

## IV. Schluss. Status quo ante bellum

---

[...] und da steht ein armer Historiker am Ufer dieses Stromes, oder glaubt dort zu stehen, und sammelt sich von den Trümmern heraus, was ihm paßt, um theoretisch neu gerüstet auf dem Strom des Geschehens weiterschwimmen zu können.

Reinhart Koselleck<sup>1</sup>

Die Schreibsituation nach dem Zweiten Weltkrieg war Ausgangspunkt des Buches. Dabei habe ich den Schwerpunkt auf die zweitsymptomatische Figur des Historikers Reinhart Koselleck gelegt, der mich nicht allein in seiner Zeugenschaft über das Schreiben nach dem Krieg interessiert, sondern dessen Schreiben inhaltlich zentral für meine Arbeit ist. In seiner Dissertationsschrift *Kritik und Krise*, die in ihrer Neuauflage zu einem der meistgelesenen geschichtswissenschaftlichen Bücher im deutschsprachigen Raum wurde, geht er der Frage nach dem Verhältnis von Moral und Politik in der Moderne nach. Er legt seinen Fokus auf die gegenläufigen Bestrebungen in der Aufklärung, und so könnte das Buch – wären Adorno und Horkheimer ihm nicht zuvorgekommen – genauso auch *Dialektik der Aufklärung* heißen. Doch Adorno und Horkheimer hatten ihr Buch schon zu Zeiten des Krieges begonnen. Sie schaffen mit ihm eins der Hauptwerke der Kritischen Theorie. So sollte auch ihre *Dialektik der Aufklärung* in meiner Arbeit immer wieder herangezogen werden; insbesondere dann, wenn die Autoren den Moment beschreiben, in dem Odysseus auf die Sirenen trifft.

Die Shoah, der Zweite Weltkrieg, die Bombenwürfe auf Hiroshima und Nagasaki – sie stellen die Gegenwart dar, von der aus Koselleck, Adorno und

---

<sup>1</sup> Reinhart Koselleck, »Historik und Hermeutik«, in *Zeitschichten*, ders. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2021, S. 97–118, 112–113.

Horkheimer schreiben. Auch Norbert Wiener, der Kybernetiker erster Stunde, führt nach den Bombenwürfen von Hiroshima und Nagasaki die Horrorgeschichte der *Affenpfote* als Erzählung über Verantwortung und Zeitlichkeit ein, um einerseits seine eigene Rolle zu reflektieren und andererseits die Komplexität von Kommunikation und Selbsttätigkeit zu bebildern. Was die Autoren in dieser Arbeit zusammenbringt, ist genau das: Dass ihre Arbeiten unter dem Eindruck des Krieges entstanden und sie bis in unsere Gegenwart wirken. Sie erzählen von den Möglichkeiten des Schreibens und Denkens zu Geschichte, Zeitlichkeit und Medien im beschädigten Leben.

Mein Buch versucht vieles miteinander zu verweben, das auf den ersten Blick nicht zusammengehört, dies schuldet sich dem beobachtenden Standort, den ich eingenommen habe. Die Herausforderungen des poetologischen Verfahrens des Konstellierens liegen auf der Hand: Jede Leserin und jeder Leser wird diesen Text mit dem eigenen Vorwissen und den eigenen Assoziationen lesen, Differenzen in der Interpretation sind unumgänglich und neue Fragen werden an das Material herangetragen. Nicht jeder hier geäußerte Seitenstrang wird sich allen erschließen; doch zeigt sich ein möglicher Mangel an Konsistenz auch hier im Vorrang der Kontingenzen.

