

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

*Annali*  
SEZIONE GERMANICA  
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema double blind peer review. Dal 1958 pubblica saggi e recensioni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

*Direttore:* Giuseppa Zanasi

*Redazione:* Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Barbara Häußinger, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio, Gabriella Sgambati

*Segreteria:* Angela Iuliano, Luigia Tessitore

*Consulenti esterni:* Wolfgang Haubrichs, Hans Ulrich Treichel

*Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:*  
Redazione ANNALI - Sezione Germanica  
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»  
80138 Napoli - Via Duomo 219  
[aion.germ@unior.it](mailto:aion.germ@unior.it)

Prezzo del volume € 35,00

ISSN 1124-3724

XXVIII

1-2

2018



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVIII (2018), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi

PAOLO  
LOFFREDO

PAOLO  
LOFFREDO

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVIII (2018), 1-2

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**

**Filologia Germanica**

**Studi Nordici**

**Studi Nederlandesi**

**PAOLO**   
**LOFFREDO**



## INDICE

	pag.
<i>UN SALUTO DEL DIRETTORE</i>	5
GESCHICHTE IN DER LITERATUR	
<i>Vorwort</i> von U. Böhmel Fichera - B. A. Kruse	9
BERNHARD-ARNOLD KRUSE, <i>Geschichte in der Literatur. Friedrich Schillers Die Jungfrau von Orleans als Tragödie des Nationalismus</i>	13
STEFAN NIENHAUS, "O Zorn" - "O Liebe". <i>Die Macht der Emotionen in Brentanos historischem Drama Aloys und Imelde</i>	45
DIETER HEIMBÖCKEL, <i>Gespenster-Geschichte. Theodor Storms Der Schimmelreiter</i>	59
PAOLA GHERI, "Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit". <i>Geschichte und Erzählung in Anna Seghers Der Ausflug der toten Mädchen</i>	79
TOMAS SOMMADOSSI, <i>Momentaufnahmen chinesischer Zeitgeschichte in der deutschen Exilliteratur</i>	95
CARLA SWIDERSKI, <i>Das Spannungsfeld von Geschichtsschreibung und historischer Dichtung in Hermann Brochs Die mythische Erbschaft der Dichtung</i>	113
GIANCARMINE BONGO, <i>Bevor sich die Zeit verzweigt. Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichte bei Celan</i>	131
KLAUS-MICHAEL BOGDAL, "Man darf sich also nicht erinnern, wenn man leben will". <i>1945: Narrative eines Epochenumbruchs</i>	141
GIUSI ZANASI, <i>Geschichte und 'Phantasie': Eine Narration über Neapel</i>	161

	pag.
ANDREA GREWE, <i>Formen des historischen Erzählens in Cécile Wajsbrots Romanen Mariane Klinger und La Trahison</i>	175
SUSANNE SCHLÜNDER, <i>Paradigmen der Zeugenschaft: von der 'novela testimonio' zu Jorge Semprún</i>	197
ULRIKE BÖHMEL FICHERA, <i>Erlebte Geschichte: Julia Francks Die Mittagsfrau</i>	213
LUCIA PERRONE CAPANO, <i>Remontagen der Geschichte(n) in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther und Natascha Wodins Sie kam aus Mariupol</i>	233
MATTHIAS LORENZ, <i>Erinnerungslücken. Zeitgeschichte in der gesamtdeutschen Literatur am Beispiel rechter Gewalt. Eine erste Bestandsaufnahme</i>	251
HANNAH STOLLMAYER, <i>"Die Vorfahren wissen alles". Die Inszenierung Fin de Mission / Ohne Auftrag leben des kainkollektivs und Othni Theaterlabors im Zeichen der Zeitgenossenschaft</i>	275
 ALTRI SAGGI	
CARLA RIVIELLO, <i>The Miracles of the Old English Andreas among Magical Wonders</i>	289
LETIZIA VEZZOSI, <i>Him Biþ Sona Wel. Changes in the Communicative Pact between Healer and Patient in Old English and Middle English Charms</i>	323
RIASSUNTI	355
INDICE DEGLI AUTORI	363

## UN SALUTO DEL DIRETTORE

Questo è l'ultimo numero della rivista che ho curato come Direttore del Comitato di Redazione, mi fa dunque piacere premettere due righe, in questo caso strettamente personali.

Anzitutto per ringraziare ancora a distanza i colleghi dell'Ateneo che mi affidarono questa carica oltre venti anni fa, all'epoca della mia 'chiamata' all'Oriente sulla Cattedra, come si chiamava allora, di Lingua e Letteratura tedesca. E il ringraziamento va esteso ovviamente a tutti gli altri colleghi e amici che si sono avvicendati nelle diverse Redazioni e hanno collaborato con me in questi lunghi anni.

È stato per me un grande onore, ma anche una grande responsabilità pensando alla statura dei miei predecessori – per tutti il nome di Luciano Zagari – e in generale alle illustri tradizioni della rivista. Voglio richiamare qui in proposito il corposo numero dell'ormai lontano 2003 che avevamo dedicato appunto a un *Archivio di AION*, ricostruendo la storia delle sue testate e delle rispettive Redazioni, inclusi i sommari dei singoli fascicoli – una breve documentazione che precedeva la rassegna analitica di tutti i materiali pubblicati nei diversi ambiti della Germanistica a partire dall'anno di nascita della rivista (1958). Scorrendo le voci della bibliografia o anche l'indice finale degli autori di *AION* si ritrova uno spaccato della ricerca scientifica nei nostri settori e dei suoi sviluppi attraverso generazioni.

A quel grosso patrimonio di studi si sono affiancati poi tutti gli altri volumi pubblicati annualmente sino ad oggi: sia miscellanee tradizionali sia numeri tematici come quest'ultimo, nato dalla collaborazione con i colleghi germanisti dell'Università Federico II e con l'apporto di numerosi studiosi stranieri.

Di sicuro, il compito nel tempo non è stato facile, sia per le fatiche e l'impegno richiesti dal lavoro di redazione in tutte le sue fasi, dalla programmazione del singolo fascicolo alla revisione finale di tutti i materiali

prima e durante la stampa – fatiche sulle quali non mi soffermo (può capirle soltanto chi conosce e fa questo lavoro) – sia perché si sono aggiunti altri non meno gravosi impegni istituzionali in anni in cui, come tutti sappiamo, l'Università è stata investita da un drastico inarrestabile processo riformatore.

In breve: non posso nascondere in proposito un qualche rammarico per le energie e il tempo sottratti ai miei personali studi e progetti di pubblicazioni, ma mi compensa ampiamente la soddisfazione di essere riuscita a portare avanti l'impresa assicurando la continuità della rivista. D'altra parte sono convinta che tra i nostri compiti 'scientifici' rientri pienamente anche quello di promuovere la ricerca diffondendone i risultati più qualificati, saggi di insigni accademici delle nostre discipline sia italiani che stranieri, come pure, e soprattutto, supportando studiosi più giovani nelle loro prime pubblicazioni. O ancora, organizzando gruppi di ricerca e momenti di confronto in convegni o seminari di cui raccogliere poi gli Atti in specifici numeri a carattere monografico.

Questo è stato fatto negli anni, nel solco della tradizione di *AION*, ma anche innovando e accogliendo nuove sollecitazioni. E mi permetto di aggiungere, con comprensibile compiacimento, che gli esiti appaiono più che soddisfacenti anche alla luce degli attuali parametri di valutazione delle riviste scientifiche (fascia A). In ogni caso, al di là delle classificazioni ministeriali, vale per me la consapevolezza di avere profuso da parte mia ogni sforzo per mantenere appunto il prestigio dei nostri Annali.

Non mi rimane che concludere con un saluto ideale ai tanti autori di *AION* in Italia e all'estero, con i quali ho avuto uno scambio in questi anni e, soprattutto, con un forte e caloroso augurio di buon lavoro e massimo successo agli eccellenti colleghi e carissimi amici dell'Ateneo ai quali sono affidate le sorti della rivista per il futuro.

*Giusi Zanasi*

# GESCHICHTE IN DER LITERATUR





## VORWORT

Geschichte ist ein wesentliches Element zur Konstruktion von menschlichem Selbstverständnis, da sie einen diachronen wie synchronen Zusammenhang setzt und auf diese Weise Sinnzusammenhänge und Identitäten bildet. Aber auch das Erzählen oder Darstellen mittels 'Geschichten' als Teil einer ästhetischen Modellierung von Subjektivität trägt zur Identitäts- und Sinnstiftung bei und, wo es sich auf geschichtliche Wirklichkeit bezieht, entwirft das literarische Werk zugleich Geschichtsbilder.

Seit der Postmoderne tendiert die Diskussion unter Literatur- und Geschichtswissenschaftlern dazu, die Grenzen zwischen Geschichtsschreibung und literarischem Diskurs neu zu bestimmen. Die Literaturtheorie blieb nicht unberührt von der Erkenntnis, dass geschichtliche Darstellungen – auf andere Weise, aber mit Berührungspunkten zu literarischen Erarbeitungen – 'erzählen' und dabei auf literarische Elemente zurückgreifen, worauf zunächst vor allem Hayden White prinzipiell aufmerksam gemacht hat. Die Überschneidung von Faktizität und Fiktion im historiographischen Diskurs ist seither ausführlich und kontrovers diskutiert worden. Der literarische Text hat insofern Konkurrenz bekommen, auch wenn durchaus noch grundsätzliche Unterschiede festzuhalten sind.

Nun sollen hier aber weder die Aufgaben der Geschichtswissenschaft bestimmt noch ihre eventuellen literarischen Ambitionen ins Auge gefasst werden, sondern umgekehrt geht es darum, einen Blick auf die Literatur zu werfen, um die spezifischen Formen und Haltungen zu beschreiben, mit denen sich einzelne Autor/Innen der Geschichte zuwenden und so ihre eigene Art von 'Geschichte' schreiben. Literatur, die auf ihrem fiktionalen Charakter besteht, erhebt prinzipiell keinen Anspruch auf wahrheitsgemäße Darstellung empirischer Tatsachen. Aber auch, wenn sie sich in das Reich der freien Phantasie einschreibt, kann sie ihre eigenen Bedingtheiten nicht außer Kraft setzen und sich nicht dem komplexen gesellschaftlichen Realitätsverhältnis entziehen, das als Ausdruck jeweils historisch-gesellschaft-

licher künstlerischer Subjektivität und ihrer ebenso historisch-gesellschaftlichen Rezeptionsgeschichte zu gelten hat.

Eine Gruppe von deutschen und italienischen Forscher/Innen hat im Herbst 2017 auf einer Tagung in Neapel hauptsächlich jene Literatur ins Auge gefasst, die sich ihres Fiktionscharakters zu begeben scheint, wenn sie im literarischen Entwurf die historische Wirklichkeit zitiert. Die einzelnen Beiträge weisen ein ganz besonderes, von Mal zu Mal anders gestaltetes Spannungsfeld zwischen literarischer Imagination und historischer Realität auf, in dem diese der Literatur immer schon zumindest implizit die Frage ihrer Angemessenheit stellt, zumal die literarische Konstruktion in der Regel von der 'historischen Realität' ausgeht. Umgekehrt kann auch die Fiktion historische Realität produzieren, sowohl in der Form von geschichtsträchtigen Bildern als auch mythenbesetzten 'Realien', die bis hin zur materiellen Realienkonstruktion wie zum Fake von des Schimmelreiters Grabmal reichen können. Andererseits beansprucht die literarische Konstruktion von Geschichte auch, gegen oder über die Geschichtswissenschaft hinaus zu gehen, nämlich "die Geschichte gegen den Strich zu bürsten" (Benjamin), Bereiche oder Aspekte an den Tag zu bringen, die die offizielle Geschichtsschreibung nicht oder verspätet wahrgenommen hat (Sozialgeschichte, Geschichte der Frauen usw.) und überhaupt Geschichte auf einen Sinn hin zu erkunden, der sich nur aus ihren besonderen, sich jeweils historisch verändernden und sich ihr anpassenden ästhetischen Verfahren ergibt.

In den nachstehenden Beiträgen findet die Formenvielfalt literarischer Bearbeitung historischer Wirklichkeit Ausdruck. Dabei lässt sich in diesen Untersuchungen angefangen von den Exilautor/Innen Anna Seghers, Hermann Broch und Paul Celan über Erich Grisar bis hin zu den Gegenwartautor/Innen Julia Franck, Cécile Wajsbrot, Katja Petrowskaja, Natascha Wodin sowie über die Frage nach der Darstellung rechter Gewalt in der Gegenwartsliteratur als zentraler Bezugs- und Brennpunkt der Nationalsozialismus ausmachen. Auch die Semprún prägende Erfahrung in Buchenwald, das Exil von Mark Siegelberg und Susanne Wantoch in Shanghai und sogar ein Teil der Rezeptionsgeschichte von Storms *Schimmelreiter* weisen Verbindungslinien zu diesem Themenbereich auf. Kann der Nationalsozialismus als Höhepunkt und definitive historische Delegitimation des Nationalismus gelten, so stellt sich der auch im Theater durch das "kainkollektiv" und Othni Theaterlabor aufgearbeitete imperialistische Kolonialismus als

eine seiner Entwicklungsstufen dar, während die ins Auge gefassten Werke von Schiller und Brentano sich mehr oder weniger indirekt in seine Anfangsgeschichte einschreiben. Diese lässt sich von der Französischen Revolution ebensowenig lösen wie die gescheiterte Revolution von 1799 in Neapel, wie sie samt ihren Folgen von La Capria evoziert wird.

Damit aber wären nur die sich auf den ersten Blick ergebenden Zusammenhänge benannt, zu denen sowohl unter dem Gesichtspunkt 'historischer' als auch unter dem literarischer Beziehungen sowie dem der Fragestellungen, Forschungsinteressen und Perspektivierungen der verschiedenen Forscher/Innen sich ein sehr viel weiteres und komplexeres Netz von 'roten Linien' konstruieren ließe, deren jede strukturell andere Schwerpunkte und damit unterschiedliche Anordnungen der Beiträge rechtfertigen würde. Es ist daher entschieden worden, die Beiträge in der neutralen Form der chronologischen Reihenfolge der untersuchten literarischen Werke zu präsentieren und dem Leser die Entdeckung der vielfachen Zusammenhänge und Querverbindungen zu überlassen.

*Ulrike Böhmel Fichera – Bernhard Arnold Kruse*



## GESCHICHTE IN DER LITERATUR.

### FRIEDRICH SCHILLERS *DIE JUNGFRAU VON ORLEANS* ALS TRAGÖDIE DES NATIONALISMUS

Bernhard Arnold Kruse

Geschichte wird von Schiller in seinen Dramen seit dem *Fiesco* (1783) thematisiert und seine Geschichtsstudien zum *Don Carlos* (1787) führen ihn zur Geschichtsprofessur in Jena. Die *Geschichte des Abfall der Vereinigten Niederlande* schon beweist seinen großen historischen Spürsinn, handelt es sich doch um das erste Vorspiel des modernen Nationalismus (vgl. Wehler 2001, S. 18f), der in der Französischen Revolution die moderne Nation schafft. Zielen die frühen Dramen auf Gesellschaftskritik und Reformen, so bewirkt der Gang der Französischen Revolution jedoch ihre Ablehnung. Das führt in den theoretischen Schriften der 90er Jahre zum ästhetischen Reformkonzept als der Voraussetzung gesellschaftlicher Änderung (vgl. Kruse 2002). Die dann folgenden *Geschichtsdramen* gehen in der Thematisierung von Geschichte auf eine *ästhetische Erziehung*, also eine grundlegende Ummodellierung der Subjektivität aus. Im *Wallenstein* und in *Maria Stuart* wird eine Reihe komplexer Subjektivitätsmodelle durchgespielt, doch gewinnt man gerade im letzten Drama von Maria Stuart den Eindruck, dass sich hier die schöne Seele in einen von allen gesellschaftlich-sozialen Bindungen freien Leerraum erhebt. Die gesellschaftlich-soziale Bindung aber war für die Hauptfiguren seit den *Räubern* ein grundlegendes Strukturelement und gründete zumindest bis zum *Don Carlos* auf einem insgesamt positiven Bild vom Volk. In der Nachfolge der Französischen Revolution wird es hingegen zu einem negativen Faktor, wie sich etwa an der Königin Elisabeth ablesen lässt. Wenn nun in der *Jungfrau von Orleans* und später im *Wilhelm Tell* an die Stelle des im Übrigen vage und unklar gefassten Begriffs vom Volk der der *Nation* tritt, wird sowohl die Leerstelle des Gesellschaftsbezuges der Hauptcharaktere gefüllt als auch zugleich der vage Begriff vom Volk zur Nation konkretisiert und eine ge-

schichtsträchtige Konzeption (vgl. Hobsbawm 2017, S. 90) ausgestaltet. In die *Jungfrau von Orleans* (Schiller 2009) gehen nun aber nicht nur, wie in *Wallenstein* und *Maria Stuart*, Geschichtelemente ein, die sich dann mit frei Erfundenem verbinden und in der ästhetischen Dimension auf andere Weise wirksam werden. Seine Konzeption, “immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte” (Brief vom 20.8.1799 an Goethe), wird in diesem Drama noch überboten. Der ehemalige Geschichtsprofessor studiert die Geschichte Jeanne D’Arcs genau (s. Woesler 2012, S. 246ff), ändert aber wesentliche Elemente der Geschichte ab und kehrt das Ende der Protagonistin geradezu gegen die Geschichte um. Was der Geschichtswissenschaftler *Fälschung* nennen würde, aber durchaus einen ästhetischen wie gesellschaftlich-geschichtlichen Sinn hat, nennen wir im Folgenden rein aus Gründen der Pointierung gelegentlich ebenso.

Schillers Sensibilität ist durch seine Gegenwart geprägt, die ihm die Bildung der französischen Nation vor Augen führt und in den Koalitionskriegen wie auch in der Napoleonbegeisterung das Machtpotential des modernen Nationalismus<sup>1</sup> offenlegt<sup>2</sup>. So enthält gerade die *Fälschung* der mittelalterlichen Geschichte der Jeanne D’Arc die tiefere Wahrheit der Geschichte<sup>3</sup>, den modernen Nationalismus, der die in Schillers geschichtlicher Gegenwart mit der Französischen Revolution entstehende *moderne Nation* kennzeichnet. Die Geschichte der Jeanne D’Arc aber macht so der es auf die Entwicklung des Nationalismus absehenden Geschichtslegende von

---

<sup>1</sup> Zum Begriff der modernen Nation stützen wir uns auf die Klassiker ANDERSON (1996; zuerst 1983), GELLNER (1990; zuerst 1983); HOBBSAWM (1996; zuerst 1990); WEHLER (2001). Der Begriff *Nationalismus* wird mit WEHLER (S. 13) wie in der internationalen Geschichtswissenschaft “als eine nach Möglichkeit neutrale Abkürzung für ein extrem einflussreiches Ideensystem gebraucht”.

<sup>2</sup> SAFRANSKI (2004, S. 486) spricht der magischen Ausstrahlungskraft Napoleons gar eine Rolle bei der Erfindung der Schillerschen Jungfrau von Orleans zu. – Zur überlegenen Macht des Nationalismus auf militärischem Gebiet vgl. HOBBSAWM (2017), S. 98f u. 106 f.

<sup>3</sup> Mit OELLERS (1996, S. 285) lässt sich sagen, dass “in poetischen Fiktionen dieser Art [...] die Wahrheit der Geschichte, jenseits ihrer Wirklichkeit, aufgehoben” ist – auch wenn wir in verschiedenen Punkten von Oellers differieren.

Johanna Platz. Innigst verbunden mit dem modernen Nationalismus und als sein Teil wird in der Jungfrau Johanna zugleich das dementsprechende Subjektivitätsmodell entworfen. So können im Drama thematisch die Gestaltung des Nationalismus, der als Alternative zur Französischen Revolution, nämlich als Nationalstaatsgründung unter Beibehaltung des Königtums gedacht wird, und die ihm entsprechende Subjektivität unterschieden werden, deren Problematisierung in der zweiten Hälfte vorwiegt. Zentral ist dabei die Religiosität, die nicht nur von außen als Stütze wirkt, sondern den Übergang zum Nationalismus als einer säkularisierten Religion (vgl. Wehler 2001, S. 27ff) bildet, der deren Mobilisierungs- und Machtpotential zu beerben strebt (vgl. Pott 2010). Dabei gründet der tragische Charakter des Dramas nicht nur im Tod der Heldin, sondern in der Tragik der absoluten Selbstaufgabe, die dem Nationalismus, der doch um 1800 den Menschen Freiheit und eine bessere Zukunft verspricht, strukturell selbst innewohnt: Es ist die Tragödie des Nationalismus. Die *Geschichte* von Jean D'Arc in der *Literatur* aber stellt sich so zugleich als Literatur dar, die selbst wiederum zur Bildung von Geschichte beigetragen: die des Nationalismus, hier in seiner Anfangsphase<sup>4</sup>.

#### VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS

Nicht nur weil die Handlung in das von den Romantikern bevorzugte Mittelalter gelegt ist, hat der Untertitel *Eine romantischer Tragödie* seine Berechtigung. Geschichtsumkehrung und Geschichtsabänderungen lassen sich etwa auch im Kontext einer Romantik lesen, die aus der Vorstellung des Volkes heraus einen Begriff von Nation entwirft. Eines der grundlegenden Elemente ist dabei der Entwurf von Gründungsmythen. Eben das unternimmt Schiller sowohl in der *Jungfrau von Orleans* als auch im *Wilhelm Tell*. Dabei wird nicht nur die Wirklichkeit der Geschichte in die Poesie des Mythos hineingenommen, sondern auch umgekehrt soll die Poesie des Mythos die Nation zur Wirklichkeit gestalten. Damit aber wird in gewisser Weise im Sinn der romantischen Poesie verfahren, die Wirklichkeit und Poesie vermischen will (Novalis, Friedrich Schlegel). Die Ab-

---

<sup>4</sup> In Vielem baut unsere nachfolgende Interpretation auf ALT 2000, POTT 2010 und GUTHKE 2011 auf, ohne hier im Einzelnen immer den Raum zur Auseinandersetzung zu haben.



änderungen des aus den Geschichtsquellen Bekannten dienen dazu, die Nation als Ideal und Utopie zu gestalten. Die Idee der Nation fungiert dabei *romantisch* ähnlich einem *Fragment*, das in eine in einem unabschließbaren Prozess unendliche Zukunft der Vollendungsbewegung der Nation (vgl. Wehler 2001, S. 10) weist. Im Gründungsmythos der Johanna von Orleans wird zwar die schlechte Gegenwart der Französischen Revolution vorausgesagt (vgl. III, 4, 2099ff)<sup>5</sup>, doch dient die Wendung zurück in die Geschichte dazu, die Möglichkeit einer besseren Alternative und Zukunft aufzuzeigen. Die Befreiung aus Unterdrückung steht bei Schiller auf dem Programm, aber nicht in der Form der Französischen Revolution.

Schillers Drama beginnt mit einem Prolog, der die Eroberung von Frankreich und die Bedrohung der Freiheit der Franzosen durch die Engländer und damit die typisch nationalistische Grundkonstellation der Besetzung des von einer Nation beanspruchten Territoriums durch feindliche Fremde vom ersten Satz an ins Zentrum stellt. Abgewendet werden soll die Knechtung der Nation durch das Hirtenmädchen Johanna, die sich zur gottgesendeten Retterin von Frankreich und König erklärt und den englischen Feind vom angestammten Territorium der Franzosen vertreiben wird. Johanna Handeln aber wird in der zweiten Szene zuvor schon auf dem mittelalterlichen Spielfeld in den Gegensatz von Gottgesandtheit und Teufelswerk, Heiliger und Hexe plaziert. Dem Drama wird dieserart nicht nur mittelalterliches Kolorit verliehen, vielmehr wird in der tiefen mittelalterlichen Gläubigkeit eine Kraft ausgemacht, die dem modernen Nationalismus zugutekommen soll. Darüber hinaus aber gerät sie in den Gegensatz zwischen der naiven Naturwelt der Hirtenidylle, die sie auf immer verlassen muss, und ihren Gottesauftrag des politisch-militärischen Engagements für die Nation, welcher in der Überschreitung aller Sozial- und Geschlechtsschranken (vgl. Luserke-Jaqui 2005; Koschorke 2006) und einer neuen, politisierten Denkweise ein neues Zeitalter ankündigt. Ihr politisch-militärischer Gottesauftrag und damit ihre übernatürliche Macht haben im Verbot natürlich-menschlicher Liebe ihre Voraussetzung. Dieser Gegensatz wird im Laufe des Dramas ins Innere gewendet und als dem zwischen natürlicher Menschlichkeit und

---

<sup>5</sup> SCHILLER 2009. Die Zitatangabe des mit der zwölfbändigen Ausgabe der *Werke und Briefe* Schillers (1996) identischen Textes erfolgt, auch um die Benutzbarkeit anderer Editionen zu erleichtern, in Klammern nach Akt in lateinischer Ziffer, bzw. P für Prolog, Szene in lateinischer Ziffer und Verszahl.

vom nationalen Befreiungskrieg geforderten unmenschlichen Handeln, zwischen Selbstverwirklichung und totaler Selbstaufgabe entwickelt. Neben dem Tod der den Nationalismus verkörpernden Johanna besteht die Tragödie des Nationalismus in der Unlösbarkeit dieses Widerspruchs<sup>6</sup>.

