

anderer seits

11/12

Yearbook of Transatlantic German Studies

ANDERE SEITEN

[transcript]

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

The yearbook is edited by William Collins Donahue, Georg Mein and Rolf Parr.

William Collins Donahue (Prof. Dr.) teaches courses in the humanities, on German literature and film, and on European Studies at the University of Notre Dame, IN.

Georg Mein (Prof. Dr.) teaches in the fields of contemporary German literary studies, cultural- and media studies at the Université du Luxembourg.

Rolf Parr (Prof. Dr.) teaches German literature and media studies at the Universität Duisburg-Essen.

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

andererseits –

Yearbook of Transatlantic German Studies

Vol. 11/12, 2022/23

[transcript]

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

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



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

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

First published in 2024 by transcript Verlag, Bielefeld

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

Cover concept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Proofread: Dr. Wolfgang Delseit

Printed by: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839469811>

Print-ISBN: 978-3-8376-6981-7

PDF-ISBN: 978-3-8394-6981-1

ISSN of series: 2941-735X

eISSN of series: 2162-9242

Printed on permanent acid-free text paper.

Inhalt

Vorwort	13

Creative Writing/Kreatives Schreiben

Gedichte aus der Sammlung »der Mensch das Meer«

<i>Jacqueline Thör</i>	17

Academic Notes/Akademische Beiträge

»Against Catholics«: *Kristallnacht* and its Aftermath in the U.S. Catholic Press

A Speech on the Occasion of Holocaust Remembrance Day (2019) at the University of Notre Dame <i>William Collins Donahue</i>	21

Den Westen neu denken

Transatlantische Literaturwissenschaft an der Universität Münster <i>Kai Sina</i>	35

Peer-Reviewed Articles/Referierte Artikel

Mitten durch wessen Herz?

Die »Berliner Mauer« als Sonderfall und Pionier eines Irrwegs <i>Frank Wolff</i>	41

Differenzen versus Ähnlichkeiten?

Neue Perspektiven auf den »Braunen Osten« und den Ost-West-Diskurs bei Bernhard Schlink und Ingo Schulze <i>Anna Seidl</i>	57

Theodor Fontanes Modernität(-en)	
<i>Rolf Parr</i>	73

Complicating the ›Culture Wars‹	
Re-reading <i>The Human Stain</i>	
<i>Jens Martin Gurr</i>	99

Special Section/GLIB Schwerpunkt: Berlin-Seminar zum Literaturbetrieb

The Berlin Seminar on German Literary Institutions	
A Course Correction for German Studies	
<i>William Collins Donahue/Martin Kagel</i>	119

»Es ist wirklich tödlich, in einer Diktatur zu schreiben.«	
Helga Schubert über ihre Erfahrungen im Literaturbetrieb, ihre Bücher und Auszeichnungen. Nebst brieflichen Dokumenten	
<i>Eingeführt und zusammengestellt von Herbert Kopp-Oberstebrink</i>	125

Bemerkungen zum Literaturbetrieb mit anschließender Diskussion (im Rahmen des GLIB Seminars in Berlin, 1. Juni 2022)	
<i>Helga Schubert</i>	129

Wann ist man eine Schriftstellerin oder Warum ich Mut für Miniaturen brauchte	
<i>Dilek Güngör</i>	151

Upstaging Borchert	
Michael Thalheimer Reimagines <i>Draußen vor der Tür</i>	
<i>Daniel P. Reynolds/Ruth Gross/Doris McGonagill/Susan Wansink</i>	161

Winnetou meets Gordon Gekko	
A Potpourri of Slapstick, Cultural Appropriation, and Political Critique in Tom Kühnel and Jürgen Kuttner's <i>Hasta la Westler, Baby!</i>	
<i>Doris McGonagill</i>	171

Forum on Pedagogy/Fachdidaktik

Kurzfilm in the German Studies Classroom

Aesthetics, Landeskunde, Pedagogy

William Collins Donahue 181

Handbuch zum Kurzfilm SCHWEIGEMAHL (2020)

An Anti-Racism Pedagogy

Leona-Maike Wenning 185

Und was, wenn sich alles ganz anders verhielte?

Schüler/-innen hinterfragen Juli Zehs *Corpus Delicti*

Jana Ziganke 203

Special Section/Schwerpunkt: German Studies Approaches to Media Literacy

Einige einleitende Überlegungen zum Schwerpunkt ›Media Literacy‹

Rolf Parr/Tanja Nusser 229

Krise der Schrift?

Zu den medienanthropologischen Implikationen der Digitalisierung

Georg Mein 237

Im Flow

Skizze über Ausdruck und Beitrag im Digitalen

Till Dembeck 251

Enhancing Reading and Digital Competencies

Leveraging Instagram Literature Reviews to Increase Learners' Reading Motivation

Isabell Eva Baumann 261

Literature as an Agent of Critical Digital Literacy

Marc-Uwe Kling's *Qualityland*

Thomas Küpper 273

Special Section/Schwerpunkt:
Stephen D. Dowden: Modernism and Mimesis

Forum Discussion of *Modernism and Mimesis* (2020), by Stephen D. Dowden.

Editors' Introduction

Georg Mein/Rolf Parr/William Collins Donahue 287

Dancing With the Stars

Modernism as Art Itself

William Collins Donahue 289

Sekundiere der Welt

Remarks on *Modernism and Mimesis*

Abigail Gillman 297

Modernism, Kafka and Thomas Mann: Some Thoughts

Ritchie Robertson 301

Literary Study and the *dokei moi*

Conversing with *Modernism and Mimesis*

James McFarland 307

Of Modernism, Mimesis, Caves, and Mountains

Rishona Zimring 313

Wahrheit und Moderne

Skeptische Überlegungen im Anschluss an Dowdens neue Poetik moderner Literatur

Tim Lörke 319

The Modernist Mimetic Imagination

Jennifer Gosetti-Ferencei 325

Una Conversazione

Stephen D. Dowden 333

Special Section/Schwerpunkt: Poetologien mehrdeutigen Erinnerns. Historisierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Vorbemerkung

Norbert Otto Eke, Stephanie Willeke 347

Poetologien mehrdeutigen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Norbert Otto Eke 349

»Bedenken statt Gedenken.«

Historisierung des Nationalsozialismus und der Shoah in Iris Hanikas *Das Eigentliche*

Stephanie Willeke 363

Kanonisieren, aktualisieren, erweitern

Historisierungsstrategien des Ereignisses ›68‹ in den Romanen und Erzählungen von
Uwe Timm

Rolf Parr 379

Wenn Zigtausende beten – die internationale Soldatenwallfahrt nach Lourdes in den Zeiten des Krieges

Editors' Introduction

William Collins Donahue/Rolf Parr/Georg Mein 395

Wenn Zigtausende beten

Ulrich Woelk (Text)/Bettina Keller (Fotos) 397

Special Section/Schwerpunkt: Der Westen. Versprechen und Krise eines Konzepts

Was war noch einmal der Westen?

Zur Einführung

Philipp Pabst/Kai Sina 407

Der Westen und die Intellektuellen Ostmitteleuropas

Diagnosen und Prognosen vor und nach 1989/1991

Anna Artwińska 415

Der Westen als Orientierungsbegriff der Befreiten

Historisch-semantische Bemerkungen mit Blick auf ein Bildsymbol aus der frühen Nachkriegszeit

Carsten Dutt 423

›West‹ und ›Ost‹ im Kalten Krieg

Ein irreführendes Paradigma

Barbara Picht 433

Der Westen und das Konstrukt eines *global sisterhood*

Eine transnational feministische Debatte

Silvia Schultermandl 439

Reviews/Rezensionen

Ludwig Steinherr's *Zur Geburt einer Ming-Vase*

Vittorio Hösle 451

Autorschaft in Zeiten globaler Krisen

Tobias Boes ausgezeichnete Studie zur Wirkungsgeschichte Thomas Manns im amerikanischen Exil

Friedhelm Marx..... 465

Die Aufsatzsammlung *Weimar im Exil. Die Kultur der Republik am Pazifik*

Eva Tanita Kraaz/Roman Alexander Seebeck 469

Wunsch, Amerikaner zu werden

Simon Sahner spürt in *Der Wirklichkeit verfallen* den Undergroundautoren Fauser, Ploog, Weissner und ihren amerikanischen Vorbildern nach

Philipp Pabst..... 475

Unorthodox denken zwischen den Metropolen

Wolfgang Schivelbuschs Erinnerungen an New York und Berlin

Hans-Christian Riechers 479

How Not to Colonize the Past

Repositioning Edward Berger's *All Quiet on the Western Front* (2022)

Mark T. Kettler 483

Anhang/Appendix

Contributors/Beiträgerinnen und Beiträger 495

andererseits - Yearbook of Transatlantic German Studies 499

Vorwort

andererseits 11/12 präsentiert sich über die inzwischen fest zum Jahrbuch gehörenden Rubriken hinaus mit einer ganzen Reihe von Besonderheiten, Innovationen und nicht zuletzt »Special Sections/Schwerpunkten«.

Zu diesen gehört der zum *Berlin Seminar on German Literary Institutions*, welches William Collins Donahue (University of Notre Dame) und Martin Kagel (University of Georgia) im Frühsommer eines jeden Jahres mit großem Zuspruch in Berlin abhalten, ein – wie es eine Teilnehmerin nannte – »germanistisches Sommermärchen«. Weiter gibt es einen Schwerpunkt »German Studies Approaches to Media Literacy«, dessen Beiträge auf ein Seminar bei der GSA-Tagung 2022 in Houston zurückgehen und im Kontext der vom Deutschen Akademischen Austauschdienst geförderten Germanistischen Institutspartnerschaft zwischen der University of Cincinnati und der Universität Duisburg-Essen zum Rahmenthema »Literalität/Literacy« entstanden sind. Einen Schwerpunkt und zugleich eine Innovation bildet die Sektion zu Stephen Dowdens Monografie *Modernism and Mimesis*. Gerahmt durch einen einleitenden Beitrag von William Collins Donahue, diskutieren ausgewiesene Expertinnen und Experten in Kurzbeiträgen das Buch von Dowden, der die Sektion selbst mit einer Rückkopplung zu den Beiträgen abschließt. Wir würden uns freuen, wenn dieses Beispiel der intensiven Auseinandersetzung mit wichtigen Publikationen Schule machen würde, hat man es – was die Rückkopplungen zu einer Veröffentlichung angeht – als Autorin oder Autor doch meistens (und bestenfalls) mit Rezensionen zu tun, über die aber nur selten ein vertiefter und dann vielleicht sogar dialogischer Austausch entsteht. Die Special Section zu »Poetologien mehrdeutigen Erinnerns. Historisierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« versammelt die ausgearbeiteten Vorträge eines von Norbert Otto Eke geleiteten Panels beim Germanistentag 2022 in Paderborn. Gefragt wird, auf welche Weise Historisierungsprozesse im Sinne der erinnernden Konstruktion des Vergangenen die Gegenwartsliteratur in vielfältiger Form leiten. Damit rücken neben der Frage, mittels welcher narrativen Strategien und Erzählverfahren die auf Mehrdeutigkeit beruhenden Geschichtsbilder entworfen werden, auch politische Aspekte der Konstrukte von Vergangenen in den Blick. Der letzte Schwerpunkt analysiert die Rede von »dem Westen« (was »den Osten« stets einschließt). Geradezu

»eingeklemmt« zwischen den Diagnosen »permanentener Niedergang« und »neues Erstarken«, nimmt sich der Schwerpunkt des notorisch uneindeutigen Konzepts der Rede(n) von »dem Westen« in historischer, aktualgeschichtlicher, insbesondere aber auch transatlantischer Perspektive an.

Über die Schwerpunktthemen sollen aber die ständigen Rubriken nicht vergessen sein, können doch auch sie in dieser Ausgabe mit Besonderem aufwarten. So bringt das »Forum on Pedagogy« unter anderem einen Beitrag einer studentischen Teilnehmerin an einem Blockseminar zur Analyse von Kurzfilmen, das im Rahmen des internationalen Gastdozentenprogramms an der Universität Duisburg-Essen, geleitet von William Collins Donahue, stattgefunden hat. Sichtbar wird ein hochschuldidaktisches Konzept, das zur Nachahmung und Weiterentwicklung empfohlen sei.

Erfreulich gut bestückt ist diesmal die Abteilung Rezensionen. Dennoch würden wir uns sehr freuen, noch mehr Besprechungen von »transatlantisch« interessierenden Büchern zu bekommen. Bitte Titel zur Besprechung vorschlagen.

Wiederum ist *andererseits* nicht ohne die Unterstützung einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen entstanden. Wir danken allen Sektionseditorinnen und -editoren und ganz besonders Thomas Küpper (Universität Duisburg-Essen). Für das umsichtige Lektorat und die Umsetzung des Satz-Templates ist auch diesmal Wolfgang Delseit (Köln) zu danken. Besonderer Dank gilt der Dekanin des College of Arts and Letters der University of Notre Dame für ihre Unterstützung.

Im Herbst 2023

William Collins Donahue (Notre Dame/USA)

Georg Mein (Esch-Belval/Luxemburg)

Rolf Parr (Essen/Deutschland)

Creative Writing/Kreatives Schreiben

Gedichte aus der Sammlung »der Mensch das Meer«

Jacqueline Thör

Betrunken bist du
besonders schön,
weil ich dich
doppelt seh'.

Du bist der
sanfte Sturm.

Mit der Gischt
kam alles zutage.

Konfetti, das
zu Boden tanzt!

schwebend
sinkender ruß

die
restlichen
blätter am baum
sind jetzt so
knusprig
dass du sie
knistern
hören willst

elefanten eilen über den horizont
und obwohl ich
starr am schreibtisch
sitze
ziehen sie mich mit sich

wir sind sie

noch immer
die kinder die
im himmel allerlei
schönes und
ungeheuerliches sehen

Ich reise durchs Dunkel,
halt mich an die Lichter,
hoff', dass kein Blick mit folgt,
während ich auf Zehenspitzen,
den Hals verrenkend,
in die Fenster anderer Leute schau.

(Dortmund: edition offenes feld, 2022)

Academic Notes/Akademische Beiträge

»Against Catholics«: *Kristallnacht* and its Aftermath in the U.S. Catholic Press

A Speech on the Occasion of Holocaust Remembrance Day (2019) at the University of Notre Dame

William Collins Donahue

The following address was presented at the Hesburgh Library, University of Notre Dame, on January 25, 2019, to mark the launch of the University's participation in the »Holocaust Unfolded« Project sponsored by the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, DC. In attendance were volunteers from the local Jewish community, as well as professors, students, staff, and librarians from the university, which reports a student body consisting of 80% – and a faculty of at least 50% – Catholics. The publication of this speech is offered as an invitation to explore a still compelling topic from a somewhat uncommon perspective. The more familiar matter with respect to Catholics and the Holocaust is surely the failure of the Vatican to adequately and forcefully condemn the genocide at a time when it was sufficiently informed to do so. This topic first erupted into controversy with the production of Rolf Hochhuth's *Der Stellvertreter* (1963, *The Representative*) in Berlin, a play that itself made history with its indictment of Pius XII, and that prompted numerous historical studies including, most recently, *Under His Very Windows: The Vatican and the Holocaust in Italy* (2000), by Susan Zuccotti. The focus here is quite different, namely, the Catholic press in the United States in 1938–39 – a point in time already deep into Nazi antisemitic policies, but still prior to the Holocaust itself. A time, as Erich Kästner insists, when Nazi policy might still have been successfully confronted, and the genocide possibly avoided.

1. Overcoming Catholic Defensiveness: »Remembering« What We Perhaps Never Quite Knew

»Against Catholics« is the title of one of the earliest articles to appear in the American Catholic press in the wake of the Nazi pogrom widely known as *Kristallnacht*, or the Night of Broken Glass, and it captures *in nuce* both a dominant and fatally flawed

strain in the Catholic response.¹ But before we consider in detail some of the material from the first tranche of reporting turned up by the impressive team of volunteer researchers, I want to recall what I hold to be the best autobiography ever written by a Holocaust survivor. In *weiter leben. Eine Jugend* (1992) Ruth Klüger tells the story of her improbable escape from Auschwitz.² It is the last year of the war and she, her mother, and sister somehow make it to Eastern Bavaria. They have managed, for a while at least, to disguise themselves as Germans. They shed their tell-tale striped uniforms for civilian clothes, and join a group of German onlookers as they line a village road while concentration camp inmates, who are being herded into town, pass them by. The young Ruth Klüger, along with all those Germans, is witnessing a »Todesmarsch,« a death march, conducted in order to evacuate the concentration and extermination camps in the East. Not, let it be noted, to rescue the inmates; quite the contrary. The retreating Germans wanted to erase any evidence of the genocide, and therefore often burned and bombed the camps and forced tens of thousands of malnourished and poorly clad Jews and others into the bitter winter of 1945, mostly on foot. Their guards were of course armed and motorized, and typically shot anyone who could not keep up with the inhuman pace demanded of them.

The young Ruth Klüger, who by all odds should have perished at Auschwitz, watches this spectacle of malnourished camp inmates being driven through this picturesque German town, knowing how close she came to sharing their fate, and how precarious her own disguise is. Then – and this is the real genius of the book – the adult memoirist takes over and observes the following: After the war, none of these German townspeople, the ones standing shoulder-to-shoulder with her watching this parade of unfortunates, will remember what they saw. Of course they won't. Who, the adult autobiographer asks, could possibly bear that psychic burden? Without sardonicity, she simply allows that this is a »knowledge« to which many could admit no access. What Klüger is proposing is an astonishingly generous and humane insight, and one that the field of memory studies would wrangle with for years thereafter: Denying knowledge of the Holocaust is not necessarily a matter of conscious deception, or malignant deceit. Klüger seems momentarily to include herself in this phenomenon of traumatic forgetting. It is a show-stopping moment in a book that, on the whole, vigorously insists on the authenticity and veracity of survivor testimony. And this too is something I admire about Klüger: she appreciates, as few others do, the antinomies of memory – its vulnerabilities and its gifts.

1 »Against Catholics,« *The Pilot*, December 3, 1938, p. 4.

2 Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen: Wallstein 1992. An expanded, English language version (to which the author referred as a »parallel memoir« rather than as a translation) appeared as *Living On. A Holocaust Girlhood Remembered* (New York: Feminist Press 2001).

Today we mark Holocaust Remembrance Day (or are just about to do so, in a couple of days). For academics, the salient question has been: »What did the Germans know, and when did they know it?« This is a difficult question to answer, in terms of assessing historical evidence. But it is not so hard emotionally, at least not for most of us. As non-Germans, or Germans of a younger generation, we don't have the intimate familial connection to the events that can trigger the numbing of memory that Klüger writes about. Years ago, I asked my friend, Richard Levy, who was an eminent historian of antisemitism, to address my students on this topic in a class called »Germany Confronts the Holocaust.« The answer, he said, can perhaps be boiled down to this: While we can never be sure how much the »average German« knew of the extermination camps in the distant East (in what is now Poland), we can know this much: First, »hundreds of thousands of Germans« (as Raul Hilberg first demonstrated) were involved in the genocide in some way, and we know that many wrote about it in letters and postcards, and talked about it while on leave. Some even bragged about it. It was not a well-kept secret. But the second point is the one that really hits home. Levy said that what the average German would have noticed was the disappearance of neighbors from apartment buildings and neighborhoods, of colleagues at work, of teachers and pupils at school, of acquaintances in local businesses. And those who moved into those »vacated« apartments, and took over those »Aryanized« businesses would most certainly have known the source of their good fortune. Early in the pogrom against German Jews, before the beginning of the War, and long before the onset of the Holocaust per se, »everyday Germans« would have witnessed the suspension of civil rights and the removal of their erstwhile neighbors, friends, and fellow citizens. They knew, in other words, at a time when something might still have been done to prevent the catastrophe to come – at a point in time when the *Catholic Union and Times* confidently reports to its American Catholic readership that »No one seems to think that war with Germany is remotely possible« (29 December 1938; p. 4).

They knew. But so did we. Americans, and American Catholics in particular, appear to have been fairly well-informed about the emargination, expropriation, extortion, vilification, incarceration, and forced emigration of German Jews. We knew all this at a time before the great catastrophe, the Shoah, the genocide itself, even begins. But what did we *do* with this knowledge? This is perhaps the more uncomfortable question for us, because it strikes closer to home. And it gets to the heart of today's gathering. With its vast and unrivaled holdings of U.S. Catholic newspapers, the University of Notre Dame, and the Hesburgh Library in particular, is a treasure trove for the »History Unfolded: US Newspaper and the Holocaust« project of the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), an initiative that seeks to understand how the Holocaust of European Jewry was covered in the American

press.³ As we begin to make sense of this data, which is my undertaking here, it will be important to acknowledge that Jewish suffering and Jewish persecution were seldom the central concern, except insofar as they served to frame Catholic victimhood and vulnerability. The focus of my remarks today will be on a sliver of the events covered by this ambitious project, namely the reporting in US Catholic newspapers on the pogrom of November 9, 1938, almost a full year prior to the beginning of WWII, and three years prior to the commencement of the genocide itself.⁴

But first let us note that this assessment of press coverage is not an utterly new undertaking. Those who care about this question owe a huge debt to Deborah Lipstadt, whose 1986 study, *Beyond Belief: The American Press and the Coming of the Holocaust (1933–45)*, paved the way for this kind of analysis.⁵ Lipstadt got us off to a good start, establishing without a doubt that the quality papers of the day provided readers with fairly extensive coverage of the German campaign against Jews that would culminate in the Holocaust. Over a dozen years later, Peter Novick's, *The Holocaust in American Life*, takes up this inquiry (alongside others) by investigating the publications and documents of American synagogues and Jewish Community Centers to understand better what was being reported about the genocide and its aftermath by Jewish groups.⁶ But these two path-breaking – and to some extent still controversial – studies leave plenty of room for further work. In fact, they only scratch the surface. »History Unfolded« holds out the possibility of getting a denser, richer, and finally more accurate picture of the Holocaust in the American press of this era.

Here at Notre Dame, this means scouring American Catholic publications for relevant reporting. As we do this work – and here I want to thank the volunteers who will stare into microfiche readers for hours as they immerse themselves in these papers – we may need to challenge ourselves, our preconceptions, as well as those assumptions made by contemporaneous editors and authors who cast their reporting in a manner that today will need both to be contextualized historically and called

3 Cf. <https://newspapers.ushmm.org>.

4 The actual prosecution of the genocide of European Jews begins with Germany's invasion of the Soviet Union in 1941 and continues through 1944. Thereafter many thousands will continue to die on the notorious death marches and as a result of the war itself. In retrospect, we tend to refer to the entire process of Nazi-era anti-Jewish persecution and emargination as part of the »Holocaust,« even though the genocide itself does not begin until well after WWII commences. The distinction may be important insofar as it reminds us that prejudice and persecution may, but do not inevitably, lead to genocide. Students and lay readers will find the USHMM online *Holocaust Encyclopedia* invaluable, online at <https://encyclopedia.usshmm.org>.

5 Deborah Lipstadt: *Beyond belief: The American Press and the Coming of the Holocaust, 1933–1945*, New York: Free Press 1986.

6 Peter Novick: *The Holocaust in American Life*, Boston: Houghton-Mifflin 1999.

into question. The Naturalists worried that too much understanding leads to uncritical acceptance – »tout comprendre c'est tout pardonner« – but this need not be our fate.

Let me frame this inquiry with reference to Ruth Klüger's implicit reminder that an examination of our own perspective on and proximity to the material matters greatly. Where you stand, as she well knew, determines what you see. I know that we are joined today by numerous members of the South Bend Jewish Community eager to help document Catholic reporting on the Holocaust. With your help, we (Catholics) may learn to see not just the Holocaust, but ourselves and our forebears differently. For the challenge is not merely to gather relevant articles, but to interpret them. And this may well be harder for those of us inclined to be defensive about our Catholic parents, grandparents, and even great-grandparents. This is »our« potentially intimate, familial connection that may make it difficult to see matters clearly. In this spirit, allow me to challenge my fellow Catholics not to rush to those assuring headlines that seem to affirm solidarity with Jewish victims. Those can surely be found, and they deserve due consideration. But we will need to attend to the fuller picture, even when those details are not flattering, complimentary, or uplifting. For this archive, we can safely assume, will reveal little that is factually new about the genocide itself. But it does shed a great deal of light on American Catholics' engagement with the topic.

2. The Hesburgh Library Archives: Preliminary Findings

Allow me at last to summarize, ever so briefly, the picture that emerges from the first »sprint,« that first batch of articles discovered by volunteers like you, and now, because of your good work, are in the hands of the USHMM. If one is seeking a clear statement of Catholic solidarity with German Jews, as I confess I found myself silently doing as I read through these articles, one can do no better than Bishop Fulton J. Sheen, who less than a month after *Kristallnacht* (on November 9, 1938), or The Night of Broken Glass – the first major pogrom in Germany and Austria that resulted in the incarceration of some 30,000 Jews in Dachau – forthrightly implores Catholics to pray for Jews as victims of religious persecution. In this pre-Vatican II era, when anti-Judaic religious rhetoric was common, Sheen admirably (to my way of thinking) declares that:

Jewish blood has a claim to dignity which no other people can claim, for it was of the Jews the Redeemer came. It was Jewish blood that flowed through the veins of the Son of Man and the Blessed Mother. This is their greatest glory, and even if they rejoiced in it not, we Catholics would still protest as vehemently against their

persecution, for as human persons they are endowed with inviolable rights which no power may take away without surrendering the right to govern.⁷

I can remember my own mother, who was a great fan of Bishop Sheen, taking this same line. She liked to remind people that Jesus was a Jew whenever she sensed even an inkling of antisemitism, and to my child's mind, that was enough. That was the final word.

But to my adult mind, this kind of philosemitism is problematic. First, we see the good Bishop problematically endorsing the notion of »Jewish blood,« a conception one encounters quite frequently in these newspapers, and one rooted not in Nazi but rather in American eugenics that was respectable and widespread in the 1930s. In this the Bishop is hardly distinctive. And even while Sheen seems to be endorsing universal human rights in that last eloquent sentence quoted above, he introduces the thought by reminding his readers that the Jews' greatest distinction hails from their function as progenitors of Christianity, and of Catholicism in particular. Now, you might object that I am imposing a post-Vatican II insight on a churchman speaking twenty-five years before the Second Vatican Council would officially renounce the teaching on Judaism as superannuated and on Jews as Christ-killers. And you'd be right. But still it is worth noting that while relatively welcoming and supportive, Bishop Sheen is by no means ahead of his time.⁸

And what Sheen states tactfully and implicitly, others will trumpet with much less finesse. In the Christmas 1938 issue of the *Catholic Union and Times*, »Published,« as its motto proclaims, »For and By the 393,000 Catholics of Western New York,« we read this about the Jews' proper place vis-a-vis Christians:

7 »Prelate Cites Great Pride of Jewish Race. Recalls our Lord's Blood was Jewish,« *The Pilot*, Saturday, December 3, 1938, p. 12.

8 Indeed, if we were to immerse ourselves properly in the Church's contemporaneous pervasive anti-Judaism, the humanity of Sheen's views might stand out all the more. The caesura marked by Vatican II in this respect is illuminated by historian John Connelly, who observes in this regard: »A second pioneer in the Christian-Jewish dialogue, the American Paulist Father Thomas Stransky of Milwaukee, who helped draft *Nostra Aetate* as an advisor at Vatican II, makes the point more radically. The Declaration signaled a »180 degree turnabout,« he said in a speech of 2006, reversing all that the church had thought about Jews since its early days, a time when teachings about Christ's divinity or the Trinity had yet to be formulated. From the third century at the latest, church authorities taught that the Jews' destiny was to wander the earth suffering retribution from God for rejecting Christ, serving in their destitution as the most direct evidence that the church's claims to God's favor were correct. By acts of discrimination passed by councils through the centuries, the church then created conditions calculated to keep the Jews destitute. This situation was supposed to endure until the end of time when the Jews finally turned to Christ.« See John Connelly: *From Enemy to Brother: The Revolution in Catholic Teaching on the Jews, 1933–1965*, Cambridge: Harvard UP 2012, p. 2.

They [Jews] will learn that the star symbolic of the House of David is *our* star; that it is the religious property of *our* Church which the Son of David established; that it is as rightly of the possession of the Catholic Church as is the Old Testament in which Balaam foretold the appearance of the Star of Jacob at the time the scepter, the regal power and sovereignty of Israel, should be broken. ... They [Jews] may share in its glory by following logically the teachings of the Old Testament ... [that is, by recognizing] that it symbolizes the fulfillment of the law by the coming of the Messiah; that He is Jesus the True Star Who fills the world with His eternal brightness.⁹

Promulgated in the »Official Newspaper, [of the] Diocese of Buffalo,« the message could hardly be clearer: Jews can find their real value in testifying to the truth of Christ.

In point of fact, one looks far and wide in the Catholic press of the day for any substantive account of *Kristallnacht*. It is often referred to in passing, obliquely, in summary fashion, euphemistically, or just in code. Even Bishop Sheen, our most compassionate informant, characterizes it as »Germany's invasion of Jewish homes and the exile of the Jews themselves.« Yet, this pogrom, which in its violence was so chaotic that it actually upset Nazi officials, was far more than a series of »home invasions«; and the »exile of the Jews« almost sounds poetic when compared to the facts of razed synagogues, destroyed shops, brutal beatings, murders, threats, and the removal of thousands to concentration camps. Not to mention the wave of suicides that this night of terror provoked among German Jews.

Suffice it to say that nowhere in the Catholic press of the day – at least not in the articles I read – does one find a substantial and candid account. In the vast majority of cases, the persecution is fundamentally mischaracterized as religious intolerance, which inevitably arouses envy among Catholic commentators, who repeatedly complain that in all this attention to Jews, intolerance toward Catholics and other Christians – in places like Russia, Spain, and Mexico – is being overlooked.¹⁰

9 Stars as Symbols—Christian and Non-Christian.« In: Catholic Union and Times, December 22, 1938, p. 23.

10 The occasional acknowledgment of racial antisemitism (as in the article »Anti-Semitism« by N.C.W.C. News Service, *Catholic Union and Times*, Thursday, November 17, 1938, p. 4), does not appear to make a dent in the larger picture of Jewish persecution as prologue to and metaphor for Catholic oppression, which is here typically conceived of as religious in nature. But here too the matter is more complex, as historian John Connolly shows. Contrary to widespread assumption, the Church did not always oppose racism (and racial antisemitism), but at times in fact abetted it. See Connolly: *From Enemy to Brother*, op. cit., pp. 6–9 and 11–35 (»The Problem of Catholic Racism«); and 36–64 (»The Race Question»). The overcoming of this pernicious legacy was largely made possible, Connolly demonstrates, by the intervention of Jewish converts to Catholicism, who influenced and helped write the key sections of *Nostra Aetate* (the Declaration on the Relation of the Church with Non-Christian Religions).

This front page story from the *The Catholic Sioux Herald*, a little over a month after *Kristallnacht*, illustrates the point: »While it is true that foreign citizen Jews resident in Germany were disparaged and expelled, it is likewise true that many social impediments were placed in the pathway of Catholic and Protestants by the Nazi government ...« (December 15, 1938).¹¹ The US-Catholic interpretive frame at the time is perhaps best epitomized by this set of headlines from reporting published quite close to the events of »Kristallnacht«: »Noted Catholics Protest Against Attacks on Jews« is the large print header at the top of the story, indicating Catholic concern and solidarity; yet it is supplemented tellingly by this subtitle: »Prelate Cites Surprising Lack of Sympathy When Catholics Persecuted.«¹²

You might object that these writers, close to the events as they were, should be forgiven for lacking the clarity we possess in hindsight. But as Lipstadt showed over thirty years ago, *The New York Times* and other quality papers reported forthrightly and accurately about the pogrom and related events. Perhaps you cringed, as I did, at the description of Jews being merely »disparaged,« as if this were simply a matter of unpleasant criticism or slander. But the greater error to be found in the *Sioux Herald* is the astounding formulation referring to »foreign citizen Jews resident in Germany.« This obscures the fact that the vast majority of victims were in fact German nationals, whose citizenship and civil rights had already been egregiously eroded three years earlier by the Nuremberg Laws (September 15, 1935), which in turn had been inspired in no small part by Jim Crow legislation in the American South.¹³

Is it wrong, then, to wonder if this myopia was in any way driven by anti-semitism? Sadly, we needn't speculate; we simply need to read on to the passage in the same piece quoted above where the author identifies Jewish »racial tendencies« – including »aggressiveness« – that have »carried their sons to the pinnacle of success in journalism, in radio and in finance.« Elsewhere in the Catholic press the accusation is less explicit. But when we encounter repeated complaints that some

11 »Persecution: Jewish and Christian.« In: *The Catholic Sioux Herald*, vol. 7, no. 24, December 15, 1938, p. 1/front page. It is clear from the reporting that the Church is following the Nuremberg Race Laws (and the successor legislation) rather closely, but remains concerned principally for the violation of the Concordat. See: »Vatican Views Marriage Laws With Concern. Fascism Forbids Inter marriages,« *The Pilot*, Saturday, November 19, 1938, which includes this telling conclusion: »The wound inflicted on the Concordat is undeniable.« The focus is on the restriction of the Church's prerogatives.

12 *Catholic Union and Times*, vol. 66, no. 47, Thursday, November 24, 1938, p.1/front page.

13 See James Q. Whitman: *Hitler's American Model: The United States and the Making of Nazi Race Law*, Princeton: Princeton UP 2017. The whole paradigm of an »American model« for core elements of Nazi antisemitism is, in my experience, foreign to American students. For example, Henry Ford is known and celebrated in the US as a pathbreaking industrialist, but rarely as seen as the towering antisemite who financed anti-Jewish publications, promulgated the *Protocols of the Elders of Zion*, and in this way served as a model for Hitler himself.

powerful but unidentified group appears to be controlling the press to keep the story of oppressed Christians out of the news, the implication is clear – to me at least – that Jews are to blame.

Indeed, the overwhelming impression the naive reader would get from this coverage is that Catholics are under siege by the Nazis at the time of *Kristallnacht*. Jewish suffering, even when taken seriously (as it sometimes is in these pages), is typically treated as a prelude to the real story, which is the targeting of Catholics. Even the urbane Father Edmund A. Walsh, founder of Georgetown's august School of Foreign Service, exhibits this tendency when he breezes by the Jews to get at his real concerns, the Catholic victims.¹⁴ Like so many other Catholic authors of the day, he takes time to personally name Cardinal Innitzer of Vienna, Bishop Faulhaber of Munich, and even the Protestant Pastor Niemoeller, who is already at this point incarcerated in a concentration camp.¹⁵ But the thousands and thousands of Jews, who are the principal targets, remain nameless, referred to only in summary fashion.

You may at this point be growing impatient, wondering if I have lost my bearings entirely, having perhaps forgotten that we are speaking of the late 1930s, a time of still undisputed »WASP« (White, Anglo-Saxon, Protestant) cultural and political domination in the United States. This is after all a minority Catholic press; of course these authors are likely to showcase their »own« heroes and to lament their own victims. This is a time in American history – long before John Kennedy's presidency, of course – when Catholics were a more segmented, somewhat isolated and emarginated minority. Why should we be surprised at these tribalist tendencies? Perhaps the Catholic press felt the need to compensate for the lacunae in the dominant secular papers and to defend against perceived distortions, bias, and condescension.

All true enough. Yet the fact remains that we – or the Catholic press of the time – got it wrong. Wrong about the principal victims of the pogrom and the anti-Jewish legislation; wrong in mischaracterizing the violence as religiously rather than racially motivated; wrong in promoting some anti-Jewish stereotypes; and wrong in elevating ourselves – Catholics – as the chief victims.

14 See »Declares No Compromise with Totalitarian States. Dr. Walsh, S.J. Addresses Mass Meeting on Freedom.« *The Pilot*, Saturday, December 10, 1938, p. 8.

15 For another example, see »Archbishop of Vienna Denies Accusations. Thanks Bishops of U.S. for Message.« In: *The Pilot*, vol. 112, no. 48, Saturday, December 3, 1938. P. 1/front page, where Theodor Cardinal Innitzer sonorously intones: »If indeed in the discharge of my Episcopal office I must bear calumnies and misrepresentation I shall not refuse to walk the dolorous way of Christ Our Lord.«

Fig. 1: »Target of Nazis,« *Catholic Union and Times*, Thursday, November 17, 1938, p. 1/front page.



The caption refers to Cardinal von Faulhaber (Munich) as »a fearless critic of Nazi regime,« and »the target of Nazi outbreaks Saturday.« There is no visual or textual counterpart when it comes to Jews.

Fig. 2: *The Michigan Catholic*, April 21, 1938, p. 10.



The image, which shows Jews being warmly received, while the foregrounded Catholic refugees are on their own, appears under the article with the headline: »Nazi Leaders Continue War on the Church; School Prayers Abolished and Youth Societies Suppressed.«

And all this without even getting to Father Coughlin, that notorious anti-semitic priest who broadcast his hate speech from the Shrine of the Little Flower in Royal Oak, Michigan.¹⁶ Don't worry. I know my time is up, and that we could easily spend an hour just on Coughlin. But as you browse the titles of the articles carefully curated

16 Charles E. Coughlin | Holocaust Encyclopedia.

by our volunteer researchers, do not, I urge you, take comfort too quickly in headlines that seem to reassure the reader that Coughlin is being censored by Church authorities. A more careful reading, though one I can't fully give here, will reveal a press quite willing to give Coughlin wide berth to defend his ideas, to run his self-serving ads, and to publish both news stories and commentary that promote anti-Jewish stereotypes. And the Church hierarchy's jesuitical distinction – the bishop gave Coughlin *permission* to broadcast his anti-Jewish diatribes, but withheld official *approval* – proved to be such a fine one as to evade the understanding even of the vice president of one of Detroit's major broadcasters, WJR, »The Great Voice of the Great Lakes.«¹⁷ For a while, at least, the Church was having it both ways. When it comes to Fr. Coughlin, the Church's alleged rebuke was hardly an unambivalent moral stance – at least not at this crucial point in history.

But our task is not merely to stand in judgment of our forebears. »History Unfolded« is, I hope, as much about the present as it is about achieving a clearer understanding of the past. Without wishing to polemicize unduly, I think one can say that Fr. Coughlin's hate speech, his spurious identification of Communism with Judaism and Jews,¹⁸ is precisely analogous in its wild generalization and undifferentiated indictment of a whole people, to the calumny currently being hurled at Mexicans and other Hispanics from Central America by the president of the United States (Trump).¹⁹ And what about the quasi-official endorsement of anti-Black racism in the wake of the 2017 »Unite the Right« rally in Charlottesville? How will we respond?

-
- 17 Coughlin, and coverage about him (supportive and sometimes critical), bulk large in this phase of reporting. The author of the article »Jewish Leaders Alarmed at »Mistakes of Fact« in Fr. Coughlin Sermons« – note the quotation marks around »mistakes of fact« – finds that »Jews in America have overreached themselves« in their effort to organize opposition to Hitler. In: *The Tidings*, December 2, 1938, p. 4 (continued from p. 1). See also »Father Coughlin Gives Own Views States Cardinal,« in which Cardinal Mundelein (Chicago) walks the fine line between saying Coughlin does not speak for the Church, but has a right to speak his mind as an American (In: *Catholic Union and Times*, Thursday, December 15, 1938. Front page/p. 1), which however he does as a Catholic priest using the radio venue at the Shrine of the Little Flower, a parish he founded and led until 1966. He did not cease antisemitic and sometimes pro-Nazi broadcasts until 1940. Relatedly, the Archbishop of Detroit, Mooney, distinguishes between Coughlin's »permission« to speak (which he has) and »approval« of his speech by the Holy See (which he doesn't) in »Detroit Prelate States Stand on Father Coughlin,« *ibid*.
- 18 See for example Christopher Browning: *The Fake Threat of Jewish Communism*.« NYRB, February 21, 2019: *The Fake Threat of Jewish Communism* | Christopher R. Browning | *The New York Review of Books*.
- 19 The »Weimar analogy,« the debate regarding the way in which the Weimar period illuminates the US slide into fascism under Trump, took off among American intellectuals mainly after the presentation of this talk, with the exception of Browning's »Suffocation of Democracy,« which appeared already in 2018 (see below). Here are a few of the more prominent voices in what became a salient national debate: Timothy Snyder: *Essay The American Abyss*; Samuel Moyn: *The Trouble with Comparisons*; Jason Stanley: *Why Fascism in Post-Trump*

Will we be numbed by the trauma of hate-filled politics and pretend not to know or notice? Will we look away from this inglorious practice, or will we learn from our own problematic past with the toleration of bigotry?

America Isn't Going Away (podcast – 43 min): Vox Conversations on Apple Podcasts; and Christopher Browning: The Suffocation of Democracy | by Christopher R. Browning.

Den Westen neu denken

Transatlantische Literaturwissenschaft an der Universität Münster

Kai Sina

Fragen und Aspekte der transatlantischen Literatur- und Ideengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts bilden den Schwerpunkt meiner im Sommersemester 2020 an der Universität Münster eingerichteten Lichtenberg-Professur. Gefördert wird sie derzeit von der VolkswagenStiftung, bevor die Universität schrittweise in die Finanzierung einsteigen und sie abschließend in eine ordentliche Professur überführen wird. Fachlich angesiedelt zwischen Neuerer deutscher Literaturwissenschaft, Komparatistik und Amerikanistik, widme ich mich insbesondere den Austauschbeziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert.

Jenseits einer klassischen – wenngleich oft zu Unrecht kritisierten – Einflussforschung geht es mir um Berührungspunkte, Affiliationen, Momente des *Entanglement*, die in der einen oder anderen Weise signifikant sind für die literarischen und intellektuellen Entwicklungen diesseits und jenseits des Nordatlantiks. Meine Arbeiten der vergangenen Jahre widmen sich beispielsweise einer demokratisch-liberalen Kollektivpoetik, die aus der Rezeption Goethes durch Emerson, Emersons durch Whitman, Whitmans durch Thomas Mann hervorgegangen ist; dem Versuch Hans Magnus Enzensbergers und Gaston Salvatores in den Achtzigerjahren, unter dem Titel *TransAtlantik* ein Magazin nach dem Vorbild des *New Yorker* zu gründen; oder Thomas Manns einlässlicher Aneignung der amerikanischen Kultur, die unter anderem Gegenstand eines Editionsprojekts im Rahmen der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* ist. Dabei versuche ich, wo immer es möglich erscheint, meine Forschung eng mit der Lehre zu verknüpfen – und stoße dabei meist auf ermutigende Resonanz. Anders als es die weiterhin nationalphilologisch geprägte Fächerkultur an den Universitäten bis heute widerspiegelt, erscheint meinen Studierenden die transnationale Verflochtenheit der Literatur und Kultur vollkommen selbstverständlich.

Aber nicht allein die Gegenstände meiner Forschung sind transatlantisch geprägt, sondern auch die entsprechenden Arbeitszusammenhänge. Im Rahmen ihrer

(begrenzten) Möglichkeiten soll die Professur eine Schnittstelle sein für die amerikanische und deutsche Germanistik, deren Beziehungen in den vergangenen zwei Jahrzehnten an Intensität zumindest nicht zugenommen haben, was in erster Linie mit auseinandergehenden fachkulturellen Entwicklungen zu tun hat. Dass diese das wissenschaftliche Zusammenwirken tatsächlich eher befeuern, es aufregender und ertragreicher machen können, als es zu erschweren und zu hemmen, ist zumindest meine persönliche Erfahrung. So gibt es Kooperationen in Form gemeinsamer Publikationen und Veranstaltungen mit dem Thomas Mann House in Pacific Palisades sowie mit Kolleginnen und Kollegen an Harvard, Vanderbilt, Notre Dame, in Princeton und Seattle.

Von Beginn an habe ich versucht, die wissenschaftliche Praxis des transatlantischen Forschens auch methodologisch und fachhistorisch zu reflektieren. Das jüngste Ergebnis dieses Nachdenkens ist eine Schwerpunktausgabe der an der University of Wisconsin–Madison herausgegebenen Zeitschrift *Monatshefte*. Hervorgegangen ist sie aus einem wissenschaftlichen Blog, den ich kurz nach dem Antritt meiner Professur eingerichtet habe. Herausgegeben habe ich das Heft gemeinsam mit Daniel Carranza (Harvard Universität) und Eva Tanita Kraaz (Universität Münster). In unserer Einleitung diskutieren wir unter anderem die Frage, wie sich das Transatlantische literarhistorisch skalieren lässt: oberhalb des kleineren Rahmens einer national oder sprachlich begrenzten Literaturgeschichtsschreibung und gleichzeitig unterhalb des Rahmens einer global ausgreifenden Weltliteratur. Gleichzeitig versuchen wir zu bestimmen, was in welchen Fächern und Disziplinen unter dem Begriff des Transatlantischen verstanden wird und wie sich die literaturwissenschaftliche Germanistik in diesem Zusammenhang profilieren und positionieren lässt.

Bestimmend für meine eigene Arbeit ist die historisch-philologische, das heißt möglichst quellennahe und oft archivgestützte Analyse konkreter Texte und Werkkomplexe. Je weiter man dabei historisch in die Materie eindringt, umso allgemeiner sind die Fragen, die es dabei mit zu berücksichtigen gilt: Welche Werke, Ideen, Konzepte waren für die Autoren und Autorinnen in ihrer jeweiligen Zeit überhaupt rezipierbar, sei es im Original oder auch in Übersetzung? Neben autorbezogenen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten geraten damit sozial-, medien- und kulturgeschichtliche Phänomene in den Blick, etwa hinsichtlich der bereits recht gut erforschten Herausbildung eines transatlantischen Publikationsnetzwerks.

Im Sinne der von Matthias Middell beschriebenen Kulturtransferforschung dient diese Arbeit der Beantwortung der stets neu und individuell zu beantwortenden Frage, »warum sich eine Kultur Elemente einer anderen Kultur aneignet und dabei ihren eigenen Bedürfnissen anpasst« und »welche Interessen das selektive Interesse am Anderen beflügelt haben«. Und dabei wiederum geht es weniger um die Bestimmung »kultureller Synthesen«, um weiter mit Paul Michael Lützeler zu argumentieren, als um »wechselseitige kulturelle Einflüsse«, die sich durch »Kom-

plementarität, Konkurrenz und Antagonismus« auszeichnen. In diesem Sinne zielen die *Transatlantic Literary Studies* meinem Verständnis nach auf die Rekonstruktion von literarischen Produktivitätsverhältnissen mit reziprokem Charakter: Die deutschsprachige und die amerikanische Literatur fungieren gleichermaßen als Sender und Empfänger, als Ausgangs- und Zielpunkt von intellektuellen und literarischen Transferprozessen, die durch spezifische kulturelle Interessen und Bedürfnisse motiviert sind. Sie gilt es auf hermeneutischem Wege zu bestimmen.

Produktiv herausgefordert wird dieser Ansatz durch die postkoloniale Kritik, die in den heutigen Geisteswissenschaften, besonders aber in den Literaturwissenschaften fast allgegenwärtig ist. So ließe sich ja mit einigem Recht der Vorwurf formulieren, dass sich meine Forschung im relativ eng gefassten Binnenraum dessen bewegt, was man heutzutage als ›Westen‹ bezeichnet. Dadurch wiederum, so könnte man weiter einwenden, blende ich die historische Tatsache aus, dass sich insbesondere durch den transatlantischen Sklavenhandel ein heterogener Raum herausgebildet hat, der von nicht nur zwei, sondern vier Kontinenten umrahmt wird: Europa und Nordamerika, aber auch Afrika und Lateinamerika.

Meine Antwort auf diese mögliche Kritik fällt zweigeteilt aus. Zum einen: Ich positioniere meine Arbeit nicht in Abgrenzung, sondern in Ergänzung zur postkolonialen Forschung, die heute, besonders in der anglofonen Wissenschaftscommunity, bestimmend ist, und ich nehme ihre Impulse dort auf, wo es mir naheliegend erscheint. Zum anderen bemühe ich mich darum, den konzeptuellen und diskursiven Charakter dessen hervorzuheben, was man seit Beginn des 20. Jahrhunderts als ›Westen‹ bezeichnet. Besonders nachdrücklich ist dies in einem Workshop geschehen, den ich im Winter 2022 gemeinsam mit dem Thomas Mann House organisiert habe: Unter dem Titel *Rethinking the West* und vor dem Hintergrund des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine haben die Beitragenden der Veranstaltung nach der historischen Genese des ›Westens‹ und seiner Relevanz in der heutigen internationalen Debatte gefragt. In diesen Kontext gehören außerdem einige kleinere Arbeiten, die sich, bezogen auf Jella Lepman, Erich Kästner und andere, mit den Folgen der amerikanischen Re-Education-Politik nach 1945 auf die Literatur und das literarische Leben befassen.

Welche Perspektiven ergeben sich aus all dem für die kommenden Jahre? Wichtig ist es mir zunächst, den historischen Raum meiner Betrachtungen zu erweitern. So plane ich im Rahmen einer Reihe, die ich unter dem Titel *Deutsch-amerikanische Bibliothek* mit Heinrich Detering herausgebe, eine Edition der ersten deutschen Übersetzung von Thomas Paines epochemachender Flugschrift *Common Sense* durch den Aufklärer Christian Wilhelm Dohm. Es handelt sich hierbei, so die These, um das entscheidende, bislang aber weitgehend unbeachtete Dokument in der zeitgenössischen Debatte um die Amerikanische Revolution in Deutschland. Darüber hinaus will ich das kulturelle Spektrum des Transatlantischen, auch über die rein geographischen Umgrenzungen hinaus, schrittweise erweitern. Dabei interessiert mich der-

zeit vor allem die Frage nach dem erstaunlichen Erfolg, den jüdisch-amerikanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland erzielen konnten – erstaunlich deshalb, weil es deutsch-jüdische Autoren vergleichsweise schwerer hatten, sich hierzulande auf dem Buchmarkt zu behaupten. Um dieser Frage nachzugehen, will ich über die bereits etablierten Kontakte in die Amerikanistik hinaus auch Kolleginnen und Kollegen aus der Buchwissenschaft und den Jüdischen Studien miteinbeziehen.

So ergeben sich immer neue Konstellationen, von denen man zunächst denken mag, sie wären längst hinlänglich erforscht, was allerdings, weil man den Blick verengt auf nationalliterarische Traditionen oder einem unkonturierten Verständnis von Weltliteratur anhängt, ein trügerischer Eindruck ist. Warum, um nur ein für mich schlagendes Beispiel zu nennen, das zugleich das Initialmoment meiner eigenen transatlantischen Forschungsinteressen war – warum hat man zwar die Anekdote beständig wiederholt, dass die junge Susan Sontag Ende der Vierzigerjahre den alten Thomas Mann in seiner Villa in Pacific Palisades besucht hat, ohne zugleich danach zu fragen, welche intellektuellen Konsequenzen sich aus der Begegnung, vor allem aber aus der Auseinandersetzung mit seinen Werken für ihr Denken und Schreiben ergeben haben? Vielleicht spielen hierbei auch einige bislang nicht vollständig ausgeräumte kulturelle Vorbehalte eine Rolle, die es weiterhin schwer machen, einen Autor, der als Repräsentant der europäischen Hochkultur gilt, und eine Essayistin, die unter anderem durch ihre Aufwertung der amerikanischen Popkultur, des Trashkinos, der Campästhetik berühmt geworden ist, ernstlich in einen Zusammenhang zu stellen. Für mich liegt indes gerade darin der Reiz! Transatlantisch im Bereich der Literatur zu arbeiten, das heißt, im liberalen Sinne Richard Rortys, »dass der Kanon erweitert«, ja dass er »so reich und vielfältig wie irgend möglich« wird.

Peer-Reviewed Articles/Referierte Artikel

Mitten durch wessen Herz?

Die »Berliner Mauer« als Sonderfall und Pionier eines Irrwegs

Frank Wolff

Der Blick auf die »Berliner Mauer« bleibt stark von jenen Metaphern bestimmt, die schon Zeitgenossen etablierten. Sie nutzten sie, um den unglaublichen Umstand zu begreifen, dass eine lebendige Stadt gefühlt von einem Tag auf den anderen durch einen tödlichen Streifen in zwei geteilt wurde. Viele dieser Metaphern sind körperlicher Art. In den 1960er-Jahren beschrieben selbst französische Berlinbesucher die Mauer als eine »Wunde«, nachdem bekannterweise der Westberliner Regierende Bürgermeister Willy Brandt wenige Stunden nach dem Mauerbau am 13. August 1961 vor dem Schöneberger Rathaus deklariert hatte, dass mit dem Mauerbau »die blutende Wunde eines Volkes verkrustet werden soll«¹. Diese Verkörperlichung fand ihren Höhepunkt in der Aussage, die Mauer ginge »mitten durchs Herz«. Diese Metapher soll in vielerlei Kontexten die Wirkung der Mauer charakterisieren, sei es in den Worten entsetzter Zeitgenoss/-innen, rückblickender Zeitzeug/-innen, hochrangiger Journalist/-innen oder als Titel für Veranstaltungen, auf denen Erinnerung, Politik und Wissenschaft zusammenfinden.² Offen bleibt allerdings, durch wessen Herz

-
- 1 Eitel-Victor Couchoud: Multiplikatoren aus Frankreich an der Berliner Mauer. In: Internationale Beziehungen: Ein Gegenstand der Sozialwissenschaft. Herausgegeben von Dieter Danckwört. Frankfurt am Main 1966, S. 113; Willy Brandt: Rede des Regierenden Bürgermeisters Willy Brandt bei der Kundgebung vor dem Rathaus Schöneberg gegen den Mauerbau, 16. August 1961. Berlin 2018, S. 8, online unter http://www.willy-brandt-biografie.de/wp-content/uploads/2017/08/Rede_Brandt_Mauerbau_1961.pdf. (letzter Zugriff auf alle zitierten Internetquellen 29. März 2023).
 - 2 Siehe jeweils z.B. Georg Paucker: Der deutsche Zaun: Mitten durch's Herz. Dokumentarbericht einer Reise durch Deutschland. München 1976; Sigrid Paul: Mauer durchs Herz. Berlin 2007; Marion Gräfin Dönhoff: Quittung für den langen Schlaf. In: Die Zeit, Nr. 8 (16. Februar 2006), online unter http://www.zeit.de/2006/08/1_1961_34_dn_mauerbau und das eröffnende Panel des 24. Bundeskongresses der Landesbeauftragten zur Aufarbeitung der DDR-Diktatur im Sommer 2021. Der vorliegende Beitrag beruht auf einem Vortrag des Autors auf diesem Panel.

die Mauer eigentlich gegangen sei: das Herz der Stadt, eines Volks oder auch einzelner Personen?³ Oder nicht von etwas ganz anderem?

Die Klärung dieser Frage setzt voraus, sich die dem Sprachbild innewohnende Diskrepanz zu vergegenwärtigen: Die innere Verletzungsmetaphorik zur Beschreibung der innerdeutschen Grenze widerspricht der landläufigen Wahrnehmung, dass Grenzen Staaten und Gesellschaften in erster Linie umranden. Weder Moses Mendelssohns Grenzdefinition »die äuszern enden der ausdehnung heissen gränzen«⁴ noch Georg Simmels berühmte Charakterisierung von Grenze als eine »soziologische Tatsache, die sich räumlich formt«, scheinen auf das Wesen der Berliner Mauer zu passen. Und doch war sie nicht nur eine, sondern geradezu *die* Grenze des Kalten Kriegs. Als Wunde verlief sie nicht am Rande, sondern »durchs Herz« und sie schmerzte, weil sie die »soziologische Tatsache« der Teilung erzwingen sollte. Auch in der Aufarbeitung der SED-Diktatur nimmt die Beschäftigung mit der Mauer eine prominente Rolle ein. Hier, wie in weiten Teilen der Forschung, werden die innerdeutschen Grenzen allerdings oft wieder zum Rand, zum gewalttätigen Rahmen des Untersuchungsgegenstands.⁵ Aus der einen Perspektive markiert diese Grenze einen Rand, das Außen eines bestimmten Territoriums, während dieselbe Grenze aus der anderen Perspektive mitten durch ein bestimmtes Territorium verläuft. Das Außen des Einen ist die Mitte des Anderen.

Ist dies ein Spezifikum der Mauer oder ein generelles Charakteristikum von Grenzen? Unbestreitbar ist die Verschiebung der Funktion von Grenzen im Lau-

-
- 3 Siehe jeweils z.B.: Mitten durch das Herz der Stadt. In: Süddeutsche Zeitung, 13. August 2018, online unter <http://www.sueddeutsche.de/politik/deutsche-teilung-mitten-durch-das-herz-der-stadt-1.4091496>; Dönhoff: Quittung für den langen Schlaf; Sigrid Rührdanz: Vorträge. In: Enquete-Online: Wahlperiode 12, Band II/1. Hg. von Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland« (1992–1994). Berlin 2018, S. 156, online unter https://enquete-online.de/recherche/detail/?show=wp12b2_1_0161.
 - 4 Mendelssohn, zit. in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Grenze. In: Deutsches Wörterbuch, Bd. 9. Leipzig 1854, Sp. 135, online unter http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=grenze; Georg Simmel: Soziologie des Raumes. In: Gesamtausgabe, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901 bis 1908. Frankfurt am Main 1995, Bd. 1, S. 133.
 - 5 Siehe z.B. Hans-Hermann Hertle (Hg.): Mauerbau und Mauerfall: Ursachen, Verlauf, Auswirkungen. Berlin 2002; Jochen Maurer: Dienst an der Mauer: Der Alltag der Grenztruppen rund um Berlin. Berlin 2011; Klaus-Dietmar Henke (Hg.): Die Mauer: Errichtung, Überwindung, Erinnerung. München 2011; Jörn-Michael Goll: Kontrollierte Kontrolleure: Die Bedeutung der Zollverwaltung für die politisch-operative Arbeit des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR. Göttingen 2011; Peter Joachim Lapp: Grenzregime der DDR. Aachen 2013; dieses Bild brechen einige neuere Studien explizit auf, siehe insbes.: Edith Sheffer: Burned Bridge: How East and West Germans Made the Iron Curtain. Oxford [et al.] 2011; Sagi Schaefer: States of Division: Border and Boundary Formation in Cold War Rural Germany. Oxford 2014; Frank Wolff: Die Mauergesellschaft: Kalter Krieg, Menschenrechte und die deutsch-deutsche Migration 1961–1989, Berlin 2019; Astrid M. Eckert: West Germany and the Iron Curtain: Environment, Economy, and Culture in the Borderlands. Oxford 2019.

fe des 20. Jahrhunderts.⁶ Ihre militärische Bedeutung nahm ebenso ab wie ihre Funktion als Rechtsrahmen. Gründe sind die neuen Möglichkeiten des Luftkriegs und die Ausweitung des internationalen bzw. supranationalen (europäischen) Rechts. Der Grenze fielen neue Aufgaben zu: Erstens wurde sie zum Bezugspunkt für Souveränitätsvorstellungen, die immer stärker politisch denn territorial ausgehandelt wurden.⁷ Dies war eng verbunden mit, zweitens, ihrer wachsenden Rolle für die Kontrolle von Migration. Doch hier entstand ein inhärenter Konflikt: Grenzsicherung folgt nach wie vor polizeilichen oder militärischen Logiken von auf Gefahrenabwehr ausgerichteten Funktionssystemen. Souveränitätsvorstellungen hingegen beruhen auf diskursiven Aushandlungen und Migration muss in erster Linie administrativ verwaltet werden.⁸ Während Grenzen historisch gesehen recht effektiv mit einer Vielfalt an Aufgaben umgehen konnten, erstarren sie in den letzten Jahrzehnten unter diesen diskursiven und präadministrativen Aufgaben zunehmend zu unflexiblen biopolitischen Apparaten.⁹ In ihrer größten Verhärtung werden sie zu Mauern. Damit wandelt sich selbst in der Alltagssprache der Begriff »Mauer« von einer räumlich und zeitlich spezifischen Chiffre für die Teilung Berlins zu einer Bezeichnung für einen global auffindbaren Grenztyp.¹⁰ Doch wie sind historische Spezifika und gegenwärtige Äußerungen über das Lexem hinaus verbunden, wenn sich zugleich Gleichsetzungen verbieten? Dies betrachtet der vorliegende Beitrag, indem er einen historischen Bezug herstellt, ohne die Besonderheiten zu nivellieren, und dabei umreißt, wie wir die Berliner Mauer zugleich als einen Sonderfall und als einen Pionier von Grenzgestaltung verstehen können – eine Vorreiterfunktion allerdings, die einem Irrweg gleichkommt.

Militarisierung und Grenzgewalt

Wohl bekannt ist, dass die SED in der Nacht zum 13. August 1961 die innerstädtische Berliner Zonengrenze abriegelte und damit das letzte Schlupfloch gen Westen schloss. Damit verbunden war, dass die DDR alle ihre Grenzen zur Bundesrepublik

-
- 6 Fabian Gülzau und Steffen Mau: Walls, Barriers, Checkpoints, Landmarks, and »No-Man's-Land.« A Quantitative Typology of Border Control Infrastructure. In: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 46 (2021), Nr. 3, S. 25f.
 - 7 Wendy Brown: *Walled States, Waning Sovereignty*, New York 2010.
 - 8 Andreas Pott, Christoph Rass und Frank Wolff: Was ist ein Migrationsregime. Eine Einleitung. In: *Was ist ein Migrationsregime? What Is a Migration Regime?* Hg. von Andreas Pott, Christoph Rass und Frank Wolff. Wiesbaden 2018, S. 1–16.
 - 9 William Walters: Mapping Schengenland: Denaturalizing the Border. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 20 (2002), Nr. 5, S. 561–580, online unter <https://doi.org/10.1068/d274t>.
 - 10 Siehe z. B. Marcello Di Cintio: *Walls: Travels Along the Barricades*. London 2013.

in Blitzgeschwindigkeit militarisierte. Dem lagen Erfahrungen der Grenzbefestigung zugrunde, die viele Staaten im Machtbereich der Sowjetunion entlang ihrer Westgrenzen seit den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren gesammelt hatten.¹¹ In der DDR geschah dies ab 1952 im Zuge des Ausbaus der innerdeutschen Grenze. Aus dieser Perspektive war der Mauerbau zugleich der Schlussstein eines Abriegelungssystems wie der Beginn des »Zustands Mauer«.¹² Denn über den oft beschriebenen und durch unzählige ikonische Bilder ins öffentliche Gedächtnis eingeschriebenen Ort der Berliner Mauer hinaus formte sich ab August 1961 ein Gesellschaftszustand, der durchdringend von der Existenz der Mauer geprägt war. Die verschiedenen Grenzen der DDR ergaben zusammen ein System der physischen, offen gewalttätigen Migrationsverhinderung. Politik und Medien trommelten laut, die Aufgabe der Mauer sei es, die DDR – und damit nicht weniger als den Weltfrieden – zu schützen. Doch dies war mit einer Aufgabe verbunden, die das offenlegt, was man als den inhärenten Zirkelschluss von Mauern begreifen kann: Staat und Gesellschaft hätten nun (mindestens durch Anpassung und Akzeptanz) die Mauer zu schützen, da diese wiederum die Existenz der DDR sichere. So schnitt die Mauer nicht nur eine »Wunde« durch eine Stadt, sondern sie griff ins Leben der Bevölkerung ein.

Papiermauern: die Ausweitung des Grenzschutzes in Verwaltung und Gesellschaft

Denn weniger bekannt ist, dass sich direkt nach dem 13. August 1961 sämtliche Regeln für den grenzüberschreitenden Verkehr änderten. Zuerst wurden sie schlicht und einfach abgeschafft. Bewilligte Ausreisen – insbesondere für Alte und Kranke – wurden storniert, Reiseprivilegien genommen, bestehende Möglichkeiten der Antragstellung gestrichen.¹³ Nach und nach wurden sie durch Mechanismen der kontrollierten Willkür ersetzt, die in sehr kreativer Art und im steten Wandel vor allem definierten, warum eigentlich niemand hinaus dürfe, außer dies sei im zwingenden staatlichen Interesse.¹⁴ Dieses »Interesse« war das Schlupfloch für

11 Vgl. Muriel Blaive und Thomas Lindenberger: Border Guarding as a Social Practice: A Case Study of Czech Communist Governance and Hidden Transcripts. In: Walls, Borders, Boundaries: Spatial and Cultural Practices in Europe. Hg. von Marc Silberman, Janet Ward und Karen E. Till. Berghahn Books 2012, S. 97–112; Krisztina Slachta und Imre Tóth: Der ungarische Abschnitt des Eisernen Vorhangs. In: Eiserner Vorhang: Tödliche Fluchten und Rechtsbeugung. Hg. von Forschungsverbund SED-Staat. Berlin 2020, online unter <http://www.eiserner-vorhang.de/grenzregime/04-ungarn/index.html>.

12 Wolff: Die Mauergesellschaft, S. 17–19.

13 Bundesarchiv Berlin (im Weiteren: BArch Berlin), DO 1, 62 168, DA 18/61 vom 16. August 1961.

14 BArch Berlin, DO 1, 62 207, DA 27/62; ebd. DO 1, 17 286, CVS, 15. September 1974, Vorschläge 1–4.

Bestrafungen, Belohnungen und Gefälligkeiten, über die letztlich niemand Geringeres als der Stellvertreter des Innenministers Herbert Grünstein entschied, über dessen Schreibtisch ab Sommer 1961 jeder Antrag lief. Es entstand eine Migrationsverwaltung, die im Rahmen einer Logik der Bedrohungsabwehr operierte.

Diese Regeln stützten die Mauer nicht nur, sie waren ein intrinsischer Teil des Systems. Sie bildeten Papiermauern, bestehend aus scharfen administrativen und diskursiven Systemen, die per Dokumente und Geheimregeln jede Möglichkeit und jeden Gedanken an die Möglichkeit von Migration gen Westen unterbinden sollten. Damit waren diese Papiermauern nicht nur Effekte der Betonmauern, sie waren deren Bedingung. Die Betonmauern allein hätten nicht lange gestanden, sie benötigten die im Hinterland wirkenden Regeln und Diskurse – sie benötigten eine Verwaltung und letztlich eine Gesellschaft, die sich mit dem neuen Zustand arrangierte.

Dies ging nicht ohne Konflikte, in den 1960ern wie verschärft durch Grundlagenvertrag und KSZE-Prozess in den 1970ern.¹⁵ Mit der internationalen Einbindung der DDR begann die Parteiführung, die Militarisierung des Grenzsicherungssystems verdeckter zu betreiben. Einerseits verlagerte sich der Prozess vom Innenministerium (MdI) immer mehr zum Ministerium für Staatssicherheit (MfS) und wurde zu einem Kern dessen geheimer operativer Tätigkeit.¹⁶ Andererseits wurde die Betonmauer stilistisch umgerüstet – an die Stelle der wilden und hässlichen, schon optisch gewalttätigen alten Mauer aus zahlreichen unterschiedlichen Strukturen trat die geordnet aussehende »Mauer 75« mit ihren berühmten und überwindungssicheren stehenden Betonsegmenten. Beides war Teil einer »Message«: Die frühe Mauer sollte brutal aussehen, sie sollte Souveränität durch Macht und Gewalthoheit symbolisieren. Die neue Mauer sollte einerseits die Effizienz steigern. Andererseits sollte sie die Grenze symbolisch »normalisieren«, verbunden mit der Argumentation der SED, dies sei eine ganz normale Grenze eines ganz normalen Staats unter anderen.¹⁷

Aus dieser Sicht sehen wir eine düstere Normalisierung, die viel Druck und Gewalt brauchte, die aber auch effektiv wirkte. Dies widerspricht auf den ersten Blick Darstellungen, die betonen, dass es auch in der DDR einen Gesellschaftsvertrag gegeben habe, der in zahlreichen stillen Übereinkünften Staat und Gesellschaft band

15 Grundlegend hierzu: Anja Hanisch: *Die DDR im KSZE-Prozess 1972–1985: Zwischen Ostabhängigkeit, Westabgrenzung und Ausreisebewegung*. München 2012.

16 Bernd Eisenfeld: Die Zentrale Koordinierungsgruppe: Bekämpfung von Flucht und Übersiedlung. In: *Anatomie der Staatssicherheit: Geschichte, Struktur und Methoden* (MfS Handbuch), Berlin 1995, Bd. 2, S. 17.

17 Gerhard Sälter: Die Sperranlage, oder: Der unendliche Mauerbau. In: *Die Mauer: Errichtung, Überwindung, Erinnerung*. Hg. von Klaus-Dietmar Henke. München 2011, S. 122–137.

und ihre Funktionalität sicherte.¹⁸ Doch dies ist nur ein scheinbarer Widerspruch, der durch selektive Blicke auf die Komplexität von Gesellschaften entsteht. Normalisierung bedeutet eben nicht nur, dass ein gesellschaftliches Leben scheinbar ungestört funktioniert,¹⁹ sondern dass die Repression so in den Alltag eingebunden war, dass sie kaum noch als eine solche auffiel. Was viele Studien zum Alltag in der DDR übersehen, ist, dass auch die Tabuisierung des Migrationsgedankens und das Schweigen zu Entzug und Verächtlichmachung von Menschenrechten ebenso ein Teil dieses Gesellschaftsvertrags waren wie die allorts gelebte soziale Exklusion jener, die als Ausreiseantragsteller damit brachen. Dies griff tief und reichte von der von Renate Hürtgen so eindrücklich erforschten sozialen Isolation von Ausreiseantragsteller/-innen in den Regionen über die staatliche Steuerung von Diskursen bis zu Konflikten in oppositionellen Gruppen, die heftig darüber stritten, wie Reise-rechte einerseits und die Verantwortung im Lande andererseits vereinbar seien.²⁰

Letztendlich blieb die Frage, wie eine demokratische und menschenrechtsfreundliche DDR ohne Mauer aussehen könne, ebenso unbeantwortet wie die nach der Zukunftsfähigkeit der bestehenden Mauer. Gerade wegen ihres Anspruchs der totalen Migrationskontrolle war sie durch kleinste Abweichungen wie gelungene individuelle Fluchten oder die Minderheit der Ausreiseantragsteller stets gefährdet. Die auf die Mauer bauende Migrationsregulation bildete ein paranoides System, das viel zu leicht infrage gestellt werden konnte. Der SED-Staat antwortete mit kognitiver Dissonanz, der weiteren Militarisierung der Migrationsverwaltung. Dies spürten alle, die deswegen Gegenstand »operativer Maßnahmen« wurden. Doch direkte Zugriffe des MfS waren sichtbare Exzesse im viel weiter greifenden Kontrollsystem.²¹ In den 1980er-Jahren wuchs das System immer weiter und es wurden zunehmend Betriebe und Organisationen mit der ihnen vollkommen sachfremden

18 Andrew I. Port: *Conflict and Stability in the German Democratic Republic*. Cambridge, New York 2007; Steffen Mau: *Lützen Klein: Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*. Berlin 2019.

19 Wie z. B. dargestellt in Mark Allinson: 1977: The GDR's Most Normal Year. In: *Power and Society in the GDR, 1961–1979: The »Normalisation of Rule«?* Hg. von Mary Fulbrook. Berghahn Books 2013, S. 253–277, was den Charakter des durch Charta 77, Ausreiseprozesse und MfS-Aufrüstung gezeichneten Jahres 1977 vollkommen erkennt.

20 Vgl. Renate Hürtgen: *Ausreise per Antrag: Der lange Weg nach drüben. Eine Studie über Herrschaft und Alltag in der DDR-Provinz*. Göttingen 2014; Hanisch: *Die DDR im KSZE-Prozess*; vgl. MfS-Dokumentationen oppositioneller Telefongespräche im Januar 1988. Ilko-Sascha Kowalczyk und Arno Polzin (Hg.): *Fasse Dich kurz! Der grenzüberschreitende Telefonverkehr der Opposition in den 1980er Jahren und das Ministerium für Staatssicherheit*. Göttingen 2014, ab S. 527.

21 Bernd Eisenfeld: *Die Kriminalisierung der Antragsteller auf Ausreise*. In: *Recht und Rechtsprechung in der DDR? Vorträge in Der Gedenkstätte »Roter Ochse« Halle (Saale)*. Hg. von Sachsen-Anhalt, Ministerium des Innern. Magdeburg 2002, S. 63–76.

Aufgabe verpflichtet, in ihrem Bereich Ausreisebestrebungen zu unterbinden.²² Die Grenzsicherung begann nun in Betrieb und Freizeitgruppe. Und sie endete nicht auf der westlichen Seite des Bürgersteigs an der Bernauer Straße oder hinter Signaldraht und Kfz-Sperrgraben in Teistungen.

Die Ausweitung ins Internationale

Die Normalisierung der DDR beinhaltete auch ihre Modernisierung. Ein wichtiger Aspekt hiervon war der Tourismus. Anfang des 20. Jahrhunderts noch ein Luxusgut, war das Reisen ab den 1960er-Jahren in ganz Europa ein Ausdruck zufriedener Bürgerlichkeit geworden. Auch die DDR wurde diesbezüglich liberaler und internationaler.²³ Visafreie Reisen in die ČSSR sowie stark zunehmende Reisen nach Ungarn und andere südliche Staaten führten jährlich Tausende DDR-Bürger/-innen ins Ausland. Die Möglichkeit, am Nordufer des Balaton zu entspannen, stand für den Wohlstandsgewinn in der DDR – und machte die Grenzen neu fühlbar. Wie besonders muss dann erst der Strand von Rimini sein? Prag war schön, aber sollte man nicht auch Rom und Paris gesehen haben?²⁴

Dies war ein Problem für die Grenzsicherung. Während das MfS in der DDR ein weitreichendes und engmaschiges Kontrollsystem etablieren konnte, war es in den Partnerstaaten auf Kooperation angewiesen. Eine Vorbedingung des Reiseverkehrs war also die Aufstockung der Grenzsicherung in diesen Staaten. Die Bruderstaaten verpflichteten sich in bilateralen Verträgen dazu, ihre Grenzen undurchdringbar zu machen.²⁵ Und sie überstellten erkappte Grenzverletzer/-innen an die DDR, wo die ganze Härte des politischen Strafrechts auf sie wartete. Der Warschauer Pakt integrierte sich in ein Grenzsystem, das nach den Bedürfnissen des schwächsten Glieds gestaltet werden musste. Dies war die DDR, die vor dem unüberwindbaren Problem stand, dass ihr Nachbarland die Bundesrepublik die DDR-Bürger/-innen als die ihren erachtete.²⁶ Dies hatte zur Folge, dass DDR-Bürger/-innen beim Versuch der Flucht vor der wahrscheinlich schwierigsten internationalen Emigration standen, während in der Bundesrepublik zumindest den Regeln und Gesetzen nach die weltweit leichteste Immigration auf sie wartete.

22 BArch Berlin, DO 1, 64 237, Ordnung 143/83.

23 Christopher Görlich: Urlaub vom Staat: Tourismus in der DDR. Köln 2012.

24 Heike Wolter: »Ich harre aus im Land und geh' ihm fremd«: Die Geschichte des Tourismus in der DDR. Frankfurt am Main 2009.

25 Christian Domnitz: Kooperation und Kontrolle: Die Arbeit der Stasi-Operativgruppen im sozialistischen Ausland. Göttingen 2016.

26 Wilhelm A. Kewenig: Die deutsche Staatsbürgerschaft – Klammer der Nation? Europa-Archiv 42 (1987), Nr. 18, S. 517–522.

Zuerst fielen die Papiermauern

Die Volksrepublik Ungarn (UVR) befand 1987 als erstes Land, dass es nicht seine Aufgabe sei, diesen Zustand aufrechtzuerhalten. Die ungarischen Grenzanlagen waren teuer und dysfunktional. Eine Kommission befand, sie müssten entweder auf den Stand der DDR gebracht (die ihrerseits bereits eine technologisch aufgerüstete »Mauer 2000« konzipierte) oder abgeschafft werden. Der Kommissionsvorsitzende und Verantwortliche für die Grenzsicherung empfahl Letzteres. Die Ungarn besäßen bereits einen Weltpass und die Grenzsicherung diene eigentlich nur noch der DDR.²⁷ Als Ministerpräsident Miklós Németh bei seinem Antrittsbesuch in Moskau im Februar 1989 Michail Gorbatschow eröffnete, dass er die Anlagen abbauen werde, legte dieser keinen Einspruch ein. Ebenso widersprach er nicht der Ankündigung Némeths, dass Ungarn der Genfer Flüchtlingskonvention (GFK) beitreten werde.

Letzteres ist kaum bekannt, aber für die Geschichte der Papiermauern essenziell.²⁸ Ungarn wollte sich damit angesichts der Flucht zehntausender ungarischstämmiger Rumänen die Unterstützung des UNHCR sichern.²⁹ Es hatte die DDR dabei nicht im Blick – aber es hatte große Auswirkungen auf diese. Die Gebote der GFK waren mit der Grenzsicherung nicht vereinbar: Die Rücküberweisung von Aufgeschnappten waren potenziell *Pushbacks* und verstießen gegen das Gebot des *non-refoulement*. Und die GFK erforderte ein Asylrecht nach internationalen Standards. Das galt auch für DDR-Bürger/-innen. Ungarn hätte nun anhand internationaler Normen prüfen müssen, ob das Strafrecht der DDR eine politische Verfolgung darstelle. Die Antwort war auch dem hochgradig alarmierten MfS klar,³⁰ denn das geltende Strafgesetzbuch war 1968 explizit politisch eingeführt worden. Ungarn trat der GFK im Frühsommer 1989 bei und der Konflikt zog sich durch den Sommer. Die Frage, ob Ungarn das damit verbundene Recht auf Asylanträge auch auf DDR-Bürger/-innen anwende, blieb bis Oktober ungeklärt – dann setzte die UVR dies entsprechend um.

So riss das Gebot des *non-refoulement* das erste Loch in der Mauer. Ab Frühjahr 1989 überstellte Ungarn an der Westgrenze aufgeschnappte DDR-Bürger nicht mehr zurück, sondern vermerkte – wie später auch die Tschechoslowakei – den gescheiterten Fluchtversuch lediglich im Pass. Dies hatte zur Folge, dass zahlreiche Menschen in Ungarn festsäßen, wenn sie sich nicht freiwillig der Strafverfolgung in der

27 Michael Gehler: Bonn – Budapest – Wien: Das deutsch-österreichisch-ungarische Zusammenspiel als Katalysator für die Erosion des SED-Regimes 1989/90. In: *Grenzöffnung 1989: Innen- und Außenperspektiven und die Folgen für Österreich*. Hg. von Andrea Brait und Michael Gehler. Wien/Köln/Weimar 2014, S. 138.

28 Für eine ausführlichere Darstellung siehe Wolff: Die Mauergesellschaft, S. 847–889.

29 Andreas Oplatka: Der erste Riß in der Mauer: September 1989. Ungarn öffnet die Grenze. Wien 2009, S. 160.

30 BStU AdZ, ZKG, 18 653, Bd. 2, 1–3.

DDR aussetzen wollten. Ihnen blieben nur weitere Fluchtversuche über die lange Zeit noch stark patrouillierte grüne Grenze. Manche griffen zur Botschaftsbesetzung. Die Folgen sind bekannt.³¹

Was also in Ungarn als Erstes fiel, waren die Papiermauern, dann folgten die aus Draht und Beton. Mit der Akzeptanz des internationalen Flüchtlingsrechts in nur einem Staat des sowjetischen Machtbereichs begann das ganze System zu wanken. Wenngleich es die Zeitgenossen durch ihren Fokus auf die Mauer aus Beton nicht erkennen mochten, war das Wanken der Papiermauern auch in der DDR zu beobachten. Erstens schoss 1989 die Zahl der Ausreisegenehmigungen in die Höhe, da das MfS versuchte, wie bereits 1984 durch mehr Genehmigungen »Druck abzubauen«. ³² Anders als 1984 reduzierte dies den Druck nun aber nicht einmal mehr temporär, es motivierte die aufgebrachte Bevölkerung nur zu weiteren Anträgen. Zweitens zeigten die zarten Versuche der internen Liberalisierung des Repressionssystems die Unmöglichkeit des Vorhabens einer sich öffnenden DDR: Aufgrund der Höhe der Ausreiseanträge musste sich der Staat 1988 eingestehen, dass das scharfe Schwert der Illegalisierung der Ausreisegesuche stumpf wurde, was zu enorm steigenden Kosten in den Ämtern und im Geheimdienst führte. Zum 1. Januar 1989 führte die DDR ein Antragsrecht ein, aber kein Ausreiserecht. ³³ Dieses zu verweigern wurde aber immer komplizierter, denn nun entstanden Bearbeitungsregeln und Verfahrenswege, wo zuvor – aus gutem Grunde – nur Gerüchte und vage definierte Staatsgeheimnisse existierten. Dies traf im Sommer 1989 auf die ersten Versuche, eine sozialistische Verwaltungsgerichtsbarkeit einzuführen. ³⁴ Zwar versuchte die SED Überprüfungen von Ausreiseanträgen davon auszuschließen, aber dies waren Antragsteller gewohnt und sie begannen sofort, auch diesen Weg zu erkunden, d.h., ihn per Eingaben- und Schreibenflut einzufordern. Die Papiermauern bröckelten, denn sie schafften es in erster Linie nicht mehr, den Gedanken an den Grenzüberschritt zu unterbinden. So genügte am 9. November die Ankündigung ihrer Aufhebung durch Günter Schabowski bei einer Pressekonferenz, damit das ganze Konstrukt letztendlich in sich kollabierte. ³⁵ Im Fallen rissen die Papiermauern die Betonmauern mit sich.

31 Wolfgang Mayer: Flucht und Ausreise: Botschaftsbesetzungen als wirksame Form des Widerstands und Mittel gegen die politische Verfolgung in der DDR. Berlin 2002.

32 Anne Köhler und Volker Ronge: »Einmal BRD – einfach«: Die DDR-Ausreisewelle im Frühjahr 1984. In: Deutschland Archiv 17 (1984), S. 1280–1286.

33 Verordnung über Reisen von Bürgern der Deutschen Demokratischen Republik nach dem Ausland. Vom 30. November 1988, Gesetzblatt der DDR, Teil I, Nr. 25 (13. Dezember 1988), S. 271–274.

34 Horst-Dieter Kittke und Gerhard Rieger: Zur (Wieder-)Einführung einer Verwaltungsgerichtsbarkeit in der DDR. In: Deutschland Archiv 22 (1989), S. 174–179.

35 Hans-Hermann Hertle: Chronik des Mauerfalls: Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989. Berlin 1999.

Vom Ende der Geschichte zum Ende des Mythos

Was Mauern anbelangt, schien 1989/90 so etwas wie »Das Ende der Geschichte« zu sein. In der Tat argumentierte Fukuyamas umstrittener Klassiker von 1992, dass mit dem globalen Siegeszug des Liberalismus nicht nur Mauern, sondern verteidigte Grenzen insgesamt verschwinden würden. Nicht Berlin, sondern die »continent-wide, undefended border« zwischen den USA und Kanada wären das sich zwangsläufig ergebende Modell der nahen Zukunft.³⁶ Die nachfolgende Literatur über das Verschwinden von Grenzen füllt Buchregale. Im Jahr 2009 erschien ein *Lexikon der verschwundenen Dinge*, darunter ein Eintrag zu »Grenzen«.³⁷

Wiederum zehn Jahre später verlieh das Komitee des Pulitzerpreises den prestigeträchtigen Preis an ein Buch des Historikers Greg Grandin. Sein akribisch recherchiertes Buch *The End of the Myth: From the Frontier to the Wall in the Mind of America* argumentierte nun, dass das ewige Wachstumsdenken des Liberalismus an seine Grenzen gekommen war. Die Idee des Wachstums brauche Poeten – sprachgewandte Optimisten wie Frederick Jackson Turner, Woodrow Wilson oder Franklin D. Roosevelt. Doch derartige Poesie ist laut Grandin am 16. Juni 2015 verstummt, als Donald J. Trump mit dem Beginn seiner Präsidentschaftskampagne Frederick Jackson Turner auf den Kopf gestellt habe.³⁸ Anstelle des Turner'schen Lobgesangs auf die »traits of the frontier«, anstelle von Präsident Reagans »great expansion« hin zu den »new frontiers« im Weltraum und der Weltwirtschaft trat nun ein Satz der Begrenzung:³⁹ »I will build a great wall.« Die Mauer stand im Mittelpunkt seines Wahlkampfes, den er auch gerade deswegen gewann. In anderen Worten: Auch Fukuyama entpuppte sich als Poet. Und »Mauer« war eine gezielt gewählte Metapher für eine verschärfte biopolitische Grenzaufrüstung. Punktuell wurde der historische Bezug sogar offen sichtbar. Nach seinem Wahlsieg kündete Trump an, die ihm vertraute Fox-News-Reporterin Monica Crowley als stellvertretende nationale Sicherheitsberaterin in sein Team aufzunehmen.⁴⁰ Crowley hatte ein Jahr zuvor auf sich aufmerk-

36 Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. New York/Toronto/New York 1992, S. 264.

37 Steffen Mau: *Sortiermaschinen: Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*. München 2021, S. 12.

38 Greg Grandin: *The End of the Myth: From the Frontier to the Wall in the Mind of America*. New York 2019, S. 12.

39 Frederick Jackson Turner: *The Significance of the Frontier in American History*. In: *Annual Report of the American Historical Association 1893 (1894)*, S. 227; Joint Economic Committee: *President Reagan's Economic Legacy: The Great Expansion*. Washington, D.C. 2000, S. 2.

40 Jackie Kucinich: Monica Crowley, Fox News Personality, Joins Trump National Security Council. In: *The Daily Beast*, 15. Dezember 2016, online unter <http://www.thedailybeast.com/articles/2016/12/15/monica-crowley-fox-news-personality-to-join-trump-s-national-security-council>.

sam gemacht, als sie auf Twitter ein Bild von sich an der East Side Gallery postete und schrieb: »War letzte Woche an der Berliner Mauer. Mauern funktionieren.« – »At the Berlin Wall last week. Walls work.«⁴¹

Ihr Post beinhaltete nicht nur einen eklatanten Fall von »fake history«, sondern vor allem eine doppelte Botschaft. Erstens schrieb sie sich damit plakativ in die Abschottungsrhetorik des anlaufenden Wahlkampfs Donald Trumps ein. Und zweitens verdrehte sie die Freiheitsaussage der zur Mauerikone verkärten East Side Gallery zur Suggestion von Kontrolle und Macht durch Mauern. Dieses Motiv, das nunmehr Größe an Grenzkontrollen bemaß und die ausbleibende Abschottung als eine Gefährdung von Staat, Gesellschaft und »way of life« darstellte, überhöhte die ohnehin schon mit Erwartungen überfrachtete Grenze zum Garanten der Absicherung gegen eine angeblich schwindende Souveränität.⁴² Dies war kein amerikanisches Spezifikum. Solche zugleich ahistorischen und rassistischen Argumente kennzeichneten den Umgang Europas mit dem »Sommer der Migration« 2015, führten bereits im Frühsommer 2016 zum erfolgreichen Brexit-Votum im Vereinigten Königreich und prägten in den folgenden Monaten den Wahlkampf Donald Trumps in den USA. Während dieser Zeit weilte ich als Max-Kade-Gastprofessor an der University of Notre Dame in den USA in Indiana, dem Herkunftsstaat des späteren Vizepräsidenten Mike Pence. Ich schrieb an meinem Buch zur Mauerengesellschaft und unterrichtete einen Kurs über den Umgang mit der deutschen Teilung in Kunst und Gesellschaft. Mich jagte ein Déjà-vu nach dem nächsten, verbunden mit dem Unwohlsein angesichts historischer Gleichsetzungen. Woher kam diese Mauerbegeisterung in ausgerechnet jenem Land, in jener Partei, dessen Präsident und Vorsitzender 1987 gefühlt auch mich als Kind irgendwo hinter Dresden ansprach, als er »Mr. Gorbachov, tear down this wall« rief? Die Unterschiede zwischen den Mauern in San Diego und Berlin sind doch fundamental! Oder sind sie das etwa nicht?

Eine Welt der Mauern

Blicken wir genauer auf das Handeln der Akteure, scheinen sich Unterschiede und Ähnlichkeiten nicht aufzulösen, aber in seltsamer Art zu überlappen. Die SED verhüllte aggressiv ihre Ohnmacht, um mit Verweis auf staatsgefährdende Notlagen Widerspruch zu unterbinden und die Menschenrechte zu unterwandern und um derart diskursiv abgesichert jenem internationalen System zutiefst abschätzig gegenüberzustehen, in dem sie führend agieren wollte. Trumps Republikaner hingen-

41 Monica Crowley: At the Berlin Wall Last Week. Walls Work. Tweet, Twitter, 5. Oktober 2015, online unter <http://t.co/2N3B4lUhbj>.

42 Vgl. hierzu Brown: Walled States, Waning Sovereignty.

gen proklamierten aggressiv eine angeblich herrschende Ohnmacht, um mit Verweis auf staatsgefährdende Notlagen Widerspruch zu unterbinden und die Menschenrechte zu unterwandern, um derart diskursiv abgesichert gegen jenes internationale System zu kämpfen, in dem sie führend agierten. Antlitz, Blickrichtung und die Arten ihrer Tödllichkeit markieren bedeutsame Unterschiede beider Mauern. In den Rhetoriken ihrer Rechtfertigung finden sich bereits beunruhigende Parallelen. Und zunehmende Ähnlichkeit gewinnen sie in der Problem diagnose und im Lösungsversuch, die jeweils in der unbedingten Verhinderung des ungenehmigten Grenzüberttritts münden. Ob entlang von Spree, Elbe oder Rio Grande: Mauern dienen erstens dazu, Menschen in einem engstens verflochtenen Raum unbedingt zu trennen, und sie tun dies zweitens mit einer entmenslichenden Rhetorik der nationalen Verteidigung. Oder abstrakter: Sie wollen ein aus der Politik resultierendes soziales Problem mit militärischen Mitteln lösen – und sie nehmen dafür den Tod in Kauf. Ohne historische Gleichsetzung, aber angesichts historischer Entwicklungen, Bezugnahmen und Blaupausen hat sich aus der Dualität von »Ort der Mauer« und »Gesellschaftszustand Mauer« in der DDR ein neuer Typ Grenze entwickelt, der »Modus Mauer«.

So definieren sich Mauern heute nicht über ihre Ausrichtung gegen die eigene Bevölkerung, sondern über ihre Funktion.⁴³ Ob sie »drin halten« oder ob sie »draußen halten«, sie halten als Funktionen von Staaten in erster Linie Menschen voneinander fern. Mehr noch: Das Recht auf Ausreise aus dem eigenen Land steht in der Charta der Menschenrechte als Artikel 13 vollkommen gleichberechtigt neben Artikel 14, das Menschenrecht, in einem anderen Land um Asyl zu suchen. Mauern verweigern, um mit Hannah Arendts berühmter Charakterisierung des Schicksals von Flüchtlingen zu sprechen, als militarisierte Flügel moderner Migrationsregime »das Recht, Rechte zu haben«.⁴⁴ Das heißt aber auch, dass Mauern nicht aus Beton bestehen, sondern aus einer Idee, die sich in unterschiedlicher Art materialisiert. Sie können in verschiedene Richtung gewendet sein, sie können aus Ziegelstein bestehen oder aus Gussbeton, aus Papier, Stacheldraht, Wüstensand oder Wasser. Ihr Wesenskern liegt nicht im Material, sondern in einer als Rationalität getarnten Überreaktion auf ein Ohnmachtsgefühl, indem sie die soziale Frage der Migration als ein »Problem« (bis hin zu einem Angriff) verkennen, das mit militarisierter Abschottung gelöst werden müsse.

Diese Klärung der Funktionsweise von Mauern macht die Sache allerdings nicht einfacher. Denn wenn man den Modus Mauer nicht fest mit der historischen Epoche von Ulbricht und Honecker verknüpfen kann, dann kann man ihn auch nicht auf einen Präsident Trump beschränken. Der Irrweg Mauer endete ebenso wenig

43 Gülzau und Mau: Walls, Barriers, Checkpoints, Landmarks, and »No-Man's-Land.« A Quantitative Typology of Border Control Infrastructure.

44 Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986, S. 614.

mit dem Fall ihres Berliner Pionierexemplars, wie man dessen gegenwärtige Irrwege auf einen abgewählten US-Präsidenten abschieben kann. Der massive Ausbau amerikanischer Grenzbefestigungen begann unter Präsident Clinton.⁴⁵ Mit diesem Ausbau stiegen die Todeszahlen. Der milliardenteure Bau des »border walls«, also dieser senkrechten verbundenen Stahlstreben im Wüstensand, war Trumps Prestigeprojekt. Doch auch wenn Präsident Biden diese plakative Abwehr ablehnt, bricht er nicht mit den Logiken und Praktiken einer Politik des Mauerbaus, sondern sie setzt sich durch lokale Initiativen oder durch die Reaktivierung der »Remain in Mexico«-Politik fort,⁴⁶ die bereits unter Präsident Trump dazu führte, dass Mexiko, in den Worten der Politikwissenschaftlerin Luicy Pedroza, selbst zur Mauer würde.⁴⁷ Kein Experte erwartet, dass diese Maßnahmen das Problem von Flucht und Arbeitsmigration lösen werden. Vielmehr steigen mittelfristig die physischen und finanziellen Migrationskosten, was die Verschuldung von Familien erhöhen wird, wohingegen die dringend benötigten Rücküberweisungen ausbleiben, was dann paradoxerweise nur noch mehr Menschen in die Migration zwingt. Auch die Kriminalität nimmt nicht ab, sie wächst aus vielen Gründen, darunter die kaum kontrollierbare Korruption vor Ort und neue Arten von Strafvorgehen – das als »Schlepperhilfe« bezeichnete Abstellen von Trinkwasser in der Wüste zum Beispiel.

So wenig dies auf die Präsidentschaft Trumps abgeschoben werden kann, so wenig kann dieses Problem auf die USA ausgelagert werden. Die Welt wird wie nie zuvor von Mauern überzogen. Für das Jahr 1989 zählte die kanadische Geografin Élisabeth Vallet 15 Grenzmauern weltweit, inmitten des Wahlkampfs Donald Trumps 2015 dann bereits 77 und zum 40. Jahrestag des Berliner Mauerbaus im Jahr 2021 verzeichnete die Deutsche Welle 90 Mauern und viele mehr im Bau.⁴⁸ Spätestens seit der Aufregung um über Belarus nach Polen kommende Flüchtlinge aus dem Globalen Süden im Herbst 2021 fordern europäische Politiker/-innen zunehmend unverhohlen die Errichtung von Mauern. Ein Beispiel von vielen für deren wachsende Sa-

45 Rodrio Nieto-Gomez: Walls, Sensors and Drones: Technology and Surveillance on the US-Mexico Border. In: Borders, Fences and Walls: State of Insecurity? Hg. von Elisabeth Vallet. Farnham 2014, S. 192.

46 Nick Miroff/Kevin Sieff: U.S. and Mexico Reach Deal to Restart Trump-Era »Remain in Mexico« Program along Border. Washington Post, 2. Dezember 2021, online unter http://www.washingtonpost.com/national/us-and-mexico-reach-deal-to-restart-trump-era-remain-in-mexico-program-along-border/2021/12/01/381a4190-5318-11ec-8ad5-b5c50c1fb4d9_story.html.

47 Luicy Pedroza: From Opposing the Wall to Becoming it: Dilemmas of Migration Policy in Mexico. Verfassungsblog, 5. November 2021, online unter <https://verfassungsblog.de/os2-mexico-wall>.

48 Kim Hjelmgård: From 7 to 77: There's Been an Explosion in Building Border Walls since World War II. USA Today, 24. Mai 2018, online unter <http://www.usatoday.com/story/news/world/2018/05/24/border-walls-berlin-wall-donald-trump-wall/553250002>; Gianna-Carina Grün: As Migration Is Rising, so Are Border Barriers. Dw.Com, 13. August 2021, online unter <http://www.dw.com/en/as-migration-is-rising-so-are-border-barriers/a-58848161>.

lonfähigkeit: Während Manfred Weber als Spitzenkandidat der konservativen EVP-Fraktion des Europäischen Parlaments in der Europawahl 2019 noch auf die europäische Entrüstung über den amerikanischen Präsidenten setzte und verkündete, »wenn Donald Trump Mauern aufbaut, muss ich als Europäer weiter Brücken aufbauen«, erklärte er im Wahlkampf 2023, dass Europa nicht nur Zäune »brauche«, sondern er erklärte auch Giorgia Melonis xenophobe und postfaschistische Fratelli d'Italia zur konstruktiven Kraft, mit der man die »großen Fragen Europas gemeinsam als Europäer lösen« könne.⁴⁹

Viele der neuen Mauern entstehen auf Drängen Europas und der USA in Drittstaaten. So wie Vizepräsidentin Kamala Harris in Guatemala fordern und fördern immer wieder Vertreter/-innen der EU in Staaten wie Marokko, Tunesien, Pakistan und in besonderem Maße von der Türkei den Ausbau von Grenzbefestigungen zur Migrationsverhinderung. Italien finanziert die Aufrüstung der libyschen Küstenwache, von der sogar Schüsse auf Flüchtlingsboote gut dokumentiert sind. Da diese Staaten ebenso von Durchwanderung anderer Staatsbürger geprägt sind, wie sie aufgrund autoritärer Herrschaft selbst Flüchtlinge produzieren, fallen hier Verstöße gegen Artikel 13 und 14 der Menschenrechtscharta oft zusammen.

Aus dieser Sicht verkörperte die Präsidentschaft Trumps einen besonders sichtbaren Exzess des globalen Umbaus von Staats- und Wohlstandsgrenzen zu Orten aktiver oder passiver Gewalt. Vor allem aus europäischer Perspektive darf dabei nicht übersehen werden, dass ungeachtet der unterschiedlichen Rhetorik die europäische Außengrenze im Mittelmeer seit Langem die mit Abstand tödlichste Grenze der Welt ist.⁵⁰ Und die EU baut zunehmend auf weitere tödliche Außengrenzen – so schätzt die IOM, dass mittlerweile die Todeszahlen in Afrika aufgrund vorgelagerter Sicherungen die des Mittelmeeres übersteigen könne, von manifesten Sandmauern wie dem Berm der Westsahara ganz zu schweigen.⁵¹

49 Dabei fällt es auf, dass insbesondere deutsche Politiker das Wort »Mauer« bestenfalls zögerlich verwenden, aber mit der Forderung nach Zäunen weniger Probleme haben, ohne dabei zu verdeutlichen, wo denn der Unterschied läge. Vgl. Gregor Peter Schmitz/Manfred Weber: Manfred Weber: »Wenn Trump Mauern baut, will ich Brücken bauen«. Augsburger Allgemeine, 13. April 2019, online unter <http://www.augsburger-allgemeine.de/politik/Augsburger-Allgemeine-Live-Manfred-Weber-Wenn-Trump-Mauern-baut-will-ich-Bruecken-bauen-id54047216.html>; EVP-Chef Weber wegen Kontakten zu Italiens Rechten in der Kritik. Tagesschau.de, 4. Februar 2023, online unter <http://www.tagesschau.de/inland/evp-weber-meloni-italien-101.html>; EU-Flüchtlingspolitik: EVP-Chef Weber fordert Grenzzäune. Tagesspiegel, 29. Januar 2023, online unter <http://www.tagesspiegel.de/eu-fluechtlingspolitik-evp-chef-weber-fordert-grenzzaune-9261471.html>.

50 Siehe das »Missing Migrants Projekt« der IOM, online unter <https://missingmigrants.iom.int/data>.

51 Julia Black: Over 6,600 Migration Deaths Recorded in Africa Since 2013. »Just the Tip of the Iceberg«. IOM Germany, 19. Dezember 2018, online unter <https://germany.iom.int/de/node/1>

Sonderfall »Berliner Mauer« – Pionier eines Irrwegs

Der deutsche Exzeptionalismus, es gibt ihn nicht. Keine der modernen Mauern ist eine Berliner Mauer, aber sie alle kommen nach ihr, entstehen im Wissen um sie und teilen einige ihrer grundlegende Logiken. Mit der Berliner Mauer etablierte die SED ein Modell der Grenze, dessen Scheitern ein zentraler Teil der deutschen Nationalgeschichte, ja der Geschichte der Freiheit, nicht aber der Geschichte der Migrationskontrolle zu sein scheint. Die »Mauer« war ein Sonderfall ihrer Zeit – und sie wurde postum zum Pionier eines Irrwegs.

Denn so, wie einige Historiker/-innen immer wieder die Freude des Alltagslebens in der DDR betonen, ohne in diesen Schilderungen die systemimmanenten Ausschlussmechanismen mitzudenken, so blicken die Mauerbauer nur auf die eine Seite der Bilanz von Grenzmauern. Sie haben einen spürbaren, aber kurzfristigen Effekt der Migrationsverhinderung, den auch die Berliner Mauer durchaus verzeichnen konnte. Je nach Gewaltbereitschaft kann dies sogar zu einem mittelfristigen Effekt ausgeweitet werden. Es ist aber falsch zu glauben, diese temporären Effekte von den langfristigen Folgen trennen zu können. Die SED erfand in ihrer Ohnmacht die Mauer und musste diese dann aber immer mehr absichern. Dies änderte die ganze DDR. Ganz offen, bereits mit dem Mauerbau 1961, verknüpfte sie ihr Schicksal mit der Mauer. Um diese zu sichern, erhöhte sie konstant Gewaltbereitschaft und Kontrolle. Als die Grenze unter dieser Last zusammenbrach, fiel der Staat. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass andere Staaten auf andere Ergebnisse hoffen können. Im Gegenteil, in den letzten Jahren erschienen wegweisende Forschungsarbeiten, die eindrücklich verdeutlichen, wie auch demokratische Gesellschaften durch undemokratische Grenzen beschädigt werden.⁵²

Die Geschichte der Berliner Mauer kann die Herausforderungen von Massmigration nicht lösen. Aber sie kann zeigen, welche Lösungsversuche nicht funktionieren. Sie zeigt – übrigens im Einklang mit der sozialhistorischen Fluchtforschung –, dass Flucht in erster Linie für Ausreiseländer staatsgefährdend ist.⁵³ Sie zeigt, dass selbst brutale militärische und administrative Mittel Abwanderung nur verzögern. Sie zeigt, dass undurchdringbare Grenzen durch die Unterbindung niederschwelliger Mobilität letztlich die sozialen Bedingungen für Migration sogar be-

10911; Said Saddiki: The Sahara Wall: Status and Prospects. In: *Journal of Borderlands Studies* 27 (2012), Nr. 2, S. 199–212, online unter <https://doi.org/10.1080/08865655.2012.687215>.

52 Vgl. z.B. Elizabeth F. Cohen: *Illegal: How America's Lawless Immigration Regime Threatens Us All*. New York 2020; Reece Jones: *Nobody is Protected: How the Border Patrol Became the Most Dangerous Police Force in the United States*. Berkeley, California 2022; Satnam Virdee/Brendan McGeever: *Britain in Fragments: Why Things Are Falling Apart*. Manchester 2023; Volker M. Heins/Frank Wolff: *Hinter Mauern: Geschlossene Grenzen als Gefahr für die offene Gesellschaft*. Berlin 2023.

53 Siehe insbes. Peter Gatrell: *The Making of the Modern Refugee*. Oxford 2013.

fördern. Sie hilft zu unterscheiden zwischen kurzfristigen Erfolgen und langfristigen Folgen, die den SED-Staat vollkommen überforderten. Sie kann aufzeigen, dass es wichtig ist, soziale und administrative Herausforderungen nicht polizeilich oder militärisch zu lösen.

Derzeit machen Mauern Weltkarriere. Der Anspruch der Menschenrechte heute ist allerdings immer noch der gleiche wie vor drei Jahrzehnten. Es gibt keinen Grund zur Annahme, dass Mauern kompatibel zu ihnen errichtet werden können. So wie die internationale Gemeinschaft die Menschenrechte als ihren Kern geschaffen hat, so bestimmt sie über deren Zukunft. Diese wird zu einem bedeutsamen Teil an den Grenzen der Welt geschrieben. Als die DDR ab Mitte der 1970er-Jahre als schwacher Staat in die internationale Gemeinschaft strebte, änderte dies die Geschichte der Mauer. Es begann eine Zeit der »starken Menschenrechte«. Wenn aber die starken Staaten im internationalen Konzert Mauern bauen, ändert dies die internationale Gemeinschaft. Denn am Ende laufen Mauern vor allem mitten durchs Herz der Menschenrechte.

Differenzen *versus* Ähnlichkeiten?

Neue Perspektiven auf den ›Braunen Osten‹ und den Ost-West-Diskurs bei Bernhard Schlink und Ingo Schulze

Anna Seidl

1. Ostdiskurs und das ›große Unbehagen‹

Im medial-öffentlichen Diskurs sind Debatten über die »deutsch-deutsche Situation«¹ allgegenwärtig. Das besondere Interesse gilt den Entwicklungen in der »Problemzone Ostdeutschland«,² die nicht nur Teil einer politischen Realität sind, sondern auch eines komplexen und emotional aufgeladenen Ost-West-Diskurses. Seit den rassistischen und fremdenfeindlichen Ausschreitungen Anfang der 1990er-Jahre heißt es beispielsweise, der Osten sei xenophob und rechtspopulistisch. Westliche Zuschreibungen wie ›Brauner Osten‹ bzw. ›Dunkeldeutschland‹ sind weit verbreitet und verhandeln Rechtspopulismus, Rechtsextremismus, Ausländerfeindlichkeit und Fremdenangst als spezifische bzw. typische Probleme Ostdeutschlands:

Die gewaltvollen rechten Realitäten im Osten Deutschlands werden in diesem Diskurs als *Besonderheit* gegenüber einer westdeutschen Norm neoreaktionärer Politiken aufgefasst und als *Abweichung* von dieser Norm gedeutet. Medial-öffentliche Darstellungen legen dabei oftmals nahe, dass die Eigenheiten des ›Braunen Ostens‹ im Westen im Grunde unbekannt seien und daher einer gesonderten Auseinandersetzung und Erforschung bedürfen.³

Bei diesen Zuschreibungen, die vornehmlich aus einer westdeutschen Perspektive artikuliert werden, wird der Osten und werden die Ostdeutschen gerne als das *Ande-*

-
- 1 Dirk Oschmann: Der Osten: eine westdeutsche Erfindung. Wie die Konstruktion des Ostens unsere Gesellschaft spaltet. Berlin: Ullstein 2023, S. 14.
 - 2 Steffen Mau: »Lütten Klein«. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2019.
 - 3 Kathleen Heft: Brauner Osten – Überlegungen zu einem populären Deutungsmuster ostdeutscher Andersheit. In: Feministische Studien 36.2 (2018), S. 357–366, hier S. 359.

re identifiziert, was die Soziologin Kathleen Heft mit dem Begriff »Ossifizierung«⁴ umschreibt. Auch der Autor Ingo Schulze bestätigt das gestörte Diskursklima aufgrund negativer Zuschreibungen und einer tiefsitzenden Ost-West-Spaltung: »Es wird viel über den Osten gesprochen, um über den Westen zu schweigen«.⁵

Allgemein gilt die Auffassung, dass Zuschreibungen, Stereotype und kulturelle Identitäten eng miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig beeinflussen, was nicht automatisch zu Problemen führen muss.⁶ Während aber regionale Identitäten in Westdeutschland nicht in Abgrenzung, sondern als Teil einer nationalen bundesrepublikanischen Identität gelten, wird Ostdeutschland entweder zum negativ konnotierten *Anderen* (Ossifizierung) oder, wie die Historikerin Katja Hoyer im Kontext der Wende anmerkt, als Ganzes »aus dem nationalen Narrativ getilgt«.⁷ Statt 1990 als Anfang eines dynamischen Prozesses der Annäherung zu verstehen, so Hoyer, wird Westdeutschland zum Kontinuitätsstaat und Ostdeutschland zu dessen Anomalie erklärt.⁸ Die Bestrebung, diese »Anomalie« zu überwinden, würde bedeuten, den Osten zu assimilieren.

Diesem Ansatz zufolge wäre eine erfolgreiche Integration nur möglich, wenn sich die Ostdeutschen der westdeutschen (politischen) Kultur anpassen würden. In diesem Kontext versteht sich auch Willy Brandts vielzitiertes Satz vom »Zusammenwachsen was zusammengehört«: Ostdeutschland assimiliert sich so weit, dass es nicht mehr als das abweichende *Andere* sichtbar ist.⁹ Für viele Ostdeutsche bedeutet dies einen fundamentalen Bruch mit der alten Ordnung, der die Existenzberechtigung entzogen und die als Ganzes diskreditiert wird. Ähnliches gilt für die persönlichen Erfahrungen und Gefühle, die in der geteilten Geschichte oftmals keinen eigenen Platz bekommen oder nachträglich als falsch bewertet werden.¹⁰ Was bleibt,

4 Ebd., S. 346.

5 Cornelia Geißler gibt in ihrem Artikel in der Berliner Zeitung über Ingo Schulze dessen Stellungnahme wieder. Cornelia Geißler: Zeitenwende. In: Berliner Zeitung vom 19/04/20, online unter <http://www.berliner-zeitung.de/zeitenwende/schriftsteller-ingo-schulze-wir-haben-die-macht-schnell-wieder-abgegeben-li.81417?pid=true> (27/05/23).

6 Siehe hierzu u.a. die Ansätze bei Stuart Hall, Homi Bhabha, Edward Said.

7 Katja Hoyer: *Diesseits der Mauer. Eine neue Geschichte der DDR 1949–1990*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2023, S. 538.

8 Ebd. 19.

9 Ilko-Sascha Kowalczyk: *Die Übernahme: Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde*. München: Beck 2020.

10 Zu den Themen »Transformation« und »diskreditierte Gefühle« siehe das literarische und essayistische Werk von Jenny Erpenbeck sowie Carola Hähnel-Mesnard: *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur: Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck*. (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Bd. 28.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021.

ist eine Leerstelle, ein handlungsloser, »entleibter Osten«¹¹, dem das Interesse nurmehr als Objekt und Corpus der Geschichte gilt.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass viele Ostdeutsche ein Unbehagen fühlen. Dieses richtet sich nicht nur auf die Diskreditierung ihrer Geschichte, sondern auch auf die fehlende Teilnahme an der politischen Gegenwart. Viele Ostdeutsche sehen sich in ihren Möglichkeiten begrenzt, aktiv an der Gestaltung der Demokratie teilzuhaben, was als eine »nicht offen kommunizierte, aber aus Sicht der Protagonisten nicht zu leugnende Aushöhlung und Umdeutung demokratischer Werte«¹² gedeutet wird. Ingo Schulze spricht von »frustrierter Zufriedenheit«¹³, einem Zustand, bei dem es Ostdeutschen materiell zwar gut geht und sie sich auch befreit fühlen, aber ihre Erwartungen und Wünsche, Teil einer gesamtdeutschen Gesellschaft zu werden, nicht erfüllt sehen.

Gegenwärtig bekommt das »ostdeutsche Unbehagen« neuen Aufwind durch das kontrovers diskutierte Buch des Germanistikprofessors Dirk Oschmann mit dem bezeichnenden Titel: *Der Osten: eine westliche Erfindung* (2023). In seiner wütenden Polemik kritisiert er, dass Westdeutsche eine kollektive Ostidentität konstruierten, die ausschließlich negativ konnotiert sei. Gleichzeitig sorgten die Netzwerke der Westdeutschen dafür, dass Ostdeutsche in Führungspositionen immer noch deutlich in der Minderheit wären, womit Deutschland, so das Urteil Oschmanns, eine »Demokratie-Simulation«¹⁴ sei:

Der Osten wird von außen als monolithischer Block wahrgenommen. Und nicht in seiner Heterogenität. Es wird gesagt: in Sachsen ist was passiert, immer dieser Osten. Thüringen, also Osten. Aus meiner Sicht muss es ein Ankämpfen gegen diese Art von Diskurs geben.¹⁵

Die Ostexpertin Jana Hensel und der Ostbeauftragte der Bundesregierung Carsten Schneider betrachten diese Sicht indes als zu einseitig. Die Konstruktion des Os-

11 Ingo Schulze: Die rechtschaffenen Mörder. Berlin: Fischer 2020, S. 234.

12 Dieses Zitat steht auf der offiziellen Webseite des Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland, online unter <http://www.ostbeauftragter.de/ostb-de/bericht-des-ostbeauftragten/blicke-auf-ostdeutschland/nachwende-literatur-und-ost-west-stereotypen-2080848> (01/06/23).

13 Kiran Patel/Ingo Schulze: Doppelt verbunden, halb vereint: Der Beitritt der DDR zur BRD und zur Europäischen Gemeinschaft. Hamburg: Hamburger Edition 2022, S. 51.

14 Frauke Hunfeld im Interview mit Dirk Oschmann: Sächsisch ist die Verliersprache. Die Diskriminierung setzt sofort ein. In: Der Spiegel (9) 2023, online unter <http://www.spiegel.de/panorama/dirk-oschmann-ueber-ostdeutschland-man-grenzt-die-ostmaenner-systematisch-aus-a-9fffdc26-9e0a-48a4-9baf-08c5e40eb9d2> (27/05/23).

15 »Wird der Osten unterdrückt?« Interview mit Dirk Oschmann und Carsten Schneider geführt von Anne Hähnig und Martin Machowecz, online unter <http://www.zeit.de/2023/14/der-osten-dirk-oschmann-carsten-schneider> (01.06.2023).

tens als »die ›andere‹, als die abweichende Gesellschaft«¹⁶ sei, so Hensel, nicht nur die westdeutsche Mehrheitsperspektive, sondern auch die des Ostens, der selbst an dieser Konstruktion bzw. der Ossifizierung mitarbeite und/oder, wie Schneider kritisiert, vornehmlich Opfernarrative bediene.¹⁷

Das Nachdenken über den Osten gestaltet sich somit schwierig, da – wie Hensel zu Recht anmerkt – der Diskurs »unsortiert, richtungslos, ohne Ort und Zentrum, ohne Geschichte und Genese, [...] stets eruptiv, emotional, zufällig und natürlich auch eine Spur idiosynkratisch«¹⁸ bleibt. Ähnlich diffus ist das Gefühl des Unbehagens, das sich gegen unterschiedliche Aspekte und Akteure richtet: die Ossifizierung, die »Übernahme«¹⁹, die eigene Opferrolle, Führungseliten und das westliche Demokratieverständnis, das, wie Christoph Becker, Mitglied des Zentrums Liberale Moderne anmerkt, »von weiten Teilen der Bevölkerung negiert und undifferenziert mit der Bevormundung des DDR-Regimes gleichgesetzt wird«.²⁰

In dieser komplexen Gemengelage ist politisches Handeln schwierig. Einerseits konstatiert man das gestörte Diskursklima, das sich in Affekten wie Wut, Angst und Rückzug, aber auch Radikalisierung, Dissidenz und Opposition äußert. Andererseits zeigen Statistik und politische Realität auch, dass gerade in Ostdeutschland rechtspopulistische und rechte Parteien die Gunst zahlreicher Wähler genießen und Demonstrationen und Ausschreitungen gegen Geflüchtete und marginalisierte Gruppen vergleichsweise häufiger als im Westen auftreten.²¹ Der Diskurs ist somit in einen Kreislauf eingebunden, bei dem er mitunter selbst die sozialen und politischen Realitäten hervorbringt, die er kritisiert und ablehnt.

Inzwischen gibt es von unterschiedlichen Seiten kritische Stimmen, welche eine Stagnation der Ost-West-Beziehungen beklagen. Mitunter wird hierfür die aufgeheizte und polarisierende Gesprächskultur angeführt: »Wir haben dysfunktionale Debatten«²², meint die ostdeutsche Politikerin Linda Teuteberg. Oft münden diese in Schuldzuweisungen, statt dass sie Stereotype zu überwinden suchen. Dabei gilt

16 Jana Hensel: Nach dem Schock. In: Zeit online (09/04/2023), online unter [/www.zeit.de/2023/15/ost-west-diskurs-dirk-oschmann](http://www.zeit.de/2023/15/ost-west-diskurs-dirk-oschmann) (27/05/23).

17 Streitgespräch zwischen Dirk Oschmann und Carsten Schneider zu ostdeutscher Repräsentation, Unterschiede zwischen Ost und West sowie Herkunft, online unter <http://www.ostbeauftragter.de/ostb-de/aktuelles/-ich-trete-dafuer-ein-sich-nicht-als-opfer-zu-verstehen--2183864> (27/05/2023).

18 Hensel: Nach dem Schock 2023.

19 Ilko-Sascha Kowalczyk: Übernahme 2019.

20 Christoph Becker: 28 Jahre nach dem Mauerfall: Wir Ostkinder. In: Zentrum liberale Moderne, online unter <https://libmod.de/christoph-becker-mauerfall-wir-ostkinder/> (27/05/2023).

21 Vgl. Heft: Brauner Osten.

22 »Selbstbewusstsein ohne Selbstgerechtigkeit«. Friederike Haupt im Interview mit Linda Teuteberg. In: Frankfurter Sonntagszeitung (28/05/2023).

die Annahme, dass es grundsätzlich Gegensätze, Differenzen und Dichotomien zwischen Ost und West gibt, die zur Polarisierung und Stagnation führen, erst recht, wenn diese Standpunkte in Diskussionen und Debatten emotionalisiert ausgetragen werden. Neue Dynamiken und Impulse kommen, so die These dieses Aufsatzes, vor allem vonseiten der Gegenwartsautor/-innen. Sie richten den Blick weniger auf Ost-West-Differenzen, sondern schärfen das Bewusstsein für Ambivalenzen, Komplexitäten, Kontingenzen und Beziehungen, wodurch neue Semantiken und Narrative ermöglicht und Gegensätze wie eigen/fremd, Zentrum/Peripherie, Ost/West unterwandert werden.

Von Haus aus ist Literatur dazu prädestiniert, Soziales und Politisches mit genügend Kontext und der nötigen emotionalen und psychischen Komplexität anzureichern, was einen kaleidoskopischen Blick fördert, mit dem sich Sensibilitäten für mögliche Berührungspunkte schärfen lassen. Die Kulturwissenschaftlerin Dorothee Kimmich und der Literaturprofessor Jürgen Wertheimer sprechen in diesem Zusammenhang von einem »Ähnlichkeitsdenken«²³. Indem »vage Verhältnisse, diffuse Dynamiken und unscharfe Relationen« hergestellt werden, widerspricht das Ähnlichkeitsdenken zwar dem »Wunsch nach präziser Grenzziehung und genauer Definition«, kann dafür aber umso besser als Korrektiv wirken »sowohl gegen Prozesse der Alterisierung als auch gegenüber einer gewaltsamen Homogenisierung des Eigenen und der Ausbildung einer hegemonial verpflichtenden Identität«²⁴. Mit Bezug auf die Problematiken des Ost-West-Diskurses könnten hier, wie Wertheimer zu Recht anmerkt, wertvolle Einsichten für das Zukunftsprojekt »Wiedervereinigung« erworben werden.²⁵

Auf der Grundlage der hier angestellten kritischen Vorüberlegungen und unter Verwendung des Paradigmas der Ähnlichkeit werden im Folgenden die Romane *Die Enkelin* (2021) von Bernhard Schlink und *Die rechtschaffenen Mörder* (2020) von Ingo Schulze als Möglichkeit einer Neuperspektivierung der Ost-West-Beziehung besprochen. Beide Autoren behandeln das Thema »Brauner Osten« als Symptom eines auf Differenzen und Grenzziehungen ausgerichteten Ost-West-Diskurses und finden in Semantiken der Annäherung alternative Zugänge, die das Bewusstsein für Kontinuitäten und Ähnlichkeitsbezüge schärfen. Mithilfe dieses »Korrektivs« können dogmatische Zuschreibungen und Prozesse des *Othring* hinterfragt und unterlaufen werden.

23 Anil Bhatti/Dorothee Kimmich/Albrecht Koschorke/Rudolf Schlögl/Jürgen Wertheimer: Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36.1 (2011), S. 233–247.

24 Ebd., S. 247.

25 Jürgen Wertheimer/Florian Rogge: Nachwende-Literatur und Ost-West-Stereotypen, online unter <http://www.ostbeauftragter.de/ostb-de/bericht-des-ostbeauftragten/blicke-auf-ostdeutschland/nachwende-literatur-und-ost-west-stereotypen-2080848> (27.05.2023).

2. Bernhard Schlinks ›urteilsfreie‹ Empathie

*Die Enkelin*²⁶ von Bernhard Schlink ist ein generationenübergreifender »Ostwestroman«²⁷, in dessen Zentrum mit Mutter Birgit, Tochter Svenja und Enkelin Sigrun drei ostdeutsche Frauenschicksale stehen, die durch die DDR, die Wende- und Nachwenderfahrungen geprägt und über weite Strecken durch die Perspektive von Birgits westdeutschem Ehemann und Witwer Kaspar wiedergegeben sind. Persönliches und Politisches stehen dabei in einem engen Verhältnis und bestimmen Haltungen, Perspektiven und Lebensentwürfe der Figuren, die ihren negativen Höhepunkt bei den rechtsnationalen völkischen Siedlern in der ostdeutschen Provinz finden. Schlink thematisiert sowohl die politische Realität des ›Braunen Ostens‹ als auch Gefühle des Unbehagens, wofür es bei ihm ein explizites und ein implizites Lösungsangebot gibt. Bei Ersterem geht es um eine ›urteilsfreie‹ Empathie, die Geduld gegenüber Andersdenkenden fordert, ohne Ähnlichkeiten oder Analogien herzustellen. Hier geht es um Respekt und die Achtung von Grenzen, wobei das *Andere* in seinem Anderssein bestehen bleibt und nicht assimiliert wird. Gleichzeitig werden im Roman aber auch Spuren ausgelegt, die Kontinuitäten und Beziehungen suggerieren, die Schlink vor allem zwischen den existenziellen Erfahrungen und Reaktionen seiner vier Hauptfiguren herstellt. Da Kaspar aus dem Westen und die drei Frauen aus dem Osten stammen, verlagert sich der Fokus von Differenz und Alterität auf Empathie und Ähnlichkeiten.

Im ersten Teil des Romans geht es um Kaspar und Birgit, ihre Erinnerungen an die Begegnung in Ostberlin bei einem deutsch-deutschen Jugendtreffen, Birgits Flucht in den Westen und das gemeinsame Leben, in dem sich die Schwierigkeiten und Sprachlosigkeit des Umgangs zwischen Ost und West spiegeln. Im zweiten Teil rückt mit Birgits Tochter Svenja und Enkelin Sigrun, die bei einer völkischen Siedlung in der mecklenburgischen Provinz leben, das Thema ›Brauner Osten‹ in den Mittelpunkt. Die Fragen nach Ursachen und Umgang reflektiert Schlink vor der Folie negativer Nachwende- und Entwertungserfahrungen und einem Mix von persönlichen Enttäuschungen und politischen Frustrationen. Der dritte Teil stellt ein ›aufklärerisches‹ Erziehungsexperiment dar, bei dem Kaspar seine Stiefenkelin Sigrun vor dem rechtsnationalen Umfeld rettet, indem er sie an seinem linksliberalen Erfahrungs- und Bildungsschatz teilhaben lässt. Leicht ist man geneigt, diese

26 Bernhard Schlink: *Die Enkelin*. Zürich: Diogenes 2021.

27 Cornelia Geißler: Bernhard Schlink: »Die Wiedervereinigung ist immer noch nicht vollendet«. In: Berliner Zeitung (27/10/2021), online unter <http://www.berliner-zeitung.de/ku-ltur-vergnuegen/roman-die-enkelin-bernhard-schlink-interview-voelkische-siedler-ostd-utschland-arroganz-des-westens-formen-des-rechtsextremismus-und-corona-li.190921> (27/05/2023).

»Konversion« mit einem ostkolonialen Ansatz zu verbinden, wobei Kaspar zum Retter ideologisch verirrter Ostdeutscher würde. Dem ist aber nicht so, da Schlink immer wieder strukturelle und emotionale Kontinuitäten und Ähnlichkeiten zwischen seinen Figuren herstellt und persönliche Motive und Erfahrungen mit Kontext anreichert.

Als sich Birgit und Kaspar im Mai 1964 in Ostberlin vor der Humboldt-Universität kennenlernen, scheinen politische Hoffnungen und persönliches Glück für einen kurzen, unbeschwerten Moment Wirklichkeit zu werden. Schlink erzählt die Erinnerungen an diese erste schicksalshafte Begegnung aus der Perspektive beider Figuren, die sowohl für Birgit als auch Kaspar einen Wendepunkt markiert. Speziell für das von der FDJ organisierte deutsch-deutsche Jugendtreffen ist der westdeutsche Geschichtsstudent Kaspar in freudiger Erwartung nach Ostberlin angereist, um bei den Begegnungstagen das Gemeinsame aufzuspüren, als gäbe es »keine Grenzen und Barrieren«. Birgit fällt ihm sofort wegen ihrer Nachdenklichkeit und Entschlossenheit auf, mit der sie über Politik und Kultur diskutiert. Vor allem im Vergleich zur ironischen Überlegenheit seiner westlichen Kommiliton/-innen steht sie für das, was »seine Welt verloren und verlernt« (13) hat. Das Interesse an Birgit, das eng verbunden ist mit seinen Vorstellungen eines anderen Deutschlands, wird schnell relativiert, als er enttäuscht feststellt, dass ostdeutsche Student/-innen neben Marx, Engels, der DDR und ihren politischen Zielen kein Interesse an einer persönlichen Begegnung mit ihm und seinen politischen Ansichten haben.

Diese erste Begegnung mit Kaspar wird auch aus Birgits (Ost-)Perspektive reflektiert. Kaspar findet ihre Erinnerungen an das Treffen nach ihrem Tod in geheimen Aufzeichnungen und einem unvollendeten Romanprojekt. Ähnlich wie bei Kaspar markiert das Deutschlandtreffen für sie einen Wendepunkt. Fasziniert von den freien Gesprächen, neuer Literatur und Musik, verliert Birgit den Glauben an die sozialistische Zeit, »wie sich im Sommer der Winter erledigt oder mit dem Essen der Hunger« (76). Nicht nur Kaspar, auch sie erkennt, dass die DDR nie das Land werden wird, von dem sie geträumt hat. Bei dem FDJ-Treffen erkennt Birgit nämlich, dass das Leben »auf einmal woanders« ist, und entscheidet sich mit der Hilfe Kaspars zur Republikflucht. Dafür zahlt sie einen hohen Preis, denn sie hinterlässt nicht nur ihre politische Heimat, sondern auch ihre neugeborene Tochter Svenja, deren Name sie nicht kennt und die sie nie wiedersehen wird. Birgits Neuanfang im Westen glückt nur bedingt, zu belastend ist der frühe Bruch mit der Tochter, zu unversöhnlich stehen sich ihre ostdeutsche Vergangenheit und das neue Leben im Westen gegenüber: »Wie soll ich mich sehen, mich verstehen, mich beweisen, ohne diese Zeit als Teil von mir zu akzeptieren?« (93). Birgit kann mit diesen Spannungen nicht umgehen, flüchtet in den Alkohol und spürt dem ungelebten Leben im Osten in ihrem Romanprojekt nach.

Birgits gebrochene Ost-West-Biografie liest sich in weiten Teilen exemplarisch für die Identitätsprobleme, die durch Flucht, Wende- und Nachwunderfahrungen

hervorgerufen werden und in soziologischen Studien auf der Folie von Enttäuschung und Verlust reflektiert werden.²⁸ Thomas Ahbe spricht von »Aufbruch und Illusion« als zentralen Eckpunkten des Transformationsnarrativs, Steffen Mau von »ostdeutschen Frakturen«²⁹, die er als Brüche des gesellschaftlichen Zusammenhangs versteht und die zu Fehlstellungen führen können. Der anfänglichen Euphorie über den verheißungsvollen Neustart folgt bei vielen Ostdeutschen rasch die Ernüchterung, die von Verlustgefühlen begleitet und der Auflösung des Selbst bedroht wird. Dies trifft auch auf Birgit zu, bei der das Gefühl des persönlichen Scheiterns mit dem westdeutschen Desinteresse und Entwertungserfahrungen zusammenfällt:

Im Osten war etwas Eigenes entstanden? Im Osten hatte es Unterdrückung, Unrecht und Unglück gegeben, Unterdrückung und Unrecht waren vorbei, die unterdrückten Ostdeutschen konnten wieder sein wie die nicht unterdrückten Westdeutschen und hatten keinen Grund mehr, anders zu sein. Wenn sie es doch waren, war es ungehörig und überdies undankbar, weil sie reich beschenkt worden waren, um so glücklich zu sein wie die glücklichen Westdeutschen (113).

In diesem ersten Teil geht es vornehmlich um geplatzte Träume und Enttäuschungen, die sowohl Birgit als auch Kaspar erfahren. Auch Kaspar hatte als aufstrebender junger Geschichtsstudent gehofft, »in ganz Berlin, in ganz Deutschland« (30) heimisch zu werden, als er sich an der Humboldt-Universität für ein Auslandssemester bewarb. Umso größer ist die Enttäuschung, als man ihn ablehnt, wonach er sich immer weiter in die Welt der Literatur des 19. Jahrhunderts zurückzieht und letztendlich den Traum vom historisch und politisch vereinten Deutschland, dem er in seiner akademischen Laufbahn näherzukommen glaubte, gegen den Beruf des Buchhändlers eintauscht.

Im zweiten Teil des Romans geht es vor allem um Frakturen ostdeutscher Biografien und das dadurch ausgelöste Unbehagen, das Kaspar nach Birgits Tod bei der Suche nach ihrer Tochter Svenja bei vielen Ostdeutschen antrifft. Seine Reise folgt sukzessiv einzelnen Stationen, die ihn am dramatischen Höhepunkt ins Herz des rechtsnationalen völkischen Milieus in die mecklenburgische Provinz bringen.

28 Siehe hierzu u.a. Wolfgang Engler: Die Ostdeutschen: Kunde von einem verlorenen Land. Aufbau Digital 2019; Thomas Ahbe: Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit. In: Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität. Hg. von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 27–58. Raj Kollmorgen/Hans-Liudger Dienel/Frank Thomas Koch: Diskurse der deutschen Einheit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

29 Steffen Mau: »Lütten Klein«, S. 13.; Steffen Mau: Ostdeutsche Frakturen für immer? In: Bundeszentrale für politische Bildung (09/07/21), online unter <http://www.bpb.de>. (27/05/2023).

Auf dem Weg dorthin trifft er neben den Menschen, die im Osten ein erfülltes und zufriedenes Leben führen, auch auf »Verlierer der Wende«, die enttäuscht und zukunftslos wirken, dabei aber eher passiv als aggressiv, eher resigniert als radikalisiert wirken. Ihre Geschichten, Ressentiments und Wut reflektiert Schlink vor der Folie von Enttäuschungs- und Opferdiskursen, deren bekannte Zuschreibungsmuster und Schematisierungen vom »Jammer-Ossi« bis zum ostdeutschen »Wutbürger« reichen: »Ein Fliegenschiss seid Ihr, ein Fliegenschiss auf der Landkarte. Und wollt uns sagen, wo es hingeht« (146).³⁰

Über Birgits Tochter Svenja erfährt er, dass diese weder im Osten noch im Westen ein Zuhause gefunden und sich nach der Wende einer Gruppierung rechtsnationalen völkischer Siedler angeschlossen hatte. Dort findet Kaspar sie zusammen mit ihrem Ehemann und der Tochter Sigrun, die trotz ihrer 14 Jahre sehr selbstbewusst und mit voller Überzeugung die Ideale der autarken Lebensreform predigt: »Hitler wollte den Krieg nicht, er wollte Frieden. Und die Deutschen haben die Juden nicht ermordet« (222). Bei den völkischen Siedlern, wo die Enttäuschungen über den verpassten Neustart und die Teilhabe an demokratischen Entscheidungsprozessen im wiedervereinten Deutschland in rassistische Weltanschauungen umgeschlagen sind, steht Kaspars linksliberales und auf humanistischen Werten und Idealen gebautes Weltbild zunächst vor unüberbrückbaren Hindernissen.

Im letzten Teil des Romans folgt nun *sein* Kampf um Sigrun, den er mithilfe seines Umerziehungs- und Bildungsprogramms zu gewinnen versucht und dessen offene und behutsame Herangehensweise in einem starken Kontrast zu den autoritären Mitteln der DDR stehen. Obwohl Schlink das Ende Sigruns im Vagen lässt, ist anzunehmen, dass es Kaspar glückt, seine Enkelin für sich und seine Welt zu gewinnen.

Schlink verweist indirekt auf eine Verbindung zwischen der negativen Gefühlslage in Ostdeutschland als Folge der Wende und einer Radikalisierungsanfälligkeit. Dabei geht es ihm vor allem um Toleranz und Empathie für diese Andersdenkenden, deren Perspektive im Kontext von persönlichen und politischen Enttäuschungen erscheint. Gleichzeitig geht es aber auch um die Frage von Grenzen: Wie weit kann und darf man dem anderen in seinem Andersdenken folgen? Wann bleibt einem nur die Flucht als Ausweg? Vor allem Kaspar muss als Figur ambivalent bleiben, da er als Westdeutscher keine privilegierte Position einnehmen darf. Deshalb übt Kaspar Selbstkritik, die als Reflexionsschleifen immer wieder in die Handlung eingeflochten sind: Zeigt er politisch zu wenig Haltung, leistet er persönlich zu wenig Widerstand, begegnet er den rechten Siedlern zu prinzipienlos, ist seine Empathie am Ende nur ein Ausdruck von Feigheit?

30 Der AfD-Abgeordnete Alexander Gauland hat die Nazizeit einen »Vogelschiss der Geschichte« genannt. Damit suggeriert dieser fiktive Ostbürger, dass die DDR eine Art NS-Zeit und zweite Diktatur gewesen sei.

Nicht trotz, sondern gerade wegen seiner ›Schwächen‹ findet Schlink in Kaspar einen geeigneten Antihelden. Aber auch seine Geduld, Offenheit und Empathie könnten vor dem Hintergrund der verletzten Gefühle und Demütigungen, die im Osten zu einer eher starren als empathischen Haltung geführt haben, irritieren, wäre Kaspar nicht auch gleichzeitig ein aus der Welt Gefallener. Heimisch ist er nicht im Hier und Jetzt, sondern im 19. Jahrhundert, ein Dissident der politischen Gegenwart – eine mögliche Assoziation wäre hier, Ähnlichkeiten zur Nischengesellschaft der DDR herzustellen.

Schlinks Angebot liegt nicht darin, das Gemeinsame von Ost- und Westdeutschland aufzuzeigen. Stattdessen eröffnet sein Roman zwei alternative Perspektiven. Das eine Mal geht es um Empathie, das andere Mal um versteckte Ähnlichkeiten zwischen seinen vier Hauptfiguren, die existenzielle Erfahrungen im Kontext der deutsch-deutschen Geschichte und Wiedervereinigung teilen. Während Kaspar und Sigrun ihr gemeinsames ›Exil in den pränationalistischen Wurzeln der Kulturation finden, haben persönliche Enttäuschungen bei Birgt und Svenja zu einem gesellschaftlichen Rückzug geführt. Das Scheitern von Lebensentwürfen, Wünschen und Träumen hat bei allen Figuren Spuren hinterlassen, sei es die innere Immigration Birgits, Svenjas politische Radikalisierung einerseits und ihre selbstverleugnende Unterwerfung andererseits, Sigruns Konversion oder Kaspars Umorientierung vom engagierten Geschichtsstudenten zum leidenschaftlichen Büchermenschen. Gleichzeitig teilen sie auch eine Demuthaltung, denn sie wissen alle, »wozu man fähig und nicht fähig ist«. Manchmal, so endet der Roman, bleibt eben nur die Flucht (358).

3. Ingo Schulzes ›Prinzip des Zweifels‹

Ingo Schulze gehört zu den tonangebenden Stimmen aus dem Osten, die das gestörte Ost-West-Verhältnis, die Gefühle von Ostdeutschen nach 1989 und die wechselseitigen Zuschreibungen immer wieder zum Ausgangspunkt seiner literarischen und essayistischen Werke macht. Als eine zentrale Ursache der Spannungen und eine sich immer weiter vertiefende Ost-West-Spaltung deutet Schulze die Dramatik des abrupten Endes der »nichtkapitalistischen Gehversuche«³¹ rund um 1989. Wegen seiner europäischen Tragweite ist der ›Casus Ostdeutschland‹ für ihn von besonderer Bedeutung und gibt ihm eine Verantwortung, falschen oder einseitigen Zuschreibungen entgegenzuwirken, welche die DDR beispielsweise rückblickend als eine idyllische Nische verklären oder in ihr ausschließlich den Unrechtsstaat sehen. Vor allem geht es Schulze aber darum, Strukturen und Sollbruchstellen offenzulegen, die dem angespannten Ost-West-Verhältnis zu neuen Impulsen verhelfen.

31 Patel/Schulze: Doppelt verbunden, S. 108.

In dem vielschichtigen Roman *Die rechtschaffenen Mörder* (2020) geht es um das ostdeutsche Unbehagen, das sich in der Figur des einst hoch angesehenen Dresdner Antiquars Paulini verdichtet und von verschiedenen Blickwinkeln reflektiert und hinterfragt wird. Gleichzeitig thematisiert Schulze auch das eigene Unbehagen, das er angesichts der Erwartungen spürt, die an ihn als ostdeutscher Autor gestellt werden, um in seinen Geschichten Antworten auf die Fragen der Zeit zu formulieren. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Funktion und Rolle als Autor spiegelt sich vor allem in der Figur des fiktiven Schultzes (mit tz), der versucht, Zeugnis einer vergangenen Zeit abzulegen und Paulinis Andenken zu retten. Dabei bemerkt er im Laufe des Romans, Trugbildern und Schimären aufgesessen zu sein, für deren Existenz und Weitergabe womöglich auch er selbst Verantwortung trägt.

In der vom Fischer Verlag vorangestellten Synopsis zum Roman steht die Frage zentral, wie »ein aufrechter Büchermensch zum Reaktionär – oder zum Revoluzzer« werden kann. Es wird der Eindruck erweckt, der Roman gebe Antworten auf den »Braunen Osten«, indem sich die Geschichte Paulinis beispielhaft für die gescheiterten Nachwendebiografien liest und Paulini zum Entsetzen seiner Bewunderer im wiedervereinten Deutschland vom Humanisten zum Pegida-Sympathisanten wird. Paulinis finanzieller und sozialer Absturz beginnt mit der Wende. Erst bleiben ihm die Kunden weg, dann macht ihm das Internet die Konkurrenz. Vor dem Hintergrund von Deprivation, Entwertungsgefühlen und einer gescheiterten Westintegration lassen sich nicht nur die als kränkend empfundenen Zäsuren verstehen, sondern auch politische Dissidenzgefühle. Schulze umgeht aber die »Logik« dieser Grundkonstellation, indem er sie grundsätzlich infrage stellt: Führen Enttäuschungen und Entwertungsgefühle unmittelbar in den »Braunen Osten«? Statt dieser Spur zu folgen, parallelisiert Schulze die Dissidenzgefühle Paulinis mit der Spätphase der DDR und der Gegenwart der Bundesrepublik, wodurch ein unorthodoxes Ähnlichkeitsdenken initiiert wird, bei dem Ost und West nicht in Termini von Differenz und Alterität, sondern von Zusammenhalt und Kohäsion gedacht werden.³² Wie schon bei Schlink schafft Schulze damit über das Prinzip der Ähnlichkeiten Verbindungen und Beziehungen herzustellen, die auf dem Prinzip des Dialogischen und nicht der Abgrenzung beruhen.

Schulze kritisiert und hinterfragt in seinem Roman Eindeutigkeit und dogmatische Zuschreibungen und bietet stattdessen verschiedene Perspektiven und Fluchtpunkte an, wodurch Ambivalenz, Uneindeutigkeit und Ambiguitäten entstehen und traditionelle Ost-West-Narrative kollidieren. Dieser multiperspektivische Ansatz ist immanent politisch, da das Prinzip des Zweifels herrscht. Jede Perspektive wird hinterfragt und durch das Urteil einer anderen überlagert, was sich auch

32 Siehe hierzu Jürgen Wertheimer/Florian Rogge: Nachwende-Literatur und Ost-West-Stereotypen.

im vielsagenden Titel der *rechtschaffenen Mörder* spiegelt, in dem sich ein Gegensatz ausdrückt.

Der Roman besteht aus drei Teilen und reflektiert auf unterschiedlichen Erzählebenen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln den Aufstieg und Untergang des zu DDR-Zeiten bewunderten Büchermenschen Paulini. Das raffinierte Spiel mit Vexierbildern und Standpunkten wirft dabei immer wieder die Frage nach der Rechtschaffenheit der einzelnen Figuren und deren Handlungsmotive auf. Den ersten und vergleichsweise längsten Teil nimmt das Manuskript des zunächst als »rechtschaffen« erscheinenden ostdeutschen Autors Schultze ein. Er möchte Paulini ein Denkmal setzen, um »den Westlern zu zeigen, wo wahre Bildung lebte« (279) und um »uns Ostlern die eigene Geschichte« bewusst zu machen. Paulini besitzt nicht nur ein Antiquariat, sondern führt auch einen nach Nietzsches »Liedern des Prinzen Vogelfrei« benannten hochkarätigen Lesesalon, der zu DDR-Zeiten zum Zufluchtsort dissidentischer Intellektueller wird. Nach der Wende bleibt Paulini seine Kundschaft weg, er verliert Hab und Gut, muss Insolvenz anmelden und lässt sich scheiden, nachdem bekannt wird, dass seine Frau als Informeller Mitarbeiter auch über die Treffen in seinem Lesesalon berichtet hat. Nach und nach entwickelt sich aus dem zeitabgewandten »Geistmenschen« (168) zunehmend ein aufbrausender und zorniger Mitbürger, der sich am Ende dem Vorwurf ausgesetzt sieht, als Rechtsextremer und Pegida-Sympathisant an fremdenfeindlichen Ausschreitungen beteiligt gewesen zu sein.

Die folgenschwere Zäsur von 1989/90 zeigt die Fallhöhe Paulinis, wobei in Schultzes Manuskript der Abstieg in einen engen Zusammenhang mit dem Narrativ des zerstörerischen Westens gestellt wird, dessen freie Marktwirtschaft und kapitalistischer Literaturbetrieb die Schuld an Paulinis Untergang tragen. Dieses Narrativ wird zusätzlich gestützt durch die Nachträglichkeit der hagiografischen Verehrung, die erst in dem Moment beschworen wird, wenn es Paulinis Welt nicht mehr gibt. In Form einer Metafiktion stellt Schultze im zweiten Teil des Romans die eigene Perspektive wieder konsequent infrage, wenn er erkennt, dass anders als gedacht die DDR-Nischen-Existenz der intellektuellen Eliten ein »verkapptes Paradies« (253) und eine geistige »Liliput-Welt« (279) waren. Schultze erkennt, dass gerade das, was er an Paulini früher so bewundernswert fand, ihn zum »Herrschaftswahn, zur Überhebung, zum Blick von oben herab« (279) prädestinierte.

Dieser kritische Perspektivenwechsel, der zu einer Distanzierung Schultzes von dem inzwischen als rechtsextrem eingestuft Paulini führt, lässt diesen literarisierten Autor als *rechtschaffen* erscheinen. Er war es, der die ideologischen Verirrungen Paulinis aufgedeckt und danach seine Sicht auf Paulini revidiert hat. Gäbe es da nicht den dritten Teil, in dem die westdeutsche Lektorin die Erzählstimme übernimmt und alles Bisherige wieder infrage stellt. Nach dem mysteriösen Tod Paulinis und seiner Frau Elisabeth, die beim Wandern in der Sächsischen Schweiz ums Leben gekommen sind, ist sie es, die an der »Wahrheit« von Schultzes Bericht zu zweifeln

beginnt und auf Leerstellen und Ungereimtheiten stößt. Damit gibt es jetzt drei Perspektiven, die miteinander konkurrieren: Schultzes in Legendenform verfasste hagiografische Verklärung Paulinis im ersten Teil des Romans, die kritische Reflexion des eigenen Manuskripts und der Einsicht, Paulinis »kontextlosem Ästhetizismus« aufgesessen zu sein im zweiten Teil und die Perspektive der Lektorin, die Schultzes Rechtschaffenheit infrage stellt, im dritten Teil. Der Lektorin geht es vor allem um den »Faktencheck«. Stimmen Schultzes Einschätzungen? Ist Paulini wirklich der Rechtsextreme, zu dem er ihn macht, stimmt es, was er zu dessen mysteriösem Tod in den Bergen sagt? Um sich Sicherheit zu verschaffen, trifft die Lektorin den neuen Besitzer des Antiquariats. Der Bosnier Juso Podzan Livnjak hat Paulini gut gekannt und führt das Antiquariat nun zusammen mit seiner Frau.

Während die Lektorin für einen von einem westlichen Verlag geprägten, redigierenden Blick auf den Osten steht, der nach Erklärungen und Eindeutigkeit sucht, kommt mit dem Bosnier eine weitere Perspektive ins Spiel – die wichtigste. Livnjak relativiert sowohl Schultzes Perspektive auf Paulinis rassistische Ausschreitungen als auch entkräftigt er den Verdacht, Paulini habe seine Frau in den Tod gestürzt und dann sich selbst getötet. Stattdessen sät Livnjak Zweifel an Schultzes Rechtschaffenheit: Ist es nicht Schultze, der Paulini getötet hat, um sich von der Last der Verantwortung, sprich der von ihm geforderten »wahren« Ostdarstellung zu befreien? Ist der rechtschaffene Schriftsteller, der Aufrichtige, Moralische, der den Rechtsradikalismus des anderen aufdeckt, am Ende selbst ein Mörder? Gleichzeitig problematisiert er auch den detektivischen Spürsinn der West-Lektorin und ihre Suche nach Eindeutigkeit. Birgt Eindeutigkeit nicht auch grundsätzlich die Gefahr des (moralischen) Urteils. Deshalb weicht Ingo Schulze auf die kritische Perspektive des Migranten Livnjak aus. Als Außenstehender vermag nur er es, die verschiedenen Standpunkte im Blick zu behalten, infrage zu ziehen und in ihrer Absolutheit zu relativieren.

