

# »Eine ganz ungeheure Grabschrift«

## Krypta, Übersetzung und Derealisierung in Paul Wührs Originalton-Hörspiel *Preislied*

---

Janneke Meissner

Geben Grabschriften allgemeinhin in Stein gemeißelte Auskünfte über die Toten, die sie bezeichnen, oder begleiten sie diese mit letzten Worten auf den Weg ins ewige Leben, so verhält es sich mit der diesen Beitrag titelgebenden Grabschrift ein wenig anders. Diese steht metaphorisch für den Ausspruch: »Das Recht, das hier Ordnung herausschreit«,<sup>1</sup> der wiederum von Paul Wühr als Grabschrift gedeutet und anschließend in das Originalton-Hörspiel *Preislied* (1971) übernommen wurde. Hier avanciert, das wird aufzuzeigen sein, »[d]as Recht, das hier Ordnung herausschreit«<sup>2</sup> nicht nur zur Grabschrift seines Sprechers, sondern zu einem kollektiven Epitaph der (post-)nationalsozialistischen Gesellschaft.

Auf materieller Ebene stellt »[d]as Recht, das hier Ordnung herausschreit« erst einmal einen von vielen Sprachschnipseln und Satzfragmenten dar, die im *Preislied* unter Zuhilfenahme neuer Technologien zu einer Zitatmontage kombiniert wurden. Für das Ergebnis dieses Verfahrens wurde Wühr 1972 mit dem renommierten *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet. Lob bekam er jedoch nicht von allen Seiten. Der Journalist Wilhelm Genazino schrieb ganz dezidiert gegen Wühr in einem Artikel für die FAZ: »Im Original-Ton-Hörspiel reden viele Menschen, aber keiner von ihnen wird transparent. [...] Die Sprechenden sind anwesend, aber nicht greifbar. Was sie möglicherweise zu sagen hätten, ist nicht zu hören. Sie teilen etwas mit, aber mitteilen dürfen sie sich nicht«.<sup>3</sup> Genazinos Ausführungen münden in der

---

1 Vgl. Paul Wühr: *Wenn man mich so reden hört*. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lukas Cejpek. Graz: Literaturverlag Droschl 1993, 119.

2 Paul Wühr: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart: Reclam 1973, 32.

3 Wilhelm Genazino: Der Mensch verschwindet am Schneidetisch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16. August 1972), 22. Genazino nennt Wühr in seinem Text beispielhaft als Hörspielmacher.

prägnanten Äußerung: »Wer Personen durch Reden auf ein Tonband zunächst zum Vorschein bringt, kann sie durch Bandschnitt wieder verschwinden lassen«.<sup>4</sup>

Zur Einordnung: Das Originalton-Hörspiel begründete in den frühen 70er Jahren ein durch technischen Fortschritt ermöglichtes neues Genre, zu dessen Autoren der ersten Stunde der Münchner Paul Wühr zählt. Gegenüber traditionellen Hörspielen zeichnet sich das Originalton-Hörspiel durch einen scheinbar dokumentarischen Charakter aus, den es durch den Einsatz neuer Medien erhielt: Durch tragbare Aufnahmegeräte werden die Stimmen ›echter‹ Personen durch – meist in öffentlicher Sphäre – spontan geführte Interviews generiert und auf Tonbändern konserviert. In der späteren Bearbeitung wird also kein zuvor verfasstes Skript von professionellen Sprecher:innen innerhalb einer Studio-Situation umgesetzt; sondern stattdessen auf gesammeltes sprachliches Material zurückgegriffen. Derart können beispielsweise Milieu-Studien abgebildet werden, die durch ›authentische‹ Stellvertreter:innen stimmlosen und randständigen Personengruppen Gehör verschaffen. Diese notwendige Authentizität sieht Genazino im Fall von Wührs *Preislied* als mutwillig zerstört an; er konstatiert:

Wenn sich das Original-Ton-Hörspiel nicht um seine Progression bringen will, muß es wirkliche Menschen nicht nur verwenden, sondern kenntlich machen. Es muß exemplarische Einzelne vor das Mikrofon bringen. Es muß, damit überhaupt etwas erfahren und gelernt werden kann, typische oder untypische, aber auf jeden Fall komplette Personen oder Sachen vorführen.<sup>5</sup>

In seinem Pamphlet *Der Mensch verschwindet am Schneidetisch* bezieht Genazino deutlich Stellung zu einem ›richtigen‹ Gebrauch der neuen Medien. Dieser sieht einen achtsamen Umgang mit den Möglichkeiten des Bandschnittes vor, um die Authentizität von Original-Aussagen zu wahren. Die daran anknüpfende Position des Journalisten, dass im Originalton-Hörspiel einzelne Personen in ihrer Individualität nicht mehr erscheinen, wird folgend übernommen. Allerdings in dem Widerspruch zu seiner Schlussfolgerung, der zufolge nur die Darstellung von Einzelschicksalen lehrreich sei. Dieser wird folgend die These entgegengestellt, dass die Stimmen im *Preislied* gerade in ihrer Melange die Erfahrung des postnationalsozialistischen Kollektivs zum Ausdruck bringen: Aus im Hörspiel prominent gesetzten Fragmenten wie »weil wir des gar net gwußt haben«<sup>6</sup> spricht das Erlebnis des plötzlichen Zusammenbruchs des nationalsozialistischen Regimes, das – einem kollektiven Trauma gleich – auf Seiten der Täter:innen und Mitläufers:innen

4 Genazino: *Der Mensch*, 22. Genazinos Argumente begreifen das Originalton-Hörspiel als dokumentarisches, nicht aber als künstlerisches Medium; sie sprechen ihm die Möglichkeit zur Poetisierung der verwendeten Sprache ab.

5 Genazino: *Der Mensch*, 22.

6 Wühr: *Preislied*, 22.

zu einer Derealisierung der Vergangenheit und hierin zur Bildung einer Krypta im psychoanalytischen Verständnis führte, die eine nicht introjizierbare Objektbindung inkorporierte. Diese in einer Krypta verschlossene, einverleibte Erfahrung wird von Paul Wühr nahezu dreißig Jahre später durch technische Methoden und poetische Verfahren im *Preislied* hörbar gemacht.

## 1. Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns

*Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns* ist einer der wenigen Texte des ungarischen Gelehrtenpaars Maria Torok und Nicolas Abraham, der auch auf Deutsch vorliegt.<sup>7</sup> 1976 in Frankreich erschienen, wurde der Studie durch die Übersetzung Werner Hamachers sowie durch einen von Jacques Derrida verfassten einleitenden Text seit ihrer Publikation 1979 bei Ullstein auch im deutschsprachigen Raum zumindest einige Aufmerksamkeit zuteil; 2008 wurde sie vom Engeler Verlag neu aufgelegt.

Bei der *Kryptonymie* handelt es sich – vereinfacht gesagt – um die Relektüre Abrahams und Toroks von Freuds Abhandlung *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [»Der Wolfsmann«]*.<sup>8</sup> Das Paar ergänzte die Wiederaufnahme des in der Psychoanalyse berühmten Falls um Informationen aus Publikationen, die aus

7 Nicolas Abraham/Maria Torok: *Le Verbier de l'homme aux loups*. Paris: Flammarion 1976. Auf Deutsch: Nicolas Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1979. Für diese Arbeit zentral sind drei weitere Aufsätze, die für die Zeitschrift *Psyche* ins Deutsche übertragen wurden: Maria Torok: Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis. In: *Revue Française de Psychanalyse* 4 (1968), 715–733, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767870x/f719.item> (29.05.2023). Auf Deutsch: Maria Torok: Trauerkrankheit und Phantasma des ›Cadavre exquis‹. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 37.6 (1983), 497–519; Nicolas Abraham: Notules sur le Fantôme. In: Nicolas Abraham/Maria Torok (Hg.): *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion 1978, 426–433. Auf Deutsch: Nicolas Abraham: Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 45.8 (1991), 691–698; Nicolas Abraham/Maria Torok: Deuil ou mélancholie. Introjecter – incorporer. In: Dies. (Hg.): *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion 1978, 258–275. Auf Deutsch: Nicholas Abraham/Maria Torok: Trauer oder Melancholie: Introjizieren – inkorporieren. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 55.6 (2001), 545–559.

