

anderer seits

7/8

Yearbook of Transatlantic German Studies

ANDERER SEITS

[transcript]

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

andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies | Volume 7/8

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

William Collins Donahue (Prof. Dr.) teaches European Studies, as well as German and comparative literature and film at the University of Notre Dame (Indiana, USA).

Georg Mein (Prof. Dr.) teaches in the fields of literature and interculturality, contemporary German literary studies, linguistics and medieval studies at the Université du Luxembourg.

Rolf Parr (Prof. Dr.) teaches German literature and media studies at the University of Duisburg-Essen, Germany.

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

andererseits –

Yearbook of Transatlantic German Studies

Vol. 7/8, 2018/19

[transcript]

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

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

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



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

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

First published in 2020 by transcript Verlag, Bielefeld
© William Collins Donahue, Georg Mein, Rolf Parr (eds.)

Cover layout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4952-9
PDF-ISBN 978-3-8394-4952-3
<https://doi.org/10.14361/9783839449523>

Printed on permanent acid-free text paper.

Inhalt

Vorwort | 11

CREATIVE WRITING / KREATIVES SCHREIBEN

Das Transatlantic Projekt Cincinnati/Duisburg-Essen | 17

Vorbemerkung

SVEA BRÄUNERT, TODD HERZOG, TANJA NUSSER, ROLF PARR

Transatlantic Project (I): Loch, Loch, Straße, Loch, Loch | 19

DIRK JANSEN, MAREIKE LANGE, SHUO YU

Transatlantic Project (II): City Lines | 23

EMILY LAMB, SABRINA REIMCHEN, ANNA-MARIA SENUYSLA

Transatlantic Project (III): City Quiz | 27

ELLEN CHEW, ANNA BÜCHÖL

Kurzes Gespräch im Vorbeigehen (der Zeiten) | 31

CYRIL DE BEUN

UNIVERSITY SPEECH / UNIVERSITÄTSREDE

Citizenship in a Global Age | 35

Personal Reflections on a Political Conundrum

HORST KÖHLER

ACADEMIC NOTES / AKADEMISCHE BEITRÄGE

Wolfgang Borchert's Die Küchenuhr | 51

A Study in Responding to Injury

VERA B. PROFIT

»This is Africa« | 63

Representation, Agency and the Employment of Master Narratives
in Edward Zwick's *BLOOD DIAMOND*

ANNA-MARIA SENUYSAL

American Exceptionalism through German-European Eyes | 75

The Case of John James Audubon
HUGH RIDLEY

Framing Infinity in Print | 81

Germany's Lasting Literary Gesture
WENYAN GU

FORUM ON PEDAGOGY / FACHDIDAKTIK

Introduction to Pedagogy Section | 89

STEFFEN KAUPP

From Summative to Performance-Based Assessments | 91

ULRIKE BRISSON

Project Based Curricula | 95

Creating Screen Adaptations in the Introductory Course
to German Literary Studies

LAUREN BROOKS

Planning a Professional Group Trip to the German-speaking World | 103

The Final Project in a Fifth-Semester German Course

JACQUELINE VANSANT

**Von »Gruppenbildern mit Damen«, dem »Ende von Dienstfahrten«
und »wahnsinnigen Methoden« | 107**

Applikationen von Literatur im Journalismus
ROLF PARR

PEER-REVIEWED ARTICLES / REFERIERTE ARTIKEL

Das eigene Leben neu erfinden | 123

Autofiktion in der deutschsprachigen Literatur nach 1945

GERTRUD MARIA RÖSCH

Goethes »Aggregat« | 133
Wilhelm Meisters Wanderjahre (1829)
BERNHARD FISCHER

Friedrich Schiller's Anatomy of Power – With Particular Reference to *Don Carlos* | 147
RÜDIGER GÖRNER

»Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön!« | 159
Mediale Inszenierungen der ›Aura des Moments‹
ROLF PARR

TRANSLATION THEORY / ÜBERSETZUNGSTHEORIE

Some Sonderwege of German-English Translation | 171
SPENCER HAWKINS

German-to-English Translation | 175
The Driving Force Behind Machine Translation
KENTON MURRAY

Translating Nietzsche and the Fallacy of Formal Equivalence | 181
MICHAEL SCARPITTI

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT I: WIM WENDERS FORUM

**Discussion with Wim Wenders About the Making of POPE FRANCIS:
A MAN OF HIS WORD** | 191

Notre Dame Film Students Interview Wenders on WINGS OF DESIRE and Related Issues | 203

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT II: GESCHICHTE ALS INTERMEDIALES NARRATIV: POP-IKONE HITLER

Intro zum Schwerpunktthema | 216

Geschichte als intermediales Narrativ | 217
Hitler und das kollektive Gedächtnis
YVONNE DELHEY

Picturing Hitler | 237

Artificial Tension and the Historical Film

Yael Ben Moshe

Intermediale Darstellung Hitlers und kulturelle Ikonizität | 253

Mirjam Gebauer

Komödie, Kommerz oder Klamauk? | 279

Satirisches Erzählen über die zwei deutschen Diktaturen

Thomas Jung

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT III: POETS IN RESIDENCE AUS DER SCHWEIZ: RETO HÄNNY, DOROTHEE ELMIGER UND PETER STAMM

Im Labyrinth von Reto Häny findet man sich | 305

Eine Einführung in vier Abschnitten

Andreas Erb

»[...] eine Bewegung entsprang dem Konstrukt« | 313

Überlegungen zum Werk Dorothee Elmigers

Britta Caspers

Die Schrecken des Gewöhnlichen | 319

Anmerkungen zur Prosa Peter Stamms

Hannes Krauss

Schreiben ist Nebensache | 325

Sinnfragen sind Formfragen | 339

Ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang | 353

Peter Stamm

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT IV: SELIM ÖZDOGAN

Introduction to Special Section on Selim Özdogan | 371

Steffen Kaupp

Interview with Selim Özdogan | 374

Interview mit Selim Özdogan | 375

Translated by / übersetzt von Andrew Fulwider

Other People's Depression | 386

Die Depressionen der Anderen | 387

Translated by / übersetzt von SPENCER HAWKINS

SELIM ÖZDOGAN

REVIEWS / REZENSIONEN

Reading the History of Society Through the Lens of a History of Sexuality | 393

ADRIAN DE SILVA

Kompendien und companions | 397

Einige Bemerkungen zu literaturwissenschaftlichen Handbüchern

im Allgemeinen und dem neuen *Handbuch Kriminalliteratur*

im Besonderen

JOCHEN VOGT

Spiegelungen des American Dream im ›Denkraum Hollywood‹ | 403

EVA WIEGMANN

Authors / Autorinnen und Autoren | 411

Peer Review Policy

Submissions may be in English or German and should be sent by email (WORD documents preferred) to *andererseits* (*andererseits@uni-due.de*). 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.

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

Tobias Boes, University of Notre Dame
Rüdiger Görner, Queen Mary University of London
Jens M. Gurr, Universität Duisburg-Essen
Vittorio Hösle, University of Notre Dame
Suzanne L. Marchand, Louisiana State University
Ansgar Mohnkern, Universiteit van Amsterdam
Tanja Nusser, University of Cincinnati
Thomas Pfau, Duke University
Mark W. Roche, University of Notre Dame
David Wellbery, University of Chicago

Section editors

Creative Writing/Kreatives Schreiben & Undergraduate Research/Studentische Forschung:
Denise Della Rossa, University of Notre Dame
Peer-Reviewed Articles/Referierte Artikel:
Carsten Dutt, University of Notre Dame
Forum on Pedagogy/Fachdidaktik:
Steffen Kaupp, University of Notre Dame/Goethe-Institut Boston
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:
Achim Küpper, Université du Luxembourg

Editorial Team

Connor Bran, University of Notre Dame
Steffen Kaupp, University of Notre Dame/Goethe-Institut Boston
Thomas Küpper, Universität Duisburg-Essen

Vorwort

Diese Ausgabe von *andererseits* erscheint – wie schon die vorhergehende – als Doppeljahrgang, was auch in Zukunft so sein wird, da sich gezeigt hat, dass ein 2-Jahres-Rhythmus für die Arbeitsabläufe bei diesem transatlantischen Projekt passender ist als eine jährliche Erscheinungsweise.

Weiterhin jedoch wird sich *andererseits* als ein etwas anders als vielleicht üblich angelegtes Periodikum präsentieren und auch weiterhin Brücken schlagen, die nicht unbedingt (mehr) selbstverständlich sind: solche über den Atlantik hinweg, solche von den ersten studentischen Forschungsarbeiten über kürzere akademische Beiträge bis hin zu den einem Peer-Review-Verfahren unterzogenen Texten etablierter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und schließlich Brücken zwischen kreativem und wissenschaftlichem Schreiben.

Anders vielleicht als andere Zeitschriften unserer Zunft schlägt *andererseits* zudem Brücken in manchmal vernachlässigte Gebiete, die aber für das weitere Gedeihen der Germanistik bzw. der German Studies lebenswichtig sind, nämlich zur Fachdidaktik (in dieser Ausgabe betreut von Steffen Kaupp) sowie zum Feld der Übersetzungsforschung (*translation studies*), in dieser Ausgabe erstmals als eigene Sektion betreut von Spencer Hawkins.

Hinzu kommen unsere althergebrachten Schwerpunkte, diesmal ein *Wim Wenders Forum*, das auf eine Diskussionsveranstaltung an der University of Notre Dame zurückgeht, darüber hinaus eine von Yvonne Delhey (Nijmegen/Niederlande) betreute Sektion *Geschichte als intermediales Narrativ: Pop-Ikone Hitler*, ferner ein Schwerpunkt zu gleich drei Schweizer ›Poets in Residence‹ an der Universität Duisburg-Essen (Reto Häny, Dorothee Elmiger und Peter Stamm) sowie ein weiterer zum zweisprachig aufgewachsenen Kölner Schriftsteller Selim Özdogan.

*

andererseits ist als Projekt nicht ohne die Unterstützung einer ganzen Reihe von daran beteiligten Kolleginnen und Kollegen zu realisieren. Wir danken allen Sektionseditorinnen und -editoren sowie für diese Ausgabe ganz besonders Connor Bran (University of Notre Dame) und Thomas Küpper (Universität Duisburg-Essen). Für das umsichtige Lektorat und den Satz danken wir Wolfgang Delseit (Köln).

Im Herbst 2019

William Collins Donahue (Notre Dame/USA)
Georg Mein (Esch-Belval/Luxemburg)
Rolf Parr (Essen/Deutschland)

Creative Writing

Kreatives Schreiben

Das Transatlantic Projekt Cincinnati/ Duisburg-Essen

Vorbemerkung

SVEA BRÄUNERT/TODD HERZOG/TANJA NUSSER/ROLF PARR

Seit sechs Jahren gibt es im Fach Germanistik eine enge Zusammenarbeit in der forschungsorientierten Lehre zwischen der University of Cincinnati und der Universität Duisburg-Essen. Das Austauschseminar 2018 in Cincinnati war der zweite Teil eines zweisemestrigen Projekts, das sich mit der wechselseitigen deutsch-amerikanischen Stadtwahrnehmung befasste. Im ersten Teil, der im Frühjahr 2017 in Essen durchgeführt wurde, galt es, die eigenen Erfahrungen in der Wahrnehmung von Städten mit der wissenschaftlichen Reflexion zu verbinden und in Teams aus deutschen und amerikanischen Studierenden gleich auch praktisch zu erproben.

Obwohl es keine Vorgaben für die mediale Beschäftigung mit dem Thema gab, entschieden sich die Beteiligten im Seminar 2017 ausnahmslos für eine kreativ-reflexive Auseinandersetzung mit dem Stadtthema in Form von Fotografien. Konkret haben sich die Teilnehmer/-innen morgens entweder zu einer Theoriesitzung im Seminarformat oder zu Vorträgen getroffen, um dann in deutsch-amerikanischen Teams die Stadt Essen und das Ruhrgebiet mit der Kamera zu erkunden. Nachmittags kamen alle zu einer Besprechung des Tages zusammen und haben erste konzeptionelle Überlegungen zu den einzelnen Projekten angestellt. Auf diese Weise wurde nicht nur Theorie mit Praxis verbunden, sondern auch >deutsch-einheimische< mit >amerikanisch-auswärtigen< Blicken auf Stadt und Stadtwahrnehmung gekoppelt.

Im zweiten Teil 2018 in Cincinnati wurde die Perspektive umgekehrt: Jetzt waren die Studierenden aus Duisburg-Essen in der Position des >fremden Blicks<. Schnell lernten alle Beteiligten, dass städtische Topografien nicht an sich da sind, sondern immer dem konstruierenden Blick derjenigen unterliegen, die sie jeweils ganz verschieden wahrnehmen; zudem kommen bei der Wahrnehmung städtischer Topografien kulturelle Ordnungsraster zum Tragen. Indem außerdem die fotografischen Arbeiten bei beiden Veranstaltungen am Ende ausgestellt wurden, mussten die Studierenden sich nicht nur mit Stadt und Stadtwahrnehmung auseinandersetzen, sondern auch mit den Fragen, welche Geschichten sie mit ihren Fotografien in welcher Form erzählen wollen und

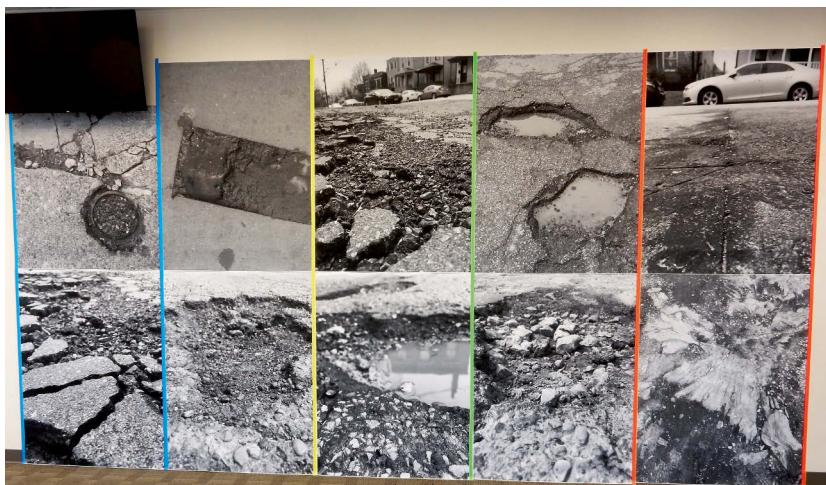
wie sie dies durch spezifische Anordnungen und Präsentationsweisen umsetzen können. Oder anders formuliert: Wie lässt sich mit Bildern argumentieren? Was macht die Fotografie als Objekt im Raum? Und wie lässt sich im Format Ausstellung Sinn produzieren?

Im Folgenden präsentieren einige Teams ihre Foto- und Textergebnisse.

Transatlantic Project (I)

Loch, Loch, Straße, Loch, Loch

DIRK JANSEN/MAREIKE LANGE/SHUO YU



*Exhibition of the »Pothole« project in Cincinnati, 10. April 2017
(© Mareike Lange)*

If you think about Ohio, what is the first thing that comes to your mind? It might be the Ohio River, the ›corn belt‹, or possibly »Ohio is literally a pothole«¹. Potholes occur in old, brittle asphalt or in sloppily patched roads. Cracks allow the water to penetrate into the gravel layer under the surface of the road. In the winter time the water freezes to ice, which expands and lifts the asphalt upwards. After the ice is thawing, pools of water remain under the surface. Above the softened ground and under the weight of the cars, the asphalt surface breaks and crumbles. »According to Cincinnati's Open Data Portal, there where [sic!] 3373 potholes filled in six months.«² Potholes come with an unpleasant feature namely damage. While the following project is about demolished concrete,

¹ | Sarah Brookbank: Big spring mood: ›Ohio is literally a pothole‹. In: The Enquirer, April 5, 2018, online at <https://eu.cincinnati.com/story/news/2018/04/05/ohio-pothole-shape-twitter/490033002>.

² | Ibid.

Bruno Latour explains the intentional application of concrete, in the form of a speed bump. He describes a program of action: slower driving as an inscription of this construction. The speed bump, as an invention of the engineers, does not appeal to the morals of the driver, but to the self-interest;³ »I drive slower, because I do not want to damage my car.« In contrast to this intended intervention in the traffic, the pothole is caused by faulty road construction and is therefore not at all intentional. However, its effect is equal to the speed bump: »I reduce the speed, I try to drive around, because I do not want to damage my car out of self-interest.« While the one construction is intentional, the other destruction is to be avoided and yet, the consequences are ultimately the same. This raises the question of whether it matters for which reasons people discipline themselves? Is the conclusion that destruction has the same effect as intended construction? Despite this, potholes hurt, and they are dangerous, no matter how new or old the vehicle is, no matter in which area and on which roads you are traveling, nobody likes to drive into a pothole.



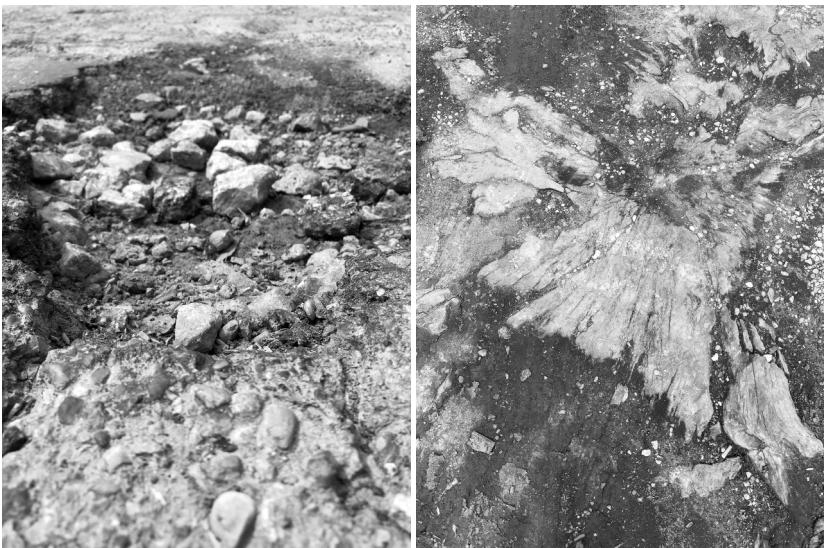
Dirk Jansen, Shuo Yu and Mareike Lange investigated potholes through the camera lens and discovered an unexpected aesthetic appeal. The displayed 8 images (out of originally 10) were exhibited at the University of Cincinnati in April 2018. Each image was greatly enlarged to 42 by 54.5 Inches and together they were installed as a quasi-photo-wallpaper to make the details that appear

3 | Bruno Latour: Über Technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie [1994]. In: Andréa Bellinger/David J. Krieger (Ed.): AnThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, p. 483–528, here p. 494, online at http://medientheorie.com/doc/latour_vermittlung.pdf.

without the photographer's intention visible. We invite you to look closer at the eight black and white images. Can you make sense of the tension between aesthetics and destruction?²⁴



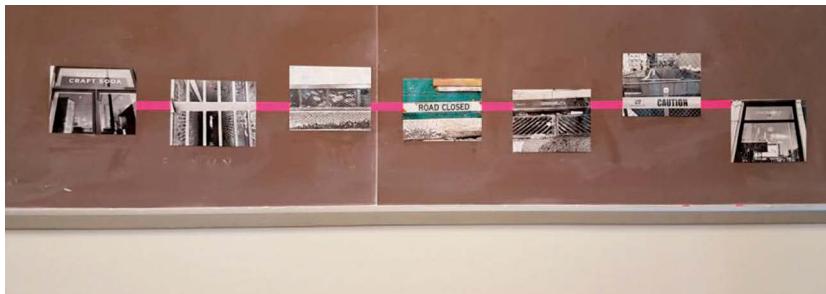
4 | Images by Dirk Jansen, Mareike Lange and Shuo Yu; Text by Mareike Lange.



Transatlantic Project (II)

City Lines

EMILY LAMB/SABRINA REIMCHEN/ANNA-MARIA SENUYSAL



*City Lines as exhibited at the University of Cincinnati, 10th of April 2018
(© Anna-Maria Senuysal)*

In the portrayal of cities and the narratives that are created in and around them, the focus is often directed at clearly visible features or landmarks. Similarly, *City Lines* was initially intended to discuss the process of gentrification in Cincinnati neighborhood >Over-the-Rhine< by focusing on the famous murals, which visitors can find throughout the entire neighborhood. Yet, when walking though >OTR< with a more concentrated, focused eye, Emily Lamb and Anna-Maria Senuysal discovered a vastly multifaceted area that is full of striking details: of elements, contrasts and structures that linger while they are to a certain extent hidden beneath the surface to an inattentive eye. Hence, a focus on large structures quickly vanished and was replaced with the idea of looking at how we can perceive a city – or, in this regard, a very specific area – by focusing on details and deleting the bigger picture and producing different structures of making sense. How does one portray the arrays of impressions of narratives that emerge around social spaces (especially around those in transition) and what are components that unveil themselves only to the closer look?

In the images, a striking linearity, which becomes highly present and visible, is put into focus by Lamb and Senuysal. The alignment of the images itself implies linearity in terms of perception, as it evokes the impression of a chron-

ologic narrative, which can be >read from left to right<. The implied promise of a clear, linear unfolding can be brought into play with how the promise of Gentrification is often portrayed and perceived – namely as exactly one of ongoing positive development, of literal >sustainability<, inclusion and better living conditions.



City Lines, however, on the opposite invites to be received as a rather non-linear, achronic, and interactive narrative: As Benjamin Bach and Markus Gross aptly put it: »a story out of chronological order, such that the relationship among the events does not follow the [original] causality sequence.«¹ The project does not only offer a single narrative – it offers several, which can be read in various directions; for example (but not exclusively) unfolding towards or starting at the colored center. It invites the viewers to engage with the city as a non-linear historical place, to see the traces of history as well as the displacement of history and people in an area in which indeed histories of migration, displacement and gentrification converge.



The images themselves, while neatly aligned, are furthermore full of interacting and at times contradictory signifiers – in their linguistic, as well as in their de-

1 | Benjamin Bach/Markus Gross/Im Hyejin/Nan Wook Kim/Hanspeter Pfister/Sasha Schriber: Visualizing Nonlinear Narratives with Story Curves. In: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 24 (2018), No. 1, p. 595–604.

noted and connoted messages. The prominent horizontal lines in the pictures indeed tell a story that is diametrical to the promises mentioned above. It is a story of boundaries, of margins and inaccessibility rather than one of linear development and progress. The tension between found material, construction and compartmentalization is as much a topic as that between high-shine shop windows and decayed structures. Ultimately, no matter in which order the pictures are read, the remaining issue at hand is the intricacy and complexity surrounding processes of gentrification and the related conceptions of development and in-/accessibility, which the project invites to contemplate.²



2 | Images by Emily Lamb, Sabrina Reimchen and Anna-Maria Senuysal; Text by Anna-Maria Senuysal.

Transatlantic Project (III)

City Quiz

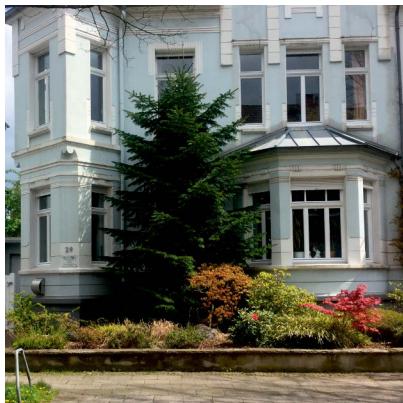
ELLEN CHEW/ANNA BÜCHÖL

When we began our photo project in Essen, Germany in April 2017, I understood why Cincinnati is widely considered to be a German-American city. I have lived in Cincinnati since 2010, and as I saw Essen through the eyes of my German colleagues, I was already experiencing a feeling of »déjà vu,« a feeling that I had »already seen« these places and spaces before. We decided to narrow our scope and focus on residential neighborhoods, not necessarily linked by socio-economic class, but linked by the feeling of »déjà vu« between the two cities. In Essen we shot homes in the district of Bredeney. When the project resumed in Cincinnati, Ohio in April 2018, we chose the neighborhood, the Licking River-side Historic District (across the river from Cincinnati in Covington, Kentucky), because we felt these homes best matched the exteriors of the homes we shot in Essen-Bredeney. Our favorite example of this is illustrated in our pair of »red houses,« where it is extremely difficult to discern which house is German or American from the outside. The difficulty in discerning which house was German or American, and similarly, the difficulty in discerning the socio-economic class of each neighborhood, inspired our presentation style based of the popular game show, *The Price is Right* or *Der Preis ist heiß*.

Die Ursprungsidee beim Start des Projektes in Essen war, dass die dort angefangenen Projekte im Folgejahr in Cincinnati auf dieselbe Weise weitergeführt werden sollten. Aufgrund der üblichen Fluktuation an Studenten (Abschlüsse, Auslandsaufenthalte) war dies jedoch in den meisten Fällen nicht möglich. Ellen und ich waren die einzige Gruppe, aus der mehr als ein Mitglied im Folgejahr dabei war, weshalb wir unbedingt die Idee eines Vergleichs der beiden Städte fortführen wollten. Nur Anna Lea, die ein Teil unseres Teams in Essen war, konnte in Cincinnati leider nicht dabei sein. Stattdessen stieß Brenda dazu, die die großartige Idee hatte, die Fotos der Häuser aus beiden Städten paarweise als Gameshow zu inszenieren. Das Publikum sollte dann raten, welches der Fotos in Cincinnati und welches in Essen gemacht wurde. Wir wollten damit zeigen, dass die Unterschiede der Häuser in dieser spezifischen Gesellschaftsschicht gar nicht so groß sind. Um das Ganze spannender zu gestalten, haben wir zusätzlich anhand von Immobilienwebsites die ungefähren Preise der Gebäude

in beiden Städten recherchiert. Hier treten letztlich doch Unterschiede zutage. Aber vielleicht möchten Sie ja selbst einmal probieren, die Stadt und den Preis zu erraten?





Pair one: The first photo was taken in Cincinnati, the second in Essen. Prices for houses like this are in Essen about \$ 6 millions and in Cincinnati about \$ 1,2 millions. – *Pair two:* The first photo was taken in Essen, the second in Cincinnati. Prices for houses like this are in Essen about \$ 2,3 millions and in Cincinnati about \$ 500 000. – *Pair three:* The first photo was taken in Essen, the second in Cincinnati. Prices for houses like this are in Essen about \$ 5 millions and in Cincinnati about \$ 400 000. – *Pair four:* The first photo was taken in Essen, the second in Cincinnati. Prices for houses like this are in Essen about \$ 2 millions and in Cincinnati about \$ 450 000.

Kurzes Gespräch im Vorbeigehen (der Zeiten)

CYRIL DE BEUN

Jacob Rees-Mogg: Ich grüße Sie, edler Herr. Aus dem Jahr 2017 komme ich hergelaufen und befindet mich jetzt halbwegs in einer Periode, die mir bequem erscheint. Sie sieht wie die Vergangenheit aus, aber sie fühlt sich wie die Zukunft an.

Martin Luther: Dankend nehme ich Ihre Grüße entgegen und gebe sie Ihnen gerne zurück. Auch ich erfahre diesen Moment, als sei ich irgendwie auf dem Weg in die Zukunft stecken geblieben. Aber was für einen Schimmer empfange ich nun aus Ihrer Zeit, ich sehe einen Kontinent, dem die Zersplitterung droht.

Jacob Rees-Mogg: Wieso?

Martin Luther: Ich sehe Trugbilder eines wirtschaftlichen Nirwana, geboren aus dem Geiste romantischer Schwärmer, die mit einem oppositionellen Abspaltungsdenken sich die ganze Welt zu erobern hoffen. Was habt ihr mit der einigen Kraft des europäischen Humanismus getan?

Jacob Rees-Mogg: Nun, der Humanismus dürfte das Leben wohl schöner machen, aber wir Brexiteers trinken gerne aus der Quelle einer Vergangenheit, die nie eine war. Ein Empire besaßen wir, und wollen's zurück. Erlangen wir dies nicht mehr durch Eroberung, so betonen wir doch einfach unseren Ekel vor eurem Kontinent. Wie ein mächtiges Schiff aus dem Jahr 1800 wird die britische Insel von uns in die Ferne utopischer Zwangsvorstellungen geführt. Das britische Volk –

Martin Luther: Sie meinen, einen Teil dieses Volkes?

Jacob Rees-Mogg: – werden wir in blinder Hoffnung auf die Zukunft mit uns reißen, dem unwilligen Teil dieses Volkes sage ich: Wollt ihr nicht dem frohlo-

Für diesen Dialog erhielt der Verfasser im Dezember 2017 den ersten Preis im Schreibwettbewerb Chatting with Luther (Kategorie Others), der vom DAAD London und vom dortigen Institute of Modern Languages Research organisiert wurde.

ckenden Gesang der Sirenen folgen, so binden wir euch fest, stopfen euch den Mund mit Wachs zu, damit der Wille des Volkes –

Martin Luther: Sie meinen, von einem Teil des Volkes?

Jacob Rees-Mogg: – vollstreckt wird.

Martin Luther (schmunzelnd): Da stellt sich nur die Frage, auf welche Sandbank euer Narrenschiff laufen, an welcher Klippe es zerschellen wird – ja, wenn euch Artemis überhaupt ausfahren lässt ...

Jacob Rees-Mogg: Meinetwegen opfern wir den europäischen Gedanken und des Volkes Wohlfahrt, mir als Aristokraten wird's nicht schaden. – Aber Sie, mein lieber Herr, sprechen von Humanismus, obwohl Sie mit Ihren Gesellen die religiöse Spaltung eines ganzen Kontinents bewirkt haben.

Martin Luther: Solch eine Beleidigung! Sie ...

Erasmus (schreitet vorbei): Meine Herren, lassen Sie dieses Gezänk und hören Sie auf meine Worte: Die ganze Welt ist unser Vaterland!

University Speech

Universitätsrede

Citizenship in a Global Age

Personal Reflections on a Political Conundrum

HORST KÖHLER

Former German President Horst Köhler visited the University of Notre Dame's Keough School of Global Affairs in September 2017. During his second visit to Notre Dame, at the invitation of the Nanovic Institute for European Studies and the Notre Dame Institute for Advanced Study, Koehler led a global policy seminar for Notre Dame global affairs graduate and undergraduate students and gave the following speech on what it means to be a citizen in a global age marked by geopolitical instability, climate change, and swift technological adoption and change.



If you look at the big picture of history, it is not a matter of course that I am speaking here today.

A few hundred years ago, it would have been unthinkable for a Protestant to speak at a Catholic university.

Seven decades ago – let's say, in the year I was born, 1943 – my country was the biggest enemy of the United States until it was, thankfully, defeated in a war which cost millions of lives.

And finally, as the son of simple farmers who became refugees twice within the first ten years of my life, I really wasn't predestined to be called »President Köhler« one day and give a speech at a prestigious American university.

And yet I am here, and none of you seems to want to go for my throat because I am protestant, or because I am German. None of you seems to question my legitimacy to speak because I wasn't born into a family of wealth or nobility or fame. All of this – if you look at the big picture of history! – is not a matter of course. None of it should be taken for granted.

Times have changed – and they have changed for the better. Humanity has made progress within the last few decades that would have been unimaginable for the grandparents of your grandparents. Statistically speaking, the species of

Speech by Former Federal President of Germany Horst Köhler at the University of Notre Dame, Indiana.

Homo sapiens lives healthier, longer, and more peaceful lives than ever before. The average life expectancy improved more over the last 50 years than over the entire 1000 years before. Over roughly the same period of time – from 1960 to 2015 – global child mortality rates were reduced by more than 70 %. In China alone, over half a billion people were able to lift themselves out of extreme poverty since 1990. And despite some horrendous conflicts raging today, the world has never in its history seen a lower rate of violent deaths than during the last 25 years.

All of this is the result of an unprecedented progress in science, technology, communications – but, perhaps most of all, it is the result of a global exchange of goods, ideas, knowledge and, yes, people. It is the result of an ever expanding web of economic and political connectivity which allowed our economies to thrive on the international division of labor, which allowed our scientists to learn from each other and our politicians to cooperate with each other. In short, most of humanity's progress during the last 50 years is an outcome of globalization.

And yet I am speaking to you at a moment in history when public discourse is marked not by content about what humanity has achieved by coming closer together, not by optimism about what there is still to attain, but rather by an acute sense of fragility, of disorientation and of tension. Many people all around the world seem to have lost faith in the most powerful creed of modernity: that my children will be better off than I am today.

We live in a time of crises: the refugee crisis, the chaos in the Middle East, the worries about the stability of the international financial system, the ongoing environmental disasters in many corners of the planet, North Korea, terrorism... What is especially worrisome about these crises is that there doesn't seem to be a basis for confidence about how to really get out of the several messes we are in. Maybe the biggest crisis of all is the crisis of confidence in the ability of politics to find lasting solutions. As a consequence, many are ready to blame their uneasiness about the future on the very phenomenon which made our current level of unprecedented well-being possible: globalization. In Europe, in America and many other parts of the world, a lot of people turn to leaders who preach not cooperation but confrontation, not openness, but retreat. This is the paradox of our time. At no point in history has it been clearer: our challenges are complex, our challenges are long-term, and our challenges are global. And yet those political forces are on the rise whose answers are simple, whose answers are short-term, and whose answers are national.

Tonight, I want to try to make some sense of this paradox, try to understand the ambivalence of living in a globalized time. What is the role of national politics in an ever more connected world? How do we as individuals – as voters, as consumers, as human beings, in short: as citizens – fit into this overwhelming web of interconnectedness?

In my speech tonight, I would like to offer one short answer and one long answer.

The first answer is about the downsides of globalization, about the destructive force of a world economy which, in its current form, is ruthless to the weak, brutal to our planet, and constantly trying to evade rules.

The second, longer answer will take us to the vision of a great transformation which is needed in our economies and societies. This answer will analyze our concept of politics, our understanding of national interest, which I believe have to be redefined in light of the realities of the 21st century. Finally, this second answer will be about responsibility and identity, which will help us understand what it means to be a citizen in a global age.

Ladies and Gentlemen,

I couldn't think of any better place to search for these answers than at the University of Notre Dame. An *American* University founded by a *Frenchman*, calling its athletic teams the »fighting Irish«; a university which is part of the oldest and, by definition, most global institution of the world, the Catholic Church. Taking a global perspective is part of your DNA, which is why I am excited and honored to be able to have this conversation with you tonight.

II

»It was the best of times, it was the worst of times«. Those are the words with which Charles Dickens famously started his novel on the French Revolution, »A Tale of Two Cities«. Is this the motto of this new millennium, another age of gigantic, yet contradictory transition? After all, the balance sheet of our globalized present is not altogether rosy. The immense progress I have described earlier has come at a hefty price – and the invoice we are presented with now creates huge challenges for the future of this planet. Let me give you two pieces of evidence for that.

Exhibit A: Global warming. The current models of economic growth, which have brought the industrialized world extraordinary prosperity, are coming up against their limits. Nature does not allow us to grow the way we were used to. The warning signs can be breathed from New Delhi to Beijing; they can be felt from the Sahel zone to the Houston area; they can be seen on the mountain tops of the Alps and the glaciers of Antarctica. The unrelenting burning of fossil fuels, a major driver of growth in the past, has increased the concentration of green-house gases in our atmosphere to unprecedented levels.¹⁵ of the 16 hottest years on record have been in this 21st century.

Most ecological consequences of global warming will be irreversible. The climate is not like an indoor plant – if the plant dries up, you just buy a new one; but there's no such thing as a store for replacement ecosystems. In many areas we are approaching dangerous 'tipping points' which, once crossed, may cause abrupt and irreversible changes to the earth's ecosystem. That is, by the

way, what makes fighting climate change unique. Politics and policies are confronted with a new quality of challenge: they need to meet concrete deadlines. You cannot ask the climate for an extension just because you failed to do your homework. You can't just make a deal with the climate. The method of buying time, which is so popular in politics, reaches its limits when it comes to global warming.

But the real reason why the global economy cannot continue to grow in the same way it has in the past becomes evident if we look at the global ecological question and the global social question at the same time. I am talking about global population growth, which will reach almost 10 billion people in 2050, I am talking about the more than 700 million people still living in extreme poverty and the growth of the global middle class. Decarbonizing the economies of industrialized countries would be difficult enough. But at the same time, we must enable massive growth in poor countries – where people need hospitals, schools, streets, and electricity, where they need education, jobs, and incomes. But which natural resources should feed this growth? After all we are *already* pushing our planet's boundaries! If everybody consumed like we do in the U.S. and in Europe, we would need several planets in reserve.

Before I get to an answer, let me present you exhibit B for the downside of globalization as we know it: inequality. The Serbian-American economist Branko Milanovic helps us to understand who have been the winners and losers of globalization since 1990. While inequality *between* countries has been reduced – mainly because in China and other parts of Asia, poverty was reduced and a new middle class has emerged –, inequality *within* countries has actually increased. The big losers of globalization, in relative terms, have been the poorer 50% in industrialized countries, who saw no or only little increase in income. The big winners are to be found in a new class of »global plutocrats«, as Milanovic calls them, the super-rich who have seen increases in wealth which go beyond anything a normal brain can imagine.

Globalization as we know it has increased inequality. The international division of labor, the driving force of globalization, means structural change, as industries are dying in one country and are being reborn in another country, where they are more competitive. Digitalization and robotization are further accelerating structural change in industries and labor markets. This structural change is not bad *per se*. But it has to be managed. And in most industrialized countries, it hasn't been managed well. Too much time was lost clinging to the technologies and structures of the past instead of embracing those of the future. Furthermore, little attention has been paid to distributing the benefits of globalization within countries. But all of that is not an argument against globalization. That is an argument against *badly managed* globalization.

Ladies and gentlemen,

Our globalized modernity has created a strange concurrence of construction and destruction. The contradictions of globalization are felt by people all over

the world. Many are hurt by it. And many are rightfully angry, because often-times, those who are hurt the most have contributed the least to the problem: climate change affects already today millions of people, nomads in the Sahel, inhabitants of Pacific islands, or farmers in the Andes – these are certainly not the culprits for global warming. Inequality as a result of badly managed structural change in industrialized countries like the U.S. or France hits those the most who have the least influence in political decision-making. So, yes, I can understand that people are angry at globalization, that they are unsettled by its contradictions. The speed and profoundness of the changes in the last decades are overwhelming for many. It is a world where politics seems to have lost control in many areas, and people have the feeling that control over their own lives is slowly slipping away.

But you know what makes *me* angry? It makes me angry to see charlatans exploiting people's anxieties for their own political gain. They will make life harder for exactly those people they are pretending to defend. All the populists have in common that they do not offer real alternatives. After all it is no coincidence that the rising stars of the extreme right in Europe and the U.S. deny man-made climate change: When they are confronted with a problem which very obviously cannot be solved by a nation state alone, the problem is declared to be non-existent.

Summing up my first answer: No, globalization has not been all good. But it can be made better. And this leads me to my second answer: Taking the uneasiness of people seriously requires taking the challenges of globalization seriously, and the challenges which this planet as a whole is facing. Demonizing globalization altogether doesn't solve any problem, but instead creates a multitude of others. To make globalization work for all, we must not ignore its complexities and contradictions, but face them. To make it work for all, we must not ridicule international cooperation, but embrace it.

What does that mean for our understanding of politics, and for our understanding of citizenship?

III

Ladies and gentlemen,

You still remember the list of crises that I mentioned at the beginning of my speech. I believe that all these crises are manifestations of an ambivalent globalization. And they all have one thing in common: they cannot be solved by any nation state alone. Yet most of our national politics still fail to grasp that very fundamental reality of the 21st century, a reality which makes this century so different from all before: *interdependence*. The world is our neighbour, and most of our neighbour's problems will eventually become our own.

The world has witnessed this during the financial crisis, when the failing housing market of a single country caused a global recession of gigantic proportions. We have witnessed it in the Middle East, where a chain reaction triggered by illadvised interventions like in Iraq or in Lybia has led to a massive refugee crisis and 890,000 refugees flowing into Germany in the year 2015. We witnessed it during the Ebola crisis, where a deadly virus in West Africa put hospitals all over the world on high alert. And when a country like China thinks about a quota for electric mobility, car manufacturers from Germany to the U. S. frantically try to understand what that means for their business models. The list could go on and on. Policies pursued at one end of the globe have an effect on the other end. From that perspective, there is almost no policy, no political strategy which could correctly be described as purely national.

And yet many in politics, especially self-acclaimed realists, still have an understanding of *national interest* which has, in my view, little to do with reality. They see the world as an ocean on which every state rows its own boat, while international politics are charged with ensuring that everybody can row unhindered and that the boats do not collide.

Yet I believe: we are all in the same boat, and have been for some time. But so many people in the boat are so busy defending and taking care of their own oars that nobody can or wants to deal with the leak that is plain for all to see in the middle of the boat.

Two things, I believe, are important when talking about the notion of national interest: Firstly, conflicting interests along nationally defined lines are more often than not an illusion. The winners and losers in the wake of certain decisions are not entire states and entire populations, but specific groups or branches of industry within these states. A farmer in Minnesota might have more common interests with a fertilizer manufacturer in China than with a banker in New York. Any political actor blocking a cooperative global solution in the name of national interest is often acting against a great many interests within his own nation. Secondly: in the 21st century, most conflicting interests are not between >us< and >them<, but between us and our grandchildren, between short-term and long-term interests. In the long term our fates are so inextricably linked that the further we look into the future, the more the interests of different countries converge. Climate change is the best example for this. No country, no matter how rich and powerful it may be, can maintain its prosperity in the long term if it fails to take into account the prospects and wellbeing of other countries.

Yes, there is such a thing as a global interest: There will be no security in Europe if its neighbour continent Africa, which will host over 2,5 billion inhabitants in 2050, cannot give a perspective to its huge youth population. There will be no protection of America's coastal cities if sea levels continue to rise due to global warming. There is no recipe for fighting climate change if the economies of the South continue to grow in the same polluting and resource-intensive way of today's industrialized countries.

Of course, the existence of such a thing as a global interest doesn't mean that humanity doesn't have enemies – there certainly is no common interest to be found with barbarians like the leaders of ISIS. Neither does global interest mean everyone agreeing on everything. There are always going to be divergent objectives and interests; they are one of the fundamental constants in politics. When I was Managing Director of the IMF, a truly global institution, we worked hard to solve a number of economic crises on all ends of the planet, from Brazil to Turkey to Ghana. We certainly didn't do it by simply singing Kumbayah. There were hard fights, tough negotiations, and oftentimes pressure from all kinds of sides pursuing their interests, pushing the institution to favour one path of resolution over another. To find a solution to a certain crisis, I had to get the Board of Directors to agree, representing different countries with diverging economic views, and I had to get the respective country on board, which was always mired in its own mess of conflicting internal interests. But for all differences, I always discovered that there is common ground. *There always is common ground.*

I learned that it is not the fact that conflicting objectives exist that is the problem, but the way we deal with them. And it would be a huge step forward if the trade-off between today and tomorrow was clearly stated when decisions are made, if we openly presented our own interests and perceived the concerns of others as *legitimate* interests, and if we dealt more openly with the question as to who are the winners and who are the losers of certain decisions – both in the short and in the long term, both in our own country and in other countries.

This could be a basis for a new understanding of the relationship between national politics and global solutions, where both levels feed into each other instead of hindering each other. Please don't get me wrong: This is not about the *emasculature* of the nation state. This is about its *emancipation*: The paradox of national politics in the 21st century could be that, by sharing certain tasks with other states, the nation state in fact retains its ability to act in the face of a globalized economy and a common ecosphere.

Such an understanding of national politics could be the basis for a new paradigm in international politics, a paradigm of global partnership, a new spirit of cooperation for mutual benefit, solidarity and mutual accountability.

Nothing else is needed if we want to solve humanity's biggest challenge.

IV

If you remember what I said earlier about climate change and population growth, about inequality and economic growth models, then it is evident what this biggest challenge is: giving every human being the chance to live a life in dignity, but doing so without destroying our planet.

Fighting extreme poverty and protecting our planet is deeply intertwined, we cannot do one without the other. Doing both is in the immediate interest of all of us.

And how do we do it? We need nothing less than a great transformation of our societies and economies. The transformation of developing economies, which is crucial to fight poverty, requires a transformation in industrialized countries. We, in the rich countries, in Germany, in Europe, in the U.S. need to change the way we produce and consume energy, how we travel and transport goods, how we eat and how we work. We have to prove that it is possible to decouple economic well-being from the overuse of resources and from carbon emissions. To overcome extreme poverty in Africa, Asia or Latin America, we have to push for a global enabling environment, for better trade regimes and fairer international tax rules which allow poor countries to process their own resources and profit from them instead of just exporting them.

Sounds like a naive vision? Well, despite all the bad news that we are used to, I believe we might be closer to realizing this vision than ever before. From today's point of view, it is almost a miracle what happened two years ago in New York and in Paris.

I am talking about the United Nations' 2030 Agenda for Sustainable Development and the Paris Agreement on Climate Change, which both were agreed on in 2015 by all members of the United Nations. The core of the 2030 Agenda is a list of 17 goals which humanity wants to achieve by the year 2030. It brings together the economic, ecological and social dimensions of human development; a universal agenda that requires change in the North and the South, in the East and the West. Taken together, these two agreements present a powerful political orientation for the Great Transformation: we want to be the first generation to end extreme poverty and the last generation to be threatened by climate change. Both agreements show that it is possible for all countries on Earth to come together, to discuss and to define a way forward, despite different interests. They are the strategic antithesis to a world in disarray, a positive alternative to the storyline of decline. Both agreements are also a reminder how important the United Nations is in this interdependent world.

All of this makes me hopeful. And, if I may say so: The reaction of many American states, cities or businesses to the pulling out of the new U.S. administration from the Paris agreement – many of them have declared that they remain committed to the emission reduction goals – give me hope that at the end, the American people and its powerful economy will be part of this Great Transformation.

This underlines another feature of politics in an interdependent world: While nation states and supranational institutions are important, they are not the only important actors. It is time that we rediscover the smart principle of subsidiarity, which was first put forward by Catholic social teaching. There can and will never be a global master plan steering humanity towards a better future.

The great transformation gives direction, but in the end there will be countless decentralized, bottom-up transformations which will eventually come together to form a comprehensive whole. And as nobody has all the answers, there will be a learning process of ›trial and error‹. It is the cities and communities which are best positioned for that search process. They are much more flexible in experimenting and finding answers. They are also much closer to citizens, their needs and demands. As laboratories of change, cities could increase the public's ownership and support for the necessary changes. Globalization is not about diffusing responsibility to some ominous global force, but about anchoring awareness of the planet as a whole in local action.

Which finally brings me to the question of my title that I have yet to answer: What does it mean to be a citizen in a global age?

V

Ladies and gentlemen, dear students,

Humans are full of contradictions: we can love and hate at the same time; we often know what is right and still do the wrong thing. When it comes to globalization, we are just as contradictory as the world itself: We give to charities to help poor people in faraway countries, but when those people finally manage to find a decent income, we complain about jobs being shipped overseas. We are concerned by climate change, but not quite scared enough to make any changes to our own lifestyles contributing to it. We enjoy algorithms making our laptops faster, but not algorithms replacing our jobs. We love high interest rates on the money in our pension funds, but we hate the consequences of a financial sector spiraling out of control because it took too many risks.

Politics is a reflection of these inherent human paradoxes. Politics stands for all our conflicting needs, hopes, and fears. Democracy is an attempt to reconcile all those different interests co-existing within our societies.

What makes the great transformation so difficult is that we do not only need to balance and reconcile these different interests in our societies of the present, but also across time and space. Politics in an interdependent age needs to consider the interests not only of the citizens of a specific nation state, but also of those living in other parts of the world. How is this possible if those legitimizing political decisions are only the citizens of that specific nation state? Furthermore, our democracies think in terms of electoral cycles. Elections legitimize political decisions; this is the very foundation on which our system is built. The problem is, however, that policies are made and legitimized at a point in time when their long-term effects are not felt yet. This is why our systems encourage short-term solutions instead of long-term ones. So, every generation has to live

with the consequences of policies made before them, policies which they had no say in. What does this mean in times of irreversible climate change?

To make a long story short: Our democratic systems are bound by time and space and yet the solutions which our democracies produce must transcend exactly these boundaries. This is the core of the dilemma which makes politics in an interdependent age so challenging.

And this is why being a citizen in a global age is so challenging. Because there simply is no system, no democracy and no dictatorship, no socialism and no capitalism which would be able to automatically, inherently, magically produce the perfect solutions for the planet as a whole and for future generations. And there simply is no system which could make the painful contradictions of human existence go away.

There is only us. It's up to each and every one of us – as individual citizens, as voters, as consumers, as professionals, as friends – to make decisions, each and every day, which are responsible. Nobody is a saint, and we all have our share of contradictions, and yet we live in the best of times, with unprecedented physical comfort and health, and so we shouldn't shy away too easily from confronting the responsibilities that come from living in this global age. German-American philosopher Hans Jonas has described this responsibility already in 1979, when he wrote about the *Imperative of Responsibility*: »Act so that the effects of your action are compatible with the permanence of genuine human life on earth.«

What does that mean concretely in an age where the level of resource consumption in our Western societies could not, by the laws of nature, be adapted by all inhabitants of this earth? I'd like to quote another German-American philosopher: »Since universal applicability is the principle of modern ethics, the realization that our lifestyle is not universally applicable can, by modernity's own yardstick, mean nothing other than that it is immoral.« This is tough stuff! The philosopher who wrote this is my respected friend, your very own Professor Vittorio Hösle. By the way, Professor Hösle might be the smartest German alive, and I am honoured and grateful that he brought me back to Notre Dame.

Vittorio Hösle then reminds us of the inconvenient truth that there is a structural hypocrisy in the way we in the rich countries are living our lives (and, without going further, because I am no theologian, I have a hunch that the concept of structural sin could be a spiritual equivalent of that truth). This realization should not make us downtrodden and resigned, but should rather encourage us to reconsider some of our lifestyle choices.

Earlier this year, a team of scientists from four American universities calculated that if every American made just one straightforward change to their diet – namely substituting beans for beef – then the U. S. would immediately realize approximately 50 to 75 percent of its green-house gas emissions reduction targets for the year 2020. Notably, in this scenario, nothing else was assumed to change – they did not assume changes in our energy and transportation systems, and people would still eat and enjoy chicken, pork, eggs and cheese. Now,

before anybody gets the chance to write the headline: »Koehler says: eat beans, not beef!«, let me assure you that I don't want to take your beef away. But this example shows that meaningful action to tackle climate change or being respectful of the Brazilian rainforest (which is still brutally logged to make space for raising the beef we eat) does not need to be policy driven. Instead, our daily consumer choices, and as much as a single-dietary change, can go long ways and paint a clear path towards our global responsibility.

This doesn't mean living one's life as a kind of perpetual lent. More often than we think, the good choice is also the economic choice. I have read that 50% of Americans drink bottled water regularly – although tap water in most U. S. cities is about 500 times cheaper than bottled water... and 50 % of the bottled, expensive water comes actually from tap water! Maybe the barriers towards making responsible changes to our lifestyles are not so much in our wallets, but rather in our heads.

And in our hearts.

This leads me to the final issue I want to touch on tonight. There is a growing debate about the role of national identity, and there is a fear that globalization would lead to a gradual homogenization and the latent demise of distinct cultures. Not least that fear contributes to the rise of nationalism in many countries. There are three points I would like to make in that debate:

First, I have spoken earlier about the need for globalization to be anchored in local action – and, I might add now, local identity. Having an awareness of the global context in which I live does not mean to negate my culture, or my roots. Quite to the contrary: the better I know who I am, the more I can be open towards others. But the pride in my own culture and heritage must always lead to respect for the culture and heritage of others. Greatness is never achieved by making others small.

Second, we shouldn't assume that people are merely passive consumers of cultural influences. Instead, we must begin to understand culture as multilayered and organic, and we must trust people to be able to actively pick and choose from various cultural influences. Once we do so, we will also find that globalization has all the potential to expand and enrich our cultural identities.

And finally, identity is not a binary concept. We can be several things at once – I am German, I am a father, I am a Protestant, I am a European, I am an economist and so on. And none of these clash with my sense of belonging to humanity as a whole. Some of my Catholic friends have told me that they had some of the most spiritual moments when they were in a foreign country and attended Mass, not speaking the local language but still being able to follow and to answer the priest in their own language at the appropriate moments – a profound experience of shared tradition and communion which transcends any of our human notions of nationality. Couldn't such experiences be a starting point for growing our capacity for empathy and togetherness, a starting point

for discovering what we might have in common with people who don't share our language or culture or nationality or religion?

Some of you may ask me whether this is not a very elitist point of view. I would agree to the point that dealing with complexity – and living in a global age is extremely complex – gets easier for those with a good education. This is exactly why education is a key to coping with the challenges of this century.

But I don't believe that compassion is elitist, or the need for clean air, or the yearning for peace. I believe that all of these things are deeply human, they are sentiments accessible to all of us. Each of us, no matter our background, can grasp that everyone deserves to live a life in dignity. This is why I don't think that having awareness for humanity as a whole, that being a responsible citizen in a global age is something only for the elites.

Before you say »This is an easy thing to preach for someone belonging to the elites«, let me tell you a story about myself.

VI

My parents were simple farmers; members of an ethnic German minority in the Eastern European region of Bessarabia, today the Republic of Moldova. In 1940, they were lured by the Nazis to return to the Reich. Instead of a glorious new beginning on German soil, they had to spend two years in a transition camp in Austria and were then sent to Poland, as part of a sick plan to Germanize the region. They were put in a farmhouse; a house from which the Polish owners had been forced out at gunpoint just a few hours before my parents moved in. I was born half a year later. In the hard winter of 1944/45, when the Red Army was approaching, my family fled from Poland to East Germany. And in 1953, after having a row with a local communist party official, we fled again, in secrecy, to West Germany, where my parents hoped to live in freedom. We spent a few years in several refugee camps, before my family was given a small apartment when I was 13 years old, finally a place I could call »home«.

More than thirty years later, in 1990, I was sitting in Moscow in front of over a dozen Red Army generals. I had just become State Secretary in the Federal Ministry of Finance a few months earlier, and I was tasked with negotiating the withdrawal of the Soviet troops from Eastern Germany. A success in those negotiations would be crucial for the agreement of the major powers on German unification. I hadn't received much guidance for the talks; Chancellor Helmut Kohl had given me just one important direction: »Respect the Red Army, always«. I had to think of my late mother, who never was very fond of the Russians. There I was, negotiating with the Army my parents had once fled with me as a baby, negotiating for them to peacefully withdraw from the country my family escaped when I was a ten-year-old.

When we reached an agreement after several tough rounds of negotiations, I felt a peculiar mix of amazement and gratitude – amazement and gratitude about the ability of humans to overcome difference and adversity, to respect each other for both their sameness and their uniqueness, to listen to each other, to learn to trust each other – and to muster the courage to take a step into the unknown.

I have felt that mix of sentiments many times in my life, most of all when I met people from other countries. I felt it when I looked in the face of national leaders who had to make the difficult decision of accepting an IMF program or not. I felt it when I spoke as German President with Holocaust survivors in Israel. I felt it meeting African women who raised their children with unimaginable perseverance and dignity.

I am also feeling it today, amazement and gratitude, having spent several days at this great institution, meeting a lot of curious young people and some inspiring professors. All of you have shown a level of curiosity, of openness and of caring about the challenges of our times that has impressed me deeply. Meeting people like you always makes me feel hopeful for the future of the human race, hopeful that there is a way to overcome poverty and protect the planet, despite the systemic mess this world seems to be in.

In the past days here at Notre Dame, I often had to think about the powerful words Saint Augustine once wrote: »Bad times, hard times – this is what people keep saying; but let us live well, and times shall be good. We are the times: Such as we are, such are the times.«

Thank you.

Academic Notes

Akademische Beiträge

Wolfgang Borchert's *Die Küchenuhr*

A Study in Responding to Injury

VERA B. PROFIT

Born in Hamburg on 20 May 1921, Wolfgang Borchert succumbed to his steadily deteriorating condition in Basel on 20 November, 1947.¹ Written between the fall of 1946 and the summer of the following year, »Die Küchenuhr« was published on June 27, 1947,² less than six months before Borchert's death. It belongs to a collection of nineteen stories, dedicated to his father and entitled »An diesem Dienstag.«³ At first glance it may only rate as a slip of a story. Nevertheless, its scant three pages belie the text's masterful strokes and their lasting impact. Their message is clear. Coping with injury, particularly significant injury, can be facilitated by means of a double-pronged approach. First, the severity of the loss should be acknowledged and subsequently the particulars of life before its occurrence should be visualized.

In Borchert's characteristic straightforward manner, the title already announces the narrative's primary focus. When your days are numbered, you hasten to make your point. Or as Heinrich Böll observed: »Zwei Jahre blieben ihm zum Schreiben, und er schrieb in diesen beiden Jahren, wie jemand im Wettlauf mit dem Tode schreibt. Wolfgang Borchert hatte keine Zeit, und er wußte es.«⁴ Furthermore, the kitchen clock and its pronoun are mentioned eight and 19 times respectively. Though critics tend to attribute this frequency to Borchert's predilection for repetition, it means so much more.

At the outset of the interpretation, some contextualizing remarks may be in order. This brief story tells of a 20-year-old man, who would have been reminiscent of Borchert's age upon the narrative's publication date. Borchert turned

1 | Peter Rühmkorf: Wolfgang Borchert: In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* [1961]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, p. 155–168; Gordon Burgess: *The Life and Work of Wolfgang Borchert*. Rochester (NY): Camden 2003, p. 125–129.

2 | Gordon J. A. Burgess: *Wolfgang Borchert*. Hamburg: Hans Christians 1985 (Hamburger Bibliographien 24), p. 140.

3 | Wolfgang Borchert: *Das Gesamtwerk* [1949]. Hamburg: Rowohlt 1985, p. 167f. All citations from *Die Küchenuhr* (p. 201–204), accompanied by page numbers within the interpretation, are taken from this edition.

4 | Burgess, Borchert, p. 16.

twenty-six on May 20, 1947. Except for the aforementioned kitchen clock (and obviously his own person), the narrative's central figure loses his parents, his home, his belongings, consequently, his daily routine and all the expectations these engendered. He forfeits them not in a series of events, not one by one, but all at once. Not only has the ship been torn from its moorings, the moorings are gone as well.⁵

Trauma theories abound. Yet several interrelated elements consistently appear: catastrophe⁶ or atrocity,⁷ »infliction of a wound,«⁸ searing pain or overwhelming suffering,⁹ stunned disbelief, the injury's »very incomprehensibility«¹⁰ and consequently the difficulty articulating the terrible reality, »even as it becomes the only reality,«¹¹ the violent as well as sudden shredding of life's normal fabric, the aftermath, physical, mental, emotional or, more likely, all three. »Disasters [...] disturb what people think, feel and believe.«¹² They »shut down ordinary life.«¹³ One devastating blow robs the main character of everyone, who mattered to him, of everything dear to him. In other words, he suffers trauma. A bomb did not miss its target; a single, destructive act obliterated virtually everyone and everything in its wake. As readers we are allowed to eavesdrop as the young man first absorbs and subsequently attempts to cope with the incalculable scale of his losses. We are invited to witness his response; given the story's brevity, we catch only a glimpse of his grieving process.

These tragic, at times awkward, at times bewildering realizations unfold in stages. Or do they? Some researchers maintain that the grieving process evolves

5 | Borchert, Das Gesamtwerk, p. 5. – Borchert himself used this image. »Ich möchte Leuchtturm sein / in Nacht und Wind – / für Dorsch und Stint, / für jedes Boot – / und ich bin doch selbst / ein Schiff in Not!«

6 | [Cathy Caruth:] Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: John Hopkins UP 1996, p. 3.

7 | Bessel A. Van der Kolk et al. (Eds.): Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society. New York: Guilford 1996, p. 31.

8 | [Caruth,] Experience, p. 6.

9 | Kathleen M. O'Connor: Jeremiah: Pain and Promise. Minneapolis: Fortress 2011, p. 3.

10 | Ibid.

11 | Ibid.

12 | Ibid.

13 | Ibid.

in three,¹⁴ five¹⁵ perhaps even more phases.¹⁶ Some theorists contend that mourners may indeed oscillate among them.¹⁷ Robert Kastenbaum, one of this field's lead researchers, does not speak of stages or phases, but rather of waves of emotion, of fluctuations,¹⁸ appropriating the term from Erich Lindemann's even earlier clinical studies. Robert Neimeyer suggests five challenges to those grieving from the obvious to the complex: acknowledging the reality of the loss as well as the ensuing pain, revising your assumptions, reconstructing your relationship to the loss itself, reconfiguring your priorities.¹⁹ While John W. James and Frank Cherry, co-founders of the Grief Recovery Institute, assign sixteen and more tasks, which should be completed in order to achieve recovery.²⁰ Another researcher enumerates the thirteen possible grief reactions.²¹ None of these theories appear to be mutually exclusive, but rather tend to build one upon other, blend into one another, as they evolve. In other words, much has been debated, undergone revision, learned and relearned, since Freud broached this area of inquiry and discussed the notion of »Trauerarbeit« in an essay, published in 1916: »Trauer und Melancholie.«²²

Borchert's story is too short to enumerate all the possible stages, emotional fluctuations, tasks or characteristics of grief, the few or the many, but nevertheless we do notice some verifiable, some substantial, coping strategies. The needle moves forward, for it must. Whether we wish it to go on or not, life does go on. Or as a recent best seller proclaims, while quoting Samuel Beckett: »I can't go on. I'll go on.«²³

14 | George A. Bonanno: *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After Loss*. New York: Basic 2009, p. 7. For an overview of the development of grief theory, consult p. 11-24 of the volume just cited; Judith Lewis Herman: *Trauma and Recovery*. New York: Basic 1992, p. 155; Robert A. Neimeyer: *Lessons of Loss: A Guide to Coping*. New York: McGraw/Hill 1998, p. 5-10.

15 | John W. James/Frank Cherry: *The Grief Recovery Handbook: A Step-by-Step Program for Moving Beyond Loss*. New York: Harper & Row 1988, p. 101.

16 | Herman, *Trauma and Recovery*, p. 155.

17 | Bonnano, *Other Side of Sadness*, p. 39-42; Herman, *Trauma and Recovery*, p. 155.

18 | Robert J. Kastenbaum: *Death, Society and Human Experience*. Saint Louis: C.V. Mosby 1977, p. 243.

19 | Neimeyer, *Lessons of Loss*, p. 40-48.

20 | James/Cherry, *The Grief Recovery Handbook*, p. 53-159.

21 | George W. Bowman: *Dying, Grieving, Faith and Family: A Pastoral Care Approach*. New York/London: Haworth 1998, p. 84-97.

22 | Sigm[und] Freud: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1940/London: Imago 1978, p. 430 ff.: Trauer und Melancholie (p. 428-446).

23 | Samuel Beckett: *I can't go on, I'll go on*. Ed. by Richard W. Seaver. New York: Grove 1976. – Ironically enough, these lines rang true for another young man, whose relentless disease condemned him to a premature death. While completing a residen-

These attempts to survive begin so unobtrusively that they could easily be overlooked. He – we never learn his name for he represents millions – walks towards some folks seated on a bench. The opening lines are told exclusively from their perspective: »Sie sahen ihn schon von weitem auf sich zukommen [...].« (201) Though still a considerable distance from them, they can't help but notice the man's approach. There's something unusual about him. Though his gait reveals his tender years, his face betrays suffering and suggests not a young, but an old man. »Er hatte ein ganz altes Gesicht, aber wie er ging, daran sah man, daß er erst zwanzig war.« (201) To arrest our attention Borchert uses synecdoche. »Er setzte sich mit seinem alten Gesicht zu ihnen auf die Bank.« (201) The exemplary insertion of *pars pro toto* implies that the young man might as well have sat down with a package he was carrying; the grammatical structure of the simple sentence – one subject and verb – only encourages the reader's glance to linger a while longer.

Just as it is the young man, who seeks out the folks on the bench and joins them there, it is he, who initiates the verbal exchange. He utters four words: »Das war unsere Küchenuhr [...].« (Ibid.) And then follows this statement with the simply shattering: »Ja, ich habe sie noch gefunden. Sie ist übriggeblieben.« (201) They can easily surmise what that means. Only the clock survived the incendiary attack; all else was obliterated.

He then proceeds to describe the exact nature of his family's kitchen clock using a traditional, a classical method: definition by dint of negation. James Joyce's Stephen Dedalus explains this literary device in his disarming manner:

But temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as self-bounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehend it as *one* thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*.

Having first felt that it is *one* thing you feel now that it is a *thing*. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is *consonantia*.²⁴

In an ingenious blending of *integritas* and *consonantia*, the young man enumerates for those on the bench all that the clock is not. No one has to tell him that it no longer holds any monetary value. He anticipates their negative assessment:

cy in neurosurgery, Paul Kalanithi, M.D. was diagnosed with stage 4 metastatic lung cancer. He was 36 and died just weeks prior to what would have been his 38th birthday. Paul Kalanithi: When Breath Becomes Air. New York: Random 2016, p. 149.

24 | James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man. Ed. by Chester G. Anderson. New York: Viking 1968, p. 212.

»Sie hat weiter keinen Wert, meinte er entschuldigend, das weiß ich auch.« (Ibid.) It does not qualify as particularly attractive either. Though the hands may be painted blue, they are only made of tin. Even in its prime, it did not elicit much attention, let alone admiration. And now he readily admits that this mundane timepiece even fails to perform its essential function.

Yet despite one disclaimer after another, how he handles the clock tells us unequivocally how much it means to him. Even now. With his finger, he dabs its blue hands and a few moments later, a similarly gentle gesture follows: »Er machte mit der Fingerspitze einen vorsichtigen Kreis auf dem Rande der Telleruhr entlang.« (202) In other words, he reverentially touches virtually all parts of the clock; he almost cradles it. In order to safeguard the sacredness of the moment, he speaks softly and assures his listeners again that after all the destruction had ceased, it was the only thing left. »Und er sagte leise: Und sie ist übriggeblieben.« (Ibid.)

To this juncture, he has made all the overtures to reach out. To remain alone (no siblings or extended family members are mentioned) would consign him to greater isolation and loneliness than already his lot. This random collection of individuals may not qualify as his first choice in listeners, but they evidently represent his only option. »The bereaved may be very driven to share memories and feelings with others, to talk of the deceased, to go over repeatedly aspects of the lost relationship, to put these memories outside, to look at them with others, to make meaning of them [...].«²⁵ Though he may not even be aware of doing so, in sharing his insights, he fulfills these and a host of other purposes. He reconnects with the greater community, indicated by a sampling of its members, e. g., a young mother, her infant, a man. He separates his memories into trauma and non-trauma, and, for the moment, chooses to focus exclusively on the positive and consequently marginalize the negative. The healing process must begin somewhere and he elects to begin with this multi-pronged approach. He hazards a step into the future through riveting his gaze onto the past. He chooses to move into the vagueness of the unknown from the verifiable known.

He joins those on the bench, shows them his clock. He looks at each person seated there individually; he describes his clock in both its physical and emotional dimensions. He expends no fewer than 14 utterances (most are sentences) in this totally one-sided effort. At last he elicits a response or two, even if not those he had in mind. He lowers his voice, but those on the bench hear him nonetheless and they do understand the import of his words. They are just not yet willing to acknowledge their realization. »But more often than not, the most healing thing that we can do with someone who is in pain, rather than trying to get rid of that pain, is to sit there and be willing to share it. We have to learn to

25 | Beverley Raphael: *The Anatomy of Bereavement*. New York: Basic 1983, p. 44.

hear and to bear other people's pain.²⁶ They signal their reluctance to do so in refusing to make eye contact. »Die auf der Bank in der Sonne saßen, sahen ihn nicht an.« (Ibid.) A man looks in the direction of his shoes, a woman at her baby carriage. Men, mothers, infants, shoes and carriages: who wouldn't instantly recognize those timeless signs of life, of motion at its most elementary?

Finally someone says something, betrays a modicum of interest and asks: »Sie haben wohl alles verloren?« (Ibid.) Despite the question mark, those words do not so much qualify as a question, as the confirmation of something already well established. Whoever poses the question knows the answer, the factual answer. That so-called inquiry and the truth it transmits remains entirely in the non-emotional, the safe realm. Then a woman adds to the literal catalogue, to the stonewalling, in telling the young man what he had already verbalized some moments ago: »Aber sie geht doch nicht mehr [...].« (Ibid.) The motivation for her steadfast refusal to enter his emotional world, to share in his tragedy proves simple. As indicated earlier, though she knows of it, she wishes to avoid his pain. She uses this classic defense mechanism for the same reasons all of us from time to time reach for such psychological maneuvers: »to protect the individual from experiencing excessive anxiety, and to protect the integration of the self.²⁷ She does not intend to assess the situation in its ramifications or assist the young man; her instantaneous, her unreflective response only addresses her needs, not his. She opts for a defense rather than a coping mechanism. The latter always presumes the intent to understand, manage or solve a problem; a defense mechanism, on the other hand, only attempts to mitigate pain and secure the self. Though a coping strategy may in effect reduce pain and restore equilibrium, its primary consideration remains the resolution of a problem. Attempts to cope focus on the needs of the other, while at least temporarily bracketing the needs of the self, as legitimate as these may be.²⁸ The young man assures the woman once more that he remains well aware that his clock is broken; he also shows her, and all the others seated near him, the clock for the third time.

In doing so, he initiates the second phase of his grieving process. Though he has both fully acknowledged and integrated into his psyche the clock's undeniable and marked deficiencies, he now radically changes perspective and focuses on everything that is right and good about the timepiece. He does so with all the enthusiasm, all the energy of someone chancing upon a treasure. »Und was das Schönste ist, fuhr er aufgeregt fort, das habe ich Ihnen ja noch überhaupt nicht erzählt. Das Schönste kommt nämlich noch [...].« (Ibid.) Inviting his listeners once more to enter his psychic world and leave theirs aside, at least momentar-

26 | M[organ] Scott Peck: *Further Along The Road Less Traveled: The Unending Journey Toward Spiritual Growth*. New York: Simon & Schuster 1993, p. 28.

27 | Phebe Cramer: *Protecting the Self: Defense Mechanism in Action*. New York: Guilford 2006, p. 7.

28 | Ibid., p. 8.

ily, he enunciates his discovery twice using chiastic word order: »Denken Sie mal, sie ist um halb drei stehengeblieben. Ausgerechnet um halbe drei, denken Sie mal!« (Ibid.) Yet again one of the men seated nearby attempts to curtail, if not extinguish his fervor so seemingly unjustified, when seen exclusively from a literal point of view. »Dann wurde Ihr Haus sicher um halb drei getroffen, sagte der Mann und schob wichtig die Unterlippe vor.« (Ibid.) Of course, that is exactly what happened. The young man knows this fact, has internalized it, but chooses to divert his attention from the destruction to its diametric opposite, to something salvific. Before explaining, however, he admonishes in rather unequivocal terms the fellow who interrupted him. He uses at least four overt negations in multiple rapid-fire sentences: »Nein, lieber Herr, nein, da irren Sie sich. Das hat mit den Bomben nichts zu tun. Sie müssen nicht immer von den Bomben reden.« (Ibid.) He forcibly endeavors to redirect the attention of his listeners and methodically explains why it is so significant that the clock stopped at two-thirty and not at some other hour. Before elucidating further, he tries to make eye contact yet again and fails yet again. English speakers refer to the clock face; German speakers do not. Wolfgang Borchert personifies the *Zifferblatt*: »Da nickte er seiner Uhr zu« (ibid.) only to repeat that personification at the conclusion of his straightforward and yet, in view of the gravity of his loss, heart-rending description: »Da sagte er der Uhr leise ins weißblaue runde Gesicht [...].« (203)

Each night around two-thirty, he would return home from work and his mother would reheat his dinner. As expected, she had been sleeping, but nevertheless she would arise and make sure her son ate something. That she had been asleep did not prove the only inconvenience, although she would not have considered it such. In her estimation what she did for him was as natural as breathing. She would not have given it a second thought. His was not a moneyed family. The signs are omnipresent. The customary wood – or coal – burning stove found in several rooms would not have been lit at night.²⁹ His mother owns neither a robe nor slippers to offset the cold of the kitchen tiles. »Schuhe zog sie nachts nie an.« (Ibid.) Given the advanced hour, she doesn't engage her son in a lengthy conversation, she only says: »So spät wieder.« (Ibid.) Perhaps the repetition of this hackneyed phrase and its implied admonition even annoyed the young man, when hearing it night after night. Though his mother could have returned to bed immediately after serving him his meal, she does not but rather elects to remain with him, until his hunger is satisfied. She may not say much, but her gestures speak for her. No one would question the level of her commitment. It has been ever thus. It was she, who fed him from the moment of his birth. Presence and sustenance, be it physical and/or psychic, constitute the essence of care. And we need care, are utterly dependent upon it, from con-

29 | For a realistic look at Germany's post-war conditions, consult: Rühmkorf, Borchert, p. 155, and Burgess, *The Life and Works of Wolfgang Borchert*, p. 116, 119.

ception to death, no matter who we are, no matter when, where or to whom we are born. That's part and parcel of being a human being.³⁰

Care is a state in which something does *matter*; care is the opposite of apathy. Care is the necessary source of eros, the source of human tenderness. Fortunate, indeed, is it that care is born in the same act as the infant. Biologically, if the child were not cared for by its mother, it would scarcely live out the first day. Psychologically, we know, from the researches of Spitz, that the child withdraws to his bed corner, withers away, never developing but remaining in a stupor, if as an infant he does not receive mothering care.³¹

Borchert underscores this mother's sustained and sustaining care in a rather unobtrusive and consequently all the more remarkable manner. In the hopes of not waking his mother, the young man forages in the kitchen without turning

30 | Rollo May: Love and Will. New York: Bantam Doubleday 1969/New York: Dell 1989, p. 289.

31 | So synonymous with humanity is eating that the risen Christ identifies himself to his disciples in first asking for something to eat and subsequently doing so in their company. – »While they were talking about this, Jesus himself stood among them and said to them, ›Peace be with you.‹ They were startled and terrified, and thought that they were seeing a ghost [...]. ›Look at my hands and my feet, that it is I myself. Touch me and see; for a ghost does not have flesh and bones as you see that I have.‹ [...] While in their joy they were disbelieving and still wondering, he said to them, ›Have you anything here to eat?‹ They gave him a piece of broiled fish and he took it and ate in their presence.« (Luke 24: 36–43) – Another example. »Just after daybreak, Jesus stood on the beach; but the disciples did not know that it was Jesus. Jesus said to them, ›Children, you have no fish, have you?‹ They answered him, ›No.‹ He said to them, ›Cast the net to the right side of the boat, and you will find some.‹ So they cast it, and now they were not able to haul it in because there were so many fish. That disciple whom Jesus loved said to Peter, ›It is the Lord.‹« (John 21: 4–7) The aforementioned examples are but two of many; several meals serve as highlights of Christ's public ministry, e. g., the wedding in Cana (John 2: 1–11), the feeding of the five thousand (Mark 6: 34–44), the last supper (Matthew 26: 26–29). – The Eucharist, from the Greek: thanksgiving, constitutes the source and summit, the alpha and omega, of life and worship (The Documents of Vatican II. Ed. by Walter M. Abbott, trans. ed. by Joseph Gallagher. 14th rpt. Chicago: Follett 1966, p. 142f.) in these classic Christian traditions: Roman Catholic, Eastern Orthodox, Lutheran, Anglican/Episcopalian. For a comprehensive history of the Eucharist, as it evolved from the meal customs of the Greco-Romans to the sacrament of the modern day, consult Bradshaw and Johnson's The Eucharistic Liturgies. See also Robert Barron's Eucharist. – All Biblical citations, followed by chapter and verse, are taken from this edition: The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal/Deuterocanonical Books: An ecumenical Study Bible, Eds. Bruce M. Metzger, and Roland E. Murphy. Oxford/New York: Oxford UP 1991.

on the light. Instead she does so. »Und wenn ich in der dunklen Küche etwas zu essen suchte, ging plötzlich das Licht an. Dann stand sie da in ihrer Wolljacke und mit einem roten Schal um.« (203) Of course, she would be the one turning the light on; he hadn't turned it on in order not to waken her, but she heard him nonetheless and is already awake. Yet another more profound reason comes to the fore. She gave birth to him. German speakers reading Borchert's narrative would readily recall this formulaic expression of a traditional birth announcement: das Kind erblickte das Licht der Welt [...]. Light means life. We need only remember the opening chapters of Genesis.

In the beginning when God created the heavens and the earth, the earth was a formless void, and darkness covered the face of the deep, while a wind from God swept over the face of the waters. Then God said, »Let there be light; and there was light. And God saw that the light was good [...].« (Gen 1: 1-4)

Light consequently stands at the threshold of all creation, of all goodness.

Did the young man acknowledge his mother's devotion? Did he ever consider thanking her? Probably not. We tend not to acknowledge and therefore fail to express gratitude for something we take utterly for granted, something that has always been there and, should we bother to think about it at all, we presume will always be there. Do we thank the sun for rising? »Und ich dachte, das könnte nie aufhören. Es war mir so selbstverständlich. Das alles war doch immer so gewesen.« (203)

Finally the folks seated on the bench understand why this broken clock means so much. »Einen Atemzug lang war es ganz still auf der Bank.« (203) He awaits some acknowledgement of what he just said; none is forthcoming. Though he looks at the others, they do not return his gaze. »Er sah die anderen an. Aber er fand sie nicht.« (Ibid.) He has no other avenue and consequently once again addresses the personified clock face: »Da sagte er der Uhr leise ins weißblaue runde Gesicht: Jetzt, jetzt weiß ich, daß es das Paradies war.« (203) To underscore the depth of his vivid, even if in his eyes belated, realization, he says it again: »Das richtige Paradies.« (Ibid.)

In the earliest stages of grief, the bereaved tends to review aspects of his/her former life in the most idealized of terms; »the deceased and the relationship [are] remembered in perfection.³² At funerals the deceased are frequently eulogized in laudatory terms, whether merited or not. In this instance, the bereaved man wouldn't have had the chance to say good-bye in a dignified ritual; for that reason alone he should be given latitude to express his loss in an idealistic

32 | Raphael, 44; Sally S. Roach/Beatriz C. Nieto: Healing and the Grief Process, Albany (NY): Delmar 1997, p. 76.

framework.³³ Yet who would accuse this young man of hyperbole? Furthermore he draws the distinctions between his past and current situations in stark and thoroughly realistic terms. What he had could not be described as either opulent or splendid by any means and yet it was exactly what he needed, exactly what he assumed would always be there for him. Considering the yawning chasm between his past and present, for him it was paradise. That simple meal and his mother seated at the table with him constituted his Eden.

Something decisive, something remarkable has happened in the course of this narrative. In this story within a story, the main character undergoes a transformation, a radical change of perspective. In sharing his plight, his irreversible plight, with these strangers, he now realizes something he had not begun to fathom before the bombs fell. What had formerly been relegated to the periphery of his mind now fills his consciousness to overflowing. What had blithely been taken for granted now dominates his psyche and his emotions to the exclusion of everything else. Dismissal and marginalization have evolved into unqualified, into overwhelming gratitude. Paradoxically it is only in losing what was precious, without any hope of its restoration, that he acknowledges the full measure of its value. And yet the paradoxical doesn't end there. Three more such examples characterize this total reversal of perspective, this change of insight. Some would call it an epiphany, but it lacks the mystical element that some scholars require for the designation.³⁴

One moment of brutal and deafening destruction prompts him to remember its polar opposite: an enduring series of life-sustaining events, utterly gentle, utterly tranquil. Only muted sounds would have punctuated the night silence: the door opening ever so quietly, the flipping of the light switch, his mother's voice, her bare feet rubbing against one another and the clearing of the table. »Und dann hörte ich sie noch die Teller wegsetzen, wenn ich in meinem Zimmer schon das Licht ausgemacht hatte.« (203)

He doesn't say much, if indeed anything, in response to his mother's predictable observation: »So spät wieder.« (Ibid.) Now he spares himself no effort in verbalizing his memories, their inferences. Now he does all the talking he didn't do then, didn't have to do then; he and his mother communicated perfectly, understood each other instinctively without words and hence without the slightest difficulty. It may have been cold in the kitchen, but both mother and son shared an undeniable warmth.

The 20-year old and his mother shared the closest biological bond. These folks on the bench belong neither to his immediate nor his extended family; nor do they number among his friends or acquaintances. They are strangers. Only

33 | Shasta Gaughen (Ed.): *Coping with Death*. San Diego: Thomson/Gale: Greenhaven 2003, p. 94.

34 | William R. Miller/Janet C'de Baca: *Quantum Change: When Epiphanies and Sudden Insights Transform Ordinary Lives*. New York: Guilford 2001, p. 72 f.

reluctantly do they hear him out. In fits and starts, they allow themselves to comprehend his current situation, to share his psychic world, that world which has been torn asunder, irretrievably scattered in a myriad of shards.

One more point. Toward the story's conclusion, one of the women asks about his family: »Und Ihre Familie?« (Ibid.) He smiles at her apologetically and attempts to reassure her that the unbelievable has indeed come to pass, that she and all the others seated on the bench should believe the unbelievable. His parents and everything else has been obliterated. As has happened so often before in this exchange, they cannot bear to look at him.

Er lächelte verlegen von einem zum anderen. Aber sie sahen ihn nicht an.

Da hob er wieder die Uhr hoch und er lachte. Er lachte: Nur sie hier. Sie ist übrig. (203 f.)

We might wonder now that he has transmitted his truth in all its desperate, its traumatic reality, why would he feel embarrassed and why would he laugh.

First and foremost, it should be noted that we feel embarrassed and laugh (or cry for that matter), when words have failed us. We might wish to say something, but we can no longer find any words, let alone the appropriate ones. Fully cognizant of the incalculable nature of his losses, their irreversibility, that realization stops him cold, renders him speechless. His sense of despair and the resultant awkwardness of his situation so overwhelm him that embarrassment ensues. Even if his listeners endeavored to do so, how could they find anything remotely consoling to say to him? In effect, he apologizes for confronting them with such an unsolvable problem. »Das Lachen klingt gepreßt, und der Verlegene oder Verzweifelte hat das Gefühl eines deplacierten Ausdrucks.«³⁵

His response, his inability to articulate his perceptions any further, is thoroughly plausible for someone in an irredeemably hopeless situation and yet he hasn't completely surrendered. »Wer die Kraft aufbringt, [...] zu weinen oder zu lachen, hat sich noch nicht verlorengegeben, den er realisiert noch den Abstand zu seiner Lage. Ihm schwindelt, aber er ist noch nicht am Ende.«³⁶

Yet his laughter may have arisen for an entirely different reason. The irony of the situation has not escaped him. His laughter speaks to his realization. The recognition of incongruities can reduce tensions in otherwise unbearable situations.³⁷ Though without words, in effect he is saying: Can you believe that of

35 | Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, p. 324.

36 | Ibid., p. 327.

37 | Margaret S. Stroebe et al. (Eds.): *Handbook of Bereavement Research: Consequences, Coping, and Care*. Washington (DC): American Psychological Association 2001, p. 506; George A. Bonanno: *Grief and Emotion: A Social-Functional Perspective*. In: Stroebe, *Handbook*, p. 493-515.

all the things that was destroyed, this mundane and broken timepiece was not, that this symbol, encompassing all the care, the devotion, the love he knew (and thought would be his forever) survived? Despite its undeniable shortcomings, it still marks the hour of his homecoming. That realization makes him laugh.

Wenn das Herz im Leibe hüpf, [...] wer freudig überrascht ist durch ein unerwartetes Geschenk [...] der kann lachen. Aber sein Lachen ist in Wirklichkeit Jubeln. Je unerwarteter, je überraschender das Freude auslösende Ereigniß kommt, desto entfesselter wirkt es.³⁸

This jubilation sets him free, but only for a moment. Given his enormous losses, his joy remains short-lived. His life has changed; his time has changed. Despite his youth, he realizes that truth unequivocally. »Dann sagte er nichts mehr. Aber er hatte ein ganz altes Gesicht.« (204)

Just as he learned something, those within earshot learn something as well. Whether they expected or even intended to do so on this particular day remains beside the point. They did. They were changed. It was sunny after all. (201) Does nature not ordain that growth require sunlight? »Und der Mann, der neben ihm saß, sah auf seine Schuhe. Aber er sah seine Schuhe nicht. Er dachte immerzu an das Wort Paradies.« (204) His Eden might have been configured differently from the young man's, but when he permits himself to look inward perhaps he recognizes the outlines of his heaven nonetheless. Perhaps he also recognizes a paradise lost.

By way of summary, reviewing the hallmarks of Borchert's signature palimpsest, evident in this and so many of his utterances, may suffice. With his elementary, yet moving language he addresses everyone, everyone, who has ever or will ever suffer a loss. His symbols are readily approachable. We, the owners of the hyphen between the dates of birth and death, understand the importance of clocks and kitchen clocks in particular. We can easily empathize with his repeated attempts to come to terms with his losses. Nevertheless, the following reflection from Mary Jean Irion's *Yes, World*, may serve as an even more poignant conclusion.

Normal day, let me be aware of the treasure you are. Let me learn from you, love you, savor you, bless you before you depart.

Let me not pass you by in quest of some rare and perfect tomorrow. Let me hold you while I may, for it will not always be so.

One day I shall dig my nails into the earth, or bury my face in the pillow, or stretch myself taut, or raise my hands to the sky, and want more than all the world your return.³⁹

38 | Plessner, *Gesammelte Schriften VII*, p. 279.

39 | Mary Jean Irion: *Yes, World: A Mosaic of Meditation*. New York: Baron 1970, p. 53.

»This is Africa«

Representation, Agency and the Employment of Master Narratives in Edward Zwick's BLOOD DIAMOND

ANNA-MARIA SENUYSAL

Hollywood films such as Edward Zwick's *BLOOD DIAMOND* (2006) are powerful tools for spreading different narratives and ideologies, as they are usually consumed by large numbers of recipients. The way they represent groups of people, events and history therefore plays a significant role in the construction of our cultural reality, since images and the imaginations that result from them eventually do have real effects. Hollywood Cinema for example often supports and reiterates, but to a certain extent also creates the master narratives that circulate in a culture, which according to Robert Kolker contain »the elements that please us with their ease of access, with the way they raise our expectations and satisfy them«.¹ However, Hector Rodriguez for example argues that films in general are indeed also capable of supporting counter-discursive or non-dominant systems of thought by criticizing given master narratives and offering an »alternative moral picture«.² This is a supportable approach, since films form a major system of representation today, a system in which reality is not only reflected, but also constructed in various ways: »how anything is represented is the means by which we think and feel about that thing, by which we apprehend it«.³ This constitutive nature of representations remains, regardless of whether it works towards a dominant or a non-dominant stance.

BLOOD DIAMOND could be read in the latter way, as it openly criticizes various instances portrayed in the film: not only the ferocious troops of the Revolutionary United Front (RUF), but also the fictional corporation Van De Kaap, which closely resembles the actual De Beers Corporation. It can therefore be understood as a critique of unethical capitalist business practices, the exploitation of African countries and consumerism. On a different layer, the film also has the potential to take a critical stance and to create a space for a postcolonial voice

1 | Robert Kolker: *Film, Form and Culture*. New York 2006, p. 213.

2 | Héctor Rodriguez: *Ideology and Film Culture*. In: *Film Theory and Philosophy*. Ed. by Richard Allen and Murray Smith. Oxford 1997, p. 260–281, here p. 271.

3 | Richard Dyer: *The Matter of Images: Essays on Representation*. London 1993. p. XIII.

within the dominant system of representation that is Hollywood Cinema, since it apparently narrates from inside of Africa and attempts to give a voice to those affected by the civil war/western consumerism. However, a close analysis of the film unveils certain problematic issues concerning these critical stances. In order to answer the question whether the film could ultimately be regarded as being critical and challenging towards master-narratives of capitalism and western superiority, it is therefore important to have a closer look at what and how the film narrates – the relation of form and content and the narrative that emerges from both, as well as the relation between different layers of criticism. This shall be done by answering various questions: how does the film portray Sierra Leonean civil war in terms of narrative and form? Which layers of criticism do we find and how do they relate to each other? How is agency conceptualized and where is it located? And finally, how does the film narrate its content and what are the implications for the analysis and evaluation?

The movie centers around three main characters: Solomon Vandy, a Mende fisherman (played by Djimon Hounsou), Danny Archer (played by Leonardo DiCaprio), a white self-proclaimed ›Rhodesian‹ and professional smuggler, and finally Maddie Bowen (played by Jennifer Connelly), an American journalist who is on a mission to unveil the unethical and illegal involvement of the South African corporation Van de Kaap with the trade of conflict diamonds to the ›First World‹. Vandy, whose village is raided by RUF troops and whose son is later on taken captive and turned into a child soldier, is separated from his family and enslaved by the rebel group. Working in a mine, he finds an enormous pink diamond, which he can bury before a RUF Commander can take it away from him (because the mine is raided by government troops). Members of the RUF as well as Solomon are imprisoned in Freetown. This is where Archer, being imprisoned as well, overhears a conversation between Solomon and the RUF commander and thereby hears about the stone. Together with Maddie, whom Archer meets at a bar, they go on a quest to reach their individual goals: finding evidence for her investigation for Maddie, finding his son and reuniting with his family for Solomon, and finding the stone as a ticket out of Africa for Danny Archer. Whereas the latter dies as a martyr, both Maddie and Solomon attain their goals. In the closing scene, Solomon is invited to speak as a witness at a fictional version of the South African conference that resulted in the Kimberley Process.

The Sierra Leonean civil war took place between 1991 and 2002 and was a particularly devastating and violent conflict, characterized by outstanding violence and human rights violations against large parts of the civilian population. These were conducted by various groups involved in the conflict, some of which funded themselves through the illegal trade of so-called »blood diamonds« or conflict diamonds via the neighboring state of Liberia. The term blood diamond refers to stones that have been illegally mined in war zones, often in order to finance a rebel group's or a warlord's activities.

This was also the case for the Sierra Leonean rebel militia Revolutionary United Front (RUF), which committed immense atrocities over the course of the years. BLOOD DIAMOND situates itself within this very specific historical position and tries to reflect it in an accurate way – however, the viewer receives practically no information on how the given situation has emerged. The RUF is introduced in the very beginning of the film when raiding Solomon's village. Even though the displayed practices connected with these raids, such as the amputation of civilian's limbs and the abduction of boys are historically accurate, the historic situation is in itself completely detached from its context. There is no information on other groups that were indeed involved in the war, the actual government or the political situation that preceded the civil war – and which tremendously contributed to the rise of the RUF. The lack of contextualization, the stark focus on the relation between resources and civil war and the generalization that results from it could have a twofold effect: either portraying the issued questions of human rights and the exploitation of the African continent as a general concern and problem, or it could, and this is according to my analysis the case in BLOOD DIAMOND, lead to a highly reductionist and therefore possibly problematic approach. The viewer is thrown into a depiction of Sierra Leone as a pit of violence and crime, and the only explanation for that situation that the film gives us is: »this is Africa«, or in short, »T. I. A.« This verbal leitmotif is uttered by Danny Archer at several moments in the film, usually when faced with severe violence or severe structural problems. There are several critical issues concerning that phrase. First of all, the role and emergence of political instability and the roles of various influential factors are entirely left out of the picture. Secondly, it is not only blatantly essentialist, but furthermore conceptualizes not just the state of Sierra Leone, but the entirety of the African continent as a sort of monolithic, hyper-violent chaos pit that is the Other to the western world. This othering and the resulting juxtaposition, but also a close connection of ›First‹ and ›Third‹ World are conveyed on the level of content, but, arguably even more intensely, also on the level of form, which both play a significant role in the constitution of the narrative.

ECONOMY (CRITICISM) AND THE FIRST AND THIRD WORLD

In the sequence that follows the raid of Solomon's village, the recipient faces a crosscutting between Sierra Leone (specifically the mine in which he is enslaved) and a fictional G8 conference in Antwerp, visually connecting both spaces to each other, whilst the Mis-én-Scène contributes to an antithetical conceptualization of them. From the first to the second shot, the film cuts from the image of RUF troops leaving a burning village to the conference, creating a

visual antithesis that is conveyed throughout the entire sequence. The Antwerp⁴ setting is inside, dominated by blue and black colors. The first extreme long shot establishes a sense of space and introduces the recipient to the focus of interest (the U.S. ambassador and those surrounding him) through the means of lighting, as a specific group of people is positioned in the brightest part of the frame. The setting itself as well as the ordered distribution and the lack of movement of white bodies convey a sense of order; the props that are used (such as the technological equipment and the fact that all of the people are dressed in formal business attire) convey inferred meanings such as modernity, ›developedness‹ and reputability, and also evoke connotations of wealth and elitism. The focus lies on the acts of speaking and listening, as we see the conference leader and those who listen to him in medium close-ups. Cutting to the African scenery, it becomes clear that in this instance the focus lies on physical acts, on labor, as slaves are shown conducting the hard, physical work in the mine. Furthermore, there is a focus on the Black body, as the viewer does not see the faces of the workers in various shots, but rather sees mere parts of their bodies, such as their arms as well as the tools they use. Along with this partialization and the focus on the body and its labor power goes a certain degree of depersonalization.

Generally, the visual juxtaposition between the two settings is striking: the muddy-brown color scheme opposing the artificial blue in Antwerp, the random movement and positioning of bodies, as well as the absence of developed technology (the workers use rather simple tools) and proper clothing in the African scenery contribute to it, establishing a sense of the western center as ordered, sleek, and developed versus the African periphery as rough, chaotic and improvised. The formal aspects of the scene can be read in two apparently opposing ways: In the first reading, the visual representation is a reiteration of the colonial topos of the west as the locus of civilization and order versus Africa as savage and chaotic within the first few minutes.

However, recipients might also read the scene as a criticism of the institutional treatment of the issue at stake: The blue lighting could be read as an indicator of technology and developedness, but also as a hint towards a certain artificiality, a comment on the fact that people who discuss the issue or even actively engage in the practices that trigger this war (namely the representatives of Van de Kaap) are indeed detached from it, protected in a kind of ivory tower. They hide away in the ›clean‹, ordered environment of the west – and therefore remain untouched by their object of discussion (the depersonalized African civilian) and, most importantly, unaffected by their own practices. This approach is supported by the extradiegetic soundtrack, which creates a feeling of tension and threat that is connected to both settings. Here, the reading would rather offer a twofold perspective on diamond trade – the elaborate, but detached position of the west and that which shows the ›reality‹ of the mining work. Ul-

⁴ | Edward Zwick: *Blood Diamond* (USA/Germany 2006), TC: 06:32-08:37.

timately, these two readings are not necessarily diametrically opposed to each other, but rather both apply: in (seemingly) criticizing the detached position of western representatives, the film still falls pit to a derogatory portrayal of Africa. This also becomes clear through the portrayal of authority.

In the Antwerp scenery, authority is located in the men discussing the issue – mainly in the U. S. ambassador – whereas the African authority figure is Captain Poison. The ambassador is talking to and with other representatives (implying a democratic stance), in a self-assured and calm, but insistent way. The way his character is portrayed evokes a sense of trustworthiness and competence. The viewers are shown the faces of other representatives, in fact many of them, in medium-close up tracking shots, emphasizing the fact that they look at and listen to him. The RUF commander however is portrayed as a megalomaniac, a hypocritical dictator. In the first shot he appears in, we see him reading a *Hustler* and wearing a flamboyant, eye-catching watch, which is a stark contrast to his utterances about the white masters and their greed (since he apparently happily consumes the output of exactly western capitalism and globalization and enjoys owning expensive things). In giving his speech, he yells almost hysterically and is in permanent movement. This, on one hand, implies insecurity, but could also be interpreted as a portraying the Black body as animalistic and uncontrolled. His utterances in themselves are nonsensical, as he talks about the abolishment of slavery to the civilians that he has indeed enslaved and that he threatens to kill within that very same scene. The exaggeration of acting and conceptualization of character make him appear almost comic.

The problem that is at stake here is not the ridiculed depiction of a terrorist militia leader, but once again the underlying juxtaposition. Presuming that the film uses both characters as a pars-pro-toto to represent a larger structure, the U. S. ambassador embodies the western institution, which is portrayed as measured and self-critical, whereas the commander is a single figure incorporating African nationalism and the upheaval against existing governments and the west – issues about which the recipient is likely to (even if maybe unconsciously) make generally negative inferences due to Captain Poison's portrayal. Hence, especially when taking into account the fact that the U. S. ambassador is also functioning as a voice-over in the mining sequence (which once again implies knowledge and dominance) this scene is narrated from a Eurocentric western perspective and therefore reassures it.

Thinking about the portrayal of the western institution and system of thought, there is a last remark with regard to this scene I want to make. The various voices of the people at the conference give different perspectives and opinions on the issue of conflict stones (one of them openly mentioning the role of the U. S. in purchasing them) and thereby educate the viewer on the topic. What is interesting here is that the scene does convey a somewhat balanced approach to it. However, what is *generally* at stake in this discussion is global capitalism. Even though the global desire for resources and the exploita-

tion of Africa is an issue that is discussed, the ›real‹ perpetrators in the scene (Van de Kaap and Simmons) are spatially detached from the group of people discussing – they are on the margin of the event. This leads to an inferred externalization of the undesirable practices and therefore also of guilt, portraying the perpetrators as not directly connected to the larger system that the G8 stands for. The film therefore, at least on a form-level, denies the interlinking of politics and economy and enables the political institution and the system it is embedded in to remain untarnished. This system, once again embodied by the ambassador, can therefore remain unstained and does not have to be brought into the focus of criticism. However, articulated in the ambassador's statement »we must act to prohibit the direct or indirect import of all rough diamonds from conflict zones« lies an additional interesting implication the film makes: namely that the power to change the situation lies within the very association of the G8, which ultimately consists of industry nations with a distinct economic agenda. This agenda shall be discussed in more detail further below when discussing the topic of agency.

AGENCY, REPRESENTATION AND THE WITNESS

The U. S. Ambassador in this case speaks for the suppressed subaltern (the civil population / ›locals‹) and voices the need to save them. It is apparent that his utterances have a performative power, they do not merely describe, but constitute the agenda of the representatives. His voice and position of enunciation is worth a closer evaluation. On a formal level, he frames the film with his appearance in the aforementioned and the last scene. This already implies importance and stresses his role as a narrative and formal instance. However, we also find a concentration of agency in his figure regarding his utterances and their consequences. In the G8 scene, he voices concern about the subaltern class, namely the civilians affected by the civil war. His voice and enunciation are what brings the subject matter into the focus of interest. The remarkable thing in this scene is that he implies that the power to change the given situation lies a.) on the side of those present at the conference (representatives of the G8 states, therefore the developed west) and b.) is grounded in the ability to economically influence the situation (namely by inhibiting the trade of conflict diamonds). This means that political agency (which is discussed here on a larger scale than that which the individual characters carry) in this regard is connected to three premises: the ability to speak and be heard, affiliation with western industrial nations, and economic power. The ability of *handeln as acting* is therefore closely connected to that of *handeln/Handel as trading/trade*. The implication that this carries ultimately leads to a deconstruction of the critical approach towards capitalism that has just been discussed, since it can be inferred that partaking in exactly these

capitalist practices and the connected economic power are indeed a determinant of agency.

In terms of the ability to speak and to be heard, the controversial approach of ›speaking in the name of‹ or ›for‹ the ›third world‹ and/or the subaltern is obviously problematic: various authors have criticized the idea of being able to represent the/a subaltern group. Representation is in itself problematic in this regard, since Gayatri Spivak points out the often overlooked ambiguity of the term ›re-/representation‹: the difference »between representation [...] as tropology and as persuasion. *Darstellen* belongs to the first constellation, *vertreten* – with stronger suggestions of substitution – to the second«.⁵ The notion of *vertreten*, ›speaking for the subaltern‹ is therefore marked by persuasion. Spivak furthermore criticizes »[t]he unrecognized contradiction within a position that valorizes the concrete experience of the oppressed, while being so uncritical about the historical role of the intellectual [...] representing them, the intellectuals represent themselves as transparent«.⁶ She claims that therefore »[s]ome of the most radical criticism coming out of the west today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as Subject«.⁷ This problem is of course not only applicable to academic/intellectual work on the subaltern, but also other representational forms, such as film.

The applicability with regard to *BLOOD DIAMOND* is threefold: firstly, we have the movie itself as part of a larger institutional system representing the African position, secondly the intradiegetic conference-as-institution discussing the fate of African civilians and, what I would like to focus on now, also representation on the level of diegetic character relations. Solomon Vandy is neither capable of acting out his own interest (finding his family), nor of speaking – the agents in these regards are both Danny Archer and Maddie Bowen. Vandy is portrayed as having no power to attain a goal by himself, since, as Danny Archer points out very explicitly, without him he is »just another black man in Africa«. Even though Archer is African himself since he has been born in Zimbabwe, race is and remains the critical factor of determining who is capable and who is not. The latter is generally the case for Solomon: he is in need of constant tuition and instruction by Archer, their relationship is hierarchically structured – even though their dependence on each other is mutual. Archer is therefore constructed as the agent of power as well as knowledge. Maddie, on the other hand, is clearly the locus of ethics due to the way her character is conceptualized: she has intrinsically moral intentions and is on a quest to unveil the truth and fight for humanism. In that instance, she is the direct antagonist to Van De Kaap. More

5 | Gayatri Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader. Ed. bei Patrick Williams und Laura Christman. New York 1993, p. 66-111, here p.71.

6 | Ibid., p. 70.

7 | Ibid., p.66.

importantly though, she is also the locus of the voice in her role as a journalist. It is her distinct agenda to record Solomon's story in order for it to be heard by the world, and is therefore functioning as the representative instance in the film lending her voice to Solomon – the singular subaltern. It is due to her engagement that Solomon is finally brought to the South African conference, where he is supposed to function as a witness.

There are several interesting remarks with regard to this scene.⁸ First of all, the ambassador we have seen in the formerly analyzed scene, once again is the one who speaks, also once again in a seemingly self-critical fashion. As mentioned above, he thereby clearly frames the narrative of the film and is emphasized in his powerful role and as an instance whose words constitute reality. Also, the scene brings up a second point of interest from Spivak's essay, which is the conception of the subaltern group as a monolithic entity: »[o]ne must nevertheless insist that the colonized subject is irretrievably heterogenous«⁹. Quoting Guha, she adds that

taken as a whole [...] this category was heterogenous in its composition and, thanks to the uneven character of regional economic and social developments, differed from area to area. The same class or element which was dominant in one area could be dominated in another. This could and did create many ambiguities and contradictions in its attitudes and alliances.¹⁰

The subaltern class is therefore not monolithic, it does not have a pure form of consciousness and therefore can never be represented by a single voice. Solomon Vandy in the given scene is not only a witness for himself or even the Sierra Leonean population, but for the entirety of the ›Third World‹: »[t]he Third World is not a world apart, and the witness you will hear today speaks on its behalf. Let us hear the voice of that world, let us learn from that voice and let us ignore it no more«.¹¹ However, Solomon Vandy is ironically cut off by the film before he utters a single word – even the singular voice of the subaltern in a very literal way does not speak. The scene, however, is at first sight gloriously orchestrated, and it is important to take a closer look at what is communicated on a formal level. Clearly, the focus in this scene is on Solomon, who undergoes a certain transformation in it.

After establishing the space in the first extreme long shot (once again at a conference), the film cuts to show the recipient Maddie's finished article that Solomon, who is now also dressed in formal attire, is reading. The close-up shot of the article works as a sort of flashback trigger, emphasizing the stark

8 | Zwick, Blood Diamond, TC: 02:12:43-02:14:25.

9 | Spivak, Can the Subaltern Speak?, p. 79.

10 | Ibid., p. 79 f.

11 | Zwick, Blood Diamond.

difference between what Solomon has gone through and the situation he is in at that very moment. It conveys a certain feeling of distance and implies that now, since Maddie's story has been published, there is closure and good has succeeded over evil. However, it also draws back to Archer and undermines his role as a romantic martyr. In the shots/reverse shots between Solomon's face and the picture of Archer, the former seems to contemplate on the latter and is apparently sucked back into his memory for a moment. He is brought back into the diegetic present when he is called in with the words »they are ready for you, Sir«. As he stands up, he puts away the newspaper, which could possibly be read as symbolically leaving behind the influence of Archer, and walks up to the entrance of the conference room. During that shot we cannot see his face and are deprived of his emotions. As the ambassador speaks the words »let us ignore it – no more. Ladies and Gentlemen, Mr. Solomon Vandy«, he steps into the room. He is now in the gaze of the people present, but also of cameras, and a moment of transition, which is conveyed via the meanings of cinematography, sound and acting, begins. As he enters the room, Solomon's mimic expression and the hesitation and slow pace of his motions convey insecurity and make him look alien to the setting. However, with the rising volume of the song (which is called »Solomon Vandy« and is written in Luganda, one of the most widely spoken languages in Uganda), and the applause, he walks on – looking through the room, finding Maddie as a point of support and finally steps onto the stage, standing literally in the position of the ambassador. He is shown in close-up, the transformation as being conveyed by the way he carries himself well visible to the audience, as he breathes in and looks up as people give him a standing ovation. The setting, which resembles a theatre with a gallery and the swelling noise convey a moment of celebration. At 02:14:12 finally, we see Solomon in the position of the ambassador, in the exact same way that the latter has been framed in the beginning of the scene – he therefore enters a western, white position in which he finally becomes visible and perceivable. In the final shot, we see him looking up, standing straight and secure.

What is interesting about the scene is that even though Solomon does not actually give testimony, the film form conveys the feeling of closure. The rising sound, the standing ovation from Solomon's perspective and the close-ups draw the recipient in emotionally and create a sense of euphoria and content. The way his body/the acting is used to convey meaning in the scene invites us to read it formally different than on a content level. Solomon is reinvented or rather reconstitutes his self as he enters the stage, literally and metaphorically. This process of transformation could be understood as one of subjection, one »in which social power and regulation are in operation in the formation of the psyche, but which also allows for the possibility of resistance«¹² – Solomon in

12 | Gill Jagger: Judith Butler. Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative. London/New York 1999, p. 89.

this sense would develop a (political) agency that is based in the very subjection that he has experienced throughout the film. Even though he does not speak verbally, it might be argued that he does so on a bodily level. Donna McCormack argues that »communication is not just about words or body language. *Queer Postcolonial Narratives* argues that speaking with, through and on the body is possible«.¹³ However, even in this reading, Solomon still has to be introduced and made visible by the ambassador in order to gain this implied agency and »step onto the stage«.

MASTER NARRATIVES IN FILM CONTENT AND THE IMPORTANCE OF FORM

Even though the scene could therefore be (at least to a certain extent) interpreted as actually establishing Solomon as a subject with agency, the argument can be made that there is indeed a more pragmatic and likely interpretation of why the film orchestrates the last scene as described, if one looks at the film and its form and content in total. That pragmatic reason would be that the film needs to obtain closure, which unfortunately is ultimately diametric to actually taking on a critical stance and having a political effect.

BLOOD DIAMOND seems to be torn apart by different and even opposing agendas. It apparently wants to talk about and to criticize western consumerism, exploitation of the third world by western capitalism, human rights violations, child soldiers and many more topics, which is in itself an ambitious agenda (even though the topics are obviously indeed related to each other). A sound criticism of any of these concepts would indeed imply a counterdiscursive stance. However, looking at the film as a whole in terms of narrative and form, it also becomes clear that the film does indeed employ various master narratives, which ultimately is diametric to such an elucidating and counterdiscursive stance. BLOOD DIAMOND is and remains a Hollywood production, with a specific intended audience. This particular audience is one that is familiar with specific forms, actors and narrative patterns and therefore also has preunderstandings and expectations that want to be met or even guide the reading of the film. On a narrative level, the exposition of Denny Archer as a complex, evolving character and the classic soldier of fortune with a softer side, as well as his martyrdom mark examples of these dominant patterns. Also, the developing love relationship between Danny and Maddie is an element that is utterly unnecessary with regard to the political stance of the film and even distracts from it. However, it is

13 | Donna McCormack: *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. London/New York 2014, p. 181.

once again tied in to the film in order to satisfy the audience's needs and expectations – just like the implied closure in the last scene.

In many ways, the film also technically and formally works within the formal frameworks and master narratives of Hollywood Cinema. By casting Leonardo DiCaprio and Jennifer Connelly as two of the main characters, it directs our attention to their characters and automatically raises an expectation of who the hero of the film is going to be. What is additionally interesting is that in terms of genre, many of the scenes show action characteristics (such as when Freetown is raided by RUF troops), entertaining elements such as explosions, chases, non-stop motions and fast cuts. Action as a genre usually invites the reader to escapism rather than reflection and focuses on spectacle, offering »the spectator an endless roller-coaster of violent, action-packed images«.¹⁴ Also, in its general form it is a mainstream film, as it employs continuity editing, is character-driven, shows motivated causes and effects and generally tries to make us understand it immediately. Hence, referring back to Kolker, it does indeed grant ease of access and satisfies our expectations, not only on a narrative, but also on a formal level. Kolker argues that film form can in itself be read as master narrative: »we could, stretching the point, even consider the classical Hollywood form itself a master narrative. It is not only the form of narrative that the majority of films use to tell their stories but a narrative in itself. It offers an invitation to pleasure without work, invites us to see without really having to understand what we see«.¹⁵ Ultimately, portrayal and film form guide our perception of the work, just like the content. A critical film, according to Jean-Luc Comolli and Jean Narboni, is one which attacks its ideological assimilation by political action: »they deal with a directly political subject. ›Deal with‹ is here intended and in an active sense: they do not just discuss an issue, reiterate it, paraphrase it, but use it to attack the ideology«.¹⁶ This refers to the level of the ›signified‹, hence that which is narrated. *BLOOD DIAMOND* already fails in this regard, as it does not ultimately manage to criticize an ideological framework in general, but rather has to extract a specific evil subject that has to be defeated, and against which representatives of the capitalist western world can be reestablished as ethical and in charge. However, even if the political act of subverting ideology were given in the film, it fails the second requirement: »[t]his act only becomes politically effective if it is linked with a breaking down of the traditional way of depicting reality«.¹⁷

14 | Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts*. 3rd Edition. London/New York 2006, S. 5.

15 | Kolker, *Film, Form and Culture*, p. 213.

16 | Jean-Luc Comolli und Jean Narboni: *Cinema / Ideology / Criticism*. In: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ed. by Leo Braudy, Marshall Cohen and Gerald Mast. New York/Oxford 1992, p. 686.

17 | Ibid.

The movie therefore turns, on a certain level, into exactly that reiteration of master narratives – a spectacle, in which the recipient is invited to passively consume, in which Africa is merely the stage on which the white soldier of fortune conducts his adventures, and on which (on a larger scale) the ideological criticism is nulled by the reassurance of the West as the locus of agency, ethics and ratio. This happens in order to please an audience that is in the same film asked to at least superficially reflect upon itself, which is a paradox that the film does not manage to overcome. In the way in which it prompts its viewers to think, it does not narrate from an African perspective, but rather employs topoi of colonial fantasy, such as the juxtaposition of civilization and savagery as well as that which Frantz Fanon identified in *The Wretched of the Earth* in 1961: namely of the west as the caring mother who prevents the immature (post)colonial child from self-destruction.¹⁸ This unveils a lack of self-reflection on the side of the film, which ultimately falls into a pit between the need to entertain, between sensationalism, spectacle and narcissism, on one hand and an accessible, thought-out critical attempt on the other.

18 | Frantz Fanon: *The Wretched of the Earth*. New York 1963.

American Exceptionalism Through German-European Eyes

The Case of John James Audubon

HUGH RIDLEY

There was a time when it was common to refer to both Germany and the U.S. as ›new nations‹. The phrase referred to the fact that both countries reached political statehood many centuries later than, for instance, France or Spain.¹ The ›lateness‹ of this nationhood showed itself in many ways, including the insistence on both countries' unique distinctiveness of their national experience, reflected in what became their national culture. In the case of Germany, this discussion often took place around concepts such as the ›Sonderweg‹; for the U.S., the term ›Exceptionalism‹ came to summarize the argument. While the German discussion emphasized the deviation of German intellectual life from mainstream currents of European thought (e.g. the Enlightenment), American opinion was based on the assessment of national life shaped by its confrontation with the ›Frontier‹, the natural world of a continent regarded as untouched by human hands.²

To the extent that these are ideological constructs by which new nations' culture claims its integration with the state, it is not surprising that at many points we can show that much of the culture claimed as particularly distinctive to a new nation was in fact not exceptional, but formed part of a common heritage with Europe or – in the case of Germany – other European states. These relations are quite distinct from the phenomenon to which much research from the mid-1970s onward was devoted, when critics focused on the way in which German writers interpreted the United States in the light (and sometimes darkness) of

1 | See Seymour Martin Lipset: *The First New Nation. The United States in Historical and Comparative Perspective* [1963]. London 1996. The classic German version of ›lateness‹ is Helmut Plessner: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* [1935]. Stuttgart 1959.

2 | The classic text is Frederick Jackson Turner: *The Significance of the Frontier in American History* [1893]. New York 1962. Literary critics most associated with Exceptionalism include Van Wyck Brooks and Howard Mumford Jones.

their European experience.³ Writers such as Reinhold Solger, or the Austrian Ferdinand Kürnberger, read the U.S. as Europeans, thus reducing the Exceptionalism of American culture and experience into a merely exotic element, such as exceptional scenery, quaint dialect, or bizarre social behaviour.

In this short text, I wish briefly to consider these issues in a small but telling example. It focuses on, perhaps, the world's most famous and – to judge by the auction-rooms – most expensive bird artist: John James Audubon. Audubon was born in 1780 in France, but fully identified with the U.S., where he died in 1851. The route to Audubon leads through a typical American artist of the 1830s, Edward Hicks (1780-1849), and from him to aspects of the European painting of the time. For those unfamiliar with the art-works discussed here, I reference easily accessible websites.

As a child growing up in post-war Britain, I must admit, with Gottfried Benn, ›In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs‹. But for at least fifteen years, I ate my meals in front of a cheap reproduction of an American picture: Edward Hicks' *The Cornell Farm*.⁴ I would like to think that the picture came in with the U.S. military (the whole of Britain was, in that sense, part of the American Sector), but I expect it was pure chance. Hicks' picture shows a farm in Pennsylvania – readers of Sealsfield will be strongly reminded of his invocation of that state in *Morton*⁵ – on the day of its sale, the picture amounting to an inventory of the farm, its livestock and equipment. Hicks was the leading representative of the so-called American Primitives and, of course, a classic example of the Exceptionalism theory, for these artists were painters untouched by art academies, European aesthetic theories, or by the eye of the tourist, but itinerant through the American countryside, finding commissions where they could. The contrast to the Hudson River School, with its close links to European Romanticism, could hardly be greater. Hicks' picture shows that contrast clearly. It does not follow the laws of perspective or composition laid down by the European academies, but possesses an extraordinary flatness, and a stylization of forms that Europe would not discover until Cubism. It is a picture neither by the elite, nor for the elite, but a democratic picture making no claims to hierarchy of subject or theory. In a wonderful remark in defence of his friend Friedrich Nietzsche, whose *Die Geburt der Tragödie* had just been savaged by the academic world, Wagner said that reading such critics was like listening to a cobbler passing judgment on an Old Master: the cobbler felt justified in his ability to judge ›because the subject is wearing shoes‹. Hicks would have welcomed such a judgment.

3 | A rich source of such readings was Sigrid Bauschinger/Horst Denkler/Wilfried Malsch (Eds.): *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA*. Stuttgart 1976.

4 | Reproduced online in http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Hicks.

5 | Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke*. Ed. by Karl J. R. Arndt. New York/Hildesheim 1972f., Vol. X,1, p. 114 f.

ment. An American ploughman could comment on Hicks' picture of ploughing (a distinctive type of plough is being used); a stockman might comment on the cattle; an American builder on the carefully painted farm buildings; it is even possible that pigs themselves would have been welcome to express an opinion. This was a literal art; to quote Thomas Mann in a related context, »eine Kunst mit der Menschheit auf du und du«.⁶

In this understanding of art, Hicks' pictures closely followed the aesthetic that Ralph Waldo Emerson famously expressed in the speech *The American Scholar* (1837). Here Emerson called for an art that would return to confronting the basic material facts of American life. Its central argument:

I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar and the low. Give me an insight into today and you may have the antique and future worlds. What would we really know the meaning of? The meal in the firkin, the milk in the pan, the ballad in the street.

These words served as the founding ethos of nineteenth century American literature.

Now of course, Emerson's remark fits seamlessly – but mostly predates – into the European (or global) movement of Realism. We find all but identical expressions of this democratic aesthetic in the novels of George Eliot or Balzac, or in Fontane's essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. But its links to Hicks have nothing to do with reading or influence. As he toured America, Hicks embraced and depicted »the common [...] the familiar« because he knew nothing else but that America. Hicks, in his exposure to American nature and his untutored approach to art, offers an example of American Exceptionalism, but that does nothing to classify his painting style.

At this point we encounter an exciting art-historical essay by the novelist John Updike under the title *The Clarity of Things* (2008).⁷ Here Updike explores what he identifies as the essential style of American painting. He starts from poet William Carlos Williams's statement that »for the poet there are *no ideas but in things*«, and sees in the anchoring of art in the materiality of the world the special quality of American painting. »Born into a continent without museums and art schools [the American artist] took Nature as his only instructor«. What is unusual about the essay is that Updike moves on to define the aesthetic consequences of being instructed by nature and ends up (although his focus is on the Boston artist John Singleton Copley) with what amounts to an analysis of *The Cornell Farm*. He calls this a »liney« style, comprising a physical appre-

⁶ | Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M. 2007 (Große Frankfurter Ausgabe, Vol. 6), p. 429.

⁷ | The New York Review of Books 26 (2008), p. 12-16.

hension of objects and content to portray nature through shapes and surfaces. American art is linear art. Updike sums up his argument: »The artist intently maps the visible in a New World that feels surrounded by chaos and emptiness. The ›lininess‹ of American art combines therefore a total commitment to the ›empirical‹, which it delineates markedly, while perhaps emphasizing the self-orientated order of the painting itself.

We note in passing that Updike is simply extrapolating from Heinrich Wölfflin's classic 1929 text.⁸ He uses Wölfflin's terminology, starting from the binary opposition of ›liney‹ and ›painterly‹, adding only the Exceptionalist evaluative judgement, and merely omits mention of his European source. Such wilful one-sidedness does nothing to devalue Updike's sense of American art (after all, Wölfflin makes no mention at all of any American painting). What does throw doubt on Updike's contention, however, is the discovery of the extraordinary similarities between Hicks and the most provincial of European art-movements, the *Biedermeier*.