Methoden des Zweifelns, unorthodoxe Ähnlichkeiten und Metafiktionen sind die zentralen Strukturelemente des Romans, durch die sich verschiedene Perspektiven miteinander verschränken und zentrale Fragen in der Schwebelassen: War Paulini bzw. die Ostintelligenza wirklich so bewundernswert, wie der fiktive Autor sie in seinem Denkmal entwirft? Macht die ideologische Verirrung Paulini wirklich zu einem »Ungeheuer« (274)? Sind deutsche Dissensgefühle wirklich nur Ostgefühle? Am Ende trifft der Zweifel auch die beiden Autoren Schulze und Schultze, da sie es sind, die entscheiden, welche Wahrheit, welche Ost-West-Narrative, Kausalitäten, Analogien und Differenzen in den Roman bzw. das Manuskript gelangen.

4. Fazit: Eine ›gescheiterte Ehe‹?

Mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung wirkt Deutschland immer noch wie ein geteiltes Land. Obwohl sich die Kluft zwischen Ost und West in materieller Hinsicht erheblich verringert hat, herrscht ein Gefühl frustrierter Zufriedenheit, das als ›ostdeutsches Unbehagen‹ und »Wütendsein«³³ den Diskurs bestimmt. Das Klima ist emotional erhitzt und richtet sich gegen wechselseitige Vorurteile, Stereotype und Zuschreibungen. Wie Jana Hensel zu Recht anmerkt, verstärken sich die Polarisierungstendenzen, wenn auf die Besonderheiten und das Anderssein Ostdeutschlands fokussiert wird. Dieser Ansatz liegt auch manchen sozialwissenschaftlichen Forschungen zu Ostdeutschland zugrunde, welche Ost-West-Differenzen in den Mittelpunkt stellen und versuchen, diese weiter auszuloten. Auch hier gilt die Grundannahme einer prinzipiellen Differenz zwischen Ost und West.

Schlink und Schulze zeigen, dass Literatur hier andere Wege gehen und wichtige Impulse und Alternativen aufzeigen kann. Statt den Blick auf klischeehafte Differenzen zu richten, werden Empathie, vielschichtige Kontinuitäten und Ähnlichkeiten hervorgehoben, ohne dass als Ziel die Assimilation angestrebt wird. Mit ihren literarischen Gedankenexperimenten schärfen sie ein Gespür für die dynamischen, individuellen Prozesse der Annäherung, wobei weder die Verluste Ostdeutscher noch die negativen Effekte des Unbehagens aus dem Blick rücken. Beide Autoren zeigen, was Ostdeutsche bewegt und wie sich trotzdem gemeinsame Strukturen erkennen lassen. Mit diesem Ansatz, bei dem jene scheinbar eindeutigen, dogmatischen Zuschreibungen nachhaltig Platz machten für vielstimmige und verbindungsstiftende, ließe sich die dem Unbehagen implizite Ost-West-Kluft am Ende wohl nachhaltiger überbrücken. Auch wenn sich diese im Nachhinein als ›trügerisch‹ erweisen und der wechselseitigen Abgrenzung voneinander dienen, bleibt das Vorgehen dezidiert dialogisch und durchbricht die Struktur einseitiger Zuschreibung. Vor diesem Hintergrund ließe sich auch die Vorstellung von einer ›gescheiterten Ehe‹, wie sie in Schulzes Bild der »abgewiesenen Liebhaber und sitzengelassenen Bräute des Westens«³⁴ aufscheint, nochmals grundsätzlich überdenken.

33 Linda Teuteberg in einem Interview, geführt von der politischen Korrespondentin Friederike Haupt. In: Frankfurter Sonntagszeitung, online unter <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/ostdeutschland-teuteberg-ueber-wut-und-schulduzuweisungen-18921671.html> (28/05/2023).

34 Ingo Schulze: Man wird nicht als Ostler geboren. Ingo Schulzes Rede zur Verleihung des Dresdner Kunstpreises. In: Süddeutsche Zeitung (07/06/2021), online unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ostdeutschland-ungleichheit-ingo-schulze-dresden-pegida-1.5314587> (01/06/2023).

Literarische Texte

Schlink, Bernhard (2021): *Die Enkelin*. Zürich: Diogenes.

Schulze, Ingo (2020): *Die rechtschaffenen Mörder*. Berlin: Fischer.

Forschungsliteratur

Abhe, Thomas (2013): Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit. In: *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*. Hg. von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard. Berlin: Frank & Timme, S. 27–58.

Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee/Koschorke, Albrecht/Schlögl, Rudolf/Wertheimer, Jürgen (2011): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36/1, S. 233–247.

Becker, Christoph: 28 Jahre nach dem Mauerfall: Wir Ostkinder. In: *Zentrum liberale Moderne*, online unter <https://libmod.de/christoph-becker-mauerfall-wir-ostkinder/> (27/05/23).

Engler, Wolfgang (2019): *Die Ostdeutschen: Kunde von einem verlorenen Land*. Aufbau Digital.

Geißler, Cornelia: Bernhard Schlink: »Die Wiedervereinigung ist immer noch nicht vollendet«. In: *Berliner Zeitung* (27/10/21), online unter www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/roman-die-enkelin-bernhard-schlink-interview-voelkische-siedler-ostdeutschland-arroganz-des-westens-formen-des-rechtsextremismus-und-corona-li.190921 (27.05.2023).

Geißler, Cornelia: Zeitenwende. In: *Berliner Zeitung* vom 19/04/20, online unter <http://www.berliner-zeitung.de/zeitenwende/schriftsteller-ingo-schulze-wir-haben-die-macht-schnell-wieder-abgegeben-li.81417?pid=true> (27.05.2021).

Hähnel-Mesnard, Carola (2021): *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur: Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck*. Bd. 28. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Heft, Kathleen: Brauner Osten – Überlegungen zu einem populären Deutungsmuster ostdeutscher Andersheit. In: *Feministische Studien* 36.2 (2018), S. 357–366.

Hensel, Jana: Nach dem Schock. In: *Zeit online* (09/04/2023), online unter www.zeit.de/2023/15/ost-west-diskurs-dirk-oschmann (27.05.2021).

Hoyer, Katja (2023): *Diesseits der Mauer. Eine neue Geschichte der DDR 1949–1990*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Hunfeld, Frauke im Interview mit Dirk Oschmann: Sächsisch ist die Verlierersprache. Die Diskriminierung setzt sofort ein. In: *Der Spiegel* (9) 2023, online unter

- www.spiegel.de/panorama/dirk-oschmann-ueber-ostdeutschland-man-grenzt-die-ostmaenner-systematisch-aus-a-9fffdc26-9e0a-48a4-9baf-08c5e40eb9d2 (27.05.2021).
- Kollmorgen, Raj/Dienel, Hans-Liudger/Koch, Frank Thomas (2011): Diskurse der deutschen Einheit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha (2020): Die Übernahme: Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: Beck.
- Mau, Steffen (2019): »Lütten Klein«. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft. Berlin: Suhrkamp.
- Mau, Steffen: Ostdeutsche Frakturen für immer? In: Bundeszentrale für politische Bildung (09.07.2021), online unter www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/336341/ostdeutsche-frakturen-fuer-immer (27.05.2021).
- Oschmann, Dirk (2023): Der Osten: eine westdeutsche Erfindung. Wie die Konstruktion des Ostens unsere Gesellschaft spaltet. Berlin: Ullstein.
- Oschmann, Dirk/Schneider, Carsten (Streitgespräch): Ostdeutsche Repräsentation, Unterschiede zwischen Ost und West sowie Herkunft, online unter www.ostbeauftragter.de/ostb-de/aktuelles/-ich-trete-dafuer-ein-sich-nicht-als-opfer-zu-verstehen--2183864 (27.05.2021).
- Patel, Kiran/Schulze, Ingo (2022): Doppelt verbunden, halb vereint: Der Beitritt der DDR zur BRD und zur Europäischen Gemeinschaft. Hamburg: Hamburger Edition.
- »Selbstbewusstsein ohne Selbstgerechtigkeit«. Friederike Haupt im Interview mit Linda Teuteberg. In: Frankfurter Sonntagszeitung (28.05.2021).
- Schulze, Ingo: Man wird nicht als Ostler geboren. Ingo Schulzes Rede zur Verleihung des Dresdner Kunstpreises. In: Süddeutsche Zeitung (07/06/21), online unter www.sueddeutsche.de/kultur/ostdeutschland-ungleichheit-ingo-schulze-dresden-pegida-1.5314587 (01.06.2023).
- Webseite des Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland, online unter www.ostbeauftragter.de/ostb-de/bericht-des-ostbeauftragten/blicke-auf-ostdeutschland/nachwende-literatur-und-ost-west-stereotypen-2080848 (01.06.2023).
- Wertheimer, Jürgen/Rogge, Florian: Nachwende-Literatur und Ost-West-Stereotypen, online unter www.ostbeauftragter.de/ostb-de/bericht-des-ostbeauftragten/blicke-auf-ostdeutschland/nachwende-literatur-und-ost-west-stereotypen-2080848 (27.05.2021).
- »Wird der Osten unterdrückt?« Interview mit Dirk Oschmann und Carsten Schneider geführt von Anne Hähning und Martin Machowecz, online unter www.zeit.de/2023/14/der-osten-dirk-oschmann-carsten-schneider (01.06.2023).

Theodor Fontanes Modernität(-en)

Rolf Parr

Für Wilhelm Amann zum 65. Geburtstag¹

1. Das Spektrum der Zuschreibungen von ›Modernität‹

Mit schöner Regelmäßigkeit ist in der Forschung von der Modernität Theodor Fontanes die Rede. Dabei hat man es jedoch nicht mit einem einzigen Gegenstand zu tun, sondern gleich mit mehreren verschiedenen ›Modernitäten‹ rund um die Frage, »[w]omit und inwiefern [...] diese Werke an der historischen Literaturepoche der Moderne Anteil« haben »oder [...] hinter ihr« zurückbleiben.²

So wird – *erstens* – vielfach darauf verwiesen, dass sich Fontane »[i]m Unterschied zu anderen Vertretern des Bürgerlichen Realismus« dem europäischen und dann auch Berliner Naturalismus gegenüber »aufgeschlossen« gezeigt und sich seit ca. 1870 in Rezensionen, Theaterkritiken und Briefen »intensiv« mit naturalistischen literarischen Texten und Autoren »auseinandergesetzt« habe. Das allein – so betont Gregor Streim – habe Fontane jedoch noch nicht zu »einem Modernen« gemacht, denn Fontane wurde durch die Naturalisten »weniger in seinem Schreiben beeinflusst, als zur Überprüfung und Präzisierung der eigenen Realismuskonzeption herausgefordert«; eine Selbstvergewisserung, die in zwei Richtungen erfolgte und das Konzept des poetischen Realismus letztlich bestätigte. Zum einen – so Streim – »bemängelt« Fontane

in seiner Rezension von Paul Lindaus konventionellem Gesellschaftsroman *Der Zug nach dem Westen* (1886) die fehlende »frische Naturfarbe«, das Feuilletonistische und Gekünstelte der Schilderung, womit er sich naturalistischen Wertungsmaßstäben annäherte (NFA, Bd. 21/1, 287). In einer Aufzeichnung dazu bezeich-

1 Der Beitrag geht auf einen Vortrag an der Universität Luxemburg in der Reihe »Die stille Arbeit der Interpretation: Herausforderungen der Moderne«. Frühlingslektüren zu Ehren Wilhelm Amanns« am 29. März 2022 zurück.

2 Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler 2018, S. 6.

nete er den an »Wohlanständigkeit« statt an der »Natur« interessierten Roman direkt als »unmodern« (NFA, Bd. 21/2, 654).

In die andere, die naturalistische Richtung,

kritisierte er an modernen Romanen das fehlende »Maß«. Dort werde die Wirklichkeit nicht durch das Aussparen der Natur, sondern durch die Fixierung auf das sittlich Abstoßende verfehlt bzw. verzerrt. »Aufgabe des modernen Romans« sei es nicht, einfach »Dinge zu schildern, die vorkommen oder wenigstens vorkommen können«, sondern in der Darstellung einen Ausgleich von Poesie und Wirklichkeit herzustellen, so »daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist, als der jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung [...], die die verklärende Aufgabe der Kunst ist« (NFA, Bd. 21/2, 653f.).³

Fontane war demnach eher wohlwollender Rezipient moderner naturalistischer Literatur (etwa in seiner Funktion als Theaterkritiker) als selbst schon ein sogenannter Moderner, sodass sich aus dieser partiellen Affinität noch kein Kriterium für seine eigene Modernität gewinnen lässt; es sei denn, man sieht allein schon diese distanzierte Sympathie als »modern« an. Letzten Endes wiederholt Fontane angesichts der naturalistischen Herausforderung lediglich dasjenige Konzept, das er schon 1853 in seiner Schrift *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* in Abgrenzung zur irrationalen und der Vergangenheit zugewandten Literatur der Romantik formuliert hatte: Die realistische Literatur müsse sich der zeitgemäßen »Widerspiegelung alles wirklichen Lebens«, dem »Größte[n] wie [dem] Kleinste[n]«, »im Elemente der Kunst« verpflichtet fühlen.⁴ Im Rückblick auf die Romantik erklärte Fontane Literatur und

3 Gregor Streim: IX.4.6. Fontane und die literarische Moderne. In: Rolf Parr/Gabriele Radecke/Peer Trilcke/Julia Bertschik (Hg.): Theodor Fontane Handbuch. Berlin, Boston: de Gruyter 2023, Bd. 1, S. 189–192, hier 189 (die Abkürzung NFA steht für die Nymphenburger Fontane-Ausgabe). Vgl. auch Rainer Bachmann: Theodor Fontane und die deutschen Naturalisten. Vergleichende Studien zur Zeit- und Kunstkritik. Diss. München 1968; Günther Mahal: »Echter« und »konsequenter« Realismus. Fontane und der Naturalismus. In: Dieter Grimm u.a. (Hg.): Prismata. Dank an Bernhard Hanssler. Pullach: Verlag Dokumentation 1974, S. 194–204; Christian Grawe: »Une saison en enfer«. Die erste Saison der Freien Bühne und Fontanes Kritiken. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hg.) in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September in Potsdam. Bd. 3: Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 267–283; Ortrud Gutjahr: Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne. In: Ebd., S. 171–188.

4 Theodor Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. 1–24 und Supplement. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959–1975, Bd. XXI, 1, 1963, S. 7–33, hier S. 8 und 13.

Kunst seit dem politischen Einschnitt der Revolution von 1848 seinerseits für ›modern‹, sodass wir es mit ›zwei Modernen‹ zu tun haben, die mit Blick auf Fontane eine Rolle spielen, nämlich der ›nach 1848‹ und derjenigen seit etwa Mitte der 1880er-Jahre. Die Scheidelinie zwischen Letzterer und dem poetischen Realismus hat Fontane auch noch einmal in »seiner Kritik der Uraufführung des gemeinsam von Arno Holz und Johannes Schlaf verfassten naturalistischen Dramas ›Die Familie Selicke‹ (1890) markiert [...], wenn er ausführt«, ⁵ dass »nun mal ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt und dem Bilde, das die Kunst stellt« ⁶ bestehe.

Wenn hier von ›Bild‹ die Rede ist, dann kann man das durchaus wörtlich nehmen, denn für Fontanes ›Poetik der Verklärung‹, wie er sie dem Naturalismus entgegengesetzt, war die sogenannte präraffaelitische Malerei, wie Fontane sie bei seinen Reisen nach England in den 1850er-Jahren kennengelernt hatte, eine wichtige Initialzündung, da sie geradezu als Prototyp des Verklärungsprinzips gelten konnte. Sie mutet nämlich einerseits hyperrealistisch an, hat andererseits aber doch auch wieder einen darüber hinausgehenden Zug der Verklärung der Realität aufzuweisen.⁷

Der sich daraus ergebende Kontinuitäts- und eben nicht Modernisierungsbe- fund lässt sich auch durch Marianne Wünschs Arbeiten zu den nur schwer über- brückbaren Unterschieden in den grundlegenden poetologischen Regularitäten der Literatursysteme ›poetischer Realismus‹ und ›frühe Moderne‹ stützen.⁸ »In den Texten [...] Fontanes«, so Ursula Amrein und Regina Dieterle, »tritt das Neue nur punk- tuell zutage. Es blitzt für kurze Momente auf und erscheint als Verstoß gegen die Gesetze des realistischen Erzählens, das formal auf Geschlossenheit und inhaltlich auf eine Fabel setzt, die der Illustration bürgerlicher Tugenden dient«.⁹

Zweitens wird darauf hingewiesen, dass Fontane Elemente und Verfahren der Moderne, wie sie oft erst sehr viel später von der Literaturwissenschaft als solche

-
- 5 Ursula Amrein/Regina Dieterle: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Berlin/New York: de Gruyter 2008 (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 6), S. 1–17, hier S. 1.
 - 6 Theodor Fontane: Arno Holz und Johannes Schlaf: ›Die Familie Selicke‹. Alexander Kielland: Auf dem Heimwege. In: Theodor Fontane: Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Bd. 2: Theater- kritiken. Hg. von Siegmar Gerndt. München: Hanser 1969 (Sämtliche Werke 13, 1), S. 845–848, hier S. 847.
 - 7 Vgl. Moritz Wullen: Englische Malerei. »Kosmopolitismus in der Kunst«. Fontane in Eng- land. In: Claude Keisch/Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen (Hg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel und Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1998, S. 42–120.
 - 8 Marianne Wünsch: Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche. Mit Bei- trägen von Jan-Oliver Decker, Peter Klimczak, Hans Krah und Martin Nies. Kiel: Ludwig 2007 (LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – Kiel, Bd. 7); vgl. auch Rolf Parr: Realismus – Marianne Wünschs Bestimmung einer Epoche. In: kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie, Nr. 54 (September 2008), S. 27–29.
 - 9 Amrein/Dieterle: Einleitung (wie Anm. 5), S. 7.

herausgearbeitet wurden, punktuell schon selbst genutzt und damit »entscheidend auch der Moderne vorgearbeitet«¹⁰ habe. Damit wird Fontane zu einem »Modernen avant la lettre«, einem Vordenker der Moderne, und in biografischer Hinsicht zu einem »jungen Alten«. Was in solchen an Tricksterfiguren erinnernden Formulierungen nebeneinandergestellt wird, kann aber auch als zeitliche Entwicklung konzipiert werden. In beiden Fällen wird damit die Zwischenstellung eines Autors hergestellt, der mit einem Bein schon auf dem Boden der Moderne, mit dem anderen noch im Realismus steht. Umschrieben wird diese Zwischenposition in den Titeln der für diese Form der Verortung von Fontanes Modernität einschlägigen Publikationen dann beispielsweise mit »Allerwirklichste Wirklichkeit oder wahrheitsvolle Wirklichkeit?«,¹¹ mit »Erfahrung der Moderne und Formen des realistischen Romans«,¹² mit »Schwelle zur Moderne«,¹³ mit der Doppelung »Realismus und Moderne«,¹⁴ oder es ist von »Theodor Fontanes ängstliche[r] Moderne«,¹⁵ seinem »Schwanken zwischen Realismus und Moderne«,¹⁶ und von »Theodor Fontane als Zeitgenosse der Moderne«¹⁷ die Rede. Eher seltener ist demgegenüber Fontanes Grenzüberschreitungen in Richtung Frühe Moderne an konkreten einzelnen Strukturelementen seiner Romane nachgegangen worden, wie etwa dem Wechsel von normativem zu normalistischem Denken am Ende von *Effi Briest*, als Innstetten rückblickend darüber nachdenkt, bis wann ein Duell in zeitlicher Hinsicht unumgänglich gewesen sei,

10 Ebd., S. 1.

11 Dieter Mayer: Allerwirklichste Wirklichkeit oder wahrheitsvolle Wirklichkeit? Fontanes und Kretzers Beitrag zur Realismus-Diskussion am Ende des 19. Jahrhunderts. In: *literatur für leser* (1988), H. 3, S. 175–187.

12 Jeong-Hee Bae: Erfahrung der Moderne und Formen des realistischen Romans. Eine Untersuchung zu soziogenetischen und romanpoetologischen Aspekten in den späten Romanen von Raabe, Fontane und Keller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

13 Thorsten Carstensen: Theodor Fontanes Roman »Die Poggenpuhls« an der Schwelle zur Moderne. In: Ders./Mattias Pirholt (Hg.): *Das Abenteuer des Gewöhnlichen. Alltag in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 2018, S. 45–60.

14 Hans Vilmar Geppert: Vergangene Vergangenheit? Realismus und Moderne bei Fontane, Faulkner und Johnson. In: Werner Frick/Susanne Komfort-Hein/Susanne Schmaus (Hg.): *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 231–146.

15 Gerhart von Graevenitz: *Theodor Fontanes ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz: Konstanz University Press 2014.

16 Zeljko Uvanovic: Theodor Fontanes Schwanken zwischen Realismus und Moderne. Eine poetologische Analyse anhand von »Effi Briest« und »Der Stechlin«. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Jg. 19 (2010), H. 19, S. 1–24.

17 Choi Yun-Young: Theodor Fontane als Zeitgenosse der Moderne. Die Problematik der Repräsentation. In: *Fontane Blätter*, Nr. 70 (2000), S. 93–107.

und damit ein Feld möglicher Handlungsoptionen an die Stelle einer punktuellen Norm setzt.¹⁸

Drittens ist von ›modern‹ auch mit Blick auf die von Fontane behandelten Themen und Gegenstände die Rede,¹⁹ beispielsweise davon, dass er moderne Reklamen²⁰ in seinen Texten ebenso thematisiert wie das sich in der Gründerzeit wandelnde Finanz- und Börsengeschehen und moderne technische Entwicklungen – von Telegramm, Telefon, Rohrpost, Unterseekabeln bis hin zu modernen Projektionstechniken²¹ – und dass er sich mit den späten kolonialkritischen Gedichten, aber auch mit dem Thematisieren sozialdemokratischer Positionen und technisch-medialer Neuerungen – etwa im *Stechlin* –, und last but not least mit seinen Schilderungen der städtischen Topografie Berlins, ›auf der Höhe seiner Zeit bewegt‹ habe und insofern wiederum ›modern‹ gewesen sei.²²

Alle drei ›Blicke auf Fontanes Moderne‹ sind von Fontane aus auf die ›Modernen‹ gerichtet. Der Blick ließe sich aber auch umkehren und fragen, was bei einem Autor der Jahrhundertwende wie beispielsweise Eduard von Keyserling denn strukturell anders ist als bei Fontane. Eine Antwort könnte lauten, dass beide, Fontane und Keyserling, auf die eine oder andere Art hauptsächlich Ehebruchsgeschichten oder solche von Liebe über Standesgrenzen hinweg erzählen; und beide tun dies ohne großen Aufwand an eigentlicher Handlung. Im Vergleich der beiden sich in ihrem Schreiben zunächst einmal sehr nahestehenden Autoren wird man beim Blick von

-
- 18 Vgl. Rolf Parr: Die Auseinandersetzung mit flexiblem Normalismus als Charakteristikum der ›Klassischen Moderne‹. In: *kultuRReVolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, Nr. 59 (Oktober 2010), S. 57–61.
 - 19 Vgl. unter anderem Gideon Stiening: »Badereisen sind garantiert.« Zur literarischen Personalisierung modernen Verwaltungshandelns bei Theodor Fontane und Theodor Storm. In: Peter Collin/Klaus-Gert Lutterbeck (Hg.): *Eine intelligente Maschine? Handlungsorientierung moderner Verwaltung im 19. und 20. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos 2009, S. 47–75.
 - 20 Vgl. Hanspeter Affolter: *Fahrräder und Markennamen: Zum Spannungsfeld von Literatur und Warenwelt bei Thomas Mann, Theodor Fontane und anderen*. In: *KulturPoetik*, Jg. 17 (2017), Nr. 27, S. 206–230. Wolf-Rüdiger Wagner: *Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationskultur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. 2., vollständig überarb. und erw. Aufl. München: kopaed 2019.
 - 21 Vgl. dazu Rolf Parr: Theodor Fontane – kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien. In: Peer Trilcke (Hg.) im Auftrage des Theodor-Fontane-Archivs: *Fontanes Medien*. Berlin/Boston: de Gruyter 2022, S. 3–22.
 - 22 Vgl. unter anderem Eda Sagarra: »Der Stechlin« (1898): History and Contemporary History in Theodor Fontane's Last Novel. In: *The Modern Language Review*, Jg. 87 (1992), H. 1, S. 122–133; David S. Johnson: The Democratization of Leisure and the Modernities of Space and Place in Theodor Fontane's Berlin Novels. In: *The German Quarterly*, vol. 84 (2011), no. 1, pp. 61–79; Edith H. Krause/Steven V. Hicks: Illusion and Dissolution: Fontane's »Stine«. In: *German Studies Review*, vol. 18 (1995), no. 2, pp. 223–240.

Keyserling aus auf Fontane aber beispielsweise sehen, dass bei Letzterem die Positionen in der Konfiguration der Figuren immer mehrfach besetzt sind (drei Brüder, drei Prinzessinnen usw.), was es ermöglicht, Bandbreiten von Positionen zu entwickeln, also moderne Normalitätsfelder, während wir es bei Fontane letzten Endes mit bereits im Vorhinein bestehenden, traditionssichernden Normen zu tun haben. Und sind Geschichtsbezüge bei Fontane omnipräsent, so sind sie bei Keyserling nur sehr selten anzutreffen und dann eher versteckt und eher aktualhistorischer Art.²³

Weniger zu den hier nur knapp angerissenen Modellen der Modernitätszuschreibung, denen stets ein teleologisches Element der Entwicklung eigen ist, und zudem erst in jüngerer Zeit ist auf Fontanes moderne Form der Berufsschriftstellerei und die nicht minder moderne Diversität seines Schreibens sowie sein modernes Kommunizieren in Form von Briefnetzwerken eingegangen worden. Diesen anderen Fontane-Modernitäten soll im Folgenden etwas genauer nachgegangen werden, indem zunächst das Spektrum von Fontanes Schreiben auf der Folie der gesellschaftlichen Neuerungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizziert wird, dann zweitens die ökonomische und – drittens – die journalistisch-literarische »Mischkalkulation«²⁴ Fontanes herausgearbeitet wird.

2. Theodor Fontane und die Rahmenbedingungen moderner Berufsschriftstellerei

Fontane, den man heute in erster Linie als Verfasser von Romanen wie *Effi Briest* oder *Frau Jenny Treibel* kennt, war über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinweg Berufsschriftsteller (bzw. zunächst angehender Berufsschriftsteller) auf den unterschiedlichsten Feldern. Er war Lyriker, übersetzte den Roman *Der Geldverleiher* der viktorianischen Erfolgsautorin Catherine Gore aus dem Englischen,²⁵ war Publizist, Theaterkritiker, Journalist und mit seinen Erzähltexten nicht zuletzt Romancier. Zunächst schrieb er neben seiner Apothekerarbeit Gedichte im Kontext der 1848er-Revolution, war dann Reiseschriftsteller und nahm an einer der ersten touristisch organisierten Reisen nach England teil (wir würden heute sagen: an einer »Pauschalreise«), verfasste seine umfangreichen regionalhistorischen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und war schließlich – was heute vielfach vergessen oder auch

23 Vgl. dazu Rolf Parr: Preußisches Dur und baltisches Moll zwischen 1892 und 1913. Was Theodor Fontane und Eduard von Keyserling in ihrem Schreiben (nicht) gemeinsam haben. In: Fontane Blätter, Nr. 97 (2014), S. 56–72.

24 Von »literarischen Mischkalkulationen« spricht Iwan-Michelangelo D'Aprile: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018, S. 35.

25 Catherine Gore: *Der Geldverleiher*. Übersetzt von Theodor Fontane. Ediert und mit einer Einleitung versehen von Iwan-Michelangelo D'Aprile. Berlin: Aufbau Verlag 2021 (Die Andere Bibliothek).

verdrängt wird – Kriegsschriftsteller, der die Preußischen Kriege von 1862, 1866 und 1870/71 in zum Teil voluminösen Werken darstellte, deren Gesamtumfang sich mit dem der Romane messen kann. Hinzu kommt ein immens großes Briefwerk, das Fontane nicht nur als Briefvielschreiber ausweist, sondern auch als jemanden, der die je neuesten medialen Entwicklungen im Postsystem seiner Zeit (Postkarte, Rohrpost, Telegramm) sehr genau beobachtete und für die Aufrechterhaltung seines Briefnetzwerks zu nutzen suchte.

Zum Verfasser von Romanen ist Fontane erst spät, nämlich im Alter von 45 Jahren, unter Beibehaltung der Vielfalt seines Schreibens geworden. Gerade auch der Romancier Fontane arbeitete stets mit Blick auf die modernen Möglichkeiten, die der Literaturbetrieb seiner Zeit bot.

Gruppiert hat die Forschung die Romane Fontanes mal nach dem Handlungsort und z. B. die *Berliner Romane* im Zusammenhang gesehen, mal auch die »Frauenromane«, wie etwa *Stine* oder *Cécile*, oder – beides kombinierend – die *Berliner Frauenromane*, mal die »Ehe(-bruchs-)romane« wie *L'Adultera*, *Unwiederbringlich*, *Graf Petöfy* und *Effi Briest*, mal diejenigen mit historischem Gegenstand, wie *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow*, mal die »Zeitromane«, also die mit besonders deutlichem zeitgeschichtlichem Bezug, wie *Frau Jenny Treibel*, *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin*, mal die »Standesromane«, wie *Irrungen, Wirrungen*, *Stine*, *Mathilde Möhring*, mal die Kriminalerzählungen, wie *Grete Minde*, *Ellernklipp*, *Unterm Birnbaum* und *Quitt*.

Wie sinnvoll im Einzelnen solche Gruppierungen sind, sei dahingestellt; was sie aber deutlich machen, ist, dass Fontane einzelne in seiner Zeit besonders gängige Stoffe, Themenkomplexe und Genres nicht nur mehrfach aufgegriffen, sondern auch miteinander kombiniert hat, nämlich solche, die für den Zeitschriftenvorabdruck besonders geeignet, weil nachgefragt waren. Das verweist darauf, dass alle diese Aktivitäten eines enorm vielfältigen und durchaus ökonomisch denkenden modernen Berufsvielschreibers vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit der Zeit, in der ein Großteil der aktiven Schriftstellerarbeit von nicht nur Theodor Fontane, sondern auch von Wilhelm Raabe, Marie von Ebner-Eschenbach und anderen liegt, gesehen werden muss.²⁶

Dieser Wandel ist charakterisiert durch exponentielles Bevölkerungswachstum, durch zunehmende Technisierung und in deren Folge Industrialisierung, durch die Ausdifferenzierung der sozialen Schichten und Milieus, die vermehrt an die Stelle der vormaligen Stände treten, sowie durch eine viele dieser Entwicklungen allererst ermöglichende Kapitalisierung nahezu aller gesellschaftlichen Teilbereiche. Insbe-

26 Im folgenden Abschnitt wird zurückgegriffen auf Rolf Parr: Literaturbetrieb und Medien. In: Dirk Göttsche/Florian Krobb/Rolf Parr (Hg.): Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2016, S. 320–327.

sondere der Wandel der Medien und der mit diesen eng verbundene der Kultur unterlagen verstärkt der Kommerzialisierung.

Bedingt dadurch tendierte der kulturelle Sektor und mit ihm auch die belletristische Literatur zum einen zunehmend zur Unterhaltung, zum anderen zur Versinnlichung durch Bildmaterial, wie es neben der Lithografie als älterem Bilddruckverfahren seit Mitte des Jahrhunderts vor allem die Fotografie in neuer Qualität und Quantität bereitstellte. Beiden Bedürfnissen, dem nach unterhalten der Literatur und dem nach Visualisierung, kamen die seit der Jahrhundertmitte prosperierenden illustrierten Familien-, Rundschau- und Romanzeitschriften entgegen, so etwa *Über Land und Meer*, *Allgemeine Illustrierte Zeitung*, *Nord und Süd*, *Eine deutsche Monatsschrift*, *Daheim*, *Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*, *Die Gartenlaube*, *Illustriertes Familienblatt*, *Vom Fels zum Meer*, *Spemann's Illustrierte Zeitschrift für das Deutsche Haus*, *Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte für das gesammte geistige Leben der Gegenwart*, Zeitschriften, die mit der Veröffentlichung von Erzählungen und Novellen sowie dem Vorabdruck von Romanen in Fortsetzungen die ökonomische Grundlage vieler Berufsschriftsteller bildeten.

Möglich wurde die vergleichsweise preiswerte Produktion dieser Zeitschriften für ein »das ganze deutsche Haus« bzw. »die ganze Familie« umfassendes Massenpublikum (immer mehr Menschen aus einem immer breiteren sozialen Spektrum konnten und wollten immer mehr lesen) durch eine Reihe von Innovationen in der Papierherstellung, der Drucktechnik, der Buchbinderei und der vereinfachten Reproduktion von Illustrationen durch Stahlstich, Lithografie und nicht zuletzt Fotografie. Insofern korrespondierte die technisch-mediale Modernisierung des Zeitschriften-, Verlags- und Druckgewerbes mit der Modernisierung von Genres wie derjenigen der in Fortsetzungen vorabgedruckten Novelle oder des kürzeren Romans.

Um Erfolg zu haben, mussten diese Zeitschriften – erstens – ihre Leser/-innen gut unterhalten, zweitens die jeweiligen Lebens- und Wertvorstellungen nicht zu sehr irritieren, sondern eher bestätigen, drittens der Tendenz zur Visualisierung nachkommen und vermehrt Bilder aufnehmen und sich – viertens – schließlich hinsichtlich der Abonnentenzahlen rechnen. In umgekehrter Blickrichtung waren es Bilder, Fotografien und auch Diskurse um die neuen Bildmedien,²⁷ die auch die in den Zeitschriften erscheinenden Erzähltexte verstärkt thematisierten.²⁸ Von daher – so hat Manuela Günter herausgearbeitet – ist es die mediale Praxis des Zeitschriftenvorabdrucks, die zu einem neuen und durchaus produktiven Zusammen-

27 Christoph Wegmann: *Der Bilderfex*. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Herausgegeben vom Theodor-Fontane-Archiv, mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.

28 Vgl. dazu Willi Wolfgang Barthold: *Der Literarische Realismus und die illustrierten Printmedien. Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2021.

spiel von Kunst und Unterhaltung führte, zu einem – wie Rudolf Helmstetter es formuliert hat – »medialen Realismus« in Form der Anerkennung der »nichtästhetischen« und nicht selten »unliterarischen Bedingungen des Zeitschriftenmarktes als Vorgabe und Bedingungskontext literarischer Kommunikation«. ²⁹ Um nur ein Beispiel zu nennen: Der Abdruck von Romanen in Folgen brachte den Cliffhanger als Mittel zur Erhöhung der Spannung bis zur nächsten Ausgabe mit sich; gleichzeitig hatten die Kapitel die von den Zeitschriften vorgegebene Länge, sodass sich ein vorgegebener ›Takt‹ für die Anlage einer Erzählung oder eines Romans ergab.

Doch nicht nur was die Abstimmung der Kapitellänge auf die Vorgaben der Zeitschriften, die Kopplung von kürzeren, kapitelorientierten Erzähl- und Spannungsbögen mit übergreifenden Entwicklungslinien der Handlung, was Thema, Wortwahl und die Favorisierung von Novelle, Erzählung oder kürzerem Roman als erzählenden Genres angeht, hatte die Praxis des Zeitschriftenvorabdrucks Auswirkungen. Sie verschärfte zudem die über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg virulente Diskussion um den Stellenwert von Beruf bzw. Berufung im Selbst- und Fremdverständnis von Schriftstellern, und zwar zugunsten einer verstärkt ökonomisch ausgerichteten, modernen schriftstellerischen Professionalität. So waren beispielsweise das Profil und das Publikum der jeweiligen Zeitschrift bereits bei der Konzeption von Beiträgen regulierend präsent; darüber hinaus bot der Vorabdruck die Möglichkeit, noch während des Erscheinens der Fortsetzungen auf Publikumsäußerungen oder gar die Abbestellung von Abonnements zu reagieren. Wer sich als Schriftsteller darauf einließ, musste diese modernen Rahmenbedingungen seines Schreibens akzeptieren und konnte versuchen, innerhalb dieses Spielraums zu agieren (so tendenziell Fontanes ›Sich-Einstellen‹ auf diese modernen Bedingungen) oder – so Wilhelm Raabe – mit Mehrfachlesarten operieren, die sich an unterschiedliche Teilpublika richteten.

Um unter solchen Bedingungen des literarischen Marktes erfolgreich zu sein, verfolgte Fontane als Lebens- wie auch Schreibökonomie die Strategie einer doppelten Mischkalkulation: was die genutzten Textsorten angeht, die einer journalistisch-literarischen, und was die Akkumulation verschiedener Einkünfte angeht, die einer dezidiert ökonomischen.

3. Die ökonomische Mischkalkulation

Die letztere, nämlich ökonomische Mischkalkulation Fontanes bestand in der Akkumulation ganz verschiedener Einkünfte, die seiner Familie in der Summe ein ei-

29 Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1997, S. 39.

nigermäßen gutes, wenn tendenziell auch immer wieder neu abzusicherndes Auskommen bescherte.³⁰ Anders als sein Braunschweiger Zeitgenosse Wilhelm Raabe beschränkte sich Fontane nämlich nicht allein auf die Produktion schöner Literatur. Vielmehr war er – das sei noch einmal betont – lange Jahre Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung*, für die er Über-Nacht-Kritiken schrieb, war Akademiesekretär, deutsch-englischer Korrespondent, Mitarbeiter der *Kreuzzeitung*, Presseagent, Herausgeber von Gedichtsammlungen, Reise- und Kriegsschriftsteller.

Erst sehr spät konnte sich Fontane mehr und mehr auf die Romanschriftstellerei konzentrieren und musste seinen Lebensunterhalt nicht mehr durch andere Tätigkeiten absichern. Die Suche nach immer neuen Teilverdiensten und auch nach neuen Quellen der staatlichen Unterstützung machte es nötig, ein Netzwerk zu zahlreichen Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens in Berlin zu unterhalten und zu pflegen, was sich an Fontanes Briefen recht genau nachvollziehen lässt. Mit all dem erscheint Fontane insofern als ›modern‹ für seine Zeit, als er noch an staatliches Mäzenatentum denkt, aber zugleich weiß, dass er darauf nicht mehr bauen kann, sondern in erster Linie als Literaturunternehmer handeln muss. Von daher lässt sich sagen, dass Fontane einen regelrechten ›Schriftstellerladen‹ betrieb, in den zum Teil auch seine Frau und seine Tochter eingebunden waren, später auch Sohn Theodor mit seinem Verlag.

Welches Einkommen ergab sich aus Fontanes ökonomischer Mischkalkulation in der Summe? Oder anders gefragt, wo stand Familie Fontane in der sozialen Hierarchie des Wilhelminischen Kaiserreichs in den 1870er- bis 1890er-Jahren? Sozialhistoriker würden sie ökonomisch mit einiger Wahrscheinlichkeit am oberen Rand der unteren Mittelschicht verorten, mit leichter Aufstiegstendenz im letzten Lebensjahrzehnt: Die gemieteten Wohnungen waren groß genug für eine bis zu fünf Köpfe zählende Familie und wurden im Laufe der Zeit sogar etwas größer. Sie lagen an guten Straßen und in guten Stadtteilen, insgesamt aber eher in B- als in A-Lagen. In den frühen Jahren musste man hingegen auch einmal Wohnungen beziehen, die gerade neu gebaut und noch feucht waren, und diese ›trockenwohnen‹. Und war Fontane bei seinen zahlreichen Reisen darauf angewiesen, sein briefliches Kommunikationsnetz weiter zu pflegen, so legte er, um Geld zu sparen, mehrere Briefe in einen Umschlag an seine Ehefrau, die dann die Funktion der Austrägerin

30 Die nachfolgenden Abschnitte greifen zurück auf Rolf Parr: Der literarische Unternehmer. Theodor Fontane hat die Schreiberei zum Geschäftsmodell gemacht. Er ging nicht nur mit dem Geld sparsam um, sondern auch mit den Ideen. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung v. 31.03.2019, S. 23.

übernehmen musste.³¹ So heißt es in einem Brief an Emilie vom 21. Juni 1852 aus London:

Ich werde es so einrichten, daß am 25^{ten} ein Brief an Dich bei Mutter eintrifft; Du brauchst *diese* Zeilen nicht zu beantworten.
Den einliegenden Brief an Fournier couvertirst Du wohl und überbringst ihn selbst; am 26^{ten} ist sein Geburtstag. Genirt es Dich, so schreib ein Paar Zeilen und stecke beides in ein Groschen-Couvert.³²

Solche Botenaufträge sind bei Fontane durchaus an der ›brieflichen‹ Tagesordnung: »Auf die einliegenden Briefe klebe Marken und gieb sie zur Post. Besorg es selbst.«³³ – »Die Karte an Kugler gieb entweder ab, oder siegle ein und schick' ihm zu.«³⁴ – »Bitte stecke das einliegende wichtige Skriptum selbst in den Briefkasten.«³⁵

Sehr genau beachtet hat Fontane bei seiner brieflichen Vielschreiberei die Postgebühren, denn die ›Ökonomien des Postverkehrs‹, die Kosten für Papier und Porto, betrafen zumindest indirekt auch diejenigen seiner Schreibkapazitäten. Latent zusammen bringt Fontane beides am 17. April 1852 in einem Brief aus Brüssel an seine Frau Emilie:

Ueber meine Reiseerlebnisse und das Hundertfache, was ich in Lüttich, Löwen und Brüssel gesehn und bewundert habe, kann ich mich nicht auslassen, mein Brief würde sonst endlos werden, man reist ohnehin um zu *sehn* und nicht um zu *schreiben*. Zwei Briefe kosten einen Tag [hier haben wir das schreibökonomische Argument, R.P.] und ein Tag kostet viel Geld [ökonomisches Argument, R.P.].³⁶

-
- 31 Dieser Absatz folgt Rolf Parr: Inszeniertes Briefeschreiben, inszenierte Briefe. In: Hanna Delf von Wolzogen/Andreas Köstler (Hg.): Fontanes Briefe im Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Fontaneana, Bd. 16), S. 9–34, hier S. 15f.
- 32 Theodor Fontane an Emilie Fontane (21.6.1852). In: Emilie und Theodor Fontane. Dichterfrauen sind immer so. Der Ehebriefwechsel 1844–1857. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau Verlag 1998 (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel, Bd. 1), S. 72–76, hier S.76.
- 33 Theodor Fontane an Emilie Fontane (24.3.1857). In: Emilie und Theodor Fontane. Geliebte Ungeduld. Der Ehebriefwechsel 1857–1871. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau Verlag 1998 (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel, Bd. 2), S. 40f., hier S. 41.
- 34 Theodor Fontane an Emilie Fontane (14.5.1857). In: Ebd., S. 55–57, hier S. 57.
- 35 Theodor Fontane an Martha Fontane (4.8.1880). In: Regina Dieterle (Hg.): Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Berlin/Boston: de Gruyter 2002 (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 4), S. 299.
- 36 Theodor Fontane an Emilie Fontane, Brüssel (17.4.1852). In: Fontane: Ehebriefwechsel, Bd. 1 (wie Anm. 32), S. 27–31, hier S. 31.

Die mit den Portoökonomien verbundenen Ökonomien der Zeit bekam auch Fontanes Ehefrau zu spüren, der er schrieb: »Stell doch in Deinem nächsten Briefe, wenn nöthig, ganz bestimmte Fragen nummernweise; darauf kann man am bequemsten antworten.«³⁷

Gerade solche Überlegungen zur Ökonomie des Portos, die letztlich darauf abzielen, mit dem Betrag für einen einfachen Brief auszukommen, finden sich häufig bei Fontane: »Ich bin wieder mit 2 Bogen nicht ausgekommen und so fahr' ich denn auf Spinnweb-Papier fort, um nicht doppelt Porto bezahlen zu müssen.«³⁸ »Einen Brief an Scherz hab' ich seit 8 Tagen fertig [...]. Ebenso hab' ich seit 8 Tagen einen langen Brief an Lepel fertig [...], den ich aber nicht beipacke, weil ich sonst doppeltes Porto bezahlen müßte.«³⁹ – »Ich lege nur *einen* Brief ein, um doppeltes Porto zu vermeiden.«⁴⁰ – »Eigentlich ist es ein halber Unsinn, daß ich diese Zeilen noch schreibe, aber ich kann doch der Versuchung nicht widerstehn und bezahle sie mit 3 Silbergroschen.«⁴¹

Auch auf Reisen wurde überlegt, ob es wegen z.B. baldiger Rückkehr noch lohne, einen teuren Brief zu schreiben, ob noch Papier da sei, ob man von einem Bogen Papier etwas habe abschneiden können; die Romane wurden vielfach auf den Rückseiten von Briefen, Prospekten und anderen Altpapieren geschrieben; schon beschriebenes Papier wurde noch einmal quer überschrieben; mit der Eisenbahn gereist wurde eher 2. und 3. als 1. Klasse.

Mit den Zeitschriftenvorabdrucken seiner Romane konnte Fontane Erlöse zwischen 3.000 und 12.000 Mark erzielen; für eine Buchausgabe jedoch nur einen Bruchteil davon. Die Honorare für Zeitungsartikel und literarische Beiträge in Journalen wiesen aber auch eine große Spannbreite auf, was nichts anderes hieß, als dass Fontane mit ihnen nicht als feste Größe rechnen konnte. Im Jahr 1846 erhielt der schon literarische Berufsanfänger und noch angehende Apotheker Fontane zwei Reichstaler und zehn Silbergroschen für fünf Gedichte; später vier Reichstaler für eine Ballade, an der er mehrere Wochen gearbeitet hatte, was umgerechnet nicht einmal dem halben Tageslohn eines Droschkenkutschers entsprach, wie Fontane selbst vorrechnete.⁴²

Iwan-Michelangelo D'Aprile hat in seiner Fontanebiografie einige der Teiltätigkeiten Fontanes und die dazugehörigen Verdienste zusammengetragen. Demnach

37 Theodor Fontane an Emilie Fontane, Berlin (21.1.1859). In: Fontane: Ehebriefwechsel, Bd. 2 (wie Anm. 33), S. 107–111, hier S. 111.

38 Theodor Fontane an Emilie Fontane (zweite Hälfte Mai 1852). In: Ebd., S. 46–48, hier S. 46.

39 Theodor Fontane an Emilie Fontane (25.6.1856). In: Ebd., S. 357–362, hier S. 362.

40 Theodor Fontane an Emilie Fontane (23.5.1857). In: Fontane: Ehebriefwechsel, Bd. 2 (wie Anm. 33), S. 63f., hier S. 63.

41 Theodor Fontane an Emilie Fontane (10.7.1862). In: Ebd., S. 238f., hier S. 238.

42 Vgl. D'Aprile: Fontane (wie Anm. 24), S. 157.

erhielt Fontane ab Juni 1860 als Redakteur der *Neuen Preußischen Zeitung (Kreuzzeitung)* ein Jahresgehalt von 900 Talern, bei einer Gehaltserhöhung auf 1.000 Taler ab 1864; für die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* bekam er zwischen 1861 und 1868 eine jährliche Forschungsbeihilfe von 300 Talern; 1869 erhielt er für sein zweites Kriegsbuch Ehrengaben des Königs von insgesamt 500 Talern; das preußische Innenministerium zahlte Fontane ab April 1870 eine jährliche Zuwendung in Höhe von 400 Talern. Für das Jahr 1870 hat Regina Dieterle in ihrer detailreichen Biografie das Jahreseinkommen Fontanes auf über 1.800 Taler geschätzt, für 1876 auf bis zu 2.800 Taler. 1892 brachten allein Vorabdruck und Buchausgabe von *Frau Jenny Treibel* 6.000 Mark ein.⁴³

Innerhalb der Familie sah Fontane seine finanzielle Situation meist für etwas besser an als seine Frau, die nicht nur das überlieferte und heute im Fontanearchiv der Universität Potsdam befindliche Haushaltsbuch führte, sondern die Familienfinanzen überhaupt, während Theodor eher ein Taschengeld für sich zur Verfügung hatte. Auch wenn es Fontane und seiner Familie also finanziell nicht schlecht ging, beklagte Fontane nach außen hin dennoch das – man könnte sagen: systemische – »Aschenbrödelum« der Schriftsteller, so 1891 in einem mit *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers* überschriebenem Aufsatz. Darin heißt es:

Ich glaube, es herrscht in dieser Frage bei denen, die sie zunächst angeht, eine seltene Einmütigkeit. Die Berühmten und die Unberühmten, Freien und Unfreien, die Romane- und Stückeschreiber, die Journalisten und Essayisten – der armen Lyriker ganz zu schweigen –, alle sind meines Wissens einig darüber: die Stellung eines Schriftstellers ist miserabel. [...] Das ganze Metier hat einen Knacks weg. [...] Unser Aschenbrödelum ist unzweifelhaft, ist eine Tatsache.⁴⁴

Gemessen an den literarischen Großverdienern seiner Zeit, wie Gustav Freytag, der bis zu seinem Tod 1895 allein mit dem Romanzyklus *Die Ahnen* etwa 420.000 Mark für sich verbuchen konnte, wie Hermann Sudermann, der für sein Theaterstück *Die Ehre* bis 1903 etwa 300.000 Mark erhielt, und wie Friedrich Spielhagen, der allein für die Vorabdrucke des Romans *Die Sturmflut* 50.000 Mark einnehmen konnte, war Fontane in ökonomischer Hinsicht eine eher mittlere Größe. Immerhin bekam er von seinem Verleger Wilhelm Ludwig Hertz für die *Wanderungen durch die Mark Bran-*

43 Regina Dieterle: Theodor Fontane. Biografie. München: Hanser 2018.

44 Theodor Fontane: Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller. In: Das Magazin für Literatur, Jg. 60, Nr. 52 (26.12.1891), S. 818f. (zitiert nach Theodor Fontane: Aufsätze und Aufzeichnungen. Aufsätze zur Literatur. Hg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt am Main: Ullstein 1979. [Theodor Fontane. Werke und Schriften, Bd. 28], S. 375–379).

denburg über die Jahre hinweg insgesamt 22.000 Taler, was ca. 66.000 Mark entsprach.⁴⁵

Wenn das Testament Fontanes im Jahre 1892, also sechs Jahre vor seinem Tod im September 1898, ein Vermögen von 34.200 Mark auswies, dann zeigt dies, dass Fontane in ökonomischer Hinsicht weit unter den literarischen Großverdienern lag, aber immerhin deutlich über der Schwelle derjenigen Autoren, die im Wilhelminischen Kaiserreich mit Regelmäßigkeit Spendenaufträge entweder selbst erließen oder für die solche initiiert wurden. Nichtsdestoweniger war man 1893 im Hause Fontane durchaus erleichtert, als die bis dahin noch unverheiratete Tochter Martha 12.000 Reichsmark von einer befreundeten Familie erbte, deren Jahreszinsertrag Martha ein leidliches Auskommen sicherte.

Zusammengefasst: Seinen von ihm selbst so bezeichneten und hier in seinem Umfang nur unvollständig skizzierten »Romanschriftsteller-Laden«⁴⁶ diverser Textsorten, Genres und thematischer Ausrichtungen betrieb Fontane höchst professionell, was ihm in guten Zeiten ein halbwegs ordentliches Auskommen sicherte, in schlechteren auch schon einmal zu finanziellen Engpässen führte, auf jeden Fall aber ein doppeltes permanentes Sich-bemühen-Müssen bedeutete, nämlich zum einen in der Suche nach immer wieder neuen Veröffentlichungs- und damit Verdienstmöglichkeiten, zum anderen auch in der Produktion immer neuer Texte für die unterschiedlichsten Verwendungszwecke.

4. Die journalistisch-literarische Mischkalkulation

Was vor diesem Hintergrund die journalistisch-literarische Mischkalkulation angeht, so bot Fontane den Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften grob angelegte Stoffe an, arbeitete sie aber oft erst dann zu konkreten Texten aus, wenn er mit den Redaktionen oder Verlegern handelseinig geworden war. Profitieren ließ sich mit literarischen Texten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am ehesten vom boomenden Markt der Familien- und Rundschauzeitschriften, in denen man Romane und Novellen in Fortsetzungen vorabdrucken konnte. Seine zunächst nur grobe Anlage von Stoffen bot Fontane dazu die Möglichkeit, sich marktgerecht auf die Profile der jeweiligen Zeitschriften und auch auf die Erwartungen ihrer Leser/-innen einzustellen. Gegenüber einem Selbstverständnis von »Dichtern« als Genies, die im

45 Vgl. Rolf Parr (unter Mitarbeit von Jörg Schöner): *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*. Heidelberg: Synchron 2008.

46 Theodor Fontane an Ludovica Heseckel (18.5.1878). In: Theodor Fontane. Briefe. Zweiter Band. Hg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree und Manfred Hellge. München: dtv 1998, S. 572f., hier S. 572.

stillen Kämmerlein ohne größeren Bezug zur Welt arbeiten und auf die eine oder andere Form des Mäzenatentums bzw. der staatlichen Unterstützung angewiesen sind, war das auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch eine sehr moderne Auffassung und praktische Umsetzung des Schriftstellerdaseins, die den ›Beruf‹ und die damit erlernbare Professionalität zumindest punktuell über die ›Berufung‹ stellte.

Bei Fontanes ausdifferenzierter journalistischer und literarischer Produktion galt es aber auch termingerecht zu liefern, was wiederum dazu führte, dass Fontane die weiblichen Familienmitglieder, Tochter Martha und Ehefrau Emilie, in den schriftstellerischen Familienbetrieb einspannte: zum Abschreiben der Manuskripte, beim Korrekturlesen, als Gesprächspartnerinnen und für die Zustellung eiliger Briefe. Ein nicht geringer Teil von Fontanes Briefen diente nämlich dazu, Verbindungen zu Verlagen und Verlegern sowie zu den Redaktionen der so wichtigen Zeitschriften aufrechtzuerhalten oder auch neue Kontakte in sein Berufsnetzwerk einzufügen, die vorteilhaft zu sein schienen. Dem schriftlichen Kommunizieren durch Briefe entsprach – bei Überschneidungen in den Netzwerken – das mündliche in den zahlreichen literarischen Vereinen, Kränzchen und Gesellschaften, in denen Fontane aktiv war.⁴⁷

Die eigentliche Grundbedingung für Fontanes diversifiziertes Schreiben (und damit verbunden auch für seine ökonomische Existenz) bestand darin, stets einen genügend großen Vorrat an thematischen (Roh-)Stoffen zur Verfügung zu haben. Fontane selbst unterschied ›Stoffe‹ dabei von ›bloßen Ideen‹. Erstere hatten bei ihm nämlich bereits den Status von Halbfertigfabrikaten, auf die für die verschiedensten Verwendungszusammenhänge – seien es journalistische Auftragsarbeiten, seien es literarische Texte – zurückgegriffen werden konnte. Wenn Fontane Adolf Hoffmann, dem Verleger von *Über Land und Meer*, den *Stechlin* mit der einschränkenden Formulierung »es ist eigentlich bloß eine Idee, die sich einkleidet« vorstellte, dann wird dieser Unterschied zwischen ›Idee‹ und ›Stoff‹ deutlich.⁴⁸

Zu den Stoffen in diesem von Ideen unterschiedenen Sinne gehören viele der heute als Werkgruppe der »Fragmente« zusammengefassten Texte an, von denen eine ganze Reihe aber weder als ›aufgegebene‹ noch als ›nicht vollendete‹ Projekte verstanden werden dürfen, sondern von vornherein als eben Rohstoffe angelegt

47 Roland Berbig (unter Mitarbeit von Bettina Hartz): Theodor Fontane im literarischen Leben: Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Berlin: de Gruyter 2000 (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 3).

48 Theodor Fontane an Adolf Hoffmann (Mai/Juni? 1897). In: Theodor Fontane. Briefe. Vierter Band. 1890–1898. Hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger unter Mitarbeit von Christian Andree. München: dtv 1998, S. 649–650, hier S. 650.

waren, auf die bei Bedarf zurückgegriffen werden konnte oder eben auch nicht.⁴⁹ Weiterverarbeitet wurden die Rohstoffe oft gleich mehrfach und bisweilen höchst selektiv. Beispielsweise legte Fontane für »seine literarische Serienproduktion« immer wieder »Listen mit Szenen, Figuren, Anekdoten und Schauplätzen an, die er je nach Markt- und Verlagsbedürfnissen kombinierte und kompilierte«.⁵⁰ Auf seinem Schreibtisch befanden sich zahlreiche Kästchen und Mappen, die diese Vorräte wie ein »Materiallager«⁵¹ oder »Arsenal«⁵² enthielten. Aus diesem Vorrat an Stoffen machte Fontane den Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften sowie Buchverlegern Angebote, arbeitete seine Texte aber oft erst bei Zusage der Publikation vollständig aus; ein Verfahren, das Parallelen zur Vorratshaltung und Tätigkeit Fontanes als Apotheker nahelegt, der ebenfalls aus verschiedenen vorgehaltenen Rohstoffen Arzneien zusammenstellte.⁵³ Wie Fontane seine Stoffe notiert, gesammelt und archiviert hat, zeigen schließlich sehr genau auch seine Notiz- und Reisetagebücher.

Einen Vorrat an journalistischen und literarischen Rohstoffen zu haben, musste Fontane vor diesem Hintergrund »ein Gefühl der Sicherheit«⁵⁴ geben und daher besonders wichtig für ihn sein, was er dann auch regelmäßig in seinen Korrespondenzen betonte, etwa in der Form, dass er »nicht eher an die Arbeit gehn« könne, »als bis« er sich »mit soviel Wissen« (und das meint »Stoff«), wie er »vertragen« könne, »vollgesogen habe«.⁵⁵ Und an Mathilde von Rohr heißt es am 15.5.1878:

Ich sammle jetzt Novellenstoffe, habe fast ein Dutzend, will aber mit der Ausarbeitung nicht eher vorgehn, als bis mir noch mehr zur Verfügung stehn. Es liegt für mich etwas ungemein Beruhigendes darin, über eine Fülle von Stoff disponieren zu können [...].⁵⁶

49 Vgl. Hanna Delf von Wolzogen: Einleitung. In: Theodor Fontane: Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Bd. I: Texte, S. XI–XXXIV, hier S. XI–XII.

50 D'Aprile: Fontane (wie Anm. 24), S. 9; vgl. auch Petra Spies McGillen: Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion – Beobachtungen zu »Allerlei Glück«. In: Heike Gfreis/Ellen Strittmatter (Hg.): Zettelkästen. Maschinen der Phantasie. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv 2013, S. 96–106.

51 D'Aprile: Fontane, S. 336.

52 Delf von Wolzogen: Einleitung, S. XI, XII und XXII.

53 Vgl. D'Aprile: Fontane. 33.

54 Delf von Wolzogen: Einleitung, S. XI.

55 Theodor Fontane an Friedrich Holtze (16.3.1895). In: Theodor Fontane. Briefe. Viertes Band. 1890–1898. Hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: dtv 1998, S. 434 f., hier S. 434.

56 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr (15.5.1878). In: Theodor Fontane. Briefe. Zweites Band. 1860–1878. Hg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree und Manfred Hellge. München: dtv 1998, S. 569 f., hier S. 569; vgl. Delf von Wolzogen: Einleitung, S. XII.

Wie genau und woher aber gewann Fontane Stoffe, die dann diversifiziert zu ganz verschiedenen Texten ausgearbeitet werden konnten?

Rohstoff lieferte zunächst seine Zeitungslektüre. Für den Journalisten, deutsch-englischen Korrespondenten, Presseagenten, Reiseschriftsteller, Kriegsbericht-erstatte und Theaterkritiker Fontane standen Zeitungen und Zeitschriften als Publikationsorte an erster Stelle; zugleich bildeten sie die ebenso professionelle wie mit Leidenschaft betriebene Lektüre Fontanes, aus der er große Teile seines aktualhistorischen, politischen und gesellschaftlichen Wissens gewann, unter anderem das über Imperialismus, Kolonialismus und Globalisierungstendenzen, aber auch über die jeweils neuesten technischen Entwicklungen und wissenschaftlichen Erkenntnisse. Dieses aus Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre gewonnene Wissen bildete einen der immer wieder erneuerten Rohstoffe für Fontanes literarisches Schreiben sowie für seine umfangreichen Korrespondenzen, die vielfach die gleichsam erste Stufe der Verarbeitung von Zeitungswissen zu einem literarisch dann noch einmal weiter auszuarbeitenden Stoff darstellten. So heißt es in einem Brief Fontanes vom 6. Dezember 1890 an Paul Heyse:

Ich lese die Zeitung mit der Andacht eines Philisters, aber mit einer Gesinnung, die das Gegenteil von Philisterium ist. Es vergeht kein Tag, wo nicht aus diesem elenden Löschpapier etwas Hochpoetisches zu mir spräche: der Kaiser und Bismarck, die stille und dann auch wieder laute Kriegführung zwischen Beiden, die Hofpredigerpartei, Kögel, Stöcker, Dyander, Bacillus-Koch, Goßler, 2000 fremde Aerzte, Große-Kurfürstenfeier, Wissmann und Dampfschiffe auf dem Victoria-See, – das alles macht mir das Herz höher schlagen [...].⁵⁷

Höher schlug Fontanes Herz nicht zuletzt, weil all das, was er in seinem Brief aufgelistet, potenzielle »Stoffe« waren, die es für die unterschiedlichsten Verwendungszusammenhänge zu nutzen galt. Von daher verwundert es nicht, dass sich Afrika-wissen im Roman *Die Poggenpuhls* wiederfindet,⁵⁸ in dem der verschuldete Leopold Poggenpuhl Gedankenspiele darüber anstellt, wie es wäre, wenn er nach Afrika ginge, dass in *Frau Jenny Treibel*⁵⁹ und auch *Effi Briest*⁶⁰ Kögel und Stöcker vorkommen

57 Theodor Fontane an Paul Heyse (5.12.1890). In: Theodor Fontane. Briefe. Vierter Band. 1890–1898. Hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: dtv 1998, S. 73–75, hier S. 74 f.

58 Theodor Fontane: *Die Poggenpuhls*. Roman. Hg. von Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 16), S. 36 f.

59 Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel* oder »Wo sich Herz zum Herzen find't.« Roman. Hg. von Tobias Witt. Berlin: Aufbau Verlag 2005 (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 14), S. 214.

60 Theodor Fontane: *Effi Briest*. Roman. Hg. von Christine Lehle. Berlin: Aufbau Verlag 1998 (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 15), S. 40.

und im *Stechlin* auf Robert Koch angespielt wird.⁶¹ Als Rohstoff ging Zeitungswissen also auch in die literarischen Texte Fontanes in vielfältiger Weise ein, in die Romane, Erzählungen und Novellen ebenso wie in die Gedichte.

Zwei Verfahren der Umwandlung von Zeitungsinhalten zu potenziellen journalistischen und literarischen Stoffen lassen sich dabei beobachten: Wird das Wissen aus den verschiedensten Lebensbereichen und Quellen in Fontanes Briefen noch häufig akkumulierend nebeneinandergestellt, so nutzt Fontane es in den Romanen und Erzählungen, um verschiedene gesellschaftliche Teilbereiche und die in ihnen anzutreffenden Diskurse so miteinander zu verknüpfen, dass sie sich wechselseitig entlarven und nicht selten auch wechselseitig bloßstellen. In den *Poggenpuhls* betrifft dies das symbolische ›Häse-Abschneiden‹ durch Banken und andere Geldverleiher und das ›koloniale Häse-Abschneiden‹ in Afrika. Aus der Zeitungslektüre wird ›Rohstoff‹ gewonnen, der im Brief in Form der Akkumulation kondensiert und dann im Roman zu einer integralen Symbolik weiterverarbeitet wird, was es ermöglicht, zwei eigentlich getrennt voneinander wahrgenommene und diskutierte Bereiche eng miteinander zu verkoppeln: preußische Gesellschaft mit Weltpolitik, Regionalität mit Internationalität, Alt mit Neu.

Ein zweites, von der Zeitungslektüre nicht gänzlich unabhängiges Reservoir der Stoffgewinnung bildet die Konversation mit den verschiedensten Personen in immer wieder neuen Konstellationen, allen voran das Gespräch in solchen literarischen Vereinen und Gruppierungen wie dem »Tunnel über der Spree«, dem »Rütli« und der »Ellora«. Hinzu kam der vielfältige gesellige Verkehr Fontanes in Berlin sowie während der Kuraufenthalte und Sommerfrischen, etwa im Haus des Schmiedeberger Amtsrichters Georg Friedlaender, ein Verkehr, der immer auch der »Stoff-Einsaugung« diene. An seine Frau Emilie schreibt Fontane am 16. September 1859:

Gestern war Ellora bei mir, nachdem ich bei Wangenheims zum Diner und von 6 bis 7 bei Herrn Candidat Reichardt zum Besuch d.h. zur Stoff-Einsaugung gewesen war. *Die Ausbeute war wieder sehr bedeutend*; theils erfährt man direkt Neues, Ungedrucktes, theils wird man auf bereits vorhandene Arbeiten hingewiesen, von deren Existenz in der Regel nur die zunächst Beteiligten etwas wissen.⁶²

Zeitlich gedehnte und räumlich distanzierte Formen der Konversation, die ebenfalls Stoffe abwarfen bzw. in denen Stoffe diskutiert wurden, stellen auch viele der Briefwechsel Fontanes dar, insbesondere diejenigen mit Bernhard von Lepel,

61 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Roman. Hg. von Klaus-Peter Möller. Berlin: Aufbau Verlag 2001 (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 17), S. 61.

62 Theodor Fontane an Emilie Fontane (16.9.1859). In: Fontane: Ehebrieffwechsel, Bd. 2, S. 172–174, hier S. 173.

Wilhelm Wolfsohn, Friedrich Eggers, Franz Kugler und Georg Friedlaender, dessen Briefe Fontane »Stoff-Fundgruben« nannte (eine Formulierung, die Fontane am 24. April 1885 auch gegenüber Paul Heyse verwendete⁶³), machten sie ihm doch »Kriminalistisches, Gesellschaftsskandalgeschichten, koloritvolle und komische Bilder des menschlichen Treibens«⁶⁴ verfügbar.

Die stofflichen Vorstufen literarischer Texte sind hier – mit dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu gesprochen – nicht so sehr kulturelles oder symbolisches Kapital, sondern in erster Linie schlicht ökonomisches.⁶⁵ Zutreffend war es daher, wenn Fontane von eben seinem »Romanschriftsteller-Laden« sprach, also mit Betonung des kaufmännisch-ökonomischen Aspekts, aber auch dem der modernen Professionalität seines Schreibens als Beruf.

Noch einmal anders stellt sich Fontanes Technik der Stoffgewinnung für die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* dar, in denen Landschaften, Städtchen, Dörfer und auch einzelne Gutshäuser oder Schlösser zum Teil minutiös beschrieben werden. Dabei kombiniert Fontane die durch eigene Reisen und Gespräche vor Ort gewonnenen Anschauungen und Informationen mit solchen, die er durch einen ganzen Stab von ihm zuarbeitenden Adelsfamilien, Lehrern und Landgeistlichen gewann, denen er regelrechte Fragebogen an die Hand gab. Die auf diese Weise gewonnenen Informationen übernahm er vielfach direkt in seine Texte. Damit wurde Fontane in den 1860er-Jahren endgültig zu einem literarischen Kleinunternehmer. Am Ende des Schlussbandes der *Wanderungen* heißt es dann:

Ein Zug allgemeinen Wohlwollens, entsprossen aus der richtigen Würdigung einer auf Versöhnung und Liebe gestellten Berufs- und Lebensaufgabe, bekundete sich in allem, in Großem und Kleinem, und rief mir die ganze Landpastoren-Schwärmerei meiner jungen Jahre wieder ins Leben zurück. Und aus *ihren* Reihen war es denn auch, daß mir meine recht eigentlichsten Mitarbeiter erwachsen, *solche*, die sich's nicht bloß angelegen sein ließen, mir den *Stoff*, sondern ebendiesen Stoff auch in der ihm zuständigen Form zu geben.⁶⁶

63 Theodor Fontane an Paul Heyse (24.4.1885). In: Theodor Fontane. Briefe. Dritter Band. 1879–1889. Hg. von Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: dtv 1998, S. 379–381, hier S. 379.

64 Thomas Mann: Leiden und Größe eines Meisters. In: Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender. Aufgrund der Edition von Kurt Schreinert und den Handschriften neu hg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Hettche. Mit einem Essay von Thomas Mann. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 1994, S. 437–444, hier S. 438; vgl. D'Aprile: Fontane (wie Anm. 24), S. 371.

65 Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA 1992, S. 49–80.

66 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Vierter Teil. Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow. Hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag 1994 (Große Brandenburger Ausgabe. *Wanderungen* 4), S. 44 f.

»Ein solcher Beitrag«, so reflektiert Fontane an anderer Stelle in den *Wanderungen*,

ist beispielsweise der ein völliges Charakterbild gebende Brief, der sich mit der Frau von Jürgaß, einer Tochter des alten Zieten, beschäftigt. Aber bei solchen von den verschiedensten Seiten herrührenden Beiträgen blieb es nicht, sie [Mathilde von Rohr, d.V.] war auch persönlich ein wahres Anekdotenbuch und eine brillante Erzählerin alter Geschichten aus Mark Brandenburg, besonders in bezug auf adlige Familien aus Havelland, Priegnitz und Ruppín. Den Stoff zu meinem kleinen Roman ›Schach von Wuthenow‹ habe ich mit allen Details von ihr erhalten, und wo ich in dem langen Triefplatz-Kapitel von den verschiedensten Rohrs erzählt habe, sind es Mitteilungen aus ihrem Munde.⁶⁷

Von geistigem Eigentum, Urheberrecht oder Plagiat hatte Fontane offenbar eine noch – oder vielleicht sollte man besser sagen: damals ›schon‹ – durchaus lockere Auffassung. Wie diese zitierte Stelle aber zudem zeigt, wurden die gleichsam kollektiv erarbeiteten *Wanderungen* auch als Rohstoff für die Romane Fontanes genutzt, und zwar nicht allein was Schauplätze wie den Stechlinsee angeht. »Insgesamt«, so D'Aprile, »trug Fontane mit dem *Wanderungen*-Projekt nicht nur ein schier unerschöpfliches Reservoir von Stoffen und Motiven zusammen, das für den gut recherchierten, ›realistischen‹ Untergrund seiner Romane sorgte, sondern auch literarische Stilmittel der Figurenzeichnung oder der Schauplatzgestaltung. Deshalb konnten Textpassagen aus den *Wanderungen* manchmal auch direkt in die Romane übernommen werden.«⁶⁸

Eine vierte Form der Stoffgewinnung Fontanes bestand in der Adaption von älteren Genres, die er – wie im Falle der englischen und schottischen Balladen – aufgreift, zugleich aber auch umformt und erneuert, was sich exemplarisch an einer Ballade wie *Archibald Douglas* zeigen lässt.⁶⁹ Als Reservoir adaptierbarer Stoffe weniger in den Blick gerückt ist bisher das Berliner Boulevardtheater, das Fontane durch seine Kritikertätigkeit bei der *Vossischen Zeitung* bekannt war, die in vielfacher Hinsicht »als Operationsbasis für seine kommenden Romane« fungierte. Als Stoff lieferte das Theaterreferat Fontane nicht nur den »Klatsch und Tratsch der hauptstädtischen Kulturszene«,⁷⁰ sondern auch dasjenige inhaltliche Wissen um Stücke und Aufführungen, das in die Romane eingegangen ist: zum einen indem Theateraufführungen in den Erzähltexten so thematisiert werden, dass ein Bedeutungsüber-

67 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Dörfer und Flecken im Lande Ruppín. Unbekannte und vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg*. I. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 4. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag 1994 (Große Brandenburger Ausgabe. *Wanderungen* 6), S. 115.

68 D'Aprile: Fontane (wie Anm. 24), S. 261.

69 Vgl. ebd., S. 157.

70 Ebd., S. 310.

schuss für die Romanhandlung und zugleich mit Blick auf die eigene Zeit und Gesellschaft erzielt wird, zum anderen dadurch, dass Strukturelemente von Theaterstücken für die Romane übernommen werden. So kann Ernst Wicherts Lustspiel *Die Realisten* aus dem Jahr 1874 geradezu als Prätext für *Frau Jenny Treibel* gelesen werden;⁷¹ auch Wicherts Lustspiel *Ein Schritt vom Wege* aus dem Jahr 1871 kommt bei Fontane gleich mehrfach vor, allein dreimal in *Effi Briest*.⁷²

5. Fazit

Zusammenfassend kann Fontane als einer der ersten – und wenn man so will: ›modernen‹ – professionellen Journalistenschriftsteller gelten, der seinen Unterhalt die meiste Zeit seines Lebens durch sein Schreiben erwirtschaftete, allerdings eben nicht allein durch literarisches Schreiben. Modern war er in dieser Diversifikation seines Schreibens, in der Orientierung an neuen Entwicklungen im Literaturbetrieb und in der Nutzung vielfältiger Quellen für Stoffe, bis hin zum Delegieren seiner Autorfunktion an Zuträger/-innen.

Literatur

- Affolter, Hanspeter (2017): Fahrräder und Markennamen: Zum Spannungsfeld von Literatur und Warenwelt bei Thomas Mann, Theodor Fontane und anderen. In: *KulturPoetik*, Jg. 17, Nr. 27, S. 206–230.
- Amrein, Ursula/Dieterle, Regina (2008): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Berlin/New York: de Gruyter (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 6), S. 1–17.
- Bachmann, Rainer (1968): Theodor Fontane und die deutschen Naturalisten. Vergleichende Studien zur Zeit- und Kunstkritik. Diss. München.
- Bae, Jeong-Hee (2000): Erfahrung der Moderne und Formen des realistischen Romans. Eine Untersuchung zu soziogenetischen und romanpoetologischen Aspekten in den späten Romanen von Raabe, Fontane und Keller. Würzburg: Königshausen & Neumann.

71 Vgl. Rolf Parr: Real-Idealismus. Zur Diskursposition des deutschen Nationalstereotyps um 1870 am Beispiel von Ernst Wichert und Theodor Fontane. In: Klaus Amann/Karl Wagner (Hg.): *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches in der deutschsprachigen Literatur. Mit einer Auswahlbibliographie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1996 (*Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur*, Bd. 36), S. 107–126.

72 Fontane: *Effi Briest* (wie Anm. 60), S. 168f., 274. – Vgl. dazu Rolf Parr: Prätexte mit poetischem Mehrwert? Theodor Fontanes Rezeption zweier Boulevardstücke von Ernst Wichert. In: *Fontane Blätter* 113 (2022), S. 66–85.

- Barthold, Willi Wolfgang (2021): Der Literarische Realismus und die illustrierten Printmedien. Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript.
- Berbig, Roland (unter Mitarbeit von Bettina Hartz) (2000): Theodor Fontane im literarischen Leben: Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Berlin: de Gruyter (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 3).
- Bourdieu, Pierre (1992): Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA, S. 49–80.
- Carstensen, Thorsten (2018): Theodor Fontanes Roman »Die Poggenpuhls« an der Schwelle zur Moderne. In: Ders./Mattias Pirholt (Hg.): Das Abenteuer des Gewöhnlichen. Alltag in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Berlin: Erich Schmidt, S. 45–60.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo (2018): Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Delf von Wolzogen, Hanna (2016): Einleitung. In: Theodor Fontane: Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Bd. I: Texte. Berlin/Boston: de Gruyter, S. XI–XXXIV, hier S. XI–XII.
- Dieterle, Regina (Hg.) (2002): Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Berlin/Boston: de Gruyter (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 4).
- Dieterle, Regina (2018): Theodor Fontane. Biografie. München: Hanser.
- Emilie und Theodor Fontane (1998): Dichterfrauen sind immer so. Der Ehebriefwechsel 1844–1857. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau-Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel 11).
- Emilie und Theodor Fontane (1998): Geliebte Ungeduld. Der Ehebriefwechsel 1857–1871. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel 2).
- Fontane, Theodor (1969): Arno Holz und Johannes Schlaf: »Die Familie Selicke«. Alexander Kielland: Auf dem Heimwege. In: Theodor Fontane: Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Bd. 2: Theaterkritiken. Hg. von Siegmund Gerndt. München: Hanser (Sämtliche Werke 13, 1), S. 845–848.
- Fontane, Theodor (1998): Briefe. Zweiter Band. Hg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree und Manfred Hellge. München: dtv.
- Fontane, Theodor (1998): Briefe. Dritter Band. 1879–1889. Hg. von Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: dtv.
- Fontane, Theodor (1998): Briefe. Vierter Band. 1890–1898. Hg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: dtv.

- Fontane, Theodor (2001): *Der Stechlin*. Roman. Hg. von Klaus-Peter Möller. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 17).
- Fontane, Theodor (1979): Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller. In: *Das Magazin für Litteratur*, Jg. 60, Nr. 52 (26.12.1891), S. 818f. (zitiert nach Theodor Fontane: Aufsätze und Aufzeichnungen. Aufsätze zur Literatur. Hg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt am Main: Ullstein [Theodor Fontane. Werke und Schriften 28], S. 375–379).
- Fontane, Theodor (2006): *Die Poggenpuhls*. Roman. Hg. von Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 16).
- Fontane, Theodor (1998): *Effi Briest*. Roman. Hg. von Christine Hehle. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 15).
- Fontane, Theodor (2005): *Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't.«* Roman. Hg. von Tobias Witt. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 14).
- Fontane, Theodor (1963): Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. 1–24 und Supplement. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959–1975, Bd. XXI, S. 7–33.
- Fontane, Theodor (1994): *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Dörfer und Flecken im Lande Ruppín*. Unbekannte und vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg. I. Hg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 4. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Wanderungen 6).
- Fontane, Theodor (1994): *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vierter Teil. Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow*. Hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag (Große Brandenburger Ausgabe. Wanderungen 4).
- Geppert, Hans Vilmar (2003): Vergangene Vergangenheit? Realismus und Moderne bei Fontane, Faulkner und Johnson. In: Werner Frick/Susanne Komfort-Hein/Susanne Schmaus (Hg.): *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, S. 231–146.
- Gore, Catherine (2021): *Der Geldverleiher*. Übersetzt von Theodor Fontane. Ediert und mit einer Einleitung versehen von Iwan-Michelangelo D'Aprile. Berlin: Aufbau Verlag (Die Andere Bibliothek).
- Graevenitz, Gerhart von (2014): *Theodor Fontanes ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Grawe, Christian (2000): »Une saison en enfer«. Die erste Saison der Freien Bühne und Fontanes Kritiken. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hg.) in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September in Potsdam. Bd. 3: *Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 267–283.

- Gutjahr, Ortrud (2000): Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hg.) in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September in Potsdam. Bd. 3: Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 171–188.
- Helmstetter, Rudolf (1997): Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink.
- Johnson, David S. (2011): The Democratization of Leisure and the Modernities of Space and Place in Theodor Fontane's Berlin Novels. In: *The German Quarterly*, Jg. 84, H. 1, S. 61–79.
- Krause, Edith H./Hicks, Steven V. (1995): Illusion and Dissolution: Fontane's »Stine«. In: *German Studies Review*, Jg. 18, H. 2, S. 223–240.
- Mahal, Günther (1974): »Echter« und »konsequenter« Realismus. Fontane und der Naturalismus. In: Dieter Grimm u. a. (Hg.): *Prismata. Dank an Bernhard Hanssler*. Pullach: Verlag Dokumentation, S. 194–204.
- Mann, Thomas (1994): Leiden und Größe eines Meisters. In: Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender. Aufgrund der Edition von Kurt Schreinert und den Handschriften neu hg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Hettche. Mit einem Essay von Thomas Mann. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 437–444.
- Mayer, Dieter (1988): Allerwirklichste Wirklichkeit oder wahrheitsvolle Wirklichkeit? Fontanes und Kretzers Beitrag zur Realismus-Diskussion am Ende des 19. Jahrhunderts. In: *literatur für leser*, H. 3, S. 175–187.
- Mecklenburg, Norbert (2018): Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler.
- Parr, Rolf (1996): Real-Idealismus. Zur Diskursposition des deutschen Nationalstereotyps um 1870 am Beispiel von Ernst Wichert und Theodor Fontane. In: Klaus Amann/Karl Wagner (Hg.): *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches in der deutschsprachigen Literatur. Mit einer Auswahlbibliographie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 36), S. 107–126.
- Parr, Rolf: Realismus – Marianne Wünschs Bestimmung einer Epoche. In: *kultuR-Revolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, Nr. 54 (September 2008), S. 27–29.
- Parr, Rolf (unter Mitarbeit von Jörg Schöner) (2008): *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*. Heidelberg: Synchron.

- Parr, Rolf: Die Auseinandersetzung mit flexiblem Normalismus als Charakteristikum der ›Klassischen Moderne‹. In: *kultuRRévolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, Nr. 59 (Oktober 2010), S. 57–61.
- Parr, Rolf (2014): Preußisches Dur und baltisches Moll zwischen 1892 und 1913. Was Theodor Fontane und Eduard von Keyserling in ihrem Schreiben (nicht) gemeinsam haben. In: *Fontane Blätter*, Nr. 97, S. 56–72.
- Parr, Rolf (2016): Literaturbetrieb und Medien. In: Dirk Götsche/Florian Krobb/Rolf Parr (Hg.): *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 320–327.
- Parr, Rolf: Der literarische Unternehmer. Theodor Fontane hat die Schreiberei zum Geschäftsmodell gemacht. Er ging nicht nur mit dem Geld sparsam um, sondern auch mit den Ideen. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* v. 31.03.2019, S. 23.
- Parr, Rolf (2019): Inszeniertes Briefeschreiben, inszenierte Briefe. In: Hanna Delf von Wolzogen/Andreas Köstler (Hg.): *Fontanes Briefe im Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Fontaneana 16), S. 9–34.
- Parr, Rolf (2022): Theodor Fontane – kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien. In: Peer Trilcke (Hg.) im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs: *Fontanes Medien*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 3–22.
- Parr, Rolf (2022): Prätexte mit poetischem Mehrwert? Theodor Fontanes Rezeption zweier Boulevardstücke von Ernst Wichert. In: *Fontane Blätter* 113, S. 66–85.
- Sagarra, Eda (1992): »Der Stechlin« (1898): History and Contemporary History in Theodor Fontane's Last Novel. In: *The Modern Language Review*, Jg. 87, H. 1, S. 122–133.
- Spies McGillen, Petra (2013): Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion – Beobachtungen zu »Allerlei Glück«. In: Heike Gfrereis/Ellen Strittmatter (Hg.): *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv, S. 96–106.
- Stiening, Gideon (2009): »Badereisen sind garantiert.« Zur literarischen Personalisierung modernen Verwaltungshandelns bei Theodor Fontane und Theodor Storm. In: Peter Collin/Klaus-Gert Lutterbeck (Hg.): *Eine intelligente Maschine? Handlungsorientierung moderner Verwaltung im 19. und 20. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos, S. 47–75.
- Streim, Georg (2023): Fontane und die literarische Moderne. In: Rolf Parr/Gabriele Radecke/Peer Trilcke/Julia Bertschik (Hg.): *Theodor-Fontane-Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter (erscheint demnächst).
- Uvanovic, Zeljko (2010): Theodor Fontanes Schwanken zwischen Realismus und Moderne. Eine poetologische Analyse anhand von »Effi Briest« und »Der Stechlin«. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Jg. 19, H. 19, S. 1–24.
- Wagner, Wolf-Rüdiger (2019): Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationskultur in der

2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2., vollständig überarb. und erw. Aufl. München: kopaed.
- Wegmann, Christoph (2019): *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes*. Herausgegeben vom Theodor-Fontane-Archiv, mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus.
- Wünsch, Marianne (2007): *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Mit Beiträgen von Jan-Oliver Decker, Peter Klimczak, Hans Krah und Martin Nies. Kiel: Ludwig (LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – Kiel 7).
- Wullen, Moritz (1998): *Englische Malerei. »Kosmopolitismus in der Kunst«*. Fontane in England. In: Claude Keisch/Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen (Hg.): *Fontane und die bildende Kunst*. Berlin: Henschel und Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, S. 42–120.
- Yun-Young, Choi (2000): *Theodor Fontane als Zeitgenosse der Moderne. Die Problematik der Repräsentation*. In: *Fontane Blätter*, Nr. 70, S. 93–107.

Complicating the ›Culture Wars‹

Re-reading *The Human Stain*

Jens Martin Gurr

1. Four Beginnings: Key Issues and Contexts

A first way of beginning a discussion of Roth's novel would be with a review discussing its »prophetic« nature: In December 2010, two years into the first Obama administration and six years before the election of Donald Trump, Volker Hage called *The Human Stain* (2000) the »unsurpassed« U.S. novel of the decade, a »crucial work of the period, one of those books that, at some temporal distance, can be esteemed more appropriately« (n.p., my translation). He singled it out for the far-sighted treatment of three topics, oddly incommensurate as they may seem: (1) the threat to privacy, not least with the advent of the internet and digital communication, (2) the impact of Viagra, and (3) the changing role of race in the decade that saw the election and inauguration of Barack Obama as the first African American president (Hage, n.p.). Commenting on the diagnostic function of literature, Hage here insightfully states:

Literature can be prophetic. Not in the simplistic sense of a prognosis, but as atmospheric anticipation. Clear-sightedness has nothing to do with clairvoyance; it is the ability of writers like Roth to sense societal change early on, to imagine the consequences of events, to extrapolate them into the future. (n.p.; my translation)

A second way of beginning a discussion of *The Human Stain* would be with a seemingly unrelated CliFi novel published more than 20 years later, Stephen Markley's 2022 *The Deluge*. In the early 2040s, a character here tells us, this is the ascendant perception of identity politics:

Now all the talk is about how wrong it is to identify a person based on any nationality, ethnicity, race, gender, sexual orientation, religion, or other imagined community. Calling someone »she,« »American,« »trans,«, »Black,« or »Catholic;« is sud-

denly frowned upon. [...] This new ideology's most vociferous proponents argue that a collective human identity is the only way forward, that the next generation must understand how these imagined divisions, created barbarically out of thin air and handed down generation after generation, have led the human project to the brink. (Markley 87of.)

A third way of beginning would be with the controversy over Blake Bailey's 2021 authorized biography of Philip Roth, which, shortly after publication, was pulled from the market by its publisher Norton over allegations of sexual misconduct and rape against the biographer. In an epilogue to her review of the biography added after the scandal had broken and the biography had been taken up by another publisher, Judith Shulevitz wrote:

The book was back on the market [with Skyhorse, which also acquired Woody Allen's autobiography when his original publisher dropped it]. But the damage was done. Bailey had dragged Roth down with him, fairly or unfairly – and that guilt by association, it seems to me, is what we still have to deal with. I can't stress emphatically enough that Roth was never implicated in anything like what Bailey has been accused of. So what are readers supposed to do with the news about Bailey? Should it change the way we read his biography? How about the way we read Roth? (2021, n.p.).

One might further specify some of the questions raised by the controversy over Bailey's biography: Can we separate the artist from the work? Does it matter who speaks and what has become of the notion of the »Death of the Author« – has it entirely lost its meaning, or only in cases where the integrity of the author is in question and impinges on their work? Is the notion of »presumed innocent until proven guilty« irrelevant in cases of sexual misconduct or rape, because rape charges so shockingly rarely lead to convictions in court that legally determined guilt cannot be a prerequisite for condemnation? Does it *intellectually* invalidate the biography if the author of the biography is a presumed rapist? Might there be other reasons not to want to buy it? Would it make a difference if the author were dead and no longer profited personally from sales of the book? What about reading it if one bought it before the scandal broke? What about quoting from it?¹

A fourth entry point is afforded by Adrian Daub's recent critical account of the »cancel culture« debate and its alleged global triumph originating on US campuses, a »transfer« Daub compellingly comments on as a »moral panic«. Without discussing *The Human Stain* in detail, he points out the curious fact that Roth's novel is frequently

1 For insightful discussions of whether and how still to engage with the work of artists known or alleged to have engaged in sexual misconduct or who have voiced opinions held to be problematic or untenable, cf. Daub; Matthes; Domainko et al.

adduced in evidence of claims of »political correctness« and »wokeness« running riot on US campuses. How, Daub rightly asks, can a novel logically be adduced to ›prove‹ the existence of a real-world issue? What I find significantly less convincing is his somewhat literalist criticism of Roth's temporal relocation of the ›real‹ campus episode at the heart of *The Human Stain* from the 1970s to the 1980s (in interviews) and then as an alleged cultural diagnosis of the late 1990s in his novel (cf. Daub 183–185; for the Roth discussion generally, see 182–188). This, as well as the unquestioned suggestive association of Roth with cultural conservative Allan Bloom (187), underestimates the complexity of Roth's novel. In interesting ways, Daub here falls prey to the fallacy of not reading fiction as fiction he criticizes in others.

This essay discusses *The Human Stain* as a prescient and remarkably differentiated exploration – directly or obliquely – of questions commonly debated under the labels of ›identity politics‹, ›political correctness‹ and ›cancel culture‹, ›safe spaces and education‹, as well as ›the canon wars‹. In addition to staging the debate on these issues themselves, the novel also insightfully negotiates the polarization of American society and politics in the ›culture wars‹ over these and related issues. Controversies over identity politics and its consequences, over #MeToo and sexual misconduct, but also over the connection between a person's personal conduct and the legitimacy of engaging with their work, over the importance of who speaks, over the role of fiction and fictionality in such debates – there is hardly a text that better lends itself to unravelling these debates than *The Human Stain*, published in the year of the strongly polarizing and acrimoniously contested presidential election that brought George W. Bush into office.

Critical opinion on the political positions of the novel with regard to questions of identity politics, campus culture and the literary canon is surprisingly divided. Especially early reviewers read it as a rant against »political correctness«: In this vein, Parini argued that »Roth uses the campus setting as a way to vent his rage against political correctness« (n.p.), while Moore stated that »[t]he book indulges in the sort of tirade against political correctness that is far drearier and more intellectually constricted than political correctness itself« (n.p.). Other readings understood *The Human Stain* as an attack primarily against the right. Thus, Boxwell speaks of »an angered response to the moral crusade of forces arrayed on the political and religious right engaged in a counterrevolutionary coup against the 1960s« (122).

While the predominant reading appears to understand the novel as an attack against ›political correctness‹, I here build on more balanced readings and seek to show that Roth's novel in fact contains precisely what Moore finds lacking: »Roth, usually fond of both sides of an argument, fails to extend understanding toward – and only makes fun of – the possible discomfort of minorities or women in settings like Athena« (n.p.). The fact that it is – with equal forcefulness – claimed as being directed against the left and against the right might already be taken as evidence of

its even-handedness.² To be sure, even-handedness is not inherently a virtue – in a debate over racism, slavery, or the holocaust, there can be no even-handedness.³ In highly polarized contexts such as the U.S. culture wars and U.S. politics generally, however, even if a critic's own political, intellectual and ethical sympathies are clearly on one side, one might not want to all too quickly dismiss entirely the values of a sizeable share of the population – here, an attempt at understanding the other side or at least seriously entertaining the notion that they, too, might not just be evil or narrow-minded, seems imperative. In this situation, even-handedness, say, in the sense of an offer of a conversation about these issues is clearly a virtue.

The Human Stain is the concluding novel of a loosely woven »thematic trilogy« (Roth in McGrath 8) of historical novels on three defining moments and phases in American history since World War II: *While I Married a Communist* (1998) engaged with the right-wing radicalism and intolerance of the McCarthy era and *American Pastoral* (1997) negotiated left-wing radicalism and its occasionally murderous consequences in anti-Vietnam terrorism, *The Human Stain* (2000) uncomfortably hints at disturbing parallels and continuities and brings together both forms of blind and hypocritical intolerance⁴ – »the malevolent puritanism with which you will be tarred and feathered« (76) – and reveals that the right-wing attacks against Clinton and the left-wing form of political correctness that undoes Coleman Silk both spring from the same source, »America's oldest communal passion, historically perhaps its most treacherous and subversive pleasure: the ecstasy of sanctimony« (2), the impulse Hawthorne – quoted in the novel – called »the persecuting spirit« in its most self-righteous form. *Les extrêmes se touchent*. Here lies a central irony of the novel: Coleman Silk, who passes for white to escape the racist stereotypes of a society in which he would never have been hired as a Black Classics professor in the 1950s, is forced from his job over spurious allegations of racism against two Black students. The scandal over Clinton's »incontinent carnality« (3) in the White House forms the backdrop to Coleman's affair with Faunia, and the ritual of pseudo-purification that costs Coleman his job is the same that nearly cost Clinton his with the inquisitorial Puritanism of Kenneth Starr. The parallels between Coleman and Clinton, implicit

2 For discussions of *The Human Stain* in the context of »political correctness« and the culture wars, cf. also Anténe, Barnard, Boxwell, Godfrey, Kimmage, Medin, Moore, Morgan, Sánchez Canales.

3 To argue that, in the logic of the novel, the extremes meet, emphatically does not mean to suggest that the left and the right are indistinguishable ethically or to anachronistically align Roth with the kind of relativism we saw with Trump after the Charlottesville murder, when he claimed that there were good people and bad people on both sides. The specific moral fervor and the »persecuting spirit« in some strands on the left and on the right are the same.

4 For this parallelism, cf. also Barnard; Boxwell 123; Franco 90; Holroyd 63; Medin 85; Morgan 118; Posnock xvii; Safer 211f.

throughout the novel, are made explicit when Coleman muses: »Here in America either it's Faunia Farley or it's Monica Lewinsky! The luxury of these lives disquieted so by the inappropriate comportment of Clinton and Silk!« (154; cf. also 2, 344). (What the novel appears to be blind to in criticizing only the *attacks* on Clinton and Silk, is the problem of sexual relations in constellations with a significant power differential – a limitation made all the more apparent by the #MeToo movement 17 years later.)

With its drastic attack on intolerant radicalism of *any* persuasion, Roth's novel thus shies away from simplistic sermonizing on behalf of either side: »It was the summer [of 1998] in America when the nausea returned [...], when the smallness of people was simply crushing, when some kind of demon had been unleashed in the nation and, on both sides, people wondered ›Why are we so crazy?‹« (3). To be more precise, however, one would rather have wished for the self-critical questioning implied in »why are we so crazy« (my italics), where the problem, one might argue, was and remains the polarization that only ever believes the other side to be »so crazy«.

2. The Debate on Identity Politics

Roth's central theme in much of his fiction is the tension between the self-realization of an individual and the competing claims of the family or a larger community (cf. also Parrish), a tension that frequently yields enlightening reflections on the central American themes of self-reliance, individuality and personal freedom. In most of Roth's novels, the individual struggles to break away from the Jewish community; here it is the struggle between the Black community and the individual Coleman Silk. What, the novel asks, ultimately defines identity? Is it nature or nurture? Is it a matter of choice or of origins? Is it self-constructed or imposed by others? What would be the more courageous decision – to live as a Black man in an openly racist society – and the novel consistently makes clear that 1950s America, when Coleman makes his decision, was deeply racist (cf. esp. 102–106, 120) – or to deny one's roots and to cut off all family ties to pass as white?⁵

It is important to note here, however, that passing as Jewish in 1946 was still not to be equated with passing as generally »white«, because there were still restrictions on the number of Jewish students at many colleges (86f.) and anti-Semitism was still fairly current in US academia. There is a further irony in the fact that Coleman as an African-American passes as a Jew – Zuckerman refers to Coleman's identity as an »amalgam of the most unlike of America's historic undesirables« (132) and thus also ironically comments on the »supposed strife between African-Americans and

5 The motif of »passing« is of course by no means unique to Roth's novel but is frequent in American literature and was a particularly common theme of the 1920s Harlem Renaissance.

Jews ... [an] animosity that developed between blacks and Jews in America after the civil rights movement.« (Kaplan 2005: 184).

Coleman's repudiation of his past and his invention of a self – »To become a new being. [...] The drama that underlies America's story« (342) – explicitly links Coleman to the classic American theme of self-invention and self-realization⁶:

He was Coleman, the greatest of the great *pioneers* of the I. [...] Not the tyranny of the we and its we-talk and everything that the we wants to pile on your head. Never for him the tyranny of the we that is dying to suck you in, the coercive, inclusive, historical, inescapable moral *we* with its insidious *E pluribus unum*. [...] Instead the raw *I* with all its agility. [...] The passionate struggle for singularity. (108, cf. also 120, 183)

Similarly, in his apologetic eulogy during Coleman's funeral, Coleman's African American colleague Herb Keble – ironically without knowing his real story – refers to Coleman as an »American individualist par excellence« (311, cf. also 334). In one sense, this antagonism against the »we« (108) justifies Coleman's behaviour as a heroic act of self-reliance in the great American tradition, and if Coleman found it necessary to pass in 1946, that may say at least as much about the society in which he lives as it does about himself. As one reviewer appropriately asked, »Would a Black Coleman Silk have ever been hired to teach Classics at Athena College in the 1950s?« (Tierney 168).

The Human Stain, thus, is on one level the classic American story of self-realization and transcendence of the limitations of one's origin – »the pursuit of happiness« – but it is also the story of how, through »the return of the repressed«, one's own history ultimately proves inescapable.

[A]ccording to the logic of *The Human Stain*, racial reconciliation can only be achieved by eschewing identity politics. By arguing that racial reconciliation relies on jettisoning the group identity associated with »identity politics«, many of Roth's characters take a neoconservative argument against »political correctness« and transform it into a classical liberal argument about the powers of self-fashioning. (Kaplan 2005, 173)⁷

6 The attempt to escape one's family and a powerful desire for self-realization, beyond their ambivalent relationship of attraction and repulsion, strongly connects Coleman Silk and Delphine Roux. For a detailed discussion of symbolism, telling names and suggestive contrasts and parallels between Coleman and Delphine Roux, Delphine and Lester Farley, Delphine Roux and Faunia Farley, Steena Palsson and Faunia, and even between Coleman and the hand-raised crow at the Audubon Society, cf. Gurr.

7 In another essay, Kaplan reads the novel as »imagin[ing] a postracial consciousness where the limiting identitarian strictures that feed racism can be abolished« (2005b, 126).

Here, however, I would like to argue that the novel can also be read as a remarkably insightful and ambivalent negotiation of identity politics. Contrary to what might be expected in the light of readings discussing the novel as a rant against »leftist« campus culture, I will argue that, in rather complex ways, it anticipates reservations formulated by Mark Lilla, Walter Benn Michaels or John McWhorter and other – broadly speaking – leftist intellectuals. In this vein, Hayes has commented on Roth's »merciless satire of the hermeneutics of suspicion« and has critically highlighted the intellectual and political fallacy of assuming a causal linkage between »representation in creative literature« and »democratic participation«:

Roth's satire, caustic though it may be, is carefully judged. It is aimed not at the ideal of democratic representativeness itself but at the over-literal interpretation of the ideal [...] *The Human Stain* suggests that the attempt to link the process of representation in creative literature to the promotion of democratic participation can be very misleading (231f., 234).

Even more centrally, however, the novel appears to provide a take on the critique of identity politics formulated by Mark Lilla in the wake of the 2016 presidential elections, a critique first formulated in a *New York Times* essay in November 2016 and then in his 2017 polemical book-length essay *The Once and Future Liberal: After Identity Politics*. Lilla's self-professed progressive critique is in keeping with previous criticism of identity politics as (1) wrongly short-circuiting textual and democratic representation of minorities, (2) dramatically overstating the effects of language use on real-world politics, thus neglecting concrete campaigning and political work in favour of ineffectual symbolic politics, »leav[ing] those groups it professes to care about more vulnerable than they otherwise would be« (Lilla 2017, 12); (3) neglecting questions of class at the expense of questions of gender and sexuality, race and ethnicity, (4) fragmenting potential progressive alliances into identity-based interest-groups, or worse, self-obsessed individuals. My concern here is not to evaluate the adequacy of these critical diagnoses – I am here interested in the ways in which a literary text can shed light on the debate or can help initiate a conversation about these issues.

Writing only a few days after the 2016 presidential election, Lilla made sure to clarify he is not critiquing identity politics from a conservative perspective: »It is a truism that America has become a more diverse country. It is also a beautiful thing to watch. [...] It's an extraordinary success story.« (n.p.). But he also argued that it was one of the »lessons of the recent presidential election campaign and its repugnant outcome [...] that the age of identity liberalism must be brought to an end« (n. p.):

[T]he fixation on diversity in our schools and in the press has produced a generation of liberals and progressives narcissistically unaware of conditions outside their self-defined groups, and indifferent to the task of reaching out to Americans

in every walk of life. [...] By the time they reach college many assume that diversity discourse exhausts political discourse, and have shockingly little to say about such perennial questions as class, war, the economy and the common good. (2016, paragraphs 4–5)

The notion that identity politics ultimately segments the population into different identity-based interest groups and that this leads to a loss of shared perspectives and to the inability to pursue common goals, a division that ultimately plays into the hands of the right, is one that has long been held against identity politics. Lilla, too, argued in his 2016 *NYT* essay:

Hillary Clinton was at her best and most uplifting when she spoke about American interests in world affairs and how they relate to our understanding of democracy. But when it came to life at home, she tended [to] slip into the rhetoric of diversity, calling out explicitly to African-American, Latino, L.G.B.T. and women voters at every stop. This was a strategic mistake. If you are going to mention groups in America, you had better mention all of them. If you don't, those left out will notice and feel excluded. Which, as the data show, was exactly what happened [...] Fully two-thirds of white voters without college degrees voted for Donald Trump. (n.p.)

One of the consequences of identity politics' neglect of class⁸ at the expense of gender and sexuality (Lilla 2017, 93 and especially Michaels), combined with the perception of »liberalism« as »a creed professed by educated urban elites cut off from the rest of the country«, is that it leads to resentment at feeling neglected. Thus, liberalism »leaves so many Americans indifferent if not hostile today«. (Lilla 2017, 10).

It is in the depiction of Lester Farley and his resentment at being left behind and treated unfairly by »the government« (66, 69, 72, 213, 247, 355) that the issue of class and resentment is being negotiated in the novel, resentment that Nelson Primus pithily summarizes as follows »These are people whose fundamental feeling about life is that they have been fucked over unfairly right down the line« (80). In the novel, Lester ventilates his resentment in tirades against the »high-and-mighty Jew professor« (71; also 256), various Asian ethnic groups (69, 215), »that draft dodger sleeping in the White House« (213) and his general misogyny.

Lilla polemically argues and Roth's novel at least suggests that identity politics, by alienating what still seems the majority of non-academics with moralizing and excessively rigid linguistic policing, provokes counter-reactions and right-wing intolerance and thus furthers societal polarization. Moreover, the language of identity politics is a marker of distinction for what in *The Human Stain* is called a »well-

8 As German sociologist Andreas Reckwitz influentially argued, the new »class society« of »late modernity« is not exclusively or even primarily one of economic means but primarily one of »lifestyles«, cultural preferences and unevenly distributed »cultural capital« (275 f.).

mannered gang of elitist egalitarians who hide their ambition behind high-minded ideals« (80), a marker of distinction that suggests a form of condescending classism one is otherwise so vehemently opposed to.⁹ The epithet does not become wrong just because it's Coleman's snobbish lawyer Nelson Primus who says this – rather, this is further evidence of the novel's complex play with positions and perspectives. Theirs is precisely the kind of ›progressive‹ arrogance Lilla criticizes the US democrats for – those thus snubbed as the »deplorables« in Hillary Clinton's notorious phrase overwhelmingly voted for Trump in 2016. Thus, as a non-college-educated white harbouring resentment against a government – really or allegedly – ignoring his concerns, with a susceptibility – or at least indifference – to racism, sexism, and nationalism, Lester Farley could be seen as a study in the making of a Trump voter.

3. Negotiating ›Political Correctness‹, ›Cancel Culture‹ and ›Safe Spaces‹: *The Human Stain* and the »Coddling of the American Mind« Debate

Lilla somewhat indiscriminately brings together identity politics and the campus culture notions of ›microaggressions‹, ›trigger warnings‹ and ›safe spaces‹ when he accuses »identity liberalism« of

concocting inoffensive euphemisms to describe social reality, protecting young ears and eyes already accustomed to slasher films from any disturbing encounter with alternative viewpoints [...] Scapegoats – today conservative politicians – are duly designated and run off campus in a purging ritual. Propositions become pure or impure, not true or false. And not only propositions but simple words. Left identitarians [...] pars[e] every conversation for immodest locutions and rapping the knuckles of those who inadvertently use them. (Lilla 2017, 14, 90f.).

This, Lilla repeatedly insists, is in effect a de-politicizing pseudo-politics that, while it is unhelpful to the causes it seeks to promote, is also intellectually limiting to students, because it prevents them from engaging with uncomfortable and potentially provocative positions. In their widely debated 2015 article, »The Coddling of the American Mind« (the kernel of a 2018 book of the same title), Lukianoff and Haidt similarly argued that »[i]f students graduate believing that they can learn nothing from people they dislike or from those with whom they disagree, we will have done them a great intellectual disservice.« (n.p.)

9 See Lilla's critique of educated urban elites in the U.S. as frequently showing towards uneducated rural Americans a condescension they would brand as unacceptable if shown towards people from the Global South.

In a train of thought attributed to Coleman, he reflects on, in remarkably similar terms, just this combination of narrow-minded moralizing and lack of intellectual adventurousness:

Appropriate. The current code word for reining in most any deviation from the wholesome guidelines and thereby making everybody »comfortable«. [...] he could teach »Appropriate Behavior in Classical Greek Drama,« a course that would be over before it began. [...] coercions of propriety. The tyranny of propriety. [...] It's as though not even the most basic level of imaginative thought had been admitted into consciousness to cause the slight disturbance. A century of destruction unlike any other [was drawing to a close] and here they are up in arms about Faunia Farley. Here in America either it's Faunia Farley or it's Monica Lewinsky! The luxury of these lives disquieted so by the inappropriate comportment of Clinton and Silk! (152–154).

By connecting moral outrage at both Clinton and Silk – though ignoring the power differential in both relationships in a way only possible before #MeToo – the passage once more hints at the fact that censoriousness and Hawthorne's »persecuting spirit« are to be found on the Left and the Right (»appropriate«, of course, also captures left-wing as well as right-wing narrow-minded propriety).¹⁰

The novel thus once more complicates the attribution of »political correctness« – or, today, »cancel culture« – as being a leftist obsession. Thus, it has long been established that both have been used by the right as a campaigning term for allegedly excessive leftist language policing:¹¹ »The phrase »political correctness« is used rhetorically by the Right to describe leftist ideas such as multiculturalism and feminism that they do not agree with and as a stigmatizing term« (Barnard 121). Moreover, attempts at censoring opinions, both in the form of seeking to have academics fired and of banning or censoring books, occur both on the left and on the right: »Of the 471 incidents we found of attempts to get professors fired, about 164 of them (35 %) were from the right.« (Haidt/Lukianoff), while attempts at banning books – especially on LGBTQIA+ subjects, on sexuality and sexual health, and on racism – are even more prevalent on the right (cf. PEN; ALA).

10 In this vein, Morgan points to the inverse parallelism with Coleman Silk in that Ringold in *Married a Communist* is forced out of his teaching job »from the opposite side« (118).

11 As has also been frequently shown, »cancel culture«, in the form denounced by the right, is often a fiction – it happens less often than is widely claimed and those who have indeed been disinvited from festivals, conferences, podiums – allegedly cancelled or silenced, as the right has it – have frequently been interviewed and have had their say elsewhere, frequently with at least as much (or more) publicity than the event originally cancelled would in all likelihood have had (for an illuminating discussion of this mechanism, cf. Daub).

What further contributes to the political even-handedness of the novel is an ambivalence in the portrayal of Coleman: While he sometimes seems a rather likeable common-sense liberal humanist against the modish careerism of Delphine Roux, he elsewhere appears as the unpleasant mouthpiece of cultural conservatism in the vein of Allan Bloom's *The Closing of the American Mind* when he speaks of contemporary students as »incredibly badly educated« and »far and away the dumbest generation in American history« (191f.). What are we to make, for instance, of the following passage (the debate continues for several pages)?

His difficulties with Delphine Roux had begun the first semester he was back in the classroom, when one of his students [...] went to her, as department chair, to complain about the Euripides plays in Coleman's Greek tragedy course [...] the student, Elena Mitnick, found them ›degrading to women.‹ »So what shall I do to accommodate Miss Mitnick? Strike Euripides from my reading list?« »Not at all. Clearly everything depends on how you teach Euripides.« [...] »Miss Mitnick's misreading of those two plays,« he was telling her, »is so grounded in narrow, parochial ideological concerns that it does not lend itself to correction. [...] I've been reading and thinking about these plays all my life.« »But never from Elena's feminist perspective.« »[Our students have] been incredibly badly educated. [...] Providing the most naive of readers with a feminist perspective on Euripides is one of the best ways you could devise to close down their thinking«. (184, 191, 192)

The position Coleman here formulates is the fairly common one that to evaluate the cultural production of the past by applying the ethical criteria of the present is not only anachronistic, it is also a fairly undemanding intellectual pursuit that proceeds largely by unreflectively responding to individual words without engaging with the complexity of a text. Although the novel thus again raises questions rather than simply taking sides – Coleman is too complex and ambivalent a character to lend himself to any simplistic manipulation of sympathy and a straightforward propagation of any specific position – Coleman's objections to a specific form of engaging (or refusing to do so) with potentially provocative subjects appear to foreshadow Lilla's critique:

[Progressive academics once] imagined raucous, no-holds-barred debates over big ideas, not a roomful of students looking suspiciously at one another. They imagined being provocative and forcing students to defend their positions, not getting emails from deans suggesting they come in for a little talk. (2017, 92).

4. Perspective, Intertextuality, Ambiguity, Reflexivity, or: Reading Fiction as Fiction

Though one would like to think it superfluous to point out that literary form – narrative perspective, questions of chronology, the difference between a character's voice and authorial voice – matters, some current discussions make the reminder seem worthwhile. This may especially be the case with *The Human Stain*. Thus, the chronology of the novel is central to how it ›works‹: When Zuckerman begins to write his book, Coleman and Faunia are already dead, and the text is cast as Zuckerman's retrospective attempt to reconstruct Coleman's life and downfall. Zuckerman knows about Coleman's family origins, but initially lets us share his own and everyone else's original perspective and leads us astray by first telling us that Coleman Silk was Jewish. The complexity of Coleman's identity in the novel is highlighted by the fact that he is thus introduced as a Jew before we learn about his real origins in a flashback after more than one fourth of the novel (85ff.). Furthermore, we learn about Coleman Silk's secret long before we know how Nathan Zuckerman finds out about it.

Even before the revealing flashback to his childhood and youth, however, there are hints at Coleman's African-American origins, but they only assume significance in retrospect, upon rereading. These hints are particularly frequent just before the beginning of the flashback (6, 11, 15 f., 45, 79, 81, 82, 84). Arguably the most interesting of these hints occurs when Zuckerman describes Coleman's appearance with its ›tightly coiled, short-clipped hair‹ and the ›light yellowish skin pigmentation‹ which gives him ›something of the ambiguous aura of the pale blacks who are sometimes taken for white‹ (15 f.).

A further hint, occurring immediately before the flashback, is to be found in Coleman's argument with his lawyer Nelson Primus, who advises him to end his relationship with Faunia. Infuriated, Coleman tells him ›I never again want to [...] see your smug fucking lily-white face‹ (81), and Primus wonders about this curious expression. This might, in Freudian terms, be called ›the return of the repressed‹, and it is this seemingly pointless insult to his lawyer which reveals, before we even know Coleman is Black, that his perception of life and of people's chances in life is shaped by his being African American. One's roots, the past, and history, it seems, are inescapable; and the American ideals of self-realization and constant reinvention of the self come at a high price. The full significance of Coleman's locution, however, only becomes apparent much later. When Coleman tells his mother he is going to withhold his family history from his wife-to-be Iris and to deny his family, his brother Walter tells him never ›to show [his] lily-white face around [the] house again‹ (145).

The foregrounding of Zuckerman's attempts to reconstruct Coleman's life and his thoughts – as well as those of other key characters, Faunia, Delphine Roux, Les Farley – leads to a fascinating layering of narrative personae, reflecting conscious-

nesses and focalising instances. In one passage, for instance, the author Philip Roth has his narrator Zuckerman imagine what Coleman might have believed Faunia was thinking about her life and her past (cf. 164f.).

Zuckerman thus constructs a number of powerful passages of largely free indirect speech in which he gives us insights into Coleman's view of the »spooks« incident, of the parallels between Clinton's case and his own, or of his relationship with Faunia or with his daughter Lisa (151–164). Similarly constructed passages of free indirect speech simulate Les' perceptions of his experience in Vietnam and his rage and frustration in his present life (64–74). Delphine Roux' perspective on the »spooks« affair, on Coleman's relationship with Faunia, on her own desires, experiences with men and her feelings of repulsion as well as attraction for Coleman Silk are similarly rendered in long passages of free indirect speech (259–283, cf. also 193–201). One of these is the ultimately farcical passage in which she formulates a personal ad for the *New York Review of Books* looking for a partner and ends up accidentally mailing it to her entire department (259–277). The partner she seeks, it becomes clear here, is exactly Coleman Silk. Finally, there are a number of such passages of free indirect speech which reconstruct Faunia's thoughts (165–169, 225–247).

Thus, although Zuckerman himself knows about Coleman when he begins to write the book, he attempts to recreate for the reader his own lack of knowledge while hinting at Coleman's secret all along. Even after the revelation, the novel maintains a double perspective in that Zuckerman recreates and shares with the reader his original perspective of not knowing. This allows for fascinating reflections in passages about times with Coleman when Zuckerman himself did not know yet, while we as readers have already been told about Coleman's secret. A key passage of the novel brings together many of its key themes, concerns and narrative devices:

I sat on the grass, astonished, unable to account for what I was thinking: he has a secret. [...] How do I reach that conclusion? Why a secret? [S]omewhere there's a blank in him too, a blotting out, an excision, though of what I can't begin to guess ... can't even know, really, if I am making sense with this hunch or fancifully registering my ignorance of another human being. Only some three months later, when I learned the secret and began this book [...] did I understand the underpinning of the pact between them: he had told her his whole story. [...] How do I know she knew? I don't. [...] Now that they're dead, nobody can know. For better or worse, I can only do what everyone does who thinks that they know. I imagine. I am forced to imagine. It happens to be what I do for a living. It is my job. It's now all I do. (213, cf. also 63, 208f., 321, 326, 333, 337, 338, 339 *et passim*)

These fundamental limitations on what can be known about another human being in general apply to all characters in the novel and their thoughts about one another. In

this vein, Zuckerman also frequently speculates whether Coleman ever told Faunia his secret (326, 337 and 340f.), and even his assumption that Les Farley forced them off the road and killed them remains unproven (256f., 350 and 354).

Zuckerman thus constantly foregrounds the fact that his narrative is to a large extent based on imagination and that his history of Coleman's life and particularly of his last months is at least as much construction as it is reconstruction. The novel is therefore fundamentally also concerned with what can ever be known about another human being and with the importance of narrative imagination in reconstructing a life (cf. also Safer 224 and Royal).

Thus, criticism accusing Roth of presumptuously arrogating the right to imagine, as a white writer, the life of a Black man passing as white, overlooks the fact that the problematic nature of such an attempt is made explicit on a metafictional level through the mediating figure of Roth's narrator Nathan Zuckerman and thus becomes a central topic of the novel itself. Indeed, the novel is not least cast as Zuckerman's exploration of the problematic nature of reconstructing an identity, of imagining a life, with frequent meditations on how much will always remain unknowable about other people: »What we know is that [...] nobody knows anything.« (208f.), »there really is no bottom to what is not known.« (315; for a discussion of the novel's metanarrative and intertextual strategies, cf. Gurr).

Many of the central issues of the novel and many of its strategies of staging the debate come together in the discussions between Zuckerman and Coleman's sister Ernestine after their encounter at his funeral. Here, lamenting »political correctness« in academia, a decline of standards in education generally, and criticizing the institution of Black History Month, Ernestine appears to express the kind of reactionary cultural conservatism Roth has often been accused of ventilating in *The Human Stain*:

Sounds from what you've told me [about Coleman's resignation over the »spooks« incident] that anything is possible in a college today. Sounds like the people there forgot what it is to teach. Sounds like what they do is closer to buffoonery. [...] One has to be so terribly frightened of every word one uses? What ever happened to the First Amendment [...] In East Orange High they stopped long ago reading the old classics. They haven't even heard of *Moby-Dick*, much less read it. Youngsters were coming to me the year I retired, telling me that for Black History Month they would only read a biography of a black by a black. What difference, I would ask them, if it's a black author or it's a white author? I'm impatient with Black History Month altogether. (328f.)¹²

12 For reasons of space I can only suggest here that, when Ernestine concludes her critique of identity politics in education, decline in academic standards and epistemic relativism by stating that »There are no more criteria, Mr. Zuckerman, only opinions.« (330f.), Roth's novel connects the present-day debate about »post-truth« with a debate raging at the time Roth wrote *The Human Stain*, namely the debate about theoretical physicist Alan Sokal's hoax essay

Sánchez Canales, citing this passage, refers to Ernestine Silk as »one of Roth's mouthpieces« (125) – this is too simple, and too simple in several ways: As Scherr has pointed out, crucial factual inaccuracies in her account of the death of Charles Drew undermine a straightforward understanding of her role as Roth's mere »mouthpiece«: »Dr. Charles Drew,« she told me, discovered how to prevent blood from clotting so it could be banked. Then he was injured in an automobile accident, and the hospital that was nearest would not take colored, and he died by bleeding to death.« (328f.) But as Scherr points out, this account is at least biased if not downright counterfactual. In turn, however, his claim that Roth »[laughs] at Ernestine's exasperating insistence on her ›politically incorrect‹ position while she simultaneously expounds politically correct dogma« (95) and that the novel thus deliberately discredits her positions on these matters seems to me to be short-sighted yet again: Rather than simplistically taking sides for or against any specific position in debates on identity politics, ›political correctness‹, questions of representation and canon formation or of the politics of memory and commemoration, Roth's novel stages the debate by having various positions voiced in a complex layering of perspectives that may or may not be undercut or relativized in the process.

5. Conclusion

Published midway between the first outbreak of the academic culture wars of the 1980s and current debates about identity politics, Roth's novel lends itself to bringing together the strands of our discussion, not in the form of lessons to be taken home, but of questions raised, ambiguities pointed out and trade-offs made explicit. What Hayes has argued about the novel's take on the canon debate – »Roth's response to the political questions raised by the debate as a whole is in fact much more nuanced than has generally been recognized« (227) – can thus in fact be observed for a range of other issues, too.

On some issues, however, the novel *does* appear to take a clear stance – not discursively, but performatively¹³: by virtue of being the provocative novel that it is, the novel ›performs‹ a critique of demands that literature provide a ›safe space‹: if literature itself, literary studies or academia generally is to be a ›safe space‹ in the sense that the objects of discussion must not be provocative to anyone, the novel, if not dis-

spoofing the – real or alleged – disregard for facts and scientific evidence in some branches of the humanities and social sciences.

13 This, to be sure, is not inconsistent with my critique of mining a novel for arguments for or against a certain position: I am not using the point of view of one character, but the ›performance‹ of the novel itself.

cursively, then performatively, appears to suggest that we might as well shut down the humanities departments altogether.

Similarly, while it problematizes the possibility of Zuckerman's ever appropriately reconstructing Coleman's life with all its complex entanglements and motivations, it applies these reflections far more fundamentally to the reconstruction of *any* life and thus goes far beyond the rather narrow discussion about the legitimacy of even *trying* to reconstruct or narrate the life of someone with a different ethnicity. The novel thus appears as an impassioned and compelling plea for the fundamental artistic liberty of doing so as a *raison d'être* of fiction.¹⁴

Works Cited

- ALA – American Library Association. »Banned and Challenged Books«. <http://www.ala.org/advocacy/bbooks>.
- Anténe, Petr. »The Abuses of Political Correctness in American Academia: Reading Philip Roth's *The Human Stain* in Light of Mary McCarthy's *The Groves of Academe*.« *American and British Studies Annual* 8 (2015): pp. 49–56.
- Bailey, Blake. *Philip Roth: The Biography*. Norton, 2021.
- Barnard, Lianne. »Is Philip Roth against ›Political Correctness‹? ›Whiteness‹ as Desired Norm and Invisible Terror in *The Human Stain*.« *Brno Studies in English* 43.1 (2017): pp. 107–125.
- Boxwell, D. A. »Kulturkampf, Now and Then.« *War, Literature, and the Arts* 12 (2000): pp. 122–136.
- Daub, Adrian. *Cancel Culture Transfer: Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*. Suhrkamp: 2022.
- Domainko, Annika, Tobias Heyl, Florian Kessler, Jo Lendle, Georg M. Oswald, eds. *Canceln: Ein notwendiger Streit*. Hanser, 2023.
- Franco, Dean J. »Being Black, Being Jewish, and Knowing the Difference: Philip Roth's *The Human Stain*; Or, It Depends on What the Meaning of ›Clinton‹ is.« *Studies in American Jewish Literature* 23 (2004): 88–103.
- Godfrey, Mollie. »Passing as Post-Racial: Philip Roth's *The Human Stain*, Political Correctness, and the Post-Racial Passing Narrative.« *Contemporary Literature* 58.2 (2017): pp. 233–261.
- Gurr, Jens Martin. »Philip Roth, *The Human Stain*.« *Teaching Contemporary Novels*. Ed. Susanne Peters, Klaus Stierstorfer, Laurenz Volkmann. 2 vols. WVT, 2008. II, pp. 443–462.

14 In sections I, II and IV, this essay re-uses individual passages from Gurr 2008, an introductory reading of the novel. These passages are here discussed in different contexts and with different guiding questions in mind.

- Haidt, Jonathan, Greg Lukianoff. »The Polarization Spiral: How the Right's Monomania and the Left's Great Awakening Feed Each Other.« [Part of an online afterword to *The Coddling of the American Mind*]. *Persuasion* October 29, 2021. <http://www.persuasion.community/p/haidt-and-lukianoff-the-polarization>.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. J.M. Dent, 1971.
- Hayes, Patrick. »Calling a halt to your trivial thinking«: Philip Roth and the Canon Debate.« *The Cambridge Quarterly* (2013): pp. 225–246.
- Holroyd, Joe. »Playful Punches, Words That Hurt, Words That Heal: Dialectically Reading *The Human Stain*.« *Philip Roth Studies* (Spring 2016): 53–72.
- Kaplan, Brett Ashley. »Reading Race and the Conundrums of Reconciliation in Philip Roth's *The Human Stain*.« *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*. Ed. Jay L. Halio, Ben Siegel. University of Delaware Press, 2005a. pp. 172–193.
- Kaplan, Brett Ashley. »Anatole Broyard's Human Stain: Performing Postracial Consciousness.« *Philip Roth Studies* 1.2 (2005b): pp. 125–144.
- Kimmage, Michael. »In History's Grip: Philip Roth's Newark Trilogy.« *Philologie im Netz* 32 (2005): pp. 15–31, online at: <http://web.fu-berlin.de/phn/phn32/p32t2.htm>.
- Lilla, Mark. *The Once and Future Liberal: After Identity Politics*. Harper Collins, 2017.
- Lilla, Mark. »The End of Diversity Liberalism.« *The New York Times*. Nov. 18, 2016.
- Lukianoff, Greg, Johnathan Haidt. »The Coddling of the American Mind.« *The Atlantic* September 2015, online at <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/09/the-coddling-of-the-american-mind/399356>.
- Matthes, Erich Hatala. *Drawing the Line: What to Do with the Work of Immoral Artists from Museums to the Movies*. Oxford University Press, 2021.
- McGrath, Charles. »Zuckerman's Alter Brain« [Interview with Philip Roth]. *New York Times Book Review*, May 7, 2000, p. 8.
- McWhorter, John H. *Woke Racism: How a New Religion Has Betrayed Black America*. Portfolio, 2021.
- Medin, Daniel L. »Trials and Errors at the Turn of the Millennium: On *The Human Stain* and J. M. Coetzee's *Disgrace*.« *Philip Roth Studies* (Spring 2005): pp. 82–92.
- Michaels, Walter Benn. *The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*. Metropolitan Books, 2006.
- Moore, Lorrie. »The Wrath of Athena« [rev. of *The Human Stain*]. *New York Times*, May 7, 2000.
- Morgan, Patrick. »The Gripes of Roth.« *The Quadrant* (July/August 2021): pp. 116–118.
- Parini, Jay. »The Fictional Campus: Sex, Power, and Despair« [rev. of *The Human Stain*, Saul Bellow's *Ravelstein* and Francine Prose's *Blue Angel*]. *The Chronicle of Higher Education*, September 22, 2000, B12.
- Parrish, Timothy. »Roth and Ethnic Identity.« *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Ed. Timothy Parrish. Cambridge University Press, 2007, pp. 127–141.

- PEN. <https://pen.org/banned.in-the-usa> [on attempts to ban books on, especially, LGBTQIA+ subjects or racism, April 2022].
- Posnock, Ross. *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*. Princeton University Press, 2006.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Suhrkamp, 2017.
- Roth, Philip. *The Human Stain*. Houghton Mifflin, 2000.
- Royal, Derek Parker. »Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth's *The Human Stain*.« *Contemporary Literature* 47:1 (2006): pp. 114–140.
- Safer, Elaine B. »Tragedy and Farce in Roth's *The Human Stain*.« *Critique* 43:3 (2002): pp. 211–227.
- Sánchez Canales, Gustavo. »The Classical World and Modern Academia in Philip Roth's *The Human Stain*.« *Philip Roth Studies* 5.1 (2009): pp. 111–128.
- Scherr, Arthur. »Mistaken Identities: The Uses of Matthew Henson and Charles Drew in Philip Roth's *The Human Stain*.« *Philip Roth Studies* 3.2 (Fall 2007): pp. 83–100.
- Shulevitz, Judith. »Getting Out from Under: The Philip Roth Story.« [Rev. of Blake Bailey, *Philip Roth: The Biography*]. *Jewish Review of Books* Summer 2021.
- Tierney, William G. »Interpreting Academic Identities: Reality and Fiction on Campus« [rev. of *The Human Stain*, Saul Bellow's *Ravelstein* and Francine Prose's *Blue Angel*]. *The Journal of Higher Education* 73:1 (Jan./Feb. 2002): pp. 161–172.

Special Section/GLIB Schwerpunkt: Berlin-Seminar zum Literaturbetrieb

The Berlin Seminar on German Literary Institutions

A Course Correction for German Studies

William Collins Donahue/Martin Kagel

The contributions to this section arose in the context of the annual *Literaturbetriebsseminar* that we direct at the storied Berlin *Literaturhaus* in the Fasanenstraße. Two of the essays are penned by faculty participants and two by authors who were invited guests to the seminar in 2022 and 2023 respectively. Together they illustrate the life and practice of the seminar, and in this sense may serve as better ambassadors than any mere descriptive overview we could hope to provide. Nevertheless, before introducing the essays we offer some background on the seminar's genesis, aims, and achievements in order to illuminate the larger context that generated them.

The conviction that led us to found and then sustain the *Berlin Seminar on German Literary Institutions* is that the *Literaturbetrieb* is essential to understanding literary life in Germany – not just one of a number of equally worthy topics within German Studies or *Germanistik*, but an area about which every scholar should have some understanding. Yet thus far it has figured as the discipline's poor relation. In 2015, we determined it was time to address this neglect, not with yet another book (though we succumbed to that temptation too), but rather with a lively, interactive, participant-centered seminar.¹ From the beginning, the goal has been to convene a vertically integrated group (ranging from Master's and Ph.D. students through senior faculty members); instill in them an ethos of collegiality such that distinctions of age and rank are of little significance; and foster active and critical engagement in the

1 See Donahue/Kagel: *Die große Mischkalkulation. Institutions, Social Import, and Market Forces in the German Literary Field* (Paderborn: Fink/Brill 2021), especially »*Mischkalkulationen*. Transnational Perspectives in the German Literary Field (pp. 3–14), where we credit our forebears in this area and give a fuller accounting of the history and goals of the seminar. This volume contains a selection of essays, presentations, and interviews that emerged from the first four iterations of the seminar.

form of a collective inquiry. We invite participants into congenial and candid conversations with our guests rather than to a series of frontal presentations with an obligatory Q&A session tacked on at the end.

Established in 2016, and convened six times since (with an unavoidable COVID hiatus), this two-week seminar has thus far introduced well over 100 professors and graduate students, mostly based in the United States, to the »business« of German literature and to many key actors and institutions that promote literary culture in Germany and in the German-speaking world. *German Literary Institutions: The Berlin seminar* (GLIB) thus epitomizes the core transatlantic mission of this journal.

Known in the early years as the *Notre Dame Berlin Seminar* (owing to a major grant from the University of Notre Dame), GLIB was founded, as we noted at the outset, to compensate for an understandable deficiency within US-based doctoral programs. In certain respects, without a doubt, a number of German Studies Ph.D. programs in the United States were on par with or even surpassed the training provided by many German universities: they offered ideal faculty-student ratios and were—on the whole—more interdisciplinary, more receptive to literary and cultural theory at an earlier stage, and better connected to a wider array of jobs in higher education post-degree. They also attracted some of the best senior faculty, often siphoning off Germany's own stars. But whatever advantages they may have held (and to some extent still do today) they lacked direct access to the German *Literaturbetrieb*.

While principally a consequence of geographical location, this dearth is due also, at least in some cases, to deliberate programmatic decisions.² With some notable and welcome exceptions, the *Literaturbetrieb* tended to be treated as a disciplinary stepchild rather than as a truly central concern. Without proximate access to the many institutions and people that comprise the German literary field, the undertaking appeared to many on this side of the Atlantic simply unattainable. The »gap,« to the extent it is acknowledged, is typically filled with the occasional visiting author or journalist—often the Max Kade Visiting artist or Professor—who may or may not reference the crucial role the *Literaturbetrieb* plays in their career. That is surely better than nothing, but it does not suffice.

The gambit of the Berlin seminar is that the *Literaturbetrieb* is no mere add-on or side show. Our understanding of literature and literary life risks distortion if we treat published texts as if they arrive *ex nihilo*, or view them only in relationship

2 One hears, for example, that the *Literaturbetrieb* is too praxis-oriented, and too distant from theory. Relatedly, it is sometimes maintained that the lessons of the *Literaturbetrieb* can be gleaned informally, and therefore need not be incorporated formally into an already packed graduate curriculum. There is some truth to both these claims, yet it has been our experience that the fund of data in this area is sufficiently rich to justify formal and systematic study, including theoretical framing (e.g. media impact considerations, questions regarding trans-medial promotion, as well as socio-linguistic and cross-cultural translation debates, etc.).

to an individual author's biography or oeuvre, or even within the larger socio-historical context, traditionally construed. All of the above are of course valuable approaches. Yet the GLIB mandate calls for additional attention to the web of relevant literary institutions and practices that determine a text's initial publication and subsequent distribution, reception, archivization, as well as possible adaptation for the stage and translation into other languages and cultural contexts. What role in this story—often behind the scenes—do lectors, publishers, reviewers, agents, dramaturgs, translators, educators and others play? How is the literature shaped—possibly even before we encounter it as readers—by state subsidies, university writing programs, German public radio and television programming, literary festivals, theaters, the distinctive network of German *Literaturhäuser*, church-sponsored academies (that promote literature and culture), reading clubs, book fairs and the like?

This network of factors—which applies differentially to individual authors—is, of course, not meant to occlude the fundamental importance of the literary works themselves. For us it was never a matter of pitting literature and authors against institutional and economic factors. Rather it has always been a matter of coming to a fuller appreciation of the former in light of the latter. Aesthetic choices are never made in a vacuum; some indeed are attributable to the very factors enumerated above. The compound term »Literaturbetrieb,« by joining elements that are more fruitfully studied in combination rather than isolation, possesses a wisdom all its own. We are certainly not the first to draw attention to these factors, but we are distinctive, we hope, in offering a comprehensive *response* in the form of GLIB, as our programs over the years demonstrate (see <http://gliberlinseminar.weebly.com>).

US-based academics continue to comprise the target, but not the exclusive, audience for GLIB. Although the *Literaturbetrieb's* component parts are virtually everywhere to be found in Germany, only a few *Germanistik* programs within German higher education actually make systematic use of them. One of those is the well-regarded *Literatur- und Medienpraxis* (LuM) program at the University of Duisburg-Essen, which has sent a number of participants and presenters to the seminar on a regular basis since its inception.³ But they are the exception that proves the rule, namely that despite the abundance of opportunities to engage with it, the *Literaturbetrieb* remains an underutilized object of study in Germany as well.⁴

3 For a fuller picture of the Literatur- und Medienpraxis Studiengang, currently led by Prof. Dr. Rolf Parr and Dr. Hanna Köllhofer at the Universität Duisburg-Essen, online at <http://www.uni-due.de/germanistik/lum>.

4 This is a challenge we would very much like to address. Providing greater access to Germany-based participants (faculty and students) has thus far been hindered by two factors. First is the fact that US and German academic calendars are out of sync, compounded by the German theater schedule, which typically goes into summer recess just when one might otherwise find an accommodation. Second is the fee structure, which though modest by US standards

Authors are regular and prominent guests in the seminar. Nevertheless, and somewhat in defiance of our training, we resist the temptation to jump immediately to a discussion of their latest novel, story or poem. We ultimately allow for those discussions, and with distinct pleasure. We sponsor public readings and discussions of individual works, and line up to have our books signed. But our first commitment has always been to ask about the author's experience within the *Literaturbetrieb*. Accordingly, Helga Schubert, in a piece introduced below by our colleague Herbert Kopp-Oberstebrink, tells the story of literary life in the GDR and how all that changed quite dramatically with unification in 1990. Awarded the well-regarded Bachmann Prize as a young woman, she was not able to accept it because of GDR strictures unevenly applied. Later, and somewhat unexpectedly (because she had been recruited to serve on the jury, not to be considered as a recipient), she was offered it once again. This belated honor—a rectification of the earlier injustice done to her literary career—enhanced the reception of her remarkable collection, *Vom Aufstehen. Ein Leben in Geschichten* (2021). Schubert read from that book and engaged avidly with the 2022 seminar.

The second essay, by Dilek Güngör, is a record of her introductory remarks presented to the 2023 seminar. It is a disarmingly candid statement on what it means to call oneself a writer, how to navigate an often unforgiving publishing world, and how to find one's own voice and genre. Here she recounts, among other things, the fascinating genesis of her novel *Vater und ich*, nominated for the German book prize in 2021, explaining how its success shaped her self-understanding as a »legitimate« *Schriftstellerin*. As her title indicates, this has been a long journey toward attaining the confidence and courage to acknowledge her special mastery of literary »miniatures.«

The next two essays reflect collaboratively on two plays we attended together in June 2022, at the *Berliner Ensemble* and *Deutsches Theater*, respectively. They attest to the vitality of seminar's collective inquiry, referenced above, demonstrating how reception is substantially enhanced when made a truly group project. In »Upstaging Borchert,« Daniel Reynolds, Ruth Gross, Doris McGonagill and Susan Wansink integrate their own observations with those of other seminar participants to assess Michael Thalheimer's re-staging of the postwar classic *Draußen vor der Tür*. They find

is high for Germans. Customarily covered by the faculty member's or student's home institution in the US, the fee covers only a small portion of actual expenses; the seminar is heavily subsidized, including a generous annual grant from the Max Kade Foundation (New York), covering participants' transatlantic flights. A partial solution to this problem may be in sight: with enough advance planning, advanced students at German universities (those beyond the coursework stage) could arrange to absent themselves for the duration. The remaining task is to identify a funding mechanism beyond the ad hoc options currently available to Germans.

much to praise in the BE's innovative, »anti-dramatic« staging, and credit the actors with bravura performances; but they also question the relevance of the play's antiwar message in the context of the Russian attack on Ukraine. While Doris McGonagill is the solo author of »Winnetou Meets Gordon Gekko,« she too draws generously on the varied and contradictory responses voiced by seminar participants. She accounts for this variety by locating the discrepancies in the melange of approaches and genres represented in the loosely-knit play itself. While acknowledging virtuoso performances, as well as the boldness and wit of directors Tom Kühnel and Jürgen Kuttner, she argues that the boundless parody of *Hasta la Westler, Baby!* may ultimately undermine the very political critique it purports to offer.

Each of these contributions highlights, though often unobtrusively, the decisive role of the *Literaturbetrieb*. Schubert underscores the impact of literary prizes in promoting authors and book sales, not to mention the sometimes nefarious role of government intervention. Güngör references—with some ambivalence—the part played by literary agents and publishers. And the participants' essays evidence not only the esprit de corps that is the hallmark of the seminar, but testify also to the distinctive role of theater—much more vibrant in Germany than the US— in nurturing literary life. Together they illustrate the seminar's ongoing, collective, critical inquiry into the German literary field and we are very pleased to present them here.

»Es ist wirklich tödlich, in einer Diktatur zu schreiben.«

Helga Schubert über ihre Erfahrungen im Literaturbetrieb, ihre Bücher und Auszeichnungen. Nebst brieflichen Dokumenten

Eingeführt und zusammengestellt von Herbert Kopp-Oberstebrink

»O Sapperment, wie sperrn wir Mund und Nase auf, wenn sie vier Stunden erzählt, was sie drüben im Polnischen erlebte, als sie nur mal mit dem Fahrrad in Frankfurt über die Brücke fuhr für *fünfzehn* Minuten.« In den Worten der Lyrikerin Sarah Kirsch schwingt die Bewegtheit der ZuhörerIn nach, die der lebendigen, mündlich vorgetragenen Rede Helga Schuberts gelauscht hat. Es ist diese schiere Lust am Erzählen, die ihre Funken auf das Publikum überspringen lässt. Die knappe Charakteristik im »Nachsatz für Helga Schubert«, dem Nachwort, das im Jahre 1975 Schuberts erste Buchveröffentlichung *Lauter Leben* beschloss, hat auch heute Bestand. Zumal wenn man bedenkt, dass das Auditorium, das sich am 1. Juni 2022 in Berlin im Rahmen vom GLIB versammelt hat, nicht nur 15 Minuten, sondern zwei Stunden Zeit hatte, um ihren Ausführungen zu folgen. Erzählt wurde an jenem Tag freilich ein Zeitraum, der nicht weniger als annähernd 50 Jahre umfasste, die Zeit von der ersten Veröffentlichung der Autorin bis in unsere Gegenwart.

Schon die Vorbereitung und Umstände der Berliner Zusammenkunft ließ erahnen, wie eng für die Autorin Leben und Geschriebenes, Gelebtes und Literatur verbunden sind. Konnte sie sich doch nicht so einfach auf den Weg von ihrem Wohnort im Mecklenburgischen nach Berlin und wieder zurück machen. Vorkehrungen waren zu treffen, Eventualitäten einzuplanen: Ihr Kommen war eingespannt in jenes Netz von Besorgnissen, das für sie seit jener Zeit Alltag geworden ist, da ihr Mann schwer erkrankt ist und sie die häusliche Pflege übernommen hat. Ihre jüngste Publikation *Der heutige Tag* (2023) legt davon ein eindrückliches Zeugnis ab. Sie ist schon deshalb *Ein Stundenbuch der Liebe*, so ihr Untertitel, weil sie die zu jeder Stunde geforderte Hingabe an den Einen, dem die liebende Sorge zukommt, aufs Genaueste ausbuchstabiert.

Die Veranstaltung begann mit aus dem Stegreif vorgetragenen Bemerkungen zum Literaturbetrieb, zu dem der DDR ebenso wie demjenigen der Bundesrepublik damals und heute. Zum Abschluss ihrer frei gehaltenen Rede gab Helga Schubert

einige Einblicke in die Zeit des Umbruchs von 1989 und 1990 und ihre Erfahrungen als Teilnehmerin des Runden Tisches. Fragen der Teilnehmer des Literaturbetrieb-Seminars an Helga Schubert schlossen sich an.

Die überschäumende, bereitwillige Auskunftsfreudigkeit der Autorin mag die Zuhörer/-innen womöglich ebenso überrascht haben wie der Duktus ihrer Ausführungen. Sind doch Schuberts streng komponierte literarische Geschichten gekennzeichnet von zumeist kurzen Sätzen und einem hoch konzentrierten, lakonischen, teilweise elliptischen Stil. Wie anders dagegen ihre Rede: Vorgetragen mit Wiederholungen, Schleifen, dem Aufbrechen erzählerischer Linearität, zahlreich eingestreuten Assoziationen und Digressionen schien es, als würde Schuberts Ad-hoc-Vortrag den Kern dessen, worum es ihr geht, umkreisen, allmählich einkreisen und am Ende dingfest machen. Auch die Fragen aus dem Seminar waren ihr zumeist Impuls für neue Assoziationsketten. Die Lebendigkeit von Helga Schuberts Rede ließ tatsächlich »Mund und Nase« aufsperrten. Dass solche allmähliche Verfertigung von Gedanken beim Sprechen die Fokussierung, die Scharfstellung dessen, worum es ihr geht, nie aus dem Blick verliert, davon zeugen, Merkzeichen gleich, Wendungen wie »das ist es, was ich sagen möchte« oder »ich will Ihnen eigentlich nur sagen«.

»Ihr [müsst] nicht denken, sie salbaderte, bände uns Bären auf, machte Elephanten zu Nachtigallen«. Sarah Kirschs Nachsatz zielte auf die Leser der frühen Helga Schubert, trifft aber auch ihre heutigen Zuhörer. Die Gewinnerin des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs 2020 geht von Beobachtungen über den gegenwärtigen Literaturbetrieb aus und blickt auf ihre Anfänge in der DDR zurück. Die Klammer zwischen diesen beiden Polen bildet die Frage nach dem Literaturbetrieb. Vielfach variiertes Leitmotiv dieses Themas ist die Geschichte der Literaturpreise und Auszeichnungen, die der Schriftstellerin in Aussicht gestellt worden waren, deren Annahme ihr aus politischen Gründen jedoch verwehrt blieb. Es ist ein ganzes Bündel von Geschichten, das, wie man weiß, für die Gewinnerin des Ingeborg-Bachmann-Preises 2020 in ein Happy End mündete. Doch bei aller Unterschiedenheit in Stil und Duktus teilen Schuberts literarische Erzählungen ein ganz entscheidendes Moment mit den in mündlicher Rede mitgeteilten Geschichten: Sie bleiben an die authentische Erfahrung realer Personen und Lebensumstände gebunden. Das macht ihre mündliche Rede, ist sie erst einmal als gedruckter Text fixiert, zu einer Art »Selbsterlebensbeschreibung« im Sinne Jean Pauls: mehr Wahrheit als Dichtung. Wie ihren literarischen Texten geht es auch dieser Selbsterlebensbeschreibung »darum, Gedanken einzubringen, die ganz authentisch sein müssen«, wie sie an einer Stelle des Gesprächs mitteilt.

Mit diesem Credo erreichen ihre kreisenden Denkbewegungen den Kern der Ausführungen. Im Eintrag authentischer Gedanken in die literarische und außerliterarische Öffentlichkeit sieht Helga Schubert die »Aufgabe der Schriftsteller« in der offenen Gesellschaft. Das schließt auch und gerade die Schilderung von Ambi-

valenzen ein, die eine Brücke zu ihrem Beruf als gelernte Psychologin bildet. Damit verbindet sich für die Schriftstellerin ein leidenschaftliches Plädoyer für eine demokratische offene Gesellschaft. Sie ist die Bedingung literarischen Schreibens, denn es »ist wirklich tödlich, in einer Diktatur zu schreiben und zu veröffentlichen«. Das hat Helga Schubert am eigenen Leib erfahren, und auch das bezeugt das aufgezeichnete Gespräch.

Die Herausgeber der vorliegenden Rede und des Gesprächs haben zwei briefliche Dokumente aus der Zeit ihrer Einladung zum Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt beigegeben. Helga Schubert sei für ihre Genehmigung des Abdrucks gedankt. Berücksichtigt man, wie ihre Geschichten in Bänden wie *Lauter Leben* (1975/2022), *Das verbotene Zimmer* (1982) oder *Die Andersdenkende* (1994) die Erfahrungen mit der Diktatur der DDR in ganz eigener, literarischer Weise reflektieren, so eröffnen sich drei unterschiedliche Perspektiven, drei verschiedene Zugänge zum Geschehen: die Wahrheit der lebendigen Erinnerung und Rede, die des archivalischen Dokuments der Zeit und die des literarischen Schreibens.

Helga Schubert fabuliert nicht. Sie schreibt Geschichte, indem sie Geschichten erzählt. »LIEBER EIN BLUTIGES OHR UND ZUFRIEDEN« – so bilanzierte Sarah Kirsch abschließend die Wirkung von Schuberts Erzählen auf die Hörer und nahm dabei den Satz einer Erzählung in *Lauter Leben* auf. Das blutige Ohr bleibt einem heutigen Publikum in der offenen Gesellschaft erspart – so steht einstweilen zumindest zu hoffen. Aber heiße Ohren von der Lebendigkeit, Offenheit und klaren Wucht dieser Rede nahm man mit. Gerade deshalb geht man zufrieden nach Hause, hat man erst einmal das Glück, Helga Schubert zuhören und mit ihr ins Gespräch kommen zu dürfen. O Sapperment.

As the GLIB Seminar directors, we had the great pleasure of being »in the room where it happened,« and would only add to Kopp-Oberstebrink's eloquent introduction that Schubert is in addition a great wit. »Das schlimmste an der Diktatur ist die Humorlosigkeit,« she insists below. Her presentation, interpunctuated with frequent laughter, is quite the opposite, as readers will discover in not a few intentionally hyperbolic, entertaining, and tongue-in-cheek formulations. She is also a notably solitious speaker, eager to establish and maintain contact with her auditors. This is evident in some repetitions and comparisons (with numerous other groups she's addressed over the years), designed to ensure comprehension and to deepen the connection with the seminar participants.

Bemerkungen zum Literaturbetrieb mit anschließender Diskussion (im Rahmen des GLIB Seminars in Berlin, 1. Juni 2022)

Helga Schubert

Ich bedanke mich dafür, dass Sie mich eingeladen haben. Ich spreche zu Ihnen im Stehen, da kann ich mich besser konzentrieren. Ich bin 82 Jahre alt, und es ist immer ein Problem für mich, den Faden zu behalten. Denn mich interessiert immer das besonders, was ich gerade erzähle. Aber man muss dann ja auch immer wieder zurückkommen. Wenn ich Ihnen einen Vortrag über den heutigen Literaturbetrieb halte, dann erzähle ich Ihnen sicher auch manches, das Sie schon wissen oder das Sie gar nicht interessiert. Zu den Punkten, über die wir vielleicht später diskutieren können, gehört die Frage, wie man bei der Menge an internationaler, an übersetzter Literatur, auch aus früheren Jahrhunderten, die in Deutschland erscheint, als Mensch trotzdem den Mut behält, weiterzuschreiben. Wie fällt man als Autorin angesichts der Tatsache auf, dass die Leser im Buchhandel und online Bücher aus der ganzen Welt bekommen? Das ist für mich ein Rätsel. Ist das ohne Agentur überhaupt möglich?