Nachdem im ersten Teil des I. Akts der Zerfallsprozess der französischen Macht, der in der Spaltung der Nation seine Ursache hat, sowie eine resignierende Rückzugsstimmung auf Seiten des Königs Karl Darstellung gefunden haben, wendet sich im zweiten Teil die Lage, da Johanna gegen die englischen Truppen einen ersten Sieg errungen hat. In Anerkennung auch ihrer göttlichen Sendung wird Johanna an die Spitze des Heeres gestellt und erhält mit der Entscheidungsgewalt über Krieg und Frieden die oberste Machtbefugnis. In Umkehrung der Situation wird zu Beginn des II. Aktes die innere Zerspaltenheit auf der englischen Gegenseite in Szene gesetzt. Auf eine Wiederherstellung ihrer Einheit, die aber aufgrund der nationalen Unterschiede unnatürlich und innerlich brüchig ist, erfolgt daher eine vernichtende Niederlage der Engländer, die, beispielhaft an der Tötung Montgomerys vorgeführt, auch durch Johanna persönlich gnadenlos grausam niedergemetzelt werden. Steht die zentrale Rolle Johannas bei der Wendung der Kriegereignisse in diesem Teil des Dramas im Vordergrund, so findet diese Handlung ihren aktüberschreitenden Höhepunkt in der Aussöhnung mit dem Herzog von Burgund und damit der Herstellung der Einheit der Nation. Eingeleitet wird der III. Akt jedoch von der Liebeshematik, den konkurrierenden Liebesansprüchen der beiden Hauptanführer des Königs, Dünois und La Hire, in Bezug auf Johanna. Nach der Herstellung der nationalen Einheit erteilt sie allem Liebesansinnen eine harsche öffentliche Absage und flieht aus dieser Problematik in den Kampf um Reims, wo Johannas Erfolg durch die im Tod des gegnerischen Feldherrn Talbot dargestellte Niederlage der Engländer in Szene gesetzt wird. Kurz vor der Befreiung von Reims zur Königskrönung bereitet in der 9. Szene ein geheimnisvoller geisterhafter schwarzer Ritter, der Johanna vom Weiterkämpfen abbringen will, die Wendeszene 10 vor, in der der äußere Konflikt in einen inneren überführt wird. Johanna tötet hier den englischen Anführer Lionel nicht, da sie sich bei seinem Anblick in ihn verliebt. Die-

---

<sup>6</sup> Zur Auseinandersetzung mit allen Interpretationen, die die Entwicklung von einer fremdbestimmten zu einer selbstbestimmten Humanität darstellenden Jungfrau erkennen wollen, vgl. GUTHKE 2011, S. 467-477.

se Verletzung des göttlichen Verbotes, in dem die Liebe zu einem Nationalfeind (IV, 1, 2548) das Prinzip nationaler Zugehörigkeit und Feindschaft verletzt, zieht gleich unmittelbar eine national-kriegerische Pflichtverletzung nach sich, da sie den nunmehrigen Hauptanführer der Engländer fliehen lässt. In ihrer darauffolgenden Ohnmacht spiegelt der Verlust aller Kraft das sie marternde Bewusstsein des Verstoßes gegen das göttliche Liebesverbot und das – in der Montgomery-Szene zuvor wie in der zweiten Lionel-Szene hernach exemplifizierte – Todhass verlangende Kriegsgebot. Dieses Schuldbewusstsein erhält dann als innerliche selbstanklägerische Aushöhlung gleich folgend ab der ersten Szene des IV. Aktes sprachliche Artikulation und stellt die innere, psychische Ursache für ihren dann folgenden öffentlichen Niedergang dar. Dieser setzt mit dem wortlosen Ertragen der öffentlichen Falschanklage der Hexerei durch den Vaters und die folgende Verbannung ein, führt aktübergreifend über den Ausstoß aus auch der niedrigsten Menschenschicht, der Köhler, zum völligen Alleinsein in der Hand ihrer Gegenspielerin Isabeau, um im Gegenüber mit Lionel als ihrer schwersten Prüfung zu enden. Diese zweite Begegnung stellt sich als Umkehrung der ersten dar, insofern jetzt Lionel der Verliebte ist und sie retten will. Nachdem Johanna aber die Überwindung aller Liebesgefühle unter Beweis gestellt und in ihm nichts weiter als einen tödlich gehassten nationalen Erzfeind erkannt hat, gerät sie angesichts der für die Franzosen negativ verlaufenden Schlacht in höchste nationale Notgefühle, die ihr nach der Anrufung Gottes wieder Wunderkraft verleihen und sie ihre Ketten zerreißen lassen, um sich in die Schlacht zu stürzen und ihre Nation zum Sieg zu führen. In der Schlusszene liegt sie tödlich verwundet in den Armen von König und Burgund, wendet sich in einer gegensätzlichen Bewegung dann nach oben zur Vision der sie ins Paradies der himmlischen Ewigkeit aufnehmenden Gottesmutter, um schließlich tot nach unten umzusinken und unter den sie bedeckenden Fahnen in Frankreich als ihrem irdischem Paradies ihre irdische Ewigkeit als Mutter der Nation zu finden.

*DIE NATIONALISTISCHE GRUNDKONSTELLATION UND DIE PROJEKTION DER NATION AUF VORNATIONALE VERHÄLTNISSE*

Nationalistisch beginnt das Drama, indem die historische Grundkonstellation des Nationalismus, der Anspruch der Nation auf ein ihr vom

Naturrecht her zustehendes Territorium und die Befreiung des Vaterlandes<sup>7</sup> von den als Fremden grundsätzlich von der Nation ausgeschlossenen Feinden, vom ersten Satz an im Zentrum steht und dann in seinem Verlauf vom nationalen Befreiungskampf Johannas als Verkörperung des Nationalismus handelt; nationalistisch endet es, indem die ihren Tod im nationalen Befreiungskrieg findende Johanna unter den Fahnen der Nation begraben ihre irdisch-nationale Apotheose erfährt.

Die Geschichte der Jeanne d'Arc ist Teil des Hundertjährigen Krieges, der seinen Hauptgrund im Thronstreit zwischen zwei großen typisch mittelalterlichen Lehensverbänden, denen des englisch-normannischen Königs und seines Cousins, findet<sup>8</sup>. Bei solch dynastischen Verschränkungen kann

---

<sup>7</sup> Der Gebrauch des Begriffes *Vaterland* bereitet häufig den der Nation vor, indem er ein Denken in territorialen Bindungen ausdrückt. Das brauchen nicht unbedingt bereits nationale Territorien zu sein; der Gebrauch des Begriffes wird seit der Entdeckung der Vorteile solcher Territorialbezüge seitens einiger Fürsten vor allem in dem in über 300 Staaten zerstückelten Deutschland auch auf kleinere Territorialstaaten bezogen. Da es sich aber hier außerdem auf ein zum territorialen Königreich mit etwa den Grenzen um 1800 gedachtes Frankreich handelt, kann in diesem Drama der Bezug aufs 'Vaterland' mit dem der 'Nation' gleichgesetzt werden. - Dabei sei gleich angemerkt, dass das Wort *Nation* im gesamten Drama nur ein einziges Mal (I,5, 847 f), die Adjektive *national* oder *nationalistisch* nie fallen, ihre häufige Verwendung in unserem Diskurs aber dadurch gerechtfertigt ist, als dass der Dramengehalt diese begriffliche Einordnung erfordert und zudem auch über den im Drama häufiger gebrauchten Begriff *Vaterland* vermittelt wird, der in diesem Fall auf die gleiche Bedeutung zielt. Die Vermeidung des Wortes *Nation* anstelle von *Vaterland* dürfte auch dadurch bedingt sein, dass sein Gehalt nach 1789 sehr stark durch die von Schiller abgelehnte Französische Revolution bestimmt ist. Wir hingegen benutzen ihn ständig, um auf den durch die Französische Revolution bestimmten modernen Gehalt hinzuweisen. Vgl. dazu außer den in Anm. 1 genannten 'Klassikern' u. a. auch DANN 1986, BLITZ 2000, BURGDORF 2000, PLANERT 2002, FIORILLO – DIONI 2013, HÖFER 2015.

<sup>8</sup> Laut EHLERS 2009, S. 7 f., war der sogenannte 'Hundertjährige Krieg' "im wesentlichen dynastischer Natur, in der Substanz eine Angelegenheit zweier Königshäuser und der mit ihnen durch wechselnde Allianzen verbundenen Familien des Hochadels. Es handelte sich daher nicht um einen Krieg zwischen Staaten, in dem 'Frankreich' und 'England' gegeneinander angetreten wären, sondern um die militärische Auseinandersetzung zweier riesiger Lehensverbände, und deshalb hingen die Feindschaften ebenso wie Bündnisse von Heirats- und Verwandtschaftsbeziehungen ab, von persönlichen Loyalitäten, individuellen Ambitionen, von Förderung, Gunst und Huldverlust. Wegen dieser sehr subjektiv-personalen Bestimmungen lassen sich die Abläufe nicht mit modernen Kategorien von Staatsräson und nationaler Politik durchschauen und erklären, auch nicht mit den üblichen Konzepten

vom englischen König als “Sprößling eines fremden Stamms” (P, 1, 10) nicht die Rede sein. Allenfalls lässt sich sagen, dass durch die fast völlige Verdrängung des englischen Königs aus seinen Ländereien sich allmählich Territorialstaaten herausbilden. Auch wo sich dabei gewisse territoriale Denkschemata und Zugehörigkeitsgefühle allmählich herausgebildet haben mögen, behalten jedoch die Personenverbandsverhältnisse immer noch das Hauptgewicht. Auf jeden Fall ist in der Bildung der Territorialstaaten auch mit einem entsprechenden Zugehörigkeitsgefühl mehr nicht als eine der Voraussetzungen zur Bildung von Nationalismen und Nationalstaaten zu sehen, da die moderne Nation sich durch die Legitimation der Macht *von unten* auszeichnet (vgl. Wehler 2001, S. 21f). Schiller hingegen projiziert den modernen Nationalismus in die Geschichte, wie sich vor allem auch an seinen Geschichtsabänderungen sehen lässt.

*DER EHRENVOLLE MÄRTYRERTOD FÜR DIE NATION AUF DEM SCHLACHTFELD ANSTELLE DES SCHIMPFLICHEN TODES AUF DEM SCHEITERHAUFEN*

Die Abweichungen von den Geschichtsquellen geben Aufschluss über ästhetische und gesellschaftlich-geschichtliche Wirkungsabsichten<sup>9</sup>. Die wichtigste und auffälligste Abänderung, ja Umkehrung der Geschichte besteht im Ende: Johanna stirbt nicht wie die historische Jeanne d’Arc schimpflich auf dem Scheiterhaufen, sondern in den Armen der höchsten Repräsentanten der Nation, des Königs und des Herzogs von Burgund, mit allen soldatischen Ehren bedacht und von den französischen Fahnen bedeckt als Märtyrerin für die Nation auf dem Schlachtfeld. Das entspricht vollständig dem höchsten nationalistischen Pathos. Wenn Benjamin Anderson (1996, S. 18f) nämlich im Denkmal des Unbekannten Soldaten das Kernsymbol des Nationalismus erkennt, so entspricht das auch dem Ende des Schillerschen Dramas. Im Heldentod, der märtyrerhaften Selbstaufopferung wird die Nation als höchster, das Leben des Einzelnen übersteigender Wert anerkannt und zugleich der Glaube an die Ewigkeit der Nation bezeugt, in der der Einzelne sich aufgehoben findet (vgl. Anderson 1996, S. 19ff). Das Ende Johannas entspricht im Stück dem, was sich der Nationalismus idealerwei-

---

von homogenen Volkswirtschaften oder Institutionen, die unabhängig von den sie tragenden Personen gleichsam objektiv existieren”.

<sup>9</sup> Zu Geschichte der Jean d’Arc vgl. DUBY 1999, KRUMEICH 1986 und 2006.

se vom Unbekannten Soldaten aus dem Volk erwartet. Der Krieg aber ist der Nation schon von ihrem Gründungsmythos her angeboren.

#### *EINHEIT UND HOMOGENITÄT DER NATION: ZEITABÄNDERUNGEN*

Während die Vorverlegung der Krönung Heinrichs VI. von England zum König von Frankreich in die Zeit vor der Eroberung von Reims (vgl. I, 5, 705) der Abwertung des Volkes, das einen Fremden anerkennt, zum "Pöbel" (I, 5, 712) sowohl wie der dramatischen Zuspitzung der Zwangslage des französischen Königs dient, besteht eine viel wichtigere Abänderung der historischen Quellen in der Vorverlegung der Aussöhnung zwischen dem König und dem Herzog von Burgund. Sie fand erst 1435 statt, wird aber auf vor die Eroberung von Reims und die Königskrönung (1429) vorverlegt. Diese *Fälschung* der historischen Verhältnisse<sup>10</sup>, gehörte doch der Herzog zu den ärgsten Feinden der Jungfrau, erhöht einerseits sicherlich Größe und Gewicht der Jungfrau von Orleans, die so als die Stifterin dieser Versöhnung Meriten sammelt; sie ist aber vor allem dadurch gerechtfertigt, dass auf diese Weise die Einheit als ein grundlegendes Element der Nation herausgestellt wird. Überzeugender wirkt es noch, wenn das auch von der Feindseite her bestätigt wird. So macht Burgund selbst schon in der 1. Szene des II. Aktes, im Drama noch auf Feindeseite, den verbündeten Engländern klar, dass sie ohne seine Unterstützung weder bis Orleans gekommen wären, noch ihren König in Paris hätten krönen, noch die Herzen der Franzosen für diesen englischen König hätten gewinnen können (vgl. II, 1, 1263ff). Noch klarer drückt sich Isabeau aus: "Ganz England, strömt' es alle seine Bürger / Auf unsre Küsten aus, vermöchte nicht / Dies Reich zu zwingen, wenn es einig ist, / Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden" (II, 2, 1331ff). Daher wird, um das Gewicht der Einheit auch für den militärischen Sieg zu unterstreichen, der Herzog dann beim Kampf um Reims, obwohl er historisch auf der Seite der Engländer stand, auf der Seite der Franzosen in Szene gesetzt (III, 7, 2357). Hat die Geschichtsabänderung den Sinn, den Grundwert der Einheit der Nation hervorzuheben, so stellt sich die Frage, wie diese konstruiert und somit die Kriterien für Inklusion und Exklusion ausgemacht werden.

---

<sup>10</sup> Vgl. ALT, S. 514.

Die Nation ist, wie die neuere Nationalismusforschung festgestellt hat, ein Abstraktum (vgl. Wehler 2001, S. 9), das sich sinnlich unmittelbar nicht wahrnehmen lässt. Das entspricht dem Abstraktwerden der modernen Gesellschaft, das Schiller bereits in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen mehr als ein halbes Jahrhundert vor Marx im *Don Carlos* erahnt und in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung* als Entfremdung analysiert hatte (vgl. Kruse 2004 u. 2002). Die Zugehörigkeit zur Nation ist mithin auf eine symbolische Vermittlung angewiesen. Um die Zugehörigkeit zu einer Nation, bzw. den Ausschluss aus ihr zu bestimmen, werden je nach Nation unterschiedlich solche die symbolische Vermittlungsfunktion leistenden Kriterien herausgebildet, die sich in Hinsicht auf diesen Zweck als geeignet erweisen und dabei nach Wichtigkeit und zeitlicher Wirksamkeit auch innerhalb des von einem Nationalismus verwendeten Kriterienkatalogs sich verändern können (vgl. Wehler 2001, S. 8ff).

Schillers Tragödie entwirft Einheit und Homogenität der Nation, das Grundkriterium für den Einschluss des zur Nation Gehörigen und Ausschluss alles Fremden, nicht über einen abstrakten Wertekanon, etwa *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit* oder die *Menschenrechte*, sondern sieht sie – eher dem deutschen Nationalismus als dem französischen der Revolution zuschreibbar – über ethnische Blutszugehörigkeit vermittelt. Sie wird so als eine von der *Natur* diktierte Ordnung konstruiert<sup>11</sup>, der die Sichtbarkeit suggerierende Prinzip der Abstammung und Blutsverwandtschaft zugrundeliegt.

Anschaulich gemacht wird die nationale Zerstrittenheit wie auch die Versöhnung daher auf der Ebene der Familienverhältnisse. So werden von Karl die zerstörten, daher widernatürlichen Familienverhältnisse unterstrichen: “Die mir am nächsten sind am Blut, verlassen / Verraten mich – Die eigne Mutter nährt / Die fremde Feindesbrut an ihren Brüsten” (I, 5, 762f), während der Herzog von Burgund zugleich sein Vetter ist. Beide stellen die Widernatürlichkeit ihrer Allianz mit dem englischen Feind heraus (vgl. II, 1, 1289ff; II, 2, 1391ff), was sie mit je persönlicher Rache sozusagen

---

<sup>11</sup> Der Bezug auf die Natur als Wertmaßstab müsste im Text auch genauer auf die Differenz zwischen Schillers Gegenwart und das Mittelalter hin untersucht werden, denn die Rechtfertigung einer Sache als ‘natürlich’ zeigt einen Säkularisierungsprozess an, der nicht mehr oder nur noch ganz indirekt auf Gott als Rechtfertigung der Dinge Bezug nimmt. Das aber überschreitet den Rahmen dieser Arbeit.

familienrechtlich rechtfertigen<sup>12</sup>. Während Isabeau in der Rolle der Gegenspielerin Johannas verbleibend historisch überbetont wird, überzeugt Johanna den Herzog von Burgund, dass diese familiär-persönliche Angelegenheit im Gegensatz zu König und Frankreich als der *Familie der Nation* steht. So werden die Nation und alles an sie Gebundene, allem voran ihre Einheit und territoriale Integrität, allem Privaten gegenüber als höchste Werte festgesetzt. Am Modell von Blutverwandtschaftsbeziehungen und organischem Staatsdenken orientiert, wird dieserart die Nation als ein von der Natur hervorgebrachter und ihr entsprechender Organismus und als familiäre Solidargemeinschaft vorgestellt. Dabei fungiert auch die Versöhnung zwischen dem König und Burgund als seinem nächsten Vetter als Modell für die Zugehörigkeitskriterien zur Nation, die alle Nationsmitglieder als solche auf die gleiche Stufe stellt. So soll der König Burgund vom Kniefall des Vasallen – damit ist die von Gott legitimierte mittelalterliche Hierarchie bezeichnet – familiär als Vetter zu seiner Höhe hinaufziehen<sup>13</sup>. Die Dehnung der Vorstellung die Blutsverwandtschaft über ethnische Abstammungsvorstellungen bis zur Nation als Familie wird dann von Johanna bei der Überzeugung zur Versöhnung mit den französischen Anführern über den Begriff des Vaterlandes<sup>14</sup> ins Feld geführt: “Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie du, / Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann, / Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter. / Wir alle, die du zu vertilgen strebst, / Gehören zu den Deinen” (I, 10, 1730f). Der Unterschied zwischen den Nationen und ihre Reinheit wird demgemäß auf auch moralischer Ebene ebenfalls vom englischen Anführer Lionel am Blut festgemacht: “Denn ewig bleibt es wahr! Französisch Blut / Und Englisch kann sich redlich nie vermischen” (II, 1,1305f). Die organische Familienvorstellung der Nation diktiert das Verhältnis zu den anderen Nationen durch das Exklusionsprinzip von Natur her und Anfang an als feindlich entgegengesetztes Gefühl: “Der alte Haß, die Eifersucht [...], / Die beide Völker ewig feindlich trennt” (I, 5, 802f), auf dem dann der Krieg zwischen den Nati-

---

<sup>12</sup> Vgl. II, 2, 1397 f.

<sup>13</sup> Burgund “wird zu deinen Füßen niederknien, / Doch er erwartet, daß du es nicht duldest, / Als deinen Vetter freundlich ihn umarmst” (III, 2, 1870 ff).

<sup>14</sup> Über den Begriff des *Vaters* denkt Schiller seit den *Räubern* die gute Herrschaft eines Fürsten, auch wenn er sie gerade dort als historisch überholt darstellt; ebenso wird die Menschheitsfamilie in Lessings *Nathan* bereits zur Utopie.



onen als *natürlich* fußt. Das Bluts- und Familienkriterium tritt so vor allem in der Szene mit Montgomery, dem nationalistischen Höhepunkt des Dramas, in dem Johanna ihn gegen alle Menschlichkeit grausam tötet, weil sie in ihm nichts als den Feind der Nation sieht: “Du bist des Todes! Eine brit’sche Mutter zeugte dich” (II, 7, 1580).

*EINHEIT, TERRITORIALE ANSPRÜCHE DES VOLKES UND SEIN VERHÄLTNIS ZUM KÖNIGTUM*

Die also durch Abstammung und Blutsbande geeinte Nation beansprucht ein ihr von Natur aus zugehöriges Territorium. Mit der Bedrohung dieses als natürlich bereits immer vorausgesetzten Anspruchs durch den äußeren Feind beginnt das Drama:

Ja, liebe Nachbarn! Heute sind wir noch / Franzosen, freie Bürger und Herren / Des alten Bodens, den die Väter pflügten; / Wer weiß, wer morgen über uns befiehlt! / Denn aller Orten läßt der Engelländer / Sein sieghaft Banner fliegen, seine Rosse / Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde. / Paris hat ihn als Sieger schon empfangen, / Und mit der alten Krone Dagoberts / Schmückt es den Sprößling eines fremden Stamms. / Der Enkel unsrer Könige muß irren / Enterbt und flüchtig durch sein eignes Reich (I, 1, 1 ff).

Artikuliert wird der Besitzanspruch durch Thibaut, der im Personenverzeichnis als ein “reicher Landmann” ausgewiesen wird. Der Grund für die Änderung der Geschichte, dernach Johanna nämlich aus ärmlichen Verhältnissen stammte, findet sich gleich in der zweiten Zeile, wo er sich als ‘Franzose’ und ‘freier Bürger’ einstuft. Damit wird er als moderner Staatsbürger, als Citoyen eines Nationalstaates kenntlich gemacht, wie ihn die Französische Republik hervorgebracht und mit dem Wahlrecht zum handelnden Subjekt gemacht hat. Wenngleich natürlich von Wahlen nicht die Rede ist, bringt jedoch der Staatsbürger Thibaut in der ersten Person Plural als Vertreter des Volkes den Besitzanspruch auf das Territorium vor und nicht der König. Die Frage nach dem Besitz und der Herrschaft über ein Territorium, das allein der es rechtmäßig beanspruchenden Nation zukommt, stellt, wie gesagt, das zentrale Element des Nationalismus, der auf die Errichtung eines Nationalstaates zielt, in der sich die Nation frei von Fremdem verwirklichen kann, von Anfang an ins Zentrum des Dramas. Die Rechtmäßigkeit der Beanspruchung des Territoriums wird nicht vor-

modern dynastisch und feudal gerechtfertigt, sondern wird im Volk, im Naturrecht der Nation verankert: die Franzosen, exemplarisch im Landmann Thibaut vorgestellt, sind die 'freien Bürger und Herren des Bodens', der sich von alters, von den Vätern her, also erblich in ihrem Besitz befindet und die Grundlage, den Boden ihrer Freiheit bildet. Vom König ist erst in zweiter Linie die Rede und überdies nie als oberstem, von Gott eingesetztem Lehnsherrn. Diese 'Bürger' bevölkern überdies nicht einfach nur 'den Boden', sondern haben ihn sich durch Arbeit, ihr 'Pflügen', verdient und zu eigen gemacht. Und dieser Boden der Bürger, nicht der eines Lehens oder des Königs, ist es auch zunächst einmal, der von den feindlichen Fremden, den Engländern zerstört wird, während der Diskurs erst danach auf den herumirrenden König kommt. Die nationale Notwendigkeit, das Territorium Frankreichs von den fremden Engländern zu befreien, kann so als Auflehnung gegen das an den Werten von Freiheit und Besitz der Bürger gemessene Unrecht von vornherein als legitimiert gelten. Es ist dann dieses Volk, das, durch Johanna vorgebracht, 'einen eigenen König', einen 'eingebornen' Herrn will (vgl. P, 3, 344f). Johannes Loblitanei nicht Karls, sondern der Institution König sieht in ihr den Inbegriff von Gerechtigkeit und zugleich die Gewähr einer familiären Solidargemeinschaft, aus der "der fremde König, der von außen kommt", von Natur aus ausgeschlossen ist, während der 'eingeborene König' von Natur aus dazugehört. Ein Volk aber, das ein Territorium beansprucht und einen von ihm gekrönten König will (s. weiter unten und vgl. IV, 4, 2780), der durch seine (Bluts-) Zugehörigkeit zum Volk legitimiert ist, wird zur Nation; der König hingegen, der als Teil der Nation und Garant sozialer und bürgerlicher Rechte fungiert, wird zum *Bürgerkönig*. All das weist auf den modernen Nationalstaat und seine Freiheitkonzeption, nämlich die *bürgerlichen Freiheiten* hin, hat doch die Französische Revolution als Erstes neben den Freiheitsrechten auch gleich das bürgerliche Besitzrecht<sup>15</sup> institutionalisiert. Dementsprechend soll der König etwa auch, wie Johanna etwas später in ihrem Befreiungskriegsprogramm des Prologs verspricht, "die Leibeignen in die Freiheit führ(en)" (I, 3, 349); historisch aber wird die Befreiung aus der Leibeigenschaft erst in den Jahrzehnten um 1800 zu einer der zentralen Fragen.

Damit stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen König und

---

<sup>15</sup> Zu Schillers Interesse für das Besitzrecht vgl. FOI 2013, S. 52s.

Volk. Eine weitere geschichtliche *Fälschung* hilft da auf die Spur, dass nämlich Johanna als Hirtin dargestellt wird, obwohl sie in den auch Schiller bekannten Verhörprotokollen ausdrücklich behauptet: “Die Schafe habe ich nicht gehütet”<sup>16</sup>. Diese *Geschichtsabänderung* dient der symbolischen Machtübergabe. Will der wegen seiner ständigen Niederlagen resignierte König nämlich aus der Politik in ein privates bukolisches Hirtenleben fliehen, so kommt Johanna aus eben diesem unpolitischen Hirtenleben. Angesichts des Vorwurfs, den sein Anführer Dünois ihm macht: “Ist das die Sprache eines Königs? / Gibt man so eine Krone auf?” (I, 5, 825f), stellt die letztendliche Entscheidung des Königs zur Flucht ins Hirtendasein *de facto* eine Abdankung dar, während die aus dem Volk stammende Johanna wie der alttestamentarische König David, mit dem sie sich ausdrücklich vergleicht (P, 4, 404f), aus ihrem eben privaten niederen Hirtendasein zur nationalen politisch-militärischen Führungsrolle aufsteigt. Wenn sie ihren Anspruch auf die Führungsrolle angesichts der höchsten und wichtigsten Entscheidung, die ein Staatsoberhaupt fällen kann, nämlich der über Krieg und Frieden, erhebt, kann die Übergabe dieser höchsten Entscheidungsmacht durch den König an sie als faktische Abdankung der Macht zugunsten der in die Politik getretenen Hirtin gelten: “JOHANNA tritt hervor Sire! Laß mich an deiner Statt / Mit diesem Herold reden. / KARL Tu es Mädchen! / Entscheide du, ob Krieg sei oder Frieden” (I, 11, 1186 ff). Wenn nun auch die Königskrönung des Mädchens aus dem Volke nicht in die vom Drama erzählte Geschichte eingeschrieben wird, so kommt diese Perspektive doch in den Angstträumen des mittelalterlichen Denken vertretenden Thibaut zum Vorschein, denn er hat seine Johanna dreimal “Zu Rheims auf unsrer Könige Stuhle sitzen [sehen], / [...] / Und ich, ihr Vater, ihre beiden Schwestern / Und alle Fürsten, Grafen, Erzbischöfe, / Der König selber, neigten sich vor ihr” (P, 2, 115ff).

In Johanna wird die für den Nationalismus typische Politisierung des souverän werdenden Volkes, das mit ihr als Repräsentantin *de facto* die Macht übernimmt, exemplarisch verkörpert. Auch der geschichtlich falsch dargestellte Umstand, dass sie bereits einen Sieg erfochten hat, bevor sie

---

<sup>16</sup> Auszüge aus den Gerichtsprotokollen des Verfahrens gegen die historische Jeanne d’Arc. Zweite öffentliche Sitzung am Donnerstag, dem 22. Februar 1431, in der Rüstkammer hinter dem großen Schlaftsaal. In: SCHILLER 2009, S. 147.

den König trifft<sup>17</sup>, dient der Hervorhebung ihrer aktiven Rolle und Selbstständigkeit gegenüber der Passivität des Königs. Die Politisierung des Volkes kommt aber auch in den Reden von Thibaut und Bertrand im Prolog deutlich zum Ausdruck, denn sie stellen als ‘freie Bürger’ ihre Sicht der politisch-militärischen Situation dar und artikulieren auch ihr gegen die Engländer gerichtetes Interesse. Wenn sie sich dann aber hier am Anfang des Dramas in die Privatsphäre, bzw. die mittelalterlich unpolitisch erscheinende Rolle ihres Standes zurückziehen, dient das dazu, die im IV. Akt erfolgte Politisierung und damit den Epochenwandel hervorzuheben. Daher antwortet Bertrand der ihm den Helm aufnötigenden Zigeunerin: “Ich bin ein Landmann, brauche nicht des Helmes” (I, 3, 177), und mit Thibaut setzt sich der Vater von der Tochter, das Mittelalter von der Moderne des Nationalismus ab, wo er angesichts der nationalen Not, die Johanna in den Befreiungskampf drängt, sich mit der Verheiratung der Töchter unpolitisch ins Private zurückzieht:

Wir / Sind friedliche Landleute, wissen nicht / Das Schwert zu führen, noch  
das kriegerische Roß / Zu tummeln. – Laß uns still gehorchend harren, / Wen  
uns der Sieg zum König geben wird. / Das Glück der Schlachten ist das Urteil  
Gottes / [...] / - Kommt an die Arbeit! Kommt! Und denke jeder / Nur an  
das Nächste! Lassen wir die Großen, / Der Erde Fürsten um die Erde losen  
(I, 3, 366 ff).