Jedes der drei Hauptkapitel, sowie den sie begleitenden Vignetten habe ich einer Untersuchung des Geheimen und seiner Geheimnisse gewidmet. Das erste Kapitel setzt sich mit den Formen des Geheimen zu Beginn der Moderne auseinander. Die politische und soziale Kraft, die das Geheimnis in geheimen Gesellschaften entwickelt und die Weise, wie sich das Geheime in die zeitliche Dimension der Zukunft schiebt, hat mich im Besonderen interessiert. Es geht dabei um das Nicht-Erzählte und das Nicht-Erzählbare – auch das, wofür sich keine Sprache findet, oder das, was nicht gehört werden soll. Koselleck fokussiert das in all seiner Widersprüchlichkeit, wenn er auf die Rolle des Geheimen im Verhältnis zu Kritik und Krise in der Sattelzeit eingeht. Die indirekte politische Kritik, die in den geheimen Gesellschaften entsteht, wird über die innere Organisation der Logen, ihren Hierarchien und Praktiken zu einer politischen Gewalt, die auf den Staat und die Gesellschaft wirkt.<sup>2</sup> Im Schutz des Geheimen bildet sich eine emanzipatorische politische Größe aus, die die Technik des souveränen Schweigens beherrscht. Über diese Technik des Schweigens kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwaltet werden – dies herauszustellen, war zentral. Darüber hinaus sollte das erste Kapitel die Verhältnisse zwischen Staat und Moral, und Staat und dem Geheimen aufweisen, die sich

---

2 Koselleck, *Kritik und Krise*, S. 54.

mit den von Koselleck in *Kritik und Krise* nachgezeichneten geheimen Gesellschaften zu Beginn der Moderne etabliert hatten.

Auch wenn dies kein staatstheoretisch argumentierendes Buch ist, spielt der Staat als Institution der Macht in jedem der drei großen Kapitel eine Rolle. Im ersten Kapitel zu den *Formen des Geheimen* formieren sich geheime Gesellschaften, deren Wille sich langsam in den Staat schiebt. Im zweiten Kapitel zu den *Techniken des Geheimen* werde diese im Sinne des Staates wie auch gegen die Deutungshoheit des Staates eingesetzt. Im dritten Kapitel zu den *Geschichten des Geheimen* taucht der Staat noch einmal als Körper hinter den präemptiven Logiken auf, die ich mit Massumi aufrufe. Der Staat, samt seinen Institutionen, bleibt durchgehend Mit- und Gegenspieler zu den Subjekten, die in seiner Gewalt leben.

Im zweiten Kapitel werden die (Kultur-)Techniken des Geheimen untersucht, die bereits im ersten Kapitel vorkommen. Insbesondere das Vermögen des Schweigens als Technik, um Geheimnisse zu verwalten, nehme ich hier genauer in den Blick. Die Techniken des Geheimen organisieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, indem sie deren Inhalte bereitstellen, sie verbergen, oder gar vortäuschen. Die schweigenden Sirenen Kafkas werfen einen Schatten auf die souveräne Form des Schweigens und deuten die Verunklarung der Formen des Geheimen an, die in der Moderne bestehen. Das zweite Kapitel und sein Fokus auf Kulturtechniken des Schweigens dient daher als Vermittlung zwischen den Kapiteln über die *Formen des Geheimen* und den *Geschichten des Geheimen*.

Die Denkfigur der schweigenden Sirenen bringt eine derartige Verunsicherung in die Formen des Geheimen, dass deren Fragilität darstellbar wird. Obwohl das Schweigen der Sirenen in seiner Machtstruktur undurchsichtiger ist als das souveräne Schweigen, ist es nicht ohne Macht. Weil es weniger sicht- und hörbar institutionalisiert und ritualisiert ist als das souveräne Schweigen, erinnert es mehr an eine akzidentelle Form des Schweigens, als dass es als eine Kulturtechnik im engeren Sinne erscheint. Doch das sirenische Schweigen verweist implizit noch einmal auf die Techniken der Simulation und Dissimulation, wovon insbesondere die Dissimulation laut Luhmann zur Sicherung des Friedens eingesetzt wird.<sup>3</sup> Ob die Sirenen des Friedens willen schweigen, bleibt dabei im Ungewissen. Sicher ist, dass Odysseus unbeschadet an ihnen vorbeigesegelt ist.

---

3 Luhmann, »Geheimnis, Zeit und Ewigkeit«.

Um aufzuweisen, welche lebensverneinende Potenz beide Techniken des Schweigens in sich tragen, habe ich das Kapitel mit einer Überlegung zur Katastrophe abgeschlossen. Denn sowohl das souveräne wie auch das sirenische Schweigen können in ein Schweigen als Katastrophe kippen, wenn sie sich in die Ordnung der totalen Kontrolle stellen.