8 Bei der *Kryptonymie* handelt es sich nicht um eine *creatio ex nihilo*, die ohne Vorarbeiten der Beschäftigung mit Freuds Studie entspringt, vielmehr entwickelten Abraham und Torok hier gemeinsam erforschte Konzepte weiter, wie Ferenczis Introjektion, auf der auch der *cadavre exquis* beruht, der im Unbewussten (hier liegt ein wesentlicher Unterschied zur Krypta) verdrängte Kostbarkeiten bewahrt. Vgl. Torok: *Cadavre exquis* und Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren.

nachfolgenden psychoanalytischen Behandlungen des Wolfsmanns resultierten.<sup>9</sup> Innerhalb eines fünfjährigen Prozesses der Aufarbeitung stießen Abraham und Torok auf ein Phänomen, das sie als »Krypta« bezeichneten. Von der Krypta als psychoanalytischer Metapher respektive von der Theorie der Kryptonymie handelt der folgende Abschnitt, der die Krypta in ihrer ursprünglichen Bedeutung durchleuchtet, um ausgehend von dieser Begriffsarbeit die Abraham/Torok'sche Bewegung zur Theorie hin nachzuvollziehen.

Die realweltliche Krypta beschreibt eine architektonische Besonderheit: Einen sich unter dem Altarraum einer Kirche befindenden ›versteckten‹ Hohlraum. Der Aspekt des ›Versteckens‹ oder ›Verbergens‹ entspringt etymologisch dem Wort selbst, er ist dem griechischen *krýptē* bereits eingeschrieben,<sup>10</sup> verhält sich aber konträr zu seiner ursprünglichen Funktion: Krypten wurden im frühen Mittelalter errichtet, um die Gräber von Stiftern und Heiligen einer Öffentlichkeit besser zugänglich zu machen.<sup>11</sup> Im Laufe der Jahrhunderte verlor das, was aufbewahrt und ausgestellt wurde – Reliquien, Altäre, liturgisch greifbare Schätze – den Charakter des Öffentlichen und wurde stattdessen zum Geheimen, Verborgenen und Vergessenen. Diese Entwicklung spiegelt die zunehmende Komplexität in der Bauweise von Krypten wider,<sup>12</sup> deren spätestes Stadium die Hallenkrypten darstellen. Diese sind als »Kapellen anzusehen [...] und [haben] meist nichts mit einem Heiligengrab zu tun«;<sup>13</sup> sie dienen demnach nicht mehr zur Aufbewahrung, sondern wiederholen die Funktion der Kirche als ›Unterkirche‹ unterirdisch. Mit den Hallenkrypten endet die Bautradition der Krypta, die nach dem 13. Jahrhundert nur noch in besonderen Fällen angefertigt wird.<sup>14</sup>

9 Vgl. Muriel Gardiner (Hg.): *The Wolf-Man*. New York: Basic Books 1971. Auf Deutsch: Muriel Gardiner (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann*. Mit der Krankengeschichte des Wolfsmannes von Sigmund Freud, dem Nachtrag von Ruth Mack Brunswick und einem Vorwort von Anna Freud. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1972; Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 61.

10 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/Boston: de Gruyter<sup>25</sup> 2011, 545.

11 Horst Schwebel: Kirchenbau. In: Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin/New York: de Gruyter 1989 (=Bd. 18), 421–528, hier 449.

12 Die Ringkrypten des frühen Mittelalters, die im Halbkreis um den Grabraum führten, wurden in karolingischer Zeit von Gang- oder Stollenkrypten abgelöst, die in Gangsystemen mehrere Altarräume miteinander verbanden und sich um Außen-Krypten erweiterten (vgl. Schwebel: Kirchenbau, 449–450). Mit Einsetzen der ottonischen und romanischen Zeit wurden unter den Altarraum Hallenkrypten angelegt, die von der Oberkirche aus betreten wurden und die die bislang typische Beschränkung von Gangsystemen und kultischem Zentrum überwanden. Vgl. Matthias Hamann: Krypta. In: Walter Kasper (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg i.Br./Basel/Rom/Wien: Herder<sup>3</sup>1997 (=Bd. 6), 495.

13 Schwebel: Kirchenbau, 450.

14 Schwebel: Kirchenbau, 450.

Die Krypta als Metapher trägt die doppelte Bedeutung einer Aufbewahrungsstätte, die verbirgt und offenbart. Dieser doppelsinnigen Bedeutung bedienen sich auch Abraham und Torok, die die Krypta metaphorisch verwenden, jedoch ohne die gewonnene Metapher zu definieren. Eine Umschreibung liefert stattdessen Jacques Derrida: Er bestimmt die Krypta gleichermaßen als *Orte*, *Tod* und *Chiffre*, die die Krypta allesamt tropisch affiziert.<sup>15</sup> Die *Orte* bedeuten ihr metaphorisches Potential: Die Krypta ist Einschluss von Fremdem in Gleichen, sie ist als das künstliche Artefakt eines Ortes in einem anderen begriffen und »von ihm streng geschieden«.<sup>16</sup> Als ›tragender Hohlraum‹ definiert Derrida sie als ambig, sie ist Öffnung und Verschluss zugleich.

In der *Kryptonymie* wird die architektonische Krypta transformiert; als psychoanalytische Instanz errichtet sich ihr verborgener Hohlkörper – ausgelöst von einem traumatischen Erlebnis – im Ich.<sup>17</sup> Hier waltet sie »wie ein ›falsches Unbewußtes‹, wie die Prothese eines ›künstlichen Unbewußten‹ innerhalb des [durch ihre Errichtung] gespaltenen Ichs«.<sup>18</sup> Für Derrida bewahrt die Krypta introjizierte *Tote*,<sup>19</sup> Abraham und Torok fassen ihre Funktion hingegen weiter als »Aufbewahrungsstätte eines Geheimnisses«.<sup>20</sup> Das Geheimnis, das die Krypta wahrt, ist ein in Sprache gleichermaßen erinnertes wie überschriebenes – es ist »inkryptiert«,<sup>21</sup> mit Derrida: *chiffriert*,<sup>22</sup> verschlüsselt. Die Theorie der *Kryptonymie* bedient sich des Bildes und des ambigen Bedeutungspotenzials der architektonischen Krypta, um es fortan metaphorisch zu gebrauchen. Hierin liegt die Funktion der Krypta in einem Bewahren, das zur gleichen Zeit versteckt wie offenbart. Ihre Methode hingegen ist sprachlich: Sie wandelt realweltliches Erleben in Worte, sie übersetzt Materie in Zeichen.

15 Jacques Derrida: FORS. In: Nicolas Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolffmanns*. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1979, 5–58, hier 9. Derrida zeigt sich in dem rund fünfzig Seiten langen Vorwort FORS nicht nur als Kenner der *Kryptonymie*, sondern als ein solcher des Gesamtwerkes des Gelehrtenpaars, dessen weitere Publikationen er ebenso berücksichtigt.

16 Derrida: FORS, 9.

17 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

18 Jacques Derrida: Ich – die Psychoanalyse. In: Ders.: *Psyche* 2. Wien: Passagen 2013, 23–40, hier 40.

19 Derrida sieht in der Introjektion von Verstorbenen die Funktion der Krypta. Er beruft sich hier auf Toroks Aufsatz *Cadavre exquis* (1968) und auf *Trauer oder Melancholie: Introjizieren – inkorporieren* (1978), in dem Abraham/Torok Ferenczis Begriff der Introjektion in dessen folgender psychoanalytischer Genese nachspüren.