Das hat sich bei der Königskrönung aber infolge der von Johanna gewonnenen Schlachten bereits geändert. Die Macht des Volkes spiegelt sich in der Teilnahme an den ‘großen Dingen des Vaterlandes’, welche die Menschen aus “halb Frankreich” in ‘allgewaltiger Flut’ mitgerissen und zum Krönungsfest nach Reims “gespült” hat. Diese Mobilisierung des Volkes wird eben durch Bertrand, die beiden Schwestern Johannas und deren Ehemänner dargestellt, die sich anfangs als Landleute unpolitisch zurückgezogen hatten (vgl. IV, 4).

Wenn nun der König anlässlich seiner Krönung behauptet, “Von Gott allein, dem höchsten Herrschenden, / Empfangen Frankreichs Könige die Krone.” (IV, 10, 2950f), so ist es im Drama er allein, der diese *Legitimation*

---

<sup>17</sup> Laut WOESLER (2012, S. 342) ist “nicht ermittelt, ob und gegebenenfalls aus welcher Quelle Schiller die geschichtlich falsche Darstellung [...] übernahm”. Die Funktion des geschichtlich falschen Umstandes im Drama aber ist davon unabhängig.

*von oben* für sich aufstellt, wenn man einmal von Johanna göttlichem Auftrag absieht, über den noch zu sprechen sein wird. Fünf kurze Szenen zuvor hat Bertrand genau das Gegenteil behauptet, dass es nämlich das Volk sei, das sein "Schweiß und Blut" geopfert habe und jetzt dem König die Krone gebe: "[...] unser König, [...] / Dem wir die Kron' itzt geben" (IV, 4, 2779f; Sperrung B.A.K.). In der Tendenz wird damit – grundlegend für den modernen Nationalismus – die Krone *von unten* legitimiert<sup>18</sup>. Das klingt selbst in den Worten des Königs noch wieder, mit denen er zugibt, dass sie "mit edlem Bürgerblut [...] benetzt" (IV, 11, 2942f) sei. Dabei ist bezeichnenderweise von *Bürgern* die Rede und – wie übrigens im gesamten Drama – eben nicht von *Untertanen*. Dieserart wird der subjektive Charakter der Legitimation hervorgehoben, da ein jeder, König und Volk, seine eigene Legitimationsinstanz vorbringt. Wenn sich Johanna außerdem im Namen der Nation gegen den fremden König ausspricht und einen 'eingebornen, angestammten König' fordert (vgl. z. B. P, 3, 345ff), dann steht diese Forderung nach organischer nationaler Zugehörigkeit für den König völlig quer zur teils bis heute noch geltenden mittelalterlich-feudalen Praxis des Erb- und Thronfolgerechts des europäischen Hochadels und lässt auf die unausgesprochene Konzeption eines *Bürgerkönigs* schließen, der als Repräsentant der Nation fungiert.

### NATION UND KRIEG

Ihren territorialen Anspruch begründet die Nation der Citoyens in Erbe und Arbeit, ihren Legitimationsanspruch der Macht des Königs in ihrem für ihn vergossenem "Schweiß und Blut", dem Krieg, den die aus dem Volk stammende Johanna vorbildlich führt. Der Krieg ist der Nation von Geburt an eigen (vgl. z.B. Wehler 2001, S. 28). Im Krieg und durch den Krieg erfolgt die allgemeine Teilnahme an der Politik als totale Mobilisierung des Volkes:

Es setzt / der schlechteste deines Volkes Gut und Blut / An seine Meinung,  
seinen Haß und Liebe, / Partei wird alles, wenn das blut'ge Zeichen / Des  
Bürgerkrieges ausgegangen ist. / Der Ackersmann verläßt den Pflug, das Weib

<sup>18</sup> Auch für MÜLLER-SEIDEL (2009, S. 170) ist es "ein Drama aus der Perspektive von unten her".

/ Den Rocken, Kinder Greise waffnen sich, / Der Bürger zündet seine Stadt,  
 der Landmann / Mit eignen Händen seine Saaten an, / Um dir zu schaden oder  
 wohl zu tun / Und seines Herzens Wollen zu behaupten. / Nichts schont er  
 selber und erwartet sich / Nicht Schonung, wenn die Ehre ruft, wenn er / Für  
 seine Götter oder Götzen kämpft. [...] Für seinen König muß das Volk sich  
 opfern, Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt. / Der Franke weiß es nicht  
 und will's nicht anders / Nichtswürdig ist die Nation, die nicht / Ihr Alles  
 freudig setzt an ihre Ehre." (I, 5, 826 ff)

In dieser den Nationalismus kennzeichnenden totalen Mobilisierung des gesamten Volkes, das dieserart Partei nimmt und seinen Willen behauptet, wird es zum eigenständig handelnden Subjekt. Weil hier der Krieg gegen den englischen Erzfeind gemeint ist, ist hier mit dem Begriff "Bürgerkrieg" angezeigt, dass es sich nicht um ein traditionelles Heer handelt, sondern dass alle Bürger zu Soldaten werden und Krieg führen. Damit geht hier die Erfahrung der allgemeinen Wehrpflicht in das Drama ein, so wie sie von der Französischen Revolution kennzeichnend eben für die moderne Nation entwickelt wurde. Für den König aber opfert das Volk sich, weil die Nation in ihm als ihrem Repräsentanten nicht so sehr seine, als vielmehr ihre eigene nationale Ehre verteidigt. Hass und Feindschaft, Krieg gegen den nationalen Erzfeind aber gehört so von Geburt an der sich durch Exklusion gegen alle anderen Nationen abhebenden Nation an (vgl. Wehler 2001, S. 28).

Exemplarisch wird die totale Mobilisierung durch Johanna vorgelebt, die an ihre göttliche Sendung glaubt. Das Drama demonstriert die Macht des Glaubens. Der Glaube der Jungfrau Johanna an sich selbst als von Gott Gesendete und der der französischen Soldaten an "Gott und die Jungfrau", wie der Schlachtruf heißt, an ihre göttliche Kraft, diese ‚himmlische Begeisterung‘ im Gefühl der Gotterwähltheit führt die Überlegenheit im Kampf gegen die Feinde herbei, die im Schrecken flüchten und sich resigniert hinschlachten lassen. Die Übertragung dieser Macht des Glaubens auf den Nationalismus samt dem religiösen Fanatismus, der mit unmenschlicher Grausamkeit ohne jedwede Rücksicht auch auf kriegerische Ritterlichkeitsregeln agiert, findet im Drama Darstellung (vgl. Pott 2010).

### *RELIGIOSITÄSTRANSFER*

Natürlich mag ein mittelalterlicher Glaube zu Schillers Zeit nach mehr als 100 Jahren Aufklärung obsolet erscheinen, soweit es sich nicht um na-

ive eskapistische romantische Mittelalterschwärmerei handelt. Schillers Bezug ist wesentlich komplexer und modern. Diesem Glauben gegenüber vermag Talbots "erhabene Vernunft" nämlich nicht zu verstehen, warum "du [Johanna; B. A. K.] siegst und ich (...) untergehen (muß)", und deshalb resigniert einräumt: "Mit Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens" (II, 6, 2318ff). Mit Talbots unverständiger Vernunft will das Drama nicht einfach nur eine aufklärerische Überzeugung aufrufen, die sich gegen den mittelalterlichen Aberglauben richtet. Vielmehr wird, wie Schiller beispielsweise im Schaubühnenaufsatz schon oder in den Briefen zur ästhetischen Erziehung feststellte, das Unzureichende einer sich allein auf die Vernunft berufenden Einstellung ans Licht gehoben, welche Sinne und Gefühle, eben die ästhetische Dimension als ein Grundelement des religiösen Glaubens nicht beachtet. Exemplarisch wird das an der Bekehrungsszene des Herzogs von Burgund deutlich, der zuvor Johanna als Hexe verdammt hat (vgl. II, 1, 1246). Alle Rede überzeugt ihn erst, als er ihre "rührende Gestalt" betrachtet, die ihm das Herz wendet und "die Sonne des Gefühls", den Glauben an ihre göttlichen Sendung und an die nationale Familienzugehörigkeit aufgehen lässt (II, 10, Szenenanweisung nach 1298 und ff).

Ein religiöses Kolorit durchzieht daher das gesamte Drama und soll das völlig religiös bestimmte mittelalterliche Weltbild illustrieren. Fortwährende Anspielungen auf die Bibel und ein häufig durch die Bibelsprache gefärbter Sprachgestus schaffen eine von Religiosität durchtränkte Atmosphäre, wie sie geschichtlich auch dem Mittelalter entsprechen mag. Dabei schwanken Berufungen und Anspielungen auf Gott, Gestalten, Themen und Motive aus dem Alten Testament, mit denen auf die Gottesmutter und andere Elemente aus dem Neuen Testament sowie Göttern und göttlichen Kräften, die auf die Antike zu beziehen sind (vgl. Peppmüller 1872). Der Dramenaufbau aber gibt bereits die Prioritäten zu erkennen. Die erste Szene des Prologs exponiert die nationale Notlage, gegen die Thibaut mit der Verheiratung seiner Töchter seine private Vorsorge trifft, während die zweite Szene dann der Exposition des mittelalterlich-religiösen Weltbildes gilt. Der Szenenabfolge entsprechend, fungiert diese Religiosität sozusagen als Überbau der nationalen Weltzustände, indem vor allem das Nicht-Erklärbare, Wunderbare und Phantastische, aber auch das nicht als normal Angesehene, gegen die Norm Verstößende durch das Paradigma des Gegensatzes zwischen Gott und Teufel, himmlischen Kräften und solchen der Hölle, Gut und Böse interpretiert wird. Dieses religiös-mittelalterliche Vor-

stellungsparadigma findet sich den Figuren des gesamten Dramas unterlegt und tritt immer wieder hervor. So wird in dieser zweiten Szene das Spielfeld von Johanna Tun im Vorstellungsrahmen des mittelalterlichen Weltbildes abgesteckt. Dieses Strukturelement aber, das den Nationalismus als Grundlage setzt und dann die religiöse Dimension als Überbau hinzufügt, kommt im Drama strukturell immer wieder zum Vorschein, wie sich beispielsweise auch in der oben genannten Bekehrungsszene von Burgund zeigt, und gräbt sich so als Strukturelement ins Unterbewusstsein der Zuschauer ein.

Der Religiositätstransfer<sup>19</sup> auf die Nation, der zunächst von Johanna vorgenommen wird, die sich auch hiermit als Nationsgründerin qualifiziert, nimmt in Sprachgestus und Anspielungen vor allem auf das Alte Testament und das von Gott auserwählte Volk Bezug, das sich aus der Gefangenschaft befreien, das ihm von Gott zugewiesene Land einnehmen und dann ständig gegen die es umgebenden feindlichen Völker verteidigen muss. Auch darin, dass sich dieses Volk nicht mit anderen Völkern mischen soll, wird ein Paradigma für die Nation geschaffen. Diese Absonderung, Andersheit, göttliche Auserwähltheit und daher Superiorität sowie der ständige Krieg mit den umherliegenden Völkern favorisiert als Qualifizierungsmerkmal für den Gebrauch und Begriff der Nation das Alte gegenüber dem Neuen Testament<sup>20</sup>, insofern das letztere Frieden predigt und sich nicht auf ein Volk begrenzt, sondern in der Tendenz auf alle Völker und alle Menschen ausweiten will. Dementsprechend interpretiert Johanna im Ton des Alten Testaments ihre Rolle messianisch, deutlich auch darin, dass sie die männliche Form verwendet: „Der Retter naht. Er rüstet sich zum Kampf“ (P, 3, 303). Dem Bild des von Gott *auserwählten Volkes*, das er in das von ihm *auserwählte Land* führt und das als Modell der vor allen anderen *auserwählten* Nation fungiert, entspricht Johanna, wo sie ihre Rolle Moses und David gleichsetzt (vgl. P, 4, 401ff): Moses, der das *erwählte Volk* aus der Knechtschaft befreit und in das von Gott bestimmte Territorium führt; David, ein Hirte gleich Johanna, der sein Volk und sein Land kämpfend gegen die Philister verteidigt und als König zu seinem Anführer wird. Die Übertragung des Superioritätsparadigmas vom *auserwählten Volk* und ihm *von Gott zugewiesenen Land* auf das Land der Franzosen erfolgt im Anklang

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch POTT 2010.

<sup>20</sup> Zur Funktion des Bezugs auf das Alte Testament bei der Nationenbildung vgl. WEHLER 2001, S. 27ff.



an das Gebet Davids in Psalm 17, 8 AT: “Dieses Land / [...] / Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges” (P 3, 335). Es ist zugleich im Superlativ “das schönste, das die ew’ge Sonne sieht / In ihrem Lauf, das Paradies der Länder”. Frankreich wird so im Angesicht Gottes, der “ew’gen Sonne”, und als “Paradies” lokalisiert, wobei der Idealzustand vor dem irdischen Sündenfall und der Erfüllung am Ende der Zeiten säkularisiert auf das von der Nation beanspruchte Land projiziert wird. Hier erfolgt ein Sakraltransfer, der in der Heiligkeit die Nation und ihr Land als oberste Werte religiös verankert. Wird etwa der englische Feldherr Salsbury als “Tempelschänder” verurteilt, so wird Frankreich implizit der Wert des Sakralbereichs des wiederum aus dem Alten Testament genommenen Tempels zugesprochen. Dem entspricht, dass der Kampf ums Vaterland den Maßstab der Heiligkeit und für Gut und Böse setzt: “Was ist unschuldig, *heilig*, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist um’s Vaterland?” (II, 10, 1782f; Hervorhebung B. A. K.).

#### *SUBJEKTIVITÄT DER RELIGIÖSEN WELTDEUTUNG*

Der naiven Religiosität aber, die vor allem durch Johanna dargestellt wird und so auch auf den nationalistisch gestimmten Zuschauer wirkt, unterlegt das Drama eine doppelte Ironie. Zum einen wird die Subjektivität der religiösen Weltdeutung sowohl allgemein im Drama als auch in der Selbstbeauftragung von Johanna in Szene gesetzt; zum anderen bringt es – vielleicht sogar unbeabsichtigt, aber für den Rezipienten nach den beiden Weltkatakastrophen des 20. Jahrhunderts umso deutlicher – durch die Liebesthematik die Tragik des Nationalismus zum Vorschein.

In der zweiten Szene wird das mittelalterlich religiöse Weltbild im Dialog zwischen Johannes Vater Thibaut und Raimond ausgebreitet, in dem Erscheinungen und Handlungen – hier die Johannes – dem Wirken Gottes oder des Teufels und ihrer jeweiligen Stellvertreter zugeschrieben werden. Diese manichäisch duale Weltsicht durchzieht das gesamte Drama. So sehen etwa die Franzosen Johanna als Gottgesandte, die Engländer hingegen als ein Instrument des Teufels. Dadurch dass bei den entgegengesetzten Interpretationen jeweils völlig naiv überzeugte Eindeutigkeit vorherrscht, hebt das Drama aber deren Relativität und Subjektivität, die unausgesprochene und unbewusste Lenkung durch Interessen, Gefühle, Autoritäten, tradierte Bezugs- und Denkschemata usw. ans Licht und generiert einen ironischen

Unterton. Dieser wird gelegentlich durch Zweifel, wie die – bezeichnenderweise – des Erzbischofs ans Licht gehoben, der sich gegen Ende hin fragt: “Wir haben uns mit höll’schen Zauberwaffen / Verteidigt oder eine Heilige verbannt” (V, 7, 3285f).

Subjektivität, Relativität, unbewusste Lenkung kennzeichnet auch Johannas Selbstinterpretation, konstruiert sie doch im Laufe des Stückes ihre Rolle mithilfe verschiedener Vorbild- und Identifikationsfiguren. Ins Auge fällt der Unterschied zwischen ihrer nationalistischen Selbstverkündung als “der Retter” im Prolog (3, 303), die vor den Zuschauern als *Realität* auf der Bühne steht, und der Uminterpretation dieser *Realität* in Johannas Erzählung vor König, Erzbischof und Hof (I, 10). Dass sie erzählt, “viel und oft / Erzählen [gehört zu haben] von dem fremden Inselvolk, / Das übers Meer gekommen, uns zu Knechten / zu machen” (I, 10, 1052ff), stimmt noch mit dem Prolog überein, wo sie der Darstellung der nationalen Notlage über mehr als zwei Szenen schweigend beiwohnt. Die Jungfrau Maria aber, an die sie sich in ihrer Erzählung bittend gewendet haben will und die ihr dann im Traum erschienen sei, um sie zum nationalen Befreiungskampf zu beauftragen, kommt freilich im ganzen Prolog nicht vor. Stattdessen reagiert sie auf die sich im Laufe der drei ersten Szenen ständig dann bis zum Äußersten steigernde nationale Notlage plötzlich mit der Selbstprophezeiung, dass sie als “der Retter” (P, 3, 303) Frankreich aus der Not befreien werde. In der Verkündung ihrer nationalen Befreiungstaten weiß sie sich statt von der Jungfrau Maria vom alttestamentarischen “Gott der Schlachten” (ebd., 324) unterstützt und sieht ihre Rolle der Moses’ und Davids gleich (P, 4, 401ff). Wird der “Geist”, der sie hier “ergreift” und sie die nationalistische Freiheitskampfbegeisterung artikulieren lässt, von Raimond auf den Kriegshelm zurückgeführt (P, 3, 323ff), so kann diese Szene auch als eine Selbstbeauftragung infolge der Verinnerlichung der nationalen Notlage interpretiert werden (vgl. Guthke 2011, S. 479ff). Die Erzählung Raimonds gibt da Hinweise: Wie der aus dem Verantwortungsgefühl für ihre Herde erwachsende Handlungsdrang sich bei Johanna naiv bedenkenlos in Handlung umsetzt und sie, den Tigerwolf, das – metaphorisch konstruiert – schlimmste aller wilden Tiere, angreift, um ihm das Lamm entreißen, und so im Gelingen ihre Überkraft gegenüber allen anderen Hirten zusammengenommen bestätigt (vgl. P, 3, 195ff), so explodiert in der Übertragung des Verantwortungsgefühls auf die höchste nationale Notlage – “eine andre Herde muß ich weiden” (P, 4, 397) – ebenfalls ihr Handlungs-

drang. Der Hirte David, der im Alten Testament den Riesen Goliath besiegt und zum König wird, fungiert dabei als Vorbild. In Teilnahme, Verantwortungsgefühl und Aktion für die Nation wird so exemplarisch die Politisierung des Volkes vor Augen geführt. Was hier zwischen Heidentum – der von einer Zigeunerin stammende Kriegshelm – und altem Testament schwankt, wird dann in der späteren Berufungserzählung vor König und Erzbischof umerzählt und mittelalterlich christlichen Narrativen angepasst, indem mit der Jungfrau Maria dann ein neues Identitätsmodell hinzugefügt wird. Ist mit dem keltischen Druidenbaum und der Kapelle mit Marienbild das Identifikationsspielfeld von Johanna schon auf der Bühne symbolisch umrissen, so werden heidnische, alttestamentarische und mittelalterlich-christliche Elemente zu einer unbestimmt diffusen Religiosität amalgamiert, um sich im neutestamentarischen Jungfrau-Maria-Bild zu einer *nationalen Einheit* zu vereinen. Als Beweis für den religiösen Synkretismus mag u. a. etwa die gerade der Jungfrau Maria zugeschriebene unmenschliche Grausamkeit im nationalen Befreiungskampf (II, 8, 1677ff) dienen. Festzuhalten ist, dass am Anfang ein nationalistischer Tatendrang steht, der sich dann auf verschiedene Weise religiös einkleidet.

Ihre zentrale Rolle als Identifikationsmodell erhält die Jungfrau Maria durch das Liebesverbot. Wie der Engel zur Verkündigung an die Jungfrau Maria herantritt, so die Jungfrau Maria an die Jungfrau Johanna. Und wie die Jungfrau Maria ob der unbefleckten Empfängnis Zweifel hegt, die vom Verweis auf die Allmacht Gottes überwunden werden, so die Jungfrau Maria ob ihrer kämpferischen Fähigkeiten. Auf diese Zweifel antwortet die Jungfrau Maria, dass eine reine Jungfrau Allkraft besitze, “wenn sie der irdischen Liebe widersteht”; das habe die Jungfrau Maria ja auch selbst gezeigt und sei dadurch selbst göttlich geworden sei (vgl. I, 10, 1072ff). Die Verkündigung Johanae stellt die Jungfräulichkeit ins Zentrum, um sie als Unterpfand der Kampfkraft zum Zentrum des grundlegenden Gegensatzes von nationalistischem Krieg und transnationaler allgemeinmenschlicher Liebe zu machen.

Das Liebesverbot entspricht aber zunächst einmal einem säkularisierten Zölibat. Zu den Begründungen des Zölibats gehört seit Paulus bereits die vollkommene und ungestörte Einsatzfähigkeit für die “Sache des Herrn” (1. Korinther 7,25), die durch andere, persönlich-private Interessen nicht gestört werden soll. Meint “die Sache des Herrn” den Dienst für das Volk Gottes, so braucht nur *das Volk Gottes* säkularisiert zu werden, um mit der

Nation, hier der der Franzosen in eins zu fallen. So erklärt Johanna ja auch, dass sie nicht durch "nicht eitles, irdisches Verlangen" (P, 4, 400) getrieben wird, sondern eben selbstlos dem Ruf des Herrn folgt. Eben daher wird das Liebesverbot für Johanna verständlich, denn gerade dadurch, dass sie der persönlichen Liebe zu Lionel verfällt, handelt sie gegen "die Sache des Herrn", bzw. die *Sache der Nation* und verrät sie, indem sie den Anführer der Engländer nicht ebenso tötet, wie sie es beispielhaft zuvor mit Montgomery getan hat. Sie schadet vielmehr nicht nur moralisch der 'Sache des Herrn und der Nation', sondern auch ganz materiell, denn, unfähig Lionel zu töten, lässt sie ihn ja flüchten, so dass er hernach wieder die Engländer siegreich anführen kann.

Ergänzt wird diese Begründung des Zölibats durch die Berufung auf Matthäus 19,12 als "um des Himmelreiches willen". Wird damit als künftiger Lohn für den Einsatz in dieser Welt die Aufnahme ins himmlische Paradies versprochen, so Johanna die irdische Verklärung: "Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren, / Vor allen Erdenfrauen dich verklären" (P, 4, 415). Das *ewige Leben* aber findet sich im Ruhm, in dem ihre Taten in der damit ebenso *ewigen* Nation fortleben und Sinn und Aufhebung finden. Die nationale *Himmelfahrt Johannaes* wird in der Schlussapothese vollzogen, wo Johanna, die Gottesmutter als Himmelskönigin spiegelnd, zu der sie Aufnahme erwartend visionär aufblickt, von den Fahnen bedeckt zur irdischen Mutter der Nation erhoben wird.

### DIE TRAGIK DES NATIONALISMUS

Über das Liebesverbot wird die Tragik des Nationalismus als unüberwindbaren Widerspruch von Menschlichkeit und nationalistischem Krieg entwickelt. Außer dass Schiller zu diesem Zweck gegen die Geschichtsquellen<sup>21</sup> Johanna zur männermordenden Kriegsfurie stilisiert, erfindet er die gesamte Handlung samt den Figuren Montgomery und Lionel, um Johanna's innere Tragik und damit die des Nationalismus ans Licht zu heben. Dabei werden in der Vorverlegung des Todes des englischen Feldherrn Talbot um mehr als 20 Jahre Geschichtsdaten wiederum zum Spiel, das dazu dient, das Gewicht Lionels als Anführer der Engländer zu erhöhen

<sup>21</sup> Vgl. SAFRANSKI, S. 482; ALT, S. 514.

und so den historischen Kerngehalt, die innere Tragik des Nationalismus, zentral werden zu lassen.

Heißt es schon von Johannas erster Schlacht, "Ein Schlachten war(s), nicht eine Schlacht zu nennen" (I, 9, 981), so wird der nationalistische Krieg dann exemplarisch von Johanna in der Szene mit Montgomery, dem nationalistischen Höhepunkt des Dramas, illustriert. Hier tötet Johanna ihn mit einer die Unmenschlichkeit herausstellenden Grausamkeit, weil sie in ihm nichts als den Feind der Nation sieht: "Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich" (II, 7, 1580). Gegen diese Reduktion der Sicht des Menschen auf seine Nationalität helfen Montgomery alle Dimensionen der Menschlichkeit nicht. Neben dem kriegerisch-ritterlichen Sich-Ergeben über den Hinweis auf sein junges Alter bringt er vor allem alle urmenschlichen Spielarten der Liebe für sich in Anschlag. Von Liebreiz und Anmut der das Herz anziehenden Milde, die die aus der Nähe betrachtete Johanna in ihrer Weiblichkeit ausstrahlt, über die grausame Trennung des gar mit Heiligkeit ausgezeichneten Bündnisses der Liebe zweier Herzen, seines und seiner weinend auf Rückkehr wartenden Braut, bis hin zur Liebe seiner besorgten Eltern wird dieserart herausgestellt, dass nationaler Hass und allgemeinemenschliche Liebe sich gegenseitig ausschließen. Die zentrale Bedeutsamkeit dieser Szene wird auch dadurch bezeugt, dass Schiller hier ebenfalls bewusst gegen die historischen Quellen arbeitet, soll doch den Gerichtsakten nach Johanna niemals persönlich jemanden getötet haben<sup>22</sup>.

Eben durch das Liebesmotiv wird die Montgomery-Szene als Gegensatz zur Lionel-Szene konstruiert. Indem bei Johanna durch den Anblick Lionels Liebe als Inbegriff von Menschlichkeit erweckt wird, entwickelt sich in ihr der Gegensatz zwischen Nationalismus und ihn überwindendem Liebesgefühl. Bereits bei der Tötung Montgomerys werden aber die Lionel-Szene und ihre Folgen vorbereitet, indem die unmenschliche Grausamkeit Johannas eine Persönlichkeitsspaltung bewirkt. Ihre unmenschliche Grausamkeit bedarf der Rechtfertigung als einem "furchtbar bindende[n] Vertrag" mit dem Geisterreich geschuldet, um dann die 'Witwen machende Kriegsfurie' als 'nicht von eigenem Gelüsten', sondern von 'Götterstimme getrieben' (vgl. II, 7, 1599f) von ihrem eigentlichen Selbst zu unterscheiden. An der Leiche Montgomerys reflektiert sie nämlich hernach, dass etwas, das sie als

<sup>22</sup> vgl. SAFRANSKI, *ebd.*; ALT *ebd.*; WOESLER 2012, S. 314, 350.