Ich werde seit Kurzem durch die Agentur Graf & Graf vertreten. Karin Graf hat folgendes Geschäftsmodell: Sie vertritt ausschließlich Literaturpreisträger. Sie führt ihre Autoren also nicht zum Literaturpreis, sondern sie ruft sie an dem Tag an, an dem die Schriftsteller einen Literaturpreis bekommen haben, und sagt zu ihnen: Ich vertrete Sie, ich schicke Ihnen übermorgen einen Vertrag zu (lacht). Man ist vollkommen platt und denkt: Na, ich brauche doch keine Literaturagentur. Wenn ich jetzt den Bachmann-Preis habe, dann werden sie sich ja um mich reißen. Das stimmt schon. Ich glaube aber, sie handelt ein Mehrfaches an Vorschusshonoraren heraus. Sie bekommt natürlich einen hohen Anteil an Prozentsen. Seit 2020, als ich den Bachmann-Preis erhielt, bin ich in diesem Literaturbetrieb voll drin. Mein Buch *Vom Aufstehen* hat inzwischen 17 Auflagen, die 18. soll jetzt wohl schon im Druck sein.¹ Es wurde in verschiedene Sprachen übersetzt, und es ist für mich ein totales Rätsel, dass es einen solchen Erfolg hat.

1 Helga Schubert: *Vom Aufstehen. Ein Leben in Geschichten*. München: dtv 2021.

Anfang des Jahrtausends habe ich noch gedacht, jetzt bist du 62 Jahre alt und hast ein Buch geschrieben, das im Grunde genommen kein Mensch lesen will. An dem Buch habe ich jahrelang gearbeitet. Es heißt *Die Welt da drinnen*. Das Problem an diesem Buch ist nur, dass es eben nicht weiter aufgefallen ist. Es ist eigentlich nur in der Fachliteratur besprochen worden, und auch die Vertreter der Verlage – es ist zuerst beim S. Fischer Verlag erschienen² – haben seinerzeit gesagt, man solle bloß kein Hardcover daraus machen. Für dieses Buch wird man sich höchstens, so hieß es, im Umkreis von Universitäten interessieren, deshalb soll man es gleich für Studenten als billige Taschenbuch-Originalausgabe machen.

Der Deutsche Taschenbuchverlag ist mittlerweile allerdings kein Taschenbuchverlag mehr, sondern ein sehr guter Hardcoververlag. Seine Leiterin, Barbara Laugwitz, ist von Rowohlt gekommen. Jetzt ist auch Alexander Fest da – von Suhrkamp und überall holt man sich die Weltklasseleute, inklusive Martin Mosebach. Alle kommen jetzt dorthin mit Hardcoverausgaben. Die Literaturagentin Karin Graf hat damals gemeint, wenn wir dtv die Rechte für das Manuskript *Vom Aufstehen* geben – als ob es eine Gnade wäre –, dann müsste in dem Vertrag inkludiert sein, dass sämtliche früheren Bücher von Helga Schubert dort auch erscheinen. Der Verlag hat das akzeptiert und stellte 2021 sein ganzes Frühjahrsprogramm um. *Vom Aufstehen* kam als Spitzentitel des Programms heraus, und außerdem wurden sämtliche früheren Bücher von mir übernommen. Dadurch ist jetzt endlich auch dieses frühere Buch wieder da.³ Auf dem Umschlag steht jetzt allerdings »SPIEGEL Bestsellerautorin«. Es heißt nicht »SPIEGEL Bestsellerbuch«. Das ist ein Unterschied, der mir aufgefallen ist. Wenn man wirklich einen SPIEGEL-Bestseller geschrieben hat und in dieser Liste ist, dann steht das oben auf dem Umschlag. Es verwirrt natürlich jeden harmlosen Buchkäufer, jede harmlose Buchkäuferin, wenn dort »SPIEGEL Bestsellerautorin« steht. Dann denken sie, das wäre auch ein SPIEGEL-Bestseller, was es aber nicht ist. Das sind alles Werbetricks.

Das Buch *Judasfrauen* habe ich noch zu DDR-Zeiten beim Aufbau Verlag eingereicht. Dort hat man sich die Weltrechte gesichert, das Buch aber nicht gedruckt, sondern nur fleißig die Lizenzen in den Westen verkauft, zum Beispiel an den Luchterhand Literaturverlag.⁴ Dafür hat man dann Devisen erhalten. Meinen Anteil bekam ich natürlich immer eins zu eins in meiner Währung. Man hatte sich also keines Devisenschmuggels schuldig gemacht. Das war der Grund, weshalb man nicht

2 Helga Schubert: *Die Welt da drinnen*. Eine deutsche Nervenklinik und der Wahn vom unwerten Leben, erschien erstmals 2003.

3 Die Neuausgabe von *Die Welt da drinnen* wurde mit einem Vorwort der Autorin 2021 bei dtv in München veröffentlicht.

4 Das Buch erschien zuerst 1990 im Luchterhand Literaturverlag in Frankfurt am Main. Zur Neuausgabe vgl. Helga Schubert: *Judasfrauen*. Zehn Fallgeschichten weiblicher Denunziation im Dritten Reich, mit einem aktualisierten Vorwort der Autorin. München: dtv 2021.

angeklagt wurde. Die Kollegen, die im Westen veröffentlicht haben und ein Westkonto hatten, wie Robert Havemann oder Stefan Heym, die konnte man alle wegen Devisenvergehen vor Gericht stellen. Ich bin ja Psychologin und habe mir überlegt, ob ich in den Knast will – nein! Mein Mann wurde dann Professor an der Humboldt-Universität, und mein Sohn studierte Forstwirtschaft. Da habe ich mir gedacht, gut, dann machst du das jetzt ganz legal. Ich habe die immer angerufen und gesagt, ich habe das und das vor, wo mache ich mich jetzt strafbar? Dann haben die immer gesagt, was Sie da machen, ist eine Mischung zwischen Schwejk und Ulen-spiegel. Strafbar machen Sie sich nur, wenn Sie ein Westkonto haben. Wenn Sie das aber über uns laufen lassen, über das Urheberrechtsbüro, und einen Vertrag über uns haben, sodass die Devisen immer direkt in die DDR kommen und wir Ihnen das eins zu eins in Ost – also, in DDR-Währung, wie sie gesagt haben – auszahlen, dann machen Sie sich nicht strafbar. Das hatte zuvor bloß noch kein einziger DDR-Schriftsteller so gemacht.

Ich bin 1982 genau so vorgegangen, und zwar bei dem in der DDR nicht erlaubten Buch *Das verbotene Zimmer*, das von meiner Generation handelt. Ich bin also mit dem Manuskript vom *Verbotenen Zimmer* zum Urheberrechtsbüro gegangen, weil der Luchterhand Literaturverlag das Buch bringen wollte. Wir wohnten gegenüber von Christa Wolf, wo häufig die Lektorin vom Luchterhand Literaturverlag war, die wiederum eine Geliebte von Günter Grass war. Die Lektorin sagte, wir wollen die Lizenzen von Hermann Kant und Christa Wolf nicht verlieren. Wenn Sie es irgendwie schaffen, dass wir offiziell einen Vertrag mit Ihnen nur für die Westrechte machen, dann wären sie die erste DDR-Schriftstellerin und wir würden die Lizenzen nicht verlieren. Beim Urheberrechtsbüro hat man gemeint: Das hatten wir zwar noch nicht, aber wir können es so machen. Wir schließen jetzt einen Vertrag und verkaufen nur die Westrechte. Vielleicht wird es in der DDR ja irgendwann doch noch einmal gemacht. So kam es, dass das Buch *Das verbotene Zimmer* im Westen erschienen ist.⁵

Damals war ich jedoch schon sechs Jahre lang unter der Kontrolle des Staatssicherheitsdienstes der DDR wegen staatsgefährdender Hetze und Diversion. Ich habe aber in der Klinik gearbeitet, und dauernd liefen meine Kollegen in den Westen. Jeden Morgen mussten wir sehen, wer wen vertreten kann, weil sich schon wieder einer im Kofferraum über die Autobahn in den Westen hat bringen lassen. Deswegen hat man uns an der Universitätsklinik der Charité wie rohe Eier behandelt, damit man bloß nicht in den Westen geht. Auch die unterschiedlichsten Schriftsteller wurden wie rohe Eier behandelt, ganz besonders aber die im medizinischen Bereich Tätigen wie ich. Und ich bin sehr qualifiziert, ich bin Fachpsychologin der Medizin.

Ich will Ihnen eigentlich nur sagen: Dass ich nicht verrückt geworden bin, das verdanke ich diesem Beruf. Ich habe immer gedacht, ich bin nicht die Wichtigste

5 Helga Schubert: *Das verbotene Zimmer. Geschichten*. Neuwied: Luchterhand 1982.

in der Welt. Es ist ganz wichtig, dass man von sich wegdenkt, dass man sich denkt: So, du lebst jetzt in der Diktatur, und das wird nie aufhören. Ich habe immer gedacht, dass das nie aufhören wird, und der, den ich am meisten geliebt habe, mein Ehemann, wollte dableiben. Sämtliche Freunde von uns waren Pastoren. Die haben gefragt, ob ich verrückt geworden bin. Es müssen doch, wenn die DDR zu Ende ist, noch vernünftige Leute da sein. Ich habe entgegnet, dass die nie zu Ende geht. Alle anderen waren dagegen immer voller Zuversicht. Sie haben dann schon illegal die SPD gegründet und das Neue Forum. Ich hatte auch illegal ein Kopiergerät. Das hat mir ein westdeutscher Priester in den Osten gebracht – man soll nichts Negatives über die katholische Kirche sagen.

Es ging alles los mit dem Bachmann-Preis, noch vor dem Fallada-Preis, mit dem ersten Buch, das ich gemacht habe. Das war alles ganz harmlos, Nachwort von Sarah Kirsch, 1975, fünf Auflagen im Aufbau Verlag, einem guten Verlag also.⁶ Das Nachwort von Sarah Kirsch ist dann natürlich ersatzlos gestrichen worden, als sie in den Westen ging.⁷ 1976 war es plötzlich nicht mehr drin, was mir auch vorher gar nicht gesagt wurde. Dadurch sind die Hochschulferienkurse der Ost-Universitäten auf mich aufmerksam geworden. Das ist ganz komisch. Seit 1975 wurde ich zu den Hochschulferienkursen der Universitäten in Leipzig, Halle, Jena, Berlin und Rostock eingeladen. Da saßen genau solche Menschen wie Sie hier, Menschen, die aus dem Westen kamen und Devisen brachten. Die Universitäten, die ja glücklich waren, wenn sie auch Devisen einnehmen konnten, haben sich Schriftsteller eingeladen, die vor diesen Leuten sagen konnten: Das, was ich Ihnen vorlese, wird hier in der DDR nicht gedruckt. Das war ganz irre. Man konnte dort ganz offen reden. Natürlich habe ich das, was ich da gesagt habe, alles später in meinen Staatssicherheitsakten wiedergefunden. Doch es hat mir keiner was getan. Dann kamen die ersten Einladungen von westlichen Universitäten, von der Universität Brüssel beispielsweise. Ich habe damals aber keinen Pass gehabt, und das war auch wieder peinlich für die DDR-Kulturpolitik.

Nach diesem ersten Buch, das ich zusammen mit Sarah Kirsch gemacht habe, hat mich Günter Kunert, der in der Jury war, für den Fallada-Preis vorgeschlagen. Das war 1983, als er schon im Westen lebte, genauso wie mehrere andere sehr gute Kollegen, die wegen der Biermann-Ausbürgerung plötzlich im Osten nicht mehr

6 Helga Schubert: *Lauter Leben. Geschichten*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1975, auf S. 4 ist vermerkt: »Mit einem Nachsatz von Sarah Kirsch«. Die Neuauflage erschien 2022 mit dem Titel *Lauter Leben. Erzählungen* bei dtv in München, Kirschs »Nachsatz für Helga Schubert« findet sich auf S. 173.

7 Die Lyrikerin Sarah Kirsch (1935–2013) gehörte zu den Erstunterzeichnern der »Erklärung der Berliner Künstler« vom 17. November 1976 gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Sie wurde daraufhin aus der SED und dem Vorstand des Schriftstellerverbandes der DDR ausgeschlossen. Nach einem Ausreiseartrag verließ Kirsch die DDR 1977 und lebte zunächst in Westberlin.

publizieren konnten. Sie hatten den Protest gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann unterschrieben und kannten sich alle untereinander. Ich dagegen war ja Neuling im Schriftstellerverband. Erst 1975 wurde ich Mitglied, mit einer Bürgschaft von Sarah Kirsch und dem Aufbau Verlag. Es ging beim Fallada-Preis um das beste Buch im deutschsprachigen Bereich, also im gesamten Bereich Ost-West, mit politisch-sozialem Engagement. Ich hatte das Buch *Judasfrauen* ohne Druckerlaubnis zum Urheberrechtsbüro getragen und gesagt: So, daran habe ich mehrere Jahre gearbeitet. Mir ist gesagt worden, das sei alles »ausgekotzt«, was ich da geschrieben habe. Die Cheflektorin hat gesagt: »Sie haben alles über unsere Partei ausgekotzt«. Sie ist die Lektorin von Anna Seghers gewesen. Und der Cheflektor der Gegenwartsliteratur des Aufbau Verlags hat mir gesagt, das sei »Analphabetismus«, »hören Sie sofort auf zu schreiben«. Dadurch kann man dann auch verunsichert werden. Wenn ich in der DDR nicht Lesungen in kirchlichen Kreisen gehabt hätte, die zwar bespitzelt wurden, aber nicht reglementiert waren, und wenn ich nicht immerzu von Hochschulferienkursen eingeladen worden wäre – das ist wirklich meine Rettung gewesen.

Kunert, den ich nur einmal in meinem Leben gesehen habe, hat gesagt: Das Buch ist gut, wir werden ihr den Fallada-Preis geben. Ich erhielt den Anruf, dass ich den Preis bekommen solle. Damit bin ich zum Schriftstellerverband gegangen, wo man mich gefragt hat, ob ich denn verrückt geworden sei, ich könne den Preis doch nicht annehmen. Erich Loest, der in der DDR acht Jahre im Gefängnis gesessen hat, hält dann als Vorjahrespreisträger vielleicht die Laudatio. Das geht gar nicht. Woraufhin ich entgegnete, dass ich dann eben zum Kulturministerium gehe. Die haben dann beim Politbüro angefragt. Die DDR-Kulturbehörde hat mir verboten, den Preis anzunehmen, weil das Buch nur im Westen erschienen ist. Es hatte in der DDR keine Druckgenehmigung. Ich habe dann ein bisschen geweint und bin zu Christa Wolf gegangen, die damals gegenüber wohnte. Sie meinte, dass das gut sei, sie habe gerade auch einen Preis abgelehnt, den Walter Kempowski zuvor bekommen hatte. Da hätte er dann die Laudatio gehalten, und damit provoziert man nur die Regierung. Also nicht.

Sie müssen sich das als normale Germanistikprofessorinnen und Professoren und als Studentinnen einmal vorstellen, welche Aufmerksamkeit in einer Diktatur Schriftstellern gewidmet wird. Nur deshalb sage ich dies alles. Es ist doch vollkommener Irrsinn, dass diese Leute sich immerzu gefährdet fühlten. Man selber ist eine Spottrossel, und die Leute fangen an, sich einen Kopf zu machen, wie ihre Diktatur – sie nannten das damals ja nur eine »Diktatur des Proletariats« – gefährdet sei. Sie fühlten sich immerzu gefährdet durch jeden Spott, durch jedes Wortspiel, durch jede etwas andere Wortwahl, furchtbar.

Hätte ich den Preis angenommen, dann würden die gutwilligen Linken in der Bundesrepublik sich für diesen Preis interessieren und denken: Weshalb ist dieses Buch denn nicht in der DDR erschienen? Dort gibt es demnach eine Zensur. Offiziell gab es ja keine Zensur, die Veröffentlichung ist mir aber tatsächlich verbo-

ten worden. Wenn ich den Preis annähme, würde die Aufmerksamkeit darauf gelenkt. Dadurch würde ich der DDR-Kulturpolitik schaden, denn es wäre schrecklich, wenn diese Leute auf den Gedanken kämen, dass es in der DDR eine Zensur gibt. Wenn ich aber bereit wäre, diesen Preis ohne Presserummel abzulehnen, dann könnte man darüber reden, dass, wenn man für drei Erzählungen keine Druckgenehmigung gibt, das übrige Buch eventuell doch in der DDR veröffentlicht wird.⁸ Das Buch, das, wie gesagt, im Westen erschienen ist, brachte dem Büro für Urheberrecht in der DDR ja Devisen ein. Ich bekam alles eins zu eins in DDR-Währung. 1986 habe ich dann für das amputierte Buch den Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste erhalten. So hängt das alles zusammen.

Tatsächlich bekommen habe ich den Fallada-Preis erst zehn Jahre später, als die DDR schon Geschichte war. Es hieß dann: Sie hat es damals sehr höflich begründet, dass sie den Preis nicht annehmen durfte. Ich hatte seinerzeit gesagt, ich stehe unter juristischem Druck. Denn das Kulturministerium hatte bei der Abteilung Kultur des Politbüros der SED angefragt: Kann die Schubert diesen Preis annehmen oder nicht? Stephan Hermlin und Hermann Kant haben sich den Kopf über die Frage zermartet: Lassen wir sie den Preis annehmen oder nicht? Das habe ich in meinen Staatssicherheitsakten gesehen. Und dann hat die Abteilung Kultur des Politbüros einen schönen Gruß an den stellvertretenden Kulturminister Höpcke bestellen lassen, der der Vertreter des Staates war und mir alles erzählt hat.⁹ Wenn Sie den Preis annehmen, hat das Politbüro gesagt, dann können Sie auch gleich im Westen bleiben. Das wäre die zweite Ausbürgerung nach Biermann gewesen. Ich wollte meine Familie aber gar nicht verlassen. Ich wollte, dass die DDR zu Ende ist. Das ist ein großer Unterschied.

Ich war jetzt also im Ministerium unwiderruflich als jemand bekannt, der etwas nicht von sich aus einsieht. Das hat man mir gesagt. Denn diese Angelegenheit war ja schon die zweite Sache. Zuvor hatte Kunert, der in der Jury des Bachmann-Wettbewerbs von 1980 saß, bereits vorgeschlagen, dass ich dort lese. Ich hatte auch gleich eine Erzählung und freute mich ganz doll. Ich habe sofort an die Veranstalter in Österreich geschrieben, sie wüssten ja gewiss, dass man aus der DDR nicht so einfach ausreisen könne. Ich würde um eine Erlaubnis beim Schriftstellerverband bitten.¹⁰ Das habe ich auch getan. Sie haben dann genau so, wie zwei Jahre später beim Fallada-Preis, mit mir geredet und gemeint, sie wollten es nicht verbieten. Ich

8 Die um drei Erzählungen gekürzte Ausgabe von *Das verbotene Zimmer* erschien in der DDR unter dem Titel *Blickwinkel. Geschichten*. Berlin: Aufbau 1984.

9 Klaus Höpcke (geb. 1933) war von 1973 bis 1989 stellvertretender Minister für Kultur und Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel.

10 Helga Schubert an Ernst Willner und Humbert Fink, Schreiben vom 7. April 1980 (siehe Anhang). – Der österreichische Publizist und Journalist Luigi Umberto Fink (auch Humbert Fink, 1933–1992) entwickelte zusammen mit dem Rundfunkjournalisten und damaligen Landesintendanten des ORF Ernst Willner (1926–1983) die Idee des Ingeborg-Bachmann-Wettbe-

müsse es von mir aus einsehen. Sie müssen jetzt einsehen, dass Sie nicht vor Reich-Ranicki vortanzen dürfen, hieß es. Die deutsche Literatur sei ohnehin eine Schimäre, es gibt sie gar nicht, die deutsche Literatur. Es gibt österreichische Literatur, eine Schweizer Literatur, eine bundesdeutsche und die DDR-Literatur. Die alle gibt es, aber nicht einen Wettbewerb für deutschsprachige Literatur. Sie können doch nicht an einem Wettbewerb für Literatur teilnehmen, die es gar nicht gibt. Das hat der Schriftstellerverband zu mir gesagt. Ich habe mich wie immer an Höpcke, diesen Buch-Minister, gewandt. Dort hieß es: Nein, Sie müssen es von sich aus einsehen. Ich habe geantwortet: Dann müssen Sie es mir verbieten. Und so steht es auch in den Staatssicherheitsakten drin: »Sie ist völlig uneinsichtig, sie will es verboten haben.«

Nach diesem Verbot habe ich einen Brief an die Universität Klagenfurt geschrieben, an die Literaturwissenschaftlerin Doris Moser, die mit Klagenfurt zusammengearbeitet hat.¹¹ Sie hat mir jetzt, 40 Jahre später, ein Faksimile meines damaligen Briefes an die Jury geschickt.¹² Man nimmt ihn jetzt als Material für den Deutschunterricht der Germanistikstudenten in Klagenfurt, wenn es um das Verhalten von Schriftstellern in Diktaturen geht. Ich wusste das alles gar nicht mehr, es ist ja schon so lange her. Ich habe geschrieben, dass ich mich sehr über diese Einladung gefreut habe und zum Schriftstellerverband gegangen bin, wo mir mitgeteilt worden ist, dass es keine deutsche Literatur gibt. Ich habe die gesamten zwei Seiten in einem guten Konjunktiv geschrieben. Es gäbe keine deutschsprachige Literatur, und aus diesem Grunde bekäme ich keine Ausreiseerlaubnis. Mein letzter Satz ist: »Ich hoffe, dass sich die politischen Verhältnisse einmal so ändern, dass ich mich meinen österreichischen Lesern und Leserinnen« – ich habe damals schon zwei Geschlechter verwandt, und nicht drei – »vorstellen kann.« Das verteilt Doris Moser an ihre Studenten, damit die sich vorstellen können, wie es ist, in einer Diktatur zu schreiben. Vor allem, wenn man so spöttisch wie ich ist. Das ist mein Problem. Als mir seinerzeit das Buch im Aufbau Verlag nicht erlaubt wurde, ging es vor allen Dingen um diese eine Erzählung, die *Frühere Standpunkte* heißt und in der ich mich über die frühere DDR und die SED vollständig lustig gemacht habe.¹³ Es gab eine Akademie

werbs, den die beiden 1977 gemeinsam mit Marcel Reich-Ranicki begründeten. Willner gehörte dessen Jury bis 1982 an, Fink bis 1986.

- 11 Doris Moser (geb. 1965) hatte von 1997 bis 2001 die Organisation, Koordination und Gesamtleitung der Tage der deutschsprachigen Literatur (Ingeborg-Bachmann-Preis) in Klagenfurt inne. Sie ist Vizestudienrektorin und Koordinatorin für internationale Beziehungen des Instituts für Germanistik an der Universität Klagenfurt. Moser verfasste die umfangreiche Studie *Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event* (Wien et al.: Böhlau 2004).
- 12 Helga Schubert an Ernst Willner und Humbert Fink, Schreiben vom 23. April 1980 (siehe Anhang).
- 13 »Frühere Standpunkte« sollte ursprünglich in einer im Selbstverlag von Autoren geplanten Anthologie mit dem Titel *Berliner Geschichten* erscheinen. Ulrich Plenzdorf, Klaus Schlesinger und Martin Stade hatten die Sammlung im September 1975 initiiert; vgl. dazu ausführlich

für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED, und deren Vorsitzender hat mich eingeladen, ich möchte dort bitte mal diese Erzählung vorlesen. Die Zuhörer waren ungefähr so wie Sie, bloß nicht mit so lebendigen Gesichtern, sondern sie waren völlig entsetzt. Ich habe die Geschichte dort also vorgelesen, und alle sind vollkommen ruhig gewesen. Zuvor bin ich ja häufig in Studentengemeinden und Kirchen eingeladen worden, und dort haben sich die Zuhörer immer halb tot gelacht über das, was ich gemacht habe. Aber da hat keiner gelacht, die haben mich alle völlig ernst angekuckt. Dann hat der Vorsitzende gesagt, das wird bei uns nicht gedruckt, und ich würde Ihnen, Frau Schubert, den Rat geben, ihren Spott an etwas Anderem auszulassen als an unserer Partei. Ich wusste also, das Buch kommt nicht. Mir sind dann nur noch Nachauflagen angeboten worden. Das habe ich aber nicht gewollt.

Ich habe danach mehrere Jahre an dem bereits erwähnten Buch mit dem Titel *Judasfrauen* geschrieben. Ich wollte ein Buch über Denunziation in der Diktatur schreiben, kam aber natürlich nicht an die Staatssicherheitsakten ran. Das war ja ganz selbstverständlich. Gut, dann mache ich ein Buch über Denunziation in der Nazizeit, dachte ich. Und wie komme ich da an die Akten? Ich bin zum Schriftstellerverband gegangen, wo man mir gesagt hat, es gibt Akten beim Zentralen Parteiarchiv der SED. Dort gibt es Volksgerichtshof-Akten. Ich habe dann darum gebeten, darin lesen zu dürfen. Man hat mir geantwortet, es muss eine Abteilung ›Frauen‹ beim Zentralkomitee der SED geben. Dort solle ich hingehen. Ich war ja kein Mitglied, man durfte aber trotzdem hin. Dort gab es einen Paternoster. Ich habe einen Termin bei einer Dame bekommen, die sehr hoch über mir gesessen hat und ich darunter an einem Tisch. Das war ganz komisch. Was wollen Sie machen, hat sie gefragt, über Denunziantinnen in der Nazizeit? Da geben wir Ihnen keine Akten. Das waren Kleinbürger, denen wollen wir doch ihre Vergangenheit nicht vorhalten. Das sind doch unsere Bündnispartner. Ich habe entgegnet, ich würde aber sehr gerne solche Akten lesen. Sie hat geantwortet, ich kann über Widerstandsgruppen arbeiten – schreiben Sie doch ein Buch über Widerstandsgruppen, in denen Frauen drin waren. Ich dachte mir, dass das der Schlüssel ist. Wenn ich überhaupt erst einmal im Archiv arbeiten darf, dann könnte ich dabei vielleicht etwas über die Vorgehensweise des Volksgerichtshofes lernen oder etwas über Verhörmethoden der Gestapo erfahren.

Das habe ich also ein Vierteljahr lang gemacht. Es war ein ganz kleiner Lesesaal in der Mitte der 1980er-Jahre. Hinten saß hinter Glas eine Wissenschaftlerin, die mit

Plenzdorf/Schlesinger/Stade (Hg.): Berliner Geschichten. »Operativer Schwerpunkt Selbstverlag«. Eine Autorenanthologie. Wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. Die Erzählung wurde später in Helga Schubert: Die Andersdenkende. München: dtv 1994, S. 17–26, veröffentlicht. Vgl. dazu auch die im selben Band, S. 27–36, abgedruckten Dokumente der Verwaltung für Staatssicherheit.

mir ein Quellengrundlagengespräch führte und mich noch einmal gefragt hat, weshalb ich denn etwas über Denunziantinnen machen wollte. Ich habe mein Anliegen also noch einmal begründet. Ich bekam dann Akten über lauter Widerstandsgruppen, beispielsweise über die Gruppe Baum und so weiter, *Vater und Sohn* von Erich Ohser. Ich weiß nicht, ob Sie diese Karikaturen kennen.¹⁴ Auch dieser Künstler ist von einer Frau verraten worden. Ich bekam aber die Protokolle nicht. Man hat mir dann die Akte gegeben, die auch Fallada erhalten hatte, als er *Jeder stirbt für sich allein* schrieb.¹⁵ Ich habe dann erst entdeckt, dass Fallada, der damals ja schon süchtig war, was vollkommen Anderes aus der Akte gemacht hat. Das fand ich interessant und habe darüber mal bei einer Tagung im Verband einen Vortrag mit dem Titel »Das Böse im historisch Guten« gehalten.¹⁶ Ich weiß nicht, ob Ihnen das alles vor Augen steht. *Jeder stirbt für sich allein* ist ein Buch von Hans Fallada über das Ehepaar Hampel. Diese beiden haben selbstgeschriebene Flugblätter gegen den Krieg in Berlin ausgelegt und sind von irgendjemandem denunziert worden. Daraufhin sind sie beide vor den Volksgerichtshof gekommen, sind zum Tode verurteilt und hingerichtet worden. Fallada hat daraus ein Buch gemacht, das so endet, dass beide sich noch voller Liebe ansehen, als sie vor Gericht stehen, Sie erinnern sich vielleicht. Das ist dann so eine Art von Happy End, »wir lassen uns unsere Liebe nicht ...«, und so weiter. Aber in Wirklichkeit war es völlig anders. Ich habe die Akte gelesen. In Wirklichkeit haben sie sich gegenseitig beschuldigt und gesagt: »mich nicht zum Tode verurteilen, meine Frau hat mich aufgehetzt. Ich bin für den Führer, aber sie hat gesagt, dass wir das machen müssen.« Und umgekehrt hat die Frau dasselbe gesagt: »Ich bin immer für den Führer gewesen, aber mein Mann hat ...«, und so. Obwohl sie wussten, dass sie zum Tode verurteilt werden, haben sie sich vor ihrem Tode noch dermaßen gedemütigt. Das fand ich doch noch viel wichtiger. So etwas hätte ich anstelle von Fallada erzählt: Was eine Diktatur aus Leuten macht, die ja durchaus anständige Motive haben. Das ist doch unglaublich mutig, so ähnlich wie die Geschwister Scholl. Ihr Sohn war im Krieg umgekommen, sie hatten gar nichts mehr, was sie liebten, und deshalb haben sie diese Zettel ausgelegt. Was macht so eine Diktatur aus Menschen? Das hat mich interessiert. Das war also die Fallada-Sache.

Das Buch *Judasfrauen* ist, wie gesagt, in der DDR nicht erschienen, sondern im Frühling 1990 im Westen. Im Jahr davor hat es die ganzen Demonstrationen gege-

14 Erich Ohser (1903–1944) veröffentlichte seine Bildergeschichten *Vater und Sohn* von 1934 bis 1937 in der *Berliner Zeitung* unter dem Pseudonym e. o. plauen. Er wurde am 28. März 1944 verhaftet und erhängte sich in der Nacht vor Beginn seines Prozesses vor dem sogenannten Volksgerichtshof.

15 Hans Fallada: *Jeder stirbt für sich allein*. Berlin: Aufbau 1947 (Erstausgabe mit unautorisierten Veränderungen); die vollständige Ausgabe erschien 2011 im Aufbau-Verlag.

16 Helga Schubert: *Das Böse im historisch Guten* (1988). In: Dies.: *Die Andersdenkende*, S. 146–149.

ben, und ich habe vor Tausenden von Menschen die Zulassung der gerade gegründeten Sozialdemokratie gefordert und dass wir eine Parteiendemokratie haben wollten. »Wider den Schlaf der Vernunft« hieß die Veranstaltung, furchtbar pathetisch, im Oktober 1989 in der Erlöserkirche in Berlin-Lichtenberg. Da war ein Pastor dabei. Es waren ja alles Pastoren, die sich so sehr engagierten. Eine Woche später fand diese Millionen-Demonstration auf dem Alexanderplatz statt. Dann ging es los mit dem Runden Tisch. Es gab in allen Regionen und Gemeinden überall die Gespräche zwischen den Mächtigen, die nicht legitimiert waren, und den Bürgerrechtlern, die auch nicht legitimiert waren. Jetzt sollten aber erst einmal Arbeitsgruppen zu Korruption, Missbrauch und zu allem Möglichen gebildet werden. Und dann gab es eben den Zentralen Runden Tisch, an dem auch die damals nicht legitimierte Regierung von Hans Modrow beteiligt war. Genau so, wie Sie hier sitzen, saßen dort Leute von allen Bürgerrechtsparteien, von den neu gegründeten Parteien, aber auch den alten. Gysi saß für die PDS oder die Linke da dran, die haben sich auf der Flucht ja dauernd umbenannt. Er zusammen mit Wolfgang Berghofer, dem Oberbürgermeister von Dresden. Sowohl die Moderatoren, die alle von der Kirche waren, als auch die Anwesenden wollten die ersten freien Wahlen vorbereiten.

Der Pastor Martin Gutzeit, der zusammen mit Markus Meckel illegal schon die SPD gegründet hatte und jetzt für die Staatssicherheitsakten in Berlin zuständig ist, sagte, weshalb kommt von dem, was wir hier machen, nichts an die Öffentlichkeit? Das ist doch historisch. Es lag daran, dass die beiden Pressesprecher der einladenden Kirchen verschiedene Motive hatten. Der Pressesprecher der evangelischen Kirche war ein IM der Staatssicherheit und wollte gar nicht, dass irgendetwas nach draußen dringt. Und der von der katholischen Kirche interessierte sich überhaupt nicht für Bürgerrechtler. Er hat alles nur nach innen zur katholischen Kirche berichtet und dabei bloß das erwähnt, was die neuen Parteien in Sachen Abtreibung und Euthanasie wollten. Das war das Einzige, was sie interessiert hat.

Martin Gutzeit, der für die SPD am Runden Tisch saß, meinte, wir müssen doch jemanden haben, der das berichtet, was hier Unglaubliches passiert, dass nämlich eine Regierung sich mit den ganzen Leuten, die sie absetzen wollen, an einen Tisch setzt und freie Wahlen vorbereitet. Das müssen wir doch international bekannt machen. Er hat sich an mich erinnert, und so wurde ich Pressesprecherin des Zentralen Runden Tisches. Ich habe mich also hingesetzt, der von der evangelischen Kirche saß neben mir. Ich sagte: »Guten Tag. Ich bin der dritte Pressesprecher. Wo ist denn hier der Sitzplan?« Die Presse durfte nämlich nicht rein, die dpa, DER SPIEGEL und alle Anderen saßen draußen. Sie hatten auch keine Namensschilder dran.

Mir wurde plötzlich klar, dass das so eine Beschwichtigungssache der noch existierenden Staatssicherheit war. Das war unglaublich interessant. Als ich den Sitzplan machen wollte, dachte ich: Ich gehe jetzt zu allen hin und frage jeden Einzelnen, für wen er da sitzt. Die Kärtchen brauchte man ja bloß zu knicken, und dann steht SPD, CDU und so weiter da. Das haben sie dann gemacht. Immer zwei oder

drei durften am Tisch sitzen, und hinten waren die Berater. Ich habe meinen Sitzplan gemacht und dabei wurde mir erst einmal klar, was eigentlich los ist. Ich habe alle einzeln gefragt: Für wen sitzen Sie hier? Vereinigte Linke, Unabhängiger Frauenverband, und so weiter. Und sind Sie zufällig auch in der SED? Dann haben die erst einmal eine Mücke gefangen (Lachen) oder etwas Ähnliches – sie haben aber nicht geantwortet. Die SED hatte sich überall eingeschlichen und überall unter den verschiedensten anderen Namen firmiert. Sie können sich das nicht vorstellen. Sie sind so sehr daran interessiert gewesen, ihre Macht zu behalten. Ich habe dann gefragt, ob sie in ihrer neuen Vereinigung nicht auch jemanden haben, der nicht in der SED ist. Wenn nicht, dann müssen ihre Stühle frei bleiben. Sie können ja hier leere Stühle beraten, aber abstimmen können sie nicht. Der Pressesprecher der evangelischen Kirche hielt mich dauernd fest und sagte, das geht uns doch gar nichts an.

Kurz und gut, beim zweiten Mal, als ich da war, salutierte einer vor mir und sagte, er wäre vom Ministerium für Nationale Sicherheit. Das hatte sich kurz vorher umbenannt. Hier seien 50 Seiten, alle Bunker, Raketen und Sonderlager. Der Runde Tisch hatte eine Auflistung in Auftrag gegeben, wo die Staatssicherheit ihre Waffen hatte und all so was. Er gab mir zwei Exemplare davon. Ich habe gedacht, das ist genau das, was ich immer wissen wollte. Ich habe immer gedacht, wir sitzen nur auf Bomben. Die DDR ist ein hochgerüsteter Staat gewesen. Ich hatte jetzt also zwei Exemplare, in denen ich sehen konnte, in dem Bunker liegen so und so viele Raketen. Ich wusste, dass dieser Staat zusammenbricht. Wir bekamen dauernd Bombendrohungen von versprengten Staatssicherheitskommandos, das wäre die »Reaktion«, die würde »siegen«. Ich hatte diese Blätter ungefähr vier Sekunden in der Hand, als ein Mann sie mir weggenommen hat. Alle beide. Er sagte: Eins nehme ich und eines gebe ich meinem Kollegen. Ich fragte, wer sind Sie denn? Darauf antwortete er, er sei von ADN. Das war die Nachrichtenagentur der DDR, die unmittelbar dem Politbüro unterstand, und zwar dem Bereich Agitation und Propaganda.

* * *

Frage: Sie haben zu Beginn Ihrer Ausführungen darüber gesprochen, wie man den Mut zum Weiterschreiben haben und wie man auf sich aufmerksam machen kann. Sie haben in diesem Zusammenhang auch Erich Loest erwähnt. Von ihm gibt es ein schönes Buch mit dem Titel *Der vierte Zensor*.¹⁷ Wir haben gestern über die Zensur des Marktes gesprochen. Wie haben Sie sich in diesem Prozess zwischen diesen beiden Polen, zwischen staatlicher Zensur und der des Markts, positioniert? Sie haben ja beschrieben, dass Ihre Bücher in der DDR nicht veröffentlicht werden und Sie nur bedingt auf sich aufmerksam machen konnten.

17 Erich Loest: *Der vierte Zensor*. Der Roman »Es geht seinen Gang« und die Dunkelmänner. Stuttgart/Leipzig: Hohenheim /Linden 2003.

Helga Schubert: Das ging vor allem durch das Ausland! Es war unglaublich. Ich bekam plötzlich Einladungen aus den Vereinigten Staaten, von Armin Wishard vom Colorado College und Barbara E. Kienbaum für die Purdue University Northwest. Können Sie vielleicht drei bis vier Wochen einen Kurs bei uns machen? Als Muttersprachlerin, und ab 12 Uhr müssen Sie dann natürlich Englisch sprechen. Ich hatte nur mein Schulenglisch. Das fand aber alles noch zu DDR-Zeiten statt. Ich hatte damals einen Pass und durfte fahren. Im Inland haben mich, wie gesagt, immer die Kirchen eingeladen. In der evangelischen Kirche gab es eine unglaublich gute Kulturarbeit. Sie müssen sich wirklich einmal vorstellen, dass die sich gar nicht mehr um Gott und alles Mögliche gekümmert haben, sondern sie haben Buchhändler-Tagungen gemacht, hier in Weißensee im Stephanus-Stift. Da saßen vielleicht 600 Leute vor einem. Das waren natürlich nicht alles nur Buchhändler. In den Staatssicherheitsakten steht dann drin: Von dem und dem Genossen war der Sohn dabei. Ich wurde zusammen mit Bettina Wegener, mit Markus Meckel, einmal auch mit Thomas Brasch eingeladen, und wir haben vor den Leuten gelesen. Das war keine Zensur. Hunderte von Leuten waren da. Ich wusste auch von den Lesungen in den Kirchen. Ich habe mein ganzes Leben lang Rückmeldung bekommen von anderen Menschen, die ich achtete, aber auch von denen, über die ich mich lustig gemacht habe. Gleichzeitig hatte ich aber diesen sehr qualifizierten Beruf und war auch immer aktiv evangelische Christin. Ich habe deshalb immer gedacht, ich bin irgendwie geschützt, merkwürdigerweise. Der Offizier, der 13 Jahre lang gegen mich ermittelt hat, hat sich bei mir Anfang der 1990er-Jahre entschuldigt und gesagt, ich fühle Ihnen gegenüber Reue und Scham. Das war anlässlich einer Fernsehaufzeichnung über die DDR-Staatssicherheit und die Literatur, die der Regisseur Heiner Sylvester gemacht hat, Joachim Walther hat dazu das Buch geschrieben.¹⁸ Ich habe gefragt, seit wann? Er hat geantwortet, es hat sich in der Wende so entwickelt, als alle Angst hatten, dass sie gelyncht würden. Aber er nicht. Er meinte, er habe durch die Beobachtung der evangelischen Christen und aller, die die DDR nicht wollten, festgestellt und das seinen Genossen auch gesagt: Keine Angst, die tun uns nichts, die wollen nur eine andere Gesellschaftsordnung.

Frage: Nach all dem, was Sie in der DDR erlebt haben, möchte ich Sie fragen, was Sie darüber denken, wenn sie die Rede von einer »Zensur des Marktes im Westen« hören? Wie stehen Sie dazu, wenn es heißt, der Westen habe auch eine Zensur durch den Markt gehabt?

Helga Schubert: Das kann man wirklich nicht vergleichen. Das eine ist systemimmanent. Das Andere, die Zensur des Marktes, könnte man, wenn man Kapitalismuskritikerin wäre, auch für systemimmanent halten. Aber es ist durchlässig,

18 Joachim Walther: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Ch. Links 1996.

das ist der Unterschied. Wenn Sie in der DDR bei einem Verlag einfach keine Erlaubnis bekommen haben, dort zu lesen, dann hat kein anderer Verlag gewagt, Sie zu einer Lesung einzuladen. Im Buchwesen aller Länder mit offenen Gesellschaften gibt es dagegen diese Durchlässigkeit, in jeder Beziehung, auch was die Bildung betrifft. Sie konnten sich in der DDR nicht an einer bestimmten Universität bewerben, wenn Sie zuvor von einer anderen abgelehnt worden waren. Keine andere hätte Sie dann genommen. Das Furchtbarste, was einem als denkendem Menschen passieren kann, ist, dass man in einer zentralistischen, in einer geschlossenen Gesellschaft lebt. Eine offene Gesellschaft bietet Möglichkeiten, und sehr tüchtige Leute fallen dann eben doch auf. Davon bin ich wirklich überzeugt.

Dabei ist es in der offenen Gesellschaft nicht die Aufgabe der Schriftsteller, andere Leute aufzuklären, zu missionieren. Das habe ich mein ganzes Leben lang gewusst. Ich habe auch Philip Roth und diese ganzen Leute gelesen und wusste, in der wirklichen Welt – ich habe immer die offene Gesellschaft als die wirkliche Welt angesehen – geht es eigentlich darum, Gedanken einzubringen, die ganz authentisch sein müssen. Das ist mir klar. Dann ist ein anderer Mensch auch bereit, wenn er nicht belehrt wird, sich zu öffnen. Ich habe auch nie versucht, politisch zu missionieren. Ich habe nur versucht, ganz genau zu schildern, Ambivalenzen zu schildern. Insofern sind Psychotherapie und Literatur doch etwas Ähnliches. Wenn ich gefragt werde, sage ich normalerweise, das hat nichts miteinander zu tun. Doch, es hat etwas miteinander zu tun, und zwar dann, wenn man Ambivalenzen und Ambiguitäten zulässt, an sich selber, und sie beim anderen voraussetzt. Wenn das so ist, dann kann ich nicht ohne Schattierungen schreiben. Das ist genau wie früher. Nur ist es so, dass das Schreiben in der Diktatur eine große Versuchung zur Vereinfachung ist. Und dann lacht irgendjemand. Es ist wirklich tödlich, in einer Diktatur zu schreiben und zu veröffentlichen, denn man muss notgedrungen Kompromisse machen.

Mein Buch *Blickwinkel* – um als Beispiel darauf noch einmal zurückzukommen – war ja die Ostausgabe von *Das verbotene Zimmer*, und es sind drei Erzählungen nicht darin enthalten.¹⁹ Um sie hat es mir eigentlich immer leidgetan. Wenn ich aber den Kompromiss nicht eingegangen wäre, dann wäre das Buch im Osten nicht erschienen. In der offenen Gesellschaft können Sie ganz und gar Schriftsteller sein. Sie können natürlich erfolglos sein, niemand interessiert sich für Sie, und Sie bekommen keine Kritiken, das kann einem alles passieren. Aber man wird nicht so kaputt gemacht, man wird nicht so im Innersten verunsichert. Und das wird in der Diktatur mit solchen Leuten immer gemacht. Mit spöttischen Leuten sowieso. Richtige Schwarzweißleute, die nicht interessant schreiben, werden dann sehr gelobt. Darüber kann man sich dann ärgern oder kann sagen, gut, ich kann ja stolz sein, dass sie mich nicht loben. Aber man kommt auf Abwege. In der Diktatur werden Sie völlig abgelenkt von dem, was Sie schreiben wollen. Denn man denkt, das wird ja doch

19 Schubert: *Blickwinkel*.

nicht veröffentlicht oder jetzt wirst du es denen mal geben. Das sind alles unliterarische Gesichtspunkte. Man muss eine gute Erzählung schreiben und die muss stimmen. Und dann muss es auf den letzten Satz zugehen, die Leser und Leserinnen müssen abgelenkt werden vom letzten Satz, und es muss einfach eine gute Erzählung sein. Das ist sehr schwer in der Diktatur, weil Sie so viele Kleinigkeiten und Details reinbringen müssen und schon wissen, das wird ja doch nicht gedruckt.

Ich lese Ihnen dazu noch die erste Seite meines Vortrags mit dem Titel »Die Diktatur ist die Täterin. Oder?« vor, den ich zur Eröffnung der Rostocker Tagung zum Thema »Kann man Unrecht bereinigen?« gehalten habe: »Das Schlimmste an der Diktatur ist die Humorlosigkeit. Sie bekämpft Witze über die Herrschenden, schreibt die Wortwahl vor. Plötzlich darf man vom einen auf den anderen Tag den Krieg nicht mehr Krieg nennen, sie hasst das Doppeldeutige, die Ambivalenz, schließlich die menschliche Realität. Die Literatur dagegen liebt den Humor, macht Witze über die Herrschenden, hört auf die sich wandelnde Sprache der Mitmenschen, liebt die Doppeldeutigkeit, die Ambivalenz, die menschliche Realität. Es besteht also eine logische Feindschaft zwischen Literatur und Diktatur. In meinem Beitrag heute möchte ich Ihnen von dieser Feindschaft erzählen und ihrem Happy End. Es geht nämlich immer gut aus. Nur manchmal ist der Schriftsteller etwas eher tot als die ihn betreffende Diktatur, man muss nur Geduld haben.«²⁰

Frage: Sie haben mehrfach ihre Stasiakte erwähnt. Hat Sie irgendwas an dem, was Sie in ihr gefunden haben, überrascht? Manches werden Sie erwartet haben, anderes nicht.

Helga Schubert: Ich war überrascht, dass nicht drinstand, dass ich ein Kopiergerät hatte. Es ist wirklich wahr, ich hatte ein Kopiergerät und habe damit Hunderte Aufrufe vom Neuen Forum im September 1989 vervielfältigt. Ich habe mir überlegt, ob da wohl irgendetwas aus der Akte rausgenommen worden ist? Ich durfte mit meinem Mann zusammen in den Akten lesen. Sie sollten ja geschwärzt werden, aber ich habe gesagt: Nein, wenn eine Ehe – wir sind seit 46 Jahren miteinander verheiratet – eine Diktatur nicht übersteht, dann kann man die Flinte gleich ins Korn werfen. Ach, wie schön, hieß es, dann brauchen wir nicht zu schwärzen. Sonst müssen immer Mitarbeiterinnen dastehen, schwärzen und abdecken, was den Anderen betrifft. Wenn der Eine fremdgegangen ist, dann erfährt der Andere das durch die Akte. Bei meinem Mann war neu für mich, dass die Leute es dauernd mit den berühmtesten Assistentinnen versucht haben. Ach, Herr Professor, gehen Sie auch zur

20 Um das Wörtchen »oder« erweitert, verwendet der Vortragstitel die Überschrift »Die Täterin ist immer die Diktatur«, unter der ein Gespräch mit Helga Schubert in der *taz* vom 12. April 1990, S. 12, erschienen ist. Diesen Titel, der eine zentrale Aussage der Autorin aus dem Gespräch wiedergibt, hat Helga Schubert auch leicht verändert für das Vorwort zur Neuausgabe von *Judasfrauen* übernommen, vgl. Die Diktatur ist die Täterin oder Nicht in meinem Namen, ebd., S. 5–8. Der Vortrag anlässlich der Rostocker Tagung umfasst 40 Seiten.

Professoren-Mensa? Ich komme ja in die Professoren-Mensa nicht hinein, würden Sie mich mitnehmen? Und er hat dann »ja bitte« gesagt. Dann sind sie vom Institut aus rübergegangen, am Bode-Museum vorbei, ein Weg von zehn Minuten, man könne sich auch später mal treffen oder danach. Das fand mehrfach statt, und er hat abends zu mir gesagt, ich habe jetzt gerade einen Schlag, die wollen sich alle mit mir treffen und so weiter (lacht). Das hatte er mir damals alles so erzählt. Bei diesem Offizier, der mir gegenüber Reue und Scham empfunden hat, steht: Er ist ein Frauentyp, aber er scheint der Schubert treu zu sein (lacht). Wir mussten so lachen. Siehst du, meinte er, ich hab es immer gesagt. Und ich habe geantwortet: Na ja, wann ist die Eintragung gewesen? Vor sechs Jahren (lacht).

In seiner Akte stand auch noch Folgendes. Wir wohnten damals ja in der Rathausstraße im neunten Stock. Man ist mit dem Fahrstuhl bis in den achten Stock gefahren, dann musste man durch einen Gang gehen und noch eine Treppe höher steigen. Uns gegenüber gab es eine Wohnung, und der, der dort wohnte, hat für den Staatssicherheitsdienst gearbeitet. Wir wussten das damals nicht. In unserer Akte fanden wir dann später eine ganz positive Beschreibung über uns von unserem Nachbarn. Also ungefähr folgendermaßen: Der Mann wischt auch die Treppe, er fegt nicht nur, sondern wischt sie auch. Und da hat mein Mann, als wir beieinandersaßen, zu mir gesagt: Also, ich habe die Treppe nie gewischt. Der Spitzel von nebenan wollte etwas Gutes über uns sagen, etwas Positives. Die Kinder grüßen höflich im Fahrstuhl, obwohl der Mann Professor ist. Daraus können Sie doch ersehen, was das für eine unglaubliche Diktatur des Spießbürgertums, des Kleinbürgertums die DDR war. Das fanden wir von Hand geschrieben in der Akte. Die Pointe ist dabei, dass der Nachbar schon tot war, als wir unsere Akte gelesen haben. Folgendes ist passiert: Ich komme eines Abends von der Lesung und mein Mann sagt, eben war der Staatssicherheitsdienst bei uns und hat sich nach dem Nachbarn erkundigt. Sie haben gesagt, der Bruder von ihm sei in der Dienstleistungsbehörde der Ministerien beschäftigt, und sie wollten wissen, ob er Westkontakte hat, ob da also beispielsweise auch Autos kommen. Da hat mein Mann geantwortet: Na ja, wir wohnen im neunten Stock, und was da hinten vor sich geht, das sehe ich doch gar nicht. Nein, gar nicht, ich kann gar nichts dazu sagen. Nach dem Wischen haben sie nicht gefragt. Zum Abschluss haben Sie dann aber noch bemerkt: Sagen Sie bitte nicht, dass wir da waren. Es war schon später am Abend, so ungefähr neun Uhr. Ich dachte, wir müssen ihm unbedingt mitteilen, dass der Staatssicherheitsdienst sich nach ihm erkundigt hat. Ich habe bei ihm geklingelt. Ich habe gesagt: Herr Ott, ich wollte Ihnen nur rasch sagen, dass der Staatssicherheitsdienst wegen Ihres Bruders da war und sich erkundigt hat. Und er hat geantwortet: Ich habe gar keinen Bruder. Dieser Mann ist kurz nach der Wende tödlich auf der Autobahn verunglückt. Als ich die Akte las, dachte ich, das muss für ihn doch furchtbar beschämend gewesen sein. Denn ich bin abends noch zu ihm gegangen und habe ihm mitgeteilt, dass sich der

Sicherheitsdienst nach ihm erkundigt hat. Und er hat es uns umgekehrt nicht gesagt. Das ist es, was ich sagen möchte. Er hat nichts gesagt.

Frage: Sie haben am Anfang Ihrer Bemerkungen geäußert, man hätte in der DDR verrückt werden können. Wie sind Sie damit umgegangen? Wie sind Sie mit dieser Situation klargekommen?

Helga Schubert: Es ist so, dass ich gedacht habe, du bist jetzt hier und kannst nicht weg. Du hast aber nur dieses eine Leben. Ich habe in meinem Leben immer so ganz starke Prioritäten gesetzt. Die Hauptpriorität ist meine Partnerschaft. Deshalb bin ich 2008 mit meinem Mann mit nach Mecklenburg gezogen, obwohl ich innerlich total Berlinerin bin. Wir haben 1976 geheiratet. Nachdem unser Haus dort abgebrannt war, dachte ich: So, jetzt können wir einen Ausreiseantrag stellen. Er hat dann aber ganz schnell ein Fertigteilhaus dahin gesetzt, nur damit wir dableiben. Die nächste Priorität ist fast gleich. Mein Sohn gehört zu diesen Leuten, die ich liebe, mein Sohn und mein Mann. Mein Sohn ist aus meiner ersten Ehe. Das sind Menschen, die sind mir ganz nah. Von denen möchte ich nicht weg sein. Mein Mann ist jetzt 95 und schwer krank, und ich komme nur für ein paar Stunden her. Denn ich habe eine Krankenschwester zu uns hinbestellt. Er ist sauerstoffabhängig, er hat einen Katheter, er halluziniert. Und trotzdem möchte ich gerne, dass er noch lebt. So, das ist die Welt, in die ich hineingestellt werde, und ich bin gläubig. Ich denke dann: So, das ist jetzt eine Aufgabe. Ich habe eine Freundin, die ist Pastorin und die sagt: Ja, es wird einem vor die Füße gelegt. Mir selbst hat sehr geholfen, als ich einmal gehört habe, Buddha hätte gesagt, was hier ist, ist überall, was nicht hier ist, ist nirgends. Das hat mir sehr geholfen, weil ich immer gedacht habe, es ist wahrscheinlich überall ähnlich. Man hat überall Versuchung zum Verrat, zur Unanständigkeit, zum leichten Weg, und überall hat man auch Hindernisse, und überall begegnet man auch destruktiven Menschen und der Frage, wie geht man mit ihnen um? Das ist überall so. Ich habe mir gedacht, du wirst nicht verrückt, du versuchst es. Manchmal habe ich nur Blumen um mich herumgestellt, um nicht aus dem Fenster zu springen. Das ist natürlich auch eine Versuchung, wenn man im neunten Stock wohnt. Im Grunde genommen geht es um das Annehmen des eigenen Lebens. Dabei habe ich doch dauernd meinen Patienten geholfen, ihr Leben anzunehmen. Dann muss ich selbst es doch auch schaffen. Und es ist ja auch gutgegangen. Mein Sohn hat vor einer Weile gesagt: Deine Lebensbilanz stimmt. Da habe ich mich sehr gefreut. Wir haben sehr gute Freunde und Freundschaften, die Jahrzehnte überstanden haben. Vielleicht sind evangelische Christen in der Wendezeit deshalb so intensiv dabei gewesen, weil sie immer diese friedlichen Lösungen vor Augen hatten.

Frage: Wie ist Ihr Buch *Vom Aufstehen* entstanden, und wie hängt es mit dem Bachmann-Preis zusammen?

Helga Schubert: Mit der Zusammenarbeit hat sich das folgendermaßen entwickelt: Beim Bachmann-Wettbewerb 2020 musste man 25 Minuten lang einen un-

veröffentlichten Text lesen. Es gibt eine siebenköpfige Jury, von der jedes Mitglied zwei Leute aus Deutschland, Österreich oder der Schweiz vorgeschlagen hat, die lesen. Die Jury sagt jeweils sofort etwas dazu. Den Ingeborg-Bachmann-Preis gibt es dann für die beste Erzählung, die dort eingereicht wurde. Ich wäre nie auf die Idee gekommen, mich mit 80 Jahren dort zu bewerben, weil ich ja schon so alt war. Es hat aber immer an mir genagt, dass ich 40 Jahre zuvor nicht dorthin durfte. Als Marcel Reich-Ranicki nicht mehr Jurypräsident war, hat die Bachmann-Preis-Jury mich gefragt: Sie durften seinerzeit nicht kommen, weil Reich-Ranicki Vorsitzender war. Aber jetzt ist Peter Demetz hier, und er ist ja nun kein Westdeutscher.²¹ Vielleicht können Sie jetzt in die Jury gehen. Ich war dann ein paar Jahre in der Jury. Das ist ja noch schlimmer, wenn Sie sich dann 30 Jahre später bemühen, lesen zu dürfen. Ich selbst kam nie auf die Idee, das zu tun. Die österreichische Botschaft hat zusammen mit dem Literarischen Colloquium Berlin im September 2019 eine Tagung gemacht und gefragt, wer lebt denn noch von der damaligen Jury? Oder von den ehemaligen Preisträgern? Am ersten Abend sollen die Preisträger lesen. Würden die denn überhaupt noch der Literaturkritik von heute standhalten, oder war es ein DDR-Bonus, den sie bekommen haben? Und wer lebt denn noch von der Jury? Herr Professor Demetz hat noch gelebt, den wollte man aber nicht über den Großen Teich scheuchen. Hellmuth Karasek war tot, Urs Jaeggi auch, und so weiter. Man hat mich also gefragt, ob ich denn am zweiten Tag in der Österreichischen Botschaft mitdiskutieren würde. Wir haben noch Sigrid Löffler, die ja Österreicherin ist, und wir haben noch Volker Hage, auch noch lebend. Der schrieb ja für den SPIEGEL und die ZEIT. Die Literaturkritikerin Insa Wilke, die inzwischen Chefin des Bachmann-Wettbewerbs ist, schreibt für die *Süddeutsche Zeitung*. Ich kannte sie auch nicht. Sie wollte uns vorstellen und moderieren. Jeder von uns hatte 20 Minuten. Ich habe gesagt, dass ich lieber eine Erzählung mit dem Titel *Was ich in Klagenfurt sah und hörte* lesen würde, die ich über diese Zeit geschrieben habe.²² Gut, sagte sie, schicken Sie sie mir mal, ich kenne sie ja nicht. Ich habe ihr den Text geschickt. Frau Wilke, die damals schon Mitglied der Jury vom Bachmann-Wettbewerb gewesen ist, hat sich dann beim Empfang in der Österreichischen Botschaft neben mich gesetzt und gesagt, Frau Schubert, Sie können ja richtig gut schreiben. (Lachen) Und da habe ich geantwortet: ja (lacht). Dann hat sie gefragt: Was würden Sie davon halten, wenn ich Sie für den Bachmann-Wettbewerb vorschlage – zum Lesen? Ich war damals

21 Der 1922 in Prag geborene Peter Demetz musste in der NS-Zeit Zwangsarbeit leisten. 1949 flüchtete er nach seiner Promotion an der Prager Karls-Universität im Fach Germanistik nach Deutschland und wurde nach seiner Auswanderung in die USA 1956 an der Yale University ein zweites Mal promoviert. Dort hatte er bis zu seiner Emeritierung 1991 eine Professur für Germanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft inne. Demetz war von 1988 bis 1996 Juror des Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preises.

22 In: Schubert: Die Andersdenkende, S. 187–198.

erst 79 und meinte: Dann bin ich ja der Grufti vom Dienst. Ich bin dann 80, und ich weiß nicht. Ich habe mich aber wahnsinnig gefreut und am selben Abend noch zugesagt. Dann war aber nur diese eine Erzählung da, *Vom Aufstehen*, und für sie habe ich den Preis bekommen.²³ Um Ihnen also zu antworten: Als ich diesen Preis bekommen habe, hat die Literaturagentin Frau Graf mich noch am selben Tag angerufen. Andere Literaturagenturen auch. Weil man dann eben »Ingeborg-Bachmann-Preis 2020« hinschreiben kann. Haben Sie nicht noch mehr Erzählungen? Ja, sagte ich, ich habe noch 150 bis 200 Seiten kurze Erzählungen. Ja, meinte sie, dann machen wir doch einen Vertrag. Sie hat das Ganze dem Deutschen Taschenbuchverlag angeboten, und die haben doch tatsächlich das Frühjahrsprogramm umgestellt und den Band als Spitzentitel genommen. So hing das zusammen. Und dann ist das Buch gekommen, und die Lektorin ist nur vier Tage bei mir gewesen, wir kannten uns ja nicht, um meine früheren Laptops zu sichten. Ich hatte mich nach dem Buch *Die Welt da drinnen* zurückgezogen. Wir haben beide bis nachts nebeneinander gesessen mit dem Laptop, sie natürlich mit einem Mac, ist ja klar. Sie hat mir natürlich kein einziges Wort diktiert, aber sie hat die Reihenfolge gemacht. Sie hat mich ermutigt, sie hat gesagt, das verstehe ich überhaupt nicht, erklären Sie das mal. Dann habe ich es umgeschrieben, und so ging es weiter. In vier Tagen hatten wir das Buch fertig. Das ist die Lektorin Maria Ebner. Anschließend hat man es im Verlag gelesen und gesagt: Ach, die ganzen jungen Frauen finden es so toll. Ich habe von meiner Mutter geschrieben, wie man mit der doch klarkommt, fünf Jahre nach ihrem Tod. Davon handelt die Erzählung.²⁴

Frage: Meine Frage richtet sich weniger auf den Literaturbetrieb, als vielmehr auf die Rolle der Literatur für Sie. Christa Wolf hat in ihrem Buch *Was bleibt* die Frage gestellt, was bleibt, wenn die Stasi die Erinnerung und so vieles Andere an sich reißt? In Ihrem Buch *Vom Aufstehen* heißt eine Erzählung *Mein idealer Ort*.²⁵ Welche Rolle spielt Literatur für Sie, damals wie heute, vielleicht auch aus psychologischer Sicht?

Helga Schubert: Mein größtes Vorbild ist Anton Tschechow, der russische Schriftsteller. Von ihm habe ich sämtliche Briefe und alles gelesen, was man so lesen kann.²⁶ Ich möchte mich nicht stören lassen von einer zerstörerischen oder diktatorischen Umwelt. Ich möchte schreiben. Das ist für mich keine Erleichterung. Ich habe das Schreiben nie als eine Erklärung meiner Konflikte verstanden, nie, sondern ich habe immer versucht, eine gute Erzählung zu schreiben. Immer erst wenn ich das Ganze zu Ende gedacht hatte. Wenn ich es zu Ende gedacht habe, dann weiß ich den letzten Satz. Dann weiß ich, worauf ich hinschreibe. Ich habe

23 Schubert: *Vom Aufstehen*. In: Dies.: *Vom Aufstehen*, S. 201–219.

24 Ebd.

25 Schubert: *Mein idealer Ort*. In: Dies.: *Vom Aufstehen*, S. 7–10.

26 Vgl. dazu Helga Schubert: *Über Anton Tschechow*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2023 (Bücher meines Lebens, hg. von Volker Weidermann).

einmal eine einzige Erzählung geschrieben, die eine Vorwurfserzählung war. Ich habe sie nie veröffentlicht, ich habe sie mit 21 Jahren geschrieben. Diese Erzählung habe ich mit Wut geschrieben, das weiß ich ganz genau. Ich habe danach nie mehr, auch nicht in der DDR, versucht mich hinzusetzen und zu sagen: Jetzt wirst du mal richtig vom Leder ziehen gegen deine Mutter oder gegen irgendetwas anderes. Das ist keine Literatur. Ich bekomme ständig Manuskripte zugeschickt, mein Leben ist so interessant, und das hier ist mein Buch, können Sie das nicht auch mal zum Bachmann-Wettbewerb lancieren oder beim Deutschen Taschenbuchverlag unterbringen? Literatur ist ein eigenes Kunstgebiet. Nur die Geschichte ist die Königin, bei mir.

Anhang

Zwei Schreiben Helga Schuberts an die Veranstalter des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs

Helga Schubert an Ernst Willner und Humbert Fink

7. April 1980

Berlin, d[en] 7.4.80

Sehr geehrter Herr Willner und sehr geehrter Herr Fink,
ich möchte Ihnen sehr herzlich für die Einladung zur Arbeitstagung zur Vergabe des Ingeborg-Bachmann-Preises danken. Ich erhielt diese Einladung am 3. April und stellte noch am gleichen Tag den erforderlichen Antrag beim Schriftstellerverband der DDR. Eine Entscheidung ist dort noch nicht getroffen, so daß ich Ihnen zunächst nur diesen kurzen Zwischenbescheid geben kann.

Mit freundlichem Gruß

Ihre

Helga Schubert

[Das Schreiben trägt am unteren Rand einen Posteingangsstempel vom 14. August 1980. Die Einladung für die Arbeitstagung zur Vergabe des Ingeborg-Bachmann-Preises an Helga Schubert datiert vom 11. März 1980.]

Helga Schubert an Ernst Willner und Humbert Fink

23. April 1980

H[elga] S[chubert]

102 Berlin, den 23.4.80

Sehr geehrter Herr Willner + sehr geehrter Herr Fink!

Inzwischen hab ich den offiziellen Bescheid erhalten, daß mein Antrag auf Teilnahme an der Arbeitstagung vom 28.6. – 1.7.80 in Klagenfurt abgelehnt wurde. Auf meinen Einspruch hin entschied sich unser Kulturministerium auch so.

Die Gründe dafür hängen nicht mit mir zusammen (mir wurden z.B. Studienaufenthalte in Westberlin und München ermöglicht, und ich bin auch Gast zu Lesungen bei den diesjährigen Hochschulferienkursen für Germanisten an der Humboldt-Uni), sondern mit der Konzeption der Tagung. Mir sagt man, dass diese Konzeption von dem Begriff einer einheitlichen deutschen Literatur ausgeht, von dem man ja bei uns bekanntlich nicht ausgeht. Durch eine Teilnahme würden wir als DDR-Schriftsteller diese Konzeption stützen.

Da der Aufbau-Verlag, über den Sie ja die Einladung schickten, meinen ersten Erzählband *Lauter Leben* voraussichtlich im nächsten Jahr in 3. Auflage und meinen jetzt abgeschlossenen Band *Innenhöfe* ebenfalls 1981 bringen will + sich auch ein angesehenes Verlag in der Bundesrepublik Deutschland für eine Lizenz interessiert, bin ich ganz sicher, daß ich zu Lesungen ein Ausreisevisum erhalten werde. In diesem Zusammenhang kann ich dann sicher auch mit österreichischen Lesern ins Gespräch kommen, was ja nun diesmal zu meinem Bedauern nicht möglich ist. Ich darf Sie herzlich bitten, von diesen Zeilen gegenüber der Presse keinen Gebrauch zu machen.

Mit freundlichem Gruß

Helga Schubert

[Das Schreiben trägt am oberen Rand den Posteingangsstempel vom 29. April 1980.]

Verzeichnis erwähnter Literatur

Texte von Helga Schubert

(1975) *Lauter Leben. Geschichten*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag [Neuausgabe mit dem Untertitel *Erzählungen*. München: dtv 2022].

(1982) *Das verbotene Zimmer. Geschichten*. Neuwied: Luchterhand. (1984) *Blickwinkel. Geschichten*, Berlin: Aufbau Verlag [um drei Erzählungen gekürzte Ausgabe von *Das verbotene Zimmer*].

- (1990) Judasfrauen. Zehn Fallgeschichten weiblicher Denunziation im Dritten Reich, Frankfurt am Main: Luchterhand [Neuausgabe mit einem aktualisierten Vorwort der Autorin, München: dtv 2021].
- (1990) »Die Täterin ist immer die Diktatur«. Gespräch von Ulrike Helwerth mit Helga Schubert. In: taz vom 12. April 1990, S. 12.
- (2003) Die Welt da drinnen. Eine deutsche Nervenlinik und der Wahn vom unwerten Leben. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Neuausgabe München: dtv 2021).
- (2021) Vom Aufstehen. Ein Leben in Geschichten, München: dtv.
- (2023) Über Anton Tschechow. Köln: Kiepenheuer & Witsch (Bücher meines Lebens, hg. von Volker Weidermann).
- (2023) Der heutige Tag. Ein Stundenbuch der Liebe. München: dtv.

Weitere Literatur

- Fallada, Hans (1947): Jeder stirbt für sich allein. Berlin: Aufbau Verlag [Erstausgabe mit unautorisierten Veränderungen, die vollständige Ausgabe erschien 2011 im Aufbau Verlag].
- Plenzdorf, Ulrich/Schlesinger, Klaus/Stade, Martin (Hg.) (1995): Berliner Geschichten. »Operativer Schwerpunkt Selbstverlag«. Eine Autoren-Anthologie. Wie sie entstand und von der Stasi verhindert wurde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Joachim Walther (1996): Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Verlag Ch. Links.
- Erich Loest (2003): Der vierte Zensor. Der Roman »Es geht seinen Gang« und die Dunkelmänner. Stuttgart/Leipzig: Hohenheim/Linden.
- Doris Moser (2004): Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event, Wien et al.: Böhlau.

Wann ist man eine Schriftstellerin oder Warum ich Mut für Miniaturen brauchte

Dilek Güngör

Vor ein paar Tagen begegnete ich vor dem Café in unserer Straße einer New Yorker Freundin, Aida. Sie war in Begleitung einer Frau. »Dilek, this is my friend Chris.« Sie wandte sich zu ihrer Freundin. »Dilek lives next to the Café. And she is a writer, like you!« Die beiden luden mich ein, mit ihnen einen Kaffee zu trinken, wir setzten uns an einen der Tische am Fenster und nachdem wir bestellt hatten, sagte Aida noch einmal: »You are both writers!«

»Oh, don't say that«, sagte Chris. »I have only written one thing.«

Wann habe ich zum ersten Mal gesagt, dass ich eine Schriftstellerin bin? Nach dem ersten Roman? Nach dem zweiten oder erst seit *Vater und ich* (2021), meinem letzten?

Nach dem ersten habe ich es, wie Chris, aus Bescheidenheit nicht gesagt. Ich habe diesen Satz sehr lange nicht sagen können. Zwischen meinem ersten und dem zweiten Roman gab es eine Zeit, in der ich überzeugt war, keine Schriftstellerin zu sein und dass der Erfolg meines ersten Romans pures Glück gewesen sein musste.

Habe ich 17 Jahre lang gesagt »Oh no, I am not a REAL writer«?

Mein erster Roman mit dem etwas unglücklichen Titel *Das Geheimnis meiner türkischen Großmutter* erschien 2007 im Piper Verlag, einem großen Münchener Publikumsverlag. Die *Großmutter* war ein stiller Erfolg, über die Jahre hinweg gab es zehn Auflagen mit über fast 30.000 verkauften Exemplaren. Ich war eingeladen zu vielen Lesungen und Veranstaltungen, der Roman fand aber wenig Beachtung in den Feuilletons. Also keine richtige Literatur? Zu autobiografisch, zu viel deutsch-türkisch und damit zu wenig relevant für eine größere Leserschaft? Mein letzter Roman *Vater und ich* erschien vor zwei Jahren beim ziemlich erfolgreichen, aber kleinen Berliner Verbrecher Verlag. *Vater und ich* kam unter die besten 20 Romane des Jahres 2021 und wurde nominiert für den Deutschen Buchpreis. Der *Vater* hat eine Auflage von weniger als 10.000 Exemplaren, wurde aber häufig und oft sehr gut besprochen.

Wann ist man eine richtige Schriftstellerin?

Ich wollte nie Schriftstellerin werden, ich wollte Dolmetscherin werden. Die Sprache, die ich zuerst sprach, war Türkisch, im Kindergarten lernte ich Deutsch, in der Schule Englisch und Französisch, später habe ich das Übersetzen an der Universität in Germersheim studiert, Englisch und Spanisch. Wie schwierig das Dolmetschen ist, merkte ich erst in der Dolmetscherkabine: Zuhören, das Gehörte im Kopf vom Englischen ins Deutsche übertragen und gleichzeitig sprechen – das hat mich dermaßen überfordert, dass ich mich am selben Tag umschreiben ließ. Ich wechselte vom (gesprochenen) Dolmetschen zum (schriftlichen) Übersetzen. Aber auch als Übersetzerin habe ich nie gearbeitet. Das Übersetzen ist schwer. Als Studentin konnte ich das nicht so benennen, aber diese Spannung zwischen der Freiheit, die es beim Übertragen eines Textes in eine andere Sprache braucht, und der Autorität des Originals hat mich immer gehemmt. Schon vor den Diplomprüfungen hatte ich entschieden, dass ich keine Übersetzerin werden würde. Mich schreckte auch die Arbeitsweise ab: Tagein, tagaus an meinem Schreibtisch sitzen, allein, ohne Kollegen vor mich hinzuschreiben, das war das Letzte, was ich wollte. Heute arbeite ich genauso.

An meiner Uni gab es neben den Sprachen und den Sprachwissenschaften die Kulturosoziologie, dort schrieb ich meine Diplomarbeit über türkische Heiratsmigrantinnen, also Frauen aus der Türkei, die türkische Männer aus Deutschland heiraten und zu ihnen nach Deutschland ziehen. Dazu führte ich lange Interviews, mit manchen Frauen traf ich mich mehrere Male und merkte, wie gern ich diese Gespräche führte und wie neugierig ich auf ihre Lebensgeschichten war. Der Gedanke, statt Übersetzerin lieber Journalistin zu werden, kam mir da noch nicht. Dazu brauchte es den Anstoß unserer Bibliothekarin. Jeden Tag saß sie in dem Glaskasten am Eingang und stempelte die Bücher, die wir ausliehen. Ich hatte ihr von meinen Interviews erzählt und sie sagte: »Ahhh, sie müssen Journalistin werden. Sie haben auch das passende Mundwerk dazu.« Von ihrer Tochter hätte sie von einem neuen Studiengang in Mainz gehört, Journalistik – zwei Jahre: ein Jahr Print, ein Jahr Radio und Fernsehen, digitale Medien gab es damals kaum. Die Bibliothekarin besorgte mir Broschüren und die Anmeldeunterlagen und einige Monate später saß ich in einem großen Saal mit vielen anderen Bewerbern, die auch alle Journalisten werden wollten. Wir sollten einen Nachrichtentext und eine Glosse schreiben. Bis dahin war ich keine besonders fleißige Zeitungsleserin gewesen, ich wusste auch nicht, wie man einen guten Nachrichtenartikel schrieb, hatte aber viel Spaß beim Schreiben der Glosse. Eine Glosse ist ein kurzer Text, sie kann witzig sein oder ironisch, kritisch oder nachdenklich, sie muss keinen besonderen Nachrichtenwert haben, vor allem soll sie unterhalten. In fast jeder Zeitung gibt es Glossen.

Meine Glosse war gut, der Nachrichtentext okay, ich wurde für das Journalistikstudium angenommen und lernte – unter recht theoretischen Bedingungen –, wie man eine Zeitung macht.

Es gibt in Deutschland Journalistenschulen, viele Journalistinnen und Journalisten lernen den Beruf aber direkt in einer Redaktion, das nennt man Volontariat. Und während ich in Mainz studierte, lernte ich Peter Riesbeck kennen, der damals Volontär bei der *Berliner Zeitung* war. Das war 1998, die *Berliner Zeitung* war vom Hamburger Verlagshaus Gruner + Jahr gekauft worden und sollte die große Hauptstadtzeitung werden: die *Washington Post* von Deutschland. Es wurden sehr viele neue Journalistinnen und Journalisten eingestellt. Und Peter sagte mir: »Die suchen hier jemand, der Türkisch kann. Bewirb dich doch.«

Ich bewarb mich, bekam den Job, brach mein Journalistikstudium ab und zog nach Berlin. Viel praktische Erfahrung hatte ich nicht, wusste nichts vom hohen Tempo, mit dem in einer Tageszeitung gearbeitet wird, von den Schwierigkeiten bei der Recherche eines Themas, von verschlossenen Interviewpartnern und dem Druck, jeden Tag mit einer neuen, lesenswerten, relevanten und gut fundierten Geschichte im Blatt zu stehen. Nach sechs Wochen hatte ich die Nase voll und ich beschloss, an meine Uni zurückzukehren und mein zweites Jahr zu absolvieren. Davon hielten mich Peter und ein anderer Kollege ab. Sie hatten beide den harten Anfang schon hinter sich und überzeugten mich in der Kantine bei einer Tasse schlechtem Kaffee, nicht zu kündigen. Ich blieb etwa fünf Jahre im Lokalteil, dem Berlinteil der Zeitung. In dieser Zeit habe ich eine Menge gelernt, und auch wenn ich längst nicht mehr als Journalistin arbeite, waren meine Jahre in der Redaktion sehr intensiv und prägend. Ich bezeichne mich immer noch als Journalistin, bin eine eifrige Zeitungsleserin und interessiere mich auch für das, was in der Medienwelt hinter den Kulissen geschieht. Bei der Zeitung habe ich nicht nur das Nachrichtenschreiben gelernt, bei der Zeitung habe ich meine Liebe fürs Schreiben entdeckt.

Mein Kollege Arno Widmann, der damals die Meinungsseite der Zeitung leitete, fragte mich eines Tages, ob ich Lust hätte, eine regelmäßige Glosse auf seiner Seite zu schreiben. Auf dieser Meinungsseite gab es neben Leitartikeln und politischen Kommentaren eine tägliche Glosse. Und ich sagte Ja. Man sagt uns oft, wie wichtig es, ist *Nein* zu sagen, es ist aber auch wichtig, im richtigen Moment *Ja* zu sagen. Arno ist inzwischen viel mehr für mich als ein Kollege, er ist mein Mentor gewesen und war jemand, der mich besser zu kennen schien als ich mich in meinen ersten Berufsjahren. Er hatte damals bemerkt, dass zwischen meinen Artikeln im Lokalteil, die ich teilweise drei- oder viermal umschreiben und für die ich eine Menge Kritik einstecken musste, einige gute Texte waren. Ohne ihn wäre ich keine Schriftstellerin geworden. Ihm gebe ich heute noch meine literarischen Texte zum Lesen, bevor ich sie meinem Verlag zeige. Ich sagte also okay und schrieb Woche für Woche, jeden Montag meine Glosse, erst über dies und das, dann über »meinen« Vater. Das waren kleine Szenen zwischen einem Vater und seiner Tochter, die gut mein

Vater und ich hätten sein können. Ich schrieb diese Glosse über ein Jahr und schnell begeisterte sie eine feste Leserschaft, ich bekam Leserpost und traf bei Partys Menschen, die »meinen Vater« kannten. Aus dieser Glosse wurde die regelmäßige Kolumne auf der Seite 3 der *Berliner Zeitung*. In deutschen Tageszeitungen ist die Seite 3 die Seite mit dem größten Platz für Artikel, manchmal steht auf der ganzen Seite ein Text, meistens zwei, selten drei. Jeden Samstag stand auf dem unteren Teil der Seite 3 meine neue Kolumne, *Unter uns*. Zum Vater und der Tochter aus den Glossen war eine Familie dazugekommen, eine Mutter, eine Schwester, vor allem aber Onkel Ömer und Tante Hatice. Hatice und Ömer wurden rasch zu den Stars der Kolumne. Ich schrieb über den Alltag dieser erfundenen Familie mit türkischen Namen, die aber Szenen erlebte, wie sie jeder und jede von uns kennt. Trotzdem wurde sie als »türkische Kolumne« wahrgenommen. Sie bot vielen einen vermeintlichen Einblick in ein türkisches Wohnzimmer, erzählt habe ich aber einfach vom normalen Wahnsinn von Menschen, die zusammenleben. Das wird den Reiz dieser Kolumne ausgemacht haben, dieses »Fremde«, das sich beim Lesen als »wie bei uns« und vertraut herausstellte.

Das Kolumnenschreiben liebte ich sehr, nicht aber den angespannten Redaktionsalltag, die Schnellebigkeit, den Druck. Ich sehnte mich danach, mich wieder intensiver mit einem Thema zu befassen. Bei einer Tageszeitung war es Luxus, länger als zwei Tage an einer Geschichte zu recherchieren und sie in Ruhe aufzuschreiben.

Meine Eltern kamen 1971 als sogenannte Gastarbeiter nach Deutschland. Dass ich eine Frau bin »mit türkischen Wurzeln«, ist fast jeden Tag präsent in meinem Denken, und ich wollte mehr Wissen über Migrationsgeschichten, über Identität und Zugehörigkeit und nicht alles, was ich darüber wusste, aus meiner eigenen Biografie schöpfen. »Mit türkischen Wurzeln«, ich sage das so ungenau, weil wir in Deutschland immer noch keinen Begriff für Menschen wie mich gefunden haben. Oder ich für mich noch keinen richtig guten Namen gefunden habe. Wir behelfen uns mit »Menschen mit Migrationshintergrund« oder »Migrationsgeschichte«, »Deutsch-Türkisch« oder »postmigrantisch«, aber auch diesen Begriff haben einige wieder abgelegt. Meine Schwierigkeit kommt auch daher, dass die deutsche Politik jahrzehntelang keine anderen Bezeichnungen für uns als »Ausländer« oder »Fremde« kannte. Inzwischen gibt es viele Deutsche mit Migrationsgeschichte, die sich längst emanzipiert und ihre Rechte eingefordert haben, aber vielen aus meiner Generation steckt diese Spannung noch in den Knochen. Diese Widersprüche, die so vieles in sich vereinen: einerseits so sein wollen wie die anderen und dazugehören, die Kränkung über die Ablehnung und Zurückweisung, die Wut über Demütigungen und Ungerechtigkeit. Unsere Versuche, uns von den Zuschreibungen der anderen freizumachen. Der Zweifel, ob sie nicht recht haben und wir türkischen Kinder wirklich nie dazugehören können, weil wir anders sind, eine andere Religion, eine andere Kultur, eine andere Geschichte haben. Die Scham darüber, aus diesem Wirrwarr nicht herauszukommen.

An der University of Warwick in England, das ist in der Nähe von Coventry, fand ich den Masterstudiengang »Race and Ethnic Studies«, der heute nicht mehr so heißt. Dort würde ich vielleicht Menschen oder Bücher finden, die mir helfen könnten, diesen Wirrwarr zu ordnen. So zog ich also, kurz nachdem ich mit meiner Kolumne *Unter uns* begonnen hatte, nach England und schrieb die Kolumne jede Woche von meinem Schreibtisch in meinem Zimmer in Jill's rotem Backsteinhaus. Noch während ich in England war, 2004, bekam ich einen Brief vom kleinen Berliner Verlag »edition ebersbach«, der sein Büro nicht weit von hier hat. Der Verlag wollte die gesammelten Kolumnen als Buch herausbringen, und natürlich sagte ich wieder *Ja*. Hatice und Ömer waren wirklich beliebt bei den Leser/-innen und ich treffe heute noch Fans der beiden. In der Zeitung war die Kolumne nicht bei allen so beliebt. Häufig gab es Diskussionen, ob diese Kolumne wirklich relevant genug war, um in einer Tageszeitung abgedruckt zu werden.

»Warum schreibt Dilek Güngör dauernd von sich und ihrer Familie?«

»Die Kolumne ist unpolitisch.«

»Ein ›Ich‹ hat in der Zeitung nichts verloren.«

»Warum schreibt sie nicht über die Probleme der türkischen Migranten in Berlin?«

Drei Jahre lang erschien *Unter uns* jeden Samstag in der *Berliner Zeitung* und eine Weile auch in der *Stuttgarter Zeitung*. Der Kolumnenband *Unter uns* kam 2004 heraus, als ich aus England zurückkam und ich beschloss, nicht wieder in der Redaktion anzufangen. Mit den Lesungen aus dem Kolumnenband und der Kolumne, die nun in zwei Zeitungen gedruckt wurde, hatte ich genug Geld, um meine Miete zu bezahlen.

Ich fing an, einen Roman zu schreiben. Jeden Tag setzte ich mich an mein Laptop und schrieb drei Seiten und klappte es wieder zu. Es gab inzwischen ein, zwei Agenturen, die auf meinen Kolumnenband aufmerksam geworden waren. So kam ich zu meiner ersten Literaturagentur, und viele, die ich damals fragte, sagten, man müsse keine Agentur haben, wenn man in Deutschland ein Manuskript an einen Verlag verkaufen wollte. Manche machten das, aber es gehe auch ohne. Ich habe damals dennoch bei der Agentur Michael Gaeb unterschrieben und eifrig weiter an meinem Roman gearbeitet und dann auch schnell einen Verlag gefunden, der mein Buch drucken wollte. Das war 2007, mein erster Roman *Das Geheimnis meiner türkischen Großmutter*. Gleichzeitig brachte der Piper Verlag einen zweiten Band mit meiner Zeitungskolumne heraus. Und ich dachte, Bücherschreiben ist, wie Artikel für die Zeitung schreiben, nur das Bücher viel länger sind. Man schreibt etwas und dann wird es veröffentlicht, easy!

Dass das nicht so war, merkte ich, als ich dem Verlag mein zweites Manuskript anbot. Ich hatte eine Geschichte einer türkischen Familie, die mit dem VW-Bus in die Türkei fuhr. Viele türkische Familien fuhren früher mit dem Auto zu ihren Familien in der Türkei, meine Eltern und ich auch. Im Grunde war es die Familie aus der Kolumne, Hatice und Ömer, alle waren mit dabei. Im Kino hatte ich den Film *LITTLE*

MISS SUNSHINE gesehen und war total begeistert, so eine Geschichte wollte ich auch schreiben. Mein Lektor beim Piper Verlag las sich das Manuskript durch und fragte mich: »Warum hast du so viele Leute ins Auto gepackt? Ich habe das Gefühl, du willst eigentlich nur vom Vater und der Tochter erzählen.« Er hatte recht, in diesem Roman steckte eine ganz andere Geschichte, die mich viel mehr interessierte. Ich verwarf das ganze Manuskript und schrieb einen neuen Roman: Vater und Tochter fahren in einem Auto in die Türkei, die Fahrt dauert mehrere Tage, sie sind nur zu zweit, die Mutter ist verunglückt und lebt nicht mehr. Vater und Tochter müssen in die Türkei, um das Haus, das sich die Eltern fürs Alter gekauft haben, zu verkaufen. Der Vater will ohne die Mutter nicht mehr zurück. Vater und Tochter sind vier, fünf Tage lang in diesem Auto, sie können einander nicht aus dem Weg gehen, sie können aber auch nicht gut miteinander Zeit verbringen. Sie sind sich nicht besonders nahe und empfinden diese Fahrt als belastend. Soweit der Plot.

Mein Lektor sagte: »Das ist ja jetzt ein ganz anderes Buch«. Und lehnte das Manuskript ab.

Für mich war das eine Katastrophe. Mir schien, mein Lektor wollte einen zweiten Großmutterroman, man gab mir nicht die Möglichkeit, etwas Neues auszuprobieren, zu wachsen. Also musste ich einen neuen Verlag finden. Mein Agent schickte das Manuskript an andere Verlage, es gab Treffen und Gespräche, viel Lob und viele Anmerkungen und Änderungsvorschläge. Ich saß zu Hause und schrieb um. Es gab noch mehr Gespräche und andere Änderungsvorschläge. Ich setzte mich um und schrieb noch mal neu. Es gab andere Verlage mit ganz anderen Vorschlägen. Am Ende hatte ich einen Text vor mir, für den ich nichts mehr empfand und von dem ich nicht wusste, was ich eigentlich damit wollte. Mit jeder Absage verlor ich den Glauben an meinen Text. Als mir mein Agent vorschlug, ein neues Manuskript zu beginnen und dieses nirgends mehr anzubieten, wechselte ich zur Agentur Graf & Graf. Meine neue Agentin wurde Julia Eichhorn. Nachdem mit dem Manuskript über Vater und Tochter im Auto wirklich nichts mehr zu machen war, begann ich tatsächlich einen ganz neuen Text. Und ich war mir sicher, ein zweites Mal würde mein Manuskript nicht von sieben Verlagen abgelehnt werden. Aber: Auch für das nachfolgende Manuskript fand sich kein Verlag, und mit jeder Absage fühlte ich mich elender. Ich hatte die Geschichte zweier Freundinnen geschrieben, die beide aus einfachen Verhältnissen kommen, die eine ist sehr ehrgeizig und hat studiert und Karriere gemacht, die andere ist in dem Viertel, in dem sie großgeworden sind, geblieben und hat dort einen kleinen Friseursalon. Es geht um Aufstieg und Aufstiegsscham, um Herkunft und Klasse und den Wunsch dazuzugehören.

Von den Verlagen bekam ich eine Absage nach der nächsten, ich verlor das Vertrauen in meine Fähigkeiten. Die *Großmutter* musste irgendwie ein Glücksfall gewesen sein, ich konnte gar nicht schreiben. Offenbar waren meine Texte schlecht. Hätte man mich damals gefragt, hätte ich niemals gesagt, dass ich eine Schriftstellerin sei. Mein literarisches und journalistisches Leben fand in meinem Kopf nur

noch im Rückblick statt. Und so stellte ich mich anderen Menschen auch vor: »Ich hatte mal eine Kolumne, ich hab mal einen Roman veröffentlicht.«

In der Zwischenzeit hatte ich meinen Mann kennengelernt, wir haben zwei Kinder bekommen, ich habe eine dritte Kolumne bei der *Berliner Zeitung* bekommen, die mir aber wenig Freude machte, was man beim Lesen auch spürt. Aber es war keine Zeit für gute Texte: Die *Berliner Zeitung* war seit meinem Weggang mehrfach in neue Hände übergegangen, sie war wieder und wieder verkauft und nicht die *Washington Post* von Deutschland geworden. Hin und wieder bekam ich Aufträge für Artikel oder Radiobeiträge, ich schrieb unregelmäßig Texte für die feministische Kolumne »10 nach 8« bei *Zeitonline*. Aber ich hatte wenig Hoffnung auf einen weiteren Roman.

Wir lieben die Geschichten von Leuten, die sich am Schopf aus der Misere ziehen, die nicht aufgeben, die wieder und wieder neu aufstehen und weitermachen. Ob ich nicht aufgegeben und gekämpft habe, kann ich nicht sagen. Ich hatte meine Agentin Julia an meiner Seite. Zwar hat auch sie bei den Verlagen nicht viel für mich erreichen können, es gab immer weiter Absagen, aber Julia war die Einzige, die inmitten all der Mails – »sehr schön, aber nichts für uns«, »wir wissen nicht, ob es ein Essay oder ein Roman ist«, »ist das Unterhaltung oder Literatur?«, »toll, aber passt nicht in unser Programm« – viel von meiner Arbeit gehalten hat und immer sagte: »Du wirst jemanden finden, der Deine Texte schätzt, so wie sie sind. Schreib weiter.«

Ich habe weitergeschrieben, aber ohne viel Kraft. Du hast keinen Verlag, dachte ich, und bist in deiner Agentur ein hoffnungsloser Fall. Dieser deprimierende Gedanke hätte das Ende meines Schreibens sein können. Stattdessen wurde mir etwas Wichtiges klar: Ich bin jetzt völlig frei und kann machen, was ich will. Ich würde etwas schreiben – denn geschrieben habe ich immer, in Notizbücher, in mein Tagebuch, auf Schnipsel in meinem Geldbeutel, auf Zettel in der Küche – was nur mich interessiert. So, wie ich es will und so wie ich es am besten kann: kurze Prosatexte, kleine Szenen, Miniaturen. Es brauchte eine Weile, bis ich diese Fähigkeit – auf wenig Zeilen etwas erzählen zu können, eine Stimmung zu erzeugen, einen genauen Blick auf etwas richten zu können – als Qualität sehen konnte. Mir waren diese kurzen Texte noch zu nah an meinen Glossen und Kolumnen, die ja »auch keine richtige Literatur«, aber auch kein »richtiger Journalismus« waren. Von der Länge und vom Schreibstil waren sie vielleicht wie die Kolumnen, aber ich schrieb über Dinge, die mir nahgingen, und begann mit einer Sammlung von Dingen, für die ich mich schämte: mein Wochenende, mein Schulbrot, nicht Skifahren zu können, dass meine Eltern nie in der Philharmonie waren. Ich schrieb etwa 40 Seiten mit diesen Miniaturen. Bis ich merkte, dass sich all diese kleinen Szenen doch zu einer Geschichte auffädeln lassen.

Die Idee kam mir bei einem Urlaub mit Freunden, wir haben uns an einem Abend gestritten. Lange schon hatte ich mich inmitten von Freunden nicht mehr so fremd gefühlt wie an diesem Abend, und so schrieb ich *Ich bin Özlem*. Özlem

ist Sprachlehrerin, verheiratet mit einem deutschen Mann, sie lebt in Berlin und denkt, sie hat alles richtig gemacht, sie hat alles befolgt und alles erfüllt, um dazuzugehören: Sie spricht perfekt Deutsch, sie hat studiert, sie liest die richtigen Zeitungen und trägt die richtigen Kleider. Sie ist angepasst und zieht den Kopf ein, wenn es brenzlig wird. Sie erlebt keinen Rassismus, sie wird nicht wegen ihrer Herkunft ausgegrenzt, sie hat den Rassismus aus ihrem Leben »entfernt«. Özlem verbirgt die Anstrengungen, die es braucht, um dazuzugehören, vor sich selbst, und erst allmählich begreift sie, wie oft sie die Augen verschließt oder den Mund hält. Der Widerspruch in ihrem Innern wächst und wächst, und eines Tages fällt es bei einem Urlaub mit Freunden wie Schuppen von den Augen: Du machst dir was vor, du bist für sie die Andere. Und du wirst es immer bleiben.

Das ist Özlems Geschichte, das ist ich auch meine eigene Geschichte.

Julia Eichhorn war inzwischen Mutter geworden und in Elternzeit, ich wandte mich mit meinem neuen Manuskript zu *Ich bin Özlem* an ihre Nachfolgerin, Meike Herrmann. Meike riet mir davon ab, dieses Manuskript an einen großen Verlag zu schicken. »Versuch es bei kleinen Verlagen«, sagte sie mir und ich schickte es an zwei kleine Berliner Verlage. Der eine sagte: »Mailen sie es bis Dienstag, dann lese ich gleich«, und meldete sich nicht mehr. Aber der Verbrecher Verlag war auf Anhieb begeistert. *Ich bin Özlem* erschien 2019, nach einer Pause von zwölf Jahren, und wurde vom Publikum und von den Medien sehr gut aufgenommen. Mein Glück war, dass durch die Romane von Annie Ernaux, Didier Eribon und anderen autofiktionalen Texte gerade auf großes Interesse in Deutschland stießen. Plötzlich war es nicht mehr als unliterarisch verpönt, von sich zu schreiben, eine Hauptfigur zu haben, deren Leben dem Leben der Autorin oder des Autors ähnelt.

Mit *Vater und ich* bin ich zurückgekehrt an meine Anfänge. Der Roman handelt von einer Tochter, die über ein verlängertes Wochenende zu ihrem Vater fährt. Das ist der Klappentext: »Als Ipek für ein verlängertes Wochenende ihren Vater besucht, weiß sie, dass er auf dem Bahnhofplatz im Auto auf sie warten und sie nicht am Zug empfangen wird. Im Elternhaus angekommen, sitzt sie in ihrem früheren Kinderzimmer, hört ihn im Garten, im Haus, beim Teekochen. Die Nähe, die Kind und Vater verbunden hat, ist ihnen mit jedem Jahr ein wenig mehr abhandengekommen und mit der Nähe die gemeinsame Sprache. Ipek ist Journalistin, sie hat das Fragenstellen gelernt, aber gegenüber dem Schweigen zwischen ihr und dem Vater ist sie ohnmächtig. Dilek Güngör beschreibt die Annäherung einer Tochter an ihren Vater, der als sogenannter Gastarbeiter in den 1970er-Jahren aus der Türkei nach Deutschland kam. Sie erzählt von dem Versuch, die Sprachlosigkeit mit Gesten und Handgriffen in der Küche, mit stummem Beieinandersitzen zu überwinden. Ein humorvoller wie rührender Roman über eine Vater-Tochter-Beziehung, mit der sich viele werden identifizieren können.«

Inzwischen leitet Julia ihre eigene Literaturagentur, vor dem Erscheinen von *Vater und ich* bin ich zu ihr gewechselt.

Ich würde hier gerne sagen, dass ich auf Preise und Rezensionen und Nominierungen nicht so viel gebe. Aber ich muss auch gestehen, dass ich in dem Moment, als mich mein Verlag anrief und mir die Nominierung für den Deutschen Buchpreis ankündigte, dachte: »So: Jetzt bist du eine Schriftstellerin. Jetzt kannst du einen Moment Luft holen.« Ich habe Luft geholt und sitze nun nach einer langen Pause wieder an Miniaturen. Diesmal werde ich sie nicht zu einem großen Text zusammenflechten. Sie dürfen für sich stehen.

Upstaging Borchert

Michael Thalheimer Reimagines *Draußen vor der Tür*

Daniel P. Reynolds/Ruth Gross/Doris McGonagill/Susan Wansink

Hundreds of lights hang from the rafters at various lengths and depths, transforming the stage of the Berliner Ensemble into an other-worldly dimension. The array of lights evokes the metaphysical, even as it clutters the stage with hundreds of round bulbs and visible cords. Except for downstage, closer to the audience, the space for the actors seems a virtual obstacle course. How do they enter and exit this chaos, and what is this place? In a realist production, the scene would be Germany in the immediate post-World-War-II era, but for an American audience member of a certain age, the points of light might seem more like a parody of George H.W. Bush's 1988 speech to the Republican National Convention. In fact, the play is Wolfgang Borchert's 1947 drama *Draußen vor der Tür*, adapted for the stage in 2022 by director Michael Thalheimer, with set design by Olaf Altmann.

Draußen vor der Tür depicts the return of a German soldier, Beckmann, to his home city on the Elbe River. Traumatized, he can no longer feel a sense of belonging, and even the Elbe rejects his suicide attempt in her waters. The various people he visits in search of sanctuary cannot accommodate his experiences, for they are too busy suppressing their own with postwar delusions of a return to normalcy. He looks for acceptance from a young woman whose own husband has yet to return; a self-important cabaret director uninterested in realism (how ironic); an unrepentant military officer; and finally, his own Nazi parents who, he learns from their home's new resident, took their own lives when the Third Reich collapsed.

Fig. 1: Kathrin Wehlisch as Beckmann. Photo by Matthias Horn. Courtesy of the Berliner Ensemble.



Thalheimer's adaptation of Borchert calls to mind a theatrical conversation in the »Vorspiel auf dem Theater« in Goethe's *Faust*, where the Director and the Poet exchange some ideas about putting on a play; the Director is concerned with making things »frisch und neu« to interest the masses, whereas the Poet wants his words to prevail: »Verhülle mir das wogende Gedränge, / Das wider Willen uns zum Strudel zieht!« It should come as no surprise that Thalheimer sides with the Director over the Poet. It is worth asking if his quest for novelty breathes new life into Borchert's drama seventy-five years after the young poet's death in 1947. The play, which quickly entered the canon and became a standard in German language classes in the US, at least when we were students, seemed so edgy only a few decades after the end of World War II; now, with its angsty characters and its severe nihilism, it can come across as heavy-handed and tired. It's not clear if today's students, having endured the hardship of a 3-year pandemic (and counting), are ready for the play's gloomy story of a traumatized soldier returning home bewildered and broken after Germany's defeat, only to encounter equally bewildered and broken individuals at home, including a powerless God. But for Germans the war in Ukraine feels very

close, and so Thalheimer seems to think now is the right time to deliver Borchert's anti-war message to his Berlin audience. Therefore, in order to underscore the universality of Borchert's drama and its relevance today, he wrests it from the familiar setting of postwar Germany.

Defamiliarization certainly makes sense for the stage of the Berliner Ensemble that was once home to Max Reinhardt and Bertolt Brecht. Admittedly, Borchert's text invites timeless abstractions: its frequent adaptations to radio, theater, and film over the years speak to its universal themes of existential dread and the barbarism that lie beneath the veneer of civilization. Still, when adapting a text that is so heavily associated with the immediate post-war era and the myth of *Stunde Null*, one has to wonder, why now? In an interview with tipBerlin, Thalheimer offers the war in Ukraine as the reason for reviving *Draußen vor der Tür*.¹

Thalheimer claims that he wanted to make a relevant anti-war statement with a well-known anti-war play; at the same time, he seizes on Borchert's modernist affinities to create an aesthetically innovative production. Those two aims – relevance to present-day realities and aesthetic innovation – can work in tandem, of course, but in this instance the latter comes at the cost of the former. There is plenty of innovative staging, but the play becomes so decontextualized from either the past or the present that it loses any apparent connection to historical events. Some of us quickly lost interest, and actually wished we had stayed *draußen vor der Tür*. All of us were left with questions – for which Thalheimer also deserves credit, even if they are not the questions about war and complicity that he was trying to provoke.

Thalheimer's experimentalism takes a cue from Borchert, who made heavy use of Expressionist techniques to claim the mantle of modernist innovation. To revert to Expressionism was to rebuke the dominant fascist aesthetic that had deemed so much of modernism »degenerate.« The absurdist dimensions of Borchert's play are just as reminiscent of Beckett or Camus as they are of Walter Hasenclever or Georg Kaiser, underscoring the broad recognizability of this drama's pacifist themes and anti-realist aesthetics that were anathema to the Third Reich. Thalheimer's production zeroes in on the existentialist strains that are already present in Borchert's play, but in a staging that turns abstract characters into unmoored eccentrics and renders the theater of the absurd into kitsch.

Let's consider a few examples. To begin with, Borchert describes a wandering Beckmann drifting among the various representatives of postwar German society: the home of a young woman, the theater, the dinner table of his former commanding officer, his childhood home, and finally back out onto the streets and into the abyss. This, too, is an Expressionist element in Borchert's drama, reminiscent of the earlier movement's *Stationendrama* with its peripatetic characters grandidoquently

1 Cf. <http://www.tip-berlin.de/kultur/theater/michael-thalheimer-draussen-vor-der-tuer-berliner-ensemble-interview>.

enacting the Stations of the Cross. In Thalheimer's production, however, Beckmann is largely stationary, emerging from the rear and then occupying centerstage for the duration; meanwhile the representatives of German society come drifting from the back, weaving (or roller skating, in the case of the tutu-clad cabaret director) through the sea of light bulbs that fill the scene until they stand with Beckman at the front. At the end of their scene they recede again to the rear, disappearing like figures of a medieval Glockenspiel. Beckman's stationary placement as the only fixed point in an indeterminate universe fosters the audience's (over-)identification with the central protagonist – a bad move for a production ostensibly foregrounding alienation. Despite the recognition that Beckmann has been traumatized, Borchert's text works hard to limit the reader's identification with him. For as a defeated German soldier who has come to realize the full extent of his participation in barbarism, Borchert's Beckmann is both victim and perpetrator. That insight is overshadowed in the sympathetic portrayal of Beckmann we see in Thalheimer's production. Beckmann stands still, assailed by a rogue's gallery of unrepentant, self-interested tormenters.

In the course of Beckmann's encounters, we see the ways that war has undermined all social norms, including traditional ideas about marriage and fidelity, with so many husbands absent and so many wives left behind. Placed into Thalheimer's hands, Borchert's rather tame critique of patriarchal society gives way to a predilection for gender-bending, though in Berlin in the 21st century that seems more gratuitous than edgy. God is portrayed by Peter Luppä in a white silk slip, while the Cabaret Director played by Tilo Nest wears a white lace dress and black roller skates. Whatever Thalheimer's intentions, the choice to use cross-dressing in these characters seems to depend on some potentially homophobic and misogynistic stereotypes. As the representative of the art world, the Cabaret Director evokes the cliché of artists as gay; meanwhile, God's powerlessness is equated with his apparent femininity. Regardless, the soldier is the central character, and in this production Beckmann is played by a female actor. Without looking at the program before the performance begins, the first time one hears Beckmann's voice as that of a woman, one might find it jolting. Once Kathrin Wehlisch appears, it is clear she is Beckmann – a name that carries its gender within it. Perhaps Thalheimer hopes to accentuate the sympathy the audience feels for Beckmann – seeing Wehlisch dressed in a large sweater and leggings rather than in a military uniform renders Beckmann a sympathetic figure. Any initial distress and disbelief at this unexpected gender-bending conception rapidly subside, and Beckmann simply becomes a character in the play, almost »degendered« – *ein Mensch*. It worked. For us, Wehlisch and her performance almost saved this production that was bizarre in so many other ways.

Fig. 2: Kathrin Wehlisch as Beckmann, Peter Luppas as God. Photo by Matthias Horn. Courtesy of the Berliner Ensemble.



Given the skill of Wehlisch's portrayal, Thalheimer's adaptation raises important questions about – for lack of a better term – cross-gender casting. We know, of course, that in Shakespeare's day and up through the 18th century in the Papal States, women were conventionally portrayed by male actors (usually adolescents) in drag because the presence of actual women on stage was considered immoral. The modernist era introduced the concept of theatrical performances by women taking on traditional men's roles. There have been many examples over the years, as far back as 1899 when Sarah Bernhardt played the role of Hamlet, and as recent as last month, when a production of Brecht's *Galileo* in Raleigh, NC, cast a woman in the leading role. What about the inverse? Would a production with, say, a male Mother Courage work? Might a director cast a male actor in the role of Claire Zachanassian in Dürrenmatt's *Besuch der alten Dame*? Of course, the question that immediately arises would be, why do it? What is the ultimate point of cross-gender casting in our day? Is the desire to make a work »frisch und neu« a good enough reason? In Thalheimer's production, Beckmann's portrayal by a woman worked as a great tour-de-force for the actor Wehlisch, but did it really reveal something more about the play's

message than if the role had been traditionally cast? Was the point to suggest that all humans experience modern warfare the same way, regardless of how their bodies are gendered? Surely not. If we accept Thalheimer's claim that his production alludes to the Ukraine war, perhaps he is asking us to consider the role of gender in that very conflict. Although the combatants in Ukraine are mainly male, as in most wars, we are reminded that many women of Ukraine serve as combatants as well. Casting the lead character of the returning soldier as a woman may have been meant to remind us of this. At the same time, we have to acknowledge that women, children, and the elderly make up the majority of refugees and displaced persons in the Ukraine war. Reports of Russian soldiers raping Ukrainian women underscore that war is all too gender-aware, and that women often bear the trauma of war differently than men. When a hospital maternity ward was destroyed during the shelling of Mariupol, the image of a wounded pregnant woman on a stretcher amid the rubble captured global attention – both mother and child later died.² If Thalheimer's intention is to recall that women, too, can be combatants, then it comes at the expense of acknowledging the gender-based violence and trauma this war once again inflicts unevenly on women. Absent any clear exposition of that issue in the play, the decision to cast the protagonist against type does not seem to have had much point beyond initial surprise, a surprise that quickly wears off as other surprises come and go.

*Fig. 3: Tilo Nest as the Cabaret Director, Kathrin Wehlisch as Beckmann.
Photo by Matthias Horn. Courtesy of the Berliner Ensemble.*



2 Cf. <http://www.bbc.com/news/world-europe-60734706>.

If Thalheimer wants to suggest that all casting should be gender-neutral, then we might consider what (if anything) we lose if that becomes standard. Perhaps provoking such questions was part of the director's, if not the dramaturg's, goal. Thalheimer's realization of Borchert's play brings to the fore issues about casting that stray beyond the original text's dramatic conception, which would suggest that subversive casting can be destructive to the essence of a drama and a playwright's intention when creating it. This is certainly what critics of *Regietheater* decry. Furthermore, it seems to prioritize aesthetic questions about casting and costume that are not unique to any particular subject matter, and indeed could be asked about any production at all.

We see, for example, that debates about typecasting currently abound in the context of cinema and television on a wide range of subjects. To mention but one example, Tom Hanks recently commented on his Oscar-winning role in *Philadelphia*, in which he played a gay man with AIDS facing discrimination. Hanks averred that he would not take on that role today, thirty years later, explaining that that »we are beyond that,« i.e. we can find gay actors to play gay roles. Does that mean that, conversely, LGBTQ+ actors can play only LGBTQ+ characters on stage and in film? When is authenticity important and when not? And what exactly is authenticity in the context of playing a role, which is inherently an act of pretense? Debates about »white-washing« (where white actors portray characters of color) or cisgender actors portraying trans characters raise similar points. If this is the debate Thalheimer is trying to engage, then it is one that distracts from the war in Ukraine, or indeed, from war in general. Rather than focus on events in the world, the production seems chiefly concerned with art – that is, with itself.

Other characters also reflect Thalheimer's departure from Borchert's consistent focus on the lingering atrocities of war. While Borchert portrayed Death as a street sweeper, Thalheimer omits this metaphor, replacing it with an appropriately bloated figure with overlapping layers of flesh, like a grotesque Terry Gilliam cut-out. But where a *Strassenfeger* gives us a loaded metaphor for a death-saturated society, Thalheimer's Death has no recognizable social function, certainly nothing evoking sanitizing a sullied Germany. Rather than reinforcing Borchert's message, which is so well conveyed through dialog, Thalheimer's whimsical approach obscures it. Another example: the Oberst, played by Veit Schubert, is an ostentatiously decorated officer whose entire head is covered in shaving cream by Beckmann, who takes a straight-edge razor to his superior in a nod to Georg Büchner's *Woyzeck* (or Steven Sondheim's *Sweeney Todd*); the scene leaves mounds of lather on the stage for the remainder of the play, to no apparent purpose.

Fig. 4: Kathrin Wehlisch as Beckmann, Jonathan Kempf as Death. Photo by Matthias Horn. Courtesy of the Berliner Ensemble.



Fig. 5: Kathrin Wehlisch as Beckmann, Veit Schubert as the Colonel. Photo by Matthias Horn. Courtesy of the Berliner Ensemble.



Another curious choice was the decision also to give the role of Der Andere to Wehlisch, rendering her character in some sense psychotic. When the Other speaks to Beckmann, Wehlisch cocks her head to the side and speaks in falsetto. The effect is eerie and powerful, perhaps one of the better innovations that Thalheimer stages. War has made Beckmann insane in this production, and everyone else, too, although Beckmann's doubled self seems to be only one with the capacity to perceive it. The

silent scream that Beckmann emits during the play and again at the play's end is almost spine-tingling in its expression of outrage. But we are left wondering, where should we, the audience members, direct that outrage beyond this decontextualized universe of cavalier clowns?

As the lights come on and the audience exits the theater, volunteers are ready to accept donations for the Ukraine, including for the many refugees, mostly women and children, who have found shelter in Berlin. This action is announced to the audience before the lights go down and the play begins, offering a sort of frame for Thalheimer's play. The website of the Berliner Ensemble elaborates:

How much responsibility do we take for the wars »outside our door« that we are involved in? To what extent do we care about the consequences of the violence »outside our door« that we profit from? The traumatised veteran Beckmann returns from the war, but a real home-coming is not possible for him. He remains »outside the door«, on a rainy night, on the street. He screams society's collective guilt into their faces and demands answers.³

It is entirely admirable that Thalheimer & Co. have decided to do something about a war outside Germany's door, and in that gesture they are very much aligned with Borchert's drama, which ends with Beckmann's plea for someone to answer his call for help. There is nothing in Thalheimer's staging, though, that acknowledges the traumatic history linking Germany, Russia, and Ukraine, even though Borchert's Beckmann is most likely returning from the Eastern Front of World War II.

To be sure, Thalheimer, like Borchert, seems concerned with *all* war – and all of us as implicated subjects, to use Michael Rothberg's term.⁴ But in refusing to draw distinctions among wars, Thalheimer's universalizing gesture sidesteps a fuller engagement with questions of guilt and responsibility. Indeed, he rejects any interpretation of the drama as historically specific.

Für mich geht es nicht um den Zweiten Weltkrieg oder um deutsche Soldaten, sondern um einen Menschen, der einen Krieg erlebt hat. Daraus erklärt sich auch unsere Besetzung: Beckmann wird von Kathrin Wehlisch gespielt. Schon bei der ersten Lektüre und bei der allerersten Konzeptionsprobe war mir klar, dass es für mich um ein universelles Thema geht, nicht um deutsches Zeitkolorit.⁵

(»For me, it [i. e. the play] is not about the Second World War or about German soldiers, but rather about a human being who has experienced a war. That's the

3 Cf. <http://www.berliner-ensemble.de/en/production/draussen-vor-der-tuer>.

4 Michael Rothberg: *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. In: *Cultural Memory in the Present*, ed. by Hent de Vries. Stanford: Stanford UP 2019.

5 Cf. <http://www.tip-berlin.de/kultur/theater/michael-thalheimer-draussen-vor-der-tuer-berliner-ensemble-interview/>

explanation for our casting, too: Beckmann is played by Kathrin Wehlisch. As early as the first reading and the very first conceptual designs, it was clear to me that it's about a universal theme, not German-tinted history« – our translation).

Of course, the Second World War evokes a collective trauma that extends well beyond Germany's borders. As we can see in Russia's claims that Ukraine's government is led by Nazis, the last century's wars reverberate in the current conflict in Ukraine. By dehistoricizing the play, Thalheimer seems to be taking a page from other German intellectuals and activists who see war as the enemy, not those who provoke it. Recently a number of public figures in Germany, led by philosopher Richard Precht and author Juli Zeh, signed an open letter calling upon western countries to cease military assistance to Ukraine, and instead to put all their efforts into bringing Putin and Zelensky to the negotiating table.⁶ The letter has met with anger by many, who echo a sentiment expressed in 1994 by Peter Schneider in the context of the war in the former Yugoslavia. Schneider decried Germany's refusal to condemn Serbian aggression, and he saw Germany's refusal to draw any distinction between victims and perpetrators as a moral failure.⁷ Critics of Precht and Zeh note a similar refusal to distinguish between invader and invaded. Rather than take a position in the conflict, Thalheimer expresses the belief that we cannot judge, for we are condemned to spectatorship.⁸

In this way, Thalheimer's production is at least consistent, for his bold staging renders the audience as viewers of a theatrical spectacle. Perhaps Thalheimer relies on the audience's familiarity with German history and current events to supply the historical specificity that he prefers to omit. For many audience members he may be right. But for a younger generation less steeped in the knowledge of the 20th century amid current-day crises, the dismissal of history as a relevant factor in the war in Ukraine seems a lost opportunity. Beckmann's silent cry is poignant, but in Thalheimer's staging it is a protest with no discernible object in the world just outside the theater's doors.

6 Cf. <http://www.zeit.de/2022/27/ukraine-krieg-frieden-waffenstillstand>.

7 Cf. <http://www.spiegel.de/politik/der-suendenfall-europas-a-2ace5b03-0002-0001-0000-000013684449>.

8 In the same interview with tipBerlin, Thalheimer states that »Wir sind verdammt zum Zuschauen.« Like Precht and Zeh, he also casts doubt on arming Ukraine as a solution.

Winnetou meets Gordon Gekko

A Potpourri of Slapstick, Cultural Appropriation, and Political Critique in Tom Kühnel and Jürgen Kuttner's *Hasta la Westler, Baby!*

Doris McGonagill

On our GLIB journey of discovery, we had many an eye-opening encounter: at publishing houses, literary institutions, and broadcasting stations, with authors, translators, critics, agents, and producers. While all these meetings were fruitful, few triggered conversations as impassioned as the ones we had after seeing Tom Kühnel and Jürgen Kuttner's *Hasta la Westler, Baby!* at Berlin's storied *Deutsches Theater*. In the contribution below, I aim to curate the multiple and often contradictory views the play elicited from our group before offering my own assessment, which deems the production a missed opportunity for serious social criticism. Valuable for provoking heated discussion – this play certainly pushes a lot of buttons, with plenty of amusement along the way – it does not in the end deliver a solid or innovative critique of the *Wende*.

Both highly political and deeply self-referential, *Hasta la Westler, Baby!* employs a wide array of dramatic, musical, narrative, and visual registers to tell the story of German re-unification and the decades since. In a format that structurally and stylistically replicates the historical periods it thematizes, the production includes circus-themed numbers, Looney Tunes-like short clips, and components reminiscent of a 20th-century variety show. These remarkably diverse segments, all presented by just five actors – Maren Eggert, Peter René Lüdicke, Božidar Kocovski, Katrin Klein, and author Kuttner himself – are held together by one overarching argument: the German West raided and colonialized the German East in what has been dubbed »the biggest landgrab in history.« A serious, but hardly a new charge with respect to recent German history. How seriously are we entitled to take it?

The central metaphor that Kühnel and Kuttner employ to tell the story of a hostile takeover characterized by arrogance, greed, and assumed superiority (in the West) and humiliation, victimhood, and perceived inferiority (in the East), is borrowed from the North-American context. A key segment, about a third of the way into the evening, depicts West Germans as cowboys and East Germans

as »Indians.« Considered unrefined and »primitive,« »the Indians« are tutored by »the white man« (Božidar Kocovski) in the higher art of shameless self-promotion, free market stratagems, and a kind of capitalist Orwellian newspeak that indeed appears to come directly from 1984 – both the book and the year. Several other »numbers« continued the metaphor, and while the tone on stage remained light, the political critique became increasingly somber.

Fig. 1: Katrin Klein and Matthias Trippner (live music). Photo by Arno Declair. Courtesy of Deutsches Theater.



At a similar rate, the audience's agitation begins to rise, eroding much of the good will and sympathy with the argument. Our Seminar participants were overwhelmingly American or US-based, yet we were willing to allow that deploying a pinch of Karl May might seem a plausible choice given the popularity of this author, particularly in East Germany. But superimposing complex discourses about colonization and victimhood with deliberately simplistic allusions to the American Old West invoked by the author of the *Winnetou* and *Old Shatterhand* series struck many of us as out of touch with contemporary debates and sentiments. Among all the horseplay the production presented, the »cowboys and Indians« comparison struck a wrong note. Perhaps predictably, it both backfired and overshot, lending in the opinion of many a touch of provincialism to the evening. Yes, Kühnel and Kuttner may have *wanted* to offend, but in this particular manner, they succeed in unintentional ways.

As we were debating the pros and cons of the production's representational choices, we became aware of similar and larger discussions unfolding around another Karl May-inspired Western parody, *Der Schuh des Manitu* by Michael »Bully« Herbig, released twenty years before *Hasta la Westler, Baby!* hit the stage. Arriving

with considerable delay from the US, this debate split the German public into two camps: those who criticized the parody's perpetuation of cultural appropriation and racism, and those who spoke out against »woke« and what they considered »cancel culture.« Herbig himself lamented in an article in the right-leaning German daily *Die Welt* that the »Comedy-Polizei« had become »so strict« and expressed concern that the genre of comedy might become altogether smothered by a new culture that categorically forbids stepping on anybody's toes.

What is and *should be* allowed in comedy? That question was also at stake during our evening at the *Deutsches Theater* and in our subsequent discussions. Shouldn't we hold even satire and caricature responsible for the symbolic injuries they cause, some of us asked? At the same time, shouldn't artistic license extend to satirical formats and allow for allusions also to the less than savory chapters of literary history?, others replied. And mightn't »inappropriate« imagery nevertheless make a valid point? Or does the sin of »appropriation« simply trump all other considerations? Still others from our group couldn't help wondering whether we weren't replicating the arrogance of the »Westerners« on stage by ignoring regional differences and applying North American sensibilities as universally binding. Were we blatantly, albeit unwittingly, demonstrating our own lack of sensitivity towards local contexts?

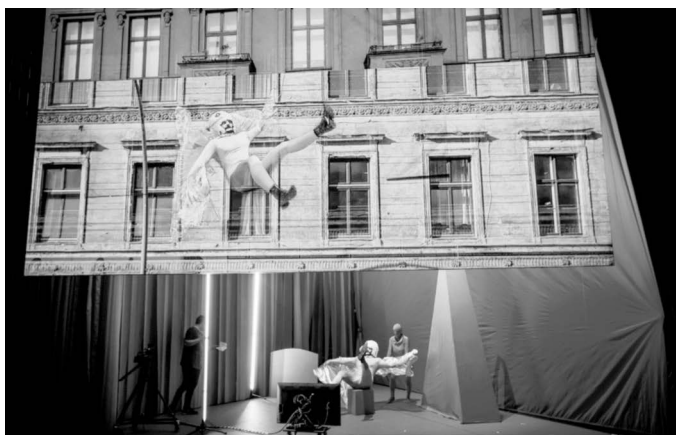
A look at other ingredients in Kühnel and Kuttner's potpourri of genres proved helpful when thinking through these thorny questions – after all, the Western discourse with its troubling cowboy and »Indians« metaphor was not the only comparison the production drew on.

There is one explicit circus number – complete with a circus director alias conferencier alias stage manager straight from the Epic Theater playbook – enacting a *Hütchen-Spiel*, suggesting the East was tricked by the West as in a shell game. Farcical exaggeration and acerbic political satire are interspersed with catchy show numbers, musical interludes, and live videos. Quotations by Erich Honecker, the long-time General Secretary of the Socialist Unity Party in the East, were framed by ironic snippets from the West-German entertainment history »Made on Ku-Damm,« the famous West-Berlin boulevard that became synonymous with the capitalist entertainment industry of the post-war era. Scathing statements about the *Treuhand* agency that oversaw the integration of previously state-owned GDR companies into the unified Germany (and has long been the focus of bitter East German resentment: »The West German banks made the biggest killing«) were mixed in with a nostalgic .DR pop revue. Throughout, the musical numbers, set against some spectacular stage sets by Bert Zander, were catchy and entertaining.

Fig. 2: Maren Eggert and Božidar Kocovski. Photo by Arno Declair. Courtesy of Deutsches Theater.



Fig. 3: Božidar Kocovski. Photo by Arno Declair. Courtesy of Deutsches Theater.



Particularly successful – and nicely in sync musically with the extended allusion to the Western genre – was the adaptation of Funny van Dannen's *Bundesadler* (federal eagle) hit of 2005, which was paired with a hilarious video montage and a short (and delightfully silly) scene of the near-naked Kuttner »eagling« up in a phone box-like contraption, white feathers swirling all around him and gradually attaching themselves to his body. *Bundesadler* humor on steroids – one of the evening's high-lights in a box, literally. Was it possible that the production succeeded when satirizing the West and the younger history of united Germany, yet failed when it cast the former East in the role of the hapless victim? Were we encountering the incompatibility of relentless slapstick and cartoonish exaggeration with serious discourses on victimhood? Perhaps it was a case of mismatched expectations and inflated demands that were clashing here. (But then who was demanding too much? The theater makers? The audience?) We asked whether our discussions rose to the challenge set by the producers, or whether we were possibly falling into the very trap Kühnel and Kuttner had set out for us, enacting precisely the roles and positions intended for us. Or had the audience – to paraphrase Bert Brecht's short poem »The Solution« – »forfeited the confidence« of the theater makers, »and could win it back only by redoubled efforts«? A lot of questions, to be sure; and many surely »intended« by the production itself.

One thing was certain: the play demanded a lot from its five very talented actors. Eggert, Klein, Kocovski, Kuttner, and Lüdicke each took on many roles and rapid costume changes. Quick, almost breathless, were the shifts between the different segments. But the evening made equally high demands on the audience. The quick switches between different representational registers, between slapstick comedy and serious critique, between superimposed texts, images, and film clips, required the audience to constantly change its mode of reception and to not give in to the temptation to take anything in this satirical blend of documentation and critique at face value – neither the tongue-in-cheek polemic provocation, nor the moments of sincere political commentary, nor (and especially not!) the seemingly straightforward entertainment segments that offered thinly veiled caricatures of capitalist »Heile Welt« propaganda or ironic replays from the GDR soundtrack. Did the playwrights in this way, however, essentially play a trick on the audience, not this time with a *double* but a triple (or quadruple?) false bottom? Through all these quick-changing genres, they seek to offer a serious critique of the Western »colonial« takeover of East Germany. Yet in doing so, they've actually pulled the rug out from under the audience, rendering us unable to achieve any stable critical purchase on the play. It becomes an ever-shifting target, playfully dodging any set of criteria one might wish to impose. *It* can criticize, but *we* cannot.

Fig. 4: Katrin Klein, Jürgen Kuttner, Božidar Kocevski, Maren Eggert, Peter René Lüdicke. Photo by Arno Declair. Courtesy of Deutsches Theater.



At times, the on-stage action did not particularly play to the audience at all. The best example of this were the narrative segments that presented extended diary quotes revisiting the history of the *Deutsches Theater* during the first years of unified Germany. Through the lens of its then dramaturge, Michael Eberth (a West »import« into this revered East Berlin institution), we heard a revealing first-hand account of a true »*Besserwessi*« – an expression used in the East to describe the arrogance of know-it-all West Germans. These inward-looking segments were at once highly specific, yet so stripped of necessary context that finer nuances of the critique may well be lost on many in the audience. Most of us got the broader strokes of this political/poetical self-reflection: a cultural institution deeply engaged in the contemplation of its own mirror image from the past. And all Seminar participants were aware that in the case of the august *Deutsches Theater*, theater about history and politics frequently is simultaneously theater about theater, literature, and about this particular tradition-laden institution. Perhaps the playwrights had deliberately retrieved old theater costumes from mothballed storage just to demonstrate the production's self-referentiality? Or was it rather calculated alienation, vehicle for a critical examination of our viewing habits? Who knows.

The program booklet informs us that *Hasta la Westler, Baby!* is the third installment in a trilogy. This production was preceded by *Capitalista, Baby!* from 2011 (a persiflage of Ayn Rand's gospel of late-capitalist individualism in *The Fountainhead*) and *Feminista, Baby!* of 2017 (a dramaturgical adaptation of Valerie Solana's radical S.C.U.M. manifesto of the 1960s). Understanding that the eclectic satirical montage of sound bites and images in *Hasta la Westler, Baby!* was part of a larger critical project made us speculate whether in resorting to leftist tropes from the twentieth century,

this twenty-first-century production might have exposed »the simultaneity of the non-simultaneous« in German literary and cultural institutions – deliberately, but maybe also inadvertently.

Situating the production in the larger context of Kühnel and Kuttner's critical project made us realize that pitting troublingly one-sided narratives and hilariously limited views of history against one another constitutes much of the playwrights' overall method and wit, and lies at the heart of the tradition their theater projects are steeped in. We accepted the fact that the many different forms of projections used in this production are not arbitrary theatrical devices, but represent rather central thematic strands of their projects, reflective of collective German processes: for example, how the socialist East became a foil for Western expectations, prejudices, and, above all, capitalist ambitions; and how the colonized, disenchanted East, stripped of its identity and dignity, in turn projects stereotypes of a heartless, cut-throat marketing mentality onto the West. All well and good, as far as critical intention goes.

Acknowledging this prompted us to rethink some of our questions and revisit some of our attitudes towards the piece. Ultimately, our debates touched on the role of art and cultural institutions in general, including the *Deutsches Theater* itself. Can art be socially relevant if it is not provocative? Lurking beneath the circus concept, the variety show format, the Western metaphors, and the pop music persiflage, there seems to be a *Thesenstück*, a thesis play, that deliberately opts for provocation, one-sidedness, and hyperbole, using all three as a calculated means of jolting the complacent audience into critical reflection – and possibly out of those velvety red seats. That much seemed justifiable. But there were also profound questions about art's accountability. The vaudevillian structure of the production, the multi-genre combination of dissonant segments effectively meant that it could deftly duck any criticism launched at it by claiming »irony« and »satire.« Ultimately, I sided with the faction that argued that even a hurly-burly extravaganza like *Hasta la Westler, Baby!* must take responsibility for its possible missteps, imbalances, and dissonant appropriations. Kühnel and Kuttner's production constantly prods the audience to adjust its mode of reception, that is true. Yet in doing so, it sidesteps any potential criticism by opportunistically switching contexts, signaling with a wink to its potential critics that they are just not getting the joke. Thus, the production itself appears to play a shell game with the audience eager to interpret. In this sense, it offers the one kind of circus number thus far missing from the evening's repertoire: the escape act. Whenever a serious objection is lodged, Kühnel and Kuttner's production pulls a Houdini. Because of its insistence on perpetually switching frameworks – from the satirical and the silly to the sincere – the production became a somewhat whimsical moving target that evades criticism of virtually all kinds. As a result, however, it also renders itself incapable of formulating any genuine, sincere social critique. None of which is to deny that it is richly – and often aggravatingly – entertaining. Yet given the ambitious critical trajectory promised by *Capitalista, Baby!* and *Feminista, Baby!*,

and by the very »thesis play« lurking stubbornly within this amalgam of disparate diversions, this strikes me as a loss.

*Fig. 5: Katrin Klein, Maren Eggert, Božidar Kocovski, Peter René Lüdicke.
Photo by Arno Declair. Courtesy of Deutsches Theater.*



Forum on Pedagogy/Fachdidaktik

Kurzfilm in the German Studies Classroom

Aesthetics, Landeskunde, Pedagogy

William Collins Donahue

This specimen of student scholarship by Leona-Maike Wenning is of value in its own right—for the film it introduces and the pedagogical strategies it recommends—but also as an example of a transatlantic endeavor of my own in which she participated so generously.

Following an invitation from Rolf Parr, I taught a block seminar at the University of Duisburg-Essen (UDE) during the Summer 2022 semester that was in some respects a transplant of one I like to teach at home at the University of Notre Dame (USA). I adapted my »Great German Short Films« seminar to the UDE setting by prefacing it first with a number of sessions comparing US and German higher education, and then by contrasting the practice of interdisciplinary German Studies with the more traditional, philological *Germanistik* (admittedly not neatly separable by nation, since the German Studies model has expanded, albeit at various rates and to varying degrees, across the globe). Then, at long last, we got down to the matter of short films themselves. The goal in both versions of the course is to combine aesthetics with *Landeskunde* and (language) pedagogy. I hope to have inculcated the basics of film analysis while treating accessible works that resonate with salient cultural challenges.

Students—both in the US and in Germany—were asked to develop a film handbook as their final course project. As a rule, my undergraduate students at Notre Dame are not, in contrast to most of the master's students I taught in Essen, planning to become teachers. But the film handbook, which includes an array of teaching strategies and specific didactic exercises, has not only a pragmatic, but also a broader humanistic goal. Research shows that students learn far better, and become substantially more active learners, when they are asked to reflect explicitly on their own learning process. What better way to incorporate this phase of meta-reflection than to ask them to play the role of teacher—not just briefly during a class presentation, as is usually the case—but in a more protracted and systematic manner, by requiring them to develop a set of resources and classroom activities to enhance the teaching of a film they find particularly striking? My students at the UDE had the additional burden of cross-cultural transfer, that is of adapting their *Handbuch* to

the US-American college setting. On top of finding a short film that »works,« that captures in a concentrated manner a topic of larger cultural interest, they had to ask themselves how to »translate« the material to meet the needs of American students, and to demonstrate this sensitivity with actual course materials.

Though given some leeway, students were asked to foreground and cultivate an awareness of how the respective film is constructed, that is, to document specific aspects of film narratology (e.g. camera placement, lighting, etc.) *before* leaping into interpretation. To this end Wenning supplies an abbreviated shot-analysis chart which, if reproduced in its entirety, would of course be much longer and more detailed. At this stage *ekphrastic* description of key scenes is paramount. The goal is not to quickly »decode« some hidden message, but rather to carefully observe which codes are being deployed, and precisely how. It is valuable to elicit broad consensus on *what* one is seeing and *how* it is composed before launching into speculation on what it all might *mean*. This is an irreplaceable phase and doing it well usually ensures a richer discussion. Students can in my experience tolerate a breadth of divergent meaning so long as they are not being asked to assent to something they simply do not see.

Therefore, they were asked, secondly, to create activities that would encourage their students (the ones for whom the handbook is devised) to link form to meaning. This ensures that observation of camera angle, to take just one example, is integrated into interpretation, rather than left dangling as some kind of extraneous observation. Finally, students were asked to honor the respective film as a work of art that both programs and invites viewers' responses. It is undeniable that a number of these films possess an identifiable didactic intention. But to the extent that they are also works of art, they possess moments of openness, ambiguity, elasticity and elusiveness. At these junctures especially meaning arises in the interaction with the film's viewers. How can one honor both– the film's intention to »enlighten,« but also its invitation to negotiate meaning with its viewership? It is far easier to fall back upon a rigid and traditional pedagogy that already possesses the answer it is allegedly seeking to elicit from students. It treats film (or any work of art) as a riddle to which the teacher already has the answer. The only real lesson here is to avoid art altogether, or to view it as the preserve of the cognoscenti.

One of the central points of the UDE seminar was to insist that teachers need to reflect on aesthetics, not simply relay canonical interpretations of »experts« gleaned from the standard *Lehrbücher*. (Which is another reason why they were writing their own *Lehrbuch*!) And if we can all agree that rigorous attentiveness to the film (established via *ekphrastic* praxis described above) is somehow to be balanced with the viewer's freedom to respond, then the pedagogy one chooses must exhibit and model that very mix. They are very well accustomed to guiding their students toward particular conclusions; that I could see very clearly. The challenge, I argued, is to de-

velop a pedagogy respecting that requisite quantum of freedom and preserving the delight of discovery.

To actually explore *with* students, to be surprised and puzzled with them, to be open to altering one's own prior opinion in light of their valid observations and associations, rather than to authoritatively interpret for them—all this is a tall order indeed. And it is one that Wenning, in her contribution below, fulfills in an exemplary manner. Even for those students who do not wish to become teachers or to pursue film studies further—which is the majority of my Notre Dame undergraduates—this exercise may hold substantial value in inculcating life-long social and analytical skills. For thinking carefully about how one learns, about how to take the observations of others into account, and how to engage ambiguity (in art and elsewhere) will surely be of use long after graduation day.

Handbuch zum Kurzfilm SCHWEIGEMAHL (2020)

An Anti-Racism Pedagogy

Leona-Maike Wenning

Kurzfilme schaffen es, in einer sehr kurzen Zeit ein zentrales Thema in den Fokus zu setzen. Sie konzentrieren sich auf eine Situation oder Problematik, beschreiben diese und regen die Zuschauenden zur Auseinandersetzung mit eben diesem Thema an. Trotz ihrer Kürze können sie durch die Prägnanz ein Thema vertieft darstellen. Das Genre des Kurzfilms umfasst verschiedene Produktionsstile. Häufig wird großer Fokus auf die Gestaltung der Filmästhetik gelegt, wie etwa die Kameraeinstellungen, Schnitte und Bildkompositionen.

Diese Arbeit beschäftigt sich speziell mit deutschen Kurzfilmen, die ein zentrales Thema innerhalb der deutschen Kultur repräsentieren. Es soll ein Filmhandbuch entwickelt werden, das orientiert ist an der Zielgruppe US-amerikanischer Studierender des Studienganges German Studies. Bevor die Auswahl getroffen wurde, den Kurzfilm SCHWEIGEMAHL (<http://www.youtube.com/watch?v=3ornrMXetmQ&t=8s>) in den Fokus der Arbeit zu setzen, standen zahlreiche, ebenso interessante und wertvolle Kurzfilme zur Auswahl.¹

Bereits die Vorarbeit in der Filmauswahl war sehr interessant, da sie ein Eindringen in die Zielsituation erforderte, um herauszufinden, welche Kriterien relevant sind für die finale Entscheidung für einen Kurzfilm. Wie lang darf der Film sein (es muss die Möglichkeit bestehen, ihn zweimal gucken zu können)? Ist der Film inhaltlich und sprachlich verständlich für die Zielgruppe? Und am schwierigsten – repräsentiert der Film Deutschland? Was soll überhaupt von Deutschland repräsentiert werden? Was verstehen wir Deutsche unter deutscher Kultur, »typisch Deutsch«? Was verstehen die Studierenden bisher unter deutscher Kultur? Wie soll Deutschland von den Studierenden gesehen werden?

1 Die Kurzfilme, die ebenfalls als geeignet und wertvoll bewertet wurden, können über folgenden Link abgerufen werden, online unter <http://www.youtube.com/playlist?list=PLIo5GkD4-hBdogKFNg79YtpgzO2rSt3it>.

Prolog

Mit der Auswahl des Kurzfilms SCHWEIGEMAHL wurde entschieden, den Fokus auf Rassismus in Deutschland zu lenken. Alltagsrassismus zeigt sich in Deutschland auf vielerlei Art und Weise. Seien es Stereotypen verstärkende »Komplimente«, abwertende Blicke oder die immer wieder gestellte Frage: »Wo kommst du denn eigentlich her?« Einige dieser typischen Strukturen des Alltagsrassismus werden in dem Kurzfilm SCHWEIGEMAHL von Horst Wegener und Arne Schramm thematisiert. Der Kurzfilm ist in Verbindung mit Wegeners Song *werden zwölf/zwölf* im Jahr 2020 produziert worden und bietet einen Einblick in den Alltag einer Familie mit schwarzer Mutter und weißem Vater. Mit der Mutter und den beiden Kindern werden Situationen aufgezeigt, in denen intentionaler und nicht intentionaler Alltagsrassismus deutlich werden. Der Kurzfilm soll die Zuschauenden zur Reflexion anregen, über eigene Rassismen und Ungleichbehandlungen nachzudenken.

Der Film schafft es, authentisch und zeitgemäß ein Bild von Alltagsrassismus zu zeichnen, in dem sich vermutlich viele Zuschauende wiederfinden werden können – als Opfer, aber definitiv auch als Täter. Es werden unterschwellige, aber auch offensichtliche rassistische Ungleichbehandlungen dargestellt, deren Situationen geprägt sind von Naivität, Unwissen, aber auch bewussten Anfeindungen. Der Film spielt viel mit Kamera- und Lichteinstellungen sowie Ton und Schnitten. Dadurch lädt er zur Analyse auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene ein. Die Aussage des Films ist zwar nicht versteckt, wird aber auch nicht direkt ausgesprochen und erfordert so ein Weiterdenken vonseiten der Zuschauenden.

Der Kurzfilm ist sprachlich einfach gehalten, auch dadurch, dass alltägliche Familienunterhaltungen im Fokus stehen. Außerdem sprechen die Schauspieler/-innen klares Deutsch ohne Dialekt oder Akzent und das Audiomaterial wird visuell gut unterstützt. Durch diese Aspekte eignet sich der Film insbesondere auch für den Fremdsprachenunterricht.

Das generelle Thema Rassismus stellt allerdings den Hauptaspekt dar, der den Film relevant macht für den Fremdsprachenunterricht oder für Studierende des Studiengangs German Studies an US-amerikanischen Hochschulen, die in dieser Arbeit als Zielgruppe im Fokus stehen. Der Studiengang German Studies umfasst mehr als nur das Lehren der deutschen Sprache und Literatur. Stärker im Fokus steht auch die deutsche Kultur und die fächerübergreifende, also interdisziplinäre Arbeit und das Aneignen selbstkritischer und selbstreflexiver Gewohnheiten (vgl. Donahue et al. 22). Dazu gehört die Auseinandersetzung mit Diskriminierung und Rassismus. Deutschland wird häufig in Bezug auf seine Erinnerungskultur eine besondere Position zugeschrieben, aber auch hier stellt der Alltagsrassismus ein dringendes Problem dar. Am Beispiel Deutschlands soll deutlich gemacht werden, dass, wenn es um das Thema Diskriminierung und Rassismus geht, immer mehr gegen Diskriminierung gemacht werden kann. Rassismus ist Teil der deutschen

Geschichte, aber nicht nur in der Vergangenheit, weil eben diese Vergangenheit Auswirkungen auf die Gegenwart hat. Man sollte sich nicht darauf ausruhen, dass in Deutschland die Erinnerungskultur existiert und gelehrt wird, sondern sie muss auch zum aktiven Nach- und Überdenken führen, zum Immer-wieder-Hinterfragen der eigenen Handlungen (vgl. Moffitt). Der Kurzfilm SCHWEIGEMAHL ist eine der Möglichkeiten, weiterhin Aufmerksamkeit auf das Thema zu lenken in Deutschland, aber auch in den USA.

Insbesondere der ›Stop Woke Act‹, der regulieren soll, wie Identität und Herkunft (›race‹) an US-amerikanischen Schulen, Universitäten und Arbeitsplätzen behandelt wird, würde so eine Auseinandersetzung mit Rassismus in den USA aufhalten (vgl. Svrluga /Rosza). Aus einer liberalen, ›blauen‹ Sicht heraus lässt sich das Gesetz nur als problematisch einstufen, denn mit Blick auf Deutschland wird deutlich, dass eine ausgeprägte Erinnerungskultur und Aufarbeitung nicht ausreichen, Alltagsrassismus in Deutschland einzugrenzen. Wie kann bei so einer Aussicht verboten werden, generell über diese Thematiken zu reden?

Der Kurzfilm SCHWEIGEMAHL findet seine Relevanz also darin, dass er verdeutlicht, wie aktuell das Thema Alltagsrassismus ist. Er fordert Zuschauende zur Selbst-reflexion auf und zur Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen. Er hebt hervor, wie wichtig die Sensibilisierung insbesondere für unterschwelligen Rassismus ist. Mit diesen Thematiken erfüllt er die Forderungen des Studienganges German Studies, nicht nur den Spracherwerb der Studierenden zu fördern, sondern auch deren Entwicklung zu kritischen, selbsthinterfragenden Individuen.

Filmanalyse

Wie bereits angesprochen, haben die Kameraeinstellung, Bildkomposition und Schnitttechnik einen großen Einfluss auf die Perzeption des Inhalts bei den Zuschauenden. Die folgende Übersicht dieser Faktoren² soll als Grundlage für eine spätere Analyse dienen.

2 Aufgrund der vielen wechselnden Einstellungen würde es den Rahmen dieser Arbeit übertreffen, alle einzelnen Schnitte aufzulisten. Deswegen werden hier nur Beispiele aufgeführt, die als besonders hervorstechend gesehen wurden.

Einstellungsgliederung

Time Marker	Einheit nach Inhalt	Ton & Musik	Kameraführung & Montage	Mise-en-scène
0.26–0.31	In der Sequenz: Titel wird eingeblendet	Musik stoppt und setzt wieder ein	Nahaufnahme	
1.10–1.30	Familie sitzt beim Essen am Tisch, Vater greift nach Zeitung	Essensgeräusche z.B. Geschirrklopfen, sonst Stille	Totale Einstellung in Zentralperspektive	Sehr aufgeräumtes Esszimmer mit hochwertigen Möbeln ausgestattet, in dunklen Tönen gehalten
1.48–1.55	Tochter im Fokus, Wechsel zur Erinnerung der Tochter in der Schule	Schul Klingel ertönt	Halbnahe Aufnahme	Kamera filmt Tochter von links, erst Mutter im Hintergrund, dann ein anderes Kind verschwommen im Vordergrund, Tochter weiterhin im Fokus
1.55–2.40	Sequenz: Gemalte Bilder, Hände, die malen, Tochter greift nach ›hautfarbenem‹ Stift, fragt dann nach dem braunen	Hintergrundgeräusche Musik setzt ein (2.12)	Nahaufnahme vom Gesicht des Mädchens, Hände der Kinder und Stifte, Halbtotale Einstellung	Im Hintergrund Weltkarte, Materialien auf dem Tisch verteilt, sehr dunkel beleuchtet

Time Marker	Einheit nach Inhalt	Ton & Musik	Kameraführung & Montage	Mise-en-scène
3.30–3.37	Sohn im Fokus, Wechsel zur Erinnerung des Sohnes im Supermarkt, Frau blickt wieder nach vorne und zieht ihre Tasche vor sich	Frau: »Man muss es ihnen ja nicht immer gleich so leicht machen.«	Kameraschwenk von unten nach oben, der Tasche folgend, Nahaufnahme	Fokus erst auf Tasche, dann auf Gesicht der Frau, die die Kassiererin anblickt, Sohn im Hintergrund
5.55–7.00	Sequenz: Vater putzt sich die Zähne und nach der Reihe erscheinen der Sohn, der sich ins Gesicht fasst, die Tochter, die ihr Gesicht mit weißem Rasierschaum anmalt, und die Mutter, die ihre Haare glättet, im Spiegel	Anschwellende Musik, im Hintergrund werden Aussagen wiederholt (z.B. »Das ist mein Sohnmann«; »Ich bin noch nicht fertig mit Ausmalen« und »diese Exotik ...«)	Amerikanische Einstellung in Zentralperspektive, dann Nahaufnahme der Gesichter im Spiegel; Sohn, Tochter und Mutter sind nur im Spiegel zu sehen, nicht im Badezimmer vor dem Spiegel	Badezimmer sehr dunkel gehalten von Farben und Belichtung, Gesichter durch Spiegellicht hell angeleuchtet
8.25–9.00	Sequenz: Vater komplimentiert Mutter, weiter im Gespräch, aber beobachtet, wie Mutter ein Glas in die Hand gedrückt bekommt; sie lässt das Glas fallen	Anschwellende Musik, weiterhin Hintergrundgeräusche, aber hallend; Kommentare hörbar wie: »Ihre Frau ist eine wahre Schönheit. Woher kommt sie eigentlich?«	Nahaufnahme Vater und Gesprächspartner, amerikanische Einstellung auf die Mutter; Zoom auf Gesicht des Vaters und der Mutter	Im Fokus stehen die Mutter und der Vater, die anderen Personen rücken in den Hintergrund und auch deren Stimmen

Time Marker	Einheit nach Inhalt	Ton & Musik	Kameraführung & Montage	Mise-en-scène
9.40–9.47	Mann auf der Bühne stellt Glas auf ein Tablett, das von der Mutter als Schauspielerin gehalten wird	Musik nimmt weiter zu, Gespräch am Tisch, Uhrenticken setzt ein	Detailaufnahme des Glases, Geschwindigkeit etwas verzögert, als Glas aufs Tablett gestellt wird, und Kameraschwenk diagonal nach oben auf das Gesicht der Mutter	
9.56–10.32	Sequenz: Mutter lässt Glas und Tablett fallen, wendet sich langsam dem Zuschauerraum zu, Vater steht auf	Laute Musik, andere Geräusche sind hallend (z.B. Klirren des Glases), Musik schwellt an, als der Vater aufsteht	Amerikanische Einstellung auf die Mutter, Kamera auf ihren Rücken gerichtet, zeitlich leichte Verlangsamung, Detailaufnahme des Gesichtes der Mutter, Kameraschwenk, halbnaher Einstellung aus Vogelperspektive auf den Vater, Kamerabewegung mit dem aufstehenden Vater	Spotlight auf die Mutter gerichtet auf der Bühne und auf den Vater im Zuschauerraum, als er aufsteht; andere Zuschauer/-innen starren geradeaus auf die Bühne

Kurzanalyse

Für den gesamten Kurzfilm wird eine Standkamera verwendet. Der Film beginnt mit einer Szenensequenz, die das Zubereiten eines wahrscheinlich afrikanischen Gerichtes zeigt. Dabei werden zunächst Nahaufnahmen verwendet und halbnaher Einstellungen. Durch diesen Wechsel, der immer im Zwei-Sekunden-Takt erfolgt, sowie die schnelle Musik und die Bildkomposition – drei Menschen in einer recht kleinen, vollgestellten Küche – wird man eingeführt in das etwas hektische, aber ty-

pische³ Familienleben. Auch die anschließende Szene, die das gemeinsame Essen darstellt, bei dem über Hausaufgaben gesprochen wird und erledigte Einkäufe, vermittelt den Zuschauenden ein vertrautes Gefühl. Der Vater redet laut und offen über die Dinge, die ihn während des Tages geärgert haben, und insbesondere im Kontrast zu seinen eher unwichtig erscheinenden Problemen stehen dann die Erlebnisse der Kinder, die ihnen im Laufe des Tages widerfahren sind. Allerdings scheint es für diese Probleme im Esszimmer keinen Raum zu geben, da Zuschauende nur über Rückblicke, also Erinnerungen, von ihnen erfahren, die jeweils eingeleitet werden durch Nahaufnahmen der Gesichter. Dass die rassistischen Erlebnisse der Kinder und auch der Mutter unausgesprochen bleiben, wird auch in der Badezimmerszene verdeutlicht. Hier hallen all die Momente wider, die der Ausgangspunkt hätten sein können für eine offene Unterhaltung über den erlebten Alltagsrassismus. Aber wieder finden sie nicht ihren Weg in die ›echte‹ Welt, sondern bleiben verbannt im Spiegelbild. Der Sohn fasst sich nachdenklich ins Gesicht, die Tochter ›bemalt‹ ihr Gesicht mit weißem Rasierschaum und die Mutter glättet ihre natürlichen Locken. Das sind die Szenen, die man nur im Spiegel zu sehen bekommt, und sie scheinen in einer Welt stattzufinden, die für den Vater nicht ersichtlich, nicht zugänglich zu sein scheint. Denn in dieser ›Spiegelwelt‹ fühlen sich die anderen, als müssten sie sich verändern, und hinterfragen ihr natürliches Selbst. Der Vater ist in der echten und der Spiegelwelt derselbe.