As one walks through the Belvedere in Vienna (or through its excellent website) there is a huge number of *Biedermeier* pictures, but one in particular that strikes the eye of anyone who knows Hicks' work: *Michael Neder. Die Heimkehr der Herde*.⁹ Not only does Neder, known as the ›Schustermaler‹, resemble Hicks in biography (e.g. both were largely untutored artists), his painting is executed exactly in Hicks' style. The picture portrays what the title says: a farmer brings his animals in for the night (hence, the picture acts as a kind of inventory), but the animals are portrayed linearly, without perspective, like theatrical flats, with the same formal reduction and disturbing objectivity of Hicks' work. What does it mean that two provincial painters, on different continents, with obviously no knowledge of the other's work, produce works in one aesthetically striking style, for which their contemporaries offer no encouragement? And how can we relate a painter who epitomizes American Exceptionalism to a half-forgotten *Biedermeier* painter in Vienna?

In passing, we might suggest that provincialism, rather than the open frontier, was a constitutive feature of nineteenth-century American life. Benjamin West, Abraham Lincoln, Theodor Roosevelt; in all of these figures, the nostalgia for a past America is unmistakable. For all the adventurous and new opportunities that Europeans saw in the U.S., the nostalgia for the old settler life, for the log cabin and the small town sociabilities, were a central part of American culture. In this respect it would be hard not to recognize an affinity with German culture at the time, pulled towards a dynamic future yet hankering after

⁸ | Heinrich Wölfflin: Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art. Transl. by M. D. Hottinger. New York 1932.

⁹ | Picture online at <https://artinwords.de/michael-neder-malerei/>.

the familiar. As de Tocqueville remarked of the Americans: »they love change, but they dread revolutions«¹⁰ – a mixture of emotions familiar in new nations.

These issues come together in Audubon. Nothing represents the cultural side of the American frontier mentality more fully than Audubon's central ambition: to provide a complete pictorial inventory of North American avifauna. His extensive and often dangerous travels along the frontiers of America are a literal enactment of Turner's thesis, and they were undertaken in protest at European cultural condescension towards America. In particular, Buffon's monumental *Histoire Naturelle*, the seminal text of European zoology in the last decades of the 18th century, not only contained grotesque errors concerning American birds, but in it Buffon subscribed to the idea of a general degeneration of American species in comparison to those of the old world. Audubon represented that mixture of pride in the U. S., a search for objectivity – *no ideas but in things*, as Williams had written – and the determination to live American life at the frontier that was at the heart of Exceptionalism. It is, in short, rather surprising that Updike does not mention him, for Audubon perfectly illustrates that ›clarity of things‹ which is Updike's subject, and the issues which his work raises are important in an understanding of transatlantic culture.

It's usual for those who study Audubon's pictures to be familiar either with other bird painters of the 19th century (Thomas Bewick, perhaps, or Josef Wolf) or with the salesrooms, in which Audubon folios easily reach seven figures. Our discussion of Hicks and Neder suggests what may be a more productive approach. Above all it highlights a central difficulty in naming the distinctive style in which Audubon painted. It draws our eyes to the extraordinary flat linearity of Audubon's images, so far removed from the rounded substantiality practised in ›painterly‹ art. It is a constructed realism, not just in the sense that disturbed some ornithologists of the period; namely, that Audubon often killed the specimen and then mounted it on an intricate wire structure to hold the pose that is to form the basis of his picture. Even within the frame of the picture, the bird forms part of an artificially constructed space, and when he portrays groups of birds their arrangement is spatial and ›liney‹ (just how Neder and Hicks arrange their animals in a decorative order) rather than, for instance, reflective of the species' group behaviour. Such insights were to characterize the bird-paintings of the Swedish artist Bruno Liljefors some 20 years later.

So what are we to do with these observations? It would occur to no one to call Audubon a primitive artist. Starting from the moneyed public at whom his collections of paintings were directed, he has little common ground with Hicks or Neder, even though he suffered physical and economic hardship throughout his working life. His family origins in the France that Napoleon was starting to destabilize removes him further from these figures. Yet, Audubon unmistakably

10 | Alexis de Tocqueville: Democracy in America [1835]. Ed. by Richard Heffner. New York/London 1956, p. 267.

shares with them an aesthetic that – while rooted in Realism – took on formal aspects that appeared to clash with it. We suggested earlier an alienating element in the objectivity with which Hicks and Neder composed their pictures. In Audubon, the alienation is seen in a contrasting sense of decoration: the one clearly betraying something of his artistic education in France before the final move to America, the other in that marked affinity with Hicks and Neder. A picture such as *Carolina pigeon* shows both elements strikingly.¹¹ The arrangement of flowers and birds is on one hand a style that may be found in the decorative porcelain of Sèvres; on the other hand, the sharp delineation and stylization of the birds' outlines conforms to the decorative qualities of Hicks and Neder. Similarly, his *American flamingo* both echoes a rococo artist such as Jean-Baptiste Oudry, and works with the linear surfaces of the Primitives.

It is at this point that, to an outsider's eye, *andererseits* is happily situated. It is not satisfactory merely to comment on either the distinctiveness of two influences even in such an archetypical artist as Audubon, or on the questionable claims for the exceptional status of American art. Although understandings of Audubon's work may strengthen our sense of what Marie Irene Santos so brilliantly identified as »the mid-Atlantic space«¹² (for Audubon of course knew both sides of the Atlantic and crossed that space frequently), it leaves as a challenge the powerful affinity between Hicks and Neder, re-surfacing as it did in Audubon's work. A clue may be found in recent revaluations of Neder's work. In introducing a recent exhibition of his work, Sabine Grabner makes the remarkable claim that *Die Heimkehr der Herde* is »das wohl eigenwilligste Kunstwerk, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien entstanden ist«.¹³ From this we might suggest two concluding thoughts: the first is that despite the label of ›primitivism‹ attaching to some artists and styles (before the wholesale rediscovery of the primitive in Gauguin and other modernists), primitivism can be the starting-point of radically innovative art. It contains freedoms and potentialities that do not necessarily attach to art that is more sophisticated, and its potentialities are not contradicted by modern, advanced societies wherein it may flourish. Secondly, the modern and dynamic society that German intellectuals posited in the U. S. continued to share far more features with European culture than those which a particular tradition of American criticism has been ready to acknowledge. Reading these affinities requires the observer to look beyond programmatic statements and ideology and to be sensitive to those artistic issues out of which all art draws its power.

11 | There is a good selection of pictures on the Wikipedia Audubon website. Otherwise entering Audubon Carolina pigeon on a browser will reveal the picture concerned. It's also rewarding to look at Audubon's various pictures of the Stormy Petrel.

12 | Maria Irene Ramilho Santos: *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover/London 2003.

13 | The exhibition Michael Neder: *Ohne Kompromisse* ran in the Oberes Belvedere in 2013/14. The curator was Sabine Grabner.

Framing Infinity in Print

Germany's Lasting Literary Gesture

WENYAN GU

To those who believe in the perpetuity of the written word, there lurks a danger of ephemerality in this dawning era of digitalization where words are no longer expected to be preserved as letterpress on paper. The amorphous circulation of literary scripts, regardless of its genesis as calligraphy performance on papyrus or as smartphone note-taking praxis, threatens to turn the bibliophilic wish of reading and preserving the materiality of printed text into a historical dream, saved on an online cloud-server. One may recall Walter Benjamin's aura-lament in the age of mechanical reproduction, where the mystic power of the artwork – the *Kultwert* – is reduced to its mere potential of exhibition and acquisition – its *Ausstellungswert*.¹ Literature, the artistic word-ensemble with diminishing *Kultwert* ever since Gutenberg's printing revolution, is now transforming its last shrine of analogue into a niche of virtual exposition. Easily accessible and immediately retrievable, the electronic medium finds massive readership for literary writings and provides the newly deified cyberspace for their production, distribution and reception. Literary practices are swerving towards the digital formlessness, where writings are no longer expected to be printed in order to remain. In the end, there will be no physical form needed for literature, or as some may fear, no literary writings will be lasting at all.

It is then perhaps not surprising to find some of the most tenacious modern-day opponents against this literary *Gestaltlosigkeit* – the notion that the formless cyberspace can be a suitable abode for literature – from the same *German* cultural background of Gutenberg and Benjamin. When the aspiring German author Judith Schalansky pronounced the foremost importance of the »format« for literary works, she has recognized the spellbinding, menacing force of digitalization in the contemporary literary industry. A former art student turned professional book designer and zealous typographer, Schalansky celebrates almost all her literary successes within the corporeal boundary of physical books of her own »making« – writing, illustrating, and designing – including her 2009

1 | See Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Idem: Gesammelte Schriften. Vol. I,2. Ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974, p. 435-467, here p. 443-445.

international bestseller, *Atlas der abgelegenen Inseln*², as literary as cartographic compendium filled with an artist's dream of making the »perfect« book for both intellectual and material delight. What bothers Schalansky in the rise of e-books, on the other hand, is the argument that the content of a book is all that matters: so long as words remain the same, the reading experience will not alter much, not even when the rendering format changes or disappears. »Ich habe in meinem ganzen Leben noch nie einen Inhalt ohne Form gesehen.«³ So avowed Schalansky in an FAZ interview shortly after having bored off the Most Beautiful German Book Prize in 2012. The prize was endowed for her authoring – writing and making – of *Der Hals der Giraffe*⁴, a star product in the contemporary German book-market by the famous Suhrkamp Publisher. In effect, it was an aesthetic acknowledgement of Schalansky's effort in framing literature in print. There is also a digital form of the book but its virtual nature demands much less, if at all, from its equally virtual format. In contrast, a paper book incorporates for Schalansky certain totality or even some totalitarian fullness, »einen rührenden Ewigkeitsanspruch: dass es bleibt«.⁵ Books shall remain, forever and in print.

Schalansky's vision for the eternal life of books in print is an authorial one, which is as personal as it is cultural. On the one hand, her praise for the »totalitarian« character of the paper book echoes Walter Benjamin's whimsical comparison of a writer to an authoritarian book collector: »Schriftsteller sind eigentlich Leute, die Bücher nicht aus Armut sondern aus Unzufriedenheit mit den Büchern schreiben, welche sie kaufen könnten, und die ihnen nicht gefallen.«⁶ On the other hand, her haptic choice of using the linen material for the hardcover of *Der Hals der Giraffe* reveals certain nostalgia from her East-German childhood, whereas her literary debut *Fraktur mon amour* in 2006 was essentially a typographical love-confession for the Gothic German blackletter typeface evolved from the Gutenberg galaxy. Largely, Schalansky's call for a materialistic frame for literature in print aligns with the German book tradition. Apart from being the historical homeland of some renowned bibliophiles, Germany has an essentially European book culture that is inseparable from its elitist literary tradition. The responsibility of cultural development under *Bildungsbürgertum* makes

2 | Judith Schalansky: *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Hamburg: Mare 2009.

3 | Andreas Platthaus: Judith Schalansky im Gespräch ›Wie tut man Büchern Gewalt an, Frau Schalansky?‹ Feuilleton Frankfurter Allgemeine Zeitung, September 12, 2012, online at www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/judith-schalansky-im-gespraech-wie-tut-man-buechern-gewalt-an-frau-schalansky-11882564.html.

4 | Judith Schalansky: *Der Hals der Giraffe. Ein Bildungsroman*. Berlin: Suhrkamp 2011.

5 | Platthaus, Judith Schalansky im Gespräch.

6 | Walter Benjamin: Ich packe meine Bibliothek aus – Eine Rede über das Sammeln. In: Idem: *Gesammelte Schriften*. Vol. IV, 1. Frankfurt am Main 1980, p. 390.

the reading and discussing of literature a cultural imperative, if not a political engagement as argued in Jürgen Habermas' theory of the public sphere. This tradition has contributed to the shaping of the contemporary German reading culture and literary industry, which has not yet deviated much from the center of literature in its physical format. Even though the current market for paper books in Germany is declining like everywhere else, it has maintained a relatively slow downhill pace, especially in contrast to its Anglo-American counterpart. While e-books accounted for 4.6 % of all book sales revenue in Germany in 2017, the same percentage figure in the U. S. has long superseded 14 %.⁷ Within all this 4.6 % market share, however, 82 % of the e-books sold can be classified as »Belletristik«, a German book-publishing category in between, and thus may include, both light literature (*Unterhaltungsliteratur*) and high literature (*Hochliteratur*). Yet, despite its contribution to the boom of digital reading, literary books also claim the greatest share in the physical book bazaar, notably in its latter and »higher« form, since German book market reports usually separately include »Deutsche Literatur« as more literary, and is usually the second largest category in the print market besides »Belletristik«. In this regard, the circulation of literature in Germany today retains the traditional gesture of framing books in print, especially when the printed words are neatly marshalled in accordance with the demanding literary culture.

This literary gesture, nostalgically persistent and effectively resistant against digitalization, is preserved and reinforced by multiple players in the contemporary German literary field. Authors like Judith Schalansky who strive for artistic and sensory perfection of the reading layouts are unlikely to find virtual publication particularly promising. Likewise, traditional book publishers seldomly give up their printing mandate in the wave of digitalization. Even though the sprouting online self-publishers have already put the existence of many small publishing houses at stake, survivors of the off-line publishing world insist on the physicality of the book with its artistic appeal. For instance, the Berlin-based publishing house Matthes & Seitz has commenced a fruitful project in cooperation with Schalansky to make non-fiction books of high material and aesthetic quality. The market potential of these books, however, mostly lies in the fact that they are suitable for collections or gifts. Here comes the role of the German readers, who would usually appreciate an exquisitely shaped hardcover as a Christmas present, leaving electronic books at a competitive disadvantage in this actual »gift« marketplace. Preceding the Christmas market is also the

⁷ | Buch und Buchhandel in Zahlen 2018 (für 2017). In: Börsenverein des Deutschen Buchhandels, online at www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Zusammenfassung%20BuBIZ%202018%20f%C3%BCr%202017_deutsch_final.pdf; AAP Library Journal: Book sales revenue in the United States in 2017 and 2018, by format (in million U. S. dollars). In: Statista - The Statistics Portal, online at www.statista.com/statistics/473144/half-year-book-sales-revenue-format-usa.

most important literary event in Germany, the annual *Frankfurter Buchmesse* in October. Again, with a historical tradition dating back to Gutenberg's time in Mainz, this world's largest book fair symbolizes the lasting industry of literature and book-in-print. It is also during this event that some of the most important literature awards in Germany are presented, including the German Book Prize, an accolade among publishers for bringing about the best novel in book-form of the year. In addition, like most other renowned literary prizes for books, the electronic format is excluded. Within the German institution of literary canonization, »books« are books in hardcover or bound paperback, and literature is not to be taken seriously without being rendered in print.

As universal as the obstinacy with print media in German literary industry may seem to be (the world is *also* full of authors, book collectors, academics, Christmas shoppers, publishers, prize jury members, or book fair flaneurs who refuse to give up the paper comfort or prestige), one shall not forget one other quintessentially German literary terrain of print media: the newspaper. Literary reviews and criticisms are not only to be found on blogs and periodicals, as is the case for most English-speaking countries, but also within their traditional territory inside the daily newspaper. Feuilleton, the newspaper section covering cultural discussions in German terms, has reserved a salon room for literature until today. Even though this literary »salon« is also turning digital, the fact of it having defined physical boundaries bestows considerable sense of materiality to this kind of writing. As Lothar Müller, the editor in chief for the feuilleton section of *Süddeutsche Zeitung*, observes, the physical border of the printed newspaper not only shapes the content of the text, but also defines its reading experience. Unlike writings on a web page, feuilleton articles that are printed and confined to a piece of paper overrule the possibility of further »linkage«, and hence avert from the fate of becoming encyclopedia conglomerates.⁸ To Müller, online presses have a very different framing structure than that of the newspaper, which resembles the distinction between scrolls and codex if viewed from the elementary level. Unlike the essentially »self-contained« medium of the newspaper in print, digital news platform is no real medium but a reservoir of media.⁹ In other words, what the internet can provide is an all-inclusive universe for indefinite linkage and immediate publicity, yet not necessarily the perfect fit for salon discussions on literature.

Now, the rivalry between digital and print media is turning back into the *de facto* competition of the battleground: which *place* is better for literature – a rectangular codex limited in its totality, or in an infinitely scrolling search-engine? Where should literary criticism take place – in periodical print media, or a digital reservoir? For critics like Müller, the best locus might simply be wherever to generate the best criticism. In one of his numerous feuilleton articles »Salonfähig-

⁸ | Lothar Müller: *White Magic. The Age of Paper*. Cambridge 2015, p. 259.

⁹ | Ibid., p. 260.

keit«, Müller re-develops the »salon« metaphor from the Romantic tradition of Lessing, who believes in the communicative and collectively »self-enlightening« nature of literary criticism, and of Schlegel, for whom the critics are really panorama-sighted physiognomy specialists for the literary world.¹⁰ While the literary salon is bound to be filled with voices of different levels of sophistication, it is the critics' job to moderate the discussion through various »salonfähig« writings, either some well-founded literary assessments or mainstream pop culture reviews in the form of book-characterizations.¹¹ Müller's bitter tone against the flourishing of the latter kind might resonate Karl Kraus' ironic bemoaning of an age of German feuilleton resulted from the contagious literary superficiality of »Franzosenkrankheit«¹², whereas his preference for platform principally depends on which one can steer criticism towards the former sort, towards higher quality that is usually associated with print rather than the internet.

Müller has not opted for the print media *par excellence*. In fact, he has applauded, for example, »tell-review.de«, a newly emerged online literary salon's effort for attaining high standards of literary criticism in the very same article. What he did appreciate about the German literary criticism in the paper press is rather the physical »boundary« that a newspaper section draws to assemble all *salonfähig* critics, feuilletonists, and readers in a strictly circumscribed room of literature to keep the imaginary dialogue of fictive orality inside this bounded space. No hyperlink to relate authors and works; no »smartness« for keyword search anew. Newspapers, as Müller emphasizes, are founded on the principle of heterogeneity, with its mosaic arrangement of various pieces alongside one another, and in precise framing.¹³ To find what one has *not* searched for, which is alarmingly disastrous for any online database, is the promise of the traditional newspaper. It is perhaps also the best outcome of a literary conversation, since the most inspiring insights from salon discussion are usually the unexpected ones, rarely resulting from intentional probing through endless portals and links. By denying limitless access to infinite information, newsprint offers a serene nest for the most ingenious literary opinions of an age, neither too distant from Lessing's ideal of collective self-enlightenment, nor overly remote from Schlegel's wish to make sense of characteristics in literature and men.

Once again, what makes newsprint a lastingly reassuring resort for German literary criticism is what the electronic form of literature lacks, namely the physically fixed boundaries for the presentation of every single piece of writing. Open boundaries are unsettling enough, not to mention a literary storage – an electronic reading device, for instance – with no formal boundaries at all. It is

10 | Lothar Müller: Salonfähig. In: Süddeutsche Zeitung, April 16, 2016, p. 17.

11 | Ibid.

12 | Karl Kraus: Heine und die Folgen Heine. In: Idem: Werke. Ed. by Heinrich Fischer. Vol. 8, München/Wien 1954, p. 189.

13 | Müller, White Magic, p. 259-262.

within certain borders that literary interactions may flourish, as Müller's testimonial on the contingent encounters for conscientious newspaper readers suggest. It is also within these borders that a sense of infinity may arise – infinite not as countless volumes of literary works, but as infinite possibilities of literary interpretation to be framed and preserved in an undisturbed realm. For some, the infinite literary realm exists only in the physical boundary of the print, as for Judith Schalansky, who has once recounted being »appalled« by a slogan for a library scanning machine on how to »eternalize« physical books through digitalization.¹⁴ Schalansky's apprehension of losing typographic materiality for the sake of eternal yet amorphous preservation might be well understood in the contemporary German literary field, where the gesture of framing words in print continues to be well preserved. There, the fate of the book is bound with German cultural legacies, while the destiny of literature is not yet to be conceived without being physically bounded in print.¹⁵

14 | Talk with Judith Schalansky at the Literaturhaus Berlin, Notre Dame Seminar Berlin (11. Juli 2017).

15 | This paper arose from Gu's participation in the Notre Dame Berlin Seminar: see www.notredameberlinseminar.org.

Forum on Pedagogy

Fachdidaktik

Introduction to the Pedagogy Section

STEFFEN KAUPP

What are the most effective and rewarding ways for students to demonstrate their learning progress, and for teachers to assess how much their students have learned? While the traditional blue book exam might offer an easily measurable score, it leaves hardly any room for learners to engage at a deeper level with intellectually stimulating topics through the target language. The theories of situated cognition (John Seely Brown, Allan Collins, Paul Duguid) and situated learning (Jean Lave, Etienne Wenger) pose that learning always happens in context. That is, when we learn something, it is not only important *what* we learn but also *where*, *how*, and *in what context* we learn it. If the context in which a new topic is introduced (e.g. a new grammatical structure in a beginning German class) does not present the learner with a scenario in which the new material is directly applicable, then the material will not be mastered. Put differently, the learning context must present clear affordances of applicability in order for learners to form meaningful connections and eventually to be able to apply their knowledge.

These insights about what constitutes productive learning also then have consequences for the areas of testing and assessment. Testing at its best must present students with learning opportunities. That is, testing becomes learning, and vice versa; there is no testing for the grades' sake. Rather, assessment becomes an integral part of the teaching and learning experience.

In this pedagogy section of *andererseits*, all essays present learner-focused, context-specific, and project-based approaches to teaching and testing. The first three essays (Vasant, Brooks, and Brisson) emerged from a panel at the 2018 annual conference of the American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL) that focused on project-based assessment. Project-based assessment draws on the theoretical core of integrated performance assessment – which poses that assessment should allow students to holistically apply the learned material in authentic projects that go beyond simply recalling memorized information.

In her essay, ULRIKE BRISSON introduces a variety of projects that she has used at different stages of her German Studies curriculum. Besides the importance of crafting projects as multi-stage assignments in order to ensure that students stay on track, Brisson also discusses how crucial detailed rubrics are. They make the often-multi-layered projects more tangible for students (i.e. what

is expected of me?), and make it easier for the professor to grade the projects more fairly. LAUREN BROOKS introduces a project from an *Introduction to German Literature* class in which students write their own screenplay adaptation of a literary text. Her essay highlights the importance of scaffolding when working with project-based assessment. Just telling the students to create a screenplay is too overwhelming of a task. Thus, Brooks designed a series of smaller, increasingly complex assignments that gave students the analytical tools to complete the more complex task of writing their own screenplays.

In the third essay of this section, JACQUELINE VANSANT uses the real-world task of planning an overseas trip in order to assess her students' German skills. As part of the class, each student must plan a study trip, only delineated by some basic parameters that students can interpret creatively. At a university without a German major, this task lets Vansant's students connect their disciplinary interests to the study of the German language and culture. While the last essay of the pedagogy section was not part of the same ACTLF panel, ROLF PARR's reflections on how journalistic applications of literary material can be used in German classes present another interesting case study on learner-focused and context-specific learning. While the application of short literary snippets might not do the totality of a literary work justice, Parr shows convincingly,

dass es manchmal Sinn macht – und dies auch für die Fremdsprachendidaktik – den überkommenen emphatischen literarischen Werkbegriff temporär aufzugeben, und zwar zugunsten von Literatur als Ensemble literarischer Verfahren, zu denen nicht zuletzt dasjenige der Applikation gehört.

I hope that the four essays in this pedagogy section not only offer you interesting theoretical insights, but also inspire you to make your teaching and testing more project-based and thus learner-centered.

From Summative to Performance-Based Assessments

ULRIKE BRISSON

In 2009 my colleague and I decided to switch from traditional summative examinations to project-based and performance-oriented tasks. Instead of a cumulative final exam, student teams set out to perform various episodes of one soap opera. After having seen them roll around the classroom, jumping from desks and chairs, wearing green wigs, beaming flashing lights across the room along with roaring music, and using phrases beyond any textbook, I was convinced we were on the right track.

Since then I have adopted and adapted project-based learning in a variety of forms for different levels of language learning. Yet, teaching in an environment and in a society in which grades matter for the students' continued financial support with grade-based scholarships and for employers who use GPAs in their selection process, assessment of project-based learning takes on essential meaning and goes beyond measuring learning outcomes. Thus, all the fun has a serious side as well and has compelled me to seek alternative venues of evaluating students' non-traditional display of language skills, which I would like to demonstrate in two ways: First, I will describe some of the projects to present the range of products the students have created over the span of ten years. Second, I will focus on two recent projects with their guidelines, the scope of expectations, and various types of assessments. The choice for project-based learning and assessments is based on the following theoretical approaches: autonomous learning or konstruktivistisches Lernen, drama pedagogy, space theories with ritual and play, and since I am teaching at an engineering school, I have taken ideas from the *KEEN Entrepreneurial Mindset*, especially their ideas about assessing teams, which I learned at a KEEN workshop.¹

1 | Dieter Wolff: Fremdsprachenlernen als Konstruktion. In: *Babylonia* 4 (2002), p. 7-14, online at <http://babylonia.ch/de/archiv/anni-precedenti/2002/nummer-4-04/fremdsprachenlernen-als-konstruktion>: Susanne Even and Manfred Schewe have published numerous articles on drama pedagogy, I will just list their monographs: Susanne Even: *Performative Teaching, Learning and Research* (edited volume with Manfred Schewe). Berlin: Schibri 2016; *Drama Grammatik. Dramapädagogische Ansätze für den Grammatikunterricht Deutsch als Fremdsprache*. München: iudicium 2003; Manfred Schewe: *Fremdsprache inszenieren: Zur Fundierung einer dramapädagogi-*

Since Worcester Polytechnic Institute is known for its focus on project-and team-based learning, adopting this form of learning for our German classes thus followed the educational guidelines of the university as a whole. When we eliminated the final examination at the end of the first year of German and replaced it with performing a five-minute episode of a soap opera, we left the topic open. The plays usually centered around relationship break-ups, accidents or death, and/or reconciliation. Amazingly, the students often came up with colloquial phrases or expressions outside any textbook or classroom. The students' performances thus confirmed Krashen's *i+1* language acquisition theory and motivated the students to apply more than the material they would have studied for the test, free speaking and acting included.

In the more advanced courses – after one and a half years of German – I limited the content of the projects to the material we had covered during the course based on the textbook *Anders gedacht*.² Over the years, the students' preferred forms of presentation crystallized into a skit or a video, but they also created excellent newspapers, highly developed board games, and beautifully illustrated children's books. Yet, my ways of assessing these results were still rather holistic and unsatisfactory; moreover, the students had only a vague sense of how their performances or products and their language skills were measured. From various teaching workshops I have now arrived at a form of evaluation that comprises language skills as well as teamwork in more detailed rubrics and tables thus giving the students a concrete framework for their projects. The following two most recent final projects for my advanced courses »Negotiating Navigation Challenges in Berlin« or Berlin-Project³ and »Dose vs. Flasche« exemplify my assessment approaches. The instructions are designed in the following manner:

schen Lehr- und Lernpraxis. Oldenburg: Zentrum für pädagogische Berufspraxis 1993; Texte lesen, verstehen und inszenieren: Alfred Andersch – Sansibar oder der letzte Grund. Munich: Klett 1995; Welttheater: übersetzen, adaptieren, inszenieren – World Theatre: translation, adaptation, production. Berlin: Schibri 2012; in Richard Schechner: Performance Studies: An Introduction. 3rd Ed. New York: Routledge 2013, also available online at http://sduk.us/2016/krisis_testi/schechner_performance_theory.pdf; Timothy J. Kriewall/Kristen Mekemson: Instilling the Entrepreneurial Mindset into Engineering Undergraduates, In: The Journal of Engineering Entrepreneurship 1/1 (2010), p. 5-19, online at <http://jeenonline.org/Vol1/Num1/Vol1No1P1.pdf>.

2 | Irene Motyl-Mudretzkyj/Michaela Späinghaus: *Anders gedacht*. Boston: Cengage Learning 2004.

3 | The Berlin-Project is available online in German under <https://engineeringunleashed.com/cards/card.aspx?CardGuid=dc7624a2-b390-4aa4-8823-8b521e3f5980> or my colleague's version (Daniel DiMassa) in English under <https://engineeringunleashed.com/cards/card.aspx?CardGuid=2b8d9363-34b5-4954-a3f2-34677c3e66ef>.

- a. The description of the task.
- b. The tasks of each team member.
- c. The expectations and the respective grade break-down (e.g. presentation 10 %, teamwork 5 %, final product 75 % for the entire project).
- d. The time frame with exact due dates.
- e. Personality profiles for the role play (Berlin-Project).
- f. Rubrics for assessing team work (individual, the team as a whole, the instructor).
- g. Specifications for the oral presentation (mid-semester) and an assessment rubric.
- h. Specifications for the final role play and a grading rubric.

In the description of the project it is important to include a problem that challenges the students and has some relevance for them, for example dealing with unforeseeable events for their Berlin trip or the lack of *Mehrwegflaschen* or returnable bottles due to the hot summer of 2018. Assigning specific tasks to each team member, such as editing or organizing meetings, allows them to draw on their personal skills, take on responsibilities, and be accountable for their part in the team. Personality profiles for the Berlin-Project have proven highly useful as they allowed the students to step into a specific role that spiced up the play with a high performance dynamic. These profiles tend to be stereotypical but can of course vary depending on the given project. One character for example has the following traits »weiß alles besser; gibt sich cool; aber verliert die Nerven in Stress-Situationen; mag keine Kritik.« This person is interested in »Diskos; Rock-Konzerte; Autos; Mode und schicke Kleidung; moderne Architektur; interessante Menschen.«

It is important to give students a specific time frame with due dates in order to break down the tasks, such as a bibliography or the first draft of the script, and to regularly provide feedback on their progress to insure high quality work.

The description of the project with team assignments and personality profiles sets the paradigm for the task itself. Rubrics with grade breakdowns help students to understand how they are being graded and what is expected. Most of the rubrics are in German because the projects are designed for advanced-level courses, but more complex ones are in English to ensure the students understand what is expected. It is, of course, up to each instructor to decide on the language of rubrics. In an ideal world, students would invest one hundred percent of their time to all the given aspects of the project, but in a real world, students set priorities and the rubrics allow them to make choices and take responsibility for their decisions. Whereas the final product, the performance, stood in the center of assessment in my courses with 75 %, the overall grade break-down can be changed, depending on whether the individual instructor is more progress or product oriented.

In the end, the performances of the role-plays are usually recorded on video in class or exist as a video submitted by the students so I can evaluate them afterwards. If recording is not possible, note taking is important during the performances in which I write down the props or media used, who said how much and how well for individual grading. For the team as a whole I include the results of the team evaluation sheets but also their level of creativity and how it was carried out (pronunciation, lexic, grammar, acting). As a note of pedagogical caution, since I have included team evaluations in my assessments, I have found the students competing against each other more than without those rubrics, or at least, they have been more open with me about unfair involvement than without the self-assessment forms for their teamwork. It felt like defeating the team spirit, therefore more observations are necessary for more conclusive results.

Overall, my holistic approach might in the end have led to the same grades, but it was not helpful for the students not knowing what was expected and how to achieve a high grade. Thus, including the assessments with tables and rubrics as well as the grade brake-down have contributed to more transparency for the students and have allowed me to grade more objectively and to bring in greater accountability.

Project Based Curricula

Creating Screen Adaptations in the Introductory Course to German Literary Studies

LAUREN BROOKS

What does learning look like in the twenty-first century? Now more than ever, there is the need for an additional digital component to be added to curricula. Whether it is creating videos on *Youtube*, making podcasts, creating ePortfolios or even websites, the digital age is here to stay and it can help us rethink the ways we create curriculum. Rather than see digital media as an unfortunate intrusion or a supplement I would argue that project-based uses of digital methods allow us to intensify what we have always valued in language learning. This paper discusses how we can still teach canonical literature, even though the way we teach has changed. Changing the way students produce work may have been necessitated or facilitated by digital media, but the end result – I will argue – has significant pedagogical outcomes that may well inflect the ways in which we teach in non-digital courses and assignments. This paper explores a way to implement project-based assessment either in place of a traditional high-stakes exams or in addition to already existing course models. The outcome still allows for an assessment of students' knowledge of various German literary texts, but it also generates an active role for the student in their assessment. I firmly believe that assessment should promote active learning, foster creativity and decision making, and have students be able to demonstrate knowledge effectively through real-life application of the material. Rather than test students' ability to recall information, I want them to put to use what they have learned in a fun and creative way.

As an example, I want to turn to *Introduction to the Study of German Literature*: a 5th/6th semester course offered for the German major. This course offered a survey of works and functioned as a »transition« course to the upper-level offerings on literature and culture. A focus of the course was an introduction to how to read and talk about various kinds of literary texts. The texts were not read in chronological order and the course did not offer an extensive historical overview of German literature, but rather equipped students with the necessary tools to approach German literary texts. We read most texts with a »tabula rasa« method, by not focusing on the author, title, or year the work was written until after the

text was read, so that we could explore more interpretive flexibility and creativity. With the exception of two texts, most texts were »short« in length. The goals for the course were as follows: successful completion of the course meant that students would be able to interpret and analyze German literary texts with more confidence and ease in classroom discussions and group work, critically evaluate German literary texts through response papers, produce an adaptation of a German literary text, investigate one particular text and present to the class, and summarize main themes of the different German literary genres and epochs.

For the course, student's read Franz Kafka's *Vor dem Gesetz* and *Das Urteil*, Heinrich von Kleist's *Das Bettelweib von Locarno* and *Über das Marionettentheater*, E.T.A Hoffmann's *Der Sandmann*, Heinrich Böll's *Die Waage der Baleks*, Emine Sevgi Özdamar's *Mutterzunge*, Georg Büchner's *Woyzeck*, selected poems from Else Lasker-Schüler and Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann's *Der gute Gott von Manhattan*, and *Das Muschelessen* from Birgit Vanderbeke. The overarching theme in the course was authority and the refusal and/or submission to its function as depicted in these texts. My main goal in teaching literature was not to make students feel as though they are being forced to read or do something, but rather to encourage them to want to read and analyze these texts. In order to do that, I had to give students some control when it came to their learning so that they might not only enjoy it, but also see the benefit. It is crucial to connect the texts to issues we are currently facing in the world, and by finding these commonalities, it makes the readings more meaningful and gives them purpose. Getting students to generate opinions on the texts that they approach *without* a teacher-imposed rubric would make them feel more comfortable engaging in dialogues today, since it is our responsibility as global citizens to have opinions and be able to express them confidently. Not exposing the name of the author or what year the works were published allowed students to make their own conclusions and not base them on supposed aspects of the author's life or the time period in which the text was written. It was also was fun to have them guess.

At the beginning of the semester, and to give students a feeling of choice and contribution, they signed up for two response papers and a presentation slot. In order for students to understand what was expected of them, they all wrote a response paper for the first text. I also asked them all to write a response paper for the last text, since that text was the one novel in the course. Instead of offering a final exam, their final project was adapting one of the texts they had read (preferably not the text they presented on) to a screenplay that they then either filmed and showed to the class, or performed in class during our final week of classes. Part of the inspiration behind this assignment was that I had just spent the past two summers in the German Literature Archives in Marbach (Deutsches Literaturarchiv [DLA]) and one portion of my research involved reading reviews of Kafka adaptations to the stage. I was fascinated with the large number of critics who disliked the stage performances due to supposed liberties

that producers took with Kafka's texts in the adaptation to the stage. It seemed that the more producers »deviated« from the original, the less likely the critics were to give the performance a positive review. Now, when adapting a written text to the stage, no matter how theatrical the author may have been with their writing, there will have to be alterations made, and this can come in the form of costumes, additional characters or interpretations of characters, music, dancing, make-up, and set design to name a few. I wanted students to do the same with their interpretations, to take the texts we had read and make an adaption of the text to »stage.« Although this was not an adaptation class by any means, nor did we read adaptation theory, I believed that through engaging closely with the texts, through discussion, quick papers, mini quizzes, and response papers, students were well-equipped with enough knowledge to make decisions on how they wanted to interpret their texts. By giving students freedom – something they truly value – it makes them feel more accountable, and less like they are being »forced« to do something.

One of the ways I prepared students to begin critically thinking about the texts was through group collaboration, presentations, and by discussing their response papers in class. For the presentations, students had to analyze an aspect of the text by providing leading and discussion questions. Guidelines for the screenplay adaptation projects required groups of three to four students to choose one text we read during the semester and to produce one screenplay or script with a short explanation (a half-page at the beginning of the script) of why they chose to adapt the text in the way they did. Students had the option to either perform the text »as is;« however, since most were *not* dramas, students were encouraged to take liberties and be creative. The students had the option to either perform in front of class, or create *Youtube* or one-button-studio recording. I allowed students the choice to use either German or English, hoping to get even more depth when it came to the adaptations. And for some students, as you will read below, English was the only suitable language. And finally, after the project, students completed a reflection with guiding questions, also provided below.

The goal of this assignment was to have students engage critically with the work by posing questions and trying to provide an answer to their own questions through their interpretation. They were encouraged to be creative and have fun and to incorporate as many props as they liked. After each »performance,« we had a question and answer session in class, which is something one needs to take into consideration when planning a unit such as this. Oftentimes the discussion can last 10-20 minutes after the performance, which depending on class size could take a bit of time.

Below are some examples of the rationales from the students. Each example demonstrates the way in which students critically engaged with the texts and applied them to contemporary settings:

Über das Marionettentheater

Wir wollten unseren Vortrag mit Puppen darstellen, weil wir dachten, dass Kleist uns überzeugt hatte, Puppen als Perfekt oder Fehlerfrei oder gegen die Fehler der Menschheit zu vergleichen. Puppen haben aber kein Selbstbewusstsein, wie wir als Menschen. Kleist wollte den Leser zeigen, dass es eine Falle ist, Selbstbewusstsein zu besitzen. Kleist wollte damit beweisen, dass Puppen viel mehr Anmut als Menschen haben, weil sie keine Gefühle haben und nicht denken können! Wie sich die Zeit des Theaters auch verändert hat, wollten wir leichter einen Zugang zu der Geschichte finden können. Wir wollten auch die Geschichte an unsere Generation anpassen.

Die Waage der Baleks

Wir haben diese Interpretation gemacht, weil es sehr relevant heutzutage ist. Dieser Text ist auch einer unserer Lieblingstexte von diesem Semester. Für uns sind die Themen in diesem Text sehr wichtig und zeitlos, und wir wollten diese Themen in eine andere und zuordenbare Weise darstellen. Unsere Adaptation ist am meistens die gleiche Geschichte als das Original, aber natürlich hat eine Adaptation andere Elemente und Ereignisse. Zum Beispiel die Baleks sind jetzt ein amerikanischer Präsident aus dem Jahr 2017. Wir haben auch aktuelle Referenzen wie soziale Netzwerke verwendet und Fotos mit Handys geknipst. Wir basierten unsere Interpretation auf Donald Trump, weil die Themen in dieser Geschichte gut zu der aktuellen politischen Situation passen. Wir haben dieses Drehbuch auf Englisch geschrieben, weil in einer »Trump Welt«, die Gelegenheiten, andere Sprachen zu lernen, verringert wird. Wir leben in einer Zeit, in der öffentliche Schulen unter schlechten Finanzierungen Möglichkeiten leiden, oder leiden werden. Wir wollten eine Zeit in der Zukunft zeigen, wo die Schäden schon gemacht worden sind. Wenn es kein öffentliches Schulsystem gäbe, hätten wir keine Gelegenheit Deutsch zu lernen. In dieser Welt gibt es nur Englisch. Wir hoffen, dass diese Adaptation nie die Wahrheit wird.

Das Muschelessen

Das Ende der Geschichte hat uns mit einem »Cliffhanger« gelassen, also wissen wir eigentlich nicht was mit dem Vater und der Familie am Ende passiert ist. Aber das ist auch der interessanteste Teil daran, weil wir ihn so interpretieren können, wie es uns am besten gefällt. Man könnte das Ende von einem pessimistischen Standpunkt ansehen, oder eine optimistische Aussicht nehmen. Wir haben uns für die »gute« Interpretation beschlossen, weil es impliziert, dass es doch ein Ende von der Geschichte gibt, und dass die Familie nicht als Opfer für den Rest ihres Lebens sein muss. Der Vater hatte eine strenge Autorität über die Familie, mit Ausnahme von der Tochter, weil sie eine mehr hartnäckige Disposition hat. Sie hat die Wahl ihre Meinung auszudrücken, und in einer »richtigen Familie« ist so eine Äußerung notwendig.

Das Urteil

Wir machen Georg lebendig. Wir wollen zeigen, dass auch im Tod Georg die Quäle seines Vaters nicht entkommen konnte. Wir haben die sexuelle Szene am Anfang, weil Kafka von dem unendlichen Verkehr wie eine unendliche Ejakulation dachte. Dies mit dem »Jesus« Kommentar, zeigt uns was passiert. Georg spricht nie wieder mit seinem Freund, weil er seinen Vater vergessen wollen. Sein Freund war eine Verbindung mit seinem Vater. Der Kaufhausjob war erfolglos und nur eine Änderung ist, dass der Vater Tod ist.

Wir haben dieses Drehbuch, wie wir als sehr Kafkaesk interpretieren, gemacht. Deshalb haben wir genau geschrieben, was Georg denkt und was er macht. Es ist unserer Meinung nach, typisch Kafka, alles in Frage zu stellen, was wir als normal empfinden und was wir als Realität betrachten, zu befragen. Zum Beispiel, in unserem Drehbuch, denkt Georg etwas obwohl es nicht wahr ist. Deshalb haben wir die Unterschiede zwischen was Georg denkt und wie es wirklich ist, übertrieben. Die Handlung nimmt eine überraschende Wendung, deshalb haben wir ein paar komische Personen und Taten eingeschlossen.

After the project students wrote a short reflection of the script adaptation project with these guiding questions: Did you find the assignment useful? Why or why not?; Do think this kind of assessment helped you to critically engage with the text you chose?; Did you like the assignment? Did you enjoy watching the other performances?; Do you think the screenplay project was effective in dealing with the variety of texts we read throughout the semester?; Any other comments or thoughts? I believe it is important to require students to reflect on their work; it not only allows them to revisit what they have written, but also provides valuable feedback for the instructor moving forward. As you will see in the responses, student's comments also reflect the nature of project-based assessment and that students are achieving the goals and outcomes I set in the beginning.

These reflections demonstrate the acknowledgement of critical engagement, the value of giving students creative freedom and the accountability it produces. However, there was also some criticism of the use of English, which is something I may reconsider in the future.

This project encouraged us to dig deeper into the text and figure out why/how we were going to adapt certain scenes/parts. This assessment requires both critical and creative thinking to be successful.

Projects with creative freedom like this are my favorite kind to create for any class. In the case of working with the stories and books we read this semester, we had a solid base that really let us take our own interpretations and just go nuts with it. Not only that, it makes you reread pieces and decide what themes you think are important. When I listened to other people's presentations, I got to hear what they thought was important to the story, or how they thought it should end. This was especially enlightening.

ning, since some of the ideas brought to the table were so original that I did not even consider them until that point. It was also extremely helpful that this could be completed in English. The course was in German, but while writing I felt more comfortable letting my creativity take the reins since I did not need to worry about my grammar and vocab. Overall, I loved this project. I wish more classes would allow this kind of project without huge stipulations.

I really enjoyed doing the screen adaptation project. I think that it was a good assignment for the students to analyze the text in a fun and creative way. I also enjoyed watching the other students screen adaptations, because it actually helped to bring some clarity to some of the questions I was having about certain texts. For example, in »Die Waage der Baleks« I would wonder why Franz didn't seek justice in his later years, and Matt and Olga did a good job on explaining why. In conclusion, I'm an advocate for the screen adaptation project, and would recommend that it be used in your classes in the future.

I honestly really enjoyed this project. I thought it was useful in helping to develop a greater appreciation for the readings. By using our creativity to create an adaptation, we had to show that we understood what we had read and learned in the first place. My particular group used Die Waage der Baleks for our adaptation, and in order to put it together, we had to go back into the original text to find details we could use to create our own characters and storyline. Two of the other groups basically modernized or related their readings to current events, and that clearly shows connections being made between literature and real life. As a result, I would say that this kind of assessment definitely helps one to critically engage with a particular text. The best part, however, was watching everybody else's adaptations. There's always a bit of humor involved when students have to put together a 'play' or a video, but all of the projects were very well thought out, insightful, and well made. Most people said that they chose their favorite texts to interpret, which shows the diversity of perspectives in the class as well as everybody's ability to create something new and original. My only suggestion would be to require all of the projects to be in German. Although working in English was a lot easier in allowing us to convey our thoughts, the point of a higher-level German class is to be challenging and improve our use of the language. Giving the option to work in English allows students to 'cop out' and can be frustrating with group work, because there may be differing opinions on which language to work in.

I will continue to do these types of project-based assessments in my class; not only do students value this type of assessment, but the benefits of growth and development are extremely high. Students are able to develop higher order thinking skills and put these to use in a real-world applicable setting. While sticking to practical assignments with many interactive components involves a lot of planning, input, and instruction, students almost always prove that they are capable of doing such a higher order level thinking assignment. It is crucial for

students as future global citizens to learn how to ask questions and how to think differently about things such as literature, and these types of projects teach students how to ask questions and become independent decision makers. At the beginning of the course, some students initially expressed frustration because they just expected answers, and they did not quite enjoy »getting philosophical.« As the semester progressed and as we continued to »get philosophical,« students adapted more and more turning the adaptation into culmination of their work. If we approach canonical literature in the twenty-first century with a view to rethinking the humanities; we neither can simply accept canonical works as they are, but rather have a different sense of the different methods the texts ask us to read and ultimately interpret.

Planning A Professional Group Trip to the German-speaking World

The Final Project in a Fifth-Semester German Course

JACQUELINE VANSANT

The fifth-semester three-credit German course »Cross-Cultural Competency and the Professions« is designed to help students strengthen their cross-cultural competencies at the same time they deepen their speaking, listening, writing, and reading skills. Throughout the semester assignments build toward a final project, in which students plan a week-long group trip to Germany for fellow students or professionals in their field. At the same time, it provides students with the opportunity to apply the knowledge and skills they have acquired during to semester in real-life situations.

Before I highlight the activities and assignments that progressed to the final project and turn to the project itself I want to provide an overview of our students and the course. At the University of Michigan-Dearborn, we do not offer a German major. Our students tend be minors with majors in history, English, linguistics, the natural sciences, engineering and business. Originally entitled the »Culture of Business,« the course did not meet the needs of our students majoring in a variety of subjects, but rarely business. After renaming and redesigning the course I was able to teach it in Winter Semester 2017 with students majoring in economics, engineering, international studies, veterinary science, and accounting. Because students investigate current professional practices in their areas of interest as carried on in and between agencies in the English and the German-speaking worlds, a portion of the content of the course is determined by the students' professional interests and goals. However, the assignments remain the same.

For the course we do not use a book; rather I drew on rich on-line resources. In the syllabus I note, »The texts (written and aural) will be determined by the class composition and student interests. Many will be drawn from the internet and youtube and will be posted on Canvas.« General discussions focused on a variety of topics based on authentic texts and videos and included: »what is cross-cultural competency,« »Germans' perceptions of Americans,« »manners and etiquette,« »elements of good versus poor Power Point presentations« »what are German employers looking for,« and »what constitutes a good in-

terview.« Throughout the semester I usually included pertinent links with assignment instructions. However, I encourage you to have your students find appropriate links.

In order to get to know the students in the first weeks and have them begin to reflect, they were assigned the task of writing a professional autobiography, in which they had to answer the following questions in an essay of 500–1000 words.

1. Was ist Ihr Hauptfach?
2. Warum haben Sie dieses Hauptfach gewählt?
3. War die Entscheidung leicht oder schwer? Warum oder warum nicht?
4. Was wollen Sie beruflich machen? Warum?
5. Wenn Sie mit dem Bakkalaureat fertig sind, was wollen Sie machen?
6. Wie stellen Sie sich Ihr Leben in 10 Jahren vor? Wo wollen Sie beruflich sein?
7. Wie informieren Sie sich? (Zeitung, Radio, Facebook ...)
8. Welche akutellen Themen beschäftigen Sie am meisten? Warum?
9. Warum lernen Sie Deutsch?

As a possible aid and source of language and grammar, I referred them to pertinent sites.

Throughout the remainder of the semester students engaged in a variety of assignments that focused on their professional interests and considered how they intersect in the German-speaking world. They had to answer the question: »Was ist, wenn man Ihr Hauptfach in Deutschland studiert?« in both written and oral form. They first had to find an on-line description of their major at a university in Germany, Austria, or Switzerland in order to describe and compare it with the curriculum at UM-D. This exercise enables students to communicate with German speakers on the topic of their professional goals. Being familiar with the German curriculum will also help them relate better with their colleagues trained in Germany. Through the exercise and hearing their colleagues' presentations the students also learn about a variety of majors and their design in Germany. In tandem with this students also communicated with German-speakers via the service TalkAbroad.com, asking them about their course of studies and touching on such topics as manners and etiquette.

After the students had chosen a university they had to find out about professional organizations, student groups focused on their majors, and pertinent firms, including contact information. Later they would draft a letter, telling them about the planned trip and asking to meet with them. Students also had to learn more about the city and region where the university is in order to better plan and »sell« their trip. To provide students with a model, I assigned them a variety of on-line texts on »Bildungs- und Studienreise.« Closest example to what

I provided students that still is on-line is »Agria Ihr Agrar-Reisebüro« (www.agria-tours.at).

After this build-up over the course of the semester I shared the detailed assignment with students, which I include below. The form and detail of the assignment were shaped by my participation that semester in an on-going workshop on writing transparent assignments, a concept developed at the University of Nevada as a means to help student retention. (www.unlv.edu/provost/teachingandlearning).

Eine Reise nach Deutschland planen
Schriftliche und mündliche Arbeit
fällig: _____

Der Zweck dieser Aufgabe ist es, Ihnen die Möglichkeit zu geben, das Wissen und die Fertigkeiten, die Sie im Laufe des Semesters erworben haben, in einer echten Situation anzuwenden, die Ihnen vielleicht in Ihrem professionellen oder persönlichen Leben begegnen wird. Dazu machen Sie es auf Deutsch, um Ihre sprachlichen Fähigkeiten zu demonstrieren.

Sie planen eine einwöchige Reise nach Deutschland mit Studien- oder Berufskolleg/-innen, um das Land und seine Praktiken aus professioneller Sicht kennenzulernen. Sie werden Ihren Vorschlag für eine Reise mündlich präsentieren. Die Präsentationen sollen von passenden Texten begleitet werden.

Fertigkeiten (a) richtige Anwendung von Anstandsregeln; (b) Kontakt mit deutschen Kolleg/-innen aufnehmen (Brief schreiben, richtige Anrede usw.); (c) souverän vortragen; (d) effektive Zusammenstellung und Präsentation von einem Powerpoint; (e) Forschungsarbeit (Quellen suchen, lesen und beurteilen können; die wichtigsten Informationen daraus schöpfen); (f) einen Plan rechtfertigen.

Wissen: (a) Wichtige kulturelle Unterschiede; (b) Umgangsformen, die in Deutschland anders als in den USA sind; (c) Information über professionelle Organisationen und/oder Studentenvereine, die Ihren professionellen und/oder akademischen Interessen entsprechen; (d) Information über das zu besuchende Gebiet.

Aufgaben:

Halten Sie ein Gespräch über Umgangsformen und Etikette über Talkabroad.

1. Lesen Sie und hören Sie sich die aufgegebenen Texte und Videos zu Ihrer professionellen oder akademischen Gruppe an. Machen Sie sich Notizen dazu. Wo ist die Gruppe? Was macht die Gruppe? Was interessiert Sie an der Gruppe? Wenn Sie sie treffen könnten, was würden Sie gern mit ihnen besprechen?

2. Recherchieren Sie das Bundesland, in dem »Ihre« professionelle Organisation oder akademische Gruppe beheimatet ist. Machen Sie sich Notizen dazu. Wo ist das Bundesland? Welche wichtigen Einrichtungen befinden sich dort? Notieren Sie die, die für Sie und Ihre Reisepläne von besonderem Interesse sind. Wie ist die Geografie? Notieren Sie die Orte und Einrichtungen, die Sie besuchen wollen und fassen Sie Ihre Gründe dafür ganz kurz zusammen.
3. Vervollständigen Sie die folgenden schriftlichen Aufgaben, die Sie einreichen werden.
 - Eine Liste von Anstandsregeln und Etikette auf Englisch
 - Einen fiktiven Brief an die zuständige Person, zu der Sie Kontakt aufnehmen wollen
 - Eine kurze Beschreibung des Landes, der Stadt und der professionellen Organisation, die Sie besuchen wollen.
 - Stellen Sie einen Reiseplan zusammen. Was werden Sie wann besuchen?
 - Schreiben Sie eine Rechtfertigung der Reise und des Planes. Was wollen Sie mit der Reise erreichen und warum werden Sie was besuchen und wen treffen?
4. Für die mündliche Präsentation
 - Stellen Sie eine Powerpoint-Präsentation zusammen, um Ihren Plan vorzustellen
 - Erörtern Sie den Zweck der Reise und den genauen Reiseplan

Bewertungskriterien:

- Alles Punkte oben gedeckt
- Sorgfältig vorbereitet, bzw. sorgfältig präsentiert
- Verständlich mit wenigen Fehlern

The trips were as varied as the students. For example, one student going on to graduate studies in veterinary science planned stops in Munich where she »arranged« a tour of the facilities and meeting with students of veterinary science and a second stop at a model farm in the area. A business student presented a trip to Berlin where she planned to visit the financial institutions as well as the university. The one aspect of the final project that was not particularly satisfactory were the interviews via Talkabroad.com. Even for my small class there were too few German speakers with a limited variety of majors. However, all in all working toward this final project allowed students to reflect on their professional interests and see value in the assigned activities.

Von ›Gruppenbildern mit Damen‹, dem ›Ende von Dienstfahrten‹ und ›wahnsinnigen Methoden‹

Applikationen von Literatur im Journalismus

ROLF PARR

I

Während sich Literaturwissenschaft und Deutschdidaktik meist mit einer ganzen Epoche oder einem ganzen Werk beschäftigen, wird Literatur im journalistischen Alltag vergleichsweise selten in dieser Komplexität genutzt, sondern viel häufiger in deutlich kleineren Bruchstücken dieser großen Einheiten. Denn sieht man auch nur eine einzige Ausgabe einer der großen Tages- oder Wochenzeitungen etwas aufmerksamer und gezielter durch, so fällt auf, dass man im Vorübergehen eine gehörige ›Dosis‹ Literatur rezipiert, ja, dass im journalistischen Alltag die selektive und zugleich fragmentarische Applikation und damit die Weiterverwendung von Literatur in einem anderen als dem ursprünglich literarischen Kontext die Regel darstellt: Zitate, Sentenzen, Charaktere, Symbole werden – wie potenziell jedes generative Subsystem kunstliterarischer Texte – bruchstückhaft weiterverarbeitet, untereinander verkettet und dies vor allem auch in ›eigentlich‹ nichtliterarischen Bereichen.

Da galoppieren dann ›Schimmelreiter‹ und ›Deichgrafen‹ durch die Politikteile der deutschen Tages- und Wochenpresse; zahllose ›Biedermänner und Brandstifter‹ schlagen sich in den Lokalteilen; Schillers *Lied von der Glocke* wird gleichermaßen in Heiratsanzeigen (›Drum prüfe, wer sich ewig bindet‹) wie auch in Stellenanzeigen (›Von der Stirne heiß, rinnen muß der Schweiß‹) zitiert (vgl. Abb. 1 u. 2).

Oft handelt es sich dabei um die Verfremdung von Werktiteln (›Deutsche Fußball-Nationalmannschaft: Der Tragödie dritter Teil‹), manchmal um ›Geflügelte Worte‹¹ (›Wie hältst Du's mit der Rentenpolitik?‹) und sehr häufig um die Weiterverwendung literarischer Charaktere in anderen, meist ganz pragmati-

1 | Vgl. Georg Büchmann: Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes. 31. Aufl. Berlin 1964.

schen Kontexten (›Faust sucht Gretchen für Tanzkurs‹, ›Hölderlin sucht Diotima‹, ›Kleiner Prinz sucht Blume‹).

Abb. 1: Werbeanzeige *Kieler Nachrichten* (31.12.1983)



Abb. 2: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (26.3.1982)

Solche bruchstückhaften Weiterverarbeitungen literarischer Texte in Form von (Quasi-)Zitaten, Sentenzen, literarischen Charakteren und auch der Adaption ästhetischer Formen haben Jürgen Link und Ursula Link-Heer in Anlehnung an das Aufnähen vorgefertigter Elemente bei der Produktion von Kleidung »Applikationen« genannt.² Damit wird darauf abgezielt, dass Teilelemente literarischer Texte in Alltag und Journalismus als so etwas wie ›Fertigprodukte‹ – Kunsthistoriker/-innen würden sagen: als ›Readymades‹ – genutzt werden, die

2 | Vgl. Jürgen Link/Ursula Link-Heer: Literatursoziologisches Propädeutikum. München 1980; bes. die »Lektion 5: Elementare Bestimmungen der literarischen Rezeption«, S. 165–175.

sich auf einen gerade zur Debatte stehenden Zusammenhang aus meist einem ganz anderen gesellschaftlichen Teilbereich als demjenigen der Literatur beziehen lassen.

Dabei reicht es in der Regel aus, kleinere Bruchstücke aus dem Gedächtnis der literarischen Sozialisation aufzurufen, um ein komplexes literarisches Szenario oder sogar ein ganzes Werk mit allen seinen Strukturelementen und Inhalten zu konnotieren, sodass selbst kleinste Bruchstücke ein Maximum an Informationen transportieren können. Bruchstücke aus literarischen Werken können aber auch dann erfolgreich benutzt werden, wenn nicht das ganze Werk aus dem Gedächtnis abgerufen werden kann. In diesem Falle genügt es häufig, ein rudimentäres Wissen über den erfolgversprechenden kommunikativen Gebrauch der Bruchstücke zu haben.

Der Applikationsprozess demonstriert also in pragmatischer Hinsicht die Ganzheit des literarischen Werkes in seine sozial rezipierbaren Bestandteile, eröffnet aber denjenigen, die sie kennen, auch deren komplexe und vielfach komplexe Semantik mit den dazugehörigen Konnotationen. Aber – das wird allzu schnell vergessen – der Prozess der Applikation blendet Elemente und Strukturen auch immer aktiv aus, nämlich alles, was im neuen Kontext nicht aufgeht und irritieren müsste. Heißt es etwa in einer Bekannschaftsanzeige: »Faust sucht Gretchen«, dann wird in diesem konkreten Zusammenhang mit einiger Sicherheit ausgeblendet, dass diese Lovestory nicht so ganz glücklich verlaufen ist.

Das literarische Ausgangsmaterial wird bei der pragmatischen Applikation in der Regel gar nicht oder nur wenig bearbeitet, wie einige weitere Beispiele von *Faust*-Applikationen schnell zeigen können. In der *Zeit* hieß es 2011: *Japan nach Fukushima. Des Pudels Kern*,³ und ein Jahr später bei *n-tv: Umfrage belegt Spaltung der USA. Zwei Seelen in einer Brust*,⁴ im selben Jahr wiederum in der *Zeit: McDonald's. Das also ist des Burgers Kern*⁵ und die *Badische Zeitung* entwarf einen modernen »Faust III«, der heutzutage ständig um seine Dissertation bangen muss:

3 | Kenichi Mishima: Des Pudels Kern. Seit Fukushima merkt die japanische Öffentlichkeit: Sie ist entmachtet. Der bedeutende japanische Philosoph Kenichi Mishima über die Lage seines Landes in der nuklearen Katastrophe. In: *Zeit* online vom 7. Mai 2011, online unter www.zeit.de/2011/19/Japan (alle Verweise wurden vor Drucklegung überprüft).

4 | Sebastian Schnöbel: Umfrage belegt Spaltung der USA. Zwei Seelen in einer Brust. In: [www.n-tv.de vom 7. Juni 2012](http://www.n-tv.de/vom/7.Juni/2012/), online unter www.n-tv.de/politik/US-Wahl/Zwei-Seelen-in-einer-Brust-article6451101.html.

5 | Maria Exner: McDonald's: Das also ist des Burgers Kern. Erkenntnistheorie zum Reinbeißen: In einer Videobotschaft erklärt McDonald's, wieso sein Hamburger auf Plakaten immer so anders aussieht als in Wirklichkeit. In: [www.zeit.de vom 22. April 2012](http://www.zeit.de/von/22.April/2012/), online unter www.zeit.de/lebensart/essen-trinken/2012-06/mcdonalds-glosse.

Abb. 3: Faust III⁶

Da literarische Applikationen in Alltagszusammenhängen offenbar ein sehr hohes Vermittlungspotenzial besitzen, indem sie komplexe Dinge auf zunächst einmal relativ einfach zu verstehende Bruchstücke von Literatur bringen, lassen sie sich insbesondere dann einsetzen, wenn es gilt, hochspezielle Sachverhalte allgemeinverständlich darzustellen und dies auch noch auf dem knappen im Print-Journalismus zur Verfügung stehenden Raum bzw. innerhalb der knappen Zeit im Falle von Radio und Fernsehen. Bruchstücke literarischer Texte dienen dabei als Anschauungsmodelle für andere Themen und Gegenstände. Das wiederum lässt Literatur auch in nicht genuin literarischen Kontexten relevant werden.

II

Was genau kann nun auf welche Art und Weise appliziert werden? Prinzipiell jedes inhaltliche Element bzw. jede ästhetische (Sub-)Struktur eines Textes, insbesondere aber kommen dafür in Frage: (a) *stofflich-inhaltliche Aspekte*, z. B. »Die Gretchenfrage« (Werbung für den Organspendeausweis);⁷ »Rentenkonzept der

⁶ | Horst Haitzinger: Faust III. In: Badische Zeitung vom 7. Februar 2013, online unter www.badische-zeitung.de/karikaturen/faust-iii--68928202.html

⁷ | Vgl. www.theeuropean.de/rainer-beckmann/2849-vorgehen-bei-der-organspende.

SPD. Die Gretchenfrage bleibt unbeantwortet⁸; »Erklärung zur ›Pille danach‹. Die Gretchenfrage der katholischen Sexualmoral⁹ (b) ästhetische Strukturen, z. B. eine bestimmte Strophen- oder Reimform, eine lautliche Struktur oder ein charakteristischer Rhythmus, wie hier in einem Fußballgedicht, das in dieser Hinsicht Goethes Ballade *Erlkönig* beerbt:

Der Torschützenkönig

Wer hechtet so schnell nach dem Ball, der springt?

Es ist der Torwart mit seinem Instinkt.

Er wirft sich auf ihn ohne Erbarm

und faßt ihn sicher, hält ihn im Arm.

Heh Abwehr, was birgst du so bang dein Gesicht?

Siehst Torwart du den Stürmer nicht?

Den Torschützenkönig, die Haare wie'n Schweif,

mit Goldkettchen, an der Hand goldenen Reif.

»Du lieber Ball, komm geh mit mir!

Gar viele Tricks mach ich dann mit dir;

Wie früher an Brasiliens Strand

manch Mädchen bewundernd, staunend da stand.«

Heh Torwart, heh Torwart, und siehest Du nicht,
wie Torschützenkönig die Reihen durchbricht.

Sei ruhig, ganz ruhig, er schießt zwar geschwind,
doch noch ist er weit und hat Gegenwind.

»Willst, feiner Ball, du mit mir gehn

zum Tanz durch die Abwehr, flink und schön.

Und komm ich geschwinde nicht durch die Reihen,

dann hakt sich mein Fuß bei dem Gegner ein.«

8 | Thomas Maron: Rentenkonzept der SPD. Die Gretchenfrage bleibt unbeantwortet. In: Stuttgarter Zeitung vom 24. Dezember 2012, online unter [www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.retenkonzept-der-spd-die-gretchenfrage-bleibt-unbeantwortet.b9474b61-4637-4844-bf7c-a9be28a6a924.html](http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.rentenkonzept-der-spd-die-gretchenfrage-bleibt-unbeantwortet.b9474b61-4637-4844-bf7c-a9be28a6a924.html).

9 | Daniel Deckers: Erklärung zur »Pille danach«: Die Gretchenfrage der katholischen Sexualmoral. In: www.faz.net/vom/5. Februar 2013, online unter www.faz.net/aktuell/politik/inland/erklarung-zur-pille-danach-die-gretchenfrage-der-katholischen-sexualmoral-12050871.html.

Oh Torwart, oh Torwart, und siehst du nicht dort,
den Freistoß gegeben, gefährlicher Ort.
Heh Schiri, heh Schiri, ich sah es genau,
den Ball er gespielt, du Arschloch, du Sau.

»Treff ich dich, meinen Rekord ich behalt;
Und reicht nicht die Technik, dann eben Gewalt.«
Oh Torwart, oh Torwart, jetzt läuft er an,
die Lück in der Mauer sich aufgetan.

Den Torwart grauset's, er wirft sich geschwind
dem Ball entgegen, der jäh Höhe gewinnt.
Er schnellt mit Mühe noch einmal empor -
und hält in den Armen den Ball erst im Tor.¹⁰

Hinzu kommen (c) *ideologische Aspekte*, mit deren Applikation die Perspektive, Anschauung oder ideologische Position eines Textes übernommen wird; (d) *Mischformen* aus diesen dreien, die den eigentlichen Normalfall darstellen.

Das Spektrum der gesellschaftlichen Teilbereiche, Themen und Sachverhalte, auf die literarische Applikationen angewendet werden können, ist dabei nahezu unbegrenzt. Es reicht von der Politik über den Sport, von der Kirche bis zur Werbung, von der Wirtschaft und Technik bis hin zu naturwissenschaftlichen Spezialgebieten.

Ebenso vielfältig ist das Potenzial mit Blick auf einzelne Texte, und zwar vor allem dann, wenn es sich um Vorlagen wie Schillers *Lied von der Glocke* oder eben auch Goethes *Faust* und *Erlkönig* handelt, die als Texte durch die Vielzahl »zitierbarer« Stellen für Applikationen besonders geeignet sind: »Wie hast Du's mit der Religion ...«, »Das ist des Pudels Kern ...«, »Zwei Seelen wohnen, ach in meiner Brust ...«. Insbesondere Schillers *Lied von der Glocke* liest sich unter dem Blickwinkel der Applikationen ja fast so, als wäre es auf Applikationsfähigkeit hin verfasst worden, enthält es doch gleich mehrere Dutzend applizierbare Stellen.

Aus den bisherigen Überlegungen lässt sich bereits ein erstes Auswahlkriterium für Applikationen ableiten: Je besser sich ein »ganzes Werk« in separaten rezipierbare Bruchstücke zerlegen lässt, umso eher eignet es sich zur Applikation und umso eher wird tatsächlich auf diesen Text zurückgegriffen. Aus diesem Grunde sind es häufig Buchtitel, die für Applikationen genutzt werden, denn sie sind erstens einem noch größeren Leser/-innen-Kreis bekannt als die

10 | Gunther Krauss: Der Torschützenkönig vom Mai 1999, online unter www.gunther-krauss.de/texte/parodien/erlkoenig.html.

Abb. 4: Kabale und Liebe



Kim Soyeon und Gerhard Schröder freuen sich. Ihr Ex-Mann leidet – und ist damit in guter Gesellschaft. Foto: am.young-parko

Kabale und Liebe

Gerhard Schröder und die Frage nach der Seelenqual

Schröder und Kim, das passt dem gezeigten Bild zu einer Fließlinie in Südkorea heißt. Kim, um genau zu sein, heißt im Fahrjahr jeden 16. Schröder. Allein die Häufigkeit schreibt zusammen. In Südkorea gibt es sogar eine „Schröder-Blume“ – sie heißt „Kim Soyeon“ heißen – ein Model, eine Lyrikerin, eine Badmintonspielerin und vieles mehr. Und Schröder ist kein Einzelner. Und in Deutschland gibt es mindestens zwölf prominente Gerhard Schröders: Die meisten sind Politiker oder ehemalige Politiker oder Manager.

Kim und Schröder, so könnte man sagen, sind ein Paar.

Kürzlich hat sich so ein Gerhard Schröder mal in eine Kim-Schönheit, das ist ja kein Witz, verliebt. Keine große Überraschung, selbst wenn Kim 26 Jahre jünger ist als Schröder und Schröder früher mal deutlich älter war. Keine große Überraschung, wenn Schröder wieder heiraten könnte, wenn er nicht schon „Lord of the rings“ bezeichnete. Kim war auch schon mal verheiratet. Und da kommt jetzt wieder ein Bruder ins Spiel: Bald kommt vor Schröder und bald vor Laut (das rote Ding in meiner Brust).

Dass Schröder und Kim eigentlich nicht mehr in Beziehung stehen, erledigt ein anderer womöglich durch ihn gleichzeitig.

Seit dem Klimawandel ist es nicht mehr nur Schröder laut des ehemaligen Verteidigungsministers von Papen auf ungewöhnliche Weise verlobt. Damals, als „Aktivistin“ habe Schröder „die Schmetterlmann-Aesthetische Qualität“ zugesagt, erklärte der Namensgeber jetzt vor einem Familiengericht. Bis vor drei Jahren waren außer-

ehemaligen Freunden in Südkorea noch lediglich fünf Frauen im Schleier gekommen, um Gefangene einzutragen. Se gestern Kirchen 77'000 Euro Schmerzensgeld für Schröder ein echtes Schläppchen sind. Vielleicht kann er sich darüber freuen, dass seine Frau – wie Kim Soyeon nun schriftlich versichert – „Herr Schröder für das Leben in Südkorea dankbar ist“: „Die Kirche habe es schon vorher.“ Und außerdem sei doch eh längst alles vergessen: Unter dem Tisch habe sie mit ihrem Kind die Übertragung des Vermögens an den Ex-Mann. Bloß keinen Stress an.

Lotte und Werther,

Luisa und Ferdinand,

Kim und Schröder.

Keinen Stress! Wenn das so einfach wäre! Kim Ex jedenfalls dörftet unter seinen seelischen Qualen (diehoffentlich nicht so sehr wie bei Schröder) nicht wirklich leiden. Die Liebe wird tief im Stammbaum aktiviert, da sitzen auch noch Kinder dran. „Ich kann es mir nicht genommen, so fühlt sich das an wie Drogenrauschen“, Werthers Liebe zu Lotte zum Beispiel. „Sie ist eine wundervolle Lotte, die nicht existiert wurde. Ebenso die legendär-schönste Geschichte des klassischen Adelsromans.“ Und der eigentliche Titel lautet in Schillers „Kabale und Liebe“: Das Leben, es ist Sturm und Drang. Da hilft auch kein Schmetterlmann-Aesthetik mehr weiter, „verkauft, ist Wohltat teures Gif“. Aber gut, die Kims und Schröders werden das schon regeln. Und außerdem: Es geht uns wirklich gar nichts an.

MARTIN ZEPF

Abb. 5: Foto zu der Schlagzeile Gruppenbild mit Dame¹¹

Inhalte der zugehörigen Texte (jeder kennt Titel von Büchern, die er oder sie nie gelesen hat) und zweitens sind sie schon in für Applikationen handhabbarer Größe vorhanden (vgl. Abb. 4).¹²

11 | Olga Silantjewa: Gruppenbild mit Dame. In: RusDeutsch. Informationsportal der Russlanddeutschen vom 15. November 2016, online unter www.rusdeutsch.eu/Nachrichten/3416.

12 | Kabale und Liebe. Gerhard Schröder und die Frage nach der Seelenqual. In: Süddeutsche Zeitung vom 3. Mai 2018, S. 8.

Kein Wunder also, dass es bei Treffen der EU-Regierungschefs, bei G-7-, G-8-, G-9- oder G-20-Zusammenkünften immer dann, wenn eine Frau als einzige (oder doch zumindest als eine von wenigen) in einem Pulk von Männern steht, mit großer Vorhersagewahrscheinlichkeit mit Heinrich Bölls gleichnamigem Roman heißt: *Gruppenbild mit Dame* (vgl. Abb. 5).¹³

III

Warum aber solche Applikationen im Fremdsprachenunterricht ›Deutsch‹ behandeln? Applikationen zu rezipieren heißt zunächst einmal nichts anderes, als Versatzstücke literarischer Werke in nichtliterarischen Textumgebungen wiederzuerkennen. Das aber setzt die zumindest rudimentäre Kenntnis der zur Applikation verwendeten literarischen Texte voraus, denn sonst können die Applikationen gar nicht als solche wahrgenommen werden. Darin kann man eine Schwierigkeit ihrer Behandlung im Unterrichten von Deutsch als Fremdsprache sehen, aber auch eine nicht zu unterschätzende Chance. Denn die Applikationen aus beispielsweise Goethes *Faust* in Tageszeitungen stellen ein kaum zu widerlegendes Argument für die heute immer noch vorhandene Alltagsrelevanz dieses ›Klassikers‹ und darüber hinaus für die Alltagsrelevanz von Literatur überhaupt dar; und zwar selbst dann, wenn man einräumt, dass viele Rezipient/-innen die Applikationen nur als solche kennen, das heißt aus zweiter Hand und ohne eigene Lektüre der literarischen Werke.

Für den Deutschunterricht ergeben sich damit drei didaktische Anschlussmöglichkeiten: eine erste, analytische in Richtung auf die *Produktion* und die Bedingungen und Regeln, nach denen ein Text ›gestrickt‹ ist; eine zweite in Richtung auf die *Rezeption* (Was an Literatur wird warum in dieser Form selektiv weiterverarbeitet?); und eine dritte, anwendungsorientierte in Richtung auf die *Produktion eigener Texte*. Applikationen sind nämlich nicht nur für die Analyse vorhandener Texte relevant, sondern auch für die eigene Textproduktion, denn das über Applikationen erworbene Wissen lässt sich schnell in die eigene Textpraxis überführen. Kurz: Wer weiß, wie Applikationen strukturiert sind und wie sie funktionieren, der kann dieses Wissen auch praktisch für das eigene Schreiben anwenden und selbst welche bilden.

Gute Ergebnisse (und viel Spaß) haben Schreibaufgaben wie das Verfassen von Kontaktanzeigen unter Nutzung von Applikationen erbracht, denn ›Momo sucht Hermine‹ sagt möglicherweise mehr über den jeweils anderen aus als Alter, Interessen und Mitgliedschaft in einem Sportverein. Für solche Schreibauf-

13 | Hier nur einige Beispiele von vielen: www.rusdeutsch.eu/Nachrichten/3416; www.wz.de/sport/gruppenbild-mit-dame_aid29371919; www.stuttgarter-nachrichten.de/gallery.kabinen-selfie-mit-merkel-mit-weltmeister-elf-bier-und-dem-Pokal-param-~2~1~0~1~false.fb180c2f-590d-4d78-83de-913bf16a9b34.html; www.freipresse.de/erzgebirge/aue/buergermeister-spueren-rueckenwind-aus-berlin-artikel9373385.

gaben können einzelne literarische Texte vorgegeben werden (z. B. ›mit *Faust*-Zitaten über Fußball schreiben‹) oder Situationen bzw. Kontexte (z. B. eben ›Kontaktanzeigen mit Applikationen aus literarischen Texten, aus Filmen oder aus der Werbung schreiben‹). Dazu zwei Beispiele aus dem Deutschunterricht in einer gymnasialen Oberstufe:

Nel mezzo del cammin di nostra vita [auf halbem Wege des Menschenlebens] ... steht mancher Tor nicht klüger da als zuvor. Deshalb hofft Hans Castorp nunmehr endlich seine Md. Chauchat zu finden. Diskussionen à la Settembrini sollten willkommen sein.
Chiffre 78988

Mon Cherie, willst Du Dir nicht die Kugel geben? Komm auf ein Küschen zur längsten Praline der Welt (vermögend). Spätere Kinderüberraschung nicht ausgeschlossen.
Chiffre Gustav.

Ganz neu beleuchtet werden kann aus Perspektive der Applikationen schließlich auch die Kanonfrage. Denn von der durch Applikationen sichtbar werdenden empirischen Rezeption literarischer Texte her wäre es sinnvoll, in Schule und Hochschule diejenigen Texte zu behandeln, die bevorzugt für Applikationen in beispielsweise der Tagespresse genutzt werden, gleichsam um Schüler/-innen und Studierende literarisch kommunikationsfähig zu machen. Dafür spräche immerhin die Überlegung, dass durch die Praxis der ständigen Applikation auch die jeweiligen Ausgangstexte kulturell in Umlauf gehalten werden.

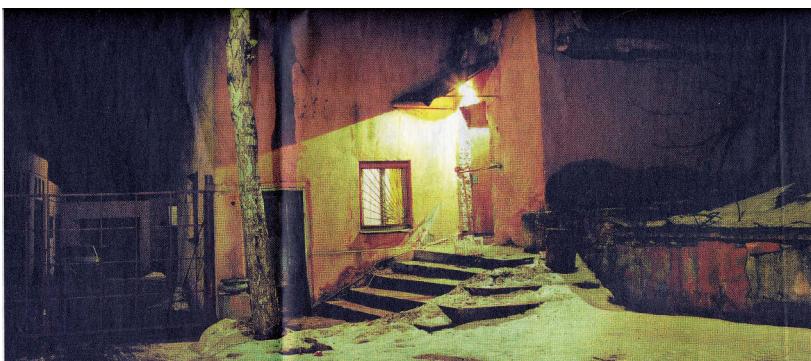
Konsequent weitergedacht würde das für den Deutschunterricht (und darüber hinaus für alle in irgendeiner Form mit Literatur beschäftigten Fächer) heißen, den Kanon der zu behandelnden Texte nach der Hitliste der bruchstückhaften Applikationen in der journalistischen Praxis zusammenzustellen. Direkter und einfacher kann der Deutschunterricht seine Alltagsrelevanz und die von Literatur kaum unter Beweis stellen. Als Unterrichtsprojekt bietet es sich an, über ein bis zwei Wochen hinweg eine überregionale Tageszeitung auf literarische Applikationen hin zu untersuchen, am besten in Arbeitsgruppen, um ein breiteres Spektrum an gelesenen, das heißt bekannten Texten sicherzustellen.

Jetzt könnte man die Gefahr sehen, dass dabei gerade die klassischen und wichtigen Texte aus dem Kanon herausfallen, doch gerade sie sind es, auf die immer wieder zurückgegriffen wird, und zwar bei Goethe vor allem auf den *Faust*,¹⁴ die *Erlkönig*-Ballade, Gedichte wie *Ein Gleisches*, *Prometheus* und *Der Zauberlehrling*; bei Schiller auf *Das Lied von der Glocke* und auch Dramen wie *Wilhelm Tell*, *Kabale und Liebe* und *Don Karlos*; bei Shakespeare sind es an Titeln von Theaterstücken

14 | Vgl. dazu Rolf Parr: Faust-Applikationen. Journalistische »Bruchstücke« aus dem *Faust* entdecken. In: Praxis Deutsch 250 (2015), S. 25–27.

Viel Lärm um nichts, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt und Der Widerspenstigen Zähmung; was Einzelstellen angeht, vor allem »Ist dies auch Wahnsinn, hat es doch Methode« sowie »Sein oder Nichtsein; das ist hier die Frage« aus dem *Hamlet*; von Böll viel verwendet werden die Romane *Gruppenbild mit Dame* und für alle Formen des Scheiterns gern auch der Roman *Ende einer Dienstfahrt*; von Hemingway ist ein Dauerbrenner in Sachen Applikationen *Der alte Mann und das Meer*, ein Titel, der sich immer wieder neu abwandeln lässt, etwa zu ›Der alte Mann will noch mehr‹ und Ähnlichem; hinzukommen die Bestseller der Kinder- und Jugendliteratur, wie J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* und J. K. Rowlings *Harry Potter und der Stein der Weisen*; verstärkt seit Beginn der 1990er-Jahre bilden schließlich auch Kinofilme sowie Fernsehserien und Fernsehwerbung Reservoirs für Applikationen, woran man durchaus so etwas wie eine kulturelle Wende weg von der traditionellen Print-Literatur und hin zu audiovisuellen Texturen sehen kann. Beide werden schneller und unmittelbarer durch große Publika rezipiert als etwa ein Roman oder ein Theaterstück, sodass sie zeitnah zu ihrem Erscheinen zur Applikation genutzt werden können. Indessen haben sie womöglich auch eine kürzere Halbwertzeit des Verfalls (siehe Abb. 6–8).

Abb. 6: Die Hölle trägt Lackstiefel¹⁵



Die Hölle trägt Lackstiefel

Bei allen diesen Applikationen ließe sich nun noch einmal nach der Art der Weiterverwendung des Ausgangsmaterials fragen und es wären wenigstens vier Modi der Rezeption von Literatur auf dem Wege der Applikation zu unterscheiden. Erstens können die Ausgangsstrukturen konkultural, d. h. ästhetisch und/

15 | Thomas E. Schmidt: Die Hölle trägt Lackstiefel. Serhij Zhadan schreibt eine Hymne auf die grausam-verrückte Unterwelt des Postsozialismus. In: Die Zeit 2 vom 3. Januar 2013.

Abb. 7: Der türkische Patient¹⁶Abb. 8: Ziemlich schlechte Freunde¹⁷

16 | Michael Backfisch/Elena Bowda: Der türkische Patient. Die Lira verliert weiter an Wert. Der Verfall wird auch für die EU zur Gefahr. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 7. November 2018.

17 | Ziemlich schlechte Freunde. Nach dem Gipfel fliegen doch noch die Giftpfeile zwischen Dortmund und München. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 1. März 2013.

oder ideologisch im Sinne des Ausgangsmaterials rezipiert werden; zweitens kann die Weiterverwendung aber auch sekundär-konkultural geschehen, wobei die Ausgangsstrukturen im Sinne der eignen ästhetischen und/oder ideologischen Optionen und Einstellungen umgelenkt werden. Diskultural wäre dann – drittens – eine Rezeption, die Strukturen und Wertungen von Texten gegenläufig weiterverarbeitet. Schließlich wäre – viertens – ein Modus der Rezeption denkbar, den man klassisch nennen kann und der völlig von Strukturen, Ideologien und Wertungen abstrahiert.¹⁸

IV

Zum Abschluss sei noch eine ganz praktische Frage für den Unterricht angeprochen, nämlich die, wie man an das nötige Beispielmaterial herankommt. Viele der überregionalen, aber auch der regionalen deutschen Tages- und Wochenzeitungen bieten die Möglichkeit, nach Artikeln online zu recherchieren. Gibt man Suchbegriffe wie ›Gretchenfrage‹, ›Faust Goethe‹, ›Pudels Kern‹ oder ›Zwei Seelen‹ ein, dann erhält man in kürzester Zeit zahlreiche aktuelle Belege, bei denen man gegenüber älterem Material nicht erst die Kontexte erarbeiten muss. Schnell lässt sich auf diese Weise zeigen, welche Dosis Schiller, Goethe, Shakespeare oder Böll selbst ein nicht literarisch interessierter Zeitungsleser mitbekommt.

V

Ich hoffe gezeigt zu haben, dass es manchmal sinnvoll ist – und dies auch für die Fremdsprachendidaktik –, den überkommenen emphatischen literarischen Werkbegriff temporär aufzugeben, und zwar zugunsten von Literatur als Ensemble literarischer Verfahren, zu denen nicht zuletzt dasjenige der Applikation gehört. Damit soll jedoch keinesfalls der Respekt vor der Totalität des geschlossenen, ›ganzen Werkes‹ genommen werden, sondern vielmehr eine zusätzliche Möglichkeit geboten werden, die immer wieder auftauchende Frage, welchen praktischen Wert Literatur denn eigentlich im Alltag hat, recht genau zu beantworten. Und: Rezeptionsprozesse, über die meist eher spekuliert wird, als dass sie wirklich nachgewiesen werden können, lassen sich mithilfe der Erforschung von Applikationen auch empirisch-materiell aufzeigen. Wer über die Mechanismen elementarer Literatur Bescheid weiß, sie anwenden kann, der kann schließlich in seinem eigenen Schreiben auch via Literatur in die Lebensspraxis hineinwirken. Germanistik wird dann zu dem, was man ihr sonst so oft

18 | Gefolgt wird hier Link/Link-Heer, Literatursoziologisches Propädeutikum, S. 173 f.

abspricht, nämlich zu einer angewandten Wissenschaft mit ›Bodenhaftung‹. Oder, standesgemäß mit einer Applikation gesprochen: ›Denn sie wissen doch, was sie tun!‹

Peer-Reviewed Articles

Referierte Artikel

Das eigene Leben neu erfinden

Autofiktion in der deutschsprachigen Literatur nach 1945

GERTRUD MARIA RÖSCH

AUTOFIKTION IM SPANNUNGSFELD VON FICTIONALITÄT UND FAKTUALITÄT

Autofiktion stellt sich als ein oszillierender und ambiger Begriff dar, denn Autofiktion bezeichnet einerseits ein Schreiben, das ganz klar fiktionale Elemente aufweist, andererseits ein Schreiben, das von dem biografischen Schreiben, von der Autobiografie und damit den Aussagen eines Autors über sich selbst nicht abzulösen ist. Den Begriff prägte der französische Autor Serge Doubrovsky in seinem 1977 erschienenen Roman *Fils*, übersetzt als »Söhne« und/oder »Fäden« mit dem Untertitel: *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut autofiction – »Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten. Oder wenn man will: Autofiktion«.*¹

Konsens der Literaturwissenschaft ist es, dass zwischen einem fiktionalen Text und einem autobiografischen Text ein grundlegender Unterschied besteht: Der autobiografische Text speist sich aus historisch gültigen Aussagen, der fiktionale Text hingegen ist in seinen Aussagen gerade nicht an eine solche Gültigkeit und Wahrheit gebunden. Philippe Lejeune hat diesen Unterschied in dem Gegensatz von fiktionalem und autobiografischen Pakt benannt.² Leser/-innen schließen den autobiografischen Pakt dann ab, wenn Autor, Erzähler und Figur den gleichen Namen tragen oder wenn auf dem Buchcover die Gattungsbezeichnung »Autobiographie« oder »Aus meinem Leben« oder eine vergleichbare Formulierung zu lesen ist. Steht dort hingegen »Erzählung« oder »Roman«, nehmen sie den fiktionalen Pakt an.

Im Anschluss an Lejeune schlug Frank Zipfel vor, bereits dann von Autofiktion zu sprechen, wenn nicht klar ist, ob mit einem Text der autobiografische

1 | Hier zitiert nach Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung. In: Dies.: (Hg): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, S. 9.

2 | Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 214–257.

oder der Romanpakt abzuschließen ist. Es kommt dann zu einem Wechsel bzw. Schwanken zwischen den Pakten.³

Nun ist die Verbindung von Fiktion und Fakten nicht neu. Wenn es im Folgenden um die Querverbindungen und Anschlüsse an frühere Genres gehen soll, so sind nicht allein die narrativen Verfahren ausschlaggebend. Zu untersuchen sind auch die sich textuell manifestierenden Intentionen des Autors und die Rezeptionsverläufe, die einem Text neue Bedeutungen einschreiben können.

Schlüsselroman bzw. *Roman à clef* *Mephisto* (1936)

Mit der absichtsvollen Vermischung von Fakten mit Fiktion erzielt ganz klar die Schlüsselliteratur ihre Hauptwirkung. Sie konstituiert ein Genre, das seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts als »Schlüsselroman« bzw. *Roman à clef* terminologisch fassbar wird, aber *de facto* auf das 17. Jahrhundert zurückgeht. Ein derartiger Text – nachweisbar sind auch dramatische und lyrische Formen – entwirft eine fiktionale Handlung, die aber deutlich besetzt ist mit Verweisen auf realhistorische Personen und Vorgänge, auch wenn die Namen nicht genannt werden, sondern Orte und Figuren fiktionale Namen erhalten. Das nach wie vor aussagekräftigste Beispiel wäre Klaus Manns Roman *Mephisto* (1936), in dem Personen aus der Familie des Autors, aber mehr noch die politischen Akteure der 1920er- und 30er-Jahre erscheinen. Die titelgebende Hauptfigur, der Schauspieler und spätere Intendant Henrik Höfgen, verweist also auf sein lebensweltliches Vorbild, den Schauspieler Gustaf Gründgens (1899–1963), der mit Erika Mann (1905–1969; nach ihr ist im Roman die Figur Barbaras modelliert) verheiratet war – und damit der Schwager Klaus Manns (1906–1949; im Roman gibt er das Vorbild für Sebastians Figur). Die Figuren dürfen aber nicht die Realnamen tragen, wenngleich gerade bei Höfgen durch die Assonanz zu Gründgens die historische Person dahinter zu erkennen ist und auch erkannt wurde. Gerade die fiktionale Darstellung von Gründgens als Homosexueller und NS-Mitläufner im Roman löste dann in den 1970er- und 80er-Jahren die juristische Auseinandersetzung um den Roman aus, dessen Verkauf in der BRD daher zeitweilig untersagt war und heute nur möglich ist mit einem erklärenden Nachwort, einem klassischen Paratext also.⁴

3 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, Einleitung, S. 1.

4 | Vgl. dazu Gertrud Maria Rösch: »Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche...« Über »Mephisto« als Schlüsselroman. In: Wiebke Amthor/Irmela von der Lühe (Hg.): Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns. Frankfurt am Main 2008, S. 95–106.

Ein verschlüsselnder Text definiert sich dadurch, dass er Personen gerade nicht unter ihren historischen Namen nennt, sondern ›verschlüsselt‹, d.h. ihnen erfundenen Namen beilegt. In dieses Genre, das eine ungebrochene Popularität aufweisen kann und mit dem Spannungskitzel gesellschaftlicher Tabus oder biografischer Interna spielt, gehört zweifelsohne Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* (2002). Die Auseinandersetzung⁵ schlug hohe Wellen, die der Bekanntheit beim Publikum unbestreitbar nützten. Der Schlüsselroman bzw. *Roman à clef* lässt sich als autobiografisch bestimmte Darstellung aufgrund seines formalen Merkmals der verhüllenden bzw. verhüllten Namen klar von der ebenfalls autobiografisch grundierten Autofiktion unterscheiden.

AUTOBIOGRAFISCHER ROMAN ALS SELBSTBEGRÜNDUNG ABSCHIED VON DEN ELTERN (1961)

Ebenfalls ein komplexes und benachbartes Genre ist der autobiografische Roman bzw. die romanhafte Autobiografie. Schon diese in sich widersprüchliche oder doch spannungsvolle Zusammenstellung von Substantiv und Adjektiv gibt zu erkennen, dass beide Bereiche für den jeweiligen Text eine Rolle spielen, wie etwa in *Abschied von den Eltern* (1961) von Peter Weiss (1916–1982).

Die Figuren der Erzählung sind neben dem Ich-Erzähler: Vater, Mutter, Stiefbrüder (namentlich erwähnt ist Gottfried) und deren Frauen, der Bruder und dessen Frau, die Schwestern Margit und Irene, deren Mann, der Schulfreund Friederle und Peter Kien (1919–1944), ein Kommilitone aus der Prager Kunstakademie.⁶ Gleich zu Beginn formuliert der Ich-Erzähler das Grundproblem der Entfremdung von den Eltern:

Ich habe oft versucht, mich mit der Gestalt meiner Mutter und der Gestalt meines Vaters auseinanderzusetzen, peilend zwischen Aufruhr und Unterwerfung. Nie habe ich das Wesen dieser beiden Portalfiguren meines Lebens fassen und deuten können. Bei ihrem fast gleichzeitigen Tod sah ich, wie tief entfremdet ich ihnen war. Die Trauer, die mich überkam, galt nicht ihnen, denn sie kannte ich kaum, die Trauer galt dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte. Die Trauer galt der Erkenntnis eines gänzlich mißglückten Versuchs von Zusammenleben,

5 | Nachvollziehen lässt sich diese Kontroverse bei Matthias N. Lorenz: »Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.« Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Stuttgart/Weimar 2005; zum in der Rezeption heftig bestrittenen Charakter als Schlüsselroman dort 147 ff.

6 | Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung. Mit einem Kommentar von Axel Schmolke. Frankfurt am Main 2007, S. 134: »Peter Kien wurde ermordet und verbrannt. Ich entkam.«

in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten.

Die Eltern Eugen Weiss (1885–1959) und Frieda Franziska Thierbach (1885–1958) waren tatsächlich innerhalb von Monaten verstorben. Ebenso nachvollziehbar sind die in der Erzählung erwähnten Lebensstationen. Im Exil lebte die Familie vor allem in Prag und später in England; Weiss selbst ging in die Schweiz und lebte dann in Schweden, ohne nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland zurückkehren zu wollen. *Abschied von den Eltern* verweigert eindeutige Zuschreibungen als ein faktisch beglaubigter autobiografischer Text, denn sein zentrales Strukturprinzip ist die Selbsterfindung eines künftigen Autor-Ichs. Folglich lautet der letzte Satz: »Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.«⁷

Mit diesem letzten Satz nähert sich der Text dem zentralen Merkmal der Autofiktion schon ein gutes Stück. Kriterium ist nicht nur die stillschweigende Vermischung von Fakten und Fiktion, die in anderen Genres und besonders der literarischen Autobiografie auch zu finden ist, sondern der Anspruch des Autors, sich als Figur zu erfinden, so wie er in einem Roman die fiktionalen Figuren erfindet.

Dieser Anspruch, die eigene Biografie mit fiktionalen Elementen aufzufüllen, wird empathisch vorgetragen, er wird nicht übergangen oder verschwiegen oder entschuldigt mit der lückenhaften Erinnerung. Der Topos der niemals zurückzugewinnenden Erinnerung gehört zum autobiografischen Schreiben und wird häufig herangezogen, wenn die Abweichungen zwischen realer und dokumentarisch zu belegender Biografie und der erzählerischen Darstellung zutage treten. Aber um diese Abweichungen geht es gerade nicht, sondern um die absichtsvolle Konstitution als Figur zwischen Realität und Fiktion. Daher betonen Doubrovsky und Frank Zipfel die paradoxe Gleichzeitigkeit von autobiografischem und romaneskem Pakt. Doubrovsky fügt ein Argument an, das man psychoanalytisch lesen könnte: Man kann sich autofiktional ein Leben aus Erinnerungen schaffen, selbst wenn die Erinnerungen gar nicht verfügbar sind: »Autofiktion wird die Kunst sein, etwas aus den Resten herzustellen.«⁸ Die in die Leerstellen der Erinnerung eingefügten Fiktionen sind nicht einfach Irrtümer, sie sind als solche existenziell authentisch. Die Erfindung bleibt eng mit der Realität verbunden, sie hat die Verbindung zur konkreten Existenz nicht abgeschnitten: »Wenn ich versuche, mir mich ins Gedächtnis zu rufen, erfinde

7 | Weiss, *Abschied von den Eltern*, S. 121.

8 | Serge Doubrovsky: Nah am Text. In: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004, S. 128.

ich mich.«⁹ Die Reste sind das, was aus dem eigenen Leben verfügbar ist. Sie muss man aufbereiten, damit ein Roman entsteht, d. h. ein ›wahrer Roman‹.

AUTOBIOGRAFIE ALS VERSÖHNUNG DES TRAUMAS DIE GRÖSSERE HOFFNUNG (1948)

Die Autobiografie- und Autofiktionen-debatte ist nicht abzulösen von der Rolle des Autors im eigenen Text und mündet in die methodisch belangvolle Einsicht, dass autofiktionale Texte nicht untersucht werden können ohne die Instanz des Autors.¹⁰ Wenn die österreichische Schriftstellerin Ilse Aichinger (1921–2016) in ihrem Roman *Die größere Hoffnung* (1948) ihr Leben als »Halbjüdin« im nazistischen Wien darstellt, so kann der Leser erst das ganze Maß der Realitätsüberschreitung erkennen, wenn er die Biografie der Autorin einbezieht.

Der Text stellt das Mädchen Ellen in den Mittelpunkt, die mit ihren jüdischen Freunden der antisemitischen Verfolgung ausgesetzt ist. Sobald die Nationalsozialisten im März 1938 in Österreich einmarschiert waren, wurde Aichingers Mutter verpflichtet, ihre ärztliche Tätigkeit zu beenden. Ilse Aichingers Zwillingsschwester und Tante gelang es, nach England zu fliehen. Nach dem Kriegsausbruch wurde dem Rest der Familie der Weg ins Ausland verwehrt. Im Jahr 1942 wurde Aichingers Großmutter nach Minsk und in den Tod deportiert.

Dieser Tod der Großmutter wird im Roman zur zentralen Lebensstation Ellens, denn zunächst bemüht sie sich, ihre Großmutter zu retten, weil diese sich aus Angst vor der Deportation vergiftet will. Im erbitterten Kampf um die versteckte Giftphiole bricht diese in zwei Teile auseinander: »nur der Inhalt beider Fäuste konnte dem Tod genügen.«¹¹ Daher verspricht Ellen, den Rest nur in dem Fall zurückzugeben, wenn die Großmutter ihr eine neue Geschichte erzählt. Hinter dieser naiven Denkweise verbirgt sich die Allusion an Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*. Die Großmutter bleibt aber stumm, ihr fällt keine Geschichte ein; stattdessen schlafst sie einfach ein. Ellen erzählt nun selbst eine Geschichte einer Mutter, die in Amerika als Kellnerin arbeitet und eine Mütze für ihr Kind strickt. Daraus folgt im intertextuellen Bezug auf das Märchen *Rotkäppchen* ein Dialog mit der schlafenden Großmutter, der im Roman wiederum als ein starkes autofiktionales Signal erscheint. Im Laufe ihrer Narration

9 | Doubrovsky, Nah am Text, S. 128.

10 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, Einleitung, S. 13 f.: »[...] der Autor ist mit Barthes als Text, mit Foucault als Funktion, mit de Man als Lese- und Verstehensfigur wiedergekehrt – Dimensionen, die jedoch durchaus im Sinne des autofiktionalen Denkansatzes Rückwirkungen auf Wahrnehmung und Selbstverständnis des ›realen‹ historischen Autors bzw. der Autorin haben.«

11 | Ilse Aichinger: *Die größere Hoffnung*. Frankfurt am Main 1991, S. 166.

schreibt Ellen die Geschichte um: So wird der Krieg zum Wolf; zwar befindet sich die Großmutter in demselben Zimmer, es ist aber »ein langer Weg durch einen finsternen Wald«. Ellen antwortet selbst auf die der Großmutter gestellten Fragen:

Aber Großmutter, was hast du so große Ohren? – Daß ich dich besser hören kann! –
Aber Großmutter, was hast du für große Zähne? – Daß ich dich besser beißen kann! –
Aber Großmutter, was hast du für dicke Lippen? – Daß ich es besser schlucken kann! –
Das Gift? Meinst du das Gift, Großmutter?

Sie (Ellen) zog die Decke über sich [...] und suchte nach der letzten Frage. »Großmutter, warum hast du so kalte Hände?« Aber sie fand keine Antwort. Sie wischte sich die Tränen von den Wangen und seufzte.¹²

Im Flur hört man Schritte von jemandem, vermutlich von den Gestapoleuten, sodass Ellen das Gift letztlich herausgeben muss und die Großmutter mit dem Gift füttert »wie ein Spatz sein Junges«: »Sie werden dich aus dem Bett zerren, Großmutter« [...] »Sie werden dich mit den Füßen treten, wenn sie entdecken, dass du Gift genommen hast!« [...] »Sie werden dich beschimpfen, Großmutter.«¹³

Die autofiktionalierte Narration Aichingers kehrt so den Moment des faktischen Sterbens um in eine Rettung der Großmutter, deren Würde nicht mehr antastbar ist. Ellen gesteht den Triumph bei diesem Gedanken, ihre geliebte Großmutter vor Erniedrigung bewahrt zu haben. Für die zeitgenössischen Leser bedeutete Aichingers Kinderperspektive eine »Zumutung«, so Joachim Kaiser in seiner Rezension.¹⁴ Die Konklusion wäre: Autofiktion macht Wunden nicht ungeschehen, aber sie erlaubt es den Akteuren, sich gegen die Traumata der Erinnerung¹⁵ zu behaupten und in diesem Akt des Umschreibens »den Weg zur Autorschaft«¹⁶ zu finden.

12 | Ebd., S. 173f.

13 | Ebd.

14 | Joachim Kaiser: Freundlicher Widerspruch. In: Samuel Moser (Hg.): Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main 1990, S. 148.

15 | Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf: Einleitung, S. 14.

16 | An diesem Punkt entspringt auch Kritik am Erzählverfahren, vgl. Irene Heidelberger-Leonard: Klärung oder Verklärung? Überlegungen zu Ilse Aichingers Roman »Die größere Hoffnung«. In: Heidy Margit Müller (Hg.): Verschwiegene Wortspiel. Bielefeld 1999, S. 157–168. Sie sieht in der »Übersteigerung und Überwindung der Wirklichkeit« (vgl. S. 160), bzw. in dieser »Form der Poetisierung« (vgl. S. 164), die Zeitgebundenheit des Romans, der nicht allein den Opfern, sondern ebenso den unmittelbar beteiligten Tätern das Weiterleben erleichterte.

DAS AUTOBIOGRAFISCHE PROJEKT DES ABSCHIEDS JUGEND (1976)

Eine zweite und komplementäre Funktion autofiktionaler Gestaltung liegt darin, der Erinnerung einen Sinn zu unterlegen, der sie stärkend in die weitere Existenz einfügt. Die Formulierung vom »Drehkreuz« (bei Doubrovsky zwischen autobiografischem und romaneskem Pakt) findet sich auch in de Mans für die Autobiografik wichtigem Essay *Autobiography as De-Facement*. Paul De Man bezeichnet die Sprache als Drehkreuz (»a revolving door«) zwischen Fiktion und Wirklichkeit, denn die Sprache öffnet sich auf die Wirklichkeit, d.h., sie referiert auf die Wirklichkeit, aber in eben dem Maß, in dem sie dies tun, führt sie wieder aus der Wirklichkeit heraus. De Man formuliert in diesem Text auch den im Hinblick auf die Autofiktion wegweisenden Gedanken, dass das Leben nicht zwangsläufig der Autobiografie vorausgehe, vielmehr das autobiografische Projekt eine Rückwirkung auf das Leben habe.¹⁷

Einen solchen Moment stellt der deutsche Autor Wolfgang Koeppen (1906–1996) an das Ende seiner Erzählung *Jugend* (1976) – der Text trägt absichtsvoll keine Gattungszuordnung. Die Figur der todkranken Mutter steht passagenweise im Mittelpunkt, von ihr will der Sohn sich verabschieden in einem erzählerisch evozierten Moment, in dem der Erzähler zwischen sich widersprechenden Regungen und Gesten gleichsam taumelt:

Sie geht über die kleine Brücke aus morschem Holz, will zum Kastanienwall, es ist ihr letzter Spaziergang, sie kann das nicht wissen, zum letzten Mal ist sie von ihrem Bett aufgestanden, ein milder Tag wie er manchmal zwischen den Frösten kommt, der Himmel ist reingefegt von Nebel und Schnee und bebt Unendlichkeit, und sie erwartet das von mir, die Hilfe zum Sterben, eine Sinngebung nur, ihr Leben, das am Ende ist, soll einen Sinn bekommen, den sie verstehen könnte [...] doch ich sage nichts, kein Wort, ich blicke sie an und blicke sie nicht an, ich bewege mich nicht und bewege mich, nicht auf sie zu, mehr von ihr weg, ich weiß das alles, und doch ist die Begegnung mir hinderlich, hält mich auf, lenkt mich ab, von was, von nichts, ich weiß es nicht und merke, dies prägt sich mir ein, und vielleicht redete ich dann, viel, unsinnig, blickte umher wie in die Enge getrieben, auf zum Himmel, mir ähnlich, er schwieg, [...] es war nicht mein Tod, der sich im Eishaus der Sträucher unter den kahlen Kastanien entkleidete, ich verließ sie schon, oder ließ sie mich verlassen, Iphigenie, wie üblich, auch wenn ich ihr

17 | Vgl. Paul de Man: *Autobiography as Defacement*. In: *Modern Language Notes* 94/5, S. 919–930, hier S. 921: »It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable. But is it possible to remain, as Genette would have it, within an undecidable situation?« – Dazu auch Wagner-Egelhaaf, Einführung, S. 10.

den Arm reichte, sie heimführte oder so tat und an das Geschäft dachte, das ich nicht habe.¹⁸

Dieser Moment verleiht der Mutter eine andere Würde und Rolle als die der hilflos Sterbenden. Der Sohn erhöht sie und lässt sie entschwinden wie die Tochter Agamemnons, die von Diana entführt und den Leiden der Atriden-Familie enthoben wird. Mit dem Namen Iphigenie, mit seiner lakonischen Erwähnung, gelingt dem Erzähler mit einem Mal die ersehnte verabschiedende Geste, mit der er sich befreit von den Bedrückungen der Erinnerung an ihr leidvolles Leben, wenngleich er ihr dann den Arm reicht und sie heimführt. Darin lässt sich der Moment erblicken, in dem – mit de Man zu reden – das autobiografische Projekt auf das Leben zurückwirkt.

AUTOBIOGRAFISCHE SELBSTIMAGINATION *EIN SPRINGENDER BRUNNEN (1996)*

Wenn es um die Auflösung der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen geht, so muss Martin Walser (geb. 1927) als hartnäckiger Wiederholungstäter gelten, boten doch außer *Tod eines Kritikers* auch die Romane *Brandung* (1985) und *Finks Krieg* (1996) explizite Verweise auf die Gegenwart des Autors. Jedes Mal trug ihm sein Erzählverfahren massive Kritik ein, so auch im Fall seines Romans *Ein springender Brunnen* (1996).

Schon die Eröffnung des Romans wurde dem Verfasser verübt. Das sei eine »Sentenzenbarrikade«, die sich in »Syllogismen über Geschichte und Erinnerung« wiederhole, so Wilfried van der Will.¹⁹

Solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Obwohl es die Vergangenheit, als sie Gegenwart war, nicht gegeben hat, drängt sie sich jetzt auf, als habe es sie so gegeben, wie sie sich jetzt aufdrängt. Aber solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Jetzt sagen wir, dass es so und so gewesen ist, obwohl wir damals, als es war, nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.²⁰

Ein solcher Romaneingang ist wiederum nicht neu; auch Christa Wolf eröffnete ihren Roman *Kindheitsmuster* (1976) mit einer Reflexion: »In die Erinnerung

18 | Wolfgang Koeppen: *Jugend*. Frankfurt am Main 1996.

19 | Wilfried van der Will: Die Unausweichlichkeit der Provokation. In: Ronald Speirs (Hg.): *The Writers' Morality. Die Moral des Schriftstellers*. Festschrift for/für Michael Butler. Oxford/Bern 2000, S. 143–178, hier S. 153 u. 164.

20 | Martin Walser: *Ein springender Brunnen*. Roman. Frankfurt am Main 1998, S. 9.

drängt sich die Gegenwart ein, und der heutige Tag ist schon der letzte Tag der Vergangenheit. So würden wir uns unaufhaltsam fremd werden.« In der Rezeption wurde Walsers Roman vielfach nachgesagt, er etabliere durch die Erzählerspektive und die Hauptfigur, den Jungen Johann im Alter von fünf, zehn und zuletzt 16 Jahren, eine Welt der Unschuld. Diese Unschuldswelt als Produkt des individuellen Gedächtnisses spare die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses bis an die Grenze der Glaubwürdigkeit aus. Es ist eine Beziehung der Ähnlichkeit, nicht der Identität, die zwischen Realität und Fiktion besteht, zumal der Autor Martin Johannes Walser dem Helden seinen zweiten Vornamen beilegt und damit eine Spur etabliert, die von der fiktionalen Figur zur Person außerhalb des Textes führt.²¹

Gerade in Martin Walsers Büchern muss man sich selbst immer wieder an diese diffizile Grenzziehung erinnern, die zwischen Autobiografie und Roman in der Moderne besteht – erinnert sei hier an seinen Roman *Tod eines Kritikers*. Barbara Bauer hat darauf am Beispiel von *Ein springender Brunnen* sehr nachdrücklich hingewiesen.²²

FAZIT

Die Begriffsbildung der Literaturtheorie hat inzwischen die einmal als experimentell und kontrovers angesehenen Erzählverfahren aller vier hier vorgestellten Autor/-innen eingeholt, die ihrerseits – das ist die Gegenrechnung – in ihrem Schreiben unterschiedliche autofiktionale Strukturen und Funktionen realisierten, bevor es den sie bezeichnenden Terminus gab. Nicht alle Autor/-innen behaupten diesen Anspruch, sich selbst als fiktionaler Figur noch einmal gegenüberzutreten, so nachdrücklich und mit solcher Evokation des Details wie

21 | Nicola Kaminski: ‚Tolle lege‘ oder die Herkunft des Schutzengels. Martin Walsers *Springender Brunnen* zwischen Legende und intertextueller Lektüre. In: Barbara Thums u. a. (Hg.): *Herkünfte historisch – ästhetisch – intellektuell*. Festschrift für Bernhard Greiner. Heidelberg 2004, S. 313–335, hier S. 314. Kaminski spricht von einer metonymischen ‚Namensidentität‘, die gerade jene Unterscheidung von Ähnlichkeit (im Roman) und Identität (in der Autobiografie) unterläuft, auf der Lejeunes autobiografischer Pakt beruht.

22 | Barbara Bauer: Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen*, ein Resonanzraum anderer Autobiographien der Jahrgänge 1927/28. In: Michael Ewert/Martin Vialon (Hg.): *Konvergenzen. Studien zur deutschen und europäischen Literatur*. Festschrift für E. Theodor Voss. Würzburg 2000, S. 188–209, hier S. 189; zit. n. Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, S. 31 u. 34. Ungeachtet der Handlungsorte, die durch Biografie und zahlreiche Autoräußerungen als biografischer Raum erkennbar sind, ist das Buch durch den Untertitel »Roman« – im Sinne von Gérard Genette ein unübersehbarer paratextueller Hinweis – als fiktionaler Text ausgewiesen.

Walser und sein Protagonist Johann. Aber alle forschen der eigenen Herkunft nach, sei es in magischer und machtvoll kontrafaktischer Sprachästhetik wie Aichinger, in melancholischer Kargheit wie Weiss oder in Textbrüchen, wie sie Koeppen seinem Leser zumutet. Die Selbstbegründung der Autorschaft resultiert aus einer erschriebenen Biografie, die zumindest für Aichinger und Weiss auch bezeichnenderweise am Beginn ihres literarischen Schaffens stand. Alle hier diskutierten autofiktionalen Texte holen überdies auf je ihre Weise eine Beobachtung ein, die der Interpretation der Psychoanalyse durch die Frankfurter Schule entstammt und an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden darf. Denn auch die psychoanalytische Therapie – so etwa hat es Alfred Lorenzer gezeigt²³ – zielt nicht auf eine historische Rekonstruktion von Ereigniszusammenhängen, sondern darauf, das eigene Leben wieder als Sinnzusammenhang erfahren und erzählen zu können, ganz unabhängig davon, ob dieser narrative Sinnzusammenhang an allen Stellen mit den biografischen Tatsachen übereinstimmt oder nicht. Mit dieser Funktion einer imaginationsvermittelten Selbsttherapie wäre somit eine weitere wichtige Differenzierung zwischen Schlüsselroman bzw. *Roman à clef* und Autofiktion gefunden.

23 | Alfred Lorenzer: Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis. Ein historisch-materialistischer Entwurf. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1985.

Goethes »Aggregat«

Wilhelm Meisters Wanderjahre (1829)

BERNHARD FISCHER

Der organische Werkbegriff mit der ihm eingeschriebenen Idee einer »inneren Notwendigkeit« ebenso wie die romantische Theorie einer »progressiven Universalpoesie«, in der sich das individuelle Werk in einer durch »Witz« befeuerten und durch »Ironie« potenzierten Reflexion rundet, zielen auf die Innere Form: auf die Einheit von Gehalt und Gestalt nämlich. Sie bilden so gleichermaßen den genetischen Ausgangspunkt wie den epistemisch-ästhetischen Fluchtpunkt einer hermeneutischen Bewegung, die die einzelnen Momente eines Werkes verstehend einzuholen und ihren Zusammenhang exhaustiv zur Ganzheit zu bringen bestrebt ist.

Als Einheit von »Gehalt« und »Gestalt« steht die Innere Form unter dem Primat der wie immer komplexen Einheit der Bedeutung, die sich in der je individuellen »Äußeren Form« der konkreten Werke als gestalthafte Synthesis zur unmittelbar diskursiven Bedeutungskonstitution auffassen lässt. Alles trägt zur Bedeutung eines Werks bei: die lexikalische und grammatische, also semantische Dimension ebenso wie die rhythmischen und lautlichen, also sprachkörperlichen Charakteristika wie die hier realisierten makrologischen Struktur- und Gattungsbestimmungen und über die formalen Bezugnahmen und Bezüge hinaus die intertextuellen Korrespondenzen: die Zitate und Anspielungen, mit denen die einzelnen Werke mit dem Kosmos der Werke kommunizieren.

Was aber, wenn ein Werk von Kontingenz und Willkür gezeichnet ist, ja offenbar mit der Kontingenz spielt und diese zum Hebel macht, je individuelle und durchaus fragmentarische Lektüren zu ermöglichen? Dies meint wohl der

1 | Zitiert werden *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Sigle: WMW) nach der Münchener Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann u. Johannes John. Bd. 17. München 1991. – Zur ästhetischen Kategorie der »Inneren Form« siehe den grundlegenden Artikel von Reinhold Swinger in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. Basel 1991–2007, online unter DOI: 10.24894/HWPh.1085; zur ästhetisch-geschichtsphilosophischen Bedeutung siehe Adornos Verwendung in: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970.

goethesche Ausdruck »Aggregat«² als Name eines eigenen Werktypus, den er gelegentlich für *Wilhelm Meisters Wanderjahre* verwendet und in dem ein »esoterischer Formwille«³ und Alterslässigkeit⁴ eine Symbiose eingehen.

Wie *Faust* steht *Wilhelm Meister* für einen Werkkomplex, der Goethe weit mehr als sein halbes Leben lang beschäftigt,⁵ sich dabei von den späten 1770er-Jahren bis 1829 immer wieder in neuen eigenständigen Werken gestaltet, die jeweils unmittelbar mit dem Stand seiner intellektuellen Gesamtentwicklung korreliert sind. Die *Theatralische Sendung* führt zu den »inkalkulablen« *Lehrjahren*, die Goethe selbst mit Blick auf die Hauptperson als problematisch ansieht – aus Wilhelm ist am Ende noch nichts Rechtes geworden –, sodass er alsbald an eine Fortsetzung denkt. Diese erweist sich freilich als eine noch heiklere Arbeit, insofern Novellen- und Romanproduktion miteinander verschweißt sind. Als »spin off« entspringen dem Meisterkomplex so die *Wahlverwandtschaften*,⁶ bevor die 1821 vorgelegte erste Fassung der *Wanderjahre* im Wesentlichen einen Strauß von einzelnen Novellen und Erzählungen der 1810er-Jahre zusammenbinden.

Die Diskontinuität der Werkgenese, das Höchstmaß an diskretem Eigensinn der Novellen und Erzählungen, von denen Goethe einige in Cottas *Taschenbuch für Damen* als Ware für ein breiteres Publikum publiziert hatte,⁷ sind in

2 | Goethe zu Friedrich von Müller, Brf. vom 18. Februar 1830 (WMW, S. 1026). Siehe zu Goethes Verständnis des »Aggregats« Martin Bez: Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«. Aggregat, Archiv, Archivroman. Berlin/Boston 2013, S. 52 ff.

3 | Gonthier-Louis Fink: Tagebuch, Redaktor und Autor. Erzählinstanz und Struktur in Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«. In: *Recherches Germaniques* 16 (1986), S. 7–54, hier S. 54.

4 | Die positiv konnotierte »Lässigkeit« bei Volker Neuhaus: Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*. In: *Euphorion*, N. F. 62 (1968), S. 13–27, hier S. 13, steht gegen eine altersbedingte, erschöpfte Unfähigkeit zur durchgearbeiteten Geschlossenheit, Stringenz und Konsequenz, die schon von zeitgenössischen Kritikern wie Wolfgang Menzel als Ausdruck der »versagenden dichterischen Kräfte« (Neuhaus weist auf die Forschungsarbeiten von Erich Trunz, Hans Reiss, Rosemarie Haas hin) aufgespielt wurde.

5 | Zur Entstehungs- und Druckgeschichte der *Wanderjahre* siehe die minutiöse Einführung in der Frankfurter Ausgabe (Bd. 10 [im Folgenden: WMW. FA], S. 777–794), die auf den Widerspruch zwischen Eckermann erzählter Geschichte, wie es zur Integration der Aphorismen im Jahr 1828 kam, und Formulierungen, die frühere diesbezügliche Pläne erkennen lassen, hinweist (S. 997).

6 | Siehe zuletzt Johannes John: Goethes »Wanderjahre« und das Theater. In: *Goethe-Jahrbuch* 133 (2016), S. 92–111, hier S. 93.

7 | Siehe Wolfgang Bunzel: »Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen« – Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes *Wanderjahren* in Cottas *Taschenbuch für Damen*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1992), S. 36–68.

den synthetischen, von Goethe selbst als unabgeschlossen und nicht durchgearbeitet abrupt empfundenen *Wanderjahren* von 1821 aufgehoben, einem Torso,⁸ von dem man kaum zu sagen weiß, weshalb ihn Goethe überhaupt veröffentlichte: eine Art Nachlasspublikation zu Lebzeiten, die er dann noch einmal vornahm, ohne in den *Wanderjahren* von 1829 die endgültige homogene Rundung zu erreichen, ja offenbar ohne sie überhaupt erreichen zu wollen.

Der Setzer, der ihm das Manuskript abgefordert habe, sei schuld. Und: Weil es so bemerkenswert nonchalant ist und gleichermaßen das »être collectif«/»Kollektivwesen« (Soret) Goethe beleuchtet, dessen Mitarbeiter weit über die Ebenen der Orthografie und Interpunktions hinaus Verfasserschaft an seinem Werk haben, sei in Erinnerung gerufen, wie der Schlusspunkt der *Wanderjahre* in der Ausgabe letzter Hand nach Eckermanns Bekunden zustande kam. Als das gegenüber der Fassung von 1821 massiv erweiterte Manuskript im Druck war, habe der Setzer festgestellt, dass gegenüber der dem Verleger Cotta mitgeteilten Bandberechnung für die »Auszage C« einige Bogen fehlten, um die Bände einigermaßen gleich stark/dick zu machen. Um das Fehlende doch zu liefern, da aber »in dem Gang des Romans nichts mehr zu ändern war auch keine neue Novelle in dem Drange der Zeit noch erfunden, geschrieben und eingeschaltet werden konnte«, habe Goethe Eckermann beauftragt, aus zwei »starken Paketen« mit »verschiedene[n] bisher unbenutzte[n] Schriften, Einzelheiten, vollendete[n] und unvollendete[n] Sachen, alles durcheinander« »6. bis 8. gedruckte Bogen zusammen[zu]redigiren«, »um damit vorläufig die Lücken in den Wanderjahren zu füllen«.