“erhabene Jungfrau” identifiziert, in ihr wirkt und ihr Herz verhärtet, während ihr ‘unkriegerischer Arm’ eine Kraft verspürt, so dass “Das Schwert sich selbst (regiert), als wär’ es ein lebend’ger Geist”. Ihre eigene unmenschliche Grausamkeit, die alle Natur übertrifft<sup>23</sup>, ruft ihr den Gegensatz zu ihrem vorherigen naturverbundenen Dasein als Hirtin ins Bewusstsein und tritt ihr so als Selbstentfremdung entgegen (vgl. II, 8, 1677ff).

Von Schuldgefühlen durchdrungen, fragt sich Johanna nach der Verletzung des Liebesverbotes zwar, ob Menschlichkeit Sünde sein könne (IV, 1, 2567). Doch wo sie als Kern der Menschlichkeit die Liebe ausmacht, tritt die Personenspaltung in der Anrede an sich selbst sofort wieder hervor, wengleich sie sich nun ihr Ich sofort auf der anderen Seite verortet und den Liebesblick als Verbrechen wertet (vgl. IV, 1, 2575ff).

Nachdem die allgemeinmenschliche transnationale Liebe den inneren Widerspruch bei Johanna ausgelöst hat, bricht sie innerlich zusammen und verliert alle äußere Wirkungsmacht. Den darauf folgenden Niedergang bis hin zum völligen Alleinsein in der Gefangenschaft der Feinde interpretiert und erträgt sie als Gottes Wille. Dadurch aber stellt sich dieser Niedergang, angefangen vom Verzicht der Verteidigung ihrer Würde vor der Falschanlage durch ihren Vater, als Schule des Selbstverzichtes dar, deren totalisierender Charakter sich im Wiedertreffen von Lionel beweist. Indem sie in ihm nun anderes nicht sieht als “den verhassten Feind” (V, 9, 3348f), hat Johanna auch den äußersten Selbstverzicht geleistet und auf diese Weise die Voraussetzung für die wiederum totale Identifikation mit der *Sache Gottes und der Nation* geschaffen. Wie am Anfang stellt auch hier am Ende der Tragödie die höchste nationale Notlage – die Franzosen drohen die entscheidende Schlacht zu verlieren, während sie als Gefangene sich Christus gleich von Gott verlassen fühlt – das Movens dar, das sie nach einem inbrünstigen Hilfsgebet ihre übermenschliche Kraft zurückgewinnen, das Wunder ihrer Kettensprengung vollbringen, sich in die Schlacht stürzen und so den Sieg der Franzosen herbeiführen lässt. Das Wunder der Kettensprengung aber stellt sich, abgesehen davon, dass es theatralisch-symbo-

---

<sup>23</sup> Krokodil, Tiger und der ihrer Brut beraubte Löwin in der Grausamkeit übertreffend (vgl. II, 7, 1594ff), erinnert diese ausgelassene Vernichtungswut selbst in den Vokabeln an Karls “Universalhass” (Schings) in den Räubern. Zwar ist die Nation hier davon ausgenommen, aber Schillers psychologischer Blick deutet auf eine – für den Krieg oft typische – von allen Menschlichkeitswerten befreite Enthemmung von Aggressivität.

lisch dem am Anfang gezeichneten Bild von der in Ketten gelegten französischen Nation (I, 10, 1060) entspricht, weniger als ein Eingreifen Gottes dar als vielmehr eine Wirkung der subjektiven Kraft des Glaubens. Wir lesen Schillers Brief an Goethe vom 3. April 1801 als Bestätigung unserer Auffassung, dass es sich am Anfang wie am Ende um ein in Johanna Subjektivität begründetes nationalistisches Verhalten handelt und dass beidemal die nationale Notlage als *Movens* fungiert. Nur ist das am Anfang nicht so deutlich, da sie sich zuerst vom alttestamentarischen Gott und dann von der Jungfrau Maria unterstützt vorstellt. Am Ende hingegen handelt sie ohne göttliche Unterstützung, so dass die religiöse Kraft also ganz in den nationalistischen Antrieb eingegangen ist: "Von meinem letzten Act auguriere ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht, und im Unglück von den Göttern deserirt ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher"<sup>24</sup>.

Die Tragödie endet, erneut nationale Einheit verkündend, mit der nationalistischen Schlussapothese der auf dem Schlachtfeld in den Armen des Königs und des Herzogs von Burgund sterbenden Jungfrau Johanna. Ihrer Vision der sie mit offenen Armen in die Ewigkeit des himmlischen Paradies aufnehmenden Himmelskönigin entspricht dann in der Realität der Bühne die durch die Bedeckung von den Fahnen der Nation dargestellte Aufnahme der nationalistischen Märtyrerin in das irdische Paradies der ebenso ewigen Nation. Hier geht die religiöse Vision in die nationale Realität ein. Der Mutter Gottes mit dem Kind im Arm entspricht Johanna als Mutter der Nation, die himmlische Ewigkeit auguriert die Ewigkeit der Nation. Ihr Tod kehrt sich so in die Geburt der Nation, wie man sie auch im Bild der an Christi Geburt mahnenden Dreierkonstellation ihres Todes anklingen sehen mag.

Das Tragische aber findet sich nicht einfach nur im Tragödienende des mit höchstem nationalistischem Pathos aufgeladenen Märtyrertodes der Protagonistin. Tieferliegend tragisch ist, dass Johanna mit der Liebe zu Lionel ihre Menschlichkeit entdeckt, aber durch die Notwendigkeit des nationalen Befreiungskrieges gezwungen ist, auf ihre Liebe, den Inbegriff von Menschlichkeit jenseits der Nation und damit die Verwirklichung ihres

---

<sup>24</sup> SCHILLER, *Brief an Goethe vom 3. April 1801*. In ders., *Briefwechsel*.

eigentlichen Selbst zu verzichten<sup>25</sup>. Ihre tragische Einsicht besteht darin, dass sie mit dem bewusst irreversiblen Verlassen des naiven Hirtendaseins (vgl. P, 4, 383ff), dem sie nach der Einsicht in ihre *Liebessünde* sentimentalisch<sup>26</sup> melancholisch nachtrauert (IV, 1, 2583ff), sich in einer geschichtlichen Verantwortung für die Gesicke der Nation weiß, die sie zum Verzicht auf ihre Liebe und ihre persönliche Selbstverwirklichung zwingt.

Das Drama entfaltet zugleich einen komplexen Diskurs zum Thema Liebe. Schillers Geschichtsabänderung, die die erst 1422 geborene Agnes Sorel schon 1429 als Geliebte dem König zur Seite will und überdies den Verkauf aller Juwelen ihrer Liebe zuschreibt statt der Königin, die im Übrigen nie Erwähnung findet, hat den Sinn, eine reine und unverfälschte Form der Liebe zu rechtfertigen (vgl. IV, 2). Als private Dimension, die zugleich aber auch dem König dient, wird sie von der politisch-nationalen Johanna unterschieden. So werden auch Gefühle wie die Liebe noch *nationalisiert*. Ähnlich wird die Liebe von Graf Dünois, dem unehelich geborenen "Sohn der Liebe", als Lohn für den – nationalen – Kampf eingeordnet (I, 2, 531ff), während für Johanna – wie seinerzeit für Don Carlos – der Verzicht auf die private Liebe zugunsten des Volkes, bzw. der Nation und dann das Märtyrertum gefordert wird. Darin liegt die tragische Einsicht der Jungfrau Johanna, die christusgleich die eigene Vollendung im Tode weiß (II, 7, 1666f). Das Tragische aber geht noch weiter, denn in ihrer absoluten Selbstaufgabe muss Johanna auch ihre Liebe noch ausmerzen und ihr Herz wieder hart werden lassen, um dann in Lionel wiederum weiter nichts als den zu Tode verhassten Feind zu sehen (vgl. V, 9, 3348f) und kämpfen zu können, wie zuvor. Ab der Montgomery-Szene erhält die Entwicklung daher durch die Persönlichkeitsspaltung eine ironische Zweideutigkeit. Weitergeführt wird sie durch den Schwarzen Ritter (vgl. III, 9), der als Vorbereitung der Lionel-Szene fungiert. Wenn er der nationalistischen Mordfurie

<sup>25</sup> Selbstverzicht konstatiert auch ALT (2000, S. 518, 524, 527f.), fasst ihn aber als Unterdrückung ihrer Emotionen, ohne zu berücksichtigen, dass doch auch der Hass eine Emotion darstellt. Wesentlich ist hingegen die Unterdrückung der Liebe als höchste Form von Menschlichkeit, der der Hass explizit als Ausdruck der Unmenschlichkeit (vgl. II, 7) entgegensteht.

<sup>26</sup> Die Diskussion der Beziehung zu Schillers Kategorien des Naiven und Sentimentalischen, ungeschichtlich-zyklischer (P, 3, 375ff) und geschichtsbewusster Lebenskonzeption übersteigt, wie auch vieles andere, den Umfang dieses Beitrages, dem es vor allem um die Hervorhebung des Nationalismus geht.



Johanna angesichts des bevorstehenden Zieles die Niederlegung der Waffen anrät, die Johanna hier ablehnt, aber in der folgenden Szene als Ausdruck der Liebe vollführt, möchte dieser Höllengeist, als den Johanna ihn verdammt, eher als ein die Liebe sendendes Himmelswesen erscheinen, dem gegenüber die Johanna zur hasserfüllten Kriegesfurie machende himmlische Jungfrau mehr dem Höllenswesen gleicht, als das die Engländer sie sehen<sup>27</sup>. In der Fortführung solch ironischer Tonalität wird die in der Lionel-Szene entwickelte Unvereinbarkeit des Gegensatzes zwischen transnational allgemeinmenschlicher Liebe und unmenschlicher nationalkriegerischer Grausamkeit eben dadurch auch im Bewusstsein des Zuschauers aufrechterhalten, dass sich kurz vor dem Dramenende die zweite Lionel-Szene als eine genaue Umkehrung der ersten erweist. Es ist nun Lionel, der in Johanna verliebt ist und sie auch vor seinem eigenen Volk retten will. Die Tragödie zeigt im Übrigen nicht den geringsten Grund, warum Johanna im Endkampf nicht wiederum als wilde Kriegesfurie auftreten sollte – im Gegenteil, die die Kraft dazu beweist sie in der Kettensprengung und die durch sie erfolgende Wendung der Schlacht setzt gerade das voraus. Damit aber fordert die nationalistische Religion eine totale Aufgabe des Selbst, die tragischerweise soweit geht, dass Johanna selbst noch das Bewusstsein des Tragischen aufgeben und ihre Selbstverwirklichung in der Aufgabe aller Selbstverwirklichung<sup>28</sup> sehen muss. Darin eben zeigt sich die tiefere Tragik der Nationalismus, der angetreten war, die Menschen zu befreien und eine bessere, wahrhaft menschliche Gesellschaft zu schaffen.

So wach und wirksam der Nationalismus sich heute sogar in Europa und Amerika zeigt, historisch hat er spätestens nach den Weltkriegskatastrophen des letzten Jahrhunderts allen Anspruch auf die Schaffung einer besseren Gesellschaft verloren. Seine Charakteristika und sein Krieg hervorrufender Kern der Ausgrenzungslogik werden von Schiller klar gezeichnet.

---

<sup>27</sup> Er lässt sich auch als äußere Vision jenes anderen, eigentlichen Selbst verstehen, das Johanna bei der Tötung Montgomerys entdeckte und das Johanna sich gezwungen sieht zu unterdrücken, bzw. als "Sinnbild der aufsteigenden Skepsis, die Johanna angesichts ihrer Aufgabe befallen hat" (ALT 2000, S. 516, 522; auch POTT 2010, S. 135).

<sup>28</sup> Zu recht spricht ALT, S. 518, von "Selbstzerstörung". Die politisch-nationale Mission aber als "Fremdbestimmung" einzustufen, trägt der Persönlichkeitsspaltung als Kennzeichen der Moderne nicht hinreichend Rechnung. Die nationalistische Mission ist im beginnenden Zeitalter des Nationalismus durchaus selbstbestimmt, führt aber durch den Charakter des Nationalismus zur Persönlichkeitsspaltung.

---

Das aber bedeutet noch nicht, dass die von Schiller am Nationalismus exponierte tiefere Tragik der Selbstaufgabe im Namen des Einsatzes für Freiheit und Menschenrechte im Widerspruch individueller und kollektiver Menschheitsinteressen (*Don Carlos*) überholt wäre (vgl. Müller-Seidel S. 167ff). Womöglich könnte dieser Grundwiderspruch der *Jungfrau von Orleans* gar gegen den Nationalismus wieder aktuell werden.

### Bibliographie

- SCHILLER Friedrich (1996), *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von O. Dann et. al., Bd. 5, *Dramen IV*, hrsg. von M. Luserke, Frankfurt a.M., S. 149-277 und S. 600-615.
- SCHILLER Friedrich (2009), *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*, Frankfurt (Suhrkamp Basisbibliothek).
- SCHILLER Friedrich, *Briefwechsel mit Goethe*. Friedrich-Schiller-Archiv: [https://www.friedrichschiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1801/806-an-goethe-3-april-1801/\(20.01.2018\)](https://www.friedrichschiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1801/806-an-goethe-3-april-1801/(20.01.2018)).
- ALT Peter André (2000), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. München, Band II.
- ANDERSON Benjamin (1996), *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt (engl. Originalausgabe London 1983).
- BLITZ Hans-Martin (2000), *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg.
- BURGDORF Wolfgang (2000), 'Reichsnationalismus' gegen 'Territorialnationalismus'. *Phasen der Intensivierung des nationalen Bewußtseins in Deutschland seit dem Siebenjährigen Krieg*. In D. Langewiesche u. G Schmidt (Hg.), *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München, 157-190.
- DANN Otto (1986), *Nationalismus in vorindustrieller Zeit*, München.
- DUBY Georges (1999), *Die Prozesse der Jean d'Arc*, Berlin.
- EHLERS Joachim (2009), *Der Hundertjährige Krieg*, München.
- FIORILLO Vanda / DIONI Gianluca (2013), *Patria e Nazione. Problemi di identità e appartenenza*, Milano.
- FOI Maria Carolina (2013), *La Giurisdizione delle Scene. I drammi politici di Schiller*, Macerata.
- GUTHKE Karl S. (2011), *Die Jungfrau von Orleans*. In H. Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, 467-493.
- HOBBSAWM Eric J. (1991), *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt a.M. (englische Originalausgabe Cambridge 1990).
- HOBBSAWM Eric J. (2017), *Europäische Revolutionen. 1789-1848*. In *Das lange 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Darmstadt (engl. Originalausgabe London 1962).
- HÖFER Hannes (2015), *Deutscher Universalismus. Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800*, Heidelberg.
- KOSCHORKE Albrecht (2006), *Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution*. In W. Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg, 243-259.
- KRUMEICH Gerd (1986), *Jean d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur*, Siegmaringen.

- KRUMEICH Gerd (2006), *Jean d'Arc. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*, München.
- KRUSE Bernhard Arnold (2002), *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*. In I. Hennemann Barale und P. Collini (Hg.), *L'Io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, Pisa, 117-165.
- KRUSE Bernhard Arnold (2004), *Friedrich Schiller. Don Carlos*. In «Der Deutschunterricht», H. 6, 31-42.
- LUESERKE-JAQUI Matthias (2005), *Friedrich Schiller*, Tübingen.
- MÜLLER-SEIDEL Wolfgang (2009), *Friedrich Schiller und die Politik*, München.
- OELLERS Norbert (1996), *Friedrich Schiller*, Frankfurt a.M.
- PEPPMÜLLER Rudolf (1872), *Biblisches und Homerisches in Schiller's Jungfrau von Orleans*. In R. Gosche (Hg.), *Archiv für Literaturgeschichte*, Leipzig, Bd. II, 179-197.
- POTT Hans-Georg (2010), *Heiliger Krieg, Charisma und Märtyrertum in Schillers romantischer Tragödie Die Jungfrau von Orleans*. In: «Athenäum – Jahrbuch der deutschen Friedrich Schlegel-Gesellschaft», Heft 20, 110-142.
- PLANERT Ute (2002), *Wann beginnt der 'moderne' deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit* In J. Echternkamp – S. O. Müller (Hg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen. 1760-1960*, München, 25-59.
- SAFRANSKI Rüdiger (2004), *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München.
- WEHLER, Hans-Ulrich (2001), *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München.
- WOESLER Winfried (Hg.) (2012), *Die Jungfrau von Orleans*. [Kommentarband]. In *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von N. Oellers, Bd. 9, Teil II.



“O ZORN” – “O LIEBE”.  
DIE MACHT DER EMOTIONEN IN BRENTANOS  
HISTORISCHEM DRAMA *ALOYS UND IMELDE*

Stefan Nienhaus

Dass es sich bei *Aloys und Imelde*<sup>1</sup> um ein ‘historisches Drama’ handeln soll, wie ja gerade im Titel von mir behauptet, ist in der Forschung mitunter apodiktisch zurückgewiesen worden: Der sich auf den Hugenottenaufstand beziehende Stoff sei “nur historisches Kolorit”, das Stück lege eigentlich “auf die Historizität des Stoffs keinen Wert” und es wolle “keine poetisierte Historiographie sein”. Es gehe ihm vielmehr ‘bloß’ um die “Unversöhnbarkeit von Haß und Liebe im politisch genährten Familienkonflikt”<sup>2</sup>.

Letztere Bemerkung zwingt mich zu kurzen methodischen Vorüberlegungen. Zum Geschichtsdrama (oder auch zum historischen Roman) gehören: a) eine auf Quellenstudium gestützte, vom Zuschauer/Leser klar zu identifizierende Verankerung in einem historischen Zeitraum; b) die Abhängigkeit eines dominierenden Anteils der Handlungselemente von diesem historischen Bezug; c) – und dies ist keineswegs überwiegend der Fall, aber doch wohl das entscheidende Kriterium dafür, warum man überhaupt einen historischen Gegenstand wählt – die Möglichkeit, die historischen Ereignisse zu aktualisieren, d.h. sie als Geschichte zu präsentieren, aus der man etwas über das Heute lernen könnte (und wenn es nur dies wäre, dass eben niemals aus der Geschichte gelernt worden ist)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Die im Folgenden mit bloßer Seitenzahl im Text angegebenen Zitate folgen der Historisch-kritischen Frankfurter Brentano-Ausgabe: BRENTANO 2010/11, Bd. 13/1.

<sup>2</sup> SCHERER 2003, S. 559.

<sup>3</sup> Vgl. die Definitionskriterien in METZLER LEXIKON LITERATUR 2007, S. 283. Das darin genannte vierte Kriterium, dass im Geschichtsdrama “in der Regel auf typische historiographische Verfahren des jeweils geltenden Geschichtsdiskurses referiert” werde, erscheint mir eher auf die insgesamt vom Historismus geprägte Epoche beschränkt und nicht unbedingt zutreffend für die verschiedenen Paradigmenwechsel der Geschichtsforschung.

Selbstverständlich ist historisches, in dokumentarischen Quellen überliefertes Material ein besonderer ‘Stoff’. Er erlaubt dem Dichter ein Spiel mit einer vermeintlichen, durch sich als historische Fakten präsentierende Dokumente verbürgten Authentizität. Würde es ihm aber tatsächlich darum gehen, dem Zuschauer/Leser vor Augen zu bringen, ‘wie es wirklich gewesen’, so schriebe er eben kein Drama oder keinen Roman, sondern ein Geschichtsbuch. Es geht genauso wenig um reinen historischen Eskapismus, der den Zuschauer/Leser seine Realität vergessen lassen möchte, wie im zeitvergessenem Staunen bei einem historischen Kostümzug (wie etwa auf den Ritter- und Mittelalterfesten, in denen sich die Dorfbewohner für die Touristen verkleiden) oder auch eben bei der Lektüre der noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts populären *Siegwart*-Romane von Johann Martin Miller. Über den *Siegwart* und dessen damals bekanntes *Gärtnerlied* macht sich übrigens Brentano in einer witzigen Parodie in Form eines shakespearisch-tieckschen ‘Spiels im Spiel’ lustig (vgl. 173 ff.).

Im Geschichtsdrama oder im historischen Roman soll hingegen die historische Ferne gerade durch ihre vermeintliche faktische Wahrheit die Realitätsnähe der Fiktion steigern, ihre Berührung, herausfordernde Vergleichsqualität mit der Lebenserfahrung der Rezipienten intensivieren. Anders gesagt: Geschichte im fiktionalen Werk hat gerade und besonders, wenn sie sich als handlungsstrukturierendes Element zeigt, die Rolle des ‘Kolorits’ für die besondere Zeichnung des dichterischen Werks – was ja doch wohl auch nichts Geringses ist, denn die Zeichnung allein würde vielleicht wenig interessieren. Unter Umständen kann dies dann, wie (was im Folgenden angedeutet werden soll) eben in *Aloys und Imelde*, bedeuten, dass gerade dargestellt wird, wie sehr die individuelle Familientragödie ‘politisch genährt’ ist.

Die zentralen handlungsdeterminierenden Emotionen des Dramas können anthropologisch zeitunabhängig rezipiert werden, ihre Einmündung in eine Orgie entfesselter Gewalt wird jedoch als strikt zeitgebunden dargestellt. Anhand des historisch signifikanten Exempels des auf Verrat und religiösem Fanatismus gegründeten Cevennenbürgerkrieges zeigt Brentanos Text wie ein latenter Hass in einer von der Freund-Feind-Dichotomie bestimmten historischen Situation sich im brutalen Vernichtungstrieb konkretisiert – ein heute leider einmal wieder höchst aktueller Aspekt. Brentano hat zweifellos die historischen Quellen nicht so eifrig studiert wie Ludwig Tieck, der etwas mehr als ein Jahrzehnt nach *Aloys und Imelde* denselben

Stoff für die Novelle *Aufrubr in den Cevennen* (1826) benutzte<sup>4</sup>, doch die wichtigsten Berichte kannte er und hat sich ihrer auch – selbstverständlich mit viel Freiheiten – ausgiebig bedient.

Nun aber kurz zu dem historischen Plot: Es geht um den Aufstand der calvinistischen sogenannten Kamisarden 1702-1704 im überwiegend protestantischen Bergland der französischen Cevennen. Hintergrund dafür ist die 1685 von Ludwig XIV verfügte Aufhebung des Edikts von Nantes, das seit 1598 den Protestanten in ihren angestammten Gebieten freie Religionsausübung garantiert und damit die seit 1562 andauernden Hugenottenkriege beendet hatte. Mit dem Widerruf des Edikts wurden die französischen Protestanten ihrer religiösen und bürgerlichen Rechte beraubt, Hunderttausende flohen ins Ausland, nicht wenige, wie man weiß, ins tolerante Preußen. In den Cevennen kam es hingegen zu einer bewaffneten Revolte, die erst nach erheblichem militärischem Aufwand von der Zentralmacht niedergeschlagen werden konnte.

Beide, Brentano und Tieck, wurden angeregt zur Beschäftigung mit diesem Gegenstand von drei Dramen (*Das Ende / Der Anfang / Der Gipfel des Cevennenkrieges*)<sup>5</sup> Isaac von Sinclairs, den man gemeinsam 1806, im Erscheinungsjahr der beiden ersten Tragödien, getroffen hatte. Sinclair – der Freund und Vertraute Hölderlins aus Homburg, im Jahr zuvor noch eingekerkert wegen einer vermeintlichen Verschwörung gegen den Kurfürsten von Württemberg, im Hauptgeschäft Politiker im Dienste Friedrichs V von Homburg und Fichtes philosophischer Schüler<sup>6</sup> – versuchte sich an diesen volkstümlichen Stücken mit zwei klaren Absichten: Zum einen ging es dem angesichts des napoleonischen Imperialismus zum glühenden Nationalisten gewandelten, ursprünglichen Bewunderer der Französischen Revolution darum, den deutschen Volksgeist zu beleben und “in die Bahn eines entschlossenen Kampfwillens zu lenken”<sup>7</sup>. Zum anderen geriet ihm der Stoff nichtdestotrotz zu einer Darstellung des Cevennenaufstandes als Bild des Freiheitswillens des Volkes nicht nur als Kampf gegen die fremdländische Bedrohung, sondern als ein entscheidendes Vorzeichen für die Revolution.

---

<sup>4</sup> Vgl. TIECK 1988, dazu NIENHAUS 2014.

<sup>5</sup> Sinclair veröffentlichte die Cevennenkrieg-Dramen in dieser Reihenfolge. Vgl. SINCLAIR 1806a; 1806b; 1807.

<sup>6</sup> Vgl. BRAUER 1993.

<sup>7</sup> HEGEL 1971, S. 108.



Sinclair nimmt eindeutig für die aufständischen Kamisarden Partei. Die Beschreibung des Unrechts, das diese zur Revolte zwang, legt er dem königlichen Provinzgouverneur selbst in den Mund:

Seit jener unglückselge Heinrich, der  
 Zu spät den Irrthum und nie völlig hat  
 Bereu't, zu Nantes das Edikt gegeben,  
 Hat Calvins Ketzer-Glaube hier geherrscht.  
 Als das Vergehn des Ahnherrn, Ludwig sühnte,  
 Man ihre Kirchen schloß, die Lehrer strafte,  
 Erhob sich der Empörung Geist in ihnen.  
 Viele entflohn, doch die Zurückgebliebenen  
 Vermochte Rad und Scheiterhaufen nicht  
 Zu unterwerfen dem Gebot des Königs.  
 Von ihrem Irrthum ließen sie nicht ab,  
 Die Quaalen selbst vermehrten ihre Wuth,  
 Umsonst hab' Strenge ich gehäuft auf Strenge.  
 Zum Ausbruch bracht' es die Empörung nur,  
 Propheten standen unter ihnen auf,  
 Die uns den Untergang verkündigen.  
 Da auf einmal erhoben sie die Waffen.  
 Sie haben sie seitdem nicht abgelegt<sup>8</sup>.

Dass Sinclair im Kampf der Kamisarden ein Vorzeichen der Revolution sehen wollte, lässt sich hingegen den Worten ihres Anführers Roland entnehmen:

Mit einem Mal der Brüder Joch zu brechen,  
 Und zu vertilgen alle Tyrranei.  
 Denn dahin strebt der Zeiten Lauf, durch Kampf  
 Den Frieden, Recht durch Unrecht herzustellen,  
 Wie Recht und Frieden uns Natur gegeben,  
 Nicht wie der Menschen Satzung sie geformet.  
 Denn wenig wird bestehn, von dem was ist,  
 Und andres werden unsre Enkel sehen<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> SINCLAIR 1806a, S. 14.

<sup>9</sup> SINCLAIR 1806a, S. 22.

Für Sinclair waren die Prophezeiungen der Kamisarden nicht religiös, sondern politisch.