20 Nicolas Abraham/Maria Torok: Die Topik der Realität: Bemerkungen zu einer Metapsychologie des Geheimnisses. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 55.6, 539–544, hier 539.

21 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

22 Derrida: FORS, 41.

Die Sprache der psychoanalytischen Krypta teilt die doppelsinnige Struktur ihrer architektonischen Vorgängerin – sie ist immer bewusst und unbewusst zugleich. Abraham/Torok beschreiben dies wie folgt: »Die Krypta fungiert im Innern des ICH wie ein UNBEWUSSTES von besonderer Art; denn jedes [sprachliche] Fragment ist für sich bewußt und für das ›Außer-Kryptische‹ unbewußt.«<sup>23</sup> Die Kryptasprache ist für das ›Außer-Kryptische‹ unbewusst, da sie sich in Kryptonymen, also in Worten, die gegenüber jenen der Normsprache verdeckt sind, mitteilt. Die Worte, die ausgesprochen werden können, verweisen auf die unaussprechbaren, versteckten Worte im Innern der Krypta. Um diese in einer Öffnung der Krypta aufzudecken, braucht es verfremdeter, anasemischer, »ent-(be-)deutender« Übersetzungsprozesse, in denen die konventionelle Semantik eines Wortes außer Kraft gesetzt wird, um es mit neuem Sinn zu belegen.<sup>24</sup> Die kryptischen, sedimentierten Bedeutungen müssen folgend einen mehrstufigen Übersetzungsprozess durchlaufen, um gleichermaßen zu einer Versprachlichung und einer Sinngenerierung zu gelangen. Ein derartiger Übersetzungsprozess, der der Öffnung der Krypta gleichkommt, resultierte aus Abraham/Toroks mehrjähriger Beschäftigung mit dem Traum des Wolfsmanns.

Sigmund Freud therapierte ab 1910 den zu diesem Zeitpunkt 23-jährigen Sergej Konstantinowitsch Pankejeff und veröffentlichte seinen Fallbericht – verzögert durch das Kriegsgeschehen – 1918.<sup>25</sup> Sergej litt seit seiner frühen Kindheit an Tobsuchtsanfällen und einer Tierphobie, die von einem Traum begleitet wurden. In dem ›Traum von den Wölfen‹ erkannte Freud die »Urszene«, die Beobachtung des elterlichen Koitus durch das Kleinkind,<sup>26</sup> die eine infantile Neurose hervorgerufen hatte und aus der sich später die Neurose des erwachsenen Sergejs ergab. Hatte Freud nach einem ›Schlüsselereignis‹ gesucht, von dem aus eine Deutung des Wolfstraums und eine Diagnose der Erkrankung möglich wurde, so suchten Abraham und Torok in ihrer rund sechzig Jahre später einsetzenden Analyse nach einem ›Schlüsselwort‹. Im Unterschied zu Freud räumten sie der Mehrsprachigkeit Sergejs, der mit einer englischen Gouvernante in einem deutsch-russischen Elternhaus aufwuchs, eine große Bedeutung ein; sie machten sie gar zur Bedingung ihrer Suche.<sup>27</sup> Das

23 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 166.

24 Vgl. Klaus Ebner: Übersetzungsaufgaben. Der Begriff der »Anasemie« im Werk von Nicolas Abraham und Maria Torok – Ein Dialog zwischen Psychoanalyse und Dekonstruktion. In: Peter Zeillinger und Dominik Portune (Hg.): *Nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*. Wien: Passagen 2006, 149–172.

25 Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [›Der Wolfsmann‹]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 12: 1917–1920. Hg. von Anna Freud. London: Imago 1947, 27–157, hier 29, Fußnote 1.

26 Vgl. Freud: Geschichte, 63–65.

27 Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62–63.

unaussprechliche, geheime Wort, das den Schlüssel zu einer neuen Lesart des Traumes markiert, musste, so legten es die Forschenden fest, »polysemisch sein und mit ein und derselben phonetischen Gruppierung mehrere Bedeutungen zugleich aussagen«<sup>28</sup>. Von diesen Bedeutungen konnten, während eine davon stets verborgen blieb, die andere(n) durch Synonyme verbalisiert werden. Diese durch Synonyme ausgedrückten Worte unterhalten, das stellte sich im Verlauf der Analyse heraus, keine phonetische oder semantische Beziehung zu dem versteckten, verborgenen Wort mehr.<sup>29</sup> Abraham/Torok nannten sie »Kryptonyme«, das Verfahren, in dem sie sich bilden, »Kryptonymie«.<sup>30</sup> Im chiffrierenden Prozess der Krypta wird ein Wort durch das Synonym des Allosems ersetzt. Das kryptonyme Verfahren erschließen Abraham/Torok deduktiv nach erfolgter Dechiffrierung des Wolfstraums. Die sogenannte »Dekryption« bedient sich dabei einem intrikaten, über Übersetzungen und deren Homophonien laufenden Entschlüsselungsverfahren, das sich beispielhaft an der Deduktion des ersten Satzes des Wolfstraums aufzeigen lässt. Dieser lautet: »Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege«.<sup>31</sup>

Nun heißt »träumen« auf Russisch: *widjetj son*. In *widjet* tönt *whit* nach, und auch *witness*, in *son* das *sun* von *Whit-Sunday*. Überdies bedeutet *widjetz* im Russischen »Zeuge« und *son* »Sohn«. Es gibt also eine Homonymie, oder doch fast, zwischen *widjetj son*, »träumen«, »einen Traum sehen«, und *witjetz*, »Zeuge«, *son*, »Sohn«, einerseits und dem englischen *witness*: »Zeuge«, und *son*, »Sohn« andererseits. »Ich habe geträumt, daß es Nacht ist ...« Das Adverb von »Nacht« heißt im Russischen: *notschju*. Wir können nicht anders, als es auch als englisches *not you*, »nicht Sie« zu verstehen. Wir möchten die Hypothese wagen: *The witness is the son, not you*, das heißt: **Der Zeuge ist der Sohn, nicht Sie.**<sup>32</sup>

Der von Abraham/Torok aus homonymen Verbindungen zwischen den Sprachen des Wolfsmanns abgeleitete Dekryptionschlüssel lässt sich folgendermaßen schematisieren (Tab. 1).

Tabelle 1 zeigt das auf Übersetzungen sowie auf Äquivalenzen in Homonymen basierende Verfahren, das Abraham und Torok anwandten, um zu einem neuen, »dekryptierten« Sinnverständnis zu gelangen. Das deutsche Wort aus Freuds Aufzeichnung des manifesten Trauminhalts wurde in einem ersten Schritt in die Muttersprache des Träumenden übertragen. Von dieser ausgehend wurden in einem zweiten Schritt durch klangliche Assoziationen – also durch Beachten allein der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens – englischsprachige Homonymien

28 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 88.

29 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 90.

30 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 109.