Es gehört zwar nicht dahin, allein es lässt sich dadurch rechtfertigen, daß bey Makaren von einem Archiv gesprochen wird, worin sich dergleichen Einzelheiten befinden. Wir kommen dadurch in dem Drange der Umstände über eine große Verlegenheit hinaus, und haben den Vortheil sogleich viele bedeutende Dinge in die Welt zu bringen.

Und da er »gerade zu dieser Zeit zwey bedeutende Gedichte vollendet hatte, das eine auf Schillers Schädel und das andere: ›Kein Wesen kann zu nichts zerfallen‹, so hatte er den Wunsch auch diese Gedichte sogleich in die Welt zu bringen und so kam denn das eine Gedicht an's Ende der einen und das andere an's Ende der anderen Abtheilung.«

Als nun aber die *Wanderjahre* erschienen wußte niemand wie ihm geschah. Den Gang des Romans sah man durch eine Menge rätselhafter Sprüche unterbrochen, deren Lösung nur von Männern vom Fach, d. h. von Künstlern, Naturforschern, und Literatoren zu erwarten war, und die allen übrigen Lesern, zumal Leserinnen, sehr unbequem

⁸ | Fink nennt den Roman von 1821 eine »Notlösung«, mit der Goethe sich »selbst nötigen« wollte, den »Roman, dessen ersten Teil er hiermit vorlegte, weiterzuführen« (Fink, Einführung [WMW, S. 981]).

fallen mußte. Auch wurden die Gedichte so wenig verstanden als es gehahndet werden konnte, wie sie nur möchten dahin gekommen seyn.

Goethe lachte dazu. »Es ist nun einmal geschehen, sagt er, und es bleibt uns jetzt weiter nichts als diese einzelnen Sachen dahin zu stellen wohin sie gehören, damit sie bei einem abermaligen Abdruck meiner Werke schon an ihrem Orte vertheilt stehen und die Wanderjahre sodann ohne die Einzelheiten und Gedichte in zwey Bänden zusammenrücken mögen wie anfänglich die Intention war.«⁹

Ob die angeblich aus bloßem Manuskriptmangel beigegebenen Aphorismensammlungen *Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur* und *Aus Makariens Archiv* nun integrale Teile des Romans sind oder nicht, ist seit her ein hermeneutisches Zentralproblem der *Wanderjahre*. Selbst wenn Goethe früher einmal einen solchen »Auszug aus den Collectaneen« als »besonderes Heft«¹⁰ geplant hatte und in der »Verlegenheit« jetzt nur diesen Plan realisiert hätte, so würden die hier gebotenen Aphorismen und die lose Form der Aphorismensammlung doch nur die zerklüftete, gleichsam »bröckelige« Gestalt der *Wanderjahre* bestätigen, ihren Charakter als »Aggregat«. Dieser Werktypus, so viel kann man schon bei der ersten Lektüre der *Wanderjahre* sagen, war offenbar das Telos der Formgebung, weil er Goethe die Freiheit gab, unbekümmert immer neue Materialien in immer anderen Tempi und Modi (vom verzögerndsten ritardando, das auf der Stelle zu treten scheint,¹¹ bis zum dramatischen »medias

9 | Johann Peter Eckermann an Georg von Cotta (Weimar), Brf. vom 13. März 1833 (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta Archiv, Briefe Eckermann, Nr. 9); s. auch mit redaktionellen Veränderungen: Ders.: Gespräche mit Goethe, Sonntag, den 15. Mai 1831. Tl. II. In: Werke, Briefe und Gespräche. [Gedenkausgabe.] Bd. 24, S. 499–501; die Entscheidung, die Aphorismen zu integrieren, fiel im Lauf des Jahres 1828 (WMW. FA 10, S. 794).

10 | WMW. FA 10, S. 997; dass die Aphorismen einmal »strukturell vorgesehen« waren (Klaus-Detlef Müller: Wilhelm Meisters Weg in ein tätiges Leben. In: Goethe-Jahrbuch [2016], Bd. 133, S. 57–91, hier S. 91), ist gut belegt, möglicherweise hatte Goethe aber diese Idee zeitweilig aufgegeben, denn die Komplilation und Redaktion müssen unter erheblichem Zeitdruck gestanden haben, da sie erst während der Drucklegung erfolgten und noch zur Änderung der Disposition führten. Ebenso fasste Eckermann später den Entschluss, die Aphorismensammlungen und die Schlussgedichte aus dem Roman wieder herauszulösen und den einschlägigen Sammlungen zuzuweisen, doch wohl nicht nur aus reiner Willkür.

11 | Siehe etwa die dreifache digressive Exposition der Geschichte des ertrunkenen Fischerknaben: II.12 (S. 498f.): das Gleichnis des »Jünglings«, der einen Ruderpflock fand und schließlich sein Glück als Seefahrer macht, die Betrachtung über die »Nachahmungsgabe« (im Besonderen im Verhältnis des Sohns zum Vater) und das »Familientalent«, und die narrative Exposition »Wir in einer alten ernsten Stadt ...«.

in res«) und Graden der Ausführlichkeit anzuschließen oder Geschichten anzureißen, um sie dann doch nicht zu erzählen.¹²

Gewiss bildet die Fortsetzung von Wilhelms Bildungsgeschichte und die Aufhebung des Bildungsimperativs in eine soziale Ethik der »gebildeten Stände«¹³ und einer elitären bündischen Assoziation im Zeichen der »Weltfrömmigkeit«¹⁴ (samt der Apologie des Handwerks gegen das fortschreitende Maschinenwesen und seine Nobilitierung gegenüber den Künsten) den erzählerischen roten Faden.¹⁵ Dabei ist die als Stationenfolge vorgetragene Kernerzählung von Wilhelm und den Bündnern mit den eingeschalteten Novellen durch eine Fülle von Motiv- und Themenketten verbunden. Über die »Entsagung« hinaus, die mottohaft im Untertitel des Romans den thematischen Horizont aller Figuren und des Bundes bildet und als Annahme der Bedingtheit von natürlicher Anlage und konkreten gesellschaftlichen Bedingungen die Ethik des tätigen Lebens fundiert, wären zu nennen: Nachahmung und Ähnlichkeit, im Besonderen Selbstbehauptung und Selbstwerdung im Spannungsfeld von adaptiver Nachahmung und despotischer Bestimmung, das Problem der Ich-Identität in der biografischen Veränderung, Religion und Aufklärung: »Ehrfurcht«, Eigentum und Gemeinwohl, Arbeitsteilung als wechselseitige Brauchbarkeit, Tradition und Reform, Kunst und Handwerk, der rationelle Landbau und die Industrialisierung.

Schon diese Themenpalette markiert, weshalb man den Roman als ersten »Sozialroman« gelesen hat, lesen konnte und im Blick auf das didaktische Moment auch lesen sollte: Goethes Utopie der »gebildeten Stände« antwortet auf das Problematischwerden der traditionellen Standesgrenzen und die soziale Beweglichkeit im nachrevolutionären Zeitalter. Gewiss auch sucht Goethe in den *Wanderjahren* die große elementarische Einbettung seiner bündischen Ethik: So ist die Ethik des »tätigen Lebens«, in dem – so Montans Gleichnis vom Kohlenmeiler¹⁶ – sich das eigensinnig lebendige Holz in die vielseitig nutzbare Kohle transformiert, das terrestrische Komplement zur plotinisch inspirierten kosmologisch-astrologischen Positionsbestimmung Makaries, deren »geistiges

12 | Heidi Gidion: Zur Darstellungsweise von Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahr«. Göttingen 1969.

13 | Der goetheschen Utopie der Aufhebung der Standesgrenzen zwischen Adel und Bürgertum in einem Bund einer ausgewiesenen (physiokratisch-handwerklich orientierten) Reformelite, die sich im weltgestaltenden Amerikaprojekt ebenso verwirklicht wie im vaterländischen Reformwerk in den Territorien Alteuropas.

14 | So der Begriff des Abbé (an Wilhelm) (WMW II.7, S. 473).

15 | S. auch Neuhaus' Kritik an der Interpretation der *Wanderjahre* als ein in »Rahmenhandlung« eingebetteter »Novellenkranz« gegen Trunz (Neuhaus, Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, S. 23 f.).

16 | WMW I.4, S. 272 f.

Ganze sich zwar um die Weltsonne aber nach dem Überweltlichen in stätig zunehmenden Kreisen bewegte«.¹⁷

Dass die *Wanderjahre* anderes im Sinne haben, als bloß die Geschichte zu erzählen, wie aus dem ungestalt-irritierten Wilhelm der *Lehrjahre* ein praktizierender Wundarzt wird, lehrt ein Blick auf den Stil. Ihn kennzeichnet eine eigenartige, gleichzeitig lockere und dichte Syntax, das Prinzip der verzögerten Mitteilung,¹⁸ der Auslassung, des Aufschubs – zentral in dem frühen Hinweis auf das »Besteck« als »Fetisch« und auf Wilhelms »Aberglauben«, »sein Schicksal hänge gewissermaßen von dessen Besitz« ab, wo der Leser, statt einer prompten Erklärung, die auf das Arztbesteck der *Lehrjahre* zurück¹⁹ und auf den Berufswunsch vorauswiese, abgespeist wird: »was es aber gewesen, dürfen wir an dieser Stelle dem Leser noch nicht vertrauen«.²⁰ Kurz: Die Sperrigkeit der *Wanderjahre* verweigert sich jeder »trivialen« plotbezogenen Lektüre. Der Abschluss des Romans ist suggestiv, offen, ja verschwebend. Er schließt mit einer typologischen Fügung: Der Tod des geliebten ertrunkenen Fischerjungen, der mit einem Aderlass zu retten gewesen wäre, präfiguriert die Rettung des ertrinkenden »Jünglings« eben durch Wilhelm Meisters beherzten Aderlass, die Bildungsgeschichte, die mit dem Tod des geliebten Jungen beginnt und von seinem Schicksal hintergründig motiviert ist, findet ihr Ende in der ärztlichen Praxis. Gleichwohl endet die Erzählung pragmatisch auf seltsame Weise unbefriedigend. Dass der Jüngling Wilhelms Sohn Felix ist, wird nirgendwo gesagt, er ist als Felix nur erahnbar, er verliert, von seinem Symbolgehalt des Hilfebedürftigen schlechthin und der Hilfe zur rechten Zeit aufgezehrt, gleichsam sein Gesicht, sodass die Handlung im Symbol »verschwebt«.

Wie den *Wanderjahren* ein eigentliches Ende abgeht, fehlt ihnen eine organisierende Mitte. Die Haupt- und Nebenhandlungen sind in den verschiedensten Formen dargeboten, in traditionellen auktorialen »Wir«- und in introspektiven personalen Passagen, in gleichsam autobiografischen Erzählungen einzelner Protagonisten, wobei in einzelnen Erzählungen die Erzählperspektiven gleichsam changieren, in Briefen, in Lenardos Tagebuch,²¹ in Gedichten

17 | WMW III.15, S. 677.

18 | Markus Zenker: Zu Goethes Erzählweise versteckter Bezüge in »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden«. Würzburg 1990, S. 23.

19 | »Instrumententasche des alten Chirurgus« (WMJ, VII.2, S. 484 f.).

20 | WMW I.4, S. 273; Anschluss: WMW II.12, S. 509 ff.

21 | WMW (III.5, S. 568–582 u. III.13, S. 643–663). Charakteristisch für das Verfahren ist, dass der Roman zwar mit Wilhelms Tagebuch (WMW I.1, S. 246) eine weitere fiktive Quelle nennt, die aber – folgt man Neuhaus und Fink – der »Redaktor« nicht »zitiert« nutzt, sondern als »Hauptbestandteil des Archivs« (Neuhaus, Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, S. 23) in eine auktoriale Erzählung transformiert (Fink, S. 9). Angesichts der Fiktion dieses Tagebuchs muss man allerdings fragen, ob der problematische Schluss (»durf man wohl schließen« [Fink, Tagebuch, Redaktor und Autor, S. 10]), diese auktoriale Erzählung gehe auf Wilhelms Tagebuchbericht zu-

und Sprüchen, wobei erzählende Passagen neben didaktischen Ausführungen und förmlichen Ansprachen²² stehen. Die Haupthandlung geht streckenweise verloren, wird überwuchert und an den Rand geschoben namentlich von den handlungslastigen »Novellen«, die anders als bei förmlichen Novellenkränzen nicht durchweg als eigenständig abgeschlossene in den narrativen Rahmen eingebettet sind. Figuren erzählen Wilhelm ihre Geschichte wie »Sanct Joseph der Zweite«²³ oder Lenardos »Das nußbraune Mädchen«; Wilhelm erzählt seine Geschichte in einem Brief an Natalie,²⁴ dann im Kreis der Freunde,²⁵ oft changierend zwischen Ich-Erzählung, auktorialer und personaler Darbietung. Vertrackter noch sind die eigentlichen Novellen. Konventionell die »Pilgernde Törin«²⁶ und »Wer ist der Verräter«, während andere lockerer als persönliche Erzählungen von Figuren inszeniert sind – die »Neue Melusine« aus dem Munde des »Rotmantels«²⁷ oder der »Schwank« »Die gefährliche Wette«²⁸ oder Odoards ganz rätselhaftes »Nicht zu weit«,²⁹ das novelleske, auf Spannung angelegte Formkonventionen aufnimmt, Erwartungen weckt, um sie dann ins Leere laufen zu lassen. Diese Novellen sind willkürlich eingeschaltet, ein Extremfall ist dabei die »am heitern Abend« von St. Christoph »einem Kreise versammelter lustiger Gesellen« vorgetragene »Wette«, »weil unsre Angelegenheiten immer ernsthafter werden und wir für dergleichen Unregelmäßigkeiten fernerhin kei-

rück, mit seinen vielen »wohl« und »scheint«, die sich auf das vermutete Verhältnis des Texts zur fingierten Quelle beziehen, wirklich ergiebig ist. Ebenso fraglich ist, ob die Brechung des »subjektiven Diskurses« des »Redaktors« durch den Autor wirklich den »wahren Aussagewert« der »doppelten Erzählinstanz« bestimmt (ebd.), ob nicht eher ein produktives Schillern einsetzt, wann man den Erzähler gegen seine Figuren, wann man die Figuren gegen ihren Erzähler »ernst nehmen« kann.

22 | So Lenardos »Weltbewegungs«-Predigt (WMW III.9, S. 613–620) als Kern des amerikanischen Kolonisationsprojekts und, antithetisch, Odoards vaterländischer Reformaufruf (III.12, S. 636–641), die in dem Lied *Bleiben, Gehen, Gehen, Bleiben* (III.12, S. 641; vorweggenommen in dem Motto »wo ich nütze ist mein Vaterland« [III.9, S. 614]) zusammengeführt werden.

23 | Dem folgend löste Eckermann als autorisierter Herausgeber die Aphorismen als *Maximen und Reflexionen* für die neue postume Ausgabe des Nachlasses heraus und wies sie nach Sachgebieten neuen Sammlungen zu.

24 | WMW II.12, S. 497–512.

25 | WMW III.3, S. 553–561.

26 | Wobei die Erzählung selbst ihren Titel in Frage stellt – erweist sich die an der Untreue des Freundes gebrochene »Törin«, die in ihren schnell schwankenden Stimmungen beim mutwilligen Vortrag Züge von Caroline Jagemanns Wesen aufnimmt, doch als überaus sinnreich und ihre »Torheit« »als Vernunft unter einem andern Äußern« (WMW I.5, S. 293).

27 | WMW III.7, S. 583–605.

28 | WMW III, S. 607–612.

29 | WMW III.10, S. 622–632.

ne Stelle finden möchten«.³⁰ Der »Mann von fünfzig Jahren«³¹ hingegen wird als in sich abgeschlossene Novelle ironisch mit Hinweis auf die Erwartungshaltung des Publikums exponiert, um dann in einen Zusammenhang mit der Figurenwelt der Haupthandlung gestellt zu werden:

Der Angewöhnung des werten Publikums zu schmeicheln, welches seit geraumer Zeit Gefallen findet sich stückweise unterhalten zu lassen, gedachten wir erst nachstehende Erzählung in mehreren Abteilungen vorzulegen. Der innere Zusammenhang jedoch, nach Gesinnungen, Empfindungen und Ereignissen betrachtet, veranlaßte einen fortlaufenden Vortrag. Möge derselbe seinen Zweck erreichen und zugleich am Ende deutlich werden, wie die Personen dieser abgesondert scheinenden Begebenheit mit denjenigen die wir schon kennen und lieben aufs innigste zusammengeflochten werden.³²

Das Arrangement der Vielfalt für den Leser zu plausibilisieren, um in der Vielfalt eine Art von Kohärenz zu stiften, begegnet neben einem konventionellen auktorialen »Wir« ein launiger »Redaktor«³³ oder »Sammler und Ordner dieser Papiere«,³⁴ der aus einem Archiv/Fundus schöpfe, der manchmal Material rafft: »Hievon nur die Hauptmomente«,³⁵ manchmal ausdrücklich zurückhält³⁶ und als Separata ankündigt, der Erzählungen rätselhaft resp. unmotiviert abbricht oder beginnt, einmal gar ein Blatt trotz zweifelhafter Authentizität aufnimmt, was alles eine (fiktive) Realität jenseits der dargebotenen »Archivalien«, eine reflexiv, auch ironisch, ja – sit venia verbo – dekonstruktiv vermittelte zweite Naivität des Erzählens erzeugt.

Autorität des Erzählers hält hier eben nicht alles zusammen, eher ist sie der Hebel der Dekonstruktion des traditionellen Erzählens, insofern der »Redaktor« selbst als (quasi-)auktoriale – sei er nun mit dem »Wir« identisch oder nicht – Instanz zu einer eigenen (ironisierenden und ironisch gebrochenen) Perspektive wird, die nun einen fingierenden Autor verlangt, was sich nach dem Prinzip der einander spiegelnden Spiegel ins Unendliche fortsetzen lässt.

Volker Neuhaus' Begriff des »Archivromans«³⁷ bleibt insofern unbefriedigend, als er die offenbar beabsichtigten Reibungen zwischen den verschiedenen

30 | WMW III.8, S. 607

31 | WMW II.3–5, S. 398–455.

32 | WMW, S. 398.

33 | Schema: »Bemerkung des Redaktors über stückweises Erzählen« (WMW, S. 1071).

34 | WMW III.11, S. 636.

35 | WMW III.14, S. 666, s. auch S. 664.

36 | WMW II.10, S. 350, III.11, S. 636.

37 | Neuhaus, Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*; darauf aufbauend und differenzierend: Fink, Tagebuch, Redaktor und Autor; zuletzt Bez, Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«, der sich darum bemüht, den neuhausschen Terminus des Archivs von der postmodernen Theorie des Archivs her zu fundieren.

ErzählerIn und die (ironische) Irritation des Lesers wie die Konsequenzen der Dissoziation des »Werks« durch das Werk selbst nicht recht in den Blick bekommt. So entgeht ihm, wie dieses offen multiperspektivische Erzählen ohne auktoriale Mitte und Sinnorganisation³⁸ die romanstrukturelle Konsequenz der Aporie ist, in der Spannung von Anlage und Zufall, von Selbstentwurf und Verblendung, von Entelechie und zustoßender Welt die Ideen der Turm-Gesellschaft: Bestimmung und »Bildung«, zu behaupten.³⁹ Es bildet – so meine These – das Formkomplement der dem Roman und dessen Autor eignenden Skepsis gegen teleologisch-entelechische Totalisierung und gegen eine abstrakte systematisch-allgemeine Fassung der Wahrheit.

Mehr noch und über das bloß Negative einer Zerrüttung der Zentralperspektive hinaus: Das »Aggregat« ist beim Goethe der *Wanderjahre* eine positive Form. Es gibt dem Leser die Freiheit, die durch divergente ductus (Poetisierung, Verrätselung, Ironisierung), durch die offene Gegensätzlichkeit bis hin zum Paradox (Adolf Muschg: »Früher oder später erweckt der Roman jedem Satz einen Gegensatz«⁴⁰), durch die in Gleichnissen wie Bildbezügen (Ikonizität) wie durch die in der Entstofflichung des Erzählten fassbare Symbolhaftigkeit und die (gleich ob antiken oder christlichen) Appräsentationen, durch Motiv- und thematische Verbindungen gegebene Yieldimensionalität der textimmanenten Bedeutungsangebote aller Bedeutungselemente immer wieder neu und anders zu aktualisieren. Die polyvalente Offenheit setzt gegen die systematische Organisation unter »einer durchgehenden Idee«⁴¹ die dargebotene Überfülle an Themen und möglichen Verknüpfungen ins Spiel. Die Form der »Einzelnenheiten« entfesseln eine gesteigerte integrative Reflexion, die ohne auktoriale »transzendente« Integration alles auf alles zu beziehen einlädt und dabei immer an das Individuelle des Lesers appelliert.

Goethes »Aggregat« bedient sich des uns eingeborenen intellektuellen Verlangens, zwischen gegebenen Teilen eines Artefakts intentional verantwortete Beziehungen anzunehmen und diese als »Sinn« und »Bedeutung« auch diskursiv zu fassen und darzustellen. Da der Mensch Artefakte nun einmal als

38 | Anzuschließen sind hier auch die Reibungen zwischen der formalen Tektonik von Buch, Kapitel, Abschnitt, Absatz, Satz und den (teils durch Zwischentitel, z. B. WMW I.1 und 1.2 »Die Flucht nach Ägypten«/»Sanct Joseph der Zweite«, ausgewiesenen) zusammengehörigen Erzähleinheiten, sowie auch die oft zwischen Absätzen eingestellten Mittelstriche.

39 | Insofern basiert sie auf der Kritik am lenkenden/gängelnden Schalten und Walten der Turmgesellschaft, die das Ziel zu kennen beansprucht und autoritativ gegen Wilhelms Illusionen und falsche Selbstbilder behauptet. – S. dazu Müller, Wilhelm Meisters Weg in ein tätiges Leben, S. 66.

40 | Adolf Muschg: »Bis zum Durchsichtigen gebildet«. Nachwort zu: Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Frankfurt am Main 1982, S. 507.

41 | Zenker, Zu Goethes Erzählweise versteckter Bezüge, S. 2, mit Hinweis auf Goethe gegenüber Eckermann (am 6. Mai 1827).

intentionale Ganzheiten nimmt, macht er sich – falls diese wenig unmittelbar sinnfällig sind – auf die Suche, durch die spielende Reflexion möglicher polar-kontrastiver, variierend-serieller und wiederholend-spiegelnder Verhältnisse, die den Gegenstand der Reflexion anreichern, Einheit, Ganzheit und Vollständigkeit, Totalität mithin, herzustellen. Auf das »Aggregat« der *Wanderjahre* bezogen: Die Reflexion findet schon in der Wilhelm-Handlung, die den roten Faden des Romans bildet, in seinen Stationen und in den auftretenden Charakteren der Protagonisten nicht bloß pragmatische, sondern auch Bedeutungsrelationen, in denen Handlungselemente andere Handlungselemente in ihrem tieferen Sinn aufklären. Die immanente Bedeutungshaftigkeit, in der sich die erzählte Handlung gleichsam in sich verknotet und ausspiegelt, konstituiert eine komplexe, durchaus kohärente und ökonomische Ganzheit, eine Ganzheit allerdings, die durch die Dekonstruktion des Erzählers und die mehrschichtige Ironie aufgeweicht und im Spiel gehalten wird. Diese Aufweichung und Öffnung wird potenziert in den eingekleideten Novellen, die danach heischen, für sich einzeln und untereinander als eigener Bedeutungsstrang konstruiert zu werden, dabei über Motiv- und thematische Ketten mit der Wilhelm-Handlung so verzahnt sind, dass sie auch gleichnishaft-symbolisch für diese gelesen sein wollen. Die offene Ganzheit ergibt sich aus der unerschöpflichen Fülle möglicher (und insinuierter) Bezüge in einer vieldimensional dargebotenen Geschichte, an die, thematisch vertiefend wie ausgreifend, die Aphorismen der beiden Sammlungen »Aus Makariens Archiv« und »Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur« angeschlossen sind.

Als essenziell unabsließbare Form steht das »Aggregat« unter den universalen Bildungsgesetzen Polarität, Spiegelung und Variation. Es verbindet intuitive Ganzheit mit vieldimensionalen Sinnkonstitutionsmöglichkeiten der Teile, es ist erweiterbar und tendiert von sich aus zu weiterer Komplexion. Insofern war die Integration der Aphorismen in ihrer Willkür konsequent, ja notwendig, bringt sie doch eine Explosion der möglichen Konstellationen und Bezüge, indem sie den ganzen Kosmos von Goethes Gedankenwelt anschließen. So schrieb Goethe am 23. November 1829 an Rochlitz:

Mit solchem Büchlein aber ist es wie mit dem Leben selbst: es findet sich in dem Komplex des Ganzen Notwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Angeschlossenes, bald gelungen, bald vereitelt, wodurch es eine Art von Unendlichkeit erhält, die sich in verständige und vernünftige Worte nicht durchaus fassen noch einschließen lässt. Wohin ich aber die Aufmerksamkeit meiner Freunde gerne lenke und auch die Ihrige gern gerichtet sähe, sind die verschiedenen, sich von einander absondernden Einzelheiten, die doch, besonders im gegenwärtigen Falle, den Wert des Buches entscheiden.⁴²

Die einzeln auffassbaren Erzählungen, die Überschüsse und unvermittelten Gegensätze, die Perspektiven und Brüche, das Nichtauserzählte und Nichtausgedachte etablieren und unterhalten ein je individuelles konstellatives Bedeutungsspiel des Lesers, getreu den Zeilen des Mottogedichts von 1821:

Und so heb ich alte Schätze,
Wunderlichst in diesem Falle;
Wenn sie nicht zum Golde setze,
Sind's doch immerfort Metalle.
Man kann schmelzen, man kann scheiden,
Wird gediegen, lässt sich wägen,
Möge mancher Freund mit Freuden
Sich's nach seinem Bilde prägen!⁴³

Entsprechend lobte Goethe schon 1822 Varnhagens Rezension der *Wanderjahre* in Form eines Briefwechsels, »weil man den Bezug eines Werks zu verschiedenen Menschen und Sinnesweisen hiedurch am besten zur Sprache bringen und sein eignes Empfinden mannigfach und anmutig an den Tag geben kann.«⁴⁴

Hinter der Einsicht, dass – so Emil Staiger – man »die Fäden bald so, bald anders ziehen, bald diese, bald jene Punkte verbinden, eines auf ein zweites oder ein drittes und vierthes abgestimmt finden und in dem epischen Feld sich der verschiedenartigsten Figuren und Konstellationen erfreuen« könne,⁴⁵ was das »Aggregat« unmittelbar an Kants Begriff der »Ästhetischen Idee« anschließt, hinter der Einsicht, dass Goethe »polyperspektivisch verschiedenartige Interpretationswege anbiete[], ohne tatsächlich in den dargebotenen Möglichkeiten behaftbar [festlegbar] zu sein« – so Zenker,⁴⁶ steckt ein Gutteil Skepsis gegen eine totalisierende Sinnstiftung durch eine autoritativ-allgemeine und in diesem Sinne »transzendentale« Integration. Letztlich gründet diese in einer Skepsis gegen abstrakte Wahrheiten, oder positiv gewendet: in einer Anerkenntnis der Individualität des Lesers, die sich bis in die »Denkart« und »Sinnesweisen« die Stärken und Schwächen der einzelnen Gemütsvermögen und ihres Verbundes ausprägt und mit der sich die Menschheit gleichsam in »Suiten« – ergo auch bis in die entsprechenden subjektiven »Weltansichten« individuiert. In den individuellen, sich dabei durchaus auch ausschließenden Bedeutungskonfigurationen gewinnen die *Wanderjahre* den Anschluss an das je konkrete Leben, der mit ihrem Imperativ »Denken und Tun«, mit ihrer Forderung nach Selbstentwurf in der Spannung von Selbstbescheidung/Entsagen im Bedingten

43 | WMW, S. 10.

44 | WMW, S. 1020.

45 | Emil Staiger: Goethe 1814–1832. Zürich 1959, S. 137.

46 | Zenker, Zu Goethes Erzählweise versteckter Bezüge, S. 17.

und der Aufforderung zum (erprobenden) tätigen Leben ihr praxeologischer Fluchtpunkt ist.

Mit Blick auf einen gattungshistorischen Befund gewendet: Mit den *Wanderjahren* schließt die »transzentalpoetologische« Geschichte des Epos als der ursprünglich objektiven »Urform« der Poesie, deren Objektivität in der naiven mythischen Weltdeutung wurzelt und die der Roman im Zeichen der – mit Georg Lukács zu sprechen – »transzentalen Obdachlosigkeit« ablöst, der nur mehr »mythische Analogia« (Clemens Lugowski) als subjektiv konstituierte Weltentwürfe (und dementsprechend »Antiromane« als kritisch-skeptische Gelegensticke) kennt. Vor diesem Hintergrund präsentieren sich die *Wanderjahre* als ambivalentes Phänomen: einerseits als völlige Subjektivierung der Welt in der praktischen Individualität, die ihr Selbstverständnis und ihren Selbstdentwurf (modern) in den Rückbesinnungen und Appräsentationen der antiken und christlichen Tradition, in allen Adaptionen weltkultureller Bestände ausbildet; andererseits als Roman gewissermaßen jenseits des Romans, der – gegen den Status der Weltdeutung als eines bloß ästhetischen Ereignisses – mit seinem praxeologischen Impetus die ursprüngliche Einheit von Weltdeutung und verbindlichem Ethos (allerdings auf skeptischem Fundament) wieder aufleben lässt, dabei aber dem Individuum überantwortet.

Was aber zeichnet Goethes spezifischen Altersstil und die ihm eigene Alterslässigkeit in den *Wanderjahren* aus? – Man nehme etwa die *Lehrjahre*, die *Wahlverwandtschaften* zur Hand und vergleiche. Offene, nur suggestiv schließende Schlüsse, welche die verhandelten Probleme als offene Fragen stehen lassen, ja eigentlich erst vor Augen stellen, scheinen Goethes Werk eigen zu sein. – Und blickt man auf die Charaktere der Figuren, so stehen neben dem träumenden Wilhelm der Apologet des Welthandels Werner, der skeptische, verständige Jarno, ein sokratischer Verstandesmensch, neben dem als Reformgutsherr und libertinthaften Lebemann charakterisierten Lothario die »schöne Seele« und die resolut-philanthropische Natalie. Ganz offensichtlich sind die Mitglieder der Turmgesellschaft nicht als moralische Muster ausgebildet. Sie sind gleichberechtigte Möglichkeiten authentischen Selbstseins und Ausprägungen des menschlichen Wesens, die unverkennbar nicht bloß phänomenologisch beobachtbar sind, sondern auch von den ausgezeichneten Exemplaren der »gebildeten Stände« kollaborativ zusammenzuspannen und zum Wohl der Gesamtgesellschaft zu nutzen sind. Gleichermassen ist die Turmgesellschaft mit dem ökonomisch-freien rationalen Landbau und dem Auswanderungsprojekt Vorläufer des Bundes der *Wanderjahre*.

Aber auch strukturell: Je genauer man liest, desto deutlicher fallen die Parallelen ins Auge, auch wenn gerade die *Lehrjahre* ungleich erzählerischer gehalten sind, indem sie auf den Protagonisten hin orientiert vor allem dessen Meinungen und Handlungen vorführen. Aber auch schon die *Lehrjahre* kennzeichnet ein Spiel verschiedener Perspektiven, in denen nicht nur Wilhelms Ansichten und Meinungen, sondern auch die der anderen Figuren ironisch gebrochen wer-

den. Auch hier werden Briefe und Gedichte eingeschaltet, einige Autobiografien erzählt, ist das sechste Buch, die *Bekenntnisse einer schönen Seele*, keine eingeschaltete Novelle, sondern verwoben mit den Geschichten der Protagonisten der »Turmgesellschaft«, es tritt ein Erzähler auf, der kürzt, abschneidet und – etwa bei Wilhelms Shakespeareübersetzung – auf die erscheinende Publikation verweist, ironisiert und selbst ironisiert wird. Aufs Ganze gesehen zeigen sich also in den *Lehrjahren*, selbst in den *Wahlverwandtschaften* mit den Aphorismen *Aus Ottiliens Tagebuch* und der eingelegten Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* Formmomente, die in den *Wanderjahren* radikalisiert werden. Goethes Altersstil ist von daher nicht Ausdruck einer Revolution, einer grundsätzlich neuen Formensprache; die Formgebung bleibt sich treu, zieht die Konsequenz aus der Einsicht, was mit weiterer Entfesselung möglich ist.

Selbst die zur Deutung auffordernde Überfülle ist in Gestalt der kontrastiven Verflechtung der offenen Wilhelm-Erzählung mit der vom Schicksal gezeichneten romantisch-tragischen Harfner-Mignon-Handlung in den *Lehrjahren* präsent, ja strukturell stellt die Harfner-Mignon-Handlung die mit den Ideen der Autonomie und des Selbst verwobene Bildungsidee ebenso infrage wie Wilhelm selbst am Schicksalsspielen der Turmgesellschaft Zweifel gewinnt. Statt einer Apologie der Bildungsidee bekommt der Leser die diffuse Einsicht in deren kontingenzdurchwirkte Aporien.

So avanciert das offene kombinatorische Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes in den *Wanderjahren* wirken, so wenig ist es auch für Goethe wirklich neu. Sucht man in seinem Werk nach einem Muster für solche Entfesselung der Einbildungskraft, so findet sich das *Märchen* von 1796, dessen experimenteller Charakter in seiner dialektischen Natur besteht, einerseits durch die bekannten märchenkonstitutiven Strukturen und Motive, eine Geschichte zu erzählen, deren Verrätselung zu einer Dechiffrierung und symbolischen Deutung herausfordert, andererseits jede Dechiffrierung und symbolische Deutung durch offensichtliche Inkohärenz (in Gegenstrebigkeit resp. Überschüssigkeit) und Absurdität ins Leere laufen lässt.

Hinter allem stehen Goethes Kritik am abstrakten Allgemeinen und an der logifizierten terminologischen Sprache des Begriffs und das Bestehen auf einer reichen Individualität des Lebens, auf dem »lebendigen Begriff«, der – kein *conceptus communis* – phänomenologisches Integral ist des sich unter allen möglichen Bedingungen in allen seinen Wirkbeziehungen aussprechenden Wesens; alles ist verbunden mit einer provozierenden Haltung des Geltenlassens, das selbst der eigenen eigensinnigen Individualität von Goethes eigener Welthaltung entsagt.

Friedrich Schiller's Anatomy of Power – With Particular Reference to *Don Carlos*

RÜDIGER GÖRNER

»One will have to begin creating citizens for the constitution before one can give the citizens a constitution«, thus argued the deeply republican-thinking Friedrich Schiller in a letter dated 13th July 1793 to his aristocratic benefactor, Prince Frederick Christian of Holstein-Augustenburg.¹ By then it had become clear that the French Revolution would come close to ending in carnage as it betrayed its originally foremost concern, to secure the freedom of the people and establish fraternity amongst them on the basis of equal rights for all. Since August 1792 Schiller was honorary citizen of the French Republic but he increasingly mistrusted the way in which the revolution handled the people's power it had unleashed. In fact, the dramatist and author of ground-breaking plays like *The Robbers*, *Intrigue and Love*, *Fiesco*, and *Don Carlos* had turned into a historian and philosopher with works on the liberation of the Low Countries from Spanish rule, the history of the Thirty-Years War and the meaning of what he termed ›universal history‹. Moreover, he developed an actual programme for the aesthetic education of Man. Creating citizens meant to him educating them in the direction of intensified sensitivity by means of making them aware of beauty, grace and human dignity. It is telling that Schiller had enclosed with his

This article is based on a keynote given at the Schillerfest UK 2017 on 6th November at The Bunker Theatre in Southwark, London.

1 | »Man wird damit anfangen müssen für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann.« In: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Ed. v. Rolf-Peter Janz assisted by Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner and Fabian Störmer. Frankfurter Ausgabe. Bd. 8: Theoretische Schriften, S. 504 (my transl.). In this letter, Schiller goes beyond his earlier statement, expressed in *Über das gegenwärtige deutsche Theater* (1782), suggesting that the audience has to be educated before it can have a proper theatre. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke [SW]. Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften. Ed. by Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert. 9th Ed. Darmstadt 1993, p. 814 (if not indicated otherwise, all quotations from Schiller's works refer to this edition). Cf. Carsten Zelle: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften. In: Hans-Jürgen Schings (Ed.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1992, p. 440–468, here p. 459.

aforementioned letter to Prince Frederick Christian an offprint of his essay on *Grace and Dignity* thus symbolically associating the call for education with this edifying ambition.

In Schiller's mind, the power of beauty, be it in a sculpture, verse of dramatic structure, in melody or the human body, began to rival expressions of power in political contexts, which he had explored in his dramas to date. It was to take Schiller ten years after the completion of *Don Carlos* before he succeeded in presenting his audience his next major investigation into the nature of political power in the shape of his *Wallenstein*-trilogy. As the producer Peter Stein once pointed out Wallenstein lives under the illusion that he was powerful, that is to say, free to act. But as soon as he acts he loses his power and imagined freedom.²

The power of nature, though, held an incalculable risk for Schiller, his own and increasingly notorious ill-health. By June 1791 he was even purported to have died. His interest in the nature of power had turned existential into the effects of nature's power on his well-being. It was at that time, in spring 1791, when Schiller engaged with Immanuel Kant's *Critique of Judgement*. And it was there where Schiller found under the heading of »The Dynamically Sublime in Nature« in § 28 of the philosopher's third and most compelling critique the following definition of ›Nature as Might‹: »Might is a power which is superior to great hindrances. It is termed dominion if it is also superior to the resistance of that which itself possesses might. Nature, considered in an aesthetic judgement as might that has no dominion over us, is dynamically sublime.«³ Reading this definition of »might« as an ability to counteract, if not overcome, obstacles and of a force strong enough to challenge those in power must have seemed to Schiller like an equivalent to the situation he had unfolded in his drama *Don Carlos*. He may have taken comfort from Kant's assertion that there were aspects of nature's might that would not affect us immediately, say, when we gaze at the sea or alpine landscapes. They will cause a sensual or ›aesthetic‹ sensation in us yet, in most cases, will not lead to illness.

One of the main challenges Schiller faced as a maturing dramatist was to reconcile idea and action. One could therefore discuss Schiller under the heading: How to stage a philosophical thought? Or: How to turn an abstraction like ›Freedom‹ or ›claim to power‹ into a theatrical event? And, by the same token, how faithfully does a playwright need to follow his own theories about passion, the sublime, or indeed ›aesthetic education‹? Interestingly, the latter question

2 | Peter Stein: Schillers Wallenstein-Trilogie auf der Bühne. The 2008 Bitell Memorial Lecture. University of London School of Advanced Study 2009, p. 7.

3 | »Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Ebendieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstände dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erheben.« (Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Ed. by Karl Vorländer. Hamburg 1974, p. 105.

Schiller had prefigured in his speech delivered in the Mannheim National Theatre as early as 1784 on *The Stage considered as a Moral Institution*. From then on, he remained serious about this very task of the stage, an ambition only matched some one-and-a-half centuries later by Bertolt Brecht, though under very different political and ideological circumstances.

In Schiller's artistic development the drama *Don Carlos* represented a significant threshold, if not a turning point. In terms of structure and metric form (iambic pentameter) it pointed the way towards Classicism, even though it is emotionally charged to an extent that counteracts the equanimity of classical expression. This is most prominent in the often-short phrases, interjections, broken up sentences, exclamations as well as questions posed by calculating and confused minds of his protagonists. As refined as the speech is, in *Don Carlos* contemporary critics were not far off the mark when they noted that such refinement only concealed the blurring of lines between good and evil which even led the man of good will and reconciliation, Marquis de Posa, Carlos's only friend, resorting to dishonest, manipulative and dangerous means to achieve positive results.

In Schiller's pursuit of an anatomy of power and an investigation into the nature of love and betrayal his drama *Don Carlos* plays a pivotal role. He called it a »dramatic poem« not even a play, let alone drama or tragedy. After all, at the end of it, Marquis de Posa is killed in front of his friend's, Don Carlos's eyes by the henchmen of his father, King Philipp II; and Carlos himself, as a suspected traitor, was to be interrogated by the grand inquisitor, whereby the outcome of this inquisition was easily predictable. Incidentally, this final scene that finds Posa killed by order of the sovereign is strangely reminiscent of the execution of Crown Prince Frederick of Prussia's closest friend, the Lieutenant Hans Hermann von Katte in 1730, who like Posa wanted to help his friend escaping from the claws of his over-bearing father.⁴ But with *Don Carlos* there is another complication caused by his love for his stepmother, Queen Elizabeth of Valois, his former fiancée, who was taken away from him by his father when he had chosen her to be his queen. And there is Princess Eboli who confuses power games and love, luring Carlos to her side whilst pretending that the King fancies her.

Arguably, Schiller's ›anatomy of power‹ can be seen as in line with Robert Burton's *Anatomy of Melancholy*, first published in 1621. Its renaissance in the late Enlightenment and Romanticism, that is to say in Schiller's time, as a groundbreaking investigation into the anthropological foundation of a cultural phenomenon informed debates on the meaning of human behavior patterns from Shaftesbury to Ferguson, Kant and indeed Schiller, not to speak of John Keats's fascination with Burton's approach.

⁴ | R. L. Crawford: *Don Carlos and Marquis Posa: The Eternal Friendship*. In: Germanic Review 58 (1983), p. 97–105.

The ›anatomy‹ of physical and psychological conditions was intended to uncover the structures and patterns of the enigma called ›life‹. Descartes had famously explored them in his investigation into the ›passions of the soul‹ and later, Kant too, whose influence on Schiller was nothing short of seminal, was seeking to establish his examination of the rationale within reason on decidedly anthropological grounds. In their respective ways, poets and thinkers alike were all engaged in writing their ›essay on man‹ to borrow Pope's title of his poetic study on human nature. David Hume investigated the phenomena in the ›human character‹, and John Locke attempted to explore the essence of ›human understanding‹, whilst, at the same time, considered the most fundamental principles of politics and the separation of state power in his *Two Treatises of Government* (1689) in direct response to the so-called ›glorious revolution‹. It can be said that Locke's *Treatises* answered Thomas Hobbes's conception of absolute power as conducted by an undivided government, based on a social contract and the unifying sovereign in his *Leviathan* (1651) conceived in the troubled times of the English Civil War.

But not everything that unifies also edifies, and by the time these discourses reached German intellectuals during the second half of the 18th century, and with them the young Schiller, they were associated, if not charged, with distinctly humanist concerns. The same applied already earlier, in 1736, when the aforementioned Crown Prince of Prussia, Frederick, published a refutation of Machiavelli's treatise *The Prince* suggesting a form of government in contrast to Machiavelli, which would rest on the principles of restraint and communalism. However, no sooner was Frederick Prussian King and he abruptly changed his mind favoring preemptive strikes against the alleged enemies of his country. Small wonder that Schiller was later tempted to write a drama on Frederick the Great but, as he put it in a letter to Goethe, he found it impossible to »idealize« the King sufficiently for being turned into an object of dramatic art. In short, by the time Schiller embarked on his career as a dramatist, famously and spectacularly with *Die Räuber* (*The Robbers*) in 1782, which was soon to become the most widely known play by a German dramatist receiving rapturous reception even in Britain, he surrounded himself with issues relating to the nature of power and the need to identify its various strands, ranging from domestic power conflicts with its paternalistic structures to rebellion, revolution, and high politics if we think of *Wallenstein* and *Mary Stuart*. Schiller portrays the criminal aspect in any rebellion, be it in *The Robbers*, *Fiesco* or *The Bride of Messina*; he investigates the assuming power through deception (in his *Demetrius* fragment) and the interconnection between rebellion and national identity as seen in his drama *Wilhelm Tell* and his preoccupation with the liberation of the Low Countries. But the main problem he addresses in all his dramas in relation to power is the position of the individual versus the machinations of the powerful, the rise and fall of the charismatic character or the dilemma of the hesitant leader in the case

of his Wallenstein, who cannot decide in time, or rather confuses indecisiveness with tactics until his own position has become politically untenable.

But let us return to the ›anatomy of power‹ in *Don Carlos*. Schiller famously associated *Don Carlos* with *Hamlet*⁵ energized by his, Schiller's very own, pulse. In his twelve letters of interpretation on his ›dramatic poem‹ he felt the need to clarify Don Carlos's friend, Marquis de Posa, identifying with his love of humanity and rebellion against political and social tyranny. In Schiller's play, both friends want to support the Low Countries in their struggle for independence from Spanish colonial rule. Research has likened Posa's position to Benjamin Franklin's final efforts to persuade George III to let go of the American colonies and of Thomas Jefferson's early revolutionary writings, which focus on the pursuit of happiness and the surrendering of hereditary rights to the people. In the famous audience scene with Philip II, Posa invokes the political conception of happiness twelve times suggesting literally ›happiness around the clock‹. Posa's proverbial demand to Philip II, »Give us freedom to think«⁶ is puzzling though as ›freedom of thought‹ is the only thing that a sovereign cannot take away from people in the first place and therefore cannot grant it either. ›Freedom of speech‹ would sound more appropriate a demand. But, perhaps, Posa knows that his King would not be prepared to even consider ›freedom of speech‹ and therefore asks for something so blatantly absurd.

Heinrich Heine argued in his 1836 polemic *The Romantic School*: »Schiller wrote for the great ideas of revolution, he destroyed the Bastilles of the mind [...] culminated in a love for the future, which had previously bloomed forth like a forest of flowers in *Don Carlos*.«⁷

Let us now examine the various stages that constitute Schiller's anatomy or critique of power in his play *Don Carlos*. At the beginning of the play we find ourselves in the gardens of the Royal Estate of Aranjuez. We would be forgiven for perceiving this idyll, even though anachronistically, through the music composed by Joaquín Rodrigo, his *Concierto de Aranjuez* (1939), in particular the incomparably yearning second movement of this composition, as Schiller's opening scene offers some pointedly melodic phrases elegiacally tempered by the very first sentence: »The beautiful days in Aranjuez / Are coming to an

5 | Schiller, Briefe über *Don Carlos*. In: SW II, 240.

6 | Friedrich Schiller: *Don Carlos* and Mary Stuart [DC & MS]. Translated with Notes by Hilary Collier Sy-Quia. Adapted in verse drama by Peter Oswald. With an Introduction by Lesley Sharpe. Oxford: OUP 1999, p. 116, v. 707/7 [all quotes from this edition]. (»Geben Sie/ Gedankenfreiheit«. In: SW II, 126.)

7 | In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. Ed. by Klaus Briegleb. Vol. III. München 1997, p. 393: »Schiller schrieb für die großen Ideen der Revolution, er zerstörte die geistigen Bastillen [...]; er endigte mit jener Liebe für die Zukunft, die schon im ›Don Carlos‹ wie ein Blumenwald hervorblüht [...].« (My transl.)

end. Your Royal Highness leave it behind with little serenity.⁸ We learn that Carlos has not yet broken his bizarre silence and has failed to connect with his father, King Philip II. But Carlos will break his silence by means of a striking discord, which Carlos himself calls a burning secret.⁹ It is nothing less than the evocation of the first type of power in this drama, namely love, pure *and* sinful, blissful *and* fateful, as the Prince admits to his being in love with the Queen, his stepmother. After this admission the gardens, and with them nature, will close behind him for good. Henceforth, all other scenes with Carlos will take place indoors.¹⁰

The second feature of power is that of speech. But as much as Carlos will find his love for the Queen become an object of intrigue against mind, masterminded by Princess Eboli, his sublime rhetorical skills as displayed in his first encounter with his father in the first scene of Act II will turn against him. The more Carlos implores his father to let him take over the command of the troops deployed to Flanders the sterner and more resolute the King becomes. Even though he does not say much in this dialogue, in which Carlos begs him to soften his stance against him and »dream through life's dream once again« together with him, his one and only son, the King speaks the final verdict or »Machtwort«: »You stay / In Spain; the Duke [of Alba] shall go to Flanders instead.«¹¹ It is clear that this is a decision in favour of suppression and bloodshed, which Carlos wanted to avoid. He would have seen his army as one of liberation, but Alba obsessed with the lust for power guarantees autocratic rule and hardship for the Flemish provinces.

Carlos can initially accept his humiliation because he thinks he has received signs of love from his stepmother and former fiancée, namely a key to her chamber. As it turns out it is a key to Eboli's apartment. There are moments in the play, in particular when a page boy delivers this love token to Carlos, when Schiller points to the senses as instruments to counteract the mechanisms of power. Both know they cannot speak freely as the walls have ears. In the Palace of Aranjuez Carlos is spied on all day and night. Hence, he says to the page-boy that he would read his gestures, which he refers to as »listening with looks«.¹²

8 | DC & MS, p. 3 (v. 1): »Die schönen Tage in Aranjuez / Sind nun zu Ende.« (SW II, 9).

9 | DC & MS, p. 11: »The secret in me burns, / It is a horror destined to be known.« / »Ein entsetzliches Geheimnis brennt auf meiner Brust. Es soll, / Es soll heraus.« (SW II, 17).

10 | Cf. Allan G. Blunden: Nature and Politics in Schiller's *Don Carlos*. In: Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52 (1978), p. 241–56; Klaus Bohnen: Politik im Drama. Anmerkungen zu Schillers *Don Carlos*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), p. 15–31.

11 | DC & MS, p. 44 (v. 210): »Du bleibst / In Spanien; der Herzog geht nach Flandern.« (SW II, 51)

12 | SW II, 56: »Ich höre dir mit Blicken zu.«

Carlos is the object of paternal rule but he is also a victim of emotional power that can turn physical. This is obvious when he finds himself in Eboli's instead of the Queen's chamber and wishes to leave. The stage direction for Eboli is clear: »She holds him back with force.¹³ She pulls him back onto the sofa (we are in the eighth scene of Act II), involves him in loving verbal exchanges to which he responds by falling in love with Eboli, too. Eboli gets the best metaphors in this dialogue of lovers, for instance: »A Kiss is the enchanting consonance of souls¹⁴. The build-up in this scene is remarkable, for Carlos also with hindsight, when he learns that his father allegedly desires Eboli, too.

There is only one scene in the play, albeit the most central in respect of the performativity of ideas, the tenth in Act III, when the conventional power structure at Court is shifting and unexpected interpersonal relations, in this case between the King and Posa, gain the upper hand. The King seems to soften towards Posa's humanistic approach to policy making, culminating in the plea that the King should »restore the lost nobility of humanity« in his realm. The King is visibly taken with Posa's humanism, so much so that he instructs the guards to allow Posa free access to Philip's chamber whenever needed.

In his ensuing conversation with the Queen (scene 21 of Act IV) he even speaks of a »new state« born of the spirit of friendship or, in the language of the time, *fraternité*. But towards the end of Act IV (Scene 23) it becomes evident that Posa, by now seen as the King's confidante, has attempted to pact with William of Orange against his own King to support the uprising in the Low Countries, which amounts to high treason. The multiply betrayed King is then reported by the courtiers to have lost his composure and cried. Thomas Mann, in his early novella *Tonio Kröger*, was to add to the immortalization of this scene reflecting the King's utter loneliness and isolation, by declaring it the most moving of the entire play.

The power of emotion is here beyond cathartic effects; rather, it supplies this drama with a precarious force that edifies and undermines personalities. Ultimately, or so it seems, it is the power of the cleric which appears to triumph over nature and sentiment and even over the King's authority as the latter basically passes on – in the spirit of the Counter-Reformation – his decision making to the Grand Inquisitor. The final love scene between Carlos and the Queen overheard by the King and his men, including the Cardinal, ends with the ultimate but paradoxical sign of disempowered love when the Queen, suddenly realizing that her husband had watched this scene, sinks unconsciously into Carlos's arms. At this moment the King instructs the Cardinal »to do his bit« and subject his son to radical scrutiny.

Perhaps surprisingly given his early identification with Carlos, Schiller himself argued that the effect of this tragic drama would depend on the way in

13 | SW II, 68: Sie »hält ihn mit Gewalt zurück.«

14 | SW II, 73: »Der Seelen / Entzückender Zusammenklang - ein Kuß -«.

which the character of King Philip is portrayed on stage thus suggesting that his tragedy is indeed about the collapse of authority and moral credibility. Whilst the air of rebellion is surrounding him Philip continues to cling to power thus risking the well-being of his state and dynasty. But the overarching question is, as so often with Schiller, the problem of free will in our actions, most prominently raised in *Wallenstein*. In the opening of the fourth scene of Act IV of the third part of the *Wallenstein*-trilogy the main protagonist famously asks himself (here in Samuel Taylor Coleridge's admittedly somewhat flowery rendering):

Is it possible?
Is't so? I can no longer what I would?
No longer draw back at my liking? I
Must do the deed, because I thought of it,
And fed this heart here with a dream?¹⁵

And shortly later Wallenstein wonders:

The free-will tempted me, the power to do
Or not to do it. – Was it criminal
To make the fancy minister to hope,
To fill the air with pretty toys of air,
And clutch fantastic scepters moving t'ward me?¹⁶

Undoubtedly, this struck a chord with Coleridge who, in *The Ancient Mariner* will put the question whether free will or fate determined matters for the captain.

Schiller, the philosophical anthropologist that he was, investigated the problem of will in his *Letters on the Aesthetic Education of Man* by showing that the will consists of two fundamental ›drives‹ – the drive to form and to matter. Both drives would be brought together by the drive to play, meaning to engage in acts of production and the aesthetic realization of one's inner potential. He identified the interplay of these drives as the very basis of cultural productivity with the arts being the most sublime of it all. And this tallies neatly with Hegel's reference to power and will in his *Introductory Lectures on Aesthetics*, which can be understood in places as a systematic unfolding of a Schillerian approach to identifying the driving forces behind artistic production. Hegel argues as follows: »This

15 | SW II, 414: »Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte? / Nicht ehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte / Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht, / Nicht die Versuchung von mir wies – das Herz/Genährt mit diesem Traum [...].«

16 | SW II, 414: »Die Freiheit reizte mich und das Vermögen. / Wars unrecht, an dem Gaukelbilde mich / Der Königlichen Hoffnung zu ergötzen?« – Some of Coleridge's contemporaries, J. G. Lockhart for one, believed this translation even to be an ›improvement‹ on the original. Cf. Richard Holmes: *Coleridge. Darker Reflections*. London: Harper Collins 1998, p. 508.

awakening of all feelings in us, the dragging of the heart through the whole significance of life, the realization of all such inner movements [...] all this was what [...] constituted the peculiar and pre-eminent power of art.¹⁷ It is therefore the ›power of art‹ that can most powerfully engage with the dissection of the components of power in more general, and indeed also political, terms. Its sheer ›power‹ enables art to encounter other forms of power as equals.

Where does all this leave us at a time of disturbingly bad political theatre worldwide whereby some parts of the world stage, some very close to home, excel in particularly distasteful, if not deliberately shocking or merely amateurish productions. Schiller, like Shakespeare, was concerned with aberrations of power, its abuse and manipulative dimension. He did not imply that power is evil *per se*, rather that it contains elements of negativity. If they are allowed to ferment they can trigger chain reactions of an unpredictable nature.

Studying Schiller's *Letters on Aesthetic Education* with his students in 1936/37, the controversial philosopher Martin Heidegger, who had compromised himself three years earlier when giving his emphatic support to the new regime in Germany, noted that the only power of Man is his will.¹⁸ Revealingly, it was no longer the Nietzschean analysis of Man's ›will to power‹ that Heidegger subscribed to but this significant variant. The might of the human will, be it in the shape of personal or political ambition, or in aesthetic terms, in the form of Schiller's famous three inner drives – as mentioned above: the drive towards matter, form and play –, this force within us requires cultivation. Self-criticism, accountability, consciousness and conscience obtain crucial roles in this process of cultivation. When reviewing Schiller's major plays, we find that these components are weighted differently depending on the characters and their individual circumstances. In his *Mary Stuart* for example the Queen of Scots is portrayed as morally superior to Elizabeth in their power struggle notwithstanding her own failings. But what strikes us most in Schiller's depiction of conflicting interests in power and influence is that, with the notable exception of *Wilhelm Tell*, his

17 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Introductory Lectures on Aesthetics. Transl. by Bernard Bosanquet. Ed. with an Introduction and Commentary by Michael Inwood. Harmondsworth: Penguin 1993, p. 52. (»Diese Erweckung aller Empfindungen in uns, das Hindurchziehen unseres Gemüts durch jeden Lebensinhalt, das Verwirklichen aller dieser inneren Bewegungen durch eine nur täuschende äußere Gegenwart ist es vornehmlich, was in dieser Beziehung als die eigentümliche, ausgezeichnete Macht der Kunst angesehen wird.« [Gerg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik. Ed. by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, p. 72. Cf. Gerhard Göhler: Hegels Begriff der Macht. In: André Brodocz u. a. (Ed.): Die Verfassung des Politischen. Festschrift für Hans Vorländer. Wiesbaden : Springer Verlag 2014.]

18 | Martin Heidegger: Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Ed. by Ulrich von Bülow. With an Essay from Odo Marquard. Marbach am Neckar 2005.

characters end up in utter loneliness. In this respect there is little difference between Philip of Spain or Elizabeth of England, Wallenstein and his Jeanne d'Arc. This existential condition of loneliness is only matched by their sense of isolation in political terms.

With Schiller it is fascinating to see how he shifts in his later works the attention to the female when considering manifestations of power and the powerful. Even though we all think of *Mary Stuart* in this connection it is his drama *The Maid of Orleans* (1800), in which Schiller exposes the magic of the political sphere. His version of Jeanne d'Arc consists of a maid with a mission that drives her to fuse gentleness with brutality, beauty with sheer horror in combat. Schiller's Jeanne d'Arc is a Christian amazon and he discovers in her the sinister side of someone, who initially seems to represent pure innocence; after all, she is called the virgin of Orleans. Schiller portrays her as a military genius, a female version of Napoleon back in the days of the Hundred Years War. But, tellingly, her strategic inspiration ends when she is falling in love with the Dauphin whom she crucially helps to be crowned King. He will abandon her, however; and the English will capture and accuse her of witchcraft, which will lead to her being sentenced to death.

Schiller occasionally spoke of a ›dark total idea‹ that dominates a work of art from the very beginning. We remember Hegel's comment on the »power of art«, which seems intimately associated with Schiller's conception of a dark or even sinister idea that conditions each individual piece of art. The magic of art and the related magic of power are in this case informed by the necessity to accomplish an apparently sacred mission even though it is soiled by cruelty, finally ending with the maiden's fall literally from grace.

What could be more significant than the fact that Schiller, after completing his *Maiden of Orleans*, became interested in two historical cases of false pretences in politics: first, in the Perkin Warbeck rebellion that threatened the reign of the early Tudors with Warbeck claiming to be Richard of Shrewsbury, the Duke of York, and second: Demetrius, the rise and fall of a false czar. Both remained fragments for different reasons but somehow suggesting, if by intention or default, that the act of deliberate deception in politics cannot be brought to a satisfactory conclusion.

The scenarios of emotional and political power games with their often bitter and disillusioning consequences in reality condition the best part of Schiller's dramatic works. And yet, in spite of all the illusions, high-minded and basic intentions, Schiller pointed towards the fundamental belief in personal freedom that governs us humans, literally against all odds.

Schiller's life-long investigations into the mechanisms and mechanics of power also provide us with fundamental truths about inter-personal dependencies, and indeed about the dependencies the structures of power subject people to. We can regard the famous phrase in the 15th letter *On the Aesthetic Education of Man* in direct response to these insights: »For, to declare it once and for all«,

Schiller writes with characteristic emphasis, »Man plays only when he is in the full sense of the word a human, and *he is only wholly Man when he is playing.*«¹⁹ Perhaps, we have not even begun to comprehend the extent of this bold claim, which contains Schiller's aesthetic anthropology in a nutshell. And perhaps it is time to read the *Aesthetic Education of Man* as Schiller's response to the obsessive if not lustful power mongering in all times; as a fresh approach to the relationship between the individual and the collective; and as a remedy against collective hysteria on the arrival of yet another so-called ›charismatic‹ leader figure.

One of the great post-war poets in Germany after 1945, Günter Eich, conceded at the end of his life that the only thing he wanted to do now before dying was to play; or rather for playing taking over and art finally being in charge of what is left in life. Egotistical power games were not what Eich had in mind but playing for the sake of self-oblivion, or even self-abandonment. And this is where we are with Schiller – in a sphere or space that allows this kind of playing to happen. But Schiller wanted more than self-oblivion. His ambition connected with the *Aesthetic Education of Man* was to enable, or should we say empower, Man to realize his full potential and to create an alternative space to political scheming, intrigue, betrayal and disillusionment.

It is almost uncanny just how much Schiller has to tell us today, exposed as we are to potentially catastrophic outcomes of selfish if not delusional ways of politicking, reckless experimenting with established values of communalism, wilfully distorting or even inventing facts, and confusing short- with far-sightedness. Schiller knew that the arts are able to open our eyes by depicting blissful idylls and dark abysses alike. It is indeed always too soon that the ›pleasant days in Aranjuez are over.‹ But it should never be too late for us to be able to assess what this really means in our time – and why not with, and through, Schiller's works, powerful as they are in dissecting the nature of power, its wilful abuse and – if uncontrolled – tragic consequences.

19 | SW V, p. 618: ([...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.); Friedrich Schiller: On the Aesthetic Education of Man. Transl. With an Introduction by Reginald Snell. New York: Dover Publications 2004, p. 80.

»Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön!«

Mediale Inszenierungen der ›Aura des Moments‹

ROLF PARR

Ohne Kamera ist der besondere Moment als Einzelner gar nicht auszuhalten.¹

I

Augenblick, Versenkung in den Augenblick, lustvolle Augenblickhaftigkeit, Epiphanie, Epiphanie der Dinge, Epiphanieerfahrung, -texturen, Gegenwärtigkeit, erlebte Gegenwärtigkeit, multiple Gegenwärtigkeit, Gegenwartserleben, Innehalten, jetzt, das Jetzt, Jetzt-Erleben, Moment, außerordentlicher Moment, emphatisch erlebter Moment, heldischer Moment, Moment des Entscheidens, Ausdehnung des Moments, Präsenz, Präsenzerfahrung, Präsenzinseln, Präsentifikation, Stillstand, Zeitblasen, Zeiterfahrung – das Spektrum der Begriffe, Konzepte und vorbegriffliche Zugriffe, mit dem versucht wird, sich dem Gesamtkomplex der Präsenzerfahrungen anzunähern, ist so breit angelegt, dass die Gefahr droht, die Gemeinsamkeiten, die durchgehenden roten Fäden, aus dem Blick zu verlieren.

Dem soll im Folgenden dadurch zu begegnen versucht werden, dass, wenn auch nicht alle genannten Konzepte, so doch zumindest einige unter der Formel ›Aura des Moments‹ zusammengefasst werden, womit ein lockerer Bezug zu Walter Benjamins Aura-Begriff hergestellt wird, wie er ihn im Kunstwerk-Aufsatz entwickelt hat: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«²

1 | Roman Ehrlich: Nadeln und Karten. In: schliff. Literaturzeitschrift 7 (2017): Reisen, S. 15–19, hier S. 15.

2 | Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung 1936]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I,2. Frankfurt am Main 1991, S. 431–469, hier S. 440. – Vgl. dazu Rolf Parr: Konzepte von Wiederholen/Wiederholung in Medientheorien. Eine (unvollständige) Bestandsaufnahme. In: Wiederholen/Wiederholung. Hg.

Benjamin unterscheidet das Kunstwerk ›mit Aura‹ zunächst von seiner technischen Reproduktion, kommt in den Abschnitten zum Kino aber indirekt dahin, zu sagen, dass die jeweilige Aufführungssituation durchaus einmalig ist und dann doch wieder ›Aura‹ haben kann. Daran und an die Verbindung von Raum und Zeit anknüpfend, wird der ›Aura‹-Begriff hier auch für neuere Medien wie das Fernsehen in Anspruch genommen: »Die Erfahrung der Aura als ein atmosphärisches Wahrnehmungsgeschehen reicht in die Ferne des Raums und der Zeit; und sie ist gebunden an besondere Konstellationen, in denen sie sich einstellt.«³

Zugrunde liegt dem zunächst einmal die Beobachtung, dass zahlreiche Medien und medialen Formate Präsenzerfahrungen als ›Aura des Moments‹ inszenieren. Das Spektrum reicht von Werbespots (z. B. für Handwerkermärkte), bei denen der Film für einen Moment still zu stehen, zumindest aber stark verlangsamt zu laufen scheint, geht über alle Formen des ›uneigentlichen Innehaltens‹, wie etwa Zeitlupenwiederholungen in der Sportberichterstattung, die ebenfalls den Moment feiern und bisweilen durchaus den Charakter von Epiphanien haben, und reichen in Nachrichtenformaten wie der *Tagesschau* bis hin zur immer wieder vorkommenden Formel des nötigen politischen ›Innehaltens‹ bei einschneidenden Ereignissen (Anschlägen, Naturkatastrophen, gescheiterten Sondierungsgesprächen etc.⁴); in Tageszeitungen finden sich vor allem *Bilder* des Innehaltens (fast alle prämierten journalistischen Fotos der letzten Jahre zeigen solche Momente, wobei das mediale Innehalten *qua* Fototechnik so etwas wie die notwendige, das auf der Ebene des Dargestellten zu sehende Innehalten die hinreichende Bedingung bildet); schließlich wären alle medialen Arrangements der Selbstbeobachtung zu nennen (vom Selfie und seiner Verbreitung in sozialen Medien bis hin zum Public Viewing), die der ›Aura des Moments‹ ebenso huldigen, wie sie diese allererst medial herstellen.⁵ Twitter etwa hat ein neues Format »moments« eingeführt; und ebenfalls für Twitter lässt sich beobachten, dass sich Tweets der Art »Berlin-Mitte. Jetzt« häufen.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage zu stellen, ob sich so etwas wie eine mediale Typologie oder sogar Systematik des ›Innehaltens‹ (bzw. des besonderen

von Rolf Parr, Jörg Wesche, Bernd Bastert und Carla Dauven-van Knippenberg. Heidelberg 2015, S. 15–29.

3 | Burkhardt Lindner: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von dems. unter Mitarbeit von Thomas Küpper u. Timo Skrandies. Stuttgart/Weimar 2006, S. 229–251, hier S. 237.

4 | Als ein Beispiel unter vielen: Tobias Blasius: Laschet ruft »Moment des Nachdenkens« aus. Die NRW CDU stellt beim Parteitag rund ein Drittel der Delegierten. Doch ob ihr Chef für den Vorsitz kandidiert, lässt er offen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 31. Oktober 2018, S. 3.

5 | Für zahlreiche Hinweise und Denkanstöße danke ich Victoria Bläser, Markus Engelns und Thomas Küpper.

Moments) entwickeln lässt, was umfangreiche Forschungsarbeit allererst nötig macht, sodass hier eher ein erster, additiv expandierter Problemaufriss geboten werden kann, als schon wirkliche Ergebnisse. Trotzdem soll eine Hypothese gewagt und probeweise behauptet werden, dass Präsenzerfahrungen, Huldigungen des Augenblicks und auch Epiphanien – sofern sie nicht bloße Individualerlebnisse bleiben – erstens der Inszenierung bedürfen und daher ganz eminent auf Medien angewiesen sind, und dass die Feier des Augenblicks, sobald Medien ins Spiel kommen, – zweitens – auf verschiedenste Formen der Wiederholung angewiesen ist. Denn erst das strukturelle mediale Element der Wiederholung scheint in der Lage zu sein, die besondere auratische Bedeutung eines Augenblicks medial herauszustellen, sie erfahrbar, und das heißt: sicht- und hörbar, zu machen. Wird die medial inszenierte Wiederholung, die die Aura des Moments konstituiert, erneut aufgegriffen und wieder in die Realität hinein appliziert, dann wird aus den den auratischen Moment konstituierenden Wiederholung ein Ritual oder doch zumindest – wie etwa im Computerspiel – eine Routine.

Soweit die noch ganz vorläufigen und lediglich rudimentären Vorüberlegungen, die im Folgenden an einer Reihe von Beispielen aus verschiedenen Medien und Medienformaten illustriert werden. Begonnen wird mit der bildenden Kunst, von dort aus zum Printmedium Zeitung übergegangen, um dann verschiedene audiovisuelle Medienformate in den Blick zu nehmen.

II

Eine spezifische künstlerische Form der Inszenierung des Augenblicks stellen die frühen Videoinstallationen von Nam June Paik dar, in denen er etwa den rotdinschen *Denker* (*Le penseur*) vor eine Videokamera stellte, die diese Plastik zeigte, sobald ein Ausstellungsbesucher dahinterstand, aber auch diesen. Die Wiederholung des Kunstwerks auf dem Weg über die Videoinstallation machte es somit möglich, dass der Besucher den *einen* Moment des Daran-Vorbeigehens als einen gleichsam anderen, nur für diesen Moment existierenden Zustand des Kunstwerks erfahren konnte. Der ästhetische Reiz ist hier an den einen, kurzen Moment und an das Arrangement der technisch-medialen Wiederholung gebunden. Damit wird ästhetisches Erfahren zu einem Differenzphänomen, was die Popkunst bei Andy Warhol, Roy Lichtenstein und anderen in Form nicht-identischer Wiederholung in vielfältiger Weise zu ihrem Prinzip gemacht hat: Mao, Marilyn und die Campbell-Suppendosen in einer ganzen Reihe von farblichen Abschattierungen. In etwas abgewandelter Form, aber durchaus ähnlich, funktionieren auch die *Simultanbilder* Anna von Bassens, die die Zeitlichkeit von Abläufen wieder zu Momenten der Gleichzeitigkeit synchronisieren.⁶

6 | Vgl. www.anna-von-bassen.de/_bassen/weiche.html (alle Verweise wurden vor Drucklegung überprüft). Vgl. zur Zeitlichkeit der ästhetischen Erfahrung André Bucher/

Auch in den Printmedien wird der besondere Moment vielfach erst rückblickend durch seine Wiederholung konstituiert, so etwa als die *BILD* der Ausgabe vom 11. September 2002 im Maßstab 1:2 noch einmal diejenigen Sonderseiten beilegte, mit denen sie ein Jahr zuvor über das Ereignis >9/11< berichtet hatte: »Heute liegt *BILD* ein historischer Nachdruck vom Terror-Tag bei – zum Aufbewahren für alle Zeit.« Dadurch markierte *BILD* nicht nur den 11. September 2001 als historisches Datum, sondern legte mit den ausgewählten Bildern das reale wie auch das diskursive Ereignis >9/11< auf den Moment der brennenden Twin Towers fest, wie es die unendlichen Loops des Fernsehens schon in den beiden Tagen unmittelbar nach dem Anschlag getan hatten. Im Falle von *BILD* geschieht dies aber medienspezifisch als Zeitungsselbstzitat, das zugleich die eigene Berichterstattung als historischen Moment – wenn man so will: als historisiertes >Jetzt< – erscheinen lässt. Betont wird dabei die persönliche Erinnerung der Leserinnen und Leser, was die mediale Wiederholungsstruktur noch einmal verstärkt und bestätigt: »Der 11. September war ein Tag, der die Welt veränderte. [...] Jeder weiß, wo er vor einem Jahr war, als durch den Terror 3 000 Menschen im World Trade Center starben.«⁷

Die Selektion eines bedeutsamen Augenblicks, des >Jetzt<, durch mediale Wiederholung und anschließende Historisierung sowie den Bezug auf den Moment, in dem der Einzelne es erlebt hat, geschieht nicht nur bei solchen Einschmittereignissen wie >9/11<; man findet sie regelmäßig vor allem im Bereich des Sports. Das Finale der Fußballweltmeisterschaft der Männer 2014 mit dem Sieg der deutschen Nationalmannschaft wurde in der Berichterstattung der Printmedien als >geschichtlicher Augenblick<, als >für immer bedeutsam bleibend< attribuiert. Der *Focus* beispielsweise produzierte für das erste Heft nach der WM eine Sonderbeilage zum Sieg, betitelt: »Ein Sammler-Heft für die Ewigkeit«.⁸ Auf einer Webseite des Magazins war die Rede von einem »Gold-Moment«: »Mario Götze macht den WM-Sieg klar.« Und in einem Leserkommentar dazu hieß es:

Marco Baschera: Zum Begriff der Präsenz in Literatur und Kunst. In: Präsenterfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen und poetologischen Diskussion. Hg. von André Bucher u. Marco Baschera. München 2008, S. 7-13.

7 | Noch heute bietet die *BILD* auf ihrer Webseite die Sonderseiten vom 12. September 2001 zum Download an: www.bild.de/media/verweis1-9692678/Download/2.bild.pdf.

8 | Vgl. www.lifepr.de/inaktiv/hubert-burda-media-holding-gmbh-co-kommmanditgesellschaft/Schweigen-mit-Focus-Special-zum-WM-Triumph/boxid/498667.

Götzes ›goldenes Tor‹ wird genauso in Erinnerung bleiben, wie Helmut Rahns Siegtor 1954, Gerd Müllers Siegtor 1974, oder Brehmes Elfmeter kurz vor Spielschluß im Jahr 1990. Davon werden wir auch noch unseren Kindern und Enkeln erzählen.⁹

Indem das spätere Wiederholtwerden *qua* Erinnertwerden bereits direkt beim Eintreten des Ereignisses vorweggenommen wird, schreibt sich die Wiederholungsstruktur schon in das Ereignis selbst ein; das ›anfängliche Sehen‹ des Ereignisses trägt insofern bereits Züge des ›Wiedersehens‹, der Wiederholung. Interessant ist schließlich, dass solche Ereignisse wie WM-Siegtore in den Printmedien über Fernsehkommentare (beziehungsweise, was die WM 1954 betrifft: Radiokommentare) erinnert werden, was zugleich wieder Reproduktion des auratischen ›Jetzt‹-Moments bedeutet, der seinerseits schon durch Wiederholung erzielt wurde. Für das Fernsehen wird damit deutlich, dass es als Medium »gegenwartsfixiert und ahistorisch« ist; dass »seine Darstellungsformen [...] eine Vielzahl retardierender Momente« enthalten, »wodurch ständig zwischen Statik und Dynamik« hin und her gewechselt wird.¹⁰

III

(Kino-)Film und Fernsehen steht – um zu den audiovisuellen Medien zu wechseln – eine breite Palette von Verfahren der Wiederholung zur Verfügung,¹¹ darunter die für die Frage nach der Aura von Momenten wohl wichtigste der Zeitlupenwiederholung, wie sie aus der Sportberichterstattung kaum mehr wegzudenken ist: Das gerade gefallene Tor wird noch einmal (und vielleicht sogar mehrmals aus unterschiedlicher Perspektive) in Zeitlupe gezeigt und dadurch aus dem Flow des Programms, der Sendung bzw. Übertragung und nicht zuletzt auch dem Fluss des Spiels herausgelöst und mit einer ganz besonderen Intensität aufgeladen. Ist das Fernsehen eigentlich ein Medium der Zeitökonomie, so wird bei Zeitlupenwiederholungen geradezu verschwenderisch mit der Ressource Zeit umgegangen und der Moment zeitlich maximal ausgedehnt. Von daher ist die Zeitlupenwiederholung die vielleicht intensivste der die Aura eines Moments konstituierenden Formen der medialen Wiederholung in Film

9 | Vgl. www.focus.de/sport/videos/siegtor-im-finale-in-rio-der-goldmoment-mario-goetze-macht-den-wm-sieg-klar_id_4317225.html.

10 | Heike Klippel/Hartmut Winkler: »Gesund ist, was sich wiederholt«. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen. In: Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Hg. von Knut Hickethier. Münster 1994, S. 121–135, hier S. 126.

11 | Das Spektrum reicht von so einfachen, nicht oder wenig bearbeitet wiederholten Szenen wie etwa derjenigen der Prophezeiung in *MATRIX* (Vereinigte Staaten, Australien 1999. Regie: Lana u. Lilly Wachowski) bis hin zu so komplexen Formen der Wiederholung wie Remakes.

und Fernsehen. Was die Sportberichterstattung angeht, ist sie neben erzielten Toren, Punkten und anderen Wertungen vielfach auch beim Tor- bzw. Siegesjubel anzutreffen, also immer dort, wo es gilt, emotionale Momente besonders herauszustellen.

Auch im Sport können diese so stark hervorgehobenen auratischen Momente von der Ebene der Berichterstattung aus wieder in die Sportrealität hinein appliziert werden, womit sie – geschieht das vielfach und regelmäßig – zugleich ritualisiert werden. Nimmt beispielsweise ein Fußballer nach geschossenem Tor die typische Siegerpose des Ausnahmesprinters Usain Bolt ein oder zeigt sein mit den Fingern nachgebildetes Herzchen den Liebsten auf den Zuschauerrängen (wohlwissend um die Kamera, die ihn gerade in Großaufnahme in den Blick nimmt), dann werden damit auratische Momente zitiert und zugleich paradigmatisch akkumuliert. Auf einer Metaebene geschah dies, als Whitney Houstons Song *One moment in time* bei den Olympischen Spielen 1988 in Seoul reüssierte und in diesem pragmatischen Kontext fast schon so etwas wie eine Handlungsanweisung an die Zuschauer darstellte, das Wettbewerbsgeschehen auf auratische Einzelmomente hin zu scannen, ja es geradezu in solche zu zerlegen.

Bleiben wir noch ein wenig beim Fernsehen, wechseln aber das Genre hin zu Fernsehserien und -filmen. Bei beiden lässt sich eine neue Entwicklung in der Akzentuierung von wichtigen und bisweilen eben auch auratischen Momenten feststellen, denn es wird nicht mehr das, was für den Zuschauer viel zu schnell passiert, noch einmal in Zeitlupe wiederholt, sondern es sind die besonders stark auf Geschwindigkeit, Action und Handlung hin angelegten Szenen, die *gleich* und *nur* in Zeitlupe gezeigt werden. Als Beispiel kann die Folge *Filmriss (2)* der ZDF-Serie *Die Bergretter* vom 30. September 2017 dienen, in der einer der Bergretter mit einem wichtigen Medikament in größter Eile per Cross-Motorrad zu einer Berghütte fahren muss, wobei die wichtigsten Momente in Zeitlupe gezeigt werden. Möglich ist das, da es das Fernsehen mit erfahrenen Zuschauern zu tun hat, die geradezu trainiert darauf sind, Zeitlupen als Markierungen besonders wichtiger Momente wahrzunehmen, sodass es der Akzentsetzung durch Wiederholung gar nicht mehr bedarf. Die Wiederholung scheint der Zeitlupe hier bereits inhärent zu sein und beidem zusammen der auratische Moment. Das gilt ähnlich auch für Computerspiele und die Fernsehwerbung, die die Zeitlupe inzwischen für sich entdeckt haben. So zögert eine Baumarktreklame wie die von Hornbach aus dem Jahre 2012 den hochgradig emotional besetzten Moment des Einschlagens des letzten Nagels durch die Zeitlupe gleichermaßen heraus, wie sie diesen Moment dadurch mit Emphase auflädt, dass Rehe in der Natur ebenso zuschauen wie Engel und schließlich sogar eine riesige Menschenmenge;¹² und auch der

12 | Hornbach »Festival«. The new Hornbach spring campaign 2012, online unter www.nhb.de/en/projects/details/hornbach-festival.html.

schöne Mann aus der Cola-Reklame wird in minimaler Slow Motion gezeigt, sodass man gleichermaßen die Cola wie auch den Anblick des sie bringenden Adonis regelrecht auskosten kann.¹³

IV

Zum Abschluss soll noch einmal auf den Bereich Fußball zurückgekommen, dabei aber das Medium und der soziale Kontext seiner Einbettung gewechselt werden, jedenfalls teilweise. Gehen soll es nämlich um das Szenario des Public Viewing, das eine besonders komplexe Form der Inszenierung von Momenten des Hier und Jetzt darstellt: Eine Menschenmenge steht vor einer Projektionsfläche, auf der abwechselnd das Spielszenario im mehr oder weniger weit entfernten Stadion zu sehen ist und die davorstehende Menschenmenge selbst. Hundertfach wird in dieser Menge das Handy genutzt, um Fotos von der Videowand mit der Menschenmenge, also mit sich selbst, zu machen, oder von sich selbst vor der Videowand ein Selfie, womit beide Male der Moment des ›Hier-und-jetzt-dabei-gewesen-Seins‹ wiederum allererst konstituiert und meist auch noch gleich mit anderen, abwesenden ›Freunden‹ in den sozialen Netzwerken geteilt wird.¹⁴

Schlägt man von hier aus den Bogen zurück zu den künstlerischen Formen der Selbstbeobachtung à la Nam June Paik, dann lässt sich sagen, dass es solche Arrangements der Selbstbeobachtung sind, die der ›Aura des Moments‹ ebenso huldigen, wie sie diese Momente allererst mit konstituieren. Die sich selbst medial wiederholenden Public-Viewing-Zuschauer schaffen auf diese Weise das ›sekundäre Originalereignis‹, von dem ein Teil zu sein sie imaginieren. Die ›Aura des Moments‹ wird dabei zugleich zu einer des Ortes, d.h. aus der Übersemantisierung des Augenblicks wird eine des Ortes, was nicht zuletzt das fernsehnahe mediale Wiederholungsszenario belegt. Die Äußerung ›Ich bin live dabei gewesen‹ meint dann weniger den Ort und die Zeit als die insgesamt gemachte Präsenzerfahrung des ›jetzt, hier, ich, dabei‹. Das könnte in Zukunft auch dann der Fall sein, wenn der im Fußball neu eingeführte Videobeweis und die tatsächlichen Ereignisse auf dem Spielfeld noch enger als schon jetzt miteinander verknüpft werden, etwa indem das Videomaterial, auf das sich das Schiedsrichtergespann stützt, auch auf die Stadionleinwände gebracht wird. Der Effekt des auratischen ›Hier-und-Jetzt-Moments‹ würde dann

13 | Coca-Cola Light Werbung Büro 1997, online unter www.youtube.com/watch?v=qtfFfgHKhGPO (1.1.2019).

14 | Selfies werden gelegentlich als die ›Postkarten der Postmoderne‹ bezeichnet. Genauer müsste man sagen, sie sind die Postkarten in Kombination mit Selbstporträts, wobei Postkarte und Selfie gemeinsam ist, verbürgen zu wollen, zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort gewesen zu sein.

für die Stadionzuschauer/-innen wie auch die Fernsehzuschauer/-innen und schließlich auch die am Spiel beteiligten Mannschaften zunächst aufgeschoben und dann erst im Nachhinein der mediengestützten Wiederholung konstituiert.

Nun könnte man sich fragen, ob nicht mit der Inflation dieser Momente das auratische Element sofort wieder unterlaufen, ja geradezu konterkariert würde. Entscheidend ist in dieser Frage jedoch nicht nur, ob es öffentliche Orte (zum Beispiel in Netzwerken wie Instagram) gibt, an denen die betreffenden Bilder gesammelt zu finden sind. Vielmehr müsste allererst ausgemacht werden, inwieweit durch ihre Zusammenführung das Momenthafte abgeschwächt oder gar gestärkt wird. Zu überlegen wäre, ob überhaupt das ›Unter-vielen-Sein‹ in der populären Kultur unbedingt als Nachteil angesehen wird; möglicherweise bestätigt es vielmehr die Großartigkeit des Moments. Die Vervielfältigung/Vielheit erwiese sich dann nicht als Inflation (die eine Abwertung mit sich führt), sondern als Verstärkung.

V

Bisweilen ist auch die gute alte Literatur noch das Medium, in dem andere, moderne, technischere Medien reflektiert werden. So etwa im Falle von Jürgen Lemkes Text *Inszenierung Fußball: Ist die Wirklichkeit zu schnell für meinen medial verwöhnten Blick?*¹⁵ aus dem hier anstelle einer Zusammenfassung etwas länger zitiert sei:

Nach langen Jahren medialen Fußball-Erlebens per Sportschau oder Länderspielübertragung, sitze ich eines Tages wieder im Fußballstadion bei einem Live-Spiel mit achtzigtausend Zuschauern. Ich bin überwältigt. Alles plötzlich ganz in echt. [...] Real vor meinen Augen. Und dann passiert es: Nur ein kurzer Blick nach rechts zum Nachbarn. Ein klitzekleiner Augenblick. Zack! Himmel-Herr-Gott-Sakra. Um mich herum bricht die Hölle los. Ich höre nur noch Schreien. Sehe nichts. Alle springen auf und fallen sich in die Arme. Ich nicht. Ich bleibe sitzen. Bin draußen. Nicht wirklich drin in dieser großen Emotion. In der spontanen Bewegung. Bin eher wie erstarrt. Ich kann da jetzt nicht mitgehen. Das Tor ist verpasst. Das darf doch nicht wahr sein. Im entscheidenden Moment abgelenkt. Ein kurzer Blick an den Mitmenschen. Verschenkt. Und schon vorbei. Die Gruppe feiert ohne mich. Das war die entscheidende Sekunde des ganzen Spiels und ich habe sie nicht gesehen. Nicht erlebt. Alles umsonst?

Vergebens warte ich nun auf die Wiederholung, wie beim Fernsehen. Wozu bin ich hier? Ich will sehen. Das geht so unglaublich schnell. Und ist auch weit weg. Unten auf dem Feld. Ich habe dazu keine wirkliche Meinung. Ich bin mir unsicher über meine Augen. Die Vergewisserung, wie etwas wirklich passiert, geschieht offenbar längst nicht

15 | Jürgen Lemke: *Inszenierung Fußball: Ist die Wirklichkeit zu schnell für meinen medial verwöhnten Blick?*, online unter <https://ortungen.wordpress.com>.

mehr in der realen Zeit, der Echtzeit sondern erst in der verlangsamten Wiederholung, in der Super-Zeitlupe. Die fehlt hier basal im Stadion. Ich bin es anders gewohnt. Jetzt bin ich verunsichert. [...] Ich warte und denke nach. Verpasse dabei glatt schon wieder eine wichtige Szene. Das Leben kennt keine Gnade. Es läuft einfach weiter. Auch ohne mich. Die vom Medium vorbestimmte Erwartung erfüllt sich nicht. Im Live-Spiel. Die Wirklichkeit ist live viel zu schnell für meine durch mediale Wiederholungen »verwöhnte« Wahrnehmung. Habe ich durch zu viel Medienerfahrung meinen »schnellen Blick« für die Wirklichkeit verloren? Kann ich meiner eigenen Wahrnehmung »Hier und Jetzt« noch trauen? Bin ich auf das Medium Fernsehen angewiesen, auf die verlangsamte wiederholte Nahaufnahme, für mein gesichertes Gefühl wirklich im Bilde, auf der Höhe des Geschehens zu sein? Um sicher in den Moment fließen zu können? [...]

[...]

Ist das Leben zu schnell für meine Wahrnehmung?

Nein, wäre die hier zu gebende Antwort, aber wenn man das Leben in auratische Momente zerlegen oder es auf solche hin zuspitzen will, dann bedarf es in der Tat der Medien und mit ihnen der Wiederholung. Darauf richtet auch diejenige Forschung den Blick, die Medien unter dem Fokus der Ritualisierung analysiert. Sie nämlich sieht eines der wichtigsten Merkmale des Rituals in der die verschiedenen Lebenszeiten der Menschen synchronisierenden Wiederholung.¹⁶ Auf das Beispiel des Sports und der Sportberichterstattung übertragen heißt das: Erst mit der Wiederholung des verpassten Tors auf der Stadionleinwand werden die Blicke und wird mit ihnen die ›Lebenszeit‹ der vielen tausend Menschen im Stadion zentriert, synchronisiert und – so müsste man ergänzen – auf den damit zugleich selektierten, inszenierten und *qua* Wiederholung auratisch aufgeladenen Moment ausgerichtet.¹⁷

Das ist – um am Ende auch über das Szenario Fußball hinauszugehen – bei jedem Selfie der Fall. Denn wenn man mit Florian Krautkrämer und Matthias Thiele annimmt, dass jedem einzelnen Selfie sein technisch-mediales Setting inhärent ist, es ihm in einem wortwörtlichen Sinne angesehen werden kann, dann fallen Wiederholung der technischen Situation (ein Stück vom Stick ist beispielsweise noch mit auf dem Bild) sowie Wiederholung und Inszenierung

16 | Vgl. Harry Pross: Ritualismus und Signalökonomie. In: Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag. Hg. von Harry Pross u. Claus-Dieter Rath. Berlin 1983, S. 8–12. – Vgl. für die Literatur Rolf Parr: Erinnern, Wiederholen, Erzählen. Peter Handkes *Die Wiederholung* und Friederike Kretzens *Natascha, Véronique und Paul*. In: Sinn stifteten: literarische Gedächtniskonstruktionen. Hg. von Yvonne Delhey u. Hannes Krauss. Duisburg 2016, S. 16–29.

17 | Für den Medienpädagogen Dieter Baake (Fernsehen als Handlungsentzug? In: Merkur 32 [1978], H. 359, S. 390–406) ziehen Medien und insbesondere das Fernsehen regelrechte ›Zeitfurchen‹ durch unseren Alltag, den sie damit rituell prägen, wobei die rituelle Wiederholung zugleich Sicherheit garantiert.

des Moments als Ort/Zeit-Koordinate zusammen.¹⁸ Dabei hat man es dann nicht mehr nur mit einer »scene of recording« in dem Sinne zu tun, dass »the act of recording is always part of the mise-en-scène in a selfie«,¹⁹ sondern stets auch mit dem ›moment of recording‹, der in seiner Medialisierung zum auratischen Augenblick wird.

18 | Florian Krautkrämer/Matthias Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording. In: Exploring the Selfie. Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography. Hg. von Julia Eckel, Jens Ruchatz u. Sabine Wirth. London 2018, S. 239–259, hier S. 240: »Many photo and video selfies are characterized by the fact that the image rudimentarily includes the act of its own recording – for example, the outstretched arm.«

19 | Ebd., S. 241.

Translation Theory

Übersetzungstheorie

Some Sonderwege of German-English Translation

SPENCER HAWKINS

North American readers do not generally expect to encounter German phrases in non-specialist publications. A recent exception is revealing: in an article about the crumbling relations between Germany and the United States in the December 24, 2018 *New Yorker* issue, Susan Glasser inserts a recent German neologism, *Merkel-dämmerung*, to refer to the »sunset« of Merkel's chancellorship, without offering a translation.¹ Does Glasser imagine that non-German-speaking *New Yorker* readers are at least cultured enough to recognize a literary German word for sunset from the title of Richard Wagner's *Götterdämmerung*? Or are readers not even supposed to understand, but just to see Merkel's name and note the truism that Germans mark the invention of important new concepts with long compound words? In any case, the untranslated word was clearly aimed at Anglophones who have internalized some form of the Humboldtian concept of *Bildung* – self-cultivation through the encounter with a variety of cultures. Nevertheless, while non-German-speaking *New Yorker* readers may have encountered some German terms like *Geist*, *Weltanschauung*, or *Schadenfreude*, most of their foreign phrases would come from Latin roots.

From the end of World War II to today, American English has had many channels of influence on German, from the loan translation of idioms (to make sense/*Sinn machen*) to the greater prevalence of »du« as a cultural translation of American familiarity. English is especially visible in the German language through the flood of technical, business, and slang loan words. It is unlikely that European politicians outside of Germany would use the English word »shitstorm« in a speech, but Chancellor Merkel did so at a tech industry conference in December 2018 when describing how internet users blew up at her for sounding old-fashioned when she called the internet »uncharted territory« (*Neuland*) in a speech back in June 19, 2013: »Ich habe früher ›Neuland‹ gesagt, das brachte mir einen großen Shitstorm ein. Jedenfalls ist es in gewisser Weise noch nicht

1 | Susan B. Glasser: How Trump Made War on Angela Merkel and Europe. In: *New Yorker*, December 24, 2018.

durchschrittenes Terrain.² While English has a firm position in the global curriculum, Germany might even surpass some of Britain's former colonies in its rate of adopting anglicisms and pseudo-anglicisms, especially in the IT domain (computer, boot, crash, download). Perhaps the most prevalent pseudo-anglicisms is the word »Handy« to mean »cell phone,« but even »shitstorm« takes on a new, more IT-related meaning in German: *Duden* restricts its meaning to massive outrage on the internet (what English might dub a »Twitterstorm«), while English dictionaries extend »shitstorm« to massive outrage in any context.³

Besides German's postwar anglicisms, one might expect the two languages to be close linguistically for another reason: English belongs to the West Germanic language family along with German, Dutch, Yiddish, and Afrikaans. Yet the U.S. State Department ranks German as approximately one and half times as difficult for English speakers to learn compared to the Romance Languages (in terms of hours required to achieve fluency).⁴ Many translation problems have followed in the wake of the deviation that brought English closer to Latin than to German. German universities and publishers were generally slower (by several centuries) in abandoning Latin as the primary language of education and publication, but when it did, German authors found creative ways to distance themselves from Latinate vocabulary. When German became a language of letters, mostly during the eighteenth century, authors from the philosopher Christian Wolff (1679–1754) to the children's writer Joachim Heinrich Campe (1746–1818) wrote Latin-German glossaries to promote new loan translations intended to Germanize established Latin concepts, like dependence (*de-pendere*/ab-hängen) and factuality (*factum/Tatsache*). The creative epoch deepened the division between English and German vocabularies.

Linguists classify English as a Germanic language mainly because it evolved from Germanic origins. Hungarian is not considered Turkic (or even »Altaic«) despite overlapping grammar and vocabulary because linguists ascribe the similarities to historical contact between speakers of separate ancestor languages. And just as premodern Huns lived alongside Turkic tribes and early modern Hungarians lived for a while under Ottoman rule, English is also the product of historical contact between speakers of different languages: the conquering Normans and the conquered Anglo-Saxons. Norman-Anglo social relations are most neatly differentiated by the German words for meat production (cow, swine, chicken, lamb), and the Latinate words for meat consumption (pork, beef, poultry, mutton). The etymologies of the latter are synonymous with those of the former – their respective German and French cognates name four different ani-

2 | Steffen Seibert: Twitter, December 4, 2018, online at <https://twitter.com/RegSprecher/status/1069982705058758656/video/1>.

3 | Duden-online-Wörterbuch, online at www.duden.de/rechtschreibung/Shitstorm.

4 | FSI's Experience with Language Learning. U.S. Department of State, online at www.state.gov/m/fsi/sls/c78549.htm.

mals. But the fact that the latter now refer only to slaughtered and processed animals reveals an erstwhile chain of command on the island.

Language family classifications do not account for influence, and the influence of Old French on Anglo-Saxon after the Norman Conquest of 1066 made this Germanic language speak French. Although the effect was not as complete as Latin's supplanting of Gall's indigenous languages around 50 BC, English has departed dramatically from its Germanic origins. And even if French had not shaped English, England's geographic isolation would have set English on a path of deviation from modern German, even more marked than the Alpine isolation which separated Swiss German so radically from today's Standard German.

A German-English translator must rearrange syntax and select non-cognate equivalents for words. But these are not the largest challenges that a German-English translator faces. The largest challenge is to translate between a language with small total general vocabulary and a correspondingly higher density of polysemy (German) and a language with a larger vocabulary and correspondingly lower density of polysemy (English). »Strom« can mean »electric current« or »stream.« »Aufheben« can mean »cancel,« »preserve,« and »elevate« – a polysemy that Philippe Büttgen relates to the phrase »Konfitüren für den Winter aufheben« where preservation of fruit for storage results in both the improvement and death of the fruit.⁵

English presents alternatives where German lets you have it all. How has this difference mattered for translation history? This »Translation Problems« section looks at the complex intersection of linguistics, culture, and history where translation happens. Translation problems, in turn, are revealing of global power struggles – one of the most popular topics in contemporary translation studies.⁶ Entries in this new section of *andererseits* explore the difficulties peculiar to translation between German and English. While this language pair poses fewer problems than, say, English and Mongolian, the problems are both challenging and historically significant.

THIS ISSUE'S CONTRIBUTIONS

The two authors represented in this issue come from very different disciplines: Michael Scarpetti presents an original approach to the translation of Friedrich Nietzsche's work. He worked on the most recent translations of *On the Geneal-*

5 | Barbara Cassin (Ed.): *Dictionary of Untranslatables*. Princeton 2014, p. 74.

6 | One of the only major American university presses to dedicate a series to Translation Studies is Princeton University Press, and its »Translation/Transnation« series focus is primarily on translation as an expression of political power differentials on the world stage.

ogy of Morals and Will to Power both of which have appeared in the Penguin Classics series. He aspires to a »literary« approach to translating philosophy, at least for authors as rhetorically complex as Nietzsche, since reproducing Nietzsche's witty rhetoric would do more to convey Nietzsche's sparks of insight than any dogmatic adherence of terminological consistency could hope to accomplish.

The other featured article is by Kenton Murray, a computer scientist who has studied and developed machine learning software, and whose research on artificial intelligence questions makes extensive use of German-English text comparisons. In this piece, he gives a kind of meta-translation history. Both because of the individuals involved in artificial intelligence research and because of semantic features particular to German and English, this language pair has been one of the most productive for developing intelligent translation software.

In future issues of *andererseits*, this section will present work that deepens the understanding German-English translation problems for a variety of disciplinary reasons: to understand the history of contact between German and English through migration and through the spread of ideas, the effects of that contact on both languages, and the vicissitudes of the translation histories between these languages; to weigh in on translation questions that professional translators face; to understand how factors like genre, political history, and the star power of authors relate to the *skopos*, or rhetorical purpose, of German-English translations; and ultimately to refine transdisciplinary methodologies for language-pair specific translation theory.

German-to-English Translation

A Driving Force Behind Machine Translation

KENTON MURRAY

Machine Translation (MT) is a subfield of computer science that studies automatic translation from one human language to another (or between human languages and computer languages). It is a broad interdisciplinary field that relies not only on core computer science areas such as coding and algorithm design, but also on broader academic disciplines such as statistics and linguistics. Machine Translation can be done with any pair of languages, and yet German-English translation is the most studied combination in the field. The economic demand for translation between these languages is not significantly higher than for other frequently translated languages, like Spanish, French, Chinese, and Arabic. In this paper, I argue that the overrepresentation of this language-pair is the result of three core phenomena: resources, people involved, and linguistic interest. No single phenomenon is solely responsible for this effect, but the unique interplay of the above three factors, has made German-English translation one of the driving forces behind new developments in Machine Translation.

Developing new MT tools requires the analysis of thousands and thousands of examples, and therefore finding numerous high-quality translations and sources is the starting point for most MT research. The ideal resource is an online collection of bilingual texts, known as »bitexts.« The Europarl Corpus is one of the best funded large-scale translation projects available to the public online, and of its 21 languages, German-English are the most studied. The reasons for this include the number of German-speaking researchers and the widespread economic and political interest in English. The difference in the word order, among other linguistic differences, makes it an interesting challenge for MT research.

The predominance of German-English translation in the Machine Translation literature is staggering. Even though there are more than 5 000 languages on Earth, very few are ever used in MT, and none as much as German-English. One of the most important annual meetings of MT researchers is the Conference on Machine Translation, and German-English research is featured prominently there.¹ At the 2018 conference, 67% of the peer-reviewed research papers

1 | Ondřej Bojar et al.: Proceedings of the Third Conference on Machine Translation. Association for Computational Linguistics, October 2018, Brussels (B).

at least discuss German translation, while 48% actually show results of their method on a German translation task. Ironically, over 20% of the papers that do not mention German at all are from German universities. This is common in other conferences and publication venues as well, anchoring German-English as an important influence on advances within the field.

RESOURCES

Though methods within the field vary substantially, the vast majority of MT systems generally rely on probabilistic models as opposed to hand-engineered grammar rules. For instance, »7:00 pm works for me.« would best be translated »19 Uhr passt mir.« and »19 Uhr klappt für mich.« Though a human translator may consider both to be correct, native speakers might rate »19 Uhr passt mir.« more idiomatic. A well-trained MT system would hopefully replicate this behavior and assign both high probabilities, but give a higher probability to former over the latter. Ideally, it would score an incorrect translation such as »19 Uhr ist vorbei.« as very unlikely with a score near 0. These probabilistic models are a generalization of a wide class of MT models, consisting of both traditional systems as well as the recently popularized methods based off of *Artificial Intelligence* (AI) and Neural Networks. At their core, they all still rely on decades old methods of probabilistically scoring for potential translations. All of these models learn these probabilities by being exposed to millions of translated sentences through the corpus resources we call »bitexts«.

Bitexts are very large, sentence-aligned, parallel corpora generated by expert human translators. They serve as the data for which MT algorithms and models are both trained and evaluated on. Due to the complexity of language, to get enough training examples to learn meaningful probabilities, MT systems generally rely on millions of translated sentences. A low-resource bitext will still generally have 200,000 translated sentences and MT systems trained on this will only have mediocre performance. To put that number in context, 200 000 sentences is roughly the entirety of Shakespeare's works five times over. Naturally, creating adequately large bitexts is very expensive. In 2001, Ulrich Germann estimated that the cost of creating a 200 000 sentence bitext was 1.5 Million USD.²

As in any academic field, the availability of resources, both financial and data, is a major factor in how a field advances. Within machine translation, much of the funding comes from North American and European institutions,

2 | Ulrich Germann: Building a statistical machine translation system from scratch: how much bang for the buck can we expect? In: Proceedings of the workshop on Data-driven methods in machine translation-Volume 14. Association for Computational Linguistics 2001; Tomer Levinboim: Invertibility and Transitivity in Low-resource Machine Translation. Diss. University of Notre Dame 2017.

which are likely to have interest in German. But most importantly, the availability of large German bitexts drives the field. The most common source of German bitexts comes from the European Union parliament, which translates all proceedings into other EU languages. By virtue of these being government records, transcripts are freely available on the European Union's website. MT researchers have created the »Europarl Corpus« by collecting years of these transcripts using a web spider – a program that starts on a webpage and automatically navigates links.³ Importantly, the data is open and free to use thanks to the permissibility of government documents, which makes it readily accessible to all researchers regardless of institutional affiliation or financial support. The existence of the Europarl corpus is one of the main reasons the field of MT has advanced as much as it has, and naturally it contains other languages as well. However, German and French are the two most commonly used in the MT literature. The existence of this large dataset has therefore precipitated many advancements, yet its existence alone cannot solely explain the impact the German-English language pair on the field of MT (since, after all, the French-English corpus is comparable in size).

PEOPLE INVOLVED

A crucial way that MT researchers evaluate proposed and published methods in the field is through the use of a »shared task«. A shared task consists of an agreed upon set of training data (usually a bitext plus other linguistic resources). Research teams spend weeks or months designing and training systems for the agreed upon language pair – often including recent advances in the field as well as the latest published results. Then, on a certain date, every team is given some new, unseen, monolingual data and their system must translate it. All of the translations are compared against each other and scored using a variety of metrics. Shared tasks are great from a scientific perspective as they serve as an apples-to-apples comparison. In other words, all experimental settings and parameters are identical so it allows the field to make stronger claims about which methods are better.

Furthermore, with the release of a new test, shared tasks prevent stagnation (»overfitting«) on a single dataset. Though there are a few every year, organized by academics and funding agencies alike, the longest running and most popular is the WMT Translation Task.⁴ In part, this is because evaluation is actually done by humans looking at system outputs and ranking them, as opposed to automatic metrics that look at overlaps between the system outputs and a sin-

3 | Philipp Koehn: Europarl: A parallel corpus for statistical machine translation. In: MT summit 5 (2005).

4 | Ondřej et al., Proceedings of the Third Conference.

gle, immutable translation without human intervention. Creating a test set for a shared task, as well as manually evaluating systems, is a time-consuming and labor-intensive task. 2018 saw the 13th annual shared translation task of news. As in other years, there were multiple languages in the shared task, including German-English. Even so, German-English translation is the only language pair that has been featured in all 13 years of the shared task. In part, this consistency is another reason why proposed methods and published papers use German translation even when they are not competing in the task. Running a shared task is a lot of work. As any academic can attest, professional service is often undervalued. A major reason that German has been included for so long is due to the work that many German Computer Scientists have put in. This is the second reason that German-English is so important to MT – the professional service of German speaking academics.

LINGUISTIC FEATURES

Finally, linguistic interest also motivates the use of German for translations. Most of the published literature in the field of Machine Translation is in English. Translating between English and German allows researchers to observe how proposed methods and systems are able to handle various linguistic phenomenon. For instance, German exhibits more inflectional variety than English, so we can investigate whether a system has learned the proper declension of definite articles or a noun's gender and case. Reordering of words in a translation is also something that is difficult for many MT systems, so the behavior of a method on non-finite verbs in German can be interesting. Other aspects such as compound nouns have motivated researchers to focus on splitting words, which has helped research across other languages.⁵ Finally, the fact that both English and German use similar writing systems facilitates even non-German speakers to inspect system outputs and data – which is an added layer of complexity when working in bitexts that don't, such as Arabic or Chinese. Though the availability of resources, as well as the work of German speaking academics are key to German's impact on MT, the fact that it linguistically motivates research questions is also integral to its prevalence.

Overall, it is the interplay of all three factors that has caused German-English to be a significant driving force behind advances in Machine Translation. This unique combination of available resources, people, and linguistics has created a ripe environment for researchers to focus on methodological improvements. However, though the field of MT has made significant advances in recent years,

5 | Rico Sennrich/Barry Haddow/Alexandra Birch: Neural Machine Translation of Rare Words with Subword Units. In: Proceedings of the 54th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Vol. 1: Long Papers) 1 (2016).

systems are not at parity with human translators and there remains a lot of open research questions.⁶ Assuming that there continue to be German bitexts created, as well as motivated and devoted German speaking researchers willing to devote their time to professional service, German-English will continue to be a driving force behind the improvement of Machine Translation capabilities.

6 | Antonio Toral et al.: Attaining the Unattainable? Reassessing Claims of Human Parity in Neural Machine Translation. In: Proceedings of the Third Conference on Machine Translation: Research Papers 2018.

Translating Nietzsche and the Fallacy of Formal Equivalence

MICHAEL SCARPITTI

During the late 19th and early 20th centuries, many significant translations appeared of works by historically important authors. New editions of works by Plato, Aristotle, Kant, Nietzsche, Freud, and others were produced by some of the greatest scholars in the English-speaking world. The approach taken by these translators was almost universally that of ›literary‹ translation. It was understood that these translations were intended not for scholars but for students and the educated layman. Following the Great War, a new isolationism took hold. Teaching and knowledge of foreign languages were given less emphasis or simply ignored. After World War II, a new generation of scholars began revising and replacing these Victorian translations, which they believed to be unsatisfactory for scholars' needs. Instead of approaching these as literary works, they insisted on a rigid scheme of translation, known as ›formal equivalence‹.

This ›New Literalism‹, made the claim that the use of ›formal equivalence‹ in translation (i.e., *imitating* the original) produces translations that are more accurate. Such pronouncements amount to nothing more than what some (especially the physicist Richard Feynman) have termed ›cargo cult‹ science – a term borrowed from anthropologists who used the term ›cargo cult‹ to describe certain ritual behaviours among tribes in Micronesia and elsewhere following World War II. Members of these tribes constructed mock-airplanes and airfields from tree branches and twigs, believing that these would bring them desirable goods, such as the supplies brought by Japanese and American airplanes during the war for their troops. ›Formal equivalence‹ in translation, though, reproduces a ritual as ill-informed as those practiced by the cargo cult. Mimesis (imitation) in translation is *not* equivalence: on the contrary, it is merely the ›surface features‹ that are captured by the ›formal equivalence‹ approach to translation, or by cargo cult imitations. Just as the cargo cult's crude imitation airplanes are not real airplanes, resembling them only superficially, formal equivalence ›translations‹ are not authentic or rigorous translations, either. Though some may laugh at what they regard as the *naïveté* of the cargo cultists, and believe that we in the scientific Western world could never accept such foolish beliefs, the thinking behind formal equivalence in translation, namely that the translation should

be a *replica* or *imitation* of the original in some sense, is far more naïve since it occurs among people who have had extensive exposure to science.

This translation dogma rests upon a fundamental confusion between *similarity* and *equivalence*. Let us take for example the »equivalence« of different species of money. A \$20 double-eagle gold piece and 20 silver dollars are exactly equivalent at face value. Yet they are dissimilar in size, appearance, and chemical composition. Likewise, the »equivalence« of statements made in different languages is independent of their form; it is entirely a matter of content as understood by the reader. What is needed in a translation is a form of what bible translator and influential translation theorist Eugene Nida called *functional equivalence*, not similarity of form, which is of no inherent or real value.¹ Rather than mimicking the syntax of the foreign-language text, it is best for translation to follow the style, usage, and syntax of classic contemporaneous texts in the target language, which can serve as appropriate models due to their acknowledged excellence.

It is a simple fact that most words have several meanings, and that in any verbal communication we depend on the context to help determine the *specific sense* or meaning. The greatest part of interpretation consists precisely in the identification of specific senses through context, through a process of elimination. *What is significant* – and a problem for the translator – is that the multiple senses of words in one language seldom if ever closely match those of another language: no such simple one-to-one relationship actually exists for the vast majority of words in different languages that will allow such a rigid substitution scheme.

TRANSLATING NIETZSCHE

This statement (taken from the Translators' Note and Acknowledgments to their edition of Nietzsche's *On the Genealogy of Morality* (*Zur Genealogie der Moral*) by Maudemarie Clark and Alan J. Swensen) clearly expresses the formal equivalence dogma:

[...] the goal...is (as Paul Guyer and Allen Wood have recently formulated it in their translation of Kant's *Critique of Pure Reason*) 'to give the reader of the translation an experience as close as possible to that of the reader of the German original.' This goal dictated a number of commitments: wherever possible, to translate every occurrence of a potentially significant word with the same English word, to use that word for only one German word, to translate all words deriving from a common German root with

1 | Eugene A. Nida: *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill 1964.

words deriving from a common English root, and to avoid collapsing German synonyms into a single English term.²

In short, they rehearse the truisms of exact translation – that it preserves the consistency of the smallest lexical units. They continue to describe how Nietzsche's unusual punctuation must be faithfully reproduced in English. Clark and Swensen offer no arguments as to *why* any of this should be true. Their »ideal« is a chimera. They apparently accept Guyer and Wood's assertions naïvely and without question. Among their many unjustified assumptions is their belief that there is perfect homogeneity within the »experience of the reader of the German original,« when nothing could be further from the truth, for not all readers will interpret the text in the same way.

Nor do Clark and Swensen explain, in any coherent manner, the *benefit* to English speakers of following Nietzsche's idiosyncratic punctuation. They cannot do so, because there is none: it is nothing but a cargo-cult-like ritual, based on the superstitious belief that some benefit will be derived through copying the *form* of the original. There are norms for punctuation in English, and Clark and Swensen offer no good reasons for an English translation to depart from them. Although there is some flexibility in English punctuation practices (not to mention historical and regional variation), yet using arcane or bizarre punctuation interferes with the natural flow in reading. After all, the translator is working for the benefit of the target language reader, and should take that as his *primary* responsibility. Otherwise, why translate at all?

To my mind, the most important and distinctive aspect of Nietzsche's writing is his style in the broadest sense (not merely his verbal mannerisms, which are also distinctive). To quote from James Garvey and Jeremy Stangroom, authors of *The Great Philosophers*:

Friedrich Nietzsche was influential, controversial, disturbing, systematically misunderstood and very good fun to read. It is his excellent prose that initially attracts many of us. You can easily spend an afternoon gorging on his words, by turns smiling at his wit and gasping at his dark pronouncements. You can then spend a lifetime working out his meaning.³

It is easy to lose one's way in all of this, owing principally to Nietzsche's style – clarity and argumentation is sometimes exchanged for rhetoric and good prose.⁴

2 | Maudemarie Clark/Alan J. Swensen: On the Genealogy of Morality. A Polemic [A translation of Friedrich Nietzsche's *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift* (1887)]- Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company Inc., pp. xxxix-xl.

3 | James Garvey/Jeremy Stangroom: The Great Philosophers: From Socrates to Foucault. London 2005, p. 116

4 | Ibid. p. 118.

In preparing the new translations of Nietzsche's works which I was asked to make, I naturally examined other translations (old and new) of the works in question. Most of the more recent ones suffered from the excessive literalism which can be attributed to the naïve, uncritical acceptance of the claims that translators should avoid giving their own interpretation of a text at all costs, and that a rigid, systematic correspondence between the *individual words* of the original and those of the translation must be established and rigorously adhered to. This kind of translation is really a sort of mimicry, as discussed earlier. The belief is that by making the translation mimic the original as closely as possible it is thereby made more »accurate.« This belief is false. Different shades of meaning may attach to words depending on their context, and by following a rigid system of substitution, regardless of context, as described above by Clark and Swensen, the »subtleties that are available to the reader of the German text« are lost, not preserved. Virtually everything Clark and Swenson say about translation is false, and their translation betrays, rather than supports, their assertions.

Let us now examine some examples of translations produced using the literalist approach, to show you *why* I disagree. A good translation is not simply accurate; rather, it is one that does justice to the original.

I find it puzzling that anyone would treat Nietzsche's writings in the way that some have – or should I say mistreat? Many recent translations of Nietzsche's works have been prepared in this mechanical and rigid way, with a dry, overly literal style that is entirely wanting in the very qualities for which one reads Nietzsche in the first place! Those who produce such translations are seemingly more interested in showing off their knowledge than in producing something that is useful and appropriate. As Eugene Nida states:

[...] translators tend to feel more concern for the critical reactions of their professional colleagues – favorable or unfavorable – than for the impact their work may have on the audience for which it is presumably intended. One highly successful editor-publisher, aware of this tendency toward elitism, never hires a theologian to translate a book on theology, since such a specialist would be »too anxious to show how much Greek and Hebrew he knows«.⁵

Furthermore, the usual method of evaluating translations (peer review) tends to be problematical because the specialist already knows the text well, *too well*, in fact.

This is especially true for Nietzsche, since he does not usually present cold, rational, »philosophical« arguments for his views, but relies upon emotionally loaded language and striking, vivid imagery. His writing is *dramatic*. He is a

5 | Eugene Nida: Translation as Communication. In: Readings in General Translation Theory 1997, p. 29–39. Originally published in: Translation. Ed. by Gerhard Nickel. Stuttgart: Hochschul Verlag 1978, p. 131–152.

provocateur, not an analytic philosopher. His writing is full of scathing ridicule, vituperation, excoriation, sarcasm, witty observations, and psychological insights. He seeks to *entertain, stun* and *amaze*, rather than to *convince*. He appeals most often to the soul, not to the intellect. Yet so many recent translations of Nietzsche's works deprive us almost entirely of anything remotely like the feel of the originals. In others, one may find passages that are incomprehensible, again due to the fact that the translator was trying to avoid interpreting, and was just translating the individual words superficially, ignoring the context. Thus, conveying Nietzsche's intent to the non-specialist requires particular skills and understanding of the needs of the readership, and knowledge of how best to structure the text.

LOSING AND REGAINING OUR BALANCE

From *Morgenröthe (Dawn)*, Section 133.

The German text:

Die Wahrheit ist: im Mitleid – ich meine in dem, was irreführender Weise gewöhnlich Mitleid genannt zu werden pflegt, – denken wir zwar nicht mehr bewusst an uns, aber sehr stark unbewusst, wie wenn wir beim Ausgleiten eines Fusses, für uns jetzt unbewusst, die zweckmässigsten Gegenbewegungen machen und dabei ersichtlich allen unseren Verstand gebrauchen. Der Unfall des Andern beleidigt uns, er würde uns unserer Ohnmacht, vielleicht unserer Feigheit überführen, wenn wir ihm nicht Abhülfe brächten. Oder er bringt schon an sich eine Verringerung unsrer Ehre vor Anderen oder vor uns selber mit sich.⁶

R. J. Hollingdale (1982):

The truth is: in the feeling of pity – I mean in that which is usually and misleadingly called pity we are, to be sure, not consciously thinking of ourself but are doing so very strongly unconsciously; as when, if our foot slips – an act of which we are not immediately conscious – we perform the most purposive counter-motions and in doing so plainly employ our whole reasoning faculty. An accident which happens to another offends us: it would make us aware of our impotence, and perhaps of our cowardice, if we did not go to assist him. Or it brings with it in itself a diminution of our honour in the eyes of others or in our own eyes.⁷

6 | Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe: Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. Leipzig: E. W. Fritzsch 1881/1887, § 113.

7 | Friedrich Nietzsche: *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, p. 133.

Brittain Smith (2011):

The truth is: not out of, but inside compassion – I mean what customarily and misleadingly passes for compassion – we are thinking about ourselves, no longer consciously, to be sure, but very powerfully so unconsciously, just as, when our foot slips out from under us, we initiate, without any immediate consciousness of the action, the most purposive counter movements and in the process plainly make use of our entire faculty of understanding. The other person's accident insults us, it threatens to deliver us into the hands of our own impotence, perhaps even our cowardice were we not to offer our help. Or the accident *per se* involves a depletion of our honour in the eyes of others or of ourselves.⁸

My proposed translation of the passage:

The truth is that in our pity – I mean that which we erroneously call ‚pity‘ – we no longer think consciously of ourselves, but do so *quite unconsciously*, just as, when we lose our footing and start slipping, we instinctively make the proper movements to regain our balance, and in doing so obviously draw upon all of our faculties. A mishap to another represents an affront to us; if we were to do nothing to help him, it would reveal in us impotence, or perhaps cowardice, bringing humiliation and dishonour upon us.

ANALYSIS AND COMMENT

In translating *zweckmässigsten Gegenbewegungen* it is hardly necessary to say something so technical-sounding as »perform the most purposive counter-motions« when ordinary literary language such as »make the proper movements to regain our balance« is perfectly clear and familiar. It is quite possible that no one would even understand that ›the most purposive counter movements‹ is intended to refer to flailing in the air with our arms and legs in an attempt to maintain or regain our equilibrium. For the same reasons, the translation of »allen unserer Verstand gebrauchen« need not be anything more elaborate than »employ all of our faculties.« (The word »purposive« is a biological technical term that refers to functional adaptation or vital behaviour in organisms.) For the second instance of *unbewusst* we need not repeat the translation »unconscious« since »instinctive« fits better in that context, and there is sufficient overlap in the meanings of »instinctive« and »unconscious« to allow it.

The way that different translators deal with »überführen« reveals the challenge of capturing the connotations of seemingly straightforward German verb. Translating »überführen« as »reveal« is clearer and simpler than the choices

8 | Friedrich Nietzsche: Dawn: Thoughts on the Presumptions of Morality. Palo Alto: Stanford University Press 2011.

made by Hollingdale and Smith, which are both too wordy, especially Smith's choice, »threatens to deliver us into the hands of our own impotence,« which doesn't even make sense. Earlier translators Johanna Volz (1903) and John M. Kennedy (1911) also pick wordy paraphrases for »überführen«: »convict us of our impotence« and »bring our impotence [...] into stark relief.⁹ Volz, Kennedy, and Hollingdale use »diminution of our honour« when the simple expression »diminish our honour« would be perfectly satisfactory. (They are attempting to follow the German syntax using a noun for a noun, when a verb is more natural here.) Smith has followed the same pattern, but chose to use the noun »depletion« which is even worse, as this choice is unidiomatic and quite odd. The word »depletion« is not ordinarily used in such contexts, but only in those dealing with *substances* such as ore deposits, or supplies of fuel, money, or food, which are *consumed*. It means that the reserves of these commodities are nearly exhausted. If you understand that the German word »Verringerung« generally refers to »lessening,« »decrease,« »reduction,« or »depreciation,« and can be used to refer to the debasement of coinage, the sense in play here becomes clear, and thus it can be seen that Smith's choice of »depletion« is wholly inappropriate. Honour is not something that is *consumed*, and thus it cannot become *depleted*. It would seem almost impossible for a native speaker of English to make this sort of mistake. The movement between languages, which can result in graceful surprises can also collapse into semantic discord.