Die literarische Qualität von Franz Kafkas Text zeigt die Potenz des Erzählers auf, die im letzten Kapitel mit Saidiya Hartmans Methode der kritischen Fabulation eine Möglichkeit der Realisierung innerhalb der Wissenschaften findet. Eine Möglichkeit, an der auch unter den Bedingungen des Digitalen festgehalten werden kann.

This is why we stay with poetry. And despite our consenting to all the indisputable technologies; despite seeing the political leap that must be managed, the horror of hunger and ignorance, torture and massacre to be conquered, the full load of knowledge to be tamed, the weight of every piece of machinery that we shall finally control, and the exhausting flashes as we pass from one era to another – from forest to city, from story to computer – at the bow there is still something we now share: this murmur, cloud or rain or peaceful smoke. We know ourselves as part and as crowd, in an unknown that does not terrify. We cry our cry of poetry. Our boats are open, and we sail them for everyone.<sup>4</sup>

Die Techniken und Technologien, die Geschichte(n) und Subjektivierungsformen, die sich in der Moderne bilden, werfen Licht und Schatten auf ein Leben, das sich immer wieder als beschädigtes zeigt. Eine Geschichte (und ihre Geschichtsschreibung), die auch die Geschichten jener umfasst, die mit der Moderne systematisch aus ihr ausgeschlossen werden, findet weitestgehend an den schattigen Rändern statt.

Die Formen des Geheimen schenken Schutz, sind gemeinschaftsstiftend und wirken gleichzeitig vereinzelt und machen gewaltvoll schweigend. In seiner Funktion des Schutzes setzt das Geheime ein Mindestmaß an Selbstbestimmung voraus: die Freiheit zu schweigen. Die Spannung innerhalb der Formen des Schweigens, seiner Techniken und Modalitäten hebt auch Wendy Brown noch einmal heraus, wenn sie schreibt, dass Schweigen als »mode of resistance to power«<sup>5</sup> sich als negative Freiheit realisiert. Was das Schweigen (, das bei Brown immer zwischen einem selbstbestimmten »silence« und

4 Glissant, *Poetics of Relation*, S. 9.

5 Brown, »Freedom's Silences«, S. 97.

dem fremdbestimmten »silencing« changiert,) als Schutz des Geheimnisses erwirkt, ist »a place of potentially pleasurable reprieve in newly acquired zones of freedom and privacy, yet a place of ›freedom from‹ that is not yet freedom to make the world«.<sup>6</sup> Es schafft also Orte der Freiheit und des privaten Rückzugs, doch trägt das Schweigen in sich noch keine direkte gestalterische Freiheit *in der Welt*. Dass das Schweigen als geheimniswahrende Technik schließlich doch auch dazu führt, die innere Gestaltungsfreiheit in ein Außen zu übertragen, zeigt sich in Kosellecks Ausführungen zu den geheimen Gesellschaften im Absolutismus. Mit diesen Ausführungen wird auch deutlich, dass eine begriffliche Trennung von innen und außen, Freiheit und Unfreiheit und öffentlich und privat zwar deskriptive Stärken hat, sich die vielfältigen Beziehungen in der Welt aber nicht in polare Enden übersetzen lassen.

Das dritte Kapitel antwortet auf die Bedingungen des ersten Kapitels. Diese Antwort soll jedoch keineswegs als eine logische – aus den Prämissen notwendig folgende *conclusio* – verstanden werden. Sie gilt vielmehr als ein Herantasten an mögliche Zusammenhänge von Geschichte. Die Geschichten des Geheimen sind wie Anamorphosen, die auf sich selbst verweisen: Erzählt man sie, ändert sich der Blickwinkel und die Perspektive und plötzlich sind Dinge zu erkennen, die vorher im Geheimen lagen. Das Kapitel widmet sich deswegen den Geschichten, die mehr von der Uneindeutigkeit und Ambivalenz der Formen und Techniken des Geheimen erzählen können. Während im ersten Kapitel herausgestellt wird, dass sich das Geheimnis als Vorstellungshorizont in die Zukunft verschiebt, wird im dritten Kapitel auf dasjenige geschaut, das im weiten Sinne als »Geheimnis der Geschichte« zählt. Dazu gehört das Archiv der *Dirty Care* und das Schweigen der Archive, von dem Hartman spricht.