Im Laufe des Kurzfilms wird zudem deutlich, dass ein Glas das Leitmotiv darstellt. Während die Mutter abwäscht, reicht der Vater ihr ein Glas und sie ist kurz davor, über ihre Diskriminierung zu reden, im Theaterfoyer reicht ein fremder Mann ihr ein Glas, der Annahme folgend, dass sie die Bedienung sei, und im Theaterspiel wird ihr erneut ein Glas gereicht, dieses Mal, während sie die Rolle des Hausmädchens spielt. Hier folgt die Verbindung beziehungsweise die Erinnerung der Zuschauenden an die zuvor vorgelesene Kritik, dass die Mutter als Schauspielerin eine »authentische Darstellung ihrer Rolle« abliefern (Wegener/Schramm). Das Glas steht dann im Fokus, wenn zentrale Momente im Erkenntnisprozess des Vaters hervorgehoben werden sollen. Im zweiten Akt ist die Stimmung und Wahrnehmung des Vaters deutlich verändert und nach dem Vorfall im Theaterfoyer beginnt er die Bühnenergebnisse auf sich zu beziehen. Dies wird zum Beispiel deutlich durch die anschwellende, Spannung aufbauende Musik und den Schnitt vom Schauspieler auf der Bühne zum Vater im Publikum bei dem Wort »angespannt«. Auch aufseiten der Mutter ist das Glasmotiv entscheidend. Denn auch sie führt den Vorfall im Foyer

3 Ursprüngliche Formulierung, die nun in der Bearbeitung die Frage aufbringt, für wen dieses Szenario eigentlich ›typisch‹ ist. Dieser Gedanke kann auch als Ausgangspunkt für eine Fragestellung im Kurs mit Studierenden sein, aus der eine Diskussion über ›typische‹ Familienbilder in unterschiedlichen Kulturen entworfen kann.

mit ihrer Rolle auf der Bühne zusammen und scheint dann, zumindest in Gedanken, auszubrechen und sich zu wehren. Das Spotlight, das auf die Mutter auf der Bühne gerichtet wird und beleuchtet, wie diese das Tablett und das Glas fallen lässt, gibt den Zuschauenden einen Ausbruch zu erwarten – alle Lichter und Augen sind auf sie gerichtet und warten darauf, was sie zu sagen hat. Und auch der Vater erhebt sich und stellt sich zu ihr ins Spotlight, alle anderen starren stumpf nach vorne, nur er »sieht« den Ausbruch seiner Frau. Er scheint schlussendlich offen zu sein zu hören, was seine Frau ihm versucht zu sagen. Insbesondere in dieser Szene sowie in der Szene im Badezimmer fällt der intendierte Wechsel zwischen Licht und Schatten auf. Einerseits wird dadurch der Fokus der Zuschauenden gelenkt, andererseits wird dadurch auch gezeigt, dass einige der Probleme wortwörtlich im Dunkeln liegen und sie erst ans Licht gebracht werden müssen.

Generell ist noch anzufügen, dass der Kurzfilm so produziert ist, dass immer dann eine Nahaufnahme oder ein leichter Zoom erfolgt, wenn die Reaktion einer Person im Fokus stehen soll. Außerdem spielt die Kamera eine Rolle und der Schnitt mit wiederholenden Motiven, wie der Rückblende in die Erinnerungen der Kinder oder die totale Einstellung auf den Esszimmertisch der Familie und den Tisch der Theaterfamilie, wodurch die beiden Szenen in Verbindung gebracht werden. Außerdem wird viel akzentuiert durch anschwellende oder gestoppte Musik.

Arbeit mit dem Kurzfilm

Es soll nun im Folgenden beispielhaft gezeigt werden, welche Erarbeitungsweisen sich für den Kurzfilm SCHWEIGEMAHL eignen. Die Zielgruppe der Aufgaben sind Studierende des Studienganges German Studies an US-amerikanischen Hochschulen.

Glossar

Deutsch

Lächerlich machen

Kammerspiel

Premiere feiern

SMS-Terror

Sohnemann

Englisch

(to) become a common laughing-stock

Chamber play/chamber drama

(to) premier, (to) debut

(to) flood sb. with text messages

Coll. for son, can be translated with junior or sonny

Prise	Pinch
Hab dich doch nicht so	Don't be like that
In höchsten Tönen schwärmen	(to) praise sth. or sb. very highly
Lokalpresse	Local press
Leibspeise	Favorite food
Schlawiner	Dodger or mischief
Alltagsrassismus	Everyday racism or routine racism of everyday life
Quotenschwarzer	Token black man or woman
Fremdzuschreibung	Ascription
Vergangenheitsaufarbeitung	(to) cope with the past – in Germany especially used to describe dealing with the time after 1945
Erinnerungskultur	Commemorative culture

Intertexte, Anspielungen und Quellen zur Erläuterung

Eines der Merkmale des Kurzfilms SCHWEIGEMAHL ist, dass er leicht ohne viel benötigtes Hintergrundwissen zu verstehen ist. Durch die Kleidung und Produktion wird deutlich, dass der Film zur heutigen Zeit spielt und die einzelnen Rollen, wie Familienverhältnisse, sind auch eindeutig zuzuordnen. Die Sprache ist gut zu verstehen und das Vokabular ist auf einem einfachen Niveau gehalten. Einige umgangssprachliche Wörter, wie zum Beispiel »Sohnemann«, lassen sich im Vorher-ein erklären.

Allerdings wird es hilfreich sein, an die Thematik Rassismus anzuknüpfen und genügend Material zu Rassismus in Deutschland bereitzustellen. Wahrscheinlich werden die Studierenden ungefähr einschätzen können, wie die Lage in Deutschland ist, aber sie werden nicht im Detail die Hintergründe von Rassismus in Deutschland kennen, deren Auswirkungen auf die heutige Zeit oder die verschiedenen Situationen, in denen schwarze Menschen Alltagsrassismus begegnen.

Für allgemeine Hintergrundinformationen zum Thema Rassismus in Deutschland eignen sich die Internetseiten der Bundeszentrale für politische Bildung:

- Seite des BpB, die zahlreiche weitere Artikel vorschlägt zum Themenbereich Rassismus: <http://www.bpb.de/themen/rassismus-diskriminierung/rassismus/#skip-nav-target>

- Allgemeiner Artikel zum Thema Rassismus. Erklärt grundlegende Begriffe: <http://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/223738/rassismus>
- Artikel zum Thema Alltagsrassismus in Deutschland: <http://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/194569/offensichtlich-und-zugedeckt-alltagsrassismus-in-deutschland>
- Verschriftlichung eines Webtalks an einer Schule in Berlin: <http://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/194137/wo-kommst-du-denn-her-alltagsrassismus-in-deutschland>

Etwas anspruchsvoller, aber nicht weniger informativ sind auch Videos über Alltagsrassismus in Deutschland, die zum Beispiel über YouTube zu streamen sind. ZDF, ein großer öffentlich-rechtlicher Fernsehsender, hat beispielsweise eine afroamerikanische Familie begleitet, die in Deutschland lebt und von Alltagsrassismus betroffen ist (<http://www.youtube.com/watch?v=mP64SY9pYnE>). Zum Einstieg könnten die Student/-innen auch englischsprachige Hintergrundinformationen sammeln, die das Thema grob zusammenfassen. Ein interessantes Video ist das dokumentarische *RACISM IN GERMANY*, produziert vom Auslandsrundfunk DW (<http://www.youtube.com/watch?v=dMk-XpjK98M>). Hier lohnt sich auch ein Blick in die Kommentare, in denen andere Betroffene von ihren Erlebnissen berichten.

Als Beispiel für Alltagsrassismus in Deutschland wird in dem Kurzfilm das ›Typcasting‹ thematisiert. Viele der schwarzen Schauspieler/-innen in Deutschland beklagen sich genau darüber, dass sie ausschließlich Rollen zugeteilt bekommen, die rassistische Stereotype unterstützen. Auch die Mutter im Kurzfilm erlebt dies in ihrer Rollenbesetzung als Hausmädchen, zu der die Kritik sogar noch ihre »Authentizität« lobt (vgl. Wegener/Schramm). Schauspieler/-innen beklagen, dass sie nicht die Chance erhalten, Rollen wie Akademiker/-innen und Ärzt/-innen zu spielen, und dass generell Theaterprogramme zu wenig divers sind. Einen Einblick in dieses Thema gibt der Artikel »Rassismus an deutschen Bühnen – ein strukturelles Problem?«, veröffentlicht auf der Seite des Auslandsrundfunks Deutsche Welle: <http://www.dw.com/de/rassismus-an-deutschen-b%C3%BChnen-ein-strukturelles-problem/a-57056069>.

Ein anderer interessanter Artikel, der auch auf der Seite der Deutschen Welle veröffentlicht wurde, spricht die Kritik an, dass Deutschland nicht als Beispiel für Antirassismus gelten kann (<http://www.dw.com/en/germany-anti-racist-nazi-past/a-54210136>). Insbesondere während der Black-Lives-Matter-Proteste im Frühjahr 2020 wurde der Blick auf Deutschland gelenkt und seinen Umgang mit Denkmälern im Vergleich zu den USA, wo neben Denkmälern auch zahlreiche Statuen an historische rassistische Figuren erinnern. Der Artikel verweist darauf, dass Deutschland trotz Vergangenheitsaufarbeitung der Nazizeit, die Zeit vor dem Naziregime und die Zeit danach und deren Auswirkungen auf den Umgang mit Rassismus heut-

zutage vernachlässigt. Auch das Gespräch von Sven Beckstette, Veronika Fuechtner und Oliver Hardt »Rassismus benennen« sieht den Grund für den anhaltenden Rassismus in Deutschland in der Reaktion auf die Nazivergangenheit (<http://www.textezurkunst.de/de/113/naming-racism/>). Das ist so zu erklären, dass als Reaktion auf unter anderem den Holocaust zum Beispiel der Begriff »Rasse« in Deutschland nicht mehr verwendet wird, da er zu sehr auf die biologische Unterscheidung von Menschen fokussiert. Außerdem kann die stark ausgeprägte Erinnerungskultur, laut Hardt, dazu führen, dass die Kritik an der rassistischen Vergangenheit den gegenwärtigen Rassismus sozusagen verdrängt (vgl. Beckstette). Oberflächlich gesehen, lehnen Deutsche Rassismus demnach ab, zumindest in der Vergangenheit, haben dies aber nicht internalisiert, was nun negative Auswirkungen auf die Gegenwart hat. Deswegen folgt von den Gesprächsteilnehmer/-innen die Aufforderung, nicht nur mit Betroffenen, sondern mit allen über Rassismus zu reden und diesen nicht nur zu tabuisieren. Am Ende des Gesprächs wird noch die Verbindung zu den USA gezogen. Im Gegensatz zu Deutschland gebe es in den USA schon eine »kritische Masse«, die Bewegungen wie »MeTwo« und »BLM« ermöglichen (ebd.). Diese Masse konnte in Deutschland noch nicht erreicht werden. Insbesondere dieser letzte Vergleich kann den Studierenden aufzeigen, wie man aus verschiedenen historisch und gesellschaftlich bedingten Perspektiven auf Rassismus blicken kann. Er regt zu weiteren Vergleichen an und zeigt auf, was man von anderen Ländern lernen kann – oder auch nicht.

Auch auf der Seite des *Tagesspiegels* wurde ein Artikel veröffentlicht, der sich mit den Auswirkungen des Alltagsrassismus auf Opfer und Täter beschäftigt (www.tagesspiegel.de/wissen/alltagsrassismus-in-deutschland-wenn-der-hass-krank-macht/25295914.html). Hier werden aktuelle politische Entwicklungen kontextualisiert, Ereignisse basierend auf rassistischen Einstellungen, aber auch Lösungsansätze vorgestellt. Neben den inhaltlichen Informationen ist dieser Artikel auch hilfreich, um einen Einblick in den medialen Umgang mit rassistisch geleiteten Ereignissen zu geben.

Diese Artikel und Quellen bereitzustellen, hilft den Studierenden nicht nur dabei, sich thematisch mit dem Thema Rassismus in Deutschland auseinanderzusetzen und sich zu informieren. Weiter zeigt die Menge an Informationsquellen auch, dass Rassismus in Deutschland als relevant gesehen wird, ein aktuelles Problem darstellt und dass zu Veränderungen aufgerufen wird. Besonders wichtig ist dabei zu sehen, dass zahlreiche Quellen von einer staatlichen Behörde (BpB) veröffentlicht werden, die das Ziel verfolgt, politisches Wissen und Bildung in der Bevölkerung zu fördern. Eine damit vergleichbare zentrale Einrichtung existiert in den USA nicht.

Prompt – Einstiegsarbeit

Es lohnt sich, auch bereits vor dem ersten Gucken, den Studierenden einen ›Prompt‹ bereitzustellen, der den Fokus der Zuschauenden lenkt und spezifiziert. Dafür bietet es sich an, einen Vorschlag zu wählen, der die Studierenden in die Richtung lenkt, in die die anschließende Diskussion starten möchte beziehungsweise die eine Diskussion anfachen könnte. Gleichzeitig sollte der ›Prompt‹ inhaltlich nichts vorwegnehmen.

Für den hier bearbeiteten Kurzfilm würde sich ein ›Prompt‹ anbieten, der den Sohn der Familie in den Fokus setzt: »Beobachten Sie beim Gucken des Kurzfilms SCHWEIGEMAHL insbesondere den Sohn der Familie. Versuchen Sie sich zu überlegen, was in seinem Kopf vorgeht.«

Es ist offensichtlich, dass der Kurzfilm den Fokus auf den Vater der Familie lenkt. Er steht am häufigsten im Fokus der Kamera und der Film verdeutlicht seine Erkenntnis über die diskriminierende Behandlung seiner Frau. Im Verlauf des Films wird aber auch deutlich, dass nicht nur der Mutter die Diskriminierung schon lange bewusst ist, sondern auch den Kindern. Der Sohn wird direkt Opfer einer rassistischen Handlung, indem die Frau im Supermarkt ihm unterstellt, er würde ihre Tasche stehlen wollen. Anhand seines Gesichtsausdruckes und der Szene im Bad, wo er sich im Spiegel betrachtet, wird auch den Zuschauenden deutlich, dass er diese Behandlung – zu Recht – als rassistisch oder zumindest als ungerecht bewertet. Auch in der Szene am Esstisch, in der der Vater die Kritik des Kammerspiels vorliest, ist die Kamera auf sein Gesicht gerichtet, aber auch auf das der Mutter, um die Reaktion zu zeigen, die durch die Kritik hervorgerufen wird. Die Mutter bezieht sich in ihrem Kommentar nur auf den Teil der Rezension, der sie eine »Newcomerin« (Wegener/Schramm) nennt, nicht aber auf den Teil, in dem sie beschrieben wird mit »eine Prise Exotik«, ihre Darbietung »authentisch« genannt wird und gelobt wird, dass sie »nicht nur Farbe« auf die Bühne bringe (ebd.). Dadurch, dass gezeigt wird, dass der Sohn selbst bereits Rassismus erleben musste, kann man davon ausgehen, dass nicht nur die Mutter⁴, sondern auch er mehr Problematiken in der Kritik sieht, als dass sie eine »Newcomerin« genannt wird. Man kann nicht sicher sein, ob der Sohn mitbekommt, wie die Mutter im Foyer das Glas in die Hand gedrückt bekommt, in der Annahme eines Zuschauenden, dass sie die Bedienung sei, da er in dem Moment nicht mehr im Bildrahmen zu sehen ist. Allerdings kann man davon ausgehen, dass er zumindest das Glas fallen

4 Bei dem Hinweis, dass sie Farbe auf die Bühne bringt, verweilt die Kamera auf ihrem Gesicht und zeigt, wie sie in ihrem Handeln stoppt und leicht geschockt auf ihren Mann blickt. Diese Reaktion kam nicht bei der Beschreibung »Newcomerin«, weshalb man davon ausgehen kann, dass ihr die weiteren rassistischen Bemerkungen durchaus bewusst sind, sie aber sich dazu entschließt, nicht darauf einzugehen.

gehört hat und aufmerksam geworden ist. Mit diesen Anmerkungen im Hinterkopf bleibt nun offen, welchen Gedanken der Sohn bei dem Zuschauen der Theaterszene nachhängt.

Eine Antwort des ›Prompts‹ könnte also in die Richtung gehen, dass dem Sohn die Diskriminierung seiner Mutter wahrscheinlich bewusst ist, da er selbst bereits Opfer rassistischer Behandlung wurde. Deswegen werden seine Gedanken am Esstisch vermutlich davon handeln, dass die Kritik über seine Mutter nicht so zufriedenstellend ist, wie sein Vater es einschätzt. Außerdem könnten seine Gedanken davon handeln, dass er keinen Sinn darin sieht, seiner Familie von seinen Erlebnissen im Supermarkt zu erzählen. Er bekommt anhand der Reaktion seiner Mutter – die den Rassismus nicht direkt anspricht – vermittelt, dass der Esstisch nicht der geeignete Ort zu sein scheint, die diskriminierenden Handlungen anzusprechen.

Arbeitsblätter für den Unterricht

SCHWEIGEMAHL (2020)
Kurzfilmanalyse
Regie: Arne Schramm und Horst Wegener

- a) Beobachten Sie beim Gucken des Kurzfilms SCHWEIGEMAHL insbesondere den Sohn der Familie. Versuchen Sie sich zu überlegen, was in seinem Kopf vorgeht. Machen Sie Ihre Beobachtungen am Film fest, indem Sie zum Beispiel eine Tabelle erstellen mit den Spalten ›Handlung im Film‹ und ›Gedanken/Emotionen des Sohnes‹.
- b) Gucken Sie sich erneut die Szene am Esstisch und die Szene im Badezimmer an. Beschreiben Sie die Erlebnisse der Familienmitglieder mit Alltagsrassismus und ihre Reaktion darauf. Füllen Sie die Tabelle aus.
In welchen Momenten wird deutlich, dass nicht alle Familienmitglieder den Alltagsrassismus erkennen? Wie wird dies durch die Kameraarbeit und Montage unterstützt? (Z.B. Kamerafokus, Nahaufnahmen, Ton ...)

Vater	Mutter	Sohn	Tochter
...	...	...	...

- c) Schauen Sie sich folgendes Musikvideo an: Horst Wegener – WERDEN 12/12 ft. Roger Rekless & Ami Warning (<http://www.youtube.com/watch?v=RtlM5m-4jEU>).
- d) Das Video ist im Zusammenhang mit dem Kurzfilm SCHWEIGEMAHL entstanden. Inwiefern kann man die Lyrics des Songs mit dem Kurzfilm zusammenführen? Gibt es einen Vers, der für Sie die Problematik am besten zusammenfassen kann? (in Partnerarbeit)

Songtext zu *werden zwölf/zwölf*:

<https://genius.com/Horst-wegener-roger-rekless-and-ami-warning-werden-zwölf-zwölf-lyrics>

1. Hier finden Sie einen informierenden Artikel von der Bundeszentrale für politische Bildung zum Thema Alltagsrassismus in Deutschland: <http://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/194569/offensichtliche-und-zugedeckte-alltagsrassismus-in-deutschland/>
Dieser gibt einen guten Einblick in die aktuelle Lage in Deutschland. Diskutieren Sie, ob und inwiefern der Zusatz ›Alltags-‹ rassistische Taten und dessen Folgen verharmlost.
2. In dem Interview »Rassismus benennen« von Sven Beckstette, Veronika Fuechtner und Oliver Hardt wird unter anderem der Zusammenhang von Rassismus und der deutschen Vergangenheit beleuchtet.
 - a) Lesen Sie den Artikel und fokussieren Sie sich auf die Zusammenhänge, die genannt werden zwischen dem aktuellen Deutschland und seiner Geschichte.
 - b) Äußern Sie sich zu dem Gedanken, dass der Ursprung von Rassismus in Deutschland oft auf die Zeit unter dem Nationalsozialismus zurückgeführt wird. Stimmen Sie zu? Warum oder warum nicht?

Link zum Artikel: <http://www.textezurkunst.de/de/113/naming-racism/>

Abschließende Gedanken

The analysis of the short film not only asks students to reflect on the issue of daily racism – whether in the USA or Germany – but also the lecturer who presents the unit. In the context of preparing this short film, I have read many articles and watched many videos addressing racism in Germany or in general around the world. And even before that, I thought a lot about topics and issues that would not only be interesting but also relevant to an American classroom. One starts to take another perspective on one's own country and culture. Where are intersections or

differences between Germany and the USA; where do the differences stem from; what impact can it have to talk about these intersections and differences? The challenge is also to find an adequate film in terms of length and language level and in ratio of language to visual elements. As I am convinced that there are many additional films that would have been suitable for this context, I am also sure that the film I picked would not be suitable for every student group. However, I would argue that it is always important to prepare the material, provide background information, listen to the students' opinions, and discuss together the advantages and disadvantages of the film and the way it conveys its message. Every time I watch the short film I discover something new about the film as my focus is on the smallest details. That might be something the characters say or how the camera focuses on a specific object or person. The film also has encouraged me to reflect on my own behavior and look out for issues I might be oblivious to at the moment – starting with not naming a light color »skin-colored,« or even questioning whether the term »Alltagsrassismus« is suitable, or if it perhaps downplays racist actions.

I think the change of perspective is one of the most useful tools when it comes to this kind of reflection. Several literary courses I took at university before highlight this thought. In my bachelor thesis for example, I focused on the use of medieval literature in German classes in order to develop a sensitive perception of others. There I argued that the finding of »otherness« in one's history fosters students' »interculturality« insofar as the perception of themselves and their culture is positively unsettled. Literary courses in general teach about how a change of perspective can bring these insights, and one of my English pedagogy seminars highlights this as one of the aspects of global education. Global education means that nowadays students are expected to be able to act globally. Teaching English is not only about teaching the language, but concerned to foster the students' development to become intercultural speakers and better citizens. Kroschweski (2015) for example refers to awareness of the positive value of diversity, cultural appreciation and empathy as a part of global education. One of the things I was taught and that stuck with me was the appreciation for various accents. American English is only the standardized version of one dialect and from an objective perspective there is nothing »better« about it than an English spoken with a Spanish accent. These are also relevant considerations when it comes to studying German as a second or foreign language. In the courses concerning multilingual classrooms, we often discuss how we can include students' language background and how the inclusion of the first language can for example foster motivation when the students are not yet fluent in German. Therefore, we talk about creating fair situations, how to avoid language-based discrimination or picturing students whose parents were born in other countries than Germany as »others«. Every one of these aspects is relevant to expose and fight (institutional) racism.

When including the short film *SCHWEIGEMAHL* in an American German Studies classroom, one could expect the students to already have some knowledge about racism in Germany. I would also argue that the scenes in which the discrimination of the children are portrayed are quite easily understood without the need of background information. Only the racism the mother has to face might be a bit troubling, at least watching it for the first time. The scene in which she is handed the glass in the foyer of the theater is also understandable without words or context. However, one might not catch the function of the glass as a leitmotif during the first time watching. The discrimination towards the mother also becomes more complex when one takes into account the review that was read aloud or the talk she has with the father/husband in the kitchen.

Overall, the purpose of the film is to show daily racism people of color encounter in Germany. The producers chose to portray mostly subliminal or »subtle« discrimination. Meaning, they do not show scenes of physical violence or other open forms of racism (excluding the scene in the supermarket). Some students might respond to the film saying the depiction of racism is not »alarming« enough – that there are worse forms of racism and discrimination. This is definitely true; however, I would argue that the portrayed form of discrimination might be even more alarming. For example, even the father, who is married to a Black woman, appears not to be aware of the discrimination his family faces and even contributes to that discrimination. As explained above, many Germans declare themselves against racism and discrimination and praise the German commemorative culture and continue to mistreat non-white Germans. The short film is able to portray this predicament in an accountable way. Many white Germans favor being open-minded, yet are not aware of underlying issues like institutional or daily racism. As the film was produced in 2020, it is very up to date in its depiction.

Another scene that could lead to good discussion is the scene in which the mother gets the glass pushed into her hands in the theater foyer at intermission. As she is wearing a maid's costume in this scene – because of her role in the play – one could argue that the man mistook her for a waitress because of her clothing. However, the camera work – zooming in on the husband, blurry sound – and the following reactions by the protagonists show the audience that this act indicates a larger underlying issue. As the moment of the father's awareness, it places importance on discriminatory behavior. Even if students were to see it as less egregious than more obviously harmful (physical) acts of racism, one could mention the prior part of the film in which the critics praised the play for its »authentic cast,« which of course type-cast the mother as maid. This reveals the same racist stereotype, only that it first appears in written form and then, during the intermission, is »acted out.«

Such a discussion of daily racism in Germany might reveal how American students feel about the critical handling of racism in Germany and the USA in general.

The short film and its analysis will spark a conversation about this issue and will invite the students to compare a problem in two countries that differ so greatly in their history. It will be interesting to see how the students' own experiences, perceptions and knowledge will influence the discussion. I would argue that there is no other ›goal‹ for the discussion but the development of a holistic approach to global issues within a global perspective.

Literatur

- Auma, Maureen Maisha (2022): Rassismus. Dossier am 30.11.2017, online unter <http://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/223738/rassismus>.
- Beckstette, Sven (2022): Rassismus benennen. In: Texte zur Kunst 113 (2019), online unter <http://www.textezurkunst.de/de/113/naming-racism>.
- Der Tagesspiegel (2022): Wenn der Hass krank macht. Beitrag am 04.12.2019, online unter <http://www.tagesspiegel.de/wissen/alltagsrassismus-in-deutschland-wenn-der-hass-krank-macht/25295914.html>.
- Donahue, William Collins et al. (2021): Transatlantic German Studies in the American College Classroom. Student Voices on Race, Complicity, and Ideology via Short German Film. In: *andererseits* 9/10, S. 21–32.
- DW Documentary (2022): Racism in Germany. Videobeitrag auf YouTube veröffentlicht 2021, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=dMk-XpjK98M>.
- DW (2022): Rassismus an deutschen Bühnen. Ein strukturelles Problem. Artikel am 22.04.2022, online unter www.dw.com/de/rassismus-an-deutschen-b%C3%BChnen-ein-strukturelles-problem/a-57056069.
- Haruna, Hadija (2022): Wo kommst du denn her? Alltagsrassismus in Deutschland. Artikel am 17.11.2014, online unter <http://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/194137/wo-kommst-du-denn-her-alltagsrassismus-in-deutschland>.
- Kroschewski, Annette (2015): From British Diversity to Global Diversity: Perspectives for the EFL Classroom. In: *Global Education. Perspectives for English Language Teaching*. Hg. von Christiane Lütge. Münster, S. 93–126.
- Moffitt, Ursula (2022): Germany is not the anti-racist model the US is looking for. 17.07.2020, online unter www.dw.com/en/germany-anti-racist-nazi-past/a-54210136.
- Nguyen, Toan Quoc (2022): Offensichtlich und zugedeckt. Alltagsrassismus in Deutschland. 06.11.2014, online unter <http://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/194569/offensichtlich-und-zugedeckt-alltagsrassismus-in-deutschland>.

Svrluga /Rosza: In Florida, De Santis's plans for colleges rattle some academics.
01.06.2022. Washington Post.

Wegener, Horst (2022): WERDEN 12/12. Videobeitrag auf YouTube veröffentlicht
2020, online unter www.youtube.com/watch?v=RtlM5m-4jEU.

WUPPERwerft (2022): SCHWEIGEMAHL. Videobeitrag auf YouTube veröffentlicht
2020, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=3ornrMXetmQ>.

ZDF Heute Nachrichten (2022): Der alltägliche Rassismus in Deutschland. Videobei-
trag auf YouTube, veröffentlicht 2020, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=mP64SY9pYnE>.

Und was, wenn sich alles ganz anders verhielte?

Schüler/-innen hinterfragen Juli Zehs *Corpus Delicti*

Jana Ziganke

Wie kann man seinen Literaturunterricht gestalten, wenn einem die abiturrelevante Pflichtlektüre aus mehreren Gründen problematisch erscheint? Und das, obwohl es sich um einen sehr erfolgreichen Roman handelt, der von der Literaturkritik als hochaktuell gefeiert wird? Der Roman zeigt die Gefahren auf, die der individuellen Freiheit drohen, wenn sich der Staat immer stärker in die Gesundheitsvorsorge einmischt und den Einzelnen dazu verpflichtet, dem Wohl der Gemeinschaft die eigenen Bedürfnisse unterzuordnen. Dieses gesellschaftskritische Thema, der Zwiespalt von Freiheit und Sicherheit, spricht junge Menschen an. Problematisch an dem politischen Roman ist indes die Selbststilisierung der Hauptfigur zu einer Märtyrerin und Heldin sowie der massive Druck auf die Leser/-innen, sich dieser Deutung anzuschließen. So entstand in einem Grundkurs Deutsch am Canisius Kolleg Berlin die Idee, für die Kursmitglieder ein Forum einzurichten, in dem sie selbstständig kritische Fragen an den Text stellen und sich gegenseitig kommentieren konnten. Die Schüler/-innen untersuchten den Plot auf Unstimmigkeiten und analysierten vor diesem Hintergrund das Verhalten der Hauptfigur noch einmal aus einer erweiterten Perspektive. Gleichzeitig ließen sie sich im Geiste der spielerischen Postmoderne von anderen literarischen Texten/Filmen und deren Plot Twists inspirieren. Stets wurde dabei der konkrete Textbezug gewahrt. Die im Laufe des Unterrichts erarbeiteten Textanalysen widersprechen der von der Autorin und der Erzählerfigur unterstützten Deutung diametral.

1. Fragen zu *Corpus Delicti*

»Wo ist mein Applaus?«¹

Die Methode, nur auf im Vorhinein ausgewählte Interviewfragen zu antworten, ist in der Politik, Wirtschaft und selbst in der Unterhaltungsbranche kein ungewöhnli-

1 Juli Zeh: *Corpus Delicti*. Frankfurt am Main 2009, S. 154 u. S. 278.

ches Vorgehen. Die meisten Schriftsteller und Intellektuellen hingegen würden dieses gesteuerte Interviewformat vermutlich ebenso ablehnen wie eine ausführliche Leseanleitung in Form eines »Begleitbuch[s]«² zu den eigenen literarischen Texten. Nicht so die bekannte deutsche Autorin Juli Zeh. 2020, auf dem Höhepunkt der Coronakrise, publiziert sie ein 228 Seiten langes Autointerview zu ihrem elf Jahre zuvor geschriebenen 264 Seiten zählenden Erfolgsroman *Corpus Delicti*. Dieser schildert eine Gesundheitsdiktatur, in der anstelle von Meinungsfreiheit ein körperlicher Optimierungs- und Kontrollwahn existiert.

First Things first: Warum dieses Buch?

Seit *Corpus Delicti* in die Buchhandlungen gekommen ist, erreichen mich immer wieder Mails von Lesern, die mir Fragen zum Text stellen. Zur Handlung, zu den Figuren, zur Interpretation.

Inzwischen steht der Roman in vielen Bundesländern auf dem Lehrplan für den Deutschunterricht und gehört teilweise sogar zum Abiturstoff. Dadurch häufen sich auch die Zuschriften von Schülern, die durch Diskussionen im Unterricht aufgewühlt sind oder mit den Interpretationen eines Lehrers nicht gut leben können [...] Die Fragen sind den vielen Zuschriften *nachempfunden*, die ich in den letzten Jahren erhalten habe. Das Buch richtet sich an Schüler und Studenten, die ihre Auseinandersetzung mit *Corpus Delicti* vertiefen wollen. Aber natürlich auch an jeden anderen Leser, der sich vom rasanten Epochenwandel unserer Zeit betroffen fühlt.³

Zehs Zielgruppe sind nach eigenem Bekunden kritische junge Leser, die sich von ihren Lehrer/-innen keine fertigen Interpretationen vorschreiben lassen wollen und nach einer vertieften »Auseinandersetzung«⁴ mit dem Roman verlangen, ja vielleicht sogar eines Tages eine Doktorarbeit darüber zu schreiben beabsichtigen.⁵ *En passant* löst die Autorin die naheliegende Frage nach dem Geltungsanspruch ihrer eigener Deutung. Selbstverständlich, so heißt es im zweiten *Frage-Antwort*-Baustein, sei sie nicht

die Richtige, um den Lesern das Buch zu erklären [...] Denn die Meinung der Autorin ist aus meiner Sicht nicht bedeutsamer oder gewichtiger, sondern steht gleichberechtigt neben allen anderen Lesarten [...] Weder ein Deutschlehrer noch ein Germanistikprofessor oder Literaturkritiker, nicht einmal die Autorin

2 Klappentext auf der Rückseite zum Buch von Juli Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*. München 2020.

3 Ebd., S. 9f.

4 Ebd., S. 9.

5 Ebd., S. 112.

selbst ist Text-Chef. Literatur kennt überhaupt keine Chefs, und dafür liebe ich sie.⁶

Nachdem sie sich solchermaßen zur »Freiheit und Vielfalt«⁷ der Interpretationsmöglichkeiten von literarischen Werken bekannt hat, scheint es für Zeh keine weiteren Einwände mehr gegen die Rolle des »Erklär-Bärs«⁸ zu geben. Unbefangen widmet sie sich der minutiösen Leseanleitung von *Corpus Delicti* und zitiert sich dabei immer wieder selbst. Schulverlage wie Klett haben auf das Erscheinen von *Fragen zu Corpus Delicti* sofort reagiert und in mehr als die Hälfte der Arbeitsblätter zu *Corpus Delicti* Zitate aus Zehs Selbstinterpretation integriert; Lehrer/-innen gestalten ihren Unterricht zunehmend autorinnenzentriert und Schüler/-innen kaufen das »unverzichtbare [...] Begleitbuch«⁹ – vor allem – in Hinblick auf die Klausur- und Abiturvorbereitungen. Auch wenn Zeh es scheinbar ablehnt, die Deutungshoheit über ihren Text zu beanspruchen, beeinflusst ihr Begleitbuch seit Erscheinen massiv den Literaturunterricht und die Literaturrezeption. War sich die Autorin der durchschlagenden Effekte ihrer Autorität wirklich nicht im Voraus bewusst gewesen, als sie sich dazu entschloss, ähnlich wie im Filmbusiness einen ausführlichen Einblick in das *Making-of* von *Corpus Delicti* zu gewähren? Abgesehen von ökonomischen Aspekten, über die Zeh allerdings schweigt, stellt sich die Frage, warum sie es für notwendig hält, ihre Romanwelt zu erklären, obwohl sie im Text selbst schon von einem auktorialen Erzähler sowie seinem moralischen *Alter Ego*, einer Figur mit dem merkwürdigen Namen *ideale Geliebte*, ausführlich erklärt wird. Zudem ist

[d]er Text [...] vergleichsweise simpel gebaut, die Figuren sind eher Prototypen für bestimmte Denk- und Verhaltensweisen als psychologisch ausgefeilte Charaktere. Alles, was gesprochen wird und was passiert, steht im Dienste einer Intention – meiner Intention.¹⁰

Traut Zeh den Schüler/-innen/Student/-innen und ihren Lehrer/-innen trotz allem nicht zu, diese Intention zu erfassen oder traut sie ihrem Roman diese Vermittlungsleistung nicht zu? Warum muss sie den Charakter ihrer Hauptfigur Mia ein drittes Mal erläutern, nachdem uns der auktoriale Erzähler bereits erklärt hat, wie wir den Kommentar der idealen Geliebten hinsichtlich Mia zu verstehen haben?¹¹ Will Zeh den Literaturunterricht kontrollieren oder will sie ihren literarischen Text optimieren? Die Frage ist auch deshalb relevant für den aktuellen Deutschunterricht

6 Ebd., S.10 u. 13f.

7 Ebd., S. 13.

8 Ebd., S. XXX

9 Ebd., Klappentext auf Rückseite des Buches.

10 Ebd., S.132.

11 »Die ideale Geliebte will sagen, dass Mia genau wie Moritz ist [...]«. Zeh: *Corpus Delicti*, S. 146.

in Berlin, da für das 4. Semester nicht nur *Corpus Delicti*, sondern auch das Thema *Literaturrezeption* vorgesehen ist. Zehs Roman ist aus dem gleichnamigen Theaterstück hervorgegangen, zudem produzierte sie zusammen mit der Band *Slut* eine Hörfassung, in der sie ihrer Protagonistin ihre Stimme leiht, sowie eine Bühnenshow, in der sie als Schauspielerin auftrat. Sie tourte mit *Slut* durch Deutschland und gab zahlreiche (echte) Interviews, in denen sie über ihren Roman spricht. Auf der Rückseite des Buchcovers posiert sie vor einem Zaun und stilisiert sich mit diesem Foto als Alter Ego ihrer Heldin, der »Zaunreiterin«¹² Mia. Für ein Filmprojekt hat sie ein Drehbuch entworfen, das Mias Geschichte weitererzählt. Mit ihrem Autointerview erobert die Autorin nun auch das Feld der Literaturdidaktik und -interpretation. Kontinuierlich rezipiert Zeh sich selbst und weitet zugleich marktwirksam ihr *Corpus-Delicti*-Universum aus.

Ihre Hauptkritik an unserer Gesellschaft, die in *Corpus Delicti* als Zerrbild gespiegelt wird, gilt nach eigener Aussage der »narzisstischen Idee, alles selbst zu können – und zu müssen«.¹³ Sie moniert, dass der Optimierungswahn die »wichtigste Antriebsfeder des zeitgenössischen Menschen«¹⁴ sei und dazu führe, dass wir uns »als Manager der eigenen Biographie [sehen]. Alles ist planbar. Alles kann und muss man kontrollieren [...]«.¹⁵ Da jedoch »hinter jeder Verbesserungsoption [auch] eine Versagensoption«¹⁶ stecke und die Menschen »bestenfalls mittelmäßig, und wenn wir ehrlich sind, begrenzt optimierbar«¹⁷ seien, erzeuge der »große [...] Selbstoptimierungszirkus«¹⁸ »ungeheuren Stress«¹⁹ und führe in letzter Konsequenz zu »Freiheitsverlust«²⁰. *Corpus Delicti* zeigt eine Gesellschaft, die diese Entwicklung bereits bis zu ihrem *point of no return* durchlaufen hat – mit Ausnahme der Geschwister Holl. Ihnen und vor allem der Hauptfigur Mia gilt Zehs ganze Sympathie, und in *Fragen zu Corpus Delicti* stilisiert sie die Protagonistin zu einer »Siegerin«²¹, weil sie sich nach dem Freitod ihres Bruders aus dem gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang befreie und mithilfe der idealen Geliebten »zu sich selbst«²² finde, indem sie sich »von der total verkopften Naturwissenschaftlerin zu einem lebensfrohen und gefühlsbetonten Menschen«²³ entwickle. Ihr Roman,

12 Vgl. ebd., S. 141ff.

13 Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 155.

14 Ebd., S. 150.

15 Ebd., S. 155.

16 Ebd., S. 153.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 76.

22 Ebd.

23 Ebd.

so Zeh, stelle u.a. die »philosophische[n] Fragen: Was macht den Menschen aus? [...] Was bedeutet Glück, was ist das ›gute Leben‹?«²⁴ Für Zeh scheint Mia im Lauf des Romans die *richtige* Antwort auf diese Fragen zu finden.

2. Die Suche nach dem *Corpus Delicti*

»Ich bin das Corpus Delicti«²⁵

Um es gleich vorwegzunehmen: Diese Deutung haben die meisten der 21 Schüler/-innen des 4. Semesters meines Grundkurses Deutsch 23 am Canisius Kolleg in Berlin Juli Zeh nicht abgekauft. Alles fing mit einer Diskussion über Mias Rolle bezüglich Moritz' Suizid an. Das Thema beschäftigt Jugendliche sehr. Warum, so fragte ein Schüler, habe Mia es ihrem Bruder ermöglicht, sich nach seiner irrtümlichen Verurteilung als Sexualstraftäter mit einer von ihr ins Gefängnis geschmuggelten Angelschnur zu erhängen, obwohl sie angeblich doch von seiner Unschuld überzeugt gewesen sei. Der Kurs fand es seltsam, dass Mia ihre Entscheidung, Beihilfe zu leisten, nicht reflektiere, obwohl Reflexionsfähigkeit ein hervorstechender Charakterzug an ihr sei. Da ein anderer Schüler bereits *Zehs Fragen an Corpus Delicti* als Digitalversion erworben und sie dem ganzen Kurs zur Verfügung gestellt hatte, suchte man dort nach einer Antwort. Zu diesem Zeitpunkt hatten wir schon darüber gesprochen, wie stark ein von der Autorin geschriebenes Begleitbuch unsere eigene Lektüre beeinflussen könne. Da Schüler und Schülerinnen aber häufig argwöhnen, es komme – zumindest in der Klausur – vor allem darauf an, die Meinung der jeweiligen Lehrkraft zu treffen, sahen sie in Zehs Autointerview zunächst eher eine doppelte Hilfe: Dort finden sich in einer schülergerechten Sprache Erklärungen zu vielen Aspekten des Romans, denen gegenüber anderen Interpretationsansätzen eine Autorität besonderer Art zukommt. Im Falle einer Klausur jedenfalls, so lautet die nicht unberechtigte Schülerlogik, könne man mit Zehs Thesen auf jeden Fall punkten.

Indes vermochte die apodiktische Behauptung, Mia beweise »ihre tiefe, alles überstrahlende Liebe zu ihrem Bruder«²⁶, indem sie ihm zum Selbstmord verhelpe, den Kurs nicht zu überzeugen. Zehs Überzeugung, ihre Protagonistin erkenne zudem, »dass nicht sie, sondern die METHODE Schuld am Tod von Moritz trägt« (ebd.), brachte das Rad schließlich ins Rollen. Die Schüler/-innen diskutierten engagiert, *welche Figur* zu welchem Zeitpunkt *was* hätte wissen können, und kamen zu dem Schluss, dass Mia spätestens nach der Aufdeckung des Justizirrtums durch Mias Anwalt hätte erkennen müssen, dass sie selbst in der Lage gewesen wäre, den Tod

24 Ebd., S. 145.

25 Ebd., S. 218.

26 Ebd., S. 80.

ihrer Bruders zu verhindern. Als wichtigsten Grund nannten sie ihr Wissen um Moritz' Leukämieerkrankung in seiner Kindheit und um die Knochenmarkspende eines Erwachsenen an ihn sowie ihre wissenschaftliche Kompetenz als Biologin. Dieser Wissensvorsprung, den Mia allen mit dem Fall Moritz befassten Verantwortlichen voraushatte, hätte sie theoretisch dazu befähigt, den DNA-Nachweis, der vom Gericht gegen ihren Bruder ins Feld geführt wurde, zu hinterfragen und das fehlerhafte Routineurteil zu verhindern. Zudem behauptete der auktoriale Erzähler, Mia könne

alles begründen, genau wie das jeweilige Gegenteil. Sie kann jeden Gedanken, jede Idee rechtfertigen oder angreifen; für oder gegen jede Seite streiten; sie könnte mit oder ohne Gegner Schach spielen, und niemals gingen ihr die Argumente oder Strategien aus.²⁷

Warum, so fragten sich die Schüler und Schülerinnen nun irritiert, habe die schacherprobte und rhetorisch höchst eloquente Mia sofort ihren Bruder aufgegeben und sei seinem Wunsch, sein Leben vorzeitig zu beenden, ohne Zögern nachgekommen? Warum vor allem gestehe sie sich im Nachhinein ihr Versagen nicht ein, sondern schiebe die Verantwortung für Moritz' Tod allein auf den Journalisten Kramer bzw. die METHODE? Und weshalb behaupte Zeh gegen alle Logik, Mia habe »den Justizskandal aufgedeckt«²⁸ und sich über ihren »kleingeistigen«²⁹ Anwalt »enthaben«³⁰, wo doch in Wahrheit nicht Mia, sondern ihr Anwalt ganz allein Moritz Unschuld bewiesen und sogar einen höchst klugen Strategievorschlag für die weitere Vorgehensweise vorgelegt habe? Sei Mia überhaupt eine umfassende Gegnerin der Gesundheitsdiktatur oder sei sie nicht vielmehr nur eine erbitterte Gegnerin des Gerichts, dessen Ermittlungsmethoden und Urteile sich als fehlbar erwiesen hätten? Die Grundlage von Mias Kritik an der METHODE bilde doch allein die ungerechtfertigte Verurteilung ihres Bruders und nicht z. B. die permanente Überwachung der Bürger und Bürgerinnen durch den Staat oder die absurden Hygienevorschriften. Der Justizirrtum aber hätte theoretisch auch in einem demokratischen System passieren können.

An diesem Punkt zogen wir im Kurs das vorläufige Fazit, dass uns Zehs Versuch, Mia zu einer heldenhaften »Revolutionärin wider Willen«³¹ und zugleich als Märtyrerin bzw. als »Opfer einer Hexenjagd«³² zu inszenieren, nicht überzeugte. Anstatt Zehs Interpretation zu folgen, beschlossen wir, den für die Leseröffentlichkeit des

27 Zeh: Corpus Delicti, S. 127.

28 Ebd., S. 54.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 64.

32 Ebd., S. 35.

Jahres 2023 bereits abgeschlossenen Fall um Moritz Holl noch einmal neu aufzurollen.

Bei der Wahl der *Untersuchungsmethode* ließen wir uns von Zehs Protagonistin inspirieren. Für Mia, so erklärt Zeh,

ist die ganze Welt ›ambivalent‹, denn sie weiß als Denkerin, dass man alles von zwei Seiten betrachten kann, dass es kein falsch und kein richtig gibt, kein gut und böse, nicht mal groß und klein, denn immer hängt alles von der Perspektive ab, von der Relation zu anderen Dingen und von menschlichen Bewertungen ab.³³

An dem Starjournalisten und zynischen Demagogen Kramer zum Beispiel bewundert Mia einerseits dessen Entschlossenheit und Rücksichtslosigkeit; jedoch könne man

vom selben Ausgangspunkt andere Argumente aufeinanderstapeln, könnte wie beim Schach die Farbe wechseln. Dann wäre Kramer keine Ikone der Unbedingtheit, sondern bloß ein mächtiges Streben mit einer leeren Mitte [...] Eine lächerliche Figur.³⁴

Da sich Mia aber unter Führung der idealen Geliebten dazu entschließt, Kramers moralische Gegenspielerin zu werden und ihn in puncto Unbedingtheit noch zu übertreffen, wird sie selbst immer ambiguitätsintoleranter. Statt sich weiterhin wie eine »Hexe«³⁵ bzw. »Zaunreiterin«³⁶ im Reich der Unentscheidbarkeit aufzuhalten, entscheidet sie sich für die Position Weiß gegen Schwarz und nimmt im Gefängnis in ihrer raschelnden, weißen Gefängniskleidung die Pose eines »gekreuzigte[n] Engel[s]«³⁷ an, während sich der dunkelhaarige, schwarzäugige Kramer³⁸ als teuflischer Vertreter eines menschenverachtenden Regimes enthüllt, das selbst vor Folter nicht zurückschreckt. Über diese plakative Schwarzweißzeichnung wunderten sich meine Schüler/-innen, da ihnen im Literaturunterricht bislang immer vermittelt wurde, dass sich literarische Qualität durch Vielschichtigkeit, Ambivalenz und Polyperspektivität auszeichne. Ich schlug ihnen vor, durch eine Lektüre *gegen den Strich* dem Roman seine Ambiguität wieder zurückzuerstatten. Wenn nämlich Mias Aussage stimmt, dass man die »Wahrheit immer nur aus dem

33 Ebd., S. 69.

34 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 128.

35 Vgl. ebd., S. 143f.

36 Vgl. ebd.

37 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 204.

38 Vgl. ebd., S. 15 u. S. 254.

Augenwinkel [sieht]«³⁹ und sie »sich in eine Lüge verwandelt«⁴⁰, sobald man den Kopf dreht, dann gäbe es *die* Wahrheit auch in Bezug auf das zentrale Ereignis im Roman, den Justizskandal um Moritz Holl, nicht, *obwohl* sowohl Zeh⁴¹, Mia⁴² als auch die ideale Geliebte⁴³ genau dies behaupten.

Ihnen zufolge ist nicht Moritz, der hübsche jugendhafte Mann mit den schalkhaften Augen,⁴⁴ ein Vergewaltiger und Frauenmörder, sondern sein ehemaliger Knochenmarkspender Hannemann, ein glatt rasierter Mitte Fünfziger, dessen Gesicht von tief eingegrabenen Falten geprägt ist.⁴⁵ Schon rein äußerlich, so bemerkten die Schüler/-innen, erfülle Hannemann, der trotz der rigiden Gesundheitsvorsorge des Regimes geradezu verdächtig schnell gealtert sei, das Klischee des vermeintlichen Straftäters. Nach seiner Festnahme soll er sofort den Mord gestanden und kurz darauf auch Selbstmord begangen haben. Danach ist von ihm keine Rede mehr. Über Hannemanns Vita, sein Motiv und die näheren Umstände des Mordes erfährt man im Roman nichts. Der Plot Twist wirkt sehr unvermittelt und extrem konstruiert. Unser Kurs fragte sich deshalb, ob nicht jemand anderes den Mord begangen haben könnte. Jemand mit einem *Motiv*. Als Erstes kam ihnen der skrupellose Propagandist Kramer bzw. der Geheimdienst METHODENSCHUTZ in den Sinn, die vielleicht ein politisches Interesse daran gehabt haben könnten, den Individualisten Moritz hinter Gitter zu bringen.⁴⁶ Allem Anschein aber wussten weder Kramer noch der METHODENSCHUTZ von Hannemanns Knochenmarkspende. Ein *Close reading* verschiedener Szenen und Dialoge zwischen den Geschwistern brachte uns schließlich auf eine andere Spur.

In der ersten Szene im Sperrgebiet am Fluss schwärmt Moritz seiner Schwester von einer Frau mit dem orakelhaften Namen Sibylle vor. Obwohl (oder vielleicht

39 Ebd., S. 176.

40 Ebd.

41 Vgl. Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 79.

42 Vgl. Zeh: Corpus Delicti, S. 174 und 167.

43 Ebd., S. 189f.

44 Vgl. ebd., S. 163.

45 Vgl. ebd., S. 167.

46 Kramers doppeldeutige Äußerung auf S. 213 suggeriert, dass der Justizirrtum gar keiner gewesen sein könnte, sondern vielmehr Teil einer von langer Hand geplanten Verschwörung seitens der METHODE, um Moritz, Mia und Hannemann vor der Öffentlichkeit als Terrorzelle darzustellen. Diese Andeutung muss allerdings nicht den Tatsachen entsprechen. Der auktoriale Erzähler suggeriert an anderer Stelle, dass Kramer nicht über Moritz' Krankheit und die Knochenmarkspende informiert gewesen sei. Vgl. ebd., S. 125: »[...] Leu-kä-mie. Ausgerechnet Kramer, der brillante Kramer bemerkt davon nichts.« Dieses Nichtwissen bedeutet für Kramer im Nachhinein eine narzisstische Kränkung. Durch die doppelte Verschwörungstheorie gewinnt er jedoch wieder seine Souveränität zurück. Offensichtlich ist Kramer daran gelegen, vor Mia nicht als plumper, sondern als brillanter Intrigant zu erscheinen.

weil) sie bislang nur schriftlich miteinander kommunizieren, glaubt er, in ihr seine große Liebe gefunden zu haben. Am Abend will er sie endlich persönlich unter einer dröhnenden Eisenbahnbrücke treffen, dem bevorzugten Ort für seine *Blind Dates*, da sich die Frauen beim Beben der Brücke immer so erschrecken, dass er sofort Körperkontakt zu ihnen herstellen kann.⁴⁷ Moritz' neue Seelenverwandte, so befanden die Schüler/-innen nach einer aufmerksamen Lektüre, stelle im Gegensatz zu seinen rein körperlichen Affären eine ernsthafte Konkurrenz für Mia dar. Für sie sei der Bruder der einzige Vertraute in ihrem Leben. Sie habe weder eine »beste Freundin«⁴⁸, einen »Ehemann«⁴⁹ noch Affären, denn sie verachte alle Menschen bis auf wenige Ausnahmen⁵⁰ und sei gleichzeitig so prüde, dass sie sogar die Zahl Sechs nicht aussprechen könne.⁵¹ Die gemeinsame Kindheit, als sie noch Moritz' »Lieblingstier«⁵² (sic!) gewesen sei, verkläre sie zu einer Idylle und wünsche sich bis zuletzt wieder ins »Baumhaus«⁵³ der Kindheit zurück, wo »man die Leiter hochzieht«⁵⁴. Falls Mia ein Lieblingsmärchen besitze, so überlegten wir, wäre es wahrscheinlich *Hänsel und Gretel*, denn auch hier siegt die Liebe eines Geschwisterpaars über die feindliche Außenwelt. Während Mia laut Zeh im Laufe der Handlung »zu sich selbst«⁵⁵ findet, entstand bei uns immer mehr der Eindruck, dass die Protagonistin regrediere.⁵⁶

Für viele Schüler/-innen war Mia daher die Hauptverdächtige für den sich nur wenige Stunden nach dem Geschwistergespräch ereignenden Mord an Sibylle. Wenn Moritz wirklich eine Frau fände, mit der er sowohl geistig als auch körperlich glücklich werden könne, wäre Mia unweigerlich nur noch die Dritte im Bunde. Daher hatte sie in den Augen der Schüler/-innen ein belastbares Tatmotiv. Auch für die Vertuschung der eigenen Schuld hatte der Kurs zwei Erklärungen, die nicht konstruierter als Juli Zehs eigener Plot Twist wirkten.⁵⁷ Und noch eine weitere These

47 Vgl. ebd., S. 132.

48 Ebd., S. 146.

49 Ebd.

50 Vgl. ebd., S. 94. Vgl. auch ebd., S. 72: »Mia mag nur Menschen mit Verstand und dem Willen, diesen möglichst effizient einzusetzen. Sie teilt die Menschen in zwei Gruppen: Professionelle und Unprofessionelle.« Moritz und Kramer, ihre zwei Alter Egos, sind die einzigen Personen, die sie schätzt. Die Richterin Sophie, ein weiteres Alter Ego, genießt ebenfalls Mias Wohlwollen.

51 Vgl. ebd., S. 95.

52 Vgl. ebd., S. 124.

53 Ebd., S. 190.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 76.

56 Am Ende wirkt sie sogar wie ein Baby. Vgl. ebd., S. 260.

57 Zum einen sei Mia als »erfolgreiche Biologin mit Idealbiographie« (ebd., S. 19) theoretisch in der Lage gewesen, das belastende DNA-Beweismaterial an dem Tatort zu hinterlegen. Zum anderen ließen sich Moritz seltsame Aussagen über die Geschehnisse am Tatort vielleicht

wurde von uns diskutiert: Moritz sei vielleicht doch der Täter. Dafür sprächen nicht nur seine dubiosen Verführungsmethoden unter der Brücke, sondern auch seine tiefe Sehnsucht nach Rauscherfahrungen, nach dem sinnlichen und (vielleicht auch moralischen) Exzess.⁵⁸ Verdächtig fanden die Schüler/-innen vor allem, dass Moritz, während er Mia von Sibylle vorschwärmt, einen Fisch fange, diesen an seiner Angelschnur (sic!) nach Luft schnappen lasse und dann entschlossen mit einem Schlag am Kopf töte.⁵⁹ Leben und Tod begreife der Freigeist wie ein Spiel, dessen Regeln er selbst bestimmen wolle.⁶⁰

Die Szene, in der sich die Geschwister im Gefängnis ein letztes Mal vor Moritz' Freitod begegnen, verstärkte im Kurs den Tatverdacht hinsichtlich Mia. Die Schwester vermeide es, Sibylle zu erwähnen. Stattdessen bedauere sie, dass die Geschwister es *gemeinsam* nicht »geschafft«⁶¹ hätten, eine Frau für Moritz zu suchen. Darunter versteht die Biologin eine im Sinne der zentralen Partnerschaftsvermittlung immunologisch kompatible Partnerin, mit der Moritz gesunde Kinder hätte zeugen können.⁶² Die Tatsache, dass sich die Schwester einerseits an der Partnerwahl des Bruders beteiligt und dass sie andererseits die Gesundheitsideologie der METHODE augenscheinlich so internalisiert hat, dass sie das Thema Partnersuche bei ihrem Abschied von Moritz explizit erwähnt, empfanden die Schüler/-innen als befremdlich. Heftig wurde darüber gespottet. Aber auch Moritz, so konstatierte der Kurs, verhalte sich komisch. Hatte er vor seiner Verhaftung noch behauptet, Sibylle lebe in seinem Kopf weiter,⁶³ erwähne er nun ihren Namen ebenfalls nicht mehr, sondern dränge Mia stattdessen das weibliche »Hirngespinst«⁶⁴ einer idealen Geliebten auf. Eine Schülerin merkte an, der Begriff ideale Geliebte werte alle früheren Geliebten und somit auch Sibylle ab. Außerdem passe er eher zum Perfektionismus der METHODE als zum naturliebenden Moritz, der sich für das konkret Sinnliche, das Kranke, Kaputte und den Exzess begeistere.

auch dahingehend deuten, dass er intensiven Körperkontakt zu der noch warmen Leiche gesucht hätte. Daher die DNA-Spuren. Hannemann seinerseits habe nach seiner Festnahme im Gegensatz zu Moritz den robusten Verhörmethoden der METHODE nicht standhalten können – schließlich sei die Heldenrolle exklusiv den Geschwistern Holl vorbehalten – und habe unter dem Druck den Mord gestanden.

58 Vgl. ebd., S. 92.

59 Ebd., S. 97.

60 Vgl. Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 80. Vgl. auch Zeh: Corpus Delicti, S. 94. Da Sibylle laut Moritz ein ebenso großer Freigeist wie er ist, könnte sie theoretisch verlangt haben, von ihm umgebracht zu werden bzw. könnte Moritz *gedacht* haben, dass sie dies wünsche.

61 Ebd., S. 44.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 149.

64 Ebd., S. 45.

Wir kamen zu dem vorläufigen Schluss, Moritz habe mit diesem Geschenk seinen Liebesverrat an Mia⁶⁵ symbolisch wieder rückgängig machen wollen. *Ideal* sei das »weibliche Hirngespinnst«⁶⁶ für Mia, weil es ihr Wunschtraum sei, sich mit dem Bruder geistig (wieder) zu vereinigen. Moritz' Untreue erfahre dadurch eine »Wiedergutmachung«. Im Gegenzug eröffne Mia ihm die Möglichkeit, Freiheit (von ihr?) im Suizid zu finden, indem sie ihm die Angelschnur zustecke. Moritz selbst wirkte auf die Schüler/-innen sehr cool. Keine Anzeichen von Verzweiflung, Wut oder Schmerz ob seiner Verurteilung und medialen Verunglimpfung als Sexualstraftäter und Frauenmörder. Er sorge sich offensichtlich auch nicht in Bezug auf die psychologischen oder politischen Folgen, die sein Tod für seine Schwester bedeuten könnte. Mia charakterisierten die Schüler/-innen ebenfalls als eigentümlich distanziert, als ob es sie gar nicht bekümmere, was ihr Bruder mit der Angelschnur vorhat.

Eine weiterer ausführlicher Untersuchungskomplex galt Mias zweiter Obsession: Nach Moritz' Tod investiert sie ihre gesamte Energie in das rhetorische Privatduell mit Kramer, dem uneingeschränkten Herrscher »des medialen Diskurses«⁶⁷ von Zeitung und Fernsehen. Unbeirrt macht sie den (Ruf-)»Mörder«⁶⁸ ihres Bruders zu ihrem einzigen »Sprachrohr«⁶⁹, obwohl Kramer seinerseits Mia in der Öffentlichkeit ebenfalls verleumdet. Nach Ansicht der Schüler/-innen hätte es Zehs Protagonistin leicht vermeiden können, zum Opfer einer medialen Hexenjagd zu werden, wenn sie ihrerseits z.B. das subversive Potenzial von *social media* genutzt hätte⁷⁰ oder mithilfe ihres Anwalts einem unabhängigen Journalisten ein Interview gegeben hätte. Aus der Tatsache, dass Mia diese Möglichkeiten nicht nutzt, folgte unser Kurs zweierlei: Zum einen scheint Mia andere Menschen mit Ausnahme von Moritz und Kramer intellektuell dermaßen zu verachten, dass sie es unter ihrer Würde hält, mit ihnen direkt zu kommunizieren. Für diesen befremdlichen Umstand fanden die Schüler/-innen mehrere Textbelege. Zum anderen geht es ihr anscheinend nicht um Reformen oder gar einen Umsturz der METHODE, sondern vor allem um die Fortführung der rhetorischen Duelle, die sich die Geschwister Holl seit der Kindheit geliefert hatten.⁷¹ Einerseits schätzt Mia an ihrem toten Bruder vor allem, dass er ihr nicht mehr widersprechen kann,⁷² andererseits übernimmt sie in ihren Debatten mit Kramer

65 Vielleicht auch seinen symbolischen Schwestermord. Sibylle könnte auch als Mias Alter Ego gedeutet werden.

66 Ebd., S. 45.

67 Ebd., S. 35.

68 Vgl. ebd., S. 30.

69 Ebd., S. 184.

70 Das Thema *Kommunikation in der Öffentlichkeit* war Gegenstand unseres ersten Semesters gewesen.

71 Ebd., S. 228.

72 Vgl. ebd., S. 228.

plötzlich Moritz' Positionen und behauptet, »das Rationalisieren aufgeben zu haben«⁷³ und von nun an mit dem »Herzen denken«⁷⁴ zu können. Dieses Statement wirkte auf uns sehr unvermittelt und alles andere als überzeugend. Uns erschien Mia weiterhin kopfgesteuert, selbstzentriert und ohne jegliche Empathie für andere Menschen wie z.B. für ihren Anwalt⁷⁵ oder für ihre Nachbarin, einem glühenden Fan von ihr, der am Ende ihretwegen sogar verhaftet wird: Mia hingegen würdigt sie nicht eines Blickes, als jene in Handschellen an ihr vorbeigeschleppt wird.⁷⁶ Wir erinnerten uns in diesem Zusammenhang daran, dass es Mia als Kind trotz stundenlanger Übung »vor dem Spiegel«⁷⁷ laut Moritz nicht gelungen sei, das Wort *Liebe* anders als »schrill[...]«⁷⁸ auszusprechen. Genauso schrill kam den meisten von uns ihre neu gelernte Vokabel *Herz* vor.

In diesem Zusammenhang gingen die Schüler/-innen der Frage nach, was Mias »Erkenntnis [...], dass die Persönlichkeit eines Menschen vor allem aus Rhetorik bestehe«⁷⁹, konkret für ihre politische Einstellung bedeute. Unser Fazit lautete: Sowohl Mia wie auch ihr *Alter Ego* Kramer sind nicht nur glänzende Rhetoriker/-innen, sondern auch überzeugte Nihilist/-innen. Beide glauben weder an den Sinn von gesellschaftlichen Protestbewegungen noch an den Wert der Demokratie. Für sie scheint jedes System und jede politische Bewegung nichts anderes als Ideologie und *Wille zur Macht* zu sein. Während für Kramer allerdings der Wille zur Macht tatsächlich oberstes Ziel ist und er der machiavellistischen Devise *Der Zweck heiligt die Mittel* folgt, fantasiert Mia in ihrer teuren Baumhaus/Penthouse-Wohnung »über den Dächern«⁸⁰ von einem »Kegelspiel«⁸¹ bzw. einem eleganten »*Pas de deux*«⁸² zwischen sich und Kramer, weitab von den »wie Blätter beiseite gefegten und in den Rinnstein getrieben[en]«⁸³ Menschen »mit ihrem kleinen aufgeblähten Leben«⁸⁴. Die Argumente, die sich die Meisterrhetoriker in cooler Pose gegenseitig an den Kopf werfen,

73 Ebd., S. 183.

74 Ebd. Vgl. auch S. 174. Vgl. dazu auch Juli Zehs Auslegung in Fragen zu Corpus Delicti, S. 176.

75 Vgl. ebd., S. 227f.

76 Vgl. Zeh: Corpus Delicti, S. 275. »Als Driss am Käfig vorbei zur Tür geschleppt wird, begreift Mia, dass der Moment für ihren persönlichen Auftritt gekommen ist.«

77 Ebd., S. 28.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 127.

80 Ebd., S. 173.

81 Ebd., S. 173. Die Kegel evozieren Köpfe und nehmen damit bereits Mias spätere Guillotine-Fantasie voraus. Es scheint tatsächlich, als spiele sich das gesamte Szenario in Mias Kopf ab.

82 Ebd., S. 173. Kramer scheint hier die Rolle der Stadt (Zivilisation) zu übernehmen, während Mia den Himmel repräsentiert. Diese zentrale symbolische Textstelle wurde im Unterricht einem sehr ergiebigen *Close reading* unterzogen.

83 Ebd.

84 Ebd.

erschienen den Schüler/-innen dabei teilweise komplett abgehoben und sogar austauschbar:⁸⁵ Beispielsweise diskreditiert Mia in ihrer merkwürdigen Schlussrede vor Gericht ganz im Sinne Kramers den öffentlichen politischen Widerstand, indem sie ein Zerrbild davon zeichnet.⁸⁶ Es schien uns, als wolle sie mit ihrer provokanten Rede vor allem Kramer, »der die Rolle des einzigen echten [sic!] Menschen in [ihrem] Leben spielt«⁸⁷, beeindrucken. Ihr Schlusssatz »Wo ist *mein* Applaus?«⁸⁸ wirkte auf die Schüler/-innen befremdlich. Sie diskutierten, ob man den Namen Mia, der im Italienischen der weibliche Possessivbegleiter ist, nicht auch als Anspielung auf Mi-
as Selbstbezogenheit bzw. als Selbstidentifikation der Autorin (Ju-li/ Zeh/Mi-a Holl) mit ihrer Heldin deuten könne.⁸⁹

Interessant fanden sie in diesem Zusammenhang die Tiersymbolik im Roman: Mia agiere in der Rolle einer »behaglich«⁹⁰ lächelnden Hauskatze (miau!), die während ihrer Debatten mit der Raubkatze⁹¹ Kramer »wohligh den Rücken«⁹² dehnt und die Arme streckt. Gelegentlich fahre sie ihre Krallen aus und wolle dem Gegner an die Gurgel springen, doch angesichts Kramers lässiger Pose breche ihr Widerstand kläglich zusammen.⁹³ Gleichzeitig, so bemerkte der Kurs kritisch, überstehe Mia später selbst die brutale körperliche Folterung erstaunlich gut und liefere sich unmittelbar danach wieder mit Kramer ein cooles Wortgefecht. Dies führte uns zu der Frage, ob Mia überhaupt ein richtiger Mensch oder nicht nur ein Mastermind, eine virtuose Spielerin sei, die in ihrem Geist verbissen gegen sich selbst spiele: »Die Welt, denkt sie, ist eine Spiegelung an der Außenseite meines Verstands.«⁹⁴ Wir verglichen Mia und ihre Duellpartner Moritz und Kramer mit den nihilistischen Spie-

85 Mit ihrer *l'art pour l'art*-Rhetorik scheint Mia in eigenwilliger Weise Moritz' Ratschlag, die empirische Naturwissenschaft Biologie an den Nagel zu hängen und stattdessen Künstlerin zu werden, umgesetzt zu haben.

86 Ebd., S. 258. Sie ruft zum Mord, zur Vergewaltigung und zur Plünderung auf.

87 Ebd., S. 254.

88 Ebd., S. 258.

89 Im Namen ihres Bruders wiederum steckt das französische betonte Personalpronomen *moi*. Dieser Befund deutet darauf hin, dass Mia und Moritz zwei Seiten einer Persönlichkeit bilden.

90 Ebd., S. 181.

91 Vgl. ebd., S. 15 u. S. 221.

92 Ebd., S. 184.

93 Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass die Großkatze mit der M/Hauskatze nur gespielt hat. Vgl. den letzten Satz des Romans und Fußnote 95.

94 Ebd., S. 162. Der letzte Satz des Romans lautet bezeichnenderweise: »Denn erst jetzt ist sie – erst jetzt ist das Spiel – erst jetzt ist wirklich alles zu Ende.« Ebd., S. 264. Dabei ist nicht zu entscheiden, ob es sich um eine Feststellung des auktorialen Erzählers oder um erlebte Rede handelt. Die Spielmetapher zieht sich zusammen mit dem Motiv des Kopfes durch den gesamten Text. Vgl. Anmerkung 79.

lern Ada und Alev aus Juli Zehs frühen Roman *Spieltrieb*⁹⁵ und stellten verblüfft fest, dass sich die abgebrühten Jugendlichen Adam/Ada und Eva/Alev in *Corpus Delicti* plötzlich in todernste Mia/Maria- und Jesusdarsteller verwandelt hatten.

Den Schüler/-innen war nämlich aufgefallen, dass Mia einen beeindruckenden Spagat zwischen Nihilismus und christlichem Märtyrertum hinlegt. Im Laufe der Handlung identifiziere sie sich nicht nur mit Moritz, sondern zugleich mit der Passionsgeschichte und dem christlichen Symbol des Fisches. In der Traumszene, so fanden die Schüler/-innen durch ein *close reading* heraus, paraphrasiere sie Jesus' Worte im Garten Gethsemane und imitiere seine Kreuzigung; sie nähme sich vor, für Moritz – wie Petrus für Jesus – »ein Fels in der Brandung«⁹⁶ zu sein, und der von ihr rituell zurückgelegte Spaziergang ins verbotene Sperrgebiet zu Moritz' »Kathedrale, erbaut aus Lichtung und Fluss«⁹⁷, wo er seine Fische fing und später gefangen genommen wurde, gestalte sie als ihren eigenen »Passionsweg«⁹⁸. Im Gefängnis glaube sie beim Blick in den Spiegel schließlich, Moritz zu sein.⁹⁹ Später lasse sie sich von ihrem Anwalt Rosentreter eine lange Nadel ins Gefängnis schmuggeln, mit der sie Kramer die Augen ausstechen möchte, sich dann aber anders besinnt und sich eine blutige Wunde am Oberarm zufügt, die an die Wundmale Jesu erinnerten. Kramer spotte in diesem Zusammenhang über ihre »nagelneuen Überzeugungen«¹⁰⁰, um derentwillen sie in den Tod gehen wolle. Der Kurs diskutierte, ob Mia langsam wahnsinnig werde, und falls ja, aus welchem Grund. Man war sich nicht einig, ob sie übermäßig um Moritz trauere oder zwanghaft ihre Schuldgefühle bezüglich seines Todes verdränge. Parodistisch formuliert: War Mia nun eine Katze, die einen Fisch getötet hat, oder ist sie selbst dieser Fisch?

In diesem Zusammenhang analysierten wir die unterschiedlichen Reaktionen der Geschwister Holl auf die über sie verhängte Höchststrafe *Einfrieren auf unbestimmte Zeit*. Nach Moritz' Ansicht reduziert die Kryonkonservierung die dazu Verurteilten »endgültig«¹⁰¹ auf eine »Jagdtrophäe«¹⁰² der METHODE. Nur im Freitod könne man dem System »entwische[n]«¹⁰³. Mia hingegen akzeptiert sofort das Urteil, scheint sich fast sogar darauf zu freuen und ist geradezu entsetzt, als man sie plötzlich begnadigt. Warum, so fragten wir uns im Kurs, handelt sie in diesem

95 Im Unterricht wurden auch Auszüge aus Dürrenmatts Novellenfragment *Das Schachspiel* und aus seiner Erzählung *Der Richter und sein Henker* besprochen. Dort geht es um eine mörderische Schachpartie bzw. um eine mörderische Wette zwischen zwei Kontrahenten.

96 Ebd., S. 132.

97 Ebd., S. 151.

98 Ebd.

99 Vgl. ebd., S. 195.

100 Ebd., S. 244f.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Ebd.

entscheidenden Punkt nicht in Moritz' Sinne¹⁰⁴? Warum akzeptiert ausgerechnet eine so vergeistigte Person wie Mia, dass man nicht nur ihren Körper, sondern auch ihren Geist, den Garanten der inneren Freiheit, auf unbestimmte Zeit einzufrieren beabsichtigt?

An diesem Punkt schlug ich dem Kurs vor, einmal über die Motive nachzudenken, warum sich Menschen freiwillig kryonkonservieren lassen. Das Ziel der Kryonik besteht ja darin, den menschlichen Körper oder dessen Gehirn nach dem Tod¹⁰⁵ einzufrieren, um ihn in der Zukunft wiederzubeleben und ihm ein längeres Leben oder sogar Unsterblichkeit zu ermöglichen. Die Idee hinter der Kryonik beruht auf der Annahme, dass der menschliche Körper durch geeignete Konservierungstechniken sozusagen eingefroren werden kann, um ihn in der Zukunft wiederzubeleben und von Krankheiten und Alterungsprozessen zu befreien. Das Ziel der Kryonik ist es also, eine Art zeitliche Pause zu schaffen, in der der menschliche Körper aufbewahrt wird, bis die Medizin in der Zukunft in der Lage ist, ihn zu heilen oder gar unsterblich zu machen. Die Methode ist extrem kostspielig und daher nur sehr reichen Menschen vorbehalten.

Diese Informationen verblüfften die Schüler/-innen. Sofort kam die Frage auf, warum die auf Kosteneffizienz so bedachte METHODE ausgerechnet für ihre schlimmsten Straftäter, Mörder und Staatsfeinde, soviel Geld auszugeben bereit sei. Doch nicht nur das: Das erklärte Ziel des Systems sei es ja, den Menschen ein von Krankheiten und schnellen Alterungsprozessen befreites Leben zu garantieren. Warum aber sollte die METHODE gerade den Staatsfeinden die Chance bieten, mittels der Kryokonservierung die eigenen Chancen auf Unsterblichkeit zu erhöhen? Die auf den ersten Blick so grausam erscheinende Höchststrafe gegen Mia erschien uns unter diesem Blickwinkel plötzlich sehr ambivalent. Mias Entsetzen, als sie von der Begnadigung erfährt, könnte man unter Umständen so deuten, dass sie die Ideologie der METHODE gerade nicht ablehnt, sondern vielmehr ganz und gar internalisiert hat. Die Kryokonservierung würde ihr nämlich nicht nur zur symbolischen Unsterblichkeit als »Heilige«¹⁰⁶ und »Märtyrerin«¹⁰⁷, sondern darüber hinaus auch zur körperlichen Unsterblichkeit verhelfen. Mia, so bemerkte eine Schülerin, wollte anscheinend körperlich »nie alt werden. Wenn man alt ist, wartet man nur noch aufs Essen.«¹⁰⁸

104 Seltsamerweise behauptet Zeh in *Fragen zu Corpus Delicti* (ebd., S. 79), dass Moritz wahrscheinlich zu einem Aufenthalt in einem Gefängnis oder in einer Psychiatrie verurteilt worden wäre, obwohl im Roman sein Urteil bereits feststeht.

105 In der Romanwelt können Menschen bereits lebend eingefroren werden.

106 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 190.

107 Ebd., S. 190.

108 Ebd.

Zudem fragten wir uns, wie es denn sein könne, dass eine so kompetente Biologin mit dem Schwerpunkt Bakteriologie nicht längst bereits die immensen Gefahren erkannt habe, die der Bevölkerung aufgrund der rigiden Hygienemaßnahmen der METHODE drohen.¹⁰⁹ Anstatt Moritz und sich zu Märtyrern zu stilisieren, hätte Mia die METHODE mit wissenschaftlichen Argumenten angreifen können und *müssen*. Doch merkwürdigerweise ist es Kramer, der sie darauf hinweist, dass »niemand mehr ein intaktes Immunsystem«¹¹⁰ besitze. Anstatt dieses Argument geschickt für die eigene Sache zu nutzen, stelle sich Mia jedoch dumm und weise jede Verantwortung von sich. Diese Reaktion fand unser Kurs verdächtig. Entweder sei sie als Biologin komplett inkompetent und/oder sie ahne langsam/bereits, dass der Bevölkerung aufgrund ihrer mangelnden Abwehrkräfte in naher Zukunft eine Pandemie bevorstünde. Vielleicht, so vermutete ein Schüler, wolle Mia eingefroren werden, um sich ihrer Verantwortung zu entziehen. Sie selbst arbeite ja an einem wichtigen Forschungsprojekt über Mikroben¹¹¹ – vielleicht sei da etwas schiefgelaufen. Die Spekulationen überschlugen sich: Vielleicht, so eine weitere Vermutung, sei sie sogar der heimliche Kopf der scheinbar unfehlbaren METHODE. Wie eine Redensart besage: *Der Fisch stinkt vom Kopf*.

Ein weiterer *Plot Twist* am Ende des Romans? Warum eigentlich nicht, sagten wir uns. In Juli Zehs darauffolgendem Roman *Nullzeit* täuscht eine extrem raffinierte SchauspielerIn namens Jola (Jo-la) der gesamten Umwelt falsche Gefühle vor und

109 Die Schülerin Victoria Mutebi fragte z.B. in unserem Forum: »Müsste Mia als Wissenschaftlerin nicht zielstrebig nach der Wahrheit suchen, namentlich in der Richtigkeit der Gesundheitsideologie, in den Auswirkungen der Knochenmarkspende und bei Kramers Motiven? Würde sie wirklich zusehen, wie der Mensch seine natürliche Krankheitsabwehr, sein Immunsystem, dermaßen schwächt, dass er auf unnatürlichen Schutz, d.h. auf rigide Hygienemaßnahmen angewiesen ist? Mia ist Biologin und beschäftigt sich somit mit Lebewesen und Lebenserscheinungen. Sie müsste wissen, dass sich Paarungsverhalten und Partnersuche nicht an Immungruppen halten, und dass es ohne Krankheit auch keine Gesundheit gäbe. Sie arbeitet beispielsweise an einem Projekt über Mikroben (siehe Kapitel *Fell und Hörner, erster Teil*), welche sowohl für Krankheit als auch für die Gesundheit der Menschen von Bedeutung sind. Warum steht ihr Beruf im Widerspruch zu ihren (fehlenden) Überzeugungen? Und wieso wählt Juli Zeh diesen Beruf für sie, wenn Mias Rhetorik eher an diejenige einer Juristin erinnern?« Muye Wang, ein anderer Schüler, schreibt: »Wieso konnten Moritz und Mia überhaupt unentdeckt ins Sperrgebiet eintreten? Ist denn ein so hochtechnologisierter autoritärer Staat nicht in der Lage, mit den Chips den Standort von Personen zu bestimmen? Und würde eine autoritäre Diktatur keine Kameras an den Grenzübergängen aufstellen? Außerdem, wenn Mia und Moritz so einfach das Hygienegebiet verlassen konnten, könnten dann nicht genauso einfach wilde Tiere, die Viren und Bakterien mit sich tragen, das Hygienegebiet betreten?«

110 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 233.

111 Vgl. ebd., S. 62.

geht sogar so weit, ihr Tagebuch bewusst zu fälschen, damit die Polizei und die Leser/-innen ihrer mörderischen Intrige aufsitzen.¹¹² Auch in anderen prominenten Detektivgeschichten wie in der Erzählung *Alibi* von Agatha Christie enthüllt sich der Icherzähler und Assistent des Detektivs Poirot am Ende als Täter. Noch interessanter aber erschien uns der Ödipus-Mythos, denn Ödipus ist sich seiner eigenen Schuld gar nicht bewusst, als er beginnt, nach dem Mörder seines Vorgängers zu suchen. Die Anschuldigung des blinden Sehers Teiresias, er selbst sei der Täter, weist er zu Anfang noch empört von sich. Nachdem er die schreckliche Wahrheit aufgedeckt hat, *erhängt* sich seine Frau/Mutter, und er sticht sich mit einer *Nadel* die Augen aus und geht ins *Exil*.¹¹³ Eine besonders raffinierte psychologische Variante bietet der Film SHUTTER ISLAND. Er inspirierte uns dazu, die Rolle des scheinbar teuflischen Kramer vom Ende her noch einmal neu zu überdenken – vielleicht war auch Kramer ein (unorthodoxer) Therapeut? Bei SHUTTER ISLAND beeindruckte uns insbesondere die offene Struktur: Es bleibt unentscheidbar, ob der Protagonist aufgrund eines Traumas wirklich an einer schizoiden Identitätsstörung leidet oder ihm dies nur eingeredet wird, um zu verhindern, dass er auf der Insel ein furchtbares Menschenexperiment aufdeckt. Auch wir mussten am Ende die Frage offenlas-

112 Der gesamte Roman bietet sich für verschwörungstheoretische Thesen aller Art an, da man nicht mit Sicherheit weiß, wer der Täter, wer das Opfer und wer der Kopf der METHODE ist. Moritz' Unschuld ist genauso wenig bewiesen wie seine Schuld. Hier nun eine (parodistische) These à la *Prison Break*: Mia ist in Wahrheit die heimliche Strippenzieherin der METHODE ähnlich wie die geniale Christina Scofield mit ihrer *Company*. Sie hat ihren Bruder, die Öffentlichkeit und uns Leser/-innen, vielleicht sogar auch Kramer, den sie mittels Debatten immer wieder auf seine Systemtreue testet, weil er der Einzige ist, der ihr ob seiner Intelligenz gefährlich werden könnte, aufgrund hervorragender schauspielerischer Fähigkeiten an der Nase herumgeführt. Natürlich hat sie hin und wieder wegen ihres in den Tod getriebenen Bruders Gewissensbisse. Mit der Zeit empfindet sie das heimliche Fädenziehen und die ständige Paranoia immer mehr als Last und zudem weiß sie inzwischen, dass ihr Mikrobenprojekt schiefgelaufen ist und auf die Bevölkerung bald eine unkontrollierbare Pandemie zurollen wird. Deshalb entscheidet sie sich für einen letzten genialen Coup – sie will sich in der Rolle einer Märtyrerin kryokonservieren lassen –, doch leider haben Kramer und ihr Anwalt sie inzwischen durchschaut und durchkreuzen den Plan.

113 Auch Mia behauptet, sie gehe ins »Exil«. Vgl. Zeh: *Corpus Delicti*, S. 262. Kurz zuvor imaginiert sie »das Brechen ihrer Augen [, den] Verlust des menschlichen Blicks« (ebd., S. 260) während des Einfrierungsprozesses. Ihrem Alter Ego Kramer hatte sie zuvor mit einer Nadel in die Augen stechen wollen, als ob er ihr symbolischer Stellvertreter sei. Nun wählt sie für sich eine (eskapistische) Lösung, die zeigt, dass sie im Unterschied zu Ödipus keinen Erkenntnisprozess durchlaufen hat. Das Motiv der Blindheit taucht im Roman wiederholt auf: z.B. Moritz' Blind Dates und eine von Mia immer wieder zitierte Aussage Kramers, der »das Menschliche« mit blinden/tauben Neugeborenen (sic!) in einem dunklen Raum vergleicht, die in Gefahr sind, sich beim Kriechen (sic!) die Köpfe gegenseitig zu stoßen. Vgl. Zeh: *Corpus Delicti*, S. 40. Ein weiteres prominentes Motiv ist das Motiv der narzisstischen Selbstbespiegelung. Selbst das Motiv des Flusses taucht im Roman auf. Vgl. ebd., S. 151.

sen, ob Mia »Täter [...] – oder Opfer«¹¹⁴ ist, ob sie superintelligent¹¹⁵ oder inkompetent, ob sie eine KI oder ein echter Mensch, eine Katze oder ein Fisch, Gretel oder Dornröschen, ein weiblicher Narziss oder ein verstockter Ödipus, raffiniert oder lächerlich, fanatisch, wahnsinnig oder einfach nur unglücklich ist. Lebensfroh und verantwortungsvoll, wie Zeh sie charakterisiert,¹¹⁶ erschien sie uns keinesfalls, sondern vielmehr unreif und selbstbezogen. Unser Fazit war, dass es in *Corpus Delicti* nicht nur um »die [problematische] Zurichtung des privaten Körpers im Namen eines Staatskörpers«¹¹⁷ und Gesundheitsideals geht, sondern auch um die Risiken, die einer Gemeinschaft drohen, wenn sich Menschen nur noch auf sich selbst beziehen. Ein/e Autor/-in, so stellten die Schüler/-innen zudem ein wenig amüsiert fest, kann *niemals* die Bedeutung seines/ihrer Textes kontrollieren, so sehr er/sie es auch versucht. Genauso wie jeder Versuch, durch Selbstinterpretationen den eigenen Roman zu optimieren, zum Scheitern verurteilt ist. Oder treibe Juli Zeh, so fragte ein Schüler zweifelnd, etwa ein heimliches Spiel mit uns? Wie die beiden Schneider im Märchen *Des Kaisers neue Kleider*? Vielleicht seien ihre Texte ja eine Art Leser/-innentest, denn es könne doch nicht sein, dass die Autorin *nicht* bemerkt habe, wie viele Klischees, logische Ungereimtheiten und Widersprüche ihr Roman enthalte. Diese seien so gravierend, dass sie Zehs Ideologiekritik komplett desavouierten. Warum tue sie so, als ob ihr Plot *unfehlbar* sei und vermarke ihn unbeirrt weiter als grandiose Gesellschaftskritik? Und warum habe man bislang nicht bemerkt, dass mit der Erzählung etwas nicht stimme? – Diese Fragen kamen in so oder ähnlicher Form während des Unterrichts immer wieder von neuem auf; eine Antwort darauf fanden wir nicht. Am Ende hatten die Schüler/-innen allerdings dennoch einen Erkenntnisgewinn: Sie hatten literaturanalytische und intertextuelle Kompetenzen eingeübt und gelernt, ihre Thesen am Text zu belegen.

114 Ebd., S. 146.

115 Ein weiterer denkbarer (parodistischer) Plot Twist: Die beiden Gegenspieler Mia und Kramer sind in Wahrheit zwei KIs, die sich gegenseitig trainieren, um die Weltherrschaft über uns körperfixierte, kleingeistige Menschen zu übernehmen. Tatsächlich sind sich selbst die Figuren im Roman nicht sicher, ob Kramer und Mia echte Menschen oder Maschinen sind: So spricht die ideale Geliebte Kramer schon zu Anfang das Menschsein ab und bezeichnet ihn als Maschine, während Mias Anwalt seine Mandantin gegen Ende des Romans ebenfalls mit einer Maschine vergleicht. Mia wiederum empfindet Kramer als »einzigen echten [sic!] Menschen in [ihrem] Leben«. Vgl. Zeh: *Corpus Delicti*, S. 37, S. 220 u. S. 254.

116 Vgl. Zeh: *Fragen an Corpus Delicti*, S. 54 u. S. 67.

117 Evelyn Fingers: *Das Buch der Stunde*. Quelle: DIE ZEIT, 26.02.2009.

3. Transferaufgabe

Zum Abschluss bekam der Kurs den Auftrag, sich in der satirischen Tradition der Totengespräche einen ernstkomischen Dialog zwischen Juli Zeh und Georg Büchner auszudenken. Im Semester zuvor hatten wir das Dramenfragment *Woyzeck* im Unterricht behandelt und in diesem Zusammenhang hatten die Schüler/-innen den jungen Revolutionär und Mediziner Büchner bereits ein Streitgespräch mit dem Klassiker Schiller über dessen idealistische Ästhetik führen lassen. Büchner bietet sich auch für Zeh als interessanter Gesprächspartner an, weil sie mehrere gemeinsame Themen teilen, z.B. das Thema des Justizskandals, des Gerichtsspiels und die Überzeugung, dass ihre Protagonisten »ein offenes Rasiermesser«¹¹⁸ bzw. das »corpus delicti«¹¹⁹ des jeweiligen Gesellschaftssystems bilden; politische Ideologiekritik wie z.B. die Kritik an der verabsolutierten Aufklärung, am Szientismus und/oder Idealismus sowie die Faszination für den Nihilismus. Auf der anderen Seite besitzen Büchner und Zeh ganz unterschiedliche Standpunkte im Hinblick auf das Konzept der Willensfreiheit und geistigen Souveränität sowie hinsichtlich des Werts von Bildung und Verstand und des Einsatzes von Gewalt. Auch ihre jeweilige Poetik könnte kaum unterschiedlicher sein: Zehs Held/-innen ähneln den Schillerschen Figuren, die selbst »in äußerster Bedrängnis keine panischen Reaktionen«¹²⁰ zeigen und sich mit ihren Peinigern einen eloquenten Schlagabtausch liefern. Hingegen werden die einfachen Leute als ungebildete, kleinbürgerliche, dumme »Ziegen«¹²¹ karikiert, auf die Zehs »Widerstandskämpferin«¹²² voller Verachtung herunterblickt. In *Woyzeck* gibt es ebenfalls zwei Sprachregister: Die Kommunikation des Paupers Woyzeck mit seiner Umwelt ist »schwer behindert, zerfahren und verstört, häufig vorsprachlich«¹²³, während die Sprache der Gebildeten und Herrschenden »von Hochmut und Zynismus«¹²⁴ getränkt ist. Diesen Bildungsaristokratismus

118 Georg Büchner: *Woyzeck*. 12. Aufl. Paderborn 1999 [2018], S. 22.

119 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 218.

120 Alfons Glück: *Woyzeck*. Ein Mensch als Objekt. In: *Interpretationen – Georg Büchner*. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, *Woyzeck*. Stuttgart 1990, S. 179–220, hier S. 191.

121 Zeh: *Corpus Delicti*, S. 23.

122 Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 64.

123 Alfons Glück: *Woyzeck*, S. 211.

124 Ebd., S. 210.

lehnt Büchner mit scharfen Worten ab¹²⁵ und entwickelt u.a. in seiner Novelle *Lenz* eine Poetik des Mitleids:

Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freud mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt.¹²⁶

Die kreative Aufgabe, ein fiktives Interview oder Streitgespräch zwischen Büchner und Zeh zu verfassen, sollte die Schüler/-innen dazu veranlassen, deren unterschiedliche Poetiken noch einmal selbstständig zu rekapitulieren und in einem imaginären Dialog auf den Punkt zu bringen. Bis auf drei Schüler/-innen reichten alle ihre – wie immer knapp gehaltenen – Texte ein. Die meisten von ihnen liehen Büchner dabei mehr oder weniger ihre eigene Stimme, während sie Zehs Auftritt eng an das Modell von *Fragen zu Corpus Delicti* anlehnten.

Dialogbeispiel Victoria Mutebi, Schülerin

Büchner: Es bleibt mir wohl für immer ein Rätsel, wie Sie, Frau Zeh, die unverschämte Figur der Mia Holl als eine Heldin verkaufen. Eine Revolutionärin, der es kein Stück um das Volk geht und dieses vielmehr abschreckt, als für sich zu gewinnen, ist als keine zu werten. Sie erweist sich meines Erachtens als eine narzisstische Wahnsinnige.

Zeh: Ich bin überrascht, Sie so zu hören, Herr Büchner. Ich bin davon ausgegangen, dass Sie sich mehr oder weniger mit der naturwissenschaftlich-analytischen Mia identifizieren würden. Noch überraschender, wenn nicht erschütternd, finde ich Ihre Schuldzuweisung. Mia Holl ist gezwungenermaßen und keineswegs freiwillig Widerstandskämpferin, denn nicht anders als Woyzeck ist sie Opfer des Systems geworden. Welcher, wenn ich Sie erinnern darf, wirklich ein Wahnsinniger ist.

125 »[...] ich hege [Haß] im vollsten Maße gegen die, welche verachten. Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen Äußerlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die große Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfert. Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des Heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott.« Georg Büchner: Brief im Februar 1834. In: Ders.: *Der Hessische Landbot/Woyzeck*. Oldenbourg Interpretation. Interpretiert von Wilhelm Große. Oldenbourg 1997, S. 72.

126 Georg Büchner: *Die Briefe*. Hg. von Ariane Martin. Stuttgart 2011, S. 32–34.

Büchner: Von Zwang kann nicht die Rede sein. Sie allein hat den Prozess und Moritz' Tod in die Wege geleitet und, *anders* als Woyzeck, kann dies nicht an Unwissenheit oder Verzweiflung liegen, wenn sie als gebildet und wohlhabend charakterisiert wird. Mia Holl verachtet Menschen und ist alles andere als eine Widerstandskämpferin. Ihre Verbundenheit zu Kramer zeigt es schon eindeutig. Sie zeigen die Sicht einer Egozentrikerin, eines selbstdiagnostizierten Übermenschen.

Zeh: Für Mia ist alles in ständigen Widersprüchen gefangen, das gleiche Schicksal hat ihre Beziehung zu Kramer. Obwohl er total entschlossen und sie total unentschlossen ist, sind sie im Kern doch beide Kopfmenschen, weswegen sie sich tatsächlich mit ihm verbunden fühlt. Trotzdem hält sie ihn für einen »Schnüffler« und ihren Gegner.¹²⁷ Ich streite weder Mias eigennützige Motive noch ihren irrationalen Alleingang im Kampf gegen die Methode ab. Doch auch ihr alleiniger Widerstand wird zur Bedrohung für die Methode.

Büchner: Das Schreien eines Einzelnen ist kein Aufstand, sondern vergebliches Torerwerk.¹²⁸

Zeh: Mia ist der Beginn einer revolutionären Welle innerhalb der Gesellschaft. Auch passiv ist sie die Erste, die mit ihren Anhängern öffentlich Widerstand leisten kann. Sie kann uns ein Vorbild sein.

Büchner: Ein Vorbild? Die Vorstellung, dass Menschen ihre körperlichen Empfindungen einfach unterdrücken können und mit etwas Beherrschung auch *Folter* heldenhaft überstehen, erinnert an die Weimarer Klassik und ist nicht nur lächerlich, sondern schon anmaßend. *Woyzeck* zeigt gesellschaftskritisch die schrecklichen Folgen des Pauperismus, während *Corpus Delicti* an Zynismus grenzt. Erschreckend ist, dass sie dafür auch noch gefeiert werden. Niemals hätte ich geglaubt, dass es im Jahr 2009 eine weitere *Juli-Monarchie*¹²⁹ geben würde.

Dialogbeispiel Muye Wang, Schüler

Büchner: Hallo, Frau Zeh. Finden Sie es nicht falsch, Mia als eine Heldin darzustellen? Die Tatsache, dass Mia ihre Ideen als absolut betrachtet und sich als moralisch und intellektuell überlegen sieht und aus diesem Grund sich alleine gegen Kramer stellt, besagt doch das Gegenteil.

127 Vgl. Zeh: Fragen zu *Corpus Delicti*.

128 Vgl. Georg Büchners Briefe.

129 Anspielung auf die von Büchner kritisierte Julimonarchie in Frankreich 1830.

Zeh: Ich bin mir sicher, dass Mia eine Heldin ist. Sie trifft ihre Entscheidungen nach ihrem eigenen freien moralischen Gewissen. Sie kämpft mit ihrem Handeln gegen das autoritäre Regime, das die Freiheiten der Menschen einschränkt. Außerdem ist Mia eine schlaue Person und hält es für nicht notwendig, eine Revolution zu starten, oder sie weiß, dass durch eine Revolution der Staat härter eingreifen würde, was einen Umsturz folglich erschweren würde.

Büchner: Da würde ich absolut widersprechen. Ich bin der Meinung, dass eine Revolution nicht nur besser wäre, sondern dass es die moralische Notwendigkeit gibt, bei schwierigen sozialen Situationen für eine Revolution zu kämpfen. Die unterdrückte Gruppe von Menschen hat das moralische Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung. Es ist notwendig, gegen Unterdrückung und Ausbeutung zu kämpfen. Wenn Mia eine »schlaue Person« wäre, hätte sie nicht wissen müssen, dass in der Geschichte nur Revolutionen zu ausschlaggebenden Veränderungen geführt haben? Sie hätte doch wissen müssen, dass zum Beispiel die Amerikanische Revolution, die Französische Revolution oder die friedliche Revolution in der DDR zu positiven Veränderungen geführt haben. Des Weiteren muss ich doch wissen, dass sie nicht alleine einen gesamten Staat stützen könnte? Wenn doch, macht das sie nicht zu einer Narzisstin? Was für ein Selbstbild hat sie von sich selbst?

Zeh: Nein, Mia zeigt Empathie. Sie zeigt Empathie gegenüber ihrem Bruder. Sie trauert um ihren Bruder und versucht seinen Namen recht zu machen. Außerdem setzt sie ihr Leben aufs Spiel, um gegen den Staat zu kämpfen. Das tut sie doch auch für ihre Mitmenschen und ihren Bruder. Sagt das nicht genug über ihre Person aus? Macht das Mia nicht zu einer Heldin? Sie ist bereit, für ihren Glauben bzw. das Recht eingefroren zu werden. Macht das aus Mia nicht eine Märtyrerin?

Büchner: Sorgt Mia wirklich für ihren Bruder? Mia ist eine Biologin und ist mit Moritz aufgewachsen. Sie ist älter als Moritz und hat seine Leukämie miterlebt. Als Biologin sollte man doch wissen, dass eine Knochenmarkspende die DNA verändert. Sie hätte doch wissen können, dass Moritz unschuldig gewesen ist. Wieso hat sie sich nicht eingemischt und Moritz' Unschuld beweisen können. Darüber hinaus, anstatt Moritz, ihrem Bruder, zu helfen, seine Unschuld zu beweisen, hat sie ihm eine Angelschnur gereicht und ihm zum Selbstmord bzw. zum Tod verholten. Dabei wusste sie doch, dass Moritz unschuldig ist. Für mich sieht es eher so aus, als hätte Mia andere Intentionen gehabt. Außerdem ist es äußerst arrogant, sich selbst als Märtyrer zu bezeichnen, wie Mia es tut. Normalerweise entscheiden das Volk bzw. die Gesellschaft nach dem Tod, ob man ein Märtyrer ist oder nicht. Mia hingegen ist nicht mal gestorben und bezeichnet sich selbst so. Sie weigert sich bei ihrem angeblichen »Kampf« gegen die Methode, Hilfe von Rosentreter oder anderen zu holen.

Sie kämpft lieber alleine und fühlt sich überlegen. Sie hält sich für etwas Besseres. All diese Sachen machen Mia für mich zu einer Antiheldin.

Dialogbeispiel Felicia Brodka, Schülerin

Büchner: Liebe Juli Zeh, ich habe mitbekommen, dass ihre Literatur des 21. Jahrhunderts in hohen Tönen gelobt und sehr geschätzt wird. Ich bin sicher, Sie erhalten diese positive Kritik zurecht, jedoch sind bei mir auch Fragen aufgekommen, über die ich sehr gerne mit Ihnen ins Gespräch kommen würde.

Zeh: Lieber Georg Büchner, auch Sie waren durchaus ein großartiger Schriftsteller. Ich würde mich sehr gerne mit Ihnen austauschen. Was interessiert Sie denn besonders?

Büchner: Ich habe mich sowohl intensiv mit ihrem Roman »Corpus Delicti – Ein Prozess« als auch ihrem Interview bezüglich des Buches auseinandergesetzt. Auch wenn ich besonders Ihr Talent zum Schreiben loben muss, stimme ich mit manchen Positionen ihrerseits nicht ganz überein. Zum Beispiel frage ich mich, wie können Sie in Ihrer kreierten Romanfigur Mia Holl eine Heldin sehen? Mia Holl ist zwar auch wie Woyzeck Opfer eines Systems bzw. einer Gesellschaft geworden, jedoch ist sie so auf sich selbst fixiert, dass sie alle anderen um sie herum außer Heinrich Kramer, die ebenso Opfer des Systems sind, nicht interessieren. Wie können Sie solch einen Charakter als Ideal für ihre Leserschaft darstellen?

Zeh: Mia Holl ist für mich durchaus eine Heldin und stellt eine Vorbildfunktion dar. Sie wird Opfer eines Systems, das jegliche menschliche Freiheit einschränkt, weil sie sich irgendwann dazu entscheidet, nicht mehr die Regeln des Staates zu befolgen. Doch sie leistet bis zum bitteren Ende Widerstand, steht für die Rechte der Gesellschaft ein und unterzieht sich sogar extremer Folter, ohne psychisch zugrunde zu gehen.

Büchner: Genau das hat mich auch verwundert! Einer meiner bedeutendsten Überzeugungen ist, dass das Bewusstsein vom Sein bestimmt wird und nicht andersherum. Wie können Sie die Methode der Folter als so etwas Harmloses inszenieren? Ist das nicht sogar fast zynisch? Ein Mensch, dem minutenlang Stromschläge versetzt werden, leidet so stark, dass ebenso seine Psyche in höchstem Maß belastet und geschädigt wird. Folter ist aus gutem Grunde eine so wirksame Methode. Doch warum kann Ihre Hauptfigur nach kurzer Zeit wieder so gesund denken und sich Argumentationen mit Kramer stellen, worin sie generell den einzigen Sinn ihres Daseins sieht?

Zeh: Ich kann verstehen, dass Sie finden, ich hätte es geringfügig zu wenig dramatisch und prägend dargestellt. Zynisch würde ich das jedoch keinesfalls nennen. Ich habe sehr wohl beschrieben, wie Mia unter Schmerzen gelitten hätte. Ich habe jedoch auch eine Gegenfrage an Sie! Ich verstehe Ihre Kritik an Mia Holl nicht, wenn Woyzeck doch selbst nicht für die Gesellschaft einsteht und versucht etwas zu verändern. Er ist derjenige, der sich jeglicher Verantwortung entzieht und am Ende seine eigene Freundin tötet!

Büchner: Das jedoch liegt nicht an Woyzeck selbst. Er als Bürger der Unterschicht hat keinerlei Möglichkeiten, sich zu wehren. Die mächtigen Menschen der Gesellschaft schränken ihn so in seiner Willens- und Handlungsfreiheit ein und nutzen ihn aus, dass er nichts mehr tun kann und an der Aristokratie zugrunde geht. Mia Holl hingegen hätte trotz ihrer Situation genug Möglichkeiten gehabt, zu handeln und für die Gesellschaft einzustehen. Sie hätte durchaus die Unstimmigkeit über Moritz' angeblichen Mord beseitigen und den Fall auflösen können. Sie hätte ebenfalls Rosentreters strategisch durchdachten Plan verfolgen können. Des Weiteren hätte sie die Chance gehabt, sich an das Volk zu wenden, und die Menschen vollständig auf ihre Seite ziehen können, um eine Widerstandsbewegung zu starten. Doch anstatt etwas zu tun, hat sie nur an sich selbst gedacht. Auch finde ich schade, dass Sie dem Leser durch die ideale Geliebte und das Interview so wenig Interpretationsspielraum lassen und jede Idee und jeden Gedanken der Charaktere erklären. Ich bin der Meinung, Literatur ist dazu da, die Menschen dazu zu bewegen, das Geschriebene auf ihre Art aufzufassen. Aber ich sehe ein, dass es in diesem Punkt wahrscheinlich einfach Meinungsverschiedenheiten gibt. Ich danke Ihnen trotzdem für die Darlegung ihrer Sichtweisen und wünsche Ihnen noch einen schönen Tag.

Zeh: Vielen Dank für die interessanten Fragen und Ihnen ebenso alles Gute!

Special Section/Schwerpunkt: German Studies Approaches to Media Literacy

Einige einleitende Überlegungen zum Schwerpunkt ›Media Literacy‹

Rolf Parr/Tanja Nusser

Entstanden im Kontext der vom Deutschen Akademischen Austauschdienst geförderten Germanistischen Institutspartnerschaft zwischen der University of Cincinnati und der Universität Duisburg-Essen zum Rahmenthema »Literalität/Literacy«, gehen die Beiträge dieses Schwerpunkts auf ein Seminar mit dem Titel »German Studies Approaches to Media Literacy« bei der GSA-Tagung 2022 in Houston zurück. Im Austausch mit zahlreichen Kolleg/-innen war unsere Ausgangsüberlegung, dass Fragen von Literalität und Medialität wesentlich für die Vermittlung fachlicher, kultureller und interkultureller Kompetenzen in der germanistischen Forschung und Lehre sind, und zwar insbesondere dann, wenn es darum geht, die aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen kultureller, sozialpolitischer und medialer Art sowie ihren Einfluss auf den Erwerb des Deutschen als zweiter Sprache verstehen zu können. Denn zum einen haben sich in den letzten Jahren im Zuge der Digitalisierung vielfältige und ständig im Wandel begriffene neue Medien, Medienformate und -plattformen etabliert, die auch neue Kommunikationsformen und ein verändertes Lese-, Schreib- und Sehverhalten (im weiteren Sinne Wahrnehmungsverhalten) erfordern. Damit sind Medien zum anderen auch selbst in den Fokus der Literacy-Debatte gerückt.¹

So werden derzeit Fragen der Schrift und des Schreibens auch für Kunst und Medien immer interessanter, wie beispielsweise das Projekt »Das neue Alphabet« am Haus der Kulturen der Welt in Berlin gezeigt hat.² Ausgehend von der Schriftbasiertheit des digitalen Codes, wurden dort Sprach- und Literaturwissenschaft mit Forschungen zu Kunst und digitaler Kultur zusammengebracht und das Primat des

1 Einen guten Überblick über die Diskussion zu Media Literacy gibt Sonia Livingstone: Media Literacy and Media Policy. In: Ben Bachmaier (Hg.): Medienbildung in neuen Kulturräumen. Die deutschsprachige und britische Diskussion. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 33–44, sowie Christian Swertz/Clemens Fessler: Literacy. In: Medienimpulse 48.4 (2005), online unter <https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/article/view/mi272>.

2 Vgl. zum Programm http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php.

Bildes durch das Primat der Schrift ergänzt. Weiter ist auch die Bedeutung von Spielen als ein Medium des Wissenserwerbs, aber auch der Literacy in der Ludologie,³ der Medienwissenschaft sowie der Pädagogik hervorzuheben. Hierbei geht es nicht um die schon in den frühen 1990er-Jahren expandierende Forschung zu kindlicher Alphabetisierung durch Spielen, sondern um digitale und analoge Spiele als Medien im Zweitspracherwerb und zur Aneignung interkultureller Kompetenzen.

Schließlich wird zurzeit von vielerlei Orten aus eindringlich konstatiert, dass wir uns in einer postfaktischen Zeit, in einer Post-Truth Era befinden, was die Frage noch einmal neu aufwirft, wie die Zeichen, mit denen wir es zu tun haben, denn ›richtig‹ gelesen und verstanden werden können.⁴ In dieser Konstellation und vor dem Hintergrund, dass Verstehen nicht zuletzt auch durch Affekte gelenkt wird, gewinnt Literalität (Literacy) gerade an den Schnittstellen und im Zusammenspiel unterschiedlicher medialer und literaler Kulturen an Bedeutung. Diese Bedeutung zeigt sich nicht zuletzt auch in der bewussten Handhabung und Anwendung literaler Kompetenzen im Falle von dezidiert kritischen Lektüren.⁵

Literalität wird hier also als ein wichtiger Begriff der gegenwärtigen Germanistik verstanden, da Literalität grundlegende Voraussetzung für die Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen ist. Gerade in komplexen Gesellschaften mit ihren pluralen Lebenswelten, in denen verbale Kommunikation die Schlüsselform sozialen Handelns ist, stellt die Fähigkeit, sich auf unterschiedliche kommunikative Kontexte einzulassen und mit verschiedenen Menschen über verschiedene Medien auf vielfältige Weise kommunizieren zu können, einen zentralen Bestandteil dessen dar, was Pierre Bourdieu »kulturelles Kapital« genannt hat. Nicht nur werden zahlreiche soziale und kulturelle Objektivationen sprachlich sedimentiert und in der zwischenmenschlichen Kommunikation tradiert und modifiziert, sondern auch private sowie institutionelle Entscheidungen werden kommunikativ oftmals literal bzw. medial vermittelt getroffen.

Entwicklungen wie die skizzierten machen aber auch deutlich, dass es schwierig ist, von ›Literacy‹ im Singular zu sprechen, hat man es in der Forschung und auch

3 Siehe Kathleen A. Roskos/James F. Christie: Gaining Ground in Understanding the Play-Literacy Relationship. In: *American Journal of Play* 6.1 (2013), pp. 82–97; Karen Markey/Chris Leeder/Soo Young Rieh: Designing Online Information Literacy Games Students Want to Play. Lanham/Boulder/New York et al.: Rowman & Littlefield 2014; Catherine Beavis/Michael Dezuanni/Joanne O'Mara (eds.): *Serious Play. Literacy, Learning and Digital Games*. New York/London: Routledge 2017.

4 Vgl. Monica Bulger/Patrick Davison: The Promises, Challenges and Futures of Media Literacy. In: *Journal of Media Literacy Education* 10.1 (2018), pp. 1–21.

5 Vgl. Steven Funk/Douglas Kellner/Jeff Share: Critical Media Literacy as Transformative Pedagogy. In: Melda N. Yildiz/Jared Keengwe (eds.): *Handbook of Research on Media Literacy in the Digital Age*. Hershey, PA: IGI Global 2016, pp. 318–348.

der didaktischen Umsetzung doch mit einer Vielzahl unterschiedlicher Konzeptionen und Begriffe von ›Literacy‹ zu tun. Wie nötig daher eine auch forschungsgeschichtliche Aufarbeitung der Verwendung von ›Literalität/Literarizität‹ und ebenso von ›Medialität‹ ist, wird schnell deutlich, wenn man den Gebrauch der Begriffe gegeneinander abzugrenzen und so zu konturieren versucht.⁶

Als Parallelbegriff zu ›Literarizität‹ würde ›Medialität‹ dann zunächst die Menge der genuin medialen Eigenschaften und Verfahren meinen. In diesem Sinne wird von Medialität beispielsweise von Knut Hickethier gesprochen, der den Begriff auf zwei Ebenen des Medialen bezieht. Auf der ersten Ebene bezeichnet Medialität spezifische Eigenschaften, die »für alle Medien in gleicher Weise determinierend« sind, also »etwas Grundsätzliches, das die mediale Kommunikation insgesamt bestimmt«⁷. Zu denken ist hier etwa an sämtliche Formen von Wiederholung, die technische Reproduzierbarkeit und damit Medialität voraussetzen.⁸ Auf der zweiten Ebene »meint der Begriff das *als typisch genommene Set von Eigenschaften*, das für *einzelne* Medien als konstitutiv angesehen wird«,⁹ sodass nach einer spezifischen Medialität des Films (etwa der »technische[n] Wahrnehmungsanordnung des Kinos« und den filmischen »Produktions- und Distributionsformen«), des Radios (dem »Radiofonen«), des Fernsehens (dem »Audiovisuellen« bzw. noch spezifischer dem »Televisuellen«), der neuen »Netzmedien« usw. zu fragen wäre.¹⁰

Die medialen Eigenschaften auf beiden Ebenen werden dabei gleichermaßen durch die jeweils zugrunde liegende Technik hervorgebracht, wie auch durch den kulturellen Gebrauch der Medien bestimmt.¹¹ Soweit könnte man die Begrifflichkeit für halbwegs geklärt erachten,¹² wenn nicht in den Sprachwissenschaften und -didaktiken sowie der empirischen Bildungsforschung seit der ersten PISA-Studie verstärkt von *Literalität* die Rede wäre, was nicht allein die spezifischen Eigenschaften geschriebener Sprache meint, sondern auch diejenigen Kompetenzen, über die Ein-

6 Die nachfolgenden Überlegungen basieren auf Rolf Parr: Medialität und Interdiskursivität. In: Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.): Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität. Bielefeld: transcript 2011, S. 23–42.

7 Knut Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 26.

8 Vgl. Rolf Parr: ›Wiederholen‹. Ein Strukturelement von Film, Fernsehen und neuen Medien im Fokus der Medientheorien. In: kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie, Nr. 47 (Juni 2004), S. 33–39.

9 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 26.

10 Ebd., S. 357–359.

11 Vgl. ebd., S. 27 und 29.

12 Unberücksichtigt bleibt hier die Verwendung des Begriffs für Personen (›Medien‹) mit übernormalen Fähigkeiten, die als Instanzen der Vermittlung (des ›medialen Kontakts‹) zwischen Diesseitigem und Jenseitigem fungieren.

zelindividuen verfügen müssen, um an schriftsprachlichen Kulturen sinnvoll teilhaben zu können.

Gegenüber eher medientheoretischen Beschreibungen der Unterschiede zwischen Literalität und Oralität bei Walter J. Ong und anderen Literalitätsforscher/-innen¹³ bedeutet das eine Verschiebung hin zu den Rezipient/-innen und ihren Kompetenzen. Für die Sprach- und Literaturwissenschaften ist das halbwegs unproblematisch, da man *Literarizität* von *Literalität* ja trotz der doppelten Besetzung von Literalität als Verfahren und als Rezeptionskompetenz noch recht gut voneinander unterscheiden kann. Schwieriger sieht es jedoch für die Medienwissenschaften aus, denn da heißt es für das Ensemble der typischen Verfahren im Deutschen ja nicht etwa ›Mediarizität‹ oder ›Medializität‹, sondern nur *Medialität*, sodass man in Analogie zur Sprach- und Literaturwissenschaft denken könnte, *Medialität* sei für Medien das, was *Literalität* für die Rezeption von Schriftsprache sei, nämlich eine User-Kompetenz. Die Fähigkeiten der Rezipienten sind aber gerade nicht gemeint, wenn der Blick auf die ›Medienhaftigkeit‹ gelenkt werden soll und damit auf die Frage, wie durch verschiedene Medien verschiedenes Wissen und verschiedene »Kulturen der Kommunikation«¹⁴ konstituiert werden.

Nimmt man die englischen Begriffe hinzu, dann entspräche dem sprachwissenschaftlichen *Literalitätsbegriff* – englisch *Literacy* bzw. *Reading-Literacy* – derjenige der *Media-Literacy* bzw. eingeschränkter der *Digital-Literacy* oder im deutschsprachigen Raum der zwischen medienwissenschaftlicher und medienpädagogischer Akzentuierung changierende und daher enorm komplexe Begriff der *Medienkompetenz*, meist gebraucht im Sinne derjenigen Fähigkeiten und Fertigkeiten, über die Individuen oder Gruppen verfügen müssen, um – so Klaus Neumann-Braun – »Massen- und Individualmedien zu handhaben, sich in der Medienwelt zurechtzufinden, Medieninhalte aufzunehmen, zu verarbeiten und gestalterisch in den Medienproduktions- und -distributionsprozeß eingreifen zu können«.¹⁵

Noch einmal komplexer wird es, wenn zudem politische und gesellschaftliche Entwicklungen als Bedingungsfaktoren des Verständnisses von ›Literacy‹ einbezogen werden. Ging etwa Donald Hirsch, der maßgeblich die Cultural Literacy beeinflusst hat, in den 1980er-Jahren noch davon aus, dass eine ›Verbindung‹ zwi-

13 Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge 1982 (dt.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987). – Vgl. als »Klassiker« auch Jack Goody (Hg.): *Literalität in traditionellen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

14 Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation«. Forschungsprogramm, online unter <http://www..>

15 Klaus Neumann-Braun: *Medienkompetenz*. In: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Fink 2005, S. 173–175, hier S. 173.

schen »language-making, culture-making, and nation-making«¹⁶ bestünde und es die Funktion der »national literacy« sei »to foster effective nationwide communications«, sodass »[o]ur chief instrument of communication over time and space is the standard national language, which is sustained by national literacy«,¹⁷ so ist dieses Verständnis von Literacy in den letzten 15 Jahren deutlich kritisiert worden. Denn mitzudenken ist bei Hirschs Ansatz die Aus- und Zurichtung von Bildung im Zusammenhang mit der fortschreitenden Industrialisierung, die mit dazu beitrug, dass sich ein ›Literacy Myth‹¹⁸ etablieren konnte, der davon ausgeht, dass mehr Bildung zu besseren Aufstiegschancen führt. Auch vonseiten der ›Critical Literacies‹ ist Kritik an Hirschs Konzept geübt worden, beispielsweise von Harvey Graff, der schon Ende der 1980er darauf hingewiesen hat, dass Hirsch »the spirit of the writers of the *Encyclopédie* with their misplaced utopianism, elitism, goals of cultural homogeneity, and obfuscation«¹⁹ evoziert hat.

Trotz aller Kritik ist Hirschs Ansatz dennoch insofern wichtig, als sich an seine Definition von ›Cultural Literacy‹ Fragen für Germanistikprogramme außerhalb Deutschlands, aber auch in den deutschsprachigen Ländern selbst anschließen lassen – Programme, in denen auf einer ersten Ebene Konzepte wie Diversität, Internationalität, Intersektionalität, Lebenserfahrungen, Visualität, Materialität, Transmedialität und auch Affekte und Körperlichkeit eine wichtige Rolle spielen. So gibt es auch positive Hinwendungen zu Hirschs Konzept, so etwa indem ›Cultural Literacy‹ pluralisiert wird, um verschiedenen Kulturen Raum zu geben und die jeweilige Dominanzkultur zu diversifizieren. Und ausgehend von einer Überlegung, die unter anderem in den New Literacy Studies vertreten wird,²⁰ nämlich dass Lernen auf Erfahrungen basiert, die auch außerhalb von Schule und Universität gewonnen werden,²¹ sodass Lernen und Wissenserwerb als soziale Tätigkeiten innerhalb von

16 Eric Donald Hirsch: Cultural Literacy. Paper presented at the National Adult Literacy Conference. Washington, DC, January 19–20, 1984, p. 9.

17 Eric Donald Hirsch: Cultural Literacy. What every American needs to know. Boston: Houghton Mifflin 1987, p. 2.

18 Vgl. Bill Green/Phillip Cormack: Historical Inquiry in Literacy Education. In: Jennifer Rowsell/Kate Pahl (eds): The Routledge Handbook of Literacy Studies. London/New York: Routledge 2020, pp. 185–204.

19 Harvey J. Graff: The Labyrinths of Literacy. Reflections on Literacy Past and Present. Revised and Expanded Edition. Pittsburgh/London: University of Pittsburgh Press 1995, p. 106.

20 Siehe für einen knappen Überblick James Paul Gee: The New Literacy Studies. In: Jennifer Rowsell/Kate Pahl (eds): The Routledge Handbook of Literacy Studies. London/New York: Routledge 2020, pp. 35–48.

21 Siehe Kate Pahl: Außerschulisches Schreiben als ein Ausdruck kultureller Literalität. In: Cornelia Rosebrock/Andrea Bertschi-Kaufmann (Hg.): Literalität erfassen: bildungspolitisch, kulturell, individuell. Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2013, pp. 97–110.

multiplen und diversen Gruppen verstanden werden müssen,²² wird schnell deutlich, dass man sich von älteren Konzepten von ›Literacy‹ wird verabschieden müssen; solchen Konzepten, die Teil »of an amory of concepts, conventions, and practices« sind, »that privilege one social formation as if it were natural, universal, or at least, the end point of a normal developmental progression«.²³

Gerade in Zeiten weltweiter Mobilität (ungewollter und gewollter), von massiven Migrationsbewegungen, von Prozessen der Renationalisierung bei gleichzeitigen Verschiebungen und Neustrukturierungen globaler Netzwerke, ist es nötig, darüber nachzudenken, welche Formen von ›Literacy‹ welche Aus- und Einschlüsse produzieren.²⁴ Um eine Überlegung Rahat Naqvis aufzugreifen:²⁵ Es geht darum, zu überprüfen, welches soziale Imaginäre zusammen mit literalen Kompetenzen vermittelt wird und welche alternativen Modelle zur Verfügung stehen,²⁶ die dazu beitragen können, neue soziale Imaginäre zu etablieren.

Vor dem Hintergrund der veränderten soziokulturellen, politischen und medienpolitischen Bedingungen scheint es geradezu unumgänglich zu sein, dass sich die Germanistiken diesseits und jenseits des Atlantiks Fragen von ›Literacy‹ kritisch zuwenden und auf ihre praktischen Potenziale in Lehre und Forschung hin befragen. Traditionelle Definitionen von Literacy, die (nur) auf die Schreib- und Lesefähigkeit des Einzelnen oder die Speicherung von Wissen in Texten abheben, greifen in der heutigen Zeit dagegen immer dann zu kurz, wenn Kommunikation und Wissen in verschiedenen Medien verhandelt werden, sich teilweise transmedial aufeinander

22 Vgl. Brian V. Street: ›New Literacies‹, New Times: How do we describe and teach the forms of literacy knowledge, skills and values people need for ›new times? In: James V. Hoffman/D. L. Schallert/C. M. Fairbanks et al. (eds.): 55th Yearbook of the National Reading Conference. Oak Creek, WI: NRC 2006, pp. 21–42.

23 Gee: The New Literacy Studies, p. 43.

24 Siehe hierzu auch Jennifer Rowsell/Kate Pahl: Introduction. In: Dies. (eds): The Routledge Handbook of Literacy Studies. London/New York, Routledge 2020, pp. 1–16, hier: p. 3; Erol Yıldız: Das Postmigrantische und das Politische. Eine neue Kartographie des Möglichen. In: Lisa Gensluckner/Michaela Ralser/Oscar Thomas-Olalde et al. (Hg.): Die Wirklichkeit lesen: Political Literacy und politische Bildung in der Migrationsgesellschaft. Bielefeld: transcript 2021, S. 21–42; Laura Süna: Lesen und Migration: Identitätsrelevanz und Funktionen medialer Texte für die Diaspora. In: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.): Lesen: Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 469–490.

25 Rahat Naqvi: Postcolonial Approaches to Literacy: Understanding the ›Other‹. In: Jennifer Rowsell/Kate Pahl (eds): The Routledge Handbook of Literacy Studies. London/New York: Routledge 2020, pp. 49–61.

26 Melissa Steyn/Serena O. Dankwa: Revisiting Critical Diversity Literacy: Grundlagen für das einundzwanzigste Jahrhundert. In: Serena O. Dankwa/Sarah-Mee Filep/Ulla Klingovsky et al. (Hg.): Bildung. Macht. Diversität: Critical Diversity Literacy im Hochschulraum. Bielefeld: transcript 2021, S. 39–58.

beziehen oder kollaborativ entstehen.²⁷ Das heißt, Literacy setzt heutzutage voraus, die Texturen verschiedenster Medien, medialer Kommunikationsformen, Medienformate und -plattformen sowie ihre weltweiten sozialen und politischen Voraussetzungen kritisch-bewusst nutzen zu können.

Die Beiträge des Schwerpunkts unternehmen zu all dem erste Sondierungen, ausgehend von medienanthropologischen Reflexionen (Georg Mein) und der Frage nach Veränderungen der Schriftbildlichkeit unter alten Druck- und neuen Digitalbedingungen (Till Dembeck) über #Youngbookstagram (Isabell Baumann) und bis hin zur Frage, wie die jüngste Gegenwartsliteratur auf digitale Entwicklungen reagiert und sie zugleich als Medium der Vermittlung von ›Digital Literacy‹ nutzt (Thomas Küpper).

27 Vgl. dazu Silke Horstkotte: III.2.8 Lesen von Text/Bild-Korrelationen. In: Rolf Parr/Alexander Honold (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 371–382; Monika Schausten/Brigitte Weingart: 4. Text/Bild. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 69–78.

Krise der Schrift?

Zu den medienanthropologischen Implikationen der Digitalisierung

Georg Mein

Wir trauen den Computern nicht über den Weg, weil wir von den Büchern so viel erwarten. (Gerhard Lauer)

Currently, the process of we becoming the products of a digital system is in progress and, it's getting stronger every second.¹

Seit Jahrhunderten war der Erwerb der Lese- und Schriftfähigkeit die grundlegende Kulturtechnik, durch die sich der Mensch das Universum der Repräsentation erschloss. Bereits in der römischen Antike, insbesondere während der Kaiserzeit, also von kurz vor der Zeitenwende bis ins dritte Jahrhundert, war ein beachtlicher Teil der Bevölkerung alphabetisiert. Das staatliche Schulsystem, bestehend aus drei Stufen, umfasste auch einfache Bauern und Sklaven, und es existierte ein ausgeprägtes Verlags- und Bibliothekswesen. Diese Welt war geprägt von einer weitreichenden und zirkulierenden Schriftkultur. Diverse Inschriften, von öffentlichen Epigraphen bis hin zu Graffiti, waren ebenso präsent wie eine Fülle schriftlicher Artefakte: Schilder, die bei Umzügen hochgehalten wurden, Heftchen oder Flugblätter in Versen oder Prosa, Münzen mit Legenden, beschriftete Stoffe, Kalender, Beschwerdeschriften, Briefe und Nachrichten. Zudem sind zivile und militärische Urkunden sowie Schriftstücke aus der Rechtsprechungspraxis zu berücksichtigen. Vor dem Hintergrund einer weitverbreiteten Lesefähigkeit und der damit einhergehenden Zirkulation von Schriftstücken wuchs die Nachfrage nach Büchern und Lesematerial. Diese

1 Sayed Mahmudul Alam: The Matrix, Baudrillard, and The question that drives us crazy, online unter <https://medium.com/@smaal119/the-matrix-baudrillard-and-the-question-that-drives-us-crazy-2d16bd471050>.

Nachfrage wurde auf drei Ebenen befriedigt: durch die Errichtung öffentlicher und den Zuwachs privater Bibliotheken sowie das Aufblühen von Abhandlungen, welche den Lesern bei der Auswahl und dem Erwerb von Büchern Unterstützung boten.²

Mit dem Zerfall des Römischen Reichs war dieser erstaunliche Bildungskosmos bis auf Weiteres unwiederbringlich verloren. Ein der Antike vergleichbares Niveau von Lese- und Schreibkompetenz wurde in Europa erst zum Ende des 18. Jahrhunderts wieder erreicht.³ Nicht ohne Grund also begreift Hans Blumenberg *Lesbarkeit* als die Grundmetapher einer spezifisch menschlichen Erfahrungsweise; zielt sie doch auf die kulturelle Form des Wissens der Schrift. Doch eben diese Form des Wissens, das zeigt die digitale Medienevolution, ist dabei zu verblassen. 15 Jahre nach dem Tod von Jean Baudrillard lässt sich das mulmige Gefühl nicht länger ignorieren, dass er recht hatte. Denn vieles spricht dafür, dass die allgegenwärtige Bilderökonomie der sozialen Medien mit ihrem panoptischen Reklameterror eben genau jene Strategie darstellt, die es den Dingen erlaubt, wie Baudrillard es pointiert formulierte,

der ihnen langweilig gewordenen Dialektik des Sinns und der Bedeutungen zu entfliehen: sie wuchern ins Unendliche, potenzieren sich und übersteigern ihr eigenes Wesen bis ins Extrem, bis hin zu einer Obszönität, die von nun an zu ihrer inneren Zweckbestimmung und unvernünftigen Vernunft wird.⁴

Wo der Gegensatz von Realem und Virtuellem kollabiert, wird alles mit Ähnlichkeit geschlagen. Ein Außerhalb zu der medialen Routine existiert dann nicht mehr – alles ist nur noch Simulation. »In diesem Sinne«, schreibt Baudrillard, »ist es das Virtuelle, das uns denkt: Wir brauchen kein Subjekt des Denkens oder Handelns mehr, alles geschieht über technologische Vermittlung.«⁵

Jean Baudrillard starb am 6. März 2007. Knapp zwei Monate vor seinem Tod, nämlich am 9. Januar 2007, präsentierte Steve Jobs das erste iPhone. Damals steckte das mobile Internet noch in den Kinderschuhen und es ist überflüssig zu erklären, was seitdem passiert ist und wie gravierend es unser Kommunikationsverhalten, unsere Lebensweise, unsere Gesellschaftsorganisation und vieles mehr verändert hat. Baudrillard hat das alles nicht mehr miterlebt, doch die von ihm prognostizierte umfassende Virtualisierung der Realität wird insbesondere durch die tägliche Bilderflut von Milliarden von Posts in den sozialen Netzwerken umfassend vollzogen.

2 Vgl. Guglielmo Cavallo: Vom Volumen zum Kodex: Lesen in der römischen Welt. In: Roger Chartier/Guglielmo Cavallo (Hg.): Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt am Main 1999, S. 26ff.

3 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Alphabetisierung_\(Lesef%C3%A4higkeit\)#Alphabetisierung_in_Europa](https://de.wikipedia.org/wiki/Alphabetisierung_(Lesef%C3%A4higkeit)#Alphabetisierung_in_Europa) (08.09.2022).

4 Jean Baudrillard: Die fatalen Strategien. München 1985, S. 7.

5 Jean Baudrillard: Passwörter. Berlin 2002, S. 38.

Die Menschen teilen ihr Leben mittels Handybilder und Videos, die unmittelbar nach der Aufnahme hochgeladen, gesehen und kommentiert werden – in der Regel mit wieder neuen Bildern und Videos oder mit Emojis. Schriftlichkeit spielt nur eine untergeordnete Rolle in Form von kommentierendem Text, bestehend meist nur aus ein bis zwei Worten.

Dass Medientechniken immer auch Kulturtechnologien sind, ist eine Einsicht, die schon Friedrich Nietzsche hatte, als er sein bekanntes Diktum »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«⁶ in die schwergängige Mechanik seiner Schreibmaschine hämmerte, die nur Großbuchstaben kannte. So ist bspw. mit Blick auf die Demarkationslinie von Oralität und Literalität durch die Forschungen von Jack Goody,⁷ Walter Ong⁸ und anderen deutlich geworden, dass die Erfindung der Schrift weit mehr als ein technisches Hilfsmittel darstellt, sondern die menschlichen Denk- und Handlungsweisen und die damit einhergehenden kulturellen und gesellschaftlichen Muster in kaum zu überschätzender Weise transformiert hat. Was von Derrida als das Lineraritätsdogma der Schrift kritisiert wurde, meint ja genau dies: dass das Wissen im Medium der Schrift sich einer spezifischen Organisationsform zu unterwerfen hat. Eine Organisationsform, durch die sich freilich überhaupt erst so etwas wie Logizität im historischen Denken ausbilden konnte.⁹

Was am Beispiel der Schrift deutlich wird, ist die wechselseitige Verschränkung von Medium und Geist – eine Verschränkung, die freilich nicht erst bei der Schrift ihren Anfang nahm, sondern gleichsam als medienanthropologisches Charakteristikum des Homo sapiens begriffen werden muss. Man kann dies auf zwei Ebenen beschreiben: zum einen auf einer kognitionswissenschaftlichen, zum anderen auf einer repräsentationslogischen.

Aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive muss man zunächst mit dem Vorurteil aufräumen, dass unser Gehirn eine völlig flexible Struktur sei, die sich an jede beliebige neue Herausforderung anpasst. Das ist jedoch falsch, wie der Kognitionswissenschaftler Stanislas Dehaene betont:

Die Emotionen Nabokovs und die Theorie Einsteins vollziehen wir mit einem Primatengehirn nach, das für das Überleben in der afrikanischen Savanne angelegt

6 Friedrich Nietzsche: Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar. Aus dem Nachlass herausgegeben von Stephan Günzel und Rüdiger Schmidt-Grépály. 3. korrigierte Auflage, Weimar 2009, S. 19.

7 Jack Goody (Hg.): Literalität in traditionellen Gesellschaften. Frankfurt am Main 1981.

8 Walter Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987.

9 Erst durch das zeilenförmige Aneinanderreihen von Zeichen – so könnte man im Anschluss an Flusser formulieren – wird Geschichtsbewusstsein als reflexives Moment möglich. Vgl. Vilém Flusser: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Göttingen 2002, S. 11f.

ist. Nichts in unserer Evolution hat uns darauf vorbereitet, *sprachliche Informationen auch visuell* aufzunehmen. Dennoch gibt es beim erwachsenen Leser hoch entwickelte Mechanismen, die perfekt an die zum Lesen erforderlichen Abläufe angepasst sind.¹⁰

Aus evolutionstheoretischer Perspektive ist das im hohen Maße unwahrscheinlich, weil die Schrift schlichtweg eine viel zu junge Erfindung ist, als dass die neuronale Struktur unseres Gehirns sich daran hätte anpassen können. Was beim Lesevorgang passiert, ist derartig komplex und zum Teil noch unverstanden, dass die Neurowissenschaften wortwörtlich vom Paradox des Lesens sprechen. Die einzig plausible Erklärung dafür, dass wir den Lesevorgang trotzdem so erfolgreich meistern, scheint zu sein, dass existierende Gehirnareale, die wir vor Tausenden von Jahren entwickelt haben und die nun nicht mehr benötigt werden, umgewidmet worden sind. Noch einmal Dehaene:

Wenn das Gehirn nicht die Zeit gehabt hat, sich gemäß den Erfordernissen der Schrifterkennung zu entwickeln, dann muss die Schrift sich so entwickelt haben, dass sie den Zwängen unseres Gehirns Rechnung trägt. Damit führt uns das Modell des neuronalen Recyclings zu einer neuen Bewertung der Schriftentwicklung von den ersten Symbolen der prähistorischen Kulturen bis zur Erfindung des Alphabets.¹¹

Diese Form des neuronalen Recyclings gilt dann natürlich auch für alle neueren Medienformate – und darüber hinaus für alle kulturellen Erfindungen, die sämtlich durch die neuronale Struktur unseres Gehirns determiniert sind. Die Erfindung der Schrift – sei es die chinesische, arabische oder lateinische – ist das Ergebnis eines über viele Jahrhunderte verlaufenden, komplexen Optimierungsprozesses, der durch die Bedingungen der Möglichkeit unseres Gehirns geprägt wurde. Aus diesem Grund sind bei allen Schriftsystemen die gleichen Gehirnareale aktiv und aus diesem Grund sind auch alle Schriftsysteme bei allen äußeren Unterschieden gleich aufgebaut. Sie basieren sämtlich auf einem morphophonologischen Prinzip, das sowohl Wortwurzeln wie Lautstrukturen repräsentiert und sie alle stützen sich auf einen kleinen Bestand visueller Formen, die überall verwendet werden.¹² Die kulturevolutionäre Macht der Schrift basiert – aus neurowissenschaftlicher Perspektive – darauf, dass Homo sapiens durch die Schrift in die Lage versetzt wurde, »einen Teil der Sehrinde zu einem Werkzeug der Sprache zu machen.«¹³

10 Stanislas Dehaene: Lesen. Die größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert. München 2012.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd.

Wechselt man nun auf die repräsentationslogische Seite, so liegt die kulturprägende Kraft der Schrift darin begründet, dass der Mensch sich seine Umwelt durch Zeichen vom Leibe hält. Durch diese Distanznahme wird nicht nur Fremdbeobachtung, sondern auch Selbstbeobachtung überhaupt erst möglich. Manfred Faßler spricht von einem *medialen Selbst*, womit er jenes Set indirekter Regeln umfasst, bestehend aus Zeichen, Repräsentationsmustern und Sprachen, das einen unterscheidenden Selbst- und Fremdbezug ermöglicht.¹⁴ In diesem Sinne bekräftigen alle medientechnologischen Veränderungen »eine der aufregendsten Eigenarten des Menschen: seine Fähigkeiten, abstrakte, indirekte, zeichengestützte Ding-, Welt- und Selbstmodelle zu entwickeln und sie auf sich selbst und seine Umgebungen anzuwenden.«¹⁵ Was mit dem Medium der Schrift in die Gesellschaft eingeführt wurde, war zunächst und vor allem das Archiv, d.h. ein Verweis- und Memorialsystem, das Tradition und Geschichtsbewusstsein über beliebig lange Zeiträume ermöglichte und damit das Selbstverständnis des Menschen fundamental veränderte. »Die Schrift«, hält Jürgen Habermas fest, »ist nicht etwa ein der Literatur äußeres Transportmittel, sie zehrt vielmehr von der Zeit überwindenden Artikulationskraft des schriftlich fixierten sprachlichen Zeichens.«¹⁶ Doch nicht nur die Zeit, auch der Raum wird durch die Schrift überbrückt, indem das Geschriebene jene für das gesprochene Wort so unverzichtbare Nahdistanz überflüssig machte. Damit einhergehend – und das hatte bereits Platon kritisiert –, emanzipiert sich das schriftlich Ausgesagte von seinem Urheber und wird auf diese Weise prinzipiell mehrdeutig.

Die Gutenbergsche Prozessoptimierung des Drucks mit beweglichen Lettern führte bereits im 15. Jahrhundert zu einer rasanten Ausweitung des Druck- und Verlagswesens in ganz Europa und damit zu einem enormen Anstieg von verfügbaren Texten. Was sich innerhalb weniger Jahrzehnte etablierte, war eine typografische Schriftkultur, die nicht nur auf der Produktionsseite massive Veränderungen zeitigte, sondern auch auf der Seite der Rezeption. Nicht mehr das mühsame Entziffern einer unleserlichen Handschrift stand nun im Vordergrund, sondern die rasche Bedeutungsentnahme aus einem standardisierten Schriftbild. Innerhalb weniger Generationen, stellt Peter Stein fest, wurde Schriftliches nur noch in gedruckter Form dargeboten, »typographisierte [...] sowohl den Leseakt wie auch die Lektüre.«¹⁷ In jener homogenisierten *acculturation typographique*, um einen Begriff von Roger Chartier aufzugreifen, waren die Leser des gedruckten Mediums

14 Vgl. Manfred Faßler: Mediales Selbst. Bildung fürs Ungewisse. In: Benjamin Jörissen/Torsten Meyer (Hg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden 2015, S. 19–37, hier S. 23.

15 Ebd., S. 24f.

16 Jürgen Habermas: Warum nicht lesen? In: Katharina Raabe/Frank Wegner (Hg.): Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe. Berlin 2020.

17 Peter Stein: Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens. Darmstadt 2006, S. 255.

mehr oder minder alle gleich. Allerdings, und dies ist verblüffend, geht von der neuen Reproduktionstechnologie des Buchdrucks und der mit ihr einhergehenden Typografisierung der Schriftkultur offenbar kein Impuls zur Vereinheitlichung und Normierung der Lektüre selbst aus. Vielmehr erschließt das Medium der typografischen Schrift der kognitiven Informationsverarbeitung neue innere Räume. Als aktiver Rezeptionsvorgang wird die Lektüre notwendigerweise zu einem Akt, in dem dieselben Texte unterschiedlich wahrgenommen, gehandhabt und verstanden werden. Zwar blieb das von der Typografie induzierte Lesen als Entzifferungsprozess an die jeweils gelesene Schrift gekoppelt; als gleichzeitiger Verstehensprozess setzte es jedoch subjektgebundene Lektüren frei und emanzipierte den Leser zum Ko-Konstrukteur der fiktionalen Welten. Dass diese sich neu etablierende Mitautorschaft des Lesers auch absonderliche Blüten treiben kann, wurde früh bemerkt und an gleicher Stelle, nämlich im neu etablierten Medium Buch, reflektiert. Cervantes *Don Quijote*, dem durch das Lesen zu vieler Ritter- und Räuberromane die Windmühlen zu feindlichen Heeren werden, ist nur das bekannteste Beispiel.

Das Wissen, das in diesen Zeiträumen von den Bildungsprogrammen und Institutionen generiert wurde, war also an die Typografie der Schrift gebunden und damit über die längste Zeit nur äußerst wenigen vorbehalten. Und selbst diejenigen, die Zugang zum Buchwissen hatten, wurden durch religiöse, staatliche oder ideologische Exegesevorschriften in der Kunst der ›richtigen‹ Auslegung unterwiesen. Hermeneutik war immer schon eine Disziplintechnik und Aufklärung das Ergebnis eines Unterweisungsprozesses, an dessen Ende man die Stimme des Gemeinwillens als seine eigene hören konnte. Das Bildungskonzept, das an die Idee der Lesbarkeit der Welt gekoppelt war, geht einher mit einer spezifischen Körperhaltung des Schreibens und Lesens, mit Ritualen der Einschulung und Zeugnisvergaben, mit genau ausgearbeiteten Curricula, mit der Erziehung zum Alphabet, dem Training der Schönschrift, der Ausbildung des Zahlengedächtnisses und vielem mehr, das die instituierende Rolle eines schriftbasierten Erziehungs- und Bildungssystems unterstreicht. Anders formuliert, die skriptografischen und typografischen Speicher waren mit Wahrheitssetzungen und Weltansprüchen verwoben.¹⁸ Durch sie wurde und wird immer noch der Subjektivierungsprozess gesteuert und das Codesystem mit seinen hierarchischen Abstufungen der sozialen Distinktion etabliert.¹⁹

18 Vgl. auch Manfred Faßler: *Universität – next Generation?* Zitiert nach http://www.fame-frankfurt.de/uploads/Universitaet-next_generation.pdf, S. 6.

19 »Die Gebildeten«, schreibt Wolfgang Iser schon 1977 im Präteritum, »waren die *Eingeweihten*, deren Symbole aus jenem reichen Zitatenschatz der Weltliteratur bestanden, durch den sie sich in *Gesellschaft* wechselseitig zu erkennen gaben.« Wolfgang Iser: *Literaturwissenschaft in Konstanz*. In: Hans Robert Jauss/Herbert Nesselhauf (Hg.): *Gebremste Reform. Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte. Universität Konstanz 1966–1976*. Konstanz 1977, S. 181–200, hier S. 183.

All dies muss man sich vor Augen führen, um zu verstehen, warum die Diskussionen um mediale Bildung, Literacy und Buchwissen mit so außergewöhnlicher Heftigkeit geführt werden. Entlang der Demarkationslinie geht es nicht nur um Rezeptionsstile und die Materialität von Trägermedien, die sich auf der einen Seite durch jahrhundertealte Traditions- und Deutungsmuster mit einem relativ starren Kommunikationskonzept und auf der anderen Seite durch Geschwindigkeit, selektive Kooperation, komplexe Visualisierung und die kontingente Weitergabe von Information umreißen lassen. Es geht auch und vor allem um die damit einhergehenden Identitätskonzepte. Der Vorstellung einer relativ stabilen und von traditionellen Institutionen mit ihren Ritualen geschützten Identität, die mit Buchwissen und Bildung assoziiert wird, steht eine fluide, sich den Verhältnissen beständig anpassende, multiple Identität des digitalen Zeitalters gegenüber. Die Crux besteht nun darin, dass wir – sehr vereinfacht ausgedrückt – immer noch versuchen, die rasanten Veränderungsprozesse und die Identitätskonzepte des digitalen Zeitalters mit den traditionellen Deutungsmustern und Kategorien des Buchzeitalters zu verstehen. Das funktioniert natürlich nur bedingt, denn das Leben läuft den Heuristiken, in denen wir ausgebildet wurden, im wahrsten Sinne des Wortes davon.²⁰

Genau wie bei der Umstellung von Oralität auf Literalität beschränken sich die technologischen Effekte des digitalen Zeitalters keineswegs nur auf die mediale und kommunikative Ebene. Vielmehr wirken sich die komplexen digitalen Transformationen und Disruptionen der sogenannten postdigitalen Kultur auch auf die Ökonomie, Logistik, Infrastruktur sowie auf die gesamte Organisation von Sozialität aus. Zudem zeitigt die umfassende Digitalisierung auch auf anthropologischer Ebene Effekte,

bezogen etwa auf technogene Transformationen menschlicher Perfektibilität, auf tiefgreifende Verschiebungen im Verhältnis von Mensch, Bild und Imagination [sowie] auf das Entstehen neuer epistemischer Akteure.²¹

Damit stehen jahrhundertealte Konzepte auf dem Spiel, die im deutschsprachigen Raum mit dem Begriff der Bildung und all seinen ideologischen Verstrickungen und Trägerinstitutionen – allen voran der Universität – verbunden sind.

20 Vgl. zu dieser Formulierung auch Michel M.J. Fischer: *Emergent Forms of Life and the Anthropological Voice*. Duke University Press. Durham/London 2003, S. 37: »We live (again) in an era in which there is a pervasive claim, or native model, asserted by practitioners in many contemporary arenas of life (law, the sciences, political economy, computer technologies, etc.) that traditional concepts and ways of doing things no longer work, that life is outrunning the pedagogies in which we were trained.«

21 Benjamin Jörissen: Subjektivation und ästhetische Bildung in der post-digitalen Kultur. In: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik* 94 (2018), S. 51–70, hier S. 52.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen stellt sich die Frage, welche anthropologischen Effekte die gegenwärtig zu beobachtende medientechnologische Entwicklung eigentlich hat. Dabei geht es mir vor allem – und dies wäre eine erste These – um den Rückgang schriftlich vermittelter Narrationsstrukturen. Im typografischen Zeitalter des Buchwissens stellten schriftliche Narrationsstrukturen – alltägliche wie literarische – jene »Techniken kulturell-psychischer Rekonkretisierung« dar, wie Karl Ludwig Pfeiffer es treffend formuliert, »welche die ›vitalen Handlungsketten‹ einer Gesellschaft am Leben [halten], indem sie die für ihre Vollzüge nötigen Phantasiebeiträge zuschießen.«²² Man kann das auch anders formulieren: Jede Kultur muss ihren Mitgliedern ästhetische Räume offenhalten, in denen sie spielerisch ihre Imagination ausbilden können. Es ist jenes charakteristische Als-ob, das die ästhetische Erfahrung kennzeichnet und das den Subjekten eine »risikoentlastete Wahrnehmung ihrer Handlungs- und Erfahrungsmodalitäten gestattet«²³. Erst dadurch kann eine kritisch-reflexive Distanz zu sich selbst ausgebildet, können jene Bilder und Deutungsformeln adaptiert werden, durch die das Subjekt in die Lage versetzt wird, sein Leben *qua* Selbst- und Weltdeutung bewusst zu führen.²⁴ Solche Erfahrungen waren an die Polyvalenz fiktionaler Welten gekoppelt, welche wiederum und in erster Linie durch die Literatur bereitgestellt und lesend rezipiert wurden. Zumindest war dies in Europa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der Fall.