⁹ | Friedrich Nietzsche: *The Dawn of Day*. Trans. by Johanna Volz. London: Macmillan & Co., Ltd. 1903; Friedrich Nietzsche: *The Dawn of Day*. Trans. by John McFarland Kennedy. New York: The Macmillan Co. 1911.

Special Section I

Schwerpunkt

Wim Wenders Forum

Discussion with Wim Wenders About the Making of POPE FRANCIS: A MAN OF HIS WORD

Introduction

On November 7, 2018, acclaimed German filmmaker and photographer Wim Wenders screened his documentary, *POPE FRANCIS: A MAN OF HIS WORD*, at the University of Notre Dame. This screening, held at the DeBartolo Performing Arts Center, was the second in a series of signature events for the 2018–2019 Notre Dame Forum.

What follows is a faithful record of the event with two brief introductions: the first by James Collins, Professor and Chair of the Department of Film, Television, and Theatre at Notre Dame, and the second by the University's seventeenth president, Rev. John I. Jenkins, C.S.C. Also included is the panel discussion that occurred after the screening, wherein Wenders discusses the process of taking on the documentary as well as the limitations that accompany such an endeavor. Wenders offers insight into *A MAN OF HIS WORD*'s aesthetic, specifically what makes this a documentary of »closeness,« and how he was able to achieve that intimacy from behind the lens. Wenders also answers questions on filmmaking in the modern era, the dichotomy of religion and politics, and current challenges regarding the distribution and financing of films.

*Image 1: James Collins (center, left) moderates the panel discussion following Wenders' screening of *POPE FRANCIS: A MAN OF HIS WORD* as part of the 2018/19 Notre Dame Forum.*



© Matt Cashore

James Collins: Tonight, you will be seeing **POPE FRANCIS: A MAN OF HIS WORD**, and the director, Wim Wenders, will be talking with us about this wonderful film. I could wax eloquent about Mr. Wenders's films for hours at a time because he's been my favorite director since I first discovered his work over forty years ago. Fortunately, for your sake, it's my job to introduce Father John Jenkins, who insists on brief introductions. When I asked for help from his staff regarding my introduction, they suggested something like, »I give you Father John Jenkins, seventeenth president of the University of Notre Dame,« and then for me to go sit down. I'll try to abide by that advice, but I insist on making one incredibly important point. This evening's program is a showcase event in this year's Notre Dame Forum, but it is also testimony to Father John's support for the arts at this University. I have been teaching at Notre Dame for over thirty years, and I can say, with absolute certainty, that the arts have never been so central to the mission of this University. We have been able to achieve many great things over the past few years, but none of them would have been possible without Father John's conviction that the arts are a way of knowing about our human experience and spiritual life. These achievements are what makes tonight such a signature event. We have a visionary president and a visionary filmmaker, whose films are eloquent arguments for what the arts can teach us about living a meaningful life. That said, it is my great pleasure to give you Father John Jenkins, seventeenth president of the University of Notre Dame.

John I. Jenkins, C. S. C.: Welcome everyone and I want to thank Jim for that extremely kind introduction. The topic of this year's Notre Dame Forum is a reflection of some of what Jim said about the connection between our Catholic mission and the arts. They are so intimately connected, and that's what we want to explore – how we can find insight through that connection. That is why we are delighted and privileged to welcome Wim Wenders tonight.

Introducing Wim is a challenge because he is more than a renowned filmmaker: he is a great artist who is informed by experience to include family, faith, and an artist's insatiable curiosity for life. He's a true polymath. As a young man, Wim studied medicine in Munich, philosophy in Freiburg, and sociology in Dusseldorf. He is a painter whose movies are influenced by the eighteenth-century landscapes of Caspar David Friedrich and the barren twentieth-century cityscapes of Edward Hopper. One might mistake Wim as an American because of his love for the American songbook, aptly illustrated in his movie **THE MILLION-DOLLAR HOTEL**. He also directed the music video for U2's cover of Cole Porter's *Night and Day*. Wim won the British Oscar and the Palme d'Or at Cannes for the movie **PARIS, TEXAS**. He won Best Director at Cannes for **WINGS OF DESIRE**. He was nominated for an Academy Award three times for three documentaries: **BUENA VISTA SOCIAL CLUB**, **PINA**, and **THE SALT OF THE EARTH**, in which he beautifully explored Cuban music, dance, and the life of the Brazilian photographer. He is a photographer himself. He was awarded honorary

doctorates from the Sorbonne in Paris in 1989, the University of Fribourg in Switzerland in 1995, and from the Catholic University of Louvain in Belgium in 2005. Raised a Catholic, Wim has shared that he experienced alienation from the Church in the late 1960s, only to be drawn back to the Christian faith when his father was near death. Wim, in an interview, recalled that »seeing him face death without fear, and actually with some anticipation and joy, was an incredible experience.«

Wim, we cannot thank you enough for making the trip from your home in Germany to be with us. You honor us with your presence.

Wim Wenders: Thank you, Father John. I'm happy to see all of you. I'm happy you're here to see *A MAN OF HIS WORD*. I'm also happy that we call the film this. Like many films, you have to call it something while preparing and shooting it with the crew. It was always »the Pope film« until we realized that was not a title! I frantically started to look for a title and found it while I was editing the scene of the film when Pope Francis speaks in front of a joint session of Congress in America – the only scene in English. I had a discussion with my editor about how the Pope has no political nor military power, but that he only has his word. I then said, »Wow, wait a minute. That is the title! *A MAN OF HIS WORD*.« I found that in America. I thank you for it, and I thank you for watching the film.

As the film ended, the panel (Notre Dame Undergraduates, Laura Migliore and Will Trapp; Notre Dame Ph.D. candidate, Suzanna Krivulskaya; and Notre Dame Professor, Kathleen Cummings) entered the DeBartolo Performing Arts stage with Wenders, and Professor Collins as moderator.

Kathleen Cummings: Wim, I want to thank you. Many people know about Pope Francis only through sound bites and clips in the media, so I thank you for your more intimate portrait of the Pope and for helping us all get to know him much better. I want to ask you about the decision to weave St. Francis of Assisi into the narrative and if you could talk about that process?

Wenders: The night – or maybe it was the day in America – when lots of us watched on television that there was a new Pope, I was sitting at one of my televisions as well. For once in my life, nine years of Latin paid off because before we ever saw the Pope, there was a deacon saying in Latin that the new Pope had chosen the name of Franciscus. That was before I ever laid eyes on Pope Francis, and I was excited. I thought, »Whoever's going to show up now, he must have guts to call himself Francis in the twenty-first century.« Raised as a Catholic boy, the only saint I knew something about was Saint Francis. I knew everything about him because he was a big hero in my childhood, and I knew that no Pope had ever picked that name. I loved the man before he even showed up. Moreover, I think, as not everybody is raised Catholic, we should know about what that meant, that choice of name.

Laura Migliore: My name is Laura, and I am a film, television, and theatre major here at the University. My question for you, Mr. Wenders, is about the timeliness of your work. You have films like *ALICE IN THE CITY* and *PARIS, TEXAS* that are timeless, and you have *WINGS OF DESIRE* that is very much situated as a review of Germany's past and yet predicted German unification. How do you see this film affecting the past, the present, and the future, and do you feel you have any influence on that as a director?

Wenders: Sometimes it only dawns on you while you are making a film what you are doing. I was excited having a chance to be face-to-face with Pope Francis, but I didn't actively try to make this film. I was asked by the Office of Communication at the Vatican if I'd be willing to discuss a project. They asked me when I went there, of course, but that was quite amazing to get mail from the Vatican. I had it in my hand and asked, »Wow, what did I do wrong?« It was an invitation to discuss the film. I went there, and it turned out that the man in charge of the Office of Communication was a film buff, and he said that the Pope is communicating in different ways, and we thought that maybe the film could be a way for him to communicate. I asked, »Well, to how many people did you send that letter?« He said, »I only sent it to you.« I was a little bit scared then. That's my answer to why we took on the film. I was told that I could have complete artistic freedom and that it would not be financed by the Vatican but independently.

So, I was excited and I started to write. Then it dawned on me while I was writing that this was not so easy. We then shot the film and, while I was editing it, realized this film carried a different kind of responsibility than any other film I'd ever made. I mean, you can make a film about some older men in Havana and you have a certain responsibility for their life; and if they become the Beatles, well, I had something to do with it. But this was very different. I started to have sleepless nights because I couldn't share this responsibility with anybody – nobody else knew about the film in the Vatican except for the Office of Communication. We made the film completely under the radar. I had nobody to turn to, and I realized that this was different from anything I'd ever done before. One night, my wife woke up because she realized I wasn't sleeping, and she asked, »What is it?« I said, »I don't know if I'm doing the right thing. This is not a movie, it is something else.« And she said, »Don't worry. You rehearsed fifty years for this.« That might sound like a way to put me back to sleep, but it was a good answer. Ever since, I think of the film as that. I had rehearsed long enough for it.

Suzanna Krivulskaya: My name is Suzanna and I am a Ph.D. candidate in history at Notre Dame. My question is following up on some of what you were just talking about, but it is about access and representation. Can you comment on how unusual this is for a filmmaker to have such unprecedented access to Pope Francis but also the Vatican more generally? Also, what are the limitations a filmmaker might encounter given such intimacy with the subject of the film?

Wenders: Well, the first limitation was in my first concept. I said this is going to be a film not *about* Pope Francis; this should be a film *with* Pope Francis. As he is a man who's trying to tell the world that we could all try to get by with less, I'm not going to make an expensive film. My first concept was then *cinéma pauvre* – a poor film. That was a limitation because that meant, for instance, that I would not go on each of the journeys. There were hundreds of film crews traveling wherever Pope Francis was traveling. I did not want to add another film crew. We said, as far as documentary footage is concerned, that we are going to live with everything that exists. Vatican TV had their own film crew to go wherever he was, and when he was in America it was covered by twenty TV stations. Everywhere there was so much, so part of the concept was to use found footage of his journeys. The other limitation was, well, budget. We tried to make a small film, and I did not want this to be interviews with the Pope.

I had this unbelievable chance to sit face-to-face with Pope Francis. I knew a little about his attitude, about his writings, and his philosophy, so I knew he was a lot about »closeness.« If I was going to be granted that closeness, I figured that was exactly what I would like to pass on to the audience. I did not want the two of us to sit there and have an interview. Him looking into my eyes – I wanted to share that with the audience. That was in a way a limitation, because it meant that I had to give up being opposite him. We started in the end with something as simple as a teleprompter but of course he did not have his lines! What he saw on the teleprompter, though, was my face. It's a system invented by Aaron Morrison, an American documentary maker. It is an adapted teleprompter so the person you're interviewing looks at and sees you on a monitor – a transparent glass – and by looking you in the eye he looks straight into the lens. When Pope Francis first came to the set, he saw that right away and asked, »Wait a minute, where are you sitting?« He realized there was a big camera with something in front of it, and there was his chair. I explained the whole setup to him and he interrupted me: »Where are you sitting?« I showed him behind the camera that there was a whole system in reverse. I was sitting there with the camera in front of me, and the same kind of monitor. He liked the idea. That was a limitation that I had to give up, to be physically face-to-face, although he saw nothing else than my face on his little screen, and I saw nothing else than his face. It was a little limitation because of the personal touch. I had to give that up in order for you to have that.

Will Trapp: My name is Will, and I am a senior at Notre Dame studying international economics and German. One of the things that struck me most about the film was how it portrayed Francis as a figure who is both admired and adored by people from all walks of life, whether they be Catholics or non-believers. My question for you, Mr. Wenders, is how did you approach making a film that would be equally appealing to people on both sides of the aisle, especially given today's increasingly divisive political and social climate? In particular, how did

you approach creating a film that would both acknowledge the controversies surrounding the Church and the papacy, and yet at the same time offer a hopeful portrayal of Francis as the correct leader for the Church in the twenty-first century?

Wenders: I knew when we started the film that in the Catholic Church he was controversial and that he did have enemies. I figured that the fact that we shot the film under the radar had a little bit to do with that. One of the specific questions I asked at that first meeting was »What is it you have in mind? Is it a film for Catholics or for Christians or for everybody?« They said, »Oh please, certainly for everybody. Pope Francis is trying to address people all over the world, so don't feel that you have to make it a Catholic film, so to speak.« I knew that I was free to think of a film that would cover a whole range of subjects. I got involved in his speeches and the themes that are important to him. In the course of the editing, I noted the closeness that he is able to create and how that is part of his message and is part of his unique talent. Many of my friends who I showed the film – because every now and then I ask my friends if they would see my films – were hardcore atheists whose arms I really had to twist to see a film about Pope Francis, and I saw them cry. I realized then we were onto something, and that it does translate past the boundaries of religion, so to speak. That was important for me because it enabled me to show many facets of his character, as well as his entire approach and the freedom he takes. The most important thing I realized while we were talking for eight hours – four, two-hour sessions – was that he was fearless. That was an amazing quality. I had never seen that quality of being completely fearless in a man that I had encountered so closely. I felt that translated in the film, and I think it was important. The film is hopefully for all audiences, although I do think that Catholics are more attracted to see it and that a lot of people have to overcome the hurdle that the film was about the Pope. Many people see that as a drawback. Little do they know!

Collins: Before you came, I asked my colleagues, and other people at the University who I know are Wenders fans, what their favorite Wenders film was. I got a range of answers from PARIS, TEXAS to WINGS OF DESIRE to PINA to SALT OF THE EARTH. Then I read in an interview that you were asked what your favorite Wenders film is – you said it was POPE FRANCIS. Could you say a little bit about that? Why is this your favorite film?

Wenders: Luckily, never before have I answered that question saying »my last film.« I have a track record of not saying »my last film,« because otherwise it would have been a little fishy. I spent a long time on it. It became less and less a movie and more and more a part of my life. A film is sort of a job sometimes; this was no longer a job after a while. It was something that was strangely necessary to do and that, as my wife said, I rehearsed long enough for it. I realized slowly that it was a different responsibility and that it was more than a film for

me. Maybe that is why I said this film; I like it more than others because, I don't know, there's more in it than I ever put into a film before.

Collins: That is a wonderful answer. Okay, I think we could open it up to questions from the audience.

Audience Member: I was simply curious about when it comes to making films of a more documentary nature, do you have any practices to prevent any of your own preconceptions or biases from affecting the final product?

Wenders: Preconceptions are extremely dangerous in filmmaking, even if you tell a story and have a script. When I was a younger filmmaker, I needed preconceptions and I did try to imagine the film before, and that became more and more of a dead end. I realized it was better to be more adventurous and see the making of the film like an experience I have to go through myself, and only if I make a new experience for myself then it can be an experience for somebody else. I tried to refrain from preconceptions; but in this case, it was to make a film that does not cost much. I knew I was going to show a little bit of the life of St. Francis and thought I was going to find some footage that showed the life of St. Francis. I looked at all the films that have existed since the silent era but in the end, I could not quote any of them. I realized I had to shoot that myself, so even that was not preconceived; I thought we would find some footage. Then I realized I had shot myself in the foot by saying I wanted to make a film that does not cost any money because St. Francis lived in the thirteenth century, so somehow we had to shoot historical footage without money. The only way to do that was a dirty trick – we shot it with an old hand-cranker from the 1920s on actual film, like Buster Keaton, and that camera makes everything look very old. If you look, if you really look, you see cars in the background and antennas on the houses. The old hand-cranker just makes everything invisible. It feels old. That was not preconceived, and finding out how to talk to Pope Francis was an idea that slowly dawned on me – that I wanted him to look at you, not at me. We found so much footage, we had eight hundred hours to go through, all his journeys and stuff. That took months to watch, subtitle it, and find the essentials. I can say that I did not try to imagine the film before, and I found it as we were shooting and editing it. My good advice to any filmmaker is to stay away from preconceptions.

Audience Member: What are your wishes that you would like for us all to take away from viewing your documentary?

Wenders: My hope is that some of the courage, positive energy, and deep belief of Pope Francis rubs off, and that being eye-to-eye with him somehow gets to you.

Audience Member: Thank you for the screening. I was particularly moved by how you said you want this film to be a film of poverty, too. As an aspiring filmmaker in this world, I am curious about what do you think is the poverty that is needed

to be lived out in the filmmaking industry in this age? You talked a little about how you personally kind of embodied it in the process of making this film, but I'm curious in general, as an industry, what are your comments on it and how do you suggest we address it?

Wenders: Well, you do need money to make a movie. I have been teaching and we actually made movies on iPhones, because we did not have much money in the school. In the course of my own experience I also found that money was not the solution for most of the movies I was involved in, and I've seen it also with friends. If you have too much money, it is a curse. No movie ever made that was any good had all the money it needed. If you do not have enough, that is a blessing because you have to somehow substitute for the lack of financial resources with imagination, and that can only improve the film. I probably talked myself out of my next budget here! But I think a lot of movies being made today cost a scandalous amount of money. Scandalous. Most of them would probably be better if they had less. But that isn't even the question anymore. I think most of it is almost indecent. And I forgot the drift of your question, but did that somewhat meet it?

Audience Member: You address well the financial part of it, but I struggle with somehow especially documentary filmmakers being told so many times that the film is »your« film, and it's »my« film. I want to hear about this kind of poverty of spirit as a filmmaker, as you experience it.

Wenders: The second half of the question is the crucial one. How do you make it »yours«? Especially if you don't have any means, when is it »yours« and how is it »yours«? There is something essential about the act of making a film: putting up the camera, filming something, deciding on the angle, deciding where to cut, deciding where to shoot it, and deciding the whole soul of the film. Somehow, you have an idea in the very beginning, and that makes you want to make the film. Often, a film is something that gets lost in the process because you have this flame at the beginning burning in you, and then it goes through so many hands that you have to fight so much for it and before you know, that candle is out and that is a disaster and very painful. The art of the whole thing is that you can keep it burning even if it is a little flame, and that you know throughout the process it is yours. You have to be in touch with that initial reason and that initial seed that was born at some time, and you have to know from the beginning that it is going to carry you. Then nothing can happen to it, even if you do not have enough means and even if you have to make compromises. None of that matters if you know that it is what you wanted in the beginning. If you know that nobody else could have done it except you, that is easy to say, and maybe not so easy to live. You can live it if you stick to it and with each decision hang on to your own flame. It is, unfortunately, true that a lot of films being made today could be made by somebody else. You have to make sure that nobody else could have made it.

Audience Member: Thank you.

Wenders: Thanks.

Audience Member: For me, personally, a couple of powerful moments in the film involve children. There was the two girls who asked the question, why did [Francis] want to become Pope? The other one was where I thought the little boy turned the page back in that book so that his picture could be acknowledged properly by the Pope.

Wenders: Yeah, he saw the Pope leaf over it ...

Audience Member: So as a storyteller I imagine that you recognized those as powerful, symbolic moments with an emotional impact that are worth thinking about strategically where you place them in the film. I imagine, not being a filmmaker myself, but I imagine that you thought carefully about where you should put these moments with the children, because they say so much about Pope Francis and about St. Francis. How did you decide where to put them in the film?

Wenders: That process is called editing, and that is a stupid answer, but it is just to begin that you have to make choices. I have fifty-five questions that Pope Francis answered; already, that was too much. We had eight hours of film of that, him looking into the camera, and the film is ninety minutes. Half of it is our interviews. That is 10 or 15 % of the actual amount of time we shot. We had 800 hours of the footage from all over the world and three or four hours of the story of St. Francis. There were good moments in all of it, especially in the documentary footage because that was a gift, I mean, I didn't shoot any of it, and saw all of this. The children are certainly a great gift that I recognized when I saw it for the first time. I said, »Oh wow, look at that!« The whole thing about editing is that the film can completely fail if you put everything in it that you like. If you put everything in it that you like, it might not be emotional for anybody else. Those moments with the children were precious, and some of the things that Pope Francis said were precious. Some of the simple things he said were more precious than some of the heavy-duty things he said. For instance, he would get sidetracked because he answered some of the questions at length and all of a sudden, he was talking about the time when he was taking confession. I was getting a little desperate because I wanted to get to my next question. Then he started talking about a young couple when they would come in, and he would ask them questions. I didn't think it had anything to do with the film. Then he said that he asked these people, a mother and father, a question: »do you play with your children?« I didn't believe my ears, because then I felt the whole film I was making in a nutshell. That little, innocent question was more about our times and the history of where we stand today than a lot of the big social subjects. The question, »do you play with your children?« is more the crux of humanity today than almost anything else. All of a sudden, something that was apparently very

small became giant and big, and the same with the moments with the kids. In editing, the biggest rule is that you have to kill your darlings. There are other moments with kids that were not in the film that wake me up at night and make me say, »Why didn't you use this?« That's what editing is for: to kill some of your darlings so that the other ones can shine.

Audience Member: Your film deserves to be seen by lots of people. What are your plans for distribution of the film and how are you going to get it out to the people?

Wenders: Well, it is theoretically shown all over the world. It was distributed in the U. S. from late May for two months. I don't know whether it ever came here, but it was seen by a large audience in America. I was very, very, very disappointed not so long ago when I found out that the distributor was not making an effort to show it in South America. I couldn't believe it. Then they explained to me the situation with theaters and documentaries; it's just that they couldn't do it. I was extremely sad about this because in my mind that's where the film should have been shown first, but it wasn't shown there. It's not shown in Africa; it's shown all over Europe. So what do you do? I cannot travel myself all over the world, so I tried my best – we tried our best – to make the distributors believe in the fact that it was a film that concerned a lot of people and that the feedback every now and then is everybody should see it. I know that, but try to explain that to a distributor that everyone should see it and they laugh at you. This is not STAR WARS; then again, it is! The rules of cinema, commercial cinema, today are cruel. A lot of films don't get the attention they should. A lot of films are gone before you know it and it's a lot of competition for attention. I'm happy the film is at least shown all over Europe and America, with mixed results. In some countries it does work and in some other countries only a very few people come to see it. It is really a film that I hope will stay for a while, even when you can buy it on DVD or when it's on video on demand, so that other people who missed it, or who missed when it was shown theatrically, can have a chance to see it. I think it, more than others, depends a little bit on word of mouth from people telling each other about it. But it's out there, and that is a commercial interest, theatrical distribution and DVDs and streaming; it's all part of a world that doesn't think in terms of what the film is about but strictly in terms of revenues. We tried our best, and I think that the people who see it are happy that it exists. A lot of people think, »Why should I watch a movie with the Pope?« At least some of my best friends did. When I asked if they will see a movie about the Pope, they would say there's other things to do in life! So, you have to overcome a certain hurdle, but maybe not here at Notre Dame.

Audience Member: Pope Francis has talked about change and how it's required for us to grow. In your experience with doing this particular film versus the other films that you have done, how do you think that this has changed you or made you grow as a filmmaker, a Christian, or as a person?

Wenders: You cannot spend four years on a project like this and two years being face-to-face with this man in the editing room – I know everything he says in the film by heart strictly because I've heard it so often, several hundred times I think – and not help but let it get to you. I read his encyclicals, and I saw a lot of footage on television, so I had a feeling I knew him before I ever met him. Then I was completely overwhelmed by that capacity to create closeness and to communicate that sheer endless positive energy and fearlessness. It does rub off on you, and you realize, »Wow, what am I afraid of?« You do not have to be afraid of anything. He is a great example for that. Thank you.

Audience Member: First of all, I want to say thank you very much, Mr. Wenders, for being here. It was an incredible film. My problem is I did not have this question thought about before watching the film, but it made me so passionate I had to type it. I want to live in a world that Pope Francis talks about. As a Catholic, I am torn as I align with what Pope Francis says but not what Catholics I know and live around believe. Why, in your opinion, is there a disconnect between what Pope Francis says and how a majority of American Catholics act? An election just happened in 2016, for example, and a majority of Catholics, 52%, voted for Trump and 45% voted for Clinton, according to PEW research. Why do Catholics vote to put people in power who abuse the earth, deny there is a problem, hate on immigrants and migrants, and want to build walls, which is not what Pope Francis talks about in this movie? In your opinion why is there a disconnect?

Wenders: That is a damned good question. If I knew, I would put it in action. I very much hope that 52% will not vote for him again because I think in the first two years that they should have learned that this is not at all Christian what he is representing, in no way. That is the opposite in many ways. I don't want this to be too political, but politics are a very treacherous ground because the lack of morality is scary. The lack of morality not just here, but in Europe, in China, in Russia. The way politics are happening is as if morality had never been a topic of mankind. Politics today are deeply amoral, scarily amoral, and that's why I was happy to be making this film the last four years because there was a counter-model. There was a person with a moral compass. Then you go out in the world and that compass is lost, it is completely gone. I don't know why Catholics, or I don't know why anybody, would vote for that kind of politics that is so clearly not for the best of humanity. I'm happy that Pope Francis so often speaks about the common good, and I was happy to edit the scene in front of the two houses of Congress. It was happy that he said all of us are basically immigrants, which we are. I mean, look around. Everybody I met today was second-generation from somewhere else, or first. I think it's scary, and in Europe it's the same phenomenon. Trump is not alone. In Europe, most leaders today gain majorities because they say, »Close the bloody border. Don't let them in. They are the enemy. They want to invade us.« My country was a huge example, or a huge exception of

the rule, and let in a million-and-a-half immigrants a couple of years ago. Mrs. Merkel is falling over this. That was something she did from the heart, and I was very, very proud of my country for once in my life. We are the European country with more borders than anybody else. We have nine borders with nine countries, seven of which are now nationalist. America only has two borders. Still, it's scary if you realize – I don't know what people are thinking. I don't know why they vote for those who are not acting on their behalf. I don't know. It escapes me. Thank you for your question, but if I knew a better answer, boy would we do something!

Notre Dame Film Students Interview Wenders on WINGS OF DESIRE and Related Issues

Introduction

While visiting the University to screen *POPE FRANCIS: A MAN OF HIS WORD*, Wenders met with students and faculty in German and film studies. A group of students from Professor Ted Barron and William Donahue's course, *Germany in Postwar Cinema*, sat down with Wenders for the following conversations. The first, conducted in English, focuses on Wenders' *HIMMEL ÜBER BERLIN* (*WINGS OF DESIRE*), which had been screened in the class just prior to his visit. The second, conducted in German, takes this same film as its principal focus but goes beyond it to discuss larger issues, including Wenders' treatment of religion, the role of Jews (in the film and in German society), as well as interwar German history. Wenders was extraordinarily open to students' queries and observations and eager to respond in some detail.

The interviewers are Brendan Burke, Monica Fallon, Brooke Littman, Sabrina Muckle, and Vitus von Hirschberg.

Image 1: Wim Wenders (center) at the Nanovic Institute for European Studies with University of Notre Dame Students



© Connor Bran

PART I

Brendan Burke: The scene that I found most moving in *WINGS OF DESIRE* was the scene where Cassiel is trying to comfort the man about to jump off the building. Could you provide more background on that scene, the inspiration behind it, and how you decided the particular motion of the angels – putting their hand on shoulders – as how they would be aiding humans?

Wim Wenders: Well I found that, in a lot of representations of angels in paintings, there was a gesture of putting a hand on somebody's shoulder, standing behind, or having both hands on them, or the hands on the back. I saw that quite often, and I liked it. It is understood that the person does not know it, and it is unnoticed. I liked the effort to be close and I like the affection that is seen in these gestures, but it is also painfully ineffective, especially in the scene where the young man jumps off. Cassiel, of course, would love to hold him and keep him back but just cannot. That was one of the things I wanted to show: that angels have to respect our free will, and that they are unable to interfere. That was a tough scene, and the young man who played it was good. Cassiel was heartbroken and kept asking me until the end if we shot a different ending. But I said, »No, sorry, my dear angel, but it's important that he jumps and that you cannot do anything about it.«

Brooke Littman: In the scene that follows, or I believe follows shortly after, Cassiel himself jumps and we see visuals of movement through the city – very rapid shots that are blurry and cut through. My question is a question of intention at that point: are we intending to believe that Cassiel is trying to associate with human beings by taking that fall, or is it a means of showing us once again that the angels are able to go through any space, and they're able to be a part of anything without being hindered?

Wenders: Yes. I figured that they could not just cross any space and appear wherever they wanted to appear, or of course cross the wall that was dividing the city at the time. I figured they could also cross time, and so Cassiel, just before this guy jumps, does jump himself in solidarity, so to speak, but of course he cannot fall. That jump is a jump in time. He also remembers – it's probably more memory than anything else – remembers the Hour Zero of Berlin, which is the big bombardments in '45 and the enormous amount of death in the city. Basically, the most horrible time in the history of this city that, of course, these angels witnessed.

Littman: He seems particularly tied to that time period, because we see even when he's in the car, he's remembering; or we see outside the windows, he's remembering. When he is walking through the movie set, he seems very attached to a lot of the people and the story that's going on. Is there a particular reason he is very attached to that moment?

Wenders: Well, as he was already the guardian angel of the old storyteller, I decided that he was the one that should be more involved in history. I needed to find a focus for his character, because the focus for Damiel was his love for this circus trapeze artist and his conflict of whether or not he should leave his eternity to become a man. I figured I needed to give something strong to Cassiel, so I gave him a relationship with history. But they could both have had that link.

Monica Fallon: Going back to when you said that one of the main themes is unconditional love – I was surprised by that answer. Could you explain more what you mean, and do you think that there's – the first relationship that comes to mind is Damiel and – I can't remember her name.

Wenders: I think the unconditional love is really both before and after. It is also the relation of the angels to people and that their affection for them is unconditional. I mean, we love to mention »unconditional love,« as the highest possible form of love. I figured these angels were capable of that, that they loved as immensely as we can, and the way they look at us was with very loving eyes. That is why I said unconditional love, because it refers to both their feelings for us as well as, for example, for Damiel's relation to Marion and his love for her. After all, he gave up more for her than you can possibly think, even if you didn't know her. Quite a chance he took!

Burke: Would you say that chance or that sacrifice he made speaks to the human condition, and how does it relate to the ending of the movie? How does it relate to the entire theme of unconditional love and the relationship between Damiel and Marion as it relates to the human condition?

Wenders: We do not see much about their relationship because the film more or less ends with that. The strongest thing that I could imagine was that, I mean symbolically, because who knows how their life together would begin or how it was going to be. I liked the idea that he would help her with her art, her living, and her profession and that he actually operates the rope at that last scene when she's turning. It was a beautiful image to me of him enabling her to be her best. And then, well, we can only imagine afterwards. I actually made a film with the same people five years later, because two years after our film the wall fell – amazingly – and a couple of years after reunification, I felt it was time to make another film in Berlin to show the mind-blowing difference. I thought of all sorts of movies, and eventually decided to use the same set of characters and all of the people from the film except for the old man, who had died by then; he was already in his mid-nineties when we shot. So the two angels, Peter Falk, Marion, they're all in the second film, *FARAWAY, SO CLOSE!* There you see that Damiel and Marion have a little girl and are living happily ever after. Damiel became a pizza baker. He has a pizza shop in the sequel and is a very happy pizza baker. After all, probably one of the nicest professions

I could imagine. And the pizzeria was called »Pizzeria dell'Angelo,« because that was, at least, the only way he could admit where he was coming from.

Fallon: We read about how this film had a very loose beginning idea when you started and that you liked to work in the moment and see what happens. What was that experience like? Were you ever nervous that you would not get a product that you wanted, and how did that free up your artistic intentions?

Wenders: Well, it put the whole thing wide open. We shot the film, more or less, in chronological order so that at any given moment we were able to steer it into another direction, which you just cannot do if you have a script. I would have been much more scared if I had been, to say, a prisoner of a script than to really take the film into any spontaneously appearing direction. It sounds scary, but it actually was not. I had a set of great actors. I knew all the places where I wanted to shoot in Berlin, except I did not know what was going to happen there – but I knew all of the places. Marion had learned for three months to be a professional on the trapeze and the circus. I had a great cameraman, this old French guy. This was his last film – he came out of retirement to do the film; he is a master of black and white photography. I had all these great ingredients. I did not have a full script, but I had many ideas. Actually, I had way too many ideas. I could have made three movies with the amount of ideas we had. With the angels, everything is possible. Every day we came up with new ideas, new possible scenes, and the problem was that we had to just choose them, decide every day, what we were going to shoot, and what we shot meant eliminating everything we could not shoot. In the end, it was amazingly free and loose, yes, but not scary because I had everything I needed and I had enough money to shoot for eight weeks. The problem was, after six and a half weeks, we realized that we still were in the black and white first half. I had initially thought, half of the film is with the angels in black and white and then we have the second half of the film in color, where Damiel's a human being. I also intended for Cassiel to jump a day or two after because he was so lonely without his friend. We could not get all this done because we spent more than six weeks on that first half, and then I realized I had enough money to shoot for another week and a half or something, and we'd better get him over there. We had one week left to shoot the whole ending in color. And that's what you get if you're improvising.

Burke: So from the very beginning you had the conception of the angels' world in black and white?

Wenders: Yes, that was part of my initial idea for the film, that there should be a distinct difference between the way they see us and between the way we see the world. And I figured black and white was perfect for that. I like black and white – I did not do it much after that, but black and white has a strange propensity to show you the essence about a thing, about a person. A black and white portrait, in my belief, reveals more who that person is than any color picture. I figured

black and white goes on into their invisibility and to their vision, and colors are much more sensual. I figured as angels, they are not part of that sensuality. We also concluded that they were not really into smell or taste. What did coffee taste like? He will only find out later. Or what colors are? I thought that was a given, more or less from the beginning, that the angels would be in black and white. Not many decisions were made at the beginning, but that was one of them. Then on the look of the angels and that kids could see them, those were the dramaturgical decisions we made before. We shot for eight weeks and had to hurry up in the end to get the story done, and then poor Cassiel could not jump anymore. He had to stay up there alone, and that's why the sequel, *FARAWAY, So CLOSE!*, is about him becoming a human.

Fallon: I find that shocking, I never would have thought Cassiel would become human.

Wenders: There you go. I mean, between the two actors, it was sort of a toss. Damiel, played by Bruno Ganz, really wanted to remain an angel. He said, »This is so good, I feel so good being an angel. Let Cassiel jump.« Well, we had already started, of course, him falling in love with Marion. He was joking a bit, but he really thought being an angel was fantastic while Cassiel from the beginning always said, »Oh, come on, let me go. I prefer being a human being.« So, he was the leftover one. That's why we also said at the end, »To Be Continued.« He was heartbroken because he had so much prepared himself for that first moment of being a person, and he was so much looking forward, and he eventually had to settle – break it to him that he wouldn't, we didn't have the time anymore. But he was the hero of the second film, *FARAWAY, So CLOSE!*, and it's all about him really becoming a fallen angel, and sort of getting sidetracked, and getting involved with gangsters and a sinister world before he comes to his senses. But that's another movie.

Muckle: Which character do you most identify with?

Wenders: In *WINGS OF DESIRE* I think it was Bruno Ganz's character, Damiel. I think it was the one that I really knew the most about. Maybe because he fell in love with my girlfriend. I was living with Solveig at the time, long before the film we were already a couple for four or five years. I had to identify with Damiel.

Fallon: I was wondering, who translates the titles from German to English? And those are two relatively different titles, so is there a significance in the translation?

Wenders: Well, the film was called *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*, period. I had a French co-producer, sort of also a legendary old French producer, Anatole Dauman, one day call me and say, »Wim, *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*,« because he spoke a little Yiddish and a little German, »sounds pretty good to me in German, but in French, it's impossible. I cannot keep the German title in France, you have

to understand. We have to find a different French title.« And he said, »I also got a call from our future American distributor« – that was Sony at the time – »and they said we cannot call it HEAVEN ABOVE BERLIN or THE SKY ABOVE BERLIN. It sounds like a war movie, or something. So, you have to realize, as much as we love your title, for English and French audiences, and we are only thinking about those, you have to find a better title.« I was a little pissed off, and I said, »Well then, just call it WINGS OF DESIRE.« But I really said it, like, »Give it just any title. Call it,« out of the blue, »WINGS OF DESIRE.« There was a long silence after, and he said, »Oh, perfect!« I had only sort of meant to get rid of the problem, but that name did stick. In all the territories, it's either the German translation in those countries where it works – like in Spanish, Cielo Sobre Berlin works really well, in Italian it works really well, Japanese works really well, the translation of HIMMEL ÜBER BERLIN – but in other countries it is WINGS OF DESIRE in that language. It became a film with two titles. Already with »Himmel,« you have a problem with is that sky, or is it heaven? In German, actually, there is not even a word for the two. In English it had to be decided, is it HEAVEN OVER BERLIN or is it Sky over Berlin, and »sky« really sounds like a war movie, and »heaven« sounds sort of like paradise, more metaphorical or religious. I did not like that either, so we went for WINGS OF DESIRE.

Littman: With the shot in the library, the tracking scene where you are moving the camera through the library by the students, I think the most profound moment is the open space where you're panning by the desks there's the columns, and the angels, I believe, are sitting on the ledge as you're panning by. Obviously, that library has so many columns, and filming in a library is difficult anyways because of shelves and spacing. How did you manage to capture that kind of open space? The shot is beautiful. It is always fun to ask how another person manages to get that kind of look.

Wenders: We looked for a long time for what I figured would be the home of the angels. They needed to live somewhere in the city. They couldn't just roam around. I wanted to find one place where they would be, where they would gather, where there would be other angels. Initially, I wanted it to be the Brandenburg Gate, but that was in the East and they did not allow me. It was too complicated to build, too big and too expensive. I then thought of all sorts of churches, but the connotation was too simplistic, I felt. Then I came up with the idea of the library, because it is really a tremendous building and one of the most beautiful buildings in Berlin. It is actually somewhat ugly from the outside but from the inside, it is fantastic. It is really like a cathedral for reading. It is made out of a great love of books. Hans Scharoun, the architect who was considered a degenerated artist in the Nazi period so he could not build anything – this was his masterwork. He really built it for books and for reading. I figured that building was a good place. It had this beautiful roof with daylight coming in, sort of strange clouds, round clouds, and it had ma-

gnificant views of three or four stories of emptiness, and all these columns and all these different levels. The problem was that because it was always used, seven days a week, they initially told us »You can't shoot in here. We don't want to disturb the students and other people who come to read. You cannot shoot with readers there.« I almost walked away from the idea, but I loved it so much. I looked at their opening times and saw on Sunday mornings they had six hours of cleaning. I asked, »If we come Sunday mornings, would you allow us in?« And they said, »Yes of course Sunday morning you can shoot. We are open Sunday mornings for the cleaning at six; you can come at six, but you'd have to be out by twelve. You can't get everything done that you want to do,« they explained to us, »in six hours.« I said, »No, no, but we can come in every Sunday.« So we ended up shooting every single Sunday in the library. Every Sunday morning, we were there, like for mass almost.

Vitus von Hirschberg: Wasn't the house Potsdamer Platz part of the library or the main building?

Wenders: It's the main building near the Potsdamer Platz. It is on the other side; across from it is the Philharmonic, built by the same guy a few years later. No, the other way around – he built the Philharmonic first, then a couple of years later he built the library. It is the same architect. It offered all these amazing views and it was really so beautiful. I spent a long time in there beforehand in order to imagine these shots. I could go in, even with readers there, so I knew well the angles I wanted. In the film, you only see extras. But we were very smart, we put ads on the library door that anybody who wanted to come in earlier on Sunday would be welcome as long as he or she was aware that we'd be making a movie. The extras were actual people who came to read, and they were not bothered by us.

Muckle: Even the little kids?

Wenders: No, they belonged to some of the mothers who were readers and, of course, wanted to have them in the film. They were all actual readers so that they are not pretending to be reading.

Fallon: In class, we are looking at films through lenses of different movements, and Professors Barron and Donahue talked about *WINGS OF DESIRE* possibly being a film that transitioned out of New German Cinema. Would you agree that this is kind of a movement away from New German Cinema?

Wenders: Well, New German Cinema is a term that applied to the movies of the seventies. I left myself in '78, and lived in America from '78 until '84. I made a number of films in America, and as far as I was concerned, this so-called New German Cinema – the term that New York critics would coin – was over by the end of the seventies. This was the first film I made when I came back, so it was really a film of homecoming. For me, it was no longer part of the New German

Cinema but by then just German Cinema. If you look at it, yes, it is a departure from it thematically and stylistically, but I think New German Cinema strictly applies to the movies of the seventies, maybe into the early eighties. Then any new wave, or whatever you call it, ends, necessarily. Can't keep it up, can't keep New German Cinema up if you're seventy years old.

Fallon: It is not new anymore.

Wenders: No. But as many of these things go, like Neorealism in Italy, these have a certain strength for a number of years stylistically, in terms of content, or in terms of cohesiveness, and then it falls apart. I mean, the dogma films, how many years did they last? The same, five, six, seven years and the idea is past. All these »schools« they last for – or whatever you want to call it – they last for a number of years, and it's exciting as long as it lasts. There was an exciting new period in Eastern Europe after the fall of the wall; there were some years with amazing films coming out of Romania, so there was sort of a New Romanian Cinema, and it lasts for a while and then, obviously, new is no longer new. What is the latest? What is the latest »happening« school?

Littman: Classic Art Film is big. It is not big and upcoming, but it is more prominent. There is a lot of independent films that are being made.

Wenders: Yes, but it's not really so much of a »school.« Maybe. Mexican Cinema had its great heydays in the late 90th, early 21st century.

PART II

Sabrina Muckle: Wir alle haben den Film Himmel über Berlin gesehen und haben, so glaube ich, alle Fragen zu diesem Film. Meine Frage ist zum Anfang, wenn Sie nur ein Thema des Filmes nennen könnten, also das Hauptthema des Filmes, welches würden Sie nennen? Wie ich weiß, gibt es viele Möglichkeiten, es tut mir leid.

Wim Wenders: Ja, der Film hat viele Finger. Das Hauptthema des Films ist – so *Brendan can get it* – unconditional love. Ich würde sagen, das ist das Hauptthema des Filmes. Aber jetzt fühle ich mich schon wieder schlecht, ich hätte ja auch andere Themen nennen können. Aber für mich ist das Thema der Liebe schon das größte Thema des Filmes. Sterblichkeit ist auch ein wichtiges Thema. Aber nehmen wir erst mal dieses, Sie wollten ja nur eines.

Sabrina Muckle: Ja, nur eines.

Wim Wenders: Da musste ich mich ja entscheiden.

Monica Fallon: Ich frage mich, wie sehr beeinflusst Ihre Religion Ihre Filme?

Wim Wenders: Es ist eigentlich unmöglich, als Künstler zu arbeiten, ohne dass die eigenen Überzeugungen ins Spiel kommen. Und ich bin katholisch aufgewachsen. Ihr müsst wissen, dass ich jetzt Protestant bin. I converted. But I was very – aber ich bin froh, dass das einem in Notre Dame nicht böse angerechnet wird. Aber ich bin eigentlich auch weder Katholik noch Protestant, ich bin eigentlich beides, ökumenischer Christ. Und das ist auch meine Überzeugung. Es gibt keine denomination that's called ecumenical, es gibt keine ökumenische Denomination, aber ich praktiziere sie trotzdem. Ich gehe also sowohl in katholische als auch in evangelische Kirchen und meine Überzeugung ist zutiefst christlich, und das hat auch meine Filme von Anfang an bestimmt. Was nicht heißt, dass man nicht in alles, in tausend Themen reingucken kann.

Vitus von Hirschberg: Ein Thema, das Sie immer wieder in Himmel über Berlin verwenden, ist der Engel. Einmal als religiöses Zeichen und einmal wahrscheinlich als Zeichen der Kunst. Warum benutzen Sie ihn genau in dieser Szene als eine schwarz-weiß dargestellte Person? Und warum haben Sie in den meisten Szenen einen Engel ohne Flügel gewählt?

Wim Wenders: Wir haben uns schwer Mühe gegeben mit dem Bild der Engel, wie Engel aussehen. It wasn't easy to figure out what angels look like. Und wir haben alles studiert, was es da gibt an Repräsentationen in der Kunst. Und da gibt es Rüstungen, armors, Flügel natürlich, lange, weiße Gewänder. Engel sind auf die verschiedensten Arten gemalt worden in der Kunst, und wir haben auch alles versucht. Wir haben Rüstungen für unsere beiden Engel gemacht, wir haben Flügel angefertigt, verschiedene Flügel, wir haben verschiedene Gewänder probiert, und letzten Endes hat mir das dann alles nicht gefallen. Und ich fand dann, gerade mit den Flügeln: *It's nice without the light, it's nicer. And we see the outside a little better.* Und dann habe ich mich gegen die Flügel entschieden. Weil die Flügel so viel gekostet haben, verwendeten wir sie dann trotzdem ein-, zweimal. Aber im Prinzip haben wir es ohne die Flügel gemacht, weil das Bild mit den Flügeln die beiden Figuren, die beiden Hauptdarsteller, ja doch sehr entrückt hat. Ich wollte eigentlich, dass die Engel eher so eine Art Metapher werden für die besseren Menschen, die wir gerne sein würden, die jeder gerne sein würde. Und da war das mit den Flügeln irgendwie zu entrückt und zu abstrakt. Und dann haben wir uns schließlich entschieden, alles wegzulassen. Wir lassen die Rüstung weg, die langen weißen Haare, die Flügel, wir lassen alles weg und machen nur zwei mit den dunklen Mänteln sehr streng angezogene und sehr reduzierte Gestalten.

Monica Fallon: Wir haben im Seminar viel über die Kinder gesprochen. Wenn Sie nicht antworten wollen, weil es vielleicht mit Absicht mehrdeutig ist, dann ist das in Ordnung. Aber können die Kinder die Engel sehen? Wir waren uns nicht sicher.

Image 2: Wim Wenders (center) in discussion with Sabrina Muckle, Monica Fallon, and Vitus von Hirschberg at the Nanovic Institute for European Studies



© Connor Bran

Wim Wenders: Doch, eigentlich wollte ich das so zeigen, dass die Kinder die sehen können. *Kids can see the angels, I figured.* Und das sollte man vor allem ein bisschen am Beginn des Films sehen. Damit haben wir den Film auch angefangen, dass Kinder ja anders reagieren. Und Kinder ja auch so tun, als ob es das Normalste der Welt wäre, dass da ein Engel ist. Auch das war ein Grund, dass die keine Flügel haben, weil dann wäre es halt doch nicht so normal gewesen. Und in meiner Auffassung haben die Engel ja selber auch etwas Kindliches. Engel sind ja auch eine Art Metapher für das Kind, das jeder in sich hat. Also der bessere Mensch, den man in sich hat, ist gleichzeitig für mich auch das Kind, das man in sich hat, weil Kinder auf jeden Fall unschuldig sind. Deswegen wollte ich, dass auch die Kinder die Engel sehen können und dass das für die Kinder noch ganz normal ist und dass nur die Erwachsenen verlernt haben, das zu sehen.

Sabrina Muckle: Ich habe eine weitere Frage. Es war mir ein bisschen unklar, ob die amerikanische Figur, Peter Falk, wirklich ein Engel war. Mir ist unklar, ob er wirklich ein Engel sein konnte, weil er ja eine Oma hat, oder?

Wim Wenders: Also, da gibt es viele Unklarheiten. Erstens hat er eine Großmutter, aber die Großmutter hat er auch nicht von Anfang an gehabt. Als wir gedreht haben, habe ich mir da noch keine Gedanken darüber gemacht, über seine Gedanken-Stimme. Die innere Stimme, die haben wir erst später aufgenommen. Und Peter Falk hat selber eine ganze Menge improvisiert für diese innere Stimme. Dabei hat er viel von seiner Großmutter erzählt. Und da habe ich ihm am Schluss gesagt: »Peter, an angel doesn't have a grandma.« Aber er kam auf die schönsten Sachen. Und dann habe ich mir gedacht, ich lass es

trotzdem drin. Erstens, damit Leute sich das fragen, damit Leute überlegen: »Moment, kann doch gar nicht sein.« Das fand ich interessant. Und dann ist natürlich auch der Umstand, dass seine Großmutter auch Jewish ist. Aber gut, in der jüdischen Religion gibt's ja auch viele, genauso viele Engel wie in der christlichen. Also von daher war es kein Problem. Aber als ehemaliger Engel ist er natürlich schon eine recht außergewöhnliche Figur, da darf er sich schon viel erlauben.

Vitus von Hirschberg: Ich habe eine weitere Frage. Und zwar haben wir in der Szene in der Bibliothek den Geschichtenerzähler Homer, der wahrscheinlich über dem Buch sitzt mit den Fotos von ehemaligen Juden im KZ.

Wim Wenders: Das Buch handelt zum Teil davon. Das Buch heißt *Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts* und da hat er ein paar Seiten aufgeschlagen, wo auch jüdische Menschen porträtiert werden. Das Buch stammt aus den 1920er-Jahren, das war also noch vor der Zeit des Nationalsozialismus.

Vitus von Hirschberg: Wir sehen später im Film noch eine Frau, die eine Jüdin spielt, deshalb hatte ich das so angenommen. Meine eigentliche Frage ist aber: In der Szene, in der der Protagonist einmal den Monolog hält, in dem die Dokumentation über ein zerstörtes Deutschland nach dem Krieg eingeblendet ist, wo Leichen auf der Straße liegen, ist die ganze Zeit Cassiel bei ihm, der Engel. Er sitzt nah bei ihm. Was ist die genaue Funktion eines Engels in diesem Bezug, wenn sich eine Person an Leid erinnert, an eine Vergangenheit, eine dunkle Zeit in Deutschland? Inwieweit hilft ihm der Engel da?

Wim Wenders: Wir sehen den Cassiel ja sehr oft zusammen mit dem alten Mann. Er ist so ein bisschen sein Begleiter und auch sein Schutzengel. Und er legt auch manchmal den Arm um ihn, also er hat ein sehr zärtliches Verhältnis zu ihm und er ist eigentlich so eine Art Tröster. Das ist ja auch eine der uralten Funktionen der Engel: Trost zu spenden. Obwohl sie in meiner Geschichte ja wenig oder gar nicht eingreifen können und auch den Menschen so direkt nichts sagen können, hat man doch immer wieder das Gefühl, dass Menschen was hören. Auch der Damiel, der andere, sitzt ja mal in der U-Bahn und hört den Gedanken von so einem Mann zu, der komplett deprimiert ist. Und dann legt er seinen Arm um ihn und dann ändert der auch seine Gedanken – also irgendwie hat man schon das Gefühl, vielleicht können sie doch noch ein bisschen was Gutes tun. Und Cassiel, den haben wir dem alten Homer zugeteilt, ja. Das ging dann sogar so weit, dass der alte Herr, der Schauspieler heißt Kurt Bois, der ist als Jude 1933 aus Deutschland ausgewandert und hat lange in Hollywood gelebt, hat da auch über hundert Filme gemacht. Wenn ihr zufällig mal *CASABLANCA* seht, das ist ja einer der berühmtesten Filme aus der Zeit, in einer der ersten Szenen sieht man den Kurt Bois als Taschendieb. Der hat 100 Filme gemacht, aber immer nur so kleine Rollen, und ist dann auch nach dem Krieg unmittelbar wieder nach

Deutschland zurückgekommen. Im Film spielt er als Homer ja so was wie den alten Erzähler. Und auch dadurch, dass er in Berlin aufgewachsen war und selber ja auch so alt war wie das Jahrhundert, als wir den Film gedreht haben. Der hatte ja auch den Potsdamer Platz noch als junger Mann gekannt und war da selbst noch in seinem Auto drüber gefahren. Die Geschichte, die er erzählt, ist wahr. Er ist tatsächlich selbst noch über den Potsdamer Platz gefahren. Diese Besetzung war also auch eine Verbindung zur Geschichte von Berlin und auch zur deutschen Geschichte. Und der hat diese Rolle von Cassiel als seinen Schutzengel, weil er auch ein Komiker ist, so ernst genommen, dass er wenn der Cassiel hinter ihm stand, also der Schauspieler Otto Sander, und ich »Cut« gesagt habe am Ende der Szene, dann hat der sich immer nach hinten fallen lassen. Also ohne zu gucken – Rums – sich nach hinten fallen lassen, sodass ihn der Cassiel auffangen musste. Und der Cassiel, der Schauspieler, war schon schweißgebadet und sagte: »Jedes Mal, wenn du ›Cut‹ sagst, habe ich Angst, dass er wieder hinfällt. Kannst du ihm nicht mal sagen, er soll damit aufhören.« Und da sagte mir der alte Mann: »Na ich mache das ja nur, damit du wirklich auf mich aufpasst. Damit du hier als Engel nicht zu nachlässig bist.« Also jedes Mal, wenn er gestanden hat und er neben ihm stand und ich gesagt habe »Cut«, hat er sich fallen lassen, egal, wo man stand, mitten in der Pampa. Und dann musste Cassiel, der war immer als Nächster bei ihm, ihn immer auffangen. Also er hat den Schutzengel-Begriff sehr konkret gefasst.

Vitus von Hirschberg: Das ist gut.

Sabrina Muckle: Wenn ich fragen dürfte, wie hat Ihre Kindheit in Sterkrade den Film beeinflusst?

Wim Wenders: Nach Sterkrade bin ich erst mit 15 Jahren gekommen. Ich habe die ersten 15 Jahre in Düsseldorf gelebt.

Sabrina Muckle: Oh, wirklich?

Wim Wenders: In Düsseldorf. Ich bin direkt nach dem Krieg geboren. Düsseldorf war zu 90 Prozent zerstört. Es war eine reine Ruinenstadt und ich erinnere mich oft daran. Das hat mich auch sehr geprägt, ich habe gedacht, die ganze Welt sieht so aus, weil woher sollte ich wissen, dass es woanders anders aussieht. Als Kind nimmt man das ja als selbstverständlich wahr. Ruinen überall – also ist wahrscheinlich die ganze Welt so gebaut.

Special Section II

Schwerpunkt

**Geschichte als intermediales Narrativ:
Pop-Ikone Hitler**

Die folgenden Beiträge wurden auf dem Panel »Geschichte als intermediales Narrativ« auf dem Germanistentag 2016 in Bayreuth vorgestellt und diskutiert. Die Initiative zum Panel resultierte aus der Einsicht, dass die Fragmentarisierung des kollektiven Gedächtnisses durch die populären Medien eine Tatsache ist, der die deutsche wie die internationale Germanistik mehr Aufmerksamkeit zuwenden sollte. Eine der Ursachen liegt im generations- und gruppenspezifischen Gebrauch dieser Medien, der Unterschiede im Umgang mit der Vergangenheit bedingt. In der Folge stellt sich nicht nur die Frage, was kollektiv repräsentiert wird, sondern vor allem auch, wie es dargestellt wird. Während das Internet eine Vielzahl von Möglichkeiten bietet, individuelle Ansichten relativ unkompliziert einem größeren Publikum zugänglich zu machen und dadurch zur Gegenöffentlichkeit werden kann, sorgt der Unterhaltungscharakter populärer Medien für Darstellungsformen, die in der Tendenz vielfach auf Formen uneigentlicher Kommunikation zurückgreifen. Besonders relevant wird die Problematik, wenn es sich um tabuisierte Themen handelt, die durch Komik Aufmerksamkeit erzeugen. Im deutschen Kontext gilt das zweifelsohne für die mediale Darstellung Adolf Hitlers. Ihr gilt dieser Themenschwerpunkt.

Geschichte als intermediales Narrativ

Hitler und das kollektive Gedächtnis

YVONNE DELHEY

Ausgehend von studentischen Filmprojekten, dem Werbespot MCP und dem Kurzfilm HITLER-LEASING, werden in diesem Beitrag spezifische Aspekte der Darstellung von Adolf Hitler in aktuellen Produkten der medialen Alltagskultur untersucht. Sie dienen der Frage, welche Bedeutung dem Hitlermythos zukommt und in welchem intermedialen Bezugsfeld und welchem interkulturellen Kontext er einzuordnen ist. Dabei geht es auch um die Frage, aus welcher Tradition populärer Kultur sich die heutige Ikone entwickelt hat. Es zeigt sich dann, dass gerade in den populären Medien die historische Person zur Darstellung anderer Bedeutungsbezüge benutzt wird und es sich mithin um Beispiele *uneigentlicher Kommunikation* handelt.

Der Beitrag zeigt des Weiteren, in welchem Spannungsfeld von Authentizität und Präsenz die Pop-Ikone dabei zur historischen Person geraten kann, wenn sie, wie in Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* (2012), eine eigene Stimme bekommt. Der Zusammenhang lässt sich mit Paul de Mans Überlegungen zur *Prosopopöe* und dem autobiografischen Modus in der Literatur erläutern.

Ziel des Beitrags ist es, auf die Komplexität der historischen Bezüge hinzuweisen, die durch die Alltagskultur letztlich Eingang in das kollektive Gedächtnis finden. Es ist Aufgabe der German Studies, diesen Prozess mit dem ihnen gegebenen interdisziplinären Forschungsrahmen in kritischer Distanz zu folgen und auf diese Weise mitzubestimmen.

STUDENTISCHER ÜBERMUT ODER NEUES GESCHICHTSBEWUSSTSEIN?

Im Sommer 2013 erregte ein Werbespot die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit, in dem die Produktwerbung mit einer kontrafaktischen Darstellung des Lebens von Adolf Hitler verbunden wurde. Es handelte sich um ein Filmmprojekt, mit dem Studenten der Filmakademie Baden-Württemberg in

Ludwigsburg ihr Studium abschlossen.¹ Der Film entstand also nicht als Auftragsarbeit und wurde auch im Nachhinein nicht vom Hersteller des Produkts autorisiert. Dass der Film dennoch bekannt wurde, verdankt sich dem Internet, wo er unter dem Titel MCP – COLLISION PREVENT (kurz: MCP) ohne Weiteres zu finden ist.²

In dem noch nicht einmal anderthalb Minuten langen Film wird das Fahrerassistenzsystem von Mercedes-Benz beworben, das, so die Botschaft, so intelligent ist, dass es nicht nur superschnell die Verkehrslage berechnen und auf eventuelle Gefahren adäquat reagieren kann, sondern außerdem solche Situationen nach moralischen Kriterien beurteilen und geradezu visionär in sein Kalkül einbeziehen kann. Das entspricht der Idee nach wohl eher einer Science-fiction, denn vorläufig sind solche Entscheidungen von Maschinen noch nicht zu erwarten. Gleichwohl ergibt sich die Pointe der Geschichte aus dieser Annahme: Maschinen sind klüger und wir sollten uns ein Beispiel daran nehmen: Man sieht einen Mercedes, der durch eine friedliche, etwas nebelverschleierte Landschaft gleitet. Er fährt in eine Ortschaft, die am Ende des Films auf einem Schild in Frakturschrift als Braunau am Inn im Kronland Ober-Österreich ausgewiesen wird. Der Ort mit seinen Anwohnern wirkt aus der Zeit gefallen: Man sieht Handwerker, Frauen und Kinder, die in der Art, wie sie gekleidet sind und wie sie sich beschäftigen, an ländliches Leben im 19. Jahrhundert erinnern. Plötzlich tauchen zwei spielende Mädchen direkt vor dem Auto auf. Die Kameraperspektive ändert sich und wir sehen das Dashboard, auf dem ein Alarmzeichen signalisiert, dass das Fahrerassistenzsystem die Situation erkannt hat. Der Wagen wird automatisch abgebremst. Danach geht die Fahrt weiter und nun sehen wir einen kleinen Jungen, der einen Drachen steigen lässt. Er wird dabei von einer jungen Frau beobachtet, die in einiger Entfernung vor einem Haus Wäsche aufhängt. Es lässt sich vermuten, dass es sich um seine Mutter handelt, denn in der nächsten Szene wird sie mit schreckensweiten Augen den Jungen rufen, während der Zuschauer einen dumpfen Aufschlag hört. Erst hört man sie eher unsicher fragend, dann noch einmal laut und verzweifelt »Adolf!« rufen, während der Zuschauer den Jungen aus der Vogelperspektive reglos auf der Straße liegen sieht.

Wer an dieser Stelle noch nicht den Bezug zu Adolf Hitler verstanden hat, wird mit zwei weiteren symbolkräftigen Bildern auf die implizite Botschaft hingewiesen: In der auf den Aufprall folgenden Bildsequenz, die nur den Bruchteil einer Sekunde einnimmt, wird ein Porträt des erwachsenen Adolf Hitlers einge-

1 | Regie: Tobias Haase, Drehbuch: Gün Aydemir, Producer: Lydia Lohse u. Holger Bergmann, Kameramann: Jan Mettler, Cutter Helmar Jungmann. Siehe das Interview mit Tobias Haase in der Onlinezeitung für Marketing, Werbung und Medien *Horizont* vom 26. August 2013), online unter www.horizont.net/agenturen/nachrichten/Mercedes-und-der-Tyrannenmord-Regisseur-Tobias-Haase-im-Interview-116342.

2 | Siehe <https://vimeo.com/72718945>.

blendet. Danach liegt der Junge in der Form eines Hakenkreuzes auf der Straße. Bei dem eingeblendeten Porträt handelt sich um eine Fotografie, wie man sie von Hitlers Fotografen Heinrich Hoffmann kennt. Der Spot endet, wie er begonnen hat: Das Auto saust weiter durch die friedliche Landschaft, während der Zuschauer im Abspann die folgende Mitteilung liest: »Erkennt Gefahren, bevor sie entstehen.«

MCP ist als Werbefilm konzipiert und als solcher ist es nicht sein Ziel, historische Fakten eindeutig darzustellen. Im Vordergrund steht das Produkt – ein Auto in dem Fall – und dessen Eigenschaften. Natürlich könnten diese Eigenschaften auch einfach benannt und demonstriert werden, aber so funktioniert Werbung nicht. Vielmehr wird uns die eigentliche Botschaft indirekt und über eine Geschichte vermittelt, die zum einen an unsere Ängste und zum anderen an unser historisches Wissen appelliert. Niemand möchte in einen Verkehrsunfall mit Todesfolge verwickelt sein, bei dem zudem das Opfer ein Kind ist. Dass die paradoxale Aussage des Werbefilms dennoch funktioniert, lässt sich auf die Inkongruenz im Skript zurückführen, das dem kurzen Film zugrunde liegt. Die Ironie der Pointe ergibt sich außerdem durch den Umstand, dass der kleine Adolf Hitler von einem Mercedes Benz, also einem Auto der Marke, die der erwachsene Hitler (die historische Person) favorisierte, überfahren wird. Das macht die Situation als solche nicht akzeptabler, sondern überbietet sie mit einem Bedeutungszusammenhang, der alle anderen Argumente auswischt. Mit Hitler als medialem Bild von hyperrealer Größe lässt sich nicht argumentieren. Gleichwohl wird die Verunsicherung, die die kurze Geschichte durch ihren Spannungsaufbau beim Zuschauer auslöst, genau auf diese Weise affektiv kanalisiert. Die Frage, warum der Bezug auf Hitler in diesem Zusammenhang funktioniert, ist damit noch nicht geklärt, wir sehen aber, dass die Vergangenheit Teil der Alltagskultur, Teil einer intermedialen Erzählung geworden ist, in der die historischen Bezüge ganz anderen Zielen dienen und in der Humor und Tabu Teil der narrativen Darstellung sind.

MCP wurde kurz nach seinem Erscheinen in einem Wettbewerb aller Abschlussfilme deutscher Filmhochschulen als bester Werbefilm mit dem First Steps Award 2013 ausgezeichnet. In der Urteilsbegründung der Deutschen Filmakademie wird gelobt, dass der Regisseur Tobias Haase »seinen künstlerischen Idealen treu« sei und weiter heißt es: »Solche Ideen-Verfechter braucht die Kreativbranche.«³ Ganz umstandslos kam das Urteil wohl nicht zustande, denn die Jury gibt ihren Zweifel, ob das, was im Film geschieht, akzeptabel ist, mit der Aufforderung, sich selbst eine Meinung zu bilden, an den Zuschauer weiter: Darf man das? »Darf Werbung das Thema Nationalsozialismus überhaupt aufgreifen?«⁴ Die Frage macht deutlich, was so nicht diskutiert wurde, auch wenn sie sich eigentlich immer stellt, wenn dieses Thema in *uneigentlicher*

3 | Siehe www.firststeps.de/wettbewerb/jurybegruendungen.html.

4 | Ebd.

Weise behandelt wird. Es ist eine Frage, die an unser moralisches Gewissen appelliert. Damit wird aber eben auch eine Ernsthaftigkeit und Eindeutigkeit in der Aussage vorausgesetzt, die heutzutage in den auf Unterhaltung gerichteten populären Medien *per se* nicht die Art der Kommunikation bestimmt. Andererseits sind es diese Medien, über die Geschichte im Alltag erzählt wird und die damit unsere Vorstellung von der Vergangenheit entscheidend beeinflussen. Hatte der französische Historiker Pierre Nora in den 1980er-Jahren das schwindende Interesse für die eigene (die nationale) Geschichte beklagt und mit seinem Konzept der *lieux de mémoire* einen entscheidenden Impuls zu einem neuen, auf das kollektive Gedächtnis bauenden Geschichtsbewusstsein gegeben, so entspricht – Ironie der Geschichte – das ›Histotainment‹ der heutigen Medienkultur wohl eher der anderen Seite der Popularisierung historischer Bezüge. Historiker mögen dieser Entwicklung mit Argwohn begegnen, auch wenn ein breites Interesse für historische Themen ja kaum verkehrt sein kann. Ihre Aufgabe ist es, auf die Quellen zu verweisen und den Bezug zu den Fakten herzustellen. Was oftmals fehlt, ist die vermittelnde Perspektive, die die Kultur- und Medienwissenschaft bieten kann. Denn es kann durchaus darauf ankommen, zunächst das Medium, die Art und Weise der Darstellung und die Rezeption genauer unter die Lupe zu nehmen und damit ein Bewusstsein für den medialen Umgang zu schaffen: An welche Regeln ist die Repräsentation der Vergangenheit in unserem medialen Alltag gebunden? Welchen Einfluss hat, von der Visualisierung einmal abgesehen, die Unterhaltung als wesentliches Prinzip populärer Medien auf den dargestellten Inhalt? Welche Grenzen sind der Fiktion gestellt und was geschieht, wenn Ironie oder Satire als Darstellungsmittel verwendet werden?

DIE FASZINATION DES UNHEIMLICHEN UND DAS MYTHISCHE POTENZIAL DES NATIONALSOZIALISTISCHEN FÜHRERKULTS

Natürlich betrifft das nicht nur Werbung wie MCP, sondern umfasst alle Darstellungen Hitlers in den populären Medien, die den Bezug zur historischen Person bewusst oder unbewusst durch andere Bedeutungsebenen verändern, erweitern und damit in zunehmendem Maße fragmentarisieren. Wie weit das Spektrum reicht, zeigte u.a. der Blogger Daniel Erk mit seinen Blogs für die TAZ, die 2012 unter dem *So viel Hitler war selten* als Buch erschienen.⁵ Der Untertitel des Buches spricht von der Banalisierung des Bösen und erinnert damit an die von Kant geprägte moralische Kategorie vom »radikal Bösen«, die Hannah Arendt in Ermangelung eines anderen Begriffs in ihrem Bericht vom

5 | Daniel Erk: *So viel Hitler war selten. Die Banalisierung des Bösen oder Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist.* München 2012.

Eichmann-Prozess in Jerusalem aufgriff.⁶ Erk gibt dem Wort ›banal‹ allerdings eine andere Bedeutung als Arendt: Die von ihm zusammengetragenen Beispiele, die sich nicht auf die Bundesrepublik beschränken und damit zugleich die globale Dimension des Phänomens erkennen lassen, zeigen vor allem, dass es um die Popularisierung einer in ihrer Erkennbarkeit einmaligen Figur geht, die sich von ihrem historischen Bezug schon längst gelöst hat. Mit dieser Eigenschaft wurde die mediale Figur, so stellte Thomas Jung 2002 fest, zur Pop-Ikone.⁷ Er deutete die schwindende historische Kontur der Figur als Trivialisierung und Entpolitisierung der Person Hitlers. Seine Argumentation erklärt die Popularisierung, die Faszination, die offensichtlich von dem Mythos und seiner Visualisierung ausgeht, lässt sich damit nicht erklären. Mit ihr hatte sich Susan Sontag 1974 in einem viel beachteten Essay auseinandergesetzt, in dem sie den ästhetischen Reiz des zuvor als *das Andere* Aus- und Abgegrenzten in den Fokus ihrer Überlegungen rückte.⁸ Damit setzte sie die Ambivalenz, die dem Thema innewohnt, in den Blickpunkt. Das Thema ist heikel, aber gerade aus dem Grund auch einer genaueren Untersuchung wert. Entscheidend sind die ikonische Wirkung und die symbolische Funktion, die sich mit dem Bild verbindet: »Ikonisierung stellt eine zugesetzte Visualisierung dar: Ein Sachverhalt oder Vorgang wird besonders präsent und nachhaltig dargestellt, womöglich mit einer Aura umgeben.«⁹ Der hier zitierte Claus Leggewie ist der Ansicht, dass die mythisch-religiöse Dimension, die dem Kultbild ursprünglich innewohnte, ihm auch nach seiner Säkularisierung noch anhaftet. Die Aura ergäbe sich, so Legge-

6 | Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Frankfurt am Main 1964 (Original: Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil [1963]).

7 | Thomas Jung: Von der Struwwelpeter-Parodie zur Pop-Ikone. Satirische Hitler-Darstellungen im populärkulturellen Diskurs der Neunziger. In: Ders. (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 237–257. Vgl. auch Thomas Jung: Pop-Icon Adolf Hitler: Hitler-Comics and Collective Memory in Contemporary Germany. In: Klaus L. Berghahn/Jost Hermand (Hg.): Unmasking Hitler. Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present. Bern 2005, S. 237–257.

8 | Susan Sontag: Faszinierender Faschismus. In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. Frankfurt am Main 1980, S. 96–125 (Original: Fascinating Fascism [1975]). Vgl. dazu Marcus Stiglegger: Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur. Berlin 2011. Zur kritischen Rezeption von Sonntags Essays siehe Detlef Kannapin: ›Es versucht zu sprechen: der Führer!‹ Hitler-Bilder in Ost und West. In: Rainer Rother/Karin Herbst-Meßlinger (Hg.): Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur. München 2008, S. 42–53, hier S. 47.

9 | Claus Leggewie: Zur Einleitung: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns. In: Erik Meyer (Hg.): Erinnerungskultur 2.0 Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt am Main/New York 2009, S. 9–28, hier S. 9.

wie, aus dem »Wechselverhältnis von Heimlichen und Unheimlichen, also daraus, dass sie sattsam vertraut sind und doch immer wieder neu befremden«.¹⁰

In den 1950er-Jahren hatte Roland Barthes an einer Reihe von Beispielen, unter denen sich auch ein Auto – »La Déesse« als Inbegriff damaliger französischer technologischer Eleganz – befand, solche Bilder als Mythen des Alltags besprochen.¹¹ Seine semiotische Analyse war als Kulturkritik gemeint, die den Begriff Mythos neu definierte: eine Aussage, deren genauer Sinn nicht festgelegt werden kann, weil es immer eine weitere, nicht ganz greifbare Bedeutungsebene gibt. Wie die Ikone hat der Mythos seinen Ursprung im Metaphysischen, aber soweit muss man gar nicht gehen. Entscheidender für ihre mediale Wirkung sind die Darstellungsformen, die mit ihnen verbunden werden können. Die Ikone stammt aus dem visuellen Bereich, der Mythos aus dem narrativen. Der Kult, den die nationalsozialistische Propaganda in den Jahren 1923 bis 1945 um den Führer des deutschen Volks trieb, wusste beide so einzusetzen, dass Hitler, sein Bild und sein Mythos, bei aller Fragmentarisierung, der die Geschichte in den Medien ausgesetzt ist, ganz offensichtlich weiterhin und nicht nur in Deutschland präsent ist.¹²

NEUES GESCHICHTSBEWUSSTSEIN VERGANGENHEITSBEZÜGE IN DER ALLTAGSKULTUR

Historische Darstellungen bemühen sich in ihrer (Re-)Konstruktion der Vergangenheit um Fakten und um eindeutige, nachprüfbare Urteile. Dass es sich dabei um narrative Konstruktionen handelt, die bekannten Erzählmustern folgen und in die trotz des objektiven Anspruchs allerlei andere moralische wie

10 | Ebd., S. 9 f. Vgl. dazu den Beitrag Mirjam Gebauer in dieser Sektion.

11 | Roland Barthes: *Mythologien des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 2012 (Original: *Mythologies* [1957]).

12 | In dem Zusammenhang ist auf die Dissertation von Marcel Atze hinzuweisen, der ersten Studie, die die Wirkung des Führermythos an der gesamten deutschsprachigen Belletristik nach 1945 untersucht: Marcel Atze: »Unser Hitler«. Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Göttingen 2003. – Atze, promovierter Bibliothekswissenschaftler, zielt auf die Bedeutung, die Hitler im kollektiven Gedächtnis der Deutschen einnimmt. Er benennt die verschiedenen Mytheme, aus denen sich der Mythos zusammensetzt und geht sowohl auf den Prozess der Produktion wie den der Rezeption des Mythos ein. Dabei bleiben Unterschiede im Darstellungsmodus leider ausgenommen. Ein weiterer Nachteil der Studie ist, dass Atzes Korpus eine zeitliche Markierung setzt, durch die die Werke der deutschsprachigen Exilliteratur und die dort geführte Auseinandersetzung mit dem Führermythos nicht berücksichtigt wird. Genau dort entstanden aber jene ironisch-kritischen, satirischen Darstellungen Hitlers, die bei der Dekonstruktion des Mythos unbedingt zu berücksichtigen sind.

ästhetische Prämissen einfließen, wissen wir spätestens seit Hayden White.¹³ In seiner Analyse der Stilmittel, derer sich Historiker im 19. Jahrhundert, dem goldenen Zeitalter der Geschichtswissenschaft, bedienten, erkennt er vier *Metatropen*, die über den Text hinaus auf eine Metaebene des historischen Diskurses weisen. Diese Metatropen verkörpern allesamt Formen uneigentlichen Sprechens: die Metapher, die Metonymie, die Synekdoche und die Ironie. Das Uneigentliche des Ausdrucks ist, so könnte man mit ihm schlussfolgern, in unserem Umgang mit der Vergangenheit seither schon zwangsläufig gegeben.¹⁴ Die Frage ist dann nur, ob und so ja, welches Erkenntnisinteresse sich damit verbindet. Komplizierter gestaltet sich dieses Verhältnis zudem noch, wenn Bilder hinzukommen. Yael Ben Moshe bezog sich in ihrer Studie zur Darstellung Hitlers in deutschen historischen Spielfilmen nach dem Zweiten Weltkrieg auf die von White als »Historiophotie« gekennzeichnete Methode, historische Zusammenhänge über Filme zu vermitteln.¹⁵ White grenzt den Begriff von der Historiografie ab und diskutiert, ob die Repräsentation von Geschichte in Bild und Film »the complex, qualified, and critical dimensions of historical thinking« in adäquater Weise wiedergeben könne.¹⁶ Es geht ihm wohlgemerkt um dokumentarische Beiträge, auch wenn im Ergebnis der Unterschied zu Spielfilmen, so das Fazit, gering sei: Beide seien in hohem Maße inszeniert und folgten der Dramaturgie der ihnen zugrundeliegenden Erzählmuster.¹⁷

Die Problematik lässt sich an einem weiteren Kurzfilm demonstrieren, der ebenfalls als ein studentisches Filmprojekt entstand und den Zusammenhang von Text und Bild thematisiert. Das Ergebnis des Projekts, der Kurzfilm HITLER LEASING (2005) von Florian Wittmann, ist im Internet mindestens so erfolgreich wie MCP. Wittmann hatte für seine Abschlussarbeit an der Bremer Universität der Künste einzelne Bildsequenzen aus Leni Riefenstahls Film TRIUMPH DES WILLENS (1934) mit Tonpassagen aus einem Sketch Gerhard Polts über den

13 | Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore 1973.

14 | Auf den Zusammenhang zwischen Hayden White und Roland Barthes wies Stephen Bann hin: *History: Myth and Narrative. A Coda for Roland Barthes and Hayden White*. In: Frank Ankersmit/Ewa Domańska/Hans Kellner (Hg.): *Re-figuring Hayden White*. Stanford 2009, S. 144–161.

15 | Yael Ben Moshe: *Hittler konstruieren. Die Darstellung Adolf Hitlers in deutschen und amerikanischen historischen Spielfilmen 1945–2009. Eine Analyse zur Formung kollektiver Erinnerung*. Leipzig 2012, S. 58. Einen Teil ihrer Studie behandelt sie mit aktuelleren Beispielen in ihrem Beitrag in diesem Special.

16 | Hayden White: *Historiography and Historiophoty*. In: *The American Historical Review* 93 (1988) H. 5, S. 1193–1199, hier S. 1193.

17 | Für die spezifischer auf die Darstellung Hitlers in Dokumentationen gerichtete Analyse sind die Beiträge von Judith Keilbach und Michael Wildt in folgendem Band relevant: Rainer Rother/Karin Herbst-Meßlinger: *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*. München 2008.

Autohändler Ismeier unterlegt.¹⁸ Das Bildmaterial zeigt Hitler als historische Person und gehört zur nationalsozialistischen Propaganda, mit der damals der Kult um Hitler als Führer des deutschen Volkes aufgebaut wurde. In Wittmanns Montage wird dieser Mythos benutzt, um, in dessen eigenen Worten, die »Allerweltsbanalität ›Leasing‹ mit der Dämonie Hitlers« zu vermischen.¹⁹ Das würde bedeuten, dass es Wittmann um eine Dekonstruktion des Mythos ging. Ist das aber so auch nachzuvollziehen? Wittmanns Verfahren setzt voraus, dass der Zuschauer das, was er sieht, historisch einzuordnen weiß. Die Montage funktioniert über die beiden Redeanlässe, die die ansonsten sehr unterschiedlichen Aufnahmen miteinander verbindet: Zu den Bildern der nationalsozialistischen Propaganda ist ein enttäuschter Kunde des Autohändlers Ismeier zu hören, der über den Leasingvertrag wettert, den er mit dem Autohändler abgeschlossen hat. Der Film setzt auf die Inkongruenz bzw. den Gegensatz zwischen Bild- und Textsemantik und zielt über die Vermischung der Genres (politische Rede *versus* politisches Kabarett) auf den komischen Effekt, den diese Art uneigentlicher Kommunikation erzeugt. Seine Wirkung geht aber über die anfängliche Inkongruenz (oder semantische Opposition) hinaus und fügt eine Bedeutungs-ebene hinzu, die über Polts Klage als Kunde tatsächlich auf die Dekonstruktion des Hitlermythos zielt. Das Lamento des Kunden über den Verfall kollektiver Werte enthält genug ideologische Implikationen, die eine extrem konservative Haltung vorführen. Er verbindet die von ihm konstatierte fehlende Moral des Autohändlers in einer allgemeinen, kritischen Betrachtung gesellschaftlicher Verhältnisse, die auf den Vergleich von Christen und Muslimen hinausläuft, mit der Bemerkung, letztere besäßen zumindest eine Religion. Genau diesen Monolog Hitler in den Mund zu legen, der sich in seinen Reden oft religiöser Muster bediente, diese aber in den Dienst seiner Propaganda stellte, erzeugt durch die Negation der tatsächlichen Zusammenhänge jene Ironie, die dem Kurzfilm offensichtlich zu seinem Erfolg im Internet verhalfen.²⁰

Was lernen wir daraus? In beiden Fällen handelt es sich um Projekte, die von Studenten im institutionellen Rahmen ihres Studiums an der Filmhochschule entwickelt wurden. Man kann also davon ausgehen, dass sie nicht aus einer ju-

18 | Polt trat mit dem Sketch, der den vieldeutigen Titel *Die Hölle* hat, erstmals am 25. Juni 1995 in einem Kabarettprogramm von Hanns-Dieter Hüsch im Fernsehsender 3sat auf. Zur Entstehung des Films siehe den Artikel *Lachnummer Adolf* von Lothar Müller in der *Süddeutschen Zeitung* vom 19. Mai 2010, online unter www.sueddeutsche.de/kultur/hitler-als-gegenstand-der-komoedie-lachnummer-adolf-1.881572-2.

19 | »Wenn Hitler auf Gerhard Polt trifft«. Florian Wittmann im Interview mit Roger Thiede. In: Focus vom 29. Oktober 2006, online unter www.focus.de/digital/internet/netzvideos_aid_117679.html.

20 | Zu den ersten, die die religiösen Muster in Hitlers Rhetorik analysierten, gehören Viktor Klemperer und Kenneth Burke: Viktor Klemperer: LTI – Notizbuch eines Philologen (1947), Kenneth Burke: The Rhetoric of Hitler's ›Battle‹ (1939).

gendlichen Laune heraus entstanden. Sie sind wohl eher Ausdruck eines veränderten Geschichtsbewusstseins einer Generation, die im Zeitalter interaktiver Medien groß geworden ist und sich ihren Zugang zur Welt anders organisiert als Eltern und Großeltern. Beide Filme wurden über das Internet bekannt, und auch wenn Film und Fernsehen zweifellos noch die Leitmedien moderner Gesellschaften bilden, so unterliegen sie auch einer stärkeren Steuerung durch die öffentliche, institutionell durch alle gesellschaftlichen Bereiche getragenen Geschichtspolitik als Beiträge im Internet. Das ließe sich an weiteren Beispielen demonstrieren, von denen nur eines genannt werden soll, weil es in diesem Special noch ausführlicher behandelt wird: Hipster Hitler, ein satirischer Webcomic, den Archana Kumar und James Carr aus den USA 2010 im Internet lancierten.²¹ Er erschien 2012 als Buch auf dem amerikanischen Markt und 2013 in deutscher Übersetzung im DuMont Buchverlag in Köln. Der Comic bietet einen sehr eigenwilligen Humor und historische Bezüge, die, wie mir bei der Arbeit mit Studierenden in Seminaren an der eigenen Universität klar wurde, weit über das in der Schule vermittelte Wissen über den Nationalsozialismus hinausgeht. Eine Gruppe jüdischer Blogger, die unter dem Namen Jewlicious publizieren,²² kommentierte den Launch des Webcomics damals folgendermaßen: »It's kind of creepy perhaps but frankly, anything that ridicules Hitler I figure is pretty good for the Jews. And for mankind. And so I allow myself to laugh at the retardation.«²³

Welchen Einfluss das Internet als Mediendispositiv bei der Verbreitung von Hitlerdarstellungen hat, zeigte Sonja M. Schultz in einer Studie, in der sie die Videos auf der Internetplattform YouTube zu kategorisieren versucht. Sie stellt dort eingangs fest:

Im Internet fließen alle Medien zusammen. Es hat die kürzeste Reaktionszeit und den größten Speicher, es ist demokatisch in dem Sinne, dass jeder Nutzer auch Produzent werden kann, und es ist häufig unkontrollierbar, was die Vernetzung von Urheberrechten und nationale Gesetzesverstöße betrifft.²⁴

Es gilt also auch, unsere Vorstellung von der medialen Öffentlichkeit zu überdenken, denn interaktive Medien organisieren die öffentliche Kommunikation in einer Weise, die zu einem anderen Umgang mit der kollektiven Erinnerung im öffentlichen Geschichtsdiskurs führt.²⁵

21 | Siehe <http://hipsterhitler.com>; siehe auch den Beitrag von Mirjam Gebauer in dieser Sektion.

22 | Siehe <http://jewlicious.com/about>.

23 | Siehe <http://sumo.ly/BFxp> via @jewlicious.

24 | Sonja M. Schultz: Hitler 2.0 Der Diktator im Internet. In: Rother/Herbst-Meßlinger, Hitler darstellen, S. 86–100, hier S. 86.

25 | Vgl. dazu: Wulf Kansteiner: Alternative Welten und erfundene Gemeinschaften: Geschichtsbewusstsein im Zeitalter interaktiver Medien. In: Erik Meyer (Hg.): Erinne-

HITLER ALS MEDIALE FIGUR

Das Thema ist mittlerweile in einigen wissenschaftlichen Studien aufgegriffen worden, die ihren Ursprung in der amerikanischen Rezeption haben und sich weitestgehend auf Filme beziehen.²⁶ Die Rezeption im deutschen Kontext wird neben einer Anzahl von Einzelstudien durch die Arbeiten von Alexandra Hissen und Yael Ben Moshe weitestgehend erfasst, auch wenn sie sich – das mag am unterschiedlichen disziplinären Hintergrund liegen – in ihrer Analyse kaum aufeinander beziehen.²⁷ Die Filmwissenschaftlerin Alexandra Hissen geht von der Beziehung zwischen historischer Person und medialer Figur aus, während die Politologin Yael Ben Moshe den Einfluss der medialen Repräsentation auf den kollektiven Erinnerungsprozess und die Gedächtnispolitik diskutiert und in ihre Überlegungen den amerikanischen, deutschen und israelischen Kontext einschließt.

Auch wenn es manchmal scheint, als ob Adolf Hitler gerade in der jüngsten Zeit als allgegenwärtige »Pop-Ikone« der Unterhaltungsindustrie einen Platz beansprucht, zeigt die Forschung, dass die mediale Inszenierung bereits zu Hitlers Lebzeiten und in einer Weise einsetzte, die die Möglichkeiten der Massenmedien umfassend nutzte.²⁸ Es wird dann recht schnell klar, dass sich seine Darstellung in den Medien von der historischen Person zu lösen begann und ein Eigenleben als hyperreale Größe bekam. Am Beginn von Hitlers politischer Karriere spielte die nationalsozialistische Propaganda bei der medialen Vergegen-

rungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt am Main 2009, S. 29–54, hier S. 30–31.

26 | Alvin H. Rosenfeld: *Imagining Hitler*. Bloomington (IN) 1985; Charles Mitchell: *The Hitler Filmography. Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals. 1940 through 2000*. Jefferson 2002 (vgl. dazu das Vorwort in Rother/Herbst Meßlinger, Hitler darstellen, S. 7–11); Gavriel D. Rosenfeld: *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge 2005; Stefan Hirt: *Adolf Hitler in American Culture. National Identity and the Totalitarian Other*. Paderborn u. a. 2013. Gavriel D. Rosenfeld: *Hi Hitler! How the Nazi Past Is Being Normalized in Contemporary Culture*. Cambridge 2015.

27 | Alexandra Hissen: Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945. Ein filmgeschichtlicher Überblick. Trier 2010; Yael Ben Moshe, Hitler konstruieren.

28 | Vgl. die Titeldebatte: *Hitlertainment. Deutschlands führender Popstar*. In: *The European* 4 (2014). Siehe auch Jens Jessen: Was macht Hitler so unwiderstehlich? In: *Die Zeit* vom 26. August 2004). Zum Thema Pop-Ikone siehe die bereits genannten Arbeiten bzw. Publikationen von Hirt, *Adolf Hitler in American Culture*; Hissen, *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945*; Erk, *So viel Hitler war selten*; die Einzelbeiträge von Gebauer in dieser Sektion, Jung, *Von der Struwwelpeter-Parodie zur Pop-Ikone*; ders., *Pop-Icon Adolf Hitler*.

wärtigung des Führers die entscheidende Rolle.²⁹ Durch die Bildmontagen und Karikaturen der politischen Opposition in und außerhalb Deutschlands sowie, nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, vor allem die amerikanische und englische Anti-Nazi- und Kriegspropaganda entstand daneben aber relativ schnell auch jene andere mediale Figur. Dazu gehören beispielsweise John Heartfields Titelblätter für die ARBEITER-ILLUSTRIERTE-ZEITUNG (AIZ), aber auch Charlie Chaplins THE GREAT DICTATOR (1940) oder Disney-Trickfilm-Produktionen wie DER FUEHRER'S FACE (1943) und THE DUCKTATORS (1942). Im amerikanischen Kontext gibt es auch einige Comics, in denen Hitler es als Comicfigur mit den damals beliebten Superhelden aufnimmt. Als Beispiel sei hier die Begegnung des Corporal Hitler Jr. mit Captain Marvel aus den MASTER COMICS genannt.³⁰ Diese Geschichten wurden mit Aufrufen zur finanziellen Unterstützung der amerikanischen Armee durch Kriegsanleihen umrahmt. Es gab auch Parodien auf bekannte Kinderbücher wie zum Beispiel der STRUWWEL-HITLER (1941) oder ADOLF IN BLUNDERLAND (1939). Zu ADOLF IN BLUNDERLAND lieferte die BBC außerdem ein Radioprogramm, in dem die Texte des Buches auf musikalische Bearbeitungen populärer deutscher Opernmelodien gesungen wurden.³¹ Dass diese Propaganda im kollektiven Gedächtnis auch nach dem Krieg weiterwirkt und in der Form der Darstellung die seit den 1970er-Jahren auftauchenden Satiiren beeinflusst, lässt sich nicht nur an Bildzitaten oder -andeutungen zeigen, sondern auch an Liedern wie WE'RE GONNA HANG OUT THE WASHING ON THE SIEGFRIED LINE (1939 geschrieben und komponiert von Michael Carr und Jimmy Kennedy). Das Lied begleitete als Hintergrundmelodie die Hitler-Parodien der britischen Satire-Sendung SPITTING IMAGE,³² in denen ein älterer Herr na-

29 | Siehe die Einführung in den Forschungsstand in Hissen, Hitler im deutschsprachigen Spielfilm, S. 1–7, hier S. 1. Hirt bespricht ebenfalls die NS-Propaganda, lenkt aber den Fokus auf die Repräsentation von Politik und Macht durch die Medien, vgl. Hirt, Adolf Hitler in American Culture, S. 25–48.

30 | Master Comics (1944) H. 47. Die Verbindung zwischen dem Beginn der Comics und ihrer Superhelden und dem Zweiten Weltkrieg thematisiert Michael Chabon in seinem Roman *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* (2000) anhand der persönlichen Geschichte zweier junger jüdischer Männer, einem Amerikaner und einem tschechischen Emigranten, die sich dem Comic verschrieben haben. Ihr Superheld heißt »the Escapist« und natürlich kämpft er gegen Hitler.

31 | Robert und Steven Spence: Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit. London 1941. Inzwischen gibt das Struwwelpeter-Museum Frankfurt am Main ein Reprint mit Vorwort von Joachim Fest heraus, das 2008 beim Autorenverlag erschienen ist. Das Buch folgt der Struktur des Struwwelpeter, allerdings treten in dem Buch als Figuren u. a. Goebbels, Göring, Mussolini auf. James Dyrenforth/Max Kester: Adolf in Blunderland. A Political Parody of Lewis Carroll's Famous Story. London 1939. Die Illustrationen sind von Norman Manbridge. 2009 erschien unter dem Titel *Adolf in Wahnderland* eine deutsche Übersetzung.

32 | Für den Hinweis danke ich meinem Kollegen René Gerritsen.

mens Jeremy von Wilcox die damals amtierende englische Premierministerin Margaret Thatcher ganz unverbindlich und mit unüberhörbar deutschem Akzent über den Gartenzaun zu aktuell tagespolitischen Ereignissen beriet. Alexandra Hissen geht davon aus, dass es solche Rezeptionszusammenhänge in Deutschland nicht gibt. Es herrschte, wie Hissen mit Klaus Kreimeier feststellt, bis zur deutschen Vereinigung 1990 ein allgemeines Bildverbot, was sie mit der Tatsache belegt, dass der Diktator bis zu diesem Zeitpunkt in lediglich sechs Spielfilmen eine eigenständige Rolle spielte.³³ Umso erstaunlicher sei, so Hissen weiter, die Veränderung, die sich danach in der deutschen Öffentlichkeit abzeichne, die die Filmwissenschaftlerin als Zeichen eines gesellschaftlichen Wandels versteht, »der die Verkörperung Adolf Hitlers durch einen Schauspieler als inzwischen weitgehend akzeptierte filmische Darstellungsform erscheinen lässt«.³⁴ Vielleicht fällt die Verwunderung über dieses Phänomen auch deshalb so aus, weil Hissen nur Filme berücksichtigt und andere Formen medialer Repräsentation wie Karikaturen, Comics oder das Kabarett ausklammert. Bezeichnend dafür sind etwa die Karikaturen und Montagen, die ab den 1980er-Jahren im Satiremagazin TITANIC³⁵ erschienen wie auch, aus einer anderen Ecke deutscher Kultur, Kabarettprogramme wie beispielsweise das KNOBI-BONBON, in denen Migranten das Thema vor dem Hintergrund nationaler Identität und aufkommender Fremdenfeindlichkeit in der Satire diskutierten.³⁶ In der Verlängerung zu diesen Traditionen stehen Walter Moers Comic ADOLF (1998) und das Kabarettprogramm SERDAR SOMUNCU LIEST AUS DEM TAGEBUCH EINES MASSENMÖRDERS – MEIN KAMPF (1996), mit dem der deutsch-türkische Kabarettist zwischen 1996 und 2001 durch Europa tourte.³⁷ Es lässt sich kaum vorhersagen, welche Formen diese Popularisierung der medialen Figur Hitlers noch hervorbringt. Ob diese Entwicklung zu der Annahme berechtigt, das »Hitlertainment« habe Hitler zu »Deutschlands führende[m] Popstar« gemacht, mit der die Zeitschrift THE EUROPEAN 2014 die öffentliche Debatte provozierte, lässt sich be-

33 | Hissen, Hitler im deutschsprachigen Spielfilm, S. 6.

34 | Ebd.

35 | Dazu gehören Achim Gresers Karikaturen aus der Serie *Der Führer privat*, die schockieren sollten und Hitler die Aura des Unnahbaren nehmen und ihn der Lächerlichkeit preisgeben sollten.

36 | Karin Emine Yeşilada: Schreiben mit spitzer Feder. Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur. In: Jürgen Reulecke (Hg.): Spagat mit Kopftuch: Essays zur deutsch-türkischen Sommerakademie. Hamburg 1997, S. 531–562.

37 | Kathrin Bower: Serdar Somuncu: Refraining Integration through a Transnational Politics of Satire. In: The German Quarterly 85 (2012) H. 2, S. 193–213; Annika Orich/Florentine Strzelczyk: ›Steppende Nazis mit Bildungsauftrag: Marketing Hitler Humor in Post-Unification Germany. In: Jill E. Twark (Hg.): Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media. Newcastle upon Tyne 2011, S. 292–329.

zweifeln.³⁸ Wichtiger als der Status medialer Aufmerksamkeit ist zweifellos der Kontext, in dem die mediale Figur erscheint. Das ergibt sich, um es mit Roland Barthes zu sagen, aus ihrem Mythos, durch den sie zwar erkennbar, aber in ihrem Sinn interpretierbar bleibt. Wem das zu vage ist, der kann auch die Medienwissenschaft bemühen, die mediale Figuren als »hyperreale [...] Größen« bezeichnet, »die an reale Personen anknüpfen und sie in einem semiotischen Prozess zu Zeichen transformieren, an denen sich Diskurspositionen festmachen lassen«.³⁹ Egal, welchen Weg man wählt, entscheidend ist dieser Kontext.

GESELLSCHAFTSKRITIK IM MASKENSPIEL HITLER SPRICHT (*Er ist wieder da*)⁴⁰

Mit dem 2012 erschienen und inzwischen zum internationalen Bestseller avancierten Roman *Er ist wieder da* von Timur Vermes erreichte die mediale Inszenierung Hitlers einen Wendepunkt in der deutschen Öffentlichkeit, dem man mit gemischten Gefühlen begegnete und den man eher verhalten diskutierte. Gleichwohl hatte das Buch eine Breitenwirkung, die Literatur heutzutage selten erreicht. Ein wesentlicher Grund dafür liegt wohl in der Tatsache, dass in diesem Roman Hitler selbst zu uns Lesern spricht und sein »Ich« für sich als Person behauptet. Die dabei entstehende Authentizität kennt man aus autobiografischen Texten, auch wenn es bei diesem Roman keinerlei Bezug zwischen Hauptperson und Autor gibt. Es ist eher die Frage, wie man Autobiografie definiert. Paul de Man verstand die Autobiografie als eine Lese- oder Verstehensfigur, nicht als literarische Gattung und verband diese Rede mit der *Prosopopöie*, einer rhetorischen Figur, die dem Abwesenden eine Stimme und ein Gesicht verleiht und es personifiziert. »Es ist die Figur der Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird.«⁴¹ De Man erläutert seine These an William Wordsworths *Essays upon Epitaphs* (1810), die, aber das nur am Rande, frei sind von irgendeiner Art von Satire. Nun ist Timur Vermes kein Wordsworth, aber die Idee, dem ikonisierten, mythisierten und zum personifizierten Bösen stilisierten Hitler eine Stimme zu geben und damit aus dem Jenseits zu holen, erinnert schon sehr

38 | The European 4 (2014): Titelblatt.

39 | Andreas Dörner: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt am Main 2001, S. 126.

40 | Timur Vermes: *Er ist wieder da*. Köln 2012.

41 | Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Übersetzt von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main 1993 (Original: *Autobiography as De-facement* [1979]), S. 131–147, hier S. 132.

stark an die Prosopopöie. Das ergibt sich bereits aus dem Plot des Romans: Hitler erwacht 2011 in Berlin und findet, nach anfänglicher Irritation relativ schnell seinen Weg in die Gegenwart. Er wechselt dabei höchstens vorübergehend seinen Habitus, was aber nichts daran ändert, dass er von seiner Umgebung, die mit ihm als medial inszenierter Figur im höchsten Maße vertraut ist, anders wahrgenommen wird: Er ist Teil eben dieser medialen Welt und als solcher ist sein Platz in der Logik des Romans in der *Unterhaltungsbranche*. Hitler denkt, reflektiert und redet wie Hitler – das jedenfalls wird uns als Lesern suggeriert – und genau damit wird jener Redegestus aufgerufen, den de Man mit der Prosopopöie verband. Worum es ihm dabei ging, lässt sich – wie im Übrigen auch, allerdings ist das ein anderer Diskurs, bei White – als ein Problem der Repräsentanz benennen: Wenn Fiktion als geschlossene Wirklichkeit betrachtet wird, dann ist Vermes' Roman eine Farce, die (mit de Man) Hülle, die den Gedanken schmückt. Wenn wir die Stimme, die er seinem Protagonisten gibt, als authentisch auffassen, rückt das Grauen sehr viel näher. Dann stellt sich die Frage, ob wir ihm – Hitler, seiner Gedankenwelt und Demagogie gewachsen sind – sehr viel direkter. Die Frage ist dann eine persönliche. So betrachtet ist Vermes' Hitler eine Antwort auf die gegenwärtige Authentizitätskultur.

Lässt sich das am Text zeigen? Ja, denn der Leser wird in die Gedankenwelt Hitlers eingeführt, nicht über irgendwelche Vermittlungsinstanzen, die vor den demagogischen Fallen warnen, sondern ungefiltert und höchstens durch Ironie oder Satire, die aus der jeweilig geschilderten Situation entsteht, antithetisch (wie de Man sagen würde) entkräftet. Es zeigt sich, zum Beispiel, in der Art, wie Hitler am Beginn des Romans, als der Betreiber des Zeitungskiosks ihm zwei Mitarbeiter der Medienfirma Flashlight vorstellt, einen der beiden, Frank Sawatzki, im Kreuzverhör über militärische Strategie belehrt. Während Hitler aus seiner Sicht die damalige politische Lage in Europa rekapituliert, sieht der andere, Sawatzkis Chef Sensenbrink, lediglich Hitlers Talent zum medialen Auftritt. Noch deutlicher wird dieser »mind fuck«, wie Vermes selbst diese Konfrontation in einer Diskussion nannte,⁴² im 13. Kapitel, einer Textpassage, die vollständig als »stream of consciousness« angelegt ist. Hitler reflektiert darin über die deutsche Politik von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart und liefert damit eine Gesellschaftskritik, die in ihrer Überspitzung wenig Gutes am demokratischen Parlamentarismus der Bundesrepublik lässt. Hier ist der Leser gefordert, denn diese Gesellschaftssatire ist nicht frei von dem Risiko, die eigentliche Absicht zu unterlaufen. Es ist, wie immer bei der Satire,⁴³ eine Gradwanderung,

42 | Die Diskussion war Teil der Tagung *Hitler und Humor – Geht das?*, die das Institut für Zeitgeschichte in München am 19. November 2014 organisierte.

43 | Erinnert sei an dieser Stelle an Kurt Tucholsky und seinen Kommentar zur Satire (erschienen 1919 im *Berliner Tageblatt*): »Was darf die Satire? Alles«. Wen das nicht überzeugt, dem seien die Lieder des österreichisch-amerikanischen Sängers und Komponisten Georg Kreisler (1922–2011) empfohlen (z. B. *Schlägt sie tot*), weil er mit sei-

denn wenn man sich genau anschaut, worüber Vermes' Hitler reflektiert, dann entdeckt man schnell, wie diese Figur auf den heute akzeptablen Common Sense politischer Öffentlichkeit zurechtgeschnitten wird.

Hartmut Böhme setzt in einem Beitrag, der unter dem Titel *Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten* erschien, Paul de Mans Prosopopöie in Verbindung zur Synekdoche, wodurch wir durch die Seitentür wieder bei Hayden Whites Metatropen landen.⁴⁴ Wegen des im Artikel kulturgeschichtlich analysierten Verhältnisses zwischen Medienkonkurrenz und Gedächtniskultur wurde Böhmes Aufsatz gewissermaßen als Grundlagentext in den von Sabine Heiser und Christiane Holm herausgegeben Band *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen* (2010) aufgenommen, der im Gießener Sonderforschungsbereich Erinnerungskulturen entstand.⁴⁵ Böhme hatte sicher nicht die mediale Repräsentation Hitlers vor Augen, als er seinen Aufsatz schrieb, allerdings gibt es, auch angesichts des Kontextes, in den Heiser und Holm ihn stellen, keinen Grund, dies nicht zu tun, zumal Böhme, wie er selbst formuliert, auf unsere gegenwärtige Erinnerungskultur zielt:

Was ich untersuche, sind historische Voraussetzungen zu der Frage [...], warum wir – im Westen – heute in einer Gesellschaft leben, die einen beispiellosen *Kult des Festhaltens und medialen Magazinierens* betreibt. Während wir zugleich eine Kultur ausbilden, die wie kaum eine andere Epoche an allem Festgehaltenen und Erinnerten das Verlorene und Vergessene markiert, also eine *bewußte Leere* erzeugt.⁴⁶

Welchen Effekt hat die Verbindung von Prosopopöie und Synekdoche? Beide rhetorischen Figuren zielen auf die Vergegenwärtigung. Die Synekdoche wird von Böhme als »Figur selektiver Semiotisierung« beschrieben, mit der sich keine paradigmatische, sondern eine syntagmatische Aussage verbindet, die in unendlichen Varianten wiederholt werden kann.⁴⁷ Böhme weiter:

Dadurch vereinigt der Typ von Synekdoché, auf den es hier ankommt, Eigenschaften der Metapher und Metonymie, der Verdichtung und der Verschiebung. Die Synekdoché

nem gut gelaunten, aber sehr schwarzen Humor das deutschsprachige Kabarett nachhaltig prägte.

44 | Hartmut Böhme: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Hans Belting/Dietmar Kamper: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000, S.23-43.

45 | Sabine Heiser/Christiane Holm (Hg.): *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*. Göttingen 2010. In der Einleitung verantworten die beiden Herausgeberinnen die paradigmatische Bedeutung, die sie im Beitrag Böhmes sehen, vgl. S. 16.

46 | Hartmut Böhme: Der Wettstreit. In: Heiser/Holm, *Gedächtnisparagone*, S. 25-46, hier S. 28 (Hervorh. im Orig.).

47 | Ebd.

ist also eine Signifikanten-Figur, durch welche der Signifikant das Objekt, auf das er referiert, substituiert und zugleich von diesem Objekt unabhängig wird.⁴⁸

Böhme entwickelt seinen Gedanken an verschiedenen Beispielen religiöser Bilderkulte des Abendlandes, aber das soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Der Zusammenhang dürfte auch so klar sein und weist zurück auf die oben getroffenen Anmerkungen zur Ikone und zum Mythos. Vermes gibt der medialen Figur Hitler eine Stimme. Er personifiziert sie damit und gleichzeitig handelt es sich bei der medialen Figur doch um ein Substitut. Ohne mediale Repräsentationen geht es nicht. Zugleich, das wurde hoffentlich auch deutlich, ist es – und dann ist es egal, ob es sich um narrative oder visuelle Bildbezüge handelt – wichtig, auf die Unterschiede in den Darstellungen zu achten. Der Erfolg des Romans *Er ist wieder da* belegt zumindest, dass die Literatur in der Konkurrenz der Medien der Bildgewalt von Film und Fernsehen in der breiten Publikumswirkung durchaus gewachsen ist. Daran ändert auch die Verfilmung von David Wnendt nichts, die im Oktober 2015 in Premiere ging. Der Film liefert nur den Beweis, dass das Spiel mit der Authentizität, das Vermes im Roman durch die Ich-Perspektive gelingt, in der Präsenz der Bilder auf andere Darstellungsmittel zurückgreifen muss: Wnendt ändert die Handlung des Romans, lässt unter anderen den gerade entlassenen Sawatzki mit Hitler durch die Bundesrepublik touren und macht daraus eine fingierte Dokumentation, eine ›Mockumentary‹, mit der dem Zuschauer ein Bild vom gegenwärtigen Deutschland vermittelt werden soll. Satire spielt auch hier eine Rolle, und sie dient vor allem einem Zweck: die gesellschaftlichen Verhältnisse und unseren Umgang mit Hitler zur Diskussion zu stellen.

KOLLEKTIVES GEDÄCHTNIS UND INDIVIDUELLE VERANTWORTUNG

Die Art und Weise, in der Hitler als mediale Figur in der breiten Öffentlichkeit behandelt wird, ist entscheidend für den Einfluss, den er auf das kollektive Gedächtnis hat. Will man noch genauer differenzieren, dann sollte man nach der Funktion der Figur im politischen Gedächtnis fragen, weil damit seine Wahrnehmung in der medial gesteuerten Öffentlichkeit stärker in den Blick rückt und gleichzeitig ihre politische Funktion zur Diskussion gestellt wird.⁴⁹ Schaut man sich kulturelle Repräsentationen der nationalsozialistischen Vergangenheit und speziell die Darstellung Hitlers in den Massenmedien aus dieser Perspektive an, dann geht es um die Frage, in welchem Verhältnis diese Art der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Teil der Erinnerungskultur zur

48 | Ebd., S. 28-29.

49 | Helmut König: Das Politische des Gedächtnisses. In: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.): *Handbuch Gedächtnis und Erinnerung*. Stuttgart 2010, S. 115-125, hier S. 115.

Konstitution und Legitimation einer Gesellschaft steht. Je nachdem, wie man dann das politische System dieser Gesellschaft einschätzt, lässt sich die Dauerpräsenz Hitlers als Normalisierung im Umgang mit dem Nationalsozialismus oder als erneute Radikalisierung politischer Positionen verstehen, die sich aus der Stabilisierung oder Zerrüttung der gesellschaftlichen Ordnung ergibt.

Das heißt keineswegs, dass die mediale Präsenz nur die deutsche Erinnerungskultur beeinflusst. Im Gegenteil, gerade wegen der Bedeutung, die den Medien bei der Vermittlung und Darstellung der Vergangenheit zukommt, handelt es sich schon längst um ein transnationales Phänomen.⁵⁰

Was hier geschieht, entspricht im Wesentlichen dem Prozess der Globalisierung und Universalisierung kollektiver Erinnerung, den Daniel Levy und Natan Sznaider als charakteristisch für unsere Zeit ansehen und am Beispiel des Holocaust erläutern, auch wenn die beiden Soziologen dieser Entwicklung eine Perspektive geben, mit der sich gerade nicht erklären lässt, warum Hitler und mit ihm der Nationalsozialismus in den Massenmedien so präsent ist.⁵¹ Levy und Sznaider stellen ihre Überlegungen programmatisch in die von Ulrich Beck initiierte Diskussion um die ›Zweite Moderne‹, in der der Nationalstaat als einheitsstiftendes Prinzip überwunden sei und sich »der Raum eines nationenübergreifenden kosmopolitischen Gedächtnisses«⁵² öffne, in dem der Holocaust »zu einem Maßstab für humanistische und universalistische Identifikationen«⁵³ wird.

Der wesentliche Punkt der veränderten Perspektive ergibt sich aus der Bedeutung, die den Massenmedien heute bei der Vermittlung historischer Erfahrung zukommt. Levy und Sznaider sprechen an der Stelle von der Reflexivität als einem zentralen Merkmal der ›Zweiten Moderne‹. Gemeint ist, dass die Vergangenheit durch ihre Repräsentation in den Medien vergegenwärtigt wird. Das bedeutet weiterhin, dass die Art und Weise, in der die Medien heute organisiert sind, unseren Umgang mit der Vergangenheit bestimmt, und dann ist zu fragen, welche Folgen die Tatsache, dass Unterhaltung »den dominanten Modus der medienöffentlichen Kommunikation« darstellt,⁵⁴ für die Beschäftigung mit Hitler und dem Nationalsozialismus im kollektiven Erinnerungsprozess hat. Hinzu kommt außerdem, dass die zunehmende Visualisierung unseres Wahrnehmungs- und Vor-

50 | Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele, die Michael Stiglegger (Nazi-Chic und Nazi-Trash) und Daniel Erk (So viel Hitler war selten) sammelten.

51 | Daniel Levy/Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt am Main 2001. Auf den Zusammenhang wies Thomas Jung schon 2002 hin (Jung, Von der Struwwelpeter-Parodie zur Pop-Ikone, S. 159).

52 | Levy/Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter, S.11.

53 | Ebd., 10.

54 | Andreas Dörner: Einleitung: Die Realität des Politischen in der Mediengesellschaft. In: ders: Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz 2000, S. 9-23, hier S. 17.

stellungshorizont dazu führt, dass Bilder sich von ihrem Abbildcharakter gelöst haben und als ›Simulakren‹ (Jean Baudrillard) eigene hyperreale Wirklichkeiten erzeugen, denn wer denkt bei einer Comicfigur, wie dem kleinen nackten Adolf von Walter Moers oder dem Stromberg-Hitler aus der Satiresendung *Switch-Reloaded* des Fernsehsenders ProSieben – Mehmet, der Sohn des Wäschereibesitzers Yilmaz in *Er ist wieder da* führt es uns stellvertretend vor – sofort an die historische Person? Dennoch ist Hitler dort ebenso präsent, wie in der Dokumentation *Hitler – eine Karriere*, die Joachim Fest und Christian Herrendoerfer 1977 auf der Basis von Filmmaterial aus den Ufa-Wochenschauen und Riefenstahl-Filmen machten. Der Unterschied liegt in der Uneigentlichkeit der Darstellung, die mit dem Pathos des Führerkults bricht, auch wenn damit sicher noch nicht die ganze Faszination zu erklären ist. Sie gestattet die Auseinandersetzung mit dem personifizierten Bösen, dem ausgegrenzten Anderem, für das es ansonsten gerade wegen des historischen Abstands zur nationalsozialistischen Zeit und ihrer Amoralität in der Gegenwart keinen Platz gibt. Hitler, jetzt ist der historische gemeint, bildete wiewohl demokratisch gewählt die Gegenposition zur Demokratie, und in Zeiten, in denen der Populismus als Protestphänomen in der gegenwärtigen politischen Kultur mehrheitsfähig wird, ist das eine Position, die in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, weil an ihr Kritik an der Gesellschaft geübt werden kann. Das funktioniert in Deutschland ebenso wie in jedem anderen Land.

Die Ambivalenz, die in dieser gesellschaftskritischen Position steckt, ist manchen unheimlich und führt auch unter Wissenschaftlern dazu, dass vor einer Normalisierung im Umgang mit dem Nationalsozialismus gewarnt wird – allerdings ohne das, wie Gavriel Rosenfeld feststellte, sich damit eine eindeutige Vorstellung verbindet.⁵⁵ Rosenfeld sieht einen Zusammenhang zur moralischen Verantwortung, die man gegenüber der Vergangenheit empfindet. Allerdings bieten die moralischen Einwände keine Argumente, die den Medien Inhalt geboten, sondern wirken eher wie die Fortsetzung einer kollektiven Schuldtradition, in der es sich verbietet, über den Nationalsozialismus zu lachen, denn: »Lacht man, ob man nun will oder nicht, dabei nicht zugleich immer auch über die Opfer?«⁵⁶ Der hier zitierte Daniel Erk, Verfasser des ›Hitlerblogs‹ der TAZ, belässt es bei der rhetorischen Frage, zeigt aber an einer schier unendlichen Reihe von Beispielen, wie aus der Verdrehung der Argumente ein Tabu entstanden ist, dass der Mythisierung Hitlers entgegenkommt. Die Angst vor der Normalisierung kann auch lähmen und jene (politische) Verantwortung ausblenden, die uns mit der Vergangenheit verbindet. Dort setzt Timur Vermes mit seiner Satire an, wenn er feststellt:

Alles, was mit ihm zu tun hat, ist uns wichtiger als die Menschen, die Hitler gewollt, gewählt und bestätigt haben. 1933, 1936, 1938, mit nicht immer demokratiekonformen,

55 | Zur Tendenz der Normalisierung vgl. Rosenfeld, *Hi Hitler!*, S. 14 f., sowie Bergahn/Hermand, *Unmasking Hitler*.

56 | Erk, *So viel Hitler war selten*, S. 18.

aber stets glaubwürdigen, atemberaubenden Mehrheiten. Menschen, wie es sie heute in Deutschland gibt, in Europa, überall: normale Menschen eben.⁵⁷

Das bringt uns zurück zu der Frage, wie sich Erinnerungsprozesse – individuelle wie kollektive – heute organisieren. Wulf Kansteiner kommt zu der Schlussfolgerung, dass die neuen Medien dem Einzelnen mehr Freiheit bei der Formung seines historischen Bewusstseins bieten,⁵⁸ damit verbunden ist aber auch die Tatsache, dass die Annahme von der Einzigartigkeit historischer Ereignisse und Erfahrungen überdacht werden muss.

Hier zeigt sich ein Phänomen der Erinnerungskultur, das Hans Ulrich Reck »Memorialparodoxie« nennt: In einem Beitrag zu dem weiter oben erwähnten Band *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen* erörtert er eine inzwischen vielzitierte und besprochene Kolumne Hendryk M. Broders über »Hitlers mediale Omnipräsenz« als Beispiel, an dem sich unser Problem im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zeigen lässt.⁵⁹ Broder hatte die Faszination für Hitler, die er vor allem an deutschen Film- und Fernsehproduktionen festmacht, aus der fehlenden Katharsis abgeleitet, die die Deutschen kollektiv am Bewältigen ihrer Schuld hindere. Er unterstellt damit, dass die historische Erfahrung für alle Generationen dieselbe ist.

Reck hält dem entgegen, dass sich »[d]ie Echtheit des Erinnerns im Bereich kollektiver symbolischer Mediatisierung [...] zwingend im Verlust (Verbllassen, Verschwinden, Entzug) des authentischen Erlebens und Betroffenseins« zeige.⁶⁰

So deprimierend es manchem vielleicht erscheinen mag, aber ohne die Vermittlung der Vergangenheit durch die mediale Repräsentation lässt sich Erinnerung nicht im kulturellen Gedächtnis verankern. Aus dem oben Dargestellten dürfte deutlich geworden sein, dass nicht die Tatsache, dass dies so ist, sondern wie dabei vorgegangen wird, welche Gegenwartsbezüge dabei eine Rolle spielen und welchen Einfluss die (neuen) Medien auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit haben, unsere Aufmerksamkeit verdient.

57 | Timur Vermes: Das Monster von Nebenan. In: *The European* 4 (2014), S. 64–65, hier S. 65.

58 | Kansteiner, Alternative Welten, S. 31.

59 | Hans Ulrich Reck: Memorialparodoxie. Zu Wett- und Widerstreit von Erinnerung, PR und technisch entfalteter Übertragung. In: Heiser/Holm: *Gedächtnisparagone*, S. 93–109. Henryk M. Broder: Alles Adolf. In: *Der Spiegel* vom 17. März 2008, S. 170–172, hier S. 170.

60 | Reck, Memorialparodoxie, S. 99.

Picturing Hitler

Artificial Tension and the Historical Film

Yael Ben Moshe

Hitler was aware of the hidden opportunities that films offered in shaping the ideology of the masses. He thus made a great effort to direct his performances. *TRIUMPH DES WILLENS* (Riefenstahl, 1935), *OLYMPIA* (Riefenstahl, 1938), and the collection of »Hitler in private« in the Berghof, comprise only a minor aspect of this heritage, which present his self-perceptions, plans, and convictions. Since 1945, such footage has been a significant source of material for research on National Socialism, but has also been used for a variety of film genres and documentaries shown daily on the *History Channel*.

Since the end of World War II, the widespread fascination with and curiosity about Hitler has been translated into profit, and the entertainment industry contributed to the perpetuation of this interest. Over the last number of years, National Socialism has reach international iconic status, and this trend is only growing.¹ Since year 2000, the German industry has produced more feature films focusing on the figure of Hitler than between 1945 and 1999. To mention just a few: *DER UNTERGANG* (*Downfall*. Dir. Oliver Hirschbiegel, 2004) *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* (Dir. Dani Levy, 2007) and *ER IST WIEDER DA* (Dir. David Wnendt, 2015).²

Within a broader frame of reference, the overall attitude expressed over various media channels can explain to some extent the rising popularity of National

1 | Translated from original by the Author. »NS ist eine Megaikone geworden. Und da spielen natürlich diese ganzen Popularisierungsmedien eine zentrale Rolle.« Gertrud Koch. In: Yael Ben Moshe: Hitler konstruieren. Die Darstellung Adolf Hitlers in deutschen und amerikanischen Spielfilmen 1945–2009 – eine Analyse zur Formung kollektiver Erinnerung. Leipzig 2012, S. 287–292, hier S. 292.

2 | On the website of the store *Dussmann KulturKaufhaus*, the largest retail store for the purchase of cultural products in Germany, there are today over 4 720 items under the search category of »Hitler«. A plethora of films, music albums, pictures, magazines, and books, from comics such as *Adolf reloaded: „Ich bin wieder zurück!“* (2016) by Theo von Tanne, through fantasy books such as *Hipster-Hitler* (2012) by Archana Kumar and James Carr, to classic history books such as *Hitler* by Ian Kershaw (2000). See <https://kultur-kaufhaus.shop-asp.de/shop/action/quickSearch?aUrl=90008115&searchString=hitler> (13.02.2017).