31 Freud: Geschichte einer infantilen Neurose, 54. Kursiv im Original.

32 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 110. Hervorhebung durch Fettsetzung im Original.

erschlossen. Ähnelten oder glichen sich die Bedeutungen der englischen Homonymien mit der russischen Übersetzung der deutschen Traumworte gar, so galt deren dechiffrierte Bedeutung als gesichert.<sup>33</sup> In einer abschließenden Tabellarisierung gestalten sich die russischen Übersetzungen der deutschen Traumworte und deren klangliche englischsprachige Assoziationen als »Reime« (Tab. 2).<sup>34</sup> In dieser grundlegenden ästhetischen Formbestimmung der Kryptonyme, die sich wie »einem Handbuch der Poetik«<sup>35</sup> entnommen zeigen, liegt das hochgradig poetische Potenzial dieses Übersetzungsverfahrens.<sup>36</sup>

- 
- 33 Die bei Abraham/Torok entschlüsselte Bedeutung des Traums erfordert eine Umdeutung der Geschehnisse: An Stelle der »Urszene« bei Freud tritt die Beobachtung des Geschlechtsakts zwischen Schwester und Vater, sowie die Aufforderung der Mutter, Schweigen über die Vorkommnisse zu wahren.
- 34 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 173–176.
- 35 Abraham/Torok: *Kryptonomie*, 169–170. In der Anthologie *L'écorce et le noyau* (Paris 1987), zu deutsch etwa »Die Hülle und der Kern«, entwickeln Abraham/Torok das Verfahren der Krypta weiter zur Theorie der *Antisemantik*. Unter »Antisemantik« verstehen sie die Sprachmittel, die einen »Wechsel des klassischen Referenzsystems« erwirken sollen, der Begriff der »Anasemie« hingegen bezeichnet das Instrument, das eine »rhetorische Drehung« einleiten kann: »Die Anasemie wird als eine ›Ent-(be-)deutung‹ (*désignification*) bezeichnet, welche die gewöhnlichen Bedeutungen eines Worts außer Kraft setzt, um es mit neuem Sinn aufzuladen«. Ebner: Übersetzungsaufgaben, 154.
- 36 Das von Abraham/Torok entwickelte Übersetzungsverfahren ähnelt einem weiteren Versuch der Dechiffrierung, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der Schweiz abspielte, aber erst durch die posthume Publikation 1971 Aufmerksamkeit erlangte – und hierin in die Entstehungszeit der *Kryptonymie* respektive des *Preislieds* fällt. Die Sprache ist von Jean Starobinskis Veröffentlichung von Ferdinand de Saussures Anagrammstudien, die in der deutschen Übersetzung den schlagenden Titel *Wörter unter Wörtern* (frz. *Les mots sous les mots*) trägt und hierin in das Programm der Studien bereits antizipiert. Saussure versuchte an saturnischen Versen aufzuzeigen, dass diese einem dichterischen Prinzip folgten, das, obwohl nicht immer nachweisbar, für die früheren Epochen der indogermanischen Poesie und der lateinischen Dichtung von allgemeiner Gültigkeit sein sollte. Vgl. Peter Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen 1972 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 14), 12. Wo Abraham/Torok das in der Krypta inkorporierte Geheimnis zu entschlüsseln suchten, suchte Saussure also nach nichts Geringerem als einem dichterischen Universalprinzip, das er in lautlichen [sic!] Anagrammen zu entdecken glaubte. Im Saturnier fand Saussure eine erhöhte Anzahl von Alliterationen in der Lautlichkeit vor und fokussierte sich folgend auf das sprachliche Material von dem er annahm, dass es seinen (poetischen) Sinn in dem Prozess eines Kombinierens der Phoneme erhalte. Durch ein Entziffern und Neuordnen der Phonem-Kombinationen (nicht der Buchstaben) gelangte Saussure zu lautlichen Anagrammen. Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M.: Ullstein 1980, 21. Hierin schrieb er bereits definierten Lautstrukturen den Wert von Signifikanten zu, deren Signifikate zwar durch eine diskontinuierliche Lautfolge verborgen sind, sich aber durch Textinhalt, Titel, Protagonisten oder Hinweise im Kontext dechiffrieren lassen. In dem so entdeckten Identitätsverhältnis zwischen dem unterstellten Leitwort (Hyrogramm) und einigen der über den vollständigen Text verstreuten Phoneme konstatierte

Tab. 1: Dekryptionsverfahren, innerhalb dessen Abraham/Torok den Satz »Ich habe geträumt, dass es Nacht ist ...« als »Der Zeuge ist der Sohn, nicht Sie!« entschlüsseln.

deutsch	russisch	englisch	deutsch
träumen	widjetj son		
	widjet	whit, witness	
	son	sun, Whit-Sunday	
	widjetz		Zeuge
	son		Sohn
		witness	Zeuge
		son	Sohn
Nacht	notschju (adverb.)	not you	
		not you	nicht Sie

Tab. 2: Die ersten Zeilen der von Abraham/Torok angefertigten Tabelle des Verbarium des Wolfmanns. Abraham/Torok: Kryptonymie, 173.

Die Worte oder Archeonyme	Die Reime	Übersetzung der Reime	Übersetzung der Worte oder Archeonyme
<b>not you</b>	notschju IV, das in Filius fehlt not you	Nachtzeit	<b>nicht Sie</b>
<b>is you</b>	issue	Ausgang	<b>Sie sind es</b>
<b>it is a boy</b>	zimoj	Winter	<b>es ist ein Kind</b>
<b>lying</b>	lying	Liegen	<b>er lügt</b>
	lion	Löwe	–

Saussure den Mechanismus der Anagramme: »Es handelt sich einfach um eine Verdopplung, eine Wiederholung, eine Erscheinung des Gleichen in der Gestalt des anderen.« Starobinski: Wörter, 46. Die im anagrammatischen Text wie gleichsam durch ihn vorgegebenen Leitwörter brechen Saussures Theorie nach den ursprünglichen Text auf, um ihm seinen von Worten verborgenen Sinn zu entlocken. Hierin sah er das poetische Prinzip, das Gesetz der Dichtung, schlechthin. Die Ähnlichkeiten zwischen Saussures auf Anaphonie gerichtetes Verfahren und Abraham/Toroks Dechiffrierung durch Äquivalenzen in Homonymien, ist frappant und verdient eine weitergehende Analyse, die dieser Beitrag nicht leisten kann. Vielen Dank an Martin Bartelmeus für den Hinweis auf die Analogie beider Übersetzungsprozesse.

Die Krypta verbirgt, folgt man der Theorie Abrahams/Toroks, die unaussprechbaren Worte hinter intrikaten Übersetzungsprozessen, die ursprüngliche Referenzen verschleiern. Die in ›falschen‹ Signifikanten versteckten Signifikate können erst durch eine Reihe verschiedener Transformationen der Signifikanten erreicht werden, das heißt, nach einer Bearbeitung des sprachlichen Materials. Gerade dieses sprachliche Material bearbeitet nun auch Paul Wühr, indem er es für das *Preislied* in verschiedene Medien »übersetzt«. In diesem medialen Übersetzungsprozess wird durch technische wie poetische Verfahren die inkryptierte Erfahrung der postnationalsozialistischen Gesellschaft entschlüsselt und hierin hörbar gemacht.

## 2. Preislied

Paul Wührs Originalton-Hörspiel *Preislied* entstand 1971 durch einen der Abraham/Torok'schen Dekryptions vergleichbaren poetischen Produktionsprozess; die Textgenese des *Preislieds* kommt – hervorgebracht durch die Möglichkeiten des Gebrauchs neuer Medien – dem Öffnen einer Krypta gleich. Derart geraten nicht nur Paul Wühr und die von ihm bediente Technik in die Rolle des Psychoanalytikers, sondern es zeigt sich ein dreistufiges Verfahren, durch das sich das Originalton-Hörspiel gestaltete. Über den Entstehungsprozess des Hörspiels und insbesondere über Wührs Verfahren mit sprachlichem Material lässt sich – auf Grund eines Mangels an Quellen<sup>37</sup> – nur unter Rückbezug auf Aussagen des Autors selbst sprechen. Die folgenden Überlegungen beziehen sich darum u.a. auf Paul Wührs Dankesrede zum Hörspielpreis, die später gemeinsam mit der Transkription des *Preislieds* bei Reclam erschienen ist.<sup>38</sup>

- 
- 37 Die Materiallage rund um das *Preislied* gestaltet sich schwierig: Trotz seiner relativen Bekanntheit liegt nur wenig Forschung vor, für diesen Aufsatz wichtige Primärquellen wie beispielsweise Wührs Originaltranskript der Tonbänder existieren nicht mehr. Für Hinweise zur Quellenlage bedanke ich mich bei Wolfgang Lukas.
- 38 Das Transkript des *Preislieds* liegt in zwei Fassungen vor: Die Reclam-Ausgabe von 1971 druckt den Text gemeinsam mit Wührs Dankesrede; der Band *So spricht unsreiner* von 1973 vereint die Transkripte der vier bis dato erschienenen Originalton-Hörspiele *Preislied*, *So eine Freiheit*, *Tripp Null* und *Verirrrhaus*, die er gleichermaßen in einen gemeinsamen Kontext stellt. Dieser Aufsatz nutzt die Reclam-Ausgabe, die gegenüber *So spricht unsreiner* weniger das ursprüngliche Material verändernde Eingriffe aufweist. Darüber hinaus ist eine Berücksichtigung des Originalton-Hörspiels *Preislied* in der Materialität seiner sprachlichen Rede natürlich unerlässlich. Paul Wühr: *Preislied*. Hörspiel 55 min. München: Bayrischer Rundfunk/Norddeutscher Rundfunk 1971. Online abrufbar unter: <https://archive.org/details/preislied-paul-wuehr-1971> (29.05.2023), 7:03-1:02:24.