Saidiya Hartman begeht einen doppelten historischen Anfang des Geschichte-Schreibens und des Geschichte-Erzählens mit der kritischen Fabulation. Ihre Methode, die einer konkreten historischen Situation entspringt, führt in eine Weise des Geschichte-Erzählens ein, die zumindest die »Freiheit, Welt zu gestalten« als Möglichkeit bereitstellt. Und Hartmans Methode fordert die »Fiktion des Faktischen« insofern heraus, als sie in fabulierender Weise saubere Quellenarbeit leistet, die eine Erzählung von Geschichte ermöglicht. Dabei wird auch die Trennung von Fiktion und Fakt im Kontext kolonialer Verhältnisse neu gesehen. Der Begriff von Geschichte als Kollektivsingular<sup>7</sup>,

---

6 Ebd.

7 Koselleck. »Historia Magistra Vitae«, S. 50.

den Koselleck als moderne Neuschöpfung herausstellt, erreicht mit der Konfrontation der Archive seine erzählerische Grenze. Geschichte wird hierin wieder zum Plural.

Was ich im dritten Kapitel nicht tun wollte, war, die Geschichte der zum Schweigen Gebrachten nachzuerzählen. Schlicht deshalb, weil es nicht der Auftrag dieser Arbeit ist und nicht ihren methodischen Qualitäten entspricht, die vielmehr die Fähigkeit besitzen, die Ambiguität und die Schattierungen des Geheimen zu verhandeln. In diesen Schattierungen sehe ich auch die beschädigte Liebe, die sich aus den Gewaltverhältnissen der Moderne entfaltet. Dass ich hierfür immer wieder auch auf die griechische Mythologie zurückgreife, begründet sich in der Denktradition, aus der meine Situierung stammt. Die konzeptuellen Figuren der Mythologie erzählen über Kultur, an ihnen sind Bewegungen darstellbar, die immer wieder das Leben der Gegenwart durchkreuzen. Sie finden sich auch bei den Autor\_innen, auf die ich mich bezogen habe. Adorno und Horkheimer konzentrieren sich auf die *Odyssee*. Kittler greift unterschiedliche Mythen auf, doch auch bei ihm wird die *Odyssee* immer wieder in den Fokus gestellt. Auf eine andere Weise als Adorno, Horkheimer und Kittler schaut die französische Theoretikerin Simone Weil, die während des Zweiten Weltkrieges schreibt und mit nur 34 Jahren 1943 stirbt, auf die griechischen Epen.<sup>8</sup> Während Adorno und Horkheimer auf Selbsterfahrung und Naturbeherrschung abheben, stellt Weil Gewalt in den Vordergrund der Erzählung der Moderne:

Alles, was im Innern der Seele und in den menschlichen Beziehungen der Herrschaft der Gewalt nicht erliegt, wird geliebt, aber schmerzlich geliebt, weil es ständig in der Gefahr seiner Vernichtung schwebt. Das ist der Geist des einzigen wahrhaften Epos der westlichen Welt.<sup>9</sup>

Bei ihr steht nicht die irrende Heimkehr des Odysseus im Vordergrund der Erzählung der Moderne, sondern die *Ilias* mit ihrer Aufzeichnung des 10-jährigen Krieges um Troja. Im Essay »Die *Ilias* oder das Poem der Gewalt« beschreibt auch Weil – ähnlich wie Benjamin – den gewaltvollen Ausnahmezu-

---

8 Simone Weil, »Die *Ilias* oder das Poem der Gewalt«, in *Krieg und Gewalt*, dies., übersetzt von Johanna-Charlotte Horst, Thomas Laugstien und Anouk Luhn. Zürich: Diaphanes, 2011, S. 161–191.

9 Ebd., S. 187.

stand als Regel. Die Gewalt habe die Macht, jeden und jede zum Ding zu machen und in dem Sinne zu derealisieren.