Socialism. Throughout the last decades the notion of >evil<, in numerous television series and films, has evolved into an indefinite, complex, and ambiguous entity. The appealing psychopath in the American TV-Series *DEXTER* (2006–2013) exemplifies this change; although the show often crosses unimaginable limits of barbarism, it does not stimulate revulsion towards the protagonist, a young, attractive man, with a traumatic childhood who audiences learned to love. This approach also applies to Hitler, who has been recently represented as a complex figure, too ambiguous to fully comprehend. Furthermore, when Hitler is embodied by actors such as Bruno Ganz, who usually plays the role of a sensitive character, or is depicted as a comic figure by Helga Schneider – these charming actors shed positive light on the figure and arouse moments in which the audience can or wants to identify with Hitler.³

Nonetheless, in parallel to every successful production, scholars and journalists raised the inevitable question of why Hitler's depiction still attains so much attention and elicits such thrill, even among the younger generation? The basis of this interest was thought to be predicated upon the authenticity of the reconstruction, i.e. the effect of the mythical performance of Hitler, as represented in films made during the Third Reich.⁴

This paper aims to offer a substantial explanation regarding the phenomenon of this fascination and seek to address the question of how films depicting Hitler are able to continue to arouse intense emotional responses decades after the end of World War II. I focus on well-known narratives, which had been depicted in several film versions in the past, yet succeeded to arouse anew a sense of mystery, thrill, and anxiety surrounding the figure of Hitler. This effect was achieved despite the fact that these films provided no new or essential historical information, and despite the fact that the viewers are familiar with the narrative's conclusion.

To this end, this paper examines the representation of Hitler in two recent co-productions: *DOWNFALL* (2004) – the story of the last days of Hitler in the Bunker, and *VALKYRIE* (2008), a film about the story of Stauffenberg and the attempted assassination of Hitler on July 20th, 1944.⁵ Although since 1945 the German and American film industry celebrated time and again the story of

3 | Gertrud Koch. In: Ben Moshe, Hitler konstruieren, S. 290.

4 | Ben Moshe, Hitler konstruieren, S. 37.

5 | *DOWNFALL/DER UNTERGANG* (2004). Dir. Oliver Hirschbiegel [Film]. Germany, Italy, Austria: Constantin Film Production, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Westdeutscher Rundfunk (WDR), Degeto Film, Österreichischer Rundfunk (ORF), EOS Entertainment, Rai Cinemafiction (co-production) (as RAI Cinema); *VALKYRIE/OPERATION WALKÜRE* (2008). Dir. Bryan Singer [Film]. USA, Germany: United Artists, Achte Babelsberg Films, Bad Hat Harry Production.

Stauffenberg and the final days of Hitler in the Bunker,⁶ the recent versions, in contrast with previous productions, aimed at, and gained significant popularity among, audiences from different age brackets. Both *DOWNFALL* and *VALKYRIE* had Blockbuster budgets, were screened worldwide, and drew the attention of the feuilleton sections in newspapers for month before the films' release. Despite the appeal to mass audiences, I intend to underline the difference in approach between the German and American films, drawing on depictions of Hitler from other genres as well.

I argue that the fascination historical films arouse is based upon what can be termed ›artificial tension‹.⁷ The concept of ›artificial tension‹ relates to technical cinematic means, such as music, camera angles, and language, as well as to the content conveyed in the film. These elements support the authenticity of the historical representation, but also include irrational and mythical elements. This combination creates conceptual conflicts within the film and towards it, creating conflicts that stimulate an ›artificial tension‹. Thus, although the viewers know the story and its end well, the ›artificial tension‹ on screen serves as a trigger for raising anticipation, mainly emotional but rational as well, for a new interpretation of historical events and possibly for a different ending. For instance, the choice to use monochromatic colors in the film, with newsreel footage integrated, strengthens the status of the film as a historical document. However, the use of overly dramatic music and unnatural camera angles and movements, eventually interrupt the homogeneity of representation and invite different impressions, which, on the one hand, threaten the authenticity of representation, but on the other hand, imbue the representation with uniqueness and liveliness.

The apprehension of the Hitler-myth can be understood as complementary to Atze's analysis of the different myths of Hitler in German literature after 1945.⁸ Atze outlines the origin of the myths, by which *Mein Kampf* play the key-

6 | The following is a partial list of the cinema and TV-films produced since 1945 dealing with the attempted assassination: The first was the American film *DESERT FOX* from 1951 (Dir. Henry Hathaway), which was screened in the occupied zones. Then, in 1955, came two German films, *Es GESCHAH AM 20. JULI* (Dir. Falk Harnack) and *DER 20. JULI* (Dir. Georg W. Pabst). An American film, *THE PLOT TO KILL HITLER* (Dir. Lawrence Schiller), was produced in 1990, but was broadcasted first in Germany only in 1999. Two more films were produced in 2004, *DIE STUNDE DER OFFIZIERE* (Dir. Hans-Erich Viet) and *STAUFFENBERG*. The latter, directed by Jo Baier, won the category of best TV-film. In 2008, a cooperative German and American production, *VALKYRIE* was released. In addition, the story about Hitler's last days in the bunker was reconstructed throughout the years: *DER LETZTE AKT* in 1955 (Dir. Georg W. Pabst); later the British film, *HITLER: THE LAST TEN DAYS* (Dir. Ennio De Concini) in 1973; the American film, *THE BUNKER* (Dir. George Schaefer) in 1984, and *DER UNTERGANG* in 2004.

7 | Ben Moshe, *Hitler konstruieren*, S. 220.

8 | Marcel Atze: ›Unser Hitler. Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Göttingen 2003.

element in the construction of Hitler as a messianic figure, as »the savior«, as a soldier, as a great speaker and artist. Other myths, such as the father figure, the ascetic figure, the nature and animal lover, were established through the National Socialist propaganda apparatus. In the second stage, after 1945, in the attempt to destroy these myths, the literature ascribed Hitler attributes such as the architect of extermination, the ›savior role‹ transformed into the role of preacher of hate and murder, an executer and a symbol of the authoritarian personality. Using as their references *Mein Kampf* and the Nazi propaganda apparatus, these references became part of the post-war Hitler-Myth.⁹ I believe that the films under discussion can reflect upon the common ground shared by literary and visual representations for the re- and de-construction of Hitler's myth in collective memory.

1. THE CONCEPT OF ARTIFICIAL TENSION

In the early 1940s, the German psychologist Hugo Mauerhofer proposed the term »cinema situation«¹⁰ to denote the state of disengagement from conditions in the outside world in favor of those encapsulated in the cinema.¹¹ Mauerhofer, and later Langer and Kracauer, elucidated that in a state of voluntary passivity, the unconscious connects with consciousness. Consequently, although not out of a conscious act, the spectator tends to complete missing parts in his imagination through a crossover between scenes or positions. This eventually allows the story in the spectator head to fit his own, private experience.¹²

Russell and Levy suggest that such states of mind could be further intensified, particularly when one reads or watches the same story repeatedly. By re-consuming films and stories, people seek expected rewards, be it laughter, excitement, or relaxation.¹³ Following this theory, the consumption of a well-known film-narrative, allows spectators to engage with the story or the protagonist even prior to watching the film – be it a historical film or not. In such an experience,

9 | Atze, ›Unser Hitler, S. 433.

10 | Hugo Mauerhofer: Psychology of Film Experience. In: Richard Dyer MacCann (Ed.): Film: A Montage of Theories. New York 1966, p. 229–235.

11 | This approach was later reflected by McCann in the term »TV-situation«, which can provide a comparable suitable psychological effect. Richard Dyer MacCann: Introduction to ›Psychology of Film Experience. In: MacCann (Ed.), Film, p. 229.

12 | Susanne K. Langer: A Note on the Film. In: MacCann (Ed.), Film, pp. 199–204; Siegfried Kracauer: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York 1997, p. 159–164.

13 | Cristel Aantonio Russell/Sidney J. Levy: The Temporal and Focal Dynamics of Volitional Recomsumption: A Phenomenological Investigation of Repeated Hedonic Experiences. In: Journal of Consumer Research 39 (2012) No 2, p. 342–359.

the historical film, however, has an advantage over fictional films since it relates to reality and presents a story that had real-world implications; thus, the movie plot and the historical story stretch over time, touching on the present. In such a way, the viewer can locate himself in a historical continuity, which provides him with a meaningful existence in time and place. For example, as an Israeli, I connect the triumph of the allies in World War II with the establishment of the State of Israel. Therefore, the stimulus or reward, as a continuous effect, of watching a World War II film bears relevance to my ›normal‹ conscious state.

The suspense felt by a viewer while watching a film whose outcome is already known is defined by the psychologist Richard Gerrig as »anomalous suspense.«¹⁴ Gerrig, who studied the physical and psychological effects of films, suggests that one of the reasons for suspense is our understanding of the world, in which »every situation is unique, and no course of events is literally identical to an earlier one.«¹⁵ Unlike Gerrig, the theory of »cinema situation« and re-consuming suggests that the viewer seeks out the same effect as previously experienced, rather than a new experience. In other words, the decision to watch the same film time and again, or to watch a film with a well-known outcome, is accompanied by the expectation of gaining a certain reward. Regarding the »cinema situation«, the viewer wishes to disengage from the rules of »reality«, as Gerrig suggested, and to engage with a situation in which he or she already knows »what kind of reward to expect.«

The philosopher Nöell Carroll offers more of a comprehensive approach and asserts that by re-consuming the same book or film, we can convince ourselves that we do not know the outcome of the film. Carroll writes:

The audience may not believe that the relevant outcome is uncertain or improbable but, nevertheless, the audience may entertain the thought that the relevant outcome is uncertain or improbable. That is, even though we know otherwise, we may entertain (as unasserted) the proposition that a certain morally good outcome is uncertain or improbable.¹⁶

Whereas the concept of cinema situation and the theory on re-consuming rest upon the general psychological effects of the film, the theory of artificial tension applies the suspense created during the film to the occurrences in the films, and not merely to the audience choice to disengage from reality or its conventions. The artificial conflicts I refer to here are built upon cinematic elements and content that encourage the suspense and the psychological effects of the cinema situation or the anomalous suspense. Accordingly, although the viewers already

14 | Richard Gerrig: *Experiencing Narrative Worlds*. New Haven/London 1993, p. 91.

15 | David Bordwell/Kristin Thompson: *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago/London 2011, p. 97.

16 | Nöel Carroll: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge 2001, p. 267.

know how the story ends – for example, that Germany lost the war and Hitler committed suicide – the artificial tension triggers an anticipation, which is not merely emotional but also rational, since the film aspires to offer new insights. For example, *DER LETZTE AKT* from 1955, shot in black and white, offers scene artwork which is reminiscent of expressionist film. The film aimed to distort the ›still living‹ memory of Hitler that lingers on from the war generation, while in parallel to historical facts, represented Hitler as a twisted, darkened figure. In contrast, *DER Untergang*, on the one hand sought to establish historical documentation, on the other, represented Hitler in a way reminiscent of his portrayal in Riefenstahl's films, shrouded in mystery and greatness. The conflicting elements of myth and reality, fiction and history, are responsible for the thrill and excitement these films repeatedly produce.

2. THE FILMS – LOCATIONS OF ARTIFICIAL TENSION IN THE HISTORICAL NARRATIVES

The film *VALKYRIE* (2008) is an American-German co-production, with well-known American and German actors acting in both German and English. The co-production of *VALKYRIE* presents an attempt to offer a shared narrative on the most devastating war in history to two countries that strove to create very different historical versions of the war. This attempt at a shared narrative is in itself a source of ›artificial tension‹. In transforming the two contrasting perspectives – those of the United States and of Germany – into a coherent cinematic narrative, the film industries accomplished an artistic feat of no small measure. This was achieved in three dimensions: The first dimension is the historical narrative, which attempts to shed light on the past. The second dimension is the reproduction of the historical narrative as a story relevant to the values, needs, and trends of the present. The third dimension is the response of the media, which promoted the simulacrum as a ›historical reality‹ by pointing at the authentic shooting locations and offered a discussion around the resemblance Tom Cruise bears to Stauffenberg.¹⁷ This way, even before the premiere, the blockbuster already gained recognition as an authentic depiction, challenging previous documentaries made on Stauffenberg's assassination attempt. In parallel, on January 24th 2009, shortly after the film premiered in Germany, Frank Schirrmacher, at

17 | See, for example, the article: Stauffenberg photo allegedly altered to resemble Tom Cruise. In: The Local, June 20, 2008), online at www.thelocal.de/20080620/12603, and the article of Kate Connolly in *The Guardian*, a year later, June 23, 2008: Tom Cruise's Nazi Photoshop job for Valkyrie, online at www.theguardian.com/film/filmblog/2008/jun/23/tomcruisesnaziphotoshopjobforvalkyrie.

that time a prolific writer and essayist for the newspaper *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, wrote:

Hollywood achieved what only Hollywood can achieve: to globalize a far-reaching unknown international story and its motif. And Hollywood achieved what it usually cannot: to meet the expectations from such a story.¹⁸

The article expresses that the most significant accomplishment for Schirrmacher is that now every teenager in Seoul or Sweden knows who Stauffenberg was, while the debate on historical details in this equation turned out to be irrelevant.¹⁹ However, when watching the film in Berlin, I could not avoid hearing the laughter of some in the audiences when Tom Cruise appeared on the screen donning a Wehrmacht uniform. There was a surreal dimension to the depiction of this ›true story‹ that stimulated, from the start, an ›artificial tension‹ based on the contrast between previous audience knowledge and logic versus imagination and emotions. This ›artificial tension‹ resulted in (un)expected reactions from the German audience. As a consequence of the attempted assassination, thousands of Germans paid with their lives. The film estranged the audience in Berlin from its own history, thus raising the expectation of an improbable outcome from the outset. Although *VALKYRIE* was at most a story decorated by both historical figures and stars, it had little relation to the two countries' histories.

VALKYRIE begins with background voices of masses of German soldiers pledging an oath of allegiance to Hitler: »an Oath that won't just die with Hitler« explained Stauffenberg. The first scene, after hearing the oath, continues in German, transitions into using both languages, then fading into English, as one historical perspective fades into another. In this scene, Stauffenberg shapes the film's attitude toward Hitler by creating a conflict between Hitler and Germany and between Hitler and the rest of the world when Stauffenberg asserts, »Hitler is not only the archenemy of the entire world, but the archenemy of Germany.« This becomes clearer later, when Stauffenberg declares, »We can serve Germany or the Führer, not both.« The allusion to Hitler as ›archenemy‹ forms a reference to Hitler that is set between the rational and the irrational, between the observable and the imperceptible. Such reference, before meeting Hitler, intensifies his presence and enhances his importance even in the scenes where he is absent.

18 | Translated from original by the author. »Hollywood hat erreicht, was nur Hollywood kann: eine international weitgehend unbekannte Geschichte und ihr Motiv zu globalisieren. Und Hollywood hat erreicht, was Hollywood nicht immer kann: dem Thema gerecht zu werden.« Frank Schirrmacher: Der globalisierte 20. Juli. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, January 24, 2009), online at www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/operation-walkuere-der-globalisierte-20-juli-1750878.html.

19 | Ibid.

Much like *VALKYRIE*, which exposes the conflict between Stauffenberg and Hitler right at the beginning, *DOWNFALL* opens with a sequence from the documentary *IM TOTEN WINKEL* (Dir. André Heller, Othmar Schmiderer, 2002), in which Traudl Junge, Hitler's secretary, confesses her misjudgment whereby she admits that she did not recognize early enough the horror created by her boss. This device engages the viewer with Junge's conflict at the film's outset.

While both films use elements of documentation to enhance authenticity, these elements are subjected to different techniques and intentions. Stauffenberg's announcement and the German voice in *VALKYRIE* emerge as part of the reconstruction, as they appear within the narrative. Thus, the conflict in *VALKYRIE* transverses throughout the narrative, illustrating how fundamental it is to the narrative. *DOWNFALL*, in contrast, excludes the conflict of Junge from the narrative, by presenting the interview with her at the film's outset, before the story begins. Coinciding with this exclusion, most of the scenes in *DOWNFALL* take place in bunkers, first in Rastenburg and then in Berlin, leaving Hitler and National-Socialism limited in space. Therefore, Junge's ambivalence towards Hitler appears as alienated and distant from the complete and closed story that takes place in the bunker. However, such an artificial remoteness from the National-Socialist past stands in contradiction to Junge's role in the film and, in broader perspective, to the *>sense<* of National-Socialism; the localization is contradictory to the mythical meaning of Hitler, which breaks boundaries of time and space, thus the *>artificial tension<* frames the story without utilizing any other means.

Nevertheless, in *DOWNFALL*, the reconstruction of Hitler's figure in the bunker as isolated and indecipherable, along with the exclusion of Junge's conflict, creates an important recurring motif in the narrative – the concept of unity, illustrated through proclamations of loyalty to the Nazi cause. This allows the cohesiveness of what happens in the bunker to be easily intensified. For example, General Jodl says, »We are soldiers! We gave the Führer our oath;« and General Krebs claims, »We are bound by his will!« Junge states, »We cannot leave him alone.« while Goebbels argues, »We haven't forced anyone. The German people empowered us to do what we did.« The propagandistic concept of *»one voice«*, *»togetherness«*,²⁰ thus becomes an essential motif in the narrative. It sets Hitler at the center of the meaning of this sense of togetherness: Hitler as an integral part of Germany, and Germany as an inherent part of Hitler, as Rudolf Heß said in 1934, at the 6th party-day.²¹ Hitler is the consensus that binds the others together, even when this unity is accompanied by conflict. There is no other group or constellation to which this story can be shifted. Thus, although he is *»isolated«* from the world by residing in the bunker, he intrudes and determines every act and thought of the German people. As a consequence, such presentation not

20 | Atze, *»Unser Hitler«*, p. 15 f.

21 | »Die Partei ist Hitler! Hitler aber ist Deutschland wie Deutschland Hitler ist!« (Rudolf Heß 1934)

only embodies the mythologization of Hitler during the reign of National Socialism, but averts the possibility of questioning the historical truth of the loyalty of the closest circle during the last phase of Hitler's life.

Although belonging to a different film genre, the satirical film *ER IST WIEDER DA* (2015) follows the conventions of Hitler portrayals found in historical film *DOWNFALL*. The film begins with Hitler coming up from his underground bunker in the 1940s. From the outset, his accent, the color of his uniform, his body language – in essence, the entire verbal and visual semantic nature of the sequence – binds the viewer to the figure of ›the Führer‹. It arouses the impression of a ›real‹ character. The portrayal of Hitler throughout the film, as an odd, misunderstood and a lonely man, coincides with the historical memory which was constructed upon similar aspects in his character. These elements of his character have been encapsulated towards the end, when Sawatzki, who found Hitler, realizes that Hitler cannot be eliminated; after conquering the screen and television ratings as a comic figure, Sawatzki finds out, that the man he was working with is not a fake, but the real Hitler. Then Sawatzki decides to eliminate Hitler, shoots him, and Hitler falls down from the rooftop. While Sawatzki looks for the body, a familiar voice behind him says, »You cannot get rid of me. I'm a part of you, I'm a part of all of you all.«²² As a myth or as a product of the entertainment industry, in Germany Hitler is integral to the public sphere.

The bond between Hitler and Germany is best embodied in *DOWNFALL*, in the scene in which Hitler examines at the ›Germania‹ model. The color contrast – Hitler in black and ›Germania‹ in white, as well as the low camera angle which shoots Hitler's close-up as he looks through the model, create a depiction of Hitler as a giant or a god walking above the city. This takes place while both Hitler and ›Germania‹ are cast as complete opposites, but nevertheless supporting each other's strong presence in the frame; Hitler enhances the image of the city, and ›Germania‹ enhances him.

However, the only time when the collective pronoun ›we‹ is omitted and the singular pronoun ›I‹ is used in its place, is when the victories of the German army and the occupation of foreign lands are described. It thus becomes clear that while the film does not seek to bring about a new type of German self-reflection regarding this chapter in its history, it nevertheless continues to emphasize Hitler's achievements and power, and thus it significantly contributes to his mythologization.

Numerous analyses of German cinema have pointed out how the rearmament of West-Germany in the mid-1950s and joining NATO influenced the orientation and the content of films, as these developments promoted a more reconciled approach toward the acts of the German army during the war. Accordingly, from the mid-1950s, the Wehrmacht was portrayed as an opponent

22 | Translated from original by the author. »Sie können mich nicht loswerden. Ich bin ein Teil von Ihnen, von Euch allen.« (*ER IST WIEDER DA* [2015], Dir. David Wendt)

and victim of Hitler and his politics, as Stauffenberg expressed in the film DER 20. JULI (1955):

The decisive point is that for years crime has been piled upon crime, murder upon murder in the name of German people. It is our duty to resist this by all means. Neither god nor our conscience can free us from this duty.²³

However, this reframing of the German army's role in film does not seem to have interrupted the idealization of the strong connection between Hitler and the German people. Furthermore, such an approach was not confined to films in which Hitler was depicted. Although between the years 1945 and 2000 very few German films dared to portray Hitler as an actual character, the inability to represent Hitler only supported and enhanced his myth and the bond with the German people, as his presence was embodied by symbols, such as flags, marches, swastikas, and the SS – all of these emblematic illusions to the figure of Hitler.²⁴ In parallel, the image of the masses was also under-represented in film narratives. As this constellation repeated itself, it indirectly conveyed the deep connection between Hitler and the German nation in Germany's collective memory, a connection that even DOWNFALL has not undermined; even at the tensest moment of Hitler in the bunker, as Hitler bellows at the officers and blames the army for standing in his way and betraying him, he does not include the ›Volk‹ in his grievance.²⁵

In contrast to the traditional German approach, VALKYRIE challenges and disrupts the German memory by portraying Germany and Hitler as competitors, standing in contrast to each other and embodying different values. As Stauffenberg notes from the start, »We can serve Germany or the Führer, not both.« The decision to assassinate Hitler is intertwined with this conflict at every interaction, and not exclusively between the officers and Hitler. VALKYRIE divides all protagonists, including the ›Volk‹, into two groups: Those who supported Hitler and those who supported Stauffenberg. It thus creates an almost equal reflection to both sides. Such an approach suggests that Hitler gained support from people of every social stratum and status. However, more significant to the plot, it maximizes the heroism of Stauffenberg and builds, for the first time, a

23 | David Clarke: German Martyrs: Image of Christianity and Resistance to National Socialism in German Cinema. In: Paul Cooke/Marc Silberman (Ed.): Screening War: Perspectives on German Suffering. Rochester/New York 2010, p. 40.

24 | Gertrud Koch. In: Ben Moshe, Hitler konstuieren, p. 289.

25 | The conflict between Hitler and the army is central to the narrative. However, as Downfall is not a classic war movie, and since the conflict with the army is depicted only during staff meetings in the bunker with Hitler and there is no attempt by the generals to betray Hitler, this conflict is a pseudo-conflict. It has neither physical nor substantial form. Nevertheless, it does succeed in depicting the army as a victim of Hitler's caprice.

counter-image to Hitler. Unlike *DOWNFALL*, *VALKYRIE* strives to lessen Hitler's power. This is achieved mostly through the form of representation. For example, Hitler is never shown alone at his Berghof, but rather in the company of Himmler, Speer, Göring, Goebbels and Keitel, as Stauffenberg stands on the other side of the room. Thus, Hitler moves between these two poles: between loyalty and betrayal, between the figures in the room who embody the leadership of the ›Reich‹, and the figure of Stauffenberg who represents the army, between crime and justice.

In contrast to *DOWNFALL*, which buries Hitler underground in the bunker, *VALKYRIE* confronts the viewer for the first time with Hitler outside of Germany, in Smolensk, Russia, on the Eastern front, stepping down from his jet. Later we meet Hitler in the mountains, in his private residency, the Berghof. He is represented over and over again as Riefenstahl depicted him, ›from above‹, and thus exposes Hitler to the world to which he is a threat, as Stauffenberg warns at the beginning of the film. However, in the encounters with Hitler – at first from behind, then in a medium-long shot from the side, and only afterward in a medium-shot over a dark background – he either does not speak or cannot be heard. Later on, the close-ups on different parts of his body, such as his hand or eyes, as well as the long shots and distorted camera angles disrupt again the opportunity to embrace Hitler as a whole, thus interrupt identification with Hitler as a person. While the camera positioning and angles are designed as well to blur the lack of resemblance of David Bamber's depiction to the historical figure, it also helps make each encounter with Hitler less comfortable and more tense as the movie progresses. For example, when Stauffenberg arrives at the Berghof to sign Hitler on the document of »Operation VALKYRIE«, Hitler is shot in profile or through close-ups on his body parts. In this scene, Hitler talks slowly, but the camera is restless. His voice is intertwined as a voiceover, while the shots switch between Hitler, Stauffenberg, Himmler and the document, and Hitler says: »The VALKYRIE, handmaidens of the gods, choosing who will live and who will die, sparing the most heroic from an agonizing death.« When the viewer finally sees Hitler talk, the aesthetics empower Hitler, as he states, while appearing over a dark background and the camera is positioned at a low angle, »One cannot understand National Socialism, if one does not understand Wagner.« His message bears no implication and is not anchored in the substantial world. However, it represents the unnecessary hyperbolic composition that enhances the tension by interweaving Nordic mythology and the Hitler-as-artist myth into the historical narrative. This composition constitutes a new historical interpretation that induces »artificial tension«, whereas beyond the frame of the myth, the ability to understand National Socialism remains un-interpreted and uninterrupted.

Wagner's *THE RIDE OF THE VALKYRIES* is recalled for the first time at Stauffenberg's home as on-music, namely as an integral component in the story. Wagner's piece amplifies the mythical interpretation of the events and

awards Hitler's above mentioned statement prophetic power. Stauffenberg's children are playfully fighting while the gramophone plays THE RIDE OF THE >VALKYRIES<. Thus, they embody through their acting and costumes the return of the VALKYRIES after Siegmund's fight with Hunding. In the following scene, during the allies' attack that shook the house, the gramophone suddenly begins to play THE RIDE OF THE >VALKYRIES< again. This scene grants the music a life of its own, thus increasing its importance and embedding the myth – and more specifically, Hitler's prophecy – within the story.

In contrast to the mysterious reconstruction of Hitler's character in VALKYRIE, DOWNFALL promotes a very open concept toward the depiction of Hitler. The convincing portrayal of Hitler allows the camera to capture the complexity of his character, and he is in most scenes presented, running long dialogues that attach the viewer to his figure. In this way, the tension during the encounters with Hitler is decreased throughout the narrative, and Hitler becomes a man with whom the audience can identify. Furthermore, the camera >straightens< the constructed reality according to Hitler's perspective. When Hitler looks at his generals from below, it appears as though we watch them and the world through his eyes.

In DOWNFALL, it is more difficult to detect the >artificial tension<. The Hitler character does not invoke the mythic quality of National Socialism to the same extent as in VALKYRIE, and the naturalistic filming overcomes and weakens the artificial elements used in the film. When ignoring visual elements and only paying attention to the film's dialogue, it is easier to detect how long dialogues create myth: abrupt sentences which the figure of Hitler bellows at those who betray him; they cause commotion in the bunker and among its residents, and thus attracts the attention of the listeners. The Hitler character rages about lost battles, betrayals, about the people he trusted. These dialogues manifest themselves repeatedly. Yet, in just a few conversations in which he speaks calmly and does not draw significant attention, he explains the sin of compassion, how he handles other >races<, or provides advice on committing suicide. Although these scenes are loaded with hatred and brutality that comprise his demented character, they make up only a minor element in his >evil< characterization or at most enhancing his myth as the »Endlösér« – the apocalyptic messiah.²⁶ For example, when Hitler explains Junge calmly how to commit suicide, the scene packs a set of horrifying ideas into an elegant package under the mythical umbrella of the father figure. Such decoding of Hitler's character occurs eventually within the emotional and mythical sphere, whereby the historical factuality is validated. However, this verification applies primarily to Junge's confession in the documentary that frames the narrative, in which she argues that despite her relationships with Hitler, she was not aware of his crimes. Her attitude frames

26 | Atze, „Unser Hitler“, p. 433.

the story by projecting beyond the narrative, applying this approach not only to Junge, but to the Germans in general in the 1930s and 1940s.

As a whole, the interaction with women add to the emotional burden of the film, which deepens throughout the plot and contributes to the ambivalence as well as to the mystery surrounding Hitler's character. For example, Eva Braun explains that she has lived with him for fifteen years, but she actually does not know anything about him.

In another scene, when heavy artillery falls around the bunker, Hitler hurries back in, walks down the stairs and leans on the wall for to stabilize himself. This scene ends abruptly with a cut to Junge gazing up to the ceiling as the lighting is suddenly darkened. The classic crossover between the scenes creates the illusion of a mystic connection, an unconscious relationship between Junge, who symbolizes innocence, naivety, and beauty, and Hitler. Hence, we feel Hitler through Junge's character and his relationship with her.

The more impalpable the past is, the greater the attempt to induce authenticity through emotional aspects, since identifying with an emotional experience is a valuable means in the process of creating empathy toward the character. In this way, the viewers can relate to the characters and eventually sympathize with their condition. For example, the viewer can sympathize with the roles of wives, such as those of Nina von Stauffenberg or Eva Braun, as loving and supportive partners, as well as their symbolic value. The viewer can also relate to the way in which Hitler served as a father figure replacing Junge's real father, when she is far away from home. Identifying with feelings such as love, tenderness and jealousy comes naturally, as these are already part of the viewers' personal experience.

3. THE END OF MYTH

The main difference between the two co-productions is found in the location of the myth. In VALKYRIE, Stauffenberg describes Hitler as the »archenemy« and the camera emphasizes Hitler frightening appearance, while intertwining Wagner's music with Hitler's prophecy. By doing so, the film uses mythical elements to cloak Hitler's character as an exterior adornment which reinforces the substance Hitler's character and enhances tension. DOWNFALL, in contrast, does not engage the myth as adornment; nevertheless, myth cannot be differentiated or separated from the historical figure. Requesting that his corpse remain forever »undiscovered«, serves this point well. »The Führer cannot just disappear as an inglorious refugee from the stage of world history,« explains Goebbels; eventually not only the film, but also reality, are consistent with this idea. A notable exception to this trend is found in INGLORIOUS BASTERDS, a film which dares to ridicule the myth of Hitler. As this myth is strongly built upon his suicide

and the missing body, in INGLORIOUS BASTERDS a Jewish underground brigade executes him in public.

Unlike DESERT FOX (1951) and THE PLOT TO KILL HITLER (1990), in which Hitler was depicted as wounded after the assassination attempt, VALKYRIE spares us from such a depiction, and chooses to maintain Hitler's strength. At the very end of the film, Hitler is only heard through voiceover, as he states, »I see in this the hand of providence, directing me to complete my work,« while Stauffenberg and other plotters are being shot – a scene that aims to promote the mythical atmosphere around Hitler's figure as a preacher of hatred and death. The epilogue further intensifies the idea of providence, as it links it with Stauffenberg's description of Hitler as an arch-enemy by reminding the viewer that »the July 20th plot was the last of 15 known attempts by Germans to assassinate Adolf Hitler.«

And what will be of Germany without him? The mise-en-scènes of Hitler's last dinner with Junge, Manzlarly and Christian in DOWNFALL was shot through a wide-angled lens, thus conveying a distorted perspective at its end. Likewise, the shadows of Hitler on the wall suggests the shadows of the past, while the empty chair left in the room implies a deep emptiness, that emerges with Hitler's demise.

4. CONCLUSION

When Christian Hartmann, project manager of the scientific edition of *Mein Kampf*, asserted that he would like to »put once and for all an end to the myth,«²⁷ he did not take into account that he would first have to kill a very profitable ghost. But that is not the entire story. The trouble of »putting once and for all an end to the myth« is to be found in the products themselves, as such ›historical‹ films, which succeed in shaping the historical memory of Hitler outside of historical context, still maintain a documentary-like impression that contains new insights.

By constructing a story on ›artificial tension‹, these films intertwined mythical and irrational aspects with element of knowledge – under these terms, any scenario seems reasonable. Furthermore, these stories could always reproduce themselves, since they are not committed to the historical truth or to knowledge, but to anti-›truthful‹ depiction, such as myth, emotion, and film technique, result in tension, thrill, and insight.

The various Hitler-myths the films contain, partially build upon the National Socialist propaganda apparatus, such as Hitler's eating habits, his fondness for animals, or his affinity to art, ultimately shape a convenient human reasoning

27 | Translated from original by the Author. Gili Izikovitz: What will they call Hitler's book ›Mein Kampf‹ when its copyright expires? In: Haaretz, February 9, 2016, online at www.haaretz.co.il/gallery/.premium-1.2804147.

that supports the ambivalent representation of Hitler, but more importantly, promote the indefinite notion of ›evil‹. This is deployed satirically in *ER IST WIEDER DA*, in which the killing of a dog by Hitler strengthens the comical quality and absurdity of his representation. Such an act contradicts certain knowledge the viewer has about Hitler, creating a senseless depiction that is irrational and thus funny.

In parallel, none of the historical films representing Hitler contained visual elements reminiscent of the crimes committed during the reign of National Socialism. Hitler's portrayals are continuously established upon convenient, harmful frames, detached from the memory of the War, the Holocaust, and of other crimes. Thus, the atmosphere around his appearance and his myth could be easily incorporated into historical films and the collective memory without interruption or resistance.

Intermediale Darstellungen Hitlers und kulturelle Ikonizität

MIRJAM GEBAUER

Seit der Zeit des »Dritten Reichs« zog die historische Figur Adolf Hitler ein intensives Interesse auf sich.¹ Im kulturellen Gedächtnis ist sie allgemein als Verkörperung des Bösen ikonisiert. In den letzten Jahren wendet sich eine globalisierte, digital gestützte Popkultur dieser Ikone vermehrt zu. In jüngsten Debatten wird die Frage gestellt, wie dieser Trend des ›Hitlertainments‹ einzurichten und zu bewerten ist. Handelt es sich dabei lediglich um ein Spiel mit einer säkularisierten Version des Teufels, um eine unzulässige Verharmlosung geschichtlicher Vorgänge oder um gültige generationsspezifische Manifestationen eines zeitgemäßen politischen Gedächtnisses? In diesem Beitrag wird der Begriff der kulturellen Ikonizität zum Ausgangspunkt genommen, um exemplarisch einige prominente Beispiele aus unterschiedlichen medialen Kontexten zu untersuchen, darunter Hitlerrepräsentationen in dem Webcomic *Hipster Hitler*, in Timo Vuorensolas Film *IRON SKY* sowie in Timur Vermes' Buch *Er ist wieder da* und der gleichnamigen Verfilmung des Buches. Dabei wird u. a. die These verfolgt, dass die Arbeit an der Ikone es erlaubt, wesentliche Problemstellungen gegenwärtiger Wirklichkeits- und Geschichtskonstruktion unter dem Vorzeichen der Medialisierung zu thematisieren. Außerdem, so die These weiter, wird in paradoxer Selbstbezüglichkeit nicht zuletzt die Komplexität reduzierende Ikonisierung einer kritischen Reflexion unterzogen. Timur Vermes versucht dies konkret, indem er den Rezipienten das problematische Identifikationsangebot der Hitlerfigur als antiheldischem Ich-Erzähler unterbreitet. Somit stellt sich die Frage, ob ähnliche Hitlerdarstellungen, die darauf angelegt sind, die Aura der Ikone zu zerstören, einen neuen Weg für die Darstellung und Aufarbeitung von Geschichte ebnen können.

Der jüngste ›Hitler-Boom‹ in der Populärkultur wird seit längerer Zeit sowohl in der breiteren Öffentlichkeit als auch in der einschlägigen Forschung

1 | Dieser Beitrag ist eine stark erweiterte, überarbeitete und veränderte Fassung meines Aufsatzes: The Pop-Icon Hitler as a Trope of Critical Reflection on Media Society. In: Akademisk kvarter 10 (2015), S. 233–248.

mit einer gewissen Besorgnis beobachtet und diskutiert.² Viele beschäftigt die Frage, was es über uns und unsere Gesellschaft und Kultur aussagt, dass wir über Hitler lachen und worüber wir im Einzelnen eigentlich lachen. Timur Vermes' Buch *Er ist wieder da* (2012) und die gleichnamige Verfilmung von David Wnendt (2015) nehmen das »Hitlertainment«³ zum Ausgangspunkt für eine satirisch-kritische Gesellschaftsdiagnose. Gleichzeitig scheint der kommerzielle Erfolg des Buches, einem in zahlreiche Sprachen übersetzten internationalem Bestseller, das kritisierte Phänomen selbst zu illustrieren.

Hitler ist »einer der wichtigsten deutschen Erinnerungsorte überhaupt«, lautet Marcel Atzes Einschätzung in seiner umfangreichen Studie zum Hitlermythos in der deutschsprachigen Literatur nach 1945.⁴ Betrachtet man den Hitler-Boom in einem größeren Zusammenhang, dann lässt er sich als ein Ausdruck des Ringens um eine zeitgemäße, weder nur museale noch zu sehr emotionalisierte Erinnerungskultur verstehen. Nachdem in Deutschland ein breiter erinnerungspolitischer Konsens errungen wurde und der Holocaust »als negativer Gründungsmythos des wiedervereinigten Staates verankert« ist,⁵ scheint es heute insbesondere für nachwachsende Generationen darum zu gehen, einen angemessenen Selbstbezug zum Erinnerten herstellen zu können. Das Ringen

2 | Vgl. u. a. Thomas Jung: Pop-Icon Adolf Hitler: Hitler-Comics and Collective Memory in Contemporary Germany. In: Klaus L. Berghahn/Jost Hermand (Hg.): *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*. Oxford et al. 2005, S. 237–257; ders.: Die Unfähigkeit zu lachen. Die permanente Wiedergeburt des Führers aus dem Geist der Unterhaltung. In: *Zeitgeschichte-online*, Zeitgeschichte im Film (März 2006), online unter <https://zeitgeschichte-online.de/film/die-unfaehigkeit-zu-lachen>; Anna Baumert/Wilhelm Hofmann/Gabriela Blum: Laughing About Hitler? Evaluation of the Movie *My Fuehrer – The Truly Tuest Truth About Adolf Hitler*. In: *Journal of Media Psychology* 20 (2008) H. 2, S. 43–56; Robert C. Reimer: Does Laughter Make the Crime Disappear? An Analysis of Cinematic Images of Hitler and the Nazis, 1940–2007. In: *Senses of Cinema* 52 (2009), online unter <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/does-laughter-make-the-crime-disappear-an-analysis-of-cinematic-images-of-hitler-and-the-nazis-1940-2007>; Kerstin Mueller: Laughing at Hitler?: The German Reception of George Tabori's *Mein Kampf* (1987) and Dani Levy's *Mein Führer* (2007). In: Jill E. Tward (Hg.): *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film and Other Media*. Cambridge 2011, S. 330–362; Annika Orich/Florentine Strzelczyk: »Steppende Nazis mit Bildungsauftrag«: Marketing Hitler Humor in Post-Unification Germany. In: Tward (Hg.), *Strategies of Humor*, S. 292–329, sowie Daniel Erk: So viel Hitler war selten. Die Banalisierung des Bösen oder Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist. München 2012.

3 | So der Titel einer Ausgabe des Magazins *The European* 4 (2014).

4 | Marcel Atze: »Unser Hitler. Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945.« Göttingen 2003, S. 13.

5 | Aleida Assmann: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München 2013, S. 67.

um die Repräsentation von Geschichte muss dabei auch vor dem Hintergrund der fortschreitenden Medialisierung und der Herausbildung einer kommerzialisierten Massenkultur betrachtet werden, in welcher sich völlig neue Modi und Rezeptionsweisen etabliert haben:

Wie nie zuvor ist Geschichte in den Alltag eingedrungen und scheint dabei verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen: nach historischer Bildung und Unterhaltung, nach Entspannung und Zerstreuung, nach Identität und Orientierung, nach Abenteuer und Exotismus, nach neuen Erfahrungen und Erlebniswelten oder auch nach einer Flucht aus dem Alltag in eine Vergangenheit, die überschaubarer und weniger komplex erscheint als die Gegenwart.⁶

Angesichts dieser Omnipräsenz von Geschichte in unserem Alltag und ihrer vielfältigen Funktionalisierung scheint die Frage danach, *wieviel* Geschichtserinnerung heute angemessen und erforderlich sei, sich tendenziell zu wandeln zu einer Frage nach dem Wie des Erinnerns.

Dieses Wie des Erinnerns kann ebenfalls unter dem Aspekt der Intermedialität betrachtet werden, wofür Timur Vermes' Buch ein passendes Beispiel ist, indem im Genre des Romans ein bestimmter Gedächtnisdiskurs dargestellt und kritisiert wird, der vor allem in Film, Fernsehen und Internet in Erscheinung getreten ist. Kirsten Dickhaut stellt in ihrem grundlegenden Aufsatz *Intermedialität und Gedächtnis* (2005) fest:

Formen der ›Medienkombination‹ stellen grundsätzlich einen Versuch dar, für das ›kulturelle Gedächtnis‹ [...] relevante Inhalte durch einen anderen Modus zu ergänzen, denn häufig kann ein Medium alleine nicht alle Informationen gleichermaßen gut wiedergeben und in die Traditionslinie, etwa des oder eines Kanons, einspeisen. Um also ihre eigenen Defizite wett zu machen, greift die Literatur auf die Qualitäten anderer Medien zurück (kombinierend, deskriptiv, metaphorisch, metonymisch) und ergänzt auf diese Weise die eigene Aussagekompetenz und steigert ihre Erinnerungssemantik und -dynamik.⁷

Dass Vermes' Buch die Positionen dermaßen stark polarisierte, mag nicht zuletzt mit dem Medienwechsel zusammenhängen, welcher das Phänomen des Hitlertainment in das altehrwürdige Medium des Buches und das Genre des Romans einführt. Verkaufte sich das Buch auf der einen Seite sehr gut, so berichtet der Autor auf der anderen Seite von reflexhaften Abwehrreaktionen wie:

6 | Barbara Korte/Sylvia Paetschek (Hg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009, S. 9.

7 | Kirsten Dickhaut: *Intermedialität und Gedächtnis*. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*. Berlin/New York 2005, S. 203–226.

»Das kann man nicht machen. [...] Das geht eben nicht.«⁸ Dies könnte durchaus als Reaktion auf das mediale Crossover gedeutet werden und würde somit symptomatisch den Generationskonflikt und die Fragmentierung des kulturellen Gedächtnisses verdeutlichen, die mit steigender Medienvielfalt verbunden sind. Mit der gleichnamigen Verfilmung des Buches von 2015 durch David Wnendt geht mit dem Medienwechsel nochmals eine bemerkenswerte Transformation des behandelten Stoffes einher.

Dass Autoren von literarischen Darstellungen, die sich mit dem dunkelsten Kapitel deutscher Geschichte beschäftigen, schnell an eine diskursive Grenze gelangen und ästhetische Darstellungen mit dieser Thematik bis heute »stark reglementiert« sind, beobachtete auch Monika Socha: »Angesichts der Gräueltaten, die unter dem NS-Regime begangen wurden, werden künstlerische Auseinandersetzungen mit den Nationalsozialisten im Allgemeinen nicht nur unter ästhetischen Gesichtspunkten, sondern auch nach moralischen und didaktischen Kriterien bewertet.«⁹

Diese Repräsentationen geraten dabei oft in den Verdacht einer nicht adäquaten Darstellung oder Vernachlässigung der Verbrechen während des Nationalsozialismus. Socha stellt fest, dass insbesondere »komischen Werken der Vorwurf der Verharmlosung anlastet«.¹⁰ In ihrer Studie zu zeitgenössischen literarischen Darstellungen von Nationalsozialisten, bei welcher sie sich u.a. ausführlich mit Komikforschung beschäftigt hat, kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Verharmlosung nur »scheinbar«¹¹ sei, da sie die Bedrohlichkeit des dargestellten Gegenstandes immer schon voraussetze und eben die Funktion habe, den Lachenden vorübergehend von der Bedrohung zu entlasten. Außerdem zeigt sie, dass die Komik der Darstellung vor allem darauf abziele, die »Vorstellung von den Nationalsozialisten als eine[r] organisierten Übermacht«¹² zu unterlaufen.

Im Lichte von Sochas Studie verwundert die in den letzten Jahren immer wieder aufgeworfene Frage: »Darf man über Hitler lachen?« um so mehr. Denn zum einen wird deutlich, dass das Lachen über Hitler und die Nationalsozialisten eine lange Tradition hat und nicht zuletzt auch von Opfern kultiviert wurde. Zum anderen leuchtet nicht ein, dass die Verspottung des Täters zugleich eine Verspottung der Opfer bedeute. Dementsprechend bemüht sich die Forschung der letzten Jahre um eine Trennung von Täter- und Opferperspektive: Socha

8 | Warum wir über Hitler auch lachen sollten. Timur Vermes im Interview mit Kerstin Bücker. In: welt.de vom 28. August 2014.

9 | Monika Socha: Komisches Selbstverkennen. Zur Darstellung von Nationalsozialisten in Heinrich Manns *Lidice*, Günter Grass' *Die Blechtrommel* und Edgar Hilsenraths *Der Nazi und der Friseur*. Hamburg 2014, S. 15.

10 | Ebd., S. 23.

11 | Ebd., S. 267.

12 | Ebd., S. 263.

beobachtet, dass »die Verhöhnung der Täter nicht gleichzusetzen ist mit einer Verhöhnung der Opfer«,¹³ und ähnlich beobachtet auch Sonja Schultz in ihrer Untersuchung von Hitler-Repräsentationen im Internet ausdrücklich, dass die »Themen ›Hitler‹ und ›Holocaust‹ in keinem der von ihr untersuchten Beispiele miteinander verknüpft werden.¹⁴ Vorwiegend kritisch bewertet Daniel Erk, der von 2006 bis 2012 auf seinem »Hitler-Blog« Hitlerdarstellungen und Hitlerbezüge aus unterschiedlichen Kontexten zusammentrug, diesen Trend. In Abwandlung von Hannah Arendts berühmtem Diktum von der »Banalität des Bösen« spricht Erk von einer »Banalisierung des Bösen«, wobei wohl im Einzelnen zu klären wäre, ob damit ›der‹ oder ›das Böse‹ gemeint ist. Wenn man auf Arendts ursprünglichen Gedanken zurückgeht, lag die wesentliche Pointe des Diktums gerade in der Unterscheidung zwischen dem Format des Verbrechers und dem Ausmaß des Verbrechens. Arendt sah in Eichmann einen modernen Typus des Verbrechers, bei dem das Ausmaß des Verbrechens geradezu umgekehrt proportional zum Format des Verbrechers ist.¹⁵ Auch wenn diese These in ihrer Radikalität für den konkreten Fall Eichmann von der Forschung nicht bestätigt werden konnte, lag in der analytischen Entkoppelung von Täter und Tat doch eine wichtige weiterführende Pointe, die sich der Beantwortung der Frage nähern konnte, wie in einer modernen, komplexen Gesellschaft derartige Verbrechen ermöglicht werden könnten. Bekanntlich war Hannah Arendt überrascht darüber, bei dem Prozess in Jerusalem keine Bestie vorzufinden, sondern einen Beamten.

In diesem Zusammenhang erscheint bedenkenswert, dass die analytische Entkoppelung von Verbrecher und Verbrechen in der Literatur, in der Hitler als Person dargestellt wird, oft nicht vollzogen wurde. Für Marcel Atze ist die Auseinandersetzung von deutschsprachigen Autoren nach 1945 eine »literarische Arbeit [...] am Hitler-Mythos«, die auf dessen »Destruktion«¹⁶ zielt, »indem alle seine Bestandteile mit dem Holocaust kontrastiert werden«.¹⁷ Für die Autoren ist es demnach ein ethischer Imperativ geworden, bei der Darstellung Hitlers den Holocaust jeweils miteinzubeziehen. Dies bricht zwar mit der ursprünglichen positiven Idealisierung Hitlers durch die Nationalsozialisten, allerdings nicht mit der Überhöhung des persönlichen Faktors an sich, der intentionalistischen Position, die den »Holocaust mehr oder weniger zentral auf die Persönlichkeit Hitlers, auf dessen Willen und Ideologie« zurückführt. Somit wird der

13 | Ebd., S. 19.

14 | Sonja Schultz: Hitler 2.0. Der Diktator im Internet. In: Rainer Rother/Karin Herbst-Meßlinger (Hg.): Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur. München 2008, S. 93.

15 | Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. London 2006.

16 | Atze, ›Unser Hitler‹, S. 35.

17 | Ebd., S. 37.

Mythos in veränderter Form fortgeführt. Atze beobachtet, »daß sich die funktionalistische gegen die intentionalistische Richtung zwar als wissenschaftliches Modell durchsetzen konnte, aber in der Belletristik bisher keinerlei Bedeutung gewonnen hat«.¹⁸

Ganz ähnlich fällt Detlef Kannapins Beurteilung der Geschichtsaufarbeitung und -vermittlung in Spiel- und Dokumentarfilmen über Hitler aus, in der die Entdämonisierung Hitlers abgesehen von Ausnahmen nicht angestrebt wurde. Obwohl es Beispiele für »strukturgeschichtlich motivierte Abwertungen Hitlers«¹⁹ gibt, so z. B. Michail Romms *Obyknowenny Faschism/Der gewöhnliche Faschismus* (1965), wo u. a. durch ironische Kommentierung von propagandistischem Filmmaterial der Nationalsozialisten versucht wird, deren Selbstinszenierung durchschaubar zu machen, setzte in der Nachkriegszeit eine allgemeine Tendenz zur Boulevardisierung der Geschichtsvermittlung ein, welche von der Aura der Hitlerfigur profitierte und diese entsprechend reproduzierte.²⁰

Diesen Darstellungen Hitlers, die mit dem Anspruch einer ernsthaften Geschichtsaufarbeitung und -vermittlung auftreten, steht im Extremfall eine zunehmend beliebige Verwendung Hitlers in der Popkultur, z. B. in der Werbung und im Internet, gegenüber, die zu Recht von Daniel Erk kritisiert wird. In solchen Darstellungen scheint es lediglich darum zu gehen, Aufmerksamkeit um jeden Preis zu generieren. Sonja Schultz stellt nach der Sichtung des Materials im Internet fest:

18 | Ebd., S. 38.

19 | Detlef Kannapin: ›Es versucht zu sprechen: der Führer!‹ Hitler-Bilder in Ost und West. In: Rother/Herbst-Meßlinger: Hitler darstellen, S. 42–53, hier S. 46.

20 | In seiner filmhistorischen Studie bietet Detlef Kannapin weniger »Phasen der Darstellung Hitlers«, sondern vielmehr eine »inhaltlich-ästhetische Systematisierung«, da sich »Versatzstücke der Ordnungskriterien in nahezu allen Phasen der Darstellung Hitlers bis heute« wiederfinden (S. 43). Dabei unterscheidet er »Karikaturen, vorsichtige Annäherungen an die historische Figur, sogenannte Umwegthematisierungen, strukturgeschichtlich motivierte Abwertungen Hitlers, Betonung der dämonischen Faszinationskraft Hitlers, Hitler als ›Unterhaltungsfaktor‹ und Hitler als Kuriosum« (S. 43f.). Die »Umwegthematisierungen« bewertet Kannapin als eine »Art der Publikumsbevormundung« (S. 45), da sie die direkte Darstellung Hitlers umgingen aus der Sorge heraus, beim Publikum auf Verführungspotenzial zu stoßen. Diese scheinen paradoxe Weise nur das zu befeuern, was umgangen werden sollte: die Ikonisierung Hitlers, die zum einen mit der Selbstinszenierung Hitlers und der Nazis korrespondierte und »unfreiwillig den von ihm selbst produzierten Mythos, im Spielfilm ›undarstellbar‹« (S. 45) zu sein bestätigte. Kannapin konstatiert, dass der im Film Ende der 1950er- und Anfang der 1960er-Jahre erreichte Standard nicht gehalten werden konnte, sondern vielmehr durch die bis heute anhaltende »Hitler-Welle« (S. 47f.) abgebrochen wurde, die sowohl in Deutschland als auch in Amerika einsetzte – wobei er für Deutschland die Veröffentlichung von Speers Erinnerungen und Joachim Fests Hitlerbiografie und für Amerika den Einfluss der Riefenstahl-Filme verantwortlich macht (vgl. S. 47).

Jedoch fehlt diesen Internet-Clips jeglicher geschichtsdeutende und aufklärerische Anspruch, ein seriöser Duktus und der Glaube, etwas so zu zeigen, ›wie es wirklich war‹. Stattdessen lösen sie die Figur Hitlers gänzlich von der Historie und zeigen, dass sie sich in jeden beliebigen Zusammenhang pressen lässt. Hitler soll weder erklärt noch ernst genommen oder verstanden werden: Er ist nur noch eine endlos reproduzierte Hülle von enormer Medienwirksamkeit.²¹

Die hier vorgelegten Ausführungen verstehen sich jedoch nicht als Verteidigung einer beliebigen und gedankenlosen popkulturellen Verwendung von Hitlerdarstellungen. Vielmehr geht es mir darum, eine bestimmte, sich global geltend machende Tendenz in der Popkultur als komisch-kritische Auseinandersetzung mit der fortgesetzten Auratisierung und Dämonisierung des deutschen Diktators in der Geschichtsaufarbeitung und -vermittlung sowie dem immer noch »alltäglichen Hitlerzentrismus²² ins Auge zu fassen. Beispielhaft für diese Tendenz in Deutschland stehen etwa Walter Moers *Adolf-Comics*, das Musikvideo *ICH HOCK' IN MEINEM BONKER* (2006), Daniel Levys Film *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* (2007), aber auch das *DOWNFALL*-Mem auf Youtube. Dabei handelt es sich um die humoristische Weiterverarbeitung einer Schlüsselszene aus Oliver Hirschbiegels Filmdrama *DER UNTERGANG* (2004), in welcher Hitler einen Wutanfall bekommt, als ihn seine Offiziere darüber informieren, dass der Krieg verloren ist. Kreative, kontextfremde Neuuntertitelungen dieser Szene in englischer Sprache lassen Hitler nunmehr gegen triviale Ärgernisse, darunter die Existenz des *DOWNFALL*-Mems selbst, wüten. Im Zusammenhang dieser popkulturellen Hitlerdarstellungen wäre auch Quentin Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) zu nennen, wo der Hitlerzentrismus gleichsam anzitiert und dann demonstrativ weggeschwommen wird. Sieht man den Diktator zunächst einerseits vor einem prunkenden, überlebensgroßen Gemälde, welches gerade von ihm angefertigt wird, ist er im Film insgesamt zum Statisten degradiert und wird am Ende symbolträchtig von einer Explosion zerfetzt. Das ›verkörperte Böse‹ erscheint dahingegen in der Gestalt des SS-Offizier Landa und wird somit vom bekannten Gegenstand abgelöst und als Typus sichtbar gemacht. Man könnte hier wohl Erks Formulierung aufgreifen und sagen, dass diese Darstellungen ›den Bösen‹ banalisieren, aber wohl nicht die mit seinem Namen verbundenen Taten, d. h. ›das Böse‹.

Vermes' Buch *Er ist wieder da* hat viel gemeinsam mit solchen populärkulturellen, oftmals kontrafaktischen Geschichtsdarstellungen der letzten Jahre, denen es weniger darum geht, neue Informationen über die historischen Ereignisse selbst beizubringen, als den Vergangenheitsdiskurs selbst kritisch zu betrachten, zeitgemäße Nuancierungen einzuführen und den Diskurs über die NS-Zeit einer neuen Generation zugänglich zu machen. Während in der Ver-

21 | Schultz, Hitler 2.0, S. 95.

22 | Atze, ›Unser Hitler‹, S. 39.

gangenheit oft beklagt wurde, dass das Erinnern in blutleeren Rituale und Formeln erstarrt wäre und daher nur noch wenig echte Betroffenheit hervorrufen könne, erzeugen diese neuen Darstellungen eine neue Art der Betroffenheit und ein neues Unbehagen. Die Art und Weise, in der sich eine neue, digitalisierte Generation der Geschichtsthemen annimmt, erscheint vielen als nicht akzeptabel, da sie sich respektlos über die Imperative der vorherigen Generation hinwegsetzt.

Der Begriff der kulturellen Ikonizität erscheint als fruchtbar, um die neue Relevanz der Hitlerfigur im Gegenwartskontext zu beleuchten. Denn die mediale Wiederkehr und vermehrte Verwendung Hitlers scheint an den *iconic turn* der Kultur gebunden, welcher sich mit der fortschreitenden Medialisierung vollzogen hat. Während die Präsenz Hitlers im kulturellen Gedächtnis oft mithilfe von Begriffen wie Mythos oder Charisma gefasst wurde,²³ scheint die aktuelle Wiederkehr der Figur weitgehend an die erweiterten Möglichkeiten der Verbreitung von Bildern geknüpft – so wie umgekehrt die Figur selbst mit ihrem charakteristischen Äußeren im Bild leicht reproduzierbar und wiedererkennbar ist. Man denke etwa an die französische Komödie *LE GRAND RESTAURANT/SCHARFE KURVEN FÜR MADAME* (1966), in der Louis de Funès in einer Szene Hitler allein durch Stimmführung und Schattenspiel, welches Friseur und Bart andeutet, mimt oder, um ein aktuelleres Filmbeispiel aufzugreifen, an die Komödie *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (2011), in welcher dem ehemaligen türkischen Gastarbeiter Hüseyin in der Nacht vor seiner Einbürgerung, der er zwiespältig gegenübersteht, in einem Angstraum das eigene Spiegelbild zum Hitler-Konterfei mit dem charakteristischen Bärtchen verändert erscheint. Steht beim Begriff des Mythos die narrative Struktur, die mit einer bestimmten Figur verbunden ist, im Vordergrund, geht der Begriff des Charismas von der Ausstrahlung der Person, ihrer psychosozialen Wirkung aus. Der Begriff der Ikone dagegen konzentriert sich auf das Bildhafte. Somit handelt es sich um konkurrierende Konzepte, die unterschiedliche Aspekte des gleichen Gegenstandes in den Blick nehmen können.

Die unendlich vielen Bilder, die von Hitler in der »Ikonosphäre«²⁴ zirkulieren, belegen den hohen Grad an »Ikonibilität«²⁵, über den die Figur verfügt. Sie

23 | Vgl. u. a. Hans-Ulrich Wehler: Der Charismatiker an der Staatsspitze. Hitler als historische Figur. In: Rother/Herbst-Meßlinger, Hitler darstellen, S. 101-111; Eva Horn: Arbeit am Charisma. Macht und Affekt in Joachim Fests und Ian Kershaws Hitler-Biographien. In: Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte 38 (2010), S. 47-62.

24 | Zum Begriff vgl. Helle Thorsøe Nielsen/Bent Sørensen: Cultural Iconicity: An Emergent Field, In: Akademisk kvarter 10 (2015), S. 5-20.

25 | Diesen Begriff verwendet Claus Leggewie in seinem Text: Zur Einleitung: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns. In: Erik Meyer (Hg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt am Main/New York 2009, S. 9-28.

ist allgemein wiedererkennbar, einfach zu reproduzieren und erregt in hohem Maße Aufmerksamkeit. Im Folgenden verfolge ich anhand von Analysen einiger Beispiele aus verschiedenen medialen Kontexten die These, dass eine gezielte Verwendung der Ikone Hitler im populärkulturellen Kontext mit einer kritischen Absicht einhergehen kann, wobei die Ikone zum Instrument der Selbstreflexion der kommerzialisierten Mediengesellschaft wird. Der Umgang mit der Ikone eröffnet dabei zugleich eine Ebene der Selbstbeobachtung der modernen medialen Gesellschaft und ihres Komplexität reduzierenden und oberflächenfokussierten Denkens im Ikonischen. Die Selbstbezüglichkeit in der Darstellung erscheint paradox, weil diese gar nicht anders kann, als genau den Modus zu reproduzieren, den sie zugleich ironisiert. Die Kritik zeigt sich dabei in Strategien der Dekontextualisierung, der neuartigen Kombination und des bewusst fehlerhaften Zitierens des ikonischen Inhalts. Solche Darstellungen erheben keinen Anspruch auf Authentizität oder »historische Wahrheit«, und es scheint, als könnten sie gerade deshalb der Gefahr entgehen, die symbolische Macht der Ikone weiter fortzuführen. Zudem scheint im Prozess ihrer seriellen Vervielfältigung, ihres ständigen Recyclings und der ironischen Rekontextualisierung die Aura der Ikone geradezu abgeschliffen zu werden, sodass gleichsam als Rumpf nur noch die verflachte und banalisierte popkulturelle Ikone erhalten bleibt. Vieles deutet darauf hin, dass der respektlose Umgang mit der (ehemaligen) »Ikone der Macht«²⁶ dabei ist, den Weg frei zu machen für eine spätere neue Betrachtung der historischen Figur, der ihrer tatsächlichen historischen Bedeutung möglicherweise eher gerecht werden könnte. Somit ist nicht ausgeschlossen, dass die Produkte des Hitlertainments im Einzelfall zwar viel Unbehagen und Erregung hervorrufen und zu Recht bald wieder vergessen sein werden, doch dass der Trend, als Ganzes gesehen, sich als produktiv für die Geschichtsaufarbeitung erweist.

KULTURELLE IKONIZITÄT UND REPRÄSENTATION VON GESCHICHTE

Die kulturwissenschaftliche Zeitschrift AKADEMISK KVARTER widmete dem Phänomen der kulturellen Ikonizität 2015 eine Sondernummer, deren Herausgeber das Phänomen folgendermaßen definieren:

A commercialized, yet sacralized visual, aural or textual representation anchored in a specific temporal/historical and spatial/geographical context, broadly recognized by its recipients as having iconic status for a group of human agents within one or sev-

26 | Vgl. Stefan Hirt: Adolf Hitler in American Culture: National Identity and the Totalitarian Other. Paderborn 2013.

eral discursive fields/communities. [...] Cultural iconicity can be carried by the representation of a person, a place, an object, a phenomenon, or an epoch/historical moment – or a combination of any of the above mentioned in interaction.²⁷

Eine Betrachtung von Hitler-Repräsentationen unter dem Gesichtspunkt der Ikonisierung erlaubt es, die Frage nach einer positiv oder negativ konnotierten Ikonisierung zunächst als nachrangig zu behandeln: Während Hitler von den Nazis selbst als Messias und als Retter Deutschlands aufgebaut und bildlich inszeniert wurde, stilisierten die Gegner des Nationalsozialismus ihn zum Dämon. Der Grundmechanismus der Überhöhung der Person allerdings bleibt erhalten. Eine eigene Problematik besteht dabei bekanntlich darin, dass die überlieferten Bilder Hitlers und der Nationalsozialisten von diesen selbst zum Zwecke der Repräsentation und Propaganda produziert wurden. Sigrid Weigel verweist in ihrem Buch *Grammatologie der Bilder* (2015) darauf, dass das heutige Begriffsverständnis einer Ikone sich »weder auf den semiotischen Term des *icon* von Peirce bezieht [...] noch auf das Bildgenre der *Ikone* im strengen Sinne, das Heiligenbild der Ostkirche«²⁸, sondern auf »besondere, herausgehobene Bilder eines modernen Bilderkults«.²⁹ Sie greift u. a. Walter Benjamins Beobachtung im Nachwort zu seinem berühmten *Kunstwerk*-Aufsatz auf, dass die Nazis den »Kultwert von (Film-)Bildern als *Mittel* für den *Zweck* des Führerkults zum Einsatz«³⁰ gebracht hatten. Schon früh bemächtigten sich popkulturelle, komisierende Darstellungen dieser Kultbilder und verkehren sie in ihr Gegenteil, wobei der hohe Grad an Ikonibilität der Hitlerfigur, d. h. die Tatsache, dass die Repräsentation Hitlers minimalsten Aufwand erfordert, nun zulasten des Kultwertes ging. So lässt Walter Moers den Leser Schritt für Schritt an der kinderleichten Zeichnung der Figur teilnehmen, und auch in der Verfilmung ER IST WIEDER DA mimt der Kioskbetreiber, der Hitler aufnimmt, allein mittels Gestik den Diktator. Diese Ikonibilität erleichtert also auf der einen Seite die Verankerung im kulturellen Gedächtnis, auf der anderen aber erleichtert sie auch die destruktive »Arbeit an der Ikone«.³¹

Für Claus Leggewie stellt Ikonisierung »eine zugespitzte Visualisierung dar«.³² Dass Geschichtsverarbeitung und -vermittlung zunehmend visuell geprägt sind, bedeutet, dass »aus der Welt als Text eine Welt als Bild wird, deren

27 | Nielsen/Sørensen, Cultural Iconicity, S. 6.

28 | Sigrid Weigel: Grammatologie der Bilder. Berlin 2015, S. 300.

29 | Ebd., S. 301.

30 | Ebd., S. 300.

31 | Bent Sørensen bezeichnet »icon work« as an interactive process, which allows anyone to become a textual agent or producer, to manipulate existing iconic textual images, or create new additions to the bank of already existing iconic representations of a given cultural icon« (Nielsen/Sørensen, Cultural Iconicity, S. 6).

32 | Leggewie, Zur Einleitung, S. 9.

Selbstbild und Verständigung zunehmend über visuelle Kommunikation verläuft, wobei diese zunehmend virtuell wird, sich also von der Materialität der Dingwelt noch weiter entfernt«.³³ Gleichzeitig bewirkt der Verweischarakter der Bilder aber, dass visuelle Geschichtsrepräsentationen mehr Authentizität beanspruchen als schriftliche Darstellungen. Sigrid Weigel macht eine eigene Pointe daraus, den Begriff der Visualisierung zu vermeiden und stattdessen von »Bildgebung« zu sprechen. Dies soll anzeigen, »dass es um mehr geht als einen bloßen Übergang aus der Sphäre des Nichtsichtbaren in die des Visuellen; mit der Bildgebung geht vielmehr ein grundlegender Wechsel zwischen ganz und gar unterschiedlichen, ja heterogenen Sphären einher«.³⁴ Genau genommen werde nicht etwas Unsichtbares sichtbar gemacht, sondern etwas, das außerhalb des ikonischen Bereichs läge, werde in diesem zur Erscheinung gebracht.³⁵ Pointiert weist Weigel auf den Zusammenhang zwischen dem Bilderkult in der Religion und in der Wissenschaft hin:

Das Paradox der nichtvorhandenen Gebeine Christi als fehlender Beweis der Existenz eines Gottessohnes in Menschengestalt, das eine unendliche Bildproduktion in Gang gesetzt hat, findet heute ein spätes Echo in den Anstrengungen der Teilchenphysik, die Urknall-Theorie über die Entstehung des Kosmos mit Evidenz auszustatten, indem es mit Hilfe milliardenschwerer Experimentsysteme unternommen wird, Spuren vermuteter Elementarteilchen sichtbar zu machen.³⁶

Bilder, die bislang Unzugängliches dem menschlichen Auge zugänglich machten, wie das Bild von der Erde aus dem Weltraum, die Darstellung der DNA oder des Fötus in seiner Fruchtblase, sind längst zu Ikonen unserer Kultur geworden. Für Leggewie spielen ikonische Darstellungen von geschichtlichen Vorgängen eine wesentliche Rolle bei der Ausformung des historischen Bewusstseins:

Ikonen mobilisieren kollektive Affekte, binden öffentliche Aufmerksamkeit und modellieren individuelle und kollektive Erinnerungen. Sie können dies, weil sie besonders intensiv, häufig, dauerhaft und breit gestreut gezeigt werden, sich damit auf Grund ihres raschen Wiedererkennungspotenzials aus einer gewaltigen Menge von Bildern herausheben und dabei auch soziale, politische und kulturelle Grenzen überschreiten. Ihre Aura ergibt sich, psychoanalytisch gesprochen, aus dem Wechselsehnlust von Heimlichen und Unheimlichen [sic], also daraus, dass sie sattsam vertraut sind und doch immer wieder neu befremden.³⁷

33 | Ebd., S. 11.

34 | Weigel, Grammatologie, S. 11.

35 | Ebd.

36 | Weigel, Grammatologie, S. 16.

37 | Leggewie, Zur Einleitung, S. 10.

Während Sørensen/Nielsen bei ihrer Charakterisierung von kultureller Ikonizität nur positiv konnotierte Ikonizität berücksichtigen, wobei das Publikum vorbehaltlos nach einer Verschmelzung mit der Ikone strebt,³⁸ geht Leggewie mit den Kategorien des »Heimlichen und Unheimlichen« demnach von einer gewissen Ambivalenz gegenüber der Ikone aus, die gegenüber Hitler als »Ikone des Bösen« besonders stark ausgeprägt scheint.

Ikonen, so heißt es bei Leggewie weiter, »gliedern historische Narrative und Generationen«, sie »sind eine Währung visueller Massenkommunikation, wo sie oft multi- und transmedial in Erscheinung treten«.³⁹ Sie bilden so oft den kleinsten gemeinsamen Nenner sozialer Synchronisierung. Ähnlich verweisen Sørensen und Nielsen auf den Mechanismus der Simplifizierung, einem »reductive maneuver«, welches »the precondition for mass dissemination and recognition«⁴⁰ zu sein scheint. In dieser Vereinfachung und Reduktion liegt wohl auch begründet, dass dem Phänomen gegenüber »eine gehörige Portion Misstrauen angebracht [ist], nämlich in dem Sinne, dass Ikonen nicht nur zeigen, sondern auch verbergen«.⁴¹ Ikonen scheinen demnach kondensierte, hochwirksame Effekte einer Hyperrealität zu sein, die bei der Herausbildung von Geschichtsnarrativen und von Erinnerungskollektiven eine wesentliche Rolle spielen.

Durch die Virtualisierung von Geschichte im Internet ist ein neuartiger Modus der Geschichtsdarstellung und –vermittlung hervorgetreten, der seinerseits auf z.B. die filmischen Darstellungen zurückwirkt. Diese wirkt sich wohl am destruktivsten auf die Aura der Hitler-Ikone aus, indem sie ihre massenhafte Reproduktion noch potenziert, was die Ikone immer weiter trivialisiert. Repräsentationen Hitlers als Emoticon beispielsweise verflachen die Ikone und entziehen ihr zunehmend ihren Schrecken. Stefan Hirt zeigt in einer umfangreichen Studie, wie Hitler und die Nationalsozialisten in der amerikanischen Kultur als »the totalitarian other« rezipiert wurden. Dabei beobachtet er auch die »evolution of Hitler into a sign«.⁴² Über die Verwendung von Hitler und den Nazis in der amerikanischen Popkultur bemerkt Hirt:

As [...] embodiments of almost unsurpassed evil in moral discourse, they have evolved into highly effective signs for popular culture's archive. Since memory, ideology, and socio-cultural norms have also been negotiated in popular culture, its generic conventions and formulas have influenced the image of Hitler and Nazism. In their

38 | Nielsen/Sørensen, Cultural Iconicity, S. 10.

39 | Leggewie, Zur Einleitung, S. 10.

40 | Nielsen/Sørensen, Cultural Iconicity, S. 9.

41 | Leggewie, Zur Einleitung, S. 10.

42 | Hirt, Adolf Hitler in American Culture, S. 571.

steady circulation, they have lost their purely historical distinction and faded into an intertextual media surface, on which they merged with other signs and topoi [...].⁴³

Die Kultur bermächtigt sich somit nun ihrerseits der (ehemaligen) Ikone der Macht und manipuliert diese in der virtuellen Welt auf alle bis dahin denkbare und undenkbare Art und Weise. Das Recycling der Hitlerfigur aus *DER UNTERGANG* durch das *DOWNFALL*-Mem, Sørensen/Nielsen würden hier wohl von »ikonoklastischer Manipulation«⁴⁴ sprechen, ist dafür nur eines von zahlreichen anderen Beispielen. Das Beispiel illustriert zugleich das Dilemma von ernsthafteren Geschichtsdarstellungen, die mit dem Anspruch auf historische Authentizität auftreten. So kann *DER UNTERGANG* ebenfalls als Versuch gelesen werden, die Hitler-Ikone zu entmachten und ihr eine adäquatere Darstellung der historischen Person an die Seite zu stellen. Doch das Echo an verspottenden und parodistischen Repräsentationen in der Popkultur zeigt, dass dieser Versuch, »den Menschen Hitler« darzustellen, eher als fortgesetzte Auratisierung der Ikone verstanden wurde. So versteht Sonja Schultz auch Walter Moers Comic-Musik-Video *ICH HOCK' IN MEINEM BONKER* (2006) oder Levys Film *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT* als »satirische Replik auf den *UNTERGANG* (D 2004), auf dessen Authentizitätsgestus und Ernsthaftigkeit«.⁴⁵ Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt die Macht der Ikone schon so weit erodiert, dass der Film nur den Siegeszug der Pop-Ikone verstärken, sich selbst aber bei vielen nicht als gültige historisch-authentische Darstellung durchsetzen konnte. Womöglich handelt es sich um die unvermeidliche Karriere einer derartigen Geschichtsikone, der durch Reproduktion, Zitat und Rekontextualisierung mit der Zeit ihre Aura entzogen wird.⁴⁶

Die Versuche, das Zeichen Hitler direkt in die unterhaltende, popkulturelle Kultur einzulesen, können als Versuche des Abbaus der Ikone der Macht verstanden werden. Gleichzeitig aber scheint diesen eine unwillkürliche Selbstironisierung und Kritik der Spaßkultur selbst inhärent, da sich Hitler nicht ohne Weiteres in diese einspeisen lässt, sondern gewissermaßen einen Eigenwiderstand mitbringt. Dieser Widerstand des Gegenstandes sorgt dafür, dass jedes Mal ein Unbehagen zurückbleibt. Man denke etwa an Jan Böhmermanns *ADI HITLER*, den er in einer Verkaufssendung die eigenen Produkte bewerben lässt. Die gänzliche Trivialisierung der Figur gelingt nicht und soll wohl auch gar nicht gelingen, vielmehr wird innerhalb der kommerziellen Medienkul-

43 | Ebd., S. 323.

44 | Nielsen/Sørensen, Cultural Iconicity, S. 10.

45 | Schultz, Hitler 2.0, S. 87.

46 | Vgl. hierzu Leggewies Tabelle zu »Faktoren und Funktionen der Ikonabilität von Medien-Bildern«. Leggewies Unterscheidung in »Denkbild« und »Schlagbild« (Leggewie, Zur Einleitung, S. 10) könnte dabei mit der Unterscheidung zwischen »Ikone« und »Pop-Ikone« korrespondieren.

tur eine selbstreflexive und -kritische Beobachtungsebene eingeführt. So beobachtet Sonja Schultz für das BONKER-Video: »Regression, Narzissmus und ewige Vervielfältigung – das zeichnet den in seinem ›Bonker‹ konservierten Mini-Hitler aus. Zugleich ist diese Darstellung ein Kommentar zum Hitler-Boom in allen übrigen Medien«.⁴⁷ Die Inszenierung von zahlreichen Details und nationalsozialistischen Symbolen in dem Video, welche spielerisch an die Comicwelt angepasst wurden, seien eine »Persiflage auf den Detailfetischismus von Filmdramen mit historischem Anspruch wie DER UNTERGANG«.⁴⁸ Dabei ist im Einzelnen nicht immer klar zu trennen, ob hier Hitlers Regression ausgestellt und verspottet werden soll oder die Regression der Spaß- und Mediengesellschaft. Denn Sonja Schultz zeigt, dass sich die Darstellung auch als bissige Kritik der Medienkultur lesen lässt, indem der »Comic-Hitler in seinem Big-Brother-Container aus Stahlbeton die intime Nähe« gewährt, »die andere Darstellungen verweigern«.⁴⁹ Ähnliche popkulturelle Aneignungen der Hitlerfigur mit einem gewissen Anspruch treten stets ironisch und ohne Authentizitätspostulat auf, sie verbergen ihren Zeichencharakter nicht, sondern verdeutlichen diesen. Doch gerade weil sie nicht mit dem Anspruch der historischen Repräsentation auftreten, setzen sie diese voraus, sodass ihr Witz und die in ihnen verborgene Polemik sich nur entfalten können, wenn der Rezipient das entsprechende Vorwissen mitbringt.

Auch wenn die Hitler-Ikone in der Popkultur von ihrem Sockel gestoßen wird, scheint diese Situation als Resultat letztlich nicht befriedigend. Das Problem, in welchem die Produzenten von ER IST WIEDER DA ihren Ausgangspunkt nehmen, liegt wohl in den Risiken eines fragmentierten historischen Bewusstseins selbst. Denn im Zweifelsfalle liegt es am Vorwissen des Rezipienten, ob eine bestimmte popkulturelle Hitlerdarstellung als voraussetzungsvolle, geschichtsethische Unterhaltung erscheint oder als Nervenkitzel mit problematischem Gegenstand. Ich verstehe daher das Gedankenexperiment hinter ER IST WIEDER DA auch als den Versuch, die popkulturelle Hitlerrezeption mit der ernsthaften geschichtlichen Auseinandersetzung kurzzuschließen, indem gefragt wird: Was wäre, wenn Hitler selbst tatsächlich wieder da wäre? Nicht nur als das mediale Zeichen, als welches er im kulturellen Archiv gespeichert ist, sondern als Person ›aus Fleisch und Blut‹. Im Folgenden möchte ich die Rezeption der Hitler-Ikone und das kritische Potenzial in zwei popkulturellen Hitlerdarstellungen aufzeigen. Anschließend wende ich mich der Hitlerdarstellung in ER IST WIEDER DA zu. Dabei gehe ich der Frage nach, in welcher, je spezifischer Weise Buch und Film mit der Ikone umgehen und inwiefern ER IST WIEDER DA tatsächlich eine weiterführende Alternative zur popkulturellen Hitlerrezeption darstellt.

47 | Schultz, Hitler 2.0, S. 89.

48 | Ebd.

49 | Ebd., S. 89 f.

HIPSTER HITLER – REKONTEXTUALISIERUNG DER IKONE

Als »Geschichtsunterricht der wirklich GANZ anderen Art« bewirbt der DuMont Verlag 2013 das Buch *Hipster Hitler*, welches Episoden des gleichnamigen englischsprachigen Web-Comics in deutscher Sprache versammelt.⁵⁰ Der Web-Comic, auf den ich mich im Folgenden beziehe, ist ein prominentes Beispiel für einen spezifischen ›Hitler-Humor‹, der sich in den letzten Jahren im Web 2.0 entwickelt hat. Am 22. August 2010 wurde die Domain www.hipsterhitler.com registriert, auf der zunächst einige Episoden mit der gleichnamigen Figur anonym erschienen. Auf der Buchausgabe erschienen dann die Namen der Verfasser, dem Synchronsprecher James Carr und der Grafikdesignerin Archana Kumar.

Die Grundidee liegt in der Zusammenführung von zwei Ikonen, dem Hipster und Hitler, welche dadurch beide rekontextualisiert und gleichermaßen verspottet werden. Neben der Alliteration und der lautlichen Namensverwandtschaft wirkt die Parallelisierung zunächst alles andere als zwingend, sind Hipster doch junge Leute der urbanen Mittelschicht, die seit der Jahrtausendwende eine besondere Subkultur ausgeprägt haben. Mit gewissen nostalgischen Akzenten in Kleidung und Lebensweise legen sie insbesondere auf einen ganz eigenen Stil Wert und kultivieren ein ironisches, sich vom Mainstream distanzierendes Denken. Die grundlegende Pointe des Web-Comic zielt daher darauf ab, dass das ausgeprägte Streben nach Individualismus, die Abgrenzung nach außen und der damit einhergehende Konformitätsdruck innerhalb der eigenen Gruppe letztlich auf eine Geisteshaltung hinauslaufen, die dem Faschismus nicht ganz unähnlich ist. Kulturelle Distinktion um jeden Preis führt zu einer Art des Totalitarismus.

Diese erneute Rekontextualisierung Hitlers stieß auf Widerstand unter Vertretern der jüdischen Community in den USA. Die Autoren von *Hipster Hitler* nahmen diese Proteste zum Anlass, um auf ihrer Homepage darauf hinzuweisen, dass ihre Texte keinesfalls als positives Statement gegenüber Hitler oder dem Nationalsozialismus aufzufassen seien, sondern ausschließlich als eine Verspottung, die sich gegen den Diktator richtet und dass sie in ihrem Comic ausdrücklich auf die Thematisierung des Holocaust verzichten.⁵¹ Das Statement der Autoren ist ein weiteres Indiz dafür, dass die »Banalisierung des Bösen« sich auf die Täterfigur beschränkt und nicht darauf abzielt, deren Taten zu verkleinern. Der Web-Comic erscheint beispielhaft für die gegenwärtige popkulturelle Rezeption Hitlers im Internet und dem Rekontextualisieren und Recyceln der ›Ikone des Bösen‹. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie dabei mit den Mitteln der Ironie in paradoxa Weise gleichzeitig Ironiekritik ausgeübt wird.

50 | James Carr/Archana Kumar: *Hipster Hitler*. Köln 2013, Buchcover.

51 | In den vergangenen Monaten wurde allerdings die Homepage wieder verändert, so dass momentan nur noch die Comics auf der Seite zu sehen sind (siehe <http://hipsterhitler.com>).

Die Episoden des Webcomics sind schablonenhaft in ihrem Aufbau, ihrer inhaltlichen Struktur und ihren visuellen Elementen. Hipster Hitler trägt stets eine Nerdbrille sowie den typischen Hitlerhaarschnitt und das Bärtschen. Sein weißes Themenshirt trägt in jeder Episode eine andere Botschaft. Die Botschaften dieser Mikrotexte kommentieren oder repräsentieren den Plot der jeweiligen kleinen Geschichte, stellen ironische Konfrontationen zwischen dem Hitler- und dem Hipsterkontext im Kleinen her und bilden somit in Inhalt und Form eine Art *mise en abyme* zum jeweiligen Gesamttext. Sprachlich lebt der Comic von Wortwitz und Wortspielen. Das Englische ist durchsetzt von deutschen oder dem Deutschen nachgebildeten Wörtern, wobei es sich oft um Komposita handelt, die im militärischen Bereich angesiedelt sind. Beispielsweise wird die Anzeigenwebsite »craigslist« zur »Kriegslist« ersetzt. In den Geschichten begegnet man Hipster Hitler oft im Gespräch mit bekannten NS-Größen wie Goebbels, Göring und Leni Riefenstahl. Doch gleichzeitig finden sich bekannte Figuren der Popkultur, wie beispielsweise der Protagonist der amerikanischen Serie *BREAKING BAD* (2008–2012). Inhaltlich beziehen sich die Geschichten teils nur auf den NS-Kontext, den sie durch eine Überblendung mit popkulturellen Perspektiven und Bewertungen banalisieren und verspotten, teils werden gegenwärtige kulturelle Phänomene persifliert.

Der erste Eintrag auf der Website trägt den Titel »Ironic Invasion«/»Ironische Invasion«⁵² und erscheint als paradigmatisch für die semiotische Struktur aller weiterer Episoden. Die spielerische Alliteration des Titels, die zugleich die Verknüpfung der zwei verschiedenen kulturellen und zeitlichen Kontexten repräsentiert, spiegelt das Konzept, auf welcher die Figur des Hipster-Hitlers basiert. Sie wird benutzt, um eine Kultur zu besichtigen, die sich vor allem für Oberflächen und Stil und weniger für Reflexion und Inhalt interessiert. Das was an Wissen über Hitler und den historischen Kontext in die Geschichten integriert wird, geht über die bekanntesten historischen Fakten, so z. B. dass er der ›Führer‹ des »Dritten Reichs« war, welches andere Länder überfiel, dass er rassistische und insbesondere antisemitische Ideen vertrat usw., nicht hinaus. Die Hitler-Ikone findet sich hier also auf das Wesentlichste verkürzt und geradezu stereotypisiert. Der Leser erfährt nichts Neues über den historischen Kontext, sondern das Neue entsteht allein aus der z.T. bizarr, weil unverhältnismäßig wirkenden Rekontextualisierung der Ikone: Während es im NS-Kontext darum geht, den Krieg zu gewinnen, geht es dem Hipster darum, sich selbst vor den anderen ins rechte Licht zu rücken. So entsteht ebenso eine neue Sicht auf den Hipster, dessen individuelles Streben nach Aufmerksamkeit um jeden Preis als eine neue Art der Kriegsführung präsentiert wird. Dabei wird beispielsweise verdeutlicht, dass das Interesse des Hipsters Hitler an Bioprodukten und der Umwelt mehr als oberflächliche Pose, denn als inhaltliches Engagement zu verstehen ist. Die Oberflächlichkeit und der Ästhetizismus des Hipsters wird wiederholt verspottet, so z. B. in der Epi-

52 | Vgl. Carr/Kumar, Hipster Hitler, S. 68.

sode *Speech*, in welcher Goebbels Hipster Hitler sein erstes Redemanuskript zeigt und Hipster Hitler nur die Form der Schrifttypen kommentiert.

In der Episode *Triumph* ist das T-Shirt von Hipster Hitler im englischen Original mit dem Titel: »Triumph of the Chill«⁵³ versehen, welches zugleich auf den bekannten Propagandafilm von 1935 als auch auf die zur Pose stilisierte Bequemlichkeit der Hipster anspielt. Hipster Hitler diskutiert mit Riefenstahl die filmischen Wirkmittel und plädiert für ein close up der Uniformen der SS-Wachen. Riefenstahl hält dagegen mit einem Verweis auf die Farbe der Uniform und den Totenschädel an den Offiziersmützen: »Finden Sie nicht, dass sie ein wenig wie das personifizierte Böse aussehen?«⁵⁴ Das Beispiel zeigt, wie mit einfachsten sprachlichen Mitteln aus der Verknüpfung von aktuellem Vorstellungshorizont und historischem Kontext bedenkenswerte Pointen gewonnen werden. Die bekannteste und selbst stereotypisierende Vorstellung von Nazis und Hitler in der westlichen Kultur wird aufgerufen und scheint verspottet zu werden. Dies lässt sich als Kritik an der Vereinfachung und Verflachung von geschichtlichen Vorgängen durch deren Visualisierung und Ikonisierung verstehen, wobei das Böse nicht aus den tatsächlichen Verbrechen, sondern aus der Kleidung der Täter abgeleitet wird. Die Reaktion von Hipster Hitler: »Eben! Und da wir die Guten sind, ist das der Gipfel der Ironie«,⁵⁵ versieht die Geschichte mit einer weiteren ironischen Pointe, die sich gegen die Ironiekultur selbst richtet, in welcher alles auch sein Gegenteil bedeuten kann und somit jeder Gesichtspunkt beliebig wird.

IRON SKY – VERVIELFÄLTIGUNG DER IKONE

In der Sci-Fi-Komödie und Politsatire IRON SKY (2012) des finnischen Regisseurs Timo Vuorensola, einer finnisch-deutsch-österreichischen Koproduktion, begegnen wir nicht Hitler selbst, sondern Nachfahren des »Führers« und mehreren Quasi-Hitlern. Als zentraler Aspekt für den Umgang mit der Hitler-Ikone in diesem Film erscheint somit ihre Vervielfältigung. Der Film parodiert ein beliebtes Motiv des Hollywood-Sci-Fi-Thrillers, nämlich den Angriff auf die Erde durch eine fremde Macht aus dem Weltall. In diesem Falle handelt es sich bei den Aliens um »Mondnazis«, und im Unterschied zur Genrekonvention wird das Böse und Andersartige nicht nur bei der Angriffsmacht verortet, sodass die Figuren mit hitlerhaften Zügen auf beiden Seiten der einander gegenüberstehenden Mächte zu finden sind.

53 | Der Text auf dem T-Shirt in der deutschen Buchausgabe, »Im Riefenstahl der Superhexen«, steht dazu in keinem Zusammenhang.

54 | Carr/Kumar, Hipster Hitler, S. 39.

55 | Ebd.

Sowohl in seiner Art und Weise der Produktion (der Film wurde als eine der ersten Produktionen durch crowdfunding finanziert) als auch in seiner parodistischen Ästhetik ist der Film auf eine Emanzipation von Hollywood ausgerichtet. Die Aufnahmen fanden in Deutschland und Australien statt und Szenen, welche beispielsweise nach klassischer Hollywoodmanier ein New York *under attack* zeigen, wurden in Frankfurt am Main gedreht. Der Plot verarbeitet Konspirationstheorien über Nazi-UFOs, die »Reichsflugscheiben«. Eine dieser Theorien behauptet, dass die Nazis auf dem Mond überwintert hätten, wo sie an einem Plan für ihre Rückkehr und Weltoberierung arbeiteten. Wie der Filmtitel schon andeutet, so verspottet IRON SKY ebenso Mythen über die heimlichen, hochentwickelten Technologien der Nazis. Ihre Lebenswelt auf dem Mond und ihre militärische Ausrüstung erscheinen im Film als extrem schwerfällig und hoffnungslos veraltet, und ihr gigantisches Raumschiff »Götterdämmerung« lässt sich nur in Gang setzen, als es an ein simples modernes Smartphone und später an einen Tabletcomputer angeschlossen wird. Entsprechend der Eisenmetapher im Filmtitel erscheint die retrofuturistische Welt der Mondnazis in der Ästhetik des Steampunk, die durch finstere Interieurs, wuchtige Gebäude und schwerfällige Eisenmaschinerie mit gigantischen Zahnrädern dominiert wird. Die Überzeichnung der Bombastik geht so weit, dass die Nazisiedlung auf dem Mond selbst aus einer gigantischen Swastika besteht. Auditiv unterlegt wird die visuelle »NS-Ästhetik« durch den monumentalen Soundtrack der Band Laibach.

Stefan Hirts Charakterisierung des Films als »self-reflexively trashy film [...] that plays with Hollywood conventions«⁵⁶ kann man daher zustimmen. Darüber hinaus verdienen auch die kritischen Pointen des Films durchaus Beachtung, nicht zuletzt das Spiel mit den verschiedenen Hitler-Personas. So konkurrieren von Beginn an zwei Figuren um die »Führer«-Position: der ältere Kortzfleisch, dessen Schwäche durch einen leitmotivisch wiederkehrenden Husten unterstrichen wird, sowie dessen potenzieller Nachfolger, der jüngere Klaus Adler, von extrem breitschultriger, muskulöser Statur, dessen plakative Stärke an den »arischen« Helden deutscher NS-Filme erinnert. Ein *running gag* von IRON SKY ist, dass Kortzfleisch sich immer beschwert, wenn er mit »Heil Hitler« begrüßt wird und den Gruß durch »Heil Kortzfleisch« korrigiert.

Wenig überraschend stirbt Kortzfleisch durch die Hand Adlers. Dieser wiederum fällt am Ende der eigenen Hybris zum Opfer, als seine frühere Geliebte, Renate Richter, die sich im Film zu seiner Gegnerin wandelt, ihn dazu bringt, den NS-Gruß zu erwidern und ihm dabei schmeichelhaft: »Sieg Heil, mein Führer«, »Heil, Klaus«. Als er den Gruß durch Heben des Arms erwidert, wird er, entsprechend dem Plan Renates, durch einen elektrischen Schock von einer über ihm hängenden Lampe getötet.

Eine ganz ähnliche Megalomanie zeigt sich auf der Seite der amerikanischen Gegenspieler, und auch hier finden sich Hitler-Personas. Eine Schlüsselszene

56 | Hirt, Adolf Hitler in American Culture, S. 572.

dafür ist das Zitat des *DOWNFALL*-Mems, dessen Aufnahme in den Film auf Fans zurückging, die beim Crowdfunding Vorschläge zum Filminhalt machen durften.⁵⁷ Diesmal ist die wütende Person Vivian Wagner, die die Wahlkampagne einer Sarah-Palin-look-alike-Präsidentin leitet. Ihr Name lässt sich als Anspielung auf Winifred Wagner verstehen, Richard Wagners Schwiegertochter englischer Herkunft, einer unerschütterlichen Verehrerin Hitlers und überzeugten Nationalsozialistin.⁵⁸ In der Filmszene nimmt Vivian Wagner mit zitternden Händen ihre Brille vom Gesicht und wirft ein paar Bleistifte auf den Besprechungstisch, so wie dies Bruno Ganz als Hitler in *UNTERGANG* tut.

Wagner nimmt Renates Platz an der Seite von Klaus Adler ein, nachdem sie von Klaus und Renate bei ihrer Ankunft auf der Erde entführt worden war und sich bei dieser Gelegenheit Hals über Kopf in Klaus verliebt. Sie modernisiert das NS-Outfit ihrer ehemaligen Entführer, und gemeinsam überzeugen sie die Präsidentin davon, das perfekte Ratgeberteam für ihre Wiederwahlkampagne zu sein, was die Nazis zugleich ihrem Plan der Weltoberierung näherbringen soll. Renate deklamiert vor der Präsidentin eine Rede, die mit quasi-totalitären, rhetorischen Versatzstücken gefüllt ist. Diese wird später in einem *match cut* durch die Präsidentschaftskandidatin fortgeführt, sodass der Zuschauer versteht, dass die Kandidatin nunmehr den Ratschlägen ihrer neuen Berater gefolgt ist. Die Kampagne verläuft erfolgreich, und auf einem gigantischen Bildschirm erscheint das Bild der Kandidatin und der an die Präsidentschaftskampagne von Barack Obama erinnernde Slogan: »Yes, she can.« Dazu sieht man die Führerfigur Klaus Adler auf Wahlplakaten vor dem Hintergrund der amerikanischen Flagge.

IRON SKY verspottet nicht nur den Führerkult der Nazis, sondern ebenso auch die Vorstellung von einer deutschen Wehrmacht, die aus quasi entindividualisierten, gefügigen Mitgliedern besteht. Dies stellt somit die Kehrseite der Ikonisierung eines Einzelnen dar. Aus Filmen aus der Zeit des »Dritten Reichs« kennt man die Bilder von wenigen individualisierten Führern, denen Formationen von Soldatenmassen gegenüberstehen. Dementsprechend tragen in *IRON SKY* die gemeinen NS-Soldaten Helme und Gasmasken, die an den *STAR-WARS*-Bösewicht Darth Vader erinnern, der seinerseits auf der Basis von NS-Uniformen entworfen wurde. Die Gasmasken werden jedoch der Verspottung preisgegeben, indem ihnen jedwede praktische Funktionalität abgeht, weil die Soldaten sie sowohl auf dem Mond als auch auf der Erde tragen, während die NS-Führer keine Masken zu benötigen scheinen. Die Funktion der Masken kann demnach nur metafiktional darin bestehen, dem Zuschauer die eigene Vorstellung von Wehrmachtssoldaten vor Augen zu führen.

57 | Ben Child: Iron Sky doesn't stand out from the crowdsourcing. In: The Guardian vom 22. Mai 2012, online unter www.theguardian.com/film/filmblog/2012/may/22/iron-sky-crowd-sourcing-funding.

58 | Für den Hinweis danke ich Yvonne Delhey.

Trotz der nahegelegten Parallelen zwischen Amerikanern und Nazis eskaliert der Konflikt zwischen den beiden Seiten. Doch auch in ihrer Art der Kriegsführung werden sie durch die Überblendung einzelner Szenen parallelisiert, in denen die Kriegsherren auf beiden Seiten Kommandos geben, die unverhältnismäßig und grausam sind und die jeweils durch Mimik und Gestik der Untergebenen hinterfragt werden. Durch solche Parallelisierungen und insbesondere die Vervielfältigung der Hitlerfigur über die Grenzen der sich gegenüberstehenden Lager hinweg greift die Sci-Fi-Komödie zum einen die Aura der Ikone an und konterkariert zum anderen das tradierte Bild Hitlers im Hollywoodkino, in welchem er als *the totalitarian other* erscheint.

ER IST WIEDER DA – RÜCKKEHR DER IKONE DES BÖSEN

Timur Vermes' Buch *Er ist wieder da* von 2012 erregte zunächst vor allem durch sein Cover Aufmerksamkeit, auf dem schwarz auf weißem Grund der Buchtitel in der Form eines Hitlerbärtchens unter dem Seitenscheitel abgebildet ist. Das Buch erschien im Eichborn-Verlag, also im gleichen Verlag wie Walter Moers' *Adolf-Comics*. Dieses Umfeld des Buches erweckt zunächst den Eindruck, dass es sich dabei um ein weiteres Produkt des popkulturellen ›Hitler-Humors‹ handelt. Diesen Eindruck verstärkt ein Blick ins Buch auf die in Fraktur gesetzten Kapitelüberschriften, Anfangsbuchstaben der Kapitel und Seitenzahlen. Die Strategie des Ironisierens durch Zitieren erinnert beispielsweise an den Humor des *Hipster Hitler*, ein Vergleich, zu dem auch das Aussehen des Buchcovers einlädt. Dennoch wird in *Er ist wieder da* der popkulturelle ›Hitler-Humor‹ vor allem zum Gegenstand der Kritik. Die Frage ist allerdings, ob es dem Buch tatsächlich gelingt, die kulturelle Verwendung Hitlers auf ein neues Level zu heben und welcher Umgang mit der Hitler-Ikone damit verbunden ist.

Die Handlung von *Er ist wieder da* lässt sich schnell zusammenfassen: Eines Morgens in unserer Gegenwart erwacht Hitler etwa an der Stelle, an der er vor ca. 70 Jahren Selbstmord beging. In Berlin-Mitte stößt der Herumirrende auf einen Kioskbesitzer, der ihn für einen Hitlerdarsteller hält und sich begeistert von seiner Ähnlichkeit mit der historischen Figur zeigt: »[...] man könnte meinen, sie wären es«.⁵⁹ Diese Begeisterung wird von den Menschen, auf die Hitler trifft, allgemein geteilt, und schließlich wird er von einer TV-Produktionsfirma für eine Comedy-Show engagiert, in welcher er nach einem türkischstämmigen Comedian auftritt, der über Menschen mit Migrationshintergrund witzelt. Vor dem Publikum hält Hitler demagogische Ansprachen, die als Comedy-Performances missverstanden werden, sodass er bald zum Fernsehstar wird. Eine öffentliche Diskussion darüber, ob er nun Nazi sei oder nicht, wird schließlich

59 | Timur Vermes: *Er ist wieder da*. Köln 2013, S. 22; die nachfolgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

zu seinen Gunsten beigelegt, als er von Skinheads zusammengeschlagen wird. Am Ende des Buches ist Hitlers Beliebtheit in weitere Höhen gestiegen, sodass er einen Buchvertrag abschließen kann.

Bemerkenswerterweise tritt in dem Roman Hitler selbst als Ich-Erzähler auf. Dadurch entsteht eine Konstellation, welche der des Schelmenromans nicht unähnlich ist, wo ein antiheldischer Protagonist allerlei Abenteuer besteht und als Ich-Erzähler ebenfalls einen distanziert-kritischen Blick auf die Gesellschaft wirft. Genau dies geschieht auch vor allem in der ersten Hälfte des Romans, als Hitler versucht, sich in der für ihn neuen Welt zurechtzufinden. Dass er zunächst bei einem Kioskbesitzer Unterschlupf findet, gibt Anlass für kritische Betrachtungen diverser Medienphänomene. Aus dem Radio ...

ertönte ein infernalischer Lärm, häufig unterbrochen von unfassbarem, vollkommen unverständlichem Geschwätz. Am Inhalt änderte sich in der Fortdauer nichts, allein die Häufigkeit zwischen Getöse und Geschwätz nahm zu. Ich entsinne mich minutenlanger vergeblicher Versuche, den Lärm des technischen Wunderwerks zu entschlüsseln, dann schaltete ich entsetzt ab. (30)

Zweifellos zielt die Darstellung hier auf eine satirische Kritik an der gegenwärtigen Radiokultur, die in der exotisierten Perspektive des von außen Kommenden verfremdet wird (obwohl nicht ganz verständlich scheint, wie Hitler erkennen kann, dass das »Geschwätz« sich inhaltlich nicht verändert, wenn er es nicht verstehen kann). Die Bild-Zeitung stößt dagegen auf Begeisterung bei Hitler, da er ihre »unerhört große Schrift« (37) für einen genialen propagandistischen Schachzug hält: »[...] wer konnte ahnen, dass so einfache Mittel wie eine größere Schrift so viel Wirkung erzielten?« (Ebd.) Als Hitler das Fernsehen einschaltet, zeigt er sich konsterniert vom trivialen, gleichförmigen Inhalt der Sendungen:

Ich sah einen Koch, der Gemüse klein hackte. Ich konnte es nicht glauben: Eine derart fortschrittliche Technik wurde entwickelt und genutzt, um einen lächerlichen Koch zu begleiten? Gut, es konnte nicht in jedem Jahr Olympische Spiele geben, auch nicht zu jeder Uhrzeit, aber es musste doch irgendwo in der Welt etwas Bedeutenderes stattfinden als dieser Koch! [...] Also drückte ich die Nummer zwei, und sofort verschwand der Koch, um sogleich einem anderen Koch Platz zu machen, der mit großem Stolz den Unterschied zwischen zwei Sorten von Rüben erörterte. (71)

Hitler stößt schließlich auf Nachrichtensendungen, die für den Neuling äußerst gewöhnungsbedürftig sind, da mitlaufende Textbänder und andere Einblendungen von dem Nachrichtensprecher ablenken. Angesichts seiner ersten Erfahrungen mit dem Fernsehen schwankt Hitler zwischen der Enttäuschung darüber, dass »eine derart wunderbare, grandiose Möglichkeit der Propaganda« (ebd.) verschenkt wird und der Vermutung, dass der »organisierte Irrsinn [...] ein raffinierter Propagandatrick« (ebd.) ist:

Das Volk sollte offenkundig selbst angesichts furchtbarster Nachrichten den Mut nicht verlieren, weil die ewig laufenden Bänder beruhigend signalisierten, was der Sprecher gerade verlas, sei nicht so wichtig, als dass man sich nicht genauso gut für die Sportmitteilungen darunter entscheiden konnte. (77)

Hitlers Medienkritik erscheint nachvollziehbar. Dennoch wird der Leser durch die fremdenfeindlichen Äußerungen, nationalistischen Großmachtträume und nicht zuletzt durch die schwülstige Erzählweise des Protagonisten, der Hitlers Reden und *Mein Kampf* nachempfunden scheint, immer wieder aus der Identifikation herausgerissen. Sowohl die Ablehnung als auch das Lob Hitlers lassen sich gleichermaßen als indirekte Kritik an dem jeweiligen Gegenstand der Betrachtung verstehen, sodass der Leser auf die eigenen Beurteilungskriterien zurückgeworfen wird.

Für Vermes scheint die besondere Erzählhaltung die eigentliche Pointe des Textes zu sein, »[w]eil die Ich-Perspektive dem Leser die Möglichkeit zum Ausweichen nimmt. Er ist nicht mehr nur Beobachter, er ist Partei. Er sitzt in einem Kopf, in dem er nie sitzen wollte, und er stellt fest, dass man's da überraschenderweise ganz gut aushält.«⁶⁰ Schon in Moers' Comic lädt ein Ich-Erzähler zur Identifikation ein, und Thomas Jungs Beobachtung angesichts der geforderten Positionierung des Lesers lässt sich wohl auch auf Vermes' Roman übertragen: »In this moment of doubled identification the reader has no choice but to become Hitler. That is the banality of evil – or of the *Hitler in us*.«⁶¹ Der Bezug auf Hannah Arendts Formulierung ist hier etwas anders zu verstehen als in Daniel Erks Abwandlung. Während Daniel Erk mit seiner Formulierung gerade die Verharmlosung des Bösen anprangert, findet sich hier ein durchaus ähnlicher Vorgang des Banalisierens, allerdings mit entgegengesetztem Resultat: Die Hitler-Erzählperspektive erzeugt keine Abstumpfung gegenüber dem, keine ›Normalisierung‹ des Bösen, sondern eine Schockwirkung, weil das scheinbar radikal Andere uns unbemerkt sehr schnell nahegekommen, ja ein Teil von uns geworden ist. Konfrontiert mit der geläufigen Frage, ob es akzeptabel sei, über Hitler zu lachen, bestätigt Vermes die Vermutung, dass sein (vermeintlicher) Pop-Hitler als eine Art trojanisches Pferd innerhalb unserer unterhaltungssüchtigen Medienkultur zu verstehen sei: »Das Amüsante signalisiert bei uns ja immer: Jetzt kann Dir nichts passieren, jetzt gibt's nur Witze. Und ich nutze diese Arglosigkeit des Lesers, ich serviere diese Situationen immer mit einer Beilage, die unverdaulich ist.«⁶²

In der Filmadaption wird die Langlebigkeit der historischen ›Ikone des Bösen‹ bildmächtig aufgegriffen. Die Grundidee ist auch hier die, in der Verkleidung der Pop-Ikone den ›authentischen‹ Hitler auferstehen zu lassen und

60 | Timur Vermes im Interview mit Oliver Das Gupta: Wir haben zu viel vom gleichen Hitler. In: Süddeutsche Zeitung v. 13. Dezember 2012.

61 | Jung, Pop-Icon Adolf Hitler, S. 257.

62 | Vermes/Das Gupta, Wir haben zu viel vom gleichen Hitler.

der Ikone somit ihren Schrecken zurückzugeben, sie zu entironisieren. Diese Rückverwandlung der Ikone manifestiert sich im Verlauf des Filmes in seiner farblichen Gestaltung: In der ersten Filmhälfte dominieren helle Töne und z. T. knallige Farben. Gleichzeitig begegnet uns ein Hitler, der zwar im Äußeren der historischen Figur gleicht, jedoch von seinem Umfeld ausschließlich als der Unterhaltung dienende popkulturelle Ikone wahrgenommen wird. In diesem Sinne lässt sich beispielsweise die Gesprächsszene zwischen Hitler, dem Kioskbetreiber, bei dem Hitler Unterschlupf gefunden hat, und dem ›Entdecker‹ des angehenden Medienstars Hitler, dem freien Angestellten bei einem privaten Fernsehsender Fabian Sawatzki, verstehen, bei welchem die beiden Letzteren, unter dem eigenen Gelächter, durch Stimmführung und Gestik Hitler mimen.⁶³ Hitler steht dieser Darstellung verständnislos gegenüber, doch gelingt es ihm, den Ton in einen ernsten zu überführen und sein Gegenüber einzuschüchtern. Unvermittelt bricht die Schreckensaura der ›Ikone des Bösen‹ in die komödiantische Handlung ein. In der zweiten Filmhälfte markieren die zunehmend düsteren Töne im Filmbild, dass die ›Ikone des Bösen‹ ihr Umfeld gleichsam unmerklich mehr und mehr unter ihre Kontrolle bringt. Das Schlussbild schließlich, welches Hitler neben der Chefin des Fernsehsenders MyTV Katja Bellini staatsmännisch in der offenen Autokalesche bei ihrer Fahrt durch Berlin zeigt, markiert den Höhepunkt dieses Siegeszuges und die zumindest ikonografisch erneuerte Inauguration des Führers.

Die Möglichkeiten des Films werden in der Adaption des Buches eingesetzt, um zum einen die Grenze zum Zuschauer tendenziell niederzureißen und vermehrt Authentizitätseffekte zu erzeugen und zum anderen die Rolle der Medien noch mehr in den Mittelpunkt zu rücken. Im Film mischen sich Elemente der fiktiven Handlung, die im Wesentlichen mit denen des Buches übereinstimmen, mit denen des Mockumentary, d. h. einer Mediensatire, die einen Dokumentarfilm simuliert. In der Form eines Grenzgangs zwischen Fiktion und Dokumentation treiben die Filmemacher Vermes' Gedankenexperiment so weit, dass sie zahlreiche Reaktionen von zufälligen Passanten auf die Hitlerfigur dokumentieren. Diese Reaktionen kommen zustande, indem in den Plot eingearbeitet ist, dass Fabian Sawatzki, der freie Mitarbeiter der Fernsehfirma, der Hitler ›entdeckt‹, mit diesem durch ganz Deutschland tourt und für den Sender Filmaufnahmen macht. Der Film bekommt so insgesamt ein unfertiges, uneinheitliches Gepräge. Wie ein Rezensent schrieb, handelt es sich vor allem um eine »experimentelle Anordnung und ein Pamphlet«.⁶⁴

Das Filmteam und der Regisseur zeigten sich öffentlich alarmiert davon, dass sie bei den Aufnahmen, bei welchen sie zufällige Passanten mit der Hitlerfigur konfrontierten, überwältigend viele positive Reaktionen auf Hitler und nur wenig

63 | ER IST WIEDER DA, R: David Wnendt, Constantin Film 2015, TC: 00:22:30-00:22:50.

64 | Michael Hanfeld: Der Adolf in uns allen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. November 2015.

Widerstand gegen ihn dokumentieren konnten.⁶⁵ Dabei stellt sich allerdings die Frage, in welchem Ausmaß der Film selber die Wirklichkeit miterzeugt, auf deren Erforschung es den Filmmachern ankam und ob der große Glaube an die entlarvende Wirkung der Hitlerfigur gerechtfertigt ist. Widerspruchsfrei ist das Konzept nicht, da der fiktive Plot darauf beruht, dass das Umfeld den ›wahren Hitler‹ hinter der Pop-Ikone nicht erkennt, während es sich für den dokumentarischen Teil genau umgekehrt verhält, weil man davon ausgeht, dass die Reaktion der Passanten als Reaktion auf einen ›authentischen Hitler‹ zu bewerten sei. Innerhalb der fiktionalen Handlung der Mediensatire ›erkennt‹ zunächst nur die demente Großmutter von Franziska Krömeier, der Sekretärin der Fernsehfirma, Hitler, und später wird Sawatzki als ›wahnsinnig‹ eingestuft und aus der Gesellschaft verbannt, als er das gleiche tut. Damit wird der »Wettstreit zwischen psychischer Erinnerung und medialer Repräsentation ins Blickfeld gerückt«.⁶⁶ Es entspricht der Grundaussage des Films, wobei Authentizität gegen Medialität ausgespielt wird, dass die subjektive Erinnerung gegenüber der medialen Vermittlung von Geschichte zu bevorzugen sei. Die Mediensatire handelt davon, dass die Wahrnehmung der Menschen von der übermächtigen medialen Hyperrealität beherrscht wird. Dazu im Widerspruch steht die Prämissen hinter der pseudodokumentarischen Konfrontation Hitlers mit Passanten auf der Straße, die davon ausgeht, dass die Menschen auf die authentische, historische Figur reagieren und nicht auf die medial überformte Ikone.

Die Frage, der sich das Buch und, noch radikaler, der Film versuchen zu stellen, ist dennoch klar: Lassen sich innerhalb einer kommerzialisierten Medienkultur, in welcher die Sicherung von Aufmerksamkeit und das Prinzip der Unterhaltung wesentlich sind, überhaupt noch gesellschaftsrelevante und darunter über geschichtliche Ereignisse aufklärende Inhalte kommunizieren? *Er ist wieder da* führt eine Kultur vor, die die Fähigkeit verloren hat, etwas ernst zu nehmen und die damit auch die Fähigkeit verliert, auf Bedrohungen zu reagieren. Authentizität, wie die der Hitlerfigur, wird als Stilphänomen missverstanden, man ist begeistert davon, dass Hitler ›wie der Echte‹ aussieht, aber man macht sich keine Gedanken mehr über den Inhalt der vermeintlichen Kostümierung. Dieser auf Oberflächenphänomene fokussierten Kultur sind grundlegende moralische Maßstäbe abhandengekommen, sodass Hitler im Film erst dann kritisiert wird, als öffentlich wird, dass er einen Hund erschossen hat. Allerdings wendet sich die öffentliche Stimmung wieder zugunsten Hitlers, als

65 | Hanns-Georg Rodek: Wie Hitler mal in Bayreuth 80 Euro verdiente. In: Die Welt vom 8. Oktober 2015.

66 | Dickhaut, Intermedialität und Gedächtnis, S. 219. Er führt aus, dass bei der Repräsentation von Erinnerung und Vergangenheit eine Konkurrenz zwischen verschiedenen Gedächtnisträgern entsteht, u. a. die Konkurrenz zwischen der subjektiven Erinnerung und der medialen Repräsentation.

er von Neonazis zusammengeschlagen wird. Das öffentliche Bewusstsein erscheint so vergesslich wie oberflächlich.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied des Films im Vergleich zum Buch, eine konzeptuelle Weiterentwicklung, wenn man so will, besteht darin, dass in die medienkritische Betrachtung Vermes' Buch mit einbezogen wird. Im Film ist das Buch, welches Hitler schreibt, identisch mit Vermes' *'Er ist wieder da'*. Damit schließt sich der Kreis der medial erzeugten Realität, und es fällt jedwe-
de mögliche Außenperspektive weg, von der aus Kritik geübt werden könnte. Zudem wird durch die Verfilmung des Buches innerhalb des Films eine surreal anmutende zweite Wirklichkeitsebene eingeführt, auf der ebenfalls Figuren wie Sawatzki oder der Leiter der Fernsehfirma Sensenbrink auftreten und teilweise im Bild mit ihrem ›authentischen‹ Widerpart konfrontiert werden. Während der Sawatzki des ›Films im Film‹ Hitler erschießt, der tatsächlich stirbt, aber gleich darauf wieder aufersteht, landet der ›richtige‹ Sawatzki in der geschlos-
senen Psychiatrie. Damit scheint die Lückenlosigkeit einer medialen Hyperrealität repräsentiert zu werden, die in allen Medien (Buch, Film etc.) reproduziert wird. Es handelt sich um eine Matrix, deren Existenz man im Normalfall nicht bemerkt und das Wissen von welcher man, wenn dies doch geschieht wie im Fall von Sawatzki, nicht an das soziale Umfeld weitergeben kann.

Sowohl das Buch als auch der Film *ER IST WIEDER DA* prangern somit die Verflachung von Hitler zur Pop-Ikone an und versuchen der Figur den Schrecken zurückzugeben. Im Buch geschieht dies vorwiegend durch den Schrecken des Lesers, der sich unversehens im Kopf von Hitler wiederfindet, im Film durch den Schrecken über die Dokumentation der vielen positiven Reaktionen auf die Hitlerfigur. Die dokumentarische Ebene des Films scheint die provokative Wir-
kung auf die Rezipienten im Vergleich zum Buch erhöht zu haben. Dabei wer-
teten die Filmemacher die kontroversen Diskussionen, die ihr Film auslöste, als Erfolg, auch wenn oder gerade weil infrage gestellt wurde, ob es sich dabei um eine adäquate Darstellung deutscher Realität von heute handelt.⁶⁷

Dennoch lässt sich die Frage stellen, inwiefern der Film die eigene Prämisse, nach der der authentische Hitler von den Toten auferstanden ist, zu wörtlich nimmt und welche Konsequenzen sich daraus für den Umgang mit der Hitler-Ikone ergeben. Riskiert man, dass die Figur wieder mit einer wahrhaft mythischen Bedeutung aufgeladen wird, wenn man glaubt, man müsse die historische Figur nur in den aktuellen Kontext hineinversetzen, um die ›Wahrheit‹ über heutige deutsche Zustände zu enthüllen? Allein in der Überfrachtung der Figur mit Bedeutung zeigt sich das Risiko, wieder hinter das Reflexionsniveau von solchen spielerischen popkulturellen Darstellungen wie *IRON SKY* zurückzufallen, wo sich deutlich zeigt, dass heutige Bedrohungen ein etwas anderes Gesicht haben und dass lineare Vergleiche mit der Zeit des Nationalsozialismus der Komplexität heutiger Zustände nicht gerecht werden können.

67 | Ebd.

Betrachtet man den Unterschied zwischen Buch und Film aus einer intermedialen Perspektive, wird deutlich, dass der Film die düstere Botschaft des Buches verstärkt. In Vermes' Buch werden die neueren Medien als zweifelhafte Verwalter des historischen Gedächtnisses gezeigt. Diese Kritik wird im »Medium Literatur« formuliert, dem Medium, dem oft eine »hohe, weil stabile und dauerhafte Kompetenz bei der Verwaltung des kulturellen Gedächtnisses zugeschrieben« wird.⁶⁸ Im Film hingegen wird jedes mögliche Korrektiv gekappt, indem als Autor von Vermes' Buch nunmehr Hitler selbst erscheint. Der Medienschwund erscheint somit im Film als Oberflächenphänomen, welches keine tatsächliche Ergänzung oder Pluralisierung der, sondern nur eine Verstärkung bestimmter Gedächtnisperspektiven herstellt.

Durch die Untersuchung von drei Beispielen versuchte ich anhand des Begriffes der kulturellen Ikonizität das kritische Potenzial des sogenannten Hitlertainments der letzten Jahre aufzuzeigen. Dieses Potenzial lässt sich selbstverständlich nicht bei allen Verwendungsweisen von Hitler in der Kultur finden. Zudem muss stets die Unterschiedlichkeit der Rezeption der Kulturphänomene entsprechend dem Vorwissen des Rezipienten in Betracht gezogen werden. Dies bezieht sich zum einen auf die historische Vorbildung und zum anderen auf die besondere Mediennutzung und -erfahrung. Eine Schwierigkeit, die zugleich den Reiz des kritischen Hitlertainments ausmacht, liegt in der Verwendung von Humor und Ironie, wobei das kritische Potenzial, welches in den Texten angelegt ist, erst aktiv vom Rezipienten erschlossen werden muss. Die Untersuchung von *Hipster Hitler* und *IRON SKY* zeigte, dass die Arbeit an der Ikone jeweils nicht als Versuch verstanden werden kann, den ›authentischen‹ Hitler zu zeigen, sondern sich im Wesentlichen auf den gegenwärtigen kulturellen Kontext richtet. Dabei werden verschiedene Phänomene der medialisierten Gesellschaft aufs Korn genommen einschließlich der Ikonisierung von Hitler und den Nazis selbst auf der einen Seite und des Ironiediskurses auf der anderen. Das kritische Hitlertainment kann daher produktiv als Versuch gesehen werden, das Feld zu bereiten für neue Sichtweisen auf die Vergangenheit, auf den Stellenwert des historischen Hitlers und die Funktionsweise des NS-Regimes. Versuche, wie in *Er ist wieder da*, das popkulturelle Hitlertainment mit der historischen Ikone der Macht kurzuschließen, wenden sich verständlicherweise gegen Exzesse eines unreflektierten Spiels mit der Pop-Ikone, geraten dabei aber selbst in die Gefahr, mit umgekehrten Vorzeichen an die Aura der historischen Ikone wieder anzuknüpfen. Dabei gerät auch aus dem Blick, dass das Hitlertainment heute, wie die Analyse von *IRON SKY* und *Hipster Hitler* gezeigt hat, als ein transnationales und transmediales Phänomen betrachtet werden muss, in welchem ein globalisiertes kulturelles Gedächtnis als spannungsreicher Dialog unter *digital natives* zunehmend Konturen annimmt.

Komödie, Kommerz oder Klamauk?