Die Arbeit am *Preislied* begann im Sommer 1970, in dem Wühr auf den Straßen Münchens und in »Lokalen, Heimen und Wohnungen«<sup>39</sup> Aufnahmen durchführte. Den 22 Menschen, deren Stimmen er auf 25 Tonbandträger mit je einer halben Stunde Laufzeit festhielt, begegnete er etwa mit den Fragen »wie man sich in unserem Staate fühle, wie man die derzeitige Situation und unsere Lebensbedingungen beurteile«.<sup>40</sup> Die Tonbandaufnahmen trug Wühr nach eigenen Angaben von »Personen aus allen Altersgruppen und allen sozialen Schichten«<sup>41</sup> zusammen; unter ihnen »eine Kellnerin, Lehrlinge und Schüler, Studenten, ein junger Arbeitgeber, mehrere Arbeiter und Angestellte, eine Prostituierte, eine Hausfrau, eine Rentnerin, eine Hausbesitzerin und ein Studienrat«.<sup>42</sup> Die gesammelten Stimmen gehören demnach Personen der Kriegs-, respektive der ersten Nachkriegsgeneration.

Das gesammelte audiophone Material stellt das Basismaterial der weiteren Bearbeitungsstufen dar, deren ersten Arbeitsschritt die Wiedergabe und die einsetzende Transkription der Aufnahmen beschließt. Diese Stufe der Materialsammlung und -sichtung entspricht dem Anlegen und Durchsehen eines Korpus bei Abraham/Torok, der beide auf die Fährte der Krypta brachte. Zu einer überraschenden Entdeckung gelangte – gemäß eigener Ausführungen – auch Wühr bei der Anfertigung der Transkription der Aufnahmen:<sup>43</sup>

Als ich nämlich zu lesen begann, bemerkte ich zum erstenmal Sätze, die in besonderem Maße, oft auch gegen den Willen der Sprechenden, kennzeichnend waren, die mir jedoch während der Gespräche selbst sowie beim Abhören der Bänder nicht aufgefallen waren. Ich isolierte sie und hatte nun Bruchstücke von Aussagen, in denen sich mit verblüffender Eindeutigkeit die wirklichen Meinungen

39 Paul Wühr: Die Entstehung des »Preislied«. In: Ders.: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart: Reclam 1973, 49–53, hier 49.

40 Wühr: Entstehung des »Preislied«, 49. Vgl. Paul Wühr: *Wenn man mich so reden hört*, 118: »Und nicht etwa, ich mußte keine Fragen stellen, was ich mir ursprünglich schwierig vorgestellt hab. Ich hab nur gesagt, sagen Sie halt etwas über München«. Für das *Selbstgespräch* Wührs bedient sich Cejpek einem ähnlichen Verfahren wie Wühr – er lässt ihn auf Tonbänder sprechen und transkribiert später die ihm wichtig erscheinenden Sequenzen.

41 Wühr: Entstehung des »Preislied«, 50.

42 Jochen Meißner: »Alles Identische scheut die Poesie« – Paul Wühr 1927–2016. In: *Hörspielkritik.de* vom 12. Juli 2016, <https://hoerspielkritik.de/alle-identische-scheut-die-poesie-paul-wuehr-1927-2016/> (29.05.2023).

43 Lukas geht davon aus, dass es sich hier nicht um eine exakte Übertragung, sondern bereits um eine erste Bearbeitungsstufe handelt. In geringfügigen Abwandlungen des originalen Wortlauts schreibt sich – das unterstellt dieser Aufsatz – das Unbewusste des Autors Wühr in das Material des ursprünglichen Transkripts. Vgl. Wolfgang Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik: Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel »So eine Freiheit«. In: Anne Bohnenkamp (Hg.): *Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft*. Berlin: de Gruyter 2013, 99–120, hier 103–104.

und Urteile der befragten Personen zu erkennen geben; der Redefluß hatte verschleiert.<sup>44</sup>

Hatten Abraham/Torok den chiffrierenden Prozess der Krypta durch Übersetzungsprozesse entschlüsselt, um die ursprünglichen Referenzen wiederherzustellen, findet eine Übersetzung in Wührs Arbeitsprozess durch den Wandel der sprachlichen Materialität – Wolfgang Lukas spricht hier von »Medienwechseln«<sup>45</sup> – statt. Verbarg die Chiffrierung bei Abraham/Torok die unaussprechbaren Worte, wurden sie von Wührs Befragten zwar gesprochen – jedoch vom »Redefluss verschleiert«, in Sprache versteckt. Erst die Übertragung der lautlichen Signifikanten in ihr Schriftbild, also ein Wandel in der Materialität des Zeichenträgers, offenbart dem Blick, was den Ohren verborgen blieb. Lukas schreibt dem vollzogenen medialen Wechsel, der die Lektüre des nun verschrifteten audiophonem Materials erlaubt, weiterhin eine konstitutive Funktion zu: Durch die Transposition sei eine größere Distanz geschaffen worden, die die Einnahme einer abstrahierenden Metaebene erlaube, die gemeinsam mit der vom Autor eingenommenen Rezipientenrolle die Voraussetzung zur Erkenntnis sei.<sup>46</sup> Durch die materielle Transformation zeigen sich vor Wühr zuvor versteckte »wirkliche Meinungen und Urteile«: die Krypta öffnet sich.

In der dritten Verfahrensstufe legt die Krypta offen dar, was sie bislang zu verbergen suchte. Wühr findet innerhalb des Redeflusses syntagmatische Partikel, aus denen ein »Gesamtbewußtsein«<sup>47</sup> spricht. Nachdem er dessen Aussage einmal entdeckt hatte – ähnlich Abrahams/Toroks epiphanischem Finden des Schlüsselworts – gelang es ihm durch produktionsästhetische Methoden, diese auch zur Aussage des *Preislieds* zu erklären, sie mit allen Stimmen aussprechbar zu machen. Hierzu isolierte Wühr die entsprechenden Satzteile innerhalb des Typoskripts,<sup>48</sup> das er aus dem Transkript angefertigt hatte; schnitt sie aus und fertigte gegebenenfalls Kopien an, sodass die Sprachfetzen die Gestalt beweglicher

44 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 50.

45 Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 99.

46 Vgl. Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 105.

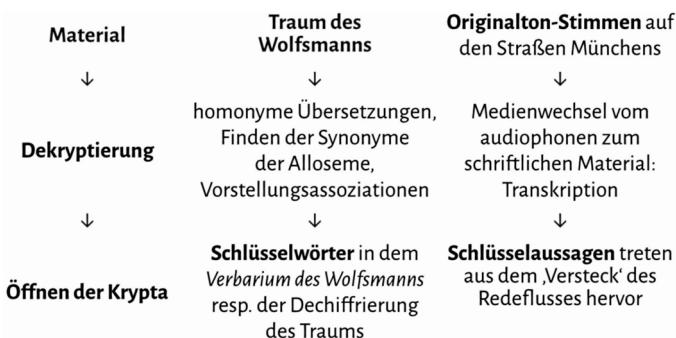
47 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 50. Dieser Aufsatz versucht sich von einer Vereinnahmung des Wühr'schen Vokabulars zu distanzieren und gebraucht darum den Ausdruck des »Gesamtbewusstseins« nicht für eigene Analysen.