Die Gewalt, die tötet, ist eine punktuelle, rohe Gewalt. Wie viel reicher in ihren Methoden, wie viel überraschender in ihren Wirkungen ist jene andere Gewalt, die nicht tötet, oder besser gesagt: noch nicht. Sie wird ganz gewiss töten, oder sie wird vielleicht töten, oder sie schwebt nur über dem Menschen, den sie jederzeit töten kann; in jedem Fall aber versteinert sie ihn. Aus der Macht einen Menschen zum Ding zu machen, geht eine andre, noch viel erstaunlichere Gewalt hervor, die, einen Menschen bei lebendigem Leibe zum Ding zu machen. Er lebt, hat eine Seele, ist aber ein Ding. Ein merkwürdiges Wesen, ein derart beseeltes Ding; ein merkwürdiger Zustand für die Seele. Wie muss sie sich immerzu krümmen, sich verbiegen, um sich ihm anzupassen? Sie ist nicht dazu geschaffen, in einem Ding zu wohnen; wenn sie dazu gezwungen ist, gibt es nichts in ihr, das nicht Gewalt erleidet.<sup>10</sup>

Die Vorhersage der *Dirty Care*, die ich im dritten Kapitel in struktureller Ähnlichkeit und Abgrenzung zu staatlicher Präemption beschrieben habe, geht aus den von Weil gezeichneten Gewaltverhältnissen hervor. Von der *Ilias* habe ich kaum erzählt; nur Thetis, Achilles und Patroklos als liebende und sorgende Subjekte sind schon vorgekommen. Aber auch Odysseus' Geschichte beginnt in der *Ilias*. Er kämpft in Troja und beginnt nach seinem Sieg die Heimkehr nach Ithaka.

Ob die Sirenen, denen er auf seiner Heimkehr begegnet, unter Gewaltverhältnissen singen oder schweigen oder ob sie einfach frei ihr Ding machen, bleibt offen – eben auch das ist das Schöne am Bild des sirenischen Schweigens. Odysseus erwartet ihr Singen und kann aufgrund dieser Vorannahme nichts anderes hören (so jedenfalls bei Kafka). Aus der Erzählung Kafkas lässt sich lernen, dass Erwartungen an ein Ereignis derart wirkmächtig sein können, dass die Erfahrung der Stille an einem vorübergeht. Was aber bedeutet es, wenn wir die Abwesenheit von Gesang nicht wahrnehmen können?

Die Kulturtechniken des Geheimnisses liegen in unserer Gegenwart noch immer im Reden und Schweigen. Die medialen Bedingungen von Reden und Schweigen zeigen sich in den jeweilig vorherrschenden Mediensystemen, auf die in dieser Arbeit noch zu wenig abgebogen wurde. Eine weiterführende Untersuchung könnte diese – insbesondere in Bezug auf Datenunternehmen und

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 162–163.

ihrer Archivarbeit – in den Blick nehmen. Denn die Möglichkeiten des Geheimen, und dies zeigt sich auch im Konzept der *Dirty Care*, begründen sich samt ihrer Techniken des Redens und Schweigens auch im Beobachten, Sammeln und Auswerten.

Die Vignetten begleiten die drei großen Kapitel, ohne direkt in sie einzutreten, sie informieren allein durch den Leseakt. So mag sich die\_der Leser\_in teils über den Zweck dieser kurzen Texte gewundert haben. Dieser sei hier dargelegt: Einerseits haben sie während des Schreibens geholfen, randständige Fragen und Themen, die mich umgetrieben haben, an einem gesonderten Ort zu diskutieren. So dient die erste Vignette dazu, das Geheimnis räumlich und zeitlich zu verorten. Es verbirgt sich im Heim. Es findet sich in der Doppelung zum Herrn, als Sekret, als das Ausgeschiedene und als Sekretär\_in als verborgendes Verwaltungsorgan. Das Geheimnis als Wort taucht etwa im 16. Jahrhundert auf und wird von den Brüdern Grimm in ihrem *Deutschen Wörterbuch* aufgenommen, das sie auch deshalb schreiben, um den deutschen Kleinstaaten im 19. Jahrhundert ein Dach der gemeinsamen Sprache zu geben.