Satirisches Erzählen über die zwei deutschen Diktaturen

THOMAS JUNG

1. EINLEITUNG

Satirische Darstellungen der Vergangenheit sind heute *en vogue*. Sie sind Teil des offiziellen Kulturbetriebs mit ihren Gatekeepern ebenso wie Teil jener Narrative, die in sozialen Netzwerken ohne jede redaktionelle (Qualitäts-)Kontrolle verbreitet und von den Lesern rezipiert werden. Und sie haben in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten einen ernsthafteren Umgang mit der Vergangenheit abgelöst. Insbesondere die satirischen Darstellungen der düsteren Figuren und Kapitel der deutschen Geschichte, also jener Jahrzehnte, da diktatorische Regimes an der Macht waren, haben den Umgang mit Vergangenheit stärker geprägt als offizielle Gedenkrituale, geschichtswissenschaftliche Publikationen und Biografien, Museen und nicht zuletzt die engagierte Literatur, die seit dem deutsch-deutschen Literaturstreit vom Anfang der 1990er-Jahre ihre Bedeutung gegenüber einer eher unterhaltenden Literatur mit popliterarischer Gegenwartsfixierung und anderen literarischen Trends verloren hat.¹ Der Diskurs der Aufarbeitung von deutscher Vergangenheit hat sich heute eingepgellt in einem Koordinatensystem von Kommerz und Klamauk, Aufklärung und Trash. An drei Beispielen lässt sich dies einführend illustrieren. Eins: Die TV-Comedy SKETCH HISTORY² der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt ZDF ist an die Stelle

1 | Mit Blick auf die Bestsellerlisten des Buchhandels ist man gehalten, auf die explodierenden Verkaufszahlen der Fantasy-, Erotikliteratur und des *Nature Writing* zu verweisen, denen gegenüber die sogenannte Suhrkamp-Literatur kaum als Erfolg gewertet werden kann, wenngleich das bildungsbürgerliche Feuilleton nach wie vor auf Autoren, die in der Tradition der Gruppe 47 schreiben, fokussiert zu sein scheint.

2 | In bislang 24 Folgen, die in drei Staffeln zwischen 2015 und 2018 ausgestrahlt wurden, werden in knapp halbstündigen Episoden große und kleine Ereignisse der Weltgeschichte parodiert und »opulent und bildgewaltig ... aus völlig neuer Perspektive« ins Bild gesetzt. »Satirisch, humorvoll und richtig schön absurd«, wie es das ZDF beschreibt: www.zdf.de/comedy/sketch-history/sketch-history-vom-8-dezember-2017-100.html. Im Herbst 2017 kam die Sendung auf konstant über zwei Millionen Zuschauer, drei der vier Episoden von Staffel 2 erreichten bei den 14- bis 49-Jährigen zweistellige Marktanteile. 2017 war die Serie für den Grimme-Preis nominiert. Ähnlich

der zeitgeschichtlichen Dokumentationen von Guido Knopp³ getreten; hier werden nun regelmäßig NS-Größen und Ikonen der SED-Politbürokratie parodiert statt Geschichte dokumentarisch und mit ernsthafter Attitüde und moralischer Geste erkundet. Zwei: Der zunächst im Internet verbreitete Comic *Hipster Hitler* von James Carr und Archana Kumar ist im DuMont Verlag als Buch erschienen (2013) und hat Art Spiegelmans Comic *Maus* (deutsche Ausgabe Bd. 1: 1989, Bd. 2: 1992) im Regal meines lokalen Buchhändlers abgelöst. Drei: Nach dem kommerziellen Erfolg⁴ von Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* (2012) wird das Sujet des wiederauferstandenen Führers einmal mehr in ein Narrativ der Unterhaltungsliteratur und damit in die Verwertungskreisläufe des Kulturbetriebs eingespeist: In der Dystopie einer digitalisierten Gesellschaft von Marc-Uwe Kling, *Qualityland* (2017), tritt der kleine Mann mit strengem Scheitel und komischen Schnauzbart, dessen österreichischer Dialekt wie in Walter Moers' *Äch bin wieder da* (1998) zugespitzt wird, als Platzanweiser in einem Guido-Knopp-Filmtheater⁵ auf. Dort wird HITLER – DAS MUSICAL gezeigt. Umgangsformen und Ausdrucksweise des kleinen Mannes führen zur belustigten Äußerung einer der Hauptfiguren: »Oh, er ist wieder da ...«⁶ Dass Hitler hier als Androide in mannigfacher Replikation daherkommt, verstärkt den Eindruck, dass die Figur des Führers einmal mehr zu einer fast beliebigen, industriell vervielfältigten Ikone für deutsche Geschichte geronnen ist, die ihren Schrecken längst verloren hat. Sie dient gerne satirischen oder nur mehr humoristischen Zwecken, wenn über längst vergangene Vergangenheiten geplaudert wird. Daniel Erk hat diesen Prozess der sukzessiven Banalisierung und Kommerzialisierung dieser Ikone des Bösen in seiner kultur- und medienhistorischen Zusammenschau von Filmen, Comics, Kunstwerken, Werbung und satirischer Publizistik, *So viel Hitler war selten* (2012), auf den Punkt gebracht.⁷ Dabei scheint das Jahr 1989, jener Zeitpunkt also, an dem der Kalte Krieg zu Ende geht, für Erk eine

Geschichtsparodien wurden für die Serie *LADYKRACHER* (insbes. 2013) von Sat1 produziert (*Frau Hitler*, 2002 bis 2013).

3 | Zu den großen und gleichsam umstrittenen TV-Dokumentationen gehörten u.a. HITLER – EINE BILANZ (1995), Unser Jahrhundert – Deutsche Schicksalstage (1998), HITLERS HELFER (1996), HOLOKAUST (2005), HITLERS MANAGER (2005) und DIE DEUTSCHEN (2010). Seit 2012 ist es ruhiger geworden um Guido Knopp.

4 | Nach über 2 Mio. verkauften Büchern bis 2015 brachte die Verfilmung, die 2,5 Mio. Zuschauer ins Kino lockte, weitere Auflagen des Buches in Deutschland auf dem Markt; darüber hinaus ist die Lizenz in mehr als 40 Länder verkauft worden.

5 | Es mag ein subtiles Spiel des Autors mit dem Ort der Handlung sein, Hitler als Platzanweiser in einem Kino auftreten zu lassen, war doch das Kino im Jahr 1940 der Ort, an dem zum ersten Mal über den ›kleinen Mann‹, der ein ›großer Diktator‹ sein wollte, gelacht werden konnte.

6 | Marc-Uwe Kling: *Qualityland*. Berlin 2017, S. 35.

7 | Daniel Erk: *So viel Hitler war selten. Die Banalisierung des Bösen oder Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist*. München 2012.

Zäsur im Umgang mit den Dämonen der deutschen Vergangenheit zu markieren.⁸ In ähnlicher Weise argumentierte Stefan Braese bereits 1996, jedoch stärker diskurspolitisch und ausschließlich auf die Literatur der Nachkriegsliteratur bezogen. Für Braese begann mit dem Jahr 1990, das er als zweite »Stunde Null« fasst, eine allmähliche Tilgung der deutschen Schuld. Dieser Prozess leitete eine ideologische »Offensive neonationalen Charakters« ein, wie sie sich in der »Hitlerwelle« des Jahres 1977 schon einmal angedeutet hatte.⁹ Auch Erk schaut zunächst auf Hitlerdarstellungen in verschiedenen Kontexten der Nachkriegszeit, die sich insbesondere satirischer oder werblicher Formen und (Bild-)Zitate bedienten, fokussiert dann aber in seiner Analyse des Kultur- und Medienbetriebs auf jene Repräsentationen, mit denen sich der neue, in den Worten Henryk M. Broders, »überaus hohe Unterhaltungswert« des Umgangs mit dem »Dritten Reich« belegen lässt.¹⁰ Erks Befund lässt sich ergänzen mit einem anekdotischen Blick in die Welt des Kommerzes. So etwa gab jüngst die Spielkartenfirma Piatnik eine Edition mit gar nicht grimmig dreinschauenden Konterfeis sowjetischer Parteifunktionäre von Lenin über Stalin bis Breschnew heraus, obgleich doch manche dieser Funktionäre in der Sicht der Geschichtsschreibung zu den »Bösen« des 20. Jahrhunderts gehörten.¹¹

So lässt sich an dieser Stelle konstatieren: In den auf das Ende des Kalten Krieges folgenden zwei Jahrzehnten hat sich die Zahl jener historischen Personen, die zu Ikonen des Bösen – und zu Repräsentanten der Diktaturen des 20. Jahrhunderts – stilisiert worden sind, erweitert, während sich deren Darstellung von einem zunächst moralisch erzieherischen Modus hin zu einem satirischen bis belanglosen Modus gewandelt hat.¹² Welche literarischen Erzähl- und historischen Deutungsmuster dieser Repräsentanten in den letzten Jahren aus-

8 | Hier beruft sich Erk auf eine Aussage von Henryk Broder, die im Spiegel veröffentlicht wurde; siehe ebd., S. 17. Der Übergang zur Kommerzialisierung – noch jenseits der von Erk konstatierten Banalisierung – kann auch mit dem Jahr 1983 festgemacht werden, als in der Bundesrepublik die gefälschten Hitler-Tagebücher veröffentlicht werden. Zur Kommerzialisierung des Holocaust siehe auch Tim Cole: *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged and Sold*. New York 1999.

9 | Stefan Braese: *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*. Opladen 1996, S. 279.

10 | Erk, *So viel Hitler war selten*, S. 17.

11 | Der Spielkartensatz (55 Blatt) *Soviet Celebrities* mit satirischen Darstellungen der politischen Köpfe der Sowjetunion (ergänzt um Marx und Engels), die sich an heutige popkulturelle Trends anlehnt, wurde herausgegeben von der Wiener Spielkartenfabrik Ferdn. Piatnik & Söhne, Österreich (2015). Diesem Kartensatz stehen andere historische Blätter, u. a. *Heroes of German Resistance* oder *World War II*, zur Seite, in denen eher fotodokumentarische Darstellungen dominieren.

12 | Andere historische Personen, die auf Grund ihres terroristischen oder diktatorischen Handelns in der politischen Propaganda und in der Eigendynamik der Kommu-

zumachen sind, soll Gegenstand dieses Beitrags sein. Im Zentrum der Analyse werden Werke stehen, die sich satirischer Erzähl- und Darstellungsverfahren bedienen.

Voranstellen möchte ich folgende These: Die Narrative einer literarischen, vornehmlich satirischen Auseinandersetzung mit den zwei deutschen Diktaturen zeigen inhaltlich-strukturelle Analogien, während sich die zeitliche Abfolge, in der bestimmte Narrative dominieren, rapide verkürzt hat.

2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

In Anlehnung an die postmoderne Theoriebildung wird der Begriff »Narrativ« im Folgenden als eine von einer Kulturgemeinschaft geteilte »Leiterzählung« (oder in Übersetzung des lyotardschen Begriffs »méta récits« auch »Meistererzählung«) verstanden. Mit deren Hilfe verständigt sich das Kollektiv, jeweils eingebunden in einen konkreten historischen Kontext, auf eine gemeinsame Deutung von Vergangenheit und fixiert diese in historiografischen (faktischen) und literarischen (fiktionalen) Narrativen. Daraus zieht das Erinnerungskollektiv Orientierung, Legitimität, Identität und Sinnstiftung. Neben textbasierten Narrativen gewinnen bildbasierte Narrative (Comic, Video, Film) nicht erst im digitalen Zeitalter, aber nun umso mehr an Bedeutung.¹³ Daniel Levy und Natan Sznajder haben für die Erinnerung an den Holocaust bereits vor 20 Jahren ausgemacht, dass die Erinnerung dank der Vernetzung in den digitalen Medien weitgehend visualisiert wurde: »Wir erinnern uns in Bildern«, heißt es apodiktisch.¹⁴ Die aus der Dauerhaftigkeit und Unbegrenztheit der Reproduktion von Motiven, Symbolen, Bildern und anderen repräsentativen Formen entspringende »Bilderflut« ist kein Phänomen allein des 21. Jahrhunderts; bereits Walter Benjamin warnte vor der Banalisierung, Verkitschung und Entwertung der technisch reproduzierbaren Bilder. Heute sprechen wir nun von den »Ikonen« der Massen- bzw. Populäركultur, mit denen ihre Produzenten Gefahr laufen, primär kommerziellen Interessen zu dienen.

nikation der sozialen Netzwerke zu »Diktatoren«, »Schurken« und »bad guys« geworden sind, sollen hier nicht beachtet werden.

13 | Diese textbasierten Narrative werden zunehmend durch visuelle (filmische) Narrative ergänzt oder abgelöst, dies war Anfang der 1990er-Jahre ein Befund der Bildwissenschaft, als man vom pictorial turn bzw. iconic turn sprach. Die Wirkungsmacht von Bildern, im Begriff »Ikone« geronnen, wäre ausführlicher zu diskutieren. Wenn im Folgenden von »Ikone« gesprochen wird, so ist damit der angloamerikanische Begriff »icon« gemeint.

14 | Daniel Levy/Natan Sznajder: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt am Main 2001, S. 48.

Das dialektische Verhältnis von *visuellem* Bild und *Sprachbild* wird im Folgenden als gesetzt angesehen; gerade die Literatur zeichnet sich durch ihre Bildlichkeit aus. Beide Ausdrucksformen, die visuelle wie die verbalsprachliche, haben eine kommunikative Funktion, die über ihren informativen, argumentativen, emotionalen und memorativen Charakter eingeholt werden.

Der ergänzend zu »Narrativ« im Folgenden verwendete Begriff »Diskurs« referiert auf gesellschaftlich institutionalisierte bzw. kanalisierte Rede, die das Handeln der Individuen mitbestimmt. Der aus der kritischen Theorie der 1970er-Jahre stammende analytische Blick auf öffentliche Rede – aus der sich die Diskursanalyse ableitet – müsste mit Blick auf die Ausdifferenzierung von Öffentlichkeiten im Angesicht der Sozialen Medien neu gedacht werden; dies ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich.¹⁵

Das im Folgenden verwendete Verständnis von »Satire« geht zurück auf Annahmen der Literaturtheorie. Diese geht davon aus, dass Satire als eine spezifische, auf außertextliche Wirklichkeit bezogene, literarische Kommunikationsweise in (komisch bis absurd, ironisch bis sarkastisch, didaktisch bis utopisch) zugespitzter Form den Widerspruch zwischen einem vom Autor evozierten Ideal und einer von ihm als negativ wahrgenommenen sozialen Wirklichkeit thematisiert. Dies geschieht häufig in der aufklärerisch-erzieherischen Absicht, den Leser zu einer auf die Veränderung der Wirklichkeit bezogenen Handlung zu bewegen, indem Schwächen und Laster von Personen oder gesellschaftliche Unzulänglichkeiten angeprangert werden.¹⁶

Wichtig ist die Unterscheidung zwischen der Gebrauchsform der meist tagessaktuellen Zeitsatire, die im Kabarett oder in den Massenmedien (insbesondere im Format der *Comedy*) vorkommt, und der genuin literarischen Satire, die über den konkreten historischen Kontext hinaus lesbar bleibt bzw. in den literarischen Kanon aufgenommen wird. Am Ende wird zu fragen sein, was Satire in Bezug auf die Darstellung von Diktatur und ihren Akteuren zu leisten in der Lage ist.

Im Mittelpunkt der Argumentation steht nicht eine Text- oder Rezeptionsanalyse konkreter Einzelwerke, sondern ein eher deskriptiver Blick auf populäre Texte bzw. Narrative. Das hier entwickelte Deutungsangebot zu den populären

15 | Ein Mehrebenenmodell ausdifferenzierter Öffentlichkeiten im digitalen Zeitalter bietet Ricarda Drücke: Politische Kommunikationsräume im Internet. Zum Verhältnis von Raum und Öffentlichkeit. Bielefeld 2013.

16 | Claus Träger (Hg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Leipzig 1988, S. 457. Die literarische Satire modelliert Schöner als Kommunikationsform und systematisiert ihre impliziten Strategien und Schreibweisen en detail in: Jörg Schöner: Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 2 (2011), H. 1, online unter www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoene-rt-theorie-der-literarischen-satire.

Narrativen, in denen Erinnerung an die beiden deutschen Diktaturen verarbeitet wird, kann als Beitrag zu einer Bestandsaufnahme bzw. Literaturgeschichtsschreibung zum frühen 21. Jahrhundert gelesen werden.

3. DER SCHWIERIGE HISTORISCHE VERGLEICH

Zwei Diktaturen miteinander zu vergleichen, heißt nicht, sie gleichzusetzen. Folgt man den Diskursen der Geschichtsschreibung, so ist – trotz allen Versuchen des Beschweigens und Verdrängens der NS-Vergangenheit in den frühen Nachkriegsjahren – der geschichtspolitische Konsens unangefochten, dass der Nationalsozialismus mit seinem unter der Chiffre Auschwitz subsumierten »Kernereignis« als das größte Verbrechen der Menschheitsgeschichte gilt.¹⁷ Entgegen allen Versuchen der Relativierung, die in den vergangenen Jahrzehnten die Singularitätsthese zu untergraben suchten (u. a. im »Historikerstreit«), bleiben der deutsche Vernichtungskrieg im Osten und die industrielle Vernichtung der europäischen Juden unabbenommen das »barbarischste Kapitel der deutschen Geschichte«¹⁸ und damit quasi unvergleichbar. Die Mühen, sich dieser Vergangenheit anzunähern und sich mit ihr im Sinne einer Erinnerungsarbeit auseinanderzusetzen, ist Aufgabe einer jeden neuen Generation, freilich mit den ihr eigenen medialen Kulturtechniken.

Wie nun aber wird die DDR-Vergangenheit erinnert?¹⁹ Auch wenn sich in der öffentlichen Rede wie in der historiografischen Literatur die Formeln »SED-Diktatur« und »Unrechtsstaat« verfestigt haben und auch auf Wikipedia von der »realsozialistischen bzw. kommunistischen Diktatur« die Rede ist, so bleiben doch begründete Differenzen zwischen NS-Diktatur und SED-Diktatur festzuhalten. Ein Vergleich scheint legitim, so man auf strukturelle Parallelen in der Form der totalitären Machtausübung fokussiert, die sich in der Kontrolle des öffentlichen und privaten Lebens, in der Unterdrückung freier Meinungsäußerung, im Anpassungsdruck, der durch Verfolgungs- und Zersetzungsmassnahmen der Staatssicherheitsdienstes forciert wurde, und in der Inszenierung staatlicher Macht im öffentlichen Raum äußerten. Die Vergleichbarkeit aber beschränkt sich auf eine gemeinsame Begrifflichkeit. Der Verbrechenscharak-

17 | Dan Diner: Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung. Frankfurt am Main 2000, insb. S. 195–250.

18 | Klaus Hermand: Auschwitz und anderswo. Gedanken über politische Großverbrechen. In: Klaus L. Berghahn/Jürgen Fohrmann/Helmut J. Schneider (Hg.): Kulturelle Repräsentationen des Holocausts in Deutschland und in den Vereinigten Staaten. New York 2002, S. 235–253.

19 | DDR-Sozialismus ist nicht gleichzusetzen mit Stalinismus, der als das zweite Großverbrechen des 20. Jahrhunderts gilt. Zur Differenzierung von Nationalsozialismus und Stalinismus vgl. Diner, Das Jahrhundert, S. 238–250.

ter der NS-Herrschaft und der Diktaturcharakter des SED-Regimes stehen im Grundsatz öffentlich nicht mehr in Abrede.

Gleichwohl wird fast 75 Jahre nach Kriegsende bzw. 30 Jahre nach Untergang der DDR in aktuellen geschichtswissenschaftlichen Publikationen für eine »Asymmetrie der deutschen Diktaturerinnerung« plädiert, die darauf abzielt, die Nachrangigkeit der Erinnerung an die SED-Diktatur anzuerkennen.²⁰ Allein mit Blick auf die alljährliche Präsenz von »Medienevents« zum »Mauerfall« scheint sich eine Verschiebung der Erinnerung an die SED-Herrschaft zulasten der Erinnerung an die NS-Diktatur anzudeuten. So besteht, wollte man Henke²¹ folgen, drei Jahrzehnte nach der deutsch-deutschen Vereinigung latent die Gefahr, dass sich die unterschiedlichen historischen Bilder von NS-Diktatur und SED-Diktatur einander annähern und damit das antikommunistische Diktum *red equals brown* aus der McCarthy-Ära wiederbeleben. Auch durch die »Überinstitutionalisierung« der Aufarbeitung der SED-Herrschaft²² wachse der DDR-Vergangenheit eine historische Bedeutung zu, die sie im Nachhinein bedrohlicher und damit jeder anderen Diktatur ebenbürtig werden lasse – die faschistische eingeschlossen. Dass die Auseinandersetzung mit der DDR in den zurückliegenden drei Jahrzehnten mit frappierender Intensität erfolgte, ist nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, dass sie juristisch, aber auch wissenschaftlich, moralisch-ideologisch und letztthin mental einfacher zu realisieren war als die Aufarbeitung eines Regimes, das einen Weltkrieg entfacht, mehr als 50 Millionen in den Tod getrieben und die industrielle Vernichtung von Millionen rassisch und politisch verfeindeter Menschen betrieben hatte.

Die enorme Bedeutung der SED-Diktatur in den Narrativen zur jüngeren deutschen Geschichte, die über die Massenmedien ebenso wie über die Disziplin der Zeitgeschichte, aber auch über fiktionale Genres wie Literatur und Film verbreitet wurden, erwuchs auch aus der sich kontinuierlich erweiternden Verfügbarkeit von Informationen über diese nahe Vergangenheit wie auch aus dem Faktum, dass die Akteure als Zeitzeugen präsent sind. So ist Martin Sabrow zu folgen, der darauf verweist, dass in den Jahren nach 1990 die Oppositionellen und Dissidenten, die Betroffenen und Leidtragenden des SED-Regimes

20 | Klaus-Dietmar Henke: Gedächtnisverschiebung? Für eine kategoriale Asymmetrie bei der Auseinandersetzung mit der NS- und SED-Zeit. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 65 (2017) H. 1, S. 54–65, hier S. 65. In ähnlicher Weise argumentiert Bernd Faulenbach: Probleme des Umgangs mit der Vergangenheit im vereinten Deutschland. Zur Gegenwartsbedeutung der jüngsten Geschichte. In: Werner Weidenfeld (Hg.): Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte. Materialien zum deutschen Selbstverständnis. Köln 1993, S. 175–190.

21 | Henke, Gedächtnisverschiebung, S. 65.

22 | Henke verweist auf die finanziell und personell vergleichsweise üppig ausgestatteten Behörden (S. 59): Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur sowie Bundesbeauftragter für die Unterlagen der Staatssicherheit der ehemaligen DDR (BStU).

zu einer von Politik, Wissenschaft und Publizistik massiv unterstützten Gestaltungsmacht bei der Auseinandersetzung mit der SED-Diktatur werden konnten. Gemeinsam erreichten sie eine unvergleichlich raschere und gründlichere Aufarbeitung, als das nach Kriegsende möglich war; eingeschlossen war eine Milderung der Unrechtsfolgen sowie eine strafrechtliche Ahndung von staatlich verordnetem Unrecht.²³ Den Überlebenden und Ausgegrenzten des NS-Regimes war eine Aufarbeitung in einem vergleichbaren Umfang und Tempo in der damaligen westdeutschen Nachkriegszeit nicht möglich.

Kollektive Erinnerung konstituiert sich aus verschiedenen Quellen; die Geschichtsschreibung mit ihren Manifestationen (in Museen, Büchern, Ausstellungen, Filmen) einerseits und Kunst und Literatur (in allen ihren Spielarten und Genres) andererseits sind dabei die wirksamsten Quellen. Die Geschichtswissenschaft untersucht den Konstruktionscharakter historischen Wissens, sie erkundet die Herkunft von Narrativen, selbst eigene schaffend, und interessiert sich für das Wie nicht weniger als für das Was historischer Erkenntnisvermittlung. Die Literatur hingegen erzählt Lebensgeschichte aus einer zutiefst subjektiven, Authentizität suggerierenden und doch nur mehr fiktionalen Perspektive – und stellt damit, ebenso wie andere Medien (Film, Fotografie, Malerei und die sogenannten sozialen Medien), Narrative und Figuren zur Verfügung, die die Aufarbeitung der Vergangenheit befördern. So stehen verschiedene Erzählungen nebeneinander: diejenigen der (Zeit)-Geschichtsschreibung mit ihrem Anspruch an distanzierte enzyklopädische Autorität und jene der fiktionalen Künste, die durch empathische Subjektivität und Authentizität des Erzählers ihre Adressaten finden.²⁴

In beiden Diskursen spielt der Zeitzeuge als Erzähler – der (quasi) faktische wie der fiktionale – eine zunehmend prominente Rolle. Galt die öffentliche Aufmerksamkeit in den 1990er-Jahren dem *survivor testimony* der allmählich abtretenden Generation der Überlebenden der Shoah, die in der medialen Inszenierung ihrer Lebensgeschichte(n) mit geschichtsreligiösen Zügen ausgestattet schien, so verschiebt sich das mediale Interesse in den letzten Jahren auf die Zeitzeugen aus der DDR-Vergangenheit. Diese schlägt sich in ähnlicher Weise in einer Konjunktur von Memoiren und Lebensgeschichten, nun aber auch leichteren Unterhaltungsprodukten (Kinofilm, TV-Produktion) und heiter bis nostalgischen Romanen nieder.

23 | Eingeschlossen war eine Milderung der Unrechtsfolgen sowie eine strafrechtliche Ahndung von staatlich verordnetem Unrecht; vgl. Martin Sabrow: Zeitgeschichte schreiben in der Gegenwart. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 68 (2014) H. 777, S. 122–131.

24 | Daneben finden sich weitere Akteure, die an den Narrativen zur Geschichte mit-schreiben: Ausstellungsmacher, Historikerjournalisten, TV-Historikerredaktionen.

Der Autor, der das DDR-Regime »überlebt« hat, gilt mithin als Zeitzeuge,²⁵ dem die moralische Verpflichtung wie auch die aus authentischem Erleben zugeschriebene Autorität zugemessen wird. Dies bezieht sich sowohl auf die Narrative von Leidtragenden der SED-Diktatur (von W. Biermann über F. Klier bis zu E. Loest oder L. Rathenow) wie auch auf Erzählungen der sogenannten angepassten, nicht unter Sanktionen des Regimes gebrochenen Autoren (von C. Wolf über V. Braun bis zu T. Brussig).²⁶ Diese Zeitzeugen beglaubigen durch ihre bloße Existenz und vielmehr durch ihre Narrative, dass die Vergangenheit in der Gegenwart nachwirkt und dass wir nicht mehr auf höhere, politisch gesetzte Wahrheiten vertrauen können, um uns mit den Taten (und Tätern) der Vergangenheit – vielmehr mit den Fehler, Verletzungen und Verbrechen – zu versöhnen.

Die Literatur, zumal eine autobiografisch gefärbte, basiert auf dem kunstvollen Gewebe von fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen. Ein poetisches Programm hierfür liegt im Begriff der »subjektiven Authentizität«, den die Schriftstellerin Christa Wolf in den 1970er-Jahren prägte. Bei aller satirischen Distanzierung von dieser Autorin, den Thomas Brussig in seinem Roman *Helden wie wir* unternahm, aber gilt diese Poetik für einen Autor und Zeitzeugen²⁷ wie ihn auf vergleichbare Weise – dies zumindest findet sich in den Interviews manifestiert, die Brussig im Zusammenhang mit seinen Romanen führte.

Im Zeitzeugen kommt die Suche der Rezipienten nach Nähe zur Vergangenheit zu ihrem unmittelbarsten Ausdruck. Als Bote historischer Erfahrung und Träger eines geschichtlichen Vermächtnisses hat der Zeitzeuge sich in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten zu einer moralischen Instanz entwickelt, die die kritische Auseinandersetzung mit dem bezeugten Geschehen durch die quasi-religiöse Ehrfurcht vor einer authentischen Erfahrung abgelöst hat. Die Sehnsucht nach einer solchermaßen authentischen Vergangenheit prägt die Narrative der Literatur ebenso wie jene der Zeitgeschichtsschreibung.²⁸

25 | Vgl. Sabrow, Zeitgeschichte schreiben.

26 | Die Auswahl der hier genannten Autoren ist weder vollständig noch repräsentativ. Auch die Zuschreibungen von »Leidtragender« und »Angepasstheit« ist eingedenk der biografischen Erfahrungen jedes einzelnen Autors problematisch; sie soll hier allein einer systematischen Gegenüberstellung dienen.

27 | Zeitzeugen aus der DDR würden sich selten als »Opfer« verstehen, schon weil die allermeisten Menschen, die in der DDR Nachteile erfuhrten, in ihrem Fortkommen behindert, ausgegrenzt oder »zersetzt« worden sind, sich nur ungern unter diesem einen Begriff subsumieren lassen; vgl. Henke: Gedächtnisverschiebung, S. 60.

28 | Mit Bezug auf die geschichtswissenschaftlichen Diskurse geschieht dies, wie Martin Sabrow es ausweist, durch die architektonische Neuschöpfung des Verlorenen, durch die Einbeziehung originaler Fragmente (Artefakte, Dokumente, Zeitzeugen), die letztlich in den Ausstellungserfolgen zur DDR-Alltagskultur oder in der Konjunktur von zeithistorischen Gedenk- und Erinnerungsorten kulminieren; vgl. Sabrow, Zeitgeschichte schreiben, S. 130.

4. DIE MACHT DER BILDER

Die in der alltags- und popkulturellen Ikonografie sich manifestierenden Topoi der Repräsentation der jeweiligen Diktatur sind jenseits der nationalstaatlichen bzw. Parteisymbolik und Emblematik notwendigerweise auf einige wenige Bilder²⁹ beschränkt, denn die ökonomischen Zwänge (Zuschauerzahlen und Einschaltquoten) einerseits und die politisch gesetzte Erinnerungskultur (Aufarbeitung von Diktatur) andererseits erfordern möglichst einfache und eingängige Bilder. Es ist insbesondere das bildmächtige Medium des Films, das diese Bilder ins kollektive Gedächtnis einschreibt.³⁰ Was nun die Aufarbeitung der SED-Diktatur anbelangt, so entstammen die Bilder überwiegend dokumentarischen Darstellungen in Film und Buch³¹ sowie populären Romanen und Filmen, die zumeist anlässlich ritualisierter Gedenk- und Feiertage (3. Oktober und 9. November) in den Massenmedien wieder und wieder gezeigt werden.

Zu den wiederkehrenden Bildern zur und aus der DDR-Vergangenheit gehören die innerdeutsche Grenze mit Schlagbaum, Stacheldraht, Wachturm und Selbstschussanlagen (im abstrakten Wort »Todesstreifen« geronnen), die Gefängnisse für politische Häftlinge in Bautzen oder Berlin-Hohenschönhausen (in einer an Auschwitz angelehnten Ikonografie), die sowjetischen Panzer auf den Straßen von Ostberlin am 17. Juni 1953 oder auf dem Prager Wenzelsplatz 1968, die in grauen Nylonanoraks an Straßenecken stehenden Mitarbeiter der Staatssicherheit, die Fahnenappelle der Jungen Pioniere und nicht zuletzt Erich Honecker als Repräsentant der SED-Elite. Konterkariert werden diese negativ konnotierten, einen totalitären Staat versinnbildlichenden Bilder durch die

29 | Der Begriff »Bild« schließt hier sowohl Sprachbilder als auch visuelle Darstellungen mit eindeutigem Verweischarakter ein.

30 | Alljährlich werden am 9. November die Medienbilder tanzender Menschen auf der Berliner Mauer im Fernsehen wiederholt. Dies sind zumeist Bilder, die nicht auf den 9. November 1989 zurückgehen, sondern erst Wochen später vor dem Brandenburger Tor entstanden, aber im Zusammenschnitt suggerieren, dass die ostdeutschen Bürger freudvoll auf der Mauer getanzt hätten. Weiteres zur medialen Re-Inszenierung des Mauerfalls in Thomas Jung: *Wende gut, alles gut? Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop*. In: Ders. (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Popliteratur seit 1990*. Frankfurt am Main 2002, S. 55–79.

31 | Prominentes Beispiel für eine auf die Sammlung ikonografischer Erinnerung an die DDR angelegte Publikation ist Justinian Jampol: *Das DDR-Handbuch*. Köln 2017. Auch das auf die historiografische Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit fokussierende Verlagsprogramm des Christoph Links Verlag präsentiert neben der textbasierten Darstellung von politischen und gesellschaftlichen Machtstrukturen auch bildliche Darstellungen architektonischer Relikte, in denen sich Diktaturgeschichte widerspiegelt. Nicht zuletzt ist die Foto-Agentur Ostkreuz zu nennen, die an der Bilderproduktion zur DDR teilhat.

quasi-dokumentarischen Szenen, die die Öffnung des Schlagbaums am Grenzübergang Bornholmer Straße in der Nacht des 9. Novembers 1989, die Konvois von Trabants auf dem Weg nach Westdeutschland oder die auf der Mauer am Brandenburger Tor tanzenden Menschen zu den alljährlichen Jubiläen in Dauerschleife zeigen.

In ähnlicher Weise kursieren seit fast 70 Jahren Bilder über die NS-Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis, die in den Medien perpetuiert werden und doch – je nach dominierendem Diskurs – changieren: der Schlagbaum am Sender Gleiwitz, der von deutschen Soldaten geöffnet wird, um den Feldzug gegen Polen und die Sowjetunion zu eröffnen; die Schlacht um Stalingrad; die Vernichtung von Dörfern durch deutsche Spezialeinheiten; die mit der Befreiung der Konzentrationslager sichtbar werdenden Opfer der Vernichtungsmaschinerie; die Bombardierung deutscher Städte im Luftkrieg der Alliierten; die Flüchtlingstrecken, die vor der Roten Armee über verschneite polnische Landschaften ins »Reich« fliehen. Neben diesen dokumentarischen und/oder kunstvoll reinszenierten Bildern (z. B. in *DER UNTERGANG*, R: O. Hirschbiegel, 2004) existiert auch ein Repertoire von Bildern, die dank der popkulturellen Verwertung durch Hollywood (z. B. die Eröffnungssequenz von *X-Men*, R: B. Singer, 2000, oder den Animationsfilm *Chicken Run*, R: P. Lord, 2000) oder durch Comic-Sequenzen (Walter Moers' Video *ICH SITZ IN MEINEM BONKER*, 2009) den Charakter von Ikonen erreicht haben.

So haben wir es mit zwei Sets von Bildern zu tun, die sich einander annähern (Stacheldraht, Schlagbaum, deutsche Uniformen, Massenaufmärsche, Panzer) und im postmodernen Spiel der Zeichen sukzessive bedeutungslos zu werden drohen und ihren Verweischarakter auf unvorstellbare Verbrechen einzubüßen könnten. So bleibt immer vorausgesetzt, dass der Zuschauer bzw. Leser auf ein historisches Wissen zurückgreifen und das Spiel der Zeichen wieder auf eine unhintergehbare Wirklichkeit beziehen kann, die die 50 Millionen Toten des deutschen Vernichtungskrieges sowie die industrielle Ermordung von sechs Millionen europäischen Juden genauso einschließt wie die Opfer des »antifaschistischen Grenzregimes« oder die Verfolgten und Betroffenen der SED-Diktatur. Und nicht zuletzt sind da die Porträts (von dokumentarischen Fotos bis hin zu satirischen Darstellungen) der Verantwortlichen von Adolf Hitler bis Egon Krenz, die im kollektiven Bildgedächtnis eingeschrieben sind.

Der Herrschaftsform der SED kann und soll der diktatorische Charakter nicht abgesprochen werden. Doch so wie es keine Hierarchie der Opfer geben darf, so kann auch die Zahl der Opfer nicht gegeneinander abgewogen werden. So verbietet sich der Vergleich der beiden Diktatur von selbst, auch wenn die Bilder zuweilen etwas anderes zu suggerieren vermögen.

Steht auf der einen Seite die NS-Diktatur mit ihrer rassistischen und menschenverachtenden Vernichtungspolitik, so steht auf der anderen Seite die »kommode Diktatur« (Günter Grass) verklemmter Kleinbürger in ihrer Wandlitzsee-Siedlung, die in einer Rezension zu einem frühen Roman Thomas Brus-

sigs als »Filzpantoffelkönigreich, klein, muffig, kleinkariert, bis zur Lästigkeit fürsorglich, ehrlich besorgt und erziehungswahnsinnig zugleich«³² beschrieben wurde und doch auch auf menschenverachtende Weise Opfer hinterlassen hat.

Im nächsten Schritt möchte ich eine grobe Ordnung in die Bilder und Narrative bringen und anhand von ausgewählten Werken der Literatur zeigen, wie die NS-Vergangenheit ins Bild gesetzt wurde.

5. BEWÄLTIGUNG DER NS-DIKTATUR

In der sogenannten Nachkriegszeit, jener Zeit zwischen 1949 und 1990, die von Zweistaatlichkeit, Systemkonkurrenz und Kaltem Krieg geprägt war, rang das deutsche Erinnerungskollektiv zunächst um einen angemessenen Umgang mit der NS-Vergangenheit – bis heute wird von »Bewältigung« und »Aufarbeitung« eben dieser Vergangenheit gesprochen. Dies konnte nur im Modus der Ernsthaftigkeit innerhalb stark reglementierter Sprachbilder und vor der Folie der moralischen und/oder juristischen Schuldzuweisung an das jeweils andere Deutschland geschehen.

Während man sich auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs im Selbstverständnis, als Nachfolgestaat des »Dritten Reichs« zu agieren, vordergründig um die politische und juristische Aufarbeitung bemühte, machte man von Bonn aus gen Osten schauend eine zweite deutsche Diktatur aus, die Strukturen und Mechanismen totalitärer Machtausübung nur mehr fortschreibe. Die der Ideologie der McCarthy-Ära der 1950er-Jahre entspringende Vorstellung, dass die westliche Freiheit durch den Sowjetstalinismus bedroht sei, lenkte den Fokus von einer gründlicheren Auseinandersetzung mit der Vergangenheit weg hin auf die Gegenwart. Marshallplan, Wirtschaftswunder und »Persilscheine« taten ihr Übriges. Damit geriet die Aufarbeitung vergangener und gegenwärtiger Verstrickungen von Kapital, Militär und Politik sowie der massen- und individualpsychologischen Mechanismen des »willigen Vollstreckens« (Daniel F. Goldhagen) aus dem Blick. Stattdessen rekurrierte man auf Fahnenappelle und Fackelumzüge, auf Mauerbau und Grenzregime, auf sowjetische Panzer in Ostberlin, Budapest und Prag, auf Zensur und Unterdrückung von Opposition im »realexistierenden Sozialismus«.

Auf der östlichen Seite kultivierte man indes den »Gründungsmythos Antifaschismus« und propagierte mit Fingerzeig auf Westdeutschland das Bedrohungsszenario eines Kapitalismus, aus dem gesetzmäßig ein neuer Faschismus hervorgehen müsse, zumal sich zahlreiche Altnazis und Kriegsverbrecher dort-

32 | Gunnar Decker: Die Freiheit zu lachen. In: Neues Deutschland vom 6. Dezember 1999.

hin abgesetzt hatten.³³ Während man im eigenen Land auf Entnazifizierung und Enteignung der am Krieg verdienenden Industrie setzte und so die Herrschaft der aus Emigration und Gefängnissen zurückkehrenden kommunistischen Widerstandskämpfer legitimierte, meinte man, im westlichen Teil Deutschlands eine kaum gebrochene Traditionslinie von Hitler zu Adenauer zu sehen.³⁴

Unter diesen kollektiven Selbst- und Fremdbildern musste in den 1950er- und 1960er-Jahren jeder in der Öffentlichkeit ausgetragene Diskurs – sei er politisch, historiografisch, publizistisch oder literarisch – über die NS-Vergangenheit immer ein politisch normierter und moralisch begründeter sein. In jeder öffentlichen und eben auch in jeder künstlerischen Äußerung bedurfte es zum einen eines impliziten (oder expliziten) kollektiven Schuldbekenntnisses, das mit dem Bekenntnis zur Wiedergutmachung einherging, zum anderen eines Eingestehens, dass die Gräuel der NS-Zeit einzigartig und nicht relativierbar seien.

Diesem Diktum ordnete sich nahezu die gesamte westdeutsche Nachkriegsliteratur, die für drei Jahrzehnte im Wesentlichen von der Gruppe 47 dominiert wurde, unter.³⁵ Autoren aber, die an einer »anderen Erinnerung«³⁶ schrieben, wurden bis in die späten 1970er-Jahre vom Literaturbetrieb der alten Bundesrepublik wahrgenommen – unter ihnen viele jüdische Emigranten oder Überlebende des Holocaust, die sich (wie z. B. Edgar Hilsenrath und George Tabori) einer anderen Sprech- und Darstellungweise bedienten.

Auch die ostdeutsche Literatur der Nachkriegsjahre arbeitete sich an der deutschen Schuld ab (z. B. Theodor Plievier). Selbstkritische Stimmen (z. B. Franz Fühmann) aber wurden schnell durch Autoren (z. B. Bruno Apitz, Dieter Noll) verdrängt, deren Narrative eine kommunistische Widerstandshaltung zur Schau stellten und so den antifaschistischen Heldenmythos forschrieben, der der Legitimation der neuen Elite in Politik diente. Jüdische Erinnerung blieb auch hier marginalisiert.

Eine Annäherung an den Gegenstand NS-Vergangenheit mit den Mitteln der Satire verbot sich in *beiden* deutschen Literaturen von selbst. Nur wenige Ausnahmen wären zu nennen: Günter Grass wird für seinen Roman *Blechtrommel* (1959) öffentlich beschimpft und von der offiziellen Kulturpolitik bis

33 | So suggerierte es nicht nur die propagandistische Fernsehsendung DER SCHWARZE KANAL mit Karl Eduard von Schnitzler seit 1960, sondern auch ein Erfolgsroman wie *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz aus dem Jahr 1958 und nicht zuletzt das *Braunbuch*, hg. im Jahr 1965 vom Nationalrat der Nationalen Front des Demokratischen Deutschland.

34 | Dies versuchte man zudem, anhand von Personalkontinuitäten in Verwaltung und Staatsdienst belegen zu können.

35 | Ohne diese moralische Prädisposition wäre auch der »Historikerstreit« der 1980er-Jahre nicht möglich gewesen.

36 | Stephan Braese: Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Berlin/Wien 2001.

in die 1990er-Jahre weitgehend ignoriert. Auch Edgar Hilsenraths Romane und George Taboris Dramen erschienen in den 1970er- und 1980er-Jahren unter Schwierigkeiten und wurden zunächst kaum rezipiert. Und in der DDR bliebe allein der Roman *Jakob der Lügner* zu benennen, der mit komischen Darstellungsmitteln die NS-Vergangenheit zu fassen suchte.

So blieb auch Adolf Hitler in den Narrativen dieser Jahrzehnte weitgehend unsichtbar oder wurde allein in historiografischen und publizistischen Medien (Der Spiegel, Stern etc.) dokumentarisch abgebildet. Hier diente er als Repräsentant des Jahrhundertverbrechens und als Inkarnation des Bösen schlechthin.³⁷ Außerhalb von Deutschland wurde Hitler bereits seit 1968 in politischen Satiren sichtbar, beginnend mit dem Film *THE PRODUCERS* (1968, R: Mel Brooks, dt. *FRÜHLING FÜR HITLER*).³⁸ In Deutschland dauerte es noch ein Jahrzehnt, bis man Hitler jenseits von Dokumentation und Historiografie zu sehen bekam: Hans Jürgen Syberbergs *HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (1977), ein Cover des Satiremagazins *Titanic* im Jahr 1981 und dann Dieter Kahnenbachs und Friedemann Bedürftigs Hitlerbiografie als Comic³⁹ aus dem Jahr 1989.

Nach 1990 differenziert sich der öffentliche Diskurs über die deutsche Vergangenheit aus. Das Ende des Kalten Kriegs (und damit der Wegfall ideologischer Frontstellungen), die postmoderne Absage an Metaerzählungen und der Siegeszug der westlichen Populärtkultur (die sich literarisch in Form der Popliteratur durchsetzte) – all das zog einen Befreiungsschlag des Feuilletons gegen die Verennahmung der Literatur für erzieherisch-moralische Zwecke nach sich, der nachhaltig sein sollte. So geriet der deutsch-deutsche Literaturstreit der frühen 1990er-Jahre nicht nur zum Versuch der Abrechnung mit systemnahen DDR-Autoren, sondern schnell auch zu einer generellen Absage an eine engagierte⁴⁰

37 | Dies schrieb die Rhetorik der Alliierten aus den ersten Nachkriegsjahren fort, in der Hitler als der alleinig Schuldige für die Kriegsverbrechen ausgemacht wurde und das deutsche Volk auf diese Weise entlastet und für die Umerziehung (»Re-education«) gewonnen werden sollte. Ähnlich ist die Deutung der Vergangenheit in Hirschbiegels Film *DER UNTERGANG* (2004) angelegt.

38 | Weitere satirische Darstellungen in den Medien beschreibt Erk, So viel Hitler war selten, S. 109–116.

39 | Dieter Kahnenbach/Friedemann Bedürftig: *Hitler*. Hamburg, 1989. Mit Förderung durch die Bundeszentrale für Politische Bildung veröffentlicht.

40 | Der Begriff der »engagierten« Literatur (»litterature engagée«) wird hier mit Verweis auf die Debatten der 1990er-Jahre verwendet; vgl. Helmut Peitsch: Warum moralische Fallgeschichten, ästhetische Rettung von Werken und Regionalisierung kein Ersatz für eine Geschichte der Beziehungen zwischen BRD- und DDR-Literatur sind. In: Holger Helbig (Hg.): *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin 2007, S. 285–300, hier 296.

und moralisch aufgeladene Literatur, die über Jahrzehnte in der alten Bundesrepublik entstanden war.⁴¹

Jenseits der engagierten Literatur hatten es aber mittlerweile einige popkulturelle Werke ins Rampenlicht der Öffentlichkeit geschafft: Nachdem Art Spiegelmans Comic *Maus* (1989/1991) mit einem Jahrzehnt Verspätung einen deutschen Verlag gefunden hatte, erschienen die Comicbücher Achim Greser *Der Führer privat* (2000) und Walter Moers *Adolf – Äch bin wieder da* (1998).⁴² Mit ihren satirischen Darstellungen hatte sich nicht nur ein neuer Ton, sondern auch ein anderer Umgang mit Vergangenheit durchgesetzt: Greser macht Hitler zum Spiegelbild gegenwärtiger deutscher Spießbürgerlichkeit; Moers lässt Hitler als das enthistorisierte »Abziehbild«⁴³ aus der Populärkultur auftreten. Auch wenn hier keineswegs behauptet werden soll, dass mit diesen Publikationen – immerhin folgen auf den ersten Band von Walter Moers zwei weitere Comicbände⁴⁴ – der ernsthafte, geschichtsdidaktische Diskurs durch einen heiter-satirischen Diskurs abgelöst worden sei, so lässt sich zumindest vermuten, dass sich mit der Jahrtausendwende ein zweiter komplementärer (oder konträrer) Diskurs der Darstellung von NS-Vergangenheit etabliert hat, der in den kommenden Jahren in den populären und Massenmedien an Einfluss und schließlich Diskurshoheit gewinnt, auch weil er sich über die neuen, ungefilterten Kanäle der sozialen Netzwerke im Selbstlauf verbreitet. Insbesondere die Ausdifferenzierung der Öffentlichkeiten in den sozialen Netzwerken und deren unbegrenzte Pluralität darin verfügbarer Informations-, Wissens- und Meinungsangebote haben es im zurückliegenden Jahrzehnt ermöglicht, dass Inhalte und Darstellungsformen jeglicher Art quasi gleichberechtigt nebeneinander existieren und nur mehr nach quantitativen Kriterien (*likes*) und über Filterblasen verbreitet werden. Die Wirkungsmacht der Bilder wird über Videoportale wie Youtube exponentiell verstärkt: Hier werden Bildsequenzen in satirischer, parodistischer und grotesker Weise produziert, adaptiert, resampled und rezipiert. In der sogenannten hybriden Medienöffentlichkeit – dem Zusammenspiel und Aufeinanderbezogensein von Massenmedien und sozialen Medien – laufen immer neue und alte Bilder in der Dauerschleife. Dabei verstärken und entwerten sie sich gegenseitig und bieten jenseits von Leitmedien und *Gatekeepern* eine unbegrenzte und unkontrollierbare Pluralität von konkurrierenden Narrativen.

41 | Karl Deirix/Hannes Krauss (Hg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«*. Hamburg/Zürich 1991.

42 | Die Comics beider Künstler waren zuvor in der Satirezeitschrift *Titanic* erschienen.

43 | Erk, So viel Hitler war selten, S. 125.

44 | Walter Moers: *Adolf – Äch bin schon wieder da*. Frankfurt am Main 1999; ders.: *Adolf – Der Bonker*. München 2006.

6. ANNÄHERUNGEN AN DIE SED-DIKTATUR

Wie geht die Literatur mit einer Vergangenheit um, die aufgrund der lebensweltlichen Erfahrungen von 16 Millionen Menschen bis in die Gegenwartsgesellschaft hineinreicht? Wiederholt(e) sich der »schwierige« Prozess literarischer »Vergangenheitsbewältigung« nach dem Untergang der SED-Diktatur einmal mehr? Gab und gibt es ähnliche Deutungs- und Darstellungsmuster, die in Analogie zur Aufarbeitung der NS-Diktatur rezirkuliert und adaptiert werden? Wie stehen die Narrative der Aufarbeitung der NS-Diktatur im Verhältnis zu jenen der Aufarbeitung der SED-Diktatur?

Seit Anfang der 1990er-Jahre wird nach dem »Wenderoman« gerufen, nach einer literarischen Großform, die die Erinnerung an die untergegangene DDR – als »totalitäres Regime« ebenso wie als »heile Welt der Diktatur«⁴⁵, also als höchst ambivalenter Lebensort und Erfahrungsraum für 16 Millionen Menschen – im Narrativ festhält. Die einer solchen Erzählung eingeschriebene Deutung der Vergangenheit liegt beim Autor, seiner Generationszugehörigkeit und nicht zuletzt seinen konkreten autobiografischen Erfahrungen, die in verschiedene Positionen und Haltungen zwischen Anpassung und Verweigerung einmünden (Erich Loest und Wolf Biermann auf der einen, Christa Wolf und Volker Braun auf der anderen Seite, Uwe Tellkamp und Thomas Brussig auf einer wieder anderen).⁴⁶ Der Modus des Erinnerns ist zunächst von einer ähnlichen Ernsthaftigkeit getragen, wie man ihn aus der frühen Nachkriegszeit kennt. Man ist auf der Suche nach Schuld und Verantwortung für vergangenes Leid und Unrecht oder nach einem Abschied von der Utopie eines dritten Wegs, der nicht den Anschluss der untergegangenen DDR an die alte Bundesrepublik mit sich gebracht hätte. Wolfgang Emmerich prägte noch in den 1990er-Jahren das Bild vom DDR-Autor, der von einem »furor melancholicus« gezeichnet sei.⁴⁷

Diese zweite »Stunde Null« wird alsbald von der Stimmung einer freiheitsfrohen Vereinigung von Ost und West begleitet. Die Ankunft in Freiheit und Einigkeit, in Demokratie und Wohlstand (»blühende Landschaften«) war in der politischen Rede normativ gesetzt. Darüber hinaus aber gab es Autoren, die die Ankunft in einer demokratischen Gesellschaft, die sie als frei von Bevormundung, Zensur und Unterdrückung anderen Denkens wahrnahmen, begrüßten. Und nicht zuletzt entwickelte der Literaturbetrieb seine eigene, am kommerzi-

45 | Stefan Wolle: Heile Welt der Diktatur. Berlin 1998.

46 | Eine Systematisierung von DDR-Autoren und deren »Habitus« nach dem Ende der DDR wird von Wolfgang Emmerich vorgeschlagen in ders: Habitus- und Generationsgemeinschaften im literarischen Feld Ostdeutschland – vor und nach der Wende. In: Helbig, Weiterschreiben, S. 269–283.

47 | Wolfgang Emmerich: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München 1991, S. 232–245, hier S. 234.

ellen Erfolg orientierte Dynamik, die der Literatur jenseits von kulturpolitischen Interessen und jedweder moralischen oder gar didaktischen Instrumentalisierung ihre Freiheit (zurück-)gab, die sie in Zeiten eines geteilten Deutschlands nicht haben konnte. So waren die 1990er-Jahre von einer Popliteratur dominiert, die von der heiteren Verdrossenheit einer Autoren generation gezeichnet war, auf Dauer gestellte Jugendlichkeit suggerierte und sich nicht mehr um die Bewältigung von diktatorischen Vergangenheiten scherte. Von einem solch leichtfüßigen Modus konnte zuvor, also unmittelbar nach 1945, nicht die Rede sein, als man sich gesamtdeutsch an der Schuldfrage abarbeitete.

Ab Ende der 1990er-Jahre lässt sich ein Wandel im Umgang mit der DDR-Vergangenheit beobachten. Die Insignien der Macht sowie die Symbole der Alltags- und Konsumkultur werden, nachdem sie längst in die staatlichen Archive und die vielerorts entstehenden (halboffiziellen) DDR-Museen verbannt und im Alltagsleben der ostdeutschen Bevölkerung durch die Symbole einer neuen staatlichen Zugehörigkeit ersetzt wurden, zu einem Arsenal von frei verfügbaren Zeichen, die, wie in der Popkultur üblich, statt auf eine komplexe und zuweilen schmerzhafte Realität (und Erinnerung) zu referieren, nur noch Abbild eines Zeichens sind und ganz im Sinne des postmodernen Spiels mit Ornament und Oberfläche resampelt werden. Statt auf politische, im Fall der DDR autoritäre bzw. totalitäre Herrschaftspraxis oder auf konkrete Lebenserfahrungen der Opfer und Leidtragenden zu verweisen, bleibt diesen Zeichen die Funktion, einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu setzen und nach Jahrzehnten des bedeutungsschweren Nachdenkens über Schuld und Verantwortung in die Gegenwart und Normalität positiver Nationalidentität entlassen werden zu können.

Die politische Elite und die mediale Öffentlichkeit taten ihr Übriges. Im Herbst 1999 wurde der zehnte Jahrestag des Mauerfalls ausgiebig zelebriert. Die Widersprüche und Defizite des Vereinigungsprozesses und die einstigen Opfer der Diktatur blieben in der medialen Jubelstimmung unbeachtet. In dieser positiven Grundstimmung war es möglich, dass sich ein seichter Schimmer von Nostalgie über die kollektive Erinnerung legte. Das tat gut: In der Nachkriegszeit hatte man – insbesondere in der DDR – unter der Last der Kollektivschuld sowie unter dem Damoklesschwert des Kalten Krieges nie so recht das Gefühl aufkommen lassen, sich unbeschwert über ein historisches Ereignis freuen zu dürfen. Auch offizielle Gedenktage waren häufig an negative Ereignisse geknüpft (17. Juni, 13. August). Mit dem 9. November, ursprünglich mit dem Gedenken an die Reichspogromnacht assoziiert, gab es nun einen Feiertag, den sich ein Teil Deutschlands mutig erstritten hatte und der für einen Akt der Freiheit stand.

Die 1990er-Jahre erscheinen im Rückblick als eine Zeit, da sich die gesamtdeutsche Erinnerung an vormalige Diktaturen neu konstituiert und die Modi des Erzählens und Zeigens einander gegenseitig beeinflussen und sich sukzessive angleichen – wenngleich sie einander weder relativieren noch trivialisieren

dürfen. Diese Annäherung geschah vor der Folie eines europäischen Prozesses der Neukonfiguration des Erinnerns, der von A. Assmann als Weg zu einem »dialogisches Erinnern« bezeichnet wurde, das unterschiedliche, wenn nicht konträre Erinnerungen integrieren würde.⁴⁸ Während Thomas Brussig und Leander Haußmann, Jens Sparschuh und Jakob Hein die SED-Diktatur aus der Perspektive des Alltags und derjenigen, die sich als Außenseiter, als Harlekine und angepasste Dissidenten oder ungefährliche Mitläufer »irgendwie« durchs Leben schlügen, auf lakonisch distanzierte, heiter bis satirische Weise neu erzählen und dabei, so wie Thomas Brussig, als »Simplicissimus im Kampf gegen die Deutungsmuster der Geschichtsschreibung«⁴⁹ antreten, wagen sich Walter Moers und Achim Greser an eine eher auf den Privatmenschen und lächerlichen Versager abzielende Darstellung des »Führers« und seines unmittelbaren Führungsstabs.

Im Umgang mit beiden Vergangenheiten werden die Zeichen der damaligen Alltags- wie der gegenwärtigen Popkultur, mit denen die historischen Figuren spielerisch konfrontiert werden, in die Darstellung aufgenommen. So wird die doppelte deutsche Diktaturvergangenheit ab 1999 zu einem mehrdimensionalen Projektionsraum für popkulturelle Zeichen und heiter-komische bis satirische Narrative.

Just in dem Moment, da man über die zweite deutsche Diktatur lachen konnte, fiel auch das Lachen über die NS-Diktatur leicht(er). So erscheinen kein Jahrzehnt nach dem Untergang der DDR nicht nur Romane und Filme im satirischen Modus, die die DDR-Diktatur aufzuarbeiten suchen, sondern auch die Comics von Walter Moers und Cartoons von Achim Greser.

Der internationale Kinofilm tat sein Übriges: Immer häufiger war das Lachen über totalitäre Systeme und ihre Protagonisten möglich. *DAS LEBEN IST SCHÖN* (R: R. Benigni, 1997) und *DER ZUG DES LEBENS* (R: R. Michaleanu, 1998) sind zwar keine Komödien im eigentlichen Sinne, enthalten aber entlastende, komödiantische und satirisch-groteske Elemente. Auch im deutschen Kinofilm wurde die Diktatur komisch bis satirisch erzählt: So kommt 2007 Dani Levys satirische Komödie *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* ins Kino.⁵⁰

Heiter-satirische Erzählungen finden sich auch in Filmen über die späte DDR: *HELDEN WIE WIR* (R: S. Peterson, 1999) und *SONNENALLEE* (R: L. Haußmann, 1999) kommen beide im zehnten Jahr nach dem Untergang des Staates auf die Leinwand. Ganz im Zeichen des Pop der späten 1990er-Jahre war die schillernde Oberfläche der Diktatur, nun mit der Patina einer verklärenden

48 | Vgl. Aleida Assmann: Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur? Wien 2012.

49 | Decker, Die Freiheit zu lachen.

50 | Dieser Film ist sicherlich auch als Gegenerzählung zu Hirschbiegels apologetischem Endzeit-Kammerspiel *DER UNTERGANG* (2004) zu lesen.

Erinnerung überzogen, an den Ritualen und Warenzeichen der Alltagskultur erzähl- und zeigbar geworden. Was Florian Illies' *Generation Golf* (2000) für die alte Bundesrepublik darstellte, nämlich einen beschaulichen Rückblick auf das Aufwachsen in der Konsumgesellschaft der 1970er- und 1980er-Jahre, wo man sich selten an die Realität des Kalten Krieges erinnerte, das leistete Thomas Brussigs Generationsnarrativ *SONNENALLEE* für den östlichen Teil Deutschlands, wo das Aufwachsen im »realexistierenden Sozialismus«, d.h. in einem, wie es die öffentlichen Diskurse apostrophierten, »totalitären Unrechtsstaat«, gar nicht so beschaulich sein sollte – und es dennoch war.

Der Faden der heiteren Narrative – die das Kino als Projektionsfläche bevorzugten und damit nachhaltig auf das kollektive Bildgedächtnis wirkten – zieht sich bis in die Gegenwart: *GOOD BYE, LENIN* (R: W. Becker, 2004), *KLEINRUPPIN FOREVER* (R: C. Fiebeler, 2004), *NVA* (R: Leander Haußmann, 2005) und *STANKOWSKIS MILLIONEN* (R: F. Meyer Price, 2011) und zuletzt die Tragikomödie *BORNHOLMER STRASSE* (R: C. Schwochow, 2014).

Der Literaturbetrieb weiß hier Schritt zu halten: Thomas Brussigs Roman zum Film *Sonnenallee* (1999) und fünf Jahre später *WIE ES LEUCHTET* (2004) erzählen auf bekannt satirische Weise von der Endphase der DDR und ihrem Untergang – einem Untergang, der für die Protagonisten immer auch einen Aufbruch in ein neues Leben bedeutet.

Ein neuer Modus erweitert diesen Diskurs, als Romane erscheinen, die die DDR nicht untergehen, sondern fortleben lassen. Simon Urbans Roman *Plan D* erzählte die fortexistierende DDR bereits im Jahr 2011 als Polit- und Spionage-thriller und stellt den ersten Roman dar, in dem eine kontrafaktische Erzählstrategie in Bezug auf die DDR eingeführt wird. Groteske Überzeichnungen gehören selbstredend zum Narrativ. Thomas Brussigs jüngster Roman *Das gibt's in keinem Russenfilm* (2015) verfolgt ebenso wie Harald Martenstein und Tom Peuckert in *Schwarzes Gold aus Warnemünde* (2015) eine ähnliche Strategie, allerdings in satirischem Ton: Sie erzählen in unterschiedlichen Konstellationen vom Fortbestehen der DDR als mehr oder minder wirtschaftlich erfolgreicher Staat, in dem aber auch die Staatssicherheit und ehemalige Realpersonen der Geschichte ihr Unwesen treiben dürfen.

Zeitgleich – und hier schließt sich der Kreis – steht Hitler auch im Roman wieder von den Toten auf. War er im Comic durch Walter Moers und Achim Greser, im Film durch Oliver Hirschbiegel sichtbar und durch Dany Levy lächerlich gemacht geworden, so steht er in Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* (2012) ganz und gar alltäglich und nicht vordergründig lächerlich vor dem Leser.⁵¹ Gleichzeitig geistert er quasi »Seit' an Seit'« mit Honecker und Krenz und manch anderen düsteren Diktatoren aus früheren Jahrhunderten über den Fernsehbildschirm von ZDF und Sat1.

51 | Verstärkt wird seine Sichtbarkeit durch die Verfilmung des Romans durch David Wendt im Jahr 2015.

7. FAZIT

Die Erinnerungskultur – gerade mit Blick auf das Erinnern an die »Gewaltgeschichte«⁵² des 20. Jahrhunderts – ist seit zwei Jahrzehnten in Revision. Nationale und monologische Erinnerungen tragen nicht mehr. Drei Prozesse dieser sich verändernden Erinnerungskultur sind zu bedenken, wenn man die gegenwärtige Faszination für satirische Diktaturdarstellungen verstehen will.

Erstens: Es gibt eine Tendenz zur Globalisierung des Holocaust. Eine bezeichnende Episode der 1990er-Jahre war die Rede vom »Kosovocaust«, die auf den damaligen deutschen Verteidigungsminister zurückgeht, der den ersten bewaffneten Auslandseinsatz von deutschen Soldaten im Ausland im Jugoslawienkonflikt zu legitimieren suchte.⁵³ Auch in anderen Diskursen, die darauf abheben, Großverbrechen und Genozide der westlichen Zivilisation aufzuarbeiten, wird der Verweis auf den »Holocaust« allfällig (so ist die Rede vom *Black Holocaust*). Mit dieser Dekontextualisierung geht eine Dehistorisierung der realen Ereignisse einher. Der Holocaust dient als Synonym oder »Passepartout« für verschiedene Völkermorde. Die Medienfigur Hitler erscheint auch nicht mehr nur als die Personifizierung des Bösen schlechthin, sondern längst schon – nicht zuletzt dank einer langen Reihe von Parodien und satirischen Darstellungen auch aus der NS-Zeit selbst – als lächerlicher Hanswurst. Diese »Hanswurstisierung« (Axel Decroll)⁵⁴, die mit der Stilisierung zum »Monster« oder zur satanischen »Gruselfigur« Hand in Hand geht, hat Hitler längst zu einer Kunstfigur werden lassen, die aus dem konkreten historischen Kontext enthoben und zu einer crossmedialen Fiktion (Moers' Videoclip ICH SITZ IN MEINEM BONKER) wurde.

Mit dieser Kunstfigur kann letztlich auch Geld verdient werden; dabei funktioniert die Kommerzialisierung nicht allein über satirische Kunstwerke, sondern genauso über Dokumentationen (die letztlich kostenpflichtig sind) oder auch über Devotionalienhandel oder Merchandising (Fanartikel) in rechtsextremen Milieus.

Zweitens: Die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit liegt mittlerweile so weit von der Lebenswirklichkeit und dem Wissenshorizont⁵⁵ der heu-

52 | Assmann, Auf dem Weg, S. 69.

53 | Im Kontext der NATO-geführten KFOR-Einsätze der Bundeswehr im zerfallenden Jugoslawien hatte der damalige Bundesverteidigungsminister Rudolf Scharping die Existenz von Lagern mit »Konzentrationslagern« gleichgesetzt und vom »Kosovocaust« gesprochen. Vgl. Levy/Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter, S. 188–195.

54 | Timur Vermes und Peter Decroll im Interview mit Peter Kümmel: Es kann jeder Zeit wieder passieren. In: Die Zeit vom 8. Oktober 2015, online unter www.zeit.de/2015/41/er-ist-wieder-da-timur-vermes-axel-drecoli

55 | Der Historiker Decroll berichtet im Interview von Erfahrungen in der Hochschullehre im Fach Geschichtswissenschaft.

tigen Rezipienten entfernt, als dass ein Kunstwerk, das sich – auch in der Fiktion – realhistorischer Namen und Codes der zu erinnernden Vergangenheit ausschließlich in der erzählten Zeit des Nationalsozialismus bedient, und sei es im satirischen Modus, kaum mehr verständlich zu sein scheint und/oder zu wenige Leser findet, als dass Verlage es riskieren, das Werk überhaupt zu verlegen. Zudem lässt das allmähliche Verschwinden der Zeitzeugen auf authentische, also eigenbiografische Erfahrung bauende Narrative ausbleiben. So erfinden die Autoren – und sie gehören alle der Generation der Nachgeborenen an – zwangsläufig eine zunehmend in die Ferne gleitende Vergangenheit in der Fiktion⁵⁶ oder sie holen ihre historischen Figuren und Plots in die Erzählgegenwart. Und dort begegnen wir als Leser den Untoten der Vergangenheit – ganz im Sinne eines *Ich bin wieder da* (Moers) bzw. *Er ist wieder da* (Vermes). Dabei geht es weniger um das Erkunden von Welt und des Handelns in der Welt von damals, sondern um die Verortung des Selbst in der Gegenwart.

Drittens: Die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit scheint im Moment des Untergangs des zweiten deutschen Staates durch die Auseinandersetzung mit eben jener jüngeren deutschen Diktatur abgelöst zu werden. Da es keine Kriegsverbrecher zu verurteilen, sondern nur mehr ein Volk von Duckmäusern, Drückebergern und Angepassten in die neue Ordnung (Arbeitsmarkt und Sozialsysteme, Konsum- und Zivilgesellschaft) zu integrieren galt, fiel der Umschlag von authentischen, auf Katharsis bauenden und/oder autobiografischen Narrativen eines Leidens unter der SED-Diktatur hin zu satirischen Diskursen, die nach den Absurditäten, Profanitäten und Lächerlichkeiten des Systems und seiner Mächtigen fragte, leichter. Dies galt gerade in Zeiten des Pop. Ulbricht und Honecker, Krenz oder Schabowski taugten nicht zu »großen« Protagonisten der Satire. Sie waren schon zu Lebzeiten lächerlich in ihrer Kleinbürgeridylle am Wandlitzer See. Oder sie waren nicht »böse« genug wie ein Hitler, Göring oder Himmler.

Auf literarischem Terrain sind in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten vier narrative Modelle auszumachen, die zur »Bewältigung« der beiden deutschen Diktaturen herangezogen werden:

Eins: Die erzählte Zeit ist die NS-Vergangenheit. Hier agieren Erzähler und Figuren vor der Folie der historischen Fakten. Satire wird in diesem eher konventionellen Modell in Form der Abweichung, Überzeichnung oder ironischen Brechung verwendet und entlarvt Machtverhältnisse aus der Sicht der Zeitzeugen. Damit werden politische, ökonomische und andere Mechanismen sichtbar gemacht, die zum Entstehen von Diktatur beitragen können (Hilsenrath, Becker, Kunkel u. a.).

Zwei: Die erzählte Zeit ist die Gegenwart, in die Figuren aus der NS-Vergangenheit als »Untote« hinübergeholt werden. Satire analysiert hier Widersprü-

56 | Auf großartige Weise tut dies, hier exemplarisch genannt, Marcel Beyer mit seinen Romanen *Flughunde* (1995) und *Kaltenburg* (2008).

che und Machtverhältnisse, die in der Gegenwart verortet werden; aber auch Fiktionen, die aus den Medien (dem Medienbetrieb/der Kulturindustrie) selbst entspringen. Damit werden latente bzw. potenzielle Gefährdungen unserer demokratisch verfassten (Medien-)Gesellschaft sichtbar (Vermes, Moers, Greser).

Drei: Die erzählte Zeit ist die späte DDR bzw. die »Wendezeit«. Satire spiegelt hier das Fehlverhalten von Figuren, die auf reale Personen schließen lassen, sowie auf Missstände und Machtverhältnisse im Horizont der erzählten Zeit, die kritisiert werden sollen. Die Darstellung konterkariert den offiziellen Geschichtsdiskurs (Brussig, Sparschuh u. a.).

Vier: Die erzählte Zeit ist die DDR, die als Staatswesen in der Fiktion fortexistiert. Satire spiegelt damalige, aber auch gegenwärtige Machtverhältnisse, u.a. indem Figuren geschaffen werden, die reale Personen der Zeitgeschichte persiflieren oder karikieren (Brussig, Martenstein/Peuckert).

Diese Modelle können und müssen weiter ausdifferenziert werden. Das heißt, jedem dieser Modelle, die hier vorgeschlagen werden, können je individuelle Handlungsstrukturen und Figuren- und Konfliktkonstellationen zugeordnet werden. Das wäre ein Desiderat, das aber an dieser Stelle nicht zu leisten ist.

Was deckt Satire nun in diesen narrativen Modellen auf, was nicht durch Geschichtsschreibung längst analysiert und kartografiert wurde? Sie holt zum einen die Erkenntnisse der Historiografie aus den Museen und Gedenkstätten, aus den fachwissenschaftlichen Publikationen und populärwissenschaftlichen Dokumentationen in den größeren Raum der Öffentlichkeit – und in jenen Raum, den wir als »Popkultur⁵⁷ bezeichnen. Zum anderen lenkt sie den Blick auf die Alltagsgeschichte, die jenseits der Politik- und Machtgeschichte zu finden ist. Sie holt subjektive Erfahrungen – und damit die Innenansicht der Diktatur – aus der Perspektive derjenigen, die überlebt haben oder sich arrangierten, ans Licht. Und sie konkurriert mit der offiziellen Erinnerungspolitik, indem sie Gegenentwürfe zu einem offiziellen Geschichtsdiskurs liefert (etabliert etwa durch die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur oder die Bundeszentrale für politische Bildung u. a.), auch wenn die Autoren Gefahr laufen, das »System« zu verharmlosen.

Bei Sätiren über die NS-Diktatur ging es darum, die Alltäglichkeit und Banalität des Bösen aufzuzeigen und das Private im Politischen zu restituieren, auch wenn hier derselbe Vorwurf droht – nämlich das Grauen zu verharmlosen. Auf den Menschen Hitler zu schauen, war Anliegen einer revisionistischen Geschichtsdeutung. Es ist aber auch ein Anliegen einer bis heute engagierten und antifaschistischen Kunst, die den Führer nicht nur in seiner ganzen Lächer-

57 | Eine wichtige Arbeit zur Popkultur, die allerdings noch nicht die Ausdifferenzierung der Öffentlichkeiten im digitalen Zeitalter berücksichtigen musste, stammt von Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur. Frankfurt am Main 1997.

lichkeit zeigt (Greser, Moers), sondern nicht minder dem heutigen Leser ein Spiegel vor Augen hält und ihn fragt, wie er der Faszination des Grauens und der im Grunde menschenverachtenden Ideologie begegnet, die sich in nationalistischer und rassistischer Rhetorik spiegelt (Vermes).

So leisten Satiren über die NS-Diktatur zweierlei: Sie erlauben einen verfremdeten, aber umso schärferen Blick in die Strukturen der Macht, wobei Täter und Opfer gleichzeitig in den Blick geraten sollen. Und sie spiegeln Widersprüche und Unvollkommenheiten der Jetztzeit, so wie es Satire im Ursprung schon immer tut.

Bei Satiren über die SED-Diktatur geht es in ähnlicher Weise zunächst auch um den Blick in den Alltag in der Diktatur sowie um gegenläufige und komplementäre Narrative einer (privaten) Erinnerung, die den offiziellen Blick auf das totalitäre System der SED-Herrschaft durch einen versöhnlichen Ton ersetzte. Die streng genommen totalitären Aspekte, die das Unmenschliche der Diktatur belegen, verschwinden allerdings in diesen Narrativen. Die Romane erzählen leichtfüßig und versöhnlich von der Vergangenheit. Opfern begegnet der Leser hier nicht (mehr) – ganz im Stil einer verlängerten Popliteratur.

Während Satiren über die NS-Diktatur – von den Werken des antifaschistischen Exils sowie den Romanen von Grass und Hilsenrath in der Nachkriegszeit abgesehen – erst Jahrzehnte nach dem Untergang des Regimes möglich waren, so sind Satiren über die untergegangene DDR schon fünf Jahre nach dem Verschwinden des Landes möglich. In den kontrafaktischen Narrativen, die die untergegangenen Diktaturen in die Gegenwart oder eine nicht allzu ferne Zukunft hinüberretten, geht es weniger um Vergangenheitsbewältigung im ursprünglichen Sinne, sondern vorwiegend um eine Erkundung deutscher Verhältnisse in der Jetztzeit, in denen Unverarbeitetes – ja Untotes – aufscheint. Zu messen bleibt jede satirische Darstellung aber an dem Anspruch, den Stefan Braese vor 20 Jahren formulierte:

Wie immer auch sich das Satirische in dieser durch die Wiedervereinigung aufgerufenen neuen Nähe zum Ereignis der Shoah behaupten wird – es wird zu messen sein an der Radikalität des Romans *Der Nazi und der Friseur*: eines Satirischen, das Täter und Opfer vor dem Massengrab so nahe zusammenzuführen wagte, dass jeder Unterschied ›willkürlich‹ wirkt.⁵⁸

58 | Braese, Die andere Erinnerung, S. 280.

Special Section III

Schwerpunkt

**Poets in Residence aus der Schweiz:
Reto Häny, Dorothee Elmiger
und Peter Stamm**



© Andreas Erb

Im Labyrinth von Reto Häny findet man sich

Eine Einführung in vier Abschnitten

ANDREAS ERB

1. Sog

Lesend in einen Sog geraten, in Aufwirbelungen von Silben, Worten, Sätzen und Bildern geraten, dazwischen geraten: zwischen das Kräfteverhältnis von statischem Luftdruck, jenem der Welt außerhalb der Buchzeilen, und dem dynamischen Luftdruck, jenem der Welt der Buchzeilen; ausgesetzt den unterschiedlichen Strömungsgeschwindigkeiten, damit einhergehend den unterschiedlichen Druckverhältnissen, aufsteigend, fallend, beides ist möglich, so, wie es der Schweizer Mathematiker und Physiker Daniel Bernoulli im 18. Jahrhundert erforscht hat und dessen Gesetz vom Verhältnis von Strömungsgeschwindigkeit und statischem Druck unter anderem in der Luftfahrt nutzbar gemacht werden konnte. Also in einen Sog gerate ich regelmäßig, wenn ich etwas von Reto Häny lese. Ich greife auf Metaphern zurück, durchlebe Anwandlungen, um mich verständlich zu machen, um zu verdeutlichen, wie mich die Wucht seiner Prosa umhaut, wie mich der dynamische Luftdruck, also der Windzug seiner Zeilen, bewegt – nicht emotional, sondern körperlich und intellektuell. Aber was genau verursacht diesen Sog, lässt mich taumeln und fliegen gleichermaßen? Da sind diese unglaublichen Satzkonstruktionen, diese Ketten, die man, die ich wieder und wieder lesen und nachdenken muss, will ich nicht darin verloren gehen, diese scheinbar nicht abreißenden Gedankenströme, anders: die verschachtelten Bildwelten, die sich allmählich zu Panoramen zusammensetzen, die man abschreiten kann, ganz umgeben von ihnen, ein Entkommen ist kaum möglich; dann die Verwendung des Partizip Präsens, das Gleichzeitigkeit suggeriert und einen hypotaktischen Eindruck von der Allgegenwärtigkeit der Dinge und Ereignisse erzeugt. Da sind zudem diese großartigen Digressionen, Abschweifungen in Klammern gefasst oder zwischen zwei Gedankenstrichen niedergelegt, zur Seite gesprochene Gedanken, alles in allem eine rhetorische Komposition, die keine »Rennleser« anspricht, wie Jean Paul sie schon kannte, eine ästhetische Konstruktion also, die eine Unbedingtheit des Lesens einklagt und mit rauschhaftem Schwindel belohnt, gleichzeitig einmündet in ungeahnte Dimensionen des Welterkennens. Etwas skeptischer ist

der Literaturkritiker Anton Krättli: »Ob Schachtelsatz oder Kettensatz, Hypotaxe oder Parataxe, Redundanz und Aberranz – es ist keine Ordnung in diesen ausufernden Sätzen, sondern Unordnung sozusagen als Prinzip.«¹ So zutreffend wie amüsant diese Beobachtung ist, so kann ich sie nur partiell teilen. Reto Hänný arbeitet konzentriert an Raum und Zeit der Prosa; und nimmt man sich die Geduldsenergie, scheut nicht die Wiederholung der Wiederholung, gestalten sich die Sätze wie mehrdimensionale Arabesken, die sich hinauswinden aus einer jeden Papierseite. Das heißt: Alle erzählerischen, sprachlichen Haupt- und Nebenwege mit all ihren manieristischen Verzweigungen sprengen die Zweidimensionalität der gedruckten Seite und etablieren einen dreidimensionalen Denkraum, erweitern das linear Gesetzte, das übrigens immer grafisch durchkomponiert ist und von großer Ordnung zeugt, erweitern diese Schriftordnung ins Mitgedachte, ins Synchrone vor und hinter den Wörtern und Zeilen.

Ein Beispielsatz mag eine Vorstellung davon geben, wovon ich schreibe:

Oder Nenis Geschichten über die Schieferbrüche des Scaläratobels, in denen heute, nachdem sie, weil längst niemand mehr das Einmaleins und die ersten wortkargen Abenteuer voller Begeisterung mit dem Steingriffel in die Schiefertafel kratzt und als Tischplatten Resopal oder ähnliche Stoffe pflegeleicht bessere Dienste tun, stillgelegt und von Rüfen verschüttet sind, weit abseits der Siedlungen, versteckt hinter dem Wald, dort, wo nicht der wachsame Vogel, dessen Haupt ein Kamm zierte, jeden Tag die Morgenröte herbeikräht, wo weder wachsame Hunde und, wachsamer noch als Hunde, die Gänse das Schweigen stören und keine zankende Zunge zu vernehmen ist, wohin die Sonne weder morgens noch mittags, noch abends zu dringen vermag, wo graue Nebel aus der Erde steigen und ungewisse Dämmerung verbreiten, nichts als lautlose Stille wohnt und nur ein paar Wässerchen, von hoch oben über die Felsen rieselnd, armselige Rinnsale, die unversehens anschwellen können, den hierher verirrten Wanderer durch das Gemurmel ihrer unten über Kiesel kraulenden Wellen zum Schlaf verführen, ein ausgepichtes Völkchen in klaren Vollmondnächten, mit Vorliebe um Sankt Krispin herum, wenn die Lüfte besonders würzig sind, auf zyklopischen Felsblöcken und glitschigen Schieferplatten sein Unwesen treibt, durchlaucht hochwohlöbliche Herrschaften, Ratsherren und Ambassadoren, Präfekte, Prädikanten, Vicari, Commisari und Generäle – die Frauen ihnen bloß Dekoration im Wappen –, kurz, zeitlebens sich in Haaren liegende Magnaten und andere Podestà, deren Portraits die Ahnengalerie des Rathauses zieren und deren Grabsteine – DURCH AHNEN BERÜHMT DURCH TUGEND VORNEHM – an der Umfriedungsmauer des Friedhofs bröckeln.²

1 | Anton Krättli: Adler und weisses Kreuz. Zu Reto Hännys Polenbuch – aus schweizerischer und aus polnischer Sicht. In: Schweizer Monatshefte 71 (1991), H. 9, S. 743–747, hier S. 743.

2 | Reto Hänný: Helldunkel. Ein Bilderbuch. Frankfurt am Main 1994, S. 155 f.

Es ist ein Ausschnitt aus der Erzählung des Neni, des Großvaters, der von der belebten und fantastischen Welt der Berge berichtet; diese Erzählungen nehmen breiten Raum ein im Werk von Reto Hänni, er übersetzt, das heißt überträgt sie behutsam von einer gehörten, verklungenen Zeit in unsere Gegenwart und wie jede Spur der Erinnerung sind all die Geschichten gezeichnet von der Zeit des Wiedererzählens, existieren nicht in einem künstlichen und abgeschlossenen Raum, an und für sich, sondern verweben sich mit all den anderen Geschichten, die sich zeitgleich ereignen, während das Verklungene wieder an die Oberfläche kommt. Reto Hännys Übersetzungen, so nenne ich seine Prosa bisweilen auch, vermischen sich zudem mit anderen literarischen Prätexten, mal unmerklich, mal programmatisch; so lese ich diesen einen Satz des Großvaters, der sich dann in zwei, drei weiteren Sätzen ausweitet zu einem Sittenpanorama vergangener Zeiten, mehrfach, ohne mich zu entscheiden, welchem Ast der Deutung ich nun folge: Ich erkenne die Märchen- und Sagenwelt Graubündens, die auch als Gang durchs Inferno gelesen werden kann, »Die ihr eintretet, lasst alle Hoffnung fahren!«, oder doch hinführt zu Kafkas *Strafkolonie*, die auch den Weltblick aus der Vogelperspektive suggeriert, wobei der Vogel kein Vogel, sondern ein Luftschiff ist, ein Seh-Schiff, von dem aus die Welt kaum mehr ist als ein »Spuckkästchen«, ein »Pißbidorchen«.

Ich habe mit formalästhetischen Merkmalen begonnen, in die Schriftwelt des Reto Hänni einzuführen – sie sind mir wichtig, weil sie die Geschwindigkeit bestimmen, mit der wir die Texte des Autors passieren. Nun muss in einer Vorstellung Ordnung sein, und da das Alter von Reto Hänni und sein Weg dahin leicht nachzuverfolgen sind, verzichte ich auf die Darstellung seiner Vita und blicke stattdessen auf drei Romane, konzentriere mich auch auf deren rhetorische Eigenarten, die allesamt diesen Sog, den ich angedeutet habe, erzeugen.

2. FLUG

Beginnt ein Roman mit drei Punkten, folgt dann in Versalien gesetzt ein »DURCHAUS MÖGLICH«, das mit einem Punkt abschließt, so gilt es bereits innezuhalten. In solch einem Romananfang steckt der Hinweis auf die immer drohende Unzuverlässigkeit allen Erzählens, wie selbstverständlich wird damit markiert, dass jeder Roman auch bloß eine Fortsetzung, Wiederholung, Variation von schon Erzähltem ist, und schließlich steht dahinter die Überzeugung, dass der Möglichkeitsraum, den jede Erzählung etabliert, die Grundbedingung ist für ein Nachdenken über Weltläufte zwischen den Grenzen von Faktizität und Potenzialität. Dann der zweite Satz, der mit einem Doppelpunkt abschließt. »So viel steht fest:« Schon jetzt, nach drei Auslassungspunkten, zwei Satzzeichen, acht Silben und sechs Wörtern sind wir mittendrin im Spiel des Reto

Hännys, in seinem Vexierspiel um Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit. *Flug* heißt der Roman, der in zwei gedruckten Fassungen bei Suhrkamp erschienen ist, jener braunen Taschenbuchausgabe von 1985 mit einem Ausschnitt aus einer Fotografie von Jacques-Henri Lartigue mit dem Titel *Le Zyx 24 s'envoie*, und jene von 2004 in der Bibliothek Suhrkamp: Beide Ausgaben sind nur noch antiquarisch zu erhalten – übrigens ein verlegerischer Skandal, Reto Hännys nicht auf der Backlist zu führen. Zurück. Die beiden Romane unterscheiden sich erheblich voneinander. Die zweite Ausgabe trägt dementsprechend den paratextuellen Hinweis »Neue Fassung«. Und Reto Hännys wird nicht müde, zu schreiben und zu erzählen, dass es eigentlich an der Zeit wäre, nahezu überfällig, endlich eine dritte Version vorzulegen, die aber nicht die letzte sein dürfe, nicht sein könne. Die Idee der Unabgeschlossenheit des Kunstwerks, die hier programmatisch zutage tritt, gilt im Prinzip für alle Arbeiten von Hännys, so streng sie formal auch komponiert sind – und das bis in den Satzspiegel, in den Druck hinein. Die Unabgeschlossenheit bezieht sich erstens auf das kaum zu bändigende Zusammenspiel des unterschiedlichen, heterogenen Materials, das verarbeitet wird, zweitens auf die nicht abschließbare Bewertung der biografischen Spur, die jeden Roman grundiert; wie erwähnt ist es die sich aufdrängende Gegenwart mit ihren eigenen Blickwinkeln, ihren Bedeutungsverschiebungen, die sich beständig neu zum Material, zum Leben, zum Schreiben positioniert, die eine Re-Lektüre erzwingt, die sogleich in Re-Écriture mündet.

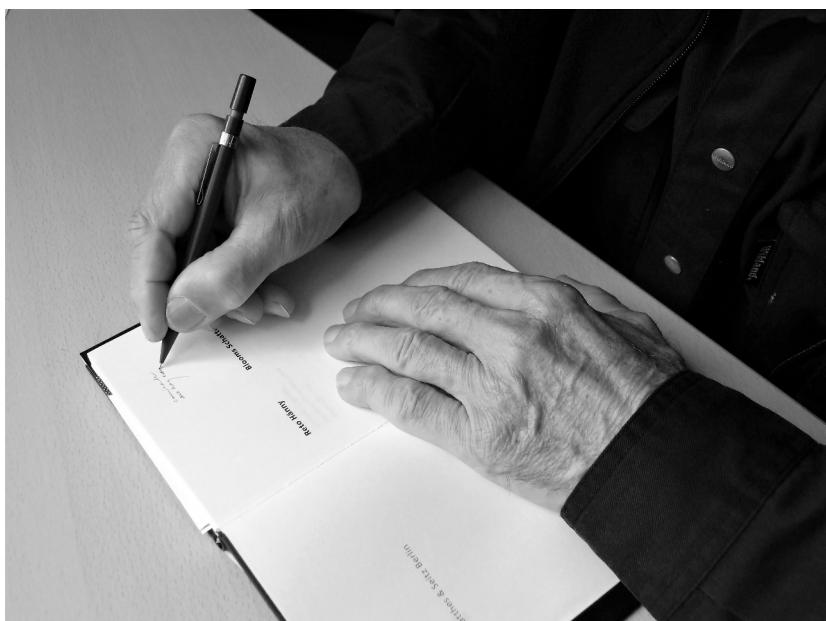
Flug heißt der Roman, die Fotografie eines Flugversuchs von 1910 zierte den Umschlag der 1985er-Ausgabe, der zweite Abschnitt im Buch beginnt: »Keiner kommt stolz in verwegener Kleidung den Hallen und Hangars entlang übers Flugfeld einhergeschritten, leicht hinkend zwar, aber ohne Stock«; der Satz zieht weiter seine Bahn, gemeint ist der Aviatiker Louis Charles Joseph Blériot, derjenige, der 1909 als erster Mensch den Ärmelkanal mit einem Flugzeug überflog. Dieser 37-minütige Flug von Calais nach Dover enthält eine Überschreitungsenergie, die viel weitreichender bewertet wurde als die rein technische Leistung. Etwa, wenn Stefan Zweig schreibt:

Wir jauchzten in Wien, als Blériot den Ärmelkanal überflog, als wäre es ein Held unserer Heimat; aus Stolz auf die sich ständig überjagenden Triumphe unserer Technik, unserer Wissenschaft war zum erstenmal ein europäisches Gemeinschaftsgefühl, ein europäisches Nationalbewußtsein im Werden. Wie sinnlos, sagten wir uns, diese Grenzen, wenn sie jedes Flugzeug spielhaft leicht überschwingt, wie provinziell, wie künstlich diese Zollschränke und Grenzwächter, wie widersprechend dem Sinn unserer Zeit, der sichtlich Bindung und Weltbrüderschaft begehr!⁴

3 | Reto Häny: *Flug*. Frankfurt am Main 1989, S. 16.

4 | Stefan Zweig: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main 1990, S. 229.

Reto Hännys Zugriff auf Blériot ist ebenfalls gebunden an die Idee der Überschreitung, allerdings denkt er sie nicht im idealistisch-politischen Zusammenhang der »Weltbrüderschaft«, sondern grundsätzlicher und im Kontext des Erzählens. Die Bewunderung für die einzigartige Eleganz des Überfliegens von Welt, wie sie sich bei Blériot äußert, wird zur Idee ihres Überschreibens von der geografischen, meteorologischen bis hin zur gesellschaftlich-politischen Welt ebenso, wie von der Welt des eigenen Erlebens samt den sattsam vernommenen Geschichten und Legenden, schließlich von der Welt der Literatur, der Bildenden Kunst, der Fotografie und der Musik. Reto Häny lesen heißt damit, in virtuosen Kunstflügen, in Schleifen der Wiederholung und Variation, in abenteuerlichen Abschweifungen Welt zu erleben – allerdings immer den Abbruch des Satzes, der Geschichte, der Tonlage, den plötzlichen Wechsel des Erzähl-Ichs zur dritten Person, ja immer auch den finalen Absturz einkalkulierend; Reto Häny lesen heißt, neue Welten im Herkömmlichen zu entdecken. Anders, konkreter: Wer von Graubünden lesen möchte, von der Welt der Maiensässe, von Schnee und Nebel, vom Stall und der Dorfschule, vom Unterschied der Walser zu den rätoromanischen Bündnern, vom Piz Beverin; und wer davon lesen möchte mit einer nachhaltigen Irritation, die an Kafka erinnert, mit einer Entgrenzung und dem Pendeln zwischen Detailrealismus und Welthaltigkeit, mit dem James Joyce seinen *Ulysses* ausstattete, und mit dem bösen Spott des Giannozzo von Jean Paul, der/die lese *Flug*. Der Flugrausch wird kaum ausbleiben.



© Andreas Erb

3. HELLDUNKEL

Die weißen, dicht gedrängten, eiligen Lichtpartikel ändern plötzlich die Richtung; nachdem sie fürs Auge ein Weilchen annähernd lotrechte Striche zeichneten, schwenken sie fast in die Waagrechte, verharren plötzlich, beginnen, wenn der Wind brusk umspringt, in die entgegengesetzte Richtung zu stöbern, in einer zur gegenüberliegenden Seite geneigten Bahn gleichen Gefälles, die sie nach zwei drei Sekunden wieder aufgeben, um heftig durcheinanderwirbelnd nach und nach ihre ursprüngliche Orientierung anzunehmen, mit der sie in wiederum beinahe parallelen Strichen Schraffuren zeichnen, bei längerer Betrachtung, wenn vom Wind gereizt die Augen überzulaufen beginnen, zu Schlieren verwischend, die von links nach rechts den erleuchteten Fenstern entlang schauerartig die erhelle Zone durchziehen.⁵

Welch Szenerie. Die Beschreibung von Schneeregen in der nächtlichen, nur punktuell beleuchteten Stadt, frei von jedem Pathos, auf die Genauigkeit der das Phänomen erfassenden Sprache bedacht, oder doch die Beschreibung einer Fotografie, einer Zeichnung? Harte Kontraste durch präzise Lichtführung, *clair-obscur*, *chiaroscuro*, seit der Renaissance Chiffre für eine raumbildende Malerei durch starke Hell-Dunkel-Konstellationen. Aber was nun: Natur- oder Bildbeschreibung? Nicht als Ganzes, sondern in seinen Teilen entzieht sich *Helldunkel* einer Festlegung. Als Ganzes bezeichnet Reto Hännys seinen Band als *Ein Bilderbuch*. In drei Abschnitten durchwandert ein Reisender ein imaginäres Museum, eine Welt voller Bilder, die aber nicht einmünden in Beschreibungen jener Art, die versuchen, das Abgebildete in Worte zu fassen, ganz im Dienst des Bildes: Das Gesehene wird vielmehr in eigene Sprachbilder verwandelt, *poema pictura loquens*, Bilder, die sich verselbstständigen, die den Referenten vergessen lassen, mehr, die vielleicht nur vorgeben, dass es überhaupt einen Referenten gibt. (In meiner Ausgabe jedenfalls findet sich keine Abbildung, die auf Fotografien von Hans Danuser verweisen, wie es das Nachwort behauptet.) Wieder finden wir die bekannten Satzkatarakte, die einen Sprachbildraum etablieren, den es lesend auszuloten gilt. Und dazwischen mehrfach das uneingelöste Versprechen, das auf einen Außenraum verweist, auf ein Dasein jenseits des Buches. »Die nächste Seite ist weiß«, heißt es immer wieder – stattdessen weitere Bilder, die wieder Bilder generieren, Geschichtspartikel, geologische Charakterisierungen, anatomische Zeichnungen, fachsprachliche Exkurse, die Sprache, den Körper sezierend: Und hier greife ich nicht auf Metaphern zurück. Gerade die Passagen, die anatomische Gerätschaften beschreiben, eindringen in die Praxis der Sektion, des Entfaltens des menschlichen Körpers, gehören in ihrer sprachlichen Kälte, der Exaktheit der Begriffe, zu den abgründigsten und provozieren Alpträume. *Helldunkel* ist ein kaum abbrechender Gedankenstrom, der – so die Behauptung – beim Betrachten von Fotografien einsetzt, ein Gedankenstrom,

5 | Hännys, *Helldunkel*, S. 12.

der durch Hans Danuser einerseits, durch literarische Zuflüsse aus aller Welt andererseits genährt wird. Reto Häny nimmt in diesem großartigen »Bilderbuch« Vermessungen vor: erstens der Sprache und der grundsätzlichen Frage, wie zugreifend sie im Modus der Beschreibung ist, wie sie die Komplexität von Welterleben in Schrift übersetzen kann; zweitens des Körpers – Jörg Magenau sieht in *Helldunkel* eine »unstillbare Neugier und Faszination an der Beschaffenheit des Körpers« und betont, wie sich Hännys »aseptische, verchromte Prosa in wissenschaftlicher Kühle auf die anatomische Suche nach Vernunft, Bewusstsein, Erinnerung« begibt;⁶ drittens die Vermessung von Räumen der Bilder und Einbildungen, Vorstellungen, die unser Denken und Handeln bedingen. Das Betrachten von Fotografien, das Sehen führt den Autor in die poetische Dunkelkammer, macht ihn zum Landvermesser, dessen ganzes Bestreben allein darin besteht, hinter der helldunklen Wirklichkeit der Abbildungen von Hans Danuser Schichten von Gegenwart und Vergangenheit zu finden, Tonlagen zu finden, Sprachwelten zu finden, die Perzeptionsprozesse offenlegen, die vor allem aber zur Korrespondenz taugen und den Dialog zwischen Fotografie und Schrift jenseits des paragone delle arti möglich machen und vorantreiben.

4. BLOOMS SCHATTEN

»[A]ber ist Literatur nicht ohnehin Pastiche?«, heißt es in *Helldunkel*.⁷ Zweifels-ohne eine Frage rhetorischer Art. Vor allem, wenn sie bei Reto Häny auftaucht, gehört bei ihm das Spiel mit und um Stillagen doch zum Wesentlichen. *Blooms Schatten* vermag darüber Auskunft zu geben. Der Roman ist 2014 erschienen, und zwar bei Matthes & Seitz, nicht mehr bei Suhrkamp – übrigens eine bedeute Randbemerkung. Die Geschichte des Romans reicht jedoch weit zurück hinter das Erscheinungsdatum, hinein in die Sozialisationsgeschichte des Reto Häny. In einer nachgestellten Anmerkung heißt es:

Blooms Schatten wollte ich schreiben, seit ich fünfzehn war, seit der ersten Lektüre des *Ulysses*, die mir, vom Berg in die Stadt versetzt, um dort die Sekundarschule zu beenden, mein neuer Klassenlehrer, der rätoromanische Dichter Cla Biert, als Mittel verordnete, mich von dem zu kurieren, was, zuvor als Flüchtigkeitsfehler gescholten, plötzlich einen Namen bekommen hatte. Zwar verschwand meine Legasthenie nicht von einem Tag auf den andern, aber die Angst vor den roten Hagelschauern über den

6 | Jörg Magenau: Der Körper als Schnittstelle. Bemerkungen zur Literatur der neuesten »Neuen Innerlichkeit«: Texte von Reto Häny, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: Andreas Erb (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Opladen/Wiesbaden 1998, S. 107-121, hier S. 108.

7 | Häny, *Helldunkel*, S. 53.

Aufsatzeiten war weg, machte der Neugierde für die Wunderwelt der Sprache Platz. Der *Ulysses* hat mich seither nicht mehr losgelassen [...].⁸

Blooms Schatten als Extrakt einer über Jahrzehnte sich hinziehenden Lese-freundschaft, die immer wieder ins eigene Schreiben mündete, bis sie endlich den Raum für die »Neuformung der alten Geschichte«⁹ fand. Erzählt, nach-erzählt, nachgestellt, nachgeformt wird der eine unruhige Tag im Leben »eines Annoncenakquisiteurs«, der »durch das Labyrinth einer Stadt [...] irrt, wo die vielen Kneipen den größten Teil der reichlich bemessenen freien Zeit [...] beanspruchen«¹⁰ – und das über luftig gesetzte 139 Seiten, die Platz lassen zum Durchatmen, zum Nachspüren, zum Nachhören, die freie Seite wird zum Resonanzraum für den Nachhall des ganz und gar eigenen Klanges; formal besteht der Roman aus einem Satz, allerdings untergliedern Strichpunkte und Absätze das Erzählte markant. Ohne die Kenntnis der Prätexte gerät die Lektüre in die Gefahr, sich in *Blooms Schatten* vollkommen zu verlieren, orientierungslos, allein dem Klang und dem Rhythmus der Sprache und den auftauchenden Bildern zu folgen; in Kenntnis von Homer und Joyce wird die Lektüre hingegen zum philologischen Abenteuer, bei dem die Erzählzeit sich ins Unermessliche zu dehnen scheint. Und hier, wie überhaupt bei Hännny, gehört das Vermögen, Lust und Spaß am Nichtverstehen zu haben, zur Lesekompetenz. Ich will genauer sein: Nicht auf das Unverständliche im Sinne von Vernebelung der Sinne zielt der Roman, das Schreiben ab, vielmehr auf Entschleunigung, als Antwort auf vorschnell hingeworfene Bewertungen und Beobachtungen, auf die Verleugnung der Überforderung angesichts zunehmender Komplexität vermeintlich klarer und überschaubarer Ordnungssysteme. Einerseits wird über die Lektüre von Reto Hännny ästhetische Erfahrung erweitert, andererseits der Blick geschärft für eine gefährdete Kulturtechnik. »das nimmer Neue mit immer neuer Hoffnung zu betrachten«.¹¹ Hierfür ist *Blooms Schatten*, hierfür ist Reto Hännys Gesamtwerk eine gute Schule.

Essen, 14.11.2016/2018.

8 | Reto Hännny: *Blooms Schatten*. Berlin 2014, S. 143 (Anmerkung).

9 | Ebd.

10 | Ebd., S. 9.

11 | Ebd.

»[...] eine Bewegung entsprang dem Konstrukt«

Überlegungen zum Werk Dorothee Elmigers

BRITTA CASPERS

Die Bücher von Dorothee Elmiger sind Bildgedächtnisse. Bilder aus Filmen des sowjetischen Filmemachers Andrej Tarkowskij etwa geistern hindurch, ein weißes Pferd zum Beispiel, oder ein Auto, das sich durch unwegsames Gelände bewegt. Und so stellt sich bei der wiederholten Lektüre der *Schlafgänger* – Dorothee Elmigers zweitem, 2014 erschienenem Roman – plötzlich wieder das Bild jenes Ortes ein, an dem der erste Roman geendet hatte: im Grenzgebiet. Genauer: an einer Art Grenzposten, wie es im Debütroman *Einladung an die Waghalsigen* heißt: »Hier sitzt ein Grenzwächter mit finsterem Gemüt und verdächtigen Augen, sagt Fritzi, er ist bewaffnet und zuständig dafür, gewaltsames Eindringen in das gesperrte Gebiet abzuwehren [...]«.¹ Warum machen wir hier halt, mag man sich fragen, am Ende einer Geschichte, die vom Aufbruch – dem Aufbruch zum eigenen Leben zweier junger Frauen, der auch ein Aufbruch in einem gesellschaftlich-politischen Sinne ist – und vom Anfangen erzählt? Am Ende einer Geschichte, bei der zwar allerhand Grenzen überschritten werden, *eine* jedoch nicht: die des nördlichen Kohlereviers, in dem sich vor Zeiten eine ökologische und soziale Katastrophe ereignet hat. In den Flözen des »Gebietes«, wie es im Text genannt wird, sind vor Jahrzehnten Brände ausgebrochen. Unterirdisch schwelen die Feuer weiter und verwüsten auch das Land über Tage. Es ist ein wildes und aufgegebenes Gebiet, Infrastruktur und soziales Leben dort sind zerstört, es untersteht ganz der Polizeigewalt. Die Katastrophe, die sich ereignet hat, ist keine Naturkatastrophe; sie ist die Folge industrieller Aneignung der Natur. »Arbeit« aber ist hier nur noch tote, in zeichenhaften Überresten verdinglichte Arbeit. »Arbeit« als das Resultat von Arbeitskämpfen, mit denen sich auch eine soziale und politische Emanzipation verbindet, findet hier nicht mehr statt. Weggebrochen ist das politische Korrektiv einer gewerkschaftlich oder parteilich organisierten Arbeiterschaft.

Die beiden Schwestern – Margarete und Fritzi, Töchter des amtierenden Polizeikommandanten Heribert Stein – sind, so traurig das klingen mag, die »Jugend der Stadt«.² Sie suchen nach einer Perspektive für die Zukunft, d.h., sie

1 | Dorothee Elmiger: *Einladung an die Waghalsigen*. Roman. Köln 2012, S. 143.

2 | Ebd., S. 10.

versuchen die Geschichte des Kohlereviers zu ergründen, umgeben von nichts als dessen fort dauernder Gegenwart. Margarete liest in den Büchern, die – List der Vernunft! – in der Wohnung des Polizeikommandanten aufbewahrt, wohl eher unter Verschluss gehalten werden. Fritzi betreibt »Forschungen im Feld«,³ vermisst und studiert das Gebiet auf langen Wanderungen, begreift es als ein System, ja als ein Palimpsest von Zeichen, deren verborgene Bedeutungsschichten sie sich mühevoll, zugleich aber auch spielerisch-leicht wiederanzueignen versuchen. Und nicht zuletzt suchen sie nach Gleichgesinnten.

Dieser erste Roman ist auch ein Archiv für Überliefertes: für geografisches, naturwissenschaftliches und nicht zuletzt gesellschaftlich-politisches Wissen. Vielleicht aber ist es mehr als das: im Grunde ein Archiv für die *Sprache* der Geografie und der Naturwissenschaften, wie es auch die Sprache der Bergleute und der Seefahrt in sich aufnimmt; es inventarisiert wie aus weiter Ferne oder aus einer fernen Zukunft das Gegenwärtige, also dasjenige, was uns Lesserinnen und Lesern ganz alltäglich und vertraut erscheint, für die beiden Schwestern jedoch einer nicht erinnerbaren Vergangenheit angehört.⁴ Die Aneignung von Wissen ist die Wiederaneignung einer demokratischen Praxis, sie wirkt den autoritären Versuchen vollständiger Entpolitisierung, dem Verdrängen der Geschichte und der totalitären Schließung entgegen. – Auch wenn die Geschichte im bewachten Grenzgebiet endet, darf *Einladung an die Waghalsigen* getrost als Chronik eines angekündigten Aufbruchs gelesen werden; nicht zuletzt, das verdeutlichen die allerletzten Worte des Romans, haben wir es hier auch mit einem Entwicklungsroman zu tun. Nachdem Fritzi dem Grenzwächter die Briefe zum Versenden überlassen hat, mit denen sie ihre Einladungen für »das große Fest« übermitteln, heißt es: »Jetzt liegt vorübergehend alles in seiner Hand, sage ich bekümmert. Fritzi sagt: Margarete, du vergisst doch nicht, dass du eine erwachsene Frau bist. Halte deine Gefühle im Zaum. [...] Wenn der Grenzwächter die Briefe nicht wegschickt, kommen wir zurück und erschießen ihn, sagt Fritzi. Ich lache.«⁶

Mit der Lektüre des Romans *Schlafgänger* treten die Lesserinnen und Leser dann in eine Welt ein, in der nichts entfernter scheint als die Hoffnung auf eine ›günstige Zukunft‹, auf den ›guten Wind‹, der im Sinnbild vom Fluss Bu-enaventura in der »Einladung« bereits zu erahnen ist. Der Aufenthaltsort des ›Logistikers‹ – neben der ›Übersetzerin‹, der ›Schriftstellerin‹, dem ›Studenten‹ u.a. eine jener höchst prekären Figuren des Romans – lässt sich recht genau lokalisieren. Auch er hält sich in einem Grenzgebiet auf, in unmittelbarer Nähe der Schweizer Grenze nämlich, in Basel. Als Logistiker obliegt ihm die Steuerung des Transports und Umschlags von Gütern und Personen. Aber er fällt

3 | Ebd., S. 13.

4 | Vgl. ebd., S. 26.

5 | Ebd., S. 142.

6 | Ebd., S. 143.

gewissermaßen aus seiner Funktion, ihm entgleitet die Kontrolle. Er verkörpert eine unmögliche Beobachterposition, die er selbst so beschreibt,

als hätte ich in einem Fieber die Zeitungen gelesen, und es wäre mir alles direkt in den Kopf gestiegen, [...], als wäre ich in ungeheurem Tempo durch die Welt gegangen [...]. Alles kam so daher aus der Welt und ging mir in einem Schwindel durch den Kopf und zog dann von der Stelle, der Lottokönig verlor sein Geld, die warmen Körper der Flüchtlinge wurden im Wald entdeckt, die Bauern kehrten ein, und das Schiff ging leck und brach entzwei.⁷

Was dem Logistiker also fehlt, ist eine Grenze, die Fähigkeit, sich abzugrenzen und zu distanzieren vom Leiden, das anderen Menschen widerfährt, deren Gegenwart er teilt. Vom ›Journalisten‹ wird er über die jüngsten Entwicklungen aufgeklärt: In seiner direkten Umgebung, so der Journalist, seien »Einige [die] täglich alles riskierten, den Fall, den Sturz, die, wenn sie nur jene Linie, die Landesgrenze [...], auf dem falschen Weg überschritten, zu verschwinden drohten und sich wiederfänden in abgelegenen Bezirken, Enklaven.«⁸

Auf diese Weise thematisiert der Roman aus der poetischen Distanz Migrationserfahrungen von Menschen, die sich zwischen Europa, Afrika und Amerika bewegen und durch das teils illegale Passieren von Grenzen zum Objekt staatlicher Bürokratie und Gewalt werden oder gar verschwinden.

›Die Grenze‹, so werden die Worte des Journalisten in indirekter Rede wiedergegeben,

unterscheide in seinen Augen zwei Kategorien von Personen, die sie unterschiedlichen Räumen zuweise, [...] dort herrsche ein anderes Regime, wie man so sage, als hier, das geschehe vor aller Augen, aber wenn einer, so beendete der Journalist seine Rede, den jeweils anderen Raum betrete, so löse sich dieser vor den Augen des Eintretenden auf der Stelle auf.⁹

Eine gesteigerte Form der Aufmerksamkeit, der Empfindsamkeit, ja der Durchlässigkeit zeichnet die Figuren und ihr Gespräch aus, in dem sie sich ihre Erinnerungen und Erfahrungen mitteilen und welches die narrative Rahmung bildet. Gewissermaßen treffen die ›Waghalsigen‹ hier nun also an einem Ort, der unbestimmt bleibt, zusammen. Immer wieder geht es um jenen Umschlagspunkt des Fallens, Stürzens, des Sterbens, in dem der Mensch die Kontrolle über seinen Körper oder sein Bewusstsein verliert und – wie der ›Student‹ es formuliert – zum Objekt wird. Dieser Umschlagspunkt markiert aber auch jenen Moment, in dem sich die Bilder der Erinnerung zur Essenz des subjektiven Seins verdichten.

⁷ | Dorothee Elmiger: *Schlafgänger*. Roman. Köln 2014, S. 11 f.

⁸ | Ebd., S. 42.

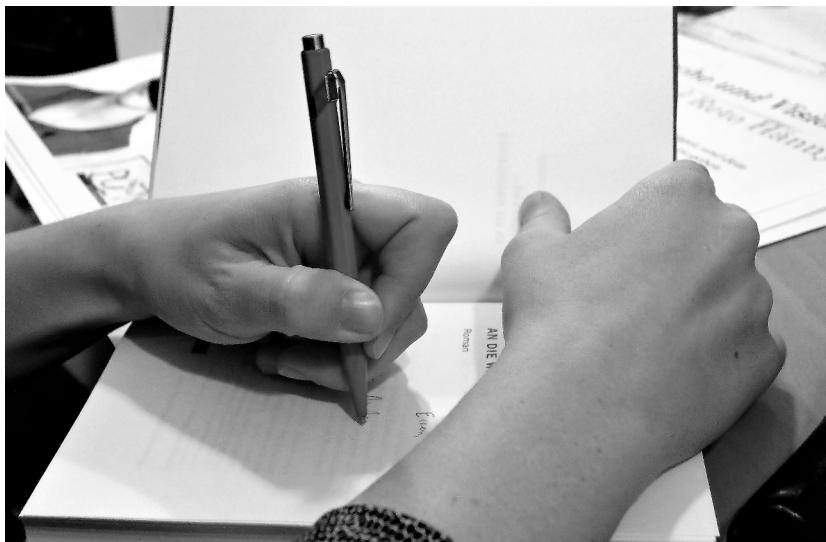
⁹ | Ebd., S. 43.



© Andreas Erb

Auch die Sprechenden als hochsensible Reflektoren des gesellschaftlichen Geschehens und seiner medialen Vermittlung scheinen – wie jene titelgebenden »Schlafgänger« – des ruhigen und satten Schlafs beraubt. Schlafgänger waren, wie der ›Student aus Glendale‹ zu berichten weiß, vorwiegend junge Menschen, die es zur Zeit der Industrialisierung in die großen Städte verschlug; wer sich trotz Arbeit keine Wohnung leisten konnte, mietete sich ein Bett, für ein paar Stunden am Tag. Nicht einmal für die Zeit des Schlafes also, so fährt der Student fort, haben jene Schlafgänger einen sicheren Ort. Und der ›Journalist‹ wird zu Recht nicht müde, auf die komplexen ökonomischen Zusammenhänge hinzuweisen. – Die Zeit: immer die Gegenwart.

Es obliegt künftig der Forschung, die gesellschaftlichen und politischen Implikationen der Texte von Dorothee Elmiger herauszuarbeiten, ohne ihnen ihre poetische Widerständigkeit und Komplexität zu nehmen. In ihrem ersten Roman *Einladung an die Waghalssigen* werden mit Rosa Luxemburg als Vertreterin der europäischen Arbeiterbewegung und des Marxismus, mit dem spanischen Anarchisten und Syndikalisten Buenaventura Durruti und einer knappen Reminiszenz an den ›Deutschen Herbst 1977‹ unterschiedliche, durchaus widerstreitende Vorstellungen und Modelle gesellschaftlicher und individueller Emanzipation im Spektrum der politischen Linken in einen gemeinsamen ästheti-



© Andreas Erb

schen Zusammenhang gestellt. Mit ihren Texten schafft Dorothee Elmiger politisch zu denkende Kunsträume, innerhalb derer Literatur und Kunst als Formen des Widerstands diskutiert werden.

In diesem Zusammenhang soll abschließend auf einen kurzen Prosatext mit dem Titel *Beschreibung des Maschinenbaus* hingewiesen werden, der das dramaturgisch-szenische Arrangieren eines Gesprächs verschiedener Sprecherfiguren darstellt und der durchaus auch als poetologischer Text zu verstehen ist. Zunächst einmal geht es nur darum, einen Raum zu schaffen, in dem die Figuren aufeinandertreffen. Das Gespräch, das gerade nicht nach einem vorgegebenen Skript inszeniert wird, kreist im Wesentlichen um den Bericht der Figur Louise Schreiners:

Eine Maschine gebaut aus Hebel, Holz und Stift, spricht Louise Schreiner, den Stift durch die Bohrung getrieben, [...] ich nahm dazu Rohre, nahm Stäbe und Federn, Schrauben und ihre Muttern, transportierte die Bewegung, der Strom lief im Kreis nach Plan. Der Strom lief im Kreis, wiederholte die eine, sagte die andere: nach Plan. [...] [S]chliesslich hatte ich wochenlang gebaut, Teil für Teil, der Mechanismus war schlüssig, eine Bewegung entsprang dem Konstrukt [...]. Und welcher Plan war das, fragt die andere Person, nach dem du baustest? Der Plan war mein eigener, ganz genau.¹⁰

10 | Dorothee Elmiger: Beschreibung des Maschinenbaus. In: Nadja Bournonville: A Conversation Act. Hg. von Rainer Iglar und Michael Mauracher. Salzburg 2012, S. 87 f., hier S. 88.

Die Romane und kürzeren Texte Dorothee Elmigers sind keine literarischen Utopien (ebenso wenig aber sind es Dystopien); sie realisieren nicht und suggerieren auch nicht ein besseres Leben im falschen, sondern loten künstlerisch-politisch allererst Bedingungen der Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung aus. Es sind nicht Texte, die sich einer politischen Bewegung in direkter Weise verschreiben, sich ihrer bedienen, vielmehr sind es Konstrukte, kunstvolle Maschinen, denen selbst eine Bewegung entspringt.

Die Schrecken des Gewöhnlichen

Anmerkungen zur Prosa Peter Stamms

HANNES KRAUSS

Einmal mehr finde ich mich in einer Rolle, die der früh verstorbene Jurek Becker (»poet in residence« im WS 1979/1980) provokativ als »Ornithologe spricht zum Vogel« charakterisiert hat. Seien sie also alle herzlich begrüßt: die angehenden Ornithologinnen und Ornithologen (mit und ohne Flugambitionen) – die fertigen natürlich auch – und ganz besonders der »Vogel« Peter Stamm, den ich Ihnen kurz vorstellen möchte.

Jurek Becker war der neunte oder zehnte Guest in einer Reihe, die 1975 mit einer Vorlesung von Martin Walser begonnen hatte. Mit Peter Stamm sind wir mittlerweile bei Nummer 65 angelangt. Als Martin Walser – in der alten Pädagogischen Hochschule – über »Ironie« dozierte, variierten die Berufswünsche unseres heutigen Gastes noch zwischen »Schiffbauer, Professor (ohne ein bestimmtes Fachgebiet), Koch, Werbefachmann, Fotograf, [...] Physiker und Kriminologe«.¹ Zum Glück (für uns) hat er sich schließlich für den Schriftstellerberuf entschieden – einen Beruf, mit dem seine einstigen Pläne gemein hatten, dass sie »nur in der Phantasie unter einen Hut zu kriegen [waren], als nicht realisierte Möglichkeiten«.² Fantasie ist also sein Metier.

1998 erschien Stamms erster Roman (*Agnes*), bis heute folgten sechs weitere Romane (*Ungefährre Landschaft*, *An einem Tag wie diesem*, *Sieben Jahre*, *Nacht ist der Tag*, *Weit über das Land* und *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*), fünf Bände mit Erzählungen (*Blitzzeit*, *In fremden Gärten*, *Wir fliegen*, *Seerücken*, *Der Lauf der Dinge*), einige Kinderbücher, mehr als ein Dutzend Theaterstücke und Hörspiele, zwei (Bild-)Bände über die Schweiz und zahllose journalistische Texte. Dazu kommt eine große Zahl öffentlicher Lesungen (vor vier Jahren waren es bereits mehr als 1000). Peter Stamm kann schon im mittleren Alter auf ein respektables Werk zurückblicken. Der Weg dazu verlief allerdings keineswegs gradlinig. Stamm gehört nicht zur immer größer werdenden Gruppe von Autorinnen und Autoren, die früh beginnen zu schreiben und nach einer Schriftstellerausbildung in Leipzig, Hildesheim oder Berlin übergangslos im Literaturbetrieb lan-

1 | Peter Stamm: Bamberger Poetikvorlesungen 2014. In: Ders.: Die Vertreibung aus dem Paradies. Frankfurt am Main 2014, S. 7–130, hier S. 13.

2 | Ebd.

den. Ob derlei stromlinienförmige Karrieren gut sind für die Literatur, will ich hier nicht diskutieren. Peter Stamms Büchern haben seine Umwege jedenfalls nicht geschadet.



© Andreas Erb

Ein paar Stichwörter zu seiner Biografie:³ Er wuchs auf in einem gutbürgerlichen Elternhaus (mit Büchern, Kunst und Musik); er war ein guter Schüler und beendete dennoch die Schule vor dem Abitur (Schuld hatte der unsympathische Turnlehrer, dem er es später in einigen Romanen heimgezahlt hat). Es folgten eine kaufmännische Ausbildung, Berufstätigkeit (u. a. in Paris), Abendschule, Studium – erst Anglistik (ein bisschen Ornithologie also, aber auch die Einsicht, dass ein Literaturstudium beim Schreiben wenig hilft), dann Psychologie, Praktika in psychiatrischen Kliniken, weitere Auslandsaufenthalte (New York, Norwegen, Berlin) und immer wieder Reisen. Rückblickend meint Peter Stamm, dass das Studium »nicht die beste Zeit meines Lebens [war]. Am meisten enttäuschte mich das Desinteresse meiner Kommilitonen«.⁴ Irgendwann während seiner kaufmännischen Lehrzeit habe er begonnen, literarische Texte zu verfassen, betont aber zugleich: »Mein bisheriges Leben war so ereignislos und formlos gewesen, dass ich dabei – und bis heute – nicht auf die Idee kam, meine Biografie als Material zu verwenden.«⁵ Regelmäßige journalistische Arbeiten für die Satirezeitschrift *Nebelspalter* (Mitte der 1990er-Jahre) führten ihn schließlich zum Schriftstellerberuf, aber »die wirklichen Wurzeln meines Schreibens [...]

³ | Vgl. Bamberger Poetikvorlesungen 2014, S. 24–26, 54–56, 60 f. und 64 f.