48 Lukas zeigt dieses Verfahren für das Originalton-Hörspiel *So eine Freiheit* auf. Vgl. Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik, 106: »Diese ausgewählten Stellen werden sodann aus einem Typoskript [M<sup>2</sup>], das vermutlich vom handschriftlichen Transkript [H<sup>1</sup>] angefertigt wurde, ausgeschnitten und auf ein neues Blatt montiert. Dieses Klebetyposkript [M<sup>3</sup>] stellt in textgenetischer Hinsicht vermutlich das früheste überlieferte schriftliche Textmaterial dar.«

und multiplizierbarer Textbausteine annehmen. Diese kombinierbaren und collagierbaren Textbausteine heben mit dem Verlust ihres Kontextes ihre ursprüngliche Linearität und eigentliche Gedankenfolge zugunsten einer neuen Aussage auf. Wühr fertigte aus ihnen achtzehn thematisch geordnete Segmente an, die er mit Titeln wie *Introitus*, *Credo* oder *Ein System im Sinne dass es stimmt* versah, die entweder der katholischen Messliturgie oder dem Gesagten entnommen waren.<sup>49</sup> Aus diesem Arbeitsschritt resultiert die Leseausgabe des *Preislieds*.

Um von dieser zum Originalton-Hörspiel zu gelangen, erfolgte die Bearbeitung der Tonbänder am Schneidetisch, der die mediale Übersetzung der von Wühr visuell erfahrbar gemachten Aussage in das audiophone Medium ermöglicht. In diesem Prozess wurden etwa 500 im Manuskript als relevant befundene Textstellen »aus den Bändern herausgeschnitten und wieder zu einem Hauptband zusammengeklebt«.<sup>50</sup> Das *Preislied* unterlegt diese mit musikalischen Einspielungen: Das Kirchenlied *Großer Gott, wir loben dich* umklammert das Hörspiel, dessen einzelne Segmente von Musikstücken eingeleitet respektive abgeschlossen werden. Die als Kommentare auf Metaebene deutbaren Musikstücke werden durch eingespielten Beifall oder Räuspern komplettiert. Ein Verweis auf diese zusätzlichen Tonspuren, etwa im Stil von Regieanweisungen, fehlt in der Leseausgabe, die den Text mit vorangestellter Angabe der Tonbandnummer wiedergibt – und derart die Schnittstellen selbstreferentiell ausstellt.

Tab. 3: Die vereinfachte Parallelführung des Prozesses der Dekryptierung bei Abraham/Torok (Mitte) und bei Wührs *Preislied* (rechts).



49 Ausnahmen bilden die Titel der Segmente *Introitus*, *Himmelsleiter* und *Rechts war noch ein Loch frei*, die in der Leseausgabe erscheinen, für das Hörspiel aber nicht eingesprochen wurden. Abweichungen finden sich weiterhin bei dem Segment *Confiteor*, das im Hörspiel mit *Diese Harmonie* vorgestellt wird und auch in dem Segment *Citta*, das das Hörspiel ergänzt um *Citta 2000*.

50 Wühr: Die Entstehung des »*Preislied*«, 52.

An die Stelle der Traumworte, die den Ausgangspunkt für Abraham/Torok bildeten, tritt bei Wühr der Redefluss (Tab. 3). Dieser offenbart erst durch materielle Übersetzungsprozesse, in denen die Signifikanten sich in Schrift verfestigen und mit dem Blick begriffen werden können, das Eigentliche seiner Rede. Dieses Eigentliche sind Kryptonyme, die durch Isolierung und eine folgende Neuanordnung, der Dekryptions vergleichbare Assoziationsprozesse in Gang setzen. Wührs Arbeitsprozess gleicht der anasemischen Dekryptions verdeckter Rede, die erst durch materielle Transformations- oder Übersetzungsprozesse, kryptisch tradierte Denk- und Redeformen aufzuzeigen respektive freizulegen weiß. Hatten Abraham/Torok den Traum des Wolfsmanns durch Entdeckung des Englischen als »kryptische[] Sprache«<sup>51</sup> dechiffrieren können, lief das Verfahren der Dekryptions bei Paul Wühr innerhalb des Deutschen ab. Ein Vorgang, der, wie Derrida hervorhebt, zu den Besonderheiten der anasemischen Übersetzung zählt: »Wir können«, so schreibt Derrida, »die Einzigartigkeit dessen, was hier Übersetzung heißt, erkennen: Sie kann bereits innerhalb der *selben* Sprache, im sprachlichen Sinne der Identität, operieren«.<sup>52</sup> Anstelle des bei Abraham/Torok gesuchten Schlüsselwortes, treten bei Wühr Fragmente von Schlüsselaussagen, die eine ihnen gemeinsame Aussage offenbaren.

### 3. Unter lebendig begrabenen Worten

Der Fokus der bisherigen Ausführungen lag auf den sprachlichen Verfahren, durch die sich Krypten öffnen lassen. Wurde im Fall von Abraham und Toroks Studie die Dekryptions aus dem sprachlichen Material, das die Krypta gespeichert hatte, deduziert, blieb bei der Analyse des *Preislieds* eine inhaltliche Betrachtung bislang aus. Um abschließend dem sprachlichen Material des *Preislieds* exemplarisch an zweien Segmenten einige Aufmerksamkeit zuteil kommen zu lassen, wird die bisherige Definition der Krypta noch einmal erweitert.

Die Krypta als psychoanalytische Methode wurde, wenn auch nicht stark rezipiert, so doch von der jüngeren Forschung weiterentwickelt. Spätere Publikationen von Abraham/Torok sowie im deutschsprachigen Raum Arbeiten von Markus

51 Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.

52 Derrida: *Ich – die Psychoanalyse*, 29–30.

Brunner<sup>53</sup> und Jan Lohl<sup>54</sup> greifen das Konzept der Krypta auf und übertragen es in die psychoanalytische Sozialpsychologie, um dort Verhaltensweisen insbesondere der postnationalsozialistischen Gesellschaft deutbar zu machen. In Auseinandersetzung mit der Studie *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) führen Brunner und Lohl die von den Mitscherlichs aufgestellte These einer in der Nachkriegsgesellschaft zu beobachtenden »Derealisierung der Vergangenheit«<sup>55</sup> u.a. anhand von Arbeiten von Abraham/Torok weiter. Sie kommen zu vergleichbaren Ergebnissen, die sich stark verkürzt wie folgt darstellen lassen: Wurde bei Abraham/Torok die Krypta als psychoanalytische Instanz definiert, die in Folge eines traumatischen Ereignisses ihren verborgenen Hohlkörper im Ich errichtet,<sup>56</sup> so wird bei Brunner und Lohl das initierende traumatische Ereignis als plötzlicher Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes festgelegt. Dieses abrupte Ende kam einem gesamtgesellschaftlichen Trauma gleich,<sup>57</sup> das den starken Verlust einer zuvor bestandenen Objektbindung verursachte. Dieser fortan unaussprechbare Verlust musste versteckt werden: Anstelle der notwendigen Trauerarbeit trat die Inkorporation,<sup>58</sup> die das verlorene Objekt im Innern aufrichtet, und mit ihm die von ihm ausgehenden Wunschregun-