Während Tiecks spätere Novelle sich einer Stellungnahme zum religiösen Konflikt weitgehend enthält und diesen als eine Mahnung gegenüber jedweder Form von Fanatismus behandelt, behält hingegen der Katholik Brentano erstaunlicherweise die Parteinahme Sinclairs zugunsten der französischen Protestanten bei. Auch ihm war der politische Gehalt des geschichtlichen Ereignisses und – wie in seinem anderen historischen Drama: *Die Gründung Prags* – der Beitrag zur Förderung einer nationalistischen Erhebung gegen die napoleonische Fremdherrschaft entscheidend. Trotz des starken Versöhnungsakzents am Schluss des Dramas – der Vereinigung der Leichen der verfeindeten Parteien in der “Toden Halle” (247); des “Friedens-Tempel(s)” (369) des Kamisardenführers Cavalier; des Friedenszeichens der hasserfüllten Väter Comingo und Lussan über den Leichen ihrer Kinder – trotz all dieser Aufrufe zur Versöhnung, zur Beilegung des rachsüchtigen Kampfes sollte man den Text nicht leichtfertig als Mahnung zu einer Versöhnung mit der französischen Besatzungsmacht auslegen: Brentano hat sein Drama im Sommer 1811 in Bukowan zu schreiben begonnen, als er gerade erst frisch aus den Sitzungen der *Deutschen Tischgesellschaft* in Berlin gekommen war. An deren Treffen, die von einem deutlich nationalistischen und antifranzösischen Geist bestimmt waren, hatte er sehr aktiv teilgenommen und tat dies dann auch wieder sofort nach seiner Rückkehr aus Böhmen<sup>10</sup>. Da es sich bei den moralisch als überlegen dargestellten Hugenotten allerdings ja um die militärisch endgültig unterlegene Partei handelt, mag man die patriotischen Intentionen doch wohl entweder als nicht klar durchdacht oder wenigstens als nicht besonders geglückt getrost beiseite lassen. Zudem lässt Brentano die Handlung seines Dramas gut zwei Jahrzehnte nach der Beendigung der Kamisardenrevolte spielen, die großen Taten der gescheiterten Freiheitskämpfer sind für die Generation der Kinder nur noch, freilich tief bewunderte, mythische Ereignisse. Dennoch bleibt dieser historische Hintergrund determinierend, denn da zwar ein Erschöpfungs- und Siegfrieden von der königlichen Macht durchgesetzt, aber keine wirkliche Aufarbeitung und Bewältigung des Risses durch die Gesellschaft geleistet wurde, wirft die Vergangenheit weiterhin ihre dunklen Schatten.

---

<sup>10</sup> Vgl. NIENHAUS 2003.

Tatsächlich ist der zweite, dominierende Handlungsstrang, bei dem es um die individuellen Schicksale der Kinder der Kämpfer geht, in negativer Hinsicht vollkommen bestimmt von dem Fortbestehen der Basisemotionen Hass und Zorn, von denen sich ihre Eltern nicht befreien können.

Den Plot für diese in diesem Sinne eben fundamental ‘politisch genährte Familientragödie’ fand Brentano in einer französischen Novelle, den *Memoires du comte de Comminge* (1735) von Madame Tencin, einer berühmt-berüchtigten Pariser Salonniere<sup>11</sup> bzw. von deren erfolgreicher Dramatisierung durch François d’Arnaud: *Les Amans malheureux, ou Le comte de Comminge* (1764). Die hierauf aufbauende Liebes- und Familientragödie Brentanos lässt sich, “von allen Nebenhandlungen abgesehen”<sup>12</sup>, wie folgt zusammenfassen: Der Graf Aloys Comingo verliebt sich in Imelde von Lussan, darf diese als Tochter des väterlichen Erzfeindes nicht heiraten, soll von seinem Vater zu einer passenderen Vermählung gezwungen werden, schafft es aber dieser Heirat zu entgehen. Als dennoch die falsche Nachricht von deren Vollziehung im Hause Lussan eintrifft, willigt Imelde in die Verbindung mit dem ungeliebten spanischen Granden Benavides ein. Comingo tritt unerkannt als Maler in dessen Dienst, wird von diesem entdeckt und verwundet ihn tödlich, wird selbst verletzt und stirbt vor den Augen der Geliebten, die dann sich gleichfalls das Leben nimmt.

*Romeo und Julia* lässt nicht nur grüßen, sondern wird mittels eines Bildentwurfs, in dem Aloys sich selbst als Romeo und Imelde als Julia skizziert, explizit im Text benannt. Nun kann man sich wohl gut vorstellen, dass ein Drama, das in der ersten, fünftaktigen Fassung über 350 Druckseiten ausfüllt, keineswegs auf diese klassische Liebestragödie reduziert werden kann, und dass die sogenannten Nebenhandlungen eine derartige lebendige Eigendynamik entfalten, die Stoff zu einer ganzen Reihe von Einzeldramen geliefert hätte (hier ist selbstverständlich nicht der Ort, auch nur andeutungsweise auf diese Handlungsfülle einzugehen, und ich kann nur hoffen, dass diese kurzen Anmerkungen ein wenig auf eine Lektüre des Textes selbst neugierig machen können).

Zum Zusammenhalten dieses doch recht Disparaten bedarf es viel mehr als nur der üblichen in Akte und Auftritte eingeteilten Handlungsfolge.

<sup>11</sup> Vgl. dazu den Kommentar in BRENTANO 2010/11, Bd. 13,2, S. 39ff.

<sup>12</sup> So Ludwig Geiger in der Einleitung zu seiner lakonischer Zusammenfassung des Dramas von d’Arnaud, der ich hier folge, vgl. GEIGER 1918, Sp. 144.

Brentano überzieht daher seinen Text mit einem dichten Netz lexikalischer Wiederholungen und setzt vor allem zwei zentrale Leitmotive ein: als erstes ein leitmotivisch genutztes Requisit, ein fluchbeladenes Schwert, auf das ich später noch eingehen werde; dann einen Liedtext, der in extenso und auf verschiedene Weise variiert gekürzt durch alle Akte sich hindurchzieht und zu dem auch die von einem Chor gesungenen Schlussverse gehören. Insgesamt nicht weniger als dreizehn Mal begegnet man Versen dieses Gesangs. Brentano entnahm, mit leichten Varianten, die zwei Strophen einem sechsstrophigen Lied aus *Des Knaben Wunderhorn* (was auch als freundschaftlicher Wink an Achim von Arnim, der es aus einem pietistischen Gesangsbuch für das *Wunderhorn* bearbeitet hatte, gesehen werden darf)<sup>13</sup>.

Der Liedtext lautet im Drama:

O Zorn du Abgrund des Verderbens  
Du unbarmherziger Tyrann  
Du nagst und tödtest ohne Sterben  
Und brennest stets von neuem an  
Wer da geräht in deine Haft,  
Bekömmt der Hölle Eigenschaft

Wo ist o Liebe deine Tiefe  
Der Urgrund deiner Wunderkraft  
Herz nur ein einziges Tröpflein prüfe  
Von dieses Quelles Eigenschaft,  
O wer in diesem tiefen Meere  
Gleich einem Tröpflein sich verlöre! (44f.)

Allerdings taucht der vollständige Liedtext nur einmal, ganz am Anfang des Dramas auf. Indem immer wieder nur Bruchstücke daraus zitiert werden, erweisen sich diese wie magische Verständigungsformeln zwischen den Dramenpersonen. In Verbindung damit wird auch das Objekt, das pietistische Gesangsbuch selbst, zum Wieder-Erkennungsmittel zwischen einem Vater, dem Hausmeister, und seinem Sohn (Forcas). Doch anders als die Liedverse ist dieses 'Büchlein' als Handlungsrequisit zwiespältig und verstärkt nur die Täuschung Zingas, die sich bei seinem Auffinden noch weiterhin für die Schwester von Forcas hält und dieses Liederbuch daher für ein Vermächtnis ihrer vermeintlich gemeinsamen Mutter ansehen muss

---

<sup>13</sup> Vgl. BRENTANO 2010/11 Bd. 13/2, S. 282-286.

(während sie in Wahrheit sich am Ende als die Schwester des geliebten Aloys und damit zugleich aber als die Tochter des verhassten Comingo entdeckt).

Das lexikalische Netz ist dicht gespannt und leistet einen deutlichen Beitrag zur Textkohärenz: Man hat gezählt, dass “Zorn” über 60-mal, “Liebe” “insgesamt 135-mal” im Drama genannt werden, nimmt man zu “Zorn” aber die verschiedenen Wortformen von “Hass” hinzu, so kommt man auf ein etwa ausgeglichenes Verhältnis. Sabine Gruber hat sich dem leitmotivischen Lied und seinen Kontextualisierungen ausführlich gewidmet und die verschiedenen Stellen des Dramas, wo seine Verse von verschiedenen Personen in ganz unterschiedlichen Situationen gesprochen oder gesungen werden, zusammengestellt, worauf ich hier nur verweisen kann<sup>14</sup>. Philologisch vollkommen zurecht hat sie darüber hinaus auf die möglichen Verknüpfungen mit der Temperamentenlehre, den Gegensatz von Choleriker und Sanguiniker, zu Zeiten Brentanos Bestandteil des allgemeinen Weltwissens, hingewiesen. Sicherlich zutreffend ist auch die mögliche Verbindung der Temperamentenlehre mit den Todsündenkatalogen des katholischen Katechismus, die etwa “die Todsünde des Zorns als ‘unordentliche Begierd sich zu rächen’”, definieren, “die von dem Zorn aufgrund einer ‘rechtmäßigen Ursach’ und aus vernünftigen Gründen”<sup>15</sup> unterscheiden, und also die Erinnerung daran, dass insgesamt in der romantischen Literatur und besonders bei Brentanos Werken das christliche Substrat immer mitverstanden werden sollte (etwas, das dem modernen Leser mit seiner, noch von Umberto Eco beklagten, mangelnden Bibelkenntnis<sup>16</sup> immer schwerer fällt).

Dies alles ist richtig und interessant, das sind jene Informationen, an denen sich der fachmännische Leser in den Apparaten erfreut und weiterbildet, dieses immerhin ja auch möglicherweise – wie Jean Paul es nennt – “vergnügte Notenleben”<sup>17</sup> verhindert aber mit seinen schier uferlosen Kontextualisierungen die ‘Lust am Text’. Es führt eher bei aller guten Absicht zur typisch ‘philologischen Neutralisierung’ der Emotionen, die den Gestalten der Texte zugeschrieben sind und die sich auf den Leser übertragen sollen und müssen, denn sonst würde er sich wohl kaum der Anstren-

<sup>14</sup> Vgl. GRUBER 2010, S. 209-214.

<sup>15</sup> GRUBER 2010, S. 215.

<sup>16</sup> Vgl. ECO 1989.

<sup>17</sup> Vgl. REHM 1959.

gung unterziehen, hunderte von Dialogseiten zu rezipieren. Wenn die Worte sich in ihm nicht zu einer spannenden, d.h. emotionsgeladenen Erfahrung veranschaulichen, bleibt es bei der Partitur, die nicht zu Musik wird.

In diesem Sinne also zurück zum Leitmotiv Gesangstext: Das Entscheidende ist, dass seine Verse in ihrem klaren kontrastierenden Gegengesang die den gesamten Text dominierenden Basisemotionen Zorn/Hass und Liebe kondensiert zum Ausdruck bringen<sup>18</sup>. Von Anfang an sind die Figuren (und eben mit ihnen der Leser) einem Wechselbad dieser entgegengesetzten Emotionen ausgesetzt. Die Welt derjenigen, die den grausamen Bürgerkrieg nicht mehr erfahren mussten, ist bestimmt vom Liebesgefühl, dessen Erfüllung aber auch bei diesen Kindern der Kämpfer noch gestört und im zentralen Fall der beiden Titelhelden sogar tragisch verhindert werden kann. Dies hängt zugleich eng zusammen mit der schmerzlichen Suche nach den verlorenen Vätern, die den Kindern fern sind durch ihren ungebrochenen Hass, der sie, wie Graf Comingo, auch nach Ende des Krieges, noch ganz erfüllt, oder im tatsächlichen Sinne fern, da durch die Kriegswirren von ihnen getrennt. Gleich im ersten Auftritt des ersten Aktes wird dieses Dilemma im Verhalten der in Männerkleidern reisenden Zinga zum Extrem des grundsätzlich sich allem Liebeswerben verschließenden Mädchens gesteigert:

Nein (sagt sie zu Otto/Othon, den sie gerade im Ringkampf bezwungen hat) bleib, doch sprich mir nie von Liebe, und niemals sprich zu mir als Weib, ein Jüngling will ich sein, sei mein Gesell, so wandlen wir biß daß die Tage hell – biß daß ich meinen Vater hab gefunden – (20).

Der Leser nimmt nun Teil an der langsam sich erweichenden Abwehrhaltung Zingas gegenüber Othons geduldigem Werben, dem immerhin im dritten Akt ein hellerer Hoffnungsschimmer leuchtet: Zinga und Othon wollen in einem Intrigenspiel als Magelone und ihr Vater verkleidet deren Ankunft im Schloss Comingo zuvorkommen, um die Zwangsheirat Magelones mit Aloys zu verhindern:

STIMME.

O Liebe wo ist deine Tiefe

---

<sup>18</sup> Vgl. GRUBER 2010, S. 218: "Das Lied ist somit nicht nur eine Art Leitmotiv, sondern enthält darüber hinaus in sehr konzentrierter Form die Essenz des Dramas".

ZINGA.

Hier Hier! der liebe gute Othon, der kommt recht willkommen,

(...)

und wie du kamst so nannt ich dich willkommen, weil ich nach dir mich sehnte zu einer Maskerade, Comingo kennet nicht die Braut, die er seinem Sohne bestimmt – wie wäre es wenn ich mich verlarvte und gebst mir als Bruder oder Vater das Geleit,

OTHON.

Warum als Liebster nicht, die Rolle wollt ich besser spielen

ZINGA.

Die Rolle spielst du gut, ja ganz vortreflich, und ja ich liebe dich ein wenig in der Rolle

OTHON.

Ein Wenig, ach ein Wenig, laß dich küssen, ein wenig nur,

ZINGA.

Friede, friede, doch das wir nicht hier aus der Rolle fallen – (186-188).

“Aus der Rolle fallen” heißt hier aber: ins wirkliche Leben, d.h. in der fiktionalen Realität des Dramas, in die inzwischen nicht nur innerlich akzeptierte Liebe von und nun auch zu Othon.

Neben dieser hier von Zinga und Othon de Lussan gibt es eine ganze Reihe von Geschichten glücklichen Findens und Wiederfindens in diesem Drama: Philipp Forcas Vater mit seinem gleichnamigen Sohn, Magellone mit Jerome de Lussan; schließlich Zinga als Jeanne de Comingo mit ihren Eltern Cominga, Comingo und ihrem Bruder Aloys, letztlich eine große Kette wiederhergestellter Liebes- und Familienbande, aus der einzig das Paar der Titelhelden ausgeschlossen bleibt.

Hier kommt nun das schon genannte Schwert als “fatales Requisit”<sup>19</sup> ins Spiel. Nach langem Aufenthalt in der Ferne, in Deutschland, nach Frankreich zurückkehrend, schenkt Aloys zunächst dem Vater Glauben, dass es sich bei seinem Nachbarn Lussan, dem ehemaligen Kamisarden, tatsächlich auch um seinen “Feind” (54) handele, und übernimmt willig den Auftrag, in der Stadt Dokumente zu beschaffen, die in einem alten Streit um Landbesitz Beweise zugunsten der Ansprüche Comingos bringen sollen. Als er auf der Reise jedoch erfährt, dass die von ihm geliebte Imelde – Pamino verliebt sich in der *Zauberflöte* in das Bild, Aloys verliebt sich in Imelde,

<sup>19</sup> SAUER 2009, S. 59.

als er auf der Hinreise in die Heimat ihren Gesang, den Klang ihrer Stimme hört! – die Tochter des Feindes seines Vaters ist, verbrennt er die Papiere, um der Fehde ein Ende zu setzen. Nachdem er vom Vater wegen dieser Subordination in einem Turm festgesetzt worden war, willigt er zum Schein zu der von jenem abgemachten Ehe mit Magelone ein. An dieser Stelle tritt das Schwert in die Handlung, Comingo überreicht es seinem Sohn:

Hier hast du meinen Degen, deine Freiheit, ich schenk ihn dir; es ist der Ehrendegen meines Hauses, er ist geweiht mit giftigem Ketzerblut, Collignys Blut tranck er am Feste Bartholomai – am blutigen Hochzeitsfeste in Paris, vermählte er den Ketzer mit dem Tod – (198).

So stellt das Requisit einen direkten Zusammenhang her zwischen der Familiengeschichte und dem grausamsten Beginn der Hugenottenverfolgung, mit der Bartolomäusnacht vom 24. August 1572, als auf Befehl von Caterina de' Medici, die Frankreich für ihren noch unmündigen Sohn Karl IX regierte, tausende Hugenotten, darunter auch Colligny, ermordet wurden. In dieser Tradition heißt Freiheit für Comingo die Vernichtung des Feindes.

Geschichtliche Bürde und individueller Liebes- und Lebensdrang sind in Brentanos Drama unversöhnliche Gegensätze; wenn es zu einer fragilen Harmonie kommen kann, dann nur in bewusster Distanznahme zum historisch Vergangenen und in der Option für eine geschichtslose Gegenwart. Wenn für Jean Paul die Gegenwart "für nichts als den Magen gemacht", die Geschichte aber nur "eine zusammengeschobene, von Ermordeten bewohnte Gegenwart"<sup>20</sup> bedeutete, so wäre mit Brentano das Jetzt als Reich des Hasses zu denunzieren, gleichfalls bestimmt vom am Schwert haftenden Blut der Ermordeten, determiniert also von einer Geschichte als rein zerstörerischer Kraft, teuflischer Macht – für ihn wie für Jean Paul gibt es als Trost nur den Händedruck des Freundes im Dunkeln und das offene, nicht an die Geschichte gebundene Reich der Phantasie.

Aloys, für den Freiheit nicht die Freiheit der Rache, sondern die der Liebe ist: "die Lieb ist frei, sie ist der Herr der Welt" (149), hofft noch, sich den Plänen seines Vaters zu entziehen, das in diesem Geschenk des unnachsichtigen Hasses drohende Schicksal umgehen zu können:

---

<sup>20</sup> JEAN PAUL 1960, S. 509.



Ich danke Vater, für die Hochzeitsgabe, die blutige Gabe, möge meine Freiheit und mein Glück versöhnen dieses Schwerdes Rache Geist (198).

Selbstverständlich, wie es sich für diesen deutlich dem Muster der Schicksalstragödie<sup>21</sup> folgenden Handlungsstrang gehört, wird das Schwert auch in den Händen des hassfreien Aloys zum tragischen Werkzeug der Rache. Allerdings anders als von Comingo erhofft. Denn es wird nun den Imelde aufgezwungenen Mann Benavides töten – Benavides, in dessen Familienbesitz dieses Mordinstrument einst gewesen war, und der stets sich bei Comingo darum bemüht hatte, es von diesem wieder zu erlangen, wie dieser von ungebrochenem Hass erfüllt und sich in der Tradition der mörderischen Großväter fühlend. Dass er es wiedererlangen werde, findet sich als Teil der vielen typischen Motive der Schicksalstragödie gleich doppelt prophezeit: von einer Zigeunerin und vom grausamen als Hamletscher Geist erscheinenden Ahnherrn, dem Hugenottenschlächter höchstpersönlich. Tatsächlich kehrt es zu Benavides zurück, und zwar “mitten durch die Brust” (332), indem Aloys ihn damit tödlich verwundet. Als am Schluss des Dramas der sterbende Aloys seine Geliebte unzweideutig zum Selbstmord auffordert – “sie kniet neben ihm [...] ALOYS: O Tod, wie bist du schön, aus ihren Augen – Imelde lebe nicht ohn mich [...]” (378) – hat sie (man weiß nicht ganz, wie dies gekommen sein mag, denn eigentlich sollte es mit Benavides begraben im zerstörten Schloss liegen) das Schwert zur Hand, in das sie sich mit den obligaten Worten: “Er ist tod – ach er ist tod, o Aloys – ich komm ich komm zu dir –” (379) hineinstürzt. Hieran schließt sich dann die Versöhnungsszene der verfeindeten Väter an, die man, den Brentano nach der Generalbeichte stets um Jahre vorwegnehmend, gerne so gedeutet hat, dass es eben nur im christlichen Heil nach dem Tode wahre Versöhnung geben könne, wie eben im Friedenstempel Cavaliers, wo die Leichen der Feinde dann – eben – ganz friedlich nebeneinander liegen.

So trübt nun dieses gruselige melodramatische Ende, das den Kitsch wohl nicht nur streift, den über lange Strecken hinweg hingegen komödienhaften Text zur Tragödie ein. Doch der Leser wird über den grimmigen Hassgestalten nicht vergessen, wie viele “Tröpflein” vom “tiefen Meere” der Liebe er gekostet, wie viele Liebesdialoge er zuvor rezipiert hat, und

<sup>21</sup> Vgl. GRÖSSEL 1959.

darin auch den wohl komplexesten Satz der deutschen Literatur über die Schwierigkeit des Ausdrucks von Emotionen:

IMELDE. (...)

Wenn du so liebest, wie du sagen kannst, und so geliebt wirst, wie ichs sagen möchte, Waß will ich mehr, als nur es sagen können, wie sehr ich liebe und geliebet bin [...] (150).

### Bibliographie

- BRAUER Ursula (1993), *Isaac von Sinclair: eine Biographie*, Stuttgart.
- BRENTANO Clemens (2010-2011), *Sämtliche Werke und Briefe, Dramen II,1: Aloys und Imelde*. Bd. 13,1: *Text*, unter Mitarb. v. M. Grus u. S. Leidinger hrsg. v. C. Sinn; Bd. 13,2: *Lesarten und Erläuterungen*, unter Mitarb. v. H. Schwinn hrsg. v. C. Sinn. Frankfurt a. M.
- ECO Umberto, *Perché l'Iliade e non la Bibbia?*. In «L'Espresso», 10/09/1989.
- GEIGER Ludwig (1918/19), *Eine literarische Verspottung Varnhagens durch Clemens Brentano. Das Drama Aloys und Imelde*. In «Zeitschrift für Bücherfreunde» 10, Beiblatt, Sp. 144 f.
- GRÖSSEL Hanns (1959), *Brentanos Drama Aloys und Imelde. Untersuchungen zu seiner Motivik und Struktur*. Diss. (masch.), Göttingen.
- GRUBER Sabine (2010/11), *„Zorn und Liebe“: zur Neukontextualisierung eines geistlichen Liedes bei Brentano*. In «Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft» 22/23, 197-218.
- HEGEL Hannelore (1971), *Isaak von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der idealistischen Philosophie*, Frankfurt a.M.
- JEAN PAUL (1960), *Werke*, hrsg. v. N. Miller, Bd. 1, München.
- METZLER LEXIKON LITERATUR, begründet v. G. u. I. Schweikle, hrsg. v. D. Burdorf, C. Fasbender u. B. Moennighoff, 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 2007.
- NIENHAUS Stefan (2003), *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*, Tübingen.
- NIENHAUS Stefan (2014), *„Die Liebe stirbt uns ab“: Scheitern verbaler Intimität und gestische Affektäußerung in Tiecks Aufruhr in den Cevennen*. In F. Almai u. U. Fröschle (Hg.), *Literatur im Kontext. Kunst und Medien, Religion und Politik. Fs. für Walter Schmitz*, Dresden, 203-214.
- REHM Walther (1959), *Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser*, Stuttgart.
- SAUER Christina (2009), *Clemens Brentanos Dramenfragmente aus den Jahren 1811-1816. Mit einer historisch-kritischen Edition von Blutschuld. Todtenbraut, Oranje boven und Zigeunerin*, Würzburg.
- SCHERER Stefan (2003), *Witzige Spielgemälde: Tieck und das Drama der Romantik*, Berlin.
- SINCLAIR Isaak von (1806), *Das Ende des Cevennenkriegs. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Crisalin*, o.O.
- SINCLAIR Isaak von (1806), *Der Anfang des Cevennenkriegs. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Crisalin*, o.O.
- SINCLAIR Isaak von (1807), *Der Gipfel des Cevennenkriegs. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Crisalin*, o.O.
- TIECK Ludwig (1988), *Romane*, hrsg. v. M. Lachmann, Darmstadt.

GESPENSTER-GESCHICHTE.  
THEODOR STORMS *DER SCHIMMELREITER*

Dieter Heimböckel

I

Versetzen wir uns zu Beginn mit Albert Ehrenstein in die Situation eines "Exterritorialen"<sup>1</sup>, eines Außerirdischen, der als Gesandter einer erdenfernen Hemisphäre Kundschaft von einem Planeten bringen soll, über den den Einheimischen schon längst nichts mehr einfällt. Und beobachten wir diesen Außerirdischen dabei, wie er sich, weil er sich mit den Lektüregewohnten dieser Einheimischen vertraut machen will, um nach Art eines Feldforschers dem Lebensalltag seiner Probanden und ihren Eigentümlichkeiten näherzukommen, Land und Leute durch die Literatur zu erschließen sucht, wie der Zufall ihn, über das Meer einfliegend, nicht nach Lübeck, sondern nach Husum führt und wie er sich auf Spurensuche desjenigen begibt, der wie kein anderer aus der Landschaft, der er entsprungen ist, genommen zu sein scheint. Er hat alles, was er braucht, um mit dem Text, der für ihn die Grundlage seiner Studien bildet, angemessen umzugehen, er ist mit den grundlegenden Finessen eines Exegeten ausgestattet, vertraut natürlicherweise auch damit, dass man Autor und Erzähler nicht verwechseln darf, dass man, wenn mehrere Erzähler am Werk sind, bestimmte Widersprüche einzukalkulieren hat und dass Zuverlässigkeit eine Kategorie ist, der man mit jeder nur erdenklichen Portion Misstrauen begegnen sollte. Aber als er sich eines Abends auf den Weg macht, mit einigen Wegweisern im Gepäck, die ihm aus einschlägigen Kompendien sachkundiger Experten zur Verfügung stehen, um den Wirkungskreis Hauke Haiens zu erkunden, sieht er sich ganz unvermittelt einem Gegenstand ausgesetzt, der all dem, womit er sich beschäftigt hat, Hohn spricht: Denn er stößt auf das Grab Haukes bzw. auf einen Gedenkstein, der mit den wesentlichen Angaben zu seiner

---

<sup>1</sup> EHRENSTEIN 1911.

Person versehen ist. Hauke Haien hätte gelebt? Er wäre keine Erfindung eines zeit seines Lebens an "Husumerei"<sup>2</sup> laborierenden Autors, der am Ende seiner Laufbahn noch einmal eine Kostprobe seiner wattenmeererprobten Künste abzuliefern sich bemühte?

Man sagt, was das Meer einmal verschlungen habe, gebe es so leicht nicht mehr her. Im Falle des *Schimmelreiters* will es die Überlieferung zwar so, dass die toten Körper von Hauke Haien, Weib und Kind "von dem abströmenden Wasser durch den Bruch ins Meer hinausgetrieben und auf dessen Grund allmählig in ihre Urbestandtheile aufgelöst" worden seien<sup>3</sup>; aber dass es an einem Erinnerungsmal auf dem Kirchhof fehle, wie man sich erzählt, stimmt nach den Eindrücken unseres Exterritorials offensichtlich so nicht oder zumindest: nicht ganz. Die Geschichte scheint ein wenig vertrackt zu sein, mir jedenfalls gibt sie mehr Rätsel auf, als ich ursprünglich einzugestehen gewillt war. So nehme ich mir die Freiheit, im Folgenden auch von mir zu schreiben, was vielleicht umso mehr geboten ist, als ich mir andernfalls leicht den Vorwurf einhandeln würde, bereits abgegrastes Terrain noch einmal abmähen zu wollen. Florakundige könnten zu Recht einwenden, dass Gras, wie jede andere Pflanze im Naturreich auch, die Eigenschaft besitzen würde, nachzuwachsen, darum muss – auf unser Feld übertragen – einem in der Tat nicht unbedingt bange davor sein, es noch einmal zu beackern. Wer die Philologie als eine Art Mischkultur denkt, muss ohnehin nicht befürchten, dass – sagen wir – die Kafka-Exegese auf absehbare Zeit an ein Ende kommen wird. Nun ist Storm nicht Kafka und der *Schimmelreiter* nicht die *Verwandlung*, obwohl der Nordsee-Erzählung auch etwas Metamorphosenhaftes innewohnt, eine gewisse Affinität zur Verwandlung, der aufgrund ihres Unheimlichen immer auch etwas Gespenstisches eignet<sup>4</sup>. Aber um dieses Gespenstische geht es mir nicht, es geht nicht um das gespenstische Erzählen, das Philipp Theisohn schon vor einiger Zeit für diese Erzählung ausgemacht hat, indem er bei und in ihr dem Gespenst des Erzählers, dem Gespenst der Erzählung und dem Gespenst der Novelle nachgegangen ist<sup>5</sup>. Oder vielleicht geht es mir

<sup>2</sup> FONTANE 2014, S. 201.