Die zweite Vignette zum Unheimlichen geht auf dasjenige ein, das sich nicht eindeutig benennen lässt. Es ist eine Verunsicherung des Verstandes, etwas Gespenstiges im eigenen Heim, im Selbst also. Es ist auch die Ungewissheit über die Präsenz von *etwas*:

Das Gefühl des Gespenstischen stellt sich dann ein, wenn entweder etwas da ist, wo nichts sein sollte, oder wenn nichts da ist, wo doch etwas sein sollte.<sup>11</sup>

Das Gespenstische ist das Gefühl des Ausfalls der Absenz oder des Ausfalls der Präsenz. Ob *da* oder *nicht da*, ist deshalb die Frage, die sich im Gespenstischen stellt. Diese Frage nach Anwesenheit oder Abwesenheit zeigt sich auch im Status über das sirenische Schweigen, das auf diese Weise eine Verbindung zu den Vignetten schlägt.

Die dritte Vignette handelt vom Brief als Medium. Um genau zu sein, handelt die Vignette von einem spezifischen Brief in der Literatur, nämlich von Edgar Allan Poes Erzählung vom *Entwendeten Brief*. An ihm lässt sich das Geheimnis im Sinne von Wissen als Macht explizieren. Der Inhalt des Briefes wird zur Drohung, die aber nur deshalb eine Drohung ist, weil der Brief geheim ist und niemand weiß, was er verbirgt. Die Vignette macht deutlich, dass

---

<sup>11</sup> Fisher, *Das Seltsame und das Gespenstische*, S. 75.

es am Ende auch immer darum geht, *wer* etwas weiß, in wessen Besitz Wissen ist und *wer* über Schweigen und Reden verfügen kann. Wer über den Brief verfügt, wer über das Sag- und Unsagbare herrscht und Geheimnisse verwaltet, steht in der Ordnung des Wissens, habe ich mit Verweis aus Lacans Auslegung der Geschichte geschlossen. Zudem führt die Vignette auf, dass Briefe eine bestimmte Weise des Schreibens erfordern, die hinreichend konkret ist, weil sie sonst in reines Rauschen übergehen. Sie vermitteln Inhalte über Zeit und Raum, sie übersetzen qua ihrer Schreibpraxis die Innenwelt eines Subjekts in geteilte Sprache. Darin wurde mir deutlich, dass es in dieser Arbeit auch um Übersetzungen und vor allem um das Schreiben selbst geht, das ja auch immer eine Übersetzung von etwas Innerem ins Außen bedeutet.

Kafkas Geschichte über die schweigenden Sirenen hat dieses Buch genau so wie eine andere Geschichte begleitet: Es ist die *Affenpfote* von W.W. Jacobs, die sich vom Anfang bis ins letzte Kapitel zieht. Die *Affenpfote* hat sich deshalb als ein Erzählfaden durch das Buch gezogen, weil sie auf besondere Weise die Übersetzung von Handlungsfähigkeit und Kontingenz zu Macht und Ohnmacht aufnimmt und verhandelt. Wiener führt die *Affenpfote* an, um über seine Verantwortung für diejenigen Techniken nachzudenken, die er in einer Zeit des Krieges in die Welt gegeben hat und deren weiteres Werden nicht mehr in seiner Hand liegt. Zu wenig aber habe ich bisher über die Geschichte hinter der *Affenpfote* berichtet. Sie handelt, wie viele Märchen, von drei Wünschen, die einem Paar überraschend zukommen. Bei Jacobs werden sie nicht von einer Fee oder Hexe überbracht, sondern von einer aus Indien stammenden mumifizierten Pfote eines Affen.

Eine der ältesten Erzählungen des »Drei Wünsche«-Sujets stammt aus Scheherazades *Tausendundeiner Nacht*. Während Penelope webt, erzählt Scheherazade ihrem Ehemann, dem König, 1001 Geschichten, um ihn von weiteren Femiziden abzuhalten. In der 596. Nacht erzählt sie die Geschichte von einer Frau und ihrem Mann. Sie beginnt in der ›Nacht der Allmacht‹, einer Nacht im Monat Ramadan, die gefeiert wird, weil in ihr der Engel Gabriel Mohammed die Lehre des Korans offenbarte, weshalb sie auch ›Nacht der Offenbarung‹ genannt wird. In Scheherazades Geschichte spricht ein Engel in der Nacht der Offenbarung einem Ehemann drei Wünsche zu. Dieser Mann wünscht sich auf Anraten seiner Frau einen größeren Penis. Dieser wächst daraufhin zu Kürbisgröße an, woraufhin seine Frau ihn meidet. Der Mann möchte die herbeigewünschte Größe wieder loswerden und wird mit dem zweiten Wunsch »ganz glatt«. Das allerdings stimmt Mann und Frau auch nicht zufrieden und so wird der dritte Wunsch eingesetzt, um den ursprünglichen Zustand seines