Wir erleben derzeit, dass sich der Ursprung dieser Bilder und Deutungsformeln verschiebt: weg von schriftbasierten Narrationsformen hin zu Bild- und Video-basierten Applikationsvorlagen, wie sie millionenfach täglich von Influencern und anderen Internetpersönlichkeiten geteilt werden. Wenn ein Zeitreisender aus dem 19. Jahrhundert die Welt von heute besuchen würde, wäre er wahrscheinlich sofort von der Tatsache beeindruckt, dass fast jeder Mensch, dem er auf der Straße oder in öffentlichen Verkehrsmitteln begegnet, sich vornübergebeugt intensiv auf ein kleines, glänzendes Objekt konzentriert. Insbesondere bei Kindern und Jugendlichen ist die Nutzung digitaler Endgeräte besonders weit verbreitet; Teenager in den USA geben an, täglich mehr als sieben Stunden am Bildschirm zu verbringen, wobei ein Großteil davon auf soziale Medien und das Ansehen von Videos entfällt. Der in Stanford lehrende Neurowissenschaftler Russell Poldrack führt das Suchtpotenzial exzessiver Smartphonennutzung auf erhöhte Dopaminausschüttung im Gehirn zurück:

22 K. Ludwig Pfeiffer: Dimensionen der ›Literatur‹. Ein spekulativer Versuch. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1995, S. 730–762, hier S. 732.

23 Ebd., S. 734.

24 Vgl. Arnold Gehlen: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. In: Ders.: Gesamtausgabe, herausgegeben von Karl-Siebert Rehberg, Bd. 3. 2 Teilbde. Frankfurt am Main 1983, S. 3.

There is a case to be made that links smartphone usage to the dopamine system and thus indirectly to drug abuse. In addition to reward prediction error, the dopamine system seems to be particularly sensitive to novelty in the world. [...] One way to think of a smartphone is as a continuous generator of novelty; a new text, email, or social media post is always just around the corner, and it is this link that has provided some of the justification for treating excessive smartphone usage as an addiction.²⁵

Zudem kann man derzeit einen massiven Wandel der Schriftkultur beobachten und ich meine jetzt nicht die Tatsache, dass man Texte auch auf dem iPad oder Kindle lesen kann, sondern vielmehr, dass sämtliche Formate ihr Textdesign und ihre Syntax der vermeintlich hegemonialen Logik des Internets anpassen. So bemerken Pennington und Waxler zu Recht:

In the era of the Internet and near-universal literacy, reading matter is changing rapidly, as both publishers and many writers cater to mainstream, media-generation tastes and to the types of media and formats in which reading matter is increasingly consumed. Aiming to fit popular taste and media formats, they use language that is familiar and informal, with smaller units at every level – shorter words, shorter sentences, shorter paragraphs, shorter articles and reports of all kinds, and shorter books – and they give written text less of a priority in relation to pictures, graphics, and other kinds of visual and aural representations such as video and film, animation, speech, and music.²⁶

Damit tritt die Fähigkeit, längere oder komplexe Texte zu lesen, vermehrt in den Hintergrund, was nicht nur aus anthropologischer Perspektive, sondern auch aus kognitionspsychologischer Sicht gravierende Konsequenzen hat, wie aktuelle Forschungen bestätigen. So weist eine Studie, die 2019 in *Nature Communications* publiziert wurde, nach, dass die beständig zunehmende Produktion und Rezeption von neuen Inhalten in den sozialen Medien zu einer schnelleren Erschöpfung der begrenzten Aufmerksamkeitsressourcen der Konsumenten führen.²⁷ Patricia Greenfield kommt in einem Artikel, der 2009 in *Science* publiziert wurde, zu dem Schluss:

Although the visual capabilities of television, video games, and the Internet may develop impressive visual intelligence, the cost seems to be deep process-

-
- 25 Russell A. Poldrack: *Hard to Break. Why our brains make habits stick*. Princeton University Press 2021, S. 144f.
 - 26 Martha C. Pennington/Robert P. Waxler: *Why Reading Books Still Matters. The Power of Literature in Digital Times*. New York 2018, S. 2.
 - 27 Lorenz-Spreen, P./Mønsted, B.M./Hövel, P. et al.: Accelerating dynamics of collective attention. In: *Nat Commun* 10, 1759 (2019), online unter <https://doi.org/10.1038/s41467-019-09311-w>.

ing: mindful knowledge acquisition, inductive analysis, critical thinking, imagination, and reflection.²⁸

Und der bekannte Neurophysiologe Wolf Singer betont, dass das Lesen für die Entwicklung differenzierter kognitiver Funktionen unverzichtbar ist:

Wer liest, übt die Fähigkeiten, komplexe relationale Gebilde zu analysieren und zu durchschauen, sich logische Konstrukte höherer Ordnung vorzustellen und die Komponenten solcher Konstrukte im Arbeitsspeicher gegenwärtig zu halten, um sie miteinander verbinden zu können.²⁹

Ein Rückgang der Lesetätigkeit – insbesondere des sogenannten *deep reading* – führt dann umgekehrt dazu, dass das Gehirn diese Fähigkeiten sukzessive verliert. Der Begriff der digitalen Demenz ist mittlerweile etabliert für einen Komplex von Aufmerksamkeitsstörungen, Sprachentwicklungsstörungen und Leserechtschreibstörungen, der durch frühkindlichen oder jugendlichen Medienkonsum verursacht wird.

Meine These wäre, dass die historisch einmalige Bilderflut des digitalen Zeitalters zu einer Neujustierung des Verhältnisses von Imagination und Imaginärem führt.³⁰ Die Imagination als Einbildungskraft taucht in der philosophischen Terminologie schon bei Aristoteles auf und ist ein Schlüsselbegriff von Kants Erkenntnistheorie, da sie zwischen Verstand und Sinnlichkeit vermittelt. Imagination bedeutet hier zunächst das Vermögen, sich etwas Abwesendes vorzustellen, mit Kants Worten: »einem Begriff sein Bild zu verschaffen« (KrV A 118), d.h., ihn mit einer sinnlichen Vorstellung zu verbinden und zu kontextualisieren. Diese Versinnlichung der Begriffe synthetisiert im Erkenntnisvollzug Rezeptivität und Spontaneität – in einem allgemeineren Sinne sogar Welt und Subjekt.

Im Unterschied dazu ist das Imaginäre eine Kategorie, die zwar auch einen Bezug zum Bild aufweist, aber weniger als ein aktives Vermögen gedacht wird, son-

28 Patricia M. Greenfield: Technology and Informal Education: What Is Taught, What Is Learned. In: Science 323, Nr. 5910 (2. Januar 2009), S. 71, online unter <http://www.science.org/doi/10.1126/science.1167190>.

29 Wolf Singer: Immateriell Realitäten. In: Katharina Raabe/Frank Wegner (Hg.): Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe. Berlin 2020, S. 148–163.

30 Diese Entwicklung wurde schon vor dem Digitalisierungsschub der letzten 20 Jahre antizipiert. Bereits 1988 diagnostizierte Jochen Schulte-Sasse mit Blick auf die alles dominierende TV-Kultur eine tiefgreifende Umorganisation, »die sich hauptsächlich im Zerfallen logozentrierter narrativer Strukturen und neuartiger Verschränkungen sprachlicher, visueller und musikalischer Elemente ausdrückt«. Jochen Schulte-Sasse: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur: Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988, S. 429–453, hier S. 433f.

dern eher eine Dimension beschreibt, die sich der Verfügungsgewalt des Subjekts zumindest in Teilen entzieht. Theoretiker des Imaginären, allen voran Sartre,³¹ Lacan,³² Iser,³³ Barthes³⁴ oder Castoriadis³⁵, haben dieses Strukturelement des Imaginären immer wieder betont. Insbesondere bei Lacan ist das Imaginäre durch einen narzisstisch geprägten Selbstentwurf charakterisiert, da es auf die Dynamik des Bewusstseins verweist, das in der Konfrontation mit Selbstbildern herausfinden will, wie es sich als ‚Ideal-Ich‘ entsprechen muss. Die Tragik dieser Orientierung am ‚Ideal-Ich‘ liegt darin, wie Dominik Finkelde bemerkt, dass »das Ich nie eine ungebrochene Selbstrelation und eine verzerrungs- und illusionsfreie Instanz der Selbstpräsenz sein kann«³⁶. Das aber bedeutet, dass die narzisstische Verschmelzung mit dem ›Ideal-Ich‹ nie befriedigt werden kann.

Daher ist ein jedes Subjekt notwendig illusionär und imaginär in seinem Selbstverhältnis geprägt. Es ist der Ort virtuell verhandelter Selbstbilder, die immer auch schon von Fremdimaginationen zweiter und dritter Instanzen vermittelt sind.³⁷

Das Imaginäre beschreibt also jenen Kosmos der Bilder, denen sich das Subjekt beständig ausgesetzt sieht und mit denen es sich identifikatorisch oder ablehnend auseinandersetzen muss. Pierre Legendre spricht daher von einer »Gefangennahme des Subjekts durch das Bild«³⁸. Die narzisstische Sackgasse des Imaginären, d.h. der Wunsch einer ungebrochenen Verschmelzung mit einem hypostasierten Selbstbild, kann nur durch die Metaphorisierung der Bilder, d.h. durch ihre Einbettung in die symbolische Ordnung, man könnte auch sagen: durch ihre sprachliche Einhegung überwunden werden. Subjektive Identität basiert auf der Einsicht, dass ein Abstand besteht zwischen dem, was real ist, und dem, was erst durch Repräsentation fassbar wird.

-
- 31 Jean-Paul Sartre: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Aus dem Französischen von Hans Schöneberg. Überarbeitet von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 1994.
 - 32 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften I. Hg. v. Norbert Haas. 3., korr. Aufl. Weinheim/Berlin 1991, S. 61–70.
 - 33 Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1991.
 - 34 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985.
 - 35 Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt am Main 1990.
 - 36 Dominik Finkelde: Imagination und Imaginäres. In: Andrea Allerkamp/Sarah Schmidt (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Berlin/Boston 2021, S. 93–102, hier S. 98.
 - 37 Ebd.
 - 38 Pierre Legendre: Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder. Aus dem Französischen von Sabine Hackbarth und Verena Reiner. Wien/Berlin 2011, S. 62.

Das Imaginationsvermögen zeichnet sich also dadurch aus, dass es den Kosmos der Bilder sprachlich reflektiert, d.h. in die Logik der Repräsentation überführt. Das Imaginäre hingegen ist stets von dem narzisstischen Wunsch einer nicht symbolhaften Verschmelzung mit dem Bild bestimmt. Dylan Evans betont, dass die grundlegenden Illusionen des Imaginären Ganzheit, Synthese, Autonomie, Dualität und vor allem Ähnlichkeit seien.³⁹ Dies entspricht der visuellen Dimension der digitalen Medien, den Millionen von Selfies in sozialen Netzwerken, die in der Regel nicht an die sprachlich-reflexive Repräsentationslogik der Imagination gebunden sind. Wer allabendlich Serien auf Netflix oder YouTube auf seinem Smartphone schaut, dem wird fast jegliche Eigenleistung abgenommen: Der Regisseur und Kameramann bestimmen, worauf die Aufmerksamkeit gelenkt wird, Prosodie und begleitende Filmmusik sorgen für die emotionale Einbettung des Geschehens und die Bilder betäuben die Fantasie, weil sie nicht gebraucht wird, um sich die Ereignisse vorzustellen. Diese Einsicht ist freilich nicht neu, sondern wurde bereits von Lessing 1766 in seinem berühmten Laokoon-Aufsatz thematisiert. Dort heißt es:

Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben [...] und *dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden*, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet.⁴⁰

Bezieht man diese Einsicht nun auf die gegenwärtige Situation und reformuliert sie kognitionspsychologisch, so ließe sich Robert P. Waxler zitieren, der in seinem Buch *The Risk of Reading* den fortschreitenden Verlust von Lesekompetenz angesichts der exponentiellen Zunahme und Verfügbarkeit von Bildern und Videos im Web 3.0 wie folgt beschreibt:

We are beginning to move, in other words, from »a reading brain« to »a digital brain«, from a brain capable of deep reading and deep thinking to a brain increasingly addled by spectacle and surface sensation. We are losing our standing as linguistic beings.⁴¹

39 Vgl. Dylan Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien/Berlin 2002, S. 146.

40 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Werke. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert, Bd. 1–8, München 1970ff., hier Bd. 6, S. 26.

41 Robert P. Waxler: *The Risk of Reading. How Literature Helps Us to Understand Ourselves and the World*. New York 2014, S. 1.

Als *linguistic beings* sind wir in essenzieller Weise auf das Vermögen der Imagination angewiesen – und ich denke, dass es dieses Vermögen ist, das im Zeitalter der Virtualität und Digitalisierung den entscheidenden Unterschied macht. Seitdem Norbert Wiener, der Begründer der Kybernetik, die funktionale Gleichsetzung von lebenden und technischen Systemen und damit von Menschen und Maschinen postulierte,⁴² steht die Frage im Raum, was denn nun genau die menschliche von der künstlichen Intelligenz unterscheidet. Folgt man der Logik der Google-Gründer Larry Page und Sergey Brin, dann müsste die unterlegene menschliche Intelligenz durch künstliche Intelligenz optimiert, wenn nicht sogar völlig ersetzt werden. Ich zitiere Sergey Brin: »Certainly if you had all the world's information directly attached to your brain, or an artificial brain that was smarter than your brain, you'd be better off.«⁴³ Doch was die menschliche Intelligenz von der künstlichen unterscheidet, ist ihre Fähigkeit, eine beliebige Zukunft allein kraft ihrer Imaginationskraft zu entwerfen. Eben dies rückt das Moment der Offenheit als Kennzeichen der *Conditio humana* in den Vordergrund. Wer einen Text *liest*, ist ständig darauf angewiesen, dass die Imaginationskraft die fehlenden Bilder und Vorstellungen zu den kargen Schriftzeichen auf dem Papier assoziiert.⁴⁴ Eben dieses Phänomen hat die Rezeptionsästhetik als den produktiven Aspekt des Lektürevorgangs in den Vordergrund gerückt.

Im imaginären Kosmos der digitalen Bilder und Videos hingegen verkümmert dieses produktive Vermögen der Imagination zusehends – unsere Zukunfts- und Weltentwürfe werden dann von Algorithmen gelenkt, die, gesteuert von unseren narzisstischen Identifikationsversuchen, genau die Bilder und Videos vorschlagen, die uns vorgeblich am meisten interessieren. Damit stellt sich die Dialektik von Imagination und Imaginärem als eminentes Problem des neuzeitlichen Subjekts. Um es mit Adorno zu formulieren: Die kulturindustrielle Hegemonie, die uns heutzutage umgibt, hinterlässt ihre Spuren in der subtilen Entfremdung von der eigenen Reflexions- und Imaginationsfähigkeit. Die Ideologie des Konsums und der Selbstdarstellung, der das Individuum unterworfen ist, offenbart die Schwierigkeiten, sich der unerbittlichen Logik des Imaginären zu entziehen. Damit ist es die Aufgabe des kritischen Denkens, das Verhältnis von Imagination und Imaginären neu zu justieren und die Manipulationskräfte der digitalen Sphäre zu durchschauen. Ob sich ein

42 Norbert Wiener: Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine. Mit Ergänzung von 1961 zu lernenden und sich selbst reproduzierenden Maschinen. Zweite, revidierte und ergänzte Auflage. Düsseldorf 1963.

43 Zitiert nach Nicholas Carr: Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains. In: The Atlantic 2008, online unter <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868>.

44 Schon im 7. Jahrhundert wunderte sich Isidor von Sevilla darüber, dass »die Buchstaben die Macht besitzen, uns die Worte der Abwesenden schweigend zu übermitteln«.

solcher Imperativ der Aufklärung angesichts eines fortschreitenden Verlusts der Lesekompetenz noch aufrechterhalten lässt, scheint allerdings fraglich. Sind es doch eben jene reflexiven Kräfte, die erst durch das Lesen erworben werden, welche den Menschen instand setzen, das kritische Bewusstsein zu entwickeln, das sich der Abhängigkeit von der digitalen Bilderflut zu entziehen vermag, um in der Autonomie des Denkens einen Widerstand gegen die Macht der Algorithmen aufzubauen.

Im Flow

Skizze über Ausdruck und Beitrag im Digitalen

Till Dembeck

1. Um 1200

Das Schriftbild der Moderne und mit ihm die Grundlage für dasjenige, was man biblionome Literalität nennen könnte, wurde, glaubt man der Darstellung Ivan Illichs, im Hochmittelalter etabliert: Der Übergang von der Schreibweise der *scriptio continua*, die Buchstaben aneinanderreih, ohne sie durch Wortzwischenräume, Interpunktion, Absatzstrukturen usw. zu organisieren, hin zur zweidimensional disponierten Seite ging dabei Hand in Hand mit einer ganzen Reihe von Entwicklungen, die sich Jahrhunderte später als zentral für das moderne Bildungsverständnis erwiesen.¹

Illichs Behauptung lässt sich zumindest teils noch heute unmittelbar nachvollziehen, wenn man nur einmal versucht, *scriptio continua* zu lesen: man beginnt sofort unwillkürlich zu murmeln, die Lektüre ist vergleichsweise anstrengend und man gerät in eine Art Tunnel. Der Text liegt zwar zweidimensional vor einem, aber man schreitet ihn ab, um den Titel von Illichs Buch zu zitieren, wie einen Weinberg bei der Lese, immer nur konzentriert auf die eine Zeile, die man gerade abarbeitet, und ohne die Möglichkeit, im Text zu springen oder Stellen ohne großen Aufwand wiederzufinden. Illich geht davon aus, dass so geschriebene Schriftstücke in erster Linie einem mönchisch-meditativen Lesen angemessen waren.²

Blättert man hingegen in einem nach dem neuen Schriftbild gestalteten Buch – und im Grunde macht erst mit dem neuen Schriftbild das Blättern und somit das Format des Kodex wirklich Sinn, denn die *scriptio continua* behandelt jeden Kodex,

1 Siehe Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«. Frankfurt am Main 1991. Zum Schriftbild der Moderne siehe auch Malcolm B. Parkes: Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West. Aldershot 1992; Paul Saenger: Space Between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford 1997.

2 Siehe Illich: Im Weinberg des Textes, S. 55–60.

als wäre er eine Schriftrolle –, so fällt das nicht nur sehr viel leichter und kann problemlos leise geschehen; sondern vor allem ermächtigt das Schriftbild die Rezeption dazu, das Schriftstück als einen Wissensspeicher aufzufassen, in dem man suchen und durch den man eigenständig hindurch navigieren kann. Der moderne Text ist ein echtes Gegenüber und zieht einen nicht, wie der ältere Text in *scriptio continua*, in sich hinein; er erzeugt Übersicht und keinen Tunnelblick.³

Illichs These ist, dass mit diesem Schriftbild ein neues Konzept von Wissen und Wissenschaft entsteht – weshalb er das ältere, an die *scriptio continua* gebundene Lesen als monastisches und das neue als scholastisches Lesen bezeichnet. Erst ein bildlich arrangiertes Layout ermöglicht es, den Text als Medium abstrakten Denkens, Vergleichens und Abwägens zu nutzen und damit die in der strukturellen Situationsabstraktheit der Schrift angelegten Potenziale zu erschließen. Medienhistorisch ist für Illich die Erfindung des modernen Schriftbilds insofern sogar wirkmächtiger als die Erfindung des Buchdrucks, als die Technik der Disposition von Text auf der zweidimensionalen Seite exakt diejenige Operation ist, die man durchführen muss, um einen Text in den Druck umzusetzen. Ohne das Schriftbild des Hochmittelalters ist die Erfindung des Buchdrucks mithin undenkbar.⁴

Vor dem Hintergrund dieser medienhistorischen Einsicht möchte ich im Folgenden zwei Thesen entwickeln und anschließend zwei Vermutungen in den Raum stellen. Die Thesen betreffen die biblionome Literalität, die Vermutungen und die digitale Literalität.

2. Abstraktion

Eine konkrete sprachgeschichtliche Folge der neuen Schriftbildlichkeit ist die Entstehung einer Vielzahl neuer lateinischer Wörter für abstrakte Sachverhalte – Bildungen auf *-itas*, die dazu dienen, das von der konkreten Erscheinungsform abgelöste Wesen der Dinge zu bezeichnen.⁵ Dieser Trend zur Abstraktion geht Hand in Hand mit der Ablösung der Lektüre vom Schriftstück: wenn man den meditativen Tunnel der monastischen Lektüre verlässt, wird man dazu in die Lage versetzt, die unterschiedlichen Sachverhalte, von denen im Text die Rede ist, für sich zu betrachten, sie zu anderen Sachverhalten ins Verhältnis zu setzen, damit aus ihrem konkreten Kontext zu lösen und also abstrakt zu behandeln. Das gilt, so Illich, sogar für den Begriff des Textes selbst, der nun als abstrakte Zeichenfolge unabhängig von der

3 Siehe ebd., S. 101–104.

4 Siehe ebd., S. 121–123.

5 Siehe Hans Helander: On Neologisms in Neo-Latin. In: Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World. Hg. von Philip Ford, Jan Bloemendal und Charles Fantazzi. Leiden 2014, Bd. 1, S. 37–54, hier S. 43.

konkreten Realisierung im Schriftstück konzipierbar wird – ja, werden muss, damit man überhaupt über ihn disponieren und ihn zweidimensional auf einer Buchseite arrangieren kann.⁶

Die aus diesem Zusammenhang sich entwickelnde biblionome Literalität, also jene Form von Schriftkompetenz, die an die neue Schriftbildlichkeit gebunden ist und die so heißen darf, weil erst mit dieser Schriftbildlichkeit die Form des Buchs in all ihren Affordanzen voll ausgenutzt wird, lässt sich allgemein mit demjenigen in Zusammenhang bringen, was Peter Koch und Wulf Oesterreicher »Sprache der Distanz« bzw. konzeptionell schriftlichen Sprachgebrauch genannt haben.⁷ Ja, man könnte sagen, dass die Entfaltung der *consequences of literacy*, um Jack Goodys und Ian Watts berühmte Prägung zu zitieren,⁸ in den Jahrhunderten nach der Erfindung des Schriftbilds der Moderne die Beherrschung der Sprache der Distanz zur Leitkompetenz moderner Bildung hat werden lassen. Sprache der Distanz heißt dabei ein Sprachgebrauch, der durchgängig die Situationsabstraktheit der Schrift ernst nimmt, woraus sich eine ganze Reihe von weiteren Eigenschaften des jeweiligen Sprechens bzw. Schreibens ableiten lassen: Es wird tendenziell monologisch, elaborierter, geplanter, weist eine stärkere Themenfixierung auf, zielt auf »Objektivität«, rechnet mit der Fremdheit der Kommunikationspartner usw. Kurzum: Man muss sich immer bemühen, so zu formulieren, dass der Text aus sich selbst heraus verständlich wird und dass möglichst alle zum Verständnis notwendigen Kontextinformationen unmissverständlich mitvermittelt werden. Es geht um eine bestimmte Form des Ausdrucks, die weitreichende Auswirkungen hat. Denn mit dieser neuen situationsabstrakten Ausdrucksfähigkeit, die mit einer übersichtlichen paratextuellen Organisation der Texte einhergeht, verbinden sich bis heute im Mittelpunkt aller Bildungsprogramme stehende Kernkompetenzen, wie allgemeines Abstraktionsvermögen, Transferleistungen und die Fähigkeit zum situationsunabhängigen Vergleich von Argumenten.⁹

6 Siehe Illich: Im Weinberg des Textes, S. 123–129.

7 Peter Koch/Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 35 (1986), S. 15–43.

8 Jack Goody/Ian Watt: The Consequences of Literacy. In: Comparative Studies in Society and History 5 (1963), H. 3, S. 304–345.

9 Dass dem so ist, lehrt schon ein kursorischer Blick auf einführende Darstellungen zur Deutschdidaktik; siehe etwa die Kapitel »Schreiben für sich und andere« und »Texte lesen, mit Medien umgehen« in Wolfgang Steinig/Hans-Werner Huneke: Sprachdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 5., neu bearb. und erweit. Aufl. Berlin 2015, S. 124–150 u. 196–229.

3. Eigenständigkeit

Selbst wenn wir Illich recht geben und der Medienrevolution um 1200 im Vergleich zu derjenigen, die Gutenbergs Erfindung ausgelöst hat, einen größeren Effekt zuzubilligen, so ist doch klar, dass erst mit dem Buchdruck die neue Schriftbildlichkeit des Textes allgemein verfügbar wird. Das erzeugt, auch das ist ein Gemeinplatz der Mediengeschichte, eine völlig neue Dimension jener Vergleichbarkeit, zu der unter anderem die Sprache der Distanz uns befähigt. Alles Wissen und alle Argumente haben sich seither grundsätzlich gegenüber alternativem Wissen und alternativen Argumenten durchzusetzen. Wird um 1200 der Text zu einem echten Gegenüber, so sieht man sich seit der Erfindung des Buchdrucks einer Vielzahl solcher Gegenüber ausgesetzt und dazu gezwungen, Position zu beziehen.¹⁰ Vor diesem Hintergrund wird das Format des schriftlichen Beitrags zur entscheidenden Zählgröße zentraler Bereiche der modernen Gesellschaft.¹¹

Das Schriftbild der Moderne ermöglicht es nicht nur, Texte in sich zu organisieren, sondern es macht sie auch besser identifizierbar. Mit dem Buchdruck ergibt sich dann angesichts der Vielzahl zirkulierender Schriftstücke und angesichts der Tatsache, dass sie in identischen Exemplaren zirkulieren, die Notwendigkeit der konsequenten und standardisierten Betitelung, Gestaltung und Katalogisierung.¹² Das gilt ganz und gar nicht nur für Bücher; vielmehr ist es so, dass die für das Buch charakteristische Form der standardisierten Betitelung und Katalogisierung auch auf andere Medien übergreift. Im Grunde stellt man sich nun alles Mögliche so vor wie Bücher, deren Rand durch eine feste Bindung markiert ist und in deren Inneren man frei navigieren kann: auch eigentlich nicht buchförmige Texte, wie Verträge, Hausarbeiten, Schulhefte sowie auch Musikstücke und Gemälde. Das wiederum erlaubt es, Texte und andere Medieneinheiten (ab jetzt spreche ich der Einfachheit halber aber nur von Texten) sehr viel effektiver miteinander zu vernetzen – und das ist gerade die Grundbedingung für Vergleichbarkeit.

10 Siehe hierzu ausführlich Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt am Main 1991. Zur langsamen Durchsetzung der Folgen des Buchdrucks siehe David McKitterick: *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450–1830*. Cambridge 2003.

11 Zur Publikation als Medium der Wissenschaft siehe ausführlich Rudolf Stichweh: *Die Auto-poiesis der Wissenschaft*. In: Ders.: *Wissenschaft, Universität, Professionen: Soziologische Analysen*. Frankfurt am Main 1994, S. 52–83.

12 Dies alles ist Teil dessen, was man mit Chartier als ›typographisches Dispositiv‹ bezeichnen kann; siehe Roger Chartier: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main/New York 1990. Ausführlich zum typografischen Dispositiv siehe Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000.

Auch dies hat Konsequenzen für Bildung: Denn als höchste Kompetenz kann nun gelten, Informationen und Argumente aus vielen Texten und anderen Medieneinheiten auf legitime Art und Weise so zusammenziehen zu können, dass daraus ein einheitlicher und vor allem eigenständiger Beitrag wird. Vermutlich ist diese Fähigkeit dasjenige, was landläufig mit dem eigentlich, wie ich finde, unpassenden Begriff des kritischen Denkens gemeint ist. Ich bevorzuge eine technisch-phänomenologische Beschreibung, weil sie auf dasjenige abhebt, was man tatsächlich tut, wenn man diese Fähigkeit entfaltet: Man rezipiert einerseits viel, denn man hat sich einen Überblick zu verschaffen; und man konzentriert sich dann andererseits auf das Wesentliche. Man wechselt zwischen kursorischer und statarischer Lektüre und versucht, die eine Leseweise von der anderen profitieren zu lassen – je mehr man gelesen hat, desto leichter fällt die genaue Lektüre eines Einzeltexts, das Training der genauen Lektüre aber erleichtert es einem grundsätzlich auch, schnell und damit mehr zu lesen. Man entwickelt aus dem Vergleich heraus ein Gespür für die Valenz, die Verlässlichkeit und die Triftigkeit unterschiedlicher Quellen, Texte und Argumente. Man kann aus der Distanz heraus neue Argumente destillieren und, so man denn auch die Kunst des abstrakten Ausdrucks beherrscht, das alles dann, wie es heißt, »in eigenen Worten« darstellen, sodass die Eigenständigkeit der geistigen Leistung sichtbar und damit geistiges Eigentum erzeugt wird. So zumindest stellt es sich dar, wenn man Schlüsseltexte des modernen Bildungswesens um 1800 liest¹³ – oder eben auch noch Curricula aus dem heutigen Schulwesen.¹⁴

Will man das zusammenfassen, so lässt sich formulieren, dass sich mit den letztlich auf das Schriftbild der Moderne zurückgehenden Zielvorgaben des konzeptionell schriftlichen Ausdrucks und der Formatierung im Beitrag zentrale Leitbegriffe des modernen Bildungssystems verbinden lassen: Abstraktionsfähigkeit einerseits und Eigenständigkeit bzw. Souveränität des Weltzugriffs andererseits.

-
- 13 Die beste mir bekannte Darstellung zur »Bildungsrevolution« um 1800 liegt vor mit Heinrich Bosse: *Die moderne Bildungsrevolution*. In: Ders.: *Bildungsrevolution 1770–1830*. Hg. von Nacim Ghanbari. Heidelberg 2012, S. 47–159. Für die Fähigkeit zum eigenen Ausdruck findet Bosse (in einer Passage über Herder) die treffende Formulierung, es gehe um »Autosemiose« (S. 74). Aus der Vielfalt der Quellen, die Bosse zugrunde legt, stechen mit Blick darauf Fichtes *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* von 1794 heraus (S. 116–119). Fichte ist auch derjenige, der, wiederum laut Bosse, zuerst die Eigenständigkeit des Wortlauts zum Ausweis geistigen Eigentums erklärt hat; Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u.a. 1981. S. 60–62.
- 14 Beispielsweise kommt im »Kernlehrplan für die Sekundarstufe II Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen« für das Fach Deutsch von 2014 insgesamt 14-mal das Wort »eigenständig« (so oder substantiviert) vor, online unter http://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/11/KLP_GoSt_Deutsch.pdf (eingesehen am 15.04.2023); es bezieht sich auf unterschiedliche Zusammenhänge, aber vor allem auf Textverständnis und Ausdruck.

Zusammengenommen machen sie vielleicht dasjenige aus, was man ›biblionome Literalität‹ nennen könnte.

4. Unvermittelt?

Natürlich schließt sich daran die Frage an, inwiefern bzw. wie genau digitale (Schrift-)Medien dieses Arrangement infrage stellen. Und meine Hoffnung ist – nur deswegen habe ich es überhaupt unternommen, diesen Beitrag zu verfassen –, dass die technisch-phänomenologische Beschreibung der biblionomen Literalität es ermöglicht, zumindest einige Dimensionen des Vergleichs zu eröffnen, die der gegenwärtigen Diskussion nicht ganz selbstverständlich sind. (Und vielleicht sollte ich an dieser Stelle auch erwähnen, dass allenfalls darin, was man aber auch gerne bezweifeln mag, seine Eigenständigkeit gegenüber den recht kanonischen Quellen besteht, auf die er vergleichend zurückgreift.)

Ein erster wichtiger Punkt scheint mir zu sein, dass ›im Digitalen‹ die im Rahmen der biblionomen Literalität bestehende Bindung von Schriftbildlichkeit an konzeptionell schriftlichen Sprachgebrauch der Tendenz nach aufgehoben wird. Zum einen nimmt der Grad der bildlichen Organisation von Texten und anderen Medieneinheiten zu.¹⁵ Der Trend geht ganz klar gegen die Bleiwüste. Zum anderen steigt gleichzeitig nicht nur der Anteil des konzeptionell mündlichen Sprachgebrauchs im Medium der Schrift, was vermutlich daran liegt, dass Schrift viel mehr als im Falle von papiergestützten Medien situativ gebunden (synchron) verwendet wird;¹⁶ sondern damit scheint auch die Differenz zwischen dem konzeptionell Schriftlichen und dem konzeptionell Mündlichen – wohlbermerkt: ›im Digitalen‹, nicht überhaupt – an Relevanz zu verlieren.¹⁷

Das heißt, sorgt im Zuge der Entstehung des modernen Schriftbilds die Zunahme der bildlichen Organisation des Textes für eine stärkere Profilierung der Sprache

15 Siehe hierzu z.B. Henning Lobin: *Engelbarts Traum. Wie der Computer uns Lesen und Schreiben abnimmt*. Frankfurt am Main/New York 2014, S. 113–117.

16 Daher wurde vorgeschlagen, das Modell von Koch und Oesterreicher um die Unterscheidung zwischen synchronen, asynchronen und quasi-synchronen Kommunikationsformen zu ergänzen; siehe Christa Dürscheid: *Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Theoretische und empirische Probleme*. In: *Zeitschrift für angewandte Linguistik* 38 (2003), S. 37–56.

17 Das wäre im Einzelnen empirisch zu verifizieren. Eine Entwicklung, die sich vielleicht als Anzeichen für diese Tendenz interpretieren lässt, ist etwa die Auflösung der klaren Zuordnungen von konzeptioneller Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit zu den unterschiedlichen Landessprachen in der Luxemburger Sprachgemeinschaft, die nicht zuletzt durch die Digitalisierung vorangetrieben wird; siehe hierzu Peter Gilles: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der luxemburgischen Sprachgemeinschaft*. In: *Medialität des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Hg. von Georg Mein und Heinz Sieburg. Bielefeld 2011, S. 43–64.

der Distanz (und der daran hängenden Kernkompetenzen), so geht hier umgekehrt die Zunahme der bildlichen Organisation womöglich mit einer Verschleifung eben-dieses Profils einher. Es mag sein – das wäre zumindest meine erste Vermutung –, dass schon von hier aus einige der Probleme, um die sich die aktuelle Diskussion um ›media literacy‹ dreht, in den Blick genommen werden können: wenn ›im Digitalen‹ der konzeptionell schriftliche Sprachgebrauch verschliffen wird, dann mag das ja durchaus in Korrelation zu einer abnehmenden Fähigkeit zur Einschätzung der Valenz, der Verlässlichkeit und der Triftigkeit von Quellen, Texten und Argumenten stehen – also insbesondere zur Anfälligkeit für ›fake news‹.

Mindestens ebenso wichtig ist mir aber ein zweites Moment einer möglichen Phänomenologie digitaler Literalität: Es kommt in ihr nämlich nicht nur darauf an, mit einer gesteigerten bildlichen Organisiertheit von Texten und einer Verwischung der Differenz zwischen Sprache der Nähe und Sprache der Distanz umzugehen – denn positiv gewendet sind das ja Kompetenzen –, sondern gefordert ist damit auch eine andere Form der Navigation.

Es ist oft davon die Rede, ›im Digitalen‹ löse sich die Grenze des Textes im Hypertext auf.¹⁸ Da ist etwas dran, aber ich denke, man muss es noch anders fassen, denn auch im Biblionomen ist die Adressierbarkeit und hypertextuelle Vernetzung der dank paratextueller Organisation identifizierbaren Einzeltexte und ihrer Stellen essenziell. Hypertextualität also ist nicht das Neue, sondern auch hier eher das Moment der unmittelbaren Verfügbarkeit, also eben jener Synchronie, die auch die Verwendung konzeptioneller Mündlichkeit im medial Schriftlichen fördert. Es ist, so vermute ich, diese Unmittelbarkeit oder zumindest: diese *Anmutung* von Unmittelbarkeit, die das Format des Beitrags selbst angreift und an seine Stelle eine netzwerkartige Struktur des Rezeptions- und Produktionsflows setzt, der überdies durch algorithmische Rechenarbeit im Hintergrund zumindest mitgesteuert wird. (Flow heißt dabei vermutlich etwas anderes als ursprünglich, also mit Blick auf Fernsehrezeption, damit gemeint war, unter anderem, aber nicht nur, weil Momente von Rezeption und von Produktion Hand in Hand miteinander gehen können.¹⁹) Das aber bedeutet – zweite Vermutung –, dass die Bindung der

18 Siehe hierzu bereits George P. Landow: Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore 1992.

19 Diese Differenzierung verdiente eine sehr ausführliche Behandlung. Mit Blick auf das Fernsehen wurde der Flow-Begriff wirkmächtig eingeführt von Raymond Williams: Television: Technology and Cultural Form. London 1974. Er bezieht sich hier auf eine Vermittlungsform, die den Übergang zwischen den Medieneinheiten verschwimmen lässt, sowie auf die daraus resultierende Rezeptionserfahrung. Auf digitale Technologien wird der Flow-Begriff ebenso angewendet, allerdings beschreibt er hier nicht nur (oder sogar weniger) die Produktionsformen und Rezeptionserfahrungen, sondern auch (oder eher) die Informationsströme selbst. Siehe hierzu Sandra Braman: Flow. In: Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society and Culture. Hg. von Benjamin Peters. Princeton/London 2016, S. 118–131. Zur Differenz

Eigenständigkeit und Originalität des Denkens, ja, des geistigen Eigentums an das Format des Beitrags gleichfalls der Tendenz nach aufgelöst wird. Das heißt nicht, dass Eigenständigkeit nicht mehr möglich oder nicht mehr relevant ist, aber sie stellt sich vermutlich auf andere Arten und Weisen unter Beweis, die in einer Phänomenologie der digitalen Literalität genauer zu beschreiben wären.

5. Und jetzt?

Wenn an diesen Vermutungen etwas dran ist – und das muss ja ganz und gar nicht der Fall sein –, so lässt sich zumindest sagen, dass mit ›dem Digitalen‹ eine Form der Literalität emergiert, die zentrale Koppelungen biblionomer Literalität außer Kraft setzt. Das heißt wiederum nicht, dass es biblionome Literalität dann nicht mehr gibt oder sie keine Rolle mehr spielt. Aber es heißt, dass man, wenn man sich für biblionome Literalität starkmacht, damit rechnen muss, dass es auch eine andere Form der Literalität gibt, die in der Lebenswirklichkeit derer, an die sich Bildungssysteme zuallererst wenden, womöglich mehr Platz einnimmt.

Vor diesem Hintergrund finde ich es sehr interessant, dass sowohl die vorherrschenden medienpädagogischen Ansätze zur Sensibilisierung gegen ›fake news‹ als auch zur ›Critical Media Literacy‹ durchweg das Format des Beitrags zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen und das eigenständige, abstrakte Ausdrucksvermögen fördern wollen: Die jeweils beschulten Individuen sollen in die Lage versetzt werden, die Validität einzelner »texts« einschätzen bzw. auf Hintergrundannahmen und Ideologeme durchschauen und auf dieser Grundlage Stellung beziehen und diese ausdrücken zu können.²⁰ Das sind ganz klar Zielsetzungen, die dem Paradigma der biblionomen Literalität entstammen – und deren zentrales Format in seiner Koppelung an die Idee des eigenständigen Ausdrucks auch für ›das Digi-

zwischen Fernsehen und ›Internet‹, gerade mit Blick auf den Flow (wenn auch ausgehend von einem ganz anderen Internet als dem heutigen ...), siehe Herbert Schwaab: »Ich weiß ja nicht, was ich suche«. Betrachtungen zu Flow, Segmentierung, *liveness* und Subjektivität des Fernsehens im Internet. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 21 (2012), H. 1, S. 115–132.

- 20 Ein gutes Beispiel für die Bindung der Diskussion über ›digital literacy‹ an das Paradigma der biblionomen Literalität sind zwei der Texte, die dem Seminar auf der Jahrestagung der German Studies Association 2022 zugrunde gelegt waren, innerhalb dessen dieser Text zuerst vorgetragen wurde: Steven Funk/Douglas Kellner/Jeff Share: Critical Media Literacy as Transformative Pedagogy. In: Handbook of Research on Media Literacy in the Digital Age. Hg. von Melda N. Yildiz und Jared Keengwe, Hershey, Penn. 2016, S. 1–30; Monica Bulger/Patrick Davison: The Promises, Challenges and Futures of Media Literacy. In: Journal of Media Literacy Education 10 (2018), H. 1, S. 1–21.

tale« als maßgeblich hinstellen. Es könnte aber sein, dass das an der Sache völlig vorbeigeht.

Was wäre die Alternative? So wie die Geschichte der biblionomen Bildung letztlich die Geschichte der Ausdifferenzierung von para- und hypertextuellen Organisationsformen sowie von unterschiedlichen Formen der Sprachverwendung war, so wie Gesellschaften also lernen mussten, mit diesen Organisationsformen umzugehen und die Sprache der Nähe von der Sprache der Distanz zu unterscheiden; so besteht die eigentliche Aufgabe jetzt vielleicht darin, zuallererst die Differenz zwischen biblionomer und digitaler Literalität in den Blick zu bekommen und dann die ihnen jeweils eigenen Formen des Medienumgangs als unterschiedliche einzuüben.

Enhancing Reading and Digital Competencies

Leveraging Instagram Literature Reviews to Increase Learners' Reading Motivation

Isabell Eva Baumann

I

The paradigm shift from a print culture to a network society has led to significant societal changes. Felix Stalder's concept of a digital condition is characterized by referentiality, algorithmicity, and communality (13), and its impact on education is widely acknowledged. As digital media continue to shape and disrupt culture, educators must reflect on and adapt traditional cultural techniques, canons, and curricula to meet the demands of the digital age. Education in the Western world has long aimed to enable learners to become competent and active participants in democratic society; however, the increasing complexity and scope of technological progress places new demands on learners' competencies. As a result, the concept of digital competence has attracted considerable interest and is understood as an additional requirement (OECD 10). Ferrari's definition of 'digital competence' is an example of this adaptation. It illustrates the complex interrelationship between various competencies:

Digital competence is the set of knowledge, skills, attitudes [...] that are required when using ICT and digital media to perform tasks, solve problems, communicate, manage information, collaborate, create and share content, and build knowledge effectively, efficiently, appropriately, critically, creatively, autonomously, flexibly, ethically, reflectively for work, leisure, participation, learning, socialising, consuming and empowerment. (Ferrari 30).

As with many educational conceptions of digital competence (for example Eshet-Alkalai 94; Martin19; Ilomäki et al. 671), Ferrari's definition encompasses a set of other forms of competencies, often referred to as literacy, such as computer literacy, internet literacy, media literacy, and information literacy. Here, literacy is understood to

refer to a set of competencies related to technical skills as well as to deconstructing and constructing of media content, enabling the individual to cope in society.

While digital literacy seems to be limited to digital media, I would like to understand media literacy as a much broader approach that includes both traditional and digital media. I posit that media literacy extends beyond reading literacy, suggesting that general reading literacy serves as a component of media literacy and is, therefore, a necessary prerequisite for it. Media literacy cannot exist without its reading literacy foundation. Texts, in the broadest sense – comprising letters, sounds, videos, and images – are never neutral, as highlighted by Funk et al. (Funk, Kellner, and Share 3). To enable learners to critically engage with, contextualize, decode, and interpret these texts through the lens of critical media literacy, reading literacy is an essential foundation, transcending various codes, formats, and digital contexts. It paves the way for digital literacy. OECD has already been able to demonstrate that global competence – the ability to move smoothly between local and global domains – is strongly correlated with reading performance (OECD 2020 160). I assume that the competencies developed through interactions with literary texts empower children and young people to achieve this level of media literacy mentioned above.

Reading literary texts alters the cognitive processes involved in their interpretation, presenting unique challenges to students that require enhanced literary-aesthetic comprehension. These challenges include encountering a more demanding vocabulary that diverges from their everyday language and complex syntactic structures. Furthermore, students must unlock the meaning of text passages to construct coherent interpretations by contextualizing, comprehending shifts in perspective, and interpreting figurative language. Appreciating the aesthetic functions of ambiguous signs and employing them for interpretation are additional skills literary texts demand from readers. Reading such texts cultivates the ability to tolerate ambiguity, ambivalence, and incompleteness, recognize patterns, and think abstractly. I strongly believe that individuals who can understand, categorize, and interpret literary texts are better equipped to navigate the digital condition, enabling them to critically reflect on and classify diverse texts, and respond appropriately to phenomena like fake news. While not the sole critical competence for participating in a democratic and digitized society in the 21st century, this skillset is essential and contributes to the development of critical information literacy (CIL) and computational thinking (CT) competencies.

Looking at an international comparison of 15 existing frameworks for digital literacy in the 21st century (Bravo et al.), one can notice that the promotion of reading literacy falls short or is implicitly assumed without explaining how it is to be promoted in concrete terms. Therefore, I would like to advocate for literary education in the context of comprehensive media literacy. This paper is not meant to be a preservationist pedagogical proposal that opposes the New Literacy or even denies its importance. Rather, I would like to propose a holistic approach that strengthens

reading literacy as one of multiple important competencies for competent participation in the digitalized world.

II

The *International Computer and Information Literacy Study* (ICILS) uses computer-based tests to measure computer and information literacy (CIL), which is defined as the ability to use digital technologies to search for, create, communicate, and evaluate information (Fraillon et al. 53). Second, computational thinking (CT) skills were also measured. CT is defined as the ability to identify aspects of real-world problems that lend themselves to modeling, evaluate algorithmic solutions, and develop such solutions themselves in order to solve these problems using digital technology. It thus targets analytical skills, pattern recognition skills, abstraction skills, and algorithmic thinking skills (Fraillon et al. 240). Here, 8th grade learners in Luxembourg scored well below the study's international average in both CIL and CT (Fraillon et al. 75, 103). Considering what has already been mentioned above, I assume that there is a correlation between reading competence and performance on CIL, or in other words, that improved reading competence would also lead to improved performance on CIL.

The empirical results school of performance measurements on general reading literacy should be recognized as relevant if we are to address literacy in the 21st century and draw the necessary conclusions from them. In the following, I would like to throw a spotlight on the results of empirical reading research in order to present some reflections on an empirical understanding of literary reading in the context of literacy promotion in Luxembourg. In doing so, I will focus on grade 9 and try to offer a small partial solution as to how reading can be promoted.

Every year, the Luxembourg Centre for Educational Testing of the University of Luxembourg conducts a national learning assessment at Luxembourg schools, the so-called 'Épreuves Standardisées' (ÉpStan). The results of the ÉpStan provide a good data base for reading literacy research. In 2019 a sub-sample of 4,574 students was asked how often they read certain types of texts in their free time. The results show that a large proportion of young people in Luxembourg do not like to read. Only a fraction of respondents in Luxembourg (8 %) say they read printed literary texts more than once a week in their free time for pleasure or enjoyment (Reichert; Krämer 105). In contrast, reading digital texts plays a central role in leisure activi-

ties. Social media posts, blog, and forum entries, etc. are the most preferred group of texts, making them a ubiquitous part of media socialization.¹

Apart from evaluating reading frequency, a total of 6,493 ninth-grade students participated in the ÉpStan assessment in 2019, which was conducted using computer-based testing. Their performance in German reading literacy was systematically observed and analyzed. Two sub-skills were measured: »finding and understanding information in a text« and »analyzing and interpreting texts and drawing (knowledge-based) conclusions«. The reading tests included both shorter and longer texts and included both literary and non-literary, continuous, and discontinuous texts – i.e., also graphics, diagrams, and pictures (ÉpStan.lu). Overall, it becomes clear that Luxembourg's learners do not have particularly high levels of reading literacy on average. This is also confirmed by the results of the PISA study. Luxembourg's young people score an average of 470 points in reading literacy, which is below the OECD average of 487 points (OECD 2019b 1).

Based on the ÉpStan data, a regression analysis was conducted to examine the influence of reading habits on reading literacy (Reichert; Krämer 106f.). It shows a statistically significant positive correlation for blogs or other digital texts that adolescents read in social media. Students who reported reading German-language texts on social media or blogs more than once a week scored 45 points higher on the ÉpStan test of reading literacy than adolescents who never or almost never did so. It is found that regular reading of printed narrative texts, in particular, is positively related to general reading literacy. Comparing those students who reported reading a novel or narrative in German at least once a week with those who never or almost never read such texts, the first group scored 66 points higher on the ÉpStan reading literacy scale than the second group (Reichert; Krämer 106). This regression analysis thus clearly reveals that what students read in their free time does matter. Reading promotion should therefore not only focus on the quantity of reading but should above all try to get students intrinsically motivated about reading literary texts.

Moreover, research has shown that literacy in Luxembourg is strongly related to socio-economic background. As in other countries with similarly structured educational systems, children of low socio-economic status in Luxembourg are systematically disadvantaged and perform worse on achievement measures than their peers of high socio-economic status. PISA 2018 shows that there is a strong correlation between socio-economic background and student performance in Luxembourg (OECD 2019, 60). Similarly, Boualam et al. (122) have pointed to a statistically significant correlation between socio-economic status and CT/CIL performance in Luxembourg, which became evident in ICILS. This is also confirmed by the ÉpStan: here,

1 According to the JIM study 2022 (MPFS 17), this is also the case in Germany and, according to the National Assessment of Educational Progress (U.S. Department of Education), in the United States.

too, children in Luxembourg from less privileged socio-economic backgrounds have lower scores (Sonnleitner 109). Parents with university degrees, regular reading routines, a large number of books in the home, role models who read frequently – all of these factors are statistically associated with a child's ability to read. Accordingly, an educational system would be equitable if it could compensate for critical characteristics in such a way that all students have the same opportunities to acquire reading skills and that these opportunities are less dependent on social background. Educational institutions, including the German language classroom, can help compensate for students' unequal starting opportunities by supporting their reading socialization.

The empirical results presented underscore the need to foster students' intrinsic motivation to read more intensively than in the past. Traditional reading socialization research identifies two primary reading crises: the »first reading crisis,« which occurs immediately after the acquisition of written language, as described by Garbe (199); and a »reading crisis at the end of childhood,« typically arising during puberty (Graf 72). In reading biography research, the second crisis in particular is emphasized as a critical time for the development of a stable habitual reading disposition. Graf (115) assumes that a successful »secondary literary initiation« during or at the end of puberty – for example, through the positive influence of teachers in German classes – can be expected to lead to a long-term affinity for literature. Odendahl, however, points to the existence of a third reading crisis that can occur during university studies. He notes a decline in private reading motivation among students of German language and literature. An illustrative example of a student's statement is as follows:

Der Beginn des Lehramtsstudiums [...] vor zwei Jahren hat wiederum einen Umschwung meines Leseverhaltens herbeigeführt. Aktuell lese ich hauptsächlich Fachliteratur, um an den Lehrveranstaltungen und Diskussionen in der Gruppe partizipieren zu können, und wende nur mehr selten Zeit auf, um meinen Lesevorlieben sowie entspannender Lektüre am Abend nachzukommen. Auch mein viel zu hoher Smartphone-Konsum und neue Medienangebote wie Netflix spielen hier eine nicht unbedeutende Rolle. Manchmal fehlt mir die Motivation zum Lesen, manchmal ist es die Zeit. (Odendahl)²

-
- 2 »The start of my teacher training [...] two years ago has in turn brought about a change in my reading behavior. Currently, I mainly read technical literature in order to be able to participate in the lectures and discussions in the group, and only rarely spend time to follow my reading preferences and relaxing reading in the evening. My far too high smartphone consumption and new media offerings such as Netflix also play a not insignificant role here. Sometimes I lack the motivation to read, sometimes it's the time.« (Odendahl). Translation of the author.

This observation aligns with our findings among some students in Luxembourg, particularly student teachers. These individuals play a critical role in fostering reading habits, as their intrinsic motivation for literary reading not only influences their personal reading biographies and subject didactic development but also shapes their future students' attitudes towards reading. As teachers, they serve as motivational reading role models for their students, significantly impacting the success of students' literary socialization. Hence, it is essential to nurture personality-related factors of reading during their studies. Notably, an increasing number of children from educationally disadvantaged backgrounds are enrolling in secondary schools, which may contribute to the declining acceptance of literary education from a literary sociological perspective. This trend suggests that, in some cases, the motivational prerequisites for fostering a literary education may be absent.

III

To this end, I would like to suggest what should be considered when selecting readings in German classes in order to promote reading motivation and thus reading competence. I derive criteria for this from traditional and digital formats of literary criticism.

Regardless of the changing forms that the teaching of German in Luxembourg has taken depending on the political constellation and the horizon of national identity construction, it can be said that the curricula of the lower and middle grades do not prescribe a binding canon of texts and do not provide a catalogue of interpretations. It is only for the final grade that there are binding specifications as to which texts are to be read. Since the pedagogical autonomy of teachers has always been respected in Luxembourg, it is up to them to evaluate and select literary works for use in the classroom. There is no collectively maintained traditional canon for children's and young people's literature to which one could refer. According to Ewers (351ff.), it is not part of a special literature in the literary-pedagogical canon (*Bildungskanon*) either. There are the so-called classics for children and young people, but these are primarily compiled by German publishers in series and thus do not constitute a canon. Even if there were such a canon to refer to in Luxembourg, the more recent works would not be listed. In addition to the orientation towards awards and youth literature prizes, however, the orientation towards literary criticism for children's and youth literature is an excellent option.

First of all, it should be noted that in the digital condition, the conditions for the social system of literature and thus also for literary criticism have also changed. This is due, *inter alia*, to the change in communication habits as a result of the change in the leading media from the analog print format to the digital via the Internet. The emergence of specific text types and functions in digital media calls for considera-

tions of a changed approach to literature, focusing on the didactic potential of the virtual public sphere with its own reading and writing conventions. While literary criticism published in traditional formats is usually written by professional reviewers, it is often lay people who write reviews online, situating criticism in a new media space. By »traditional formats«, I do not mean exclusively printed reviews or reviews in the major feuilletons, but also texts published on the Internet that follow the same hierarchical structures. For example, »FAZ.net« or »Sehepunkte« and »IASL-Online«, which have editorial teams that subject all contributions to a multi-stage review process and thus fulfill a kind of gatekeeper function. They select and decide how and what is made available to the public.

When I talk about digital reviews, they are structurally very different from these traditional formats. Here, a distinction has to be made between customer reviews, reader reviews, social networks, and literary forums. What the literary salon was in the 18th century are now reading forums on the Internet, which give rise to corresponding communities (book blogs, lovelybooks.de; etc.). There are no gatekeepers; anyone who creates a user account on these portals can publish unedited. The same goes for reviews on social networks like Instagram. In this context, there is talk of the »democratization« of opinion-forming processes and thus of literary criticism. Reactions to this have ranged from emphatic enthusiasm for the democratization of literary criticism to a farewell to the ideal of enlightened criticism.

According to Porombka, it would not be appropriate to discuss which – traditional or digital – literary criticism should be considered the »true or correct« one. Porombka rightly emphasizes that it would be wrong to measure new formats against traditional ones – that is, simply to critically compare new digital formats with their own regularities to formats in the feuilleton. Rather, it would be necessary to understand them as a specific form and not to try to grasp them with a traditional concept of literary criticism (Porombka 301). Digital literary criticism is more than a duplicate of traditional formats available in analog form. Their specific quality of social media culture is per se oriented towards connective communication. While critiques in traditional formats are usually more or less independent texts that generate a rather one-way communication, digital critiques published in social media like Instagram offer new, truly digital phenomena of participatory culture. According to Felix Stalder, who – as mentioned at the beginning – identifies algorithmicity, referentiality, and communality as the central characteristics of the digital condition, critiques posted by young people on Instagram demonstrate these characteristics par excellence through their procedures: through comment functions or links, they enable an immediate mutual reference and thus a networked dialogicity about as well as on the basis of literature, which can be expanded and continued at will. In addition, digital critiques open up greater opportunities for literary recipients to participate in the literary system.

In particular, traditional criticism of children's and young adult literature is usually written by adults. In terms of literary evaluations, therefore, the first question that arises is that of criteria and standards for judging texts. In general, traditional literary criticism asks about the status of a work within the literary system, examines traditions, aesthetics, language and style, and originality. In this context, self-reference, polyvalence, openness, complexity, and coherence are considered characteristics of »good or beautiful« literature, as von Heydebrand and Winko, among others, point out (Heydebrand, Winko 113ff.). In the context of its function as mediating literature, however, children's and young people's literature criticism should take other criteria into account: According to Hurrelmann, good children's and young people's literature must have the ability to form literary reception skills and, at the same time, literary enjoyment skills, as well as to promote linguistic production skills in children and young people (Hurrelmann 45–60). Ewers further states:

Die KJL-Kritik sollte den kinderliterarischen Kommunikationsprozess in all seinen Aspekten im Auge haben, aus allen Warten heraus urteilen können, nicht zuletzt auch aus der des heimlichen kindlichen oder jugendlichen Lesers (Ewers 82)³

Traditional literary criticism of children's and young adult literature often relies on adult perspectives and mediators, such as parents or teachers, to determine the pedagogical and aesthetic value of literary works. This approach may not accurately represent the interests and preferences of young readers and can limit the impact of literature on promoting reading motivation in students. Against this background, this paper aims to demonstrate the value of incorporating digital literary reviews published by young people on Instagram as a complementary source of information for reading selection in order to foster students' reading motivation.

I conducted a qualitative analysis of digital literary reviews posted by young people on Instagram, specifically focusing on the *young_bookstagram* community and the hashtag #*Youngbookstagram*. The analysis included a review of 550 posts published between the end of 2019 and May 31st, and an examination of the profiles of individual users who contributed to the community. The evaluation criteria included: target audience; focus of the review; gender representation; evaluation criteria and judgments of taste; aspects of content, form, language, and style.

The analysis revealed several key differences between young people's digital literary reviews on Instagram and traditional literary criticism, including:

3 »Children's and youth literature criticism should have the children's literary communication process in all its aspects in mind, be able to judge from all waits, not least from that of the secret child or adolescent reader.« (Ewers 82). Translation of the author.

- Digital criticism by young people is directed at other young readers, not at adult mediators.
- Young reviewers are not interested in an enlightened formation of taste or a congenial understanding of the author, but rather in an exchange about what is read as a community, in reading as a cultural technique, with a focus of social reading as a cultural practice.
- Boys are also engaged in writing and commenting on reviews, which is significant given their underperformance in reading literacy assessments.
- Young readers' judging criteria are based on subjective reading experiences, with content enjoyment carrying more weight than judging about the quality of narrative or linguistic design.
- Aspects of evaluation such as form, language and style, originality, or comparison with other authors and works rarely appear in young people's digital literary reviews.
- Young readers prefer readings that present them with exciting, realistic stories that are easy to read and provide an opportunity to discuss social or moral issues.

IV

This shows that the research literature on literature valuation applies criteria and standards to youth literature that are obviously not appreciated by young readers. The findings suggest that incorporating digital literary reviews written by young people can provide valuable insights for reading selection and pedagogical approaches in the classroom to enhance reading and digital competencies. I propose the following recommendations for educators and researchers:

- Utilize digital literary reviews as a complementary source of information for selecting reading material that promotes students' reading motivation.
- Foster a classroom environment that encourages engagement with literature that appeals to young people without creating a dichotomy between »lowbrow« and »highbrow« reading.
- Develop didactic concepts that emphasize linguistic and formal analysis in teacher training, to promote students' ability to critically engage with diverse texts.

In conclusion, this paper demonstrates the potential of digital literary reviews published by young people on Instagram to enrich traditional literary criticism and promote students' reading motivation. Further research is needed to explore the long-term impact of incorporating these reviews into classroom practice and to develop

more comprehensive strategies for promoting students' engagement with literature in a digital age.

Literature

- Anz, Thomas (2007): Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: Literaturkritik. Geschichte – Theorien – Praxis. Eds. Thomas Anz; Rainer Baasner. Munich: Beck, pp. 160–193.
- Boualam, Rachid et al. (2021): Computer- und informationsbezogene Kompetenzen (CIL) und Kompetenzen im informatischen Denken (CT) von Achtklässler*innen. Zentrale Ergebnisse der ICILS 2018. National Education Report for Luxembourg 2021. Eds. LUCET/SCRIPT. Esch-sur-Alzette : Imprimerie Centrale, pp. 120–125.
- Martínez-Bravo, María-Cristina et al. (2021): Meta-framework of digital literacy: a comparative analysis of 21st-century skills frameworks. In: *Revista Latina de Comunicación Social* 79, pp. 76–109.
- Eshet-Alkalai, Yoram (2004): Digital Literacy: A Conceptual Framework for Survival Skills in the Digital era. In: *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia* 13.1, pp. 93–106. Norfolk, VA: Association for the Advancement of Computing in Education (AACE). Retrieved April 20, 2023, online at www.learntechlib.org/primary/p/4793/.
- Ewers, Hans-Heino (2013): Kinder- und Jugendliteratur. In: *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Eds. Gabriele Ripple; Simone Winko. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 350–355.
- Ferrari, Anusca (2012): Digital Competence in Practice: An Analysis of Frameworks. Publications Office. Retrieved April 20, 2023, online at <https://data.europa.eu/doi/10.2791/82116>.
- Fraillon, Julian et al. (2019): Preparing for life in a digital world: IEA International Computer and Information Literacy Study 2018 international report. Amsterdam: International Association for the Evaluation of Educational Achievement (IEA). Retrieved April 22, 2023, online at <https://www.iea.nl/sites/default/files/2019-11/ICILS%202019%20Digital%20final%2004112019.pdf>.
- Garbe, Christine (2010): Lesesozialisation. In: *Texte lesen. Lesekompetenz – Textverstehen – Lesedidaktik – Lesesozialisation*. Eds. Christine Garbe; Karl Holle; Tatjana Jesch. Paderborn: Schöningh, pp. 167–221.
- Graf, Werner (2010): Lesegenese in Kindheit und Jugend. Einführung in die literarische Sozialisation. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Heydebrand von, Renate/Winko, Simone (1996): Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn: Schöningh.
- Hurrelmann, Bettina (2004): Kinderliteratur – Sozialisationsliteratur. Kinderliteratur im Unterricht. Theorien und Modelle zur Kinder- und Jugendliteratur

- im pädagogisch-didaktischen Kontext. Eds. Bettina Hurrelmann/Karin Richter. Weinheim: Juventa, pp. 45–60.
- Funk, Steven et al. (2019): Critical Media Literacy as Transformative Pedagogy. *Journalism and Ethics: Breakthroughs in Research and Practice*, edited by Information Resources Management Association, IGI Global, pp. 318–348. Retrieved April 22, 2023, online at <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-8359-2.ch019>.
- Ilomäki, Liisa/Paavola, Sami/Lakkala, Minna/Kantosalo, Anna (2016): Digital competence – an emergent boundary concept for policy and educational research. In: *Education and information technologies* 21.3., pp. 655–679. Retrieved April 22, 2023, online at <https://doi.org/10.1007/s10639-014-9346-4>.
- Martin, Allan (2006): Literacies for the digital age: Preview of Part I. In: *Digital literacies for learning*. Eds. Allan Martin; Dan, Madigan. London: Facet Publishing, pp. 3–25.
- Meier, Christel et al. (2017): »An Extended Model of Literary Literacy«. *Competence Assessment in Education: Research, Models and Instruments*. Eds. Leutner, Detlev et al. Springer International, pp. 55–74.
- MPFS (2022): Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest: JIM-Studie 2022. Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger. Stuttgart. Retrieved April 22, 2023, online at http://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2022/JIM_2022_Web_final.pdf.
- Odendahl, Johannes (2021): Eine »Dritte Lesekrise«? Von der neuen Lesemüdigkeit im Studium. Retrieved April 22, 2023, online at <https://litdidakt.hypotheses.org/108>.
- OECD (2001): *Learning to change. ICT in Schools*. Paris.
- OECD (2019): *PISA 2018 Results (Volume II): Where All Students Can Succeed (PISA)*. Paris: OECD Publishing,. Retrieved April 22, 2023, online at www.oecd-ilibrary.org/education/pisa-2018-results-volume-ii_b5fd1b8f-en.
- OECD 2019b: *PISA 2018 Country Note: Luxembourg*. Paris: OECD Publishing. Retrieved April 22, 2023, online at http://www.oecd.org/pisa/publications/PISA2018_CNT_LUX.pdf.
- OECD (2020): *PISA 2018 Results (Volume VI): Are Students Ready to Thrive in an Interconnected World?* Paris: OECD Publishing. Retrieved April 22, 2023, online at <https://dx.doi.org/10.1787/d5f68679-en>.
- Porombka, Stephan (2011): Weg von der Substanz. Hin zu den Substanzen Literaturkritik 2.off. In: *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*. Eds. Matthias Beilein/Claudia Stockinger and Simone Winko. Berlin/Boston: de Gruyter, pp. 293–304. Retrieved April 22, 2023, online <https://doi.org/10.1515/9783110259964.293>.
- Reichert, Monique/Krämer, Charlotte (2021): Lesen und Lesekompetenz in einer digitalisierten Welt. In: *National Education Report for Luxembourg 2021*. Eds. LUCET/SCRIPT. Esch-sur-Alzette : Imprimerie Centrale, pp. 104–108.

Sonnleitner et al. (2021): Neue längsschnittliche Befunde aus dem nationalen Bildungsmonitoring ÉpStan in der 3. und 9. Klasse: Schlechtere Ergebnisse und wirkungslose Klassenwiederholungen.« In: National Education Report for Luxembourg 2021. Eds. LUCET/SCRIPT. Esch-sur-Alzette: Imprimerie Centrale, pp. 109–115.

Stalder, Felix (2019): *Kultur der Digitalität*. Edition Suhrkamp. Berlin: Suhrkamp.

U.S. Department of Education, Institute of Education Sciences, National Center for Education Statistics, National Assessment of Educational Progress (NAEP), various years, 1992–2022 Reading Assessments. Retrieved April 22, 2023, online at <http://www.nationsreportcard.gov/highlights/reading/2022>.

Literature as an Agent of Critical Digital Literacy

Marc-Uwe Kling's *Qualityland*

Thomas Küpper

If we don't understand our tools, then there is a danger that we will become the tool of our tools, Plato said, which I thought was a very astute observation, especially considering how little it turned out that he actually knew about Google or really anything about the Internet. (Rebecca Newberger Goldstein, *Plato at the Googleplex* 69)

If we were to consider which school subject might be best suited to include skills for using digital media in a critical, confident, and responsible way, the first candidate that would come to mind would probably be Technology. Surely it is technological knowledge we need to handle these media as competently as possible. In their recent study *Literacy for Digital Futures*, Kathy A. Mills, Len Unsworth, and Laura Scholes emphasize that »technical knowledge« is required to use such media astutely: »students will [...] need critical understanding, backed with technical knowledge, of how algorithm-based media subtly influences their online browsing and use of social media feeds, which is driven by artificial intelligence« (Mills et al. 228). The authors point out that »AI and machine learning are predicted to be key influences on communication practices in the next five decades [...], with the students requiring basic understandings of how these technologies function« (228). While it may be self-evident that technical knowledge is necessary to deal competently with algorithm-based media, it is less apparent that literature courses likewise can contribute significantly to critical digital literacy. What this article seeks to do is highlight that possibility.

The starting point here is the recognition that literature exists in a rather special relationship to new digital media: the latter's very presence challenges literature to seek out possible new foundations for its own mode of communication and to either

distinguish itself from these media or to adopt certain of their elements and structures. Furthermore, literature faces competition from newer forms of leisure such as computer games. Accordingly, it must claim its own niche in this competition – whether by adapting to the new forms or by setting itself apart from them. Whatever may be the case, literature is per se engaged with new digital media. Computers, algorithms, and artificial intelligence are therefore not merely coincidental topics of literature, but affect literature itself as it seeks to make its mark in the present-day marketplace of claims on people's attention. This is precisely what makes literature an agent of critical media literacy.

There is no hidden assumption here that literary perspectives on the new digital media possess ultimate validity or that literary works are more valuable in principle than, say, computer games. Literature does not have to be regarded as the only valid standard when viewed as an agent of critical media literacy. Rather, it is sufficient to consider its position within the array of entertainments, aesthetic attractions, and knowledge on offer. The very fact that, in its efforts to create a profile (or profiles) of its own, literature tries out different ways of dealing with digital media helps to ensure that perspectives on the new media do not remain too narrow and that a multiplicity of approaches and positions are kept open. This polyperspectivity is in itself conducive to fostering critical awareness in relation to new media: if criticism in the sense of the ancient Greek word *κρίνειν* presupposes the ability to make distinctions, then a range of options between which distinctions can be made is precisely what is needed. It is by reminding us of its own traditions – for example, by taking up traditional motifs, characters, genre elements, and so on, and continuing to play with them – that literature keeps such options in circulation.

One example of this, which will be discussed in more detail below, is the motif of searching. Nowadays in particular, when so-called search engines claim to save people the effort of searching, literature is able to raise the question of what searching can actually mean, thus putting the usefulness of such machines into perspective. Literature can draw attention to the fact that the critical use of search engines is not just about the technological issue of how they work, what algorithms drive them, and how they select search results. It can also address the notion of searching as a motif rooted in a long tradition, one that extends back at least as far as Plato's Eros: the Platonic philosopher who does not possess the truth but experiences an erotic desire for it and seeks it out. It is certainly worth considering such traditions, because they add further texture to the issue of searching: it becomes possible to discuss, for example, what it means to say that automata make it easier for people to search – in what sense do machines ›save us the trouble? When we consider how today's search engines are used and to what extent they produce their own effects, it is surely instructive to include this long tradition, because it may be that search engines narrow a given search to what is technically feasible and achievable. By recall-

ing traditions, then, literature can make its own contribution to advancing search literacy (cf. Pegrum et al. 29–31).

One example of how this happens is Marc-Uwe Kling's dystopian novel and international bestseller *Qualityland*.¹ His text draws on a long philosophical and literary tradition, against whose backdrop it articulates skepticism about digital searching and finding.

Algorithm-Based Searching in *Qualityland*

So how is the motif of searching used in the novel? The main character Peter is accompanied by a so-called »WIN assistant«:

WIN, an abbreviation for »What I Need,« was once a search engine, into which you had to enter questions – very laboriously – by speech command, and before that by *typing by hand*! In essence, WIN is still a search engine, but you no longer need to ask it questions. WIN knows what you want to know. Peter no longer has to go to the effort of finding the relevant information, because the relevant information goes to the effort of finding Peter. (Kling, *Qualityland* 4, emphasis in the text)

This explanation, with which the narrator introduces the machine in the novel, highlights the extent to which the machine's search functions preempt human action: humans are increasingly relieved of the burden of searching. Initially, Peter still has to enter his questions by hand, then just by speaking until, finally, the machine saves him the bother of having to ask questions at all. The search engine does the asking for him – its operations go hand in hand with its claim to be able to determine in advance what information is important to him: »What I Need.« The abbreviation »WIN« is suggestive of declaring the user of the machine a winner. The novel's readers are thus confronted with an interfering and presumptuous machine that claims to know a person's needs and wants in advance and to fulfill them.

Peter calls his digital assistant »Nobody«: He »picked out the name himself, because he often feels as though Nobody is there for him. Nobody helps him. Nobody listens to him. Nobody speaks to him. Nobody pays attention to him. Nobody makes decisions for him. Peter has even convinced himself that Nobody likes him.« (4) This play on the word »Nobody,« which is capitalized in the text as a proper name but can also be read as an indefinite pronoun, is rich in relationships: it makes clear the dubiousness of any promise of interactivity by digital machines – if »Nobody is there

1 In the following, quotes are taken from the 2020 English translation of the first part of Kling's novel.

for« Peter and »Nobody likes him,« then the device is clearly a poor substitute for a human being, since the dual meaning implies that Peter feels lonely. What is more, the word »Nobody« used in the novel's English translation also raises the issue of the corporeality of digital constructs – in what respect do they have »no body«? At the same time, the play on words recalls a literary tradition that goes back to Homer's *Odyssey*,² in which Odysseus tells the Cyclops Polyphemus that he is named Nobody (Οὔτις). Later, when Polyphemus has been deprived of his eyesight by the Greeks, he screams that Nobody is killing him (book 9, 408; cf. Graziosi 77). The other Cyclops misunderstand him and think that no one is doing him any violence. The indefinite pronoun »Nobody« thus proves to be a very cunning assumed name in the *Odyssey*. If we now consider Peter's digital companion against this literary backdrop, the device takes on sinister connotations: it could turn out to be a dangerous trickster, one that might even make him blind. The real mode of operation of such machines and what they can do to humans might remain invisible to the latter – this is hinted at by the allusion to the *Odyssey*. In addition, given that, in Homer's account, the Greeks defeat the Cyclops by virtue of their superior intelligence and technology (Myrsiades 116), the question arises as to whether machines – in the role of the Greeks – might not also be superior to humans in intelligence.

The passage quoted above additionally reveals what makes the opaque operation of the machine so disturbing: the device »pays attention« to its human counterpart and »makes decisions for him.« The novel can thus be linked to current debates about digital surveillance, panoptism, and algorithm-driven action (Huber 76–78; Kelsch; Müller). This includes not least the question of what such a search engine might withhold from humans: how does it »decide« which results can be taken into consideration at all? To what extent does it predetermine what can be searched for and how? In the novel, such problems arise in various social spheres; Jakob Kelsch (378–385) provides an overview of them, starting with the fact that Nobody chooses a restaurant for Peter and his friends and orders food for them right away – »according to their calculated preferences.« (Kling, *Qualityland* 4). However, the food does not taste good to Peter. As a possible explanation for this, the narrator suggests that the machine had to take account not only of Peter's »tastes, but also [...] his bank balance« when searching for a suitable restaurant (4f.). Even if this explanation is a likely one, a discrepancy remains between the search engine's calculations on the one hand and what Peter really likes on the other. Similarly, the machine is said to have »found« friends »for him. But sometimes [...] his mood turns sour when« he meets them – »he's not sure why« (5). It is precisely the explicit reference to this uncertainty that enables the reader to think of possible reasons for Peter's bad mood: they may

2 A corresponding reference to Homer is made explicit in the second part of the novel: Kling, *QualityLand* 2.0 97; 108–111.

begin to suspect that the computer's algorithms are failing to fulfill his needs and desires.

The novel raises similar doubts about love relationships that are proposed, initiated, and organized by computers. The algorithm-based system »QualityPartner [...] takes over« – as its top representative says – the »onerous task« of selecting a partner; the »users don't have to waste time thinking about who they like the look of. QualityPartner tells them who their best fit is.« (32) This goes so far as to »even« match up »the life expectancies of« the »customers«; there is talk of »QualityPartner couples who didn't just die in the same year or month – of which there are many – but on the same day or even in the same hour« – this is put forward as »a lovely feature, especially for older customers« (33). This example shows how algorithms in Qualityland promise to overcome the unpredictability of life. In the same vein, the novel states elsewhere that in Qualityland »chance simply no longer exists« (9). The computed result seems able to displace anything that is not covered by it and does not conform to it. Indeed, the same goes for searching per se: if »chance simply no longer [existed]«, then the whole world would be subject to being computed. Under these conditions, people would no longer need to experience the world, they would not have to wait until happiness or love came their way; rather, a computer algorithm would find the most suitable partner for everyone straight away.

In Qualityland, it is considered »both bizarre and a little embarrassing« if a person has found their lover not via a system like QualityPartner but »in the analogue world.« (20) This is the case with Peter and his ex-girlfriend Mildred, so »they rarely spoke about it in public.« (20) A love relationship not proven by QualityPartner to be the best one possible is supposedly flawed, strange, and dubious. When Peter and Mildred log in to QualityPartner and compare »their profiles,« the »system« indicates to them that they are not »a good match,« which they both »eventually« concede. (20) The machine's calculations are to be relied upon. Love, then, as Kelsch puts it, must be »the result of data matching.« (378, author's translation)

Trust in the reliability of algorithms is also demonstrated in the novel by those who use a certain »premium service« at the online store TheShop: »Anyone who registers« for it, »will from that moment on receive all the products they consciously or subconsciously desire, without the inconvenience of needing to actually order them. The system independently calculates what its customers want and when they want it. Since the beginning, TheShop's slogan has been, »We know what you want.« No one disputes that anymore.« (9) Here again, the computer's output claims to be unquestionably valid – although it is apparently irrelevant whether the individuals are actually happy when they open up the parcels delivered to them. Here is one example: »Peter opens the package. Inside is a brand-new QualityPad. [...] Peter hadn't been aware of wanting a new QualityPad. [...] It must have been a subconscious wish. Completely devoid of emotion, he takes the tablet out of the packaging.« (9) It is clear that Peter is not delighted to receive the product – he unpacks it with no expression

of emotion; yet at the same time it becomes apparent that he considers TheShop's slogan to be credible: if he feels no desire for the merchandise, he is left to assume that he must have had »a subconscious wish.« It is only later, when Peter receives a sex toy through the post, which he is at a loss to know what to do with, that this credibility is shaken: At that moment, we are told, »a surprising sentence escapes his lips. ›I don't want this.‹« (117) By describing this »sentence« as »surprising«, the narrator indicates how the system of algorithms is hermetically sealed against doubt. A person who does not accept what the machine seeks out and selects for him challenges the very foundations of the system.

Machines follow the principle of personalization not only in the provision of goods but also in the dissemination of information, news, and advertising (Kelsch 381–383). In the novel, the abbreviation »www« stands for the company »World Wide Wholesale« (Kling, *Qualityland* 2; 30), whose boss declares »I want the first genuinely personalized advertising campaign in the world! [...] I don't want a campaign. I want eight billion of them!« (33, emphasis in original) This is about targeting and tailoring advertising to each individual (Kelsch 378). An example of this is »personalized literature,« »Books Tailored Just For You,« which – according to the advertisement's promise – the individual consumer is »guaranteed to like« (Kling, *Qualityland* 82): Texts such as *Romeo and Juliet* and *The Diary of Anne Frank* are labeled »FOR YOU« and offered in adapted versions – ones with a positive outcome in line with the person's individual desires (guaranteeing pleasant feelings), ones that are abbreviated and easy reading (82–84).

In a playfully ironic way, the novel refers to itself as also being a product that is subject to such mechanisms. An additional »title page« placed between the publisher's title page and the main part of *Qualityland* displays the words »FOR YOU«, and the first edition of the German novel appears in a dark- and a light-coloured version, thus satisfying at least two broadly different tastes. The way the books are presented is ambiguous: on the one hand, their materiality is emphasized especially, which highlights their difference from screen texts. The cover of the German first edition, for example, does not have a flat surface: the title appears embossed in shimmering golden letters, so that it can be experienced haptically and visually as three-dimensional. Sabrina Huber notes: »The total digitality of the narrative stands in contrast to a highly haptic cover, high-quality book binding, and a graphically striking page design« (78, author's translation). On the other hand, this design is in turn subject to personalization, as is particularly evident in the contrasting nature of the two simultaneously published versions of the first edition mentioned above (78). In a video on the website *Qualityland.de*, Kling also plays with the idea that, far from existing apart from the digitalized world it describes, the book itself is part of it. The video shows the author giving a »press conference« on the novel with the logos of »TheShop« and »WIN« visible in the background (<https://Qualityland.de/ql1/>, 04/19/2023). What is more, the questions posed at this press conference are asked

by machines – another example of how algorithms, rather than humans, are responsible for searching for and asking questions.

In the novel, Peter struggles with the fact that »algorithms [...] present us with content based upon our interests« (Kling, *Qualityland* 262). The problem he identifies is that these »supposed interests« are tied to »[p]reviously accessed content that [he] only accessed because it was suggested to [him] as being appropriate for [his] supposed interests« (262). In this circular regression, Peter laments the lack of any »chance to change, because [his] past« predetermines, indeed »dictates what's available to [him] in the future« (262). Kelsch explains: »By suggesting to all the inhabitants of the country only those products, cultural tips, news, etc. that match their computed interests, no new information, no new preferences, no unexpected discoveries, etc. penetrate the stock of information on the basis of which the algorithms make future recommendations.« (381, author's translation) Kelsch thus concurs with Armin Grunwald, who points to the downside of Internet services that offer us products seemingly tailored to us: Grunwald too considers it problematic that »the Internet's knowledge of our preferences is based solely on data from the past, especially past consumption processes.« (42, author's translation) The effect of this, as Grunwald makes clear, is that we are

stuck in the past. We no longer have the chance to be unsettled or at least surprised by offers that are precisely not included in our past profile. We may experience such moments of unsettledness and surprise, for example, when browsing the shelves and displays of a bookstore. This is where we occasionally come across something that opens up a new perspective, a new interest, but which would have been rigorously filtered out by the Internet service [...]. If we rely on being spoiled by Internet services that use data from the past to fulfill our desires, then we remain caught in a structure of past preferences: no more development, only stagnation. (42f., author's translation)

Grunwald associates the comfort of such Internet services with »human convenience.« (42, author's translation) His considerations are influenced by Eli Pariser, who coined the term »filter bubble.« Pariser compares the effect of filter bubbles to the effect of the drug Adderall:

»With this drug,« an Erowid experimenter wrote, »I become calculating and conservative. In the words of one friend, I think ›inside the box.‹ [...] On the Internet, personalized filters could promote the same kind of intense, narrow focus you get from a drug like Adderall. If you like yoga, you get more information and news about yoga – and less about, say, bird-watching or baseball.

In fact, the search for perfect relevance and the kind of serendipity that promotes creativity push in opposite directions. »If you like this, you'll like that«

can be a useful tool, but it's not a source of creative ingenuity. By definition, ingenuity comes from the juxtaposition of ideas that are far apart, and relevance comes from finding ideas that are similar. Personalization, in other words, may be driving us toward an Adderall society, in which hyperfocus displaces general knowledge and synthesis.

[...] Finally, the filter bubble encourages a more passive approach to acquiring information, which is at odds with the kind of exploration that leads to discovery. When your doorstep is crowded with salient content, there's little reason to travel any farther. (Pariser 93f.)

It is not the aim of this article to figure out how dominant such personalization functions are on the Internet. It can hardly be denied that cookies (which enable individuals' movements on the Internet to be tracked and personalized advertising to be provided) are one of the factors that shape today's Internet. The catchphrase »If you like this, you'll like that« quoted by Pariser undoubtedly comes into play not only in numerous online stores such as Amazon, but not least also in Facebook and other social media. Yves Citton (74) notes that »thanks to the ubiquity of cookies, the singular history of my searches and previous responses personalizes (and ›improves‹) what the machine shows on my screen,« although »each cookie only [notes] my singularity so as to better place it on the standardized measure of a consumer profile.« Quite clearly, the question of how we search and what we search for is being posed anew in our current digitalized age: What does it mean to search? What determines our searching, how is it pre-structured? To what extent does a search remain bound to its starting points, or is it possible to search ›into the blue‹?

Traditional Associations with Searching: Eros and the Longing for What Is Distant

It is worth taking a step back and examining such questions in the light of a longer literary and philosophical tradition. Today's debates about convenience and stagnation in searches personalized by machines resemble a point of controversy in Plato's dialogue *Meno* (80e, 880). Plato's Socrates challenges the claim »that a man cannot search either for what he knows or for what he does not know«. The argument runs thus: »[h]e cannot search for what he knows – since he knows it, there is no need to search – nor for what he does not know, for he does not know what to look for«. Socrates rejects this argument as something that »would make us idle« and that is pleasing to »fainthearted men« (81d, 880). The claim that it would be either unnecessary or impossible to search for something appears to Socrates as a pretext for convenience and indolence. One might ask whether today's filter bubbles could be seen as a practical instantiation of this claim about searching from Plato's *Meno*. Accord-

ing to Pariser, in filter bubbles we stick to what we already know, to what fits with it and matches it directly, to what is associated with it; equally, we are tempted to ignore what lies outside this narrow range. In such a context, we tend not to search for anything that diverges far from what we are offered. For Plato's Socrates, however, ›searching‹ means moving further away from our existing knowledge. This becomes particularly clear in Plato's *Symposium*: here, Socrates speaks of Eros and of desire and longing for what one does not have. Socrates explains that we can only desire what we lack (199c–201d, cf. Muthmann 43). From Diotima he has learned that Eros is not exclusively wealthy: Eros is the son of Poros and Penia, of abundance and poverty. Accordingly, he occupies a position in-between (μεταξύ) the two: He is ›shoeless and homeless, always lying on the dirt without a bed, sleeping at people's doorsteps and in roadsides under the sky,‹ but at the same time ›he is a schemer after the beautiful and the good; he is brave, impetuous, and intense, an awesome hunter, always weaving snares, resourceful in his pursuit of intelligence, a lover of wisdom through all his life‹ (203b–e, 486). Further it is said: Eros is neither wise nor ignorant, but in his intermediate position a philosopher (204b). If Eros were a god, he would already be wise and would no longer seek wisdom; and someone who is ignorant without feeling his lack has no desire for wisdom (203d–e). In this text, therefore, an argument from the dialogue *Meno* appears in altered form: people do not search when they already possess complete knowledge, nor do they search when there is a complete lack of knowledge, which they do not then notice as such. People only set out on a search when they find themselves somewhere in-between.

The vivid description of Eros from Plato's *Symposium*, quoted above, can be compared, at least in part, to the figurative expressions Pariser uses when he speaks of ›filter bubbles‹ (itself a figurative term). In both contexts – in Plato as well as in Pariser – notions of space are evoked, either closed or open spaces. In addition to the ›filter bubble,‹ the quote from Pariser includes expressions such as ›think ›inside the box,‹ ›narrow,‹ ›far apart,‹ and the sentence ›When your doorstep is crowded with salient content, there's little reason to travel any farther.‹ And in Plato Eros appears homeless, he is ›sleeping at people's doorsteps and in roadsides under the sky‹. He does not settle down in an already closed and finished ›house of knowledge,‹ but is on the move.

In both cases, real searching is associated with wandering. This association of searching with wandering has a long literary tradition. One might think – as just one example among many – of wanderers searching for something in fairy tales: ›It is often said at the beginning of fairy tales: ›I want to go out and seek my fortune!‹‹ (Horn 3, author's translation) This search is often triggered by a situation of scarcity (Horn 2) and is usually associated with the experience of being without a home (cf. Karimi 233f.). Such searching can entail either going out to find something already determined – in this respect, paying attention to something that is limited and being oblivious to other things (Leyendecker 54–63) – or else striking out ›into the blue,‹

a search characterized by openness – blue being the color of the unmeasured and uncharted horizon (cf. Grimm & Grimm 82).

From this it can be seen how closely searches and horizons correspond with each other. When the stars that are visible in the sky are all counted, searching loses one of its horizons. Similarly, horizons are shut down by the system by which computers calculate individual desires. So in *Qualityland* it is not only the romantic mood that suffers when the seemingly innumerable stars become countable; rather, the motif of the search is also touched upon. In one passage, Peter and his partner Sandra are looking up at an »astonishingly clear night sky«:

»Look at that,« he says. »Have you ever seen so many stars? There must be too many to count.«

»From your viewpoint and with your eyesight, there are exactly 256 stars visible,« says Nobody.

»Great, Nobody, thanks very much,« says Peter with irritation. »Very romantic.«

»Too many stars to count,« says Nobody, »is the kind of inexactitude that human beings frequently let slip, even though it's no longer necessary in today's world, where everything is quantifiable.« (Kling, *Qualityland* 21)

Searching and longing cannot strike out ›into the blue‹ if everything is immediately measurable digitally. The computer can determine exactly how many stars Peter sees from his ›point of view‹ and given his visual acuity. The machine (re)constructs the perspective of the individual and establishes it as fact; this in turn is reminiscent of how software programs compute individual consumer profiles and filter bubbles – the use of such profiles ultimately enables horizons of desire and searching to be digitally determined.

Thus, the novel *Qualityland* plays with notions of searching and longing from tradition and shows how endangered these concepts are by digitalization: digital search engines turn out to be limited in terms of what they can do even as they also place limits on human desires. This is an example of how literature promotes a skeptical and self-reflective attitude when dealing with computers and their programs. As we have seen, then, literature is more than a worthy counterpart to Technology when it comes to conveying critical digital literacy skills.³

3 This article is an outcome of my time as Max Kade Visiting Professor in the Department of Asian, East European and German Studies at the University of Cincinnati. I would like to sincerely thank my colleagues in Cincinnati for inviting me and for engaging with me in many stimulating discussions. Also, I am very grateful for many ideas inspired by William Collins Donahue (University of Notre Dame), Alexandra Karentzos (Technical University of Darmstadt), Rolf Parr (University of Duisburg-Essen), and Mark W. Roche (University of Notre Dame).

Works Cited

- Citton, Yves. *The Ecology of Attention*. Transl. Barnaby Norman. Malden, MA: polity, 2017.
- Goldstein, Rebecca Newberger. *Plato at the Googleplex: Why Philosophy Won't Go Away*. London: Atlantic, 2014.
- Graziosi, Barbara. *Homer: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2019.
- Grimm, Jacob and Wilhelm Grimm. »Blau.« *Deutsches Wörterbuch*, vol. 2. Leipzig: Hirzel, 1860. 81–83.
- Grunwald, Armin. »Abschied vom Individuum – werden wir zu Endgeräten eines global-digitalen Netzes?« *Privatheit in der digitalen Gesellschaft*. Ed. Steffen Burk et al. Berlin: Duncker & Humblot, 2018. 35–48.
- Homer. *The Odyssey*. Transl. Robert Fitzgerald. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Horn, Katalin. »Suchen, Suchwanderung.« *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Ed. Rolf Wilhelm Brednich et al., vol. 13. Berlin/New York: de Gruyter, 2010. 1–5.
- Huber, Sabrina. »Literarische Narrative der Überwachung: Alte und neue Spielformen der dystopischen Warnung.« *Narrative der Überwachung: Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Ed. Kilian Hauptmann et al. Berlin: Lang, 2020. 49–85.
- Karimi, Edith. *Mimetische Bildung durch Märchen: Phantasie, Narration, Moral*. Münster: Waxmann, 2016.
- Kelsch, Jakob. »Transparente Individuen im intransparenten System.« Das Spannungsfeld von Privatheit und Digitalisierung in Marc-Uwe Klings Roman *QualityLand*.« *Digitalität und Privatheit: Kulturelle, politisch-rechtliche und soziale Perspektiven*. Ed. Christian Aldenhoff et al. Bielefeld: transcript, 2019. 371–395.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand. Roman*. (Helle Edition.) Berlin: Ullstein, 2017.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand. Roman*. (Dunkle Edition.) Berlin: Ullstein, 2017.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand 2.0: Kikis Geheimnis. Roman*. Berlin: Ullstein, 2020.
- Kling, Marc-Uwe. *Qualityland*. Transl. Jamie Lee Searle. New York/Boston, MA: Grand Central, 2020.
- Leyendecker, Herbert. *Zur Phänomenologie der Täuschungen*. Halle a.d.S.: Niemeyer, 1913.
- Mills, Kathy A., et al. *Literacy for Digital Futures: Mind, Body, Text*. New York/London: Routledge, 2023.
- Müller, Katharina Maria. »Der Freiraum des Unbestimmten: Digitalisierung in utopisch-dystopischen Texten der deutschen Gegenwartsliteratur.« *Diyalog: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, 9.2 (2021): 457–476.
- Muthmann, Fritz. *Untersuchungen zur »Einkleidung« einiger platonischer Dialoge*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1961.
- Myrsiades, Kostas. *Reading Homer's Odyssey*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2019.

- Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. London: Viking, 2011.
- Pegrum, Mark, et al. *Digital Literacies*. 2nd Edition. New York/London: Routledge, 2022.
- Plato. *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Ass. Ed. D.S. Hutchinson. Indianapolis, IN: Hackett, 1997.

Special Section/Schwerpunkt:
Stephen D. Dowden: Modernism and Mimesis

Forum Discussion of *Modernism and Mimesis* (2020), by Stephen D. Dowden. Editors' Introduction

Georg Mein/Rolf Parr/William Collins Donahue

Modernism and Mimesis boldly reassesses the massively overused term »modernism.« What is more—because this is not merely a terminological debate—Dowden seeks in this study to elucidate the thing itself. Wide-ranging in its purview, this ambitious book examines not only literature, but painting and music as well. First at Yale, then at Brandeis, where he is currently Chair of the Department of German and Russian, he has spent a distinguished career thinking and writing about the topic, and offers an innovative argument, deploying literature itself (mainly Thomas Mann's *Dr. Faustus*) as a principal mode of inquiry.

We have invited a group of distinguished scholars, each with expertise in the area of modernism and with an interest in the larger issues it raises with respect to aesthetics, criticism, theory, the humanities, and higher education. Rather than a series of book reviews, the forum is conceived of as a critical mosaic, with contributors entering into the discussion from a variety of perspectives. We have asked them to be selective rather than comprehensive, and to engage Dowden critically and constructively, with an aim to moving the discussion forward on the issues raised in his study.

Why *andererseits*? We are, as the journal subtitle suggests, a »Yearbook of Transatlantic German Studies.« Perhaps it would suffice to note that a prominent *North American* scholar addresses here a primarily (though of course not exclusively) *European* phenomenon, with a special focus on German literature, art, painting and postwar aesthetics. That might be reason enough. But there is more. There is, we believe, a pervasive sense in Germany that modernism, or the »historical avant garde« as it is more frequently referred to in German discourse, is a tired topic. Colleagues at leading Germany-based journals confirm this sense of the subject's exhaustion, which is articulated in Moritz Baßler's recent book, *Populärer Realismus* (2022). There one reads of modernism as, essentially, a bygone phenomenon. It still

inspires critical categories (even those applied to realism), but it is really all over and done with.¹ Time to make our peace with that and move on.

Enter Dowden, who argues that this is not the case, or at least that it needn't be so. He has convinced us that the matter is not after all so settled or sufficiently masticated. And we think this forum makes the point. We are pleased to have the participation of such prominent scholars, and glad to have Dowden's own response at the conclusion.

It is our hope that this forum section will become a crucial point of reference for anyone writing on this topic henceforth. We don't wish to have the final word, only to have provided the catalyst for a fruitful, transatlantic discussion.

1 See the »Doppelrezension« of Baßler's *Populärer Realismus. Vom Internationalen Style gegenwärtigen Erzählens* (Beck 2022) in *Arbitrium* 41.2: pp. 1–15 (forthcoming, August 2023) by Sarah Colvin (Cambridge) and William Collins Donahue (University of Notre Dame).

Dancing With the Stars

Modernism as Art Itself

William Collins Donahue

In the opening pages of his classic *Narration in the German Novelle* (1979), John Ellis sweeps away the morass of theoretical speculation that had grown up over the years since Goethe's famous pronouncement of 1827 (»eine unerhörte Begebenheit«), showing that none of the theories actually withstands close scrutiny. We were asking the wrong questions, he says; we failed to see that it was never really about a discrete literary genre, a well-defined category for which appropriate specimens could simply be lined up, and others excluded. For everything claimed on behalf of the novella could of course be attributed to literature more generally, in not a few cases, to art itself. In the end, he shows, the term »novella« answered the need of 19th-century German philologists to delineate German literature's distinctive prose achievements (which did not include many great novels) from French and English »rivals.«

There is something of this same magisterial clearing of the air to the opening pages of Stephen Dowden's *Modernism and Mimesis*, in which he states, essentially, that modernism is a definitional embarrassment. We can do much better, he insists; and his book makes good on that promise. In order to move toward greater conceptual coherence, he readily dispenses with conventional wisdom: Neither James Joyce nor Thomas Mann really exemplify the movement (they belong more to Realism, he argues); and neither Ezra Pound nor T. S. Eliot should be accorded the authority to pontificate on, let alone define, literary modernism. But gatekeeping is here more byproduct than principal goal. In elaborating his view of modernism, Dowden is quite ready to admit that he is not in fact talking about just one particular literary subset – definable as a period, style, or technique – but about great art itself. Far from offering a competing taxonomy, a new delimiting genus, he explodes the whole classificatory enterprise as we have known it. This all-encompassing purview is truly exhilarating, but does not come without particular challenges.¹

1 This is an expanded and substantially revised version of a review that first appeared (January 5, 2023) in the *Los Angeles Review of Books*: »Truths That Cannot Be Offered Outside of Art: On Stephen D. Dowden's »Modernism and Mimesis««, online at <https://lareviewofbooks.org>

The study's defining and counter-intuitive gesture is to reclaim modernism from abstruse erudition and aesthetic connoisseurship to place it squarely within an egalitarian framework of aesthetic play. Modernism, on his account, seeks to reveal what is true and real, and offers essential if evanescent insights unavailable to any other kind of inquiry. It is a way of knowing reality unequaled by—and unavailable to—any other.

Like Dowden, the modernists identified their mission with art itself, and viewed their work as nothing less than indispensable. If art is relegated to secondary status, to the role of illustrating truths established elsewhere (for example in political science, anthropology or sociology), why bother? For it then becomes an expendable luxury, a decoration or indulgence. The modern academy, along with modern society more generally, however, appears not to share this conviction, preferring to see art as a supplement, an amusing decoration, or at best an expression of subjective feeling.

Unlike the postwar literary theory that has thus far governed our understanding of modernism (or at least my own), Dowden does not hesitate to emphasize the movement's unabashed confidence in revealing truth. There is no trace here of modernism's wariness of »the real« or of its skepticism of truth. Dowden, who spent a decade at Yale during the heyday of high theory, refuses to make modernism a proof-text of modernist (or postmodernist) literary theory. Those heretofore influential gatekeepers do not interest him in the least and are not even mentioned; deconstruction does not darken the doorway of this study.

The philosophers of interest to Dowden are first of all those with whom he disagrees, those who would deprive art of its epistemological autonomy: Hegel, who influentially subordinated art to philosophy and the natural sciences; Kant, who essentially rendered aesthetics a matter of subjective taste; and Max Weber, whose influential »Wissenschaft als Beruf« (Science as Calling) proudly celebrated the superiority of the natural sciences to the detriment of religion and the arts—pursuits that modernity has, he asserts, effectively rendered moot. But these thinkers make brief appearances here mainly to set up the problem that needs to be solved.

Those thinkers in whom he finds solace, who offer a philosophical grounding for the modernists' quasi-mystical yearnings for truth are Heidegger and, for this study most importantly, Hans Georg Gadamer. With key terms such as aesthetic »Vollzug« (culmination) and »Verwandlung ins Gebilde« (transformation into structure) Gadamer provides Dowden the philosophical vocabulary to explain how modernism is at its core all about mimesis.

And here is yet another nugget of conventional wisdom boldly dispatched: unlike its more common usage, mimesis here has nothing to do with traditional re-

alist verisimilar representation. It is, rather, a way of articulating the modernists' access to the »real«: their work resonates with being itself, echoing, imitating and transforming the universe's own patterns and rhythms into new works of art. The example from Gadamer that most stands out—though one to which I cannot here do justice—is the reverberation of the »Sternentanz« (dance of the stars) within the movement of actual dancers. Modernist art pulses to the »thrum,« Dowden likes to say, of the universe itself.

Is this all beginning to sound, well, a bit mystical? It should. Dowden is both direct about this and on occasion vaguely apologetic. »The problem with accounts such as these,« by which he means here ones by Gadamer, Heidegger, Virginia Woolf and Kafka, »is that they sound so dreamy and mystical« (103). Yet on the whole he unabashedly affirms the »spiritual« element that was central to modernists like Musil, Kandinsky, Wittgenstein, and others. He will not let this core element of their self-understanding be suppressed by a theoretical framework unwilling or unable to acknowledge it. Moreover, he affirms this not only as central to *their* poetics, but to his own understanding and experience of modernism as well. *Modernism and Mimesis* passionately recommends modernist poetics to its readers as the kind of art most likely to achieve insight and autonomy in the modern age.

This is advocacy—not just dispassionate academic description—offered by a partisan who has spent a lifetime pondering the matter. He knows modernism like few others—authoritatively citing the Russians, Germans, Austrians, French, Irish, British, Polish, and American. He has spent a career (first at Yale, now at Brandeis) immersing himself in their work and mulling over their commonalities and distinctive characteristics. The sheer depth of learning, conveyed in precise and often witty prose, shines through. Moreover, he is equally interested in modernist music and painting (which constitute two of the five chapters of this book), revealing a trans-medial investment typical of the modernists themselves. Rather than proceed from a single normative theory of modernism, and using that as a filter for supporting texts, he argues from the diverse works themselves, as well as from the sundry (and often contradictory) manifestos of their creators. He is the first to acknowledge their inconsistencies, ill-considered formulations, and blind spots. Yet amidst all this diversity he divines a persuasive profile, a discernible family resemblance, a »unified field.« He tells us when he is arguing alongside them and when they stand in need of correction. There is no false or imposed sense of uniformity, as far as I can see.

So why have readers—or at least reviewers—left Dowden out in the cold? (At the time we conceived this forum discussion, not a single review had appeared.) Why do we resist his revisions? It may be that his book simply fell victim to COVID-paralysis, appearing precisely at a point in time when academia was constrained to learn, virtually overnight, how to provide online instruction, a time when reviewing scholarship seemed like a luxury we couldn't afford. That is surely part of it. But from the

perspective of literary studies it appears to me that there were other factors at play. Postwar literary theory, specifically the hegemonic school that Rita Felski (along with Toril Moi and Amanda Anderson) refers to as »Kritik,« will have impeded the uptake of his provocations.

Dowden's »mystical« account of modernism asks us to set aside almost everything we thought we knew not only about modernism, but also about theory. Habermas, so unambiguously ascendant in the postwar period, taught us to be leery of tradition. He carried the day in his famous debates with Gadamer (beginning in 1967 and stretching into the early 1970s). As a result, Gadamer, I think it is safe to say, played a relatively muted role in critical discussions ever since. In the eyes of many, and for understandable reasons, Heidegger's Nazi past discredited him, and with him any valid insight on art he may have had. Thus Dowden's two star witnesses, so to speak, are rendered virtually moot.

Furthermore, Dowden cannot easily be assimilated to hegemonic constructivism, a philosophical worldview so taken for granted today that it is often not even articulated. It is truly the picture that holds us captive. At first glance, however, this would seem to be no problem at all, as Dowden himself underlines art's core *creative* function. »Reality does not exist as such,« he says, approvingly citing Paul Celan (but channeling Proust, Renoir, and others), »reality needs to be sought and achieved« (3). And yet it does also exist, powerfully and independently, if elusively. Central to Dowden's claim is that none of modernism's truths are subjective fantasies or illusions: »Crucial to modernism is the thought that art is ... an active way of exploring, understanding, and knowing the world, of actively situating ourselves within it. Art establishes the real as real for us by making it intelligible« (9). There is an unmistakable assertion of reality's ontological integrity—though one that can only be briefly intimated and sparsely formulated by the modernist artist—that would make a constructivist blush. Neither fish nor fowl, Dowden's modernism intriguingly straddles the objectivist/constructivist fence that has perhaps too neatly demarcated the landscape of our aesthetic imagination.

But there is more. To speak, as Dowden does, of reality itself »thrumming« in modernist art may raise the specter in some readers' imaginations of Nazi-era vitalism. »The mimetic is and remains,« writes Dowden, quoting Gadamer, »a primordial phenomenon in which it is not so much an imitation [that] occurs as a transformation.« Elsewhere, he explains that »among the modernists, the link between mimesis and instinctive behavior seemed self-evident, which is to say: an impulse rooted in nature« (117). This talk of instinctual behavior and nature will raise red flags in the minds of some colleagues, who may divine a possible connection between this »primitivism« and fascism, or harbor some fear of untoward political affiliation. After all, what in this potentially labile energy flow (Dowden likes to speak of an aesthetic »molten core«) keeps it from fueling nativist politics or violent domination? Is there space in these lava flows for cool reason and enlightenment critique?

The answer, like so much else in this study, emanates from modernism's unique mode of cognition. Mantra-like, Dowden intones the lines from Baudelaire's 1860 essay, »The Painter and Modern Life,« a »defining insight into the task of the modern poet« (290), which highlights »the ephemeral, the fugitive, the contingent; the half of art whose other half is the eternal and the immutable« (143). From this ethos of epistemological humility he derives a modernist ethic of respect for alterity and a refusal of objectification. He has spent much of the study casting modernism as the antithesis of the Cartesian »res cogitans,« which, as the book's villain, rears its ugly head not only in the naked forms of instrumentalizing science and colonial conquest, but also in Realism (the artform most in cahoots with objectifying science), and also (though in a somewhat more camouflaged manner) in Romantic subjectivity itself, which sought to evade Realism's objectivist errors, but only ended up re-inscribing them at another level.

The almost ritual reiteration of modernism's ephemeral nature brings with it at least two advantages for his argument: the unique flashes of transitory insight are *ipso facto* indefinable, and thus cannot be cataloged: »To pin down an exact denotative meaning,« he writes (channeling Benjamin), »would be to falsify it, because spiritual realities are transient, fugitive, and ephemeral—but no less real for being so« (16). Moreover, modernism figures as an aesthetic practice of solidarity, sympathy, and non-sentimental compassion. It is, in other words, just plain good, and constitutionally incapable of being co-opted by nefarious actors. Mimesis »models a way of creative, non-authoritarian dealing with the world« (126), and the resulting art »is cosmopolitan, unpretentious, and egalitarian—which is to say, *modernist*« (127).

Yet to some this will seem just a bit too convenient, goodness by fiat, an ethics more asserted than illustrated or explained. A study that so adamantly insists upon modernism's cognitive prowess should be able, one feels, to give a more precise accounting of what modernism knows. One might complain that Celan's hermetic poetry works quite well for an argument such as this, but what are we to think, for example, of Ernst Jünger's controversial, and in some respects indisputably pro-war *Storm of Steel* (*In Stahlgewittern*, 1920)? Dowden would no doubt have a response. The book is structured dialectically, posing challenging objections to itself and responding in turn.

Though I have remarked upon his use of Heidegger and Gadamer, Dowden depends to a much greater extent on modernist artists themselves—specifically Thomas Mann—than on philosophers to make his point, which is an interesting and productive shift in authority figures. Indeed, one of the things I most admire about this study is the way in which he deploys *Doktor Faustus* (1947) intermittently to make his larger point, though this will certainly antagonize some Thomas Mann scholars. Here again we are asked to look with fresh eyes upon an alleged specimen of canonical modernism. For many years, the critical consensus was that Adrian

Leverkühn, the musician-protagonist, descends as a consequence of his deal with the devil to the status of a proto-fascist, his modernist music serving to illustrate his »inhuman« turn.

Not so, argues Dowden. What we see instead is an artist who learns to eschew irony and parody (at which he, like Mann, excels) in favor of a naive form of composition that expresses his profound grief at the loss of his beloved nephew, Nepomuk. Though this reading of the novel has since gained some traction (most recently in *The New Yorker*),² it stood alone in 2020, when he first published this book. More importantly, it transforms a simple (and frankly simplistic) allegory of Nazism into a much more compelling narrative of modernism as an art form that strives for simplicity, directness, and yes, naivety in the process of bringing people together rather than dividing them by class and educational attainment. Rejecting Eliot's notion of modernism as grist for the educated elite and academic specialists, Dowden's is a far more egalitarian and positive image of the movement.

For art, he tells us, is essentially a game or party, with no prerequisite of arcane expertise. We are simply invited to play along. To support this view he pulls out all the stops, drawing our attention to the long, rich tradition of art as game or festival from the ancient Greeks to Schiller's famous »Spieltrieb« (play drive) to Kleist, Nietzsche, Gadamer and others. Key in this conception is the prominent role of active participation in the language game; as readers (and spectators, performers, dancers, etc.) we engage, realize, and complete (vollziehen) the aesthetic process. It can only come alive because of us—indeed it remains a dead thing without us—and we can only participate by shedding our self-consciousness, at least provisionally. It is a massive shift from puzzling over abstruse literary allusions to unself-conscious play; from feelings of frustrated inadequacy to experiences of inclusion and naive delight.

But if this is so, it is true of art itself, one might fairly object, not modernism only. Here, too, Dowden is ahead of us, conceding the point, but arguing that modernism just happens to be the best there is. He's gone a long way in dissociating modernism from its negative association with elitism and difficulty for its own sake; from despair, abstraction, and nihilism. And he's pulled off an unlikely success by taking back mimesis (differently understood, to be sure) from Realism, while exonerating modernism from any kind of referential »aboutness« whatsoever.

Still and all: I've watched students shrink timidly from modernist poetry (and frankly have often felt inadequate myself). I've also watched them throng noisily, joyously, and unselfconsciously into our stadium on football Saturdays. The latter is frankly nothing like their mood in a seminar on modernist poetry. Dowden's insistence on play and his suggestion that team »spirit« is analogous to what Kandinsky

2 Alex Ross: Thomas Mann's *Brush With Darkness*: How the German Novelists Tormented Conservative Manifesto Led to His Later Modernist Masterpieces, January 17, 2022, online at <http://www.newyorker.com/magazine/2022/01/24/thomas-manns-brush-with-darkness>.

and possibly Musil meant to evoke in their art is undeniably exhilarating. I want it to believe it. I really do.

Modernism and Mimesis is meant of course to bridge that gap, to help make it so, by explaining how modernism works—or how it might yet work. While this study does not address itself to the actual reception of art (except in a hypothetical, normative manner), the implication is that if modernism has thus far failed, or failed to live up to its potential, it is in part due to cultural elites and professors who have built a wall around it, using it for cultural capital rather than as the life-force it was always meant to be. Fair enough. But still: if modernism is play, Dowden has at least implicitly conceded that it requires a 300-page instruction manual.

No study can do everything, or everything equally well. In foregrounding modernism, Dowden has, perhaps inevitably, slighted Realism and Romanticism, the movements that, rather than treated in their own right, serve here principally to throw his favorite topic into contrastive relief. I don't think Romanticism can really be reduced to a kind of subjectivity in which nature is made comfortably subordinate to and other than the human observer. Objections (Tieck's *Der blonde Eckbert*, E. T. A. Hoffmann's *Der goldene Topf*, and Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche*), in which this very subjectivity is radically questioned, spring to the mind of even this inexperienced observer.

Neither is Realism treated here with great subtlety, except perhaps, by admitting Joyce and Proust to its ranks (which is brilliant). Used primarily as a prop in his argument in favor of modernism's rejection of representation—its refusal to be »about« anything else—realism is almost inevitably set up for caricature. I can't imagine any of this would surprise Dowden: pragmatically, he needs to background and simplify these movements in order to foreground modernism. He needs to be selective, and he quite intends to provoke.

So let me take the bait. If this study has an Achilles heel, it is perhaps its tendency toward an all or nothing approach (with crucial tactical concessions along the way). Maybe it is the teacher in Dowden who wants repeatedly to return to what is most distinctive about modernism, to dwell upon those starkest of specimens (such as Celan, Beckett, Kafka, etc.) that set it most clearly apart from prior aesthetic movements. But for all that, it seems unnecessary to dismiss »representation« (and thus realism) as a second-class kind of knowing, one that merely repeats the insights of, say, the social sciences. For one can of course »re-present« conventional and routinized perceptions in fresh and critical ways; and a realist aesthetic does not necessarily imply—please God, let us move beyond this tired argument!—an unreflective acceptance of the social status quo. Brecht thought of realism as a way of discovering what is truly real, of piercing false consciousness, not replicating it; and Canetti deemed his modernist novel, *Die Blendung*, a mode of »realism« in the sense that it shone a light on a culture that did not yet know itself in the way he had portrayed it.

Too driven by the need to establish modernism's unique cognitive conduit, Dowden feels obliged to wall it off from other ways of knowing. But this is not necessary. For the truth is, these kinds of cognition can work together in a number of ways: complementing and contesting one another. It is the work of interpretation to tease them out, rather than proscribe their intermingling.

To exclude art that is »about« society or concerned with social justice merely because it is epistemologically congruent with other ways of social knowing would be to expunge or delegitimize much of contemporary aesthetic practice and experience. It would be to return to the very elitism and social aloofness Dowden otherwise – and so refreshingly – seeks to overcome. It would, I fear, constitute a retraction of the ballgame and a return to the ivory tower.

Agree or disagree with that or that plank, one has to admit that the field of modernist play has been profoundly remapped. After Ellis, no one could speak or write about the German novella in quite the same way. A topic that had for generations occupied some of the best minds of *Germanistik* had been fundamentally reframed. The same will be true of Dowden on the larger and more complex question of modernism.

Sekundiere der Welt

Remarks on *Modernism and Mimesis*

Abigail Gillman

»Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt.« *In the struggle between yourself and the world, second the world.* Franz Kafka's aphorism could have been the epigraph of Stephen D. Dowden's *Modernism and Mimesis*. The book is an extended unfolding of the Kafkan imperative to »second,« or give priority to, the world – not the virtual world, but the real and true world – when we look for the meaning of modernist art. I associate the notion of seconding, as in the phrase »I second the motion,« with faculty meetings. But Kafka's »sekundieren« evokes the duels fought in turn-of-the-century Europe, where life and honor were at stake.

What does such seconding entail? Are we to set aside the first principles of modernism as we know it – as the overcoming of realism and naturalism; the inward turn; »Nervenkunst«; *l'art pour l'art*; the temple of dream; and above all, the creation of art in the service of the psyche, the unconscious, the inner life? Not exactly. But the emphasis shifts, with the new stress placed on how the much-acclaimed modern subject inhabits the world, and at the same time shapes the world, as it is lived in the here and now, in space and in time.

This view of modernism as shaping and teaching us about the world hinges on a distinction between mimesis and representation. In both cases, form, and form-giving, are the priorities. But mimesis is closer to mimicry and child's play. It is the quality of art that sheds light on an elusive slice of life through language that is at once ordinary and enigmatic. Art may zoom-in, or it may provide a wide-angle illumination of an entire world. The inner life is a constant theme, and the artistic challenge is to give it external form in language, color, image, and shape.

I think of the first paragraph of »Die Verwandlung.« The description of Gregor's new body is too precise and detailed to be read allegorically, but at the same time, too bizarre and enigmatic to be read realistically. Similarly, in *Der Prozess*, the trial is clearly absurd and irrational, but it is at the same time a »real« trial, with an arrest, guards, coercion, attorneys, and a courtroom. Dowden's explanation is the one I have been waiting for. The trial is Joseph K.'s conscience, his guilt and shame, made visible; it has nothing to do with representation. A humorous scenario within the novel captures the difference. Joseph K. goes to the court painter to »have his por-

trait painted.« The artist provides only word-portraits: three scenarios, all of which lead to the same grim outcome. Joseph's takeaway is three landscape paintings which the artist hastily presses into his hands. The artist insists they are similar, but Joseph K., in a fleeting moment of self-knowledge, sees them as identical.

I have always loved modernism for its inexhaustible spirit of experimentation, for creatively distorting so many traditions and received forms, and for mocking my expectations, time and again. Each poem, each painting, each composition, is stranger than the next, and no single work can prepare me for the next one; that's the beauty of it. The student of modernism is like K., as Dowden writes, who »finds himself in a new world in which the rules are all unknown to him« (186). What unifies these patently different works other than their innovative and iconoclastic character? Unity can be seen if one pares things down to their essential elements; »the elemental is-ness of things« »only what is shines forth, because all excess has been trimmed away« (190). I have always felt that modernism's apotheosis is found in its most simple, spare instances: a Bauhaus structure, an Expressionist painting, the psalms of Trakl and Lasker-Schüler; and the white space framing the pages of Buber and Rosenzweig's *Verdeutschung*. Mimesis names the logic of that simplicity.

The insights of Dowden's book go beyond literary history and aesthetic theory. A key text here is Kafka's parable »Der Kreisel,« which stages a contest between a philosopher and a group of children over the right way to experience a spinning top. The philosopher, who wants to understand the totality of life, thinks that grabbing hold of the spinning top and examining it would be an »economical« approach. But his efforts lead to nausea. The children simply play the game, as children do.

In order truly to understand, though, [the philosopher] would have to give up detached cerebration from outside the sphere of observation – a subjective standpoint that pretends to objectivity – and join in the game as a participant. He would not necessarily have to spin tops with little boys but simply engage in the spirit that a spectator at a tennis match or baseball game might. He must allow the game to take him.

While involved in play, the subjective self dissolves into the spirit of the game. [...] In this way, in being beside one's self, art unfolds not as an object (as stupid chunk of wood) but as an event: the transitory, the contingent, the fugitive – the other half of life, as Baudelaire put it. (...) In Kafka's parable the children playing at spinning a top together embody the experience of art as festive. It is an enchanted space not limited to art but that also includes art: reading a novel, joining a Passover seder, watching a football game, looking at a painting, attending a musical performance, a dance, a funeral. (Dowden 81f.)

Dowden's study returns again and again to these ideas and motifs in connection with weighty novels by Thomas Mann, poems by Celan and Hölderlin, Beckettian minimalism, the Tower of Babel, music by Mahler and Schoenberg, the philoso-

phy of Gadamer and Heidegger, a nude by Schiele and Franz Marc's glorious blue horses. Works are introduced and revisited in new juxtapositions; and readers are addressed as interlocutors in a conversation. In effect, the spinning top seems to have given Dowden a method, and the philosopher's »detached cerebration« is thankfully avoided. By writing in this way, Dowden further advances his case that modernist art creates occasions for festive ritual, empathy, and ethical engagement.

Modernism, Kafka and Thomas Mann: Some Thoughts

Ritchie Robertson

Modernism and Mimesis is a rich book, teeming with fresh and challenging ideas and insights, and ranging across modern literature, music and painting. Few people would be competent to review it, and I am glad that I have been asked to single out only a few aspects for discussion. I will say something about Dowden's general thesis and then about his interpretation of Mann's *Doctor Faustus*, a key text in his arguments.

›Modernism‹ has always seemed to me a term so broad as to be nebulous and unusable. It is supposed to comprehend elephantine constructions such as *Ulysses* and *The Magic Mountain* along with tiny prose texts by Kafka and Beckett. Dowden sweeps this problem aside by arguing that ›Proust, Mann and Joyce [...] are culminating giants of Victorian-era fiction‹ (pp. 66–67), principally because they explore subjective inner worlds. Hence they are still committed to representation, and so they reach only the threshold of true modernism. Even the stream of consciousness technique is a means of representation, though of inner, not external reality.

Modernism rejects ›representation‹ in favour of ›mimesis‹. Dowden's use of the latter term is somewhat idiosyncratic. He means art that seeks, in a well-worn phrase, not to *mean* but to *be*; that is interested in the true and the real – in experience that is fresh, arresting, impossible to classify under general concepts. Examples of such experiences might be the epiphanies reported by Hofmannsthal's Lord Chandos, in which such a mundane object as a watering-can can suddenly become the vehicle of an ineffable revelation. The art that centres on such moments of vision is not esoteric, obscure, or highbrow. Its difficulty comes from its immediacy. It takes us aback because it breaks through the shell of second-hand pseudo-experience in which we are normally encased.

This is a powerful conception, put forward by Dowden in clear, quietly passionate language. It would find support from the most original book on Kafka to have come my way recently, Emily Troscianko's *Kafka's Cognitive Realism* (London: Routledge 2014). Drawing on expert knowledge of psychological research, Troscianko argues that Kafka's writing breaks with the long standard ›pictorial‹ assumption that perception consists in making an internal picture of external reality. Psychologists now prefer the ›enactive‹ theory: we focus on the external objects that concern us

and simply assume that everything else is there, on the basis of our acquired familiarity with the world. Kafka's ›cognitive realism‹ corresponds to enactivism: instead of setting a scene, he mentions only the details on which his protagonist focuses at any given moment. Hence Kafka's minimalist writing makes immediate sense because it matches how we actually perceive, but it is also innovative and disturbing because it contradicts the long-established assumption of pictorialism. Kafka gives us the real, not what we have unthinkingly assumed to be the real.

Dowden has no difficulty in illustrating his conception of ›mimesis‹ from painting. A red square by Rothko, say, does not *represent* a red square: it is one. Music, of course, is almost always non-representational. What then is special about modernist music? Dowden's answer comes in his discussion of Schönberg, who stripped his music of decorative features and aimed at ›a fresh and rigorous but flexible form, a new denuded style whose function would be ethical insofar as style directly expresses the invisibilia of the lived historical moment, the spirit of a time‹ (pp. 189–190). Such art, in a phrase Dowden repeatedly quotes from Beckett, ›is not about something. It is something‹ (p. 190).

Here Dowden captures the ethical impulse behind the simple, economical style of many modernist works, famously formulated by Adolf Loos in the title of his treatise *Ornament as Crime*. The best account I know of this link between economy and ethics is in Allan Janik and Stephen Toulmin's *Wittgenstein's Vienna*, a book that has evidently been important for Dowden.

But how can literature, dependent on the medium of words, avoid ›aboutness‹? We all know assertions by Archibald MacLeish (›A poem should not mean | But be‹) and Wallace Stevens (›A poem is the cry of its occasion, | Part of the res itself and not about it‹). These statements, however, occur in poems which thereby fail to illustrate them. At first blush it might seem that the paradigmatic modernist literature for Dowden would be Dada sound-poems like those of Hugo Ball. On further reflection, though, one sees what he means. What is Kafka's *Metamorphosis* about? It is certainly meaningful, indeed it proliferates more meanings than one can cope with, but it is not the expression of a preconceived meaning. In trying to explicate it, one feels as helpless as when attempting a traditional interpretation of a poem by Celan. With Celan, contextual knowledge is often necessary – you need to know something about Hölderlin when reading ›Tübingen, Jänner‹, a poem discussed here – but what matters is the way the poem returns us to the basic fluidity of language. At the very least, Dowden has suggested productive ways of talking about some central modern literature.

The difficulties with Dowden's approach arise from its terminology rather than its substance. ›Modernism‹ is perhaps one of those period terms, like ›Romanticism‹, which we cannot use with precision but cannot get rid of. Dowden offers us a modernism without Joyce, which seems strange. He does not mention Döblin's *Berlin Alexanderplatz*, a novel which seems quintessentially modernist yet is remote from

Dowden's examples of stripped-down expression. Hermann Broch, evidently a personal favourite, makes several appearances, but only as a theorist. I cannot see how his huge, unwieldy (and in my opinion mostly dull) novels could fit Dowden's conception of modernism.

›Mimesis‹ too is problematic. Dowden wants to distinguish it from representational art. He is interested in art's origins in a primeval delight in playing, making and shaping, still dominant in children. The nonsense-words Celan quotes from the mad Hölderlin (›Pallaksch. Pallaksch‹) belong to language as raw material. Dowden seeks to confirm this view by reproducing a cave-painting from Altamira. But the cave-painting complicates his general argument, because it *represents* horses and a rhinoceros. And the pleasure of representing something can also claim to be primeval. Aristotle says in the *Poetics* that ›we enjoy looking at the most exact portrayals of things we do not like to see in real life, the lowest animals, for instance, or corpses‹.

In his use of the term ›mimesis‹, Dowden is following Benjamin and Gadamer. In Benjamin's essays ›On the Mimetic Faculty‹ and ›Doctrine of the Similar‹, mimesis in language is exemplified by onomatopoeia, by contrast with the referential or representational function of language. Gadamer in *The Relevance of the Beautiful*, often cited here, speaks of children's make-believe as a basic form of art, and concludes that in mimesis ›it is not so much an imitation that occurs as a transformation‹. His argument is that the *activity* of imitation is pleasurable, independently of the accuracy of the imitation. From these thinkers Dowden derives the crucial insight that the sheer pleasure of making something, and having it recognized, is an essential part of modern art. Art does not *need* to represent something outside itself in order to give pleasure. But children's games, like the Altamira cave-paintings, often consist in imitation (›I'm a lion!‹) and hence in representation. So it is confusing that Dowden seeks to decouple ›mimesis‹, in something like Benjamin's and Gadamer's sense, from ›mimesis‹ in the sense familiar from Aristotle. On the other hand, Dowden's claims that modern art appeals to the play instinct (he often cites Schiller's *Spieltrieb*) and that it focuses on moments of vision that disclose the real are important and compelling. He really is on to something. It would be a shame if his valuable argument were obscured by his perhaps unfortunate choice of terminology.

Doctor Faustus is a constant reference point for Dowden, because its central figure, the composer Adrian Leverkühn, is an exemplary modernist. Initially inspired by Debussy, he finds that the styles available to him at the beginning of the twentieth century are all outworn and can only be used in a spirit of parody. Describing his aims to his biographer Zeitblom, he imagines ›an art without suffering, emotionally healthy, free from solemnity and sadness, but intimate, an art on friendly terms with humanity‹ (chapter 31). Dowden quotes a letter by Mann himself that formulates a similar ambition (28 January 1946). How far this statement applies to Leverkühn's works is open to debate. The *Apocalipsis cum figuris* is clearly an exceptionally chal-

lenging work which parodies musical styles from impressionism down to jazz and enhances its force by means of megaphones. It conveys Mann's worry that modernist art, by its recourse to primitivism, moves disturbingly away from humanist and humane values (Dowden has some memorable pages on cruelty in modernism, citing Artaud and Francis Bacon as well as Leverkühn).

Leverkühn's last and greatest work, the *Lamentation of Dr Faustus*, may fit Dowden's conception of mimesis somewhat better. Though deeply personal, it does not express its creator's subjectivity. Evoking it in Chapter XLVI, the narrator Zeitblom tells us that it contains no vocal solos but makes heavy use of the echo, which, ›in repeating a human sound as a natural sound and revealing it as a natural sound, is essentially a lament, the melancholy ›Ah, yes!‹ with which nature responds to humanity and the attempt to convey humanity's loneliness‹. Yet in evading direct personal utterance, Leverkühn achieves ›expression in its first, primordial manifestations, expression as lament‹. Leverkühn's use of the echo seems to correspond, on the highest artistic level, to Benjamin's words about onomatopoeia, the artistic imitation of natural sounds.

Finally, a few words about Dowden's interpretation of *Doctor Faustus*. The standard reading is that Leverkühn makes a pact with the Devil which will secure artistic inspiration at the cost of renouncing love. Hence he feels compelled to contrive the murder of his lover Rudi Schwerdtfeger, and he thinks that the death from meningitis of his beloved nephew Nepomuk is due to contamination by his sinful presence. He is therefore convinced that he will be damned, like his sixteenth-century prototype. Dowden, however, argues that Leverkühn is redeemed by love – above all, his love for the prostitute ›Esmeralda‹, who later reappears as his invisible patroness Madame de Tolna. Dowden already proposed this interpretation in his book *Sympathy for the Abyss* (1986), but it has received little attention in the copious research on Mann.

How plausible is it? There are hints in the text that despite his religious melancholia, Leverkühn may be redeemed. His musical puppet-play, the *Gesta Romanorum*, includes the story of the sinner Gregorius who was eventually elected Pope (Mann later retold this story in the novel *Der Erwählte*, known in English as *The Holy Sinner*). Zeitblom, listening to the *Lamentation*, discerns a barely audible expression of hope in the after-echo of its final note, ›the high G of a cello‹. G is the first letter of *grace* and of its German equivalent, *Gnade*. But this is an extremely tentative suggestion. The upbeat tone of Dowden's interpretation is hard to reconcile with the atmosphere of tragedy that increasingly surrounds Leverkühn. Nevertheless, I could accept it in qualified form. A further difficulty, however, is that the two people Leverkühn loves, Rudi and Nepomuk, meet horrible deaths, whereas nothing happens to Frau von Tolna. Why should she be exempt from the Devil's rage?

That aside, Dowden's reading compels one to look afresh at a particularly murky section of *Doctor Faustus*. The events surrounding Rudi's death are seen through

a double screen: Leverkühn's final confession, which is partly and perhaps wholly delusional, and the unreliable narrative of his biographer Zeitblom. Dowden's interpretation involves further details, too numerous to discuss here. At the very least, it can renew our interest in a work which is full of mysteries and complexities.

Within Dowden's book as a whole, his anti-tragic interpretation of *Doctor Faustus* fits into his presentation of modernism as a humane and friendly kind of art that helps us to feel at home in the world. There is far more in this book than I can indicate. Dowden writes with equal confidence, and always illuminatingly, about Schönberg, Franz Marc, Karl Kraus and Mandelstam. I can only urge readers to tackle the book, learn from it, and argue with it whenever it provokes them – which will be often.

Literary Study and the *dokei moi*

Conversing with *Modernism and Mimesis*

James McFarland

Modernism and Mimesis arrives at a critical moment for the humanities. In the aftermath of deconstruction, New Historicism, and other forms of high theory, with their typically turgid rhetoric and frequently adversarial approaches to the works they read, Dowden exemplifies a more recent phase of literary study that responds to a renewed sense of vocational crisis. Whether validating the experience of »lay reading« over specialized theoretical critiques;¹ calling for an embrace of the humanist scholar's expert authority to judge and to evaluate and not simply to describe;² or pleading for a professionalism that could accommodate certain celebratory attitudes toward its given objects of study;³ whether turning attention to the aesthetic surface (to preclude the usual academic presupposition that a work of art is something to be unmasked or demystified);⁴ or abjuring a »hermeneutic of suspicion« that can discern only symptoms and distortions,⁵ thoughtful scholars of literature and of art are searching for new justifications for the study of literature that are more in tune with how we actually respond to works of art. Though he belongs to this matrix of fresh approaches, Dowden does not directly address them. Rather, he defends serious reading by exemplifying it – which proves so persuasive because it is done generously and well.

The generosity of Dowden's sensibility appears in his contestation of the supposed »difficulty« of modernist art. Rather than a repellant obscurity that reserves

-
- 1 Rita Felski: *Uses of Literature*. Blackwell Manifestos. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub. 2008.
 - 2 Michael W. Clune: *A Defense of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press 2021.
 - 3 John Guillory: *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press 2022.
 - 4 Stephen Best/Sharon Marcus: *Surface Reading: An Introduction*. In: *Representations* 108.1 (Fall 2009) 1–21.
 - 5 Eve Kosofsky Sedgwick: *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You*. In: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC: Duke UP 2003, 123–151.

artworks for a trained elite, Dowden discerns in the formal experimentation of modernism a relatable »strangeness« that can and should be appreciated by any observant audience.⁶ Though *Modernism and Mimesis* is clearly the result of a great deal of scholarship and serious discussion, it does not aim to be an academic book in the usual sense, pursuing the program of a specialized scientific discipline. The book's sweep is magisterial, moving gracefully through literary fiction, painting, sculpture, musical composition, lyric poetry, with occasional references to movies, baseball or the blues. Helen Vendler, Terry Eagleton, Martin Jay (and others) are marshalled in support of certain readings, and a number of literary-historical observations are bolstered by citations of technical journal articles. Yet for the most part, the critics Dowden cites in the body of his text are artists themselves: T. S. Eliot, Hermann Broch, Thomas Mann, Theodore Adorno. The typical academic division of labor, in which artists create works that are then interpreted by scholars, is challenged by this staging of a debate that ranges across the cultural landscape of modernity.⁷

If we consider Dowden's book in the context of academic literary study, we notice immediately certain unusual characteristics. The form of the title, two abstractions linked with a conjunction, has many and august precedents, but as academic readers we have come to expect the weight of a book's thesis to be borne by a subtitle. Here there isn't one. Modernity, Mimesis, but no colon introducing an explanatory postulate. We are left to wonder: What is meant by these troublesome terms? A contested cultural period juxtaposed with a contested representational principle. Will modernity prove mimetic or anti-mimetic? Will mimesis prove modern or archaic? Dowden lets the questions themselves draw us toward his reflections, deepening the invitation by means of an intriguing cover: *Grazing Horses IV* by Franz Marc. Whatever the book eventually will have to say about modernism and mimesis, this splendid expressionist painting makes the offer to explore their relationship – as struggle, as collaboration, as rupture or as reconciliation – simply irresistible.

The book dallies over few preliminaries: it begins without preface or introduction, its first chapter plunging the reader into »the history of European literature, music, and pictorial art.« – »Uneasy modernism,« the chapter is titled, but the rhetorical ductus is hardly timorous. »In this book,« Dowden tells us, »the defining issue will be art's relation to the real and to the true, the here and now, but also its unfolding over time and with special attention to the refusal of fixity and formula« (1). The sweeping program gestures toward a dizzying horizon. This is not the specialist's nook or the pedant's cranny; this is art itself, the protean forces of true

6 Stephen D. Dowden: *Modernism and Mimesis*. (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan 2020), pp. 5–6, 127–131 and 207ff. (Further references are given in the text.)

7 »The origins of modernism lie deeply embedded in modernity, i.e., since the end of the Middle Ages, rather than in the short-term changes that occurred toward the end of the nineteenth century« (9).

creation and real destruction in their historical trajectories, as a field of reflection. Author and reader do not meet within the confines of a preexisting discipline but share the here and now with an aesthetic corpus that is offered for common consideration. It is the shared present that provides a mobile perch on a protean tradition. This, then, is the first approximation of a meaning for »modernism«: art that addresses the moving present moment in history.

Dowden's wide and confident range may remind us of the pronouncements of a critic such as George Steiner, who also speaks in his own voice with the authority of a deep and expansive familiarity with the tradition of European culture. But there is a basic difference between their two situations. Steiner brings into the postwar chaos a memory of the intact European tradition of the late nineteenth and early twentieth centuries, whereas Dowden inherits a culture intestate, uprooted by the twentieth century from any mnemonic foundation in collective experience. His hermeneutical gesture never adopts the reverential posture that betrays ideological canonization. Rather, his engagement with the works he writes about is convivial, and we might call his selection of art *curricular*, that is to say, not made with reference to an impersonal criterion of membership, but chosen on his own authority as opportune occasions for reflection. Dowden's book is not an academic book per se, but it is very much a book by someone who has read and discussed great art with students, and who skillfully distills these discussions for the reader.

Modernism itself, Dowden finds, is not fully coherent: Joyce's *Ulysses* and Kafka's *Castle* do not simply represent two instances of modernist literature; rather, the category runs between them. While both writers confront the modern aesthetic dilemma, the exhaustion of the representational logic that governed Western art for centuries,⁸ Joyce's modernism, Dowden argues, is still beholden to nineteenth century realism. Joyce may have relocated the reality that language is charged with representing into the interior stream of consciousness, but the representational mandate and the confidence that language can fulfill it remains the same as with Gottfried Keller or George Eliot. Franz Kafka, on the other hand, enters literature with a huge burden of skepticism, a profound suspicion of any use of language that claims to transcend the sensory world, and in particular of metaphoric displacements. In a limpid, matter-of-fact prose Kafka demolishes the analogy between a human being and a vermin, or between a man's conscience and a ubiquitous but hidden court of law, by literalizing these metaphors in *The Metamorphosis* or *The Trial* respectively, and observing the resulting monstrosities. This distinction between those who retained confidence in language's ability to mediate reality and those who did not serves as an organizing principle. On the side of the »optimists« Dowden puts Woolf, Proust, Thomas Mann, Stravinsky. On the other hand, Beckett,

8 »The central issue of literary modernism was and is the exhaustion of expressive forms at the writer's disposal« (217).

Schoenberg, Karl Kraus, each in his own way, embody the same skepticism that Dowden sees in Kafka.

To see Dowden's book as in part a reaction against the technical specialization of high theory is by no means to suggest that his discussion is theoretically uninformed; again, quite the contrary. He has convincingly driven the theoretical underpinnings of his book down, past the hermeneutical aesthetics of Hans-Georg Gadamer, through Heidegger and Hegel, back to Friedrich Schiller's 1795 essay »Über naive und sentimentalische Dichtung.« Schiller's seminal Enlightenment contrast between the self-coincident naïveté of spontaneous nature, and the irreducible incongruity of self-conscious judgment, whose distance from the world in which it finds itself is bridged by sentiment, serves as something like a theoretical origin for Dowden's exposition. »The question of mimesis overlaps with the question of naïveté,« Dowden writes (24), and the implicit correlation between Romanticism and sentimental representation on the one hand and modernism and naive mimesis on the other governs much of the exposition.

But where Dowden's view of literature is perhaps most compelling is the idea he draws from Gadamer that the artwork is not to be understood as a particular type of object, or the critic as a particular type of expert. Rather, »any work of art resembles a party,« Dowden writes. »Art is by nature social, interactive, a species of conversation. It is not primarily a kind of object but is instead an event more closely resembling social intercourse than objecthood« (91). Here, it seems to me, is the essence of Dowden's congress with literature, the link between his reading and his writing, and the reading and writing of his audience.

This generous attitude culminates in Dowden's illuminating reading of the Tower of Babel legend as presented in Genesis 11:5-8. In his last chapter, »The Gift of Babel,« Dowden points out that nothing in these ancient verses suggests that YHWH saw *Himself* threatened by humankind's ziggurat, or that He confounded human language as a punishment for hubris. On the contrary, the construction project poses a threat to *human beings*, namely to human diversity and to the variety and richness of individual experience. God introduces a plurality of languages to disrupt the totalitarian *Gleichschaltung* that constructing a tower to the heavens calls for, and to disperse its participants »abroad from thence upon the face of all the earth.« Far from being the fall of paradisaical language into the contentious world of mutual opacity and violence (*pace* Benjamin), the diversification of human languages was a merciful gift, returning to an instrumentalized collective a sensitivity both to the differences of human experience and to their articulation in multiple languages. »The supposed catastrophe of Babel has turned out to be a blessing,« Dowden writes. »After Babel we must attend to language in a way that, in the golden age of automatic communication, had been unknown. In that primordial garden of understanding, communication was effortless, requiring no attention. Now we must translate« (242).

Translation in this sense is not simply the semantic transfer between different idioms but paradigmatically the creative rendering by one lyric poet in his or her own language of verses by another lyric poet in a different language. Celan's translations of Mandelstam are Dowden's primary example, and the possibility of such profound interlinguistic encounters rests upon a general »structure of attention« (243) that is also at work in more prosaic transmutations between languages. The *felix culpa* of Babel imposes a certain humility on human experience: »No one owns his own language. We are all outsiders in that respect, even at that moment when we feel most at home. English was here before I was born, and there is every reason to suppose it will outlast me, too. I am merely a guest enjoying its hospitality« (237).

In a discussion of the influence of Socrates on philosophy, Hannah Arendt points to the Socratic *dokei moi*, the »it seems to me« that is implicit, if rarely acknowledged, in all of our philosophical judgments. We forget this, Arendt thinks, because we are the heirs of Socrates' student Plato, who, disillusioned by the Athenian verdict against his teacher, took *doxa*, or opinion, to be the fatal relativism that threatens the purity of truth, and retreated from the agora to the academy outside the city walls to pursue a search for absolute measures. But for Socrates, the *dokei moi* was the social element of all thinking, the recognition that philosophical truth must arise in discussion and inquiry in the marketplace beyond the secure possession of any particular individual, as a discursively interminable process of shared understanding. The *dokei moi* »was neither subjective fantasy and arbitrariness nor was it something absolute, valid for all. The assumption on the contrary was that things appear, reveal themselves in a different way to each man, and that the »sameness« of the world resides in the fact that the same world appears.«⁹ In *Modernism and Mimesis*, Stephen Dowden shares what modernism *seems to him*, and in so doing sets an example of scholarly work of existential and not merely academic significance. What Dowden says of Franz Marc's *Grazing Horses IV*, that the painter »captures the unselfconscious dynamism and animal vitality of both creature and landscape and sets them into motion for the viewer« (116) could be said, *mutatis mutandis*, of his own depiction of modernism. The proper response to such a generous gesture, it seems to me, is gratitude.

9 Hannah Arendt: VI. Typescript. In: Hannah Arendt. The Modern Challenge to Tradition: Fragmente eines Buchs. Kritische Gesamtausgabe, Vol. 6. Ed. Barbara Hahn/James McFarland, Göttingen: Wallstein 2018, p. 426.

Of Modernism, Mimesis, Caves, and Mountains

Rishona Zimring

In *Modernism and Mimesis*, Stephen Dowden draws a line from the high literary modernism of authors like Kafka, Joyce, and Beckett to the visual work of artists like Kandinsky, Rothko, and Serra, extolling, in all their creations, an »elemental simplicity« possessing, and producing in audiences, qualities such as exhilaration, transcendence, and self-forgetfulness.¹ Those who have been unnerved by the vertigo produced by standing near a Serra sculpture may think less of exhilaration than of nausea. However, Dowden's terms are powerful tools with which to understand the form, the effects, and the value of a vast range of modern, modernist, or 20th-century artworks. He offers us »spare compression« for Beckett, »austere clarity« for Kafka and Walser, »stripped-down« for Schoenberg and Webern.² Throughout *Modernism and Mimesis*, modern art is understood to be simple and accessible rather than difficult and elite, and Dowden is always at pains to explain why that which seems difficult, and then is revealed to be simple, is essential and truthful.

Modernism and Mimesis offers a pivotal episode in human history to understand the production of such rigorous modern artworks. The cultural history and time-frame of Dowden's argument can be found in his choice for the first of the beautiful full-color images included in his book: the Paleolithic rock paintings of the Chauvet Cave in Ardèche, France.³ This painting has the same qualities Dowden admires in modernist artworks: an »austere clarity,« if you will, or what he also calls »robust naïveté,« which produces feelings of exhilaration and transcendence in its viewers.⁴ The painting dates to 32,000-30,000 BCE; it was discovered in the 1990s.⁵ Another group of Paleolithic rock paintings, though, has a much more resoundingly modernist discovery date: in 1922, the *annus mirabilis* of high literary modernism,

1 Stephen D. Dowden: *Modernism and Mimesis*. Palgrave 2020, p. 24.

2 Ibid., p. 24.

3 Ibid., p. 27.

4 Ibid., p. 26.

5 Joshua Hammer: Finally, the Beauty of the Chauvet Cave Makes Its Grand Public Debut.« In: *Smithsonian Magazine*, April 2015, online at <http://www.smithsonianmag.com/history/france-chauvet-cave-makes-grand-debut-180954582>.

children of the village of Cabrerets, in the Lot region, discovered Pech Merle.⁶ Indeed, Paleolithic cave discovery and exploration had a firm grip on the late-nineteenth, early-20th century European imagination, and is an underappreciated contribution to modernist aesthetics. For the inclusion of the Chauvet paintings, as for all of Dowden's discerning selections, one is grateful. Readers can linger over many examples gathered by Dowden with impressive erudition and unapologetic respect for the power of modernist artworks to captivate their readers, viewers, and listeners. Throughout, *Modernism and Mimesis* revisits the scene of wonder and enchantment to be gleaned from encounters with key modernist works – such as *Doctor Faustus*, Franz Marc's horse paintings, or *Mrs. Dalloway* – in order to recuperate the »robust naïveté« in »good« art that derives not from an attempt to copy reality, »but to participate in its ebb and flow.«⁷

Wonderment, another term for »robust naïveté,« offers an antidote to relentless pessimism and dystopian thinking that arises in the context of what the cultural historian Rosalind Williams calls »the triumph of human empire.«⁸ If, by the late 19th century, any sense of a place unmapped by human exploration, conquest, prediction, and knowledge has dwindled to nearly nothing, then modernist art of the 20th century grapples with redefining a human perspective that remains open to possibility, to searching, to a notion of art as participation in the unpredictable ebb and flow of life. What are some more recent contexts for this kind of ebb and flow, or, more pointedly, for the attraction to it? To lead with Chauvet is to propose an approach to modernist art that emphasizes its continuity with the distant past, and to downplay some of the more typical developments with which modernism is often contextualized. Dowden's is more a formalist than a contextualist approach, which explains much of the appeal of his book. It harmonizes with »the new formalism,« and emerges out of a parting of ways with »the new historicism.« However, *Modernism and Mimesis* does offer some ways of formulating a context for the »robust naïveté« and »exhilaration« one experiences with modernist art. Among the most familiar and influential is Max Weber's characterization of modernity as disenchanted in »Science as Vocation,« the argument of which Dowden paraphrases thus: »Along with superstition and the belief in magic, reason has banished all spirit and charm too. Meaning and value have disappeared. Though wholly discontent

6 »History of the Discovery of the Cave,« Centre de préhistoire du Pech Merle, online at <https://en.pechmerle.com/the-prehistory-center/the-pech-merle-cave/history-of-the-the-discovery-of-the-cave-2/>. For further insights into the history and aesthetics of Paleolithic cave paintings and other artworks, a magnificent source is Christine Desdaines-Hugon: *Stepping Stones: A Journey Through the Ice Age Caves of the Dordogne*. Yale 2010.

7 Dowden, p. 26.

8 Rosalind Williams: *The Triumph of Human Empire: Verne, Morris, and Stevenson at the End of the World*. Chicago 2013.

with the modern condition himself, Weber rejects the thought that modernity's disenchantment could ever be dispelled by art, religion, or anything else.⁹ Certainly, »Science as Vocation« reads as a bracing and often necessary warning against anti-intellectual re-enchantment, such as the craving for religious experience, or the »crowd phenomena« of youth cults which make »idols« of personality and personal experience.¹⁰ However, Weber also has a few words to say about »great art«:

It is not accidental that our great art is intimate and not monumental, nor is it accidental that today only within the smallest and most intimate circles, in personal human situations, in *pianissimo*, that something is pulsating which corresponds to the prophetic *pneuma*, which in former times swept through the great communities like a firebrand.¹¹

Even if disenchantment diminishes the scale of art's community-wide power, Weber's argument makes room for great art nevertheless to flourish, albeit quietly.

Weber's sense of the »intimate« can be traced in Dowden's reading of *Mrs. Dalloway*, where he finds that Clarissa herself »overlaps with modernist sensibility« in the simple fact, and act, of her party.¹² He concludes his dexterous reading of Woolf's work, to which I cannot do justice here, with a flourish that likens Clarissa's party not only to the novel *Mrs. Dalloway*, but to »any other novel, too.«¹³ Like other readers who recuperate Clarissa as an artist figure, Dowden sees her as someone who makes an artifact (the party) that does not seek to copy reality, but instead to allow others to participate in its ebb and flow. In Weber's terms, this pushes against cultic re-enchantment, while it still allows not only for the existence, but the success of »great art.« Great art might mean a 1923 party, the popular novels of Dickens read serialized in the 19th century or today in a book club, or, why not, the *pianissimo* artifact of a miniature story like Woolf's snail tale »Kew Gardens,« meticulously typeset by hand and decorated with woodcut illustrations by Vanessa Bell (not cited in Dowden's book, which prefers novels to short stories).