⁴ | Ebd., S. 64.

⁵ | Ebd., S. 26.

waren die endlosen Stunden der Langeweile in meiner Kindheit, in denen ich mich mit sinnlosen Tätigkeiten und Tagträumen unterhielt«.⁶

Konkretisierend und präzisierend heißt es an anderer Stelle, die Kindheit

ist in allen meinen Werken präsent als verlorenes Paradies, wobei ich unter dem Paradies nicht einen Garten der Glückseligkeit verstehe. Die vielen Paradiese, die in meinen Texten vorkommen, können genauso gut Orte des Schreckens sein. Was sie alle auszeichnet, ist ein Stillstehen der Zeit und dadurch eine intensives Gefühl der Gegenwärtigkeit.⁷

Aus der Paradoxie von Geborgenheit und Schrecken speist sich Stamms Werk. Er selbst nennt als literarische Vorbilder neben anderen Poe, Hemingway, Conrad, Camus, Cechov, zählt sich aber auch »zur ersten Generation von Schriftstellern, die mehr Filme gesehen, als Bücher gelesen haben«.⁸

Im Mittelpunkt von Stamms schriftstellerischer Arbeit – zumindest der von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommenen – steht die Prosa. Ich beschränke mich deshalb auf sie. Die Bücher handeln meist vom Alltag – besser gesagt: Ihre Handlung setzt dort ein. Sie spielen zunächst in den geordneten Verhältnissen einer geordneten Welt, die mal Schweiz, mal Norwegen oder auch Nordamerika heißt. Hinter dem Alltag indes tun sich Abgründe auf, und es entfalten sich die Schrecken des Gewöhnlichen – ausgelöst durch Sehnsüchte und scheinbar grundlose Veränderungswünsche der Protagonisten, aber auch durch Zufälle. Im Zentrum der Romane und Erzählungen stehen ersehnte oder gescheiterte Beziehungen zwischen Männern und Frauen (selten gegückte) – Themen halt, die ein mehr oder weniger normales Leben ausmachen. Die Protagonisten und Protagonistinnen sind Angestellte, Schriftsteller oder Lehrer, aber auch Physikerinnen, Zöllnerinnen, Architektinnen und Schauspielerinnen. Die Handlungsverläufe changieren zwischen Fiktion und Realität, sie inszenieren Lebensalternativen und Neuanfänge, spielen mit einem ›Was wäre wenn‹. Peter Stamm nutzt Veränderungsmöglichkeiten, die in der Literatur – im Unterschied zum wirklichen Leben – schmerzfrei bleiben. Seine Figuren bewegen sich oft »in künstlichen Großstadtlandschaften, in Einkaufszentren, Flughäfen, menschenleeren Gewerbezonen und Parkhäusern«: »Orte ohne Geschichte, ohne Zentrum, an denen ein Mensch verschwinden kann und gerade deshalb aufgehoben ist.«⁹ Ich würde noch Hotelzimmer anführen (*An einem Tag wie diesem*), transitorische Orte, an denen auf eigenartige Weise Intimität und Anonymität zusammenfallen.

6 | Ebd., S. 68.

7 | Ebd., S. 20.

8 | Ebd., S. 118.

9 | Ebd., S. 48.

Erzählt wird in einer nüchternen, unspektakulären Sprache, die einem gleichwohl gelegentlich den Atem raubt. Der scheinbar beiläufig-lakonische Erzählduktus ist in Wirklichkeit ungemein kunstvoll und durchdacht. In ihm steckt harte Arbeit; er ist das Resultat vieler Überarbeitungsschritte. Manches wird wieder verworfen, bis am Ende »die Freude des Gelingens«¹⁰ steht. Stamm betont, dass Schreiben für ihn keine Qual ist; »die leidenden Schriftsteller [hat er] immer ein wenig im Verdacht, ein schlechtes Gewissen zu haben und sich nur deshalb als Leidende zu stilisieren, weil sie eigentlich wissen, was für ein Privileg es ist, einer kreativen Arbeit nachgehen zu können«.¹¹

Gleichwohl spürt man die Arbeit, die in seinen Texten steckt. Nicht weil sie mühsam zu lesen wären, sondern weil das Lesevergnügen, das sie bereiten, aus ihrer Perfektion resultiert. Diese Prosa ist durchdacht und reflektiert. Das mag auch damit zusammenhängen, dass für den Deutschschweizer Peter Stamm die Muttersprache nicht identisch ist mit der Schriftsprache, die »wir [...] nie ganz beherrschen«, sodass »das Schreiben für uns nie selbstverständlich wird. Literarisches Schreiben ist immer ein Ringen um Worte«.¹² Auch Peter Bichsel, ein anderer Schweizer Autor, der ähnlich präzise schreibt wie Stamm und vor vielen Jahren ›poet in residence‹ an dieser Universität war, bezeichnete das Hochdeutsche als seine erste Fremdsprache.

Den Autor Gregor von Rezzori zitierend, versteht Stamm Schreiben als »Versuch [...], seine Identität zu finden« und betont, dass ihm »die fragenden, die suchenden [...] Schriftsteller [...] lieber [sind] als jene, [...] die ihrem Publikum Lektionen erteilen«.¹³ Wer seine Bücher liest, glaubt das sofort. Schön ist, dass das mit der Identitätssuche auch für die Leser funktioniert. Hier gilt, was der Philosoph Ernst Bloch einst so formulierte: »Kennzeichnendes Gefühl bei der Lektüre eines guten Autors: Woher weiß der das von mir? Ein guter Brief gibt Kunde vom Schreiber, ein gutes Buch vom Leser.«¹⁴

In Anlehnung an einen kurzen Text Walter Benjamins (aus *Einbahnstraße*) hat Peter Stamm eigene Thesen zur »Technik des Schriftstellers«¹⁵ formuliert. Darin empfiehlt er unter anderem, nett zu den Figuren zu sein, die Leser/-innen nicht zu unterschätzen, das eigene Genie für das Schreiben zu verwenden und ansonsten bescheiden, höflich und zuverlässig zu sein. Das – denke ich – ist ihm ganz gut gelungen; sein Beruf ist ihm wichtiger als seine Person.

10 | Ebd., S. 53.

11 | Ebd.

12 | Ebd., S. 52.

13 | Ebd., S. 106.

14 | Ernst Bloch: Brief und Buch. In: Ders.: Gesamtausgabe in 16 Bänden. Bd. 9: Literarische Aufsätze. Frankfurt am Main 1965, S. 11.

15 | Peter Stamm: »Ankleben verboten!« – Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen. In: Ders.: Die Vertreibung aus dem Paradies. Frankfurt am Main 2014, S. 266 f.

Gleichwohl bleibt »Schreiben« immer »Nebensache«, Hauptsache ist allemal das Leben. Das allerdings lässt sich schreibend – und lesend – hinterfragen und sogar variieren, ohne es gleich völlig umkrepeln zu müssen. Wohin das führt, weiß selbst der Autor nicht, wenn er mit dem Schreiben beginnt, denn nicht nur für die Leserinnen und Leser ist Literatur ein »Abenteuer mit ungewissem Ausgang«. Was das bedeutet und welche Rolle die Form dabei spielt, erfahren Sie heute und an den nächsten beiden Tagen hier in diesem Hörsaal.

Schreiben ist Nebensache

PETER STAMM

Wenn der Vater des Vaters meines Vaters eine schwierige Aufgabe zu erfüllen hatte, begab er sich zu einer bestimmten Stelle im Wald, entzündete ein Feuer, versenkte sich in ein stummes Gebet, und was er zu erfüllen hatte, wurde Wirklichkeit. Als später der Vater meines Vaters vor der gleichen Aufgabe stand, begab er sich zu derselben Stelle im Wald und sagte: »Wir wissen kein Feuer mehr zu entzünden, aber wir können noch das Gebet aufsagen.« Und was er zu erfüllen hatte, wurde Wirklichkeit. Später hatte mein Vater dieselbe Aufgabe zu erfüllen. Auch er ging in den Wald und sagte: »Wir wissen nicht mehr, wie man das Feuer anzündet und wir kennen nicht mehr das Geheimnis des Gebets, aber wir kennen noch genau die Stelle im Wald, wo es geschah. Und das muss genügen.« Und es genügte.

Was der Erzähler aus Jean-Luc Godards Film *WEH MIR UNS* nicht verrät, ist wie er verfährt, wenn er eine Aufgabe zu erfüllen hat. Aber im Grunde führt er es uns vor: Wir wissen nicht mehr, wie man das Feuer entzündet, wir kennen das Geheimnis des Gebets nicht mehr, wir haben die Stelle im Wald vergessen. Aber wir können noch immer die Geschichte erzählen. Und es genügt.

*

Der Titel dieser Vorlesung stand schon vor Monaten fest, aber das Unternehmen beginnt erst am 21. Dezember 2017, unterwegs zu Albert S., meinem Friseur seit 20 Jahren. Herr S. hat seine Lehre als Friseur 1933 in Winterthur, meinem Wohnort, begonnen, vor dem Krieg arbeitete er kurze Zeit in Lindau am Bodensee, wo viele junge Männer in die Wehrmacht eingezogen und Stellen frei wurden. Er arbeitete in Liechtenstein, wo er seine Frau kennenlernte, später wieder in der Schweiz, im Kanton Glarus, wo er im Fußballclub spielte. 1945 eröffnete er seinen eigenen Salon im Zürcher Seefeld. In den 72 Jahren seither hat sich das Viertel gentrifiziert, ist zu einer beliebten Wohnadresse geworden. Das Mehrfamilienhaus, in dem Herr S. seinen Salon hat und das ihm gehört, hat Millionenwert, aber Herr S. will es nicht verkaufen, drei Generationen seiner Familie wohnen darin. Sein Salon sieht immer noch aus wie in den 1940er-Jahren, wie schon davor, die Inneneinrichtung hat Herr S. von seinem Vorgänger übernommen und seither kaum etwas daran verändert.

Herr S. ist ein großer Zeitungsleser. Mit den Jahren hatte er immer mehr Zeit dafür, viele seiner Kunden sind weggestorben, die anderen haben immer

weniger Haare und machen ihm nicht mehr viel Arbeit. Als ich einmal meine Kinder mitnahm zum Haarschneiden, stöhnte er nur: So viele Haare. Es war das einzige Mal, dass ich ihn in den letzten 20 Jahren mit schlechter Laune erlebte. Seither gehe ich wieder alleine hin. Es ist die Schmucklosigkeit des Salons, die mich anzieht, unsere stockenden Gespräche, Herrn S.' Handgriffe, denen man anmerkt, dass sie sich in vielen Jahrzehnten automatisiert und abgeschliffen haben, sein Danke, Merci, wenn ich wie jedes Mal den bescheidenen Betrag, den er für seine Dienste verlangt, ein wenig aufrunde. Als ich im Herbst das letzte Mal bei ihm war, meinte er, vielleicht werde er Ende des Jahres schließen, aber jetzt will er nichts mehr davon wissen. Vermutlich mache er bis im Frühling weiter, sagt er, dann wird er 99 sein. Ich ahne schon, ich hoffe, dass er mir dann sagen wird, er mache noch bis zum Sommer weiter oder bis zum Herbst. Aufzuhören wäre anstrengender, als weiterzuarbeiten.

Herrn S.' Salon ist immer geöffnet, von halb acht Uhr morgens bis abends um halb sieben. Ferien macht er schon seit Jahren nicht mehr, er ist früher viel gereist, aber jetzt hat er keine Lust mehr. Selbst in Winterthur, der Stadt seiner Kindheit, die von hier mit dem Zug in nur 20 Minuten erreichbar wäre, ist er seit Jahrzehnten nicht gewesen. Immer mal wieder erzählt mir Herr S., dass jemand von der Zeitung, jemand vom Lokalfernsehen bei ihm gewesen sei und über ihn habe berichten wollen. Mit seinen 99 Jahren ist er bestimmt der älteste Friseur der Schweiz, vermutlich der älteste Europas. Aber obwohl ihm das Interesse ein wenig zu schmeicheln scheint, winkt er doch jedes Mal ab. Er will einfach nur seine Arbeit machen und will ansonsten in Ruhe gelassen werden. Er will, dass alles so bleibt, wie es ist, dass alles immer so weitergeht.

Vielelleicht ahnt Herr S. aber auch, dass ein Text, ein Fernsehbeitrag nie genügen könnte, 85 Berufsjahre zu erfassen, all die Tage, all die Menschen, all die Haare. Jeder Bericht über ihn würde ihn zu einer Kuriosität machen, das Letzte, was er sein möchte, das Letzte, was er ist.

Ich muss, wenn ich auf dem alten Friseurstuhl sitze, oft an Ernest Hemingways Kurzgeschichte *A Clean, Well-Lighted Place* denken, an den alten Kellner, der seinen jungen, ungeduldigen Kollegen ermahnt, den betrunkenen Stammgast noch nicht nach Hause zu schicken, ihm noch einen Cognac zu servieren: »Nur mit Widerstreben mache ich jede Nacht zu, weil es vielleicht noch jemanden gibt, der das Café braucht.«

Später versucht er, sich selbst zu erklären, weshalb dieser Ort, dieses Café so wichtig ist. »Es ist natürlich das Licht, aber außerdem muss der Raum sauber und angenehm sein. Man will keine Musik haben. Bestimmt will man keine Musik haben.«

Und dann folgt die berühmte Stelle, an der er über eine halbe Seite lang das Nichts anruft:

Es war alles ein Nichts, und der Mensch war auch ein Nichts. Es war nur das, und Licht war alles, was man brauchte und eine gewisse Sauberkeit und Ordnung. Manche leb-

ten darin und fühlten es gar nicht, aber er wusste, es war alles nada y pues nada y pues nada.

A Clean, Well-Lighted Place sei »eine der besten Kurzgeschichten, die je geschrieben wurden«, meinte James Joyce im Gespräch mit Arthur Power. Hemingway habe den Schleier zwischen Literatur und Leben gehoben, etwas, was jeder Schriftsteller zu tun versuche.

Es mag sein, dass jede Schriftstellerin, jeder Schriftsteller beim Schreiben danach strebt, den Schleier zwischen Realität und Fiktion zu heben, aber zugleich muss uns immer bewusst bleiben, dass dieses Unterfangen sowohl aussichtslos als auch zwecklos ist. Wir werden die Realität in ihrer unglaublichen Vielfalt, in ihrem Reichtum nie abzubilden im Stande sein, und es hat im Grunde auch keinen Sinn, es zu versuchen. Die Realität ist ja da, sie umgibt uns in jedem Moment unseres Lebens, wir können sie sehen und hören und fühlen und riechen. Wir sind ein Teil von ihr.

Wenn Menschen mir sagen, sie könnten ohne Bücher nicht leben, so kommt mir das immer wie das Eingeständnis einer Schwäche vor. Damit will ich nicht sagen, dass ich ohne Bücher leben möchte, aber vielleicht wäre es mein Ziel, dass die Bücher sich für mich immer überflüssiger machen, bis ich sie irgendwann nicht mehr brauchte und sie nur noch manchmal in ihren Regalen betrachtete als Zeugen des Weges, den ich gegangen bin. Es mag seltsam klingen, wenn ein Schriftsteller das sagt, aber mit den Jahren ist in mir die Überzeugung gewachsen, dass alles, was wirklich zählt, dass das Wesentliche sich nicht in Worte fassen lässt.

Als junger Autor notierte ich mir eine Stelle aus Thomas Bernhards *Ritter, Dene, Voss*

Wir strengen uns unser ganzes Leben nur an
um zwei drei Seiten unsterblicher Schrift
mehr wollen wir nicht
aber es ist doch gleichzeitig das Höchste

So erhabend diese pathetischen Worte für einen jungen Schriftsteller wie mich waren, schien ich doch schon damals an ihnen zu zweifeln, an der Macht und der Unsterblichkeit der Literatur. Vor allem natürlich meiner Literatur. Die erste Version meines Romans *Agnes*, die ich 1993 als 30-Jähriger schrieb, endet – auch nicht ohne Pathos – mit den Worten:

Ich habe kein Verlangen, mit meinen Büchern zu sagen: »Hier ist jemand gewesen, hier hat ein Mensch, haben Menschen gelebt.« Nur an Agnes möchte ich erinnern. Nicht, weil sie besser war als wir anderen, aber weil es der einzige Weg für mich ist, sie nicht so schnell zu vergessen, sie noch ein wenig bei mir zu behalten, bevor sie ganz in der Entfernung verschwindet.

Seither haben immer wieder Protagonisten meiner Erzählungen und Romane an der Literatur gezweifelt, sich von ihr abgewandt. Agnes besitzt fast keine Bücher, von Kathrine in *Ungefährre Landschaft* heißt es, dass ihr Mann Thomas sich so lange über ihre Bücher lustig gemacht habe, bis sie sie irgendwann »der Bibliothek geschenkt oder einfach weggeworfen« habe. Als Andreas in *An einem Tag wie diesem* seinen Haushalt auflöst, ergeht es seiner kleinen Bibliothek nicht besser:

Er hatte die Bücher aus dem Regal genommen und auf dem Boden zwei Stapel gemacht. Er schaute sie noch einmal durch und zog ein Buch von Jack London heraus und jenes von dem Aupairmädchen. Alle anderen warf er weg.

Der Ich-Erzähler in *Die Verletzung*, einer Kurzgeschichte aus dem Band *Wir fliegen*, verbrennt scheinbar grundlos seine gesamte Bibliothek:

Am nächsten Tag machte ich weiter. Ich war jetzt systematischer, stapelte meine ganzen Bücher neben dem Ofen und verbrannte eines nach dem anderen. Ich brauchte den ganzen Morgen dafür. Dann holte ich meine Notizen aus den Schubladen, meine Tagebücher, die Zeitungsartikel, die ich aufbewahrt und nie gelesen hatte. Ich verbrannte alles.

Von der Buchhändlerin Anja in der Erzählung *Im Wald* aus der Sammlung *Seerücken* heißt es, sie hätte

mit Büchern nichts mehr am Hut. Seit sie hier draußen wohnen, erscheint ihr das Lesen als Zeitverschwendug, erst recht das Fernsehen. Nur Musik hört sie noch dann und wann.

Thomas in *Weit über das Land* geht noch einen Schritt weiter:

Auch das Lesen hatte er aufgegeben, nicht einmal mehr die Zeitung schaute er an. Selbst das Transistorradio, das in seinem Zimmer stand, schaltete er kaum ein, sogar Musik kam ihm nur noch vor wie eine Ablenkung vom Wesentlichen.

Und als Christoph, der Held meines letzten Romans *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*, das Manuskript seines Romans in einem Restaurant liegenlässt, macht er sich nicht einmal die Mühe, es wiederzubeschaffen:

Ich überlegte, ob ich die Kneipe suchen sollte, in der ich meinen Rucksack liegengelassen hatte, aber ich bezweifelte, dass ich den Ort wiederfinden würde, ich war nicht einmal mehr sicher, ob es ihn überhaupt gab.

Schreiben ist Nebensache. Lesen ist Nebensache. Die Literatur braucht das Leben mehr als das Leben die Literatur. Sie ist immer weniger, manchmal sehr viel weniger, sie ist nie genug.

DAS VERSCHWINDEN DES WERKS

Ein Schriftsteller, der nicht schreibt, ist kein Schriftsteller. Einer, der *nicht mehr* schreibt, nicht mehr liest, ist hingegen vorstellbar. Christoph, der Fotograf und Vortragsreisende aus meiner Erzählung *Fremdkörper*, träumt davon, seine Dia-vorträge über ein Höhlensystem in der Schweiz nur noch aus Stille und Dunkelheit bestehen zu lassen:

Wenn er sehr konzentriert wäre, wenn er es schaffte, seine Konzentration auf das Publikum zu übertragen, müsste es möglich sein, ganz auf Bilder zu verzichten und schließlich auch auf Worte und nur noch in der Dunkelheit zu sein und die Zeit vergehen zu lassen, eine Stunde, zwei Stunden.

Wenn ich es ihm gleichtäte, könnte dies das Ende dieses Vortrags sein oder sein Anfang. Ich würde hier stehen, stumm, wir alle würden den Raum wahrnehmen, die anderen Menschen darin und uns selbst. Vielleicht würden wir entfernte Geräusche aus der Stadt hören, ein unterdrücktes Husten aus einer anderen Sitzreihe, die Schritte eines Gastes, der enttäuscht den Raum verlässt, das Zuschlagen der Tür. Vielleicht würden wir einen Duft wahrnehmen, der uns vorher nicht aufgefallen ist, ein Parfum, das uns an jemanden erinnert, Küchengerüche aus einem benachbarten Restaurant. Wir würden darüber nachdenken, was uns hier hergebracht hat, ob es eine gute oder eine schlechte Entscheidung gewesen sei, zu kommen. Wir würden unserer Sitznachbarin, die der eigentliche Grund für unser Hiersein ist, zuflüstern, wollen wir gehen? Warte, würde sie sagen, vielleicht kommt ja noch was.

Für ein solches Experiment braucht es einen mutigeren, einen selbstbewussteren Mann. John Cage hat es gewagt. In seinem Stück 4'33'', das 1952 uraufgeführt wurde, lässt er die Musiker zwar noch auftreten, aber nicht mehr spielen. Die Besetzung des Stückes ist frei, auch die Länge der drei Sätze. Die Uraufführung, die aufgrund eines Würfelentscheides vier Minuten und 33 Sekunden dauerte und dem Stück seinen Namen gab, wurde zu einem Skandal. Dabei tat John Cage im Grunde nur in letzter Konsequenz, was James Joyce von Hemingways Erzählung sagte: Er hob den Schleier zwischen Kunst und Leben, indem er sie deckungsgleich machte. Ein bestimmter Zeitraum wird zur Kunst, indem er dazu erklärt wird, kein *objet trouvé* wie bei Marcel Duchamp, sondern ein *moment trouvé*. Ich denke, es ging John Cage um unsere Wahrnehmung, um die Aufmerksamkeit und Präsenz, die wir im Alltag so oft vermissen lassen. Sein Werk ist nur noch ein Rahmen, in dem wir die Wirklichkeit deutlicher

wahrnehmen. Dafür ist es zentral, dass das Stück einen Anfang und ein Ende hat und dass Musiker auf der Bühne sind. Im Radio wäre es viel schwerer zu vermitteln.

In der bildenden Kunst ist etwa James Turrell mit seinen *Skyspaces* einen ähnlichen Weg gegangen. Es handelt sich dabei um speziell proportionierte Kammern mit Öffnungen in der Decke, durch die ein Ausschnitt des Himmels zu sehen ist. Der Künstler erschafft einen Rahmen, in dem wir die Wirklichkeit deutlicher wahrnehmen, die so zum Kunstwerk wird.

Aber vielleicht tut Kunst nie etwas anderes, als unsere Augen für die Wirklichkeit zu öffnen, unseren Blick auf die Welt zu schärfen. Was wäre Literatur für einen Menschen, der nie die Welt erlebt hat? Ein Bild für einen Blinden, Musik für einen Tauben. Dass uns ein Buch, das uns mit 20 kaltgelassen hat, mit 40 begeistert, hat doch nur damit zu tun, dass es auf eine Welt verweist, die wir damals noch nicht kannten oder noch nicht kennen wollten.

2004 bat mich das Kulturmagazin *Du*, einen Text zu einem Kunstwerk meiner Wahl zu schreiben. Ich wählte Bruce Naumans Werk *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE* von 1973 aus und schrieb einen Text, den ich schon in meiner Bamberger Poetikvorlesung in anderen Zusammenhängen zitierte:

»*PLEASE PAY ATTENTION PLEASE*«, Ein Werk von Bruce Nauman: Ein schmutziges Blatt Papier und darauf – außer einigen gelblichen Spuren, die vermutlich von Klebestreifen stammen – nicht mehr als dieser kurze Satz. Das Bild ist eine Gebrauchsanweisung seiner selbst. Der Künstler bittet um Aufmerksamkeit für seine Kunst. Bezeichnend ist dabei nicht nur, was auf dem Blatt steht, sondern ebenso sehr, was nicht darauf steht. Aufmerksamkeit genügt, um dieser Kunst gerecht zu werden, scheint Nauman zu sagen. Schaut hin, achtet nicht auf das, was um euch herum passiert, vergesst die Vergangenheit und die Zukunft. Versucht nicht zu verstehen. Versucht nicht gescheit zu sein. Sucht keine verborgene Bedeutung, stellt keine Bezüge her. Seid aufmerksam. Worauf? Auf die Aufmerksamkeit. Dieser schäbige Zettel ist kein Kunstwerk. Die Kunst entsteht durch eure Aufmerksamkeit, sie ist die Aufmerksamkeit.

Vielelleicht richtet sich der Satz ebenso sehr an den Künstler selbst wie an den Betrachter. [...] Jeder Künstler kennt solche Sätze – je nach Temperament sind es Wünsche, Bitten oder Befehle –, die er sich immer wieder vorsagt. Es sind die Glaubenssätze der Kunst, die immer gleichen Sätze: sei ehrlich, sei geduldig, sei aufmerksam, konzentrier dich, geh nah ran, nimmt teil.

2010 hat Marina Abramović das Verschwinden des Kunstwerks und die Forderung nach Aufmerksamkeit, nach Präsenz, noch weitergetrieben mit ihrer Arbeit *The Artist Is Present*. Während 90 Tagen saß sie sechs Tage die Woche jeweils sieben Stunden auf einem Stuhl im Museum of Modern Art in New York und schaute den Ausstellungsbesuchern, die sich ihr gegenübersetzen konnten, in die Augen. Während dieser Stunden aß sie nicht, trank sie nicht, sprach sie nicht, gönnte sich keine Pausen. Die Museumsbesucher warteten stunden-

lang, um sich Marina Abramović gegenüberzusetzen zu können. Viele reagierten sehr emotional auf das Erlebnis, fingen an zu weinen, bezeichneten die Erfahrung danach als lebensverändernd. Ich besuchte die Ausstellung damals, aber stellte mich nicht in die Reihe der Wartenden. Die Aktion, so interessant sie als Konzept war, wirkte auf mich etwas selbstverliebt und aufdringlich wie die ganze Retrospektive der Künstlerin. Mich störte der Mangel an Leichtigkeit und Humor, die Naumanns profanen Zettel auszeichneten. Das körperliche Leiden Abramovićs gibt der ganzen Aktion eine pseudoreligiöse Ernsthaftigkeit und Schwere. Die Aufmerksamkeit wird wie bei Bruce Nauman zum Selbstzweck, aber hier verengt sich der Blick des Betrachters auf die Augen der Künstlerin, statt sich auf die Welt zu erweitern.

(In einem kürzlich erschienenen Interview mit der *NZZ am Sonntag* hat Marina Abramović übrigens auf die Frage, ob ihre Arbeit in Zukunft humorvoller werde, geantwortet: »Unbedingt. Humor ist essenziell. Die Menschen lachen nicht genug über sich selbst.« Wir können gespannt sein.)

DAS VERSCHWINDEN DES PUBLIKUMS

Wenn ich jetzt verstummen würde, würden sie wohl alle noch eine Weile sitzen bleiben. Wir wären angespannt, aufmerksam, voller Erwartung. Aber nach einer Weile würde unsere Konzentration nachlassen – sowohl Ihre als auch meine – wir würden anfangen, uns zu langweilen. Die ersten von Ihnen würden aufstehen und gehen, andere würden folgen, dann immer mehr, bis nur noch ein paar wenige hier sein würden, die ganz Ausdauernden oder die, deren Bus erst in einer halben Stunde fährt und die lieber hier drinnen als in der Kälte warten. Ich frage mich, wie lange es dauern würde, bis Sie alle gegangen wären, bis ich so alleine hier stehen würde wie Reinhold, der unglückliche Pfarrer aus meiner Erzählung *Das Mahl des Herrn*, der eines Sonntags seine Kirche ganz leer vorfindet. Die Gemeinde, die ihn nie gemocht hat, die er nie gemocht hat, hat sich von ihm abgewandt. Aber anstatt dass Reinhold endgültig verzweifelt, hält er seine Predigt trotzdem, wie er es jeden Sonntag tut, er spricht das Gebet und singt den Bach-Choral:

Liebster Jesu, wir sind hier, dich und dein Wort anzuhören;
lenke Sinnen und Begier auf die süßen Himmelslehren,
dass die Herzen von der Erden ganz zu dir gezogen werden.

Unser Wissen und Verstand ist mit Finsternis verhüllt,
wo nicht deines Geistes Hand uns mit hellem Licht erfüllt;
Gutes denken, tun und dichten; musst du selbst in uns verrichten.

Und plötzlich war es ihm, als sähe er die Kirche voller Menschen, voll der Schatten jener, die hier seit Hunderten von Jahren das Abendmahl gefeiert hatten, die hier getauft und getraut und im Tod begleitet worden waren. Sie erhoben sich, kamen auf ihn zu, und er reichte ihnen das Brot und den Wein, ein nicht endender Zug von Menschen. In diesem Moment fiel helles Sonnenlicht durch die farbigen Fenster der Kirche, und der Raum verwandelte sich, es war eine Explosion von Schatten und Licht. Das Kirchgestühl knackte, und die Orgel hallte, es klang wie ein mächtiges Atmen, ein Erwachen nach langem Schlaf.

Das Publikum hat sich abgewandt, aber gerade deshalb scheint Reinhold zu erwachen und die Welt in ihrem Reichtum und ihrer Schönheit wahrzunehmen. Die Geschichte endet damit, dass er die Kirche verlässt und beginnt, das Brot für das Abendmahl an die Vögel zu verfüttern:

Er war von einem Schwarm Möwen umgeben. Er warf mit dem Brot um sich, schließlich holte er aus und leerte den ganzen Korb mit einem Schwung. Wir sind alle eingeladen, rief er ausgelassen. Die Schreie der Vögel klangen wie irres Lachen, und auch Reinhold musste lachen, konnte nicht aufhören zu lachen, denn nach vielen dunklen Wochen sah er endlich das Licht.

Reinholds Erwachen ist das Resultat einer Leidensgeschichte, das Leiden scheint die Voraussetzung zu sein für die Erlösung, nicht im christlich-moralischen Sinn, sondern in einem menschlichen und vielleicht auch in einem künstlerischen. Das Außerordentliche ist nur zu erreichen, indem man die Ordnung hinter sich lässt.

Ich zitiere noch einmal aus dem Text über Bruce Naumans *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE*:

In seinem Buch »The Madonna of the Future« nennt der Philosoph Arthur Danto Bruce Naumans Kunstwerk ein seichtes, ein leichtes Spiel, das der Künstler nicht verlieren könne. Nauman lasse uns keine Chance, nicht an diesem Spiel teilzunehmen. Indem wir die Bitte läsen, meint Danto, erfüllten wir schon den Wunsch: wir seien aufmerksam.

Ich glaube nicht, dass Bruce Nauman diese Art von Aufmerksamkeit gemeint hat. Sonst hätte er dem Bild kein zweites hinzugefügt, auf dem die Bitte zu einem Befehl wird: »PAY ATTENTION MOTHERFUCKERS«.

Nauman spielt kein todsicheres Spiel, er spielt im Gegenteil ein Spiel, das er nur verlieren kann. Unsere Aufmerksamkeit wandert, unser Sehen ist verdorben von all den Bildern, die wir gesehen haben, von all unserem Wissen und Halbwissen, von den Urteilen, die wir fällen, bevor wir recht hingeschaut haben. [...]

Die einzige Chance, das Spiel vielleicht doch noch zu gewinnen, findet Nauman Jahre später. In der Videoinstallation »Mapping the Studio« filmt er während 42 Nächten mit einer Infrarotkamera sein leeres Studio. Aufmerksam und unvoreingenommen

ist nur noch der neutrale, der tote Blick der Kamera. Nauman wird dabei nicht, wie eine Kritikerin schrieb, »zum Betrachter seiner Arbeitsstätte«. Es gibt keinen Betrachter mehr. Der Künstler hat die Kamera eingeschaltet und ist nach Hause gegangen.

Kaum ein Ausstellungsbesucher wird sich den fast sechsständigen Zusammenschnitt der Aufnahmen bis zum Ende anschauen. Ich glaube auch nicht, dass Bruce Nauman das von uns erwartet. Der Betrachter ist wie der Künstler überflüssig geworden. Es genügt, dass die Aufnahmen projiziert werden. Es genügt, dass sie da sind.

DAS VERSCHWINDEN DES KÜNSTLERS

Die Videoarbeit von 2001, die den Untertitel *Fat Chance John Cage* trägt, entstand übrigens wegen einer Mäuseplage in Naumans Studio. Er sei frustriert gewesen, sagte Nauman in einem Interview, habe keine Ideen gehabt, da habe er sich entschieden, einfach mit dem zu arbeiten, was da war, den vielen Mäusen und seiner schwanzlosen Katze, die der Mäuse nicht mehr Herr wurde.

Um die Jahrtausendwende herum arbeitete ich an einem Romanprojekt mit dem Arbeitstitel »Akt«, in dem es unter anderem um das Theater ging, und befasste mich mit Jerzy Grotowskis »armem Theater«. Grotowskis Ziel war ein Theater »ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennte Bühne, ohne Beleuchtungs- und Toneffekte«. Ab den 1960er-Jahren befasste sich Grotowski zunehmend mit den Wurzeln des Theaters, unternahm Reisen nach Haiti, Nigeria, Mexiko, Indien und studierte religiöse Rituale und alte Theaterformen. Mit seiner internationalen Truppe führte er Workshops durch, in denen die Schauspieler mit rituellen Praktiken aus aller Welt experimentierten. Es ging immer weniger um konkrete Theaterprojekte als um die Selbsterfahrung des Schauspielers, der seine Maske ablegen und »sich überschreiten« sollte: »Der Schauspieler ist zumindest in seiner Rolle Schöpfer, Modell und Schöpfung in einem.«

In meinem Romanprojekt, das in New York spielt, verliert eine Truppe von Schauspielern, die im öffentlichen Raum Aktionen durchführen, zunehmend die Fähigkeit, Fiktion und Realität auseinanderzuhalten. Erzählt wird die Geschichte vom Exfreund einer Frau, die Teil der Truppe ist. Eines der Mitglieder beschreibt dem Erzähler die Theaterarbeit so:

»Wir haben aus dem Nichts etwas gemacht, etwas geschaffen. Nicht nur reagiert. Wir haben etwas gemacht, das neu war und das von Anfang bis Ende nur uns gehörte und das, hätten wir es nicht gemacht, nie geschehen wäre.«

Er erzählte mir von Aktionen, die sie durchgeführt hatten, wie sie am Times Square christliche Lieder gesungen hatten, wie sie, als Putzkolonne verkleidet, auf der 5th Avenue Schaufenster geputzt hatten, wie sie auf der Staten Island Ferry Unterschriften gesammelt hatten gegen einen Gesetzesentwurf, den es nie gegeben hatte.

»Es geht gar nicht darum, was wir machen«, sagte er, »es geht um den Moment, bevor wir eingreifen. Wenn alles noch ganz ruhig ist und wie immer. Wenn alle hin und her laufen, als sei es ein ganz gewöhnlicher Tag, ein ganz gewöhnlicher Ort. Und wenn nur wir wissen, dass jetzt gleich etwas geschehen wird, dass es in unserer Macht liegt, etwas geschehen zu lassen. Und dass wir auch einfach weggehen könnten, und dass dann nichts geschehen würde. Und dann machst du den ersten Schritt. Deshalb mache ich das alles. Wegen diesem ersten Schritt.«

Schließlich entführt die Gruppe den Erzähler und hält ihn in einer Waldhütte fest, und es ist nicht ganz klar, ob es sich um ein Verbrechen handelt oder um ein Kunstprojekt. Durch einen Fehler im Umgang mit dem Holzofen stirbt die ganze Truppe an einer Kohlenmonoxidvergiftung. Der Erzähler ist freigekommen und verlässt alleine die Hütte. Als er einige Zeit später in die Stadt zurückkommt, erfährt er, dass alle noch am Leben sind, dass nur der Leiter der Truppe durchgedreht sei und sich das Leben genommen habe. Ich schrieb 150 Seiten, dann brach ich den Roman ab und schrieb *Ungefähr Landschaft*.

Ich war in jener Zeit übrigens tatsächlich Teil einer größeren Truppe, die im öffentlichen Raum kleine Szenen spielte. Der schweizerische Kabarettist Joachim Rittmeyer, ein alter Freund aus meiner Zeit als Satiriker, hatte sich die Aktionen ausgedacht, die wir in der ganzen Schweiz spielten, kleine Alltagsirritationen, die für die zufälligen Zuschauerinnen und Zuschauer aber nie als Fiktionen aufgelöst oder erklärt wurden.

Auch im Monolog *Die Planung des Planes*, den ich kurz darauf für das Schauspielhaus Zürich schrieb, gibt es keine Unterscheidung mehr zwischen Realität und Kunst. Der Schauspieler ist Schöpfer, Schöpfung und Publikum in einem. Ich lese ihnen eine kurze Beschreibung des Projektes vor, die ich damals verfasste:

Ein Mann geht durch Zürich. Er hat einen Plan. Zürich ist sein Plan, vielleicht die Welt. Der Mann ist zugleich Planer und Teil des Planes. Er geht durch die Stadt und schaut, ob der Plan funktioniert. Er beobachtet Frauen in den Straßen. Der Plan findet statt. Er ist nicht aufzuhalten. Korrekturen sind nicht möglich.

Am Anfang war der Plan. Jahrelang hat der Mann an diesem Plan gearbeitet, eigentlich schon immer. Ohne den Plan ist er niemand mehr. Der Plan ist groß, aber niemand darf etwas über ihn wissen. Niemand darf wissen, dass er oder sie Teil des Planes ist, dass es einen Plan gibt. Aber die Konzentration darf nicht nachlassen. Es darf keine Distanz geben, keine Analyse, keine Beobachtung. Nur Konzentration. Äußerste Konzentration und Hingabe.

Der Plan kann nicht verglichen werden. Er kann nicht vereinfacht werden, nicht abgebildet und nicht erklärt. Er kann nicht verstanden werden. Er darf nicht verstanden werden. Er darf nicht wahrgenommen werden. Jede Wahrnehmung würde ihn verändern und also zerstören.

Der Mann geht durch Zürich und spricht über seinen Plan. Der Plan entsteht, indem er über ihn spricht. Das Reden, sagt er, ist wie das Gehen. Man weiß nie, wohin man gelangt.

Nachts ruft der Mann Firmen an und hört sich die aufgezeichneten Tonbandstimmen an. Er wartet auf den Pfeifton aber er spricht nicht danach. Er geht durch die Stadt und macht sich Gedanken über die Strahlen der Mobiltelefone, über die Funktionen von Elektrogeräten, über die Entfernung von Haaren von Frauenbeinen.

Es ist eine Bewegung vom Allgemeinen zum Besonderen. Das Allgemeine muss verschwinden, es ist das Unwahre. Aber es kann nur verschwinden, wenn das Allgemeine im Besonderen akzeptiert wird. Wenn akzeptiert wird, dass das Besondere nichts Besonderes ist. Das ist die Welt des Mannes, das ist sein Plan. Man muss daran glauben, weil man es nicht wissen kann.

Es wird nie mit absoluter Sicherheit gesagt werden können, ob der Plan jemals durchgeführt worden ist. Er zeigt sich auch nicht in seiner Wirkung, da er selbst seine Wirkung ist.

Die Planung des Planes, sagt der Mann, ist wie das Singen eines Liedes. Es ist die Entstehung einer Sehnsucht, und zugleich das Stillen dieser Sehnsucht. Eine Sehnsucht, die sich, indem sie entsteht, selbst stillt.

In einer Art künstlerischem Pantheismus wird das Kunstwerk zur Welt, die Welt zum Kunstwerk. Der Künstler, den die Planung des Planes unendlich viel Kraft und Mühe gekostet und ihn fast – oder vielleicht ganz – verrückt gemacht hat, verschwindet im Werk und findet in diesem Verschwinden Erfüllung:

Ein Plan kann Ordnung bringen. Wenn beim Denken, beim Gehen des Ichs durch sich selbst das gehende Ich mit dem ruhenden Ich deckungsgleich wird, wenn ich mit mir deckungsgleich werde, ganz bei mir bin, kehrt Frieden ein. Das wäre die Erfüllung. Es wäre die Vollendung des Plans, wenn die Welt mit sich selbst deckungsgleich würde.

Wenn das Kunstwerk verschwunden ist und das Publikum verschwunden ist, bleibt nur noch der Künstler. Damit auch er verschwinden kann, muss er vom Sockel gestürzt werden, seine Aura verlieren. Der Planer des Planes ist nicht der allmächtige Schöpfer, nicht der Hohepriester, sondern ein armer Irrer ohne ein Dach über dem Kopf und mit soziophoben Zügen. Er ist verwandt mit dem Protagonisten meiner Erzählung *Videocity* aus *Wir fliegen*, dem Besitzer einer Videothek, der glaubt, in einer Kulissenwelt zu leben, hinter der die Wirklichkeit verborgen bleibt, einer Kunstwelt wie im Film *THE TRUMAN SHOW*, die nur für ihn geschaffen ist:

Jeder seiner Schritte wird überwacht. Nachts hört er, wie in der Wohnung über ihm Leute herumgehen. Er hat nach den Kameras und den Mikrofonen gesucht, aber sie sind so klein und so gut versteckt, dass er sie nicht findet. Er schließt nicht aus, dass ihm ein Computerchip implantiert worden ist, mit dem sein Standort bestimmt wer-

den kann, der seine Körperfunktionen überwacht, seinen Puls, seinen Blutdruck, den Stoffwechsel. Manchmal betastet er sich, aber er kann nichts spüren. Der Chip muss tief in seinem Fleisch verborgen sein. Er glaubt nicht, dass sie seine Gedanken lesen können. Dazu ist die Technik noch nicht im Stande. Aber es wird daran gearbeitet.

Das Einzige, was ihn noch mit der Realität verbindet, ist ausgerechnet eine Videokassette, auf der – so glaubt er zumindest – eine Szene aus seiner Kindheit aufgezeichnet ist. Aber die Leserin, der Leser ahnt, dass auch diese Szene nur aus einem Film stammt:

Wenn es ganz still geworden ist, wenn er ganz ruhig geworden ist, schleicht er sich zurück ins Wohnzimmer, schaltet den Videorecorder ein und den Fernseher. Die Kassette hat er schon am Vorabend zurückgespult bis zur entscheidenden Stelle.

Er spielt im Garten. Seine Mutter kommt, hebt ihn hoch, wirbelt ihn im Kreis herum. Der Garten verwischt in der Bewegung, verschwimmt. Die Musik erreicht ihren Höhepunkt. Er kann die Tränen nicht mehr zurückhalten. Er streckt die Arme aus nach seiner Mutter, seine Hände berühren den Bildschirm. Sie schaut ihn an und lächelt gütig.

Wenn kein Künstler kein Kunstwerk schafft und keiner es sieht, was bleibt dann? Eine der besten Kurzgeschichten, die je geschrieben wurden? Lesen wir noch einmal bei Hemingway nach, *A Clean, Well-Lighted Place*:

Es war alles ein Nichts, und der Mensch war auch ein Nichts. Es war nur das, und Licht war alles, was man brauchte und eine gewisse Sauberkeit und Ordnung. Manche lebten darin und fühlten es gar nicht, aber er wusste, es war alles nada y pues nada y pues nada. Nada unser, der du bist im nada, nada sei Dein Name, Dein Reich nada, Dein Wille nada, wie im nada also auch auf nada. Unser täglich nada gib uns nada, und nada uns unsere nada, wie wir nadan dem nada; pues nada. Heil dem Nichts, voll von Nichts. Nichts ist mit dir. Er lächelte und stand vor einer Theke mit einer glänzenden Espressokaffeemaschine.

»Was bekommen Sie?« fragte der Mann hinter der Theke.

»Nada.«

Die Frage, um die ich mich bisher gedrückt habe, ist jene nach dem Warum. Warum diese Ästhetik des Verschwindens? Warum überhaupt schreiben, wenn der Text nichts anderes zu beabsichtigen scheint, als sich selbst zum Verschwinden zu bringen?

»Indem man schweigt, erhält man das Schweigen nicht«, sagte Peter Handke in einem Gespräch mit Herbert Gamper. »Aber indem man die Stille und das Schweigen und die Leere in eine Form fasst, erhält man die Stille und die Leere und das Schweigen.«

So wird mir das Vorrecht nicht zuteil, das meine Figuren haben: nicht mehr zu lesen, nicht mehr zu schreiben, zu verstummen, sich als fiktive Figuren der

Fiktion zu verweigern und ihr so in gewissem Sinne zu entkommen. Schon seit Jahren beschäftigt mich der Gedanke, eine Geschichte ganz ohne Personen zu schreiben. Aber selbst wenn meine Figuren mich irgendwann verlassen werden und nur noch die menschenleeren Orte bleiben, werde ich weiterschreiben müssen, um ihr Verschwinden darzustellen. Vielleicht werden meine Texte dann noch ein bisschen leiser, ein bisschen kürzer, die Sprache noch ein bisschen einfacher.

Es war nie meine Absicht, schreibend Welten zu erschaffen. Es war nie meine Absicht, schreibend der Wirklichkeit zu entfliehen, sondern, im Gegenteil, mich ihr zu stellen. Meine Texte bezogen sich immer auf eine Welt, die außerhalb von ihnen lag. Wegbeschreibungen durch unbekannte Landschaften habe ich sie in meiner ersten Poetikvorlesung in Wiesbaden genannt. Literatur kann die Wirklichkeit nicht ersetzen, aber sie kann – für mich als Autor und für meine Leserinnen und Leser – ein Instrument sein, ein Hilfsmittel, die Wirklichkeit klarer zu sehen. Das Sehen jedoch kann die Literatur uns nicht abnehmen.

Und jetzt erst ergibt es einen Sinn, dass meine Figuren sich von der Literatur abwenden, dass meine Literatur sich selbst überflüssig zu machen versucht. Wenn sie ein Hilfsmittel ist, die Welt klarer zu sehen, dann müsste es unser Ziel sein, irgendwann auf dieses Hilfsmittel verzichten zu können. Dann würde der Text immer durchsichtiger, bis er endlich verschwände.

Das Verstummen eines Autors kann nur das Ende einer langen Entwicklung sein, die ohne das Lesen und das Schreiben nicht möglich gewesen wäre. Das Schweigen des jungen Mannes ist lächerlich, das Schweigen des alten ist seine Bestimmung.

Vielleicht ist das Verschwinden mein wirkliches und einziges Thema. Es steckt als Wurzel in allen meinen Geschichten. Als Verschwinden von Menschen, als Verschwinden der Zivilisation in der Natur, als Verschwinden der Fiktion in der Realität oder der Realität in der Fiktion, als Verschwinden der Sprache in der Stille, im Tod.

Wenn es in meinem Leben einen zentralen metaphysischen Schock gegeben hat, dann war es nicht die Erkenntnis meiner Sterblichkeit, sondern jene, dass sich unsere Sonne irgendwann – in sieben oder acht Milliarden Jahren – zu einem roten Riesen aufblähen und unsere Erde verschlucken wird. Natürlich sind sieben Milliarden Jahre ein Zeithorizont, der uns nicht zu kümmern braucht, auch nicht die ein oder zwei Milliarden Jahre, die es dauern wird, bis unsere Erde für Lebewesen unbewohnbar werden wird, aber ich weiß noch, wie die Erkenntnis mich erschüttert hat, dass die Erde irgendwann verschwinden wird, ein winziges kosmisches Ereignis, das doch alles auslöscht, was wir kennen und was uns ausmacht. Ich kann dieses Wissen verdrängen, wie ich das Wissen um meinen Tod verdrängen kann, aber es bleibt eine unheilbare metaphysische Verletzung.

Und so schreibe ich weiter, bis ich irgendwann ganz in der Stille angekommen bin und das Verstummen zu meinem letzten Werk wird. Vielleicht ver-

söhnt sich dann der alte Mann mit dem jungen, wie am Ende meines letzten Romans, als die beiden sich auf einem Spaziergang begegnen und es dem jungen vorkommt,

als verbinde uns etwas, was viel tiefer reicht als Worte, als würden wir eins, ein vierbeiniges Wesen, zugleich alt und jung, am Anfang und am Ende. [...]

Und während ich zurück nach Hause gehe, stelle ich mir vor, so zu enden wie er, von allem befreit dem Leben zu entkommen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Hinzufallen auf einem eisigen Weg und nicht wieder hochzukommen und mich irgendwann zu ergeben. Mein Atem wird ruhiger, die Kälte spüre ich nicht mehr. Ich denke an mein Leben, das noch gar nicht stattgefunden hat, unscharfe Bilder, Figuren im Gegenlicht, entfernte Stimmen. Seltsam ist, dass mir diese Vorstellung schon damals nicht traurig vorkam, sondern angemessen und von einer klaren Schönheit und Richtigkeit wie dieser Wintermorgen vor langer Zeit.

Als ich die erste Idee zu diesem Vortrag hatte, wollte ich eigentlich über etwas ganz anderes reden, wollte mehr vom Akt des Schreibens erzählen. Aber dann musste ich zum Friseur und ein Gedanke führte zum nächsten, weit weg von meinem Ziel.

NOCH EIN PAAR NACHTRÄGE

Seit ich mit dem Schreiben dieser Vorlesung begonnen habe, war ich ein paar Mal bei Herrn S. zum Haarschneiden. Jedes Mal, wenn ich nach Zürich fuhr, rechnete ich damit, vor verschlossenen Türen zu stehen. Aber jedes Mal meinte Herr S., er mache noch ein wenig weiter. Vor zwei Wochen war ich zum letzten Mal da. Die Beine wollten nicht mehr so recht, sagte Herr S., er müsse mal zum Beindoktor, aber man könne aus alten Beinen halt keine jungen machen. Und bis Ende des Jahres werde er bestimmt weitermachen. Einige seiner Stammkunden hätten gesagt, er könnte ja einfach zwei oder drei Tage pro Woche weiterarbeiten. Dann wird Herr S. 100 Jahre alt sein. Aber das ist nicht wichtig. Wichtig ist, dass dieser saubere, gut erleuchtete Raum bestehen bleibt.

Ein zweiter Nachtrag: Als ich den Text aus dem Godard-Film, mit dem ich diese Vorlesung begonnen habe, einer Theologieprofessorin in Bern zeigte, wies sie mich darauf hin, dass er nicht von Godard stamme, sondern – leicht abgeändert – aus Gershom Scholems 1957 erschienen Buch *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*.

Und schließlich noch ein dritter Nachtrag: Ich habe meine Vorlesungen Uschi Prutsch, einer befreundeten Geschichtsprofessorin, gezeigt, die in München lehrt. Einiges daran gefiel ihr, anderes nicht. Ihr Lob will ich für mich behalten, aber ihren Tadel will ich mit Ihnen teilen, um meinen Standpunkt ein wenig zu relativieren. Ich zitiere aus Ihrem Kommentar:

Ich habe mit der Meinung, dass Lesen Nebensache sei, meine Probleme, weil Du ja eine Vorlesung hältst und die gerade sich entwickelnden Populismen auch deshalb funktionieren, weil die Fertigkeiten, komplexe Inhalte zu verstehen, im Sinken sind. Ich sehe das seit 20 Jahren fast täglich. Es ist erschreckend, wie die Fähigkeit zur präzisen Sprache, das Gefühl für Sprachbilder, damit auch die Fähigkeit zur kritischen Analyse stetig abnimmt. [...]

Warum sind Schreiben und vor allem Lesen nicht Nebensache: Weil Literatur viel mehr als das Medium Film Bilder im Kopf anregt. Ich mag diese History Channels nicht, wo einem historische Facts mit schlechten Schauspielern im Fernsehen hölzern vorgespielt werden, als hätte man nicht die Phantasie, sich eine Welt im Kopf vorzustellen, egal ob sie in der Realität so war oder nicht. Film nimmt einem das Bilden von Bildern ab, Literatur fördert es. Dabei spielt es keine Rolle, ob Literatur das tatsächliche Leben (»die Realität« und das »Wesentliche«) reflektiert, weil Literatur ja jedem Leser seine Interpretationsmöglichkeiten gibt. Er wird den real existierenden Text mit seinen Erfahrungen und Wünschen und Wahrnehmungen von Realitäten füllen. Deshalb kann und darf Lesen und Literatur niemals Nebensache sein.

Viele Studentinnen und Studenten haben bei weitem nicht mehr die Gewohnheiten, sich in Literatur und vor allem Bücher zu versenken. Wenn ein Schriftsteller nicht mehr schreibt oder liest, dann ist das zu akzeptieren, dann wird man eben die Bücher rezipieren, die er geschrieben hat, aber macht ihn das interessanter, weiser, gelassener?

Ich weiß es nicht.

Sinnfragen sind Formfragen

Ich weiß nicht mehr, wann Literatur für mich zum Erkenntnisinstrument wurde. Als Kind las ich zweifellos, um der Wirklichkeit zu entfliehen oder um Abenteuer zu erleben, die mir die Realität nicht bot. Vielleicht waren es Henrik Ibsens Stücke, in denen ich erstmals etwas anderes fand als Flucht und Zerstreuung. Vielleicht waren es auch die Bücher von Albert Camus oder von Ernest Hemingway, vielleicht sogar *Siddharta* von Hermann Hesse. Oder es war eine gute Lehrerin, die mir zeigte, was alles in guten Büchern verborgen sein kann, wie vielschichtig und vieldeutig sie sein können. Jedenfalls wurde mein Bedürfnis, bloß unterhalten zu werden, immer geringer, dafür stieg mein Anspruch an die Schriftsteller, meinen Blick auf die Welt zu verändern.

Auch in meinem eigenen Schreiben interessierte mich von Anfang an weder das *prodesse* noch das *delectare*, weder das Nützen – im Sinne einer Belehrung des Lesers – noch das Unterhalten. Ich kam nicht von der Sprache her zur

Literatur, gehöre nicht zu den Autoren, die schon mit zehn oder zwölf Jahren erste Romane schrieben und Welten bauten. Während meiner Schulzeit spielte ich mit dem Gedanken, Physik oder Mathematik zu studieren, weil mich Zusammenhänge interessierten, weil ich wissen wollte, wie Dinge funktionieren, was die Welt zusammenhält. An der Universität fing ich dann zwar ein Anglistikstudium an, stieg aber schnell auf Psychologie um, weil meine Neugier auf die Welt, auf die Menschen größer war als jene auf die Literatur. Allerdings merkte ich bald, dass die Literatur Spannenderes über die Menschen zu berichten weiß als die Psychologie. Aber um das zu erfahren, musste ich nicht Literatur studieren, sondern nur lesen. Was mich schließlich von den Wissenschaften abbrachte, waren ihre Methoden, die Knochenarbeit, die nötig war, um zu Erkenntnissen zu gelangen, auf die man viel schneller intuitiv kommen konnte. Ich habe großen Respekt vor der wissenschaftlichen Arbeit, aber ich bin nicht dafür gemacht, bin zu ungeduldig und zu unstrukturiert, vielleicht auch nur zu faul. Meine Gedankengänge sind nicht systematisch, sondern sprunghaft und intuitiv. So brach ich mein Studium nach zwei oder drei Jahren an der Uni ab, besuchte nur noch dann und wann Vorlesungen, die mich interessierten, und widmete mich stattdessen dem Lesen und dem Schreiben.

Meine Interessen waren immer schon breit gestreut und sind es bis heute geblieben. Ich höre ebenso gern einem Künstler zu, der über seine Arbeit spricht, wie einem Metzger, der mir die Geheimnisse der Wurstherstellung verrät oder einem CERN-Physiker, der mir den Einfluss von Aerosolen auf die Klimaerwärmung erklärt. An der Universität dachte ich lange, dass die Rechtswissenschaften die einzigen seien, die mich nicht interessierten, aber als ich Jahre später wegen eines satirischen Textes vor den Richter musste und mit meinem Verteidiger über seine Arbeit sprach, fand selbst dieses Gebiet an mich zu faszinieren und ich merkte, dass es gar nicht so verschieden ist von der Schriftstellerei.

Als junger Mann war ich fasziniert von den ganz großen Fragen, jenen nach Raum und Zeit, nach Leben und Tod, nach Liebe und Einsamkeit. Und es war wohl kein Zufall, dass ich bei der Suche nach Antworten immer wieder in den Dunstkreis der Religion geriet, obwohl ich mein Leben lang nie gläubig war. Meine Bibliothek enthält mehr Bücher über Religion als über Philosophie, Bücher über Mythen und Rituale, über Heilige und Wunder, über den Islam, das chinesische Denken und Shintō, und einige Lebensberichte von Heiligen oder solchen, die es zu sein glaubten oder befürchteten. Auch die Bekenntnisse des Augustinus finden sich darin. Als ich vor einigen Jahren am CERN recherchierte, erzählte mir ein ungarischer Physiker, wie verblüfft er gewesen sei, als er in diesem Buch auf eine Vorstellung der Zeit gestoßen war, die mit jener der modernen Kosmologie praktisch identisch sei. »Augustinus kam nur durch Nachdenken darauf«, sagte der Physiker. »Sehr lustig.«

Manche Physiker am CERN sind auf der Suche nach der Weltformel, der »theory of everything«, die alle physikalischen Phänomene, insbesondere die

grundlegenden Wechselwirkungen der Elementarteilchen, verknüpft und beschreibt. Schon Werner Heisenberg und Albert Einstein suchten vergeblich nach einer solchen Theorie.

Viele Physiker glauben, dass die »Theorie von allem« einfach und schön sein müsse. So meinte der Nobelpreisträger Stephen Weinberg, man werde die Richtigkeit einer allumfassenden Theorie an ihrer Schönheit erkennen. Denn das Schöne sei zwangsläufig wahr und das Wahre schön.

Auch diese Meinung hat lange vor dem Physiker ein Autor vertreten: »Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know«, heißt es in John Keats *Ode on a Grecian Urn*, eine natürlich höchst zweifelhafte, um nicht gleich zu sagen falsche Behauptung. Aber ich erinnere mich noch heute an das Glück, das ich im Physikunterricht empfand, wenn so rätselhafte und komplexe Phänomene wie Wärme oder Gravitation, die Brechung des Lichts oder der Dopplereffekt mit einfachen, schönen Formeln beschrieben und erklärt wurden.

Wenn ich gesagt habe, Literatur sei für mich ein Erkenntnisinstrument, so meinte ich nicht, dass ich mir von der Literatur Antworten auf die großen Fragen erhoffe. Aber ich erwarte, dass literarische Texte meinen Blick auf die Wirklichkeit verändern, mir Dinge klarer werden lassen oder mich zum Nachdenken anregen wie die Gedichtzeilen von Keats. Wenn die Künste mich etwas gelehrt haben, dann dass die großen Fragen nicht nur jene nach Wahrheiten sind, nach Kräften und Konstanten und Wechselwirkungen. Die großen Fragen sind immer auch Fragen nach der Form, nach der Gestaltung, nach der Gestalt. Und sei es auch nur im naiven Wunsch der Physiker, die Theorie von allem möge schön sein.

Die Entstehung des Lebens ist die Entstehung der Form. Natürlich gab es schon davor ordnende und formende Kräfte, die etwa zur Bildung von Sternen, Planeten und Galaxien geführt haben, aber ohne Leben – wo auch immer es zu finden sein mag – wäre das Universum eine immense Wüste des Immergleichen. Ein Quadratkilometer Wald – ich gebe zu, das ist eine steile Behauptung – enthält womöglich mehr Vielfalt als der Makrokosmos. Leben ist Form, ist Organisation und vielleicht kommt daher unsere Abneigung gegen das Formlose, das das Leben immer bedroht. Wir suchen die Form in allem, wir erkennen selbst Formen, wo keine sind, in Wolken, im Kaffeesatz, in der Position der Sterne am Nachthimmel, die wir willkürlich zu »Sternbildern« zusammengedeutet haben. Auch nach Geschichten suchen wir, wo wir nur können, in der Entwicklung der Börsenkurse, in politischen Ereignissen, die wir in historische Entwicklungen einreihen. Was ein Fußballspiel interessant macht, ist nicht das Resultat, sondern die Geschichte, die es erzählt. In Gerichtsverhandlungen werden Verbrechen zu Geschichten, und das Erzähltalent des Verteidigers oder des Anklägers können oft über das Urteil entscheiden.

Der Tod von Hunderttausend Menschen sei Statistik, zitiert Kurt Tucholsky einen französischen Diplomaten, der Tod eines Menschen sei eine Katastrophe.

Das Zitat, das manchmal auch Josef Stalin zugeschrieben wird, könnte genauso gut heißen, der Tod von Hunderttausend Menschen ist Statistik, der Tod eines Menschen ist eine Geschichte.

Auch unsere Leben machen wir zu Geschichten, indem wir Zusammenhänge herstellen, wo keine sind, Ereignisse vergessen, die nicht in unsere Lebensgeschichte passen und andere sachte verändern, bis eine befriedigende Biografie entsteht. Vor vielen Jahren saß ich während einer Hochzeitsfeier neben einer Psychotherapeutin. Wir sprachen über unsere Arbeit und irgendwann sagte die Therapeutin, dass, ob ihre Patienten ihr Leben als glücklich wahrnahmen, weniger damit zu tun hätte, was ihnen widerfahren sei, als damit, ob sie in ihrem Lebenslauf sinnvolle Zusammenhänge, eine Form erkennen könnten.

Sinnfragen sind Formfragen. Die Form ist – wie das Leben – immer schon da. Sie wird nicht geschaffen, sondern gefunden, herausgearbeitet, weitergegeben, variiert. Diese Arbeit ist spielerisch, sie zielt nicht auf eine endgültige Form, eine »Form von allem« wie die »Theorie von allem« ab und kann selbst viele Formen annehmen, kann die Form auch stören oder zerstören oder aufheben. Die Kunst ist so vielfältig wie das Leben, die Vielfalt, könnte man sagen, ist ihr einziger Daseinszweck. Eine Autorin erfreut sich an der Vielfalt der Schmetterlinge, ein Autor sammelt und klassifiziert sie. Eine Autorin beobachtet ein einzelnes Exemplar mit höchster Aufmerksamkeit, ein Autor verfolgt die Entwicklung über mehrere Generationen. Ein Autor interessiert sich für das Liebesleben der Schmetterlinge, der andere für ihre Metamorphose, eine Autorin erinnert sich an die Schmetterlinge ihrer Jugendzeit, eine andere versucht, sich in einen Schmetterling hineinzufühlen. Eine interessiert sich eher für Vögel, ein Autor interessiert sich vor allem für sich selbst.

Mein Ideal eines literarischen Textes ist einer, der zugleich einfach und hochkomplex ist. Die Komplexität müsste unter der Oberfläche liegen wie bei einem Lebewesen, das auf den ersten Blick eine ganz einfache Form hat, aber undurchschaubar komplex wird, wenn man versucht, seine Funktionsweise zu verstehen. Dieses Ideal soll nicht Anspruch an die gesamte Literatur sein, sondern nur dazu dienen, die Richtung meiner Arbeit zu definieren. Ich sage bewusst die Richtung und nicht das Ziel, denn natürlich wird das Ideal nie erreicht. Aber selbst im Scheitern entstehen neue Formen, neue Wechselwirkungen. Im Grunde geht es beim Schreiben darum, auf interessante Weise zu scheitern.

Eines der faszinierendsten Gespräche, die ich am CERN führte, war jenes mit Felicitas Pauss, einer österreichischen Teilchenphysikerin, die während Jahrzehnten an der Suche nach dem Higgs-Teilchen und später an seiner Entdeckung beteiligt war, und nebenbei eine talentierte Musikerin ist. Viele der Physiker, die ich traf – dies nur nebenbei –, waren an den Künsten, insbesondere an der Musik interessiert. Beim Urknall, sagte Felicitas Pauss, müsste theoretisch gleich viel Antimaterie wie Materie entstanden sein, aber heute gebe es keine messbare Antimaterie mehr, also müsste es wohl eine Verletzung der

Symmetrie gegeben haben, die dazu führte, dass mehr Materie als Antimaterie entstand. Unser ganzes Universum sei auf diese Verletzung der Symmetrie zurückzuführen, alles, was existiere, bestehে aus diesem kleinen Überschuss an Materie.

Schon in meinem ersten Roman *Agnes* sagt die junge Physikdoktorandin etwas ganz Ähnliches, das mir wohl damals mein alter Physiklehrer erklärt hatte:

»Asymmetrien haben immer einen Grund«, sagte Agnes. »Es ist die Asymmetrie, die das Leben überhaupt erst möglich macht. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern. Dass die Zeit nur in eine Richtung läuft. Asymmetrien haben immer einen Grund und eine Wirkung.«

Was hier als das Prinzip des Lebens oder der Existenz überhaupt erscheint, könnte auch als ästhetischer Grundsatz gelten. Keine Kunst ist möglich ohne Störung, ohne Fehler, ohne Asymmetrien.

In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* verliebt sich Nathanael in die für ihn »himmlisch schöne« Olimpia, die er für die Tochter seines Nachbarn hält.

Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend.

Erst als er um ihre Hand anhält, erkennt er, was alle außer ihm schon längst geahnt haben: Sie ist zu perfekt, eine automatische Holzpuppe ohne Leben, deren Schönheit nun plötzlich etwas Unheimliches, fast Abstoßendes bekommt.

So abstoßend wie die mechanische Puppe Olimpia wäre das perfekte Bild, der perfekte literarische Text, die keine Störungen, keine Fehler, keine Asymmetrien enthielten. Solche Irritationen können nicht geplant werden, sie können nur entstehen, wenn ein Text wie ein Lebewesen wächst in einer Umwelt, die auf ihn einwirkt, ihn fördert und formt, aber auch hemmt und beschädigt. Schon nur deshalb werden Algorithmen nie brauchbare Romane oder Gedichte schreiben: weil sich Fehler nur machen, aber nicht berechnen lassen.

Auch der verrückte Wanderer in der *Planung des Planes*, von dem ich in der letzten Vorlesung erzählt habe, macht sich Gedanken über den Unterschied von Gemachtem und Gewachsenem oder – wie er sagt – von Dingen, die werden, und Dingen, die sind:

Das unterscheidet die Dinge, die werden von den Dingen, die sind. Von den Wesen. Die Wesen werden zwar geboren, wachsen und sterben, aber sie werden nicht. Sie sind im Ganzen immer schon vorhanden. Sie ändern nur ihre Form. Sie wachsen. [...] Die Wesen sind der Sinn. Was wird, hat keinen Sinn. Seine Existenz rechtfertigt sich nur durch sein Werden. Es besteht ein Bedürfnis danach, dass etwas wird, etwas gemacht wird. Auch wenn das Werdende sich nicht mehr verändert, wird es doch nie zum Seienden. Weil es wieder verschwinden kann. Ein Haus, ein Buch, ein Plan, ein Lied. Die Materie bleibt zwar bestehen, nicht aber die Struktur, die ein Gedanke ist, der vergehen kann. Der Gedanke lebt nur, solange er gedacht wird, solange er verstanden wird, ein Bedürfnis nach ihm besteht. Für das Seiende besteht kein Bedürfnis. Es ist ja.

Das klingt ein bisschen konfus, ist es wohl auch, aber wenn ich unseren Wanderer richtig verstanden habe, geht es ihm um die Unterscheidung von Dingen, die einen festen Zweck haben – einem Hammer, einem Haus, einer Gebrauchsanweisung –, und den Wesen, die, zumindest in seinem Weltbild, zwecklos sind. Dieses Zwecklose aber ist vielleicht die einzige Gemeinsamkeit aller Kunst. Was verbindet eine Bachkantate mit einem Steinkreis von Richard Long und einem Gedicht von Eugen Gomringer, wenn nicht ihre Zwecklosigkeit, ihre Selbstgenügsamkeit, die sie vollkommen unabhängig macht von ihrem Schöpfer und ihren Konsumenten. Die sie ganz macht.

Eben noch habe ich vor der Vollkommenheit gewarnt und jetzt spreche ich von der vollkommenen Unabhängigkeit. Natürlich existiert diese nur in der Theorie. Gute Kunst verträgt es auch, dass ihr Schöpfer eine Absicht gehabt hat, etwa einem Herrscher zu gefallen oder Gott zu preisen, einen Geliebten zu umgarnen oder gar eine politische Aussage zu machen, aber darin liegt nie ihre Qualität. Gute Kunst ist jene, die uns auch unabhängig von ihrem allfälligen Zweck und ihrem Kontext anspricht. Deshalb altert Kunst viel weniger schnell als alles andere. Ein Küchengerät aus der Pharaonenzzeit, eine Waffe aus dem Mittelalter, ein Zeitungsartikel aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sind für uns bloße Artefakte. Aber die Wandmalereien aus den Pyramiden, die Gobelins aus dem zwölften Jahrhundert, die Literatur von Joseph Roth können uns noch immer berühren und in ihren Bann ziehen, als seien sie eben erst entstanden.

Wie entstehen Werke, die die unterschiedlichsten Menschen in den unterschiedlichsten Epochen anzusprechen vermögen? Man ist versucht, die künstlerische Qualität dafür verantwortlich zu machen, Shakespeares unglaublich reiche Sprache, Da Vincis überbordende Fantasie und seine perfekte Zeichen- und Maltechnik, Bachs Virtuosität und Originalität. Aber reicht das als Erklärung? Warum spricht uns dann Epigonales nicht an, auch wenn es technisch noch so meisterhaft gemacht ist? Und warum berühren uns auch manche kleinen Werke aus alter Zeit, Volkslieder und Skizzen, das Tagebuch eines englischen Kaufmanns oder eines armen Mannes aus dem Toggenburg? All diese Werke scheinen eine Qualität zu haben, die sich mit technischer Reife nicht erklären

lässt. Ich möchte sie »Lebendigkeit« nennen. Lebendigkeit aber ist – wie wir gehört haben – zugleich ganz einfach und hochkomplex.

Und jetzt kommen wir endlich an den Punkt, an den ich von Anfang an kommen wollte. Deshalb habe ich als Titel für meine Vorlesungsreihe »Schreiben ist Nebensache« gewählt: Natürlich gibt es Techniken, die einem Künstler helfen, seine Arbeit zu machen, gibt es eine Tradition, von der er sich inspirieren lassen kann, gibt es Konventionen, die ihm als Leitlinien dienen können oder als Herausforderung, sie zu überwinden, aber das alles sind Nebensachen. Ich bemühe mich, meine Texte nach den Regeln der deutschen Grammatik zu schreiben, aber wenn ich mal wieder den Konjunktiv I mit dem Konjunktiv II verwechsle oder wenn meine Kommata überall stehen, nur dort nicht, wo sie hingehören, hat das absolut keinen Einfluss auf die Qualität meines Textes. Die Texte, die mir misslingen, die ich wegwerfe, sind sprachlich von nicht minderer Qualität als jene, die mir gelingen. Als misslungen gebe ich einen Text dann auf, wenn ich beim Schreiben spüre, dass er nicht lebendig wird. Wie aber wird ein Text lebendig?

Totes wird nicht lebendig. Wir können davon ausgehen, dass das Leben vor drei oder vier oder fünf Milliarden Jahren entstand und dass alle Lebewesen, die heute auf der Erde existieren, von diesem ersten Lebewesen, wie immer man es nennen soll, abstammt. Leben wird weitergegeben, es vermehrt sich, verändert sich, stirbt, aber es entsteht nicht neu. Ohne die Metapher der Lebendigkeit zu sehr strapazieren zu wollen, glaube ich, dass der Autor, die Autorin seinem oder ihrem Text etwas Lebendigkeit mitgeben muss, etwas, was von außen in den Text kommt. Im Mailverkehr mit einer Kollegin haben wir das vor vielen Jahren »sich einen Finger abschneiden« genannt. Natürlich haben wir uns keine Finger abgeschnitten, das hätte den Texten auch nicht geholfen, aber wir waren der Überzeugung, es müsse etwas Persönliches in unsere Bücher einfließen, von dem wir vielleicht selbst manchmal nicht wussten, was es war. Etwas Persönliches heißt dabei nicht etwas Autobiografisches. Viel eher meinten wir damit wohl eine Emotion, eine Betroffenheit.

Als ich kurz nach der Jahrtausendwende an einem amerikanischen College *Creative Writing* für Germanistikstudenten unterrichtete, bekam ich die besten Texte zurück, als ich die Studierenden bat, einen Ort zu beschreiben, der für sie emotional von Bedeutung war, ohne über die Emotion zu schreiben, die sie mit diesem Ort verbanden. Ich lese Ihnen einen dieser kurzen Texte vor, geschrieben von Marc:

Mein Haus ist ziemlich klein. Es ist grau mit einem kleinen Vorbau. Unsere Tür ist weiß und es gibt zwei große Fenster links von der Tür. Der Rasen ist sehr grün. Mein Vater möchte einen grünen Rasen haben. Ich bin sehr froh in diesem Haus. Mein Vater hat schwer gearbeitet, um dieses Haus zu bauen, und jetzt weiß ich nicht, wie ich ihm danken kann. Unser Wohnzimmer ist sehr groß. Die Decke ist hoch, und es gibt eine große Feuerstelle hier. Seit vielen Jahren lerne ich neben dieser Feuerstelle. Mit meinem

Vater sehe ich hier fern. Mein Klavier ist auch in diesem Zimmer. Mein Klavier ist sehr wichtig für mich. Das Klavier ist nichts Besonderes, es ist ganz einfach, aber es gefällt mir sehr. Mein Vater hört meine Klaviersmusik gern, aber er ist jetzt nicht hier.

Die Küche ist sehr nett. Meine Mutter kocht viele Mahlzeiten hier. Wenn ich an dieses Zimmer denke, denke ich an große Mahlzeiten, die meine Mutter für die Weihnachtsferien kochte. Nach der Schule helfe ich meinem Vater, die Mahlzeiten zu kochen. Immer haben wir viel Spaß, aber er ist jetzt nicht hier.

Mein Schlafzimmer ist sehr persönlich. Ich habe meine Bilder von Filmen hier. Ich sehe gerne Filme. Ich habe die Bücher, die ich habe, in meinem Schlafzimmer gelesen. Ich lese viele Bücher mit meinem Vater. Er liest gern, aber er ist jetzt nicht hier.

Jetzt leben hier nur meine Mutter und ich. Es ist sehr einsam ohne ihn, aber wir haben viele gute Erinnerungen. Dieses Haus ist noch eine frohe Stelle, und ich weiß nicht, wie ich meinem Vater dafür danken kann.

Marc hatte sich vorher nie durch besonders gute oder originelle Texte hervorgetan, sein Deutsch war, wie Sie hören könnten, äußerst beschränkt. Aber ich würde keinen Moment zögern, diesen seiner Texte als Literatur zu bezeichnen, nicht hohe Literatur, aber Literatur. Er hatte keine Hausaufgaben gemacht, er hatte seiner Trauer eine Form verliehen. Gerade weil es ihm versagt war, über seine Gefühle zu schreiben, flossen diese auf transformierte Weise in den Text ein. Er hatte sich einen Finger abgeschnitten.

Ich bin mir ziemlich sicher, dass die mehrfache Wiederholung des »Aber er ist jetzt nicht hier« keine Absicht war, dass sie Marc unterlaufen ist, weil dieser Satz ihn immer begleitete. Die simple Sprache, die Marcs mangelhaftem Deutsch zu verdanken war, macht den Text noch trauriger und intensiver. Dieses kindliche »Ich sehe gerne Filme«, »Ich lese viele Bücher«, »Mein Klavier ist sehr wichtig für mich«.

Joseph von Eichendorff hat in seinem berührenden Gedichtzyklus *Auf meines Kindes Tod* eine ganz ähnliche Einfachheit erreicht, die dieselbe Ergriffenheit in uns erzeugt:

Die Welt treibt fort ihr Wesen,
Die Leute kommen und gehn,
Als wärst du nie gewesen,
Als wäre nichts geschehn.

und später:

Mein liebes Kind, ade!
Ich konnt ade nicht sagen
Als sie dich fortgetragen,
Vor tiefem, tiefem Weh.

Jetzt auf lichtgrünem Plan
 Stehst du im Myrtenkranze,
 Und lächelst aus dem Glanze
 Mich still voll Mitleid an.

Und Jahre nahm und gehn,
 Wie bald bin ich verstoben –
 O bitt für mich da droben,
 Daß wir uns wiedersehn!

Die Gefühle, mit denen Marc und Joseph von Eichendorff geschrieben haben, sind in ihren Texten konserviert und werden wieder lebendig, wenn wir sie lesen. Dann trauern wir nicht um Marcs Vater oder Eichendorffs Kind, die wir ja gar nicht kannten, aber wir fühlen uns verstanden in unserer Trauer um Menschen, vielleicht auch um unsere Kindheit, die wir verloren haben.

Nun ist nicht jeder gefühlvolle Liebesbrief, jeder wütende Blogpost, jeder emotionale Tagebucheintrag Literatur. Ein Gefühl macht noch keine Literatur, aber ohne Gefühl kann keine Literatur entstehen.

Kosten wir die Lebendigkeitsmetapher noch etwas aus. Leben, haben wir gesehen, kommt von Leben. Damit aber ein neues Lebewesen entstehen kann, muss es sich vom alten trennen. In der Natur geschieht dies auf unterschiedlichste Weise, bei Säugetieren durch die Geburt. Auch ein künstlerisches Werk muss sich von seinem Schöpfer, seiner Schöpferin trennen. Ernest Hemingway soll einmal gesagt haben, ein literarischer Text sei dann gut, wenn er einem nicht mehr peinlich sei. Nicht mehr peinlich ist mir ein Text dann, wenn er nichts mehr mit mir zu tun hat, wenn er sich von mir abgenabelt, emanzipiert hat. Das meinte ich vorhin mit der »vollkommenen Unabhängigkeit«. Und deshalb wohl sprachen meine Kollegin und ich damals vom abgeschnittenen Finger. Es muss etwas von mir im Buch stecken, aber dieses Etwas muss von mir getrennt sein.

Der persönliche Anteil in Marcs Text ist leicht zu erkennen, aber durch die literarische Form ist der Text unabhängig von seiner Lebensgeschichte geworden. Vielleicht gelang ihm das, weil ich die Studierenden bat, nicht über ihre Gefühle zu schreiben, sondern nur über den Ort ihrer Wahl. Die Gefühle flossen dabei ganz unbewusst mit ein, und so lesen wir nicht die Klage eines jungen Mannes über den Verlust seines Vaters, sondern einen Text über die Vergänglichkeit. Dabei spielt es für uns – so grausam das klingen mag – überhaupt keine Rolle, ob Marcs Vater gestorben ist oder ob seine Eltern sich nur scheiden ließen.

In den meisten literarischen Werken ist das Persönliche viel besser verborgen, verschleiert, geformt als in diesem kurzen Text. Keine meiner Erzählungen ist mir so passiert, wie ich sie aufgeschrieben habe, aber in jeder steckt etwas von mir, ein Gefühl, eine Betroffenheit, ein Problem, das mich beschäftigt, eine

Frage, die mich nicht loslässt, Erlebnisse, die in meinem Leben wichtig waren, auch wenn ich oft nicht weiß weshalb.

Hier ein kurzer Ausschnitt aus meinem letzten Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Das letzte Kapitel, aus dem ich schon in meiner ersten Vorlesung zitiert habe, geht zurück auf eine belanglose Begebenheit, die mir vor bald 40 Jahren passiert ist und die ich dennoch nie vergessen habe:

Es ist seltsam, dass es Jahre gibt in meinem Leben, an die ich kaum Erinnerungen habe, die scheinbar spurlos an mir vorübergegangen sind. Selbst wichtige Ereignisse, die in meiner Biografie tiefe Spuren hinterlassen haben, die Wendepunkte waren, erinnere ich oft nicht, als hätten sie ohne meine Anwesenheit, ohne mein Zutun stattgefunden. Und dann wieder gibt es kleine Szenen, die vermeintlich ohne Bedeutung sind und die mir doch nach 20 oder 30 Jahren noch so präsent sind, als hätte ich sie eben erst erlebt.

Es ist ein kalter Sonntagmorgen zwischen den Jahren, ich bin keine 20 Jahre alt und lebe noch bei meinen Eltern. Ich bin früh erwacht und kann nicht mehr einschlafen. Im Haus ist es ganz still. Vor Tagen hat es geschneit und der Schnee ist liegengeblieben. Ich entschließe mich, einen Spaziergang zu machen.

Obwohl der Himmel bedeckt ist, ist die Luft sehr klar. Der Schnee dämpft die Geräusche, und steigen nicht dünne Rauchfahnen aus den Kaminen der Häuser, man könnte meinen, sich in einer menschenleeren Welt zu befinden. Ich gehe aus dem Dorf hinaus in Richtung des Flusses, wo eine Hängebrücke für Fußgänger und Radfahrer ins Nachbardorf führt. Als ich die Brücke schon fast überquert habe, sehe ich, dass auf der anderen Seite, wo der Weg steil ansteigt, jemand liegt. Ich laufe hin und sehe, dass es ein alter Mann ist, er muss auf dem eisigen Weg ausgerutscht und hingefallen und dann nicht mehr hochgekommen sein. Ich helfe ihm aufzustehen, ich spüre noch heute den rauen Stoff seines Mantels, erinnere mich an den Geruch von Naphthalin, den er ausströmt. Der Mann scheint nicht verletzt zu sein, aber sein Gesicht ist blau vor Kälte, seine Lippen sind fast weiß.

In *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* steckt nicht nur viel Persönliches, sondern auch viel Autobiografisches. Christoph, der Erzähler des Buches, ist nicht nur der Doppelgänger des viel jüngeren Chris, dem er durch Zufall begegnet, er ist auch mein Doppelgänger. Er ist im selben Dorf aufgewachsen wie ich, hat dort wie ich in jungen Jahren als Nachportier gejobbt, später in Zürich studiert und ein Buch geschrieben, das ziemlich genau *Agnes*, meinem ersten Roman, zu entsprechen scheint. Aber das Autobiografische ist vermutlich das am wenigsten Persönliche des Buches, es besteht nur aus Äußerlichkeiten, aus biografischen Daten, die kaum etwas über die Figur oder über mich verraten. Vielleicht hat mich die Vorstellung, eine Autobiografie zu schreiben, deshalb immer geangewieilt. Was ich erlebt habe, ist wenig spektakulär und sagt nicht viel über mich aus; was in meinem Inneren vorgeht, geht niemanden etwas an.

Ich bin nicht wirklich zufrieden mit der Metapher des abgeschnittenen Fingers. Sie klingt zu sehr nach einem kleinen Element, das, im Text verborgen, ihm Leben einhaucht wie ein Motor einem sonst unbeweglichen Fahrzeug. Aber Lebewesen haben keine Motoren, sie sind als Ganze lebendig. Auch ein literarischer Text muss als Ganzer lebendig sein. Das Persönliche, das in ihm steckt, muss also weniger ein einzelnes Element sein, als im Prozess des Schreibens dauernd vorhanden in ihn einfließen. Jeder Satz muss den nächsten erzeugen, wie eine Zelle in der Zellspaltung die nächste.

Schon Goethe erzählt in *Dichtung und Wahrheit* von Schreibzuständen, in denen der Text ohne bewusstes Zutun entsteht:

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durchs Gefühl das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, dass ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, dass das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieselben verhielt wie die Henne gegen die Büchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht.

Zentral bei diesem intuitiven Schreiben scheint die Konzentration zu sein, das Gegenteil der Zerstreuung. Sein Talent scheint Goethe in diesen Momenten so unwichtig wie seine Intelligenz, seine Sprachmacht, sein dichterisches Bemühen. Das Schreiben ist ganz einfach seine Natur:

Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr; als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Wenn Goethe dieses unbewusste Schreiben noch als Geschenk sah, so machten es die Surrealisten zum Programm in der *écriture automatique*, die zuvor schon von Psychologen propagierte worden war. So beschrieb André Breton das Verfahren im ersten surrealistischen Manifest von 1924:

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist so weit wie möglich auf sich selbst konzentrieren

können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, dass die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefasstes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, dass in jedem Augenblick in unserem Bewusstsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Uner schöpflichkeit des Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, dass Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben I zum Beispiel, immer den Buchstaben I, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, dass Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.

Zuvor hatten auch die Zürcher Dadaisten mit ihren Simultangedichten Ähnliches versucht. Hans Arp sagte dazu:

Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm passt. Seine Gedichte gleichen der Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was hässlich sei.

Das klang dann zum Beispiel so, der Anfang des *Opus Null*, gelesen von Hans Arp:

Ich bin der große Derdiedas
das rigorose Regiment
der Ozonstengel prima Qua
der anonyme Einprozent.

Das P. P. Tit und auch die Po
Posaune ohne Mund und Loch
das große Herkulesgeschirr
der linke Fuß vom rechten Koch.

Ich bin der lange Lebenslang
der zwölfe Sinn im Eierstock
der insgesamte Augustin
im lichten Zelluloserock.

Über die Qualität der Texte, die durch solche Verfahren entstanden sind, kann man trefflich streiten. Sie gleichen eben nicht der Natur, wie Hans Arp behauptete. Die Entwicklung der Arten mag durch Zufälle ausgelöst und vorangetrieben worden sein, durch eine *écriture automatique* der Natur sozusagen, aber sie fand in einem dauernden Konkurrenzkampf statt, der über Milliarden von Jahren und durch eine strenge Auswahl zu hochfunktionalen, perfekt an ihre Umwelt angepassten Wesen führte. Der einzelne Autor, die einzelne Autorin hat nicht genug Zeit, um Millionen von Texten zu schreiben, von denen sich dann die besten, die fittesten behaupten können. Damit ein literarischer Text entstehen kann, braucht es folglich beides: das Nachtwandlerische, Zufällige, Wuchernde des Unbewusstseins und dessen Kontrolle und Lenkung durch handwerkliche Mittel und den Intellekt.

Mein Gefühl für die Qualität eines eigenen oder fremden Textes hat wenig mit seiner Sprache zu tun. Viel wichtiger ist etwa die Anwesenheit des Autors. Seine Distanz zu den Figuren, seine Nähe oder Ferne. Seine Genauigkeit, seine Einfühlung. Seine Haltung, die sich im Text immer zeigt. All diese Variablen ergeben ein austariertes, aber immer anderes Ganzes. Ein misslungener Text ist oft einer, der aus dem Lot ist, bei dem die Werte dieser Variablen wild schwanken, weil der Autor sich nicht entschieden hat, wie er zu seinem Text, zu seinen Figuren steht. Misslungen ist ein Text dann, wenn der Autor nicht ehrlich ist zu uns und vor allem zu sich selbst.

Als mich vor vielen Jahren die Direktorin des Museums Römerholz in Winterthur bat, einen Text zu einem Werk aus der wunderbaren Sammlung zu schreiben, wählte ich ohne viel nachzudenken das Bild *La Grenouillère* von Pierre-Auguste Renoir, aber als ich anfangen wollte den Text zu schreiben, fiel mir nichts ein. Erst als ich im Katalog des Museums nachlas, was es mit dem Gemälde auf sich hatte, wurde mir klar, warum es in mir nichts ausgelöst hatte. Es enthielt einen Fehler, der mir nicht aufgefallen war, aber den ich intuitiv gespürt haben musste. Fred Leeman schreibt in seinem Artikel über das Bild:

Die Ausarbeitung der Details muss den Maler so viel Zeit gekostet haben, dass er sogar den Verlust eines gleich bleibenden Lichteinfalls in Kauf nahm. In der Menschenmenge auf der kleinen Insel sowie auf dem Wasser ist durch leuchtend gelbe Tupfer die tiefstehende strahlende Sonne angezeigt, während das bleiche Rosa des Himmels bereits den Abend ankündigt.

So schön das Bild ist, es hat keine einheitliche Stimmung, die die Szene lebendig machen würde, die mich zu einem Text hätte inspirieren können.

Fehler können allerdings auch ein gestalterisches Mittel sein, aber die Technik ist gefährlich, weil sie leicht zu durchschauen ist. Sie wird denn auch eher von mittelmäßigen Künstlern eingesetzt, etwa René Magritte oder M. C. Escher, bei deren Werken man eher die Ausführung bewundert, als dass die Bilder einen emotional ansprechen. Zu seinem *Reich der Lichter*, einem Bild, das er in

vielen Versionen malte, meinte René Magritte: »Ich finde diese Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht hat die Kraft zu überraschen und zu bezaubern. Ich nenne diese Kraft Poesie.«

M. C. Escher wurde eher von Mathematikern und Wissenschaftlern geschätzt als von der Kunstwelt, und seine Bilder sind – wie jene von René Magritte – eher auf Postern und Postkarten als in Kunstmuseen zu finden.

Selbst die surrealistischen Werke Salvador Dalí oder Neo Rauchs schienen mir immer ein wenig platt in ihrer gewollten Rätselhaftigkeit, die leicht zur Beliebigkeit wird. In einem großen Interview mit der FAZ von Januar 2018 sagt Neo Rauch, Magritte sei mit 16 oder 17 einer seiner Lieblingskünstler gewesen: »Ich bin ein bekennender Romantiker und immer bemüht, an der Wiederverzauberung der Welt mitzuwirken.«

Ich habe in meinen Texten selbst dann und wann mit Widersprüchen und Fehlern experimentiert. In meiner Erzählung *Deep Furrows* aus *In fremden Gärten* wimmelt es von Unstimmigkeiten: Dr. Kennedy, ein irischer Arzt, behauptet, mit einer Deutschen verheiratet zu sein, die aber kaum Deutsch spricht, er ist Protestant, obwohl er einen katholischen Namen trägt, eine seiner Töchter zeigt dem Erzähler das Grab ihrer Großeltern, die aber vor mehr als hundert Jahren gestorben sind, ihre Schwester spielt ihm auf der Geige ein angeblich erfundenes Lied vor, das er zu erkennen glaubt, eine Zufallsbekanntschaft behauptet, Genealoge zu sein, stellt sich dann aber als arbeitsloser Epileptiker heraus. All diese Fehler erzeugen beim Leser ein Gefühl der Verunsicherung und des Unheimlichen. Auch die Erzählung *Sommergäste* aus dem Band *Seerücken* spielt mit Unstimmigkeiten, und obwohl die Geschichte bei Lesungen immer sehr gut ankam, hatte ich manchmal das Gefühl, es mir beim Schreiben etwas allzu leicht gemacht zu haben.

In meinem neuesten Roman wird eine Folge unmöglicher Ereignisse – die Begegnung des Erzählers mit seinem Doppelgänger – durch eine kleine Szene während einer Zugfahrt eingeleitet, die die Welt des Erzählers zum Kippen bringt:

Der Zug leerte sich von Station zu Station immer mehr, als nähere er sich einer verbotenen Zone, ich war der Letzte in meinem Waggon, der Schaffner hatte sich seit langerem nicht mehr blicken lassen. Als ich losgefahren war, hatte die Sonne geschiene, aber je weiter östlich wir waren, desto nebliger wurde es, inzwischen war vor den Fenstern nur noch Grau zu sehen, Wald, kahle Bäume, brachliegende Felder, eine Herde Schafe und dann und wann ein einzelner Hof oder ein Weiler. Kurz vor dem Ziel machte die sonst fast gerade Strecke eine Kurve, um den Fluss zu überqueren, der hier die Talseite wechselte. Schon vor der Kurve verlangsamte der Zug und schließlich kam er ganz zum Stehen. Die Neigung der Trasse, die bei der Durchfahrt kaum zu spüren war, verursachte mir im Stillstand ein Unwohlsein, es war mir, als sei ich selbst aus dem Lot geraten. Lange stand der Zug, dann setzte er sich mit einem Ruck wieder in Bewegung

und überquerte den Fluss, ohne dass irgendetwas geschehen wäre, das den Halt hätte erklären können.

Aber zurück zum Museum Römerholz. Nachdem ich es aufgegeben hatte, einen Text zu Renoirs *La Grenuillère* zu schreiben, wählte ich eine unscheinbare Landschaft von Camille Corot, und das Schreiben des Textes, der Erzählung *In die Felder muss man gehen* aus der Erzählsammlung *Wir fliegen*, ging fast wie von alleine.

Es ist schwer zu erklären und schwer zu verstehen. Du malst, was du siehst, mit der größtmöglichen Genauigkeit, aber es geht dir nicht um die Genauigkeit der Abbildung. Du versuchst, das Gefühl einzufangen, das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten. Was zählt, ist die Entschiedenheit.

Wäre diese zweite Vorlesung ein Prosatext, würde ich ihn wohl nicht veröffentlichen. Müsste ich ihre Form beschreiben, würde ich sie mit einem Gebüsch vergleichen, einem relativ formlosen, verästelten Gebilde, bei dem kein Haupttrieb erkennbar ist und das sich relativ willkürlich in alle möglichen Richtungen entwickelt hat. Dass die Vorlesung so geworden ist, hat mit der Zeit ihrer Entstehung zu tun, mit den vielen Lesereisen, während derer ich sie schrieb, aber auch mit der Unsicherheit, die mich immer befällt, wenn ich über meine Arbeit reden oder schreiben soll. Ich habe mich entschlossen, mit dieser Unsicherheit zu leben und Ihnen die Vorlesung zuzumuten, in der Hoffnung, dass sie vielleicht doch den einen oder anderen Gedanken enthält, der Sie zum Nachdenken anregt. Manchmal führt der Weg eben durchs Unterholz, und wenn man weiterkommen will, muss man es durchqueren. Das nächste Mal werde ich über meinen letzten Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit* der Welt sprechen und versuchen, Ihnen Einblick in seine Entstehung zu geben.

Ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang

Ich habe in den letzten beiden Vorlesungen viel Theoretisches erzählt, heute möchte ich von der Praxis sprechen, vom Schreiben selbst, und zwar vom Schreiben meines letzten Romans *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*.

Jedes meiner Projekte bekommt auf meinem Computer einen Ordner. Alle diese Ordner sehen in etwa gleich aus. Es gibt ein Dokument mit dem Text, an dem ich arbeite und das in der Regel den Arbeitstitel des Romans oder der Erzählung trägt, in diesem Falle »Alter Ego«. Ein zweites Dokument heißt »Notizen«, darin stehen die Gedanken, die ich mir während des Schreibens mache.

Dann gibt es meist einen Zeitplan, in dem ich die Ereignisse des Textes laufend nachführe, um in komplexer gebauten Texten nicht die Übersicht über die Chronologie zu verlieren, und manchmal noch ein Dokument namens »Reste«, in das Textteile kommen, die ich während des Schreibens verwerfe, aber von denen ich annehme, ich könne sie später noch brauchen, was aber eigentlich nie der Fall ist. Schließlich gibt es einen Unterordner mit Materialien, der sich meist erst während des Schreibens füllt, im Falle der *Sanften Gleichgültigkeit* finden sich darin Bilder von den Schauplätzen, Auszüge aus Texten, die ich im Buch zitiere, ziemlich viel Literatur über Doppelgänger von Annette von Droste-Hülshoff über Heinrich Heine, Dostojewski bis Borges, einen Ordner mit Doppelgängerbildern aus der Kunst und ein Dokument mit mehreren Pianistenbiografien, von dem ich keine Ahnung mehr habe, weshalb es sich hier befindet. Was uns heute interessiert, ist das Dokument »Notizen«, eine Art Tagebuch des Romans, das mit einem Eintrag beginnt, den ich mir während meiner Sommerferien am 3. August 2015 machte:

Eine Erzählung, in der Menschen andere Menschen beobachten bei Dingen, die ihnen später selbst zustoßen. Als sähen sie sich in der Zukunft. (Beim Lesen von *Vogelweide* von Uwe Timm)

Wenn ich mich recht erinnere, inspirierte mich eine Szene in *Vogelweide*, in der ein älteres Paar in einem Café ein jüngeres beobachtet und sich in ihm wiedererkennt. Ich habe, als mein Buch schon fertig war, noch einmal nach jener Stelle gesucht, sie aber nicht mehr gefunden. Als ich Uwe Timm danach fragte, meinte er, er erinnere sich an keine solche Szene. Für mich war diese kleine Episode ein Beweis dafür, dass man in guten Büchern auch Dinge lesen kann, die nicht in ihnen stehen.

Ob es sie nun gibt oder nicht, war diese Szene, war diese erste Notiz, die ich mir nach dem Lesen machte, die Keimzelle des Romans. Aber das Doppelgängerthema, um das es in der *Sanften Gleichgültigkeit der Welt* geht, war in meinen Büchern immer schon vorhanden. Nur waren die Doppelgänger meiner Figuren bisher immer fiktiv. In *Ungefähr Landschaft* erfindet sich Kathrines Mann Thomas eine fiktive Biografie, in der er alles geschafft hat, wozu er im realen Leben nicht fähig war. In *An einem Tag wie diesem* erkennt Andreas seine Jugendliebe in einer literarischen Figur wieder. In den Notizen zu diesem Buch, das 2006 herauskam, finde ich folgende Sätze: »Der Gedanke, dass irgendwann Menschen gelebt hatten, die ihm gleichen, deren Leben er auf geheimnisvolle Weise fortsetzte oder vollendete.«

In den Aufzeichnungen zu *Nacht ist der Tag* von 2013 heißt es über die Protagonistin, die in unterschiedlichen Medien verschiedene Rollen spielt: »Es gibt 4 Versionen von ihr. Sophie schreibt nur Mails, Bettina trifft sich mit ihm, Alexandra und ihre Vergangenheit.« Und später, als die Geschichte schon etwas konkreter geworden ist:

Es war vorstellbar, dass es irgendwann wieder jemanden geben würde mit einem anderen Gesicht, jemanden, der sie dann sein würde. Aber mit dieser Person schien sie ebenso wenig zu verbinden, wie mit der Person, die sie vor dem Unfall gewesen war. Sie war nichts als das, was sie gerade war.

In *Weit über das Land* scheint es neben dem realen Thomas, der seine Frau verlässt und – soviel wir wissen – in den Bergen stirbt, einen zweiten zu geben, der nur im Kopf seiner Frau existiert und weiterlebt.

Vermutlich 2008 plante ich ein Theaterstück unter dem Titel *Die Doppelgängerin*, in dem ein Mann ein Callgirl engagiert, um die Frau zu spielen, in die er sich vor zehn Jahren während seines Studiums verliebt hat, bis herauskommt, dass sie selbst diese Frau war, die in seiner Vorstellung allerdings eine ganz andere war als in der Realität. Ein Projekt, das ich nie zu Ende führte.

Auch mein erster Roman *Agnes* ist in gewissem Sinne eine Doppelgängergeschichte, neben der realen Agnes gibt es die fiktive, die ihr Freund beschreibt und deren Leben Einfluss nimmt auf das Leben der lebendigen Agnes. Überhaupt spielt mein erster Roman für das neue Buch eine große Rolle. Als ich *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* begann, war ich schon seit Jahren sehr viel mit *Agnes* unterwegs. In Baden-Württemberg war das Buch Pflichtlektüre an Gymnasien und so bekam ich unzählige Einladungen von Schulen und verbrachte viel Zeit mit Schülern, beantwortete ihre Fragen und diskutierte den Roman mit ihnen. Immer wieder tauchte dabei die Frage auf, ob man das Buch nicht auch aus der Sicht von Agnes hätte schreiben können. Eine Schülerin schickte mir gar eine 30-seitige Erzählung, eine »Neuinterpretation« meines Werkes, wie sie es nannte, die aus der Sicht der Frau erzählt wird und die mit den Sätzen beginnt: »Cole ist tot. Eine Geschichte hat ihn umgebracht. Genau genommen seine eigene Geschichte.«

Es gibt gute Gründe, weshalb ich *Agnes* damals aus der Sicht des Mannes erzählte, aber vielleicht ist bei der Frage, wie Agnes ihre Geschichte erzählen würde, die Idee entstanden, das Thema des Buches noch einmal aufzugreifen und neu zu betrachten, zu bearbeiten. Schon seit Jahren hatte ich vorgehabt, wieder einmal einen verschachtelteren Text zu schreiben, ohne genaue Vorstellung davon, welche Geschichte ich darin erzählen wollte. Der neue alte Stoff schien dafür ideal. Nun brauchte ich nur noch einen Angriffspunkt, von dem aus ich die Geschichte erzählen konnte. Ich suchte nicht aktiv danach, ich hatte eben erst den Roman *Weit über das Land* fertiggestellt, der im Frühjahr 2016 erscheinen sollte, und hatte keine Eile, ein neues Projekt anzufangen.

Ende November machte ich eine Lesereise nach Schweden und traf in Stockholm Johannes Schmid und Odine Johne, den Regisseur und die Hauptdarstellerin des *AGNES*-Films, der kurz darauf in die Kinos kommen sollte. Ich traf mich mit Odine im Waldfriedhof, in dem später der Roman beginnt, und spazierte mit ihr durch die Stadt, die ich seit längerer Zeit nicht besucht hatte. Wir sprachen über ihre Rolle und ihre Sicht auf Agnes und so wurde die Figur für

mich vielleicht lebendiger, als sie es jemals zuvor gewesen war. Die nächsten Notizen zum Buch machte ich mir zwei Wochen nach meiner Rückkehr aus Stockholm, Mitte Dezember 2015:

Ich bin der, den du brauchst. Ich bin der, den du in mir sehen willst.

Ein Schriftsteller begegnet in seinem Heimatdorf sich selbst. Verstört reist er ab, dann trifft er sich wieder in späteren Phasen seines Lebens. Er beginnt sich einzumischen, gibt seinem Doppelgänger Tipps, versucht, ihn von Fehlern abzuhalten. Dabei kommt es doch immer wieder so, wie es gekommen ist.

Eine Szene treibt ihn zur nächsten, ein Ort zum nächsten. Er kann auch einmal zurückgehen an einen Ort, an dem er schon war.

Es beginnt ganz sachte, er sieht sich und wir sind nicht ganz sicher, ob es nur eine Fantasie ist. Oder: Er geht erst durch das Dorf, sieht Orte wieder, glaubt einen ehemaligen Lehrer zu erkennen. Als er ganz in diesem Erinnerungsmodus ist, begegnet er erst sich selbst. (Er sieht sich draußen an der Buchhandlung vorbeigehen. Unterbricht das Gespräch mit der Buchhändlerin und eilt hinaus, folgt sich etc.)

Der Schriftsteller heißt Dunkel (wie die Zugbegleiterin heute im Zug).

Die Ähnlichkeit schien niemandem außer mir aufzufallen.

Einen Tag später notierte ich: »Vielleicht erinnert er sich an sich selbst (natürlich ohne sich damals erkannt zu haben).« Und noch einen Tag später:

Er ist sein eigener Schutzenengel. Mehrmals in seinem Leben kommt es zu kurzen Begegnungen (manchmal sehen sie sich kaum), bei denen der Alte in das Leben des Jungen eingreift und z. B. einen Unfall verhindert oder ihn mit einer Frau zusammenführt, die dann wichtig wird. (Die Frau erinnert den Alten an eine Freundin, die er mal gehabt hat etc.)

Vielleicht ist es besser, wenn er nicht Schriftsteller ist. Sein Name darf dem Jungen nie genannt werden. Er müsste einen unauffälligeren Beruf haben.

Erste Begegnung im Hotel, wo der Junge als Nachtportier arbeitet. Der Alte ist betrunken und es ist unsicher, was er sieht. Er erinnert sich an die Zeit, als er Nachtportier war. »Ich sehe mich hinter dem Tresen stehen.«

Z. T. längere Zeitabstände zwischen den Begegnungen. Als ein Jahr später die französische Übersetzung erscheint ...

Hat sich die Welt, in der der Junge lebt, verändert, oder ist es noch die alte Welt?

Auch an ein Motto denke ich schon. Ich notiere mir einen Satz aus Kants *Kritik der reinen Vernunft*, der auf Francis Bacon zurückgehen soll und auf den ich in einem Zeitungsartikel gestoßen bin: »Von uns selbst schweigen wir.«

Am 19. Dezember, am Beginn unserer Weihnachtsferien, mache ich mir zum ersten Mal eine Notiz zur Struktur des Buches und – obwohl ich noch keine Ahnung habe, welche Geschichte ich erzählen will – schreibe ich auch gleich die erste kleine Szene, die ersten Sätze des Romans:

Evtl. erzählt er die ganze Geschichte der Frau, nachdem der Junge verschwunden ist. Der taucht dann aber wieder auf.

Sie musste sich über meine Mitteilung gewundert haben. Ich hatte keine Handynummer und keine E-Mail-Adresse angegeben, nur meinen Namen, die Zeit und den Ort: um fünfzehn Uhr beim Skogskyrkogården. Ich wartete beim Ausgang der S-Bahn-Station auf sie.

Er erzählt, während er wartet. Evtl. kommt sie nicht.

Evtl. haben beide – der Erzähler und sein Alter Ego – an diesem Abend eine Lesung im Kulturhuset. Der Junge während der Schweizer Nacht (an die der Alte sich erinnern kann), der Alte eine Einzellesung. Vorher trifft er sich mit der Frau. Es wird klar, dass eine der Lesungen nicht stattfinden kann, weil er nicht gleichzeitig zwei Mal da sein kann. Schließlich geht der Alte nicht hin und spaziert stattdessen mit der Frau durch die Stadt. Vielleicht liefert er sie am Schluss beim Kulturhuset ab, gerade rechtzeitig für die Lesung.

Es wimmelt in diesen ersten Notizen von »vielleicht« und »eventuell« und »oder« und die Handlung wirkt arg konstruiert. Bis ich am 4. Januar 2016 mit dem Schreiben des Romans beginne, notiere ich mir fast täglich neue Möglichkeiten, wer die Figuren sein, wie sie interagieren könnten. Während kurzer Zeit – und jetzt weiß ich wieder, was es mit dem Dokument über Pianistenbiografien auf sich hatte – sind die beiden Musiker, bis ich mir am Neujahrstag notiere: »Die beiden sind doch Schriftsteller. Indem der Alte den Jungen beobachtet, denkt er über seine eigenen Anfänge nach.«

Hier noch ein paar andere Möglichkeiten, die mir während der Feiertage im Kopf herumgehen:

Der Alte zur Frau: Bleib bei ihm. (Weil sie ihn verlassen will.) Sie: Es ist keine Entscheidung, die an einem Abend gefällt wird. Dinge sind geschehen. Vielleicht küsst er sie und verursacht so die Trennung, während er sie verhindern will.

Oder: Der Alte will unbedingt die Trennung vom Jungen mit der Frau verhindern. Er reist ihnen nach Schweden nach. Er macht die Trennung von seiner Frau für sein Unglück später im Leben verantwortlich.

Sie könnten beide Musiker sein. Der Junge spielt im Orchester, der Alte hat eine Solokarriere verpasst und ist Musiklehrer geworden.

Oder: Der Alte hat sich damals für die Frau und gegen die Karriere entschieden. Jetzt will er die Frau dazu bringen, dass sie den Jungen verlässt oder ihn jedenfalls seine Karriere verfolgen lässt. Sie könnte schwanger sein und der Junge könnte ein Angebot für eine Konzertreise in den USA oder Ähnliches bekommen.

Nach dem tragischen Tod seiner Frau (für den er sich aus irgendwelchen Gründen verantwortlich fühlt), versucht der Alte in mehreren Stationen, die Beziehung des Jungen mit der Frau zu verhindern (weil sie ja ohnehin schlecht ausgehen wird). Nachdem es ihm nicht gelingt, will er in Schweden als letzten Versuch ein Gespräch mit ihr

führen, um sie davon zu überzeugen, den Jungen zu verlassen. Er erzählt ihr die ganze Geschichte.

Hat der Junge dieselben Bücher geschrieben wie der Alte? Überhaupt die Unterschiede zwischen ihren Leben. Wie damit umgehen? Der Alte könnte sein Leben nach jener Begegnung praktisch ganz aufgegeben haben. Oder er hat die Bücher des Jungen einfach nicht gelesen. Oder er bildet sich ein, es seien dieselben Bücher, aber niemand außer ihm bemerkt das. Das Leben des Alten könnte verschwinden, während der Junge es wiederlebt.

Die Frau hat Nachforschungen über den Alten gemacht im Internet, aber nichts über ihn gefunden.

Warum nicht die Geschichte aus ihrer Sicht erzählen?

Auch über das Inhaltliche hinaus mache ich mir Gedanken:

Das Science-Fiction-Element muss ganz in den Hintergrund treten. Seine Verdopplung ist einfach, der Leser muss das akzeptieren und soll sich keine weiteren Gedanken darüber machen. Im Zentrum stehen die zwei Varianten seiner Lebensgeschichte.

Die junge Frau gibt nie zu, dass alles so ist, wie der Alte erzählt. Aber dieser erfährt in gewissem Sinn von ihr die andere Seite seiner Geschichte.

Vielelleicht gibt er sich gar nie zu erkennen.

Als ich mit der Niederschrift anfange, haben die Figuren noch keine Namen, und ich notiere mir: »Man erfährt nicht, ob sie gleich heißen.«

Am ersten Schreibtag beginne ich den Text mit der Fahrt ins Dorf und mit der ersten Begegnung der beiden Doppelgänger, aber schon am zweiten Tag stelle ich die Reihenfolge um und beginne den Text jetzt mit dem Satz »Sie musste sich über meine Nachricht gewundert haben«, mit dem die Handlung auch im fertigen Buch erst richtig einsetzt (das erste und letzte Kapitel kommen als Rahmen erst viel später hinzu). Der Erzähler hat noch immer keinen Namen, er wird nur »der Alte« genannt, die Frau heißt Julia.

In vier Tagen schreibe ich ziemlich genau vier Kapitel, dann elf Tage lang gar nichts mehr. Am 19. Januar bekommt der Erzähler seinen Namen, Christoph, aber ich schreibe nur eineinhalb Seiten. Am 20. Januar nur ein paar Sätze. Aber in den Notizen taucht in diesen Tagen zum ersten Mal der Bezug zu meinem ersten Roman auf und ebenfalls die Idee, dass es nicht nur einen jungen Doppelgänger geben könnte, sondern auch einen alten:

Das erste Buch, das er schreibt, ist die Geschichte seiner Jugend. Das zweite befasst sich mit seiner Beziehung zu Julia. Diese verlässt ihn (deswegen oder aus einem anderen Grund?). Er schreibt das Buch nie fertig.

Oder: Der Alte glaubt immer, Julia hätte sich von ihm wegen des Buches getrennt, das er über sie schrieb. In Wirklichkeit hatte sie etwas mit einem anderen (nämlich mit seinem Doppelgänger).

Sie verlässt ihn, weil sie sich in die Geschichte fügt (Achtung: *Agnes*) oder weil sie sieht, was aus ihm geworden ist.

Vier Tage später verreise ich für zwei Wochen nach Kolumbien, und kurz nach meiner Rückkehr erscheint mein Roman *Weit über das Land*. Einen Tag vor der Buchvernissage lese und korrigiere ich den Doppelgängertext noch einmal, aber schreibe nicht weiter daran. Den Namen der Frau habe ich von Julia zu Nora geändert, die Namensänderung zu Magdalena mache ich erst, als das Buch praktisch fertig ist. In den Notizen kommt wieder *Agnes* vor:

Der Alte gesteht ihr, wie das Buch, das er nie publiziert hat, endete. Szenen aus *Agnes* einbauen (Seilbrücke, tote Frau). Er hat ihr einen Abort angeschrieben, den sie später hat. Von einem anderen Alten. Weiß der Alte das? Warum erzählt er ihr das? Will er sie von sich selbst abhalten?

Im März mache ich mir dann und wann Notizen, aber ich habe so viele Lesungen, dass ich erst im April wieder zum Schreiben komme und zwei neue Kapitel entstehen. Ich bin jetzt bei Kapitel zehn, in dem Christoph und Nora sich in den Bergen kennenlernen. Dann muss ich die Arbeit wieder unterbrechen. Ich bin viel unterwegs, nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, im Iran, in Frankreich und im Südtirol. Im Mai findet sich eine rätselhafte Notiz, vielleicht etwas, was ich irgendwo gehört habe:

Ein Robert hat sie angebaggert und sie hat es seiner Freundin erzählt. Er war plump. Sie wünscht sich ein Gedicht, Romantik, eine Geschichte. Die beiden entschließen sich spontan wegzufahren (oder zu einer Wanderung)

Erst Ende Juni setze ich mich wieder an den Text, aber auch diesmal überarbeite ich ihn nur und schreibe kaum weiter. Drei Wochen später, kurz vor den Sommerferien, wächst der Roman endlich wieder bis Kapitel 14, dem Besuch im Möbelhaus. Aber in den Notizen sind auch Zweifel festgehalten:

Zweifel am Projekt: zu nah an *Agnes*, führt nirgendwohin. Zugleich das Gefühl, dass genau, weil es nicht weitergeht, eine neue Tür aufgehen, der Text noch freier, assoziativer werden könnte.

Obwohl ich schon mehr als einen Drittels des Romans geschrieben habe, scheinen die Figuren noch alles andere als gefestigt zu sein:

Nora ist die treibende Kraft. Warum will sie, dass ein Buch über sie geschrieben wird?

Sie spielt ihre Liebe, dann verlässt sie ihn.

Sie: Ich wollte meine Geschichte erzählt bekommen.

Sie treibt ihn an. Sie betrügt ihn. (mehrmales)

Er: Du warst nicht süchtig nach Sex, du warst süchtig nach den Geschichten.

Auch zu Christoph stellen sich Fragen:

Er hat die ganze Zeit nichts anderes gemacht, als seinen Doppelgänger zu beobachten. Aber wovon hat er gelebt? Gelegenheitsjobs? Dann müsste er ziemlich abgerissen aussehen. Will er sich evtl. an ihr rächen? Dafür, dass sie ihn betrogen hat?

Und wieder kommen mir Reisen dazwischen, erst die Sommerferien in den Alpen, dann eine Lesereise durch Norddeutschland. Erst Anfang September, während eines Aufenthalts in St. Moritz, denke und schreibe ich weiter am Roman. Christoph lebt jetzt in Barcelona, aber wie das Buch enden wird, ist noch lange nicht klar:

Nora: Was würden Sie heute anders machen?

Der Alte weiß, dass der Junge nicht im Hotel ist, dass er Interviews hat. Er will Nora überzeugen, ihn nicht zu verlassen, weil sie ihn damals in Stockholm verlassen hat. Er weiß nicht, dass sie bei ihm bleiben wird. (Oder: dass sie auch bei ihm nicht bleiben wird, aber dass er der Auslöser war für ihr Weggehen.)

Vielleicht geht sie am Schluss dann doch zum Jungen zurück, und sei es nur, um den Kreis zu durchbrechen.

Nora: Vielleicht ist das einfach meine Art zu lieben.

Die Notizen betreffen meist die Textstelle, an der ich gerade schreibe, und reichen nie sehr weit in die Zukunft. Christoph verfolgt schon Chris durch Barcelona, während ich mir erst überlege, worüber sie reden werden, wenn sie sich begegnen. Eine Notiz vom 12. September:

Der Alte erzählt dem Jungen die Geschichte. Sie werden zu Komplizen. (Jetzt ist plötzlich nicht mehr ganz klar, ob der Alte vielleicht gewisse Dinge vom Jungen erfahren hat.)

Was sind die Spielregeln?

Sie vergleichen ihre Leben.

Abweichungen sind möglich.

Als der Alte dem Jungen Beweise liefern will, kommt raus, dass sein Leben keine Spuren hinterlassen hat, dass zum Beispiel sein Buch in keiner Bibliothek zu finden ist.

Der Alte müsste also verrückt sein.

Auch die Recherchen zum Buch laufen parallel zum Schreiben. Ich beschaffe mir einen Katalog des Schwedischen Nationalmuseums, um herauszufinden, welche Bilder Nora dort sehen könnte, und befrage eine befreundete Berufsberaterin vom Arbeitsamt über die Arbeitsmöglichkeiten von Christoph nach seiner Rückkehr in die Schweiz.

Ende September habe ich zwei Drittel des Buches geschrieben, aber ich weiß noch immer nicht, wie es ausgehen wird, und in den Notizen gibt es immer noch viele »eventuell«, viele »oder«, viele Fragen:

Er hat Nora damals für das Buch aufgegeben und auch der Junge wird sie aufgeben.

Der Alte führt Nora zum Jungen. Dann hat damals er sie verlassen? Ein Verdacht:
Der Alte möchte verhindern, dass der Junge das Buch schreibt.

Oder: Der Alte und der Junge verschmelzen.

Und wenn der Junge sterben würde?

Robert Walser taucht kurz in den Notizen und im Text auf, wird aber schnell wieder herausgestrichen. Aber Zitate und Gedanken zu *Agnes* häufen sich nun:

Nora: Ist sie tot?

Christoph: Ich weiß es nicht. Früher sind Menschen manchmal einfach verschwunden.

Nora: Und in deinem Buch? Stirbt sie da?

Christoph: Nicht einmal das weiß ich.

Sie denken sich aus, wie es hätte sein können. Z. B. wie sie sich in Stockholm wiederbegegnen.

(Christoph: Sie bekommt ein Kind. Nora: Ich bekomme ein Kind.)

Aber auch Noras Schwangerschaft verschwindet so schnell aus den Notizen, wie sie aufgetaucht ist. Im Oktober bin ich für einige Pressetermine 48 Stunden in Barcelona und recherchiere kurz die Barceloneta, wo Christoph und Chris sich treffen:

Fünfstöckige Häuser, auf den Balkonen Wäsche aufgehängt, Fahnen, vergitterte Fenster in den Erdgeschossen. Von irgendwoher Musik, Küchengerüche vermischen sich mit der salzigen, warmen Luft, die vom Meer her weht. Das Rauschen der Wellen verschluckt alle anderen Geräusche. Die warme Luft berührte uns.

Wie immer am Meer musste ich an das Vergehen der Zeit denken.

Am Horizont ein Kreuzfahrtschiff. Hellbrauner Sand, Tauben statt Möwen.

Bis Ende Oktober komme ich wegen Reisen nach Deutschland und in die Slowakei, wegen Herbstferien und der Buchmesse in Frankfurt kaum zum Schreiben, mache mir nur dann und wann Notizen. Kurz vor der Buchmesse habe ich die verrückte Idee, dass Christoph vielleicht mit 16 Jahren gestorben, dass Chris seine Wiedergeburt sein könnte, ein Einfall, der im Text keine Spuren hinterlässt. Dafür fange ich schon an, am Schluss herumzudenken:

Christoph: Er hat alles richtig gemacht und alles falsch.

Nora kommt sich von beiden missbraucht vor.

Was wollte Christoph mit dem Manuskript? Die beiden warnen? Sie wieder zusammenbringen?

Nora kann weder beim Alten noch beim Jungen bleiben. Christoph: Ich bin müde. Er stellt sich vor, dass Nora weitergeht, in den Schnee hinaus (vgl. *Agnes* – evtl. beginnt es zu schneien) und dann immer weiter, bis es morgen wird.

Szene von früher: wie Christoph herumirrte, zur Uni kam, sich gegen Nora und für die Literatur entschied (also hat er sie verlassen?). Er kommt zu denselben Stationen wie Nora und Christoph heute (die Kneipe, das Möbelgeschäft, das Eisfeld).