<sup>3</sup> STORM 2014, S. 94. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle DS und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

<sup>4</sup> Vgl. REBER 2013 u. GEISENHANSLÜKE / RAUCH 2013.

<sup>5</sup> Vgl. THEISOHN 2008.

auch darum, denn um das Gespenstische des Textes geht es mir insofern, als mich sein Fortwirken in der Geschichte interessiert und die Frage, welche Geschichte daraus entstanden ist. Freilich ist auch diese Geschichte bereits erzählt worden, indem sich dem Zusammenhang von Dichtung und Wahrheit gewidmet und der Frage Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, inwieweit sich der *Schimmelreiter* in das Gedächtnis insbesondere der Nordfriesen eingeschrieben und sich dabei zu einer Art Mythos verselbstständigt habe<sup>6</sup>. Allerdings ist die Geschichte, die hier erzählt wird, eine andere, weil sich in ihr unterschiedliche Geschichten kreuzen bzw. überlappen, wie sich nachfolgend zeigen wird. Und meine eigene Geschichte bildet dazu den Ausgangspunkt.

## II

Eine Ahnung davon, dass es den *Schimmelreiter* gegeben haben könnte, hatte ich schon seit meiner frühesten Kindheit. Darum hat mich weder die Novelle noch ihr Autor wirklich je interessiert. Mir war es offensichtlich genug, dass die Familie väterlicherseits aus lauter Schimmelreitern bestand. Die Heimböckels waren, was man dem Namen nicht unmittelbar anmerkt, weil man ihn eher im Süddeutschen verortet, in Nordfriesland ansässig, vorzugsweise auf der Husum vorgelagerten Insel Nordstrand, die heute aufgrund eines Damms und nachfolgender Eindeichungen eine Halbinsel ist. Als Deichgraf hat sich von ihnen keiner einen Namen gemacht, die Lebensverhältnisse des Familienzweigs, dem ich entstamme, waren eher bescheiden, so bescheiden, dass die Kinder in dieser vielköpfigen Familie schon früh das Haus verlassen mussten, damit Platz für die nachfolgenden Geschwister geschaffen werden konnte. Verdienste in der Deicherhaltung hat sich allerdings mein Großvater erworben, der als Maulwurfjäger von Nordstrand nachweislich an der Sicherung der Insel mitgewirkt und sich damit in die Annalen des Eilandes eingetragen hat. Eher mittel – bis klein – als großwüchsig, hatte er sich in meiner Phantasie allerdings nicht das Format erobert, in der Nachfolge Hauke Haiens einen Ehrenplatz einzunehmen, wenn auch die zum Jähzorn neigende Entschiedenheit, die mir noch erinnerlich ist, eine gewisse, mir aber erst heute nachvollziehbare

---

<sup>6</sup> Vgl. HOLANDER 1976 u. BARZ 2000.

Abkunft nahelegt, die sich in meinem Vater fortgepflanzt hat. Mein Vater dagegen hätte das Zeug zumindest zum Deichbauer gehabt, für einen Deichgrafen hätte es nicht gereicht, dafür hatte ihm der "gehörig[e] Klei unter den Füßen" (DS 31) gefehlt: Er war ein ausgesprochen folgsamer Schüler, war gut in Mathematik und hatte keine Scheu davor, wenn es darauf ankam, seinen Vorteil auch körperlich zu erstreiten. Da er die Insel nach absolvierter Lehre verlassen musste, um sich nach dem Willen seines Vaters den Wind der weiten Welt um Ohren und Nase wehen zu lassen, rückte der Deichbau jedoch, für den er auch vorher schon kein überliefertes Interesse hegte, erst recht in eine weite und schließlich nicht mehr zu erreichende Ferne.

Für die männlichen Heimböckels meines Familienzweigs bedeutete Handwerk goldener Boden: Mein Vater wurde Maurer, zwei seiner drei weiteren Brüder übten den Beruf des Zimmermanns aus, der dritte fiel im Krieg. Das ist nun nicht der Stoff, aus dem unbedingt Schimmelreiter-Geschichten gemacht werden, und von einem Deichgrafen, der sich in die Familie eingeheiratet hätte, kann auch nicht die Rede sein. Die sieben Schwestern heirateten Bauernsöhne, Schiffsköche, Schankwirte, Bergleute, Fremdenlegionäre und wen auch immer; aber von jemandem, der in die Fußstapfen von Hauke Haien getreten wäre, fehlt jede Spur. Und dennoch. Der Geist des Schimmelreiters schwebte über allen Dingen, Hauke Haien war abwesend allgegenwärtig – freilich nicht so, dass er die Gespräche bestimmt hätte, aber in der Art, wie in der Stube des Deichgrafen oder im Ortskrug vor unvordenklicher Zeit, ohne dass seiner ausdrücklich gedacht werden musste, der Untergang Rungholts gegenwärtig gewesen sein mochte. Für Bestehen und Untergang der sagenhaften Stadt Rungholt musste es auch keinen Beweis geben; genug, wenn der Blanke Hans an Tür und Fenster klopfte, da stellte sich unwillkürlich die Erinnerung ein, so wie sich die Erinnerung einstellte, als 1962, fast genau auf den Tag ein Jahr nach meiner Geburt, eine Flutkatastrophe weite Teile der Nordseeküste heimsuchte und 315 Todesopfer forderte. Diese Sturmflut, würdig, in einem Atemzug mit der Großen Mandränke von 1362 genannt zu werden, der auch Rungholt zum Opfer gefallen sein soll, ist ein fester Bestandteil meiner Lebensgeschichte; ich würde nicht über den *Schimmelreiter* sprechen, wären nicht die Wellen der Erzählung über die seinerzeitigen Ereignisse und den heldenhaften Einsatz des damaligen Senators der Polizeibehörde Hamburg und nachmaligen Bundeskanzlers, Helmut Schmidt – ‘min Hel-

mut', wie meine Großmutter nicht müde wurde zu betonen –, dank meines Vaters, der inzwischen Heimstatt im Exil des Ruhrgebiets gefunden hatte, nach Oberhausen geschwappt. Diese Wellen trugen uns, meine Eltern und mich, aber auch jedes Jahr in der Ferienzeit wieder zurück an die Nordsee, in das Haus meiner Großeltern, in dem sich nun schon längst der Kindersegen verflüchtigt hatte und der verlorene Sohn umso willkommener wieder in dem Schoß der Familie aufgenommen worden war.

Wenn nun, an ausgesuchten Tagen, die verstreute Familie aus allen Himmelsrichtungen der Insel und des Festlandes in das dann aus allen Nähten platzende Haus der Großeltern einkehrte und über 'Koffie un Kooken', gerne auch bei einer Tasse Teepunsch, über die Vergangenheit schnackte, dann war Hauke Haien ein zwar nicht geladener, aber stiller Gast. Wie gesagt, um Hauke Haien selbst ging es so gut wie nie, auch nicht um seinen erzählerischen Ziehvater Theodor Storm, aber worüber erzählt wurde, das betraf beide in gewisser Weise ganz unmittelbar. Deichgeschichten aus der Nachbarschaft spielten dabei eine Rolle, Erinnerungen an die Zeit, als die Brüder und Schwestern schon als Kinder bei den Bauern Kühe und Schafe hüten mussten und bei Unwetter nachts die Angst durch das Reetdach pfiß, als man über den von Adolf Hitler zu Ende gebauten Damm sich noch mit dem Fahrrad oder gar zu Fuß auf den Weg nach Husum machte, Hattstedt und seinen Kirchfriedhof, wo Hauke Haiens Gedenkstein steht, links liegend lassend, um eine Kleinigkeit, die auf Nordstrand nicht erhältlich war, zu kaufen, oder bloß, um einmal dort gewesen zu sein und darüber sprechen zu können, dort gewesen zu sein, oder welche Gründe dafür auch immer eine Rolle gespielt haben mögen. Husum, die graue Stadt am Meer, Mythos ebenso wie der Schimmelreiter, aber doch ein kartographierter Mythos und daher real wie jede andere Stadt in der Welt auch, nur dass Hauke Haien hier (und nur hier) der Deichobrigkeit sein von ihr schließlich bewilligtes Groß-Projekt, wie man heute sagen würde, vorgestellt und von hier aus den Weg genommen hatte, auf den er von einem Fremden, über den noch ausführlicher zu sprechen sein wird, den Schimmel erwarb, jenen Schimmel, mit dem das Unheil Haukes gewissermaßen seinen Lauf nahm. Ohne diesen Schimmel freilich, für diese Behauptung muss man kein hermeneutisch mit allen Wassern gewaschener Interpret und Analytiker sein, hätte es Hauke Haien, wie wir ihn kennen, nicht gegeben. Es würden auch nicht die zahllosen Schimmelreiterherbergen und -unterkünfte existieren, die Restaurants und Gaststätten, die Schim-



melreiterapotheken und -bäckereien, die Einheimischen wie Gästen in Nordfriesland und jenseits der Regionalgrenze Spalier stehen, die Aquavits, Liköre und Schnäpse, die seinen Namen tragen und dem einen oder anderen Mitglied meiner Familie einen gehörigen Rausch eingeflößt haben, die Schiffe, die unter Hauke Haiens Flagge das Wattenmeer kreuzen, und vor allem der nach dem Deichgrafen benannte Koog, der zahllosen einheimischen wie fremden Vogelarten, die von hier aus die Fama der friesischen Ikone in die Welt tragen, zum Schutz und als Brutstätte dient. All das hätte es ebenso wenig gegeben wie die *Beobachtungen aus dem Land des Schimmelreiters* aus der Feder des ehemaligen Sekretärs der Theodor-Storm-Gesellschaft und Direktors des Theodor-Storm-Zentrums in Husum<sup>7</sup>. Und wenn dann noch im Kreis der Familie, beseelt durch die gemeinsame Erinnerung und ein wenig berauscht durch ‘Tines Kôm’, der dem Tee erst sein richtiges Aroma verleiht, das Lied der Nordfriesen angestimmt wurde, dann war Hauke Haien nicht mehr nur ein stiller, sondern ein durch und durch leiblicher Gast:

Wo de Nordseewellen trecken an de Strand,  
 Wor de geelen Blöme bleuhn int gröne Land,  
 Wor de Möwen schrieen gell int Stormgebrus,  
 Dor is mine Heimat, dor bün ick to Hus<sup>8</sup>.

Sollte es, wenn “Well’n und Wogen” in jenen Tagen mir mein Wiegenlied sangen, wie es in der zweiten Strophe des Liedes heißt, noch verwundern, dass mein Interesse an der *Schimmelreiter*-Novelle und seinem Autor sich in Grenzen hielt? Ich hatte doch beide in gewisser Weise aus erster Hand, warum sollte ich mich mit der Kopie beschäftigen, wenn mir das Original gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen ist? Dass ich dabei mehr ahnte als wusste, wurde mir erst in dem Moment deutlich, als ich eine Nolde-Ausstellung in Hamburg besuchte und im Zuge meiner dadurch neu entfachten Neugier auf das Ferien- und Vater-Land meiner Kindheit und Jugendzeit den *Schimmelreiter* zur Hand nahm und mich mit der Geschichte so beschäftigte, wie ich sie hier wiederzugeben suche.

<sup>7</sup> Vgl. EVERSBERG 2009.

<sup>8</sup> *Friesenlied*; online unter: <http://www.musicanet.org/robokopp/Lieder/wodienor.html> (Stand: 04.06.2018).

## III

Habe ich die Geschichte bislang vorwärts erzählt, so erzähle ich sie ab jetzt rückwärts. Das mutet in episch-narrativer Hinsicht einigermaßen widersinnig an, aber Gespenstern eilt nicht unbedingt der Ruf voraus, dass sie rational oder logisch agieren würden. Darum erlaube ich mir, mit der aktuellen Gegenwart fortzufahren und im Geburtsjahr Hauke Haiens, das wir auf das Jahr 1717 veranschlagen sollen, zu enden.

Das Jahr 2017 ist für meinen Zusammenhang in dreifacher Hinsicht ein bedeutungsschweres Jahr. Denn wir zählen in diesem Jahr nicht nur Hauke Haiens 300. Geburtstag, in ihm fallen auch, so will es zumindest der Zufall der Geschichte, der 200. Geburtstag Theodor Storms und der 150. Geburtstag Emil Noldes zusammen. Mehr nordfriesische Hochkultur, in einem symbolischen Datum verdichtet, ist m.E. nicht denkbar. Und da dem Zufall immer auch eine gewisse Notwendigkeit innewohnt, können wir Emil Nolde dabei beobachten, wie er während seiner Lehre als Holzbildhauer und Zeichner in der Sauermannschen Möbelfabrik und Schnitzschule in Flensburg (1884-88), damals noch unter dem Geburtsnamen Hansen, Schnitzarbeiten an jenem Schreibtisch anfertigt, an dem Theodor Storm den *Schimmelreiter* vollenden sollte. Neben dieser biographischen Berührung ist unbestritten, dass Theodor Storm mit Blick auf die Landschaft, die er in den Mittelpunkt seiner Arbeiten stellte, literarisch repräsentiert, wofür das Werk Emil Noldes unter anderem auch einsteht: nämlich der Marsch und dem nordfriesischen Meer einen in dieser Form bis dahin unbekanntem und nach ihm auch nicht mehr übertroffenen malerischen Ausdruck verliehen zu haben. In einem anderen Licht stellen sich dagegen Noldes Sympathien für den Nationalsozialismus dar. Nachdem man in der Nachkriegszeit lange versucht hatte, über seine Haltung den Mantel des Schweigens zu legen, woran Nolde durch die Umschreibung seiner Autobiographie selbst mitwirkte, und ihn als Opfer des Regimes zu stilisieren – Siegfried Lenz' *Deutschstunde* hat dazu im Feld der Literatur keinen unwesentlichen Beitrag geleistet –, wird im Jubiläumsjahr ein vergleichsweise schonungsloser, zumindest um Transparenz bemühter Umgang mit seiner Vergangenheit gepflegt. Zu einer Äußerung, wie sie aus dem Mund des im Legendenstatus stehenden 'Herrn der Fluten' und bekennenden Nolde-Liebhabers Helmut Schmidt noch 2015 überliefert ist, dass die "NS-Begeisterung Emil Noldes [...] gegenüber seiner Kunst ganz un-

wichtig“ sei<sup>9</sup>, kann sich selbst aus dem engeren Kreis der Nolde-Gesellschaft inzwischen wohl niemand mehr verstehen.

Es ist heute und im Nachhinein vergleichsweise einfach, dagegen zu sein, aber sich den “offene[n] Kampf gegen die Überfremdung der deutschen Kunst, gegen das unsaubere Kunsthändlerertum und gegen die Machenschaften der Cassirer- und Liebermannzeit” auf seine Fahne zu schreiben<sup>10</sup>, heißt ja nicht nur, seine Verbundenheit mit einer bestimmten Position zu äußern, sondern aktiv Partei zu ergreifen. So groß kann keine Kunst sein, dass sich solche Bekenntnisse ihrer vermeintlichen Geringfügigkeit wegen nicht zu ihr in Beziehung setzen ließen. Nolde war jedenfalls alles andere als ein Opfer; als Künstler eine Ausnahmestellung, ging er politisch seiner Landsmannschaft mit beispielhafter Ergebenheit voran, wobei er sich, auch in dieser Hinsicht keine Einzelercheinung, in einer Gesellschaft von Gleichgesinnten bewegte, die überdurchschnittlich für die Nationalsozialisten votierte. Nordfriesland war eine Hochburg der NSDAP mit einer Zustimmung, die bei der Reichstagswahl 1933 beispielsweise in Husum mit einem Wahlergebnis von fast 70 % zu Buche schlug. Die ins Nordische gravitierende NS-Ideologie traf hier, im nördlichsten Deutschland, auf ihre landesweit entschiedensten Bewunderer.

Da in der Wilhelminischen Zeit die Aufnordung des *Schimmelreiters* schon mächtig an Kontur gewonnen hatte und Hauke Haien peu à peu zum nordischen Typus schlechthin, zum Faust des Nordens mutiert war, verwundert es keinesfalls, dass kurz nach der Machergreifung mit der Verfilmung der Novelle ein Projekt ins Auge gefasst wurde, das als ein entscheidender Angelpunkt in ihrer Wirkungsgeschichte gerade in Nordfriesland gilt. “Vieles, auch viele heute noch zu machende Beobachtungen sprechen dafür, daß erst der ‘Schimmelreiter’-Film im Jahre 1934 in Nordfriesland einen Durchbruch auch in der Breite bewirkt hat. Über das allgemeinverständliche Medium des Films war es möglich geworden, sich nun zwar nicht unbedingt mit der Dichtung, aber mit der in dieser erkannten ‘Wirklichkeit’ zu identifizieren, und auf solche Identifikation, nicht auf die Rezeption von Literatur, kam es den Menschen an”<sup>11</sup>. Die Stoßrichtung des unter der Regie von Curt Oertel und Hans Deppe entstandenen Films war

<sup>9</sup> SCHMIDT 2015, S. 9.

<sup>10</sup> Zit. n. SAEHRENDT 2005, S. 60.

<sup>11</sup> HOLANDER 1976, S. 111f.

klar: Es ging um “die Arbeit, den heroischen Lebenskampf des Deichgrafen [...], der mit der Vernichtung seines Lebenswerkes zugrunde gehen muß, wie der Kapitän mit dem sinkenden Schiff”<sup>12</sup>, und damit, auf die NS-Ideologie übertragen, um die Veranschaulichung des Führerprinzips, das der Analogiebildung zwischen der historischen Figur und Hitler Vorschub leisten sollte. In der zeitgenössischen Presse wurde diese Ausrichtung entsprechend und wunschgemäß gewürdigt. “Dieser Film ist sehr zeitgemäß. ‘Blut und Boden’ heißt sein Inhalt, der Führergedanke lebt darin, die Frage der Landgewinnung klingt an, das hohe Lied vom todesmutigen Opfer des einzelnen für das Gemeinwohl bildet den heldischen Ausklang”<sup>13</sup> – so lautete ein ungezeichneter Kommentar aus dem Familienblatt «Daheim»; sein Titel: *Ein Gespenst, eine Novelle und ein Film*.

Heldensage einerseits mit der Gestalt eines Führers, in dem sich der Volkswillen verkörpert, Landschaftsepos andererseits und das Versprechen, wie es in dem Film-Vorspann heißt, ein “stolzes, wetterhartes Volk [...] im zähen Kampf mit dem Meer” zu zeigen, “das unerbittlich seine Opfer an Land und Menschen fordert”<sup>14</sup> – diese beiden Komponenten bildeten den Bezugsrahmen einer auf Identifikation zielenden Wahrnehmung, die durch orts- und darstellungsspezifische Eigenheiten zusätzlich verstärkt wurde. Denn dieser Film, “dessen Handlung in Nordfriesland spielte, war nicht nur hier gedreht worden, die Bevölkerung selbst hatte auch die Komparserie, sogar die Darsteller der einen oder anderen Nebenrolle gestellt und war auch sonst in mannigfacher Weise direkt oder mittelbar an den Filmaufnahmen beteiligt”<sup>15</sup>. Noch heute wird an dieses Ereignis erinnert, zuletzt in einer dem ehemaligen Kirchspiel Schobüll gewidmeten Chronik, wo ein Teil der Dreharbeiten stattfand und einige Komparsen rekrutiert wurden<sup>16</sup>. Darunter befand sich ein Handwerker namens Johannes Jessen, der als nachmaliger Bauunternehmer und Kommunalpolitiker die Geschicke des Ortes maßgeblich beeinflusste, nachdem er es, an der Seite von Marianne Hoppe, die in dem Film die Tochter des alten Deichgrafen und Hauke Haiens spätere Frau, Elke, spielte und mit dem Film zu einem Star der UFA avan-

<sup>12</sup> ADOLF SPONHOLZ VERLAG 1934, S. 7.

<sup>13</sup> Zit. n. WEGNER 1999, S. 222f.

<sup>14</sup> DER SCHIMMELREITER 1934, 1:28-30.

<sup>15</sup> HOLANDER 1976, S. 112.

<sup>16</sup> Vgl. HANSEN 2014, S. 240.

cierte, zu einer lokalen Berühmtheit gebracht hatte. In dieser Szene<sup>17</sup> bejubelt er die Reitkünste Hauke Haiens während des Rolandreitens (Abb. 1), das im Film anstelle des Eisboselns in der Novelle ausgetragen wird – ein dem mittelalterlichen Lanzenreiten nachempfundener Reiterwettkampf, bei dem man mit einer Lanze auf eine sich drehende Puppe zureitet, um den in einem ausgestreckten Arm befindlichen Holzschild zu treffen, ohne durch den anderen Arm infolge der Rotation aus dem Sattel geworfen zu werden. Mit seinem Sieg, den Hauke über seinen Rivalen Ole Petersen davonträgt, entscheidet sich sein zukünftiges Schicksal, weil Elke darin die Bestätigung ihrer Wünsche erhalten hat, dass er das Amt ihres Vaters erben und der Mann an ihrer Seite werden könne. “Du hast das Spiel gewonnen, Hauke”<sup>18</sup>, sagt Elke, wobei sie mit ihrem Kuss nicht nur ihre Liebe, sondern mit der Urkunde zu seiner Bestellung als Deichgraf auch die zukünftigen Machtverhältnisse im Deichverband besiegelt. Der Jubel gilt also dem Sieger im Wettkampf ebenso wie dem Mann, in dessen Händen die Geschicke der Gemeinde nachfolgend liegen werden. 24 Drehungen vollzieht die Puppe, unangefochten und mit weitem Abstand vor den Kon-



Abb. 1 (Bildschirmfoto): DER SCHIMMELREITER 1934, 31:38.

<sup>17</sup> Vgl. DER SCHIMMELREITER 1934, 31:17-32:03.

<sup>18</sup> *Ebd.*, 32:34.

kurrenten Haukes, und Johannes Jessen, der einen Zuschauer spielende Komparse aus Schobüll, zieht davor wie auch vor dem, was noch kommen wird, im Überschwang der Gefühle seinen Hut.

#### IV

Am 27. Oktober 1933 stellte die *Berliner Morgenpost* einen Zusammenhang zwischen den Dreharbeiten und dem vor Ort beginnenden Ausbau des Nordstrander Dammes her, der, wie bereits angesprochen, im Hause meiner Großeltern das eine oder andere Mal zum Gegenstand der Kaffe- und Kuchen-Gespräche wurde. Man wies in dem Blatt darauf hin, dass "Tausenden von Menschen wieder Arbeit, Brot und Lebensmöglichkeiten" geboten würden und der Film "als ein doppeltes Dokument der kämpferischen Arbeit hier an der Nordseeküste" verstanden werden müsse, "eines Kampfes, der jetzt von der nationalsozialistischen Regierung mit großer Energie, vor allem an der Westküste Schleswig-Holsteins, der Heimat Theodor Storms, erneut aufgenommen" werde<sup>19</sup>. Die hier vorgenommene Parallelisierung von Geschichten, Geschichte und Gegenwart – Bernd Wegner spricht in diesem Zusammenhang von der problematischen, Filmkunst und politische Botschaft verbindenden "Aufhebung der Grenze zwischen ästhetisch formalisierter Medienrealität und sozialhistorischer Wirklichkeit"<sup>20</sup> – ist heute selbst wiederum Geschichte, die sich freilich nicht so einsinnig erzählen lässt, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der retrograde Erzählstrang, den ich hier verfolge, hat ja nicht das Ziel, gleichsam durch eine rückwärtsgewandte Teleologie Storm und seine Novelle für etwas in Haft zu nehmen, das jenseits ihrer Verantwortung liegt. Genau das Gegenteil ist der Fall. Es geht vielmehr um die in der Geschichte liegenden blinden Flecken, ihr Gespenstisches, wenn man so will, zu dem auch der mich biographisch unmittelbar berührende Umstand gehört, dass Johannes Jessen, 1905 in Schobüll geboren und 2003 daselbst gestorben, einer der wenigen Zeugen, die nicht nur das 'Zeitalter der Extreme' in allen seinen Ausschlägen, sondern das erscriebene ebenso wie das filmische Schimmelreiterland hautnah miterlebt haben, der Lehrmeister meines Vaters war. Sein Name war mir bekannt, dass er Komparse in der *Schimmelreiter*-Verfilmung war,

<sup>19</sup> Zit. n. WEGNER 1999, S. 223.

<sup>20</sup> *Ebd.*

allerdings nicht. Auf diese Spur brachte mich erst die Beschäftigung mit Emil Nolde und das Interesse an einer Landschaft, die ich so bis dato nicht gesehen hatte. Dieses Interesse spielte mir auch Theodor Storm und die von mir lange Zeit verschmähte *Schimmelreiter*-Novelle in die Hände, die mir nun noch einmal – und doch ganz anders – eine Welt vor Augen führte, die ich eigentlich nur vom Hörensagen kannte. In das Déjà-vu-Erlebnis trug sich allerdings von Anfang an eine Irritation ein, die den eigentlichen Auslöser meiner sowohl auf wissenschaftliche als auch biographische Vertiefung ausgerichtete Recherche bildete. Es handelt sich dabei um den Schimmelkauf, genauer: um den Verkäufer des Schimmels, über den man in der Novelle nur nachträglich etwas aus dem Munde Hauke Haiens erfährt, während der Film der Kaufepisode eine eigene Szene widmet.

Die Szene hat eine Länge von 100 Sekunden<sup>21</sup>; im Vorfeld steht die gespenstische Episode, in der Hauke Haiens Knecht, Iven, auf einer im Nebel liegenden Hallig etwas Unheilvolles zu erkennen glaubt, bei dem der Teufel seine Hand im Spiel haben müsse, das sich jedoch bei näherer Betrachtung als ein Pferdegerippe herausstellt. Als Iven in Begleitung seines Herrn dem Pferde-Handel beiwohnt, glaubt er in dem Schimmel den lebendig gewordenen Geist, den er auf der Hallig gesehen haben will, wiederzuerkennen und sucht, solchermaßen verängstigt, Hauke von dem Kauf abzubringen. Seine Beunruhigung wird noch dadurch verstärkt, dass der Verkäufer ihm nicht geheuer ist. Unrasiert und mit struppigen Haaren, stellt er schon äußerlich den Gegentypus zu Hauke Haien und seiner glatten Scheitelung dar, und sein verschmitztes Lächeln und verschlagener Gesichtsausdruck flößen dem guten Iven zusätzlich die Ahnung ein, dass es hier nicht mit rechten Dingen zugehen könne (Abb. 2).