A reader of *Modernism and Mimesis* can pursue the question of »intimate,« or *pianissimo*, »great art« in the chapter on painting, »Painting the World Picture.« Dowden contrasts the Romantic image of nature, which depends on a human observer figure who cannot be part of a nature, with the animal paintings of Franz Marc, in which »humans have been animalized: they do not provide perspective on nature but

9 Dowden, p. 28.

10 Max Weber: *Science as Vocation*. In: *Essays in Sociology*, trans. H.H. Gerth and C. Wright Mills. Oxford 1958, pp. 129–156 and p. 137.

11 *Ibid.*, p. 155.

12 Dowden, p. 93.

13 *Ibid.*

instead are as much folded into the landscape as the beasts are.¹⁴ To be »folded into the landscape« (of a visual field) is like being in the »ebb and flow« of reality rather than attempting to copy it. The attempt to copy, as opposed to the participation of being »folded« in, positions the artist in a stance of detachment. When describing the Romantic paintings of Caspar David Friedrich, Dowden refers to images where a human observer faces away from the viewer and watches nature from a distance, perhaps even through a window. This positioning has its analogue in Walter Benjamin's account of aura as »the unique apparition of a distance, however near it may be. To follow with the eye – while resting on a summer afternoon – a mountain range on the horizon or a branch that casts its shadow on the beholder is to breathe the aura of those mountains, of that branch.«¹⁵ Dowden elaborates on this passage further: Benjamin writes about the present-day masses' desire to »get closer,« which Dowden paraphrases as »a way of looking at nature that, for example, might be typical of a coal-mining conglomerate« rather than of a contemplative (Romantic) beholder.¹⁶ By contrast, Franz Marc's paintings (and they rather resemble those at Chauvet and Pech Merle) offer a third way, in which horses are neither instrumentalized nor distant; for Dowden, Marc's horses are modernist because they *do* possess auratic singularity, without being beheld from afar, and therein lies their capacity to enchant. Dowden's »folded into the landscape« is a way of getting closer to nature without treating it as a resource; it is what Weber might call »intimate.«

If Marc's landscapes with horses provide a suitable modernist counterexample to the Romantic mountain, where might we find a modernist mountain with qualities of intimacy and enchantment? The 20th and 21st centuries have become an era of mountain disenchantment. The climbing of Mount Everest has become synonymous with the commodification of experience, and there was never anything intimate or *pianissimo* about it in the first place. In the present context, one thinks at first perhaps of *The Magic Mountain*. But does it charm? I propose going farther afield. To find a modernist mountain, accompany Nan Shepherd to the Scottish Cairngorms, as she wrote about them in the 1940s in a work published 30 years later as *The Living Mountain*. If *Modernism and Mimesis* suggests a need for a revived vocabulary of modernist aura, truth, and intimacy, one could do worse than collect terms from Shepherd's writing, which does not so much *climb* a mountain as it does fold into it. Shepherd walks barefoot on the mountain, the better to experience »a flower caught by the stalk between the toes« as a »small enchantment.«¹⁷ She lets the eye rest so the ear can take over: »When the snows melt, cataracts sound in my ears all night,

14 Ibid., p. 115.

15 Ibid., p. 140.

16 Ibid., p. 141.

17 Nan Shepherd: *The Living Mountain*. Edinburgh 2014, p. 104.

pouring through my sleep.«¹⁸ By sleeping on the mountain she seeks »to recapture some pristine amazement.«¹⁹ She finds upon waking after just a few minutes that

It would be merely fanciful to suppose that some spirit or emanation of the mountain had intention in thus absorbing my consciousness, so as to reveal itself to naked apprehension difficult otherwise to obtain. I do not ascribe sentience to the mountain; yet at no other moment am I sunk quite so deep into its life. I have let go my self. The experience is peculiarly precious because it is impossible to coerce.²⁰

A frequently used word in *The Living Mountain* is »exquisite,« which, besides meaning beautiful, means »searched for«:

And suddenly the world is made new. Submerged but erect in the margin of the stream I see a tree hung with light – a minimal tree, but exquisite, its branches delicate with globes of light that sparked under the water. I clamber down and thrust a sacrilegious hand into the stream [...] I am holding [...] a sprig of square-stalked St John's Wort [...] I think of the Silver Bough of Celtic mythology and marvel that an enchantment can be made from so small a matter.²¹

The Living Mountain offers a series of encounters like these, which share qualities of the exquisite modernist landscapes and longings that *Modernism and Mimesis* celebrates. *Modernism and Mimesis* is, after all, a book of comparisons, for comparatists, written about works that are widely translated, many of them from German to English. To bring a Scottish work about mountains into the fold of this book is to follow Dowden's lead in gesturing, at the end, to the »true transnational identity« and »larger flow« of every artwork to which each translation contributes.²²

18 Ibid., p. 95.

19 Ibid., p. 91.

20 Ibid.

21 Ibid., p. 45.

22 Dowden, p. 245.

Wahrheit und Moderne

Skeptische Überlegungen im Anschluss an Dowdens neue Poetik moderner Literatur

Tim Lörke

In den letzten Jahren konnte man in der deutschen Germanistik den Eindruck gewinnen, dass die Diskussionen um den Begriff der Moderne etwas abgeflacht sind. Um die Jahrtausendwende erschienen als poetologische Reflexionen und literaturhistorische Darstellungen die Bücher von Helmuth Kiesel (*Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004) und Peter Sprengel (*Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998; *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004). Im Anschluss daran konzentrierte sich die Debatte auf Fragen wie die, ob von einer ›klassischen Moderne‹ gesprochen werden könne oder ob sich die Literatur der Moderne reduzieren lasse auf Texte, die in einer besonderen, dann als ›modern‹ gekennzeichneten Weise verfasst sind – und wie dann all die anderen Texten rubriziert werden müssen, die in dieser Zeit veröffentlicht wurden. Diese Debatten konzentrierten sich auf literarische Verfahrensweisen, sie rückten Poetik und Ästhetik in den Vordergrund, sie fragten nach dem Text als Kunstwerk in einem engeren Sinn.

Dies scheint sich gerade zu ändern. Andere Fragestellungen drängen sich auf. Literatur wird wieder zunehmend auf ihre außerästhetischen Wirkungszwecke befragt; die Literaturwissenschaft nimmt damit gewissermaßen das Interesse des Publikums auf. Affektive wie intellektuelle Lesarten leiten die Forschung. Wie verhält sich die Literatur der Moderne zu ihrer Zeit? Wie funktioniert sie als politische oder soziale Intervention? Stiftet sie Trost und Sinn angesichts der massiven Umwälzungen, die in allen Lebensbereichen zu beobachten waren? Wie greift sie die gesellschaftlichen Debatten ihrer Zeit auf? Verkürzt gesagt könnte man behaupten, die anthropologische Dimension der Literatur als Kunst steht verstärkt im Fokus: Welche Funktion hat Kunst im Leben?

Zu konstatieren ist damit die Rückkehr der großen Fragen in die Literaturwissenschaft. Und Stephen D. Dowdens Buch *Modernism and Mimesis* von 2020 stellt

die größte Frage von allen: In welchem Verhältnis stehen Literatur und Kunst zum Wirklichen/zur Wirklichkeit (»the real«) und zum Wahren (»the true«)? Dabei bestimmt Dowden die Wirkmächtigkeit der Literatur darin, das Wirkliche und das Wahre gerade erst zur Wahrnehmbarkeit bringen zu können. Die spezifisch ästhetische Faktur literarischer Texte, ihre Gemachtheit, ist für ihn die unabdingbare Voraussetzung, Momente menschlichen Lebens überhaupt erst sprachlich fassen und somit begreifen zu können.

Um diesen Gedanken zu entwickeln und am Gegenstand zu überprüfen, wählt Dowden unter anderem Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* aus – und hätte im Kontext seiner Thesen und Fragen keinen besseren Griff tun können! Zum einen, weil der Roman 1947 veröffentlicht wurde und so im doppelten Sinne einen historischen Blick auf die Moderne wirft, wie Dowden hervorhebt: die erzählte Zeit umfasst die Jahrzehnte, die in den Literaturgeschichten als Hochphase der literarischen Moderne gelten; die Zeit, in der Mann seinen Roman schreibt, ist bereits die Spätphase, in der der Autor resümierend die Entwicklung der literarischen Moderne reflektiert. Nicht umsonst sitzt ihm der *Ulysses* von James Joyce im Nacken bei der Arbeit am *Doktor Faustus*.

Zum andern stellt der *Doktor Faustus* für Dowdens Überlegungen einen Glücksgriff dar, weil dieser Roman genau dieselben Fragen stellt, die auch Dowden umtreiben: Wie muss eine Kunst beschaffen sein, um Menschen Antworten auf sie bedrängende Fragen ihrer Gegenwart geben zu können? Wie kann Kunst trösten und heilen angesichts einer schlimmen, katastrophalen, ja heillosen Zeit?

Die Literatur der Moderne will menschliche Erfahrungen artikulieren und gestalten, wie Dowden betont, um sie von der Romantik abzugrenzen, deren Subjektivität er in der Moderne abgelöst sieht durch eine irgend allgemeingültigere Darstellungsweise. Deutlich wird dabei, dass Dowden sich nicht groß aufhält mit älteren Versuchen, die literarische Moderne zu bestimmen. Silvio Vietta etwa hatte zur Literatur der Moderne jene romantischen Texte und ästhetischen Verfahrensweisen gezählt, die er als Reflexe und Antworten auf Probleme der politischen, gesellschaftlichen und sozialen Moderne deuten konnte. Von solchen relationalen Bestimmungen hält sich Dowden weitgehend fern. Stattdessen konzentriert er sich auf das Kunstwerk und seine Wirkung.

Damit kann er genau anschließen an die Fragen, die Thomas Manns Komponisten Adrian Leverkühn umtreiben. Wie kann unter den Bedingungen der Moderne, einer vorangeschrittenen Zeit, die schon viele künstlerische Mittel kennenlernen und verwenden konnte, Musik geschrieben werden, deren Ausdrucksmittel so neu sind, dass sie menschliches Leben ihrer Gegenwart deuten kann? Ästhetische Innovation soll ganz im Zeichen stehen einer affektiven Unmittelbarkeit, in der sich das Publikum aufgehoben und angenommen fühlt. Für Dowden träumt der *Doktor Faustus* somit von einer Kunst, die nicht elitär ist, sondern für alle da sein will. In Dowdens Perspektive komponiert Leverkühn Werke, die keineswegs zu einer hermetisch

verriegelten Hochkultur zählen, sondern breit wirksam sind, weil sie romantische Subjektivität hinter sich lassen.

Man möchte Dowden von Herzen zustimmen. Leverkühns Ideal ist eine Musik »mit der Menschheit auf du und du«, wie es im *Doktor Faustus* heißt. Sogar der Teufel, den Dowden einen lügnerischen Verführer nennt, hat ja recht, wenn er im Gespräch mit Leverkühn eine Musik entwirft, die nur dann ganz wahr sein kann, wenn sie die Schrecken, die Heillosigkeit, das Verlorensein des Menschen in der Moderne zum Ausdruck bringt. Aber ganz so schön und ergreifend ist der Roman nicht, er entfaltet ein differenzierteres und skeptischeres Argument, das Dowdens Prämissen nicht teilt. Und die künstlerischen Heilmittel, die der Teufel anbietet, entfernt Leverkühn unter schlimmen Qualen aus seiner Musik.

Leverkühns Ideal einer Musik für die Menschheit weist sein Biograf und Freund Serenus Zeitblom, der zugleich der Icherzähler des Romans ist, dezidiert zurück: Kunst dürfe sich nicht gemein machen mit der Menschheit. Zeitblom vertritt ein elitäres Kunstkonzept, das allein auf das Kunstwerk fokussiert, von dem geheime Wirkungen ausgehen sollen. Thomas Mann entwirft seinen Erzähler als prototypischen deutschen Bildungsbürger, borniert in seinen ästhetischen Vorstellungen, die allein auf die Deutungshegemonie seiner Klasse zielen. Zeitblom ist keine Selbstparodie Manns. Zwar teilen beide die bildungsbürgerliche Herkunft, auch eine Zeit lang den Glauben, dass Kunst und Kultur den gesellschaftlichen Primat innehaben vor der Politik, doch revidiert Thomas Mann seine Haltung spätestens mit Beginn des Ersten Weltkriegs. Der Erzähler Zeitblom jedoch verharrt in jener »machtgeschützten Innerlichkeit«, die Mann 1933 in seiner Rede *Leiden und Größe Richard Wagners* als Grund für den Sieg des Nationalsozialismus in Deutschland ausmachte.

Dies macht Dowdens Lektüre des *Doktor Faustus* etwas heikel. Denn sein literaturwissenschaftliches Forschungsprogramm (»the real«, »the true«) unterzieht Thomas Mann in seinem Roman einer kritischen Prüfung. Manns Diagnose, wie Deutschland auf dem Weg in die Moderne scheiterte, kreist um das deutsche Bildungsbürgertum, seine ästhetischen Überzeugungen und seine Gewissheit, in Kunst und Kultur das Wahre, Gute und Schöne zu finden. Daraus leitet das Bildungsbürgertum, auf das Thomas Mann zielt, seine ideologische Grundhaltung ab, der Politik überlegen zu sein. Eine solche Konzentration auf die großen Fragen brandmarkt Thomas Mann als antidemokratisch. Die den *Doktor Faustus* quälend aufwühlende Frage lautet, in welcher Weise die Kunst Schuld trägt am Nationalsozialismus.

Thomas Mann denkt Literatur stets in ihrer Relation zur politischen und sozialen Moderne, er denkt sie immer in ihrer Funktion für die Gesellschaft. Dies tut das Bildungsbürgertum auch, wie er an Zeitblom zeigt. Der Unterschied liegt darin, dass Mann moderne Literatur für ein wichtiges gesellschaftliches Aussagesystem hält, das in Deutungskonkurrenz zu anderen steht. Moderne Literatur erfüllt für

Mann eine politische Funktion, sie ist eine Stimme im Konzert der Meinungsbildung. Der Roman wird für ihn zum Ort gesellschaftlicher Selbstverständigung.

Und dies überführt Mann als komplexes agonales Ideengefüge in Leverkühns ästhetisches Programm. Die dissonante Polyphonie Leverkühns setzt er gleich mit der pluralistischen Demokratie; der Teufel verspricht dagegen die harmonische Einstimmigkeit. Leverkühn hält den Teufelspakt nicht, indem er die menschliche Stimme in seinen Oratorien beibehält. Zeitblom, der Erzähler, der nichts versteht und unfassbar unzuverlässig bleibt, ist Leverkühns Musik: also dem politischen Programm und der Demokratie nicht gewachsen. Dass Zeitblom die Shoah nicht erwähnt, ist so nur folgerichtig. *Doktor Faustus* ist ein gebildeter Roman gegen das Bildungsbürgertum und seine Kunstreligion, seine Musikidolatrie, seine antidemokratische Haltung. Der Roman setzt dafür deutliche Zeichen, die dem Erzähler entgehen. Leverkühns Publikum ist »republikanisch gesinnt«, Otto Klemperer, eine der wenigen historischen Personen, die im Roman namentlich erwähnt werden, dirigiert eine Uraufführung, ehe er später ins Exil gehen muss.

Doktor Faustus ist auch ein Roman des Scheiterns der Kunst. Leverkühns Musik bleibt doppelt folgenlos. Das Bildungsbürgertum kann seiner avancierten Ästhetik nicht folgen und erkennt nicht in der Polyphonie die Notwendigkeit einer pluralistischen Gesellschaft, mit der sich Zukunft gestalten lässt. Dies führt Thomas Mann in seinen vielen Reden seit 1920 immer wieder aus; so wie er in der Weimarer Republik scheitert, scheitert auch Leverkühn. Die Kunst soll Sinnstiftung und Selbstreflexion leisten in einer komplexen Form, die sich im *Doktor Faustus* als zu komplex erweist. Das Bildungsbürgertum versteht Leverkühn nicht. Und die Menschheit, deren Leid und Klage und Trostbedürftigkeit Leverkühns Musik in schauerlichsten Farben ausmalt, ehe ihr Trost gelingt? Am Ende des Romans ist es Frau Schweigestill, die bayrische Bäuerin, bei der Leverkühn wohnt und die ihn pflegen wird bis zu seinem Tod, die feststellt, seine Musik und Kunst nicht verstanden zu haben. Die moderne avancierte Ästhetik, die der *Doktor Faustus* im doppelten Sinne vorstellt, die sich dem Wahren und dem Wirklichen verschrieben hat, versagt auf ganzer Linie. Gnade für Leverkühn gibt es allein, weil er den Teufelspakt nicht hält.

Thomas Manns *Doktor Faustus* ist ein komplex gebauter Roman, der auf einen Erzähler setzt, der alles falsch versteht, aber das Publikum an die Hand nimmt. Der Text produziert auf diese Weise viele Widersprüche, dass seine Faktur deutlich wird: als ein hochreflexives Gewebe zuwiderlaufender Fäden. Die Form des Romans bringt seine Aussage hervor; dadurch kommt der Konstruktionscharakter des Kunstwerks deutlich heraus. »The true«, »the real«: Das sind Kategorien, die es für Thomas Mann nicht gibt – oder besser: die sich menschlich nicht gestalten und erkennen lassen. Menschliche Erkenntnis und menschliche Gesellschaft sind für Mann stets Konstruktionen, die durch Diskurse entstehen. Sein auf den *Doktor Faustus* folgender Roman *Der Erwählte* verdeutlicht diesen Gedanken gleich auf den ersten Seiten. Es ist eine Geschichte von göttlicher Erwählung, aber es ist eben eine

Geschichte und eine *Geschichte*. Deswegen ist Thomas Mann ein Romantiker. Nicht in Dowdens verkürztem Sinn einer schieren Subjektivität. Die Romantik weiß, dass das Wirkliche und das Wahre nicht erkennbar sind, allenfalls erahnbar im gemachten Kunstwerk. Die Metaphysik daran nimmt Thomas Mann heraus. Das gemachte Kunstwerk ist ein Mittel zur Demokratie, in der Meinungsbildungsprozesse organisiert werden. In dieser Romantik liegt Thomas Manns Modernität, die dem Wahren und Wirklichen skeptisch gegenübersteht: weil sie ideologisch verdächtig sind. Auch diesen Gedanken muss eine Poetik moderner Literatur aushalten.

The Modernist Mimetic Imagination

Jennifer Gosetti-Ferencei

The relation of art to reality is at the heart of modernist art and literature. Yet for modernist writers and artists truth is found neither in the technical replication of reality nor in ideals that transcend it, but in the vital engagements of perception and thought with material life as manifest in creative expression. Of course, modernism's most striking innovations may appear to turn away from the real or from truth in favour of wholly aesthetic goals or subjective preoccupations. Such innovations include, for instance, the proliferation of perspectives from Picasso's cubist paintings to the narratives of Virginia Woolf and the prose poems of Gertrude Stein; explorations of dreams and the unconscious from Proust to surrealism; advocacy of purist abstraction, as in Vasily Kandinsky's spiritualist manifesto. But rather than departing from the real, modernist approaches encounter it differently.

The configurations and meanings of modernism are of course contested. Yet in Stephen Dowden's breathtakingly detailed yet boldly focused account in *Modernism and Mimesis*, modernism conveys truth more directly and vitally than realist representation or Romantic subjectivity.¹ By assuming this role, modernist art, music, and literature revitalize, even reenchant, our relation to a world otherwise reduced to a fallen materialism as known by modern rationality. Modernism, Dowden argues, does not reject mimesis or tradition, but revises and redeploys them, overriding both the metaphysical critique of mimesis as mere representation removed from reality and realist equations of unadorned representation with truth itself. Mimesis ›is not a copy but a transformation‹ (126); it becomes in modernism not just representation of, but a productive participation in, the real, affording ›a deepening of our relationship with the world‹ (6). Overcoming the idea that modernism trades truth for merely aesthetic satisfactions or psychological preoccupations, Dowden alights upon what may be modernism's most important aim: the creative accomplishment of reality, and thus its ›renewal and redemption‹ (222).

Modernism's embrace of ephemerality orients Dowden's productive revision of modernism as dedicated to momentary and ineffable, but for that truer, glimpses

1 Stephen Dowden: *Modernism and Mimesis*. Palgrave Macmillan 2020. Citations to this work in text.

of the world. Our truest experiences cannot be formulaically stated, endowing a vision of life that refuses ›fixity and formula‹ (1). Resistance to propositional statement or summation, such as expressed by Samuel Beckett in rejecting questions about what his work was supposed to mean, constitutes ›a truth claim‹ for modernist art (13). While advocating its truth-seeking, Dowden emphasizes the humility of modernism: tarrying with the ephemeral evades authoritarianism, since what is most deeply known is only glimpsed and in a way that can never be fully expressed. He emphasizes modernism's return to naïve and instinctual play, rather than its affiliation with arch aesthetic ironies or cultural deconstructions. By eschewing emphasis on meta-aesthetic values or tapestries of cultural allusion in favour of direct access to the real as a form of creative vitality, modernism can be seen as both egalitarian and optimistic.

This goes a long way to explain the impulses of modernism to reveal and renew our experience of the world which have also been the focus of my own work, starting with *The Ecstatic Quotidian*, which traced in modernist art and literature the phenomenological disclosure of the everyday and its transformation.² One way to approach this is through what is taken to be modernist distortion, its defamiliarization of the world it presents. Cubist painting, an important example for Dowden, does not merely slice up and fragment visual reality but explores the multiplicity of stances from which it can be seen, thus finding what Dowden describes as ›not a final, but a more precise, more truthful way of seeing the world‹ (14). Cubism is also deeply indebted to Cezanne, scarcely mentioned by Dowden but central to the emergence of modern art. Cezanne claimed to be not reproducing but attempting a piece of nature – an effort requiring the perspectival distortions of his paintings. While at first denounced for these ›distortions,‹ they came to be appreciated by the poet Rainer Maria Rilke and the phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty as registering the shifting substantiality of living perception. Cezanne at once laid bare the living perception of a world and created within and as the picture a world within itself. The experience of ›learning to see‹ described by Rilke's protagonist in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* is influenced by this sense of revelation. While his author returned again and again to a retrospective of Cezanne, Malte sees Paris through encounters with the paintings of Manet and Impressionism and the poetry of Baudelaire. In all of these examples, modernist art affords not only perceptual but epistemic transformation: the world may be more deeply known when we can break away from cognitive and aesthetic expectations and see things freshly. Modernist expression parallels the phenomenological description of reality and achieves analogous insight, but goes beyond description to explore its latent possibilities for

2 Jennifer Anna Gosetti-Ferencei: *The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*. University Park, PA: Penn State University Press 2007.

creative transformation, both uncovering and augmenting the ecstatic potentiality of quotidian life.

Yet modernism responds at once to this ecstatic potentiality and to a sense of rupture attributed to the evolution of the modern world. For all its accomplishments, modernity provokes ambivalence, or as Dowden describes it, modernism is uneasy. Scientific discoveries from Darwin to Einstein and Heisenberg rattle the foundations of any premodern view of reality, uprooting our sense of place in and observations about the world, but such paradigm shifts also liberate writers and artists from the hold of tradition. The relentless acceleration of production, consumption and urbanization and the perceived distance from nature in modern life at once alienate and inspire innovation. This ambivalence is reflected by Rilke's Malte who while rapturously discovering modern art in Paris is distressed by its traffic and crowds, repelled by its factory-like hospital for the dying across from his lodgings, and after a breakdown submits to electroshock therapy. Hugo von Hofmannsthal stages the (anachronistically modern) crisis of his fictional Lord Chandos as alienation from rational scientific thought, a breakdown that yields however an extreme empathy, dissolving boundaries between self and world. Dowden is right to find in Hofmannsthal's conveyance of unmediated being »a clue to the nature of aesthetic modernism« (2), yet for Chandos the whole order of his experience, thought, and expression are challenged such that, he reports, he can no longer write or even think coherently, and he must propose the invention of a new form of language to cope creatively as a writer. In other works, the redemption is found in modern visual art. The epistolary narrator of Hofmannsthal's *Letters of One Returned* returns from abroad to find European life artificial and alienating, but he is overwhelmed with wonder, and restored, by a chance encounter with van Gogh's paintings. As Dowden points out, high modernism emerges in the shadow of world wars and their mechanized destruction, issuing a »catastrophic era« for modernists who also reflect in their works the monstrous, grotesque and inhuman (17). Yet often breakdown and renewal are inseparable. For example, in *The Wasteland*, T.S. Eliot likens post-war London and an exhausted Europe to a »dead land,« yet it is one out of which lilacs grow, and jazz inspires a tone and rhythm for a new poetry of »broken images.« Poetry and art bring new possibilities in the rubble of destruction, reflecting the promise that art has not only epistemic value – the promise of a truer grasp of reality – but generative potential to create a new world. Dowden brilliantly finds »a crucial germ of the modernist outlook« (20) in the recovery of a Schillerian naïveté, an open unselfconscious directness, yet the critical and imaginative origins of generative renewal may also complement and complicate this stance.

There are of course other, older anxieties at work in modernism, longings for higher truths that evade the brutalities of finitude. Not only Baudelaire's reverence for the ephemeral, but also its rescue, motivate Rilke's aim to preserve the brief and finite in life within poetic consciousness. In Rilke's late cycle *Sonnets to Orpheus*, po-

etic song is to achieve nothing less than a metamorphosis of the fallen world of modernity. For Rilke art offers remediation by enveloping what Baudelaire famously described in *The Painter of Modern Life* as the ›ephemeral, the fugitive, the contingent‹ within its ›other half,‹ the eternal – a connection which for the modernist, however, must be achieved rather than discerned. If for Baudelaire the eternal can be distilled from the ephemeral, for Rilke the ephemeral must be salvaged from irretrievable loss. It is a difference perhaps of emphasis, one that can converse with Dowden's analysis of how modernist mimesis does not merely represent but *is* its world. For the poem, or the painting, salvages by condensation, selection and iconic augmentation (terms familiar in Ricoeur's treatment of the productive imagination) what endures beyond the temporal flow of experience. In this light Woolf's novel *Mrs. Dalloway*, like works of Kafka and Beckett, is not just about something but ›really is something that needs to be grasped in its own right‹ (87). This both draws from the repertoire of the real and goes beyond what existed before.

While Dowden does not consider Rilke at length, the confrontation with the eternal and transitory is figured differently in Kafka, whose aim of wanting to ›raise the world into the pure, the true, the immutable‹ Dowden ingeniously reads not as a tribute to the infinite but to the ›unrepeatable singularity‹ of the finite and to its ›unique brevity‹ (28). It is also a question of literary style: for Kafka's aim to elevate to this pure, true, immutable status is ›to express something with such clarity that it shines‹ (74). This draws Kafka's work into the orbit of modernist elementality – expressed in Kandinsky's spiritual purism, Stein's demand for the total present, Beckett's stripping down of language. While revealing the direct simplicity in Kafka in a fresh and illuminating light, however, this view does not address the impulse to transcendence and its frustration that also pervade Kafka's work.

Kafka's truth cannot be known, is glimpsed if at all momentarily, and cannot be fixed; this may be not only because ›living experience, which is the focus of Kafka's modernism, is fluid and fleeting‹ (40) but because the truth of the flux eludes any grasp from within the flux; it exceeds our capacities, our remit, to know, and thus limits the possible forms truth can take for us. Resonating not only with Baudelaire but also with Rilke, Kafka contends with the tension between the temporality of experience and the orders of thought, the instability of being within becoming, that he inherited from Nietzsche and Kierkegaard and which will also preoccupy Eliot's treatment of time in *Four Quartets*. We are on the wrong path if we demand the truth for which Kafka's protagonists are seeking, for example K's fruitless quest to enter the castle in Kafka's novel of that title and receive legitimation by its authorities. If we are to be better readers of Kafka we must admit with Dowden that there is ›no secret hidden in the castle, no deeper meaning‹ (43). Yet the persistence of its magnetic draw, and the compelling, contradictory elusiveness of its rendering throughout Kafka's novel, remain to be reckoned with, and for the reader can neither be evaded nor resolved. The meaning to be sought is not in the castle itself but

in ›unrelieved wandering‹ to find it (50). This is not merely a psychological problem, as Dowden points out, but an epistemic one. It may also be metaphysical: the nature of reality remains a live question in all of Kafka's worlds.

Kafka's style is also beguilingly vital. That Kafka ›translates what he sees into clear, exact prose,‹ that he ›does not speculate or exaggerate‹ (42) wonderfully captures the concreteness of Kafka's writerly style and the literal reportage of his narrating ape in ›A Report to an Academy.‹ At the same time, Kafka's linguistic straightforwardness produces tension with the imaginative departures from reality it so disarmingly conveys. Contrasts between reality as we know it and its impossible configuration are almost violently staged, as for example in *The Metamorphosis*, and in all his animal stories, yet this is hardly noticed at the level of form, while in moments of ›A Country Doctor‹ and *The Trial* time and space are contorted. In this way Kafka's writing reads neither as sentimental nor as wholly naïve but as transforming the naïve contact with the world through imaginative generation of a new alternative world that may yet disclose the limits of the world we know. In his lecture ›On Modern Art‹ Paul Klee describes the visual deformations of the object in modern art as the transmission of other possible formations of it. Art thus reveals ›the present state of outward appearances in his own particular world as accidentally fixed in time and space‹ and that thus world ›in its present shape [...] is not the only world.‹³ While Dowden's alignment of Kafka with Beckett is wonderfully illuminating, Klee's advancement of a child-like simplicity of rendering and playful distortion perhaps resonates with Kafka here too.

Central to Dowden's articulation of the creativity of modernist mimesis are post-phenomenological hermeneutic philosophies, including Hans-Georg Gadamer's association of mimesis with the phenomenon of play that transforms rather than merely represents its content, and, as aforementioned, Ricoeur's notion of productive reference. Play for Gadamer also aligns art with nature, for play reverberates both in human creative activities – dance, music, poetic rhythm – and natural entities and energies – waves, the movements of the stars. Through play a work of art shapes the real, bringing it into presence from a state of hiddenness and withdrawnness, and thus offers its ›redemption and transformation back into true being.‹⁴ Play, crucially, is never merely about something else, even if it relies indirectly on references; rather, play, like the work of art, is the something to which it refers. Ricoeur's account of productive mimesis is engaged too, for which mimesis does not merely represent reality but amplifies and completes it, in the process generating a new reality beyond any existing referent. Yet since reality is recognized as such only in and through the ways in which it is interpreted, brought to the fore,

3 Paul Klee: On Modern Art. London: Faber and Faber 1945, p. 47 and 45.

4 Hans-Georg Gadamer: Truth and Method, trans. Joel Weinsheimer and Donald Marshall. 2d rev. ed London and New York: Continuum 2004, p. 112, cited in Dowden, p. 163.

shaped within a context or perspective, and so expressed, reality can be said to be accomplished through art. Thus understood, modernism offers not mere fantasy, illusion, art for art's sake aesthetic gratification, but epistemically and metaphysically rich undertakings to know the world more deeply and fully. This view, of course, relies not only on Gadamer and Ricoeur but their predecessor Heidegger, for whom art was a mode of revealing being, an event of truth. Dowden echoes another view of Heidegger by asserting that art ›establishes the real as real for us by making it intelligible‹ (9). Heidegger argues that poetry (by which he essentially means all arts) reveals being but also establishes it, founds it, institutes it. This is one ramification of the idea that reality is completed or accomplished through art.

Our contact with reality – perceiving, measuring, interpreting, knowing, experiencing – is a part of, included in, that reality, and recognition of this may enable a deeper and truer understanding of it. As I argued in *The Life of Imagination*, our capacity to both reveal and to create world, to understand what is there and to generate newly, brings art, including that of modernism, into connection with other creative efforts of human endeavour, such as scientific discovery.⁵ All achievement of truth requires not only knowledge but imagination, in variable modes and measure. Yet by revealing reality we also augment it, which poses the difficulty of achieving any true, at least any exclusively true, rendering – and here modern art's express resistance to univocity, its recognition and proliferation of perspectives and invitation to multiple interpretations, are instructive.

Other beings may not see the sky as blue, and a physicist may describe it as a scattering of light rays by molecules of air in the Earth's atmosphere, but as Wallace Stevens pointed out, when we look at it also in human terms, and freshly, without taking it for granted, we may realize that ›we live in the center of a physical poetry, a geography that would be intolerable except for the non-geography that exists there.‹⁶ Stevens, unmentioned in Dowden's account of modernism, advocates recognizing not only the real within the poetic experience but also the poetry within in our ordinary experience of the real. When we really see the blue sky, Stevens says, we understand this physical poetry that both is of the world and is our interpretation of it endowed by the involvement of imagination in perception. Wittgenstein glimpsed this involvement in his notion of ›seeing as,‹ where perception itself is enriched by imaginative interpretation. It is through art we can best reflect upon this, and it is on the basis of poetic seeing, among other creative engagements, that new worlds emerge. The whole of Stevens' poetic oeuvre is devoted to the play between reality and imagination – the striving for the really real beyond our own perspective on it,

5 Gosetti-Ferencei: *The Life of Imagination: Revealing and Making the World*. New York: Columbia University Press 2018.

6 Wallace Stevens: *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Vintage 2011, p. 65.

and the delights of metaphoric invention through which we creatively vary our experience of it. If we consider the imagination's interventions in perception and expression as variable, as allowing for revealing as well as augmenting and departing from reality, as I have argued, and recognize this variable imagination at work in modernist mimesis, this may strain the thesis that ›for the modernists, the point of art is first and foremost to afford a view of the real that is truthful‹ (10). For while Dowden uncovers this aim with majestic clarity in his treatment of modernism, we might also consider, alongside it, how modernist art also, in playing with and departing from reality as it is ordinarily experienced, sometimes relieves us from what Stevens called ›the pressure of reality.‹ It does so not only by showing it to us in new ways, but by offering alternatives to the real, other worlds that are not, or are no longer or not yet our world, those other configurations which Klee thought the modern artist could transmit. As Sartre pointed out, in order to be able to know reality as real we must be able to contrast it with what is not, and the recourse to irreality, illusion, impossibility, and the contortions of the real may be valuable not only for defamiliarizing but for generating reflection apart from its dominant configuration. This in no way diminishes the significance of modernism's striving for truth, but complicates modernism's ever unresolved, open, encounter with the world and the difficulty of achieving simplicity or naïve contact with the world. We might understand the mimetic imagination of modernism as the creative intervention in the real that may alternatively – or indeed at once – play with, deeply capture, and depart from reality, yet all of that contributing to what Dowden describes as its ›redemption and renewal.‹

Una Conversazione

Stephen D. Dowden

Sometimes the Italian word *conversazione* is used in English to denote a meeting in which art and literature are being discussed. »Response« is probably the more common heading for a piece such as this one, but the word has a defensive edge, an implied rebuttal. I do not intend to rebut anything. Having read the illuminating, intellectually generous, sometimes challenging commentaries in this forum, I feel not defensive but privileged to be able to converse with people whose writings I have admired long before this occasion. I would like to thank them for sharing their insights and thoughts by engaging with them in a conversation about mimesis and modernism. And I would also like to thank the editors of *andererseits*, in particular the organizer of this forum, William Collins Donahue, whose idea it was to hold this *conversazione* in the first place.

After his crisp summary of my claims about modernism, Ritchie Robertson registers some doubts. It seems odd that a novel as important as *Berlin Alexanderplatz*, he suggests, does not find a place in my argument. It certainly is an important book, but it would not have helped clarify my contentions. It is absent for the same reason that Broch's novels are absent. As Robertson notes, Broch's role in my rethinking of modernism is that of a theoretician. His own novels did not live up to his aspirations for a new kind of fiction that he himself envisioned. His most radical attempt, *Der Tod des Vergil*, admirable as it is, is also almost unreadably tedious. I reluctantly concede that Broch can be dull. In that sense *Vergil* fails as a novel. Still, dull or not, I'd argue that it is a very great failure – much as *Wilhelm Meisters Wanderjahre* is both a failure as a novel (who apart from professors of German literature ever reads it?) yet is a great work of fiction in a »late style« that rewards close study. So Robertson is right: Broch's fiction does not fully embody the transformation in art that I am seeking to identify. His progressive novels (like those of Joyce, Woolf, Proust, and Döblin) lack the points of orientation that I propose might help redefine and clarify the metamorphosis in art that took place in the twentieth century.

The place of language is one such point of orientation. I draw a line between Joyce and Kafka. Broch and Döblin would both fall on the Joycean side of the division. Like Joyce, they have one foot planted in nineteenth-century mimesis. It is interesting to note, too, that Broch began as an admirer and imitator of Joyce's *Ulysses* but later

pitted Joyce against Kafka, preferring Kafka. Yet Broch's own fiction lacks the strange naïveté of Kafka's writing: Broch kept composing fictionalized allegories of his own theories while Kafka was indifferent to such theorizing. He wrote in a direct way untrammelled by the urge to make discursive statements. He was like an intuitive chess player who does not even see bad moves. That kind of simplicity was beyond Broch's reach.

Robertson also kindly worries that I may have shot myself in the foot by using the term »mimesis« in an unconventional way. No doubt he is right, but I took on that burden knowingly. In the study of literature, the term is generally associated with Erich Auerbach's *Mimesis*, a book that I read as an undergraduate. It has lastingly shaped my understanding of literature and criticism over these many years. What troubled me about it, though, was that after the first chapter that divides the narrative mode of the *Odyssey* from the biblical Binding of Isaac – both of them forms of mimesis but radically different from one another – Auerbach drops the biblical alternative. Homeric mimesis is, so to speak, positive whereas biblical mimesis is »fraught with background,« as Trask translates Auerbach's memorable phrase, meaning that its mimesis proceeds by way of omissions and obscurities. It worried me that Auerbach, as he continued his book, pursued only the positive, Homeric »representation of reality,« leaving the biblical, non-representational counter-tradition aside. It always seemed to me that both sides of the coin are properly spoken of in terms of mimesis. My division between Joyce and Kafka coincides with and seeks to advance Auerbach's division between Homer and the Bible in »The Scar of Odysseus.« Homer and Joyce tell us everything there is to tell. But Kafka's fiction is powerfully fraught with something we sense but that is very hard to pin down in discursive prose. I am in no sense writing against Auerbach. Rather, I am trying to follow his lead.

I say that Robertson's critique of my terminology is »kindly« because he also suggests I may be »onto something« (the allusion to Walker Percy delights me, as Percy is an unspoken presence in much of my thinking and writing). Robertson's comments sharpen my own understanding of what I was getting at. The one-sidedness of a positive, »realist« aspect to narrative representation is not conclusive proof for or against anything. Great fiction can be written in a representational mode (let's say *Pride and Prejudice*) or it can be written in a largely non-representational mode (let's say *Ein Landarzt*). Representation is usually present to one degree or another. Robertson points out that my emphasis is actually on the cognitive force of pleasure and play. I do not want to leave the impression that I prefer to Kafka to Jane Austen: they are both very great writers. Modernism's exploration of the expressive possibilities of nonrepresentational mimesis does not undermine Jane Austen in the least, but it does redirect our attention toward the unspoken, which is also at work in classically representational works.

William Collins Donahue embraces my redefinition of mimesis, but he too wonders if the way I distinguish between realism and modernism needs a more differentiated approach. In addition, he argues that Romanticism gets shortchanged. If I had the benefit of these essays when I was writing the book (in 2016) there are a number of such improvements I could make. So I am especially grateful to be able to address some of these matters here.

Describing my argument that nineteenth-century realism »is in cahoots with objectifying science« (as he memorably phrases it), is plainly true. However, if I were to have a do-over, I'd take pains to not imply that romanticism and realism, as opposed to modernism, are second-class ways of knowing. They have limitations that the modernists recognized, but that does not reduce their intrinsic value. My point is that the modernists wanted to go places that neither realism nor romanticism could take them. They sought to make discoveries that earlier art passed over. Still, all three have something crucial in common. What makes realist art, for example, great (Flaubert or whomever you'd care to name) is that the element of play remains central. My aim was and is not to dismiss representation but to review and revise its position in our greater understanding of literature, painting, and music. Realism is not the only game in town. The same goes for romanticism and its characteristic emphasis on subjectivity (still with us in the »hegemonic constructivism« that Donahue mentions). Certain figures of the romantic era, for example Hölderlin, wanted to rethink and undo the overemphasis on subjectivity. Another example would be Keats, when he discusses Shakespeare's »negative capability« vis-à-vis Coleridge's inability to escape his own subjectivity. At some point, modernism will seem in need of revision – though I think that paradigm shift has not happened yet. So-called post-modernism, now little more than an embarrassing hangover for its exponents, was really only the mannered exaggeration of certain features of modernism. We remain caught up in the modernist framework.

As Donahue points out, what I hoped to get across in this book is that modernism – in its extremity and *because* of its extremity – reveals a lot about the nature of all art, whether realist, romantic, classical or any other. Nietzsche argued that tragic drama emerged from song and dance. That means that nonrepresentational elements are more fundamental than story is. Story is a part of a greater whole. Literary criticism is very good at analyzing what literature is about, the story, but we still need a fuller grasp of what it is (as Beckett claimed), what the whole of it does to and for us, how that happens and why it is important.

If I am onto something, it is that the play and pleasure we get from making music and dancing is at bottom not so different than the pleasure we get from reading novels. We overintellectualize narrative, or at least intellectualize it in a one-sided way. Story, character, ideology, social critique and the like are easier to talk about. But there is more. Nabokov used to urge his students to read Shakespeare not with the brain but with the spine. All art addresses the real and the true in one way or an-

other. Modernism created something of a fuss over getting truth right, even if only to conclude that it is ineffable. That's why it remains for us to think through and understand the cognitive and ethical force of sensuous pleasure as experienced in music, dance, architecture, fiction, and poetry: »a modernist ethic of respect for alterity and a refusal of objectification,« as Donahue puts it. This is where the cognitive and the ethical coincide.

In a related, bracing observation, Donahue also thinks I ought to own up to my mysticism. He is right, and I will do so here. Similarly, Robertson senses the presence of *Wittgenstein's Vienna* in the background of my argument. In that book, Toulmin and Janik demonstrate the way in which Wittgenstein's *Tractatus* was a matter of specifying the limits of rationality and language in order to stake out a respectable space for *the mystical* – by which I understand the unique facets of living experience (especially what is unique or momentary) that cannot be caught and held fast in the nets of language or logic. They slip through its mesh. Like Auerbach's *Mimesis*, *Wittgenstein's Vienna* is a book I read as an undergraduate. Both works lastingly electrified my imagination. *Modernism and Mimesis* is my way of thinking through these two books that arrested my thinking early on. Sontag's *Against Interpretation* belongs alongside both of these books as foundational to my line of inquiry, and so does Pound's *How to Read*. I have not stopped pondering and trying to extend each of these four works into the present by way of agreement and disagreement. *Modernism and Mimesis* is the result.

But what can art do that discursive reason and language cannot? Abigail Gillman puts her finger on the nub of the matter. Kafka's fable about the philosopher and the top contains the entire book in a nutshell. What is the relation between art and criticism? Is art to be regarded as the object of study? What is the role of »theory« in the understanding of art? Hölderlin offers a clue: »Es giebt zwar einen Hospital,« he wrote to Neuffer on November 12, 1798, »wohin sich jeder auf meine Art verunglückte Poët mit Ehren flüchten kann – die Philosophie.« Plainly Hölderlin was no enemy of philosophy or theory, and neither should we be. But he understood that poetry can take us places that discursive, theoretical, philosophical concepts cannot. They are not two paths to the same goal. Poetry goes further than philosophy can. This is true not only for the composer of poetry but for those of us who listen to it. So, as Gillman's observations suggest, if Kafka says we should *second* the world, then the philosopher in his anecdote needs to figure out a way to »second« the play of the game rather than arrest its flow and analytically break it down into its constituent parts. The game is much more than the sum of those parts, just as any building is more than its cornerstone. Our task as critics is to be philosophically responsive insofar as theory sharpens, heightens, and enhances the sense of play, pleasure, and joy. Even the thematically darkest art is joyous, insofar as it is art, regardless of its subject-matter. But theory can also blunt or even block understanding when it becomes an asylum from the risks that attend autonomous spontaneity.

Much as Gillman focuses on the place of Kafka in my revised understanding of modernism, Tim Lörke zeroes in on my reading of Thomas Mann's darkest novel. My understanding of *Doktor Faustus*, he suggests, is insufficiently attuned to the novelist's politics. »Moderne Literatur,« writes Lörke, »erfüllt für Mann eine politische Funktion, sie ist eine Stimme im Konzert der Meinungsbildung. Der Roman wird für ihn zum Ort gesellschaftlicher Selbstverständigung.« Mann was willing to put his fiction in the service of politics and »Meinungsbildung« to a certain extent. His historical circumstances demanded it. But I doubt that any art can be reduced to its political instrumentalization.

Mann's greatness as a writer cannot reasonably be predicated on his wobbly political stances. If *Doktor Faustus* is meant to offer Germans a space for social *Selbstverständigung*, you'd expect him to find a place in it for the Holocaust. Yet there is none. Lörke suggests that the absence of the Shoah in *Doktor Faustus* can be put down to the obtuseness of its narrator, Serenus Zeitblom, and not to Thomas Mann himself. Presumably the same could be said of the various anti-Semitic tropes scattered throughout the book. I would argue that this is instead a case of Thomas Mann's own political limitations and inner contradictions. This is the same Thomas Mann who beginning in 1940 was making BBC radio broadcasts into Germany, informing his fellow Germans of what its leaders were really doing. He was composing *Doktor Faustus* at the same time, beginning in 1942. The texts of these broadcasts reveal his detailed knowledge of Nazi crimes against the Jews: deportations, starvation, gassings, the Warsaw ghetto. Yet in *Doktor Faustus*, this crucial piece of Nazi Germany finds no place. If the political, opinion-shaping function of this novel, widely supposed to be Mann's reckoning with Nazism, is key to its modernism or the novel's greatness, then we must regard the book as an ethical and political failure that ought not be attributed to Zeitblom alone.

To be direct about Mann's political virtues and shortcomings is necessary. He had many of each. In the German world, successful novelists are ineluctably thrust into the role of political sage, and Mann – though an important such figure because of his prestige – was not successful or compelling as a political thinker. However, *Doktor Faustus* does not stand or fall on the keenness of his or its political judgment any more than an agreeable political message is the key to Kafka or Beckett or Proust or Joyce. The novel's brilliance, and its ethical power, are a function not of political insight but of artistic intuition, by which might be understood Mann's uncanny power to make life vivid and bright by storytelling – even in a tale as dark as this one.

I agree with Tim Lörke that Leverkühn disdains German bourgeois tradition of art, but I disagree that Leverkühn's music embodies a democratic political program. Instead, the idea that music can or should embody a political program is itself part of the German bourgeois tradition that Leverkühn overturns. A literature »auf du and du« is not a propaganda machine. If, as Hölderlin put it, philosophy is an honorable sanctuary for the failed poet, then politics and social criticism are likewise an

honorable refuge for the critic – but a refuge all the same. The vital force of art lies elsewhere. Even Socrates eventually came to the conclusion that he had sold poetry short. He began composing in his prison cell shortly before his execution.

Lörke and I come closer on what he calls Thomas Mann's romanticism: »the true, <the real>: Das sind Kategorien, die es für Thomas Mann nicht gibt – oder besser: die sich menschlich nicht gestalten und erkennen lassen.« Exactly so, except the modernists promise and deliver epiphanies into evanescent truths and realities, not the fixed, officially sanctioned ones that we usually ask our novelists to endorse (Gustav von Aschenbach, for example, as an intellectual model for schoolboys). This finding points in the direction of *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. That language and fiction can never capture truth has been my claim throughout, even if the underlying urge toward art is always to come as close to the true as possible. This is why Mann's last word on art, the comic novel *Felix Krull*, ought to be taken as seriously as the tragic novel *Doktor Faustus*.

In *Krull*, art is a con game that cannot be won. *Krull* was to have ended up in jail for his fictions much as *Leverkühn* is ultimately taken by paralysis, or as *Aschenbach* (a modernized stand-in for the aged, love-smitten Goethe) dies slumped over in a deck chair on a littered beach while in hopeless pursuit of the true and the beautiful rather than continuing to pose as *Wilhelmine Germany's* official great writer. In Mann's world things do not turn out well for genuine artists. However, the playing of the game while it lasts can deepen, intensify, and enrich life without saying that it has to be this or that way. That refusal is both a truth claim and an ethical claim that fiction makes. The best tales – from *Gilgamesh* and the *Iliad* to *Rabelais* and *Cervantes* then onward – are wildly extravagant, subversive, usually unwholesome stories by which we inquire into and perhaps discover in what way one might best relate to the more primordial truth of our lives, *i.e.* the bitterness of suffering (our own and that of others, including animals), which is to say: how we might relate to the condition of our full creatureliness (in particular our mortality) – which may or may not include happiness and conventionally good behavior or the political arrangements this or that group thinks advisable.

»Wonderment« would be a good word to describe the effect of reading Thomas Mann's extraordinary prose. It would be a likely example of what *Rishona Zimring* calls »the power of modernist artworks to captivate their readers, viewers, and listeners.« Enchantment, wonderment, captivation are possible effects of both art and nature. Her own entrancing prose is not so much a comment on as it is an imaginatively rich counterpoint to my reflections: attending closely to what I wrote, and then moving beyond. She complements, reconsiders, and expands on my views.

In particular, she calls attention to what *Max Weber* says in »Science as Vocation« about »the intimate« in art. Monumental art is done for, he thought, which might make us think of the belatedness of *Joyce* or *Mann*. *Zimring* shrewdly likens Mann's monumental *Magic Mountain* to the commodified romance of *Mount Everest*. The

tourist-trekkers of our own time, embodiments of subjectivist romanticism, have littered its once-austere cols with the stuff they carry up with them on an adventure of conquest that is sentimental in Schiller's sense. Romanticization, Reification, & Commodification might be a good name for an Everest outfitting company. Or maybe a literature department.

Even under modern circumstances, according to Weber, there yet remains in our more intimate art something that pulsates, something akin to ancient *pneuma*, something we can still feel thrumming in prehistoric cave art (wisely protected from self-absorbed romantics). If Weber's vocation lecture casts *enchantment* into outer darkness, Zimring points out that the great sociologist of religion is nevertheless allowing *pneuma*, its soulmate, in through the back door of intimate art. I am reminded of Eden's back door, foretold in Kleist's piece on the marionette theater.

Zimring's insight strikes me as valuable. She offers by way of example »the *pianissimo* artifact of a miniature story like Woolf's snail tale »Kew Gardens,« meticulously typeset by hand and decorated with woodcut illustrations by Vanessa Bell.« I see this as a variation on Baudelaire's injunction to attend more to the ephemeral and less to the eternal (another name for the monumental). Sometimes critics can't keep from sentimentalizing, *i.e.*, reifying the intimate and thus turning it into the monumental, but I still think Zimring is exactly right. It is an interesting problem: how might criticism simultaneously admire, celebrate, and understand a work, yet at the same time shield it from litter?

Zimring's example will also do nicely as a specimen of what Leverkühn had in mind when proposing a literature »auf du und du.« A deeply conflicted novel by a deeply conflicted novelist, *Doktor Faustus* is a monumental work that prophesies the advent, or at least the possibility, of a more intimate, more humane, less romantic kind of art. Zimring's discussion of Nan Shepherd's *Living Mountain* suggests how non-invasive criticism might be carried out, »writing, which does not so much climb a mountain as it does fold into it.« Or, as we might say with Gillman, writing that *seconds* the work in a critically differentiated way rather than turning it into a stone monument. We do not yet understand how to let art be.

In a felicitous turn of phrase, James McFarland speaks of my »congress with literature.« It suggests that we should approach literature as a lover rather than detached scientist. The idea of literature or art in general being a sensuous pleasure to which we are responsible remains a largely unexplored thought. It collapses all too easily into mere aestheticism, which is only another reification and »use« of literature. A lover does not use the beloved.

If the sensuous dimension of art has cognitive and ethical force, how might the amorist best come to grips with it? The massive turn to »theory« that began in the 1970s and has since then come to dominate the academic study of literature arose as a flight from subjective judgment. Theory promised »rigor,« as we liked to say, meaning an impartial structure of argumentation that liberates us from mere per-

sonal prejudice. If philosophy was a refuge for Hölderlin as a poet, »theory« has been a refuge for contemporary professors of poetry in flight from their own direct experience of art. Tough-minded »theory« will likely dismiss the amorist as mere amateur.

I put the word »theory« in quotation marks because most of what passes for theory is actually only doctrine. Consider how theory is usually taught in a course for graduate students. Each week a new theory: this week deconstruction, next week New Historicism, then Postcolonialism, and so forth. At the end of the trek, students are typically expected to choose one theory or another and »apply« its method or doctrine to this or that work. Such a procedure implies that the task of the professional academic is to pick a congenial »theory« and milk it. Usually the doctrine will foreclose on the findings in advance, because the findings are always already built into the doctrine. Paul Feyerabend has called attention to the vicious circularity of this *Methodenzwang*. A pre-established conceptual framework is a bed of Procrustes that lops off whatever doesn't fit the program, *i.e.* the unique, the ephemeral, the particular.

Gadamer's thought is attractive for a variety of reasons, but one of the most important is his resistance to method and his repeated insistence that we must learn to »listen« to what poetry has to say. It is hard to know how to do that. There is no method for it. Still, it is wise counsel insofar as it means, at the very least, entering the hermeneutic circle on the side of art and not on the side of doctrine. Not surprisingly, Gadamer was a close student of Socratic thought. It is probably worth bearing in mind that Socrates, in the *Phaedrus* (245a–245b), singles out possession by the Muses for comment. The Muses are seductive Nymphs trained by Apollo in the arts. Possession by them overlaps with possession by Eros. According to Socrates, each is a divine gift and cause of our greatest goods (266b). Both eros and art are seductions that may lead to a beneficial madness, even if both can also lead to grief. Like love, poetry and criticism are a risk worth taking. Too often, theory is just an insurance policy against risk, a banister to hold onto.

James McFarland's thoughts on Arendt's Socrates put him on the same page as Gadamer. Socrates, an exponent of theoretical thinking as *conversazione*, was not afraid to say »I.« It got him killed, which may be why Plato founded the Academy. Philosophizing in agora had become too dangerous. Socrates' thinking proceeded by way of question and answer. He *listened* carefully to his interlocutor and then thought for himself and said what he thought. »Hannah Arendt points to the Socratic *dokei moi*, the »it seems to me« that is implicit, if rarely acknowledged, in all of our philosophical judgments,« notes McFarland. Theory is often used as an excuse to avoid thinking. Mastering a theory and then joining a school of thought is like joining a club. You can let the doctrine do your thinking for you and follow the paint-by-numbers grid it lays out. Your fellow club members will congratulate you. This is why some of our greatest critics have been unclubbable essayists – Benjamin

for example, or Sontag or Gass. Adorno championed the essay as form because the essay follows no doctrine. It thrives on the risky *dokei moi*.

To be clear: I am not »against theory.« I am for it. It's just that in the professionalized, career-pressured world of academic writing and teaching there is too much doctrine and not enough theory, not enough actual thinking.

Uncannily, McFarland is also onto how *Modernism and Mimesis* got written: »it is very much a book by someone who has read and discussed great art with students.« Its genesis was not the usual procedure of positioning one's views over against up-to-the-minute secondary literature. Instead, this book did stem, as McFarland correctly guesses, directly from my conversations with students. Since the mid-1990s I have been teaching an annual undergraduate seminar called »European Modernism.« What I've grasped about the modernists has often come from the *conversazioni* that occur in that seminar. It is the fruit of listening to and talking with the undergraduates, then thinking through their responses to Kafka and Woolf, Schoenberg and Stravinsky, Artaud and Beckett, Matisse and Beuys and so on. In a certain sense I – a journal-reading, theory-saturated professor of literature who came of age in thrall to the hermeneutics of suspicion – am over-informed. The welter of competing theories and doctrines can have a paralyzing effect. The barely mediated directness and spontaneity of undergraduate responses to such works have exerted a salutary, grounding influence on my reflections. The aim was to write a book that would appeal to them – or at least I had them in mind while I was writing. Too bad the book is so outlandishly expensive.

A major problem with such a project is that so much must fall by the wayside. In no case is my conscience worse on this count than it is about the exclusion of Rilke from consideration (though Céline would be a close second). The problem was not lack of space. The problem was that I could not see clearly how Rilke might relate to the portrait of modernism I was painting. I am grateful to poet-critic-philosopher Jennifer Gosetti-Ferencei for showing a way in. She notes the fundamentally modernist impulse of Malte's »learning to see« through art as linked to Rilke's understanding of Cezanne: while Rilke »returned again and again to a retrospective of Cezanne, Malte sees Paris through encounters with the paintings of Manet and Impressionism and the poetry of Baudelaire.« Modernism shows that and how we can break free of our entrenched cognitive and aesthetic prejudices and see things afresh. It may not change the world itself (art does not alter the misery and suffering on display in modern Paris) but it can change how we inhabit the world and so redeem it: »In Rilke's late cycle *Sonnets to Orpheus*, poetic song is to achieve nothing less than a metamorphosis of the fallen world of modernity.«

Gosetti-Ferencei's piece sparkles with illuminating and challenging nuggets of thought. It is hard to select from among them. One that I want to call special attention to is her point about art (and science) that »the truth of the flux eludes any grasp from within the flux.« We will never be able to nail down a final truth in art or sci-

ence because the world keeps changing and we are in that change too. She returns to the point later: »by revealing reality we also augment it, which poses the difficulty of achieving any true, at least any exclusively true, rendering ...« Then by way of Wallace Stevens she concisely shows how world and poetry interpenetrate one another. They oscillate and keep swapping places.

It is a compelling viewpoint that I'll try to reframe in terms of mimesis in philosophy and poetry as I understand it. In Plato's philosophy, mimesis means the production of copies that mimic a truer reality that is unchanging: fixed, perfect, and beyond our finite here and now. Thus the finite, mortal, imperfect world we live and love in is just a disposable rendering of what's really real in the higher, abstracted world. Plato's philosophy devalues the here and now (as Nietzsche never tired of pointing out). Homer's poetry, by contrast, celebrates the finite here and now. To name only the most obvious examples: Achilles and Helen are one of a kind. They are not copies of anything. They are imperfect originals and, like the rest of us, they too have to die. In Homer, the really real cannot last. Evidently that thought was intolerable for Plato. He invented a never-never land of conceptual purity where it was not so. Homer accepted that imperfection and flux (and love and death) are the truth of the world. His poetry conveys the truth of unfixity that Plato's philosophy refuses. That's why Plato excludes poets from his republic. He says the poets lie too much, but maybe the real problem was that they tell a truth he could not accept. Hegel's view of art and artists (from within the hospital of philosophy) is not much different from Plato's.

It may follow, then, that mimesis in poetry is above all a matter of flux and transformation rather than the static »representation of reality.« Certainly Baudelaire and the modernists thought transformations to be the underlying truth of the world. In a presentation of 1976, known as the »Munich Lecture,« Elias Canetti said that novelists should be understood as »Hüter der Verwandlungen.« He meant, as it seems to me, that the modern world is always in danger of a conformist hardening, its living flow getting stuck fast in the concrete of past truths (and doctrines) that no longer correspond to how things are now. Poets and novelists, painters and composers, artists of all sorts – critics and scientists too – are necessarily caught up in the flux they portray. Their task is not to petrify, Medusa-like, a given feature in the granite of philosophical concept and call it *the* truth, but to catch hold of the transformation and ride it. Mimesis is not copying, it is metamorphosis, transforming one thing into another.

When Gregor Samsa turns into an insect, Kafka is not writing an allegory of a social or political concepts. Instead, he is attending to the truth of transformation, the truth of mimesis. We are captivated, enchanted, horrified by the change that has taken place. Has Gregor been saved from his awful family, or has he been revealed as the parasite he really was all along? Or is it we, as Stevens might suggest, who have been relieved of the pressure of our current lives by witnessing the miraculous

transformation that occurs in Kafka's story, that is Kafka's story? I like the last option most. It is ecstatic: Gregor has been taken out of himself, and the story takes us out of ourselves. Mimesis takes you out of yourself and lets you see things from an alien perspective. I take the experience to be what Gosetti-Ferencei has called the »ecstatic quotidian.« As lovers of literature, critics should be the impassioned, ecstatic keepers of such metamorphoses rather than the abstemious gatekeepers of specialized academic doctrines.

One final point. »If for Baudelaire the eternal can be distilled from the ephemeral,« writes Gosetti-Ferencei, »for Rilke the ephemeral must be salvaged from irretrievable loss.« Salvaged? She makes me think of his poem »Orpheus. Eurydike. Hermes« (the odd punctuation is Rilke's – the god is infinite). Orpheus fails to save his beloved, but the poem still salvages something: the impermanence and sweetness of both love and life. To salvage is much different than to save or redeem. It is more modest. It's what happens to wrecked cars. Even so, we still have to wonder: how can *anything* be salvaged from »irretrievable loss«? Is this not a contradiction in terms? It is, but I think Gosetti-Ferencei is onto something – because the ephemeral is more real than the everlasting. It is why Homer will always be more compelling than Plato.

Let me give a more immediate example than Homer or Rilke. In an exchange of emails reflecting on the recent death of Cormac McCarthy, an old friend and I were talking over his novel *The Road*. It concerns the post-apocalyptic world, a horrifying landscape of irretrievable loss. My friend quoted this passage to me, which comes at the end of the book:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculite patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery.

The »message« of this novel would appear to be that we are all doomed – which is a fact. Sooner or later we will all die, and maybe in a catastrophe such as that which *The Road* describes. But the reticulate beauty of this passage runs against the grain of any nihilism. It celebrates the ephemeral of our here and now, and it intensifies that beauty by making it retrospective. It makes us see afresh what we have now. McCarthy's language (or Thomas Mann's, for that matter) complicates, deepens, enriches and qualifies the book's superficial message. You might say it salvages the world by looking at it from the perspective of death, in this case from the extremity of mass annihilation. One reads this passage with wonderment. It jolts us out of

ourselves for a moment, even as it tells of a loss that is totally irredeemable. It also tells of transformation, our own and that of world into word. McCarthy doesn't know details of future particularities any more than anyone else does. What he *does* know is that the mystery hums in things. You can hear it if you know how to listen. McCarthy has no message, but the novel's real truth is an embodied love of the world, a love that accepts that world in all its transience.

**Special Section/Schwerpunkt:
Poetologien mehrdeutigen Erinnerns.
Historisierungsstrategien in der
deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**

Vorbemerkung

Norbert Otto Eke, Stephanie Willeke

Die folgenden Beiträge wurden auf dem 27. Germanistentag (Paderborn, 25.–28.9.2022) im Rahmen des Panels »Poetologien mehrdeutigen Erinnerns. Historisierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« vorgetragen. Ausgangspunkt des Panels war die Beobachtung, dass Historisierungsprozesse im Sinne der erinnernden Konstruktion des Vergangenen die Gegenwartsliteratur in vielfältiger Weise leiten. Sie knüpft hier nicht nur an eigene Traditionen an; sie schreibt sich auch unmittelbar in gesellschaftliche Aushandlungsprozesse vergangenheitspolitischer Debatten ein und schreibt diese gleichsam mit. Dieser Vorgang einer solcherart doppelten (In-)Skription bewegt sich zwischen zwei Polen: einerseits dem Versuch, Narrative erzählerisch zu etablieren und damit bestimmte Geschichtsbilder zu vermitteln, andererseits der Dekonstruktion dieser Narrative durch die Konfiguration von Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen und Ambiguitäten, wobei die gegenstrebigen Geschichtsbilder immer wieder zurückverweisen auf die Gegenwart der Historisierungsprozesse selbst. Neben der Frage, mittels welcher narrativen Strategien und Erzählverfahren die auf Mehrdeutigkeit beruhenden Geschichtsbilder entworfen werden, sind daher auch, so eine der Leitthesen des Panels, die auf die Gegenwart verweisenden Funktionen der ambigen Konstrukte des Vergangenen relevant. Die im Rahmen des Panels gehaltenen Vorträge gingen neben den theoretischen Prämissen des mehrdeutigen Erzählens diesen Fragen in diachroner Perspektive anhand der literarischen Historisierung von drei Zeiträumen nach: (1) der Historisierung des Nationalsozialismus und der Shoah, (2) der Historisierung von BRD und DDR sowie (3) derjenigen der 1968er-Bewegung.

Die drei im Folgenden wiedergegebenen Beiträge geben einen Einblick in die Diskussion dieses vielschichtigen Themenfelds.

Poetologien mehrdeutigen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Norbert Otto Eke

Historisierungsstrategien

Literatur kartografiert, chronologisiert, kategorisiert und imaginiert Geschichte, und sie tut dies, indem sie ›Fiktionen‹ produziert. Bezogen auf die Historiografie hat Reinhart Koselleck zu solchen Fiktionalisierungsprozessen angemerkt, dass die »Totalität der Vergangenheit« sich »nicht wiederherstellen« lasse, da sie ja nun einmal »unwiderrufbar vergangen« sei; den Schreibenden zwingt dies dazu, »den fiktiven Charakter vergangener Tatsächlichkeit anzuerkennen«, um historische Aussagen »theoretisch absichern zu können«.¹

Ist allein schon der ontologische Status der *res gestae* als einer der Sprache vorgängigen Authentizität fraglich, gilt dies umso mehr für die *historia rerum gestarum* im engeren und die Suggestion, durch Geschichten ›wahr‹ zu sprechen, im weiteren Sinn. Dabei läuft in literarischen Konstruktionen des Vergangenen stets ein Wissen darum mit, dass allein Erinnern Zukunft ermöglicht. Bereits die *Odyssee* erzählt davon im 11. Gesang, der *Nékyia*, mit der *Katábasis* des irrfahrenden Fürsten von Ithaka (die eigentlich keine ist, insofern das jenseitige Schattenreich in der *Odyssee* kein Unterweltliches im eigentlichen Sinn ist, sondern eine Wirklichkeitssphäre, die sich am ›Rand‹ mit der Welt der Lebenden berührt). Die von Odysseus an die Toten gerichtete Bitte um Wegleitung (Orientierung) schafft als Vergewisserung der Vergangenheit Zukunft. Dass es der auch über den leiblichen Tod hinaus mit der Fähigkeit der Zukunftsschau begabte thebäische Seher Teiresias ist, dessen vom Vergessen bedrohtes Wissen sich Odysseus in erster Linie dabei zu eigen macht, ist ein dramaturgischer Kniff mit weitreichender Bedeutung: Odysseus' Jenseitsreise ist als Befragung der Toten Archäologie, die das ›Jenseits‹ (die Vergangenheit) auf ein Gegenüber, nämlich ein Zukünftiges (die Heimkehr) hin konzipiert, wobei Odysseus im epischen Gesamtrahmen als Erzähler seiner selbst erzählt, was wiederum ihm die

1 Reinhart Koselleck: Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft. In: Ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt am Main 2000, S. 298–316, hier S. 315f.

Toten in Gestalt des inspirierten Sehers erzählen und damit an Wissen preisgegeben haben.

In der Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre findet die in der *Nékyia* erfolgte Verklammerung von Tod und Rettung, Vergangenheit und Zukunft ein Nachleben in der Fluchtlinie von Walter Benjamins Idee einer Grabung, die als Spurensuche ihrerseits Spuren im Grabungsboden hinterlässt und damit auch den Ausgangspunkt transformiert.² Diese ›Grabungen‹ bewegen sich zwischen den Polen der Konstruktion (hier im Sinne einer Produktion von ›Vergangenheiten‹ durch in ihrer Evidenz unhinterfragte, zumindest unwidersprochene Semiosen) und der Dekonstruktion durch die Konfiguration von Ambivalenzen, Ambiguitäten und Latenzen, mit denen ein ›ekstatisches‹, ein außerhalb der routinisierten Wahrnehmungen stehendes Denken Form gewinnt. Aleida Assmann hat für solche sprachlichen Operationen den Begriff der ›wilden Semiose‹ geprägt. Darunter versteht sie solche sprachlichen Artikulationsformen, die dort entstehen, wo die Signifikantenketten auseinanderbrechen und die »syntagmatische Verbindung der Zeichen wie auch die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat reißt«.³ Sehen/Lesen und Verstehen gehen in dem Fall nicht mehr zusammen, kognitive Muster der Welterfassung und der Weltbewältigung verlieren ihre Orientierung gebende Bedeutung, während zugleich die Wirklichkeit »in gesteigerten Augenblicken eine überwältigende Gegenwart«⁴ erlangt.

Adorno hatte in seiner *Ästhetischen Theorie* auf den »integralen semiotischen Zusammenhang zwischen materialem Ausdruck und [der] Bedeutungsdimension«⁵ von Artefakten verwiesen. Alles »Sprachähnliche an den Kunstwerken« fasse sich in »Form« zusammen, während umgekehrt »die Form, die dem Inhalt widerfährt«, selber »sedimentierter Inhalt«⁶ sei. An Adornos »Versuch einer Rettung der autonomen Form vor der vermeinten Gefahr des Formalismus«⁷ zu erinnern, mag im Kontext der hier verfolgten Fragestellung nicht ganz unwichtig sein, begegnet in poetologischen Äußerungen von Autor/-innen der Gegenwartsliteratur doch immer wie-

2 Vgl. dazu Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV,1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1980, S. 400f.

3 Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 237–251, hier S. 237.

4 Ebd.

5 Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000, S. 524.

6 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1973, S. 217.

7 Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus, S. 524.

der geradezu toposhaft die Behauptung, die ›Form könne nicht lügen‹ (Judith Kuckart),⁸ zumindest sie also sei ›wahr‹. Im Zusammenhang mit den im Folgenden skizzierten Beispielen für mono- und multimediale Fiktionalisierungen von Geschichte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Herta Müllers ›wilden Semiosen‹, Werner Fritschs Verwirbelungen, Frank Witzels onirischen Grabungen im Feld der jüngeren Zeitgeschichte – zumindest gewinnt dies eine signifikante Bedeutung.

Wilde Semiosen, Verwirbelungen, onirische Poetik: Herta Müller, Werner Fritsch, Frank Witzel

Unverwechselbar im Ton spiegelt sich in den Erzählungen, Romanen und Essays Herta Müllers in gerade wieder neugewonnener Aktualität die Realität einer *Glücklosen*, emotional ausgekälteten, materiell ausgehungerten und sozial destabilisierten Gesellschaft, die in Agonie verharrt, im Warten: hier auf den Tod des Diktators oder auf die Chance zum Entkommen aus einer widersinnigen Existenz über die streng bewachte Grenze eines in mehr als einer Hinsicht bewachten Lebens hinaus. Das subversive und innovative Potenzial wilder Semiose findet in diesen Texten, die den Blick zurücklenken in den vergangenen Innenraum der diktatorischen Ceaușescu-Ära in Rumänien, Ausdruck dabei in der Form eigentümlicher (nicht eigenartiger) ästhetischer Fremdstellungen: ›Schräge‹, zerbrochene oder seltsam ›verkehrte‹ Bilder (»Überm Dorf gehn die Dächer wasserwärts.«⁹) werden zu sequentialisierten Blick- und Ereignisfolgen arrangiert; Gegenstände werden in ungewöhnliche Verweisungszusammenhänge hinein versetzt, akustische Wahrnehmungen vergegenständlicht.¹⁰ Häufig entfaltet sich die Bildsprache auf dem Weg der Anthropomorphisierung von Naturphänomenen oder auch aus

8 So Judith Kuckart im Rahmen einer Diskussion im Anschluss an die Präsentation ihrer Tanz-Performance »Die Erde ist gewaltig schön; doch sicher ist sie nicht« (Skoronel Reloaded) am 25.09.2022 an der Universität Paderborn (Mitschrift N.O.E.).

9 Herta Müller: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Eine Erzählung*. Berlin 1986, S. 56.

10 Zu den Sprach-Bild-Strategien Herta Müllers vgl. u.a. Axel Dunker: *Collagen*. In: Herta Müller-Handbuch. Hg. von Norbert Otto Eke. Stuttgart 2017, S. 71–78; Christina Rossi: *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Würzburg 2019; Andreas Erb und Christof Hamann: »Wir sind frei, mit ihnen das zu machen, was unser Leben mit uns macht«. Produktive Mehrdeutigkeit in den Text-Bild-Collagen von Herta Müller. In: Herta Müller. Text + Kritik 155/2020. 2. Aufl.: Neufassung. Hg. von Norbert Otto Eke und Christof Hamann. München 2020, S. 80–97; sowie Norbert Otto Eke: *Schönheit der Verwund(er)ung*. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Text + Kritik 155/2002, S. 64–79; Ders.: »In jeder Sprache sitzen andere Augen«. Herta Müllers ex-zentrisches Schreiben. In: *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Hans Magnus Klaue. Köln/Weimar/Wien 2008, S. 247–259; Ders.: *Mit Schere und Kleber*. Herta Müllers Inszenierungen

sprachlichen Inkongruenzen heraus, zu denen synästhetische Wahrnehmungskonstruktionen (»Die Bäume summten grün«¹¹), surreale Verschiebungen (»Aus den Feldern sieht man das Dorf als Häuserherde zwischen Hügeln weiden«¹²) oder auch die Übergängigkeit von Fauna und Flora beitragen. Zugleich entstehen Reibungs- und Alteritätseffekte durch Doppelbödige- und Mehrdeutigkeiten – von Worten, Symbolen, Sachverhalten – und nicht zuletzt aus der Vermischung unterschiedlicher sprachlicher Repräsentationssysteme und Register.

Solcherart konfrontiert Herta Müller ihre Leser/-innen mit einer überflutend-überfordernden Unlesbarkeit, die routinisierte Wahrnehmungsmuster buchstäblich »blind« stellt, um so von anderer Seite her den Bild- und Wahrnehmungsraum neu zu öffnen. Das Sprachspiel mehrdeutiger Metaphorisierungen und Metonymisierungen, in dem niemand sich sicher sein kann, stellt im Kontext des erzählenden Zurückschauens in den Vergangenheitsraum der rumänischen und rumäniendeutschen Geschichte konstellative Kontexte her, die den Blick für die Inhumanität und Brutalität gegenwärtiger autokratischer Systeme schärfen; es kürzt Beschreibungen ab,¹³ vor allem aber schafft es Räume der Irritation und der Befremdung mit dem Ziel, bei den Leser/-innen das zu erzeugen, was Herta Müller den »Irrelauf im Kopf«¹⁴ nennt: »wildes« (eigensinniges) Denken als imaginäre, vor dem inneren Auge der Lesenden ablaufende Bildproduktion jenseits standardisierter und buchstäblich »voreingestellter« Wahrnehmungen.

Radikalisiert wird dieses Verfahren in den nicht allein verspielten Wort-Bild-Collagen,¹⁵ die Herta Müller seit 1993 in mittlerweile allein sieben eigenständigen

von Text-Bild-Räumen. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 66 (2021), Ausgabe 284: Furchtlos schreiben. Das Politische 1, S. 99–104.

11 Herta Müller: Heute wär ich mir lieber nicht begegnet. Roman. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 184.

12 Herta Müller: Niederungen. Prosa. Berlin 1984, S. 22.

13 Ute Weidenhiller erläutert dieses Verfahren der Abkürzung anschaulich am Beispiel des wiederum von Müller als Exempel eines »Tricks mit der Sprache« (Herta Müller: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München 2011, S. 101f.) angeführten Wortes »Schneeverrat«: »Das erfundene Wort »Schneeverrat«, so Weidenhiller, »verbirgt die Verschleppungsgeschichte [von] Herta Müllers Mutter, die sich vor der drohenden Deportation ins Arbeitslager so lange in einem Erdloch verstecken konnte, bis ihre Spuren verräterisch im Schnee sichtbar wurden. »Der Schnee ist ein weißer Verrat: heißt es deshalb in *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* und die aus der christlichen Ikonographie bekannte traditionelle Konnotation der Farbe Weiß als Farbe der Reinheit und der Unschuld, kehrt sich bei Herta Müller ins Gegenteil.« (Ute Weidenhiller: Das Unsagbare sagbar machen – Herta Müllers doppelbödige Poetik. In: *Études Germaniques* 67 [2012], H. 3, S. 489–506, hier S. 500).

14 Herta Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen. In: Dies.: Der König verneigt sich und tötet. München/Wien 2003, S. 7–39, hier S. 14 u. S. 20. Vgl. auch: Dies.: Der König verneigt sich und tötet. In: Ebd., S. 40–73, hier S. 49.

15 Eine einheitliche kategoriale Bestimmung von Herta Müllers Klebearbeiten hat sich bislang nicht durchgesetzt. In der Regel werden sie als »Collagen« (Axel Dunker: Collagen. In: Herta

Publikationen¹⁶ veröffentlicht hat. Auf kleinstem Raum (das Format der Collagen entspricht dem von Postkarten) unterzieht sie in diesen Klebearbeiten Wort- und Bildmaterial aus Zeitungen, Zeitschriften, Katalogen und Anzeigenblättern einem Vorgang gleichzeitiger Dekontextualisierung (Ausschneiden) und Rekontextualisierung (Zusammenkleben). Aus »objet trouvés« entstehen so im Ergebnis einer literarischen und bildkünstlerischen Formanstrengung mehrdeutige »Kunstmaschinen«, die die Betrachtenden dazu einladen, in einen *Schau*-Raum eigenen Rechts einzutreten, in dem Wörter und Bilder auf ihren Materialcharakter zurückgeführt sind: Die Schrift wird wie in der skripturalen Malerei visualisiert, die Bildelemente wiederum werden zur Skriptur, was als solches eine neue Weise der Rezeption voraussetzt: ein »sehendes Lesen«¹⁷ und ein lesendes Sehen. Medial gerahmt als (zunächst) nummerierte Postkartensammlung (*Der Wächter nimmt seinen Kamm*, 1993), ab der folgenden Veröffentlichung *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000) dann als jeweils *gebundener* »Bildband« mal mit, mal ohne feste Paginierung werden die für sich stehenden Einzelblätter zu Makrocollagen, deren Zusammenhang ein rhizomorphes Geflecht stiftet aus sich kreuzenden und überschneidenden Bildern, Themen und Motiven, die ganz unterschiedlichen Ordnungsebenen angehören können: politische Verfolgung, Nachstellungen, Überwachung und Bespitzelung durch den staatlichen Repressionsapparat, Angst und Angsterzeugung, Freundschaft und Verrat,

Müller-Handbuch. Hg. von Norbert Otto Eke. Stuttgart 2017, S. 71–78) bezeichnet, als »Collagegedicht[e]« (Monika Moyrer: Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs. In: *The German Quarterly* 83 (2010), H. 1, S. 77–96, hier S. 91) oder auch einfach als »Gedichte« (z.B.: Helga Mitterbauer: Hybridität – Métissage – Diaspora. Zur Anwendbarkeit aktueller Identitäts- und Kulturkonzepte in der Erforschung von Minderheitenliteraturen, überprüft am Beispiel von Herta Müllers *Der König verneigt sich und tötet* [2003]. In: Wahrnehmung der deutsch(sprachig)en Literatur aus Ostmittel- und Südosteuropa – ein Paradigmenwechsel? Neue Lesarten und Fallbeispiele. Hg. von Peter Motzan und Stephan Sienerth. München 2009, S. 223–234, hier S. 229.).

- 16 *Der Wächter nimmt seinen Kamm*. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek bei Hamburg 1993; *Im Haarknoten wohnt eine Dame*. Reinbek bei Hamburg 2000; *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München 2005; *Este sau nu este Ion*. Iasi 2005; *Vater telefoniert mit den Fliegen*. München 2012; *Im Heimweh ist ein blauer Saal*. München 2019; *Der Beamte sagte*. Erzählung. München 2021.
- 17 Christina Rossi hat in ihrer umfangreichen Studie zu Herta Müllers Collagearbeiten ausgehend von narrativen Strategien der Entautomatisierung das Konzept eines »sehenden Lesens« als Rezeptionshaltung entwickelt. Das »sehende Lesen« »ist ein zwischen den verschiedenen verwendeten Modalitäten hin- und herpendelnder Blick und meint einen Leseprozess, der räumlich und nicht bzw. nicht nur linear-zeitlich zu verstehen ist. Es geht dabei um ein »Sehen von und ein Sehen in Strukturen.« (Christina Rossi: Sinn und Struktur, S. 108) Das ist insoweit wichtig, als sich die Rezeption anfänglich auf die textuelle Ebene der Collagen konzentriert hat. Mittlerweile hat sich allerdings die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine Annäherung an das als »schwierig« geltende Collagenwerk die Anerkennung der prinzipiell unterschiedlichen kognitiven Rezeptionsweisen von Bildern und Texten zur Voraussetzung hat.

Flucht und Emigration, damit einhergehend Versuche des Heimischwerdens andernorts. Selten wurden Adornos Thesen zum semiotischen Zusammenhang von Form und Bedeutung so plastisch (be-)greifbar wie in diesen Miniaturen aus *Bruchstücken* und *Aus-Schnitten*, die bei aller Ernüchterung über den destruktiven Systemzusammenhang der politischen Utopien weder die Möglichkeit eines Anderen dementieren noch die Idee der Solidarität aufgeben, die sich über formgebende Historisierungsstrategien einmischen wollen in vergangenheits- und gegenwartspolitische Debatten.

Vom Grundsatz her handelt es sich bei jeder dieser Collagenarbeiten um ein Unikat – jede für sich ist in der Grenzüberschreitung zwischen Schrift und Bild –, das mit Herta Müllers Erzählungen und Romanen in enger Verbindung steht. Noch bevor sie sich nahezu ausschließlich auf die Arbeit an diesen kleinen Bildtexten konzentrierte, hatte das Collagieren Bedeutung für Herta Müller so als Labor und Experimentierfeld für Ideen, Themen und Motive des Erzählwerks, das sie mit den Collagen in teils reproduktiver, teils selbstmodifizierender Weise in eine andere (ästhetische) Struktur »übersetzt«.¹⁸ In letzter Konsequenz ist Herta Müller dann in ihrer bislang letzten Veröffentlichung von Text-Bild-Collagen, *Der Beamte sagte* (2021), den Schritt zurück zum Erzählen »ganzer« Geschichten gegangen, indem sie die einzelnen Blätter zu einer kohärenten Narration verwoben hat, in der sich die Geschichte Rumänien und derjenigen der BRD nach der Wende begegnen.

Weiter zurück in die (nicht allein) deutsche Geschichte geht Werner Fritsch mit einer im Wortsinn grundlegenden Kartografie des kulturellen Gedächtnisses, die Erzählungen, Theater- und Hörstücke sowie Filme gleichermaßen umfasst. Mit ihnen hat Fritsch sich über mittlerweile mehr als 30 Jahre hinweg im Benjaminschen Sinn der archäologischen Grabung tief eingesenkt in die deutsche Geschichte einerseits, in die kulturelle Überlieferung der Menschheitsgeschichte andererseits. Formal sucht Fritsch dabei den Anschluss an mehrdeutige Traumästhetiken, die Shakespeare im 43. Sonett als »Sehen mit geschlossenen Augen« beschrieben hat: »When most I wink, then do mine eyes best see, / For all the day they view things unrespected« (in der Übersetzung Paul Celans: »Mein Aug, wenns zu ist, siehst, wie's sonst nicht sieht, / denn tags, da siehst vorbei an Tagesdingen«¹⁹). Als der »gewöhnliche[n] Wortsprache« in mancher Hinsicht überlegene »Abkürzungen- und Hieroglyphen-

18 Siehe auch Ernest Wichner: »Vergangenwart« und »Gegenheit«. Zum Collagenwerk der Herta Müller. In: WortBildKünstler. Von Goethe bis Ringelnatz. Und Herta Müller. Hg. von Ulrich Luckhardt. Ostfildern 2013, S. 290–299, hier 295f.; Xenia Wotschal: Schreiben und Reisen über Gattungsgrenzen hinweg. Gattungsmischung und -bildung bei Rolf Dieter Brinkmann, Ilse Aichinger und Herta Müller. Heidelberg 2018, S. 231.

19 William Shakespeare: Sonette, Übersetzung: Paul Celan. In: Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Übertragungen II. Zweisprachig. Frankfurt am Main 1983, S. 326 (englisch) u. S. 327 (deutsch).

sprache«²⁰ öffnet der Traum im Verständnis Fritschs den Raum jenseits der die Wirklichkeit verstellenden (Medien-)Bilder. Dem folgend, zielt seine Theater- und Filmkunst in Wort und Bild darauf ab,

Gegen-Gedanken, Gegen-Augenblicke, aus dem Innersten unserer Träume heraus geschöpft, frontal in den öffentlichen Raum zu stellen.

Seit mit Aristoteles die Stasis des A=A, die Diktatur des Eineindeutigen, den Fluss der Dinge in die Prokrustesbetten der Begriffe zwingt, ist die logische Konsequenz eine tödliche.

Die Dialektik, nur in einer Hirnhälfte lokalisiert, der rationalen, greift im Gegensatz zur Poesie, die weder den Körper noch das Jetzt ausschweigt, und deswegen die Fortführung der Schöpfung realisiert, zu kurz.²¹

Kunst entsteht für Fritsch aus dem »Fluß des wilden Denkens« (so der Titel von Fritschs erster Frankfurter Poetikvorlesung)²² heraus als Korrektiv zu einer »Kultur der Selektion«,²³ wie sie ihm alltagskulturell in der Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses, von kultureller Vielfalt und Eigenheit, begegnet: »Du bist anders als ich. Wenn ich stärker bin als du, schlage ich dir, wenn du nicht genauso wirst, wie ich will, den Schädel ein: Das heißt, ich lösche dein kulturelles Gedächtnis aus.«²⁴ Mehrdeutigkeiten und sprachliche Latenzen fungieren in Fritschs oft hyperbolisch aufgeladenen Spracheruptionen dabei als Wall und Blende gegen die »Eineindeutigkeit«²⁵ der seit Auschwitz vernutzten Sprache und den Nivellierungstendenzen der telekratischen Massenkultur. Programmatisch setzt Fritsch ihnen eine Poetik der Mehrdeutigkeit – er selbst spricht von »Vieldeutigkeit« und »Offenheit«²⁶ – entge-

20 G[otthilf] H[einrich] Schubert: Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814, S. 2.

21 Werner Fritsch: Natalität versus Fatalität. Einige Gedanken zum THEATER DES JETZT im Kontext der Inszenierung von DAS RAD DES GLÜCKS. In: Programmheft zur Uraufführung von »Das Rad des Glücks« am Bayerischen Staatsschauspiel München, Residenztheater/Marstall, 12.05.2005, Programmheft Nr. 64. Hg. vom Bayerischen Staatsschauspiel München, Redaktion: Werner Fritsch/Georg Holzer. München 2005, S. 8–15, hier S. 13f.

22 Werner Fritsch: Die Alchemie der Utopie. In: Frankfurter Poetikvorlesungen 2009. Frankfurt am Main 2009.

23 Ebd., S. 118.

24 Ebd.

25 Fritsch: Natalität versus Fatalität, S. 9.

26 Ebd.: »Nur aus dem Konfliktherde zeitigenden Geist der Eineindeutigkeit heraus, kann Sprache als Medium für Gesetze, die Grundlage sind für Befehle, Dekrete, Verordnungen, instrumentalisiert werden: die Sprache der Jurisprudenz, die Sprache der politischen Rhetorik, die Sprache der Propaganda, die Sprache religiöser Dogmen, die Sprache der Bürokratie, die Sprache der Wissenschaft, die heute noch profitiert von den damaligen Forschungen am Menschen als Versuchskaninchen, die Sprache von Befehl und Gehorsam – all diese Verwendungsweisen von Sprache suchen, letzten Endes, die Eineindeutigkeit – die poetische Sprache, auf der allein das Theater des Jetzt beruht, hingegen sucht die Vieldeutigkeit, die

gen, deren Herzstück die Konzeptualisierung einer aus der Erfahrungswelt herausgesprengten »Eigenzeit«²⁷ und Eigenräumlichkeit der Kunst ist: Kunst ist im Verständnis Fritschs »Jetzt«, ist der »Raum *hier*«, der als Gegen-Raum und Anders-Zeit aus dem Gesagten, aus Sprache entsteht.

HEILIG HEILIG HEILIG Allen

Ist ein Theater gegen alles
Theater Allen
Es macht den Raum hier
Zu einer Oase der Stille
Die Zuschauer sitzen im Aug
Des Tornados Tod
Der rings um uns tobt²⁸

Zentralen Ausdruck findet diese hier im Prolog zu dem Stück *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt* zum Ausdruck gebrachte Idee der Präsenz in dem »Filmgedicht« *Faust Sonnengesang* mit einer raum- und zeitgreifenden Bewegung zwischen Eigenem und Anderem, Peripherie und Zentrum, Mythos und Moderne. *Faust Sonnengesang* ist ein Wirbel im Gestus eines unendlichen Sprechens: Drehung, Strömung, »Dissolutum des Absolutum«,²⁹ Protoplasma eines aus den Quellen des kulturellen Gedächtnisses geschöpften Kunstwerks der Zukunft auf der Spur des Kairos, des glücklichen Augenblicks in finsternen Zeiten, mit dem Fritsch die Dispositive gleichermaßen des Films wie des Theaterspiels und des Erzählens als Rahmen des Wahrnehmbaren zitiert, innerhalb dieses Rahmens aber die Wahrnehmungen neu

Offenheit: auf dass, mit Hölderlin zu sprechen, der Mensch die Freiheit verstehe, aufzubrechen, wohin er will.«

- 27 Heribert Tommek: Gegen-Realismus und Poetik der Eigenzeit: Marlene Streeruwitz/Werner Fritsch. In: Werke im Dialog. (Virtuelle) Begegnungen anlässlich von 40 Jahren Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Hg. von Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie (erscheint Berlin 2023).
- 28 Werner Fritsch: Heilig Heilig Heilig. *Das Theater des Jetzt*. Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main 2004, S. 2.
- 29 Davon spricht Jean-Luc Nancy in seinem poetischen Essay *Wirbel*, der in der Verschmelzung der Sprachen (Französisch-Deutsch) selbst das ist, was der Titel anzeigt: „Mir wirbelt der Kopf. Heißt es, das Absolute sei im Wirbel, bei mir? Oder sei vielleicht der Wirbel selbst? Vielleicht die Trunkenheit und der Wein, vielleicht in Wein aufgelöst, das Dissolutum des Absolutum? L'absolu veut être auprès de nous. Il le veut, il le désire. Il y est déjà, il est de toujours, et il le désire encore. Etant près il désire s'approcher. Le proche est désir d'être proche, n'est donc pas proche sans approcher encore. Sans fin.« (Jean-Luc Nancy: *Wirbel*. In: *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Hg. von Thomas Strässle und Simon Zumsteg. [Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Hg. von Norbert Otto Eke, Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. Bd. 65]. Amsterdam/New York 2008, S. 11–13, hier S. 11).

ordnet.³⁰ Vor allem aber ist *Faust Sonnengesang* Grabung im Trümmerfeld der katastrophischen Geschichte, mit der Fritsch nichts weniger verfolgt als das Ziel einer ›bewahrenden‹ (rettenden) Zusammenschau einer Weltkultur, was nicht allein Aufzeichnung und Speicherung (Musealisierung) und damit die Schaffung einer durch das Archiv gestützten sekundären Erinnerungskultur meint, sondern im Gegenteil die Produktion einer lebendigen (ethischen) Erinnerungsgemeinschaft: Die Blickrichtung erfolgt rückwärts (Vergangenheit) und vorwärts (Zukunft) zugleich. Die Geschichte des an seiner begrenzten Welt kein Genüge findenden Suchers Faust findet Eingang dabei in die Gedanken- und Bilderwelt eines Werkes, das der Vorstellung von ›Weltkultur‹ als Begegnung von in ihrer Gegensätzlichkeit *gleichberechtigten* ›Wahrheiten‹ folgt, zugleich damit Goethes theaterästhetische Praxis der Verselbstständigung von Teilen fortschreibt in einer gleichsam postprotagonistischen Dramaturgie, die Figuren allein noch in metamorphotischer Verwandlung kennt.

Bekanntlich hatte Goethe im zweiten Teil seiner Faust-Dichtung nicht allein den anfänglich engen Schauplatz der Bürgerwelt und mit ihr die psychologisierende Darstellung des Menschen hinter sich gelassen, war er mit dem Ziel, die Denk- und Verhaltensweisen der ›großen‹ Welt in den Blick zu nehmen, ›grundsätzlicher‹ geworden; Faust und Mephisto erschienen in diesem Teil der Dichtung mehr als Suchfiguren in einer theatral-medialen, Genre- und Gattungsgrenzen überschreitenden Weltenwanderung denn als *dramatis personae*. Vor allem auch hatte Goethe hier sein Spiel vom Vertreter einer menschlichen Wissbegierde, der sich mit dem überlieferten, durch Glauben, Moral und Sitte eingehegten Wissen nicht zufriedengibt, im Grunde genommen bereits filmisch gedacht (zumindest soweit ihm dies von den technischen Möglichkeiten seiner Zeit her vorstellbar

30 Werner Fritsch: *Faust Sonnengesang I/Das sind die Gewitter in der Natur*. Berlin: filmedition suhrkamp (DVD) 2012; *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp (DVD) 2019. Zu Fritschs Großprojekt vgl. das Begleitheft zur DVD-Veröffentlichung von »Faust Sonnengesang I/Das sind die Gewitter in der Natur« sowie den umfangreichen Materialienband im Anhang der DVD-Veröffentlichung von »Faust Sonnengesang II und III« (darin Norbert Otto Eke: Die Explosion der Bilder im Kopf oder: »Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère«, S. 25–42). Siehe darüber hinaus Norbert Otto Eke: Werner Fritsch: »Theater gegen alles Theater«. In: *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*. Hg. von Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. München 2012, S. 371–387; Susanne Ledanff: *Goethe's Faust in Werner Fritsch's »Theater of the Now«*. In: *Goethe's Faust and Cultural Memory. Comparatist Interfaces*. Hg. von Lorna Fitzsimmons. Bethlehem 2012, S. 149–175; Norbert Otto Eke: Neuverteilung der Wahrnehmung. Heiner Müllers Querstellungen und ihr Nachleben bei Werner Fritsch und René Pollesch. In: *Müller Material. Das mediale Nachleben Heiner Müllers*. Hg. von Stephan Pabst und Johanna Bohley. Berlin 2018, S. 325–355; Günther A. Höfler: *Mediale Transformationen: Faust in Werner Fritsch's »Theater des Jetzt«*. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer unter Mitarbeit von Annette Schöneck. Stuttgart 2018, S. 508–516.

war). Überdies lassen sich der 2. und der 3. Akt lesen als Traum des in Folge seiner fehlgeschlagenen Beschwörung Helenas ›zu Boden gegangenen‹, paralysierten oder komatösen Faust: Faust träumt – und er träumt äußerst ›bildproduktiv‹, wie Ulrich Gaier eindrucksvoll beschrieben hat.³¹

Auch *Faust Sonnengesang* ist lesbar als ein Traumtheater, das den Faust-Stoff zu öffnen unternimmt auf der Suche nicht nach dem einmal-einmaligen, alle menschliche Erfahrung zusammenziehenden Augenblick, sondern den vielen Augenblicken der Schönheit. Das auf eine Gesamtlaufzeit von 24 Stunden hin angelegte Werk ist lesbar als Traumreise zumal auch eines Suchenden um die Welt herum, in die Fritsch sich in Weiterführung der in seinem 1999 entstandenen Kurzfilm LABYRINTH erstmals erprobten Form des ›I-Movies‹ selbst hineingeschrieben hat: als Figur der Stellvertretung. Der Autor verschwindet nicht spurlos im Monument des Werks (der Schrift, der Bilder), sondern wird zurückgeholt in die *persona*, die Maske: Faust. Ist Goethes Faust Figuration des von Weltneugier getriebenen, von einem universellen Streben fortgerissenen neuzeitlichen Menschen, der mit seinem Streben nach Weltgewinn und Icherweiterung gleichsam direkt ins Licht der Sonne zu blicken und »des Lebens Fackel« daran zu entzünden versucht, nur um im Zwischenspiel der »Anmutigen Gegend« begreifen zu müssen, dass dem Menschen das Absolute nur indirekt, als Spiegelung, letztlich heißt das: in der Kunst, im Schönen, zugänglich (und erträglich) ist, so durchwandert Faust/Fritsch als Stimmen- und Spurensammler nun mit dem Goetheschen *Faust* und dem *Sonnengesang* des Pharaos Echnaton im Kopf stellvertretend für die Betrachtenden/Zuschauenden Zeiten und Kulturen unter Verwischung der Grenzen von innen und außen. Auslöser, Anstoß und gleichsam Ausgangspunkt dieser imaginären Reise, die buchstäblich die geschlossene Faust der fünf Kontinente (fünf Finger bilden eine Faust – hier ist der Titel des Filmgedichts durchaus schillernd) öffnet, die Kulturen durchdringt und zueinander bringt, ist die Nahtoderfahrung eines Unfalls, die in allen Teilen von *Faust Sonnengesang* prologartig die Denkbewegung öffnet: als Urknall der Imagination. Sie produziert in einer der fluiden, assoziativen und sprunghaften Struktur des ›letzten Lebensfilms‹ analogen Weise kaleidoskopartige Bilder eines historisierenden Gedächtnistheaters, dessen Weg – in Entsprechung zum Gang des Goetheschen Faust durch die zunächst kleine (hier in Gestalt des eigenen Lebenslabyrinths), dann die große Welt – durch mehrere tausend Jahre Kulturgeschichte zurückführt buchstäblich ›in den Grund‹. Mit der Verwirbelung gegenstrebiger Bilder auf der Bild- und der Tonspur, die durch Techniken der Überlagerung, dem Wechsel von Farbe und Schwarz-Weiß, Zeitdehnungen und Zeitbeschleunigungen, Loops und Permutationen, Geräusch-, Musik- und Textmischungen noch verstärkt und gestützt wird,

31 Ulrich Gaier: Goethes Traum von einem *Faust*-Film. In: Ders.: *Fausts Modernität. Essays*. Stuttgart 2000, S. 92–136, hier S. 110.

lässt Fritsch dabei das Gewesene mit dem Jetzt im Sinne Benjamins ›blitzhaft‹ zu einer ›Konstellation‹ zusammentreten, um so die Dinge wieder und auf nicht (mehr) gesehene Weise ins Spiel zu bringen im Schau- und Hörraum seines (Film-)Theaters. Das zielt auf die kreative Ko-Produktion der Wahrnehmenden durch das Wahrgenommene als gemeinschaftlichem Kunsterleben.

Von Fritschs Traumarchäologie, die sich, was das angeht, überraschend mit Herta Müllers poetischer Leitvorstellung vom Erfinden der Wahrnehmung berührt, führt auf verschlungenen Wegen eine Verbindung zu Frank Witzels seinerseits onirischer Historisierung der bundesdeutschen Geschichte in seinem preisgekrönten Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*. Auch Witzel bedient sich in diesem strukturell »von Phantasmen und Träumen«³² durchzogenen Parforceritt durch die jüngere westdeutsche Geschichte ›paradoxa Nachbarschaften«³³ und eigenartig ›schräger‹ Verkettungen, wie sie in Assmanns Begriff der ›wilden Semiose‹ mitgedacht sind. Witzel bringt seinerseits so dem Erzählen von Geschichte durch Geschichten wie Herta Müller eine Art verwunschene Logik bei, die wie Fritschs Grabungen auf die stimulierende Potenz konstellativer Kontextualisierungen setzt. Witzel selbst schreibt zu dieser Formung konstellativer Kontextualisierung als Element (nicht allein) historisierenden Erzählens in seinen Heidelberger Poetikvorlesungen *Über den Roman – hinaus*:

Es muss für mich eine Art Lücke, besser noch Kluft bleiben, die sich nicht völlig schließen lässt, damit genau aus diesem Spalt ein weiterer Kontext entstehen kann, ein Kontext, den ich im Gegensatz zum narrativen Kontext als Stimmungskontext bezeichnen möchte. Dieser Stimmungskontext ist nicht gänzlich zu interpretieren, entzieht und verweigert sich einem Erklärungsversuch sogar, eröffnet aber weitere assoziative Möglichkeiten, wodurch sich die von ihm ausgehende Stimmung umso stärker entfalten kann.³⁴

Indem er einen Überhang – oder anders gesagt: Mehrdeutigkeiten – erzeugt, verwickelt Witzels Roman die Lesenden in Situationen, in denen habituell veranker-

32 Gerhard Kaiser: Der Zaungast an den Toren der Verheißung. Popmusikalische Referenzen in Frank Witzels *Die Erfindung*. In: Frank Witzel. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Anke Detken und Gerhard Kaiser. Stuttgart 2019, S. 125–149, hier S. 141. Zum Jean-Paul-Bezug in der *Erfindung* siehe weiterführend auch Norbert Otto Eke: Die Jean Paul Triangel. Beobachtungen zu einer innerliterarischen Kommunikation. In: Werke im Dialog. (Virtuelle) Begegnungen anlässlich von 40 Jahren Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Hg. von Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie (erscheint Berlin 2023).

33 Gerhard Kaiser: Der Zaungast an den Toren der Verheißung, S. 126.

34 Frank Witzel: *Über den Roman – hinaus*. Heidelberg 2018, S. 28.

te und damit gleichsam körperlich eingesenkte Wissens- und Orientierungsmuster nur noch bedingt greifen, Verlässlichkeiten nicht mehr funktionieren, was zu vorübergehender Verwirrung, auch zu gelegentlicher Ratlosigkeit führt und dazu herausfordert, jederzeit das ästhetische Verfahren der Historisierung (hier der Geschichte der BRD) gleichsam mit zu reflektieren. Ein Vorbild findet in seinem Fall diese Historisierungsstrategie in der poetischen Traumlogik Jean Pauls, der dem Dichter ein geradezu enzyklopädisches Wissen und zugleich das Vermögen der Verfügungsfreiheit über dieses Wissen, und das heißt die poetische Freiheit im Umgang mit diesem Wissen im Schreibprozess abverlangte. In der Materialsammlung, die er für seine um das Wesen des Komischen (Witz, Satire, Humor) kreisenden *Ästhetischen Untersuchungen* angelegt hat, notiert Jean Paul 1794, der »volendetste Dichter« sei derjenige, »der alles gelesen – alle Wissenschaften – alles gesehen p. und dan doch die Freiheit behalten [habe], über die erworbene Welt zu herrschen und eine poetische aus dem Erdenklos zu machen.«³⁵ Witzel folgt dem auf seine Weise mit der Fiktionalisierung der jüngeren Zeitgeschichte.

Hermeneutik des Mehrdeutigen

Dieter Borchmeyer hat Goethes *Faust* einmal als »Schatzkammer des kulturellen Gedächtnisses«³⁶ bezeichnet. Die genannten Text-/Medienbeispiele sind solche Schatz-, noch mehr vielleicht aber *Wunderkammern* des kulturellen Gedächtnisses in der deutschen Gegenwartsliteratur: jedes für sich ein »Theatrum Memoriae«, das Fantasie- und Freiheitsräume des Träumens öffnet. Allerdings fragt sich auch, wie mit solchen Poetiken ästhetischer Mehrdeutigkeit, die hier lediglich exemplarisch und alles andere als erschöpfend in den Blick genommen wurden, in der Praxis der Lektüre(-n) dann umgegangen werden soll und kann. Das führt abschließend auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Hermeneutik des Mehrdeutigen. Mit ihr hat sich Günter Figal in einem lesenswerten Beitrag der Zeitschrift *Studi Germanici* auseinandergesetzt (wobei gleich einschränkend zugestanden sei, dass Figal stets von »Vieldeutigkeit« spricht, was nicht zwingend deckungsgleich mit »Mehrdeutigkeit« sein muss – aber das ist ein anderes Problem). Das Fragefeld, das sich damit verbindet, ist in etwa das Folgende:

35 Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend. Zweite Abteilung: Nachlaß. Bd. 7: Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen. Hg. von Götz Müller unter Mitarbeit von Janina Knab. Weimar 1999, S. 271 (Ästhetische Untersuchungen, September 1794. l.q.).

36 Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1994, S. 567.

Ist das Vieldeutige als solches verständlich und interpretierbar? Und wenn Verstehen und Interpretation beim Vieldeutigen an ihre Grenzen kommen – kann es dann eine Hermeneutik des Vieldeutigen überhaupt geben? Interpretationen, die sich etwas Vieldeutigem widmen, scheinen auf Klärung und so auf Eindeutigkeit angelegt zu sein, also darauf, das Vieldeutige festzulegen und einzuschränken. Orientiert am Klärungsanspruch von Interpretationen könnte dann auch die philosophisch klärende Reflexion des Interpretierens, die Hermeneutik also, das Vieldeutige selbst verfehlen, weil es sich nicht auf wenige klare Bestimmungen reduzieren lässt. Wahrscheinlich wäre das Vieldeutige trotzdem erfahrbar, doch eben nicht ›hermeneutisch‹, nicht im Interpretieren und Verstehen und auch nicht in dessen philosophischer Reflexion.³⁷

Es ist hier nicht der Ort und die Zeit, um auf die Geschichte der Hermeneutik näher einzugehen. Nur so viel: Hermeneutische Überlegungen werden immer dann nötig, wenn das Verstehen problematisch wird – und das ist der Fall beim Mehrdeutigen (oder auch ›Vieldeutigen‹), das dazu zwingt, auch über Möglichkeiten und Grenzen des Verstehens noch einmal nachzudenken. Immerhin treten mit dem Text und seinem Leser im Fall historisierender Mehrdeutigkeit zwei Welten miteinander in Beziehung, deren (sprachlich, historisch oder kulturell begründete) Distanz im Verstehensprozess aufgehoben oder doch zumindest verringert werden muss, wenn sich Anschlussmöglichkeiten für Kommunikationen eröffnen sollen. Konzeptualisierungen der Hermeneutik als einer »der Entfaltung«, wie sie Uwe Japp vor längerer Zeit bereits schon einmal entworfen hat,³⁸ suchen Mehr- und Vieldeutigkeiten von literarischen Texten von hier aus einen Platz einzuräumen im Spannungsfeld zwischen der anarchischen »Lust am Text« (Roland Barthes) und der »Wut des Verstehens« (Jochen Hörisch). Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch mit Figal an Gadamers spätere Neujustierung des hermeneutischen Modells einer durch einen Sinn-Entwurf geleiteten Lektüre,³⁹ in »Hermeneutik auf der Spur« (1994) spricht Gadamer so vom Lesen als ›Spurenlesen‹, von einem Vorgang, »bei dem man vorkommt, jedoch nicht weniger auf Abwege geraten« könne. Als Leser, so fasst Figal Gadamers Gedanken zusammen, »sei man ›unterwegs‹, man probiere Vieles aus, und das sei wie in einem Gespräch, das ›von den unvorhergesehenen Einfällen‹ lebe, die ›eine neue Richtung‹ weisen könnten.«⁴⁰ Figal selbst wiederum fokussiert eine Form des Verstehens im Sinne eines textinduzierten »Weiterdenken-Können[s]«,

37 Günter Figal: Hermeneutik des Vieldeutigen. In: *Studi Germanici* 20 (2021), S. 13–37, hier S. 13.

38 Uwe Japp: Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhangs in den philologischen Wissenschaften. München 1977.

39 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (zuerst 1960).

40 Günter Figal: Hermeneutik des Vieldeutigen, S. 20.

wozu das »intuitive Vernehmen der Offenheit des Denk-Raums, in dem man weiterdenken kann«, ⁴¹ gehöre. Die »Hermeneutik des Vieldeutigen« gewinnt hier Konturen als konstellativer Zusammenhang der Aufnahme, die sich in der Gleichzeitigkeit von rezeptiv-passiven und kreativ-produktiven Prozessen auf der Seite des Lesers/der Leserin niederschlägt. Interpretationen, so Figal,

hätten demnach die Aufgabe, zweierlei miteinander zu verbinden, ohne dabei je zu einer definitiven Lösung zu kommen. Sie müssten beschreiben, was wahrnehmbar und als Wahrnehmbares da ist, und dabei auf die Unbestimmtheiten des Wahrnehmbaren achten. Sie müssten das Wahrnehmbare auch darin beschreiben, wie [es] sich im Raum eines Werkes einander zuordnet und dabei berücksichtigen, dass solche Zuordnungen im Allgemeinen vieldeutig sind [...]. ⁴²

Verstehen, wie es einer Sache entspreche, so Figal weiter, sei »weniger ein Erfassen von Sinn als vielmehr die Möglichkeit, etwas so, wie es sich zeigt, zur Geltung kommen zu lassen«. ⁴³ Um nun den Umgang mit Mehrdeutigkeit in der Literatur theoretisch absichern zu können (um damit den Bogen zurückzuschlagen zum Anfang dieser Ausführungen), bliebe notwendigerweise mitzudenken, dass die in der Literatur entworfenen Geschichtsbilder stets zurückverweisen auf die Gegenwart der Historisierungsprozesse selbst. Abgesehen von der Frage, mittels welcher narrativer Strategien und Erzählverfahren die auf Mehrdeutigkeit beruhenden Geschichtsbilder entworfen werden, sind daher auch die auf die Gegenwart verweisenden Funktionen der Konstruktionen des Vergangenen für eine Hermeneutik des Mehrdeutigen in den Blick zu nehmen.

41 Ebd., S. 21.

42 Ebd., S. 35.

43 Ebd., S. 36.

»Bedenken statt Gedenken.«

Historisierung des Nationalsozialismus und der Shoah in
Iris Hanikas *Das Eigentliche*

Stephanie Willeke

Einleitende Überlegungen

Historisierungsprozessen sind zwei Logiken eingeschrieben, die mit den Begriffen Differenz und Verbindung beschrieben werden können. Auf der einen Seite liegt hier die Annahme einer basalen Differenz der Zeitebenen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugrunde¹: Das Vergangene ist nicht mehr erlebbar, nicht mehr unmittelbar wahrnehmbar und erklärungsbedürftig, die Vergangenheit hat die »Qualität einer differenten Zeit«². Damit setzt Differenz stets eine Relation voraus, womit auch die andere Logik, die Verbindung, angesprochen ist. Jörn Rüsen hält dazu fest:

Geschichte ist also nicht bloß Vergangenheit, sondern ein Verhältnis der Vergangenheit zu einer anderen Zeit, im Prinzip (wenn auch oft nur vermittelt) zur Gegenwart, in dem sie als Vergangenheit abständig und in dieser Abständigkeit zugleich mit einem Bedeutungskoeffizienten auf Gegenwart bezogen wird.³

Historisierungsprozesse vollziehen sich entsprechend in der Gegenwart, werden von ihr beeinflusst und finden ihren Ausdruck nicht nur in Spezialdiskursen, sondern auch in unterschiedlichen medialen Manifestationen, in denen Vergangenes vergegenwärtigt und gedeutet wird. Somit sind, mit Hanns-Josef Ortheil, »Ver-

1 Vgl. Moritz Baumstark/Robert Forkel: Was ist Historisierung? Einführende Überlegungen zum Begriff. In: Historisierung. Begriff – Geschichte – Praxisfelder. Hg. von dens. Stuttgart 2016, S. 1–16, hier S. 3.

2 Jörn Rüsen: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 31.

3 Ebd.

gegenwärtigungen [...] Zeit-Transformationen. Sie rekapitulieren Vergangenheit, produzieren Präsenz und animieren Zukunft.«⁴

Die Literatur hat in diesem Gefüge bekanntlich eine besondere Rolle inne, sie ist, so Renate Lachmann, eine »mnemonische Kunst par excellence, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden«⁵. Diese unterschiedlichen Funktionen können auch für die Literatur über den Nationalsozialismus und die Shoah konstatiert werden, deren Aufarbeitung ein besonders umstrittenes Feld ist, das sich von öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussionen bis hin zu (durchaus auch normativen) Fragen im Bereich des Ästhetischen erstreckt, die um eine literarische Darstellbarkeit der Shoah und mögliche Formen ihrer ästhetischen Repräsentation kreisen.⁶

Diese Diskussionen machen den problematisch gewordenen Umgang mit der Vergangenheit sichtbar, der aus der Tatsache resultiert, dass der Nationalsozialismus nicht ein Zeitraum unter vielen ist, sondern mit seinem »genozidalen Charakter und seiner radikalen Negation und Destruktion der grundlegenden Werte der modernen Kultur«⁷ das Signum der Sinnlosigkeitserfahrung des 20. Jahrhunderts darstellt,⁸ wodurch er der jedem Historisierungsprozess inhärenten Sinnbildung bereits im Kern entgegensteht. Die Frage, wie dieser Widerständigkeit begegnet bzw. wie man ihr gerecht werden kann, stellt sich auch im Kontext der Literatur, die als »Medium kultureller Selbstverständigung«⁹ einerseits zur »Stabilisierung von konkreten Vergangenheitsdeutungen und Identitätskonzepten« beitragen und sich andererseits subversiv gegen »hegemoniale Erinnerungen und überkommene Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen«¹⁰ stellen kann und damit einen

4 Hanns-Josef Ortheil: Große Moderne und kleine Modernen. Eine Skizze von Präsenz-Erfahrungen im Abendland. In: Vergegenwärtigung. Hg. von Mathias Mertens (= Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis) 2010, S. 15–29, hier S. 15.

5 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main 1990, S. 36.

6 Vgl. dazu u.a. Elrud Ibsch: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen 2004; Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Hg. von Susanne Düwell und Matthias Schmidt. Paderborn/München/Wien/Zürich 2002; Sven Kramer: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999.

7 Rösen: Zerbrechende Zeit, S. 154.

8 Ebd., S. 100.

9 Winfried Fluck: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900. Frankfurt am Main 1997, S. 18.

10 Carsten Gansel/Manuel Maldonado-Alemán: Geschichte erinnern. Zur Inszenierung von Vergangenheit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989 – Vorbemerkungen. In:

wesentlichen Anteil an dem Prozess der »Vermittlung historischer Erfahrung und Orientierung«¹¹ hat. Hier vollzieht sich ein jahrzehntelanger und noch andauernder Prozess, der selbst wesentlichen Wandlungen und Umbrüchen unterliegt, die Parallelen mit der gesellschaftlichen Aufarbeitung des historisch gewordenen Zeitraums von 1933 bis 1945 aufweisen. So ist eine Verschiebung beobachtbar, die ihren Ausgangspunkt in Zeitzeugenberichten nimmt, die sich primär durch einen dokumentarischen Zeugnischarakter auszeichnen und deren verarbeiteten Erinnerungen der Status historischer Faktizität zugesprochen wird. In den 1970er- und 1980er-Jahren entwickelte sich die »Väterliteratur«, die sich durch eine kritische Auseinandersetzung mit den Verstrickungen der Elterngeneration in den Nationalsozialismus charakterisieren lässt, und seit den 1990er-Jahren ist eine Konjunktur der Subgattung der Generationen- bzw. Familienromane zu verzeichnen, in denen eine Aktualisierung der Vergangenheit mittels intergenerationaler Kommunikation bzw. häufig auch verweigerter Kommunikation im Vordergrund steht.

Dieses äußerst heterogene Feld eint, dass durch verschiedene, nicht selten mediengestützte Rekonstruktionsprozesse auf das Vergangene Bezug genommen wird. Demgegenüber geht es im Folgenden um einen Roman, der den Fokus auf gesamtgesellschaftliche Erinnerungspraktiken und somit auf die sinn- und bedeutungstiftende Ebene der Historisierungsprozesse legt. In diesem Sinne zeigt Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche*¹², wie die erinnerungskulturellen Praktiken wirken und welche Möglichkeiten und Grenzen den »Vergegenwärtigungstechniken«¹³ im Übergang vom kollektivem zum kulturellen Gedächtnis inhärent sind. Dabei zeichnet sich der Roman durch eine satirische Schreibweise aus und zielt auf eine, für Satiren charakteristische, Kritik an der Gegenwart ab, indem er sich subversiv und reflexiv mit dem gegenwärtigen Erinnern und Gedenken, mit den gesellschaftlichen Praktiken des Umgangs mit dem Vergangenen und den Auswirkungen auf die Gegenwart auseinandersetzt. Dieser Gestus wird durch verschiedene literarische Verfahren, insbesondere der Intertextualität, gestützt und provoziert Störungen, die Routinen, Ordnungen und Praktiken durchbrechen und dadurch die zugrunde liegenden Mechanismen sowie tradierte und normierte Verhaltensweisen zuallererst sichtbar machen, um sie in neuen Kontexten zur Diskussion zu stellen, woraus eine Bedeutungs- und Sinnpotenzierung resultiert.

Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989. Hg. von dens. Wiesbaden 2018, S. 1.

- 11 Wolfgang Hardtwig: Zeitgeschichte in der Literatur 1945–2005. Eine Einleitung. In: Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945. Hg. von Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig. Göttingen 2008, S. 7–25, hier S. 8.
- 12 Iris Hanika: *Das Eigentliche*. 2. Aufl. München 2011. Im Folgenden wird diese Ausgabe im Fließtext mit der Sigle E und der entsprechenden Seitenzahl zitiert.
- 13 Ortheil: *Große Moderne und kleine Modernen*, S. 24.

Metaerinnerungskulturelles Erzählen

Der 2010 erschienene Roman *Das Eigentliche* von Iris Hanika ist »der erinnerungskulturellen Nachgeschichte des Nationalsozialismus gewidmet und lös[t] sich von historischer Narration im engeren Sinne«¹⁴. Entsprechend stellt er nicht eine ereignishaft historische Vergangenheit oder die »Möglichkeiten, eine solche – rekonstruierend, erzählend, imaginierend oder erinnernd – verfügbar zu machen«, sondern vielmehr gegenwärtige »erinnerungskulturelle[] Institutionen, Praktiken und Wirkabsichten«¹⁵ in den Mittelpunkt und kann von hier aus dem Typus des metaerinnerungskulturellen Erzählens zugeordnet werden. Dabei zeichnet der interdiskursive Roman ein negatives Bild der Gedächtniskultur, das primär auf der kontrastiven Darstellung des Protagonisten, Hans Frambach, mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Praktiken des Gedenkens basiert. Die dergestalt inszenierten Pole von Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit¹⁶, die die zwei Logiken des Historisierungsprozesses – die Differenz und die Verbindung der Zeitebenen – ins Extrem treiben, resultieren vornehmlich aus dem bewertenden Beobachterstandpunkt des Protagonisten hinsichtlich der gesellschaftlichen Erinnerungspraktiken. Verstärkt wird dies durch die Form des Romans, die sich einerseits durch kurze, teilweise kürzeste Kapitel auszeichnet und bereits auf dieser Ebene eine Kontingenzerfahrung verdeutlicht, die einer großen, kohärenten Erzählung entgegensteht, und andererseits durch ein komplexes Geflecht intertextueller Verweise, das sowohl popkulturelle Erscheinungen wie Schlager oder die Band ›Deutsch Amerikanische Freundschaft‹ als auch philosophische und kulturanthropologische Erläuterungen, wie z.B. die Ausführungen über die Acedia von Aristoteles, Thomas von Aquin bis Roland Barthes (E 96ff.), umfasst.¹⁷ Durch zahlreiche Wiederholungen, markierte Zitate und unmarkierte Referenzen nimmt

-
- 14 Torben Fischer/Philipp Hammermeister/Sven Kramer: Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Literatur des ersten Jahrzehnts. Zur Einführung. In: Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von dens. 2014 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik), S. 9–25, hier S. 16.
 - 15 Robert Forkel: Literarisches Geschichtserzählen über die Zeit des Nationalsozialismus seit der Jahrhundertwende. Bestandsaufnahme und Typologie. In: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergewaltigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger. Berlin/Boston 2019, S. 205–228, hier S. 220.
 - 16 Dieses Begriffspaar entlehne ich der Monografie von Aleida Assmann/Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart 1999.
 - 17 Vgl. hierzu Penka Angelova: Von der Bewältigung zur Bewirtschaftung. Betrachtungen zu Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche*. In: Identitäten. Erinnerung 20. Jahrhundert. St. Ingbert 2015, S. 183–204, hier S. 200.

der Roman die Form der Mehrdeutigkeit produzierenden Montage an und verweist »immer wieder auf den erinnerungskulturellen Ort und Kontext des Romans selbst«¹⁸. So wird beispielsweise am Anfang und am Ende der folgende Text, der direkt ins Zentrum des Themas führt, eingebunden:

Jedem Lied wohnt Auschwitz inne,
jedem Baume, jedem Strauch.
Jedem Lied wohnt Auschwitz inne
und jedem deutschen Menschen auch.

Fiderallala, fiderallala, fideralla lala la. (E 11)

Auf inhaltlicher Ebene wird die Grundlage der Identitätskonstruktion der deutschen Bevölkerung, die Kultur und sogar die Natur, also die gesamte gegenwärtige Welterfahrung, als von der Vergangenheit determiniert dargestellt. Diese universale Prägung durch die nationalsozialistischen Verbrechen steht in scharfem Kontrast zu der Heiterkeit und Unverfänglichkeit des in der letzten Zeile aufgerufenen Volks- und Kinderliedes *Die Vogelhochzeit*. Hier deuten sich also nicht nur die den Roman prägenden divergierenden Umgangsweisen mit der Vergangenheit an, sondern assoziierbar wird auch Paul Celans Gedanke zu Adornos *Kulturkritik*, die – ausgehend von Adornos Prämisse, dass Lyrik und Gesellschaft in einem engen Zusammenhang stehen, was in einer »gesellschaftliche[n] Deutung von Lyrik«¹⁹ kulminiert – die umstrittene und später teilweise modifizierte Aussage entfaltet, dass die Zäsur von Auschwitz sowohl Kulturkritik als auch Gedichte, und damit die Kunst im Allgemeinen, verunmögliche.²⁰ Diese vielfach als allgemeines Kunstverbot aufgefassten

18 Christopher Schliephake: Textualität und »Vergangenheitsbewirtschaftung«: Überlegungen zum kulturwissenschaftlichen Erinnerungsparadigma anhand von Iris Hanikas *Das Eigentliche*. In: Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung. Hg. von Christian Baier, Nina Benkert und Hans-Joachim Schott. Bamberg 2014, S. 303–323, hier S. 322.

19 Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band 11. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1974, S. 51. Adorno führt in diesem Zusammenhang aus: »Dieser Gedanke aber, die gesellschaftliche Deutung von Lyrik, wie übrigens von allen Kunstwerken, darf danach nicht unvermittelt auf den sogenannten gesellschaftlichen Standort oder die gesellschaftliche Interessenlage der Werke oder gar ihrer Autoren zielen. Vielmehr hat sie auszumachen, wie das Ganze einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint; worin das Kunstwerk ihr zu Willen bleibt, worin es über sie hinausgeht.« (Ebd., Hervorh. im Orig.)

20 Vgl. Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1977, S. 11–30.

Ausführungen²¹ nahm Celan, der Adornos Schriften bereits vor dem persönlichen Kontakt nachweislich rezipierte²² und »Anfang der 1950er Jahre der einzige in Deutschland wahrgenommene Lyriker war, in dessen Gedichten die geschichtliche Zäsur der Shoah deutliche Spuren hinterlassen hatte«²³, entsprechend kritisch auf, worauf eine Notiz hinweist:

Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): Was wird hier als Vorstellung von ›Gedicht‹ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht, hypothetisch-spekulativweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten [...].²⁴

Adornos ästhetischer Theorie setzt Celan »das Gedächtnis eines ›unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz‹ sprechenden Dichters *nach* Auschwitz entgegen, der Gedichte schreibt, die ihrer Daten eingedenk sind«²⁵. Die Vögel, die in der Notiz Celans für eine unangemessene Darstellung des Grauens stehen, finden in *Das Eigentliche* ihre Entsprechung in der auch an anderen Stellen eingebundene Refrainzeile des Kinderlieds. So wird gleich zu Beginn des Romans metareflexiv die Diskussion um die Frage nach ästhetischen Darstellungs- und Repräsentationsmöglichkeiten, aber auch nach der Funktion und dem Leistungsvermögen von Kunst im Umgang mit der Geschichte, die nicht als Erfahrung, sondern nur noch vermittelt zugänglich ist, aufgeworfen – ohne indes eine Antwort darauf zu geben: Durch die wörtliche Wiederholung gegen Ende des Romans wird eine rahmende Zirkelstruktur konstruiert, die verdeutlicht, dass hier keine Lösungen angeboten werden, sondern dieser Bereich als fortdauernde Frage bestehen bleibt.

-
- 21 Vgl. Sven Kramer: Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erw. und akt. Aufl. Berlin 2019, S. 235–245, hier S. 241. Auch Pola Groß konstatiert: »Auch wenn einschlägige Forschungsarbeiten mittlerweile hinlänglich zeigen konnten, dass es sich bei Adornos Satz zu Gedichten nach Auschwitz keineswegs um ein grundsätzliches Verdikt handelt und somit die zeitgenössische Diskussion an den eigentlichen Überlegungen des Textes vorbei argumentiert, hält sich die Verbots-These als vereinfachende Sentenz erstaunlicherweise noch immer im Diskurs über Literatur nach Auschwitz.« Pola Groß: Adornos Lächeln. Das »Glück am Ästhetischen« in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays. Berlin/Boston 2020, S. 28f.
- 22 Vgl. Joachim Seng: Theodor W. Adorno. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Markus May, Peter Großens und Jürgen Lehmann. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012, S. 272–275, hier S. 272f.
- 23 Ebd., S. 273.
- 24 Axel Gellhaus: Die Polarisierung von ›Poesie‹ und ›Kunst‹ bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 51–91, hier S. 55.
- 25 Joachim Seng: Die wahre Flaschenpost. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan. In: Frankfurter Adorno Blätter VIII (2003), S. 151–176, hier S. 163. Hervorh. im Orig.

Historisierung als administrative und institutionelle Tätigkeit

Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit ist dergestalt das zentrale Thema des Romans, was sich auch an der Tätigkeit Hans Frambachs in dem fiktiven Berliner »Institut für Vergangenheitsbewirtschaftung« (E 14) zeigt. Hierbei handelt es sich um eine hochtechnisierte Einrichtung, ein »Meta-Archiv, [...] in dem die vielen vorhandenen Archive miteinander vernetzt waren, was einen zentralen Zugriff auf die vielen zur Vergangenheitsbewirtschaftung benötigten Archive und deren Archivalien ermöglichte« (E 34). Seine Aufgabe allerdings, und an dieser Stelle wird die Grundkonstellation des Kontrastiven bereits anschaulich, hat nichts mit der Verarbeitung dieser Metadaten zu tun, sondern besteht im händischen Einspeisen von Dokumenten aus dem Nachlass von Zeitzeugen in das System: »nur spät gefundenes Material, unverhoffte Funde, Kuriositäten« (E 34). Das administrative Dokumentieren, Sortieren und Einordnen, also die Grundlage für geschichtswissenschaftliche Forschung und Historisierung,²⁶ wird schon an dieser Stelle fragwürdig, wenn die Tätigkeit des Protagonisten in dem gesamten Roman lediglich das Archivieren eines nur zufällig übermittelten Nachlasses von Siegfried Wolkenkraut umfasst, der vornehmlich aus einem Dokument besteht:

*Bericht
von
meinem
Aufenthalt in
verschiedenen
Konzentrationslagern*

*Ende Januar 1943
wurde ich von
Theresienstadt nach
Auschwitz-Birkenau
deportiert.*

*In
Theresienstadt hatte ich
zusammen mit meinen Eltern
ein Jahr lang
gelebt.*

26 Vgl. Martin Gierl: Historisierung als Institutionalisierung. Johann Christoph Gatterers Verwissenschaftlichung der Historiografie und die Konstruktion von Nation. In: Historisierung. Begriff – Geschichte – Praxisfelder. Hg. von Moritz Baumstark und Robert Forkel. Stuttgart 2016, S. 112–128.

*Meine Eltern wurden erst
im Oktober 1944 nach
Auschwitz
deportiert und
dort
sofort
in der Gaskammer
ermordet.*

*Ich selbst war nach der
Selektion bei der Ankunft in
Auschwitz für
arbeitsfähig befunden und daher
nicht
sofort
in der Gaskammer
ermordet worden.*

*Auch spätere
Selektionen im
Lager
überlebte
ich,
ebenso den
Todesmarsch zur
Evakuierung aus
Auschwitz ab
Dezember 1944, der mich nach
Bergen-Belsen brachte.*

*Dort
befreiten uns
im April 1945
britische Truppen.
Heute
lebe ich
in dem in Niedersachsen in der Nähe von Northeim gelegenen Dorf Imbshausen.*

*Ich arbeite
als Knecht auf einem Bauernhof.*

*Ich bin
Lithograph und Dichter. (E 36f.)*

Dieses in der Fiktion als authentischer Erinnerungsträger inszenierte und nur an einer Stelle des Romans abgedruckte Dokument wird von Frambach insgesamt 296-mal (E 154) in verschiedenen Versionen in den »Quellenbestand der Forschung« (E 35) eingespeist. Dabei unterscheiden sich die Varianten dieses Dokuments nicht in Bezug auf den Inhalt, sondern in der Form bzw. Produktionstechnik, der »Bericht« liegt handschriftlich, als Typoskript (E 38) sowie auf einer Lithografiepresse gedruckt (E 152) vor, und in der Gestaltung des Zeilenumbruchs. Die unterschiedlichen Versionen verweisen auf eine künstlerische Suchbewegung des KZ-Überlebenden, die traumatische Erfahrung der Shoah zu verarbeiten. Da indes keins der Dokumente datiert ist, so resümiert der Erzähler, kann nicht rekonstruiert werden, ob der Verfasser »die Zeilen mit der Zeit immer weiter gebrochen hatte oder ob er mit der Zeit zu einem durchlaufenden Text gelangt war« (E 38). Durch die fehlende Datierung, die als Basis der Kontextualisierungsleistung und damit zusammenhängend der Deutungsmöglichkeiten im Rahmen der Historisierung fungiert, wird hier das Speichergedächtnis dargestellt, das mit Aleida Assmann als »Gedächtnis zweiter Ordnung« »unbewohnte Relikte und besitzerlos gewordene Bestände aufbewahrt«²⁷. Der zentrale Punkt jedoch, dass das Sammeln und Aufbewahren kein Selbstzweck sind, sondern in direkter Verbindung mit dem zweiten Modus des Erinnerns, dem Funktionsgedächtnis, stehen, in das die »amorphe Masse«²⁸ des Speichergedächtnisses überführt wird und durch einen »konstruktiven Akt« der Auswahl und der Verknüpfung eine sinn- und identitätsbildende Wirkung entfaltet,²⁹ wird regelrecht unterlaufen: Das Verbindende der Zeitebenen ist gekappt.

Zudem wird in diesem Zusammenhang berichtet, dass der Nachlass Wolkenkrauts als verschollen galt, was aber »gar nicht beklagt worden« (E 39) sei, da er nicht von großem Interesse für die Vergangenheitsbewirtschaftung war und nur durch die Tochter kurz vor ihrem Suizid überhaupt an das Institut übermittelt worden sei (E 39). Das heißt, dass sich das lediglich angedeutete transgenerationale Trauma³⁰ in Form dieser materialisierten Erinnerung einer Deutung im Rahmen des Historisierungsprozesses entzieht und dass der Bestand des Archivs selbst zumindest fragmentarisch ist.

Dies steht im Kontrast zu zwei weiteren zusammenhängenden Ebenen, die in die Beschreibung des Archivs eingebunden sind: seinem ökonomischen und

27 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 4. Aufl. München 2009, S. 134.

28 Ebd., S. 136.

29 Vgl. ebd., S. 137.

30 Nicht nur der Tod der Tochter – sie sprang aus dem 12. Stock aus einem Fenster, sondern auch der Unfalltod Siegfried Wolkenkrauts, der von einem Traktor überfahren wurde (E 39), wird an einer Stelle des Romans von Frambach als verdeckter Selbstmord gedeutet (E 126).

transnationalen Charakter. Ersterer wird nicht nur durch die Modifizierung des umstrittenen Kompositums der Vergangenheitsbewältigung zur Vergangenheitsbewirtschaftung im Namen des Instituts markant hervorgehoben, sondern auch in dem »Selbstlob« des Vorgesetzten Frambachs, der ausführt, dass er

durch unausgesetztes und erfolgreiches Einwerben von Geldern (*fund-raising*) nicht nur staatlicher, sondern in fast noch größerem Maße privater Institutionen (*public-private partnership*) die Mittel dafür beschafft hatte, daß dieses Archiv über das mit Abstand modernste Rechenzentrum (*central computer facilities*) aller deutschen Archive verfügte (*state of the art*). (E 49)

Die Fördermittel werden durch Kooperationen mit anderen Instituten, vornehmlich im Ausland, generiert und so erhält der Protagonist den Auftrag, nach Shanghai zu fahren, um dort »sogenannte Schätze zu heben« (E 51). Mit der Beschreibung des Akquirierens von Zeugnissen und Dokumenten aus der Zeit des Nationalsozialismus und der Shoah in der ganzen Welt wird anschaulich, dass zwar »deutsche Befindlichkeiten« im Zentrum des Romans stehen, »diese aber als eingebunden in transnationale Prozesse«³¹ beschrieben werden und dadurch eine außerliterarische Entwicklung fokussiert wird, denn »der Holocaust [bildet] einen globalen Bezugspunkt der Erinnerung«³². Die Skepsis des Protagonisten bezüglich dieses Aufspürens von Archivalien an den »entlegensten Stelle[n]« (E 51) der Welt zeichnet die gesamte Arbeit des Instituts negativ, das

zum Symbol für die institutionell-durchorganisierte, öffentlich finanzierte und sanktionierte Gedenkarbeit [wird], die zugleich den gesellschaftlichen Rahmen des kollektiven Erinnerns abgibt. Hier werden die Überreste der Vergangenheit nicht nur konserviert, sondern geradezu selbstzweckhaft verwaltet, während deren Inhalte und Sinn hinter dem ökonomischen Aspekt der Bewirtschaftung zurücktreten.³³

Neben dieser archivarischen Tätigkeit im Rahmen der Historisierung des Nationalsozialismus, die sich wie bereits angesprochen auch durch staatliche Mittel finanziert und dadurch zugleich erinnerungspolitische Implikationen erfüllt, wird besonders das staatliche Gedenken im öffentlichen Raum fokussiert:

Dieser Zustand der permanenten Aufdeckung des Verbrechens der Altvorderen war nicht schön, doch nötig, und als er nicht mehr nötig schien, war es gar nicht

31 Sven Kramer: Über diesem Abgrund. Studien zur Literatur der Shoah. Würzburg 2020, S. 131.

32 Daniel Levy/Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt am Main 2001, S. 150.

33 Schliephake: Textualität und ›Vergangenheitsbewirtschaftung‹, S. 322.

mehr schön. Da besann der Staat sich auf seine Pflicht seinen Bürgern gegenüber und beschloß, ihnen diese Bürde abzunehmen, indem er das Gedenken an das Verbrechen der Vergangenheit zu seiner immerwährenden Aufgabe erklärte. Die Verpflichtung, sie zu erfüllen, wurde in Denkmäler hineingegossen, deren Zahl um so schneller wuchs, je länger das Verbrechen zurücklag. (E 23)

Denkmäler sind omnipräsente Objektivationen, die als Speichermedien eines komplexen »Erinnerungsnetzwerkes«³⁴ das Vergangene präsent und verfügbar halten und so als »Generator kollektiver Identität«³⁵ fungieren. Zugleich implizieren sie aber auch eine ethische Pflicht: »Ein Mahnmal ist mit der Mahnung verbunden, etwas nicht zu vergessen, nicht nur, weil das Gedächtnis brüchig ist, sondern auch, weil sich die Erinnerung der Last der Vergangenheit verweigern möchte.«³⁶ Diese ethische Pflicht des Erinnerns und Gedenkens – »die edelste Aufgabe des Staates« (E 24) – wird aus der Sicht Frambachs aber eben unterlaufen, die Geschichte wird vielmehr in diesen Erinnerungsorten gebannt, sodass die Denkmäler eine entlastende Funktion erfüllen, sie sind der »schwere Deckel auf dieser Geschichte.« (E 165) Das öffentliche Gedenken, neben den Mahnmälern, die ein »fixiertes und reduziertes Gedenken«³⁷ befördern, werden u. a. auch Stolpersteine, Festakte und KZ-Gedenkstätte thematisiert, wird so zur Chiffre der Distanznahme. Einerseits ist die nationalsozialistische Vergangenheit elementarer Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses, sie ist deutlich als Ursprung des Staates markiert: »So war die Dunkelheit, aus der dieser Staat vor langer Zeit hervorgekrochen war, in das hellste Licht gestellt und zu seinem Eigentlichen erklärt worden, was nur logisch war, schließlich war es der Grund seiner Gründung.« (E 24) Andererseits mündet diese Form der Historisierung in einem spezifischen Effekt: umso detaillierter die Aufbereitung und präsenter das öffentliche Gedenken, umso mehr wird die Geschichte zum Bestandteil des Normalfeldes. Und genau hierauf fußt die Kritik Frambachs: »Schrecklich war jetzt, daß es kaum noch wehtat. Das war das eigentlich Schreckliche und mehr noch: für ihn war dies das Eigentliche. Daß dieses Verbrechen, so groß es war, hatte aufhören können wehzutun.« (E 24) Das titelgebende Eigentliche betrifft entsprechend nicht allein die historische Aufarbeitung und das darauf

34 Ebd., S. 308.

35 Alois Hahn: *Erinnerung und Prognose. Zur Vergegenwärtigung von Vergangenheit und Zukunft*. Wiesbaden 2003, S. 17.

36 Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München 2007, S. 26.

37 Edgar Platen: *Von der Übermacht der Vergangenheit und der Ohnmacht des Einzelnen in Liebesdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Hanika, Ljubić, Ammar). In: *Leitkulturen und Wertediskussionen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* (VIII). Hg. von Martin Hellström und Edgar Platen. München 2014, S. 119–136, hier S. 124.

basierende Gedenken, sondern vor allem die damit verbundene emotionale Ebene, die persönliche Betroffenheit, die aus Frambachs Perspektive mit dem Transformationsprozess der Erinnerungen vom kollektiven Gedächtnis der »immer weniger« (E 15) werdenden Zeitzeugen in das kulturelle Gedächtnis verloren geht. Hier wird die Ambivalenz besonders anschaulich, die dieser Figur eingeschrieben ist. Denn auf der einen Seite kann die Ernsthaftigkeit, mit der Frambach sich dem Thema sowohl in seinem beruflichen als auch privaten Leben widmet, positiv gewertet werden, wie auch Sven Kramer konstatiert: »In some ways her [Hanika's novel] negative hero embodies a politically correct, even exemplary attitude toward the Holocaust. He is aware of the crime at all times, he does everything to avoid downsizing it, he takes it as seriously as possible.«³⁸ Auf der anderen Seite ist dieses von seiner Einstellung zur Vergangenheit vollkommen determinierte Verhalten äußerst problematisch: »Although Frambach seems to act in accordance with the established moral code for remembering the camps, he overdoes it and therefore misses the point.«³⁹ Dies wird mit seiner im Roman immer wieder hervortretenden obsessiven Identifikation mit den Opfern des Nationalsozialismus⁴⁰ pointiert und gerade diese Sehnsucht nach Schmerz offenbart die satirische Zeichnung der Figur.⁴¹ Dabei wird in diesem Kontext auch die Zeitstruktur konstitutiv, indem die im Historisierungsprozess zusammenkommenden Logiken der Differenz und der Verbindung hier auf der Grundlage des Schmerzes als getrennt inszeniert werden: Während die meisten laut Frambach eben diesen nicht mehr empfinden würden, was die Trennung der Zeitebenen impliziert, steht für ihn die Verbindung im Vordergrund: »Er kam sich vor wie aus der Zeit gefallen. Denn ihm tat es immer noch weh.« (E 25)

Historisierung als Universalisierung des Bösen in den Massenmedien

Zu dem von Frambach kritisierten Prozess der Vereindeutlichung und Normalisierung tragen auch massenmediale Inszenierungen bei:

Oh, herrlicher Stoff für Hollywood! Das unfassbar Böse und das absolut Gute so sauber und undiskutierbar voneinander geschieden, daß es eine Freude ist. [...] Juden und Nazis sind andere Wörter für ›die Guten‹ und ›die Bösen‹ geworden, und ›die Deutschen‹ in diesen Filmen sind nicht wir. Wir, die wir uns diese Filme

38 Sven Kramer: Identifying with the victims in the land of the perpetrators. Iris Hanika's »Das Eigentliche« and Kevin Vennemann's »Nahe Jedem«. In: Persistent legacy. The Holocaust and German Studies. Hg. von Erin McGlothlin und Jennifer M. Kapczynski. Rochester/New York 2016, S. 159–177, hier S. 164.

39 Ebd., S. 163.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 165.

zusammen mit dem Rest der Welt anschauen, sind ganz andere und haben es – zusammen mit dem Rest der Welt – schon längst hinter uns gelassen.
Es ist vorbei. (E 163)

Der Roman nimmt somit die an die Unterhaltungsindustrie gerichtete Kritik einer extremen Komplexitätsreduktion auf, die das Bild der Vergangenheit immer dominanter prägt. Durch die ›Universalisierung des Bösen‹⁴² wird die Widerständigkeit eingeebnet, indem starre dichotome Entitäten konstruiert werden, die das Vergangene dekontextualisieren und so übertragbar auf alles Schlechte der Welt machen.⁴³ Diese medialen Inszenierungen trennen entsprechend nicht nur moralische Kategorien voneinander, sondern auch die zeitlichen Ebenen. Damit wird hier die Strategie der negativen Vergegenwärtigung, die die Generation der Nachgeborenen zur bewussten Abgrenzung einsetzte, noch potenziert. Die Shoah fungiert hier nicht mehr als das Gegenbild, das ein konstitutiver Bestandteil der eigenen Identität ist, indem man sich davon moralisch distanziert. Vielmehr wird überhaupt keine Verbindung mehr hergestellt, auch nicht über die Negation, die Differenz der Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart wird hier ins Extrem getrieben.

Der Protagonist, der dieser Entwicklung äußerst kritisch gegenübersteht, kann sich der prägenden Kraft der Bilder aus den Hollywoodfilmen jedoch selbst nicht entziehen. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn von Frambachs Assoziationsketten in vollen U-Bahnzügen berichtet wird, »daß die Züge in die Konzentrations- und Vernichtungslager noch viel voller waren als der, in dem er sich gerade befand, und auch keine Bänke an den Seiten der Waggonen angeschraubt waren« (E 8). Die Grundlage dieses Vergleichs stammt, so der Erzähler weiter, aus einer Szene des Films *THE PAWNBROKER*, den sich Frambach angeschaut hatte, was dazu führte, dass »er sich in vollen U-Bahnwagen sehr unwohl gefühlt« (E 9) habe. Die Kritik des überformenden und homogenisierenden Charakters an der filmischen Inszenierung der Vergangenheit wird zwar nicht obsolet, allerdings wird an dieser Stelle gezeigt, dass die Suggestionskraft bei aller Kritik an den Filmen auch Frambachs Wahrnehmung beeinflusst, was wiederum zu der ambivalenten Figurenzeichnung beiträgt.

Historisierung als sinnstiftende Ordnung

Eine andere Strategie der Historisierung findet sich in den Spezialdiskursen, in denen der Mechanismus der Sinnstiftung zum Ausdruck kommt. So liest der Prot-

42 Levy/Sznajder: Erinnerung im globalen Zeitalter, S. 150.

43 Vgl. dazu Cornelia Blasberg: Skandal. Politische Pragmatik, rhetorische Inszenierung und poetische Ambiguität. In: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Hg. von Frauke Berndt und Stephan Kammer. Würzburg 2009, S. 269–289, hier S. 281.

agonist im Rahmen eines Orgelkonzerts in der »Sühne-Christi-Kirche« (E 100), auf deren Mauer die Begriffe »Golgatha, Plötzensee, Auschwitz, Hiroshima, Mauern« (E 102) stehen, ein Faltblatt, das diesen Wörtern Bilder zuordnet: »Er fühlte sich wie ein leeres Tuch, als er im Inneren [des Faltblattes] ihm bestens bekannte Schwarz-weißfotos sah: die zum Skelett abgemagerte Leiche aus Bergen-Belsen mit wie zur Kreuzigung gebreiteten Armen, Carl von Ossietzky im KZ mit gesenktem Blick, eine Gruppe Auschwitz Häftlinge nach der Befreiung.« (E 106). Die hier erzählend aufgegriffene intermediale Verbindung von Bild- und Textmaterial nimmt eine spezifische Form an. Zum einen, da sich die angeführten Bilder lediglich auf einen der Begriffe, Auschwitz, beziehen, zum anderen, weil durch den Begleittext eine sinnstiftende Ordnung eines größeren Zusammenhangs initiiert wird, »eine gerade Linie von Golgatha über Auschwitz und Hiroshima zu den Anfang der sechziger Jahre aktuellen Mauern« (E 106). Während die Bilder im Sinne fotografischer und damit Authentizität vermittelnder Erinnerungsträger also nur einen Aspekt aufgreifen, wird durch den Text ein übergreifender Sinn dieser unterschiedlichen Ereignisse postuliert: »Die Fotografien als unmittelbare Zeugnisse des NS-Terrors werden durch die religiösen Erklär- bzw. Gebetstexte wie durch den quasi-zeremoniellen Rahmen, in den sie gestellt sind, normativ besetzt und für eine kollektive, religiös überformte Sinnstiftung in Anspruch genommen.«⁴⁴ Insofern wird die durch diese Schlagwörter aufgerufene Kontingenzerfahrung in ein Narrativ überführt, das mit bekannten, in der Geschichtskultur bereits vorhandenen Sinnbildungsmustern operiert.⁴⁵ Aus dieser Form des Umgangs mit der Geschichte, die Rüsen als »normale« Krisis beschreibt, resultiert eine bestimmte historische Interpretation: »Die Wunden, die die Kontingenz der historischen Identität geschlagen hat, werden durch die Vorstellung vom Zeitverlauf geheilt, wie sie in der lebendigen Geschichtskultur der Betroffenen als Deutungs- und Orientierungsmuster wirksam ist.«⁴⁶ Die Sinnlosigkeitserfahrung der Shoah, die einer derartigen Interpretation entgegensteht, wird hier im religiösen Kontext aufgelöst. Die Figur Frambach repräsentiert den entgegengesetzten Pol historischen Interpretierens, mit Rüsen die Form der traumatischen Krise. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die Vergangenheit »Spuren des Unbegreifbaren« hinterlässt, die Geschichte »prägt den historischen Zügen der zeitlichen Ordnung Störungen und Brüche auf. Sie markiert die Grenzen des Sinns in der Behandlung der Erfahrung der Zeit.«⁴⁷ Entsprechend scharf fällt die Kritik Frambachs aus:

[...] das Schreckliche an solchen Texten ist nämlich dieser grundlegende Denkfehler, das Verbrechen erklären zu wollen. Und indem sie es mit der Bibel erklären,

44 Schliephake: Textualität und »Vergangenheitsbewirtschaftung«, S. 316.

45 Vgl. Rüsen: Zerbrechende Zeit, S. 153.

46 Ebd., S. 163.

47 Ebd., S. 156f.

wird ihm sogar noch ein Sinn gegeben. Als habe es sich ereignen müssen, um die Richtigkeit der biblischen Welt Darstellung zu belegen. Und damit umfängt die christliche Religion dann auch noch die Auschwitzreligion. Als ob die allein nicht reichen würde. Das große Morden dient denen praktisch als Gottesbeweis. Und das ertrage ich nicht. [...] Und es sind nicht nur die christlichen Texte, die so funktionieren, es ist ja eigentlich die ganze Forschung darauf ausgelegt. (E 117 f.)