- 
- 53 Markus Brunner: Die Kryptisierung des Nationalsozialismus. Wie die »Volksgemeinschaft« ihre Niederlage überlebte. In: Markus Brunner, Jan Lohl, Rolf Pohl, Sebastian Winter (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2011, 169–194; Markus Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft. Einige Überlegungen zur intergenerationalen Konfliktodynamik. In: *Psychosozial* 34.2 (=124), 43–59.
- 54 Jan Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus. Eine sozialpsychologische Studie zur Generationengeschichte des Nationalsozialismus*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010; Jan Lohl: Das psychische Erbe des Nationalsozialismus. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Generationenforschung. In: Markus Brunner, Jan Lohl, Rolf Pohl, Sebastian Winter (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2011, 195–226.
- 55 Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München/Berlin: Piper <sup>27</sup>2020 (1977), 34.
- 56 Vgl. Abraham/Torok: *Kryptonymie*, 62.
- 57 Auch zu Beginn der *Kryptonymie* steht ein präverbales Trauma, das, so Derrida »mit all [seinen] libidinösen Kräften und ihrer Widersprüchlichkeit in die Krypta wird eingeschlossen worden sein«. Derrida: FORS, 10.
- 58 Abraham und Torok nutzen den Begriff der Introjektion mit Ferenczi und markieren folgend klar eine Trennschärfe zur Inkorporation: Die Introjektion kann als gelingende seelische Verarbeitung eines traumatischen Ereignisses gelten, während die Inkorporation eine imaginäre Wunde zu heilen versucht. Vgl. Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren, 545. Vgl. ebenso Derrida: FORS, 20: »Daß die kryptische Inkorporation immer eine Auswirkung unmöglicher oder verweigerter Trauer (Melancholie oder Trauer) markiert, bekräftigt das *Verbarium* unablässig«.

gen.<sup>59</sup> Ferner birgt die Inkorporation die mit einem Objekt verbundene Schande,<sup>60</sup> die folgend aufgehoben wird, indem auch die beschämenden Worte als »Antimetaphern«, deren Übertragbarkeit zerstört wird, buchstäblich einverleibt werden.<sup>61</sup> Die Trauer hingegen wurde, da sie ein Geheimnis aufdecken würde, das »Melancholie, eine Abwertung sowohl des Objekts wie auch der eigenen Person, verursachen würde«<sup>62</sup>, als das Nicht-Aussprechbare »[v]erschluckt und *konserviert*«.<sup>63</sup>

Die unsagbare Trauer errichtet im Inneren des Subjekts eine *geheime Gruft*. In der Krypta ruht das aus Erinnerungen an die Wörter, die Bilder, die Affekte wiederhergestellte objektale Korrelat des Verlusts als vollständige, lebendige Person mit eigener Topik zusammen mit den – tatsächlichen oder angenommenen – traumatischen Momenten, die eine Introjektion verhindert haben. So schafft sich die unsagbare Trauer eine ganze unbewußte Phantasiewelt, die im Verborgenen ein abgeschiedenes Leben führt.<sup>64</sup>

Da der Prozess der Introjektion, die Trauerarbeit, unabgeschlossen blieb, verfestigte sich der nicht assimilierte Teil der Triebregungen in Gestalt einer *Imago*, des *Cadavre exquis* oder des inkryptierten Toten, die als Hüterin der Hoffnung auf eine zukünftige Wunscherfüllung gerade das am Leben erhält, was ein »Übermaß an Leid« hervorruft.<sup>65</sup> Der These der Mitscherlichs nach wurde auch Hitler in der Position des Objekts nicht assimiliert, sondern, wie Brunner betont, verschwand einem Fremdkörper gleich aus dem psychischen Haushalt – samt der in seinem Namen begangenen Verbrechen, über die sich ein Schleier der Verleugnung legte.<sup>66</sup> Die in der Krypta bewahrte Ideologie des Nationalsozialismus wird fortan durch ein kollektives Berührungstaba gegenüber der NS-Vergangenheit geschützt.<sup>67</sup>

59 Vgl. Torok: *Cadavre exquis*, 504.

60 Brunner unterscheidet zwischen kryptischen und traumainduzierten Abspaltungen: »Während bei einem Trauma ein überwältigendes Erleben nicht gebunden, nicht symbolisiert werden kann und deshalb als Unsymbolisiertes abgeschottet bleibt, befindet sich in der Krypta etwas bereits Symbolisiertes, ein benannter Wunsch, gar eine gelebte Lust, die aber ein Geheimnis bleiben muss, das nicht ausgesprochen werden darf und als Fremdkörper im Vorbewussten isoliert werden muss«. Brunner: *Die Kryptisierung des Nationalsozialismus*, 186–187. Diese Unterscheidung überträgt Brunner auf die postnationalsozialistische Gesellschaft, in der ihm zufolge kryptische Abspaltungen auf Seiten der Täter:innen, traumatische hingegen auf Seiten der Opfer erfolgten. Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 52.

61 Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren, 553.

62 Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 53.

63 Vgl. Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren, 551.

64 Abraham/Torok: Introjizieren – inkorporieren, 551.

65 Vgl. Torok: *Cadavre exquis*, 508.

66 Vgl. Brunner: *Die Kryptisierung des Nationalsozialismus*, 176.

67 Vgl. Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus*, 144.

Die Krypta wird folgend als mögliche Erklärung der prognostizierten »Derealisierung der Vergangenheit« gesetzt,<sup>68</sup> die zwar individuell errichtet, aber durch ein die Gemeinschaft betreffendes Ereignis gleichsam kollektiv ausgelöst wurde. Die Derealisierung führte zu diversen Abwehrmechanismen der »Verleugnung, Isolierung, Verkehrung ins Gegenteil, des Aufmerksamkeits- und Affektentzugs«,<sup>69</sup> die für Lohl eindeutig als psychische Mechanismen auf der Täterseite zu verorten sind, die die Mitglieder der Volksgemeinschaft »unbewusst fortzuführen wünschen«.<sup>70</sup> Die Schuldabwehr symbolisiert ein Fortwirken des kollektiven Narzissmus.<sup>71</sup> Für Brunner steht außerdem fest, dass im Falle starker Identifizierungen mit dem nationalen Kollektiv die NS-Bindung selbst nicht verleugnet und stattdessen im Modus eines bewussten Verschweigens »ohne Reue als Nazi« weitergelebt wurde.<sup>72</sup>

Brunner und Lohl zeigen in ihrer Übertragung der Krypta auf die psychoanalytische Sozialpsychologie kollektive Verhaltensweisen der postnationalsozialistischen Gesellschaft auf. Genau das ist auch das Anliegen des *Preislieds*, dessen Autor durch das Ausschneiden von allem Privaten, die »allen gemeinsame[n] Verhaltensweisen erkennbar«<sup>73</sup> machen wollte und damit auf die Derealisierung der Vergangenheit verweist.

Zurück zu Wühers *Preislied*: Das Segment *Sehr viel friedliebende Menschen* greift Redetechniken der Kriegs- wie der Nachkriegsgeneration auf, indem es ein Gespräch zwischen einem jungen Arbeiter der Rüstungsindustrie und einer Rentnerin inszeniert. Während der Arbeiter, der – obwohl er den Kriegsdienst verweigerte – als Angestellter der Rüstungsindustrie am Krieg verdient, versucht, die Bedeutung seiner Tätigkeit zu verharmlosen, weist die Rentnerin die Vorwürfe der Nachkriegsgeneration, auch sie trage eine Mitschuld am Zweiten Weltkrieg, entschieden zurück. In der erfolgten Kombination und Montage der Satzteile werden Rechtfertigungsstrategien beider Generationen parallel geführt, die jeweils ihre eigene Handlungsmacht negieren:

19/270 ich hab den Kriegsdienst verweigert  
wirklich aus Überzeugung [...]  
24/74 wir haben doch gar net gwußt  
was da eigentlich vorgegangen ist

68 Vgl. Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 53: Die »narzisstisch hochbesetzte Idee der omnipotenten Volksgemeinschaft [wurde] nach der Kriegsniederlage kryptisch vergraben«.

69 A. u. M. Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, 79.

70 Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextremismus*, 181. Kursiv im Original.

71 Vgl. Lohl: Das psychische Erbe des Nationalsozialismus, 201.

72 Brunner: Trauma, Krypta, rätselhafte Botschaft, 54.

73 Wühr: Die Entstehung des »Preislied«, 51.

19/275 eigentlich im eigentlichsten Sinn  
 aber auch der anderen Seite  
 muß ich mir sagen  
 warum soll ich nicht auch am Geschäft teilnehmen [...]