Filmisch wird die Ahnung durch einen Einstellungswechsel unterstützt, in dem der Händler, gerade noch vor Iven stehend, unvermittelt und wie von Zauberhand geführt, von einem Hügel herunterschaut und mit einem Blick, als hätte er in dem Knecht einen heimlichen Mitwisser, von dannen zieht. So wohnt der Zuschauer mit den Augen Ivens einem Teufelpakt bei, was, im Lichte von Goethes Tragödie und hinsichtlich der Mythologisierung, die der Übermensch Faust und das faustische Wesen gerade in der NS-Zeit erfährt, durchaus nicht einmal überrascht. Der zum Kampf gerüs-

<sup>21</sup> Vgl. DER SCHIMMELREITER 1934, 40:39-42:19.



Abb. 2 (Bildschirmfoto): DER SCHIMMELREITER 1934, 41:55.

tete Führer muss mit allem, selbst mit den Abgründen des Teufels vertraut sein, will er am Ende die Oberhand über die Feinde behalten und den Sieg für die Gemeinschaft davontragen. Nur verhält sich dieser Händler in keiner Weise zu Hauke wie Mephisto zu Faust, nämlich als dessen Alter Ego, sondern eher so, wie er in der Novelle beschrieben wird, auch wenn Hauke Haien sich zunächst auf ihn – “war’s ein Vagabund, ein Kesselflicker oder was denn sonst” (DS 58) – so recht keinen Reim zu machen weiß. Konkreter wird er erst, als er sich in Erinnerung ruft, welch unangenehm, ja geradezu unheimlichen Eindruck der Händler am Ende ihrer Begegnung auf ihn macht:

So haben wir den Schimmel, und ich denk’ auch, wohlfeil genug! Wunderlich nur war es, als ich mit den Pferden wegritt, hört’ ich bald hinter mir ein Lachen, und als ich den Kopf wandte, sah ich den Slovaken; der stand noch sperrbeinig, die Arme auf dem Rücken, und lachte wie ein Teufel hinter mir darein. (DS 59)

Der Teufelspakt wird also auch hier aufgerufen, was sich durchaus in die Teufelsmetaphorik der Novelle insgesamt fügt<sup>22</sup>, mit der die zum Aber-

<sup>22</sup> Zur Schimmelreiter- als Teufelspaktgeschichte vgl. HOFFMANN 1997.



glauben tendierende Wesensart der friesischen Landbevölkerung in den Blick gerückt wird, deren Wahrnehmung Hauke Haiens, aber auch das Pferd, der Deichgraf selbst und sein Charakter, der keiner Herausforderung aus dem Weg geht und Grenzen allenfalls akzeptiert, um sie zu überschreiten. Als Iven einmal von dem Schimmel aus dem Sattel geworfen wird und er daraufhin Hauke bedeutet, dass das Pferd "der Teufel" reite, entgegnete Hauke ihm ebenso selbstverständlich wie lakonisch: "Und ich!" (DS 60). Der Teufel in der Figur des Händlers ist allerdings von diesem Zuschnitt nicht, er ist, wie es aus dem Munde Haukes ausdrücklich heißt, ein "Slovak[e]" (DS 59) und damit ein Teufel ganz anderer Art, und zwar ein Teufel, wie er in ziganophoben Büchern steht. In solchen Büchern findet man umgekehrt über die Slowaken nicht sonderlich viel, wie ohnehin Slowaken, anders als etwa Amerikaner, Engländer, Franzosen, Deutsche u.a.m., nicht zum gängigen Figurenrepertoire in der Literatur zählen. Wenn man einmal, wie in Kafkas Roman *Der Verschollene*, auf einen Slowaken stößt, wird man fast zwangsläufig, aufgrund der angesprochenen Seltenheit einer solchen Referenz, hellhörig und macht sich so seine Gedanken darüber, warum Karl während der Überfahrt nach Amerika ausgerechnet einen in seiner Nähe nächtigenden Slowaken verdächtigt, es auf seinen Koffer abgesehen zu haben<sup>23</sup>. Auf solche oder ähnliche Gedanken stößt man, zumindest nach meinem, wenn auch nicht repräsentativen Kenntnisstand, in der *Schimmelreiter*-Forschung nicht<sup>24</sup>, was umso erstaunlicher anmutet, als es sich bei der Szene, um die es hier geht, nicht um einen eher peripheren Handlungszusammenhang handelt wie in dem *Verschollenen*-Roman, sondern um ein zentrales Gelenkstück, aus dem die Novelle einen entscheidenden Motivstrang und der Protagonist seine – die Herkunftsregion heute zum Teil ernährende – Fama bezieht. Und während man im Falle Kafkas aufgrund seiner Nahferne zur Slowakei und der örtlichen Nähe zum erzählerischen Ausgangspunkt Prag davon ausgehen muss, dass es sich bei

<sup>23</sup> Vgl. KAFKA 2008, S. 16.

<sup>24</sup> Man scheint diesen Sachverhalt in der Storm-Forschung förmlich zu umgehen. Exemplarisch hierfür HOFFMANN 1997, S. 358: "In dem 'Priesterhandel' mit dem Schimmel hat der Deichgraf *von einem Verkäufer*, der selbst dämonische und tierische Züge trägt, ein feuriges dämonisches Geistertier, ein Teufelspferd erworben. Nicht nur *vom Verkäufer* her, für dessen Charakterisierung die Tradition, *den Teufel als negativen Geist* mit Tiermerkmalen auszustatten, bereitsteht, sondern auch von der Ware her stellt der Schimmelkauf eine Verbindung von Geister- und Tierreich dar." (Hervorheb. vom Verf.).

‘Slowake’ um eine topographische Zuschreibung handelt, verallgemeinert sie sich bei Storm zu einem zeittypischen Pejorativum, das, wie es in dem Kommentar zur historisch-kritischen Edition der *Schimmelreiter*-Novelle heißt, für “Händler aus dem Südosten Europas, Zigeuner und Landstreicher”<sup>25</sup> gebräuchlich war. Von Kollegen der Karls-Universität Prag, die ich diesbezüglich um nähere Auskunft bat, erhielt ich konkretere Angaben: Danach bekamen in der heutigen Ostslowakei (der historische Gau Zips) im Mittelalter die von Ost und Südost gegen das Ungarische Königreich ziehenden Angehörigen dieses Wandervolkes vom ungarischen König Béla IV. den Raum zugewiesen, in dem sie sich ansässig machen konnten, daher befanden sich dort bis heute zahlreiche Städte und Dörfer, die mehrheitlich und sogar ausschließlich von Sinti und Roma bewohnt werden würden. Seinerzeit habe man sie als Pferdediebe, Topfbinder und Musikanten verurufen. Weil sie aber aus dem damaligen Oberungarn (heutige Slowakei) gekommen seien, seien sie häufig (fälschlich) als Slowaken bezeichnet worden<sup>26</sup>. Was, mit einem Wort, für unsere Novelle heißt: Erst durch das Eingreifen eines Zigeuners wird aus Hauke Haien der Schimmelreiter, und das ist doch erst einmal ein starkes Stück<sup>27</sup>. Es ist auch deshalb ein starkes Stück, weil sich damit ein semantisches Feld in Bezug auf die Hauptfigur der Novelle eröffnet, das sich in seiner ganzen Breite und seinen ganzen Verzweigungen nur schwer und schon gar nicht im Rahmen des vorliegenden Beitrags ausmessen lässt. Es genügt nur ein Blick in die einschlägigen Arbeiten zum Zigeuner Bild- und Diskurs von Klaus Michael Bogdal und Hans Richard Brittnacher, um eine Vorstellung davon zu erhalten, welche Konsequenzen sich daraus für das Profil Hauke Haiens ergeben<sup>28</sup>. Dass beide Autoren auf diesen Zusammenhang in ihren Arbeiten nicht eingehen, mag dafür sprechen, dass man über diese Stelle leicht hinwegzulesen neigt; aus der Storm-Forschung liegen dazu jedenfalls wenig hilfreiche Hinweise

---

<sup>25</sup> STORM 2014, S. 491.

<sup>26</sup> Ich folge hiermit der Auskunft von Milan Tvrđík vom 20. Oktober 2016, die mir von Manfred Weinberg in einer Mail vom 21. Oktober 2016 mitgeteilt wurde. Beiden Kollegen danke ich für ihre Unterstützung in dieser Frage.

<sup>27</sup> In der *Schimmelreiter*-Verfilmung wird dieser ethnische Bezug in der Titelsequenz ausdrücklich hergestellt, indem Walter Griep in der Rolle des Pferdehandlers als “Ein Zigeuner” ausgewiesen wird (DER SCHIMMELREITER 1934, 1:01).

<sup>28</sup> Vgl. BOGDAL 2011 u. BRITTNACHER 2012.

vor<sup>29</sup>, obwohl das Zigeuner-Sujet in der Novelle im Kontext des Strukturmotivs, dass, damit ein Deich halte, "was Lebiges" (DS 52) in ihn hineingeworfen werden müsse, eine nicht unwesentliche Rolle spielt. So erinnert sich Elke an eine Geschichte, nach der vor hundert Jahren "ein Zigeunerkind verdämmt" worden sei, das man der Mutter "um schweres Geld" abgehandelt habe, wobei man, wie sie erleichtert hinzufügt, jetzt davon ausgehen dürfe, dass keine ihr Kind mehr aus den Händen geben würde. Woraufhin Hauke, was bezeichnend genug für seine Selbstwahrnehmung als Außenseiter ist, ihr antwortet: "Da ist es gut, daß wir keins haben; sie würden es sonst noch schier von uns verlangen!" (DS 52).

Haben wir es bei dem Pferde-Handel also mit einem Handel unter Außenseitern zu tun? Sicherlich ist die Vorstellung einer Außenseiterschaft in Bezug auf Angehörige der Romvölker historisch und diskursiv zunächst einmal eher zu technisch und allgemein, als dass mit ihr Umfang und Ausprägung ihrer Marginalisierung angemessen beschrieben wäre. "Als Nomade zu einem Leben an der Peripherie gezwungen", schreibt Brittnacher, "hat es der Zigeuner, wie ihn die Literatur konzipiert, bis zum Teufel weniger weit als der im Schoß der Gemeinschaft beheimatete Sesshafte"<sup>30</sup>. Dass er in dem Ruf steht, ein Gefährte des Satans zu sein, wie bei Bogdal nachzulesen ist<sup>31</sup>, gehorcht traditionell einer Ausgrenzungsstrategie, an der im Grunde bis heute fortgeschrieben wird. Storms Slowake wird dann auch mit einem Set an Zuschreibungen belegt, die dieser Strategie gehorchen. Nach dem Handel mit Hauke Haien lachte er "wie ein Teufel" (DS 59) hinter ihm darein, und noch in der Erinnerung an den abenteuerlichen Verkäufer will es Hauke scheinen, es mit einem "Narr[en]" oder gar einem "Schuft" zu tun gehabt zu haben, der den Schimmel "gestohlen hatte" (DS 59). Ungeachtet dieser an Eindeutigkeit nicht zu wünschen übrig lassenden Zuschreibungen geht die Erzählung in der Unterscheidung zwischen nomadisierendem Teufel und sesshaftem Ortsheiligen nicht auf. Vielmehr ist Hauke, zumindest in der Wahrnehmung seines dörflichen Umfeldes, nicht weniger

<sup>29</sup> Dass in Storms Jubiläumsjahr veröffentlichte *Storm-Handbuch* führt zwar im Sachregister eigens das Lemma "Ziganismus" auf, aber zu vertiefenden Einsichten kommt es dazu nicht (DEMANDT / THEISOHN 2017, S. 420). In dem Beitrag zum *Schimmelreiter* spielt das Thema ebenfalls keine Rolle (vgl. BLÖDORN / WÜNSCH 2017).

<sup>30</sup> BRITTNACHER 2012, S. 225.

<sup>31</sup> Vgl. BOGDAL 2011, S. 68.

Teufel als der Slowake selbst, wenn er auch an der mit dem Pferdeverkäufer mehr oder weniger deutlich assoziierten Kriminalität nicht teilhat. Denn er vergeht sich: an Gott, an der dörflichen Moral und Tradition und an der gottgegebenen Natur. Es ist zwar ein anderer Teufel als der Slowake, aber ein Teufel ist er eben auch. Wie gesagt: Den Schimmel reitet der Teufel – “[u]nd ich!” (DS 60), wie Hauke Haien seinem Knecht Iven lachend entgegnet.

Was so in der Novelle passiert und nachfolgend in dem Film – gewissermaßen subversiv und gegen seinen Willen – fortgeschrieben wird, ist die Aktualisierung eines Stigmas (das der Dämonisierung des Zigeuners), das die in dem Stück vorherrschende Teufelssemantik stützt. Das schwächt das Stigma selbst keinesfalls ab, es transzendiert aber in diesem Fall die mit solchen Stigmatisierungen typischerweise einhergehenden Freund-Feind-Schemata und löst sie zugunsten figurativer Komplexität auf. Es soll hier gewiss nicht der Eindruck erweckt werden, dass Ausgrenzung und Diskriminierung von Ethnien und sozialen Gruppen ästhetisch lizenziert sein könnten: Diskursiv und imagologisch ist der Fall mit Blick auf den *Schimmelreiter* m.E. eindeutig. Wenn es auch nicht zur Abschwächung bzw. Tilgung des Stigmas kommt, so ist es aber in der Schrift und in dem Mythos, der aus ihr hervorgeht, vermittelt. Insofern die Schimmelreiter- ohne die Zigeunergeschichte nicht zu denken ist, wird der in Hauke Haien inkarnierte nordische Mythos säkularisiert und die in dem Film inszenierte Führungsgeschichte retrospektiv, im Lichte des nationalsozialistischen Völkermords an Sinti und Roma, in ihrer absurd-grausamen Abgründigkeit vor Augen geführt.

## V

Aufs Ganze der Novelle betrachtet, reiht sich diese Konstellation in eine Textur ein, die den in vielerlei Hinsicht zur Realität gewordenen Mythos als Gespenster-Geschichte erscheinen lässt. Dazu passt der bekannte Umstand, dass die Schimmelreiter-Sage nicht nordfriesischen Ursprungs ist – sie stammt aus dem Weichsel-Raum und geht auf einen Deichsagenstoff zurück, der erstmals in der Zeitschrift «Danziger Dampfboot» 1838 unter dem Titel *Der gespenstige Reiter* abgedruckt wurde<sup>32</sup> – und dass auch der Vorname des Schimmelreiters, den man onomastisch bis heute wie selbstverständlich der

---

<sup>32</sup> Vgl. STORM 2014, S. 379.

friesischen Tradition zuzuschreiben pflegt, zur Entstehungszeit der Erzählung und auch davor “in den Marschen völlig unbekannt” war<sup>33</sup>. Storm hatte sich offensichtlich aus klanglichen und nicht aus herkunftsspezifischen Gründen für Hauke entschieden. Dass wir es nun mit einer regional- und nationalepischen Heldenfigur zu tun haben, in dessen Wiedergängertum, das sie in die Nähe einer ahasverischen Existenz rückt, das Stigma ziganistischer Außenseiterschaft eingeschrieben ist, mag daher weniger überraschen als die offensichtliche Beharrlichkeit, mit der sie bislang nicht zur Kenntnis und ins analytische Kalkül gezogen worden ist. Beharrlichkeit dürfte daher auch dort im Spiel sein, wo es darum geht, den Mythos mit allen erdenklichen und unerdenklichen Mitteln aufrechtzuerhalten, und sei es schließlich dadurch, dass man Hauke Haien aus seinen fiktionalen Zwängen löst und so tut, als hätte er tatsächlich gelebt. So ließ sich, folgt man dem eingangs angesprochenen Gedenkstein auf dem Kirchfriedhof in Hattstedt (Abb. 3 / 4), im Jahr 2017 und damit im Storm- und Nolde Jahr, sein 300. Geburtstag begehen. Von dem Slowaken war meines Wissens in diesem Zusammenhang nicht die Rede. Gespenster lassen sich sehr wohl<sup>34</sup>, aber nicht immer vertreiben. Vermutlich hängt es davon ab, wie man über sie erzählt.

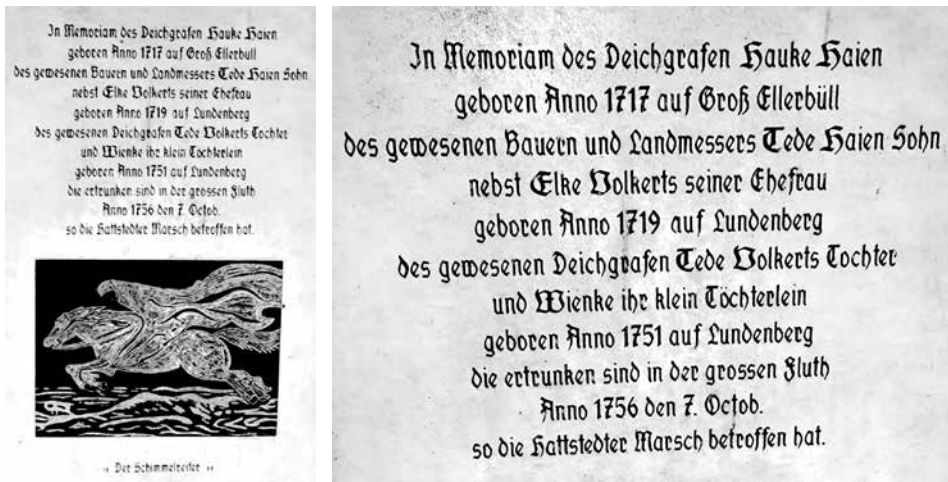


Abb. 3 / 4 (eigene Fotos).

<sup>33</sup> BARZ 2000, S. 214.

<sup>34</sup> Vgl. BOGDAL 2011, S. 17.

*Bibliographie*

- ADOLF SPONHOLZ VERLAG (1934), *Geleitwort*, in *Theodor Storm. Der Schimmelreiter*, mit 96 ganzseitigen Lichtbildern aus dem gleichnamigen Film und nach Landschaftsaufnahmen, Hannover, 5-7.
- BARZ Paul (2000), *Der wahre Schimmelreiter. Geschichte einer Landschaft und ihres Dichters Theodor Storm*, Hamburg.
- BLÖDORN Andreas / WÜNSCH Marianne (2017), *Der Schimmelreiter*. In C. Demandt / P. Theisoehn (Hg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 250-259.
- BOGDAL Klaus-Michael (2011), *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Frankfurt a.M.
- BRITTNACHER Hans Richard (2012), *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen.
- DEMANDT Christian / THEISOHN Philipp (2011) (Hg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart.
- DER SCHIMMELREITER (2009) (D 1934, R: Curt Oertel / Hans Deppe), DVD: Universum Film.
- EHRENSTEIN Albert (1911), *Ansichten eines Exterritorialen*. In «Die Fackel», Nr. 323, 18.5.1911, 1-8.
- EVERSBERG Gerd (2009), *Theodor Storm lässt grüßen. Beobachtungen aus dem Land des Schimmelreiters*, Heide.
- FONTANE Theodor (2014), *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*, hrsg. von der Theodor Fontane-Arbeitsstelle, Berlin.
- GEISENHANSLÜKE Achim / RAUCH Marja (2013), *Das Unheimliche*. In H. R. Brittnacher / M. May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 579-583.
- HANSEN Hauke et al. (2014), *Schobüll. Eine Chronik in Berichten und Geschichten*, Husum.
- HOFFMANN Volker (1997), *Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Eine Teufels-paktgeschichte als realistische Lebensgeschichte*. In *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, erw. Ausg., Stuttgart.
- HOLANDER Reimer Kay (1976), *Theodor Storm, Der Schimmelreiter: Kommentar und Dokumentation. Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien.
- KAFKA Franz (2008), *Der Verschollene. Roman*, in der Fassung der Handschrift, nach der kritischen Ausgabe hrsg. von H.-G. Koch, Frankfurt a.M.
- REBER Ursula (2013), *Metamorphose*. In H. R. Brittnacher / M. May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 542-549.
- SAEHRENDT Christian (2005), «Die Brücke» zwischen Staatskunst und Verfehmung. *Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg*, Stuttgart.

- SCHMIDT Helmut (2015), *Geleitwort*. In K. Schick / C. Ring / H. Gaßner (Hg.), *Nolde in Hamburg* [Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle], München / London / New York, 7-9.
- STORM Theodor (2014), *Der Schimmelreiter. Novelle von Theodor Storm*, historisch-kritische Edition hrsg. von G. Eversberg, unter Mitarb. von A. Petersen, Berlin.
- THEISOHN Philipp (2008), *Der Schimmelreiter. Gespenstisches Erzählen*. In C. Deupmann (Hg.), *Interpretationen. Theodor Storm. Novellen*, Stuttgart, 104-125.
- WEGNER Bernd (1999), *Intertextualität und Intermedialität. Oder: Vom kinomorphen zum Film-Text – am Beispiel der kinematographischen Filmadaptionen (1934/1978/1984)*. In G. Eversberg / H. Segeberg (Hg.), *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*, Berlin, 209-245.

# “HINTER DEN GRENZPFÄHLEN DER WIRKLICHKEIT”

GESCHICHTE UND ERZÄHLUNG IN ANNA SEGHERS  
*DER AUSFLUG DER TOTEN MÄDCHEN*

Paola Gheri

## ZUR EINLEITUNG

Literatur “erzählt den Hinterbliebenen die alten Geschichten wieder aufs Neue”<sup>1</sup> behauptet Günter Grass in der Dankrede, die er am 22. Oktober 1999, anlässlich der Verleihung des Prinz von Asturien-Preises in Oviedo gehalten hat und die den Titel *Literatur und Geschichte* trägt. In diesem Erzählen, fährt er fort, lässt sie “die Verlierer zu Wort kommen, all jene, die nicht Geschichte machen, denen aber gleichwohl Geschichte unentrinnbar widerfährt, indem deren Diktat sie zu Tätern und Opfern, zu Mitläufern und Gejagten macht”<sup>2</sup>. Diesen gerecht zu werden sei aber, sagt Grass an anderer Stelle, mit den Mitteln der realistischen Darstellung keineswegs möglich<sup>3</sup>.

Nachdem Hayden White<sup>4</sup> und andere gezeigt haben, dass sich auch die scheinbar objektive Historiographie fortwährend narrativer, mithin literarischer Mittel bedient, ist tatsächlich die Frage nach der Möglichkeit einer ‘wahrheitsgetreuen Wiedergabe’ der Wirklichkeit in der Literatur irgendwie sinnlos geworden. Was man sich vielmehr fragen sollte, wenn man sich mit dem Thema Geschichte und Geschichtsdarstellung in der Literatur auseinandersetzt, ist, ob und inwiefern die literarische Sprache sich einer Erfah-

---

<sup>1</sup> GRASS 1999, S. 60.

<sup>2</sup> *Ebda*, S. 57.

<sup>3</sup> “Mit ziselierter Kleinkunst, feinsinniger Psychologisierung oder mit einem Realismus, der sich als naturgetreuer Abklatsch mißversteht, ist solch monströsen Stoffmassen nicht beizukommen. Sosehr wir aus aufklärender Tradition der Vernunft verpflichtet sind, der absurde Verlauf der Geschichte spottet jeder nur vernünftigen Erklärung”. *Fortsetzung folgt ... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur in Stockholm am 7. Dezember 1999*, in GRASS 1999, S. 42.

<sup>4</sup> Vgl. WHYTE 1986, 1994a und 1994b.



nung von Geschichte als komplexem, widerspruchsvollem, leider oft unheimlichem Geschehen besser annähern kann, als die offizielle Geschichtsschreibung. Was gab es denn Unheimlicheres in der deutschen Geschichte als Auschwitz und die Naziherrschaft? White selber betrachtet sie als “events [...] which are themselves modernist in nature”<sup>5</sup> und die sich als solche weder durch die traditionelle Historiographie noch durch die klassische ‘realistische’ Schreibweise darstellen lassen. “The modernist style of representation”<sup>6</sup>, das er sich für die Geschichtsschreibung solcher Ereignisse wünscht, lässt sich tatsächlich in jener Kunst der literarischen Moderne feststellen, die, befreit von der Verpflichtung einer angeblichen ‘Widerspiegelung’ der Wirklichkeit, imstande war, Realitäten wie ‘Auschwitz’, dessen Un-darstellbarkeit die ganze deutsche Literatur der Nachkriegszeit beschäftigen sollte, doch zur Darstellung zu bringen.

In den berühmtesten Exilromanen und -erzählungen von Anna Seghers, die Jahrzehnte lang der literarischen Moderne sehr nahe stand, bevor sie eine renommierte Repräsentantin des ‘sozialistischen Realismus’ wurde, geht es genau um jene Schrecken der Weltkriege und der Nazizeit, die sich als ganze, als einheitliche Geschichte nicht mehr erzählen ließen und die Kategorien einer vormodernen Poetik plötzlich obsolet gemacht hatten<sup>7</sup>.

#### ANNA SEGHERS IM EXIL. DER AUSFLUG DER TOTEN MÄDCHEN

Solche Texte, zu denen auch die 1943-44 in Mexiko entstandene Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* gehört, sind keineswegs avantgardistische, mit der Tradition völlig brechende Experimente, weisen aber, bei aller Wirklichkeitsnähe der erzählten Geschichte, eine sehr komplexe Struktur auf: durch eine gewisse Erzähltechnik, Handlungskonfigurationen aus der Märchen- und Sagenliteratur oder Motive der antiken Mythologie, werden die brennendsten Fragen der Zeitgeschichte auf raffinierte Weise behandelt.

<sup>5</sup> WHITE 1999, S. 39.

<sup>6</sup> *Ebda*, S. 42. “The concept of cultural modernism is relevant to the discussion of the representation inasmuch as it reflects a reaction to (if not a rejection of) the great efforts of nineteenth century writers – both historians and fictioneers – to represent reality realistically – where *reality* is understood to mean ‘history’ and *realistically* means the treatment not only of the past but also of the present as ‘history’” (*Ebda*, S. 39-40).

<sup>7</sup> Vgl. HOFMANN 2004, S. 233-234.

*Der Ausflug der toten Mädchen* nimmt in Seghers' Gesamtwerk eine besondere Stelle ein. Es ist nämlich der einzige Text, in dem deutliche autobiographische Züge zu erkennen sind. In keinem anderen Werk Seghers' sind ihr eigener bürgerlicher Name, Netty, noch sonst irgendwelche Verweise auf ihre Kindheit in Mainz mit solcher Offenheit anzutreffen wie in ebendieser Erzählung. Am Anfang bezieht sich die noch namenlose Ich-Erzählerin auf ihre Situation als deutsche Exilantin in Mexiko und spielt sogar auf bestimmte autobiographische Erlebnisse von Anna Seghers in diesem Land an, wie zum Beispiel auf einen schweren Autounfall, den sie im Juli 1943 tatsächlich erlitten hatte. In der Folge der Erzählung tauchen aber Motive und Kompositionselemente aus der Sphäre des Traumhaften und des Märchenhaften auf, die den scheinbar realistischen Zug der Anfangssituation grundsätzlich modifizieren.