Gliedes wiederherzustellen. Der Penis ist am Ende der Geschichte genauso groß wie zu Beginn.<sup>12</sup> Mrs. White weiß um das Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*. Noch vor dem ersten Wunsch sagt sie zu ihrem Mann: »Hört sich an wie ›Tausendundeine Nacht‹. [...] Meinst du nicht, du solltest mir vier Paar Hände wünschen?«<sup>13</sup> Sie wünscht ihrem Mann nicht mehr Manneskraft, sondern sich selbst mehr Handlungsfähigkeit oder Tatkraft – womöglich, um mehr Hausarbeit erledigen zu können.<sup>14</sup>

Wenn Mrs. White die Geschichte kennt, dann weiß sie auch, dass der dritte Wunsch den Status quo ante herbeiführen sollte. Diesen – den Zustand vor dem Unglück ihres Sohnes – möchte sie allerdings schon mit dem zweiten Wunsch hervorrufen und ist damit wohlwissentlich voreilig. Über die Figur der Mutter bricht Jacobs mit der Tradition von Geschichten, in denen der dritte Wunsch eingesetzt wird, um den ursprünglichen Zustand herbeizuführen. Der dritte und letzte Wunsch wird in der *Affenpfote* eingesetzt, um den Status nach dem ersten Wunsch einzuführen und um den unheimlichen und möglicherweise noch mehr Unheil bringenden Wunsch der Mutter rückgängig zu machen. Der letzte Wunsch führt in das beschädigte Leben zurück. Alles andere ist nicht möglich; der Sohn ist tot.

Die Autor\_innen, die ich in dieser Arbeit herangezogen habe, nehmen die widerstreitenden Bewegungen der Geschichte auf die unterschiedlichste Weise in den Blick, um etwas über sie zu erfahren. Zu schauen, wie sie es machen, lehrt über Geschichte und ihre Zusammenhänge. In allen Geschichten zeigt sich, dass die Rückkehr in eine intakte Zeit, in eine Zeit der Unschuld, nicht möglich ist. Es ist Wiener, der auf diese Unmöglichkeit aufmerksam macht, wenn er ausgerechnet die *Affenpfote* anführt, die dazu auch noch im Unklaren lässt, wie sich die Geschichte *wirklich* zugetragen hat. Dabei geht es nicht nur um das *wie*, sondern auch das *was*, *wer* und *wo*:

Stellt man sich angesichts der neuesten Ereignisse auf den Boden spezifisch abendländischer Geschichte, so kann man sagen: Dies hätte nicht geschehen dürfen, und zwar in dem Sinn, in dem Kant meinte, daß während eines

<sup>12</sup> Enno Littmann (Hg.), *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, Band 4, übersetzt von Enno Littmann. Wiesbaden: Insel Verlag, 1953, S. 329ff.

<sup>13</sup> Jacobs, »Die Affenpfote«, S. 138

<sup>14</sup> W.W. Jacobs Ehefrau, Agnes Williams, war Frauenrechtlerin und Teil der Suffragettenbewegung in England. Womöglich hatte ihre politische Überzeugung Einfluss auf das Schreiben ihres Mannes, vgl. Heiko Postma, »Nachwort«, in *Die Affenpfote*. W.W. Jacobs, übersetzt von Heiko Postma. Hannover: jmb-Verlag, 2020. S. 22–31, 23.

Krieges nichts geschehen dürfe, was einen späteren Frieden schlechthin unmöglich machen würde.<sup>15</sup>

Dinge sind geschehen, die nicht hätten geschehen dürfen, und Dinge sind nicht geschehen, die hätten geschehen sollen. Wiener, Koselleck, Adorno und Horkheimer, Dorlin, Hartman – sie alle wissen um die Unmöglichkeit eines Status quo ante bellum. Ein Vorkriegszustand ist nicht zu erreichen. Doch die Unversöhnlichkeit von Wunsch, Gewalt und historischer Kontingenz hält vom Schreiben nicht ab.

---

15 Arendt, *Denken ohne Geländer*, S. 123.