24/75 und des irritiert mich  
 weil wir des nicht gewußt haben [...]

19/283 [...] und sehr viel friedliebende Menschen  
 die also auch meinewegen  
 bei der Aktion für Kriegsdienstgegner sind  
 usw.  
 aber die denken sich auch eigentlich gar nichts dabei  
 weil die alle sagen

24/76 weil wir des gar net gwußt haben

19/287 es zählt in gewisser Weise nicht  
 wenn wir paar hier  
 die kleine Gruppe  
 [und sollte diese kleine Gruppe  
 sich auch zu Tausenden ausweiten]  
 wenn wir hier nicht mitarbeiten würden  
 würde des gar nichts ausmachen

24/75 und die Jungen werfen aber des vor  
 wir sind Schuld am Krieg  
 und des irritiert mich  
 weil wir des gar net gwußt haben<sup>74</sup>

Beide Gesprächspartien, die hier die Kriegs- und die Nachkriegsgeneration repräsentieren, wenden in ihrer Argumentation typische Abwehrmechanismen der De-realisation an: Verleugnung und Verkehrung ins Gegenteil (»weil wir des gar net gwußt haben«) sowie Isolierung: »wenn wir hier nicht mitarbeiten würden/würde des gar nichts ausmachen«. Sie entindividualisieren sich selbst und verweisen, da sie von »denen« oder als »wir« sprechen, gleichsam auf ein Kollektiv. Einzelne Worte wie die Partikel »eigentlich« erlangen durch additive Bezüge aufeinander neue Konnotationen: »wir haben doch gar net gwußt/was da eigentlich vorgegangen ist« und »eigentlich im eigentlichsten Sinn/[...]/warum soll ich nicht auch am Geschäft teilnehmen«,<sup>75</sup> sodass die Überlegung des Arbeiters plötzlich im Kontext des Nicht-Gewusst-Habens steht. Die Aussprüche »sehr viel friedliebende Menschen« und »weil wir des gar net gwußt haben« beziehen sich in dem montierten Dialog direkt aufeinander: Sowenig die heutigen »friedliebenden« Menschen am Krieg verdienen,

74 Wühr: *Preislied*, 22. Die in Klammern gesetzte Kursivierung fehlt in der Transkription, verstärkt den hier erzielten Effekt aber natürlich und wurde darum aus dem audiophonen Material von mir nachgetragen.

75 Wühr: *Preislied*, 22.

so wenig haben die früheren »friedliebenden« Menschen von den Gräuelaten des NS-Regimes gewusst; der Logik ihrer Argumentation zufolge müssten sie von jeglicher Schuld freigesprochen werden. Hierin zeigt sich das von Lohl aufgebrachte kollektive Berührungstaba – schließlich wird das, was nicht gewusst wurde, nie weiter ausformuliert. Darüber hinaus wiederholt der Ausspruch »weil wir des gar net gwußt haben« die Struktur der Krypta, indem er auf das verweist, was er gleichermaßen verschweigt – »des« bleibt elliptisch.<sup>76</sup>

Im Hörspiel wird die Gesprächssituation weiterhin durch die Einspielung der ersten Strophe von Schillers *Reiterlied* als einem ironischen Kommentar durchsetzt, der das Gespräch historisch auflädt, indem er es in einer Genealogie von Kriegsgeschichte und zweifelhaftem Heroismus verortet, die an keinem anderen Ort als im – in Schillers Worten – eigens geschaufelten Grab enden kann.

Dass der junge Arbeiter sich der Argumentationsstrategie der Kriegsgeneration bedient, verweist auf die Tradierung der durch die Krypta veranlassten sprachlichen Muster – respektive die Tradierung dessen, was *nicht* ausgesprochen werden kann – an die Nachkriegsgeneration.<sup>77</sup> Derrida schreibt, die in der *Kryptonymie* dargestellte anasemische Übersetzung müsste die Sprache letztlich dahin umbiegen, die nicht-sprachlichen Bedingungen der Sprache aufzuzeigen.<sup>78</sup> Das Nicht-Sprachliche der Krypta ist eine Modifikation der Sprache, die sich intergenerationell tradiert und die das dergestalt in der Krypta gespeicherte Trauma als sprachliche Variation weiterträgt. Dieses Trauma wohnt unter abgestorbenen, ihrer kommunikativen Funktion entkleideten, unter »lebendig begrabene[n] Wörter[n]«.<sup>79</sup>

Unter derart lebendig begrabenen Wörtern liegt auch das Segment *Das Recht, das hier Ordnung herausschreit*. Über dessen Titel, ein den Aufnahmen entwendetes Zitat, sagte Wühr selbst: »Das Recht, das hier Ordnung herausschreit ist ja ein Spruch, ist ja ein ganz wertvoller, ungeheurer Satz, eine ganz ungeheure Grabschrift. Ich meine, das ist etwas Ewiges, Unglaubliches«.<sup>80</sup> Dieser »ungeheure Satz« steht sinnbildlich für die ursprüngliche Funktion des Genres »Preislied«, die in der Lobprei-

76 Lohl deutet die Gleichzeitigkeit des Kommunizierens und Verschweigens der NS-Vergangenheit als Resultat des offiziellen Umgangs mit dieser. Vgl. Lohl: *Gefühlserbschaft und Rechtsextratismus*, 162. Weiterführende Untersuchungen zu der Repetition der Standardformel »Das alles haben wir gar nicht gewußt« finden sich bei Helmut Dahmer: Derealisierung und Wiederholung. In: *Psyche Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 44.2, 133–143.

77 Für eine Deutung der Krypta als sprachlicher Hohlraum, der intergenerationell weitergegeben wird, macht sich u.a. Ralf Simon stark. Vgl. Ralf Simon: Krypta und Erlösung. In: Johannes F. Lehmann, Hubert Thüring (Hg.): *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil*. Paderborn: Wilhem Fink 2015, 229–257.

78 Derrida: *Ich – die Psychoanalyse*, 36.

79 Derrida: *FORS*, 40.

80 Wühr: *Wenn man mich so reden hört*, 119.

sung noch Lebender oder erst vor kurzem Verstorbener liegt.<sup>81</sup> Das bedeutet, dass das Genre »Preislied« durch seine Funktion, ein Andenken zu bewahren, die Krypta bereits symbolisiert. Wührs *Preislied* hingegen wiederholt das metaphorische Potenzial der Krypta, indem es den Prozess dessen, was beerdigt – oder psychoanalytisch: inkorporiert – wurde, durch den Einsatz neuer Medien aufdeckt und materiell erfahrbar macht. Das *Preislied* ist letztlich die materialisierte Metapher der Krypta. Es nutzt ihre Methode und ihre Funktionen, es verwahrt ein verschlüsseltes geheimes Andenken an einen lebendig gehaltenen Toten. Dieses gibt, wenn es zur Sprache kommt, stockend, kryptisch vor der Folie der Vergangenheit deutbar sein Innerstes preis. Dies zeigt sich abschließend ganz explizit in dem Beginn des Segments *Das Recht, das hier Ordnung herausschreit*, das diesen Text beschließen soll.

17/184 dann gehören die meiner Meinung kategorisch  
 kategorisch  
 kategorisch  
 genauso mit Gegenmitteln  
 oder sogar mit besseren Gegenmitteln eingeschüchtert

10/271 wie du mir so ich dir

17/229 oder sagen wir  
 raus in die Gaskammer

23/302 sagen wir mal  
 des war beim Hitler  
 da ist

18/197 alles so zammenschmeißen  
 die gehören alle weg  
 Maschinenpistole  
 oder dann  
 oder  
 Gaskammer  
 Gaskammer  
 Gaskammer<sup>82</sup>

81 Vgl. Edith Marold: Preislied. In: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. Berlin: de Gruyter

<sup>2</sup> 2003, 398–408, hier 398.

82 Wühr: *Preislied*, 32–33.