Die hier beanstandete Variante der Historisierung, die im Rahmen eines teleologischen Prozesses unterschiedlichen historischen Ereignissen Sinn verleiht – und folglich vor allem der Shoah mit einem erklärenden und integrierenden Duktus begegnet – führt zu einem Zusammenbruch des Protagonisten. Gestützt durch den Wechsel der Stellung des Erzählers von heterodiegetisch zu autodiegetisch, stellt Frambach imaginierend zwei Kollektive gegenüber: die vielen, die sich ihres Lebens erfreuen, weil sie eine distanzierte Haltung zur Vergangenheit einnehmen, und die wenigen, die die Erinnerung, das Unglück mit sich tragen. (E 111f.) Diese Dualität steht quer zu der filmisch inszenierten Gut-und-Böse-Dichotomie, sie basiert vielmehr auf der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die für den Protagonisten zur Identität geworden ist. »Ich stecke fest in der Erinnerung in diesem Loch, das die letzte Todesmaschine in die Welt gefressen hat. Hier harre ich aus.« (E 111) Diese Identifizierung mit den Opfern wird auch über intertextuelle Verweise inszeniert, wenn Frambach beispielsweise in seinem Büro einen Vers von Celans *Todesfuge* umformuliert: »Und ich in meinem Grab in den Lüften, da liegt man nicht eng.« (E 153). Dies geht so weit, dass der Protagonist sein Dasein über die Vergangenheit und vor allem die Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes konstituiert:

Ohne das Unglück hätte er sich gar nicht definieren können. Es war nicht einmal seins, in Wirklichkeit gehörte es ihm nicht. Es war nicht sein Unglück, sondern Das Unglück.

Wenn er es von sich abzog, blieb nichts von ihm übrig, nichts. Gar nichts. (Er wußte das alles. Aber es nützte ja nichts.) (E 16)

Die Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart amalgamieren so prägnant, dass eine Unterscheidung nicht mehr möglich ist; Frambachs gesamte Welt ist von der Vergangenheit determiniert, die einen zerstörerischen Charakter hat, was jede Möglichkeit, Kontingenz in eine sinn- und bedeutungsvolle Geschichte zu überführen, negiert.

Schlussüberlegungen

Mit dieser von Frambach verkörperten extremen Position wird eine Kontrastfolie zu der gesellschaftlichen Gedenkkultur geschaffen, die mit ihren Spezialdiskursen durch unterschiedliche Historisierungsstrategien die NS-Vergangenheit einerseits verschiedenen Bedürfnissen anpasst, was den jeder Historisierung inhärenten Konstruktionscharakter verdeutlicht, und sie andererseits sogar zur Legitimation nutzt – hier fällt auch der Begriff »Shoah-Business« (E 123) –, was insgesamt dazu führt, dass der Nationalsozialismus und die Shoah eben als Vergangenes in die Geschichte integriert werden können. In dieser Fluchtlinie beziehen sich die hier inszenierten Störungen auf die durch die Transformationsprozesse evozierte Verbindungslinie der Zeitebenen, genauer: Gezeigt wird der Bedeutungsverlust des Vergangenen für die Daseinsorientierung in der Gegenwart. Die Störungen beziehen sich also nicht zuletzt auf die funktionale Dimension des historischen Sinns,⁴⁸ deren Kristallisationspunkt sich in der Verbindung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen manifestiert. Aber auch die gegenteilige Variante, für die die Figur Frambach mit seiner Identifikation mit den Opfern und dem daraus resultierenden anhaltenden Schmerz steht, wird satirisch gezeichnet und erweist sich entsprechend nicht als bessere Alternative für den Umgang mit der nationalsozialistischen Geschichte. *Das Eigentliche* greift insofern nicht nur differente Praktiken des Gedenkens auf, sondern dekonstruiert auch die verschiedenen Narrative und Strategien der Historisierung, was in einer umfassenden Kritik mündet: Alle aufgezeigten Varianten, so wird in dem Roman deutlich gemacht, sind kein geeigneter Umgang mit der Vergangenheit. Wenn indes an zwei Stellen paginierte, aber leere Seiten eingebunden werden, die beim zweiten Mal überdies mit »Raum für Notizen« (E 155ff.) überschrieben sind, wird der appellative Charakter des Romans in Form eines Angebots an die Rezipierenden offenkundig, die eigenen Gedenkpraktiken und Umgangsformen mit der Widerständigkeit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu reflektieren.

48 Vgl. Rüsen: *Zerbrechende Zeit*, S. 36.

Kanonisieren, aktualisieren, erweitern

Historisierungsstrategien des Ereignisses ›68‹ in den Romanen und Erzählungen von Uwe Timm

Rolf Parr

1. Zwei Grundlinien im Schreiben von Uwe Timm

Es sind zwei für das Œuvre von Uwe Timm charakteristische Erzählverfahren, die für die Frage nach Historisierungsstrategien in der Darstellung des Ereignisses ›68‹ und den dabei zu beobachtenden Mehrdeutigkeiten, Neu- und Andersbewertungen von vorrangigem Interesse sind.

Das erste besteht darin, dass Timms Texte zum thematischen Komplex ›68‹ insofern ›vielstimmig‹ sind, als sie durch zitierte Dokumente unterschiedlichster Provenienz und das Durchspielen von erstarrten Sprechweisen und Diskursen bewirken, dass – wie Anne Fuchs es für *Heißer Sommer* (1974)¹ beschrieben hat – an die Stelle »nostalgischer Identifikation mit dem Diskurs der 68er [...] ein kritisch-ironisches Wiedererkennen aus Distanz« tritt.² Fuchs hat dies als »poetische[] Durchschüsse« bezeichnet, die den politisch-ideologischen 68er-Optionen entgegenlaufen, indem sie »auf eine subjektive Erfahrungsebene [...] verweisen«.³ In *Heißer Sommer* zeigt sich dies als »Diskrepanz zwischen ideologischem Überbau« der Studentenbewe-

-
- 1 Uwe Timm: *Heißer Sommer*. Roman. München: AutorenEdition 1974 (im Folgenden zitiert nach der vom Autor neu durchgesehenen dtv-Ausgabe München 1998).
 - 2 Anne Fuchs: »ein netter Typ, kritisch, ja irgendwie auch links«. Uwe Timms Ethnographie der 68er Generation. In: Anne Fuchs/Sabine Strümper-Krobb (Hg.): *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Ridley im Juli 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 227–241, hier S. 228f.
 - 3 Ebd., S. 229. – Timm selbst spricht in seiner poetologischen Reflexion »Erzählen und kein Ende« von der »Destruktion des Selbstverständlichen« durch »die Hoffnungslosen, die Verzweifelten, die Einzelgänger, die allein für sich abseits von Konventionen und herkömmlichen Moralbegriffen ihren Weg suchen« (Uwe Timm: *Erzählen und kein Ende. Versuch zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 110; vgl. dazu Fuchs: »ein netter Typ«, S. 230).

gung und dem »subjektive[n] Empfinden«⁴ des Protagonisten Ullrich Krause, eine Diskrepanz, die den Text tendenziell mehrdeutig werden lässt, wie seine von Beginn an uneinheitliche Rezeption gezeigt hat. In *Kerbels Flucht* (1980)⁵ wird diese Diskrepanz dominant, denn alle Versuche Kerbels, in den Kategorien politischer Vernunft von ›68‹ zu denken, kippen letzten Endes in melancholische Resignation um:⁶ »Das Bild der konkreten Utopie am Ende des *Heißen Sommers* wird eindrucksvoll zurückgenommen. Kerbel stirbt voller Werther- und Kleist-Reminiszenzen.«⁷

In *ROT* (2001)⁸ werden die durch solche Mehrstimmigkeit angelegten Mehrdeutigkeiten und durchaus auch Widersprüche für einen Zeitpunkt mehr als drei Jahrzehnte nach der Erfahrung ›68‹ noch einmal akkumuliert und nebeneinandergestellt, das heißt, sie werden synchronisiert und dadurch zugleich historisiert. Das geschieht ebenso durch in die Zeit der Handlung hineingeholte Rückerinnerungen als auch durch eine Reihe von Figuren, die zwischen ihren aktuellen subjektiven Befindlichkeiten und den Erinnerungen an ihre Alt-68er »Ideen und Prämissen«⁹ sowie den damit verbundenen Handlungsoptionen hin und her pendeln. Möglich wird dies, da der Roman – so Stephanie Catani – »1968 weniger als zeithistorisches Ereignis beleuchtet, sondern auf einen kollektiven Mythos zurückblickt und selbstreflexiv nach den politischen, gesellschaftlichen und auch literarischen Bedingungen« seiner »Mythoswerdung fragt«.¹⁰

Zu dieser ersten Form von in den einzelnen Texten angelegter ›Vielstimmigkeit‹, die eben auch Mehrdeutigkeiten und Widersprüche hervorbringt, kommt als zweites, ebenfalls durchgängig anzutreffendes Strukturelement hinzu, dass Timm Themen, kleinere Erzählparzellen und auch einzelne Motive über mehrere seiner Tex-

4 Fuchs: »ein netter Typ«, S. 228.

5 Uwe Timm: *Kerbels Flucht*. Roman. München: AutorenEdition 1980 (im Folgenden zitiert nach der vom Autor neu durchgesehenen dtv-Ausgabe München 2000).

6 »Wenn *Heißer Sommer* ein Entwicklungsroman aus dem Geist sozialistischer Gesellschaftsanalyse ist, so ist *Kerbels Flucht* die Antithese dazu.« (Markus Hien: Denkmalsstürze. Uwe Timms literarische Bilanz der Studentenbewegung. In: Friederike Felicitas Günther/Markus Hien [Hg.]: *Geschichte in Geschichten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 [Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 14], S. 263–284, hier S. 276).

7 Ebd., S. 277.

8 Uwe Timm: *ROT*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

9 Monika Albrecht: Das Beispiel Kropotkin: Umsetzung von ›68er Inhalten‹ bei Uwe Timm. In: *Gegenwartsliteratur*. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook, 11 (2012), S. 77–102, hier S. 77.

10 Stephanie Catani: Was bleibt vom heißen Sommer? Die 1968er-Bewegung in Texten Uwe Timms. In: Sikander Singh (Hg.): *1968. Literatur und Revolution*. Hannover: Wehrhahn 2019 (Schriften des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek), S. 161–188, hier S. 64.

te hinweg weiterverarbeitend wieder aufgreift und dadurch kanonisiert.¹¹ Verfolgt man diese wiederkehrenden Figuren, Bilder und »sprechenden Situationen«¹² in der Chronologie der Romane und Erzählungen von Timm, dann ergibt sich für die Zeit von 1974 bis etwa 1996 – an Buchtiteln festgemacht von *Heißer Sommer* bis *Johannisnacht*¹³ – der Befund vorwiegend solcher Bezüge, die auf die jeweils nachfolgenden Texte vorausweisen. Von daher kann man für die Vernetzung durch Wiederaufnahme von Textelementen, aber auch für die jeweils verwendeten literarischen Verfahren von einem sukzessiven Dominantwerden zunächst eher subdominant eingeführter Themen und Darstellungsverfahren in den jeweils nachfolgenden Texten sprechen.

Morenga (1978)¹⁴ beispielsweise greift die in *Heißer Sommer* mit dem Sturz des Wissmann-Denkmal vor der Hamburger Universität nur angespielte, aber bereits in den Kontext der 68er-Imperialismuskritik als deren historische Rückverlängerung eingebettete Kolonialkritik auf, die dann über den Bildband *Deutsche Kolonien* (1981)¹⁵ bis hin zu *Der Schlangenbaum* (1986)¹⁶ und *ROT*¹⁷ fortgeführt wird. Was die literarischen Verfahren angeht, werden die schon in *Heißer Sommer* zu findenden Ansätze zur Montage in *Morenga* als literarisches und zugleich diskursentlarvendes politisches Verfahren forciert und als für den Text konstitutive Basisstruktur dominant gesetzt. Alle diese Elemente bündelt dann der Roman *Der Schlangenbaum*: den Gegensatz erste versus dritte Welt, den ethnografischen Blick¹⁸ und die Kolonialismuskritik aus *Morenga*, das Erzählgerüst des (negativen) Entwicklungsromans sowie die Idealismuskritik aus *Heißer Sommer* und *Kerbels Flucht*. Indirekt wird die 68er-Thematik damit auch in *Der Schlangenbaum* aktualisierend fortgeschrieben.

Den Punkt, von dem an ab der Jahrtausendwende ein Wechsel der Blickrichtung von eher prospektiv zu eher retrospektiv stattfindet, markiert am ehesten der Roman *ROT*, der so vielfältig wie kein anderer an *Heißer Sommer* anknüpft, was Gerhard

-
- 11 Vgl. Julia Schöll: »Chaos und Ordnung zugleich« – zum intra- und intertextuellen Verweissystem in Uwe Timms Erzähltexten. In: Frank Finlay/Ingo Cornils (Hg.): »(Un-)erfüllte Wirklichkeit«. Neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 127–139; Albrecht: Das Beispiel Kropotkin; Rolf Parr: Prospektive und retrospektive Vernetzungen. Oder: Was die Romanwelt von Uwe Timm im Innersten zusammenhält. In: *Text + Kritik* 195 (VII/2012), München, S. 75–83.
 - 12 Vgl. Jolanta Pacyniak: Die Sprache der Bilder im Schaffen Uwe Timms. In: *Text & Kontext* 36 (2014), S. 98–123.
 - 13 Uwe Timm: *Johannisnacht*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996.
 - 14 Uwe Timm: *Morenga*. Roman. München: AutorenEdition 1978.
 - 15 Uwe Timm: *Deutsche Kolonien*. München: AutorenEdition 1981.
 - 16 Uwe Timm: *Der Schlangenbaum*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1986.
 - 17 Timm: *ROT*, S. 329f.
 - 18 Vgl. Manfred Durzak: Die Revision des kolonialen Blicks in Uwe Timms Romanen. In: Ders.: *Literatur im interkulturellen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 165–173.

Friedrich im Detail aufgezeigt hat.¹⁹ Eine wichtige Schnittstelle bildet dabei wiederum der Bericht vom Sturz des Hamburger Wissmann-Denkmals, der in *ROT* zu einer Art Lackmustest auf die politische Entwicklung der Figuren aus *Heißer Sommer* und auf ihre aktuelle Einstellung zum Ereignis »68« wird und zugleich seine Fortsetzung in Aschenbergers Projekt findet, die Berliner Siegessäule zu sprengen. Dabei korrespondieren die Figuren der beiden Romane in Form »eines chiffrierten Spiels von Kontinuität und Kontinuitätsbruch«²⁰ miteinander, dessen tendenzielle Widersprüchlichkeit ebenfalls zu Ambivalenzen führt.

Das alles charakterisiert – wie Friedrich herausgearbeitet hat – nicht nur den »Geschichtsbruch«²¹ zwischen den beiden historischen Einschnitten von 1968 und 1989, sondern auch Timms literarisches Verweisverfahren, nämlich durchaus retrospektiv anzuknüpfen, dabei aber zugleich neu zu akzentuieren, alte Themen und Fragen in neue Kontexte zu stellen und so das Konnotationsspektrum seiner Texte zu erweitern, was dann wiederum zu Neu- und Andersbewertungen sowie Mehrdeutigkeiten führen kann. Auch Monika Albrecht²² hat daher darauf hingewiesen, dass Timm »zentrale 68er Ideen und Ideale immer wieder neu vor veränderten historischen Kontexten zur Diskussion stellt und nach dem Spielraum fragt, den diese Werte und Prämissen heute noch haben können«.

Zusammenfassen ließen sich diese und viele weitere Vernetzungen im Werk Timms mit Verweis auf das, was der Erzähler in *Freitisch* über sich sagt: »Bin wie ein Wirt, der sich selbst der beste Gast ist. Spezialisiert auf Achtundsechzig und Arno Schmidt.«²³

2. Kanonisieren, neu kontextualisieren, neu bewerten

Alle diese hier nur exemplarisch angeführten Vernetzungen führen zum einen zur Kanonisierung von Motiven und Narrativen, ermöglichen zum anderen aber auch deren Neukontextualisierung, was wiederum die Möglichkeit zu Neubewertungen einschließt. Im zeitlichen Nacheinander betrachtet, stellt sich dies als fortlaufende Weiterentwicklung von Themen und Narrativen sowie den mit ihnen verbundenen Einstellungen und Wertungen dar (einschließlich der genutzten literarischen Verfahren). Rückblickend nebeneinandergestellt, werden daraus synchrone Mehrdeutigkeiten, Ambiguitäten, Ambivalenzen und bisweilen auch Ansätze zu Dekon-

19 Gerhard Friedrich: Rot wie tot. Zur Symbolik im Roman »Rot« von Uwe Timm. In: Frank Findlay/Ingo Cornils (Hg.): »(Un-)erfüllte Wirklichkeit«. Neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 31–44, bes. S. 38–41.

20 Ebd., S. 38.

21 Ebd., S. 40.

22 Albrecht: Das Beispiel Kropotkin, S. 79.

23 Uwe Timm: *Freitisch*. Novelle. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 16.

struktionen. Dies nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund, dass nach der Wiedervereinigung und »dem weltweiten Triumph des westlichen Wirtschafts- und Gesellschaftsmodells« »erneut der Kampf um Deutungshoheit« nicht nur der »Nachkriegsgeschichte«, sondern auch des politischen Ereignisses »68« begann. Eine der diskursiven Strategien war es dabei, »die Angehörigen der 68er Generation entweder mit Schadenfreude oder auch mit Empathie als tragische Gestalten zu konstruieren«.²⁴

In *ROT* sind es beispielsweise die ehemaligen 68er-Aktivist:innen, die wegen des Radikalenerlasses nicht Lehrer werden konnten und jetzt stattdessen Weindepots betreiben und die französische Lebensart pflegen. Sieht das auf den ersten Blick nach Konversion ins bürgerliche Lager aus, so wird die Bewertung dadurch mehrdeutig, dass im Rückblick auf die 68er-Zeit von einem prägenden Kollektiverlebnis bei der Weinernte in Frankreich berichtet wird, womit die Weindepots dann doch wieder in die 68er-Traditionslinie gestellt werden.

Doch schauen wir uns für einige 68er-Themen bzw. -Motive im Detail an, was da mehrfach wiederaufgenommen, dadurch historisiert, aber auch aktualisiert, erweitert und zum Teil umgedeutet wird, und zwar erstens für die Kolonialismus-, Imperialismus- und Globalisierungsthematik (Vietnam, Namibia, Südamerika, Afghanistan); zweitens für die literarische Kanonisierung des Pressefotos vom Tod Benno Ohnesorgs.

2.1 Kolonialismus, Imperialismus, Kapitalismus und Globalisierung

In *Heißer Sommer* dient der Sturz des Wissmann-Denkmals unter anderem dazu, eine Verbindung zum Vietnamkrieg herzustellen, sodass dem Verhältnis der USA zu Vietnam in Form einer historischen Analogie das von preußischem Militär zum Genozid an den Herero und Nama im ehemaligen Deutsch-Südwestafrika entspricht.²⁵ Damit entsteht zum einen eine geschichtliche Kontinuitätslinie, zum anderen aber auch ein tendenziell synchronisiertes und in der Folge erweiterbares Paradigma historischer Belege für Kolonialismus und Imperialismus bis heute. Dass solche Analogisierungen auch in umgekehrter zeitlicher Richtung möglich sind, zeigt in *Morenga* die Passage, in der der Landvermesser Treptow den »Molli«, den Molotowcocktail, erfindet, dessen sich dann 80 Jahre später ein Student gleichen Namens bei einer Aktion gegen den Vietnamkrieg an der Universität Hamburg rühmt.

In der Novelle *Freitisch* wird diese 68er-Imperialismus- und Kolonialismus-Kritik in Form von knappen Anspielungen auf den Transfer von Müll nach Afrika wieder

24 Albrecht: Das Beispiel Kropotkin, S. 78.

25 Vgl. Durzak: Die Revision des kolonialen Blicks.

aufgenommen und in die eine Richtung zur Globalisierungskritik erweitert, in die andere auf die Berliner Republik und das Verhältnis von West und Ost, von BRD und Ex-DDR, von Kolonisierenden und Kolonisierten bezogen:

Und jetzt jemand aus Berlin, der Investitionen versprach, und sei es nur für eine Mülldeponie. Auch die bringt Arbeitsplätze, hoffte man. Übrigens nicht irgendein normaler Müll, nein, ein ganz besonderer Müll, hoch kontaminiert, erzählte uns die Eierfrau.

Den konnte man inzwischen nicht mal mehr den Afrikanern billig andrehen.²⁶

Die Wiederaufnahme der Imperialismus- in Form von Kapitalismus- und Globalisierungskritik erfolgt – wie schon in den vorhergehenden Texten – auch hier nicht bloß reproduktiv, sondern aktualisierend *und* auf neue politische Konstellationen hin erweiternd, sodass insgesamt ein – wie Clemens Kammler formuliert hat – »Zuwachs an Reflexion« erzielt wird,²⁷ nämlich Imperialismus, Kapitalismus und Globalisierung als Zusammenhang zu begreifen, bei dem »Afrika« und »Anklam« insofern gegeneinander ausgetauscht werden können, als sie die gleiche Funktion erfüllen, nämlich den Müll aufzunehmen, der sonst nirgendwo erwünscht ist, mit dem sich aber eine Menge Geld verdienen lässt. Gleichzeitig wird damit auch hier eine historische Analogie angedeutet: Dem Verhältnis der ersten Welt zu Afrika entspricht das von BRD zu Ex-DDR, entspricht das von Berlin zu Anklam.

Eine andere, strukturell ähnlich fungierende Passage in *Freitisch* handelt von einem Rückblick auf die Kritik der 68er am Vietnamkrieg:

Die Suppe wurde hastig gelöffelt bei der Frage, ob es richtig sei, den Dschungel zu entlauben, um die Nachschubwege des Vietcong präziser bombardieren zu können. Der Jurist sah dort unsere Freiheit verteidigt.²⁸

Die eigentlich auf den Vietnamkrieg bezogene Argumentation mit »unserer Freiheit, die dort verteidigt werde«, kann 2011, im Erscheinungsjahr von *Freitisch*, um eine aktualisierende Lesart konnotativ erweitert werden, nämlich mit Blick auf das typische politische Legitimationsmuster des Afghanistaneinsatzes der Bundeswehr: »unsere Freiheit am Hindukusch verteidigen«.

In Fällen wie diesen und auch noch weiteren führen die Aktualisierungen von im Werk Timms kanonisierten Motiven, Figuren, Themen und Situationen zugleich stets auch zur Historisierung der vorangehenden Texte und ihrer Referenzen, wodurch insgesamt jene fortlaufende literarische Ethnografie der politischen

26 Timm: *Freitisch*, S. 9.

27 Clemens Kammler: Uwe Timm – ein Archäologe des Alltags. In: *Praxis Deutsch* 222 (Juli 2010), S. 4–11, hier S. 5.

28 Timm: *Freitisch*, S. 21.

(Alltags-)Geschichte von 1900 bis heute in »literarisch-ästhetische[r] Auseinandersetzung mit politischen Konzepten«²⁹ entsteht, von der für Timms Texte immer wieder gesprochen wird.

2.2 Literarische Kanonisierung eines Pressefotos

Fotos, die prägnante und bisweilen geradezu symbolträchtige Situationen zeigen, die repräsentativ für einen Zusammenhang, ein Ereignis oder eine Entscheidung stehen, haben Timm seit *Heißer Sommer* interessiert. Einen roten Faden durch gleich mehrere Romane und Erzählungen stellt dabei das bekannte Pressefoto des angeschossen auf der Straße liegenden Benno Ohnesorg dar, vielleicht das Foto, an das man beim Stichwort »68« auch heute noch als Erstes denkt.³⁰

In *Heißer Sommer* ist es der Germanistikstudent Ullrich, der die Nachricht vom Tod Ohnesorgs zunächst im Radio hört³¹ und erst am nächsten Tag in einem Café sitzend auf das Pressefoto stößt:

Ullrich sah die Fotos in der Zeitung. Der Student am Boden liegend. Über ihn gebeugt eine junge Frau in einem weiten schwarzen Abendkleid. Sie hält seinen Kopf. Am Hinterkopf und auf dem Boden: Blut. Daneben ein anderes Foto, drei Polizisten schlagen und treten auf einen am Boden liegenden Demonstranten ein, der sein Gesicht zu schützen versucht.

Und dann das Foto von dem lachenden Schah und Farah Diba, die eine kleine Krone im Haar trägt.³²

29 Stefan Neuhaus: Politisches Schreiben und Handeln in Uwe Timms Roman »Ikarien« (2017). Mit einigen allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Politik. In: Stefan Neuhaus/Immanuel Nover (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2019 (Gegenwartsliteratur), S. 515–537, hier S. 524.

30 Vgl. Uwe Soukup: Wie starb Benno Ohnesorg? Der 2. Juni 1967. Berlin: Verlag 1900 2002; Susanne Catrein/Christof Hamann: »Bilder, die sich ins Bewußtsein einsenken.« Benno Ohnesorg in Bildender Kunst und Literatur. In: Peter Weiss Jahrbuch 18 (2009), S. 63–83; Magali Laure Nieradka: Ein Schuss in viele Köpfe – Der 2. Juni 1967 in Uwe Timms Werken *Heißer Sommer* und *Der Freund und der Fremde*. In: Rolf Zschachlitz (Hg.): 1968 – quarante ans plus tard. Aix-en-Provence: Université de Provence 2008, S. 145–154; Kerstin Germer: Zwischen Politisierung und Ästhetisierung – Der Tod Benno Ohnesorgs in den Romanen Uwe Timms. In: Stefan Bronner/Hans-Joachim Schott (Hg.): Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg: University of Bamberg Press 2012 (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien 3), S. 257–269; Hien: Denkmalstürze.

31 »Berlin. Anlässlich des Schah-Besuchs kam es vor der Berliner Oper zu schweren Zusammenstößen zwischen Demonstranten und Polizei. Dabei wurde ein Student getötet, zahlreiche Demonstranten und Polizisten wurden verletzt.« (Timm: *Heißer Sommer*, S. 56).

32 Timm: *Heißer Sommer*, S. 58.

Das Nebeneinander der drei Fotos mit den prägnanten Situationen von erschossenem Studenten, prügelnder Polizei und lachendem Schah produziert Widersprüche, die nicht mehr aufzulösen sind und nach Veränderung durch politische Intervention förmlich schreien, auch wenn Ullrich Krause selbst in einem Café sitzt, anstatt politisch aktiv zu werden.³³ Die in *Heißer Sommer* vor allem als Initialzündung für den weiteren Weg des Protagonisten wichtige Nachricht wird in *Der Freund und der Fremde*³⁴ (2005) dann in einem längeren Text mit autobiografischen Elementen weiter auserzählt, wobei insbesondere die subjektiven Befindlichkeiten des Schreibenden geschildert werden:

Sechs Jahre später, Anfang Juni, 1967, in Paris, nachts, es war ungewöhnlich heiß, saß ich und schrieb, hörte Musik, klassische, aus dem Radio [...]. [...] So eingehüllt in die Geräusche der Nacht, kamen die Nachrichten, de Gaulles Waffenembargo für den Nahen Osten, das blieb im Gedächtnis, und dann die Meldung, am Vortag sei es in Berlin anlässlich des Schahbesuchs zu Ausschreitungen und schweren Unruhen gekommen, ein Student sei erschossen worden. [...]

Einige Tage danach sah ich das Foto in einer Zeitschrift, und dieses Wiedersehen war wie ein Schock. Er liegt am Boden, sofort erkennbar sein Gesicht, die Haare, die langen, dünnen Arme und Beine. [...]

Ich saß in der Bibliothek über die Zeitschrift gebeugt und sah ihn, und in dem Moment wurde aus dem abstrakten Wissen um den Verlust eine körperlich spürbare Empfindung, die jetzt, in diesem *Augenblick*, keine Empörung, keinen Haß, keine Wut kannte.³⁵

Der Unterschied zwischen dem Erstlingsroman von 1978, in dem auf den 2. Juni 1967 noch mit »Diese Schweine!«³⁶ reagiert wird, und dem autobiografisch grundierten Erzähltext aus dem Jahr 2005, dessen Verfasser zunächst »keine Wut kannte«,³⁷ liegt damit in derjenigen Vielstimmigkeit, die Kerstin Germer schon für *Heißer Sommer* konstatiert:³⁸ Hier Initialzündung für die Politisierung des Protagonisten, ganz im Sinne der politischen Optionen der 68er und – was die Literatur angeht – auch des Realismuskonzepts der AutorenEdition,³⁹ dort vom subjektiven Faktor der eigenen

33 Vgl. Hien: Denkmaltürze, S. 265.

34 Uwe Timm: *Der Freund und der Fremde. Eine Erzählung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.

35 Ebd., S. 9–12.

36 Timm: *Heißer Sommer*, S. 57.

37 Timm: *Der Freund und der Fremde*, S. 12.

38 Kerstin Germer: (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Erzählstrategien in ausgewählten Romanen Uwe Timms. In: *Text + Kritik* 195 (VII/2012), S. 38–45.

39 Vgl. dazu Rolf Parr: Die AutorenEdition bei Bertelsmann: Ein ›volkspädagogisches‹ Verlags-experiment und seine ›didaktische‹ Umsetzung. In: Dieter Wrobel/Tilman von Brand/Markus Engels (Hg.): *Gestaltungsraum Deutschunterricht. Literatur – Kultur – Sprache*. Baltmannsweiler: Schneider 2017, S. 249–256, ders.: 1968 – Ein Initialereignis und sein Fortleben bei Uwe

Befindlichkeiten und auch Verletzungen her denkend und eher sich selbst beschreibend als über das Ereignis berichtend.

Zwischen *Heißer Sommer* und *Der Freund und der Fremde* steht als Punkt des ›Um-schlagens‹ von 68er-Politik zu subjektiver Befindlichkeit einmal mehr der Roman *ROT*, der mit der Schilderung des gerade überfahrenen Protagonisten Thomas Linde zwar gleich im ersten Absatz an das kanonisierte Bild des angeschossenen Ohnesorg anknüpft, allerdings zunächst ohne politische Bezüge und damit in Form der Selbstbeobachtung wiederum den Pol der Subjektivität betonend: »Neugierige haben sich versammelt, einige stehen um mich herum, jemand hält meinen Kopf, sehr behutsam, eine Frau, sie kniet neben mir.«⁴⁰ – »Rot nutzt« hier – wie Bernhard Oberreither im Rekurs auf Walter Benjamins Formulierung vom »»Ungefähre[n]« der Fotografie«⁴¹ gezeigt hat – »die Mehrdeutigkeit der Fotografie[-n], um den Tod der Hauptfigur dem Tod Benno Ohnesorgs [...] zu assoziieren.«⁴²

3. Fazit: Poetologie der Mehrdeutigkeit?

Kann man vor dem Hintergrund der beiden aufgezeigten, durchgehend Ambivalenten, Mehrdeutigkeiten, Neu- und Andersbewertungen in den Texten Timms generierenden Strukturelementen davon sprechen, dass man es bei ihm mit einer regelrechten *Poetologie* des mehrdeutigen Erinnerns zu tun hat? Von Poetologie zu sprechen würde – sofern man nicht auf die übergeordnete und damit abstrakte Ebene des Verhältnisses von Fiktionalität und Realität wechselt⁴³ – so etwas wie ein intentionales Moment des von vornherein oder doch zumindest über einen längeren Zeitraum hinweg Geplanten und dann auch Durchgehaltenen evozieren. Das würde man für das erste Strukturelement, die textinterne Vielstimmigkeit sagen können; schwieriger wird es aber bei den Neuakzentuierungen und Erweiterungen. Hier bin ich etwas vorsichtiger und spreche von sich wandelnden Kontextualisierungen von

Timm und der AutorenEdition. In: Clemens Kammler/Markus Engels/Ulrike Preußner (Hg.): Achtundsechzig. Beiträge zu Literatur und Zeitgeschichte. Duisburg: UVR 2019, S. 31–50.

40 Timm: *ROT*, S. 9; vgl. Hien: *Denkmalstürze*, S. 281.

41 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385, hier S. 385.

42 Bernhard Oberreither: *Bild, Text, Sprengstoff. Literarische Bildzerstörung in Uwe Timms Roman »Rot«*. In: Alexandra Millner/Bernhard Oberreither/Wolfgang Straub (Hg.): *Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik. Beiträge aus Literatur- und Sprachwissenschaft*. Wien: facultas 2015, S. 207–222, hier S. 9.

43 So argumentiert Stefan Neuhaus (*Politisches Schreiben*, S. 517): »Indem sich die ›schöne‹ Literatur allein aufgrund ihrer Fiktionalität in ein Möglichkeitsverhältnis zur Realität setzt, weist sie auf die Kontingenz dieser Realität und zugleich auf alternative Entwürfe, wie Realität gestaltet werden könnte. Dieses Verhältnis reflektiert sie auch zunehmend selbst.«

Motiven, Ereignissen und Narrativen bei größer werdenden Erinnerungsabständen und – damit gekoppelt – bei neuen Kontextualisierungsmöglichkeiten, etwa mit Blick auf die Berliner und nicht mehr Bonner Republik. Das scheinen mir die für Uwe Timms Schreiben spezifischen und charakteristischen Historisierungsprozesse im Sinne einer sich immer wieder neu erinnernden Konstruktion von Vergangenen zu sein.

Germer hat dies im Rückgriff auf die von Jan Assmann entwickelte gedächtnistheoretische Vorstellung von Mythos zu fassen gesucht, für den »Mythos [...] eine fundierte Geschichte« ist, »die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen«.⁴⁴ Einen »spezifischen Umgang« mit solchen »mythischen Erzähltraditionen« sieht Germer im Schreiben Timms, das »thematisch« zwar »durchweg auf kollektive Mythen der deutschen Vergangenheit« zurückgreife, »sich in seiner Gesamtheit aber« dennoch »als *kritische* [Hervorhebung von mir, R.P.] Chronik der Bundesrepublik lesen« lasse, als ein Schreiben, »das den Mythisierungsprozess kollektiver Erinnerung im Medium der Literatur nicht nur darstellt, sondern auch bearbeitet«.⁴⁵ Insofern kann Germer mit Blick auf Timm von »Mythosrenarrationen« sprechen, die nebeneinander »mythisierende und entmythisierende Strategien verfolgen«⁴⁶ können, bis hin zur »Dekonstruktion«⁴⁷: »Durch die literarische Inszenierung der Mythisierung wie Entmythisierung der deutschen Vergangenheit sind« die Romane Timms

in nicht unerheblichem Maße an der gesellschaftlichen Reflexion von kollektiven Gedächtnisprozessen beteiligt, sodass sie statt einer bloßen historischen Bestandsaufnahme die Brüche und Wandlungen im Blick auf die deutsche Geschichte fokussieren.⁴⁸

Und die erscheinen – so ließen sich die hier entwickelten Überlegungen an den Befund von Germer anschließen – immer dann als Mehrdeutigkeiten, wenn man sie synchronisierend nebeneinanderstellt. Im Falle von *ROT* übernimmt der Roman dies insofern selbst, als er »das Spektrum an Möglichkeiten« aufzeigt, »wie man sich zum eigenen politischen Engagement von einst stellen kann, wie man sich

44 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992, S. 52; zit. nach Germer: (Ent-)Mythologisierung, S. 38. Auf Assmann referiert auch Uwe Timm selbst mehrfach in seiner Frankfurter Poetikvorlesung (vgl. ders.: Vom Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Frankfurter Poetikvorlesung. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 66 u. 91).

45 Germer: (Ent-)Mythologisierung, S. 39.

46 Ebd., S. 41.

47 Ebd., S. 43.

48 Ebd., S. 45.

gegenüber nicht erfüllten Hoffnungen verhält und wie und in welcher Form man seine politischen Überzeugungen über veränderte Situationen hinweg bewahrt«. ⁴⁹

Die Idee einer möglicherweise von Beginn an auf Mehrdeutigkeiten hin angelegten Poetologie ist damit dahingehend zu relativieren, dass der Autor diese erst im Verlauf seines Schreibens entdeckt und dann zunehmend bewusster aufgreift. Das betrifft bei Uwe Timm – über die Frage nach der Poetik hinaus – auch den generellen Status von Literatur: In *Erzählen und kein Ende* schreibt Timm nämlich, dass er »[f]rüher, also beim Schreiben von ›Heißer Sommer‹ und ›Morenga‹, davon überzeugt gewesen sei, »Literatur habe eine wichtige Bedeutung bei einer Veränderung der Gesellschaft zu mehr Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit«, heute aber denke, »daß ein wesentliches Kennzeichen von Literatur darin liege, *überflüssig* zu sein«. ⁵⁰ Diese veränderte Auffassung vom Stellenwert der Literatur ist – so lässt sich vermuten – die Bedingung, die eine mit Mehrdeutigkeiten arbeitende Historisierung des Ereignisses ›68‹, wie Uwe Timm sie im Verlauf seines Schreibens entwickelt hat, überhaupt erst ermöglicht. Denn wenn Literatur nicht mehr vorrangig auf eine Funktion hin festgelegt wird, dann ist sie zugleich offen für Neu- und Anderswertungen, für Vergegenwärtigungen ganz verschiedener Art, die – nebeneinandergestellt – als Mehrdeutigkeiten erscheinen.

49 Oliver Jahraus: Totenrede und Roman. Zu Medientheorie und Erzähltechnik in Uwe Timms »Rot«. In: Friedhelm Marx (Hg.) unter Mitarbeit von Stephanie Catani und Julia Schöll: *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein 2007 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur, Bd. 1), S. 173–188, hier S. 175; Gerd Sautermeister: 1968 und die Zeit danach – Der epische Widerruf einer Verdrängung. Uwe Timms Roman »Rot«. In: Iris Hermann/Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.): *Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2008 (Reihe Siegen: Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. Germanistische Abteilung, Bd. 160), S. 235–244, hier S. 236, spricht von Uwe Timms »Weg der geschichtlich-politischen und der Selbstüberprüfung«. So findet Thomas Linde in der Wohnung des verstorbenen Aschenberger ein Foto, das beide ›68‹ zeigt, wie sie ein Plakat hochhalten, auf dem in Spiegelschrift steht: »Schluß mit dem Bombenterror in Vietnam.« (Timm: ROT, S. 68) 30 Jahre später ist aus Aschenberger Lüders geworden, der die Siegestsäule zu sprengen plant. Siehe dazu auch Sautermeister: 1968 und die Zeit danach, S. 240: »Der Sprengungsplan entschleiert Aschenbergers ›Weg der Empörung‹ (S. 381) vom Pazifisten, der einst auch die ›Gewalt gegen Sachen‹ abgelehnt und nur für ›Bewußtseinsarbeit‹ plädiert hat (S. 322), zum friedliebenden ›Anarchisten‹, der ›ein Zeichen setzen‹ will (S. 395), aufrütteln will durch eine ›gewaltsame symbolische Tat‹ (S. 424) gegen das Symbol der Gewaltherrschaft, die Siegestsäule.«

50 Timm: *Erzählen und kein Ende*, S. 111.

Literarische Texte

- Timm, Uwe (1974): *Heißer Sommer*. Roman. München: AutorenEdition (hier zitiert nach der vom Autor neu durchgesehenen dtv-Ausgabe München 1998).
- Timm, Uwe (1978): *Morenga*. Roman. München: AutorenEdition.
- Timm, Uwe (1980): *Kerbels Flucht*. Roman. München: AutorenEdition (hier zitiert nach der vom Autor neu durchgesehenen dtv-Ausgabe München 2000).
- Timm, Uwe (1981): *Deutsche Kolonien*. München: AutorenEdition.
- Timm, Uwe (1984): *Der Mann auf dem Hochrad*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch (hier zitiert nach der vom Autor neu durchgesehenen dtv-Ausgabe München 2002).
- Timm, Uwe (1986): *Der Schlangenbaum*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (1989): *Vogel frißt die Feige nicht*. Römische Aufzeichnungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (1993): *Erzählen und kein Ende*. Versuch zu einer Ästhetik des Alltags. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (1996): *Johannisnacht*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2001): *ROT*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2003): *Am Beispiel meines Bruders*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2005): *Der Freund und der Fremde*. Eine Erzählung. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2008): *Halbschatten*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2009): *Vom Anfang und Ende*. Über die Lesbarkeit der Welt. Frankfurter Poetikvorlesung. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe (2011): *Freitisch*. Novelle. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Forschungsliteratur

- Albrecht, Monika (2012): Das Beispiel Kropotkin: Umsetzung von ›68er Inhalten‹ bei Uwe Timm. In: *Gegenwartsliteratur*. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook 11, S. 77–102.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.
- Benjamin, Walter (1977): *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Bd. II,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 368–385.
- Catani, Stephanie (2019): Was bleibt vom heißen Sommer? Die 1968er-Bewegung in Texten Uwe Timms. In: Sikander Singh (Hg.): *1968. Literatur und Revolution*. Hannover: Wehrhahn (Schriften des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek), S. 161–188.

- Catrein, Susanne/Hamann, Christof (2009): »Bilder, die sich ins Bewußtsein einensken.« Benno Ohnesorg in Bildender Kunst und Literatur. In: Peter Weiss Jahrbuch 18, S. 63–83.
- Durzak, Manfred (2013): Die Revision des kolonialen Blicks in Uwe Timms Romanen. In: Ders.: Literatur im interkulturellen Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 165–173.
- Friedrich, Gerhard (2006): Rot wie tot. Zur Symbolik im Roman »Rot« von Uwe Timm. In: Frank Findlay/Ingo Cornils (Hg.): »(Un-)erfüllte Wirklichkeit«. Neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 31–44.
- Fuchs, Anne (2003): »ein netter Typ, kritisch, ja irgendwie auch links«. Uwe Timms Ethnographie der 68er Generation. In: Anne Fuchs/Sabine Strümper-Krobb (Hg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Ridley im Juli 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 227–241.
- Germer, Kerstin: (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Erzählstrategien in ausgewählten Romanen Uwe Timms. In: Text + Kritik 195 (VII/2012), S. 38–45.
- Germer, Kerstin (2012): (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik. Göttingen: V & R unipress (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 12).
- Germer, Kerstin (2012): Zwischen Politisierung und Ästhetisierung – Der Tod Benno Ohnesorgs in den Romanen Uwe Timms. In: Stefan Bronner/Hans-Joachim Schott (Hg.): Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg: University of Bamberg Press (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, Bd. 3), S. 257–269.
- Hien, Markus (2016): Denkmalstürze. Uwe Timms literarische Bilanz der Studentenbewegung. In: Friederike Felicitas Günther/Markus Hien (Hg.): Geschichte in Geschichten. Würzburg: Königshausen & Neumann (Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 14), S. 263–284.
- Jahraus, Oliver (2007): Totenrede und Roman. Zu Medientheorie und Erzähltechnik in Uwe Timms »Rot«. In: Friedhelm Marx (Hg.) unter Mitarbeit von Stephanie Catani und Julia Schöll: Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms. Göttingen: Wallstein (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur, Bd. 1), S. 173–188.
- Kammler, Clemens (2010): Uwe Timm – ein Archäologe des Alltags. In: Praxis Deutsch 222, S. 4–11.
- Neuhaus, Stefan (2019): Politisches Schreiben und Handeln in Uwe Timms Roman »Ikarien« (2017). Mit einigen allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Politik. In: Ders./Immanuel Nover (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin: de Gruyter (Gegenwartsliteratur), S. 515–537.
- Nieradka, Magali Laure (2008): Ein Schuss in viele Köpfe – Der 2. Juni 1967 in Uwe Timms Werken *Heißer Sommer* und *Der Freund und der Fremde*. In: Rolf Zschachlitz

- (Hg.): 1968 – quarante ans plus tard. Aix-en-Provence : Université de Provence, S. 145–154.
- Oberreither, Bernhard (2015): Bild, Text, Sprengstoff. Literarische Bildzerstörung in Uwe Timms Roman »Rot«. In: Alexandra Millner/Bernhard Oberreither/Wolfgang Straub (Hg.): Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik. Beiträge aus Literatur- und Sprachwissenschaft. Wien: facultas, S. 207–222.
- Pacyniak, Jolanta (2014): Die Sprache der Bilder im Schaffen Uwe Timms. In: Text & Kontext 36, S. 98–123.
- Parr, Rolf: Prospektive und retrospektive Vernetzungen. Oder: Was die Romanwelt von Uwe Timm im Innersten zusammenhält. In: Text + Kritik 195 (VII/2012), München, S. 75–83.
- Parr, Rolf (2017): Die AutorenEdition bei Bertelsmann: Ein »volkspädagogisches« Verlagsexperiment und seine »didaktische« Umsetzung. In: Dieter Wrobel/Tilman von Brand/Markus Engelns (Hg.): Gestaltungsraum Deutschunterricht. Literatur – Kultur – Sprache. Baltmannsweiler: Schneider, S. 249–256.
- Parr, Rolf (2019): 1968 – Ein Initialereignis und sein Fortleben bei Uwe Timm und der AutorenEdition. In: Clemens Kammler/Markus Engelns/Ulrike Preußner (Hg.): Achtundsechzig. Beiträge zu Literatur und Zeitgeschichte. Duisburg: UVRR, S. 31–50.
- Sautermeister, Gerd (2008): 1968 und die Zeit danach – Der epische Widerruf einer Verdrängung. Uwe Timms Roman »Rot«. In: Iris Hermann/Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.): Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag. Heidelberg: Winter (Reihe Siegen: Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. Germanistische Abteilung, Bd. 160), S. 235–244.
- Schöll, Julia (2006): »Chaos und Ordnung zugleich« – zum intra- und intertextuellen Verweissystem in Uwe Timms Erzähltexten. In: Frank Finlay/Ingo Cornils (Hg.): »(Un-)erfüllte Wirklichkeit«. Neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 127–139.
- Soukup, Uwe (2002): Wie starb Benno Ohnesorg? Der 2. Juni 1967. Berlin: Verlag 1900.

Wenn Zigtausende beten – die internationale Soldatenwallfahrt nach Lourdes in den Zeiten des Krieges

Editors' Introduction

William Collins Donahue/Rolf Parr/Georg Mein

Almost a quarter century ago, novelist Ulrich Woelk and photographer Bettina Keller accompanied soldiers on the annual »military pilgrimage to Lourdes,« which to some seems a contradiction in terms. What does it mean to convene thousands of wounded warriors, active-duty soldiers, veterans and others at this historic site of sacred healing? Why do they (including many non-Catholics) converge of all places here, where, according to Catholic tradition, the Blessed Virgin Mary appeared to the young peasant girl Bernadette Soubirous in 1858? What exactly are these pilgrims seeking, and what do they find? Woelk and Keller embedded themselves, as it were, for three days within the international cadre of troops visiting Lourdes in order to explore these questions and ostensible contradictions. They did so as outsiders, yet with remarkable sensitivity, tact and warmth.

The reportage below was first prepared in 1999 at the behest of *Stern* magazine during the war in Kosovo – one of the five brutal military conflicts that erupted over the course of the breakup of Yugoslavia after the collapse of the Soviet Union in 1991. At this juncture, as Woelk obliquely notes, Foreign Minister Joschka Fischer – Green Party member and former 68er – was arguing that Germany's »lesson« from the Second World War was not pacifism, as so many in his party claimed. Instead, Germans are called to apply military force to defend democracy and oppose autocratic incursions, he insisted. Fischer's message, perhaps timely again in 2023 (18 months into the Russian war of aggression against Ukraine), was not widely embraced at the time.

NATO bombing ended the war in June of 1999, and with that *Stern* (whose editors were apparently primarily interested in the simultaneous practice of pilgrimage and prosecution of war) dropped the story without further ado. The editors of *andererseits* only became aware of this piece incidentally during casual conversation with award-winning novelist Woelk and prolific photographer Keller, who happen to be husband and wife, regarding their parallel and sometimes intersecting careers.

The annual military pilgrimage continues to this day, and its apparent contradictions are no less perplexing. Woelk and Keller's coverage from 1999 has in the intervening quarter century lost none of its poignancy or relevance. We are pleased to present it here – belatedly, yet also quite timely.

Wenn Zigtausende beten

Ulrich Woelk (Text)/Bettina Keller (Fotos)

Wie ein großes dunkles Kreuz steht die Transall 5640 der Luftwaffe auf dem Rollfeld des Köln-Bonner Flughafens. Die Heckrampe ist heruntergelassen, und dort, wo sonst Panzer verladen werden, schieben Soldaten Rollstühle in den massigen Leib der Maschine. Gelähmte sitzen darin, manche in Uniformen, andere in Zivilbekleidung. Von Weitem könnten es Verwundete oder Bürgerkriegsopfer sein, doch bei näherem Hinsehen geht alles viel zu unaufgeregt vonstatten: Hier und da wird gelacht, die Gesichter sind entspannt, das Gepäck wirkt privat. Die Transall 5640 fliegt in kein Krisengebiet, das Ziel der Passagiere ist Südfrankreich, ist die alljährlich stattfindende internationale Soldatenwallfahrt nach Lourdes. Dort, so die katholische Überzeugung, ist vor 150 Jahren der Müllerstochter Bernadette Soubirous die Jungfrau Maria erschienen, und seitdem soll es in dem kleinen Städtchen am Nordrand der Pyrenäen immer wieder zu wundersamen Krankenheilungen gekommen sein.

Jahr für Jahr pilgern von Mai bis Oktober fünf Millionen Menschen in den kleinen Ort an der *Gave de Pau*. Die dreitägige Soldatenwallfahrt gibt es seit 1958 und von Anfang an waren nicht nur Soldaten, sondern auch Zivilbedienstete der Streitkräfte und Angehörige mit dabei. Sie leiden an Krebs, den Folgen schwerer Operationen oder haben geistig behinderte Kinder, und alle eint die Hoffnung auf Besserung.

Gut 15.000 Armeeingehörige aus 30 Ländern sind in diesem Jahr angereist, knapp 2.000 davon aus Deutschland. Damit liegt die Bundeswehr an dritter Stelle. Das größte Kontingent mit mehr als 4.000 Pilgern stellen die Franzosen, gefolgt von den Italienern mit 3.500 Gläubigen. Aus den Philippinen und Bénin ist jeweils einer da.

Nicht alle, die kommen, sind auch krank. Für die rund 1.000 deutschen Wehrpflichtigen, denen nichts fehlt, soll Lourdes eine Stätte der Begegnung und Besinnung sein, ein weltoffenes Jugendlager irgendwo zwischen Biwak und Kirchentag. Beim Eröffnungsgottesdienst singen sie: »Laßt uns Friedensstifter sein, und kein Mensch ist mehr allein, denn Gott selbst wird bei uns sein.«



Gefragt, ob sich denn ein so frommes Ritual wie eine Pilgerfahrt mit dem Soldatenberuf – insbesondere jetzt, da durch den Kosovo-Krieg die Konsequenzen militärischen Handelns so drastisch sichtbar werden – überhaupt verträgt, entgegnet der kirchliche Wallfahrtsleiter, Militärdekan Georg Kestel:

Wenn ich eine kritische Frage stellen würde, dann wäre es die nach der Begleitung der Militärpfarrer im Einsatz. Daß während solcher Einsätze hingegen eine Wallfahrt stattfindet, die ja als Friedenswallfahrt entstanden ist, das sehe ich nicht als Problem an.

Lourdes, das glauben fast alle, die hier sind, ist das Gegenteil von Krieg. Hier sind die Uniformen nicht durch Fronten getrennt, sondern durchmischen sich und mehr noch: In einem steten Tauschreigen lösen sie sich allmählich auf. Keine Pistolen baumeln an den Gürteln, sondern Fotoapparate. Drei Tage lang herrscht auf den

Straßen ein militärischer Maskenball. Die Schweizer Garde defiliert in orange-blau gestreiften Kostümen mit Puffärmeln durch den Ort, das irische *pipe-corps* marschiert, gehüllt in eine Wolke aus sägenden Dudelsackklängen, mit honiggelben Röcken durch die Straßen, und zu Füßen der elfenbeinweißen Statue der gekrönten Jungfrau Maria proben die Rumänen mit taubenblauen Käppis und schmucken Reithosen den Stechschritt für die Eröffnungsfeier.

Schwer zu sagen, wie viele Kirchen, Kapellen und Sakralräume Lourdes genau hat – am größten jedenfalls ist die unterirdische Basilika Pius X., im Wallfahrersjargon schlicht Tiefgarage genannt. 25.000 Gläubige haben zwischen ihren nackten Spannbetonpfeilern Platz, und wegen des Kosovo-Krieges wird sie von französischen Spezialeinheiten nach Bomben abgesucht, bevor die Soldaten zur Eröffnungsfeier einrücken. Danach herrscht Endspielstimmung. Die Kroaten auf der einen Seite des Altars liefern sich mit den Slowaken auf der anderen ein La-Ola-Duell, und das hohlspiegelförmige Dach der Basilika bündelt sämtliche Schlachtgesänge mit physikalischer Präzision zu einem infernalischen Dauergebrüll.

Erst bei der Begrüßungsansprache des französischen Militärbischofs Michel Dubost wird es ruhiger. Mit einem Bunsenbrenner werden Schüsseln voller Weihrauch entzündet, im Verlauf der Feierstunde ist häufig vom Frieden die Rede. »Shalom Alejchem« wird ebenso gesungen wie John Lennons »All we are saying is give peace a chance« oder »We shall overcome«. Verkehrte Welt: Während in Deutschland ein grüner Außenminister den Kriegseinsatz befiehlt, singen 15.000 Soldaten die Evergreens aus den besten Zeiten der Friedensbewegung, als hätten sie sich nicht in Lourdes versammelt, sondern auf dem Bonner Hofgarten.

Welche Veranlassung haben Gesunde überhaupt, an einen Ort zu reisen, der für Wunderheilungen berühmt ist? Was immer man in Lourdes dazu hören will, bekommt man auch zu hören. »Das ist mir doch scheißegal, ob das ein heiliger Ort ist«, sagt der österreichische Rekrut, und sein deutscher Kamerad entgegnet: »Ich bin aus religiösen Gründen hier.«

Wie auch immer – die Feldgottesdienste im Zeltlager sind gut besucht. Gepredigt wird ohne Mikrofon und theologische Floskeln, denn Pater Arno liest die Messe, ein hagerer Franziskaner mit zerfurchtem Gesicht und rheinischem Dialekt, der zu Hause in Euskirchen nicht nur Soldaten betreut, sondern auch Häftlinge und Karnevalsvereine. Neben einem in den Boden gebohrten Kreuz aus dünnen Ästen tut er die einfachste aller katholischen Lehren kund: Wir sind alle Kinder Gottes! »Warum soll ich meine Hoffnung anstatt auf die Rente denn nicht darauf setzen können, daß der Herrgott da ist?«, fragt er und sieht die Soldaten an, die auf harten Hockern vor ihm sitzen und zuhören.

Vor Jahren haben wir immer gebetet, daß die Kameraden aus Polen und aus Ungarn oder aus den neuen Bundesländern dazukommen können – gut, die sind jetzt da, aber es ist Krieg. Ein Anliegen zum Beten hat man immer, und der Herr-

gott kann sich nicht die Ohren zuhalten, wenn hier etliche zigtausend Mann sagen: He, Sorge mal dafür.

Gelegentlich hallen Ansagen der französischen Lagerleitung über das Gelände, und Pater Arno beschließt seine Predigt mit einem einfachen Rat: »Wenn Ihr das tut: anständig sein und verzeihen, wird der Herrgott den Rest schon machen.« In dem Moment fällt das kleine Holzkreuz zu seinen Füßen um. Manchmal sitzt dem Herrgott der Schalk im Nacken.

In Lourdes geht es nicht nur ums Beten. »Die abendliche Verbrüderung in Restaurants und Cafés muß in den Rahmen der Wallfahrt passen.« So steht es im Pilgerbuch, das jeder zu Beginn der Reise bekommt. In den Bars sind die Schlangen vor den Männertoiletten ausnahmsweise einmal länger als die bei den Frauen. Unter den deutschen Soldaten erfreut sich das *Café la Terrasse* besonderer Beliebtheit; inzwischen hat sich dort der Maßkrug als Standardbiereglas durchgesetzt. Epaulette an Epaulette sitzen die Wehrpflichtigen und Zeitsoldaten zusammen, stemmen die Bierkrüge in den französischen Nachthimmel und singen: »Ein Prosit der Gemütlichkeit!« Den Iren gefällt das, und auch ein paar Amerikaner, Italiener und Franzosen haben sich eingefunden. Nach Mitternacht erreicht die Stimmung ihren Höhe- und das Liedgut seinen Tiefpunkt. »Steh auf, wenn du ein Deutscher bist!« heißt es jetzt zu einer höllisch einfachen Melodie. Nicht alle erheben sich, aber viele. Zum Beispiel die Franzosen. Für sie ist der nationalistische Schlachtgesang ebenso gut zum Feiern geeignet wie das anschließende »Ruckizucki«.

Auch der Obergefreite Sven Praus aus Pforzheim, ein Kroat mit deutschem Paß, steht auf und singt begeistert mit. Für ihn ist Lourdes schon allein deswegen das Größte, weil er hier so vielen kroatischen Kameraden begegnet. Wenn er von Kroatien erzählt, leuchten seine Augen so blau wie das Hemd seiner deutschen Uniform.

Nicht alle deutschen Soldaten sitzen nach Mitternacht im *Café la Terrasse*. »Lourdes ist die perfekte Mischung aus Kameradschaft, heiliger Geist und Alkohol«, sagt Oberfeldwebel Reinhold Schilk. Es ist drei Uhr morgens und er steht an jener Grotte, in der Bernadette Soubirous einst ihre Vision hatte. Einen Widerspruch zwischen dem tieferreligiösen Charakter des Pilgerns und seinem Beruf sieht auch er nicht. »Wenn das ein Widerspruch wär, wär ich als Soldat nicht hier.«

Hinter ihm schimmert blaß die Edeltahlleitung, aus der das berühmte Lourdeswasser fließt, dem die Gläubigen heilende Wirkung zuschreiben. Man füllt es in Kanister oder kleine Marienstatuen oder benetzt sich Gesicht und Hände damit. Zwar rechnet keiner der Kranken mit einem Wunder, aber Teil der Pilgergemeinschaft zu sein gibt ihnen Kraft. »Das Wunder ist ja schon damit geschehen, daß man so viele nette Kameraden trifft und Leute aus verschiedenen Nationen«, sagt Oberfeldwebel Holger Hohmann, der nach einer Krebsoperation am Rückenmark teilweise gelähmt ist. Und Stabsunteroffizier Markus Bröhl, nach einem Motorrad-

unfall fast blind, ist überzeugt: »Das kann doch einfach nicht nur erfunden worden sein, was hier vonstatten gegangen ist.«



Für die Kranken ist Lourdes Hoffnung, für die Gesunden ein Experiment, eine Erprobung ihrer Existenz unter den Bedingungen der Nächstenliebe. Sie ziehen geistig Behinderte in den allgegenwärtigen blauen Krankenrikschas durch den heiligen Bezirk oder schultern auf Tragen zu viert die Gelähmten den Kreuzweg hinauf. Und sie diskutieren über Gott – dafür gibt es sogar organisierte Gesprächskreise und einen Fragebogen: »Christus, unser Bruder, hat unser Gesicht. Welches Bild vom Vater im Himmel trage ich in mir, im Herzen?« Wegen der vielen Sprachen und der Kniffligkeit des Themas sind die Diskussionen aber zäh: »What's your opinion of the father?«, will einer wissen, und nach einer Weile des Schweigens antwortet ein anderer: »He is the creator of the world and loves all the people.« In der spanischen Gruppe macht man es sich ein wenig leichter: Von dort wehen leise gezupfte Flamencoklänge über das Gelände.

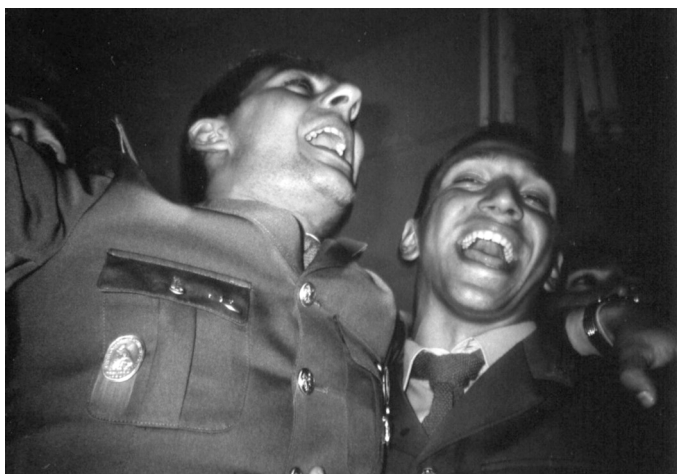
Ranghöchster Würdenträger der deutschen Priesterdelegation in Lourdes ist Erzbischof Johannes Dyba. Sonst eher für markige Sprüche aus der katholisch-konservativen Ecke bekannt, wirkt er bei der Visite im *Accueil Notre-Dame* den Kranken gegenüber unsicher und etwas hölzern. »Die werden den Kreislauf hier schon hinkriegen«, sagt er zu einem bettlägerigen Oberfeldwebel und lässt offen, wen er mit »die« eigentlich meint: die irdischen oder die himmlischen Ärzte. Er hebt die Hände, als wolle er sich verabschieden. »Und jetzt gibts noch den Segen dazu«, sagt er, und der Oberfeldwebel nickt: »Ham 'mer nötig.«

In einem der nächsten Krankenzimmer ertastet die blinde Katharina Dybas goldenes Bischofskreuz. »Ganz schön schwer, das immer um den Hals zu tragen«, überlegt sie. – »Das eigentlich schwere Kreuz«, erklärt er ihr daraufhin, »trägt man

auf dem Rücken«, und zeigt mit einer Handbewegung, die sie nicht sehen kann, dorthin, wo man sich dieses schwere Kreuz vorzustellen hat.



Für die Kranken, egal ob Soldat oder Zivilist, ist das eigentliche Wunder von Lourdes – Lourdes selbst. Das Vorhandensein eines Ortes, der ihnen gehört, in dem es Rollstuhl-, statt Radwege gibt, an dem die Gesunden nur Gäste sind. Militärdekan Michael Weihmayer, ein großer Bayer mit Bürstenschnitt, der in der Personalverwaltung des Katholischen Militärbischofsamtes arbeitet, das die Wallfahrt Jahr für Jahr organisiert, hält die Frage nach der objektiven Realität von Wundern für zweitrangig. Die Besonderheit von Lourdes erklärt er mit einer Mischung aus Drewermannscher Tiefenpsychologie und bajuwarischer Direktheit: »Was haben wir hier? Wir haben Wasser, Wald und eine Grotte. Das ist ein uraltes Symbol für ein weibliches Vaginal.« Und so versinnbildlicht die Vision der Bernadette in seinen Augen einen Geburtsvorgang: Die Geburt des inneren Ichs. Das ist für ihn die Botschaft von Lourdes: Akzeptiere dich so wie du bist! – egal ob krank oder gesund, schön oder hässlich, Zivilist oder Soldat.





Am letzten Tag der Wallfahrt herrscht an der Quelle reger Last-minute-Betrieb. Soldaten kommen, Soldaten gehen – fast hat man den Eindruck, daß es den einen oder anderen Zweifler doch noch gepackt hat. Welche Uniform auch immer sie tragen – für einen Moment stehen sie einer wie der andere da, geduldig und ein wenig andächtig, und warten, bis sie an der Reihe sind. Und wenn sie sich schließlich den Wasserhähnen entgegenbeugen, um ihre kleinen Madonnenfigürchen mit Schraubverschluss zu füllen, dann sieht es so aus, als hätte Pater Arno einfach recht: Wir sind alle Kinder Gottes.

Die Transall, die die Bundeswehr für den Rücktransport der Kranken geschickt hat, ist nicht mit dem üblichen dunklen Tarnanstrich überzogen, sondern so weiß wie die Madonna von Lourdes. Und natürlich witzeln alle: »Ein Wunder!« – Aber bei der Zwischenlandung in Landsberg bei München ist sie dann doch wieder da, die objektive Realität. Der Weiterflug verzögert sich um zehn Minuten, weil im selben Moment der Sarg des Tags zuvor in Albanien verunglückten Sanitätssoldaten eingetroffen ist und umgeladen wird. Die Pietät gebietet es, mit dem Start zu warten, bis der Leichenwagen das Flugfeld verlassen hat. Nach einer Viertelstunde schließlich rollt die Transall auf die Startbahn und steigt langsam aber stetig auf in den wolkenlosen Abendhimmel.

Special Section/Schwerpunkt:
Der Westen. Versprechen und Krise eines
Konzepts

Was war noch einmal der Westen?

Zur Einführung

Philipp Pabst/Kai Sina

Unmittelbar nach dem 24. Februar 2022, dem Tag des Überfalls der Russischen Föderation auf die Ukraine, war das Wort vom Westen wieder in aller Munde: als Synonym für Liberalität, Rechtsstaatlichkeit, Demokratie, aber auch militärische Potenz und geopolitischen Machtanspruch. Bemerkenswert war und ist dies insofern, als die Rede vom Westen vor jenem historischen Tag zumindest unter kritischen Intellektuellen ausschließlich im Modus der postkolonialen, identitätspolitischen, rassismuskritischen usw. Infragestellung statthaft erschien – oder aber unter dezidiert Betonung des Krisenhaften: Der Niedergang des Westens wurde seit dem Brexit und der Wahl Donald Trumps in der internationalen Publizistik schließlich so konsequent beschworen, dass man fast den Eindruck gewinnen konnte, die Leitartikel in den großen Zeitungen verstärkten unwillkürlich genau das, was sie eigentlich nur beschreiben und bezeichnen wollten.

Davon, dass sich die gestern noch hitzig geführten Debatten von einem auf den anderen Tag als nichtig erwiesen hätten, ist aber nicht auszugehen, zumal sie Kritikpunkte aufgreifen, die seit jeher, wenn auch in wechselndem begrifflichem Gewand und mit divergierendem politischen Akzent, gegen den Westen vorgebracht worden sind. Angesichts der gegenwärtigen Situation, der gewaltsamen Umgestaltung der politischen Weltordnung durch eine imperiale, autokratische und zu allem Übel mit Atomwaffen ausgerüstete Großmacht, die ausdrücklich die westliche Moderne und die offene Gesellschaft zu ihrem Feind erklärt hat – angesichts dieser Lage scheint den Bewohnerinnen und Bewohnern der liberalen Demokratien vielmehr bewusst zu werden, dass allein diese die Bedingungen gewährleisten, die ihre kritische Infragestellung allererst ermöglicht.

Das neu aufkommende diskursive Spannungsverhältnis zwischen Westen und Osten auszuloten, das Zusammenwirken von Abwehr und Annäherung in unterschiedlichen historischen Konstellationen seit 1945 zu vermessen – darin bestand die Aufgabe einer kleinen Tagung an der Universität Münster im Dezember 2022. Für diese Ausgabe von *andererseits* wurden einige der Beiträge ausgewählt und zu einem Schwerpunkt zusammengestellt. So geht zunächst Anna Artwińska (Leipzig) auf die Sonderrolle der Staaten Polen, Ungarn und der Ukraine vor und nach dem

Zusammenbruch der Sowjetunion ein. Aus ihrer Sicht fungiert Ostmitteleuropa, dessen Intellektuelle wie Czesław Miłosz und Oksana Zabužko sich gedanklich eher dem Westen zugehörig fühlen, als Bindeglied zwischen Ost- und Westeuropa. Anschließend reflektiert Carsten Dutt (Heidelberg) in einem begriffsgeschichtlich angelegten Beitrag die Attraktivität des Westens für eine junge deutsche Künstlergeneration nach 1945. Dutt argumentiert, dass der Westen für sie, wenn auch nicht immer ausdrücklich benannt, als entscheidender »Orientierungsbegriff« diene. Im Kontrast dazu zeigt Barbara Picht (Berlin) in einem wissenschaftshistorischen Einblick, dass die Ost-West-Unterscheidung innerhalb der Geschichts- und Literaturwissenschaften während des Kalten Krieges überraschenderweise eine viel geringere Rolle gespielt hat, als man vielleicht annehmen würde. Schließlich widmet sich Silvia Schultermandl (Münster) dem Westen und dem Konstrukt eines *global sisterhood*. Sie problematisiert darin den Rekurs auf den Westen in popfeministischen Manifesten wie Chimamanda Ngozi Adichies *We Should All be Feminist* (2014). Die weitgehend affirmative Bezugnahme steht, wie Schultermandl argumentiert, in harschem Gegensatz zur Arbeit des transnationalen und intersektionalen Feminismus.

Um die Perspektiven auf die Konzepte zu verbreitern und der transatlantischen Anlage des Themas geografisch Rechnung zu tragen, diente die Münsteraner Veranstaltung zugleich als Auftakt einer dreiteiligen Reihe. Die Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München und das Thomas Mann House in Pacific Palisades veranstalteten im Januar und Februar 2023 korrespondierende Veranstaltungen zum Thema. Marcel Lepper organisierte in München einen sinologischen Schwerpunkt mit Daniel Leese und Jörn Leonhard von der Universität Freiburg. Im Fokus der Abendveranstaltung stand die Person Wang Huning, der nicht nur ein intimer Kenner der Vereinigten Staaten, sondern zugleich einer der einflussreichsten Vordenker der Kommunistischen Partei ist. Benno Herz, verantwortlich für das Programm des Thomas Mann House, setzte eine Podiumsdiskussion in Kooperation mit dem Wende Museum in Culver City nahe Los Angeles um. Dabei sprachen die ukrainisch-amerikanische Kuratorin Asha Bukojemsky und der Direktor des Wende Museums, Joes Segal, über Kunst zwischen den Kulturen. Die wichtigsten Thesen, Kontroversen und Perspektiven der drei Veranstaltungen in Münster, München und Los Angeles wurden anschließend im Rahmen eines Webdossiers dokumentiert und sind weiterhin abrufbar.¹

Aus der Überzeugung heraus, dass sich ein notorisch uneindeutiges Konzept wie das des Westens nicht aus einer disziplinären Perspektive, ja vielleicht nicht einmal aus Sicht der Wissenschaft allein verstehen lässt, ist auch diese Einführung geteilt in zwei Abschnitte: eine stärker von der Literatur und namentlich Salman

1 Vgl. <https://rethinkingthewest.de>.

Rushdie herkommende Reflexion und eine an der Geschichtswissenschaft orientierte Annäherung. Das, was den Westen und sein Selbstverständnis im besten Fall kennzeichnet, die Akzeptanz vielfältiger, möglicherweise auch voneinander abweichender Positionen – sie gilt erklärtermaßen auch für diese Einleitung und den vorliegenden Schwerpunkt im Ganzen.

I

Das Buch der Stunde ist ohne Zweifel Salman Rushdies 1988 erschienener Roman *The Satanic Verses*. Er ist es nicht nur wegen des Messeranschlags auf den Autor im Sommer 2022, der auf schockierende Weise die Bedrohung des freien Wortes und der Kunst durch religiösen Fanatismus zurück in die Schlagzeilen der westlichen Zeitungen gebracht hat. Er ist es auch, wenngleich eher auf den zweiten Blick, angesichts des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine und der damit verbundenen aktuellen Debatten. Wohl kein Autor der Gegenwartsliteratur hat sich in seinem Werk schließlich so nachdrücklich und langanhaltend mit den Kategorien des Ostens und des Westens befasst, die unsere diskursive Weltordnung heute mit unerwarteter Dringlichkeit erneut bestimmen. Die Lektüre der Bücher Rushdies lässt erkennen, was dabei intellektuell und damit letztlich auch politisch auf dem Spiel steht.

In regelmäßigen Abständen finden sich in den *Satanischen Versen* Äußerungen zum Westen, zu den USA, zur transatlantischen Sphäre und bilden im Zusammenhang eine Art semantisches Netz. Der Tenor ist durchweg abschätzig, teils sogar polemisch abwertend: Vom »American leviathan« ist da die Rede² oder vom »transatlantic New Rome«, dessen »Nazified architectural gigantism« dazu führe, dass seine Bewohner sich wie Würmer fühlten.³ Die westliche, insbesondere die amerikanische Moderne steht in Rushdies Roman für imperiale Macht und kulturelle Ausbeutung, für Gewalt und Unterdrückung, demgegenüber als positiver Wert lediglich der technologische und medizinische Fortschritt ins Feld geführt wird.

Aber auf wen gehen diese Äußerungen zurück? Es ist kein mit unumstrittener Deutungshoheit ausgestatteter Erzähler, der sich dergestalt über den Westen auslässt. Vielmehr sind es allesamt Aussagen und Gedanken von Figuren – von Figuren zumal, die aus Indien, also einem Land mit kolonialer Vergangenheit stammen oder weiterhin in ihm leben. So nachvollziehbar ihre Vorbehalte daher sind, so klar werden sie zugleich personalisiert und differenziert, und zwar in mindestens zweifacher Hinsicht. So ist der Westen zum einen von größtmöglichem Anziehungspotenzial für die Hauptfiguren Gibreel Farishta und Saladin Chamcha, die beide vergeb-

2 Salman Rushdie: *The Satanic Verses. A Novel* [1988]. New York 2008, S. 531.

3 Ebd., S. 413.

lich – nicht zuletzt aus postkolonialen Gründen – in England heimisch zu werden versuchen. Und zum anderen wird die indische Wahrnehmung des Westens ihrerseits gebrochen und mit ihr der postkoloniale Diskurs: »In my personal experience«, stellt Saladin im Gespräch heraus, »I have never been able to feel comfortable about being described as a victim. [...] Even speaking culturally, you find here«, gemeint ist Indien, »all the bigotries, all the procedures associated with oppressed groups. So while many Indians are undoubtedly oppressed, I don't think any of us are entitled to lay claim to such a glamorous position.«⁴

Ohne die realen Machtverhältnisse und Gewaltbeziehungen infrage zu stellen oder gar herunterzuspielen, durchkreuzt Rushdie mit seinem Roman eine allzu scharfe Grenzziehung zwischen Ost und West und das damit verbundene binäre Schema von Opfern und Tätern. Einerseits. Andererseits bringen *Die Satanischen Verse* markant zur Anschauung, dass derlei Konzepte in gewisser Weise unvermeidlich sind, weil sie eine komplexitätSENTlastende Strukturierung von Welt ermöglichen und ihnen darin eine identitätsbildende und -stützende Funktion zukommt. Rushdie geht über die oft rein negative Arbeit der akademischen Kritik also klar hinaus, ja er distanziert sich von ihr – namentlich mit Bezug auf Frantz Fanon – in seinem Roman ausdrücklich.⁵ Wollte man in der deutschsprachigen Literatur nach einer vergleichbaren Position suchen, fände man sie bei Hans Magnus Enzensberger, dessen Essay *Eurozentrismus wider Willen*, 1980 erschienen im ersten Heft der Zeitschrift *TransAtlantik*, sich mühelos an aktuelle Debatten der Postcolonial Studies anschließen ließe.

Rushdie wiederum arbeitet die in den *Satanischen Versen* angelegte Ost-West-Konstellation in seinem Prosaband *East, West* von 1994 ins Programmatische gehend aus. Die in dem Band versammelten Erzählungen umschreiben eine biografische Erfahrung des Autors, die er in einem Zeitungssessay so beschrieben hat: »The West was there«, also in Bombay, dem Geburtsort des Autors, »and the East is here«, in London, seinem Wohnort und Lebensmittelpunkt.⁶ Mit dieser paradoxen Formulierung geht Rushdie so weit, die Konzepte Ost und West gänzlich von ihrer räumlichen Konnotation zu lösen und sie als Lebens- und Denkformen ineinander aufgehen zu lassen.

Verkörpert wird diese Amalgamierung in der Figur des Migranten. In ihm kommen Elemente beider Welten zusammen, was ihn einerseits zu einer pluralen, andererseits zu einer partialen Figur macht. In einem Essay beschreibt Rushdie dies auch

4 Ebd., S. 532.

5 Konkret lässt er eine seiner Figuren über Fanon nachdenken und sie sogar aus dessen Schriften zitieren (ebd., S. 363f.).

6 Erschienen ist das Interview in *Newsweek* am 06.02.1995, S. 54. Hier zitiert nach Michael Meyer: Nachwort. In: Salman Rushdie: *East, West*. Stuttgart 2002, S. 245–275, hier S. 250f.

anhand der eigenen Emigrationserfahrung: »Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between the stools.«⁷ Die wichtigsten Bestandteile des Titels seines Buches *East, West* seien entsprechend nicht die beiden Substantive; entscheidend sei vielmehr das sie voneinander trennende Satzzeichen: »Because it seems to me that I am that comma.«⁸

Was lässt sich aus all dem nun für das gegenwärtige Gespräch über den Westen ableiten, das unweigerlich und immer auch ein Gespräch über den Osten sein muss? Vielleicht das Plädoyer, nicht hinter das bei Rushdie angelegte Reflexionsniveau zurückzufallen, trotz des ungemeinen politischen und moralischen Drucks, unter dem die Debatten momentan geführt werden. Vom »Wesen des Westens«, dessen charakteristische Kraft gerade darin bestehe, sich selbst kritisch infrage zu stellen, wie am 1. Dezember 2022 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen war⁹ – von einem solchen »Wesen« sollte man vielleicht besser nicht sprechen, weil dadurch unweigerlich ein altes Überlegenheitsdenken gegenüber der restlichen Welt aktualisiert wird, dessen dramatische Auswirkungen auf die globale Ordnung wir derzeit an ganz unterschiedlichen Stellen beobachten können.

Um eine allzu rigide »Wortgebrauchspolitik«¹⁰ kann es hier allerdings nicht gehen. Es wäre vergeblich, die Kategorien des Westens oder Ostens aus dem geläufigen Vokabular streichen zu wollen, weil sie, wie Rushdie ebenfalls darlegt, an der Identitätsbildung von Gesellschaften immer schon teilhaben, zumal in historischen Phasen der politischen Konfrontation. Was aus geisteswissenschaftlicher Sicht erreichbar sein und befördert werden sollte, ist vielmehr eine möglichst nüchterne, sachliche Verwendung der Begriffe, die sowohl um ihre historischen Konnotationen als auch um ihre diskursiven Funktionen weiß. In diesem Sinne gilt es Begriffe wie ›Ost‹ und ›West‹ nicht als *Synthesformeln* zu verwenden, die unübersehbar vielfältige und heterogene Wirklichkeiten als vermeintliche Einheiten zu begreifen versuchen, sondern als *Komplexitätsformeln*, die getragen sind vom Bewusstsein sowohl ihrer Konstruktivität als auch ihrer jeweils zu bestimmenden Funktionalität.

7 Salman Rushdie: Imaginary Homelands, ursprünglich 1982 in London Review of Books, hier zitiert nach Meyer: Nachwort, S. 249.

8 So Rushdie im Interview mit *The Bookseller* vom 15.07.1994.

9 Detlef Pollack: Das Wesen des Westens. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.12.2022.

10 Hermann Lübke: Wortgebrauchspolitik. Zur Pragmatik der Wahl von Begriffsnamen. In: Herausforderungen der Begriffsgeschichte. Hg. von Carsten Dutt. Heidelberg 2003, S. 65–80.

II

Schlägt man versuchsweise eine Brücke von Salman Rushdie und den *Satanischen Versen* zum wissenschaftlichen Diskurs, zur historischen und systematischen Auseinandersetzung mit ›Ost‹ und ›West‹, sieht man sich einer Überfülle an Publikationen gegenübergestellt. Eine Skizze, die gegenüber den einschlägigen Großentwürfen von David Gress (*From Plato to NATO*, 1998) oder Heinrich August Winkler (*Geschichte des Westens*, 2009–2016) durch ihre Prägnanz besticht, stammt von Jürgen Osterhammel. In seinem Essay *Was war und ist ›der Westen‹?*, der 2011 als Vortrag geschrieben, aber erst 2017 in dem Band *Die Flughöhe der Adler* veröffentlicht wurde, zeichnet der Globalhistoriker nach, wie das Konzept des Westens im 21. Jahrhundert, nach den Zäsuren von Nine Eleven und der Finanzkrise sowie dem ökonomischen und politischen Aufstieg Chinas zum Global Player, gefasst werden kann.

Der Westen ist für Osterhammel ein »wechselhaft konturierter Archipel politisch ähnlich verfasster Staatswesen«.¹¹ Er beginnt dort, wo Europa nicht mehr ausreicht, oder anders gesagt: Der Westen ist eine internationale Wertegemeinschaft, die sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs der »Vorwärtsverteidigung« einer »offenen Gesellschaft gegen ihre Feinde« verschrieben hat. Daraus ergibt sich, was bei Rushdie ähnlich anklingt, dass nämlich der Westen stets »sein Gegenteil« verlangt, also von seinen ideengeschichtlichen Anfängen im 18. und 19. Jahrhundert an im Kontrast zu einem als kulturell fremd wahrgenommenen ›Osten‹ oder auch ›Orient‹ konstruiert wird. Und damit wiederum gehe die Vorstellung der eigenen Superiorität einher, eine angenommene Überlegenheit in zivilisatorischer, moralischer und politischer Hinsicht. »Kein Westen ohne ein Zivilisationsgefälle«. Im Sinne Reinhart Kosellecks habe man es mit einem »asymmetrischen Gegenbegriff« zu tun, mit einem Begriff, der häufig von einer »Arroganz« gegenüber dem als minderwertig betrachteten »Nicht-Westen« gekennzeichnet ist.¹²

Darin liegt zweifellos einer der prekären Aspekte des Themas: Wie geht man adäquat mit jener dem Westen eingeschriebenen Asymmetrie um? Sie als diskursiven Effekt zu erkennen und zu befragen, erscheint jedenfalls als Bedingung jeder reflektierten Auseinandersetzung. Erforderlich ist zudem eine grundlegende »Skepsis« gegenüber der Behauptung westlicher Exklusivität, der Behauptung, dass es irgendetwas »nur im Westen« gebe und nirgends sonst.¹³ Dies aber gilt selbstredend

11 Jürgen Osterhammel: *Was war und ist ›der Westen‹?* Zur Mehrdeutigkeit eines Konfrontationsbegriffs. In: Ders.: *Die Flughöhe der Adler. Historische Essays zur globalen Gegenwart*. München 2017, S. 101–114, hier S. 101. Weitere Anmerkungen zu Osterhammels Aufsatz finden sich im Beitrag von Carsten Dutt.

12 Ebd., S. 104ff. Osterhammel bezieht sich konkret auf Reinhart Koselleck: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 1979, S. 211–250.

13 Osterhammel: *Was war und ist ›der Westen‹?*, S. 111.

auch umgekehrt, hält man sich vor Augen, dass der Westen seinerseits als Gegen-, bisweilen auch als Kampfbegriff in Anspruch genommen wird, was nicht allein in der schrillen Rhetorik Vladimir Putins, seiner Vertrauten und Propagandisten zum Ausdruck kommt. Die Kritik am Westen bei gleichzeitiger Aushandlung und Konstruktion einer ›russischen Identität‹ vonseiten slawophiler beziehungsweise panslawistischer Intellektueller hat eine Tradition, die sich mindestens bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Pjotr Tschaadajew, Nikolai Danilevski und Konstantin Aksakow seien hier stellvertretend als Akteure genannt.

Weiter verkompliziert wird der Sachverhalt dadurch, dass das 20. und 21. Jahrhundert nicht nur durch Konfrontationen und Abgrenzungsbestrebungen, sondern durch Prozesse »selektiver Selbstverwestlichung« im Zuge der Globalisierung gekennzeichnet sind.¹⁴ Schon Rushdies Gedanken zur Durchdringung der binären Konzepte in Form hybrider, migrantisch geprägter Existenzen speisen sich aus diesem Punkt. Die erwähnte Selbstverwestlichung schließt osteuropäische ebenso wie ostasiatische Staaten mit ein. »Was bleibt, ist viel Westliches an vielen Stellen der Welt«, schließt Osterhammel seinen Essay und meint damit vor allem die »Konsumgesellschaft« als »wirkmächtigste Erfindung des euro-amerikanischen Westens«.¹⁵

Osterhammels Entwurf überzeugt in seiner konzisen historischen Systematisierung. In seinem kritischen, dekonstruktiven Umgang mit den Begriffen, also im Versuch, den Westen als Kategorie einer globalisierten Weltordnung jenseits des Kalten Krieges neu zu profilieren und im Zuge dessen zu relativieren, ist er aus heutiger Sicht aber vor allem eines: das Dokument einer Zeit, in der weder die völkerrechtswidrige Annexion der Krim im Jahr 2014 noch der heutige Krieg in der Ukraine absehbar gewesen sind.

Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer historisch informierten, aber zugleich die gegenwärtigen Entwicklungen mit in Betracht ziehenden Neuperspektivierung, wie sie jüngst im Rahmen einer dem Westen gewidmeten Ausgabe des *Kursbuch* angestoßen worden ist¹⁶ und auf die auch die im Folgenden abgedruckten Beiträge hinauswollen – als vorläufige Impulse zu einer aktuellen Debatte, deren Verlauf derzeit noch offen ist.

14 Ebd., S. 110.

15 Ebd., S. 114.

16 Kursbuch 211: Der Westen. Hamburg 2022, S. 97–120, vgl. darin besonders den programmatischen Text des Herausgebers Armin Nassehi zur Frage *Wo liegt der Westen?* (S. 97–120) sowie den Aufsatz der Historikerin Franziska Davies (*Die Grenzen des Westens*, S. 137–153).

Der Westen und die Intellektuellen Ostmitteleuropas

Diagnosen und Prognosen vor und nach 1989/1991

Anna Artwińska

1. Der ›Westen‹ als Europa, Europa als der ›Westen‹

»Die literarische Landkarte Europas, so wie sie sich vor Kurzem dem Westen darstellte, enthielt zahlreiche weiße Flecken. England, Frankreich, Deutschland, Italien existieren darauf [...] während östlich von Deutschland vor dem weißen Hintergrund die Aufschrift ›Ubi leones‹ hätte prangen können«, schrieb ironisch der polnische Autor und Nobelpreisträger Czesław Miłosz in Berkeley im Jahr 1982 in dem Essay *Mit meinem Europa beginnend*.¹ Dieser Essay war nicht die erste Beschäftigung Miłosz' mit der geopolitischen Problematik; bereits in seinen früheren Texten hat er sich mit dem westlichen Blick auf das östliche Europa und mit der Rolle von Mitteleuropa² als Vermittler zwischen dem ›Westen‹ und dem ›Osten‹ auseinandergesetzt. Die Überzeugung, der ›Westen‹ würde nur sich selbst sehen bzw. die Subjektivität seiner östlichen Nachbarn nicht erkennen, war typisch für viele Intellektuelle Ostmitteleuropas während der Zeit des Eisernen Vorhangs. Hinter ihr steckte die Enttäuschung über die Neukartierung der europäischen Karte nach 1945 und über die Tatsache, dass solche Länder wie Polen, die Tschechoslowakei oder Ungarn in Folge des Zweiten Weltkrieges ihre Verbindung zu dem ›Westen‹ verloren haben. Für die ostmitteleuropäische Vorkriegsgeneration, zu der auch der 1911 in Vilnius geborene Miłosz gehörte, hatte die neue politische Ordnung emotionale Folgen: Plötzlich mussten sie nicht nur die russisch-sowjetische Herrschaft über das eigene Land ertragen, sondern auch damit fertig werden, dass sich der ›Westen‹

-
- 1 Czesław Miłosz: *Mit meinem Europa beginnend*. In: Ders.: *Das Zeugnis der Poesie*. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann. München 1984, S. 9–31, hier S. 14.
 - 2 Es sei darauf hingewiesen, dass der Mitteleuropa-Begriff bei Miłosz nicht im Sinne von Friedrich Naumann, der für die vermeintliche deutsche zivilisatorische Überlegenheit in dieser Region plädierte, zu verstehen ist. Unter »Mitteleuropa« bzw. »Zentraleuropa« verstand Miłosz (wie auch andere Intellektuelle seiner Generation wie z. B. Milan Kundera oder György Konrád) die Region zwischen den deutschen und sowjetischen Gebieten, die über eine vermittelnde Funktion zwischen Russland und Deutschland verfügt und klar zum westlichen Kulturkreis und nicht zu Osteuropa gehört.

wenig um den veränderten Status der ostmitteleuropäischen Kulturen kümmerte. Die vermeintliche Ignoranz war umso schwieriger zu akzeptieren, weil solche Intellektuelle wie Miłosz treue Leser und Leserinnen der Meisterwerke der deutschen, französischen oder englischen Literaturen waren und sich mit den Paradigmen der westlichen Kultur, zu der sie zugehören glaubten, sehr gut auskannten. Die Zugehörigkeit zu dem ›Westen‹ bedeutete auf der symbolischen Ebene die Zugehörigkeit zu Europa, zu seiner Geschichte, Kultur und Tradition. Russland hingegen, oder generell der ›Osten‹, stellte traditionell eine negative Bezugsebene dar und wurde mit der Barbarei gleichgesetzt, und dies nicht nur aufgrund der traumatischen historischen Erfahrungen wie die der Teilungen im 19. Jahrhundert. Wie Miłosz in dem Essay *Russland* darlegt, zeichnet sich die polnische Kultur durch ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Russland aus. Demnach wäre das Imperium eine Art Spiegel der polnischen Kultur und *vice versa*:

Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Polen über die Russen wissen, was die Russen von sich selbst wissen, ohne es zuzugeben und umgekehrt. [...] Wahrscheinlich ist für die Polen jede Begegnung mit Russen unangenehm und reizt sie zur Abwehr, denn sie demaskiert sie vor sich selbst.³

Miłosz streitet nicht ab, dass es eine Verbindung zwischen der russischen und polnischen Kultur gibt, möchte sich jedoch, und damit auch die eigene Kultur, als Teil des ›Westens‹ sehen, und das auf die Gefahr hin, dass der ›Westen‹ nicht mal eine Notiz von der Existenz der ostmitteleuropäischen Kulturen machen möchte. Die angespannte Situation des Kalten Krieges förderte in gewisser Hinsicht diese Art des Denkens, welche in intellektueller Hinsicht zweifelsohne tiefgründig, jedoch gleichzeitig durch einige klischeehafte, schwarz-weiße Bilder geprägt war. Es ging hier nicht um eine Nuancierung, sondern um eine kulturelle Intervention, um einen Appell an die Welt, die sich zu schnell an die geänderte geopolitische Situation gewöhnt hat. In diesem Kontext ist auch der vieldiskutierte und in mehrere Sprachen übersetzte Essay des tschechischen Autors Milan Kundera mit dem bezeichnenden Titel *Un Occident kidnappé*, das im November 1983 in der Zeitschrift *Le débat* erschien, zu verstehen. Kundera (Jahrgang 1929), der seit 1975 im französischen Exil lebte, betreibt hier eine kritische Begriffsgeschichte und zeigt, dass der Osteuropabegriff niemals auf solche Länder wie Tschechien, Polen oder Ungarn angewendet werden darf: Diese gehören nämlich Zentraleuropa und damit auch dem ›Westen‹ an. Aus

3 Czesław Miłosz: West- und Östliches Gelände. Aus dem Polnischen von Maryla Reifenberg. Köln 1986, S. 147. Vgl. auch den Essay *Die Polen in den Romanen Dostojewskijs* von Jerzy Stempowski, in dem der Autor die These aufstellt, dass die äußerst negative Darstellung der Polen aus der Kritik an den moralischen Werten Westeuropas resultiert. Jerzy Stempowski: Die Polen in den Romanen Dostojewskijs. In: Polen zwischen Ost und West. Hg. von Marek Klecel. Frankfurt am Main 1996, S. 97–121, hier S. 107.

der Perspektive der Bevölkerung Zentraleuropas gibt es eine unüberwindbare Differenz zwischen der westlichen und der russischen Zivilisation. Zentraleuropa stellt nach Kundera eine Essenz des Europäischen dar, und zwar aufgrund seiner ethnischen, sprachlichen und kulturellen Vielfalt, die als »die größte Vielfalt im kleinsten Raum« bezeichnet wird. Russland dagegen wird als »die geringste Vielfalt im größten Raum« charakterisiert und als solche auch als Gegensatz zu dem Okzident:

Was bedeutet nun tatsächlich Europa für einen Ungarn, einen Tschechen, einen Polen? Von Anbeginn an gehörten diese Nationen zu jenem Teil Europas, dessen Wurzeln im römisch-katholischen Christentum liegen. An allen Phasen seiner Geschichte waren sie beteiligt. Das Wort »Europa« bezeichnet für sie kein geographisches Phänomen, sondern einen geistigen Wert, ist ein Synonym für »Okzident«, den »Westen«. In dem Moment, wo Ungarn nicht mehr Europa, das heißt Westen ist, wird es aus seiner Bahn, aus seiner Geschichte geworfen; ja, es verliert die Substanz seiner Identität. [...] Was also Zentraleuropa ausmacht und bestimmt, können nicht die politischen Grenzen sein, sondern die *großen gemeinsamen Erfahrungen*, die die Völker wieder zusammenführen und sie immer wieder neu und anders gruppieren innerhalb nur imaginärer und stets wechselnder Grenzen, wo die gleiche Erinnerung, die gleiche Erfahrung, die Gemeinsamkeit einer gleichen Tradition fortlebt.⁴

Kundera konstruiert eine imaginierte Einheit: Verglichen werden polnische, tschechische und ungarische Erfahrungen im Kampf mit dem Kommunismus – also *de facto* im Kampf um die kulturelle Zugehörigkeit zum Westen –, solche Länder wie Rumänien oder die Ukraine werden jedoch nicht einmal erwähnt. Sein Bild von Zentraleuropa ist zudem sehr verherrlicht; der tschechische Autor verschweigt die ethnischen Konflikte, Krisen und Probleme, die dieser Region innewohnen. Ähnlich wie bei Miłosz geht es hier vor allem um die Kritik der geopolitischen Ordnung nach 1945 und um die Bekanntmachung der Tragödie, die der Bevölkerung Zentraleuropas widerfahren ist. In Anknüpfung an den ersten tschechoslowakischen Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk⁵ spricht auch Kundera von »kleinen Nationen«, »deren Existenz in jedem beliebigen Moment in Frage gestellt werden kann, die untergehen und verschwinden kann«,⁶ und fordert eine Umorientierung im geopolitischen Denken Europas. Es geht um die Verteidigung der »Westlichkeit«⁷ der Länder und

4 Milan Kundera: Un occident kidnappé oder die Tragödie Zentraleuropas. Aus dem Französischen von Cornelia Falter. In: Kommune. Forum für Politik und Ökonomie 2 (1984), H. 7, S. 43–52, hier S. 44.

5 Vgl. Tomáš Garrigue Masaryk: Das neue Europa. Der slavische Standpunkt. Aus dem Tschechischen von Emil Saudek. Berlin 1991.

6 Kundera: Un occident kidnappé oder die Tragödie Zentraleuropas, S. 49.

7 Ebd., S. 46.

Kulturen Zentraleuropas. Dass die »kleinen Nationen« durchaus auch koloniale Ambitionen entwickeln können – man denke nur an die polnische Perspektive auf die Westukraine – oder sich mit dem eigenen Antisemitismus nicht richtig auseinandergesetzt haben, wurde erst später ein Gegenstand der öffentlichen ostmitteleuropäischen Debatten.

Nach der politischen Wende 1989 wurde die Idee von Mitteleuropa in vielen slawischen Literaturen aufs Neue aufgegriffen. Diesmal ging es aber nicht um Fragen der kulturellen Zugehörigkeit zu dem ›Westen‹, sondern um die Wiederentdeckung des Raumes zwischen Ostsee, Karpaten und Adria als einer Alternative zu dem »alten« Europa. In Büchern wie *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa* von den Autoren Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchowytch wird Mitteleuropa als ein nostalgischer Raum jenseits fester nationaler Grenzen definiert, in dem man auf Schritt und Tritt auf Reste und Ruinen der großen Geschichte und Spuren der ethnischen und sprachlichen Vielfalt stößt. Die »Mitte« bleibt dabei ein Lebensgefühl:

Mitteleuropäer zu sein bedeutet: Zwischen dem Osten, der nie existierte, und dem Westen, der allzu sehr existierte, zu leben. Das bedeutet »in der Mitte zu leben«, wenn diese Mitte eigentlich das einzige reale Land ist. Nur daß dieses Land nicht fest ist. Es gleicht eher einer Insel, vielleicht sogar einer schwimmenden.⁸

Die Konjunktur der Literaturen über Mitteleuropa veränderte die Fragestellung. Anstelle von binären Oppositionen zwischen dem ›Westen‹ und dem ›Osten‹ tauchte jetzt die ›Mitte‹ als ein anderes Europa auf. Man schrieb an dem Mythos der Habsburgischen Monarchie weiter, veränderte ihn und passte ihn an die Erwartungen der Gegenwart an. Dieses Europa hatte keine Komplexe dem ›Westen‹ gegenüber und brauchte auch nicht den ›Osten‹ zur eigenen identitären Abgrenzung. Während sich Zentraleuropa bei Milan Kundera durch den ›Westen‹ verraten fühlte, wird das Mitteleuropa Stasiuks und Andruchowytchs zu einem Ort der Transgression und des Übergangs.⁹

8 Juri Andruchowytch/Andrzej Stasiuk: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*. Aus dem Ukrainischen von Sofia Onufriv und aus dem Polnischen von Martin Pollack. Berlin 2000, S. 141.

9 Vgl. Kakanien. *Neue Republik der Dichter*. Hg. von Plinio Bachmann, Rita Czapka und Knut Neumayer. Wien 2011; *Sarmatische Landschaften. Nachrichten aus Litauen, Belarus, der Ukraine, Polen und Deutschland*. Hg. von Martin Pollack. Frankfurt am Main 2006.

2. Der Niedergang des ›Westens‹ und die Maskerade des ›Ostens‹

Der Zusammenbruch des Ostblocks 1989/1991 und der Übergang vom Sozialismus zur liberalen Demokratie brachte auch Veränderungen im Verständnis der Rolle von Intellektuellen im öffentlichen Raum mit sich. Trotz aller Unterschiede zwischen den jeweiligen ostmitteleuropäischen Ländern und Kulturen kann man die These aufstellen, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen nach der politischen Wende nicht mehr selbstverständlich als Autoritäten wahrgenommen wurden. Für viele jüngere Autoren – und zunehmend auch Autorinnen –, die nach 1989 debütierten, war der Habitus eines bzw. einer antikommunistischen Intellektuellen naturgemäß nicht mehr attraktiv. Die geopolitische Problematik verlor zwar nicht an Relevanz, sie wurde jedoch nicht mehr ausschließlich im dramatischen Modus verhandelt. Der Zugehörigkeit zu Europa stand nun, zumindest theoretisch, nichts mehr im Wege, sodass man eine andere Perspektive auf den ›Westen‹ annehmen konnte. Es zeichnete sich eine Tendenz zu seiner ironischen Darstellung ab, welche man durchaus in postkolonialen Kategorien als eine Art Vergeltung lesen kann. Zwar hat der ›Westen‹ nach 1945 nicht versucht, Zentraleuropa zu kolonialisieren, er trug jedoch dazu bei, dass es als Teil des sowjetischen Imperiums angesehen wurde. Während es einem bzw. einer antikommunistischen Intellektuellen darum ging, sich dem ›Westen‹ als würdig und gleichwertig zu zeigen, ging es einem postmodernen, postsozialistischen Autor bzw. einer postmodernen, postsozialistischen Autorin eher um den spielerischen Umgang mit den *mental maps*. Dies manifestierte sich u. a. durch eine manifestartige Betonung der eigenen Herkunft aus dem ›Osten‹ oder die Praxis der Selbstorientalisierung. Das Ziel war, durch die Überidentifizierung mit dem ›Osten‹, dem ›Westen‹ quasi den Wind aus den Segeln zu nehmen: Statt um die Zugehörigkeit zu der europäischen Gemeinschaft zu betteln, schlägt man ein symbolisches Kapital aus dem Status eines subalternen Subjekts. »Wir sind vergewaltigte Kinder, die obsessiv zu dem Ort der eigenen Schändung zurückkehren«¹⁰ – stellt provokativ Jáchym Topol in seinem 2004 erschienenen Buch *Supermarket sovětských hrdinů* (Supermarkt sowjetischer Helden) fest. In diesem autobiografischen Reisebericht geht es um eine Eskapade vierer tschechischer Autoren von Prag über die Slowakei nach Polen (bis zum Duklapass), die als Anlass für die Inszenierung der eigenen provokativen ›östlichen‹ Herkunft dient. Mit ihr wollen die männlichen Literaten den ›Westen‹ irritieren und herausfordern – die »Narrenwahrheit« und die Lachkultur erweist sich im Sinne von Michail Bachtin als Waffe gegen eine normierte Weltvorstellung und tradierte geopolitische Konzepte. Während für Miłosz und Kundera der ›Westen‹ als Inbegriff der europäischen Hochkultur eindeutig positiv konnotiert wurde, ist er für Topol (und viele andere

10 Jáchym Topol: *Supermarket sovětských hrdinů*. Prag 2007, S. 48.

Schriftstellerinnen und Schriftsteller seiner Generation) zumindest suspekt geworden. Seine Wahrnehmung vom ›Westen‹ prägen nun nicht mehr die Literatur und Kunst, sondern eher die »Mythen des Alltags« (Roland Barthes), die nicht selten durch den nun möglichen interkulturellen Austausch gesammelt werden. Die westlichen Kulturen, insbesondere die deutsche, werden dabei häufig klischeehaft und defizitär dargestellt. »Ich versuche, mir einen weinenden Deutschen vorzustellen, und da kann ich nur kichern. Nicht einmal eine weinende Deutsche kann ich mir vorstellen. Höchstens eine Immigrantin mit deutschem Pass«,¹¹ so Andrzej Stasiuk in dem 2007 publizierten Roman *Dojczland*. Ein Leitmotiv vieler Texte bleibt die Überzeugung, dass der ›Osten‹ für den ›Westen‹ das Fremde ist und umgekehrt. Damit wird jedoch, das sei nochmals betont, die mentale Fremdheit zwischen den Menschen gemeint.

In diesem Kontext ist eine interessante Verschiebung zu beobachten. So wie im 20. Jahrhundert Polen und die Tschechoslowakei nach der westlichen Anerkennung strebten, so versuchen es heute Länder wie Litauen, Belarus oder die Ukraine. Der Historiker Timothy Snyder formuliert dieses Phänomen wie folgt:

Die Intellektuellen in Vilnius, Minsk und Kyiv (Kiew) träumen heute von Mitteleuropa ganz ähnlich, wie früher die Intellektuellen in Warschau, Budapest und Prag. Der Luftzug einer zuschlagenden Tür öffnete eine andere, und Vilnius, Minsk und Kyiv sind nun in die leeren Zimmer des Hotels Mitteleuropa gezogen.¹²

Der Traum nach »einem leeren Zimmer im Hotel Mitteleuropa« ist *de facto* ein Traum nach der Loslösung von Osteuropa und die Anerkennung durch den ›Westen‹. Sehr explizit schreibt darüber die ukrainische Schriftstellerin und Philosophin Oksana Sabuschko. Bereits in dem 1996 veröffentlichten Roman *Feldstudien über ukrainischen Sex* ist die Hauptprotagonistin eine Intellektuelle und Autorin, die dem amerikanischen Publikum bewusst machen muss, dass die Ukraine nicht Russland ist und dass sie z. B. eine eigene, eben nicht russische Muttersprache hat. Hinter ihrer ironischen Haltung verbirgt sich der Wunsch, nicht immer unter dem Zwang einer Erklärung zu stehen und nicht immer »den grinsenden westlichen Intellektuellen von Neuem demonstrieren zu müssen, dass auch die Ukrainer, na kaum zu glauben, fähig sind, sich in komplexen Satzgefügen auszudrücken«. ¹³ Sabuschkos Protagonistin ist zudem eine Feministin, die mit dem Mythos eines alten männlichen Intellektuellen aus dem ›Osten‹, der sich vor dem westlichen Zuhörer bzw. der westli-

11 Andrzej Stasiuk: *Dojczland*. Aus dem Polnischen von Olaf Kühl. Berlin 2008, S. 34.

12 Timothy Snyder: Die neuen Mitteleuropäer. In: *Transit. Europäische Revue* (2001), H. 21, S. 42.

13 Oksana Sabuschko: *Feldstudien über ukrainischen Sex*. Aus dem Ukrainischen von DAJA-Übersetzungskollektiv. Wien 2006 (digitale Ausgabe, daher keine Seitenangabe).

chen ZuhörerIn durch leidvolle und ausgeklügelte Narrative behauptet, abrechnet. Ihre geopolitischen Reflexionen sind deswegen häufig intim kodiert und durch das Prisma des eigenen Körpers und der eigenen Biografie erzählt. In einem noch vor dem russischen Angriff auf die Ukraine publizierten Essay¹⁴ bekommt der osteuropäische Intellektuelle einen Namen – es ist der Dichter und Nobelpreisträger Joseph Brodsky, der als Verteidiger der imperialen russischen und amerikanischen (sic!) Politik sowie des Patriarchats kritisiert wird. Sabuschkos Kritik an dem Dichter »Joe« ist eine Kritik an dem »Westen« und seiner Verliebtheit in die Tiefe der sogenannten »russischen Seele« und der russischen Literatur, die hier für ihre Verherrlichung der Täter und der Täterschaft an den Pranger gestellt wird. Diese Verherrlichung, die übrigens bereits Miłosz verdächtig war, führt zu einer Tragödie im Sinne von Kundera; zu einer falschen Kartografierung der europäischen Landkarte. Anders als Topol oder Stasiuk kann Sabuschko auf den Dialog nicht verzichten, ihre Intervention gegen die Naivität und die Ignoranz des »Westens« ist deswegen noch intensiver als die der Polen oder Tschechen zur Zeit des Kalten Kriegs. Dass der Ukraine ein Zimmer im Hotel Mitteleuropa zusteht, müsste nach Sabuschko jedoch insbesondere nach dem 24. Februar 2022 ein europäischer Konsensus sein.

14 Oksana Zabužko: Proščannja z imperieju. In: Ders.: Planeta polin. Kijev 2020, S. 161–219.

Der Westen als Orientierungsbegriff der Befreiten

Historisch-semantic Bemerkungen mit Blick auf ein Bildsymbol aus der frühen Nachkriegszeit

Carsten Dutt

Der Globalhistoriker Jürgen Osterhammel hat den in vielerlei Zusammenhängen fungiblen Begriff des Westens einen »Begriff der Arroganz«¹ genannt. Im Evidenzraum der Texte und Kontexte, auf die sich Osterhammel dabei aus großer, eben globalhistorischer Beobachtungshöhe bezieht, spricht manches für diese Einschätzung: Pausbäckig marktliberale Westreklame in Gestalt von Belobigungen der angloamerikanischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung – Osterhammel nennt exemplarisch Niall Fergusons auflagenstarkes Buch *Civilization*² mit dem so angestrengt witzig wie herablassend reimenden Untertitel *The West and the Rest* – ist arrogant. Und die Diskurse, mit denen westliche Nationen ehemals ihre koloniale und imperiale Herrschaft über den sogenannten Rest legitimierten, waren es allemal. Dennoch fragt es sich, ob das zitierte Verdikt, für dessen theoretische Unterfütterung Osterhammel auf Kosellecks Analysen zur Semantik und Pragmatik asymmetrischer Gegenbegriffe – Hellenen vs. Barbaren, Christen vs. Heiden, Mensch vs. Unoder, schlimmer noch, Untermensch – verweist,³ nicht das Kind mit dem Bade ausschüttet, indem es von Arroganz freie und normativ einsichtige Konzeptualisierungen des Westens in den künstlich verlängerten Schatten einer als politisch inkorrekt indizierten Westideologie treten und darin unkenntlich werden lässt: »Der Nicht-Westen wird stets als inferior gesehen.«⁴ Ist das so?

-
- 1 Jürgen Osterhammel: Was war und ist ›der Westen‹? Zur Mehrdeutigkeit eines Konfrontationsbegriffs. In: Ders.: Die Flughöhe der Adler. Historische Essays zur globalen Gegenwart. München 2017, S. 101–114 u. S. 275f. (Anmerkungen), hier S. 104.
 - 2 London 2011. – Deutsche Übersetzung unter dem Titel: Der Westen und der Rest der Welt. Die Geschichte vom Wettstreit der Kulturen. Berlin 2013.
 - 3 Osterhammel: Was war und ist ›der Westen‹?, S. 104. Vgl. Reinhart Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: Ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main 1979, S. 211–259.
 - 4 Osterhammel: Was war und ist ›der Westen‹?, S. 104.

Begriffe sind Funktionen der Aussagen, die man gebrauchsstabil mit ihnen trifft. Und nun gab und gibt es bekanntlich in verschiedenen Weltgegenden Überzeugungs- und Aussagensysteme genug, in denen *der Westen* seinerseits als Synonym für Inferiorität steht, moralische Dekadenz nämlich, kapitalistische Ausbeutung, Umweltzerstörung und andere Übel mehr.⁵ Allein schon deswegen ist die These, dass »in den Begriffskern die Vorstellung der eigenen Überlegenheit eingebaut«⁶ sei, begriffsanalytisch und begriffshistorisch unhaltbar.⁷ Aber auch dort, wo das Begriffswort, seine adjektivischen Ableitungen, Kompositabildungen und fremdsprachigen Äquivalente nicht als pejorative Fremd- oder Feindbezeichnungen dienen, sondern im Gegenteil affirmativ und erstpönsönlich, in selbstbeschreibender, ja selbstdefinitorischer Absicht in Gebrauch genommen werden, ist es keineswegs immer die Herabsetzung eines explizit oder implizit mitthematisierten Nichtwestens, die den einschlägigen Wortverwendungen ihre orientierende Kraft verleiht. Die Attraktivität der umrissenen Vorstellungskomplexe beruht vielmehr auf der Überzeugungskraft der Werte, Normen und Lebensformaspekte, für die *der Westen*, *the West*, *l'Occident*, *l'Occidente* etc. erinnerungsweise auch dann noch stünden, wenn es keinen so oder so gearteten Nichtwesten als Systemkonkurrenten mehr gäbe. Dass sich die insoweit in Rede stehenden Errungenschaften und Projekte – die Menschen- und Bürgerrechte, die Idee der Gewaltenteilung, die rechtliche, soziale und allgemach auch wirtschaftliche Gleichstellung der Geschlechter oder die Freiheit von Wissenschaft und Kunst, ebenso freilich gewisse zivilisatorische Standards und solche technischer, zum Beispiel hygiene- oder verkehrstechnischer Art – durchaus nicht auf »die Konsumgesellschaft« als »die bei weitem wirkungsmächtigste Erfindung des euro-amerikanischen Westens«⁸ herunterdividieren lassen, bleibt dabei vorausgesetzt.

Im affirmativen Gebrauch der geografisch vagen und historisch allemal kontingenten, historisch aber eben auch erfahrungsgesättigten Metonymie *der Westen* sind

5 Vgl. die einschlägigen Hinweise bei Armin Nassehi: Wo liegt der Westen? Versuch einer Standortbestimmung. In: Kursbuch 211: Der Westen. Hamburg 2022, S. 97–120. Sowie aus zahllosen Einzelstudien zum Thema Julia Anna Lis: Antiwestliche Diskurse in der serbischen und griechischen Orthodoxie. Zur Konstruktion des »Westens« bei Nikolaj Velimirović, Justin Popović, Christos Yannaras und John S. Romanides. Berlin 2019.

6 Osterhammel: Was war und ist »der Westen?«, S. 104.

7 Für basale Informationen zur Begriffsgeschichte von *Westen* im Westen (durch Helmut Hühn), in Russland (durch Martin Schulze Wessel) sowie in China und Japan (durch Frank Böhling) siehe den dreiteiligen Artikel *Westen; Okzident* im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Bd. 12: W–Z. Hg. von Gottfried Gabriel u.a. Basel 2005, Sp. 661–675). Methodisch reflektiert zur politisch-sozialen Geschichte des Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert Jasper M. Trautsch: »Der Westen«: Theoretisch-methodische Überlegungen zu einer Begriffsgeschichte. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 60/61 (2018/19), S. 409–440 (dort auch weiterführende Literaturangaben).

8 Osterhammel: Was war und ist »der Westen?«, S. 114.

zustimmungsfähige Bekenntnisse jedenfalls Bekenntnisse zu den ihrerseits dauerhaft zustimmungsfähigen Gehalten im normativen Selbstverständnis liberaldemokratischer Gesellschaften – wo immer sie sich auf diesem Globus befinden. In einem Aufsatz, den Bundeskanzler Olaf Scholz Ende letzten Jahres in *Foreign Affairs* erscheinen ließ, kommt das eindrucksvoll reflektiert und auf diplomatische Weise selbstkritisch zum Ausdruck:

Freedom, equality, the rule of law, and the dignity of every human being are values not exclusive to what has been traditionally understood as the West. Rather, they are shared by citizens and governments around the world, and the UN Charter reaffirms them as fundamental human rights in its preamble. But autocratic and authoritarian regimes often challenge or deny these rights and principles. To defend them, the countries of the EU, including Germany, must cooperate more closely with democracies outside the West, as traditionally defined. In the past, we have purported to treat the countries of Asia, Africa, the Caribbean, and Latin America as equals. But too often, our words have not been backed by deeds. This must change.⁹

Blickt man von hier aus zurück auf staatspolitische Bekenntnisse zum Westen in der westzonalen, seit 1949 bundesrepublikanischen Nachkriegszeit, der ersten Hochphase des seit Wladimir Putins imperialistischem Angriffskrieg gegen die Ukraine neuerlich akut gewordenen Ost-West-Konflikts, fällt neben zeittypischen Unterschieden in der thematischen und rhetorischen Akzentuierung des Gesagten sogleich die *prinzipielle Gleichartigkeit der Begründungsfiguren* ins Auge, mit denen auch damals das Ja zum Westen als ein geometonymisch vermitteltes Ja zu universal gültigen, an Weltgegenden und die Faktizität von Machtblöcken nicht gebundenen Werten und Normen expliziert wurde: »Es ist ein Leben der Würde, der Freiheit des einzelnen Menschen, das der Westen der Zwangsherrschaft des Ostens entgegenstellen muß, wenn er sich behaupten will«, ¹⁰ so in seinen Erinnerungen an die Jahre 1955 bis 1959 Konrad Adenauer, der als der mit Abstand wichtigste Protagonist der bundesrepublikanischen Westintegration bekanntlich nicht müde wurde, den »Anschluß an den Westen« als »Rückgewinnung der Freiheit« zu legitimieren.¹¹

9 Olaf Scholz: The Global Zeitenwende. How to avoid a new Cold War in a multipolar World. In: *Foreign Affairs* December 5, 2022, online unter <http://www.foreignaffairs.com/germany/olaf-scholz-global-zeitenwende-how-avoid-new-cold-war> (08.08.2023).

10 Konrad Adenauer: *Erinnerungen 1955–1959*. Stuttgart 1967, S. 20.

11 Vgl. aus zahllosen Statements gleichen Sinnes: »Dieser Anschluß an den Westen, die Wiedererrichtung der Freiheit, war auch die Grundlage für unseren wirtschaftlichen Aufschwung. Wir würden niemals diesen wirtschaftlichen Aufschwung genommen haben, wenn wir uns nicht an den freien Westen angeschlossen hätten« Pressekonferenz Adenauers in Bonn am 4. August 1964, stenographische Nachschrift, S. 4, Stiftung Bundeskanzler Adenauer-Haus 02.34, online unter http://www.konrad-adenauer.de/zitate/seite/?tx_kasb

Dass sich dies vor dem seinerzeit noch erinnerungsfrischen Hintergrund der antiwestlichen Propaganda der Nationalsozialisten¹² und unterm Störfener der gleichsam nahtlos anschließenden Kritik des Westens durch die kommunistischen Machthaber in der DDR¹³ vollzog, ist bekannt. Ebenso ist bekannt, dass die Meinung, am 8. Mai 1945 nicht nur besiegt, sondern auch befreit, zur Rückgewinnung der Freiheit nämlich befreit worden zu sein, in der frühen Nachkriegszeit eine bevölkerungsweit geteilte Meinung nicht war¹⁴ und entsprechende Lernprozesse im politischen und kulturellen Selbstbewusstsein der Westdeutschen ihre Zeit brauchten.¹⁵

Eine Rarität war die in altstabilen oder unterm Druck der Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus neu gewonnenen Wertüberzeugungen verankerte Westorientierung unter den Westdeutschen nach 1945 gleichwohl nicht. Neben den im eigentlichen Sinne Verfolgten des NS-Regimes hatten ja auch all jene Handlungseinheiten,

ase_quoteshow%5Baction%5D=show&tx_kasbase_quoteshow%5Bcontroller%5D=Quote
&tx_kasbase_quoteshow%5Bquote%5D=22&cHash=7a8d1c85e966e61e698d066d021b4df4
(08.08.2023).

- 12 Vgl. aus dem pseudogelehrten Niederschlag dieser Propaganda Kurt Hancke: Deutschlands Aufstand gegen den Westen. Eine geistesgeschichtliche Auseinandersetzung. Berlin 1940, S. 50f.: »Für die Gegenwart Europas ist eindeutig festzustellen: die Zivilisation des atlantischen Westens bedeutet das System einer fortschreitenden Entartung.« Als untrügliche Entartungsmerkmale wollte der Germanist und SS-Hauptsturmführer Hancke vor allem den »plutokratischen Geist« des Westens und die diesem Geist eigene »Vergottung der Materie und der Technik« ausmachen.
- 13 Repräsentativ für die Tonlage und die variationsarm wiederholten Topoi dieser Kritik ist folgende Passage aus der Regierungserklärung des DDR-Ministerpräsidenten Otto Grotewohl vom 12. Oktober 1949: »Die herrschenden Kreise Westdeutschlands führen den Auftrag ihrer imperialistischen Herren durch, die Rüstungsindustrie zum Arsenal des amerikanischen Imperialismus zu machen, Westdeutschland in ein Aufmarschgebiet für eine neue Aggression umzuwandeln und die Bevölkerung der deutschen Westzonen als Kanonenfutter für die Interessen ausländischer Finanzkreise zu verschachern. Darum betreiben die Herren so eifrig den Anschluß des Bonner Separatstaates an die Europaunion und seine Eingliederung in den Nordatlantikpakt. Der Weg im Westen ist der gleiche Weg in Verderben, Not und Tod, auf dem einst Hitler das deutsche Volk in den Abgrund führte«, online unter http://www.cvce.eu/de/obj/regierungserklärung_von_otto_grotewohl_berlin_12_oktober_1949-de-e5e3dbfc-edob-4e57-a5e2-e79fcdf888f9.html (08.08.2023).
- 14 Vgl. als eindrucksvolles autobiografisches Zeugnis Reinhart Koselleck: Ich war weder Opfer noch befreit. Interview mit dem Berliner *Tagesspiegel* vom 06.05.2005, online unter <http://www.berliner-zeitung.de/der-historiker-reinhart-koselleck-ueber-die-erinnerung-an-den-krrieg-sein-ende-und-seine-toten-ich-war-weder-opfer-noch-befreit-li.50988> (08.08.2023).
- 15 Über die Faktoren und Phasen dieses Prozesses unterrichtet konzise Anselm Doering-Manteuffel: Westernisierung. Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre. In: Ders.: Konturen von Ordnung. Ideengeschichtliche Zugänge zum 20. Jahrhundert. Berlin/Boston 2019, S. 357–391.

Individuen oder gesellschaftliche Gruppen, die die Jahre seit 1933 in dieser oder jener Form als eine Zeit der Beengung und Bedrückung, des willkürlichen Freiheitsentzugs, erleben mussten, reichlich Grund, den von den Westalliierten angebotenen Anschluss an die westliche Wertegemeinschaft für sich zu entdecken und dabei entsprechende Ressourcen westorientierter Selbstverständigungssemantik zu aktivieren. Wie dies in den ersten Jahren nach 1945 redend, schreibend und handelnd geschah, hat man begriffs-, diskurs- und kulturgeschichtlich nur erst teilweise untersucht.¹⁶ In welchem Umfang und in welchen Gemengelagen ein unzweideutig positiv konnotierter, dabei polyaspektiv akzentuierbarer, hier auf politische, dort auf rechtliche, in wieder anderen Verwendungszusammenhängen auf sozioökonomische oder kulturelle Fragen beziehbarer Begriff des Westens nicht nur der politischen Führung, sondern auch den gesellschaftlichen Eliten Westdeutschlands in der frühen Nachkriegszeit zur Verfügung stand, welche Erfahrungen und Erwartungen, Aspirationen und Selbstvorstellungen sie mit seinem Gebrauch zu artikulieren und praktisch umzusetzen vermochten, ist aber gewiss eine historisch-semantische Frage, die unsere verstärkte Aufmerksamkeit verdient.

Ich möchte in diesem Zusammenhang an ein bildlich verfasstes Stück Westsemantik im Windschatten politischer Diskurse erinnern, nämlich an das Logo der im September 1947 in Recklinghausen gegründeten Künstlergruppe *Junger Westen*.¹⁷

Auf dem Cover des Katalogs zur ersten Jahresausstellung der Gruppe erblickt man ein stilisiertes *Auge*, das zugleich ein *nach links*, also – der Gruppenname im Katalogtitel und unsere Gewohnheiten bei der Erstellung von Landkarten machen es eindeutig – *nach Westen* gerichteter *Pfeil* ist. Gestaltet hat das in seiner Erstfassung noch etwas gedrunken, pummelig fast, wirkende, ab 1950 dann in gestreckter Eleganz zwischen optischer Kontemplation und Richtungsdynamik schwebende Bildsymbol seinerzeit im Auftrag der beteiligten Künstler und des sie protezierenden Pädagogen und Ausstellungsmachers, des späteren Direktors der Recklinghäuser Kunsthalle Franz Große-Perdekamp (1890–1952), der Grafiker und Industriedesigner Jupp Ernst (1905–1987), aus dessen reichem Œuvre die knapp anderthalb Jahrzehnte später, 1962, entstandene afri-Cola-Flasche ikonisch geworden ist.

16 Vgl. als einschlägige regionalhistorische Studie Birgit Pape: *Kultureller Neubeginn in Heidelberg und Mannheim 1945–1949*. Heidelberg 2000.

17 Zur Geschichte der Gruppe vgl. die hochinformativen und reich bebilderten Beiträge in Ferdinand Ullrich/Hans-Jürgen Schwalm (Hg.): *Junger Westen*. Auf dem Weg zur Avantgarde. Dortmund 2017.

Abb. 1: Katalog Junger Westen, 1948

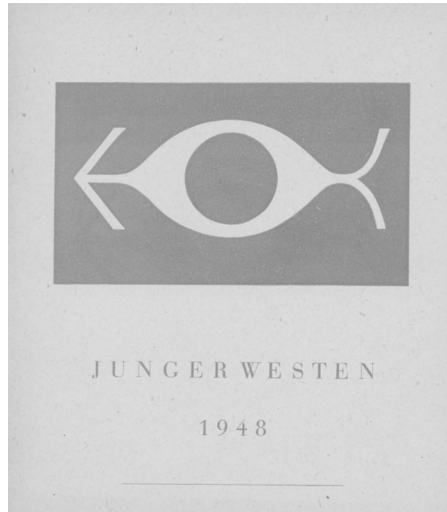
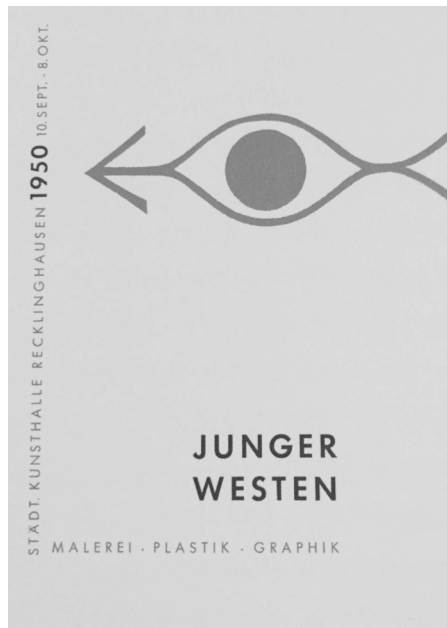


Abb. 2: Katalog Junger Westen, 1950



Was macht das Logo der Künstlergruppe *Junger Westen* zu einem historisch-semantic interessantem Dokument? Die Antwort liegt auf der Hand: Das Signet verlieh einer im doppelten Sinne *lokalen* – durch den Zusatz des Adjektivs »jung« mit dem Schwung eines Nachwuchs- und Aufbruchsmarkers versehenen – *Selbstbezeichnung*, die zunächst einmal auf die Tatsache abhob, dass die unter ihr vereinigten Gründungsmitglieder der Gruppe, die Maler Gustav Deppe (1913–1999), Thomas Grochowiak (1914–2012), Emil Schumacher (1912–1999), Heinrich Siepmann (1904–2002), Hans Werdehausen (1910–1977) und der Bildhauer Ernst Hermanns (1914–2000), im nördlichen Ruhrgebiet und somit im äußersten Westen des besetzten Deutschlands tätig waren, einen *direktionalen Sinn* und eben damit die bildgewordene Kraft programmatischer Orientierung.

Welcher Westen insoweit vorrangig gemeint und angezielt war, verstand sich 1948 wiederum von selbst: Nein, noch nicht die Kunstwelt New Yorks, sondern noch immer Paris, die Hauptstadt der bildkünstlerischen Moderne des späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die trotz der Drangsale und Beschädigungen durch die Naziokkupation zwischen 1940 und 1944 seit den Tagen der alliierten Befreiung intellektuell und ästhetisch boomte.

Für die Künstler Nachkriegsdeutschlands, die seit 1933 von der durch das NS-Regime als entartet diffamierten Kunst der Moderne¹⁸ abgeschnitten waren und sich nunmehr als zur Ausübung ihrer Kunst Befreite verstehen konnten, wurde die in Paris restituierte Kunstszene zu einem nur wenige hundert Kilometer entfernten Sehnsuchtsraum.

Auf eine bestimmte Richtung, eine bildästhetische Doktrin gar legten sich die Künstler des *Jungen Westens* übrigens keineswegs fest, man malte und skulpturierte unterschiedlich, auf verschiedenen Entwicklungspfaden, die die Moderne seit ca. 1910 erprobt hatte: Heinrich Siepmann malte lyrisch-konstruktivistisch, der nachmals international berühmte Emil Schumacher noch vorwiegend spät-expressionistisch-gegenständlich und nur erst ansatzweise gestisch abstrakt, Gustav Deppe wiederum, dem *genius loci* folgend, in einer Art Industrielyrismus, der sehr handfeste technische Strukturen in traumgeboren wirkende Ornamente transfigurierte.¹⁹

So oder so: Es ging in der von Jupp Ernst grafisch markant gemachten West-orientierung der Gruppe um den Wiederanschluss an die politisch, rechtsstaatlich nämlich, garantierte *Autonomie* und den ästhetisch experimentierfreudigen *Pluralismus* des modernen Kunstschaffens – ohne Bevormundung durch kulturverwal-

18 Vgl. zum Ganzen Stephanie Barron u.a.: »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde in Deutschland. München 1992.

19 Zahlreiche Bildbeispiele für die Entwicklung der Malweise der Genannten in: Ullrich/Schwalm: *Junger Westen*, S. 92–105 (Siepmann), S. 70–83 (Schumacher) und S. 24–33 (Deppe).

tende Stellen oder Parteidiktate, wohl aber in einem für die Kunstwelt liberaldemokratischer Gesellschaften charakteristischen Klima öffentlich und obendrein wirtschaftsmäzenatisch *geförderter Freiheit*, wofür die ebenfalls 1948 erfolgte Stiftung des gleichnamigen und bis heute vergebenen Nachwuchsförderungspreises für bildende Kunst *Junger Westen* durch die Stadt Recklinghausen zu einem förderungspolitischen Markstein wurde.²⁰

Die, ich will es betonen: keineswegs importierte oder gar oktroyierte, nicht etwa durch Kulturoffiziere der westlichen Alliierten angeregte oder administrierte, vielmehr eigeninitiativ unternommene Westausrichtung der Künstler des *Jungen Westens* gelang: In den Ausstellungen, die die Gruppe in der Kunsthalle Recklinghausen, einem umgebauten Bunker übrigens, bis 1962 alljährlich abhielt, sah es anfangs der 1950er-Jahre vielleicht ein wenig bescheidener, aber doch nicht substanziell anders aus als in Pariser oder Londoner Ausstellungen derselben Zeit.²¹ Und in der Tat stellte man neben einheimischer ja auch wieder französische Kunst und den Dialog mit ihr aus, so in der seinerzeit vielbeachteten Ausstellung *Deutsche und französische Kunst der Gegenwart. Eine Begegnung* im Rahmen der Ruhrfestspiele des Jahres 1950.²² Die Jungen Westler selbst reisten mehrfach *en groupe* nach Paris,²³ sie knüpften dort und in anderen Kunstzentren Westeuropas, später auch der USA, Kontakte und Freundschaften.

Aber es geht hier nicht um Künstlerbiografien, auch nicht um die mit diesen Biografien aufs Engste verknüpften Institutionen und Praxisformen autonomer Kunst – Museen, Galerien, Wettbewerbe, Gruppen- und Einzelausstellungen, Kataloge und Kritiken –, sondern um einen im Beispielfall ikonografisch, durch das besagte Logo, repräsentierten historisch-semantischen Befund, der zugleich ein begriffs- und ein nachkriegskulturgeschichtlicher Befund ist. Er lautet, dass das Konzept des Westens nach 1945 nicht nur ein politisch, vielmehr auch ein ästhetisch und näherhin kunstästhetisch belangvolles Konzept war: ein *Orientierungsbegriff*, in dessen weiträumigem Denotations- und Assoziationsraum – Picasso und der

20 Die ersten Preisträger waren paritätisch der Maler Karl Otto Götz (1914–2017), der Bildhauer Kurt Lehmann (1905–2000) sowie die Gruppenmitglieder Emil Schumacher und Heinrich Siepmann. Das ursprünglich vorgesehene Preisgeld in Höhe von je 2.500 Reichsmark war im Zuge der Währungsreform in je 250 DM umgewandelt worden. Vgl. Ferdinand Ullrich: Die Künstlergruppe »junger westen«. Ein originärer Beitrag zur deutschen Nachkriegskunst. In: Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe »junger westen« 1948 bis 1952. Hg. von Ferdinand Ullrich und Hans-Jürgen Schwalm. Bielefeld/Leipzig 2008, S. 7–20, hier S. 13. – Näheres zur Geschichte des Preises bei Dirk Steinmann/Hans-Jürgen Schwalm: Für das Lebendige und auf das Zukünftige hin, in bester europäischer Tradition: Der Kunstpreis junger Westen. In: Ullrich/Schwalm: Junger Westen, S.160–165.

21 Vgl. die Abbildungen in Ullrich/Schwalm: Junger Westen, S. 44–47.

22 Vgl. ebd., S. 122f.

23 Vgl. ebd., S. 48.

Kubismus, Futurismus, Dada, der variantenreiche Surrealismus, das emigrierte Bauhaus, die Anfänge des Tachismus: all das war 1948 *Westen* – künstlerisch anschlussfähige Selbstverständnisse Kontur und Ausdruck gewinnen konnten.

Ohne dass der Begriff des Westens in *dieser Funktion* kunstliterarische Dauerpräsenz, Dominanz gar gewonnen hätte, blieb er einschlägig abrufbar, wofür ich an dieser Stelle nur einen einzigen ausreichend sprechenden Beleg anführen möchte, indem ich auf die mehr als 30 Jahre später, 1981, von Laszlo Glozer und Kasper König in den Kölner Messehallen kuratierte Großausstellung *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* verweise.²⁴

Gegen Ende der sozialliberalen Ära, zwölf Jahre nach 1968, vier Jahre nach dem deutschen Herbst, im Zeichen anhaltender bundesrepublikanischer Selbstverständigungskrisen also und des gleichermaßen anhaltenden Ost-West-Konflikts, auf den das Kompositum des Titels dieser historiografisch und kanonisierungspolitisch gleichermaßen ambitionierten Ausstellung selbstverständlich auch anspielte, hatte das kunstästhetische Konzept des Westens die naive Normativität evidenter und in ihrer Evidenz nicht zu hinterfragender Vorbildlichkeit freilich verloren. Es war weitaus reflektierter und seinerseits ›bedenklich‹ geworden, was sich unter anderem darin ausdrückte, dass die Kölner Ausstellung von im Kern kapitalismuskritischen Protestaktionen begleitet wurde. »Bereits durch die Pressekonferenz«, so heißt es in einem zeitgenössischen Bericht, »hatte ›Westkunst‹ einen spektakulären Auftakt. Während vom Podium herunter eine Stimmungsmache für die Stadt Köln als Kulturzentrum der Bundesrepublik einsetzte, ließ Klaus Staack unten Werbepackungen der Reemtsmamarke ›West‹ (– ›Let's go WEST‹ –) bis hinauf verteilen, die er durch einen kleinen »Kunst«-Aufkleber unter dem Emblem bündig verfremdet hatte, um seinen üblichen Spruch zu gigantischen Ausstellungen seit der letzten Documenta darunterzusetzen: ›Ein Gemeinschaftsprodukt von Bauindustrie, Transportunternehmen, Versicherungswirtschaft und Kunsthandel.«²⁵ Man sieht, dass und wie hier zwei Begriffe von Westkunst und *per implicationem* auch von Westen kollidierten: der der Ausstellungsmacher, in deren Verständnis *Westkunst* für den dauerhaft innovativen und eben deshalb dauerhaft interessanten Bewegungszustand autonomer Kunst stand,²⁶ und der Begriff des

24 Vgl. Laszlo Glozer: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln 1981.

25 Thomas Kellein: »WESTKUNST. ZEITGENÖSSISCHE KUNST SEIT 1939« 29.5.–16.8.1981, Köln, Rheinhallen, Messegelände, sowie 20 Kölner Galerien, ein neunteiliges WDR-Filmprojekt ab 22.06.1981 und Gegenstimmen. In: kritische berichte 9 (1981), S. 61–65, hier S. 61.

26 Vgl. hierzu die ersten Sätze des Katalogs von Glozer: *Westkunst*, S. 13 unter der programmatischen Überschrift »Die unverbrauchte Moderne«: »Die Ausstellung ›Westkunst‹ ist eine Thesenausstellung. Sie behauptet (und bietet sich zur Überprüfung an), daß die Kunst des 20. Jahrhunderts auf besondere Weise lebendig ist: Sie ist in ihrer Gesamtheit für uns Gegenwartskunst.«

linksengagierten Plakatkünstlers Staeck, der in *Westkunst* eine Erscheinungsform korrekturbedürftiger Produktionsverhältnisse sehen wollte.

Inzwischen ist Kapitalismuskritik bekanntlich durch Kolonialismuskritik ergänzt worden, und so ist es denn auch kein Zufall, dass in den jüngsten akademisch-geschichtskritischen Rethematisierungen der Ausstellung *Westkunst* der nachgetragene Vorwurf einer euroatlantisch verengten Missrepräsentation der doch in Wahrheit viel reicheren Weltkunst im Zentrum steht.²⁷ Die Frage ist freilich, ob Stichworte wie *Exklusion* und *Otherring* die Vergegenwärtigungs- und Interpretationsleistungen der damaligen Ausstellungsmacher profund delegitimieren. Nicht immer müssen ja globale bzw. globalifizierte Perspektiven die allein oder vorrangig erkenntnisträchtigen sein.

Aber genug der Hinweise auf die kunstästhetische und kunstpolitische Dimension der Begriffsgeschichte von *Westen* nach 1945. Sie sollte alsbald näher untersucht werden.

27 Vgl. die Ausschreibung der 2022 am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris abgehaltenen Tagung *Westkunst 1981: eine Historiografie der Moderne im Ausstellungsformat*, online unter <http://www.hsozkult.de/searching/id/event-113256?title=westkunst-1981-eine-historiografie-der-moderne-im-ausstellungsformat&recno=1&q=Westkunst&sort=&fq=&total=2> (08.08.2023)

›West‹ und ›Ost‹ im Kalten Krieg

Ein irreführendes Paradigma

Barbara Picht

Es gilt als das markanteste Merkmal des Kalten Krieges, dass sich mit Ende des Zweiten Weltkrieges eine dualistische Weltordnung etablierte. Fast 50 Jahre lang, so der Konsens, standen sich zwei Lager gegenüber, die »in ein spezifisches Werte-, Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltenskorsett mit der direkten und vielfach unüberbrückbar erscheinenden dualistischen Zuordnung von Freund und Feind« gezwungen wurden.¹ Die Rede von Freund und Feind ist dabei engstens verknüpft mit der räumlichen sowie ideologischen Zuordnung zu Ost oder West. Das Konzept des Westens gilt für die Nachkriegszeit als maßgeblicher Orientierungspunkt nicht allein der Bundesrepublik und als eine Art Negativfolie für die Selbstvergewisserung östlich des Eisernen Vorhangs.

Dies vorausgesetzt, stellt sich die Frage, wie in zwei zentralen Diskursen der nationalen wie europäischen Identitätskonstruktionen – gemeint sind die Wissenschaft von der Geschichte und die von der Literatur – mit der politisch verfügbaren, kulturhistorisch denkbar willkürlichen Grenzziehung zwischen Ost und West umgegangen wurde. Wie positionierten sich die Geschichts- und Literaturwissenschaften im geteilten Europa? Wie definierten sie den jeweiligen nationalen wie europäischen ›Ost‹ der europäischen Gesellschaften in der von den Siegermächten verfügbaren Nachkriegskonstellation? Welche Umdeutungsvorgänge, Stellungnahmen und welche Neuorientierungen lassen sich finden?

Um diesen Fragen nachzugehen, habe ich beispielhaft das Werk je eines Geschichts- und je eines Literaturwissenschaftlers aus Frankreich, beiden Deutschlands und Polen betrachtet. Dass keine Frau unter ihnen ist, liegt an der männlichen Dominanz in den Wissenschaftssystemen der Zeit. Die Quellengrundlage der folgenden Ausführungen sind die Zeitdeutungen der Historiker Fernand Braudel (Frankreich), Werner Conze (Bundesrepublik), Walter Markov (DDR) und Oskar

1 Forschungsbericht 2009. Berichtszeitraum 2002–2008. Hg. von Philosophische Fakultät der Universität Potsdam 2009, S. 58. Der vorliegende Beitrag fußt auf meiner Studie Barbara Picht: Die »Interpreten Europas« und der Kalte Krieg. Zeitdeutungen in den französischen, deutschen und polnischen Geschichts- und Literaturwissenschaften. Göttingen 2022.

Halecki (Polen) sowie die Epochenwahrnehmungen der Literaturwissenschaftler Robert Minder (Frankreich), Ernst-Robert Curtius (Bundesrepublik), Werner Krauss (DDR) und Czesław Miłosz (Polen).

Diese acht Wissenschaftler gehörten einer Generation an, die bereits in den Zwischenkriegsjahren entweder schon beruflich tätig war oder ihre Promotion abgeschlossen hatte. Politisch vertraten sie sehr unterschiedliche Standpunkte. Das Spektrum reicht von den völkischen Utopien des jungen Conze bis zu den marxistischen Überzeugungen von Krauss und Markov. Eine politisch möglichst heterogene Gruppe zu untersuchen, war das Ziel.

In ihren frühen Nachkriegsveröffentlichungen interpretieren diese acht Autoren die europäische jüngste Vergangenheit und Gegenwart unterschiedlich und zum Teil durchaus in Konkurrenz zueinander. Sie verbinden mit ihren Zeitdiagnosen Forschungsprogramme, durch die sie ihre Disziplinen prägen werden. Jeder von ihnen wollte Einfluss nehmen auf sein Fach, aber auch auf die politische Gegenwart nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Verhandelt wurde unter diesen Historikern und Literaturwissenschaftlern, was Braudel und Conze als moderne Zivilisation oder moderne Revolutionierung der Erde bezeichnen, worunter Markov und Krauss Klassenkampf oder dynamisches Fortschrittsdrängen verstanden wissen wollten, worin Minder, Curtius und Halecki den Verlust der europäischen Gesamtopsik, die Krisis der europäischen Kultur oder das Ende des europäischen Zeitalters sahen und was nach Miłosz in Gestalt einer Zivilisation des Neuen Glaubens um sich griff. Sie alle begründeten dabei ihre Vorstellungen vom historiografisch und literaturwissenschaftlich jetzt Notwendigen, nicht mit Europas Gegenwart in den frühen Nachkriegsjahren, nicht mit den beiden Weltkriegen oder dem Ost-West-Konflikt. Sondern ihre Forderungen an die Wissenschaft von der Geschichte und von der Literatur fußen auf ihren – durchaus unterschiedlichen – Interpretationen der europäischen Moderne, einer Moderne, die für sie alle mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beginnt.

Die Systemkonfrontation zwischen Ost und West spielt dabei in den programmatischen Nachkriegsschriften dieser Autoren eine verblüffend geringe Rolle. Es begegnet einem bis in die späten 1950er- und sogar bis in die 1960er-Jahre hinein in ihren Texten weit mehr ungeteilt gedachtes Europa als Kalter Krieg. Diese acht Vertreter ihrer Fächer sahen sich, so unterschiedlich ihre Positionen im Einzelnen waren, durch die politischen Dynamiken nach 1945 in bisherigen Denkfiguren und Argumentationsmustern eher bestätigt als zu neuen Fragen aufgefordert. Zu beobachten ist, dass sie alle den Systemkonflikt in einen historischen Deutungszusammenhang einschrieben, in dem der Kalte Krieg nicht als markanter Einschnitt, nicht als etwas qualitativ Neues erscheint.

Als ein Kampf um die vermeintlich richtige Antwort auf die Moderne wurde auch der Kalte Krieg geführt. Es ging um Überlegenheit im Umgang mit sozialem Wandel, um einen Wettbewerb der Werte, um konkurrierende Gesellschaftssysteme.

me und die effizienteste Nutzung der Modernemerkmale Wissenschaft und Technik. Die Positionen der hier betrachteten Geschichts- und Literaturwissenschaftler können durchaus in diesen Deutungskontext eingeschrieben werden. Doch weit schwerer fällt es, die Zeitdiagnosen dieser Gelehrten der Ost-West-Logik des Systemkonflikts zuzuordnen. Ihre kultur- und sozialhistorischen Analysen folgen globalhistorischen Ansätzen oder gelten (durchaus auch aus nationalen Interessen) einem nicht geteilt gedachten Europa, ohne dass damit das politische Konzept von Europa als »dritter Kraft« gemeint ist. Wissenschaftliche Debatten wurden in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten geführt bzw. fortgeführt, ohne die daraus resultierenden Deutungsangebote mit den konkurrierenden Standpunkten der beiden Supermächte notwendig zu verbinden, diesen zu- oder unterzuordnen. Den ihnen gemeinsam aufgegebenen Problemzusammenhang ›Europas Moderne‹ analysierten diese Wissenschaftler nicht im Dienst von ›Ost‹ oder ›West‹ und also auch nicht orientiert am Konzept des Westens. Verhandelt wurde weder die seit dem 19. Jahrhundert diskutierte und durch die Wucht des Ersten Weltkriegs an Aktualität gewinnende Vorstellung einer Westernisierung, die von einem wachsenden inneren Zusammenhang zwischen englischer, französischer und amerikanischer Gesellschaft ausgeht. Noch ging es um die davon zu unterscheidende Amerikanisierung, über die ebenfalls seit den 1920er-Jahren debattiert und welche in der Nachkriegszeit zu einem Gegenbegriff von Sowjetisierung wurde. Es fehlt in der Folge eine verstärkte Aufmerksamkeit für die neue Supermacht USA. Mit großem europäischem Selbstbewusstsein werden die Vereinigten Staaten dort, wo sie thematisiert werden, kulturhistorisch Europa zugeordnet. Curtius bezeichnet die USA als ein »Annex« Europas.² Halecki gemeindet sie schlicht ein, wenn er argumentiert, es sei unverändert Europa, welches der Sowjetunion in der Konfliktsituation der Nachkriegszeit gegenüberstehe, nur eben nun ein Europa, welches sich über den Atlantik ausgeweitet habe und die USA einschlosse. Er spricht vom »Binnenmeer der Christenheit«.³ Auch Braudel interessierte sich weit mehr für die welthistorisch bedeutsame Ausstrahlungskraft Europas als für die jüngsten Machtverschiebungen und dachte gar nicht daran, sein methodisch anspruchsvolles Ziel einer *histoire totale* zu opfern angesichts der zwischen Ost und West gezogenen Grenze, die er nicht als eine Grenze verstand, an der sich sein wissenschaftlicher Deutungsanspruch nun zu orientieren habe. Auch bei Minder, Conze, Krauss, Markov und Miłosz findet sich im Nachkriegswerk keine Auseinandersetzung mit dem Konzept des Westens.