Jetzt erst scheine ich Dostojewskis Roman *Der Doppelgänger* zu lesen, notiere mir Ende Oktober aber nur ein Zitat aus dem Buch:

Herr Goljadkin sehe jetzt so aus, als wolle er sich vor sich selbst irgendwohin verstecken, als wolle er vor sich selbst irgendwohin fliehen! Ja, es war wirklich so. Wir können noch mehr sagen: Herr Goljadkin wünschte nicht nur vor sich selbst zu fliehen, sondern sogar gänzlich vernichtet zu werden, nicht zu existieren, in Staub und Asche verwandelt zu werden.

Die Idee, dass es nicht nur einen Doppelgänger gibt, sondern eine lange Reihe sich immer wiederholender Leben, scheint sich gefestigt zu haben: »Er hält nach einem Älteren Ausschau, der ihn beobachtet, wie er den Jungen.«

Und wieder notiere ich mir mehr Fragen als Antworten:

Wie lebt er heute? (immer noch Lehrer, es sind Skiferien)

Christoph: Erkennst du mich (als ihn)?

Christoph: Willst du Kinder?

Nora: Hast du nie versucht herauszufinden, was aus deiner Freundin geworden ist?

Fahren sie mit der S-Bahn zurück zum Waldfriedhof?

Anfang November schreibe ich ein mögliches, sehr offenes Ende, das auf der kleinen Insel mit dem Restaurant stattfindet: »Es gibt Abweichungen, sagte Nora. Ja, sagte ich, aber am Ende kommt doch alles, wie es kommen muss.«

Dann füge ich das letzte Kapitel hinzu, in dem ein junger Mann einen gestürzten alten findet, ein Erlebnis, das ich tatsächlich vor sehr langer Zeit hatte und das mir all die Jahre in Erinnerung geblieben ist. Aber der Schluss scheint mich noch nicht zu befriedigen und ich mache mir weiter Notizen. Wieder fahre ich auf Lesereise nach Deutschland. In Berlin treffe ich Odine Johne, die Film-Agnes, zu einem Spaziergang durch die Stadt und erzähle ihr von meinem Projekt. Ich befrage sie über ihre Gedanken zu den Rollen von Agnes und Nora, die ja auch eine Art Doppelgängerinnen sind. Ein paar Notizen zu unserem Gespräch, vermischt mit Gedanken, die mir dabei kommen:

Es könnte Nora stören, dass er keine eigenen Ideen hat, nur sie als Inspiration benutzt.

Agnes versucht nicht, ihn zu verändern.

Chris braucht das Verlassenwerden, um sich zu entwickeln.

Christoph fordert Nora auf, seinen Doppelgänger zu verlassen, um ihm diese Chance zu geben.

Le Mépris – Godard

Altersunterschied zwischen Christoph und Nora als Thema – wo sie stehen im Leben.

Wie er sich an sie erinnert, sie anschaut.

Es ist, als gebe es einen zeitlosen Raum, in dem alles noch da ist, in dem sich nichts verändert.

Die Opfer, die man für das Schreiben bringt.

Im Gespräch mit Odine wird die Figur Noras lebendiger, und es wird mir bewusst, dass sie stärker sein muss als Agnes. Mitte November notiere ich mir:

Christoph darf Nora nicht kriegen. Sie lacht ihn aus, pocht auf ihre Selbstbestimmung, geht davon. Als zweitletztes Kapitel (evtl. mit Anspielungen auf das letzte von Agnes). Dann der alte Mann.

Ich habe mir das Ende anders vorgestellt, sagte Nora. Sie geht ins Restaurant, bestellt sich ein Taxi, lässt sich ins Best Western fahren, nimmt ein Zimmer für sich.

Nora: Ich spiele nicht mit.

Der Ausgang des Labyrinths.

Christoph geht in den Schnee. (vgl. Agnes Ende)

Christoph übernimmt hier also die Rolle von Agnes, geht statt ihrer in den Schnee. Ich schreibe den Schluss fast so, wie er heute im Buch steht. Erst jetzt wird klar, dass Nora den beiden Männern entkommt, in gewissem Sinne die Siegerin ist in diesem Spiel. Erst viel später, nachdem ich viele Lesungen aus dem Buch gemacht habe, fällt mir auf, dass Noras bzw. Magdalenas Sieg schon auf den ersten Seiten des Buches angekündigt wird, als es heißt: »Magdalena hatte sich oben auf dem Hügel unter einen der kahlen Bäume gesetzt und schaute mir entgegen, als hätten wir ein Wettrennen gemacht, und sie sei die Siegerin.«

Es ist, als hätte das Buch lange vor mir gewusst, dass Nora gewinnen würde, als hätte dies quasi in seiner DNA gesteckt. Erst als ich dies im Text verwirklicht hatte, schloss er sich zu einem Ganzen.

Ende November kommt mir die verrückte Idee, dass Christoph ein ganz anderer sein könnte. Der Schauspieler, der ihm erzählt hat, wie es Nora heute geht,

hat Christoph damals noch mehr erzählt, als dieser Nora gegenüber zugibt.

Der ältere Mann, mit dem die alte Nora zusammen ist, ist nicht Christophs Alter Ego. Vielleicht ist er der Regisseur von damals (ihrer ersten Inszenierung). Dann diesen verstärken. Evtl. hat er auch das Stück geschrieben. Oder der Autor ist mit in den Bergen.

Die einzige Chance für Christoph, Nora doch noch zu bekommen, wäre dann, dass sie dem Leben der alten Nora nicht folgt.

Im Zimmer des gefallenen alten Mannes (evtl. bringt der junge ihn hoch) hängt ein verpixeltes Foto aus einer Zeitung. Es ist ganz vergilbt, aber schwach ist darauf noch das Bild einer Frau auf einer Bühne zu erkennen.

Zwei Tage später heißt es in den Notizen:

Und wenn der Erzähler gar nicht Christoph ist? Wenn Christoph tatsächlich seine Nora geheiratet hätte? Und der Erzähler wäre evtl. der Regisseur???

Jetzt erst kommt auch das erste Kapitel hinzu, das mit dem letzten einen Rahmen um das Buch bildet, zudem ein Motto aus E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*: »Ich bin das, was ich scheine und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärliches Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!«

Anfang Dezember habe ich endlich Zeit, noch einmal nach Stockholm zu reisen, um einige Dinge zu recherchieren und den Weg von Christoph und Nora selbst zu machen. Ich hatte mir zwar zuvor genaue Pläne der Stadt beschafft, aber Pläne sind nur Hilfsmittel, sie können nie das Erlebnis tatsächlicher Orte ersetzen. Vier Tage lang gehe ich durch Stockholm und mache mir Notizen, einiges von dem Material fließt in das Buch ein, anderes erweist sich als nutzlos:

Fitnessclub, Männer die vor einem Fenster zur Straße joggen.

Weg zur Bibliothek: einer sechsspurigen Straße entlang, rechts ein Bauzaun und eine große Baustelle, Wind.

Friedhof – die Sonne schräg, lange Schatten, Gräberfelder am Fuß des Hügels. Der Wald: hohe Kiefern, am Boden einige kleine Tännchen. Ein Feld mit in Reihen gepflanzten Birken.

Am Ausgang des Friedhofs Schrebergärten, Reihenhäuschen, ein Einfamilienhausquartier.

Bei Baustellen sieht man den nackten Fels hervorkommen.

Dampf an den Scheiben eines Lokals.

Nachts das Ticken der Fußgängerampeln in der Stille. Ein einzelnes Auto (Taxi).

Vielleicht sollten die zwei auch mehr über anderes reden, inspiriert von Dingen am Weg. Noras Kinderwunsch etc.

Aber Stockholm inspiriert mich auch inhaltlich. Am Tag meiner Rückreise notiere ich:

Christoph: Ich habe eingegriffen in die Welt und ich bin mir nicht sicher, ob es zum Guten war. Ich möchte vergessen werden und so unschuldig sterben, wie ich geboren bin. Ich möchte in Einsamkeit sterben, verschwinden, ohne Spuren zu hinterlassen.

Christoph zu Nora: Ich habe das Gefühl, dich nie gekannt zu haben, dir nie gerecht worden zu sein.

Vielleicht will er sie jetzt kennenlernen.

Evtl. Szenen einfügen, in denen die beiden zusammen sind in einer Wohnung (wo bei vielleicht nicht ganz klar ist, ob es das alte oder das junge Paar ist).

Nora: Ich liebe dich nicht.

Christoph: Ich dich auch nicht.

Dabei empfinden sie eine Nähe, vielleicht, weil sie beide nicht im Stande sind zu lieben?

Am 18. Januar 2017, meinem 54. Geburtstag, schicke ich den Text, der den Titel *Nora* trägt, meinem Lektor Oliver Vogel mit folgenden Worten:

ich habe das buch nicht, wie vor deinen ferien angekündigt, fertig geschrieben, aber ich habe inzwischen tatsächlich eine fassung, die ich dir sehr gerne zeigen würde. sie ist immer noch ein wenig ein knochengerüst mit wenig fleisch, aber ich bin mir nicht sicher, ob es noch viel fleisch braucht oder ob es einfach so stehen bleiben soll, wie es ist oder ob es überhaupt nichts taugt. es ist eine ziemlich verquere geschichte, dabei knapp so lang wie agnes und voller anspielungen auf diese. deshalb habe ich auch als titel einen frauennamen gewählt, da bin ich mir aber noch nicht sicher. nur »alter ego« oder »der doppelgänger« oder ähnliches soll es nicht sein, das gab es schon tausend mal und ist wenig originell.

Ende Januar treffe ich mich mit Oliver Vogel und er schlägt einige kleinere Änderungen vor. Die größte Änderung, die ich mache, ist die Namensänderung von Nora zu Magdalena beziehungsweise Lena. Auch meine Freundin liest jetzt den Roman und macht Anmerkungen, schlägt unter anderem vor, dass Lena und Christoph sich bis zum Schluss siezen sollten.

Ende Februar fahre ich für eine Woche in die Berge und lese und überarbeitete den Text. Nebenbei lese ich weitere Doppelgängerliteratur, unter anderem Borges Geschichte *Der Andere*, aus der ich mir folgenden Satz als mögliches Motto notiere: »Unser Gespräch hatte schon zu lange gedauert, um das eines Traums zu sein.«

Ich weiß nicht, wie oft ich das Buch danach noch lese und überarbeitete, bis ich Ende Mai nach Frankfurt zum Lektorat fahre. Die erste Niederschrift des Romans hat ziemlich genau ein Jahr gedauert, die Überarbeitungszeit noch einmal vier Monate. Das Lektorat dauert nur kurz, Oliver Vogel hat mir seine Änderungsvorschläge im Voraus per Mail zugeschickt und ich habe die meisten akzeptiert. Die verbleibenden Fragen haben wir in weniger als einer Stunde geklärt. Bis das Buch im Februar 2018 herauskommt, lese ich es noch ein paar Mal durch, die Fahnen, den ersten und den zweiten Korrekturlauf, das Leseexemplar, das im November an die Buchhandlungen und an die Presse verschickt wird.

Erst als das Buch schon fertig ist, kriegt es sein endgültiges Motto und seinen Titel, beide sind Vorschläge meines Lektors Oliver Vogel. Den Titel hat er beim von mir geliebten Camus entdeckt, ganz am Schluss des *Fremden*, als

Meursault schon im Gefängnis sich mit seinem Todesurteil abfindet und sich in sein Schicksal ergibt. Das Motto stammt von Samuel Beckett, aus dem Stück *Das letzte Band*. In diesem Stück begegnet der alte Krapp seinem jüngeren Ich, allerdings nur, indem er alte Tonbänder abhört, die er vor vielen Jahren aufgezeichnet hat, die Beschreibung einer Bootsfahrt, die er damals mit seiner Geliebten unternommen hat: »Wir lagen regungslos da. Aber unter uns bewegte sich alles und bewegte uns, sanft, auf und nieder und von einer Seite zur anderen.«

Krapp hat seine Liebe seinen schriftstellerischen Ambitionen geopfert, aus denen nie etwas geworden ist. Während er sich das Tonband immer wieder anhört, zieht er ein Fazit, das vielleicht auch Christoph in der *Sanften Gleichgültigkeit der Welt* ziehen könnte: »Kaum zu glauben, dass ich je so blöd war.«

Vielelleicht ist ihnen aufgefallen, dass es in all den Notizen, die ich mir beim Schreiben machte, nie um die Bedeutung des Textes ging, immer nur um Handlungsvarianten. Ich hüte mich beim Schreiben davor, mir darüber Gedanken zu machen, was mein Text bedeuten, was er meinen könnte. Zu groß ist dabei die Gefahr, einen eindeutigen, eindimensionalen Text zu verfassen. Stattdessen vertraue ich darauf, dass durch die langsame, konzentrierte Arbeit ganz von selbst ein vielschichtiger Text entsteht. Richtig kennenlerne ich mein Buch dann erst auf den Lesereisen durch das wiederholte Vorlesen und die Diskussionen mit dem Publikum. Und selbst wenn ich mich – wie im Falle von *Agnes* geschehen – 20 Jahre nach seinem Erscheinen noch einmal mit einem Buch befasse, lese ich es anders und entdecke neue Aspekte.

Auf einen Aspekt werde ich im April, zwei Monate nach Erscheinen des Buches, von Insa Wilke hingewiesen, die eine Lesung mit mir in Wiesbaden moderiert. Kurz vor der Veranstaltung schreibt sie in einer Mail:

Über Dein Buch muss ich noch nachdenken. Es ist für mich ganz anders als Deine letzten beiden Bücher, ich kann noch nicht beschreiben, inwiefern eigentlich, und ich merke, wie es mir so sachte unter die Haut geht. Es kommt mir komischerweise so vor, als habest Du etwas aus der Hand gegeben und frei geschehen lassen, obwohl es ja auf den ersten Blick viel kontrollierter wirkt als Deine letzten Romane. Es hat etwas ganz Starkes, ohne, dass ich sofort sagen könnte, was das Starke ist.

Die Mail überrascht mich und bringt mich zum Nachdenken. Und mir fällt ein, was bei diesem Buch anders war als bei meinen bisherigen Büchern. Zum ersten Mal hat eine Figur eine Doppelgängerin in der realen Welt. Odine Johné ist nicht Lena, aber wenn Lena mit Agnes verwandt ist und Agnes von Odine gespielt wurde, können die drei Frauen doch füreinander stehen und sprechen. Und im Gespräch mit Odine über die Rolle der Agnes und auch über Lena und den neuen Roman kam einiges an Außensicht hinzu, was vielleicht den Eindruck erzeugte, ich hätte »etwas aus der Hand gegeben«.

Einer der Auslöser für das Buch war der Wunsch von Schülern und Schüleinnen gewesen, die Geschichte von *Agnes* aus der Sicht der Frau zu erzählen. Auch das neue Buch wird von einem Mann erzählt, und dafür gibt es abermals gute Gründe, aber diesmal kommt die Frau doch mehr zu Wort. Sie ist weniger ein Spielball und selbstbestimmter. Sie lässt sich nicht mehr alles gefallen, und – vielleicht am wichtigsten – sie spielt das Spiel irgendwann nicht mehr mit und verabschiedet sich in die Freiheit.

Insa Wilke meint bei der Veranstaltung in Wiesbaden, das Buch bilde eine Zäsur in meinem Werk. Ob dem so sein wird, bleibt abzuwarten. Ich weiß es nicht. Aber ich freue mich schon jetzt auf das Schreiben des nächsten Buches, auf das nächste Abenteuer mit ungewissem Ausgang.

Special Section IV

Schwerpunkt

Selim Özdogan

Introduction to Special Section on Selim Özdogan

STEFFEN KAUPP

In fall 2018, author Selim Özdogan visited the University of Notre Dame for one week as writer in residence through a generous fund from the *Wunderbar Together Deutschlandjahr* initiative of the German embassy and the Goethe-Institut. During a public reading, a creative writing workshop, as well as countless personal conversations, Özdogan deeply engaged with students and faculty on a multifaceted variety of topics. At the core of all these conversations, however, was a focus on the power of storytelling: What stories do we tell? How do stories emerge? And how do they survive, even the fake ones? What motivates writers to tell stories, and what inspires them?

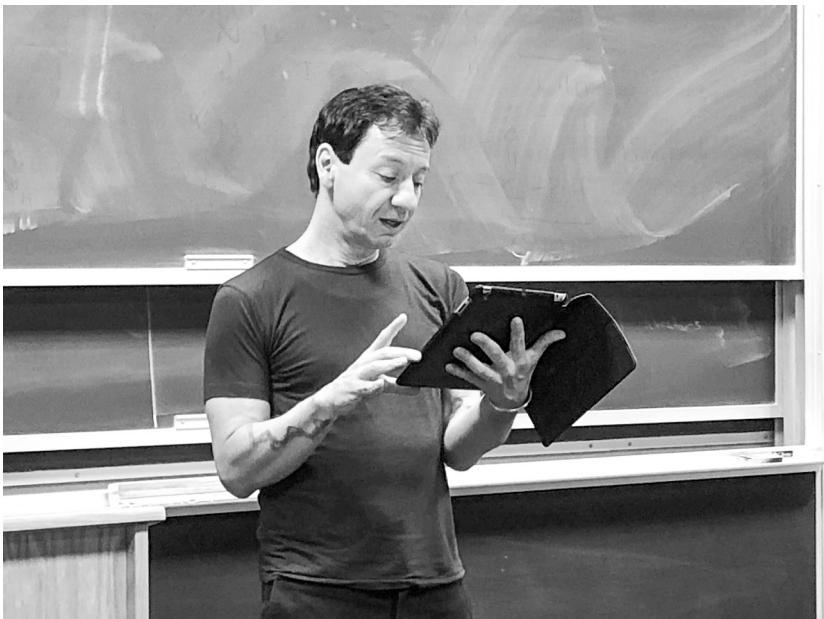
With this special section on Selim Özdogan, it is our goal to capture but a small sample of the insightful reflections from Özdogan's visit to Notre Dame. In the interview with Steffen Kaupp, translated into English by Andrew Fulwider, Özdogan recalls the very moment he considered himself a writer for the first time, at age 14, as he discovered how words are weaved into sentences, sentences connect to paragraphs, and paragraphs become the building blocks of fascinating literary worlds. In the interview, Özdogan also reflects on the label »German-Turkish« or »migrant« author, and how he rejects such a categorization but also needs to engage with it whether he wants to or not, since it is forced upon him by readers and critics alike.

At the core of the interview, again, is the question of what inspires, or rather informs, his stories. This reflection becomes a beautiful testimony to the power of literary worlds, in that Özdogan remarks, »What sets literature apart from all other forms of art is the ability to see directly into the head of the narrating figure. This ability then also implies, if you want it to, a significant form of intimacy.« With this intimacy of the fictional worlds, the reader is also confronted in Özdogan's short story *Die Depressionen der anderen* (*Other people's depressions*). In an almost stream-of-consciousness-like narration with a fast beat, Özdogan gives us deep insights into his narrator's mind, pain, and suffering at the hands of mental illness. While this story tackles a very real societal problem through a powerful fictional narrative, it also becomes yet another allegory for the complex process of writing when it ends with the following lines: »I would love to want something. But you can't learn to want. And without wanting anything, every-

thing empties out. Empty. That describes the absence of feeling well. Every page of me is empty. Every single one.«

We hope that the interview and the short story can give you a glimpse into Selim Özdogan's deep love for the story worlds that he creates, and the magic in which he enthralled his audiences at the University of Notre Dame.

Selim Özdogan performing a live reading during his week as writer in residence at the University of Notre Dame



© William Collins Donahue

Interview with Selim Özdogan

STEFFEN KAUPP (translated by ANDREW FULWIDER)

Steffen Kaupp: Did you always know you wanted to be a writer? How did you decide on writing as a profession?

Selim Özdogan: It's always interesting to see which points in one's life can be connected to answer this question. If I connect the right points, though, I think I always knew I wanted to be a writer. I can actually remember the thought processes that led me there because they were very childlike, free from adult rationality. I first had these thoughts in primary school. I still remember how I read back then. I could clearly see that there were paragraphs, but I couldn't understand when you were supposed to make a paragraph. Then the thought process was this: If I don't know when to start a paragraph, I can't become a writer. – I can remember that well. The conscious decision, as I would call it, came when I was 14. That's still quite early. You could call it an inner voice. I always find the concept of an inner voice to be problematic, because experience shows that most people have many of them, many inner voices that contradict each other. But this voice was one of the loudest in me.

Steffen: You were, of course, born and raised in Cologne, but you have Turkish citizenship as well. Because of that, you're often described by researchers and reporters as a German-Turkish author. My first question here would be what you think of such a categorization. The second question would be if you think that categorization influences your writing and the stories you write.

Selim: Yes, it has an influence for sure. I can't really do much to resist the influence it has. I have to react somehow to the expectations that are projected onto me. My reaction could be that I exercise my freedom not to react, but that's already very difficult because that means something has been triggered within me. On the one hand, there's no getting around the fact that I normally have to react to this categorization. On the other hand, it's also a part of my world. I can't get around that either. But for me personally, it doesn't belong to the variety of themes that interest me. To put it differently: The question of identity is one I find to be completely overrated.

Steffen: With authors with so-called »migrant backgrounds«, the perspective of the narrator is often equated to the perspective of the author. Where do you think the ten-

Interview mit Selim Özdogan

STEFFEN KAUPP (übersetzt von ANDREW FULWIDER)

Steffen Kaupp: Wusstest du schon immer, dass du Schriftsteller werden wolltest und wie bist du zum Schreiben gekommen?

Selim Özdogan: Es ist ja immer eine Frage, welche Punkte man verbindet, um das zu erklären. Aber wenn ich die richtigen Punkte verbinde, dann wusste ich quasi schon immer, dass ich Schriftsteller werden wollte. Ich kann mich an die ersten Gedankengänge, die damit zusammenhängen, tatsächlich erinnern, weil es sehr kindliche Gedankengänge sind ohne diese Erwachsenenlogik. Diese Gedanken hatte ich in der Grundschule. Ich weiß noch, wie ich gelesen habe. Ich konnte ja sehen, dass da Absätze sind, aber ich konnte nicht verstehen, wann man einen Absatz macht. Und der Gedankengang war dann folgender: Wenn ich nicht weiß, wann man einen Absatz macht, dann kann ich auch nicht Schriftsteller werden. Daran kann ich mich erinnern. Die bewusste Entscheidung, ich würde sie so nennen, ist mit 14 gefallen. Was auch sehr früh ist. Man kann das innere Stimme nennen. Wobei ich das auch immer problematisch finde mit der inneren Stimme. Weil die Erfahrung sagt, die meisten Menschen haben sehr viele davon, mehrere innere Stimmen, die sich widersprechen. Aber diese innere Stimme war eine der lautesten in mir.

Steffen: Du bist ja in Köln geboren und auch in Köln aufgewachsen. Du hast aber auch eine türkische Staatsangehörigkeit. Du wirst deshalb auch oft von Forschern und Forscherinnen und auch Reportern und Reporterinnen als deutsch-türkischer Autor bezeichnet. Meine erste Frage wäre, was du von einer solchen Kategorisierung hältst. Und die zweite Frage wäre, ob eine solche Kategorisierung einen Einfluss auf dein Schreiben hat und auf die Geschichten, die du schreibst.

Selim: Ja, das hat einen Einfluss. Ich kann mich nun mal nicht wehren gegen den Einfluss, den es einfach hat. Ich muss ja irgendwie auf die Erwartungshaltung, die an mich herangetragen wird, reagieren. Selbst wenn meine Reaktion ist, dass ich nicht reagiere – wenn ich mir diese Freiheit nehmen kann (und das ist schon sehr schwierig) –, dann ist ja trotzdem zuerst etwas passiert, was in mir etwas auslöst: nämlich die Freiheit, nicht zu reagieren. Das heißt, ich komme auf der einen Seite nicht darum herum, auf diese Kategorisierung zu reagieren. Auf der anderen Seite ist das auch Teil meiner Erfahrungswelt. Ich komme auch so nicht darum herum. Aber für mich persönlich gehört das nicht zu den Themengebieten, die mich interessieren. Oder anders ausgedrückt: Die Identitätsfrage interessiert mich nur als eine völlig überbewertete.

Steffen: Gerade bei Autoren mit »Migrationshintergrund« wird oft die Erzählperspektive mit der Autorenperspektive gleichgesetzt. Was denkst du, woher dieser Hang und Drang

dency to combine these perspectives with one another comes from? And how do you as an author play with those perspectives and the expectations that go along with them?

Selim: What sets literature apart from all other forms of art is the ability to see directly into the head of the narrating figure. This ability then also implies, if you want it to, a significant form of intimacy. You're really close to the narrator. This notion of intimacy is strengthened even further if the reader has the feeling that the author is the narrator. In reality, the author is never the narrator. Every literary scholar and every reader should know that. People choose to act like they don't know it, though. I try to consciously play off of that. When I include basic information that is easily verifiable, people assume that everything else in the story must also just as simply be true. The illusion that I create is the illusion of intimacy, and I really like that. But every text that gets written creates some illusion. Nothing about it is real. All of it is created to have a specific impact. Otherwise, it's no longer narrative prose; instead, it's a journal entry or a letter or something else similar. That's how art is. It tries to show you a likeness of something. That's exactly what it is and always will remain: a likeness. Even if I were to narrate about myself in a traditional sense, it would still be fiction because I will leave things out on purpose. That actually brings us back to the beginning of this interview. It's all about how I connect points. At the beginning of the interview, for example, I left out the fact that I once had leading roles in multiple plays. I left it out because it wasn't relevant. So the question is always which points I connect and which I decide to leave out. In that sense, it will always become fiction. What you call an identity, to go back to that quickly, is a fiction. That begs the question: How do I connect these few points in my biography to create a complete picture? Which points do I connect? It's easy to see in something like a resume – it's almost like a color-by-numbers. All other identity constructs actually work similarly.

Steffen: In your short story He Who Loves the Sound of Words you discuss the relationship between music, more specifically rap, and literature, and how they both sound. What role does music play for you as an artist, as an author? And to what extent is the sound of a literary work important to you? To put it differently: What does sound communicate in literature, and how important is the sound of the texts you write?

Selim: Really important. Well, in general really important. I know exactly how each text should sound. Whether or not the reader then reads it the same way, that's more hit or miss. But you can definitely create a basic rhythm with your choice of syntax and words; language is always sound. That's how every one of us was brought into language, with sound. We learn it by sound. And in some way, sound is always music for me. There are extremely simple examples for that. If two people are talking nearby and you can't make out the specific words,

bei Lesern kommt, diese Perspektiven miteinander gleichzusetzen? Und wie spielst du als Autor mit diesen Perspektiven und den damit verbundenen Erwartungshaltungen?

Selim: Das, was die Literatur von allen anderen Kunstformen unterscheidet, ist ja die Möglichkeit, direkt in den Kopf der Erzählerfigur zu schauen. Diese Möglichkeit beinhaltet auch, wenn man möchte, eine sehr große Form von Intimität. Man ist sehr, sehr nah dabei. Diese Intimität lässt sich verstärken, wenn man dem Leser das Gefühl gibt, das ist der Autor, der da erzählt. Es ist nie der Autor, der da erzählt. Wie alle Literaturwissenschaftler wissen und wie auch alle Leser wissen könnten. Aber man zieht es vor, es nicht zu wissen. Ich versuche das tatsächlich bewusst einzusetzen. Wenn ich bestimmte Eckdaten nehme, die auch noch leicht überprüfbar sind, gehen die Leute davon aus, dass der Rest auch so plus minus stimmen wird. Die Illusion, die ich erschaffe, ist eine Illusion von Intimität. Und ich finde das sehr schön. Aber jeder Text, der geschrieben wird, erschafft eine Illusion. Nichts davon ist echt. Alles davon ist immer auf Wirkung angelegt. Sonst ist es keine erzählende Prosa, sonst ist es ein Tagebucheintrag oder ein Brief und so weiter. Kunst ist so. Sie versucht, dir ein Abbild von etwas zu zeigen. Und es ist und bleibt ein Abbild. Selbst wenn ich über mich im herkömmlichen Sinne eins zu eins erzähle, bleibt es Fiktion, weil ich Sachen auslasse. Das bringt uns dann wieder zurück zum Anfang dieses Interviews. Es geht darum, wie ich Punkte verbinde. Ich habe am Anfang des Interviews zum Beispiel ausgelassen, dass ich die Hauptrollen in Theaterstücken hatte. Ich habe das ausgelassen, weil das nicht zum Thema gehörte. Also es ist immer die Frage, welche Punkte ich verbinde und was ich weglassen. So wird es immer Fiktion. Auch das, was man Identität nennt, um auch darauf kurz zurückzukommen, ist am Ende eine Fiktion. Denn es ist die Frage, wie verbinde ich denn diese einzelnen Punkte in meiner Biografie zu einem Gesamtbild. Welche Punkte verbinde ich? Das ist beim Lebenslauf am leichtesten zu sehen. Da ist es klar, welche Punkte verbunden werden. Das ist so ein »Malen nach Zahlen«. Aber alle anderen Identitätskonstruktionen funktionieren so ähnlich.

Steffen: In deiner Kurzgeschichte Der den Klang der Worte liebt geht es ja um die Beziehung von Musik, genauer gesagt Rap, und Literatur und den Klang der beiden. Welche Rolle spielt Musik für dich als Künstler, als Autor? Und inwiefern ist für dich der Klang deiner literarischen Werke wichtig? Anders gefragt: Was kommuniziert dieser Klang in der Literatur? Und wie wichtig ist dieser Klang der Texte für dich, wenn du schreibst?

Selim Özdogan: Sehr wichtig. Also meistens sehr wichtig. Ich weiß genau, wie ein Text klingen soll. Ob der Leser das dann auch so liest, ist dann mal so mal so. Aber man kann schon durch einen bestimmten Satzbau, durch Wortwahl, einen groben Rhythmus vorgeben und Sprache ist immer Klang. So sind wir ja alle in die Sprache reingekommen, über Klang. Niemand ist über Schrift in die Sprache gekommen. Wir kommen alle über den Klang. Und Klang ist in bestimmter Weise für mich auch immer Musik. Es gibt sehr einfache Beispiele dafür. Wenn zwei Personen im Nebenraum sind und sich unterhalten, sodass man den Text nicht

you can still easily tell if they're arguing, if it's a heated discussion, or if they're kind with one another. That's the music that exists in language. And that's also the origin of literature. Not only do we learn language through sound, but literature was originally just oral tradition. For me, that is all really important and fundamental. I believe that is largely how I got into literature. I heard fairy tales on records long before I could read and I still find that fascinating today. Hans Paetsch dictated many fairy tale records, and even when I listen to those today, those records from Paetsch, I still think to myself: »Yeah, he does that well, there's a sound to the language there.« I think he left something in me that still remains.

Steffen: The next question goes in a bit of a different direction. The political climate in Germany is pretty tense at the moment, especially with regards to new right-wing extremist tendencies. How much do you try as an author to deal with these current events in your literature? So, what is the societal role of literature and do you as an author have a certain social responsibility?

Selim: You can't get around that. Whether or not you take a clear position, whether or not you feel like you're speaking from an ivory tower, literature is always political. Just like everything else. A good example of how political everything is would be sports. People in sports aren't intellectuals. But sports are also always politics. They're inseparable. That's one thing. Another thing is that we live in a regime of assertiveness and dogmatism. One side wants to be right, but the other side does so too at all cost. I think it's interesting how quickly you can lose yourself between right and wrong. For me, the more fundamental questions are more important. For example: Why, in our progressive western society, do we produce such a large fraction of unhappy people? Why? We never say we want to be happy. We say we want good consumers. But we don't say – we want people to be happy. It's a little like a promise of democracy that we fail to honor. And with that, we preprogram some societal problems. How you express yourself doesn't matter. You just need a certain percentage of unhappy people – like people who go on killing sprees in the USA. Those were all unhappy people. That has nothing to do with left or right, with ideology. It comes from frustration. You have to admit that we produce people like that as a society. And we produce lots of them.

Steffen: So you think, then, that literature asks questions in which the core of this unhappiness lies?

verstehen kann, dann kann man aber schon hören, ob die sich streiten, ob es ein hitziges Gespräch ist oder ob sie zärtlich sind miteinander. Das ist die Musik, die der Sprache nun halt einmal innewohnt. Und das ist auch der Ursprung, wo Literatur letzten Endes herkommt. Wir sind alle nicht nur über den Klang dort hineingekommen, sondern Literatur ist ganz ursprünglich auch aus einer oralen Tradition entstanden. Das ist für mich alles sehr wichtig und elementar. Ich glaube, das war auch mein Zugang zur Literatur letzten Endes. Ich habe Märchenplatten gehört, lange bevor ich lesen konnte. Und ich finde das heute noch faszinierend. Hans Paetsch hat für das Label Europa sehr viele Märchenplatten eingesprochen. Und selbst wenn ich mir das heute noch anhöre, die Platten von Paetsch, dann denke ich mir immer noch, »ja, der macht das toll«. Da ist ein Klang in der Sprache. Der hat mir tatsächlich etwas vermittelt, was geblieben ist.

Steffen: Die nächste Frage geht in eine etwas andere Richtung. Die politische Lage in Deutschland ist ja momentan etwas angespannt, vor allem wenn es um neue rechtsextreme Tendenzen geht. Inwiefern versuchst du als Autor auch mit diesen sehr gegenwärtigen Themen in deiner Literatur umzugehen? Also was ist die gesellschaftliche Rolle von Literatur und hat man als Autor eine gewisse gesellschaftliche Verantwortung?

Selim: Man kommt nicht darum herum. Ob man jetzt klar Stellung bezieht oder nicht Stellung bezieht, ob man sich jetzt selbst im Elfenbeinturm fühlt, oder nicht, Literatur ist auch immer politisch. Wie alles andere auch. Ein Beispiel, wie politisch alles ist, wäre der Sport. Das sind keine Intellektuellen. Aber Sport ist immer auch Politik. Das ist untrennbar. Das ist das eine. Das andere ist, dass wir in einem Regime der Rechthaberei leben. Die einen wollen Recht haben, aber die anderen wollen auch unbedingt Recht haben. Ich finde das interessant, wie schnell man sich in richtig und falsch verlieren kann. Für mich sind grundsätzliche Fragen wichtiger. Zum Beispiel: Warum produzieren wir in unseren fortschrittlichen westlichen Gesellschaften einen so hohen Anteil an unglücklichen Menschen? Warum? Wir sagen nicht, wir wollen zufrieden sein. Wir sagen, wir wollen gute Konsumenten haben. Wir sagen aber nicht, wir wollen, dass die Leute sich wirklich alle gut fühlen. Das ist so ein bisschen das Demokratiever sprechen, das wir aber nicht einlösen. Und dann sind solche gesellschaftlichen Probleme, wie wir sie im Moment haben, letzten Endes vorprogrammiert. Wie die sich äußern, ist egal. Du brauchst halt einen bestimmten Prozentsatz an unzufriedenen Leuten. Die ganzen Amokläufer in den USA. Das sind alles sehr unzufriedene Menschen gewesen. Das hat dann auch nichts mehr mit links und rechts, mit Ideologie zu tun. Aber das kommt aus einer Frustration. Und man muss sich halt eingestehen, dass wir als Gesellschaft diese Leute produzieren. Und wir produzieren zu viele davon.

Steffen Kaupp: Und du denkst dann, dass die Literatur diese Fragen, in deren Kern diese Unzufriedenheit liegt, offenlegt?

Selim: Yes, exactly. Every author conveys specific values with his texts. If that's the intent of the text, it usually makes the text worse. But when it isn't the intent, the text still does it anyway. It's inevitable. Literature is a place where we can discuss these things: What are our values? How do we want to debate them? Where do we want to bring ourselves? What exactly is this social experiment in which we operate and which we call democracy?

Steffen: We just talked about the extent to which political events influence your work, but I want to ask again and more generally: What inspires you to write?

Selim: Inspiration is a concept, a belief, that I don't really adhere to, and that I think is linked to this general image of an artist, a suffering artist, who is inspired by something. Inspiration means that on the other end of the spectrum is writers' block. If you believe in both concepts, then you are forced to operate somewhere along this continuum. I write differently. Writing is part of my everyday life. Yes, there are things that move me. Yes, there are moments when I hear a sentence and think, »I want to make a story out of that.« But on a basic level, writing is my everyday life. It's the way I express myself and I don't need to be inspired to do that. Everyone expresses himself or herself every day somehow. My way of expressing myself is writing.

Steffen: As someone who lives in the USA and teaches literature, the question of translating literary texts is an important one to me. Should students who maybe aren't good enough at German read English translations of German texts? Or should we instead wait until we can read the works in their original forms? What is your opinion on translation in general and more specifically the translations of your own texts? And maybe one more related question: You speak English and Turkish very well. Could you imagine writing in those languages as well?

Selim: Translations inevitably interpret the text in a specific way. It's impossible not to. How well you can do it is up for debate. There are certain technical aspects of translations that can be evaluated. But I believe that there can be quite good translations that are also very different from the original. For me personally, it doesn't matter as long as the translation isn't terrible, because I have gotten pretty good about letting go of my texts. My texts have to figure out how to make do on their own out in the world. I don't get hung up on it, and I don't need a translation to comply with my standards or to satisfy me. How many languages can I actually speak well enough to check that even on a basic level? Something will get lost. Something is always lost in translation. It's inherent. Maybe you can also benefit from that too, though. – To the second question: My plan is, one of the projects that always gets pushed to the

Selim: Ja, genau. Jeder Autor vermittelt mit seinen Texten auch bestimmte Werte. Wenn das die Absicht dieses Textes ist, dann wird der Text meistens schlechter. Aber wenn das nicht die Absicht des Textes ist, dann tut er das trotzdem. Es ist unausweichlich. Literatur ist auch der Ort, wo wir uns einfach über diese Dinge unterhalten können: Was sind unsere Werte? Wie wollen wir sie verhandeln? Wohin wollen wir uns bewegen? Was ist das genau, dieses Sozialexperiment, in dem wir uns bewegen und das wir Demokratie nennen?

Steffen: Wir haben eben ja schon darüber gesprochen, inwiefern du von dem aktuellen politischen Geschehen in deiner Arbeit beeinflusst wirst. Ich wollte aber noch einmal allgemein fragen, was dich zum Schreiben inspiriert.

Selim: Inspiration ist ein Konzept, ein Glaubenssatz, dem ich nicht anhänge, was auch mit diesem allgemeinen Bild des Künstlers verknüpft ist, des leidenden Künstlers, der durch irgendwas inspiriert wird. Inspiration heißt, dass es am anderen Ende der Skala eine Schreibblockade gibt. Wenn man an beide Konzepte glaubt, ist man immer gezwungen, sich irgendwo innerhalb dieser Skala zu bewegen. Ich schreibe anders. Schreiben gehört zu meinem Alltag dazu. Ja, es gibt Dinge, die mich bewegen. Ja, es gibt Momente, wo ich einen Satz höre und denke, daraus will ich eine Geschichte machen. Aber grundsätzlich ist Schreiben mein Alltag. Das ist meine Art, mich auszudrücken, und ich muss nicht inspiriert sein, um mich auszudrücken. Jeder drückt sich jeden Tag irgendwie aus. Die Art mich auszudrücken, ist das Schreiben.

Steffen: Als jemand, der in den USA lebt und auch Literatur unterrichtet, ist für mich eine wichtige Frage immer die Frage der Übersetzung von literarischen Texten. Sollten Studenten, die vielleicht noch nicht genug Deutsch können, deutsche Texte in englischer Übersetzung lesen? Oder sollen wir lieber warten, bis sie die Werke im Original lesen können? Was ist im Allgemeinen deine Einstellung zur Übersetzung und dann auch spezifisch zu Übersetzungen von deinen eigenen Texten? Und dann eine damit verbundene Frage vielleicht: Du sprichst sehr gut Englisch und auch Türkisch. Könnest du dir vorstellen, auch in diesen Sprachen zu schreiben?

Selim: Übersetzungen müssen notwendigerweise den Text in einer gewissen Richtung interpretieren. Das ist nicht anders möglich. Wie gut das jemand macht, darüber kann man streiten. Es gibt Handwerkszeug, das tatsächlich zu beurteilen ist, die Qualität der Übersetzung. Aber ich denke, es kann sehr gute Übersetzungen geben, die aber sehr unterschiedlich sind. Für mich persönlich ist es egal, solange es keine sehr schlimme Übersetzung ist, weil ich mittlerweile den Text sehr gut loslassen kann. Der muss selbst schauen, wie er zurechtkommt. Ich klebe da nicht dran und will nicht eine Übersetzung, die meinen Ansprüchen genügt oder mich befriedigt. Wie viele Sprachen kann ich denn tatsächlich, wo ich das auch nur ansatzweise überprüfen kann? Es geht was verloren. Es geht immer was verloren bei einer Übersetzung. Das gehört dazu. Vielleicht gewinnt man dafür aber auch. – Zur zweiten Frage: Mein Plan

back, to write a book in Turkish sometime. I'm aware that my Turkish isn't as good as my German. I have to hope that everything I know about literature will compensate for that linguistic deficit. My English is even worse than my Turkish. And there's so much English literature. The idea to write in English hasn't occurred to me. To write in Turkish has occurred to me, also because literature always deals with weird exclusion mechanisms. One of many requirements for writing is mastery of the standard language. Everyone who can't speak high German, or authors who speak in dialect but can write in high German, has it very, very hard. You can only begin to play with the language when it's clear you have mastered the standard variety. The mastery of the standard language does not, however, have anything at all to do with literature. Literature works differently. Whenever I say that, people say, »But I don't want to read something that's written in bad German.« But what is bad German? We forgive a grammatical mistake if the author used it intentionally. We don't forgive the same mistake if it was made by someone who hasn't mastered the language, even if he understands something about metaphors, about traumatization, about characterization, about the depiction of an inner life. There are so many more important things than mastery of standard language. But you can't get to those things if you can't speak the language. I can speak German. In Turkish I have deficits that I can't erase unless I chose to live there for a few years because the last few pieces that you lack are the hardest to gain. It's an odd curve. The closer you are to perfection, the longer it takes to make progress. And the more you see what's missing. That is reason enough to write a book in Turkish, but there are two very practical reasons not to. At the moment, it can be a problem to publish in Turkish. That's the first point. The second: There is less money to be made. The book market is notably smaller.

Steffen: For my last question, I'd like to ask if you could explain a bit about what you're working on at the moment.

Selim: There's a completed novel for which I'm looking for a publisher. The novel tells the story of a social ascent, but not as a gain of cultural, financial, and social abilities, rather as a loss of values and attachments. Social ascent always looks easy from a certain perspective: learn, read, and educate yourself, and you'll have a better life. How much you have to leave behind to get there, not many people see that. That's the finished novel. The novel that I'll now start working on is a totally different novel. It's not a historical novel, but in my mind it takes place somewhere around the eleventh century, in a group of half-nomads in Asia. The novel tells the story of a young boy who eventually becomes a Shaman.

ist, eines der Projekte, das immer weiter nach hinten geschoben wird, mal ein Buch auf Türkisch zu schreiben, wohl wissend, dass mein Türkisch nicht so gut ist wie mein Deutsch. Ich muss mich darauf verlassen, dass alles, was ich über Literatur weiß, die sprachlichen Defizite ausgleicht. Mein Englisch ist schlechter als mein Türkisch. Und es gibt so viele englischsprachige Literatur. Auf die Idee, auf Englisch zu schreiben, bin ich noch nie gekommen. Das auf Türkisch zu machen schon, auch weil Literatur ja immer mit ganz komischen Ausgrenzungsmechanismen arbeitet. Unter anderem ist die Voraussetzung dafür zu schreiben, die Normsprache zu beherrschen. Jeder, der nicht Hochdeutsch kann oder Autoren, die, wenn sie den Mund aufmachen, Dialekt reden, aber Hochdeutsch schreiben können, haben es sehr, sehr schwer. Du darfst erst dann mit der Sprache spielen, wenn klar ist, dass du Hochdeutsch beherrschst. Die Beherrschung dieser Normsprache hat aber nichts, aber auch gar nichts, mit Literatur zu tun. Literatur arbeitet anders. Immer wenn ich das sage, dann sagen Leute, aber ich will nicht etwas lesen, das in schlechtem Deutsch geschrieben ist. Aber was ist schon schlechtes Deutsch? Was bedeutet schon ein Grammatikfehler, den man jemandem, der das bewusst einsetzt, verzeiht. Man verzeiht es aber nicht demjenigen, der die Normsprache nicht beherrscht, auch wenn er etwas von Metaphern versteht, von Traumatisierung, von Figurenführung, von der Schilderung eines Innenlebens. Das sind viel wichtiger Sachen, als die Normsprache zu beherrschen. Aber man kommt da nicht hin, wenn man die Normsprache nicht kann. Auf Deutsch kann ich die Normsprache nun mal. Auf Türkisch gibt es Defizite, die ich, sollte ich mich nicht dazu entscheiden, einige Jahre dort zu leben, nicht mehr aufholen kann, weil das letzte kleine Stückchen, das einem fehlt, halt am längsten dauert. Das ist so eine komische Kurve. Je näher man an Perfektion ist, desto länger dauert es. Und desto eher sieht man, was einem vielleicht doch noch fehlt. Alleine das ist Grund genug, ein Buch auf Türkisch zu schreiben. Es sprechen aber zwei sehr praktische Gründe dagegen. Im Moment ist auf Türkisch zu veröffentlichen auch eine Möglichkeit, Probleme zu kriegen. Das ist Punkt A. Punkt B: Die Möglichkeit, Geld zu verdienen, ist wesentlich geringer. Der Buchmarkt ist deutlich kleiner.

Steffen: Als letzte Frage würde ich dich gerne Fragen, ob du uns ein bisschen erzählen könntest, woran du im Moment so arbeitest.

Selim: Es gibt einen fertigen Roman, für den ich einen Verlag suche. Dieser Roman erzählt die Geschichte eines sozialen Aufstiegs, aber nicht als Gewinn an kulturellen, finanziellen und sozialen Möglichkeiten, sondern als Verlust an Werten und Bindung. Sozialer Aufstieg sieht ja immer sehr leicht aus einer bestimmten Mittelschicht heraus: Lerne, lies und bilde dich und du hast ein beseres Leben. Wie viel man dafür letzten Endes zurücklässt, sehen die meisten nicht. Das ist der fertige Roman. Der Roman, den ich jetzt sehr bald anfangen werde, ist ein ganz anderer Roman. Es ist kein historischer Roman, aber in meinem Kopf spielt der irgendwo im elften Jahrhundert. Bei einer Gruppe von

Steffen: Interesting that you already know what the story will be even though you haven't yet begun to write the novel.

Selim: I have to have a rather precise idea of what I want before I can write the first sentence. The idea evolved gradually. It came from two books, but it won't be traceable to them by the end. That's just why I know exactly what the story will be like. The original idea was to rewrite *Krabat*, because that story would lend itself well to being told again. But then I read every version of it there was. The Ottfried Preußler version isn't the only one. I eventually decided against it because Ottfried Preußler would always be hanging over someone who did that. But this feeling of magic and sorcery still inspired me and will always be there. But when it eventually becomes a finished novel, nobody will think »oh, he got this from *Krabat*.«

Halbnomaden in Asien. Dieser Roman erzählt die Geschichte eines Jungen, der zu einem Schamanen wird.

Steffen: Interessant, dass du schon weißt, was die Geschichte sein wird, obwohl du mit diesem Roman noch nicht begonnen hast.

Selim: Ich muss eine sehr genaue Vorstellung haben, bevor ich den ersten Satz schreibe, was ich eigentlich will. Diese Idee hat sich sehr langsam entwickelt. Sie kommt aus zwei Büchern, auf die man sie am Ende nicht mehr zurückführen können wird. Dadurch kommt das, dass ich eine sehr genaue Idee habe. Die Ursprungsidee war, *Krabat* noch einmal zu schreiben, weil es ja ein Sagenstoff ist und es legitim ist, das noch mal zu erzählen. Dann habe ich alle Versionen, die es gibt, gelesen. Die Ottfried-Preußler-Version ist ja nicht die einzige. Aber dann habe ich mich dagegen entschieden, weil halt immer Ottfried Preußler auch im Raum stehen wird, wenn man das tut. Aber dieses Gefühl von Magie und Zauberei, das hat mich inspiriert und wird immer noch da sein. Aber wenn es dann mal ein fertiger Roman ist, wird niemand denken, oh, das hat er von »*Krabat*«.

Other People's Depression

SELIM ÖZDOGAN (translated by SPENCER HAWKINS)

My depression is not like other people's. Theirs is better, for whatever reason. Mine could be too light or too heavy, too big or too small, too long, too thin, too deep, too flat. Whatever the problem is, it's not as good. I know that much. But I still can't know anything beyond that although I do try to learn more. It is not easy to learn when I can't see a reason to put my feet down next to the bed. Nothing is easy at this point, but I've still tried.

I tried to learn what »endogenous« depression means. Endogenous, something that comes from within with no knowable external cause. I don't know what interior they are talking about. I don't see anything there but darkness. I have learned how to behave in behavioral therapy, what the serotonin receptor does, how tricyclic antidepressants work, what a regeneration process in the prefrontal lobe is. I have taken the steps that are supposed to help. I have ventured outside. I have spoken up about it. I have accepted that it is an illness. I have tried therapists. I've tried everything. I have even gone jogging four times a week for three months.

Maybe this body doesn't know about endorphins or the other hormones that it could dispense to make me feel good. No one knows. When they don't know, they say endogenous. That sounds better than: we have no idea!

Maybe this body is just a costume that someone dressed me in, and I know what I have to do so that others believe that I am a person just like them. I can't always get it right.

I almost never get it right. I mostly just lie around. I am not sad or tired or worn out. I'm not in despair or burned out. I don't consider myself useless or unloved. I don't consider myself at all.

Every time I wake up, I am surprised that I am still in this costume that thinks, that can think and see and hear and read.

I read. Most of the time I read, but books don't help. Especially not the books about other people's depression. Other people talk about their experiences in therapy, present an interior perspective on their illness, they search for meaning, and torment themselves. The books are supposed to give hope, build up courage, produce a feeling that you are not alone. So they say.

But all I see is that other people's depression leads to success. They manage to get out of bed. They make it not just to their writing desks, but they fill page after page. They write full of melancholy and defiant humor. They write about fear, failure, and the search for love. Theirs are tales of luck and sentiment, of their constant battle with a devastating illness, of being overwhelmed with life, of phases that pass and return. They write about suicide attempts, the downward spiral of negative thinking, the inability to share their experiences, of fear and of

Die Depressionen der Anderen

SELIM ÖZDOGAN (übersetzt von SPENCER HAWKINS)

Meine Depressionen sind nicht so gut wie die der anderen. Vielleicht sind zu leicht oder zu schwer, zu groß oder zu klein, zu lang, zu dünn, zu tief, zu flach. Auf jeden Fall sind sie nicht so gut, wie sie sein könnten, das weiß ich. Viel mehr weiß ich aber nicht, obwohl ich versucht habe, etwas zu lernen. Lernen ist nicht so einfach, wenn es keinen Grund gibt, die Füße neben das Bett zu stellen. Nichts ist dann einfach, aber ich habe es versucht.

Ich habe versucht zu lernen, was das heißt: Endogene Depression. Endogen, etwas, das von innen kommt, ohne eine erkennbare äußere Ursache. Ich weiß nicht, welches Innen das sein soll, ich kann keines sehen, es ist alles nur dunkel.

Ich habe gelernt, wie man in der Verhaltenstherapie arbeitet, was der Botenstoff Serotonin macht, wie trizyklische Antidepressiva wirken, was ein Regenerationsprozess im präfrontalen Cortex ist. Ich habe die Schritte getan, von denen es heißt, dass sie helfen. Ich habe mich herausgetraut. Ich habe darüber gesprochen. Ich habe es als Krankheit akzeptiert. Ich habe Therapeuten gefunden. Ich habe alles versucht. Ich bin sogar joggen gewesen, viermal die Woche, drei Monate lang.

Vielleicht versteht dieser Körper nichts von Endorphinen und anderen Hormonen, die er ausschütten könnte, um sich gut zu fühlen. Vielleicht ist er kaputt. Niemand weiß es. Wenn sie nichts wissen, sagen sie einfach endogen, das klingt besser als: keine Ahnung.

Vielleicht ist dieser Körper nur ein Kostüm, das man mir angezogen hat, und ich weiß, was ich tun muss, damit die anderen glauben, ich sei ein Mensch, so wie sie. Doch es gelingt mir nicht immer.

Es gelingt mir fast nie, meistens liege ich. Ich bin nicht traurig oder müde oder erschöpft, ich bin nicht verzweifelt oder ausgebrannt. Ich fühle mich nicht nutzlos oder ungeliebt. Ich fühle mich gar nicht.

Jedes Mal, wenn ich aufwache, bin ich überrascht, dass etwas in diesem Kostüm steckt, das denken kann, denken und sehen und hören und lesen.

Ich lese, meistens lese ich, aber Bücher helfen nicht. Vor allem nicht die über die Depressionen der anderen. Die anderen erzählen über ihre Erlebnisse in der Klinik, schildern die Innenansicht einer Krankheit, sie suchen nach Sinn und quälen sich. Die Bücher sollen Hoffnung geben, Mut machen, das Gefühl vermitteln, nicht allein zu sein. Heißt es.

Aber ich sehe nur, dass die Depressionen der anderen zu Erfolg führen. Sie schreiben. Sie schaffen es nicht nur vom Bett bis zum Schreibtisch, sie schaffen es auch, Seite um Seite zu füllen. Sie schreiben voller Melancholie und trotzigem Humor, sie schreiben von der Angst, vom Versagen, von der Su-

panic attacks. They are sensitive, vulnerable, and honest in their writings. The first step is to admit that one has a problem, and the second is to find a way past the shame. The next step takes them to the writing desk. And the step after that takes them to the bestseller list. Maybe it doesn't help. Success doesn't protect us from depression. With my depression, I couldn't write a book. It is hard enough just to eat and drink. And why should I write about depression anyway? Depression is boring. It never changes. I lie around. There's nothing more to say. I lie around most of the time because it doesn't require any decisions after opening my eyes.

I don't know what I am supposed to be doing here. As long as I can remember, I have carried with me a feeling of not fitting in, a feeling of observing everything from the exterior. But only in the last five years has it gotten really bad. Every time I open my eyes, it gets worse. Every morning, I am less of a person than others are.

They say we sleep, but I have my doubts. No one can know. They aren't aware of it. Only after waking up do we know we were sleeping.

I don't know if I'm alive, really alive. Or if there is just that constant breathing, which really belongs to the costume I can't get out of. I don't think I'm going to look back from the other side and think: I must have been alive, the way I can say right now: I am awake, therefore I must have been asleep.

Things are going to have to get better for me to have the strength to kill myself. Things would have to be going better for me to make a decision. How do other people decide on words? On complete sentences? On a book?

I am lying here wondering why writers kill themselves: Ernest Hemingway, Kurt Tucholsky, Richard Brautigan, Jack London, Cesare Pavese, Heinrich von Kleist, Hunter S. Thompson, Yukio Mishima. Where did they get the strength to kill themselves, and why didn't they write a book about depression?

Maybe other people just have more timely forms of depression. It's like I always said: I don't fit in. I don't fit in with this society, this culture, this country, this time, or this body. Even my depression doesn't fit in. I'm wrong everywhere while feeling nothing anywhere. I only feel sensations. That was why I used to slice myself with a razor when I was doing better. But I don't feel up to that any more.

I would love to want anything. Maybe to write a book. To have a goal. To look forward to something in the future that doesn't look the way everything else looks when I open my eyes. I would love to want something. But you can't learn to want. And without wanting anything, everything empties out. Empty. That describes the absence of feeling well.

Every side* of me is empty. Every single one.

* | The German word »Seite« means both »page« and »side,« and both meanings are relevant to the tale of a man who cannot write a »page« and who has no good »side« where he can hide from his feeling of emptiness.

che nach Liebe, Glück und Gefühl, vom ständigen Kampf, sich der zerstörischen Krankheit zu stellen, von den Überforderungen des Lebens, von der Hoffnung, von Phasen, die vorübergehen und dann aber auch wiederkommen. Sie schreiben von Selbstmordabsichten, vom Strudel der negativen Gedanken, von der Unfähigkeit sich mitzuteilen, von Angstzuständen und Panikattacken. Sie schreiben einfühlsam, schonungslos offen und ehrlich. Der erste Schritt ist zuzugeben, dass man ein Problem hat, der erste Schritt ist, einen Weg aus der Scham zu finden. Der nächste Schritt führt an den Schreibtisch. Der übernächste zum Bestseller. Vielleicht hilft ihnen das nicht, Erfolg schützt nicht vor Depressionen.

Mit meiner Depression kann man kein Buch schreiben. Es fällt mir schon schwer, zu essen und zu trinken. Und warum sollte ich überhaupt über Depressionen schreiben? Eine Depression ist langweilig. Es ist immer dasselbe. Ich liege. Mehr gibt es nicht zu sagen. Meistens liege ich, weil es das ist, wofür man sich nicht entscheiden muss, nachdem man die Augen geöffnet hat.

Ich weiß nicht, was ich hier soll. Das Gefühl, nicht dazugehören, das Gefühl, alles nur von außen zu betrachten, begleitet mich schon, solange ich denken kann. Aber es ist erst in den letzten fünf Jahren so schlimm geworden. Mit jedem Mal, dass ich die Augen geöffnet habe, ist es schlimmer geworden, mit jedem Morgen war ich weniger Mensch als die anderen.

Man sagt, man schläft, aber ich bin mir da nicht mehr sicher. Niemand weiß, dass er schläft, man ist sich dessen ja nicht bewusst. Nur nachdem man aufgewacht ist, nimmt man an, dass man geschlafen haben muss.

Ich weiß nicht, ob ich überhaupt lebe. Wirklich lebe. Oder ob da nur der Atem ist, der zu dem Kostüm dazugehört, das ich einfach nicht ausziehen kann. Ich glaube nicht, dass ich eines Tages von der anderen Seite zurückblicken und sage werde: Ich muss wohl gelebt haben.

So wie ich jetzt sage: Ich bin wach, ich muss geschlafen haben.

Es müsste mir besser gehen, damit ich die Kraft finde, mich umzubringen. Es müsste mir besser gehen für eine Entscheidung. Wie konnten die anderen sich für Worte entscheiden? Für ganze Sätze? Für ein Buch?

Ich liege hier und frage mich, warum Schriftsteller sich umgebracht haben: Ernest Hemingway, Kurt Tucholsky, Richard Brautigan, Jack London, Cesare Pavese, Heinrich von Kleist, Hunter S. Thompson, Yukio Mishima. Woher haben sie die Kraft genommen, sich umzubringen, und warum haben sie kein Buch über ihre Depressionen geschrieben?

Vielleicht haben die anderen einfach zeitgemäßere Depressionen. Es ist, wie es immer war: Ich gehöre nicht dazu. Ich passe nicht in diese Gesellschaft, nicht in diese Kultur, nicht in dieses Land, nicht in diese Zeit, nicht in diesen Körper. Nicht mal meine Depressionen passen. Ich bin überall falsch, obwohl ich mich nicht fühle. Ich spüre mich nur, deshalb habe ich mich mit Rasierklingen geritzt, als es mir noch besser ging. Aber nicht mal dazu bin ich noch fähig.

Ich würde gerne etwas wollen. Ein Buch schreiben vielleicht. Ein Ziel haben. Irgendetwas sehen, das in der Zukunft liegt und nicht so aussieht, wie alles aussieht, sobald ich die Augen aufschlage. Ich würde so gerne etwas wollen. Aber man kann Wollen nicht lernen. Und ohne das Wollen ist alles leer. Leer. Das beschreibt es ganz gut.

Jede Seite, die ich bin, ist leer. Jede einzelne.

Reviews

Rezensionen

Reading the History of Society Through the Lens of a History of Sexuality

Lust und Verwundbarkeit [Desire and Vulnerability] exists at the nexus of history of culture, religion and gender as well as research on the Holocaust and is inspired by queer theory, disability studies and feminist thought. The historian Dagmar Herzog explores how discussions on sexuality shaped influential debates in the 20th century and at the beginning of the 21st century in Europe and the U. S. and how these debates impacted on sexuality, sexual orientation and the relationship between reproductive rights and disability.

The volume consists of two parts; a first and larger part compiles seven published scholarly articles and conference papers in English and German. The second part of the book consists of an interview with the author covering her bicultural background, professional development, research interests and key observations in her study of sexual history as well as questions relating to the contemporary U. S. In addition, the book includes the author's bibliography and an afterword by Norbert Frei, the editor of the Jena Center series *Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts* [Contributions to 20th Century History]. Overall, the book offers insights into Dagmar Herzog's interrogations into episodes of the history of sexuality as a history of society in the abovementioned space and period, the experiences and the intellectual and political environment that informed her thought and the context in which her work took shape.

Herzog draws upon diverse, but related bodies of thought. Reminiscent of early queer theorists in the U.S., the author suggests in her opening essay that treating sexuality as marginal produces a flawed understanding of key social and political transformations (7f.). Her »insistence on integrating the history of sexuality with more traditional historiographical foci« (7) is programmatic for the larger part of the selection of articles, which cover issues ranging from memory-management in West Germany in the 1950s–1960s to the persistence of homophobia in psychoanalysis in the U. S. Moreover, the articles mirror the Foucauldian conviction that there is no ›truth‹ to sexuality. Rather, sexuality is shaped by continuous struggles over meanings in a field structured by historically specific relations of power (cf. 212).

As an overview of issues Herzog has delved into thus far, the volume covers a range of topics, yet recurrent questions tie several articles together. The articles

»Abtreibung, Behinderung, Christentum: Von der Geschichte der Sexualität zur Sexualpolitik der Gegenwart« [Abortion, Disability, Christianity: From a History of Sexuality to Contemporary Sexual Politics], »Umstrittene Freiheit: Die ›Sexuelle Revolution‹ in Westeuropa« [Contested Freedom: The ›Sexual Revolution‹ in Western Europe] and lesser so »What Incredible Yearnings Human Beings Have: Sexuality in Europe in the Twentieth Century« are linked by the key question of whether the liberalisation paradigm appropriately captures developments regarding sexuality in 20th century Europe. It is particularly in the articles on the ›sexual revolution‹ that Herzog also enquires into how individuals experienced sexuality amidst ethical controversies over sexuality.

How concepts of sexuality travelled from Western Europe to the post-World War II U.S. and vice versa and how and why developments in psychoanalysis in the U.S. differed from those in West Germany is a key question linking the articles »Freud's ›Cold Wars‹: Christianization and Desexualization of Psychoanalysis in the Postwar United States«, »Von Ödipus zu Narziss: Die bemerkenswerte Beständigkeit der Homophobie in der Psychoanalyse« [From Oedipus to Narziss: The Remarkable Persistence of Homophobia in Psychoanalysis] and »Marx und Freud, Masters und Johnson: Kritische Sexualwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland« [Marx and Freud, Masters and Johnson: Critical Sexology in the Federal Republic of Germany].

Herzog uses several methods to answer the questions outlined above. All articles are based on a large selection of various sources on one particular issue, ranging from theological and feminist publications to parliament documents, to name a few. These are in turn contextualised within a historically specific socio-political environment, allowing distinctions to be made within a culture in a particular period as well as between cultures, here: between developments among Western European countries as well as between West Germany and the U.S. Finally, Herzog reconstructs the past in »Sexuality, Memory, Morality: West Germany in the 1950s–1960s« using the method of reconstructing how each ›constituency approached both the immediate and the more distant past through and against the interpretations of its historical predecessors« (8).

The interview »Ich habe eine riesige Datenbank in meinem Herzen: Ein Gespräch über Sozialisation, Sexualgeschichte und die USA der Gegenwart« [I have a huge database in my heart: A Conversation on Socialisation, Sexual History and the Contemporary U.S.] traces how Herzog's family and bicultural background, non-academic and academic work experience and the socio-political environment in which her life and work developed inspired her research questions and shaped her perspective on the issues she engages with.

The strengths of the book are manifold. First, the author's approach combined with innovative methods generates original contributions to the history of society. Second, Herzog's broad range of sources and a perspective that is – with some limitations – sensitive to gender, sexual orientation and disability as social relations of power contribute to differentiated and sharp-witted analyses

of episodes in 20th century history of sexuality in Europe, and by implication, to a history of emotions. Third, the contextualisation of the development of psychoanalytical thought into broader social debates in the U.S. and the Federal Republic of Germany presents a strong argument for theorising the relationship between history and theory. Fourth, by including an interview on the author's socialisation and professional development, the book is a prime example of making transparent the development of research questions and one's own standpoint as a researcher.

In her first article (»Sexuality, Memory and Morality: West Germany in the 1950s–1960s«) Herzog makes the perhaps most powerful case for interpreting traditional historical subjects through a history of sexuality. The author offers an explanation for the post-World War II focus on sexual morality rather than moral attention to mass murder as a site for »reconstructions of memory and meanings of Nazism« (8), debunks the widely held belief that National Socialist sexual politics was indiscriminately repressive (33) and points to the transformative power of the aforementioned fiction (35).

In contrast to most fellow historians of sexuality (211), Herzog complicates the notion of a progressive development of sexual liberties in Europe over the 20th century. Without denying an overall de-stigmatisation of sexuality in this particular space and time (77), Herzog points to recurrent conservative backlashes on national and global levels, discriminatory notions that accompanied liberalising efforts and ambivalences experienced in the course of the »sexual revolution« (cf. 78 f.), which in turn contributed to uncertainty and disillusionment, rendering sexual freedoms vulnerable (124).

It is particularly in the articles on memory-management in post-World War II West Germany and the »sexual revolution« in Western Europe that Herzog also enquires into how people experienced sexuality amidst ethical controversies over sexuality or in the aftermath of these debates. Informed by a feminist perspective, the author also considers different effects of sexual policies on (cf. 47) and conflicts over sexuality between common genders (117 f.). By highlighting the impact of debates and policies on how people experienced sex, Herzog also contributes to a history of emotions (cf. 79).

The articles on the development of post-World War II U.S. psychoanalysis and West German sexology lend themselves to a comparative history of Freudian thought. Herzog observes a desexualisation of U.S. psychoanalysis in the course of battles over the relationship between religion and psychoanalysis between 1947 and 1953 (129) and a persistence of homophobia and misogyny in various guises until the early 1990s (172). With regard to developments in West German sexology, she traces how radical readings of Freud, empirical studies on sexuality in the U.S. and critical theory inspired West German sexologists to produce empirical studies themselves (189), to develop critical perspectives on sexual politics (191) and to explore emotional aspects of sexuality (196).

Even the best book is not without some shortcomings. This one has structural and conceptual limits. While the interview on the author's socialisation and professional development and Herzog's article on sexuality in Europe in the 20th century give some hints at the research interests and questions that fuel her research, the book does not have an introduction or a conclusion to frame the wide-ranging work presented. Hence, the order of the articles only starts to make sense and the premises and applied methods only become obvious in the course of reading the book, and the reasons for the choice of her particular research nexus remain opaque until the interview.

Moreover, the author focuses on cisgenders only, i.e. male-bodied individuals who identify as men and female-bodied people who identify as women. Expanding a gender-sensitive perspective to less common embodiments of gender could have contributed to identifying a further ambiguity of the ›sexual revolution‹ and offered a more differentiated perspective on sexology in West Germany. While the author hails the at the time young sexologists in West Germany for their »virtually rebellious reaction to the conservative normativity [...] of the post-war period« (189), she does not consider the pathologisation and heterosexualisation of transsexual individuals some of the sexologists she mentions were involved with in the late 1970s.

Overall, Herzog's approach of reading episodes of the history of society through the lens of a history of sexuality, her differentiated perspective on causes and effects of sexual policies in clearly defined spaces and periods, the breadth of her sources and her contextualisation of theory into historically specific settings generate original perspectives on the history of the ›sexual revolution‹ in West European countries and psychoanalytical thought in the U.S. and West Germany and provide inspiration for further research.

Adrian de Silva

Dagmar Herzog: Lust und Verwundbarkeit: Zur Zeitgeschichte der Sexualität in Europa und den USA. Göttingen: Wallstein 2018; 238 S., 15,00 €.

Kompendien und *companions*

Einige Bemerkungen zu literaturwissenschaftlichen
Handbüchern im Allgemeinen und dem neuen *Handbuch*
Kriminalliteratur im Besonderen

Die sogenannten Handbücher sind, wenn wir von digitalen Verwertungsformen einmal absehen, vermutlich die einzigen Profiteure der sich stetig verschärfenden Krise des wissenschaftlichen Buchmarkts, zumindest in den Geistes- und Sozialwissenschaften: »monographienfressende Kannibalen« seien das, meinte kürzlich ein boshafter Kollege. Man kann das nüchterner sagen, aber Recht hat er schon. Ein ganzes Bündel von technologischen, buchhändlerisch-ökonomischen, wissenschaftspolitischen und leserpyschologischen Faktoren hat dazu geführt, dass herkömmliche Monografien, die individuelle Forschungsergebnisse präsentieren, beginnend mit den Dissertationen, immer weniger und teurer werden und schwieriger zu platzieren sind. Auch die typischen »Studienbücher«, eine Errungenschaft der 1970er- und 1980er-Jahre, sind weitgehend vom Markt verschwunden; der andauernde Bedarf in Schule und Universität wird weitgehend durch Materialien aus dem Internet befriedigt.

Bleiben also die Handbücher, ursprünglich faktenorientierte Nachschlagewerke, beginnend mit Wörterbüchern und Lexika aller Art und damit nützliche, ja notwendige Hilfsmittel für den alltäglichen wie den wissenschaftlichen Gebrauch. Ein Handbuch sollte idealerweise ein *Kompendium* und zugleich ein *companion* sein, also umfassende Informationen zum Gegenstand wie auch zur bisherigen Forschung sammeln, strukturieren und bewerten, und zugleich auf reflektierte und leserfreundliche Art und Weise ins jeweilige Thema einführen. Handbücher sind also sowohl Sekundär- als auch ›Tertiärliteratur‹.

Es liegt nahe, dass sie überwiegend in Teamwork produziert werden. Über ihre Qualität und ihren pragmatischen Nutzen entscheidet neben der fachlichen Kompetenz der Verfasser/-innen auch die mehr oder weniger gelungene Integration der oft sehr zahlreichen Einzelbeiträge durch Herausgeber und/oder Redaktion, die aus der Vielfalt der Perspektiven und Aspekte erst ein Gesamtbild entstehen lässt: *E pluribus unum*, wie die Amerikaner so schön sagen.

Weiterhin macht der jeweilige Gegenstand diese Aufgabe leichter oder schwerer. Die Autorenhandbücher tragen ihre Systematik gewissermaßen mit

sich: Biografie, Epoche, das Werk in Gesamtschau und Einzeltiteln, Forschungsgeschichte, sonstige Rezeption, Literaturverzeichnis. Aus dem umfangreichen Programm des in dieser Hinsicht führenden deutschen Verlags, J. B. Metzler, inzwischen unter dem Dach des internationalen Konzerns Springer Nature, kann man etwa das *Lessing Handbuch* (2016), von Monika Fick mehr oder weniger im Alleingang erstellt und insofern untypisch, als qualitativ herausragendes Beispiel nennen; aber auch das *Walter Benjamin Handbuch* (2011), in dem Burkhardt Lindner die internationale Spitzengruppe der Spezialisten versammelt hat. In beiden Fällen handelt es sich allerdings um konsolidierte Forschungsfelder, bei Benjamin auch um Beiträger/-innen, die sich zuvor schon vielfach aufeinander bezogen hatten, sodass das Ganze nun ebenso differenziert wie dicht erscheint.

Schwieriger wird es nun bei einem Gegenstand außerhalb oder unterhalb des traditionellen literaturwissenschaftlichen Kanons, der womöglich noch heterogen strukturiert ist (etwa multimedial, interkulturell und/oder mehrsprachig). Wie man eine solche Aufgabe meistern kann, zeigt das neue Handbuch *Ruhrgebietsliteratur nach 1960* (ebenfalls bei Metzler), das von einem kleinen Expertenteam, bestehend aus Britta Caspers, Dirk Hallenberger, Werner Jung und Rolf Parr, arbeitsteilig verfasst, redigiert und durchstrukturiert wurde; sodass sich das Buch nicht nur als Informationsspeicher, sondern auch als Wegweiser oder *companion*, auf Deutsch: Wegbegleiter durch ein bisher kaum vermessenes Gelände empfiehlt.

Die angedeuteten Probleme häufen und verschärfen sich noch einmal erheblich bei einem Handbuch zur »Kriminalliteratur«. Denn die ist nicht nur ein sehr weites, sondern auch ein unübersichtliches, insgesamt nur spärlich und ungleichmäßig beackertes Feld. Es gehört, um die Agrarmetaphorik weiterzuspinnen, mehreren Besitzern aus verschiedenen Ländern, und der deutsche Miteigentümer – das muss man leider sagen – hat die unfruchtbare Parzelle und die geringste Ernte.

Nun aber raus aus den Metaphern und zu den Fakten, also zum *Handbuch Kriminalliteratur!* Zuallererst möchte ich, nachdem ich als notorischer Krimifreund die deutsche Szene wie auch die internationalen Entwicklungen seit fünf Jahrzehnten verfolgt habe, den Kolleginnen und Kollegen Andrea Bartl, Susanne Düwell, Christof Hamann und Oliver Ruf meinen höchsten Respekt für die Courage aussprechen, mit der sie sich an dieses eigentlich »unmögliche« Vorhaben gewagt und es mit Anstand zu einem Ende gebracht haben.

Es ist – wohlgernekt! – ein Handbuch der »Kriminalliteratur« und nicht etwa des »Kriminalromans« (analog zur angloamerikanischen Unterscheidung von *crime fiction* und *detective fiction*), was explizit die Behandlung von Erzählformen vor und neben dem »Krimi«, also dem modernen Kriminalroman bzw. der *detective story* avisiert. Insofern bietet es einerseits eine Erweiterung der üblichen Perspektive auf den Kriminalroman, die sich jetzt auf eine seit etwa zwei oder drei Jahrzehnten verstärkte Forschungsaktivität (unter Stichworten wie

Literatur und Sozialgeschichte, Literatur und Wissen, *Literature and Law*, Fallgeschichten) stützen kann. Jörg Schönert und Joachim Linder haben schon vor 40 Jahren dazu die ersten Anstöße gegeben; heute ist selbstredend eine jüngere Generation (oder sind auch schon zwei) am Zug.

Andererseits verdeckt die Titelformulierung auch eine erhebliche und nicht unproblematische Verengung des Untersuchungsfeldes: Es fehlt eben die internationale, insbesondere natürlich die angloamerikanische und französische, daneben etwa auch skandinavische Tradition des Kriminalromans mitsamt ihren theoretischen Implikationen, von der rasanten Globalisierung des Genres in den vergangenen zwei Jahrzehnten ganz zu schweigen. »Zwangsläufig«, wie das allzu lakonische Vorwort suggeriert, ist diese Aussparung natürlich nicht, sondern bedauerlich, weil sich das hauptsächliche Interesse zumindest der nichtprofessionellen Leserschaft eben doch auf »den Krimi«, und gewiss nicht nur auf den deutschen, richten dürfte.

In pragmatischer Hinsicht ist diese Lücke allerdings auch nachvollziehbar.

Um dieses Bedürfnis zu befriedigen, wäre allerdings ein sehr viel umfangreicheres Handbuch nötig, für das man hierzulande nur mit Mühe kompetente Autorinnen und Autoren finden könnte. Vergessen wir nicht: Die Beschäftigung mit dieser ›minderwertigen‹ Literatur war an deutschen Universitäten lange Zeit extrem karriereschädigend! Das hat sich zum Glück geändert, aber die Expertise für die inzwischen weltweit aufblühende Kriminalliteratur ist zumindest hierzulande ganz überwiegend außerakademisch organisiert – im Internet oder auch in der qualifizierten Tageskritik in Presse und Rundfunk. Dort sind aber meist freiberufliche Kritiker und Kritikerinnen tätig, die für ihre Arbeit ein ordentliches Honorar erwarten ... An diesem ziemlich unliterarischen Problem sind schon andere Krimiprojekte gescheitert.

Sicher wird der internationale Kriminalroman seit Poe und Doyle mit seinen Varianten und wichtigen Autoren in den Sachartikeln des Bandes an vielerlei Stellen punktuell und exemplarisch erwähnt, aber eben nicht im Zusammenhang behandelt. Diese sehr zahlreichen Artikel von meist kompetenten Autoren sind in den ersten fünf, »systematisch« genannten Großkapiteln des Handbuchs sortiert, die wie folgt überschrieben sind: »I Literaturwissenschaftliche Konzepte«, »II Theorien des Kriminalromans« und »III Poetologische Reflexionen«, sodann »IV Zentrale Aspekte« und »V Zentrale Figuren«. Generell erfolgt der Zugriff auf das jeweilige Thema auf einer theoretischen, teils »metareflexiven« Ebene (so das Vorwort). Dabei sind besonders die ersten beiden Artikel im Kapitel I von Metin Genç bzw. Andreas Blödorn durchaus aussagekräftig, terminologisch aber auch sehrfordernd; zumindest nichtprofessionelle Leser/-innen könnten hier auch überfordert sein. Wer sich beispielsweise etwas intensiver über seine bevorzugte Privatlektüre informieren will, dürfte Probleme haben. Wer sich hingegen einigermaßen auskennt, wird viele Anregungen, neue Gesichtspunkte, insbesondere auch Hinweise auf neuere Literatur finden und aufgreifen können. Das zeigt ganz nebenbei, dass der lange und

zu Recht beklagte Mangel an ernsthafter Forschung zum Kriminalroman doch allmählich gemildert, wenn auch noch nicht behoben ist. Das ist die gute Nachricht. Weniger gut finde ich persönlich, dass hier zwar ein sehr vielfältiges theoretisches und/oder methodologisches Instrumentarium präsentiert wird, mit dessen Hilfe man Kriminalgeschichten aller Art unter verschiedenen Gesichtspunkten analysieren oder (wie man früher sagte) interpretieren kann, dass Beispieltexte jedoch immer nur punktuell, als Belege für diesen Ansatz oder jene These herangezogen werden und nirgendwo *als Texte* sichtbar werden.

Nicht ganz einsichtig ist mir in diesen drei Großkapiteln die Unterscheidung von »Konzepten«, »Theorien« und »Reflexionen« – wie oben zitiert. Unter den »Theorien« ist im Unterkapitel »Philosophie« der Hinweis von Florian Lehmann auf Siegfried Kracauers Essay *Der Detektiv-Roman* von 1925 verdienstvoll, der ja erst 1970/71 publiziert wurde, dadurch rezeptionsgeschichtlich in einer Sackgasse steckenblieb, und danach weder in den Krimidiskussionen noch in der Kracauer-Forschung eine Rolle spielte. Hingegen hat Ernst Blochs vielzitiertter Essay *Philosophische Ansicht des Kriminalromans* von 1960/65, gerade auch in den typisch blochschen Nebenbemerkungen, noch heute seinen Wert; die Herausgeber hätten ihn aber ebenso gut zu den »Poetologischen Reflexionen« der Autoren, am besten neben seinen alten Kumpel Brecht stellen können.

Der Brecht-Artikel von Stephanie Catani wiederum ist ärgerlich, weil er die bekannten Äußerungen dieses notorischen Krimijunkies aus den 1920er- und 1930er-Jahren sowie seinen einzigen, bald abgebrochenen kreativen Versuch weitgehend in Anlehnung an Jan Knopf (1984) und Lorenz Jäger (1993) referiert, aber grundlegende und speziellere neuere Arbeiten (Vogt 2011, Ebert 2015) nicht einmal bibliografisch erfasst.

Persönlich vermisste ich in der Galerie der bedeutenden Autoren, die in diesem Kapitel III zu Wort kommt, einen Giganten des Genres namens Simenon, der sich ja sehr präzise und konzeptionell über seinen Weg durchs literarische Feld geäußert und seine Detektivromane als »sémi-litterature« definiert hat. Ähnliches gilt für seinen schweizerischen Bewunderer Friedrich Glauser, der dann allerdings später im Kapitel »Literatur zur Zeit des Nationalsozialismus« eine Würdigung erfährt – was historisch natürlich korrekt, aber dennoch ein wenig umwegig ist, zumal sein *Offener Brief über die »Zehn Gebote für den Kriminalroman«* aus dem Jahr 1937 mit der Theorie des »Füllsels« inzwischen als eine der weitsichtigsten Prognosen über den weiteren Entwicklungsgang des Genres gelten darf. (Erst 1993 veröffentlicht, markiert er allerdings auch eine kaum entschuldbare Lücke in der Zweitfassung meiner Dokumentensammlung von 1998.) Dass ich schließlich auch für meinen Jugendfreund Jörg Fauser, der so schöne Essays über Chandler, Ambler und andere geschrieben und den ›Neuen deutschen Kriminalroman‹ polemisch in seine Einzelteile zerlegt hat, gern ein Eckchen reserviert gesehen hätte, mag als nostalgische Anwandlung des Rezensenten verziehen werden; Andrea Bartl behandelt Jörg dann aber noch im historischen Teil.

Denn in seinem sechsten und vorletzten Großkapitel – das siebte ist dann den »Medien des Krimis« (vom Film bis zu den Computerspielen) gewidmet – bietet das Handbuch uns auf etwa 90 Seiten einen historischen Abriss der deutschsprachigen Kriminalliteratur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, der mir insgesamt am besten gelungen scheint. Der Blick auf die »Häuser jenseits der Rue Morgue« (Sandra Beck) lässt profilierte Sachkenner vor allem zum vielfältig »kriminalistischen« Schrifttum der Frühen Neuzeit, des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wie Ingo Breuer und Carsten Zelle zu Worte kommen, ergänzend unter den Sachartikeln im Kapitel IV auch Alexander Košenina und Michael Niehaus. Für das 20. Jahrhundert ist Christof Hamanns gut recherchiert und informativer Artikel zur Weimarer Republik, vor allem über auto-/biografische Schriften, Gerichtsreportagen und frühe Formen von *true crime*, besonders erwähnenswert, der implizit wieder einmal die Frage aufwirft, warum diese vom Phänomen der Kriminalität mit all ihren Formen, Ursachen und ihrer Bekämpfung so faszinierte Epoche keine nennenswerten Kriminalromane im engeren Sinn hervorgebracht hat.

Sodann arbeitet sich Andrea Bartl ebenso tapfer wie klug durch das Krimöland der frühen Bundesrepublik, setzt einleuchtende Schwerpunkte und beweist ein gutes Gefühl für Rangunterschiede wie auch einen scharfen Blick für die wenigen Lichtpunkte im Grau der Schuld-und-Sühne-Stories und Soziokrimis, also für Impulsgeber und innovative Außenseiter wie Jörg Fauser oder unermüdliche Grenzgänger zwischen »K«- und »Nicht-K«-Romanen wie Gerhard Roth, dem offenbar eine ihrer Vorlieben gilt (gut nachvollziehbar!). Vielleicht hätte man in diesem Kapitel aber nicht nur die DDR, sondern auch Österreich und die Schweiz mit einem eigenen Abschnitt bedenken sollen?

Sollten die Herausgeber/-innen, um den Anspruch des Handbuchs ganz zu erfüllen und weiter zu bekräftigen, demnächst an eine Erweiterung ihres Werks gehen, so wäre aus meiner Sicht ein Kapitel über Wertungsfragen vordringlich, die das Genre seit seinen Anfängen begleitet haben (Kunst oder Schund? Oder irgendwas dazwischen?), die aber auch aktuell hochrelevant sind: Wo ist eigentlich der Ort der Kriminalliteratur im literarischen Feld, und wie ist sie selbst intern, als »Feld-im-Feld« strukturiert? Heute müsste man wohl nicht mehr so sehr von der Abgrenzung Hochliteratur/Subliteratur ausgehen, als vielmehr von einer Genre-internen Spannung, wenn nicht Zäsur zwischen Krimis mit Qualitäts-, ja Kunstanspruch und der fabrikmäßig standardisierten Massenproduktion. Und wie tragfähig oder hilfreich wäre dabei Pierre Bourdieus Begriff einer *littérature moyenne*?

Damit verbunden wäre auch die Frage nach der faktischen Rezeption – qualitativ wie quantitativ – dieser massenhaft, ja meistgelesenen Art von Literatur überhaupt, besonders im Blick auf ihre geradezu explosive Entwicklung seit dem späten 20. Jahrhundert. Bisher hat leider die empirische Leserforschung meines Wissens dazu keine ernsthaften Aussagen oder belastbaren Zahlen geliefert.

Aber genug der kleinlichen Mäkeleien! Im Großen und Ganzen ist dieses Handbuch oder Kompendium ein nützlicher Beitrag zur Weiterentwicklung und Konsolidierung der deutschsprachigen Forschung zur Kriminalliteratur. Neben Thomas Kniesches *Einführung in den Kriminalroman* (2015), die in ihrer Differenziertheit, Prägnanz und Leserfreundlichkeit als *companion* weiterhin konkurrenzlos bleibt, und Sandra Becks ertragreichen »Narratologischen Ermittlungen« im Handbuchformat (2017) darf es künftig als Standardwerk gelten.

Und vergessen wir nicht: Es gibt für Handbücher (fast immer) ein Leben nach der Erstauflage!

Jochen Vogt

Andrea Bartl/Susanne Düwell/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorie – Geschichte – Medien. Stuttgart 2018, 422 S., 89,90 €.

Spiegelungen des American Dream im >Denkraum Hollywood<

Der Band *Hollywood und das Projekt Amerika* von Elisabeth Bronfen versammelt unterschiedliche Beiträge, in denen sich die Autorin seit den 1990er-Jahren mit dem kulturellen Imaginären Amerikas beschäftigt. Die einzelnen Essays, in denen »theoretische, literarische und filmische Texte miteinander ins Gespräch gebracht werden« (7), fokussieren jeweils ganz eigene Fragestellungen, erweisen sich jedoch darin als miteinander verbunden, dass sie ein gemeinsames Anliegen teilen: »Das kulturelle Imaginäre Amerikas aus transatlantischer Sicht zu ergründen, und zwar als ein utopisches Projekt, an dem auch Europa immer Anteil genommen hat.« (Ebd.)

Mit der Bezugnahme auf das kulturelle Imaginäre schreibt Bronfen implizit das von Winfried Fluck begonnene Projekt der Erforschung des kulturellen Imaginären Amerikas fort.¹ Fluck hatte sich auf die amerikanische Romanproduktion konzentriert und untersuchte »seine kulturelle Funktion nicht primär in der realistischen Repräsentation amerikanischer Wirklichkeit, sondern in der Problematisierung und kritischen Vertiefung zentraler Mythen der amerikanischen Kultur«,² die aufgrund ihrer migrationsbedingten Heterogenität, d. h. der Existenz einer »Vielzahl kultureller Stimmen und Subkulturen«,³ in besonderem Maße auf Mythen als »Bindungsmittel [...] für die Nation«⁴ angewiesen ist.

Die Untersuchung der spannungsreichen Verbindung von ästhetischer Erfahrung und kultureller Funktion und der »sozialen, kulturellen und ästhetischen Möglichkeiten der Fiktion«⁵ bleibt bei Fluck an »Literatur als Medium

1 | Winfried Fluck: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900. Frankfurt am Main 1997.

2 | Ebd., S. 9.

3 | Ebd.

4 | Jeremias Gotthelf: Eines Schweitzers Wort an den Schweizerischen Schützenverein. Manifest der schweizerischen Scharfschützen-Eidsgenossenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke in 24 Bänden. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. 15. Erlenbach/Zürich 1925, S. 269–332, hier S. 286.

5 | Fluck: Das kulturelle Imaginäre, S. 11.

kultureller Selbstverständigung⁶ gebunden. Elisabeth Bronfen erweitert diese Perspektive um die filmische Dimension, der ein ganz entscheidender – und wohl in verstärktem Maße relevanter – Anteil an der Generierung von Auto- und Heteroimages zukommt. Unbestreitbar ist der Film »ein besonders effektvolles Medium für die Arbeit am kulturellen Imaginären« (9). Zentraler Topos der »Fabrikation der Fiktionen« (Carl Einstein) in der modernen Welt ist die Traumfabrik Hollywood. Hier werden seit den Anfängen der Filmindustrie massenwirksame Bilder generiert, die zum einen die Imago Amerikas nach innen festigen und eine integrative gesellschaftliche Funktion entfalten können und zum anderen auch nach außen wirken, einer – wie die konservative Kulturkritik meinte – »Kulturexpansion Amerikas⁷ und der Manifestation des Anspruchs auf einen Weltmachtstatus Vorschub leisten.

Ein Exportschlager ist sicherlich der »Traum uneingeschränkter Selbstgestaltung« (14), wie ihn der im abschließenden Beitrag in den Blick genommene Roman *The Talented Mr. Ripley* von Patricia Highsmith in düsterer Weise repräsentiert. Hier scheint die Perspektive europäischer Kulturkritik in der Engführung von individueller Freiheit und krimineller Anomie in die Konzeption des von Highsmith auf der europäischen Bühne inszenierten kulturellen Imaginären Amerikas integriert zu sein. Die europäische Perspektive und die Außenwirkung der Selbstimaginationen Amerikas werden indes – entgegen der im Vorwort geweckten Erwartung – bei Bronfen kaum beleuchtet. Der Europabezug erschöpft sich in Referenzen auf Shakespeare im ersten Teil der Essaysammlung und in der Stilisierung Europas zur stellvertretenden Bühne im letzten Beitrag. Der Fokus liegt auf den USA.

Zentral ist in der Beschäftigung mit dem kulturellen Imaginären Amerikas die Frage nach den Narrativen, »die die amerikanische Nation braucht, um sich selbst zu verstehen und zu erklären« (13). Bronfen reflektiert Hollywood indes nicht allein als Ort der Mythenproduktion. Vielmehr folgen ihre Essays der Kernprämisse, »dass Hollywood einen brisanten Denkraum gestellt hat, in dem Amerika über sich selber nachdenkt. Auf der Kinoleinwand (oder heute auch auf dem Bildschirm) entfalten sich utopische Visionen und Katastrophen narrative, werden sowohl das Unbehagen wie auch die Wunschträume der Nation gespiegelt, werden kulturelle Probleme als personalisierte Geschichten verhandelt.« (8) Darüber hinaus geht es ihr auch um die Relation von Fiktion und Realität, die Transformation von »realer Geschichte« in »Filmgeschichten« (ebd.).

Dabei sieht Bronfen das Projekt Amerika in besonderer Weise mit der Bühne bzw. der Leinwand verknüpft. In Bezugnahme auf Stanley Cavell versteht sie das Amerika der Pilgerväter nicht als realen Ort, sondern als »imaginäre Geografie« bzw. als »ein Setting, die Kulisse eines Schicksals« (285), das sich in Übersee verwirklichen sollte. Dabei geht der Wunsch nach einem besseren Leben

6 | Ebd., S. 18.

7 | Adolf Halfeld: Amerika und der Amerikanismus. Jena 1927, S. X.

über in eine verfassungsrechtlich festgeschriebene Verpflichtung zum »persuit of happiness«. »Jeder/Alle Amerikaner kann/können, und muss/müssen aber auch sein/ihr Leben selbst gestalten. Daran knüpft sich jener fantastische Optimismus, der dazu führt, dass man an den eigenen Aufstieg glaubt, egal was eine Überprüfung der gelebten Wirklichkeit zeigt«; deshalb rückt Bronfen »den American Dream in die Nähe einer kulturell sanktionierten Paranoia« (ebd.). Das Bronfen zufolge seriell angelegte Projekt Amerika als stete Selbstverbesserung benötigt Imaginationen dieses besseren Selbst, nach dem es zu streben gilt. Wo aber könnten diese Bilder besser neu verhandelt und reformiert werden als auf der Leinwand, auf der sich Amerika immer wieder massenwirksam selbst erfinden kann? Diese serielle Struktur prägt zum einen das »amerikanische Projekt« an sich, das »von Anfang an als serielles Unternehmen konzipiert« (8) gewesen sei, d. h. als der »Versuch, einen politischen und kulturellen Entwurf umzusetzen im Wissen, dass dieser stets neu ausgehandelt werden muss« (ebd.). Zum anderen findet diese serielle Struktur ihre mediale Fortsetzung auf der Leinwand.

Eng verwoben mit dem Projektcharakter des American Dream sieht Bronfen die Arbeit am kulturellen Imaginären ebenfalls durch ein serielles Neuansetzen geprägt, das immer wieder Bezug nimmt auf Vergangenes, es überarbeitet und »die Gegenwart – immer wieder, von neuem – über ein Gespräch mit dieser mediatisierten Vergangenheit begreifbar macht.« (9) Im Kino wird »mit besonderer Prägnanz an jenem kulturell Imaginären gearbeitet [...], welches diese Gemeinsamkeit nur stiften kann, wenn die Bilder und Geschichten, die diese vertreten, stets neu verhandelt und refiguriert werden.« (11)

Dieser seriellen Struktur schließt sich auch der Essayband an, der analog zum »amerikanische[n] Projekt [...] als unabsließbarer Prozess betrachtet« werden kann, der »zu einem stets neuen Ansetzen [...] aufruft« (8). So wie sich das amerikanische Projekt im ständigen Selbstgespräch der amerikanischen Gesellschaft vollzieht und sich im ständigen Rückbezug reformuliert, nehmen auch die einzelnen Essays unterschiedliche Thematiken wieder auf, reflektieren sie im Kontext der jeweils behandelten Texte und Filme immer wieder neu und verdeutlichen dabei im Spiegel des Hollywood-Kinos die Licht- und Schattenseiten des kulturell Imaginären Amerikas.

Die im Laufe von zwei Jahrzehnten entstandenen Essays werden in drei größere Themenbereiche gegliedert: »Crossmapping als Leseverfahren«, »Gender und die Frage der Darstellbarkeit« sowie »Mediale Re-Imagination der Geschichte«.

Das von Bronfen entwickelte hermeneutische Verfahren des Crossmappings,⁸ welches das Vorgehen vor allem in den ersten fünf Beiträgen prägt, »greift die Idee eines Gespräches auf, in dem es nicht streng intendierte Verbindungslien zwischen Texten offenlegt.« (9) Die »Denkfiguren verschiedener Texte«,

8 | Vgl. Elisabeth Bronfen: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich 2009.

zwischen denen es keine direkten intertextuellen Bezüge gibt, werden übereinandergelegt und »kartographier[t]« (34). Dabei erfolgt die Zusammenstellung dem Prinzip der Ähnlichkeit, das sich, wie Anil Bhatti et al. schreiben, »nicht in allen Kontexten sinnvoll verwenden lässt, aber in kulturpolitischen und -theoretischen Kontexten wertvolle Erkenntnisse liefern kann und insbesondere auf bestimmte ›Räume‹ des Denkens und Handelns zielt.«⁹ Insofern erscheint es besonders geeignet, den Denkraum Hollywood zu erschließen und das serielle Um- und Weiterschreiben am kulturell Imaginären darzulegen, denn »Ähnlichkeit ist eine Form der Nähe, die eine relativ schnelle Transformation des einen in das andere möglich macht«.¹⁰ Eine theoretische Reflexion des Ähnlichkeitsparadigmas findet sich bei Bronfen an dieser Stelle allerdings nicht.

Die Autorin unternimmt – im Anschluss an Stanley Cavells »cultural conversations« – in den ersten fünf Essays den »Versuch eines analogisierenden Crossmappings zwischen Kino und Literatur« (35), das kulturelle Spuren eines »ähnlichen Gestus« (79) verfolgt. Dies geschieht beispielsweise anhand einer Überblendung von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Cukors *THE PHILADELPHIA STORY* (DIE NACHT VOR DER HOCHZEIT), Shakespeares *The Merchant of Venice* und Lubitschs Kriegskomödie *To BE OR NOT TO BE* (SEIN ODER NICHTSEIN) oder unter Genderaspekten im Fokus auf die Figur der »klarsichtigen Tochter« in Gestalt von Clara in E.T.A Hoffmanns *Sandmann*, Brangäne in Wagners *Tristan und Isolde*, Alice in Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* sowie Marla in David Finchers *FIGHT CLUB*. Bronfen geht in einer erweiterten intermedialen Perspektive im Beitrag *Pop Kino. Konsum und Kritik des Populären in Hollywood* (77–97) aber auch den Spuren einer Ähnlichkeit zwischen Pop Art und »dem kinematischen Verfahren als populäre[r] Zeichensprache« (79) nach sowie Umschriften des Liebestodmotivs aus Wagners *Tristan und Isolde* im klassischen Hollywoodkino (z. B. in Hitchcocks *VERTIGO*). Dabei steht die auch von Stephen Greenblatts *Shakespearean Negotiations* inspirierte Frage im Raum: »Was überlebt an kulturellen Energien aufgrund von Umschriften, die Autorinnen und Autoren in ihre Werke einbauen? In welchem Sinne entdecken erst wir als Lesende diese Umschriften, stellen sie, wie Roland Barthes es für den ›texte scriptible‹ vorgeschlagen hat, überhaupt erst her, und sind somit für das Aufflackern eines Nachlebens dieser kulturellen Energie selbst verantwortlich?« (37)

Der zweite Teil des Bandes (*Gender und die Frage der Darstellbarkeit*) fokussiert Hollywood zum einen als »aporetische Begehrensmaschine« (12), zum anderen gerät es hier aber auch als Ort paradigmatischen Celebritykults in den Blick, welcher Bronfen zufolge »ebenfalls zu einer der virulentesten Verkörperungen des *American Dream* gezählt werden kann.« (Ebd.) Dabei wird deutlich, dass

9 | Vgl. Anil Bhatti et al.: Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 36.1 (2011), S. 233–247, hier S. 245.

10 | Dorothee Kimmich: Ins Ungefahre. Ähnlichkeit und Moderne. Konstanz 2017, S. 40.

»[d]ie Arbeit am Imaginären [...] für das Ausformulieren weiblicher Subjektposition reale Konsequenzen« (46) hat. Unter psychoanalytischer Perspektive mit expliziten Rückbezügen auf Freud rückt hier auch die sexuelle Konnotation cineastischer Schaulust in den Blick, als Ersatzbefriedigung, in der »[d]as Schauen [...] das Tasten ab[löst]« (120) und der Blick in der Übertragung zur Penetration wird – wie in der kritischen Reflexion dieser Vorgänge in Powells PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST), wo dieser, wie die Autorin zeigt, noch eine Steigerung in der tödenden Penetration der gefilmten Frauen mit dem Messer findet.

Wie ein Gegenentwurf zur weiblichen Opferrolle wirkt vordergründig die Denkfigur der *Femme fatale* (139–158), die aber im *Film Noir* (beispielsweise in Billy Wilders DOUBLE INDEMNITY [FRAU OHNE GEWISSEN]) als letztlich fremdbestimmtes »Fantasiegeschöpf einer männlich kodierten psychischen Realität« (141) erscheint. Hiervon hebt sich die von Bronfen untersuchte Umschrift dieses Motivs zum »Subjekt ihres eigenen Fantasieszenarios« (141) im Neo-Noir-Film (etwa in Brian de Palmas FEMME FATALE) ab, in dem »die *Femme fatale* nicht nur [...] als eigenständiges, von der Fantasiearbeit des Noir-Helden abgekoppeltes Subjekt auftritt, sondern auch eine Anerkennung jener anderen, die in ihr Schicksal mit einbegriffen sind, übernimmt.« (Ebd.) Dabei sieht die Autorin die Umcodierung des Genres gekoppelt an die Reformulierung des amerikanischen Frauenbildes unter veränderten gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen. Die Figur der *Femme fatale* »dekonstruiert« in ihrer »tragische[n] Sensibilität [...] jenen Aspekt des American Dream, der besagt, man hätte das Recht auf Glück und eigenständige Selbstantfaltung, koste es, was es wolle.« (145)

In Rückbindung an das Motiv der *Femme Fatale* untersucht Bronfen im Folgenden in *Pandoras Nachleben* (159–176) die Umschrift des antiken Mythos in Albert Lewins Film PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN (PANDORA UND DER FLIEGENDE HOLLÄNDER). Dabei bemüht die Autorin die von Aby Warburg entworfene »Denkfigur der Pathosgeste«, also die »Vorstellung, dass bestimmte leidenschaftliche Gesten über die Jahrhunderte in umgewandelter Gestalt immer wieder auftauchen und als visualisierte Form ein Nachleben oder Überleben erfahren.« (162 f.) Dieses findet naturgemäß immer unter veränderten Bedingungen statt, die die Denkfigur im zeitgenössischen Kontext reformulieren. Im Falle der Pandora erfährt die »weibliche Neugierde« eine entscheidende Umcodierung vom Ursprung allen Übels hin zu einer Anerkennung und Übernahme von »Verantwortung« für Entscheidungen (176), die wiederum im Rückbezug auf die totale Entscheidungsfreiheit des liberalen amerikanischen Selbstverständnisses Gewicht bekommen und insofern als Arbeit an der Transformation dieses kulturellen Imaginären verstanden werden muss.

»Wie sehr es sich bei Hollywoods Traumfabrik um eine Begehremaschine handelt, wird jedoch nirgends so sichtbar wie beim »Phänomen des Stars« (180). Der Star wird – wie der Beitrag *Liebe, Glamour, Pflicht. Frauenbilder im Hollywood der 50er-Jahre* (177–198) zeigt – zur »Projektionsfläche für Wünsche, welche die Zuschauer dort zu befrieden suchen.« (180) Bronfen analogisiert hier – mit Be-

zug auf Roland Barthes – den »amerikanischen Traum als Projekt« mit dem Starimage als »gelebte[m] Mythos« (184). Die ursprüngliche Semantisierung Amerikas als gelobten Landes sieht sie gespiegelt im »Traum der optimalen Selbstverwirklichung« (ebd.), deren Ikonen die Hollywoodstars darstellen. Hier kommt sie auch auf die »fatale[] Konsequenz eines kulturellen Projektes« zu sprechen, »das nicht nur von der Vorbestimmung eines Schicksals ausgeht, sondern auch von der Notwendigkeit, dies Schicksal zu erfüllen.« (Ebd.) Dabei erweist sich – wie auch der Beitrag *Tom Ripleys »European Dream«* (281–293) thematisiert – die zur Selbstoptimierung notwendige Imagination des besseren Selbst als hochproblematisch, denn: »Innerhalb der vom American Dream vorgegebenen imaginären Ökonomie ist man nur die Persona, die man für sich entworfen hat; es gibt keine Individualität außerhalb dieses Traumkonzeptes. Im gleichen Augenblick, in dem man sich scheinbar frei gestaltet, ist man auch auf ewig diesem erträumten Bild unterworfen. Man ist gerade nicht frei, sondern in ein Schicksal eingebunden, dem man nicht entrinnen kann, dem aber auch die Kultur nie entkommt, die diesen Traum fördert und fordert.« (283 f.)

Anhand des Hollywood-Kinos und Revuefilms der 1950er-Jahre (beispielsweise George Stevens' *A PLACE IN THE SUN* [EIN PLATZ AN DER SONNE] von 1951 oder *A STAR IS BORN* [EIN NEUER STERN AM HIMMEL] von 1954) zeigt Bronfen, dass der obligatorische *pursuit of happiness*, der in »Wohlstand, Erfolg und gesellschaftliche[r] Anerkennung« der Stars vorbildlich glücklich zu sein scheint, »oft eine tragische Ausblendung der Realität zur Folge« (185) hat. Das typische amerikanische Dilemma zwischen totaler Selbstentfaltung und Verantwortung gegenüber den Mitmenschen, das schon im ersten Beitrag anklingt und sich leitmotivisch durch den ganzen Essayband zieht, wird im Hollywoodkino der 1950er-Jahre vornehmlich über Frauenfiguren verhandelt, da sie »den unlösbaren Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Anerkennung in der Liebe und professionellem Ehrgeiz« austragen können, »den die männlichen Helden der 50er-Jahre kaum aussprechen durften.« (191)

Die im Teil *Mediale Re-Imagination der Geschichte* versammelten Essays kreisen um die Refigurationen von amerikanischer Geschichte und fokussieren u.a. den monumentalen Hollywoodkostümfilm, die Retrobildwelten aus den Hollywoodfilmen der 1950er- im Kino der 1990er-Jahre und die im amerikanischen Film entworfenen Kriegsbilder, in denen die nationalen Traumata bearbeitet werden. Dabei wird die filmische Recodierung der Geschichte »explizit in Bezug auf die kulturellen Anliegen der Gegenwart« (12) untersucht. Bronfen stellt also im Rückbezug auf Nietzsche die Frage nach dem *Nutzen und Nachteil der Historie* für das Mainstream-Hollywood-Kino.

Für den Historienfilm Hollywoods konstatiert sie – am Beispiel der Filme Ridley Scotts – einen sehr funktionalistischen Umgang mit der Vergangenheit, bei dem »das Erbe der Geschichte produktiv« (201) eingesetzt würde, um im historischen Gewand Utopien »sowohl für die Zukunft des Kinos wie auch für den spezifischen kulturellen Kontext« (ebd.) zu entwerfen und simplifizieren-

de Erklärungsmodelle für komplexe kulturelle Konfliktlagen der Gegenwart zu liefern. So etwa in *KINGDOM OF HEAVEN* (KÖNIGREICH DER HIMMEL) VON 2005, in dem zum einen das historische Jerusalem als Modell einer funktionierenden multikulturellen Gemeinschaft und zum anderen »der Kampf um Jerusalem als historische Urszene für jenen unlösbarsten politischen Antagonismus im Nahen Osten« inszeniert werde, »dessen Nachleben Ridley Scott in der Kriegswut der Bush-Regierung wiederzuentdecken meint.« (202) Dabei verweist sie darauf, dass »es immer schon eine Tradition des Hollywood-Genre-Films« gewesen sei, »für brisante kulturelle Antagonismen mythische Erzählungen zu übertragen, um dort jene sinnstiftende Auflösung zu finden, die in der zeitgenössischen politischen Realität unmöglich ist«. (203)

Auch angesichts der in den 1990ern in »nostalgische[r] Idealisierung der Vergangenheit« (223) beschworenen Retrowelten der 1950er-Jahre stellt Bronfen die funktionalistische Frage danach, wozu diese historischen Rückgriffe dienen sollen und liest sie als »Neuverhandlungen amerikanischer nationaler Ideologeme« (ebd.), die im fortlaufenden kulturellen Prozess stets reformuliert werden müssen. Es ginge also nicht darum, dokumentarisch Fakten aufzuzählen, »sondern Metaphern zu generieren« (226). Dabei erscheint die Autoimagination Amerikas in den 1950er-Jahren als »heile Wohnstube der ›all-american Family‹« als ein Bild, das sich tief ins kollektive Gedächtnis eingearbeitet hat, das es aber entschieden zu relativieren gilt. Die Botschaft, die Bronfen – wiederum auf der Folie von Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* – beispielsweise aus Bill Condons *GODS AND MONSTERS* VON 1998 liest, lautet: Die Erbschaft dieser Zeit, die »uns unwillkürlich heim[sucht]« (236), gilt es im Dienst der Gegenwart »sowohl zu vergessen als auch zu erinnern.« (Ebd.)

Im Hinblick auf die Kriegsfilme akzentuiert Bronfen dagegen stärker den Aspekt des kulturellen Gedächtnisses und der kollektiven Traumatisierung, die bis in die Gegenwart nachwirkt. Dabei kann die »ästhetische Refiguration [...] als Geste der Annäherung an deren nie direkt vermittelbaren traumatischen Kern« erscheinen (260) und hat insofern eine Art therapeutische Funktion. Kriegsfilme machen, so Bronfen, »traumatische Geschichte als Wirkung und in den Wirkungen (›effects‹), die diese gehabt hat, verständlich« (ebd.). Dabei konzentriert sich die Autorin weniger auf filmische Verhandlungen des Vietnamkriegs als auf solche der beiden Weltkriege und folgt den Spuren dieser psychoanalytischen Bearbeitung kollektiver Kriegstraumata von *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (IM WESTEN NICHTS NEUES) von 1930 bis zu *SAVING PRIVATE RYAN* (DER SOLDAT JAMES RYAN) von 1998.

Im letzten Beitrag (*Tom Ripleys »European Dream«*) geht es dagegen nicht so sehr um die produktive Rezeption von konkreter Geschichte als vielmehr um eine Inversion der amerikanischen Urszene, die die dunkle Seite des American Dream offenlegt. Patricia Highsmiths Roman *The Talented Mr. Ripley* liest Bronfen als Inversion der ideologisch hoch aufgeladenen Besiedelung Amerikas durch europäische Auswanderer, indem Europa zur Bühne der Selbstimagination und perver-

sen Selbstoptimierung des talentierten Mr. Ripley wird. Über diese Verschiebung entlarve Highsmith die Schattenseiten des amerikanischen Projekts, denn hier zeige sich, dass der »Wunsch ›to be somebody‹, ›to do something with one's life‹ auch von einer Gewalt durchsetzt ist, die mit der besonderen Geschichte Amerikas zu tun hat« (283). Dem Roman entnimmt Bronfen »folgende versteckte Botschaft [...]: Wenn man alles daransetzt, seinen Traum vom sozialen Aufstieg ewig aufrechtzuerhalten, dann kostet das jemand anderen – vielleicht sogar deren oder dessen Leben.« (Ebd.) Dabei akzentuiert sie Gewalt als untrennbar mit der Verwirklichung des American Dream verbunden: »Aggression war immer die Kehrseite der amerikanischen Vitalität, mit jenem Optimismus, den man ›can-do-ism‹ oder ›go-get-ism‹ nennt. Aus der ungeheuren Kreativität, die immer von der amerikanischen Kultur ausgegangen ist, kann und darf Gewalt nicht weggedacht werden, weil sie diese grundsätzlich bedingt.« (286) Aus diesem »brutalen Kern im Herzen« (ebd.) amerikanischer Selbstimagination erklärt sich für sie auch die außenpolitische Aggression der Vereinigten Staaten: »Wenn die Umwelt das Bild, an dem entlang ich mich entwerfe, nicht bestätigt, tritt eine Katastrophe ein, auf die nur mit Gewalt reagiert werden kann. Der Störer des Traums, [...], muss zerstört werden.« (288)

Von diesem letzten Beitrag aus betrachtet liest sich der Band insgesamt als fundamentale Kritik am kulturellen Imaginären Amerikas, dass sich zwar ständig reformuliert, aber letztlich – aufgrund des ›brutalen Kerns‹ – seinem Grunddilemma nur schwerlich entkommen kann. Im Kontext des europäischen Buchmarktes und des derzeit deutlich kritischen Blicks vieler deutscher Leser auf die USA unter Trump trifft Bronfen damit sicherlich den Nerv der Zeit. Den Eindruck einer objektiven Analyse der Arbeit am kulturellen Imaginären Amerikas im ›Denkraum Hollywood‹ trübt indes etwa die häufige Rede von ›versteckten Botschaften‹ in den analysierten Filmen und Texten. Im Hinblick auf diesen angenommenen appellativen Charakter der untersuchten Werke wäre es wünschenswert gewesen, die Arbeit rezeptionsästhetisch weiter auszudehnen, schließlich ist der Hollywoodfilm ein Massenmedium mit Breitenwirkung. Es wäre interessant gewesen, zu sehen, ob und, wenn ja, welche Effekte die Rezeption der seriellen Reformulierungen des amerikanischen Projektes in der amerikanischen Gesellschaft oder auch darüber hinaus auf das europäische Bild von Amerika hatte bzw. hat. Beispielsweise hätte es sich im Kontext der Retrobildwelten der 1950er-Jahre angeboten, »das Aufflackern eines Nachlebens dieser kulturellen Energie« (37) nicht nur in einzelnen Filmen, sondern auch im subkulturellen Revival des Rockabilly zu untersuchen, das nicht nur in den USA, sondern vor allem in Europa und Japan zu beobachten ist.

Eva Wiegmann

Elisabeth Bronfen: Hollywood und das Projekt Amerika. Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation. Bielefeld: transcript 2018; 300 S., 29,99 €.

Authors / Autorinnen und Autoren

- DE BEUN, DR. CYRIL, ist Postdoc für deutsche Literatur an der Universität Leuven. – E-Mail: cyril.debeun@kuleuven.be.
- BEN MOSHE, DR. YAEL, is research fellow am Bucerius Institute for Research of German History and Society und am Haifa Center for German and European Studies (HCGES). – Email: ybenmoshe@univ.haifa.ac.il.
- BRÄUNERT, DR. SVEA, ist DAAD Visiting Associate Professor für German Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: svea.braeunert@uc.edu.
- BRISSON, DR. ULRIKE, is Associate Teaching Professor Of German at Worcester Polytechnic Institute. – Email: ubrisson@wpi.edu.
- BROOKS, DR. LAUREN, is Visiting Assistant Professor of German at High Point University. – Email: ljb232@psu.edu.
- BÜCHÖL, ANNA, ist MA-Studentin der Germanistik, Literatur und Medienpraxis an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: anna.buechoel@stud.uni-due.de.
- CASPERS, DR. BRITTA, promovierte Philosophin, Literaturwissenschaftlerin, Musikerin; lebt und arbeitet in Berlin. – E-Mail: britta.caspers@outlook.de.
- CHEW, ELLEN, ist PhD-Studentin am Department of German Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: chewec@mail.uc.edu.
- DE SILVA, Adrian, is a Postdoctoral Researcher at the University of Luxembourg. – Email: adrian.desilva@uni.lu.
- DELHEY, YVONNE, lehrt als Germanistin am Institut für Moderne Sprachen und Kulturen der Radboud Universiteit Nijmegen (Niederlande). – E-Mail: y.delhey@let.ru.nl.
- DONAHUE, DR. WILLIAM COLLINS, is Cavanaugh Professor of the Humanities, and Director of the Nanovic Institute for European Studies at University of Notre Dame. – Email: William.C.Donahue.36@nd.edu.
- ERB, DR. ANDREAS, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im germanistischen Studiengang »Literatur- und Medienpraxis« der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: andreas.erb@uni-due.de.
- FISCHER, DR. BERNHARD, ist Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs in der Klassik Stiftung Weimar. – E-Mail: Bernhard.Fischer@klassik-stiftung.de.
- GEBAUER, MIRJAM, ist Associate Professor am Institut for Kultur og Læring, Aalborg University. – E-Mail: gebauer@hum.aau.dk.
- GÖRNER, RÜDIGER, ist Professor for German with Comparative Literature und Direktor des Centre for Anglo-German Cultural Relations an der Queen Mary University of London. – E-Mail: r.goerner@qmul.ac.uk.

- GU, WENYAN, is a faculty member and Chenhui Scholar of Chinese Language and Literature at East China Normal University. – Email: wygu@zwhwx.ecnu.edu.cn.
- HAWKINS, DR. SPENCER, ist Wissenschaftlicher Assistent für Translationswissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. – E-Mail: shawkins@uni-mainz.de.
- HERZOG, DR. TODD, ist Professor für German Studies & Film Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: todd.herzog@uc.edu.
- JANSSEN, DIRK, ist MA-Student der Germanistik, Literatur und Medienpraxis an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: dirk.jansen@stud.uni-due.de.
- JUNG, DR. THOMAS, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Institut für Erwachsenenbildung in Bonn sowie Dozent am Institut für Germanistik der Universität Potsdam. – E-Mail: tjung@uni-potsdam.de.
- KAUPP, DR. STEFFEN, is Director of Language/Sprachleitung at the Goethe-Institut Boston. – Email: steffen.kaupp@gmail.com.
- KÖHLER, HORST, is a German statesman and former President of the Federal Republic of Germany.
- KRAUSS, DR. HANNES, ist Akademischer Rat i. R. für germanistische Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: hannes.krauss@uni-due.de.
- LAMB, EMILY, ist MA-Studentin am Department of German Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: lamber@mail.uc.edu.
- LANGE, MAREIKE, ist PhD-Studentin am Department of German Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: langemk@mail.uc.edu.
- MEIN, DR. GEORG, is a Professor of German Literature and Theory at the University of Luxembourg. – Email: georg.mein@uni.lu.
- MURRAY, KENTON, ist Promovierender an der Department of Computer Science and Engineering an der University of Notre Dame. – E-Mail: kmurray4@nd.edu.
- NUSSER, DR. TANJA, ist Professorin für German Studies & Film Studies an der University of Cincinnati. – E-Mail: tanja.nusser@uc.edu.
- ÖZDOGAN, SELIM, is a German author.
- PARR, DR. ROLF, ist Professor für Germanistik (Literatur- und Medienwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: rolf.parr@uni-due.de.
- PROFIT, VERA B., is an Emeritus Professor of German and Comparative Literature at the University of Notre Dame. – Email: profit.1@nd.edu.
- REIMCHEN, SABRINA, ist Masterstudentin im Fach Kulturwirt an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: sabrina.reimchen@googlemail.com.
- RIDLEY, HUGH, ist emeritierter Professor für Germanistik am University College Dublin. – E-Mail: lib_germ516@yahoo.de.
- RÖSCH, DR. GERTRUD MARIA, ist Professorin für Germanistik (Literaturwissenschaft, Deutsch als Fremdsprachenphilologie) an der Universität Heidelberg. – E-Mail: gertrud.roesch@idp.uni-heidelberg.de.
- SCARPITTI, DR. MICHAEL A., ist Übersetzer von Nietzsches Werken für den Penguin Verlag. – E-Mail: mikescarpitti@yahoo.com.
- SENUYSAL, ANNA-MARIA, ist PhD-Studentin am Department of German Studies an der University of Cincinnati und der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: senuysam@mail.uc.edu.
- STAMM, PETER, ist freier Schriftsteller und lebt in Winterthur.

VANSANT, DR. JACQUELINE, ist Professor of German at the University of Michigan-Dearborn in the Department of Language, Culture and Communication. – E-Mail: jvansant@umich.edu.

VOGT, DR. JOCHEN, ist emeritierter Professor für Germanistik/Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: krimivogt@gmx.de.

WENDERS, WIM, is a German filmmaker.

WIEGMANN, DR. EVA, ist Habilitandin im Bereich der Germanistischen Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. – E-Mail: e.c.wiegmann@gmx.de.

YU, SHENG, war Germanistik-Studentin an der University of Cincinnati.

Literaturwissenschaft



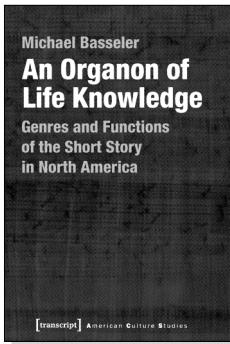
Achim Geisenhanslücke
Wolfsmänner
Zur Geschichte einer schwierigen Figur

2018, 120 S., kart., Klebebindung
16,99 € (DE), 978-3-8376-4271-1
E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4271-5
EPUB: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4271-1



Sascha Pöhlmann
Stadt und Straße
Anfangsorte in der amerikanischen Literatur

2018, 266 S., kart., Klebebindung
29,99 € (DE), 978-3-8376-4402-9
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4402-3



Michael Basseler
An Organon of Life Knowledge
Genres and Functions of the Short Story in North America

February 2019, 276 p., pb.
34,99 € (DE), 978-3-8376-4642-9
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4642-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**