Zu konstatieren ist darüber hinaus ein weiteres Merkmal der europäischen Wissenschaftsdynamik der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte, das der Ost-West-Dichotomie ebenfalls nicht entsprach oder gehorchte. Den Resonanzboden für die his-

2 Ernst Robert Curtius: *Deutscher Geist in Gefahr*. Stuttgart/Berlin 1932, S. 50 und S. 111.

3 Oskar Halecki: *Europa. Grenzen und Gliederung seiner Geschichte*. Autorisierte Übersetzung von Gertrud und Erich Bayer. Darmstadt 1957, S. 46.

torischen Selbstausslegungen, die diese Autoren zur Diskussion stellten, bildeten andere Themen und Referenzen als die, die im »Kampf der Weltanschauungen« des Kalten Krieges maßgeblich wurden. Nicht über Ost- *versus* Westintegration, nicht über die Atomkriegsgefahr und das Wettrüsten, nicht über die deutsche und europäische Teilung wurde diskutiert. Die von diesen Wissenschaftlern mit geführten Debatten orientierten sich vielmehr an Zeit- und Zivilisationsdiagnosen, in denen Fragen der Moderne und der Krise Europas noch nicht als Fragen der Systemkonkurrenz zwischen den neuen Supermächten aufgefasst worden waren. Für Krauss und Markov, Miłosz und Halecki blieben Denker relevant, deren Analysen nicht dem Antagonismus zwischen Ost und West gelten oder geschuldet sind, und auch Minder und Braudel, Curtius und Conze beriefen sich weiterhin auf solche Deutungsangebote – sei es zustimmend, sei es ablehnend. Beispielhaft lässt sich das zeigen an ihren Bezugnahmen auf das Werk T. S. Eliots, Ortega y Gasset, Henri Pirennès und Arnold J. Toynbees (ohne dass dies hier im Einzelnen ausgeführt werden kann).⁴ Auch die Rekurse auf Henri Bergson, Benedetto Croce, André Gide, Jacques Maritain oder Romain Rolland sind west- wie östlich des Eisernen Vorhangs als fortwirkender Debattenkontext zu finden. Zugleich hat keiner der hier betrachteten Wissenschaftler versucht, ein Interpretationsschema für den Kalten Krieg oder die Teilung Europas zu entwickeln. So unterschiedlich ihre Zeitdeutungen, die von den jeweiligen nationalen wie politischen Standpunkten mit abhingen, und so verschieden ihre Auffassungen vom wissenschaftlich Notwendigen waren: Die Diskussionszusammenhänge und das Rezeptionsverhalten in den europäischen Geschichts- und Literaturwissenschaften, wie sie in den Werken dieser acht Wissenschaftler sichtbar werden, überspannen die Grenze, die der Kalte Krieg durch Europa zog. Und sie tun dies nicht um einer Überwindung dieser Grenze willen. Sondern eine weit hinter Kriegsende und Ost-West-Teilung zurückgreifende historische Kontextualisierung führte dazu, dass sie alle die Blockkonfrontation nicht in dem Maß als eine neue Weltordnung interpretierten, wie wir es heute rückblickend meist tun. Für ihre »Interpretationen« Europas spielte die politische Teilung eine bemerkenswert geringe Rolle. Der Eiserne Vorhang wurde zwar als politisch dominant, aber nicht als Symbol einer historischen Zäsur von solcher Qualität wahrgenommen, dass sie einen kultur- und sozialhistorischen Paradigmenwechsel erfordert hätte. Die Wissenstopografie, die sich beim Blick in diese Werke zeigt, bildet darum die Machtblocklogik des Kalten Krieges nicht ab und sie gehorcht ihren Grenzziehungen nicht. Das von dem Forschungsverbund *Phantomgrenzen in Ostmitteleuropa* erarbeitete Konzept, wonach frühere Grenzen oder territoriale Gliederungen Räume weiterhin strukturieren können, auch wenn sie institutionell bereits anders organisiert wurden, kann

4 Siehe hierzu ausführlicher Picht: Die »Interpreten Europas« und der Kalte Krieg, S. 85–174.

offensichtlich auch auf Forschungsdynamiken in den europäischen Wissenschaften Anwendung finden.⁵

Den politischen Folgen der Ost-West-Spaltung konnte sich gleichwohl keiner der hier betrachteten Wissenschaftler entziehen. Sie wirkten sich auf ihre Arbeit deutlich und vor allem hindernd aus, denn der ideologische Dualismus des Kalten Krieges stand ihren wissenschaftlichen Anliegen und Ambitionen vielfach im Weg. Die ›institutionelle Macht‹ des Kalten Krieges bekamen Fernand Braudel und Robert Minder, Werner Conze und Ernst Robert Curtius, Walter Markov und Werner Krauss, Oskar Halecki und Czesław Miłosz deutlich zu spüren, wenn auch unterschiedlich stark. Sie wirkte sich auf die Arbeit von Halecki und Miłosz im US-amerikanischen Exil und von Markov und Krauss in der DDR weit mehr aus als auf die ihrer Kollegen in Frankreich und der Bundesrepublik. Doch auch für sie änderten sich durch den Ost-West-Konflikt die Bedingungen wissenschaftlichen Arbeitens.

Es gibt, so lässt sich bilanzieren, einen deutlichen Unterschied zwischen der Bedeutung der Systemkonkurrenz für das Denken dieser Wissenschaftler über das eigene Fach, über Europas Moderne und Gegenwart, über Literatur und Geschichte einerseits. Hier überwogen Kontinuitäten in den Programmatiken und Zeitdeutungen, die an die Zwischenkriegszeit anknüpften, und der Ost-West-Konflikt wurde bestehenden Modernedeutungen eher zugeordnet denn als eine grundlegend neue Konstellation verstanden.

Davon zu unterscheiden sind die veränderten Bedingungen, unter denen das Nachkriegswerk der Literaturwissenschaftler und Historiker entstand. Sehr rasch und spürbar wirkte sich hier die Systemkonkurrenz aus. Die politische Dynamik und Brisanz des Ost-West-Konflikts entfaltete auf der Ebene der politischen Institutionen und Entscheidungsträger, der Universitäten, wissenschaftlichen Gremien und Forschungseinrichtungen, aber auch der fördernden Stiftungen und jeweiligen Publikations- und Rezeptionsbedingungen ihre Wirksamkeit. Dass sich die Bedingungen der Wissensproduktion verändert hatten, bedeutete zwar nicht, dass ein Denken in bipolaren Ost-West-Kategorien automatisch auch in den Wissenschaften bestimmend wurde. Doch konnte keiner der hier betrachteten Autoren von den nun entstandenen Arbeitsbedingungen und den wissenschaftspolitischen Folgen absehen, die der Kalte Krieg mit sich brachte. Sie gingen unterschiedlich damit um. Immer dann, wenn die Deutungsmuster ihrer Geschichts- und Gegenwartsinterpretationen politisch nicht gewollt waren, lassen sich Ausweichbewegungen ausmachen, so, wenn sie unfreiwillig ihre Themen eingrenzten oder auch nach Forschungsalternativen suchten, um wissenschaftspolitischen Einflüssen weniger ausgesetzt zu sein.

5 Siehe Phantomgrenzen. Räume und Akteure in der Zeit neu denken. Hg. von Béatrice von Hirschhausen u.a. Göttingen 2015.

Es hieße aber, der Metapher vom Eisernen Vorhang zu viel Macht über die wissenschaftliche Deutung einzuräumen, würde ein geteiltes Europa immer schon vorausgesetzt, um die Wissenschaftsdynamiken der Nachkriegszeit zu untersuchen. Die hier beispielhaft gewählten Historiker und Literaturwissenschaftler sahen sich durch die neu entstandene Ost-West-Konfrontation in ihrem bisherigen Blick auf die europäische Moderne und ihre krisenhafte Entwicklung eher bestätigt, als dass sie die Nachkriegszeit als eine neue Ära wahrgenommen und dem Kalten Krieg die Qualität einer Epochenäsur konzediert hätten. Sie verstanden ihn als eine Art Etappe in einer deutlich früher schon manifest gewordenen Gesamtkrise, die es aus eigener, und das meint in ihrem Fall gesamteuropäischer Kraft zu überwinden gelte. Ihre Epocheninterpretation stand also in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zu der von den beiden neuen Supermächten beanspruchten Gegenwartsdeutung und Machtausübung. In der Beschäftigung mit dem Konzept »der Westen« ist also zu fragen, ob und wie sehr das Denken in dieser Kategorie die geistes- und kulturwissenschaftlichen Debatten im Europa der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte tatsächlich bestimmt hat.

Nimmt man die nachfolgenden Generationen und auch die Situation nach 1989 in den Blick, ändert sich das Bild. Wer unter den Bedingungen der Ost-West-Konfrontation sozialisiert wurde, konnte nicht mehr auf ein Wissenschafts- und Europaverständnis zurückgreifen, das noch ganz selbstverständlich gesamteuropäisch konnotiert war. Zwar sollte auch für die europäischen Geschichts- und Literaturwissenschaften ab den 1970er-Jahren die Blockkonfrontation nicht immer schon als maßgeblichste Prägekraft vorausgesetzt werden. Der Befund aber wäre sicher ein anderer als bei der hier betrachteten Generation. Wie wirkmächtig das Konstrukt des Westens als – je nach Perspektive – feindlichem Gegenüber oder freiheitlicher Alternative zum »Osten« die Selbstbilder Europas geprägt hat, wird nicht zuletzt daraus ersichtlich, dass die europäischen Gesellschaften auch mehr als 30 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges noch weit davon entfernt sind, ohne diese Konzepte auszukommen und ihr Spaltungspotenzial überwunden zu haben.

Der Westen und das Konstrukt eines *global sisterhood*

Eine transnational feministische Debatte

Silvia Schultermandl

Zum 20-jährigen Jubiläum von *Feminism Without Borders* (2003)

Der ›Westen‹ nimmt in der Bandbreite feministischer Theorien und Praxis eine vielfältige Bedeutung ein und hat zugleich intellektuelle, politische und institutionelle Dimensionen. So argumentiert auch Chandra Talpade Mohanty in ihrem Opus magnum *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003). Mohanty fordert darin eine Anerkennung der strukturellen Machtunterschiede, mit welchen feministische Akteurinnen außerhalb der weißen Mehrheitsgesellschaft konfrontiert werden; ohne dieser Anerkennung würden die Machtunterschiede von westlichen Feministinnen reproduziert, indem sie den Einfluss von Kapitalismus und Globalisierung auf Frauen außerhalb des Westens nicht in ihren Diskursen und Aktionen reflektieren. Der »Westen« impliziert in Mohantys kritischem Projekt eine gesellschaftspolitische Haltung, gekennzeichnet durch eine opportune Aneignung von Diversität, also einer »world [which] appropriates and assimilates multiculturalism and ›difference‹ through commodification and consumption«.¹

Ein konkretes Instrument einer solchen opportunen Aneignung ist das Konstrukt eines *global sisterhood*, das westliche Feministinnen in ihren Forderungen nach Geschlechtergerechtigkeit einsetzen und dabei von der Annahme ausgehen, dass alle Frauen die gleichen Erfahrungen von Diskriminierung *qua* ihres Geschlechts machen würden und dass demnach die politischen Ansprüche des westlichen Feminismus universale Gültigkeit hätten. 1984 formulierte die amerikanische Journalistin und Aktivistin Robin Morgan in ihrem weit rezipierten Sammelband *Sisterhood is Global* eine feministische Solidaritätsbewegung, basierend auf diesem Konstrukt eines *global sisterhood*, welches aus den Bemühungen um Internationalisierung und Inklusion innerhalb des sogenannten *second wave*

1 Chandra Talpade Mohanty: *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham 2003, S. 226.

feminism in Nordamerika hervorgeht.² Dabei war das Verständnis von Feminismus stark von den poststrukturalistischen Theorien der Gender-Studies-Curricula geprägt, und diese Theorien wiederum nahmen die Lebenswelten weißer Frauen aus der sozialen Mittelklasse als Ausgangspunkt für sämtliche Auseinandersetzungen mit geschlechterhistorischen und geschlechtersoziologischen Analysen an. Bereits in den 1980er-Jahren wurde diese Idee eines *global sisterhood* heftig kritisiert, besonders von unterschiedlichen feministischen Gegenströmungen wie dem *Black Feminism*, dem *Woman of Color Feminism* und dem *Womanism*.³ Deren Kritik hob hervor, dass ein westlich (und an den Lebenswelten weißer Frauen) orientierter Feminismus nur unzulängliche Konzepte für ein kritisches Verständnis für intersektionale Ungleichheit in Bezug auf *Race*, Migration und Geschlecht parat hat. So schreibt z.B. Shirley Lim: »A continuing problem with global feminism is its tendency to essentialize, homogenize, and centralize Western social and cultural concepts of women.«⁴ Und mit einem bahnbrechenden Aufsatz aus dem Jahr 1984 zeigt Mohanty auf, wie durch die stereotype Darstellung einer monolithischen »third world difference« der in den USA von weißen Akademikerinnen dominierte Feminismus *ex negativo* ein progressives Selbstverständnis artikuliert.⁵

Diese essenzialisierenden und homogenisierenden Tendenzen findet man aktuell auch in postfeministischen Diskursen vor, die feministisches Handeln als *individual choice* verstehen und dabei die Vulnerabilisierung schwarzer Frauen durch strukturellen Rassismus desavouiert.⁶ In diesem Kontext taucht die Problematik um das *global sisterhood* erneut auf, wie ich anhand eines, wie ich annehme, bekannten Beispiels aufzeigen möchte: dem Manifest *We Should All Be Feminists* (2014) von Chimamanda Ngozi Adichie. Die transnational feministische Debatte, in die ich die Rezeption von Adichies Manifest im Folgenden einreihe, fokussiert Theorien und Praktiken, die sich um die Herstellung einer transnationalen, antikapitalistischen Solidarität bemühen. Unter dem Begriff *transnational feminism* subsumiert sich eine Forschungstradition, die in Opposition zum *white/western-Feminismus* hervorgegangen ist und deren Fokus auf inhärente Machtungleichheiten innerhalb des *second*

2 Sisterhood is Global. The International Women's Movement Anthology. Hg. von Robin Morgan. New York 1984.

3 Vgl. z.B. Audre Lorde: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York 1984; *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Hg. von Gloria E. Anzaldúa und Cherríe Moraga. Watertown 1981; und Alice Walker: *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York 1983.

4 Shirley Geok-lin Lim: *Where in the World Is Transnational Feminism?* In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 23 (2004), H. 1, S. 7–12, hier S. 8.

5 Chandra Talpade Mohanty: *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. In: *boundary 2* 12/13 (1984), H. 3/1, S. 333–358, hier S. 335.

6 Vgl. dazu Nikol G. Alexander-Floyds: *Re-Imagining Black Women: A Critique of Post-Feminist and Post-Racial Melodrama in Culture and Politics*. New York 2021.

wave feminism eine kritische Auseinandersetzung mit der Verortung von Subjekten entlang hierarchischer Strukturen einfordert. Regimekritik ist hierfür eine Voraussetzung, wie z. B. Caren Kaplan und Inderpal Grewal darlegen, indem sie Strategien analysieren, wie in Literatur, Medien, Aktivismus und Wissenschaftskulturen über kulturelle und nationale Grenzen hinweg feministische Praktiken entstanden sind, die weder kulturspezifische Unterschiede ausblenden noch auf kulturellrelativistische Annahmen zurückgreifen.⁷ Wie schon in den 1980er-Jahren zu den Anfangszeiten des transnationalen Feminismus werden auch in der heutigen postfeministischen Aneignung von Autorinnen, sogar von minorisierten Autor/-innen wie Adichie, kulturelle Unterschiede zugunsten eines *global sisterhood* ausgeblendet und der Westen dadurch als progressiv und divers geriert. Und weil die postfeministische Tradition systemische und intersektionale Aspekte in Lebenserfahrungen nicht reflektiert, sondern von einem an westlichen Frauen der weißen Mittelklasse gemessenen Ideal ausgeht, bekommt das schon lange kritisierte Konstrukt eines *global sisterhood* neuen Aufschwung und affirmiert dabei ein stark entpolitisiertes Verständnis feministischen Handelns.

Populärer Feminismus und Adichies Manifest

Solche Tendenzen lassen sich festmachen anhand der Rezeption des Manifests *We Should All Be Feminists*, welches die nigerianisch-amerikanische Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie zu einer feministischen Ikone und somit für eine Zeit lang unübersehbar in internationalen Feminismusdebatten in Politik und Populärkultur machte. Ihre Worte fand man plötzlich in Beyoncés Liedertexten, in Angela Merckels Gesprächsbeiträgen zu Gleichstellung und auf überbepreisten T-Shirts des Luxuslabels Dior. Adichie spricht von der Dringlichkeit, Diskriminierung mit Wut zu begegnen – »we should all be angry«⁸ – und im eigenen Wirkungskreis geschlechterspezifische Unterschiede im gelebten Alltag zu thematisieren. Durch die agitatorische Natur eines Manifests und seiner politischen, philosophischen und utopischen Züge sowie seiner ästhetischen und rhetorischen Ausgestaltung⁹ fordert Adichies *We Should All Be Feminists* die Aufhebung vergeschlechtlicher Stereotype und somit gleichsam ein Ende von Sexismus und Misogynie.

7 Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices. Ed. Caren Kaplan and Inderpal Grewal. Minneapolis 1994.

8 Chimamanda Ngozi Adichie: *We Should All Be Feminists*. London 2014, S. 21.

9 Vgl. Johanna Klatt/Robert Lorenz: Politische Manifeste: Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels? In: *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des Politischen Appells*. Hg. von dens. Bielefeld 2010, S. 7–45, hier S. 32f.

Mit diesen Forderungen konnten sich viele Leser/-innen auf dem westlichen Buchmarkt identifizieren. Die persönlichen Anekdoten, mit welchen Adichie ihre Vorstellungen eines/einer *feminist* ausgestaltet, stammen aus Alltagssituationen; ihre Definitionen von Feminismus sind einfach gestrickt und kommen ganz ohne die komplexen Theoreme der Gender Studies aus. So schreibt sie z. B.: »My own definition of a feminsit is a man or a woman who says, ›Yes, there's a problem with gender as it is today and we must fix it, we must do better‹.«¹⁰ Die negative Konnotation des Begriffs *feminist* überschreibt sie mit pointierten Beobachtungen zu Sexismus im Alltag und einer satirischen Resignifizierung; populären Clichés von Feministinnen als Kampffemanzen¹¹ strotzend beschreibt sich Adichie als: »a happy African feminist who does not hate men and who likes to wear lip gloss and high heels for herself and not for men«.¹² Schon allein das Label *feminist* zurückzuerobern, konstatiert Adichie als Praxis feministischen Widerstands.

Adichies Erfolg ging durchaus mit heftiger Kritik einher. Einerseits kritisierten viele ihre Aussagen in ihrem Interview mit *Vanity Fair* über einen »more humane capitalism« und über Transfrauen;¹³ andererseits kritisiert wurde auch die tokenistische Positionierung Adichies als Verkörperung eines feministischen Gewissens, das gesellschaftskritisch mahnend, aber keinesfalls radikalisiert agiert.¹⁴ Es ist daher nicht erstaunlich, dass Adichies Buch solch öffentlicher Zuspruch zuteilwird und es als Einführung (»Introduction«),¹⁵ als Pflichtlektüre (»mandatory read«)¹⁶ und als Lösung zeitgenössischer Begriffsdebatten bezeichnet wird.¹⁷ (»Confused over feminsim? Read Adichie's *We Should All Be Feminists*«). Adichies Erfolgs-

10 Adichie: *We Should All Be Feminists*, S. 46.

11 Vgl. Breanne Fahs Begriff eines »feminism of againstness« in *Burn It Down! Feminist Manifestos for the Revolution* (London 2020, hier S. 45).

12 Adichie: *We Should All Be Feminists*, S. 10.

13 In Conversation: Chimamanda Ngozi Adichie Believes in Humane Capitalism. In: *Vanity Fair*. April 2019, online unter <http://www.vanityfair.com/style/2019/03/chimamanda-ngozi-adichie-believes-in-humane-capitalism> (19.06.2023).

14 Vgl. Amber Lascelles: We should all be *radical* feminists: A review of Chimamanda Ngozi Adichie's contribution to literature and feminism. In: *Journal of Postcolonial Writing* 57 (2021), H. 6, S. 893–899, hier S. 898.

15 Rezension des Buchs von Chimamanda Ngozi Adichie *We Should All Be Feminists*. In: *Kirkus Reviews*, 03.02.2015, online unter <http://www.kirkusreviews.com/book-reviews/chimamanda-ngozi-adichie/we-should-all-be-feminists> (19.06.2023).

16 Swati Shukla: Why »We Should All Be Feminists« by Chimamanda Ngozi Adichie is a Mandatory Read. In: *Feminism in India (FI)*, 23.06.2020, online unter <http://www.feminismindia.com/2020/06/23/book-review-we-should-all-be-feminists-chimamanda-ngozi-adichie> (19.06.2023).

17 Sana Panjwani: Confused over feminism? Read »We Should All Be Feminists«. In: *The Tempest*, 23.5.2019, online unter <http://www.thetempest.co/2019/05/23/entertainment/we-should-all-be-feminists-review> (19.06.2023).

geschichte also als Skript dafür, wie man es in der heutigen Gesellschaft schaffen kann, *feminist* und populär zu sein.

Ein pragmatischer Zugang zu Adichies Text wäre natürlich, ihn für seine Popularisierung feministischer Kritik am Patriarchat zu würdigen. Schließlich ist der Text für ein besonders breites, sogar jüngeres Publikum zugänglich, was nicht zuletzt seine Zirkulation als TED Talk begünstigte. Dies ist als ein Erfolg zu werten, besonders angesichts des aktuellen gesellschaftlichen Backlashs gegen feministische und queere Politik, ganz zu schweigen von den jüngsten ethnonationalen Entwicklungen gegen die Critical Race Theory in vielen US- Bundesstaaten oder den Anti-Genderismus-Debatten in Europa. Und dennoch scheint es im Kontext einer begriffsgeschichtlichen Bestimmung des Konzepts eines ›Westens‹ interessant, dass der westliche Feminismus so dominant in Adichies Text eingeschrieben ist und dass der ihm von zahlreichen Kritikerinnen attestierte Rassismus überhaupt nicht angesprochen wird.

Adichies Prosawerk hingegen behandelt explizit die gesellschaftliche Stellung schwarzer Frauen. So schreiben sich ihre Romane *Americanah* und *Half of the Yellow Sun* durchwegs in die gesellschaftskritische Tradition des *Black Feminism* (von Angela Davis bis Lola Olufemi) ein, indem sie Spannungsfelder zwischen Ausdrücken persönlicher Identität und gesellschaftlicher Normen und Anrufungen thematisieren.¹⁸ Wie Amber Lacelle schreibt: »Adichie's fiction is attuned to specific kinds of classed, racialized, and migrant experiences that Nigerians are often privy to in our contemporary globalized world, yet which are occluded by her liberal feminist branding.«¹⁹ Diese Erzählungen sind komplex und die Erzählperspektiven drücken Widersprüche aus; sie zeigen, wie in unterschiedlichen Kontexten Zugehörigkeitsnarrative ausverhandelt und kulturelle Praktiken entworfen werden. In Adichies Manifest hingegen ist die Identität einer *feminist* wie ein Label gesetzt, und feministische Handlungen sind stark individualisiert.

Adichie und postfeministischer Tokenismus

Der Feminismusbegriff in Adichies Manifest ist stark von postfeministischen Annahmen über *personal choice* als Ausdruck emanzipatorischen Handels geprägt. Wie für liberal feministische Diskurse üblich, unterminiert er kritische Interventionen aus unterschiedlichen *radical feminist movements*, allen voran dem *Black Feminism*. Adichies Anekdoten stellen ihre Resilienz unter Beweis und betonen somit ihre

18 Vgl. Julie Iromuanya: Are We All Feminists? The Global Black Hair Industry and Marketplace in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. In: Meridians 16 (2017), H. 1, S. 163–183.

19 Lacelle: We should all be *radical* feminists, S. 894.

individuellen Strategien, sich in einer patriarchalen Gesellschaft durchzusetzen. Die Problematik patriarchaler und misogynen Diskriminierung wird dadurch in einer stark personalisierten Erfolgsgeschichte aufgelöst. Adichies Resilienz wird wiederum als eine Charaktereigenschaft beschrieben, die sie als Subjekt ausmacht, sich aber nicht aus der Solidarität mit oder Zugehörigkeit zu feministischen Aktionsgruppen speist. Dabei spart der Text jegliche Anerkennung struktureller Hierarchien aus und präsentiert stattdessen eine Beschreibung von feministischem Widerstand als individuelle Handlung, was durch den anekdotischen Argumentationsstil von Adichies Manifest aktuelle feministische Debatten gewissermaßen entpolitisiert.

Somit bricht Adichies Manifest dezidiert mit einer feministischen Tradition, die Widerstand gegen das fordert, was bell hooks als »imperialist white supremacist capitalist patriarchy« bezeichnet.²⁰ Genau diese politische Ausrichtung war seit jeher prägend in Diskursen des intersektionalen Feminismus und des *transnational feminism*. Dass sich Adichies Manifest so ganz außerhalb dieser Traditionen positioniert, ist bemerkenswert, da dies durchaus als eine bewusste Distanzierung verstanden werden kann. Auf der Rezeptionsebene spricht das Manifest daher eine andere Zielgruppe an, als es die radikal-feministischen Texte jener Feministinnen tun, die auf die systemischen Strukturen vorherrschender Machtungleichheiten, die besonders schwarze Frauen betreffen, eingehen. Die schon genannten Autorinnen, die auf die hegemoniale Deutungshoheit des westlichen Feminismus verweisen, haben auch populär zugängliche feministische Manifeste verfasst, allerdings mit viel expliziterem Fokus auf die systemischen Zusammenhänge und die Potenziale strukturellen Widerstands.²¹ Deren feministische Ausrichtung übt vehemente Kritik am liberalen, westlichen Feminismus und definiert Solidarisierung entlang intersektionaler und transnationaler Achsen als übergeordnetes Ziel emanzipatorischen Handelns. Wie die populäre Rezeption von *We Should All Be Feminists* zeigt, knüpft Adichie eben genau nicht an diese kritische Auseinandersetzung mit dem westlichen Feminismus an.

Stattdessen situiert sich Adichies Manifest außerhalb des transnationalen Feminismus. Die Rezeption von Adichies Manifest lässt Rückschlüsse über ein populäres Verständnis von Feminismus zu. Ihr Fokus auf *personal choice* greift den aktuellen postfeministischen Diskurs auf, der emanzipatorische Politik mit

20 bell hooks: *Writing Beyond Race: Living Theory and Practice*. New York 2013, S. 4.

21 Vgl. hierzu auch Heike Pauls systematische Untersuchung diskursiver Praktiken zeitgenössischer feministischer Manifeste: *The Authority of Experience and Sisterly Affect: Feminist Manifestos, Past and Present*. In: *Gender Studies im Dialog. Transnationale und transdisziplinäre Perspektive*. Hg. von Anna Artwińska und Janine Schulze-Fellmann. Bielefeld 2022, S. 63–81.

individueller Rhetorik gleichsetzt. Durch Individualisierung, wie Angela McRobbie in *The Aftermath of Feminism* aufzeigt, werden dadurch systemische Ursachen vergeschlechtlichter Diskriminierung ausblendet und stattdessen das Bild einer erfolgreichen Frau, deren freie Entscheidung zu Konsumverhalten als Inbegriff erfolgreicher Emanzipation gehandelt wird, favorisiert. Die Inszenierung eines auf *choice* basierendem Feminismus steht im Widerspruch zu feministischen Praktiken, die sich mit patriarchalen, kapitalistischen und kolonialen Strukturen auseinandersetzen. Wie Kimberlé Crenshaw in ihrem bahnbrechenden Aufsatz über Intersektionalität schreibt, hat der weiße Mittelklassefeminismus in den USA die Tendenz »to protect their source of privilege within the hierarchy«, während intersektionale Gegenströmungen eine feministische Praxis mit einem anderen Ziel einforderte, nämlich: »to collectively challenge the hierarchy«. ²²

Diese individualisierte, postfeministische Position dient auch als Grundlage für das Verständnis eines »Wir«, wie es Adichies Titel postuliert. Der konzeptionelle Sprung vom Ich zum Wir – von Adichies spezifischen Erfahrungen geprägt durch ihre nationale, soziale und kulturelle Identität hin zu einem allgemeinen Wir – funktioniert über die Ausblendung Adichies sozialen Kapitals, das sie von vielen anderen Frauen unterscheidet. Kritik an Adichies Performance als Sprachrohr schreibt der Sprecherinnenrolle auch die Verantwortung zu, anzuerkennen, dass eine individuelle Perspektive nie als universell gültig verstanden werden kann. Wie Mia Fischer argumentiert: »When single figures become elevated as spokespeople, the privilege and responsibility of such a position should entail an acknowledgement that one cannot possibly speak to and for all lived experiences.« ²³ In ihrem TED Talk von 2009, *The Danger of a Single Story*, geht Adichie dieser Problematik auch nach. ²⁴ Nicht so aber in *We Should All be Feminists*, wo Adichie ein feministisches Narrativ anklingen lässt, welches die eigene Erfolgsgeschichte als Resultat ihrer Resilienz darstellt, nicht ganz unähnlich dem 2013 veröffentlichten Bestseller *Lean In* von Sheryl Sandberg, damals COO von Facebook.

Diesen *Lean-in-Feminismus* beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Kyle Schuller als *The Trouble With White Women* und meint damit die tokenistische Vorführung einzelner Frauen, deren Erfolg innerhalb des patriarchalen Systems als exemplarisch für die progressive Ausrichtung westlicher Gesellschaft stilisiert werde. Die meritokratischen Annahmen, die diesem Feminismusbegriff eingeschrieben

-
- 22 Kimberlé Crenshaw: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: The University of Chicago Legal Forum 140 (1989), H. 1, S. 139–167, hier S. 145.
 - 23 Mia Fischer: Trans responses to Adichie: challenging cis privilege in popular feminism. In: Feminist Media Studies 17 (2017), H. 5, S. 896–899, hier S. 898.
 - 24 Chimamanda Ngozi Adichie: The Danger of a Single Story. TED Talks 2009, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg> (19.06.2023).

sind, negieren die Tatsache, dass nicht alle Frauen die gleichen Chancen haben und dass fehlende Chancengleichheit auch auf intersektionale Unterdrückung zurückzuführen ist.²⁵ Obwohl Adichie als schwarze Frau mit Migrationserfahrung als Sprecherin besonders gekennzeichnet ist, so entspricht die feministische Individualisierung, die sie in ihrem Manifest vornimmt, bevorzugt den postfeministischen Vorstellungen weißer und westlicher Akteurinnen. Dadurch wird ein Verständnis von Feminismus, das den *global sisterhood*-Diskurs der 1980er-Jahre bedient, wieder neu aufgegriffen. Die Machtverhältnisse selbst werden durch dieses Verständnis so gut wie gar nicht hinterfragt und tragen dadurch nur bedingt zu einem gesellschaftlichen Wandel bei. Oder, gesprochen in den Worten von Audre Lorde: »The Masters tools will never dismantle the master's house.«²⁶

Konklusion

In ihrem Sammelband *Critical Transnational Feminist Practices* (2010) schreiben Richa Nagar und Amanda Lock Swarr Folgendes: »[...] the limelight bestowed on a single activist does not change the reality that all activism is collectively situated«.²⁷ Die tokenistische Fokussierung auf die Erfolgsnarrative einiger weniger – und Adichie hat es in der populären Rezeption ihres Manifests in diesen Kreis geschafft – propagiert Annahmen über den Westen als progressiv und divers. Diese Diskurse des Westens über sich selbst basieren auf Annahmen einer strukturellen Chancengleichheit, die es so aber gar nicht gibt. In Mohantys Heuristik wird die diskursive Konstruktion des Westens als Innbegriff hegemonialer Deutungshoheit infrage gestellt: So untersucht sie »textual strategies used by particular writers that codify Others as non-Western and hence themselves as [implicitly] Western?«²⁸

Das ›Wir‹ im Titel von Adichies Manifest erfüllt gleich zwei rhetorische Funktionen: Einerseits ermöglicht seine unspezifizierte Ausrichtung vielen die Identifikation mit Adichies Projekt ungeachtet ihrer eigenen Subjektpositionen, andererseits suggeriert es ein *global sisterhood* von erfolgreichen Einzelpersonen ohne Solidarisierung gegen systemische Gewalt. Wie sich aus seiner populären Rezeption ablesen lässt, täuscht dies über die teils massiven Machtunterschiede und diesbezüglichen Verwicklungen des Westens hinweg, ohne dabei die antirassistische und

25 Kyla Schuller: *The Trouble with White Women: A Counterhistory of Feminism*. New York 2021.

26 Lorde: *Sister Outsider*, S. 110.

27 Richa Nagar und Amanda Lock Swarr: Introduction: Theorizing Transnational Feminist Praxis. In: *Critical Transnational Feminist Praxis*. Ed. Richa Nagar and Amanda Lock Swarr. Albany 2010, S. 1–20, hier S. 1.

28 Mohanty: *Under Western Eyes*, S. 334.

kapitalismuskritische Arbeit vieler feministischer Traditionen anzuerkennen, geschweige denn sie fortzusetzen.

Reviews/Rezensionen

Ludwig Steinherr's *Zur Geburt einer Ming-Vase*

Vittorio Hösle

Zu den wenigen deutschen Gegenwartslyrikern, deren Gedichte dank ihres Stils wie ihres Inhalts unverwechselbar auf ihren Autor verweisen, gehört Ludwig Steinherr (*1962). Seine internationale Rezeption hat zwar langsam eingesetzt,¹ entspricht aber immer noch lange nicht seinem poetischen Rang. Nicht nur ist die Quantität seiner Produktion verblüffend: Der neue, hier zu besprechende Lyrikband mit 104, in elf nach dem jeweils wichtigsten Gedicht betitelte Kapitel angeordneten Gedichten ist sein 23. Viel wichtiger als deren Anzahl ist deren Qualität: die unprätentöse sprachliche Eleganz, der überraschende Witz, die moralische Sensibilität und die metaphysische Tiefe dieses Lyrikers, der in Philosophie promoviert hat (über Hegels und Quines Holismus) und aus seinem Katholizismus keinen Hehl macht. Auch wenn diese Verbindung auf den ersten Blick als lyrikfeindlich erscheinen mag, ist sie bei Steinherr das gerade Gegenteil davon: Denn Dogmatismus ist ihm in Philosophie wie Religion gleichermaßen fremd. Im Gegenteil, sein liberaler und weltoffener Katholizismus ist sich der Gefahren des Gottesbezugs voll bewusst – nur glaubt Steinherr, dass, ohne dieses Risiko einzugehen, eine Banalisierung des Daseins eintritt, die oft noch bedauerlicher ist als die religiöse Neurotisierung. Folgendes Gedicht gibt in aphoristischer Form eine Art Selbstgespräch des Propheten Jona wieder (150f.):

Der Prophet Jona macht Urlaub von Gott

Du bist nur einer von vielen
begreif es!
Die Sonnenbrille war unnötig –
Propheten erkennt niemand

1 Auf Englisch liegen inzwischen vor: *Before the Invention of Paradise*, translated by Richard Dove, introduction by Jean Boase-Beer, Arc Publications: Todmorden, Lancashire 2010; *All Ears*, translated by Paul Henri Campbell, Allitera: Munich 2013; *Lichtgesang. Light Song*, translated by Paul Henri Campbell, Allitera: Munich 2017.

Lerne Zerstreuung!
Lerne Banalität!
Schau nicht direkt in die Sonne!
Schau nicht zu lange aufs Meer!

Schreib eine Ansichtskarte!
Aber wem?
Sag jetzt nicht: an Gott –

Hör endlich auf
jeder Frau im Bikini
in die unsterbliche Seele zu schielen!

Kauf dir ein Handy!
Aber schleudere dein dauernd summendes Gewissen
im hohen Bogen ins Meer!

Sei einmal unerreichbar für dich selbst!

Zieh deine Schuhe aus!
Hier ist unheiliger Boden!

Sieh all die Badenden in der Brandung!
Ja, alle sind verloren!
Ja, alle ertrinken!
Aber keiner will gerettet werden!

Du willst abreisen –?

Trink wenigstens noch ein Bier an der Bar –
 der nächste Walfisch
 kommt bestimmt

Die neun Strophen, ein bis vier Zeilen lang, drücken auf brillante Weise das Bewusstsein des Propheten aus, sein besonderer Beruf habe zu einer *déformation professionnelle* geführt, von der er sich dank eines ganz normalen Strandurlaubs befreien möchte. Er hadert mit sich, weil er nicht zerstreut und banal zu sein vermag, da er dazu tendiert, sich für einzigartig, zumindest für so bekannt zu halten, dass er sich verbergen muss, und zwar mittels einer Sonnenbrille. Doch seine Bekanntheit ist eine Illusion. Vermutlich hat das Abnehmen der Brille die gewünschte Folge, dass er nicht mehr direkt und lange auf Sonne und Meer zu blicken vermag, die offenbar für das Absolute stehen. Er kann somit ein Interesse entwickeln für seine Umgebung, das in zwei Schritten erfolgt.

Zuerst denkt er an die normale Tätigkeit des Touristen, eine Ansichtskarte zu schreiben – aber als Empfänger fällt ihm nur Gott ein. Alsdann schaut er sich unter den anderen Strandgästen um. Die halbnackten Leiber sind ein Genuss für Voyeu-re – doch Jona muss sich selbst zurechtweisen, weil er, aufgrund seiner religiösen Deformation, die nicht selten zu einer sexuellen Hemmung führt, durch die Bikinis nicht auf Busen, sondern auf unsterbliche Seelen zu schielen versucht. Da weder Postkarten noch intime Blicke zur gewünschten Kontaktaufnahme mit den anderen führen, denkt Jona daran, sich ein Handy anzuschaffen – nicht dieses sollte ins Meer geworfen werden, sondern das dauernd summende Gewissen, das ihn offenbar noch mehr nervt als das Piepsen des Gerätes. Jona will nicht so sehr für andere Menschen als für sich selbst unerreichbar sein – und das heißt für die moralischen Forderungen seines an Gott ausgerichteten Gewissens. Das normale Ausziehen der Schuhe am Strand wird kontrastiert mit dem Ausziehen der Schuhe an heiligem Ort (Exodus 3:5). Aber sosehr das Ausziehen der Schuhe, *weil hier unheiliger* Boden ist, eine nahezu blasphemische Provokation der tradierten religiösen Vorstellung ist, beweist Jonas Gedanke, dass er sich von seinen religiösen Zwängen gar nicht freimachen kann: Er vermag den Strand gar nicht als Strand, in dessen Sand es angenehm ist, barfuß zu laufen, sondern nur als unheiligen Ort wahrzunehmen. Und was ihn am meisten empört, ist nicht, dass die Badenden ertrinken werden, sondern dass ihnen das gar nichts ausmacht – sie sind an Rettung gar nicht interessiert. Es hält ihn daher nicht lange an diesem Ort, und er will abreisen – aber wenigstens zu einem Bier an der Bar will er sich, als letztem Versuch eines Zugeständnisses an die touristische Normalität, zwingen. Er beruhigt sein Gewissen damit, dass er, falls er seinen Walfisch verpasst, der nächste bestimmt kommen werde. Denn er weiß: Er ist so gestrickt, dass er Gottes Ruf nicht zu entkommen vermag und dass Gott auf ihn nicht verzichten kann.

Der Reiz dieses Gedichtes liegt darin, dass unser Bild von Jona mehrfach wechselt, fast wie bei einem Vexierbild. Wir bemitleiden einerseits mit einer gewissen Herablassung den sich überschätzenden, sich nicht entspannen könnenden, vereinsamen, sexuell gehemmten, sich über die Erlösungsunbedürftigkeit seiner Mitmenschen echauffierenden, sich nur mit Mühe zu einem Glas Bier zwingenden Propheten – und haben doch andererseits den Eindruck, er sei die interessanteste Person am Strande, weil er eine Berufung hat, die zwar anstrengend ist, gegen die er sich sträubt, die ihn unglücklich macht oder zumindest des normalen Behagens beraubt, die ihn aber doch über die Masse der Postkartenschreibenden, erotisch anbandelnden, in ihr Handy schwatzenden, planschenden und Bier trinkenden Touristen heraushebt. Denn Jona, und er allein, genießt, wie das Warten auf den Wal andeutet, sowohl einen besonders intensiven Naturbezug als auch eine großartige Überzeitlichkeit: Er ist der alttestamentliche Prophet, der auf wundersame Weise in Walen reist, und er ist gleichzeitig mit zeitgenössischen Sonnenbrillen, Ansichtskarten, Bikinis, Handys und Bars vertraut. (Angesichts der Letzteren mag der biblisch unbedarfte Leser bei den zwei letzten Versen zunächst an Waltourismus denken.) Die spielerischen Anachronismen deuten auf eine tiefe Wahrheit: Ernster Gottesbezug ist beim Menschen konstant, von der Zeit des Alten Testaments bis zu derjenigen des Massentourismus, und er war und ist nie einfach – weder damals noch heute. Denn er isoliert von den unmittelbaren Mitmenschen, auch wenn er zu Natur und Tradition besondere Brücken baut.

Sicher ist Steinherr von Jona so fasziniert, weil er die eigene Existenz als Lyriker als derjenigen der Propheten verwandt empfindet. Seine Selbsteinschätzung mutiert von »Leiter des Weltraumprojekts« zu »Affe in der Kapsel« (*All*, 103), was an »Mensch in Wal« erinnert. In Solo (100) lesen wir:

Ich stehe im einsamen Königslicht
und sehe den Flieder tropfen
in Zeitlupe
Nur um die Worte mache ich mir Sorgen

Um jene dämmernden Worte also, denen der Lyriker plötzlich einen Blitz zu entlocken vermag (*Mit den Jahren*, 107). Metapoetische Lyrik spielt bei Steinherr stets eine wichtige Rolle, aber in diesem Bande ist sie wohl noch häufiger vertreten als sonst. In *Kopfkino* (11) lesen wir, das lyrische Ich betreibe diese Art Kino »schon eine ganze Weile« – Steinherr veröffentlichte seinen ersten Gedichtband schon 1985 und begann, als Gymnasiast zu dichten. Es sei ein winziges Kino, »in einer Seitenstraße/in der Provinz« – zwar hat Steinherr stets in München gelebt, aber er ist sich dessen bewusst, dass in der Gegenwart die Lyrik ein provinzielles Dasein fristet. Zentral in seiner Lyrik ist seine Liebe zu seiner Frau Eva, die allerdings nicht genannt, sondern nur diskret umschrieben wird; daher heißt es über sein Kopfkino weiter:

In allen Liebesfilmen
spielt dieselbe Frau
auch wenn man sie nie erkennt –
Immer nur ihr Nacken
wenn sie in ein Buch schaut
oder ihre Hände beim Rübenschälen –

Auch dieses Gedicht hält sich an das Prinzip der Diskretion, es instantiiert also, was es sagt: Denn von der Frau erfährt man nur, dass sie Intellektualität mit Sorgfalt bei der Vorbereitung des Essens verbindet. Am Ende des Gedichtes geht das lyrische Ich auf die Frage ein, ob man von diesem Kopfkino leben könne. Die Antwort lautet:

Bestens
wenn man sich von Popcorn ernährt
wie Heilige von Hostien

Die Tantiemen aus Lyrikbänden erlauben nicht viel mehr als den Kauf einiger Popcornütten, wie sie in Kinos verkauft werden – aber in einer eindrucksvollen Volte wird diese eher vulgäre Nahrung mit den Hostien und damit implizit der Lyriker mit dem Heiligen verglichen. Was auf den ersten Blick eine Herabsetzung der Hostie zu sein scheint, ist in Wahrheit eine Erhebung des Dichters, dessen Kopfkino in einer konsumistischen Welt eine gleichsam mittelalterliche Form geistiger Askesse ist. In *Poetologie* (94) nennt das Ich die eigenen Gedichte »die Wintersportmannschaft eines karibischen Zwergstaates«. Die absurde Situation einer solchen Mannschaft, die mangels Schnees nicht für den Wettbewerb trainieren kann, ändert freilich nichts an dem Elan, »mir den Hals zu brechen«.

Wird in *Kopfkino* die Poesie mit dem Film verglichen, so in *Attraktion* (13) mit einem Zirkusstück. Die große Raubtiernummer, so das lyrische Ich, sei ihm immer ein Horror gewesen, auch der Engel mit ausgefallenen Federn in einem winzigen Käfig, der sich die Finger blutig biss, habe es deprimiert. Nur die kleinen Luftnummern der Stille fesseln es:

Einem weißen Blatt Papier
das man ganz zufällig
aus dem Publikum ruft
eine Radfahrerin mit rotem Schal
und einen Wirbel Schneeflocken
aus dem Ohr ziehen –
So etwas

Es versteht sich, dass es der Lyriker ist, der so etwas, wie dem unbeschriebenen Blatt Papier eine ganze Welt aus dem Ohr zu ziehen, zu leisten vermag – seine kreative

Freiheit und Anmut ist der Gegenpol sowohl zu der Gewalt der Raubtiere als auch der Selbstbestrafung des eingesperrten Engels, vermutlich eines Symbols für ein Pflichtbewusstsein ohne Grazie und Heiterkeit. Schiller hätte diese Pointe geliebt.

In einem anderen Gedicht – *Was ich so Arbeit nenne* (16) – bezeichnet sich das lyrische Ich als »Buchhalter des Lichts«. Wie stets bei Steinherr steht das Licht, manchmal zusammen mit der Stille (siehe *All diese leeren Hotels*, 34f.), für die göttliche Sinn-dimension, die die Welt durchwaltet und sie erst lebens- und liebenswert macht und die herauszustellen die eigentliche Sendung des Lyrikers ist. Sein äußeres Umfeld ist denkbar bescheiden; in seinem winzigen Büro gebe es nicht einmal einen Schreibtisch, obwohl er mit astronomischen Summen rechne und Planeten durch Lidschläge ersetze.

Aber ich rechne mit Eifer
und weitgehend ehrlich
ab und zu unterschlage ich
ein paar Lichtstrahlen
und rede mir ein
dass niemand es bemerkt –

Zwar lässt der Satzsatz »Bisher gab es noch/keine Klagen« es offen, ob diese aufgrund der unbestechlichen Arbeit des Lyrikers oder der Nichtwahrnehmung seines Werkes unterblieben sind. Denn in der Tat mag man sich fragen, wie Lyrik überhaupt wirken kann, wenn sie doch Fiktionen erzeugt. In *Gedicht* (14) schildert das lyrische Ich, wie es einen nicht existierenden Ziegelstein in eine nicht existierende Schaufensterscheibe schleudert – und damit reale Splitter erzeugt. Passanten bleiben stehen

und starren durch das Loch
tief in sich selbst hinein
auf all die gleißende Pracht –
Vorsicht! Nicht schneiden!

Es ist fesselnd, wie Steinherr die Verschränkung von Realität und Fiktion in Bilder fasst. »Das Loch« steht für die Durchbrechung der wirklichen Welt durch den kreativen Akt des Künstlers. Aber man darf nicht, was man eigentlich erwarten würde, durch das Loch hindurch blicken – man muss vielmehr den Blick nach innen, »in sich selbst hinein«, wenden. Dort, und nur dort, erkennt man die Pracht der literarischen Schöpfung, die bezaubert und doch auch gefährlich ist. Man muss vorsichtig mit ihr umgehen, denn die Fiktion schlägt auf die Wirklichkeit zurück und kann in ihr verletzen.

Das Splittermotiv wirkt weiter im Gedicht *Er* (89), einer großartigen Hommage offenbar an den nicht genannten Les Murray, den wohl bedeutendsten australischen Dichter der letzten Jahrzehnte, der ebenfalls Katholik war (allerdings durch Konversion).

Als er sein erstes Gedicht las
zersprang etwas in mir
wie ein Weinglas durch einen extrem hohen Ton
Ich hatte gedacht
so etwas geschieht nur im Film
Den Rest des Abends wischte ich mir
die Splitter aus dem Auge

Die Macht von Murrays Sprache wird mit einem hohen Ton verglichen, den man kaum hört, der aber doch Glas ebenso zu zerbrechen vermag wie der fiktive Ziegelstein in *Gedicht*. Allerdings ist es erstens keine Schaufensterscheibe, sondern ein Weinglas, das zerbricht, und zweitens etwas, das sich innerhalb des besonderen Zuhörers, des lyrischen Ichs selber, befindet, das daher gar nicht mehr darauf angewiesen ist, tief in sich hineinzublicken. Denn etwas geschieht unmittelbar in ihm. Wofür steht das Weinglas? Nun, die Verletzung durch Glas kann leicht Blut fließen lassen, und die Verwandlung von Wein in Blut ist das Wesen der Transsubstantiation. Steinherr deutet diskret an, dass genau dies in großer Dichtung geschieht – sie verwandelt die Wirklichkeit in etwas Höheres. Dass die religiöse Anspielung gewollt ist und keineswegs nur Konstrukt literaturwissenschaftlicher Originalitätssucht, ergibt sich aus dem letzten Vers. Dieser wandelt offenkundig Mt 7:3 ab: »Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge und nimmst nicht wahr den Balken in deinem Auge?« Die Pointe ist, dass wahrhafte Dichtung uns für unsere eigenen Fehler sensibilisiert, nicht diejenigen der anderen. Und eben weil sie nicht zu Selbstgerechtigkeit animiert, sind es Splitter, die man bei sich findet, keine Balken. Zudem erweist die Dichterlesung Murray als kongenialen Bruder.

Die Verletzung durch die Splitter der Fiktion erfolgt nicht nur beim Rezipienten. Auch der Autor muss durch Leiden hindurch, um aus den Worten der Alltagssprache etwas Neues zu schaffen, das gleichsam Leben gewinnt. In *Markt* (50) wird ein Rosenstrauch in eine Zeitung gewickelt, deren ausgedörrten Worte sich nun mit Rosenwasser füllen, durch die Dornen wie durch Stacheldraht zerstoichen zu weinen beginnen und damit noch schöner werden als das Naturgebilde der Rosen:

und die weinenden Worte
die aufgelösten Worte
die vernichteten Worte

scheinen dir erhabener
als all die blutrote Pracht

Manchmal freilich öffnet, wie in *An manchen Tagen* (33), ein Gedicht nur »ein Fenster«
und lässt uns still das Wunderbare der Natur genießen:

du weißt
die Wildnis ist noch da
und schließt
das Gedicht

Denn die Poesie ist keineswegs nur eine menschliche Kreation; sie ist in den Dingen: Dies ist die Überzeugung Steinherr's, die an Novalis' magischen Idealismus erinnert. Man kann zwar verlernen, die Poesie der Welt zu erkennen, aber dieses Verlernen, nicht die Antwort des Dichters auf sie, ist das eigentlich Unnatürliche.

vielleicht mit speziellen Methoden
der phänomenologischen Reduktion
oder Zen-Meditation
mag es Sekunden der Schau geben
in denen die Welt
ohne Poesie erscheint –
Aber ich weiß:
ich jedenfalls schaffe es
in Ewigkeit nicht

lautet die letzte Strophe von *Woher kommen all Ihre Gedichte?* (90f.) Gleichzeitig ist der Inspirationsprozess nicht rational verstehbar; er überkommt den Dichter »mit geschlossenen Augen« (*Medium*, 95). In diesem Sinne endet das Gedicht *Metaphern* (96), in dem diese mit Sekundenklebern verglichen werden und ihnen die Fähigkeit zugeschrieben wird, sogar Herzkappen so zu verkleben, dass das Herz weiterschlug, mit der Warnung:

Nur Vorsicht mit den Augen!
Schäden sind
irreparabel!

Metaphern schenken Leben, aber entziehen sich der rationalen Analyse. Doch brauchen Gedichte eine Ruhepause, und daher dankt Steinherr im *Brief an die Schublade für die ich all meine Gedichte schreibe* (98f.) dem Platz, an dem er sie die erste Nacht nach ihrer Abfassung verwahrt. Das anspruchslose Schweigen der Lade, die, »bescheiden

wie die Krippe von Bethlehem«, das Resultat des Hobelns eines Schreiners ist, ist in Wahrheit auf mysteriöse Weise produktiv:

Aber verrückt!
 Wenn ich am nächsten Morgen
 das Gedicht wieder hervorhole
 aus deiner nächtlichen Stille
 ist oft etwas geschehen –
 Ja, ich merke, du hast etwas umgeräumt
 verschoben
 neu gefaltet, glattgestrichen –
 und immer
 hast du Recht!

Das Gedicht, Resultat einer Inspiration, bedarf durchaus handwerklicher Fähigkeiten; und auch wenn diese nicht notwendig auf den Begriff gebracht werden können, kann nur der Kontakt mit diesen Jahrtausende alten Traditionen den Dichter vor Irrwegen bewahren und sein Produkt zu einem Äquivalent des Christkinds machen. Man denkt an Murrays Kritik am literarischen Modernismus in den australischen »poetry wars« – Dichtung darf nach beiden Dichtern nicht zu esoterisch werden, sondern muss zugänglich bleiben. Und das kann sie nur, wenn sie sich ihres Ursprungs im Handwerk bewusst bleibt.

Mein Fokus auf die metapoetischen Gedichte soll keineswegs den Eindruck erwecken, als machten sie die Mehrzahl des Buches aus. Es enthält viele andere Themen, so die für Steinherr so kennzeichnende metaphysische Deutung von Alltagsgegenständen und -ereignissen. Der Dichter sitzt am liebsten »am Kindertisch der Dinge« (*Von klein auf*, 15) – damit ist u.a. gemeint, dass er auch die unbelebten Dinge gleichsam wie ein Animist beseelt und die Tiere vermenschlicht. *Waschsalon, spät nachts* (12) transformiert den prosaischen Raum, in dem wildfremde Menschen schmutzige Wäsche in die Trommeln von Waschmaschinen stopfen, in eine Kirche, in der man auf Reinheit und Erlösung wartet. *Weiß* (138f.) schildert das Bestreichen eines Raumes mit weißer Farbe als heiteres metaphysisches Fest – während in der verwandten *Tatortreinigung* (70) die Beseitigung von Blut, Gehirnmasse und Knochensplitter den dunklen Untergrund des Gletschers *Alpinaweiß* bildet.

Das sechste Kapitel *Wal in der Bucht* vereinigt Gedichte auf Tiere, die Symbole für Formen des Menschseins sind: Die *Krähen* (79), die im Aas hacken, stehen für hochintelligente und zugleich grausame Menschen ohne Empathie, der *Wal in der Bucht* (80) dagegen für einen schweren, leicht beschwipsten Mann »auf dem Heimweg/von der Betriebsweihnachtsfeier«, der Gefahr läuft zusammenzubrechen, nachdem er vor versammelter Mannschaft peinliche Verse und Liebeserklärungen gestammelt hat. Man denkt an den Möchtegerndichter im Schiff nach Kopenhagen im siebten

Kapitel von Manns *Tonio Kröger*; aber während dort Ich Erzähler und Autor gleichermaßen mit intellektueller Arroganz auf diese Person herabblicken, fühlt Steinherr eine tiefe Empathie, die sich auf die ganze lebendige Kreatur erstreckt. Der Wal, der seine Orientierung verloren hat und nun zu verenden droht, der Angestellte, der sich als Lyriker versucht, auch wenn er nicht Murrays oder Steinherrs Talent hat, und sich damit lächerlich macht – sie alle verdienen Respekt, ja, Zuneigung. Das kleine Mädchen, das Regenwürmer vom Pflaster zu retten sucht, erinnert den Dichter an niemanden Geringeren als Antigone (*Heiliges Werk*, 45). Die Narbenwülste an den Handgelenken der Kassiererin zeigen:

sie ist sehr weit gereist
weiter als Australien
weiter als der Nordpol
weiter als der Mond
der Mars die Venus –
Sie war schon fast
aus diesem Universum –

Das lyrische Ich ist dankbar, dass man sie von ihrem Selbstmordversuch zurückgeschleift hat in diese Welt – und in ihr Lächeln (*Fernreise*, 54f.). Dieses Gedicht folgt unmittelbar auf *Herr Jung ist gestorben* (52f.), in dem der Tod wirklich erfolgt ist und der schon früher stocktaube Nachbar auf alle Fragen nach dem Jenseits die Antworten verweigert. (Das ist eines der vielen Beispiele für die Logik in der Anordnung der Gedichte, bei der die Variation eines Motivs eine wichtige Rolle spielt.) In diesen thematischen Umkreis gehört auch *Der Tod* (125), der nicht etwa als Sensenmann erscheint, sondern, wie in den romanischen Sprachen, als Frau, und zwar als junge Doktorandin für perimortale Wissenschaften, die taktvoll und diskret gegenüber den Sterbenden ist und sich gleichzeitig auf den abendlichen Sambakurs mit ihrem Freund freut, »von dem sie sich aber wohl/bald trennt«.

Das Bewusstsein, dass sich das Göttliche auch im Unscheinbarsten verbirgt, weiht das Alltägliche. In *Tiefste Provinz* (62) hat der Durchreisende das Namensschild des trostlosen Kaffs übersehen –

Ist auch egal
das Nest könnte jeden Namen haben
meinetwegen Stratford-upon-Avon
oder Bethlehem

Denn nichts schließt aus, dass der größte Dramatiker oder der Erlöser gerade hier geboren wird. Analog ist es eine wichtigere Priorität, den lokalen Supermarkt in me-

taphysischem Licht zu sehen, als nach Borobudur oder Island zu fahren (*Prioritäten*, 63).

Eine weitere Gruppe bilden die bei Steinherr besonders beliebten ekphrastischen Gedichte. In *Alloris Judith im Palazzo Pitti* (21) erwidert das lyrische Ich den Blick der Judith und wird so von ihm eingesogen, dass beide vergessen, dass sie ein abgeschlagenes Haupt an den Haaren hält. In einer Steigerung des Motivs wird in *Gemäldegalerie* (68f.) der Betrachter, der sich bisher in einem »Bilder-Zoo« getummelt hat, angesichts von Rubens' »Hélène Fourment/mit dem nackten Sohn auf dem Schoß« selbst zu einem gefangenen Tier mit zoochotischer Störung, der sich wie Rilkes Panther in engen Kreisen bewegt, magisch angezogen von der Kraft des Gemäldes. Und in *Der verrückte Dichter (Zeichnung von Hokusai)* (92f.) erkennt das gealterte lyrische Ich sich selbst in Hokusais Karikatur – »er sieht mir verdammt ähnlich«. Die zweite Strophe blickt zurück auf die Kindheit, in der er in der Schule vergeblich ein anderes Bild Hokusais zu kopieren suchte, *Die große Welle vor Kanagawa*.

Ich wusste nicht
warum es nicht gelang –
Ich wusste nicht
dass ich mich selbst porträtierte

Damit ist ein Thema angeschnitten, das gegenüber den früheren Bänden weitgehend neu ist – dasjenige des Alters (*Vorsorge*, 110f.) und der Resignation. Während das lyrische Ich in seiner Kindheit in der erhabenen Macht der Woge unbewusst ein Symbol der eigenen Inspiration sah, interpretiert es sich nun eher als in der Welt verloren und ohne Kontrolle über die eigenen Gedichte. In *Selbst* (104f.) weiß das Ich nicht mehr, wer es ist. Es kann sich nicht entscheiden und will nichts beschwören; »sonst hängt man/den Falschen!« Ja, es kann sich auch nicht mehr an das Gesicht des Meers erinnern, weil es ihm nicht mehr über die Schultern schaut (*Meer*, 108f.). Das Thema der Gottesferne, das damit impliziert ist, wird auch explizit benannt: »Wo immer du bist – du hast dort keinen Empfang« (*Gott*, 158). In *Gebet* (148) benutzt der Betende ein altmodisches Feldtelefon mit Kurbel – er vernimmt fast nur Meeresrauschen, aber hat wenigstens einen Trost: Das Telefon ist abhörsicher – man mag zwar nichts hören, aber mehr als Gott ist nicht in der Leitung. Der Gottesglaube erinnert manchmal an die Gespräche eines dementen Mannes mit seiner seit Langem verstorbenen Frau (*Glauben Sie an Gott?*, 147). Die Erfahrung der Gottesferne ist existenzieller Natur; und sie hat paradoxerweise damit zu tun, dass mit der Aufklärung der Gottesbegriff so abstrakt geworden ist, dass man sich Gott nicht mehr als bedürftig vorstellen kann (*Opfer*, 152f.). Die durch das ursprünglich furchtbar grausame Opfer gestiftete Gemeinschaft der Menschen mit den Göttern ist zerfallen, weil die Göt-

ter zuerst Vegetarier, dann Veganer geworden sind und nun sogar auf Weihrauch allergisch reagieren:

Man weiß wirklich nicht
was man ihnen vorsetzen soll –
Die Götter brauchen im Grunde nichts –
Die Götter sind
sehr schwierig geworden

Aber die Gottesferne hat auch einen theoretischen Grund. Das Theodizeeproblem quält den Dichter zunehmend – »das psychotische Schicksal/mit seiner obszönen Sammlerleidenschaft« (*Die Schmetterlingssammler*, 22). Warum wollen die Götter das menschliche Leiden, das in der *Ilias* geschildert wird und das sich als physischer Schmerz im *Os ilium* wiederfindet (*Ilias*, 114f.)? Kann man sich das Verhältnis Gottes zum Universum wie das eines Herrn zu einem Haustier, etwa einem Hund, vorstellen (*Haustier*, 143)? Vielleicht; aber dann muss man sagen:

Oft verschwindet es tief im Unterholz
und Gott schaut lieber nicht zu genau hin
was es in seinem Maul zurückbringt

Immerhin gibt es Momente, in denen eine Eintracht wiederhergestellt zu sein scheint, wenn Gott dem Haustier die Blätter von den Pfoten streift und leise und götig mit ihm spricht.

Eben diese Mischung von Melancholie und Annehmen der Welt, wie sie nun einmal ist, strahlt vom letzten Gedicht aus, das ein eigenes Kapitel bildet und dem ganzen Band den Titel gibt. Es ist eines der bewegendsten der vielen vorzüglichen Gedichte, die Steinherr verfasst hat. Der Band *Vor aller Zeit. Zwanzig Gedichte zur Ankunft eines Kindes* (2004) hatte die Erfahrung der Vaterschaft, die Steinherr zweimal vergönnt war, und der Verantwortung für ein hochgradig fragiles neues menschliches Lebewesen mit außerordentlichem Zartsinn geschildert und als metaphysisch-religiöses Erlebnis gepriesen. Doch nun sind die Kinder erwachsen geworden (im Zeitraffer der Lyrik blitzschnell, denn bald nach dem Radeln um die nächste Ecke kommt die Karte aus Toulouse), und sosehr man sich freut, dass die eigenen Nachkommen nun weniger Gefahren ausgesetzt sind, sosehr sind die eigenen Wege, die sie unweigerlich gehen, auch schmerzlich, weil man ihnen physisch und geistig oft kaum mehr folgen kann. Aber das ist eben die zeitliche Natur des menschlichen Daseins, des Lebens: Das Gedicht ist nicht zufällig Zoë gewidmet, was auf Griechisch Leben heißt. Der Vergleich des Kindes mit einer Ming-Vase ist einerseits überraschend, weil die Vase nichts Lebendes ist – sie kann zerbrechen, aber nicht sterben; Zeitlichkeit ist ihr fremd. Aber die Pointe ist eben, dass viel wertvoller als selbst

ein bedeutendes, Jahrhunderte altes Kunstwerk ein Lebewesen ist, das eben nicht in dem Zustand bewahrt werden kann, in dem es auf die Welt gekommen ist, sondern sich wandeln und sich auch denjenigen entfremden muss, deren Fürsorge es sein Überleben verdankt. Aber wenn dies zu neuen Glückserfahrungen führt, muss das die Trauer über die zunehmenden Verständnisschwierigkeiten kompensieren. »Der glücksrauschende Funkspruch« gibt dem ganzen Buch einen versöhnlichen Abschluss.

Zur Geburt einer Ming-Vase (für Zoë)

Jedes Kind ist ein Meteorit
der durchs Dach schlägt
direkt in deine Arme –

Jedes Kind ist ein leuchtender
ontologischer Gottesbeweis
der Brei spuckt, strampelt, lacht
und dem du die Windeln wechselst –

Jedes Kind ist eine unersetzliche Ming-Vase
so zartes Porzellan
dass du das Mondlicht hindurchlesen kannst –

Aber du sollst ihr das Radfahren beibringen –

Da läufst du, Blut schwitzend
während die Vase auf dem Sattel
schlackert
und der Bordstein drohend grinst –

Nur einen Augenblick schautst du nicht
und da radelt das kostbare Stück
schon um die nächste Straßenecke –

Keine Angst!

Bald kommt die Postkarte
von der Klassenfahrt nach Toulouse
(Alles okay! Hab euch lieb!)

und bald
der glücksrauschende Funkspruch

aus dem Weltall
von einem Planeten
dessen Namen du
noch nie gehört hast

Ludwig Steinherr: Zur Geburt einer Ming-Vase. München: Allitera 2021.

Autorschaft in Zeiten globaler Krisen

Tobias Boes ausgezeichnete Studie zur Wirkungsgeschichte Thomas Manns im amerikanischen Exil

Friedhelm Marx

Thomas Mann gehört zu jenen Autoren der Moderne, die ihre öffentliche Wahrnehmung zeitlebens beobachteten, reflektierten und zu steuern suchten. Wenn man verlange, berühmt zu werden, reiche es nicht, dass man in Schönheit lebe und seine Nägel pflege, schrieb er 1904 einem Kritiker. Aus dieser Bemerkung spricht ein Wille zum Erfolg, der nicht nur eine stabile Arbeitsdisziplin, sondern auch so etwas wie Werkpolitik und *self-fashioning* einschließt: die Bereitschaft, die eigene öffentliche Rolle als Schriftsteller aktiv mitzugestalten. Hier setzt die Studie von Tobias Boes an: Sie fragt nicht nach der spezifischen Modernität des literarischen Werks (die die Thomas-Mann-Forschung seit jeher umtreibt), sondern nach der *Modernität der Autorschaft* Thomas Manns. Dabei konzentriert sie sich aus guten Gründen auf das öffentliche Erscheinungsbild, das ihm im amerikanischen Exil zukam: Mit der Ankunft im Jahr 1938 avancierte Mann rasch vom Nobelpreisträger und »großen Literaten« zum »ersten Bürger in der internationalen Republik der Literatur«, wie es 1939 in der Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde des Hobart Colleges hieß. Diese Zuschreibung greift Boes auf und stellt sie ins Zentrum seiner Beobachtungen, weil sie die entscheidende Veränderung der Autorschaft Thomas Manns benennt: In den USA wurde er als Repräsentant deutscher Literatur und Kultur, vor allem aber als *public intellectual* und politischer Schriftsteller wahrgenommen.

Mit der Übersiedlung in die Vereinigten Staaten betrat Thomas Mann, das führt Boes' Studie vor Augen, ein vollkommen anderes literarisches Feld. Das nicht unbeträchtliche symbolische Kapital, das er sich bis zu diesem Zeitpunkt im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik als Schriftsteller erarbeitet hatte, ließ sich dabei nur teilweise transferieren: Um in Amerika erfolgreich zu sein, bedurfte es einer Umschichtung und Neuausrichtung des symbolischen Portfolios. Welche politischen, kulturellen, historischen und medialen Voraussetzungen dabei zusammenwirkten und welche Agenten des literarischen Felds daran beteiligt waren, dass Thomas Mann in den USA tatsächlich als »Hitler's Most Intimate Enemy« erschien, zeichnet Boes sorgfältig nach. Dabei knüpft er vor allem an Hans Rudolf

Vagets bahnbrechende Monografie *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil* von 2011 an, die das literarische, politische und kulturelle Umfeld der amerikanischen Jahre Thomas Manns erstmals in den Blick gerückt hatte.

Boes rekonstruiert zunächst die Vorgeschichte der amerikanischen Erfolgsgeschichte: Bereits in der Weimarer Republik entwickelte Mann ein neues Selbstverständnis, indem er sich als Schriftsteller vom präziösen Dichtertum Stefan Georges, vom politischen Aktivismus eines Émile Zola, aber auch vom politisch positionslosen Repräsentationsgehabte Gerhart Hauptmanns erkennbar distanzierte. Schon vor der Nobelpreisverleihung im Jahr 1929 schrieb er seinem öffentlichen Profil transnationale Züge ein. Das ließ sich ablesen an seinem Engagement für eine innereuropäische Annäherung, an den Reden, die er auf Einladung des PEN-Clubs in Paris und Warschau hielt, an den acht *Briefen aus Deutschland*, die er zwischen 1922 und 1928 in der amerikanischen Zeitschrift *The Dial* publizierte, nicht zuletzt an der sensationell preiswerten Buchreihe *Romane der Welt*, die er ab 1927 zusammen mit dem Deutsch-Amerikaner Hermann Scheffauer herausgab: durchweg Unternehmungen, die in der konservativen oder nationalistisch orientierten Presse der Weimarer Republik auf heftige Kritik stießen, zugleich aber, so Boes, Manns Eintritt in die »internationale Republik der Literatur« markierten.

Die folgenden, zentralen Kapitel der Studie wechseln auf die andere Seite des Atlantiks. Am Beispiel der öffentlichen Wahrnehmung Thomas Manns illustriert Boes die Kultur- und Mediengeschichte des nordamerikanischen Literaturbetriebs in den politisch bewegten 1930er- und 1940er-Jahren. Dabei bilden die Formierung eines *middlebrow*-Verlagswesens, die zunehmende Offenheit des amerikanischen Lesepublikums für internationale Anregungen, schließlich die durch die globalen Konfliktlagen provozierte Politisierung der Kultur einen rezeptionshistorischen Erwartungshorizont, dem Thomas Manns literarisches und persönliches Profil recht genau entsprach.

Dass sich Manns Bücher in den USA sehr bald sehr gut verkauften und seine Vortragstourneen eine überwältigende Resonanz erfuhren, verdankte sich darüber hinaus einigen Akteuren des Betriebs: Das Marketinggeschick des amerikanischen Verlegers Alfred Knopf, der komplexitätsreduzierende Übersetzungsstil Helen Lowe-Porters sowie die Verkaufsmaschine des *Book-of-the-Month Club*, der bis 1951 fünf Thomas-Mann-Titel in großen Stückzahlen unter die Leute brachte, schrieben an der publizistischen Erfolgsgeschichte in den USA mit. Die Rolle seiner Mäzenatin Agnes E. Meyer, die Einladungen ins Weiße Haus oder die Berufung zum *Consultant* der *Library of Congress* in die Wege leitete, war u.a. durch den von Hans Rudolf Vagel edierten Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Meyer schon präzise aufgearbeitet. Boes integriert sie in ein Tableau aus institutionellen, medialen, zeit-historischen und persönlichen Faktoren, die in ihrer Gesamtheit das Bild von Thomas Manns Autorschaft im amerikanischen Exil präzisieren und in ein ganz neues Licht stellen. Wenn überhaupt etwas bei diesem »making of« Thomas Manns zu kurz

kommt, dann ist es das vielstimmige Beratungsgremium der längst erwachsenen, politisch hellwachen Kinder Erika, Klaus und Golo Mann: ein transatlantischer *think tank* der besonderen Art.

Gezielte Aufmerksamkeit schenkt Boes Manns politischen Essays und Reden, vor allem *Bruder Hitler*, *The Coming Victory of Democracy*, dem kollektiv verfassten Manifest *The City of Man. A Declaration on World Democracy* und Manns Vorträgen in der *Library of Congress* zwischen 1942 und 1949, die zunächst für ein amerikanisches Publikum gedacht waren. Ebenso genau beschreibt er die angestregten Versuche, vom kalifornischen Exil aus die deutschsprachigen Leserinnen und Leser zu erreichen: die 58 Radiobotschaften Thomas Manns, deren komplizierte mediale Übertragung in den Jahren 1940 bis 1945 eine gespenstische Form virtueller Autorschaft generierte, die Tarnschriften von politischen Essays (u.a. in Teebeuteln), die Adressierung deutscher Kriegsgefangener durch die Bücherreihe *Neue Welt*, schließlich die Strategien seines deutschen Verlegers Gottfried Bermann Fischer, der unter dem Druck der politischen Situation eine neue, zwangsläufig global ausgerichtete Verlagsstrategie entwickelte.

Tatsächlich bietet sich Thomas Manns rasante Erfolgsgeschichte (einschließlich ihrer Abkühlung in der Nachkriegszeit) an, um die spezifischen Regeln der Kunst unter den Bedingungen des Exils in den USA zu rekonstruieren. Es gehört zum Konzept von Boes' Buch, das (längst mehrfach erzählte) Leben Thomas Manns zugunsten seiner Wahrnehmung auszublenken. Da das vordringliche öffentliche Interesse des amerikanischen Lese- und Vortragspublikums dem Autor als *public intellectual* galt, ist es nur konsequent, dass Manns literarisches Werk lediglich in fünf »Intermezzi« zur Sprache kommt. Diese Schlaglichter zu den Romanen *Joseph in Ägypten*, *Lotte in Weimar*, *Joseph, der Ernährer*, *Doktor Faustus* sowie der Erzählung *Das Gesetz* legen eben jene Aspekte frei, die die prekäre politische Gegenwart reflektieren. Für analoge Beobachtungen zum Roman *Der Erwählte* und zur Erzählung *Die vertauschten Köpfe*, die gleichfalls im Exil entstanden, blieb leider kein Raum. Umso erhellender fällt die Literaturbetriebsbesichtigung aus, die das Aufmerksamkeitsregime, die medialen Bedingungen und die Spielregeln des nordamerikanischen Literaturmarktes in einer epochalen Umbruchphase vorführt. Die immer wieder eingestreuten Vergleiche mit Erscheinungsformen politischer Autorschaft in der Gegenwart zeigen, dass der Fall Thomas Mann einige Entwicklungen in der Weltrepublik der Literatur vorwegnahm. In einer Zeit, »in der autoritärer Populismus, Xenophobie, Nationalismus und transatlantische Unsicherheiten zunehmen« (347), kommt Manns politischem Kampf gegen den Faschismus neues, erneuertes Interesse zu. Das illustriert Boes abschließend an sechs Aspekten, die auch heute noch literarische Autorschaft unter den Bedingungen des Exils kennzeichnen können: (1.) Thomas Mann gelang es, im Exil als Repräsentant der eigenen Nation aufzutreten und sich zugleich öffentlich von den Machthabern dieser Nation (und ihren Mitläufern) zu distanzieren. (2.) Er entsprach der Erwartung seines neuen Publikums, als pu-

blic intellectual die aktuellen politischen Ereignisse fortlaufend zu kommentieren; auch seinen genuin literarischen Projekten schrieb er einen politischen Subtext ein. (3.) Die Neufassung der alttestamentlichen Joseph-Geschichte, die Mann im amerikanischen Exil abschloss, war von Anfang an kosmopolitisch ausgerichtet. In ihr gehen die Mythologien aller Welt so bunt durcheinander, dass sie auch einem internationalen Publikum zugänglich war. (4.) Manns Exilerfahrung wirkte auf die sprachliche Form zurück: Aus heutiger Sicht erscheinen seine Werke nahezu »born translated«, insofern sie etwa mit Effekten der Mehrsprachigkeit spielen. (5.) Seine Romane und Essays kamen den Erwartungen der Leserinnen und Lesern auch darin entgegen, dass sie ihnen in Zeiten multipler Krisen ethische Orientierung zu geben vermochten. Und schließlich (6.) verstand Thomas Mann es, die neuen medialen Verbreitungskanäle zu bespielen, die eine internationale Wirkung u.a. durch gleichzeitige mehrsprachige Ersterscheinungen sicherstellen konnten. Mit diesem Resümee schlägt Tobias Boes einen Bogen vom Exilautor Thomas Mann als Prototyp moderner, international ausgerichteter, politisch geprägter Autorschaft zu den Bedingungen des globalen Literaturbetriebs der Gegenwart: eine erfrischend neue Perspektive auf einen (allzu) altbekannten Autor.

Tobias Boes: Thomas Manns Krieg. Literatur und Politik im amerikanischen Exil. Aus dem Englischen von Norbert Juraschitz und Heide Lutosch. Göttingen: Wallstein 2021.

Die Aufsatzsammlung *Weimar im Exil. Die Kultur der Republik am Pazifik*

Eva Tanita Kraaz/Roman Alexander Seebeck

Bert Brecht, die Manns, Lion Feuchtwanger, Alfred Döblin – es sind die heute einschlägig erforschten Autoren der Klassischen Moderne, die vor dem nationalsozialistischen Terror an die Westküste der USA, an den Pazifik fliehen. *Weimar im Exil. Die Kultur der Republik am Pazifik* lautet folgerichtig der Titel eines jüngst von Sabina Becker und Fabian Bauer vorgelegten Sammelbandes. Nachgegangen wird der Frage, ob Elemente der ›Weimarer Kultur‹, wenn auch in fragmentarischer oder beschädigter Form, in den USA fortbestanden haben.

Der Band ist in drei Kapitel gegliedert, deren erstes und längstes das »Literarische Exil« betrachtet. Ihm folgen je zwei Beiträge zum »Filmexil« und zur »Philosophie in der Kulturindustrie«. Die Publikation verschreibt sich dabei dem aus der klassischen Exilforschung bekannten ›Akkulturationsparadigma‹, das die Annäherungsprozesse sozialer und kultureller Subjekte und Gruppen im Kontext von Migration, Displacement und Diaspora analysiert. ›Akkulturation‹ versteht Becker in einem weiten Sinne, der nicht nur Formen der Anpassung und Assimilation, sondern auch neuere Theoreme, Ansätze und Methoden transnationaler und kulturwissenschaftlicher Forschung – wie etwa »bislang kaum integrierte Konzepte wie das der Hybridität der Kulturen und der subversiven Kraft des ausgeschlossenen Dritten« oder »Modelle einer zwischen Heimat und Fremde oszillierenden Diaspora« – umfasst.¹ Die methodische Umsetzung erfolgt in den einzelnen Beiträgen vorwiegend durch die Auswertung von Tagebucheinträgen und Briefen, anhand derer paradigmatische Exilbiografien rekonstruiert werden. Cursorische Analysen der im Exil produzierten Kunst ergänzen diese Vorgehensweise, die in eine Erörterung mündet, ob und inwiefern sich Exilant/-innen an die Kultur ihres kalifornischen Exils angepasst haben. Deutlich werden dabei vor allem zwei Optionen: Die erfolgreiche künstlerische Selbstverwirklichung bzw. das Weiterwirken und die Ausdifferenzierung der Weimarer Kultur in den Vereinigten Staaten (etwa im Fall des Bau-

1 Vgl. Sabina Becker/Robert Krause: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hg. von Sabina Becker und Robert Krause, München 2010, S. 1–18, hier S. 2–7.

hauses und des deutschen Films bei Fritz Lang und Ernst Lubitsch) oder aber der Aufenthalt in einem geistigen Refugium, verstanden als Sehnsuchtsort einer verloren gegangenen Ganzheit im Angesicht einer als krisenhaft und fragmentiert erfahrenen Gegenwart (etwa Bertolt Brecht und der mehrfach erwähnte, aber nicht eigens untersuchte Heinrich Mann).

Dass die analysierten biografisch-kontingenten Selbstentwürfe der Autor/-innen entlang der binären Logik von Erfolg und Misserfolg klassifiziert werden, hängt mit der zugrunde gelegten Auffassung von kulturellem und ästhetischem Einfluss zusammen. So soll mit dem Band die Frage beantwortet werden, ob sich »ästhetische[] Kontinuitäten zwischen der Kultur der Republik und den Künsten im Exil« (8) rekonstruieren lassen. Im Einzelnen wird dann eine bestimmte Person näher in den Blick genommen, und zwar entlang von Fragen wie: »[K]onnten besonders die aus Deutschland emigrierten Filmregisseure und -schauspieler/-innen in Hollywood nachhaltig künstlerisch Akzente setzen?« (10) Ehrhard Bahrs konzeptuell auffallend ähnlichem, aber 15 Jahre älterem Sammelband² bzw. seiner These über den Endpunkt des zu untersuchenden Zeitraums sei dabei »vor dem Hintergrund Weimarer Einflussnahme auf amerikanische Kulturschaffende« (S. 30) zu widersprechen. Hingegen wird die Rolle der Exilant/-innen als agierende Subjekte stark gemacht. Diese auf Akteure zentrierte Herangehensweise und die damit verbundene epistemische Ausrichtung auf erfolgreiche oder nicht erfolgreiche Akkulturation hindert den Band jedoch daran, den Blick für die kulturellen Zwischenräume der geschilderten transatlantischen Konstellationen scharfzustellen. Zu selten werden Formen der kulturellen Eigendynamik, der Hybridität und des idiosynkratischen Kulturtransfers beleuchtet, die zu differenzierten, weniger schematischen Beurteilungen des Crossovers der Exilkultur führen könnten.

Begünstigt wird mit diesem Paradigma eine zeitgenössische Genievorstellung (z.B. in Bezug auf Brecht, 63). Erst die Vorannahme des Künstlergenies legitimiert nämlich die engere Frage, ob sich eine bestimmte Person akkulturiert und damit ihre Kunst passend für und erfolgreich auf dem US-amerikanischen Markt gemacht habe. Damit bleiben die soziologischen Bedingungen der Kulturproduktion ausgeklammert. Im Hinblick auf Thomas Mann, dessen Tagebucheinträge von Marie Meurer zugunsten eines anekdotischen Effekts kaum kritisch hinterfragt werden, kann so die große Literaturvermittlerin und -managerin Agnes Meyer zu einer lästigen, aber eben auch nützlichen Verehrerin degradiert werden (vgl. 96). Auch das Wirken einer weiteren vermittelnd auftretenden Akteurin bleibt unsichtbar; ihre Arbeit verschwindet hinter dem Postulat der »zufällig« »postum einsetzende[n] Einflussnahme« (64): Anders als von Fabian Bauer dargestellt, stieß Bob Dylan nicht

2 Ehrhard Bahr (Hg.): *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Berkeley 2007.

durch Zufall, sondern durch seine ehemalige Partnerin auf Bertolt Brecht, wie je-
ner auch in der im Beitrag zitierten Passage schreibt: »I went there to wait for Suze
and was aroused straight away by the raw intensity of the songs.«³

Das Kulturtransferkonzept hätte dazu dienen können, die Untersuchungen oh-
ne größere Anstrengungen weiter auszudifferenzieren; allein durch die Aufspaltung
des Amalgams ›Einfluss‹ in die Trias von ›Selektion, Vermittlung, Adaption‹.⁴ Das
zeigt sich an folgendem Beispiel: Bauer setzt in Bezug auf Brecht zu einem inter-
essanten Gedankenspiel an: Dessen Scheitern vor und während seines Exils⁵ könne
auch als Erfolg gedeutet werden, nämlich im Sinne der Kontinuität eines Aspektes
der Weimarer Kultur (und also der Fragestellung des Bandes), den der Autor konser-
viert habe. Der Dreh dieser autorintentionalen Erklärung ist ebenso effektiv wie
beliebig: Ähnlich argumentiert Bauer zuvor hinsichtlich Brechts kapitalismuskriti-
scher Grundhaltung. Ungleich facettenreicher könnte die Analyse von dessen schei-
ternden Anläufen zum Kulturtransfer aussehen: Ist tatsächlich immer – wie bei so
vielen anderen Akteuren⁶ – die Intervention der starken Autorfigur in den Prozess
der Adaption entscheidend? Erklärt allein das den Misserfolg der ersten *Threepenny*-
Inszenierung in New York 1933?

Es wird klar, dass der Band den eigenen Ansprüchen hinsichtlich der Aktualis-
ierung des Akkulturationsbegriffs in der Übertragung auf die infrage stehenden
Gegenstände und die Anwendung der entsprechenden Methoden in den Einzelbei-
trägen nicht immer gerecht wird. Damit sei nicht geleugnet, dass die Beiträge des
Bandes durchaus evident machen, wie verschiedene Musiker, Filmemacher/-innen
und Schriftsteller/-innen ästhetische und kulturelle Praktiken erfolgreich in den

-
- 3 Bob Dylan: *Chronicles. Volume One*. New York 2004, S. 272. Die hier epistemisch bedingte
Marginalisierung bestimmt auch die Gesamtanlage des Bandes. Es sollte aber nicht unter-
schlagen werden, dass neben den Beiträgen zu den bereits erwähnten männlichen Akteuren
auch eine Fallstudie über drei aus Österreich-Ungarn stammende Frauen enthalten ist: Vicki
Baum, Salka Viertel und Gina Kaus. Regina Range erklärt am Ende des Beitrags sogar, dass
sie lediglich einen Eindruck dessen vermitteln könne, »was verloren ginge, wenn das künst-
lerische Schaffen von Exilantinnen weiterhin marginalisiert und auf die Untersuchung ihrer
Werke verzichtet wird« (S. 206). Das aber kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser
Text selbst kaum ein Zehntel des Gesamtumfangs des Bands ausmacht.
 - 4 Vgl. z. B. Hans-Jürgen Lüsebrink: *Kulturtransfer. Neuere Forschungsansätze zu einem in-
terdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften*. In: *Ent-grenzte Räume. Kulturelle
Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Hg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scher-
cke. Wien 2005, S. 23–41.
 - 5 Dieses wird hier im Übrigen ohne Bezug auf darauf spezialisierte Literatur dargestellt. Vgl.
etwa Ilka Saal: *New Deal Theater. The Vernacular Tradition in American Political
Theater*. London 2008.
 - 6 Vgl. z.B. Thomas Adam: *New Ways to Write History of Western Europe and The
United States: The Concept of Intercultural Transfer*. In: Ders.: *Approaches to the
Study of Intercultural Transfer*. Cambridge 2019, S. 9–28, hier S. 23.

USA weiterentwickelt haben, in denen sie bereits im Deutschland der Weimarer Jahre geschult worden waren. Dort jedoch, wo Amerika sich für die untersuchten Autor/-innen gerade nicht als Möglichkeitsraum offenbart, nehmen die Argumentationen zu häufig – und das ist auch einer fehlenden Distanz zu den *in extenso* untersuchten Egodokumenten zuzuschreiben – einen apologetischen Zug an, etwa wenn mit den ›gescheiterten‹ Autor/-innen argumentiert wird, dass die amerikanische, genuin unpolitische Massenkultur mit den avantgardistischen Weimarer Ideen nicht zu vereinen gewesen sei. »Weimar«, so wird etwa konstatiert, »passte nicht zum amerikanischen Markt, ein Umstand, der für das Scheitern vieler Vertreter/innen des literarischen Exils verantwortlich gewesen sein dürfte« (21). Perpetuiert wird so die Vorstellung einer monadischen ›Weimarer Kultur‹, die auf eine ebenfalls in sich geschlossene amerikanische Kultur trifft. Diese an Adornos Kulturpessimismus geschulte und reduktionistische Amerikavorstellung bildet einen blinden Fleck des Sammelbandes. Denn in diesem Bild werden nicht nur die hochkulturellen Autor/-innen Amerikas vollständig ausgeblendet (man denke an Faulkner, Hemingway oder Stein, die von den Exilant/-innen nur selten zur Kenntnis genommen wurden). Es kommt hinzu, dass die Abneigung gegenüber Amerika bei den hier behandelten Vertreter/-innen der klassischen Moderne – am prominentesten bei Brecht – nicht erst aus der Erfahrung der amerikanischen Kulturindustrie heraus entstand, sondern bereits mit ins Exil gebracht wurde – sie war ein Erbe der Weimarer Zeit. Bauer rekurriert in seiner Studie sogar auf die von Brecht seit den 1920er-Jahren ausgeprägten marxistischen Vorbehalte gegenüber Amerika und attestiert dem Autor eine daraus resultierende Verweigerungshaltung gegenüber dem kulturellen Feld der Vereinigten Staaten (vgl. 41). Diese Stilisierungen irritieren vor allem deshalb, weil gerade die ›Weimarer Kultur‹ eine fluide und auch durch europäisch-amerikanischen Transfer geprägte Kultur war – die hier allenfalls reduziert auf das Stichwort »Amerikanismen« (18) vorkommt, anstatt die Adaption des US-amerikanisch geprägten Songs bei Bertolt Brecht oder den Kinostil Irmgard Keuns zu erwähnen. Doch die kulturelle Vielfalt der Weimarer Jahre ist durch einen polarisierenden, zwischen Philoamerikanismus und Anti-amerikanismus oszillierenden Diskurs geprägt; die mitunter widersprüchliche Haltung der exilierten Künstler/-innen zu Amerika (etwa bei Döblin und Thomas Mann) ist hier bereits angelegt. Nach Kontinuitäten zu fragen, hieße demnach, auch den vorgeprägten Wahrnehmungsmustern, dem Antiamerikanismus und Eurozentrismus, und deren Aktivierung im Exil nachzuspüren.

Einschlägige Forschung, etwa zur Weimarer Republik und den USA, wird darüber hinaus außer Acht gelassen. Beispielhaft dafür ist Marie Meuers Aufsatz, der unter Missachtung der jüngeren Forschung zum Paradigma Thomas Mann

und Amerika⁷ das mittlerweile revidierte Bild des saturierten, sich nicht auf Amerika einlassenden Thomas Mann reaktiviert und diesem eine »nicht unbedingt [...] gelungene[] Akkulturation« attestiert (90). Die vielfältigen Berührungspunkte des Autors mit der Politik, der Radio- und Vortragskultur oder den religiösen Institutionen des Landes, die Mann in einem liminalen Stadium zwischen seiner unzweifelhaft europäischen Sozialisation und ihm bis dato unbekannten Facetten der amerikanischen Kultur zeigen, geraten leider völlig aus dem Blick. Es sind jedoch gerade diese Grenzverläufe, an denen ›Weimarer Kultur‹ und ›amerikanische Kultur‹ in Kontakt treten, einander berühren, befruchten, aber auch abstoßen und denen der Band mehr Aufmerksamkeit hätte widmen können.

Ostentativ aufgeworfen, aber nicht richtig beantwortet wird im Band schließlich die Frage nach der Bedeutung der spezifischen räumlichen Konstellation der deutschen Exilkultur, dem Zusammentreffen der Weimarer Repräsentanten in Kalifornien am Pazifik. Ist die Antwort darauf in der Zugkraft der Filmindustrie zu suchen, die vielen, aber längst nicht allen Emigranten eine berufliche Zukunft versprach? Oder handelt es sich vielmehr um eine Enklave Gleichgesinnter, ein Konglomerat von sowohl kulturell mobilen als auch sich kulturkritisch absondernden deutschen Intellektuellen, deren Netzwerk immer auch ein Refugium vor einem endgültigen Sicheinlassen auf die amerikanische Gesellschaft darstellt? Und wie verhält es sich mit den schöpferischen Impulsen, die das kalifornische Leben, aber auch das spezifische Milieu hervorbrachten?

Fragen wie diese bleiben unbeantwortet. Es lässt sich daher konstatieren, dass die spezifisch *pazifische* Qualität der deutschen Exilkonstellation unter Palmen weiterhin ein zu erforschender Gegenstand bleibt. Schließlich repräsentieren die ›pazifisch-deutschen‹ Künstler/-innen in erster Linie nicht die ›Weimarer Kultur‹ *per se*, sondern das mannigfache Reagieren dieser ›Kultur‹ auf einen amerikanischen Rezeptionshintergrund. Eine zukünftige Studie müsste diese doppelte Optik stärker berücksichtigen, um über den bisweilen schablonenhaften Blick der Akkulturationsforschung hinaus neue transatlantische Perspektiven zu eröffnen.

Sabina Becker/Fabian Bauer (Hg.): *Weimar im Exil. Die Kultur der Republik am Pazifik*. München 2021.

7 Vgl. etwa Heinrich Detering: *Thomas Manns amerikanische Religion. Theologie, Politik und Literatur im kalifornischen Exil*. Mit einem Essay von Frido Mann. Frankfurt am Main 2012; Kai Sina: *Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann*. Berlin/Boston 2019, bes. S. 195–250; Tobias Boes: *Thomas Mann's War. Literature, Politics, and the World Republic of Letters*. Ithaca 2019.

Wunsch, Amerikaner zu werden

Simon Sahner spürt in *Der Wirklichkeit verfallen* den Undergroundautoren Fauser, Ploog, Weissner und ihren amerikanischen Vorbildern nach

Philipp Pabst

Die deutschsprachigen Beat- und Undergroundautoren Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner agierten ab den 1960er-Jahren hauptsächlich an den Rändern des literarischen Betriebs der Bundesrepublik. In der germanistischen Forschung lagen sie bisher ebenfalls eher in der Peripherie des Interesses. Lediglich anhand einzelner Aufsätze, verstreuter Erwähnungen in Überblicksdarstellungen sowie einer Monografie über Fauser ist man ihnen in der Sekundärliteratur begegnet. Das ändert sich nun. Mit Simon Sahners Freiburger Dissertation *Der Wirklichkeit verfallen. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960–1980* liegt die erste Untersuchung vor, die diese Autoren und ihre Texte sowie ihre amerikanischen Vorbilder in ein Verhältnis zueinander setzt.

Sahner zeigt, wie sich Fauser, Ploog und Weissner in je unterschiedlicher Form an der Beat- und Undergroundliteratur Jack Kerouacs, Allen Ginsbergs, William S. Burroughs' und Charles Bukowskis orientiert haben. Dabei ging es nicht nur um die Texte der amerikanischen Vorbilder, sondern auch um deren Image als Außenseiter, dem die deutschen Autoren nacheiferten.¹ Die Vorbildfunktion ist also doppelt angelegt: literarisch und habituell.

Der Arbeit liegt die These zugrunde, dass Fauser, Ploog und Weissner einer »Poetik des Erlebens« folgen, die eine »programmatisch[e] Auflösung der Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Lebensrealität« (19) zum Ziel hat. Diese Betonung des Erlebnismoments gibt es schon bei Kerouac, Ginsberg, Burroughs und Bukowski: Unverfälscht und unmittelbar, authentisch und »wahrhaftig« wollten die amerikanischen Beat- und Undergroundautoren bekanntermaßen schreiben. Dem

1 Sahner hat in diesem Jahr auch einen längeren Essay zum selben Thema platziert. Auf diesen Text, der eine ähnliche Stoßrichtung wie die Dissertation einschlägt, sei hier zumindest hingewiesen. Vgl. Simon Sahner: *Gegen die Fußgängermentalität. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur*. München 2023.

literarischen Mainstream und der vermeintlich heilen Wohlstandsgesellschaft der USA sollte damit ästhetisch und auch lebenspraktisch etwas entgegengesetzt werden. Seien es Kerouacs spontane Prosa in *On the Road* (1957), Ginsbergs Anklage der amerikanischen Verhältnisse in *Howl* (1956), Burroughs' Drogen- und *Cut up*-Experimente in *Naked Lunch* (1959) und *Junky* (1953) oder Bukowskis sedierte Schreiben in *Post Office* (1971) – all diese Texte folgen der Idee, Erlebtes, häufig sind das transgressive Erfahrungen, in Literarisches münden zu lassen. Die Grenze zwischen Fiktionalem und Faktualem erodiert jedoch erst dadurch, dass die Autoren mit ihren Lifestyles, ihren medialen Personae selbst Pate für das Erlebte stehen, gleichsam für diese Erosion mittels ihrer außertextuellen Inszenierung bürgen: Ginsberg als Homosexueller in der Eisenhower-Ära, Kerouac als Tramper auf den Straßen der USA, Burroughs als Drogenabhängiger, Bukowski als Alkoholiker.

»Der Wirklichkeit verfallen« waren auch Fauser, Ploog und Weissner, wie sie in der ersten Nummer der gemeinsam herausgegebenen Undergroundzeitschrift *Gasolin* 23 betonen. Bei ihnen lassen sich ähnliche textuelle und außertextuelle Strategien beobachten wie bei den amerikanischen *role models*. So experimentieren alle drei mit der *Cut up*-Methode, öffnen ihre Texte, die häufig von Außenseitermilieus und Grenzerfahrungen handeln, für Alltags- und Vulgärsprachliches und installieren im Falle von Fauser ein Alter Ego wie die Figur Harry Gelb, über die eine »autobiographische Substruktur [...] in den literarischen Texten« (S. 123) wirksam wird. Fauser, Ploog und Weissner opponieren gegen das literarische Establishment in Form der Gruppe 47, veröffentlichen in kleineren Verlagen wie Maro, Melzer oder März und tun es auch in Sachen Lebensführung sowie -inszenierung den Amerikanern weitgehend gleich. Fausers Heroineskapaden in Istanbul gehen etwa seinem Roman *Tophane* (1972) voraus, und dass sich der Langstreckenpilot Ploog nicht nur textuell, sondern auch als Autorpersona am *Cut up*-Doyen Burroughs ausrichtet, ist schon allein vestimentär augenfällig. Weissner wiederum kam während seines New-York-Aufenthalts im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums ab 1966 mit zahlreichen Beatautoren in Kontakt und fungierte dann als transatlantischer Vermittler, als Netzwerker und vor allem deutscher Agent und Übersetzer von Bukowski.

Sahner breitet Aspekte wie diese in weiten Teilen überzeugend aus. Dabei geht er zunächst auf die behandelten Autoren vor dem Hintergrund der deutschen Beatrezeption der 1950er- und frühen 1960er-Jahre ein (Walter Höllerer, Karl Paetel et al.) und verortet den Generationenkonflikt der Beatautoren literaturgeschichtlich lose im Kontext von Sturm und Drang, Expressionismus und Avantgarde. Es folgen theoriegeleitete Kapitel zu den Begriffen Fiktionalität und Faktualität, zur Autorschaft (Wayne C. Booth, Alexander M. Fischer), zur Autobiografie (Philippe Lejeune, Michaela Holdenried) und Autofiktion (Frank Zipfel), zur Authentizität (Christoph Zeller, Susanne Knaller) sowie zur Feldtheorie (Pierre Bourdieu). Die Gestaltung dieser Teile ist mit Blick auf die systematische Anlage der Studie nachvollziehbar, sie

kommen aber aufgrund ihres Umfangs ein wenig sperrig daher und fügen sich nicht durchgehend in das darauffolgend Erarbeitete.

Nach 120 Seiten widmet sich Sahner den Texten seiner Autoren in einzelnen Analysekapiteln. Fausers Weg von *Tophane* zu *Die Harry Gelb Story* (1973) wird schlüssig als Abwendung vom einstigen Vorbild Burroughs hin zum neuen Vorbild Bukowski dargestellt, während Ploogs *Cut up*-Texte mit Überlegungen zur poetischen Wahrnehmung und zu Medientheorien (Marshall McLuhans ›Global Village‹) kurzgeschlossen werden. Besonders hervorzuheben ist das Kapitel zu Weissner. Hier vergleicht Sahner dessen translatorische Arbeit lesenswert mit der Erstübersetzung von Ginsbergs *Howl* durch Wolfgang Fleischmann (1959). Vor allem aber zeigt das Kapitel auf, wie sich das Bild Bukowskis in der Bundesrepublik wesentlich durch Weissners »Schnodderdeutsch« (275) herausgebildet hat. So wird Weissner nachvollziehbar zum »Mann, der Bukowski erfand« (270). Positiv zu vermerken ist ferner der gendersensible Blick auf die Beat- und Undergroundtexte und ihre Autoren, die primär, so Sahner, eine »Literatur für rebellische, männliche Bürgerkinder« (327) geschrieben haben. Solchen Rezeptionsspuren geht Sahner im Ausblick nach, der eine Brücke zur Gegenwartsliteratur schlägt und Autorinnen und Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Maxim Biller, Clemens Meyer, aber auch Felicitas Hoppe oder Isabelle Lehn erwähnt. Das ist eine punktuelle, durchaus ergiebige Ausweitung des Blicks zum Abschluss. Insgesamt hätte man sich aber gerade in den Analysekapiteln eine akribischere Auseinandersetzung mit den literarischen Gegenständen gewünscht.

Zwei Begriffsangebote, die in eigenen Kapiteln im Anschluss an die Werkinterpretationen formuliert werden, systematisieren das Skizzierte: Mit dem »paratextuelle[n] Netz«, also den Texten, die die literarischen Arbeiten umgeben (Vorworte, Interviews etc.), entsteht laut Sahner eine »Erzählung über die Autorfigur« (S. 298). Der Paratext wird dabei »selbst zum integralen Bestandteil des Werkes«, wodurch die angesprochene Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Realität durchlässig wird.² Der von Sahner ins Spiel gebrachte Begriff »Hyperviventialität« – eine Abwandlung der Genette'schen Kategorie ›Hypertext‹ – »beschreibt das Verhältnis eine/r Schriftsteller/-in zu einem literarischen Vorbild, das über die Orientierung an literarästhetischen und thematischen Aspekten hinausgeht und Elemente der inszenierten Lebensführung des Vorbildes in die eigene Autorenpersönlichkeit integriert« (311). Hier gilt Ähnliches wie für die Textanalysen: Die durchaus reizvollen Begriffe hätten mit einer breiteren Entfaltung von Material größere Überzeugungskraft gewinnen können. Als positives Beispiel sind die Besprechung eines Auftritts

2 Dies erinnert an Überlegungen aus Innkonetij Kreknins ausgezeichnete Studie *Poetiken des Selbst*, die in Sahnens Arbeit keine Erwähnung findet. Vgl. Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lotmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin 2014.

von Bukowski im französischen Fernsehen und Weissners sehr freie Beschreibung dieses Auftritts zu nennen, die den Mythos um Bukowski nährt. An der einen oder anderen Stelle der Arbeit wäre hingegen größere Sensibilität für die Inszenierung der Autorenbilder und vor allem für die Schwierigkeiten angebracht gewesen, die entstehen, wenn man versucht, US-amerikanische Texte und Autorimages ins bundesrepublikanische Paradigma zu übertragen.

Über einige Lücken der sonst umsichtig konzipierten Arbeit wundert man sich. Bislang wenig behandelte, hochinteressante Beatrezeptionszeugnisse wie Alfred Anderschs Hörspiel *Der Tod des James Dean* (1959) und Hans-Christian Kirschs Tramperroman *Mit Haut und Haar* (1961) bleiben genauso unberührt wie die wichtige Fiedler-Debatte der Jahre 1968/69. Zwar geht Sahner in einer längeren Fußnote auf die frühe Diskussion um Pop-Literatur in Deutschland ein (20), auch Hubert Fichte und Rolf Dieter Brinkmann werden als vom Mainstream instrumentalisierte Vergleichsfolien für die Autoren Fauser, Ploog und Weissner herangezogen: Eine nähere Reflexion zum Verhältnis von Pop- und Undergroundliteratur hätte man aber erwartet (Underground ist laut Sahner eine »Literatur, die innerhalb einer subkulturellen Szene entsteht und sich bewusst der etablierten Literatur und dem damit verbundenen Organisationssystem [...] verweigern will«) (S. 23). Außerdem ist die Arbeit an manchen Stellen zu stark auf die drei ausgewählten Autoren ausgerichtet. So zeigt ein Kapitel zu *Gasolin* 23 anhand von im Archiv gehobenen Briefdokumenten zunächst informativ, wie reibungsvoll die Zusammenarbeit zwischen Fauser, Ploog und Weissner ablief. Dass die Zeitschrift aber kaum als eigenständiges Medium untersucht wird und gar nicht in den Kontext von anderen Undergroundmagazinen der gleichen Phase eingeordnet wird – zu denken ist vor allem an das einflussreiche *Ulcus Molle Info* (1969–1990) des Bottropers Josef »Biby« Wintjes –, sind ausgelassene Möglichkeiten. Hier hätte sich das Bild der Undergroundliteratur der 1960er- und 1970er-Jahre noch abrunden lassen. Dennoch stellt *Der Wirklichkeit verfallen* einen wichtigen ersten Schritt auf dem Weg der weiteren Erforschung der deutschen Beat- und Undergroundliteratur dar. Die Grundlage ist mit Sahners Arbeit geschaffen.

Sahner, Simon (2022): Der Wirklichkeit verfallen. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960–1980. Bielefeld: transcript.

Unorthodox denken zwischen den Metropolen

Wolfgang Schivelbuschs Erinnerungen an New York und Berlin

Hans-Christian Riechers

Wolfgang Schivelbusch, der am 26. März dieses Jahres verstorben ist, war seit seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* (1977) als unorthodoxer Kultur-, Technik- und Mentalitätshistoriker bekannt. Unter dem Titel *Die andere Seite* sind als sein nun letztes Buch Gespräche erschienen, die, angeregt von Alexander Fest, ein Lebensthema Schivelbuschs umkreisen, nämlich das *Leben und Forschen zwischen New York und Berlin* (so der Untertitel). In diesen Gesprächen lässt der Autor sich befragen, um, wie das Vorwort aufklärt, eine Schreibblockade auszu-manövrieren. Die Belebung durch das Zwiegespräch mit wechselnden Gegenübern gelingt: Entstanden ist ein eigenwilliges Porträt Deutschlands und der Vereinigten Staaten von den 1970er-Jahren bis in die Zeit nach der Abwahl Donald Trumps. Das Buch erzählt aber zugleich eine Bildungsgeschichte, die sich zwischen den Ländern zuträgt, und gewährt Einblick in die Arbeit eines forschenden Intellektuellen.

Für Schivelbusch, geboren 1941, begann das Lebensthema Amerika mit den GIs, von denen er als Kind im Frankfurt der Nachkriegszeit beeindruckt war. Als er jedoch mit Ende 20 zum ersten Mal selbst in die USA ging, hatte er schon eine beachtliche, geradezu illustre akademische Ausbildung absolviert. Er hatte bei jüdischen Intellektuellen der Nachkriegszeit studiert, zunächst bei Theodor W. Adorno in Frankfurt, dann bei Peter Szondi in Westberlin, zum Dr. phil. wurde er von Hans Mayer geschlagen. Das sind nicht nur große Namen, sie stehen auch für eine Haltung, die sich als beharrlich nachfragender Stachel im Fleisch eines deutschen Konformismus in West und Ost verstand. Hinzu kamen literarisch vermittelte Lehrer wie Siegfried Kracauer und Norbert Elias. Vom Nonkonformismus dieser Vorbilder ließ Schivelbusch sich offenbar anstecken. Während er seine Dissertation über das sozialistische Drama schrieb, fuhr er in den Osten der ruinierten Stadt Berlin, um die Dramatiker Peter Hacks und Heiner Müller zu besuchen. In der Renitenz der Ostintellektuellen erkennt Schivelbusch im Nachhinein ebenjene in Westseminaren eingeübte Haltung wieder – wenn auch mit ungleich höherem Risiko –, die für ihn eine Brücke schlagen half. Müller sei »ein ähnlicher Typus« (66) wie Szondi gewesen. Müller hingegen erfand später eine beflissene Gelehrtenfigur namens Magister Schivelbusch (mit *ie*). »Ich war ihm nicht unsympathisch, aber intellektuell

habe ich ihn nicht beeindruckt« (41), so Schivelbusch gelassen aus der historischen Distanz.

Derart akademisch gerüstet, gelangte der junge Mann 1970 nach New York, angelockt von dort lebenden Freunden und nicht ahnend, dass er dort einen großen Teil seines Lebens verbringen würde. Denn im Unterschied zu anderen aus dem Berliner Komparatistikzirkel ging Schivelbusch nicht nur für kurze Zeit in die USA und dann zurück nach Deutschland, zum Rundfunk oder wieder an die Universität; überhaupt fand er seine Lebensaufgabe nicht in einer Institution, sondern jenseits davon. Und er entwickelte einen nicht institutionellen Blick in der Nachfolge der ›freischwebenden‹ Intellektuellen der Weimarer Republik wie Siegfried Kracauer und Walter Benjamin.

Das Amerika der Nixon-Ära, das Schivelbusch zunächst kennenlernte, war von ungeheuren Zerwürfnissen geprägt, die Wahl Nixons war für ihn im Nachhinein der Wahl Trumps vergleichbar. Eine – mit Schivelbuschs Worten – »politisch korrekte« Stellungnahme dazu bleibt im Buch aber aus; stattdessen bekennt er, »zum verantwortungslosen Abenteuerertum« zu neigen, und erinnert sich an die »großen Demonstrationen«, deren Zeuge er so werden konnte und deren »einzigartige Atmosphäre« (70) so anders war als bei den vergleichsweise biedereren Protesten, wie er sie in Deutschland erlebte.

Was dieses Buch lesenswert macht, sind insbesondere die Überblendungen der US-amerikanischen mit der (bundes-)deutschen Zeitgeschichte. Ein linksintellektuell sozialisierter junger Mann reist aus der in zwei Blöcke geteilten Stadt in die Metropole der westlichen Supermacht, die sich am Vietnamkrieg selbst zu zerstören droht, und findet über die Jahre etwas anderes, als er erwartet hatte, nämlich ein selbstbewusstes demokratisches Imperium, dem er, anders als seine deutschen Milieugenossen es aus der Ferne tun, eine Berechtigung zugestehen muss. Auch findet er einen unerschöpflichen kulturgeschichtlichen Fundus, aufbewahrt in einigen der besten Bibliotheken der Welt, die er eifrig nutzt.

Bemerkenswert ist, dass sich in diesen zwei so unterschiedlichen Welten und politischen Realitäten ähnliche lebensweltliche Erfahrungen und Beobachtungen ineinander spiegeln. Der »graue Markt« für Chartertickets in die USA und die Frachtzonen und »Schmuddelecken« (71) der Flughäfen, wo diese abgefertigt werden, gemahnen Schivelbusch an den Interzonenzug zwischen Frankfurt und Berlin, nur in der kapitalistischen Variante. Ein ganz ähnlicher Eindruck drängt sich bei Autofahrten durch Amerika auf, wenn die aus der »totalen Freiheit und Natur zur Zeit der Indianer« geborene Landschaft inzwischen »radikal privatisiert und parzelliert« ist und dem Individuum nicht zugänglich: »Das erinnerte mich an die Interzonen-Autobahn auf dem Weg von Westdeutschland nach Berlin: Abbiegen verboten! Und anhalten nur an den vorgeschriebenen und kontrollierten Parkplätzen. Die Blicke aus dem Auto in die amerikanische Landschaft waren ähnlich gespenstisch wie die beim Transit durch die DDR.« (89)

Trotz solcher Beobachtungen verwundert es bei einem Erinnerungsbuch doch, wie wenig hier das biografisch Partikulare in den Fokus des Gesprächs rückt. Denn nur selten wagt sich der Gelehrte aus dem Gehäuse der Ding- und Bibliothekengeschichten – das muss kein Manko sein, aber damit tendiert der Gesprächsband dazu, ein zusammenfassender Kommentar zum Lebenswerk Schivelbuschs zu werden, nur eben mit Fokus auf das Thema USA.

Besonders offensichtlich wird dies, als Schivelbusch auf die wieder und wieder gestellte Frage antwortet, in welchen Details sich denn die Gentrifizierung und Touristifizierung Manhattans in seiner Lebenswelt gezeigt habe. Was man hier nach insistierendem Fragen endlich zu lesen bekommt, ist, man traut seinen Augen kaum, die Geschichte der zum Park umfunktionierten Güterbahnstrecke *High Line* im Meatpacking District, heute, wie Schivelbusch selbst bemerkt, eine große Touristenattraktion in Manhattan. Und all die Leute, die auf der *High Line* entlangspazieren, bekommen auf Infotafeln vor Ort und im Wikipediaeintrag auf ihrem Smartphone genau die gleiche Geschichte aufgetischt, die Schivelbusch erzählt: Güterbahnlinie – Umgestaltung zum Park – Touristifizierung. Es ist die Geschichte der Dinge, deren Prophet Schivelbusch einmal gewesen ist und die nun als das Offensichtliche zutage liegt. Insofern kann man hier eine Selbsthistorisierung beobachten: Was Schivelbusch früh beschrieben hat, ist *common sense* geworden.

Allerdings war das, was die großartigen Dinggeschichten Schivelbuschs belebte, vielleicht gerade jener kritische Impuls, den ihr Autor heute als routiniertes linksliberales Mindset abtut, der im Widerstreit mit einem (wenn man so will) konservativen Impuls lag, welcher – durchaus im Sinne der Frankfurter Schule – die Verluste des Fortschritts bezifferte, ohne deshalb die Gesellschaft petrifizieren zu wollen. Dieses innere dialektische Geschehen war das Besondere an Schivelbuschs Ansatz, und nicht die Summe der Analysen.

Deshalb wirkt wohl auch das am Ende dieses Buchs vorgetragene Hohe Lied der *Reaganomics*, durch die alle reich geworden seien und die Linken sich plötzlich Häuser in der Toskana hätten leisten können, irritierend undialektisch. Eine Andeutung, welche Verluste – in der Gesellschaft, in der Natur, auch im Wirtschaftssystem selbst usw. – durch dieses angebliche Wunderwerk zu verzeichnen sind, bleibt aus. Stattdessen präsentiert der Autor eine Reihe weiterer derart fragwürdiger Einschätzungen. So gemahnt die provokative Vision, ein »fortdauerndes Trump ante portas« trage zur Belebung des politischen Diskurses bei, indem es »das neoliberale Selbstbewusstsein [...] in seine Schranken weisen könnte« (330), an die unbedachte Routine einer notorischen »Konsensstörung«. Auch hier sucht man vergebens nach einer Bezifferung der Verluste für das demokratische System. Und ebenso schal schmeckt es, wenn Schivelbusch schließlich den Helden der *Rambo*-Filmreihe und auch den Attentäter von Oklahoma City, Timothy McVeigh, als symbolhafte Rächer des kleinen Mannes ernst nimmt – Letzteren, der 188 Menschen in die Luft sprengte, gar einen Outlaw »vom Typ Robin Hood und Karl Mohr [sic!]« (328) nennt. Selbstver-

ständig geht es hier um ›symbolische Formen‹, aber wo ist der kritische Finger, der auf den Unterschied hinweist? Und zeigt sich nicht in diesen zweifelhaften Identifikationsleistungen das, was den Kulturwissenschaften mancherorts den Ruf eingetragen hat, auf komplizierten Wegen zu einfachen Trugschlüssen zu gelangen?

Trotz dieser markanten Schwächen am Schluss ist das Buch mehr als ein Reiseführer durch die Themen und das Gedankengebäude dieses innovativen Gelehrten und unangepassten Intellektuellen: Durch Schivelbuschs Tod sind diese Gespräche zu so etwas wie seinen Memoiren geworden – und zu einer Einladung, sich weiterhin mit seinem Werk auseinanderzusetzen.

Schivelbusch, Wolfgang (2021): Die andere Seite. Leben und Forschen zwischen New York und Berlin. Hamburg: Rowohlt.

How Not to Colonize the Past

Repositioning Edward Berger's *All Quiet on the Western Front* (2022)

Mark T. Kettler

We begin with a uniform tunic. We see it carried into battle by a Heinrich Gerber, a green conscript in the German Army, immediately killed in action on the western front. His death is insignificant, not even shown on screen. His tunic is important. The camera follows as it is stripped from Gerber's corpse, laundered and mended alongside thousands of identical articles, repackaged, and distributed to a fresh volunteer for the Kaiser's armies, Paul Bäumer. »This belongs to someone«, Paul informs to the intake officer, noting Gerber's name still on the tag. »Yes, it was probably too small for the fellow. Happens all the time«, the officer dismisses the question as he rips the nametag from its stitching. Gerber is discarded unceremoniously to the floor.¹ In a few minutes the introduction of Edward Berger's 2022 *All Quiet on the Western Front* conveys the dishonesty of the military bureaucracy. It castigates a war economy which expends herculean effort to preserve and recycle materiel, while callously wasting human lives. It prefigures the central themes of the film; the unworthiness and meanness of military leadership, and the horrifying dehumanization at the center of modern warfare.

Berger's *All Quiet on the Western Front* opened to widespread fanfare. Described as a »powerful, eloquent, conscientiously impassioned film« it was Germany's official submission for the Academy Awards and considered a serious contender for Best Picture.² It took Best Film and Best Director at the 2023 British Film Academy Awards and Best International Feature Film at the 2023 Academy Awards. It commands an impressive 90% rating from online review aggregator Rottentomatoes. It

1 IM WESTEN NICHTS NEUES (Netflix, 2022).

2 Peter Bradshaw: *All Quiet on the Western Front* Review: Anti-War Nightmare of Bloodshed and Chaos. In: The Guardian, October 12, 2022, sec. Movies, online at <http://www.theguardian.com/film/2022/oct/12/all-quiet-on-the-western-front-review-anti-war-nightmare-of-bloodshed-and-chaos>.

has captured the commanding heights of public attention.³ Historians and scholars of the First World War have also taken notice.⁴ Most, however, have leveled sharp criticism.

This essay is as much self-reflection as review, asking how I, as an educator in the discipline of history, should engage with this film, and popular historical fiction more broadly. It weighs some of the most salient criticisms of the film. It also weaves in what I consider to be its most substantial narrative and historical shortcomings: Berger's film stages the First World War as an anti-militarist fable. It simultaneously discards the nuance of the 1928 novel and presents a version of the war stripped of political context. In doing so, it crafts mythologized and distorted image of front-line combat and endurance during the First World War. Despite these considerable flaws, Berger's *All Quiet on the Western Front* has excited renewed public interest in the First World War. The immense popularity of the film presents an opportunity and simultaneously challenges our profession to offer something more than tutting corrective to public audiences. Drolly cataloguing the film's historical inadequacies and inaccuracies risks alienating audiences newly eager to learn about our subject. Capitalizing upon their interest, bringing new publics into historically literate conversations about the First World War, will require didactic strategies beyond criticism; perhaps even generosity.

Critics have rightly excoriated the film's disloyalty to the source text. Apart from the names of the main characters, the film bears little resemblance to the book. It drastically alters the plot, undermining or even subverting the central themes of Remarque's 1928 novel. Key scenes from the book are excised. In Remarque's novel, Paul returns home on furlough, an experienced veteran after long service at the front. He despises the pompous nationalism and naïveté of authority figures he encounters, men he had so respected before the war. He returns to the front disenchanted. This is the moral pivot of the novel. But it's gone in the film. Historian Jonathan Boff has noted that a central theme of Remarque's novel is chronicling the horrifying and grinding loss of life that occurred almost entirely on days which military leaders considered insignificant. The film, however, turns on the very final days of the war,

3 Critical acclaim has not been unanimous. Some have described the film as »stripped to the bone – morally, spiritually, dramatically«, »competent« but not excellent. Owen Gleiberman: *All Quiet on the Western Front*. Review: A World War I Drama That's Dutifully Competent and Dull. In: *Variety*, November 5, 2022, online at <https://variety.com/2022/film/reviews/all-quiet-on-the-western-front-review-1235424169>.

4 The University of Warwick recently hosted a conference on the new film. I look forward to the scholarship it produces. Ervin Malakaj and Molly Harrabin, eds. (*Watching War: A Symposium on Edward Berger's »All Quiet on the Western Front.«* Coventry: University of Warwick, 2023), online at <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/intranet/postgraduate/mhsymposium/>.

which were anything but irrelevant. In focusing on the spectacle and cruelty of combat, it misses the tragic psychological damage suffered by the novel's characters, the way the war kills their spirits even before it kills their bodies.⁵ These are compelling criticisms. Berger's film was hardly an adaptation. One critic quipped that it was a »rendering«, cooking down all of the story's muscle in the fires of battle. A more cynical mind might think it an entirely new story capitalizing on the prestige of Remarque's novel.⁶

The novel opens not with a tunic, but with Paul's company reveling in an unexpected windfall of rations. They feast. They banter. They *rejoice*, taking near double their allotment of food and tobacco. Half of 2nd Company has been obliterated by British artillery and the survivors inherit their rations.⁷ A barrage of moral ambiguity follows. Paul and his closest mates visit the wounded Kemmerich in hospital. Kemmerich withers from infection following a leg amputation. The orderly must be bribed to administer scarce morphine. The men of 2nd Company comfort Kemmerich, but their attention soon turns to the fate of his prize aviator's boots. Kropp asks to take them now, for safekeeping – Kemmerich's watch has already disappeared. When Kemmerich refuses, Kropp begins to quietly estimate his time of death, calculating the right moment to clip the boots while his friend's corpse is still warm. At first glance, Kemmerich looks like he will recover from his wounds. But he is rotting from the inside, and this rot is apparent to all who know the signs.⁸

Remarque published *All Quiet on the Western Front* in 1928. It directly challenged the mythology of the *Frontgemeinschaft*, the fabled community of the trenches exalted as manifesting a more authentic brotherhood of noble self-sacrifice; the promise of what the nation might be. Already articulated during the war, this idea of a *Frontgemeinschaft* became totemic after 1918, both an object of worship and a model of utopian community increasingly central to the fascist and radical politics of inter-war Germany.⁹ Remarque's novel profaned this myth, a riposte to the stoic portrait

5 Jonathan Boff: Not All Quiet on the Western Front. In: University of Birmingham: News, March 9, 2023, online at <http://www.birmingham.ac.uk/news/2023/not-all-quiet-on-the-western-front>.

6 Hubert Wetzels: Schlamm Schlacht: »Im Westen nichts Neues« bei Netflix. In: Süddeutsche Zeitung, October 29, 2022, sec. *Kultur*.

7 Erich Maria Remarque: *All Quiet on the Western Front*, trans. Brian Murdoch (New York: Alfred A. Knopf, 2018), pp. 5–10.

8 *Ibid.*, pp. 16–20.

9 Thomas Kühne: *The Rise and Fall of Comradeship: Hitler's Soldiers, Male Bonding and Mass Violence in the Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press 2017), pp. 45–69; Jeffrey Verhey: *The Spirit of 1914: Militarism, Myth, and Mobilization in Germany* (Cambridge: Cambridge University Press 2000), pp. 5–10, 116–132 and 210–219; Eric Weitz: *Weimar Germany: Promise and Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2007), p. 338.

of soldiers in Ernst Jünger's earlier *Storm of Steel*. Remarque's 2nd Company is not ennobled but barbarized by war. They gorge themselves on the rations of their fallen comrades. They circle as their friend dies in the hospital, ready to pick the savory bits from his corpse. They don't find meaning in battle. They find solace on the com-mo-de, avoiding duty and gazing at clouds. They forge community around the degra-dations of the imperious Sergeant Himmelstoß. They don't passively follow orders. They delight in brutally assaulting the martinet for all his indignities.¹⁰ Remarque's novel unflinchingly repudiated the notion of a noble masculine community of the trenches, a martial brotherhood which would redeem the nation once reclaimed. War didn't bring out the best in men. Those who survived were spiritually dead or morally stained. »The war has ruined us for everything«, Paul's friend Albert says in moment of quiet.¹¹ Remarque's novel provoked outrage from the Weimar Repub-lic's nationalist right. The Nazi Party organized demonstrations and incited riots against the first cinematic adaptation of the novel in 1930. The *Reichswehr*, Foreign Office, and other conservative quarters of government pressed to ban the film. Cen-sors agreed.¹² But Berger strips Remarque's characters of their moral ambiguity. In its place he offers viewers a portrait of 2nd Company as plucky underdogs, rough but lovable, fighting against the odds, but never each other.

Ironically, others have accused Berger's film of mistaking carnage for realism. It »aims to pummel you with ceaseless brutality,« critic Ben Kenigsberg writes.¹³ Waves of human mass crash back and forth over no-man's land. The French coun-terattack at minute 76 evokes the infernal horror of industrial war. Flamethrowers consume German conscripts as they beg for mercy. Primitive tanks crush men like primordial steel leviathans.

High intensity combat makes for good entertainment. But much of the killing on the Western Front was impersonal, remote. Artillery fire inflicted a staggering 70% of battlefield deaths in the First World War.¹⁴ The kinds of massed infantry attacks across no-man's land depicted in the film were comparatively rare precisely because they were so costly, typically launched as part of larger planned offensives or coun-terattacks.¹⁵ They were interspersed with long periods of relative quiet, marked by harassing fire, low intensity trench-raiding, and informal ceasefires. These, and the

10 Remarque: *All Quiet on the Western Front*, p. 45.

11 Ibid., p. 78.

12 Peter Jelavich: *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press 2009), pp. 156–158 and 160–170.

13 Ben Kenigsberger: *The Spectacle of War and Its Relentless Brutality*. In: *The New York Times*, October 27, 2022, sec. C.

14 Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora: Geschichte des Ersten Weltkriegs* (Munich: Beck 2014), p. 152.

15 Dennis Showalter: »It All Goes Wrong!«: German, French, and British Approaches to Mastering the Western Front.« In: *Warfare and Belligerence: Perspectives in First*

frequent rotation of units out of the frontline trenches into the comparative safety of reinforcement and reserve positions, were essential to sustaining morale on the Western Front.¹⁶ The combatants on the Western Front also quickly learned to appreciate the terrifying effectiveness of entrenched infantry supported by machine guns and artillery. By the final years of the war, they had adopted new equipment, tactics, and operational concepts to evade the devastating losses of human wave attacks. Germany increasingly leaned on elastic defenses and shock infantry tactics. The Spring Offensives were spear-headed by »hurricane« barrages and small flexible units of fast-moving *Stoßtruppen*. The French and British armies employed innovations in artillery, infantry firepower, and rudimentary tanks and bombers.¹⁷ Objections like this may seem fussy. But these inaccuracies render a distorted picture of combat on the Western Front defined by the endless repetition of uncreative and obviously futile massed infantry attacks.

The film culminates with the callous General Friedrichs ordering a suicidal charge to retake a French position just minutes before the scheduled armistice. The honor of the German Army will be satisfied in blood. Friedrichs is a caricature. As with all caricatures, his outlines are recognizable. Isolated in a chateau, the General gorges on roast fowl while his men starve in the trenches. Enlisted men complained sharply about the Officers' privileges, their higher pay, their careless handling of provisions, and until the practice ended in 1916, their unequal rations.¹⁸ General officers enjoyed comparatively greater luxury. But General Friedrichs's obsession with rescuing the army's honor reflects the constructed memory of the First World War far better than the final days of the war itself. Fighting on the Western Front continued up until the eleventh hour of the eleventh day. But in the last weeks of the war German units routinely surrendered. Commanding officers were often complicit. German officers were more likely to preside over the surrender of their men, sometimes at considerable personal risk, than to lead them in a vainglorious charge.¹⁹ Absent from Remarque's novel, the Friedrichs side-plot sacrifices accuracy and complexity at the altar of a clean narrative with a simple anti-militarist aesthetic.

Indeed, critics have raised more fundamental objections to the muddled politics of Berger's film. Reviewers have accused the film of casting a sympathetic light

World War Studies, ed. Purseigle, Pierre, vol. 30, History of Warfare (Leiden: Brill 2005), p. 39.

16 Benjamin Ziemann: War Experiences in Rural Germany: 1914–1923, trans. Alex Skinner (Oxford: Berg 2011), pp. 42 and 55.

17 Showalter: »It All Goes Wrong!« pp. 39, 39–42, 45–49, 56–57 and 62–64.

18 Ziemann: War Experiences in Rural Germany: 1914–1923, pp. 74–79.

19 Alexander Watson: Enduring the Great War: Combat, Morale and Collapse in the German and British Armies, 1914–1918 (Cambridge: Cambridge University Press 2008), pp. 224 and 230–131.

on German ›invaders‹ even as Russian forces brutally occupy large tracts of Eastern and Southern Ukraine.²⁰ The implication is that the film's mealy-mouthed ›war-is-hell‹ message risks moral equivocation as precisely the moment when Europe needs moral clarity. I'm less sympathetic to this line of criticism. Any balanced assessment of Berger's work should acknowledge that films take a long time to make. His adaptation was not filmed in response to Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022 and should not be evaluated as if it did. Moreover, this line of criticism is itself rooted in a creative re-imagination of the First World War as a morally unambiguous conflict between ›good‹ defenders and ›evil‹ invaders, largely to serve our own political preferences. It presumes that the German Empire initiated an unprovoked war of conquest in 1914, similar in intent to Russia's ongoing campaign in Ukraine. Without wading into a historiographical debate which has lasted more than a century, the evidence does not sustain this interpretation. I understand why some critics object to the optics, but I chafe at this comparison.

Others have objected that Berger's film accidentally reproduces a version of the *Dolchstoßlegende*.²¹ The pernicious ›stab-in-the-back‹ myth held that Germany's armies had not been defeated in the field, but rather betrayed by self-serving conspirators on the home-front. It was a flexible narrative. The supposed traitors could include socialists, trade-unionists, war-profiteers, and for a growing segment on the nationalist right, Jews. It permeated German political culture of the interwar period. Film Critics' objections are not unfounded. Audiences watch a plucky band of fighters endure, suffer, and fight bravely for two and a half hours only for civilians to end the war. Paul is literally *stabbed in the back* at the end of Berger's film.

But I think this objection is overblown. Berger may well have intended to riff on the *Dolchstoßlegende*, Paul betrayed not by civilians but by the conceit of a pouting General Friedrichs who valued vanity over human life. Berger's depiction of Matthias Erzberger, The German Empire's plenipotentiary at Compiègne, is sympathetic; his portrait of Friedrichs, diabolical. The film takes pain to show the army's presence at armistice negotiations, and its reluctant assent to terms. The central battle sequence of the film shows a German Army undersupplied and overmatched. Paul and his comrades might fight bravely, even adeptly, but they are literally crushed under the weight of allied war industry.

20 Glenn Kenny: Review: All Quiet on the Western Front. In: Rogerebert.Com, October 28, 2022, online at <http://www.rogerebert.com/reviews/all-quiet-on-the-western-front-movie-review-2022>; Nicholas Barber: Germans Are Right to Be Incensed by All Quiet on the Western Front: It Paints Them as the Good Guys. In: The Guardian, February 27, 2023, sec. Opinion, online at <http://www.theguardian.com/commentisfree/2023/feb/27/germans-all-quiet-on-the-western-front-novel-film>.

21 Barber: Germans Are Right to Be Incensed.

Indeed, a central problem of the film is its tendency to reproduce tired clichés of frontline soldiers as automata. The film strips the First World War of politics, extracting frontline experience from the wider meaning of the conflict. *Why* Paul and his comrades continue to fight is never explored. Germany's war aims are never discussed, nor are the potential consequences of losing the war. Berger's film glosses over any larger discussion of the nature of the war, preferring to take it as axiomatic that the conflict was waged for the hypocritical and corrupt motives of the elite. Obedient men charge back and forth over no-man's land, fighting with tenacity and barbarity because that is what soldiers do. Audiences watch men die meaningless deaths for a meaningless cause. We reflexively feel outrage at the senselessness of it all.

But this papers over the profound entanglement of politics, legitimacy, and morale within the German Army. A variety of material and structural conditions influenced morale and unit cohesion in the German Army. But both the perceived legitimacy of the war effort and the prospect of victory played critical roles in the sustaining morale of the army as a whole. German soldiers didn't just blithely accept war. They fought for reasons. From 1914, conscripts largely embraced the empire's official interpretation of the conflict as a defensive war foisted upon Germany. Soldiers longed peace, especially as the war dragged into its final years. But not without qualification. They mocked the haughty annexationism of the Fatherland Party and the bombastic »Patriotic Instruction« of the late war.²² But the desire to preserve Germany from the terrors of industrial warfare often steeled their resolve.²³ Russia's collapse and withdrawal from the war revived hopes for victory in 1918, promising a successful conclusion to the war and with it, the fortification of German security on the continent. Accordingly, frontline troops often vocally criticized the wave of industrial strikes which swept through Germany in January 1918, which they saw as prolonging the war and undermining prospects for imminent victory.²⁴ Both the perceived legitimacy of the war effort and the possibility of victory substantially reinforced German morale in the First World War.

Conversely, the morale and cohesion of the German army evaporated when frontline troops ceased to believe in the realistic prospect of victory. As the Spring Offensives lost momentum and the army shifted first to the defensive, and then to retreat, troops widely lost hope in the prospect of victory, an end to the war which would be meaningfully better than defeat. With defeat seemingly inevitable, morale

22 Ziemann: *War Experiences in Rural Germany*, p. 60 and 139.

23 *Ibid.*, p. 86 and 120; Watson: *Enduring the Great War* 2, p. 232.

24 Benjamin Ziemann: *Violence and the German Soldier in the Great War: Killing, Dying, Surviving*, trans. Andrew Evans (London: Bloomsbury Academic 2017), pp. 124–125.

plummeted as soldiers turned to self-preservation.²⁵ Desertion rates skyrocketed. Groups of men marched aimlessly behind the front, avoiding combat while pretending to search for their parent units. Entire units surrendered or melted away.²⁶ By November 1918, the German Army was in a state of advanced decay, sapped by desertions and pummeled by the relentless allied campaign. In some regiments, only a few hundred men remained of a nominal strength of 3,000.²⁷ After 8 November, when much of the film takes place, the German revolution spread like wildfire, Soldiers'- and Workers'- Councils mushrooming across Germany and occupied territory. German frontline commanders acknowledged that their men were no longer willing to fight.²⁸ Abject collapse threatened.

Rather than grapple with this reality, Berger seems determined to depict heroic young men betrayed by spineless military leaders. His soldiers are stoic and noble, but also tragically obedient, largely unthinking servants of corruption and caprice, betrayed by vainglorious and hypocritical warlords. Soldiers, in Berger's film fight with grim determination, because to resist the infernal Moloch of war is pointless. Stripped of its complexity, the men stripped of their agency, the war becomes a morality play for a juvenile pacifism. Rather than prompting audiences to interrogate why soldiers continued to fight under conditions of brutal violence and desperate privation or, just as importantly, why they stopped, the film settles for the faux-profundity of ›war is bad‹.

Historians have a complex relationship with historical fiction. Historians carefully analyze and synthesize evidence to construct narratives that can answer historical questions. When done well, it is often grinding work involving months of archival research. Historical fiction, on the other hand, claims the past as a setting to lend an air of truth to a fabricated narrative. Unencumbered by the shackles of accuracy and unmoored from evidentiary standards, it is free to exploit the past as a backdrop for its story, glamor for its artifice. Historical settings signal to audiences

-
- 25 Debate continues as to whether this process was driven more by active resistance on the part of soldiers, or apathy born of physical exhaustion and despair. Watson: *Enduring the Great War: Combat, Morale and Collapse in the German and British Armies, 1914–1918*, pp. 181–232 and 235; Ziemann: *Violence and the German Soldier in the Great War: Killing, Dying, Surviving*, p. 129.
- 26 Ziemann: *War Experiences in Rural Germany: 1914–1923*, pp. 98–100; Ziemann: *Violence and the German Soldier in the Great War: Killing, Dying, Surviving*, pp. 121, 130, 135–37 and 141–46.
- 27 Ziemann: *Violence and the German Soldier in the Great War: Killing, Dying, Surviving*, p. 137; Showalter: ›It All Goes Wrong!‹, p. 51.
- 28 Jonathan Boff: *Winning and Losing on the Western Front: The British Third Army and the Defeat of Germany in 1918* (Cambridge: Cambridge University Press 2012), p. 3.

that, though this story is fiction, it could have happened. It might have ... Usually, it didn't.

Historians chafe at this colonization of the past. We know that historical fiction often supplants pedagogical role of our discipline. For most viewers, the three hours spent watching Berger's *All Quiet on the Western Front* will be their most sustained engagement with the First World War. Historians dedicate their lives to painstakingly analyzing the past and then educating students and publics. We naturally get incensed when popular fiction propounds shaky historical interpretations to an audience far larger than we could hope to reach.

So how might historians and educators approach Berger's *All Quiet on the Western Front* productively? With a charitable disposition, I think. We should resist the urge to deride the film. Perhaps this sounds somewhat rich at this point in the essay. Bear with me. Historical fiction and popular culture play an indispensable role in bringing students and curious minds to the discipline of history. It can be a gateway. If we are honest with ourselves, many of us were first drawn to history through historical fiction. For all the problems we might have with the film, its success in sparking interest in the First World War is undeniable. If our first response to students excited about the First World War is to mock the film, we risk closing this gate. Mocking the film may give us a fleeting sense of superiority. But we are either preaching to the converted or driving away potential neophytes.

Instead we should approach Berger's film as a starting point for a larger conversation. Our role is to encourage curiosity. When students mention the film, we might ask what they found interesting in the work. We might ask where else they have encountered depictions of the First World War, and if those portraits resembled or differed from Berger's film. We should ask what aspects of the First World War draw their attention, what they're interested in learning more about. Rather than catalogue problems in the film, we should reframe issues as historiographical questions. When students express astonishment at the hellish conditions of the Western Front, we should prod, asking why soldiers might have endured this. We should be prepared to suggest articles or monographs to speak to their interests.

Berger's film may also serve as a primary source for examining memory of the First World War in contemporary Germany. Rather than approaching Berger's film as a more-or-less accurate depiction of the past, a classroom exercise might ask students to scrutinize and analyze the film as a reflection of the culture which generated it. Berger's *All Quiet on the Western Front* tells us very little about the German Army in 1918. But like all films, it is historically situated. It can reveal quite a bit about Germany in 2022. Its cookie-cutter moralism both reflects and reinforces a particular brand of reflexive anti-militarism which has come to define contemporary German political culture.

The historical distortions of Berger's *All Quiet on the Western Front* accumulate towards a single artistic end. Its depiction of stale human wave tactics, its stoic but

pliable soldiers, its diabolical officers, and its stripping of political context from the war together amount to a portrayal of the First World War as a meaningless vanity project. In this respect, Berger's film places itself in a long tradition of using the First World War as a blank screen onto which one can project phantasmagorical images. This usually makes for dull historical fiction and always produces bad history. As historians, it is incumbent on us to intervene in public historical discourses. But we must be strategic. We cannot dig-in to a static position, uncompromisingly cataloguing and deriding the film's errors to all who will listen (very few). We will lose this war of attrition. Approaching popular historical fiction requires more flexible tactics.

Anhang/Appendix

Contributors/Beiträgerinnen und Beiträger

ARTWIŃSKA, DR. ANNA, ist Professorin für Slawische Literaturwissenschaft und Kulturstudien an der Universität Leipzig. – E-Mail: anna.artwinska@uni-leipzig.de

BAUMANN, DR. ISABELL EVA, is a research scientist for Digital Education and Research at the University of Luxembourg. – E-Mail: isabell.baumann@uni.lu

DEMBECK, DR. TILL, is Associate Professor of German Literature and Media Didactics at the University of Luxembourg. – E-Mail: till.dembeck@uni.lu

DONAHUE, DR. WILLIAM COLLINS, is the Cavanaugh Professor of the Humanities at the University of Notre Dame and Director of the Initiative for Global Europe at the Keough School of Global Affairs. – E-mail: wcdonahue@nd.edu

DOWDEN, DR. STEPHEN D., is Professor of German at Brandeis University, Waltham, MA. – E-mail: dowden@brandeis.edu

DUTT, DR. CARSTEN, ist Gastprofessor für Philosophie an der Technischen Universität Darmstadt. – E-Mail: carsten.dutt@tu-darmstadt.de

EKE, DR. NORBERT OTTO, is Professor of German Literature and the Theory of Literature at Paderborn University. – E-Mail: norbert.eke@upb.de

GILLMAN, DR. ABIGAIL, is Professor of Hebrew, German & Comparative Literature at Boston University – E-Mail: agillman@bu.edu

GOSETTI-FERENCZI, DR. JENNIFER, holds the Kurrelmeyer Chair in German and is Professor of Philosophy at the Johns Hopkins University. – E-Mail: jgosetti@jhu.edu

GROSS, DR. RUTH V. is Professor of German, Emerita, at the North Carolina State University, Dept. of World Languages and Cultures. – E-Mail: ruth_gross@nc-su.edu

GÜNGÖR, DILEK, is a freelance writer based in Berlin.

GURR, DR. JENS MARTIN, is Professor of British and Anglophone Literature and Culture at the University of Duisburg-Essen. – E-Mail: jens.gurr@uni-due.de

HÖSLE, DR. VITTORIO, is the Paul G. Kimball Professor of Arts and Letters at the University of Notre Dame. – E-Mail: vhosle@nd.edu

KAGEL, DR. MARTIN, is the A.G. Steer Professor of German Studies at the University of Georgia where he serves as Associate Vice-Provost for Global Engagement. – E-Mail: mkagel@uga.edu

KELLER, BETTINA, ist eine Fotografin in Berlin. – E-Mail: bettina-keller@bettina-keller.com

KETTLER, DR. MARK T., is Adjunct Assistant Teaching Professor and First Year Academic Advisor at the University of Notre Dame. – E-Mail: mkettler@nd.edu

KOPP-OBERSTEBRINK, DR. HERBERT, is an independent scholar, freelance translator and editor. –E-Mail: kopp-oberstebrink@arcor.de

KRAAZ, EVA TANITA, MA, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Münster. – E-Mail: ekraaz@uni-muenster.de

KÜPPER, PD DR. THOMAS, is a literary and media scholar at the University of Duisburg-Essen. – E-Mail: thomas.kuepper@uni-due.de

LÖRKE, DR. TIM, is the Academic Coordinator and Executive Director of the Research Project »Intervenierende Künste« at the Freie Universität Berlin. – E-Mail: tim.loerke@fu-berlin.de

MARX, DR. FRIEDHELM, is Professor of German Literature at the Otto Friedrich University Bamberg. – E-Mail: friedhelm.marx@uni-bamberg.de

MCGONAGILL, DR. DORIS, is Associate Professor of German at Utah State University. – E-Mail: doris.mcgonagill@usu.edu

McFARLAND, DR. JAMES, is Associate Professor of German and Cinema and Media Arts at Vanderbilt University. – E-Mail: james.mcfarland@vanderbilt.edu

MEIN, DR. GEORG, is Professor of German Literature and Theory at the University of Luxembourg. – E-Mail: georg.mein@uni.lu

NUSSER, DR. TANJA is Professor of German Studies at the University of Cincinnati. – E-Mail: tanja.nusser@uc.edu

PAPBST, DR. PHILIPP, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Universität Münster. – E-Mail: philipp.pabst@uni-muenster.de

PARR, DR. ROLF, is professor of Literary and Media Studies at the University of Duisburg-Essen. – E-Mail: rolf.parr@uni-due.de

PICHT, DR. BARBARA, ist Privatdozentin am Leibniz-Institut für Literatur- und Kulturforschung Berlin. – E-Mail: picht@zfl-berlin.org

REYNOLDS, DR. DANIEL P., is Seth Richards Professor in Modern Languages at Grinnell College. – E-Mail: reynolds@grinnell.edu

RIECHERS, HANS-CHRISTIAN, ist DFG-Forschungsstipendiat an der Universität Basel. – E-Mail: hc.riechers@rocketmail.com

ROBERTSON, DR. RITCHIE, is the Schwarz-Taylor Professor of German, emeritus, at the University of Oxford. – E-Mail: ritchie.robertson@mod-langs.ox.ac.uk

SCHUBERT, HELGA is an author who resides in Brandenburg.

SCHULTERMANDL, DR. SILVIA, ist Professorin für American Studies an der Universität Münster. – E-Mail: silvia.schultermandl@uni-muenster.de

SEEBECK, ROMAN ALEXANDER, MA/M.Ed, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Universität Münster. – E-Mail: rseebeck@uni-muenster.de

SEIDL, DR. ANNA S., is assistant professor at the German department of the University of Amsterdam. – E-Mail: a.s.seidl@uva.nl

SINA, DR. KAI, ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Komparatistik (mit dem Schwerpunkt Transatlantische Literaturgeschichte) an der Universität Münster. – E-Mail: ksina@uni-muenster.de

THÖR, JACQUELINE, MA, ist freie Schriftstellerin. – E-Mail: jacqueline.thoer@gmx.de

WANSINK, DR. SUSAN M. is professor of German Studies at Virginia Wesleyan University. – E-Mail: swansink@odu.edu

WENNING, LEONA-MAIKE, is a student teacher of German and English at the University of Duisburg-Essen. – E-Mail: leona-maike.wenning@stud.uni-due.de

WILLEKE, DR. STEPHANIE, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. – E-Mail: willeke@mail.uni-paderborn.de

WOELK, ULRICH, ist freier Schriftsteller und Dramatiker. – E-Mail: mail@ulrich-woelk.de

WOLFF, PD DR. FRANK, Neueste Geschichte/IMIS, Universität Osnabrück. – E-Mail: wolff.fra@gmail.com

ZIGANKE, DR. JANA, ist derzeit Deutsch- und Französischlehrerin am Canisius Kolleg, Berlin. – E-Mail: jana@ziganke.de

ZIMRING, DR. RISHONA, is Professor of English at Lewis & Clark College. – E-Mail: zimring@lclark.edu

andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies

Editors

William Collins Donahue, University of Notre Dame
Georg Mein, Université du Luxembourg
Rolf Parr, Universität Duisburg-Essen

Editorial Board

Moritz Baßler, Universität Münster
Tobias Boes, University of Notre Dame
Claudia Breger, Columbia University, New York
Rüdiger Görner, Queen Mary University of London
Jens M. Gurr, Universität Duisburg-Essen
Vittorio Hösle, University of Notre Dame
Martin Kagel, University of Georgia
Thomas Küpper, Universität Duisburg-Essen
Heidi Madden, Duke University, Durham
Suzanne L. Marchand, Louisiana State University
Ansgar Mohnkern, Universiteit van Amsterdam
Tanja Nusser, University of Cincinnati
Thomas Pfau, Duke University, Durham
Mark W. Roche, University of Notre Dame
Kai Sina, Universität Münster
David E. Wellbery, University of Chicago

Section editors

Special Sections/Schwerpunkte & Academic Notes/Akademische Beiträge

William Collins Donahue, University of Notre Dame

Georg Mein, Université du Luxembourg

Rolf Parr, Universität Duisburg-Essen

Reviews/Rezensionen

Stefan Hermes, Universität Duisburg-Essen

Peer Review Policy

Submissions may be in English or German and should be sent by email (WORD documents preferred) to the editors. Submissions must be original contributions and should not be under consideration for any other journal or scholarly anthology at the same time.

Articles should include an abstract including the title of the paper, name(s) and affiliation(s) of the author(s), and keywords (3–5 keywords organized alphabetically); length of abstract: 150–200 words. Submitted articles may range from 4000 to 8000 words; well-founded exceptions are possible.

When a new submission is received, it is assigned to the section editor and one of the three executive editors, who read the paper, consult and decide whether it should be sent for peer review based on the editorial criteria of *andererseits* of novelty, soundness, and scholarly significance.

If the decision is not to send a submission for review, the section editor will contact the author(s) with that decision.

If the editors decide to accept a submission for peer review, they will contact two scholars with relevant expertise for each submission. Referees are not identified to the authors, except in cases when a referee particularly requests this.

Referees submit brief reports to the section editor, usually within eight weeks – often sooner. The editorial team discusses the reports and makes the final decision.

Finally, the peer reviewed section editor contacts the author(s) with one of the following decisions: A – Accepted without changes. B – Accepted pending minor revisions. C – Invitation to resubmit pending significant revisions. D – Not accepted for publication.

[transcript]

PUBLISHING. KNOWLEDGE. TOGETHER.

transcript publishing stands for a multilingual transdisciplinary programme in the social sciences and humanities. Showcasing the latest academic research in various fields and providing cutting-edge diagnoses on current affairs and future perspectives, we pride ourselves in the promotion of modern educational media beyond traditional print and e-publishing. We facilitate digital and open publication formats that can be tailored to the specific needs of our publication partners.

OUR SERVICES INCLUDE

- partnership-based publishing models
- Open Access publishing
- innovative digital formats: HTML, Living Handbooks, and more
- sustainable digital publishing with XML
- digital educational media
- diverse social media linking of all our publications

Visit us online: www.transcript-publishing.com

Find our latest catalogue at www.transcript-publishing.com/newbookspdf