In der Fremde erinnert sich die Ich-Erzählerin an einen Schulausflug auf dem Rhein, den sie noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs unternommen hatte. Die Erinnerung ist aber nicht nur seelisches Erlebnis oder mentale Vorstellung, sie wird zur totalen Erfahrung der Erzählerin, die sich plötzlich, sobald sie die Schwelle eines naheliegenden *Rancho* übertritt, in der Rheingegend mit Freundinnen und Lehrerinnen als junges Mädchen wiederfindet. Die Rahmenhandlung spielt also in Mexiko und bezieht sich auf die Gegenwart, die Binnenhandlung spielt in Deutschland und bezieht sich auf die Jahre 1912-1913, also kurz vor dem Ausbruch des 1. Weltkriegs. Zwischen dem Schulausflug und der mexikanischen Exilgegenwart liegen das Aufkommen des Nationalsozialismus in Deutschland, der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, die Judenverfolgung, für Seghers auch das Exil, der Tod der Mutter im Konzentrationslager, die Zerstörung der Stadt Mainz durch Bombenangriffe. Diese traumatischen Ereignisse schieben sich wie ein Keil zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie haben einen ungeheuren Riss verursacht, der sowohl durch die Zeitgeschichte als auch durch das Bewusstsein der Ich-Erzählerin läuft. Die Erzählung stellt den Versuch dar, diesen Riss zu verarbeiten oder zu überwinden ohne aber, wie in jeder wahren Überwindung, all die Schrecken und das Leiden zu verdrängen, die mit solchen Ereignissen verbunden sind<sup>8</sup>.

Angesichts der märchenhaften Motive und der surrealistischen, struk-

---

<sup>8</sup> “Traumwandlerisch fast bewegt man sich, geführt von der auch hier verhaltenen Stimme, auf jener haarschmalen Grenze zwischen Realität und Vision, in einem Bereich, der

turbildenden Elemente, derer sich Seghers zur Darstellung von Geschichte in dieser Erzählung bedient, drängt sich die Frage auf, ob und wie die Negativität jener fürchterlichen Zeit durch solche Strategien vermittelt werden kann, ohne dass die Erzählung sich in eine Form von literarischem Eskapismus verwandelt.

“ERINNERTE ZUKUNFT”<sup>9</sup>

*Der Ausflug der toten Mädchen* ist die Geschichte einer persönlichen *Heimkehr*, die sich als eine Zeitreise durch die deutsche Geschichte gestaltet. In der öden mexikanischen Landschaft, wo alles der Ich-Erzählerin fremd und leblos erscheint, ist der Gedanke an die Heimat, mehr noch der Wunsch, heimzufahren, das einzige, was sie noch anregen kann:

Die Lust auf absonderliche, ausschweifende Unternehmungen, die mich früher einmal beunruhigt hatte, war längst gestillt, bis zum Überdruß. Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt<sup>10</sup>.

Gesagt, getan. Kurz danach, als sie ein verlassenes *Rancho* erreicht und durch das Eingangstor geht, verschwindet das mexikanische Land und wie von Zauberhand wird die Ich-Erzählerin nach Deutschland und in ihre Jugendzeit zurücktransportiert. Durch den Nebel hindurch, der das *Rancho* umgibt und als mögliche Konsequenz der eigenen Müdigkeit und reduzierten Sehvermögens gedeutet wird, entweicht die Nähe und die Ferne, i. e. ihre Jugend im Rheinland, klärt sich (TM 122).

Autobiographische Elemente wie die Müdigkeit und das abgeschwächte

---

wirklicher ist als die Wirklichkeit. Der Erzähler überwindet kaum Überwindbares, erzählend”. *Glauben an Irdisches* in WOLF 1991, I, S. 309. Dazu auch COHEN 1987.

<sup>9</sup> Mit diesem paradoxalen Begriff hat Christa Wolf in einem Aufsatz aus dem Jahre 1968 die Aufgabe der modernen Prosa umschrieben. Vgl. *Lesen und Schreiben* in WOLF 1991, II, S. 500-503. “Erinnerte Zukunft” ist aber auch zum Kernbegriff von Christa Wolfs Poetik und Geschichtsauffassung geworden, wie ihn z. B. Ortrud Gutjahr erklärt hat (vgl. GUTJAHR 1985). Damit ist sowohl die Bedeutung der Vergangenheit für die Zukunft, als auch die innigste Verwobenheit der beiden Dimensionen gemeint, auf die Wolfs Schreibart aufmerksam macht. In diesem Sinne wird der Begriff hier in Bezug auf Seghers Erzählung verwendet, die Wolf nicht zufällig als “eine der schönsten [...] der modernen deutschen Literatur” bezeichnet hat. *Glauben an Irdisches*, in WOLF 1991, I, S. 308.

<sup>10</sup> *Der Ausflug der toten Mädchen*, in SEGHERS 2000, Bd. II/2 (2011), S. 122. Im Folgenden als TM mit Seitenzahl zitiert.

Sehvermögen, die auf den von Seghers erlittenen Autounfall deutlich hinweisen (der Unfall hatte sowohl zu einer langen Amnesie als auch zu einer vorläufigen Entzündung des Sehnervs geführt)<sup>11</sup>, werden zu literarischen Motiven umfunktioniert, die den magischen Sprung in die Vergangenheit möglich machen und versinnbildlichen. Der Übergang von der Gegenwart in die Vergangenheit geschieht tatsächlich wie im Traum, die Müdigkeit, die der Erzählerin erschwert, die mexikanische Gegenwart deutlich wahrzunehmen, klärt dagegen die Dimension der Vergangenheit:

Das Rancho lag, wie die Berge selbst, in flimmerigem Dunst, von dem ich nicht wußte, ob er aus Sonnenstaub bestand oder aus eigener Müdigkeit, die alles vernebelte, sodaß die Nähe entwich und die Ferne sich klärte wie eine Fata Morgana (TM 122).

Sobald die Erzählerin symbolische Grenzen überschreitet, indem sie zuerst durch die das Dorf umgebende “Palisade aus Kakteen” (TM 122), dann durch das Gittertor des *Rancho* geht, landet sie, wie im Märchen, in einer anderen Dimension. Die gegenwärtige Zeit verschwindet und die vergangene, erinnerte Rheinlandschaft wird lebendig. Im Gegensatz zur kahlen mexikanischen Exillandschaft ist sie üppig grün, voll von bunten Blumen und mit den geliebten Lehrerinnen und Schulkameradinnen von damals belebt. Der Übertritt in die vergangene Dimension wird schließlich auch und vor allem durch ein einziges Wort ausgelöst: Netty. Der bürgerliche Name der Autorin, der hier sehr unvermittelt Einzug in den Text erhält, markiert den endgültigen Übergang von der Rahmenhandlung zur Binnenerzählung:

Im selben Augenblick rief jemand ‘Netty!’ Mit diesem Namen hatte mich seit der Schulzeit niemand mehr gerufen. Ich hatte gelernt, auf alle die guten und bösen Namen zu hören, mit denen mich Freunde und Feinde zu rufen pflegten, die Namen, die man mir in vielen Jahren in Straßen, Versammlungen, Festen, nächtlichen Zimmern, Polizeiverhören, Büchertiteln, Zeitungsberichten, Protokollen und Pässen beigelegt hatte. Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, von dem ich in Selbsttäuschung glaubte, er könne mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war (TM 123-124).

<sup>11</sup> Vgl. ZEHL ROMERO 2000, I, S. 403-406.

Der Klang ihres eigentlichen Namens vollzieht tatsächlich die ‘Verjüngung’ der Erzählerin und bringt wie in einem Zauber das Vergangene und Verlorene zurück. Netty erlebt die vertraute, freundliche Rheingegend als wäre sie ganz ‘real’:

Beim Klang meines alten Namens packte ich vor Bestürzung, obwohl man mich in der Klasse wegen dieser Bewegung verspottet hatte, mit beiden Fäusten nach meinen Zöpfen. Ich wunderte mich, daß ich die zwei dicken Zöpfe anpacken konnte: man hatte sie also doch nicht im Krankenhaus abgeschnitten (TM 124).

Bald danach erreicht Netty ihre zwei besten Schulfreundinnen, Leni und Marianne, die auf der Schaukel sitzen. Die Verwandlung der Ich-Erzählerin hat aber das Bewusstsein der Erwachsenen keineswegs ausgelöscht. Die Ich-Erzählerin, die – wie bereits Hans Mayer feststellte – weder mit der jungen Netty noch mit der 43jährigen Anna Seghers völlig identisch ist<sup>12</sup>, kennt doch das künftige, tragische Schicksal ihrer Freundinnen, die inzwischen alle entweder als Täter oder als Opfer durch Krieg und Faschismus gestorben sind. Sie, die einzige Überlebende, weiß also auch, dass sich manche von ihnen dem Nationalsozialismus verschreiben, die Freundinnen verraten und in den Tod schicken werden:

Wenn Marianne so vorsichtig die Schaukel für Leni festhielt und ihr mit soviel Freundschaft und soviel Behutsamkeit die Halme aus dem Haar zupfte, und sogar ihren Arm um Lenis Hals schlang, dann konnte sie sich unmöglich mit kalten Worten später schroff weigern, Leni einen Freundschaftsdienst zu tun. Sie konnte unmöglich die Antwort über die Lippen bringen, sie kümmere sich nicht um ein Mädchen, das irgendwann, irgendwo, einmal zufällig in ihre Klasse gegangen sei (TM 126).

Marianne hat inzwischen einen Nazi geheiratet, sie verweigert der ehemaligen Freundin Leni, die Jüdin ist, jede Hilfe und lässt sie und ihren Mann verhaften. Das im Titel enthaltene Paradox wird durch die Form der Zukunft in der Vergangenheit weiterentwickelt und zum eigentlichen Schlüssel der Geschichtsdarstellung in diesem Text:

Nicht nur das Haar der Lehrerin, in dem ich auch jetzt wieder verwundert ein

---

<sup>12</sup> MAYER 1962, S. 120.

Gemisch grauer Strähnen feststellte, auch das Haar der Schülerin Sophie, jetzt noch so schwarz wie Ebenholz, wie das Haar Schneewittchens, sollte über und über weiß sein, als sie zusammen im vollgepferchten, plombierten Waggon von den Nazi nach Polen deportiert wurden (TM 141).

Der vergangene Zeitpunkt, der nun die Gegenwart der jungen Netty und den Standpunkt bildet, von dem aus erzählt wird, wird auf diese Weise sozusagen aktualisiert und mit der Gegenwart der Rahmenhandlung direkt in Verbindung gebracht. Nie wird in der Erzählung danach gefragt, warum so etwas Furchtbares passieren konnte oder warum aus Freunden Feinde wurden, aber im nahtlosen Aneinanderstellen der Zeitschichten<sup>13</sup> wird die sonst unvorstellbare Verwandlung der Menschen gezeigt:

Alle übrigen Mädchen an unserem Tisch freuten sich mit Nora über die Nähe der jungen Lehrerin, ohne zu ahnen, daß sie später das Fräulein Sichel bespucken und als Judensau verhöhnen würden (TM 130).

Diese “anachronistische Gleichzeitigkeit”<sup>14</sup>, die die Perspektiven unwahrscheinlich vervielfältigt und vermischt, schafft eine Verkettung der Ereignisse, die im chronologischen Verlauf der Geschichte sowie in dem traditionellen Erzählen, das diesen Verlauf widerspiegelt, unmöglich ist. Das Unerhörte, von dem hier die Rede ist, wird allein durch die zeitliche Paradoxie fassbar gemacht. Die unheimliche Entwicklung von Nora bleibt unerklärlich und unerklärt, aber das Überblenden der verschiedenen Zeitschichten macht gerade solche Ungeheuerlichkeit wahrnehmbar. Was Netty unmöglich erscheint, hat sich doch tatsächlich ereignet und das Schweigen der Sprache über das *Warum* verweist um so mehr auf den Ausmaß des Schreckens. Die Anklagebank deutscher Geschichte – so könnte man sagen – ist in dieser Erzählung aus den Verbaltempora gemacht.

---

<sup>13</sup> Obwohl die unterschiedlichen Zeitschichten bei Seghers unterschiedlichen Bewusstseinsschichten der Erzählerin entsprechen, stehen sie der in Bezug auf den historischen Diskurs von Reinhard Koselleck geprägten Metapher der ‘Zeitschichten’ ziemlich nahe: “Wenn im Folgenden versucht wird, geschichtliche Befunde durch zeitschichtentheoretische Angebote aufzuschlüsseln, so deshalb, um die Opposition von linear und kreisläufig zu unterlaufen. Denn die historischen Zeiten bestehen aus mehreren Schichten, die wechselseitig aufeinander verweisen, ohne zur Gänze voneinander abzuhängen”. KOSELLECK 2000, S. 20.

<sup>14</sup> DOANE 2003, S. 299.

*KATHABASIS. EINE REISE ZWISCHEN LEBEN UND TOD*

Indem die beiden Erinnerungsschichten voneinander getrennt bleiben (und nicht chaotisch zusammenfließen wie z.B. in einem inneren Monolog), wird das Erinnern selbst im Hinblick auf Geschichtsdarstellung äußerst konsequent funktionalisiert<sup>15</sup>. Der idyllische Raum des Schulausflugs setzt sich nicht nur deutlich von der Erinnerung an Zerstörung und Tod ab, die in einem nüchtern-sachlichen Stil abgehandelt wird, sondern kennzeichnet sich auch dadurch, dass die malerische Schilderung der Harmonie zwischen Mensch und Natur aus lauter Genrebildern besteht:

Unser Dampfer fuhr an der Petersau vorbei, auf der einer der Brückenpfeiler ruhte. Wir winkten alle zu den drei weißen Häuschen, die uns von klein auf vertraut waren wie aus Bilderbüchern mit Hexenmärchen. Die Häuschen und ein Angler spiegelten sich im Wasser, dazu das Dorf auf der anderen Seite, das mit seinen Raps- und Kornfeldern über einen Saum rosa Apfelbäume in einem ineinander geduckten Schwarm von Giebeldächern bis zu dem Kirchturmspitzelein auf dem Bergabfall in einem gotischen Dreieck anstieg (TM 143).

Die rosa Apfelbäume, die spitzen Giebelhäuser und das gleitende Dampfschiff gehören dem Bilderrepertoire der Rheinlandschaft an, aber gerade als solche sind sie auch in der deutschen Vorstellungswelt tief verwurzelt. Die derart mythisierte Rheinlandschaft erinnert tatsächlich an die literarische Welt der Romantik, etwa an Brentanos Märchen oder an Heines und Schumanns Lieder. Denn von allen deutschen Flüssen ist der Rhein der, der mit dem kulturellen Gedächtnis Deutschlands am engsten in Verbindung steht. Gerade deshalb, weil er nicht naturalistisch geschildert wird, sondern durch die Bilder, in denen die deutsche Kultur ihn festgehalten hat, kann sein positiver Wert der negativen Erinnerung an den Faschismus entgegenwirken:

Trotz der verhängnisvoll verlaufenen politischen Ereignisse, durch die die Schulkameradinnen ihr Leben verlieren, trotz der Verkehrung ihrer ehemaligen Unbescholtenheit in Schuld und Gleichgültigkeit, bleibt das unbeschwerte Dasein der Jugendlichen in einer Landschaft, in der seit alters her Geschichte in Sagen und Legenden bewältigt wird, für die Erzählerin das ausschlaggebende Maß<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Vgl. SCHLOSSBAUER 1994, S. 583.

<sup>16</sup> DOANE 2003, S. 297.

Die Reise zurück in die idyllische Vergangenheit bleibt aber trotzdem eine Reise durch den Tod. Die geschichtliche Dimension der nahen Vergangenheit ist durch den Tod gekennzeichnet. Um sie zu schildern, bedient sich Seghers auch in diesem Fall nicht naturalistischer Darstellungsmittel, sondern knüpft an die antike Mythologie an. Wie alle Elemente in der Anfangskonstellation suggerieren, gleicht die Reise der Erzählerin einer mythischen Kathabasis. Auf diese Motive verweisen deutlich die kahle, mondartige Landschaft und der reglose Hund, der an Cerbero erinnert. Darüber hinaus wird Mexiko von der Ich-Erzählerin mit dem “äußerste[n] westliche[n] Punkt [...] auf Erden” identifiziert (TM 46), d. h. mit einem Ort, “an dem im antiken Mythos traditionell der Hades lokalisiert wird”<sup>17</sup>. Das in der Tiefe liegende *Rancho*, das sie erreichen will, zwingt sie schließlich zu einem symbolischen Abstieg. “Dem scheinbar autobiographisch bestimmten Ablauf ist in Wahrheit [...] ein mythologisches Muster unterlegt”<sup>18</sup>, bemerkt Frithjof Trapp. Indem sich das Motiv vom Abstieg in den Hades mit dem der Heimfahrt verbindet, wird die Erzählerin zu einer Art weiblichen Odysseus. Wie Odysseus darf sie erst dann in die Heimat zurückkehren, nachdem sie zuvor in den Hades hinabgestiegen ist<sup>19</sup>.

Auch in dem wenige Jahre zuvor entstandenen Roman *Transit* ist das Motiv vom ‘Abstieg in den Hades’ vorhanden und auch hier dient es der Darstellung von Zeitgeschichte. Die Flüchtlinge, wie Seghers damals auch eine war, die im Sommer des Jahres 1940 (als die deutschen Truppen Paris erreicht haben) im Hafen von Marseille meist vergebens auf ein Visum oder irgendeine Genehmigung zur Überfahrt warteten, erscheinen dem Ich-Erzähler, der selber ein deutscher Flüchtling ist, genau wie die Seelen der Toten am Ufer des Acheron:

Schon kannte ich viele Gesichter in dem ununterbrochenen Strom der Abfahrtsbesessenen. Der Strom schwoll an, Tag um Tag, ja, von Stunde zu Stunde. Und keine Netze von Polizisten und keine Razzien, und keine drohenden Konzentrationslager [...] konnten verhindern, daß der Zug abgeschiedener Seelen in Überzahl blieb gegen die Lebenden, die hier ihre festen Siedlungen hatten. Für Abgeschiedene hielt ich sie, die ihre wirklichen Leben in ihren verlorenen

<sup>17</sup> TRAPP 1995, S. 68.

<sup>18</sup> *Ebda.*

<sup>19</sup> Vgl. *Ebda.*



Ländern gelassen hatten [...]. Sie mochten sich noch so lebendig stellen mit ihren verwegenen Plänen, mit ihren bunten Drapierungen, mit ihren Visen auf seltsame Länder, mit ihren Transitstempeln. Mich konnte nichts täuschen über die Art ihrer Überfahrt<sup>20</sup>.

Das mythologische Motiv wird auch in diesem Roman mit der geschichtlichen Erfahrung des Todes, der Fremde und des Exils verbunden. Obwohl die imaginäre Reise der Ich-Erzählerin im Gegensatz zur Reise der Flüchtlinge nach Hause führt, bedeutet sie auch die Rückkehr in eine Heimat, die zerstört worden ist, zu der Mutter, die im KZ gestorben ist, zu einer Ordnung, die nicht mehr existiert. Deswegen wird in der Fiktion nicht nur die intakte Welt der Jugendzeit heraufbeschwört, sondern auch ihre Zerstörung. Die verlorene Heimat lebt in einer Vision wieder, in der ein traumatisiertes historisches Gedächtnis bzw. Bewusstsein immer aktiv ist. Aus diesem Grund lässt sich das Motiv der Kathabasis in dieser Erzählung auch als Metapher für die Darstellung von Geschichte betrachten.

#### *JENSEITS DER PALISADEN: GESCHICHTE, WIRKLICHKEIT UND LITERATUR*

Unter den Motiven aus der Welt der Mythologie und des Märchens hat eins insbesondere eine äußerst wichtige metanarrative Funktion – nicht nur in dieser Erzählung, sondern auch in anderen Werken der Autorin aus dieser Zeit. Es ist das bereits angedeutete Motiv vom Grenzübertritt, das hier den Übergang von der gegenwärtigen Situation in die eigentliche Vision der Vergangenheit ermöglicht. Denn übertreten werden zwei Grenzen, die symbolhaft durch eine rasterhafte Struktur markiert sind: eine Palisade aus Kakteen und ein Gitterwerk. Die von der Erzählung realisierte Kommunikation von Welten, die man normalerweise als antithetisch betrachtet (die der geschichtlichen Wirklichkeit und die des Traums oder der Vision) wird durch solche Bilder metaphorisch versinnbildlicht. Im kurz zuvor entstandenen Exilroman *Das siebte Kreuz* heißt es:

Sie [Liesel Röder] verstand gar nichts von den Schatten hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit, und erst recht nichts von den seltsamen Vorgängen, die sich zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit abspielen: Wenn die Wirklichkeit in das Nichts entgleitet und nie mehr zurückkann oder die Schat-

<sup>20</sup> *Transit*, in SEGHERS 2000, Bd. I/5 (2001), S. 112.

ten sich zurückdrängen möchten, um noch ein einziges Mal für wirklich zu gelten<sup>21</sup>.

Die Schatten, die sich “hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit” bewegen und wieder lebendig werden wollen, identifizieren nicht nur die verfolgten Flüchtlinge (die Rede ist von einem von der Gestapo gesuchten Antifaschisten) wie im Roman *Transit*, sondern weisen zugleich auch auf die Welt der Erzählung hin. Sie lassen uns an die toten Mädchen denken, die in unserem Text durch die Erzählung ins ‘Leben’ zurückkehren. Dieser und andere in der realen Welt unmögliche Vorgänge ereignen sich hinter dem Gitterwerk des *Rancho*<sup>22</sup>. Im Vergleich zur empirischen Welt der Geschichte ist und bleibt diese Welt eine Schattenwelt, aber im Gegensatz zur phantastischen Welt des Märchens, ist sie nicht von der ersteren total abgeschlossen und mit ihr unversöhnlich. Zwischen der Mythen- und Märchenwelt, aus der Seghers ihre Motive und Elemente schöpft, und der geschichtlichen Wirklichkeit schafft die literarische Sprache eine Kontinuität, die sich im Bild der Grenzpfähle, des Gitterwerks oder der Palisaden metaphorisch ausdrückt. Denn eine Palisade (Gitterwerk) ist keine Mauer, sie hat Leerstellen, durch die hindurch das Wirkliche bzw. Faktische der Geschichte sichtbar bleibt, Öffnungen, die dazu da sind, damit die Schatten der Toten zurückkommen können, “um noch ein einziges Mal für wirklich zu gelten”. In der Welt der Erzählung bleiben die Toten zwar tot (wie bereits im Titel angedeutet), aber hier, und nur hier, können sie auch “für wirklich gelten”, ohne wirklich zu sein. Durch eine Fiktion, die im Bild der Schatten auf sich selbst verweist, können doch die Namenlosen der Geschichte einen Namen bekommen und “all jene, die nicht Geschichte machen, denen aber gleichwohl Geschichte unentrinnbar widerfährt”, zu Wort kommen.

In der viel späteren Erzählung *Die Reisebegegnung* (1973) sagt eine erfundene Kafka-Figur, die sich mit Gogol und E.T.A. Hoffmann ausgerechnet über die Frage des Realismus in der literarischen Darstellung unterhält:

---

<sup>21</sup> *Das siebte Kreuz. Roman aus Hitlerdeutschland*, in SEGHERS 2000, Bd. I/4 (2000), S. 391.

<sup>22</sup> Die zur Zeit der Deportation schon grauhaarige Mutter bekommt ihr schwarzes Haar zurück, die zerbombte Christhof-Kirche in Mainz findet ihre ursprüngliche, intakte Gestalt wieder usw.

Die Schwierigkeit liegt darin, daß jeder etwas anderes unter ‘wahr’ und ‘wirklich’ versteht. Die meisten verstehen darunter nur das Derb-Wirkliche. Das Sichtbare und das Greifbare. Sobald die Wirklichkeit in Geträumtes übergeht und Träume gehören zweifellos zur Wirklichkeit – wozu sollten sie denn gehören? – verstehen die Leser nicht viel<sup>23</sup>.

Dass Träume zur Wirklichkeit gehören, behauptet auch Reinhard Koselleck in seinen Ausführungen über das Verhältnis von Fiktion und geschichtlicher Wirklichkeit. Anhand von Traumzeugnissen aus der Zeit der nationalsozialistischen Machtergreifung zeigt er, dass sie “von einer unentrinnbaren Faktizität des Fiktiven”<sup>24</sup> zeugen, denn im Traum können sich die *res factae* und die *res fictae* auf unentrinnbare Weise miteinander verbinden. Diese Verbindung bekommt im literarischen Text Anna Seghers’ dadurch einen Mehrwert bzw. einen künstlerischen Wert, dass sie Gegenstand einer bewussten sprachlichen Bearbeitung ist, die u.a. darauf hinzielt, das Ungesagte, vielleicht Unsagbare der menschlichen Politik und Geschichte doch zum Vorschein zu bringen. In einem Interview aus den 70er Jahren, als sie schon lange eine der angesehensten Vertreterinnen des ‘sozialistischen Realismus’ war, behauptet Seghers:

Gewiß, das Phantastische, das Unwirkliche, das Sagenhafte und Märchenhafte kann und muß sogar manchmal ein Mittel der realistischen Kunst sein, wenn der Künstler zu schreiben versteht und der Leser zu lesen<sup>25</sup>.

#### VON DER ZUKUNFT IN DER VERGANGENHEIT ODER ZUR BIEGUNG DER ZEIT

Zu der überrealistischen Behandlung von Geschichte in dieser Erzählung gehört zuletzt noch ein erwähnenswertes zeitliches und logisches Paradox. Als die Erzählerin vom Ausflug nach Hause zurückkommt, findet sie sowohl die Stadt Mainz als auch ihre Bewohner “unversehrt und vertraut, gleich längst untergegangenen Orten in Märchen und Liedern” (TM 144)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Die Reisebegegnung*, in SEGHERS 2000, Bd., II/6 (2005), S. 180.

<sup>24</sup> KOSELLECK 1992, S. 284.

<sup>25</sup> SEGHERS 1980 S. 461.

<sup>26</sup> “Ich lief durch die Flachsmarktstraße durch ein Gewimmel heimkehrender Menschen. Sie freuten sich, daß der Tag zu Ende war, und eine geruhsame Nacht bevorstand. Wie ihre Häuser noch unversehrt waren von Geschossen, von der ersten großen Probe 1914 bis 1918, sowie von den jüngsten Haupttreffern, so waren auch ihre behaglichen, durch

Sie findet auch ihre Mutter wieder, die viel jünger aussieht als die Erzählerin selbst (TM 106) und auf sie wartet. Aber die Stufen, die sie von der plötzlich wieder müde gewordenen Erzählerin trennen, verschwimmen im Dunst. “Der graublauene Nebel von Müdigkeit hüllt[e] alles ein”, im Nebel erscheint ihr die Treppe “unerreichbar hoch” (TM 149) und sie fühlt sich zu müde, um sie zu besteigen. Dann weitet sich das Treppenhaus in “einer unbezwingbaren Tiefe wie ein Abgrund” (TM 150) und – wie im Traum oft passiert – die ersehnte Umarmung findet nicht statt. Physische Faktoren wie Müdigkeit und Nebel, die uns an die Rahmenhandlung erinnern, werden zum zweiten Mal miteinander verbunden, um eine historisch begründete Unmöglichkeit symbolisch zu veranschaulichen. Während Mutter und Geburtshaus im nebligen Abgrund verschwinden, geht die Ich-Erzählerin quasi unbewusst wieder über die Grenze, i.e. durch das Gitterwerk hindurch, und findet sich in der Ausgangssituation wieder:

Das Treppengeländer drehte und wölbte sich zu einem mächtigen, pfähleartigen Zaun aus Orgelkakteen. Ich konnte nicht mehr unterscheiden, was Bergkämme und was Wolkenzüge waren. Ich fand den Weg zu der Kneipe, wo ich nach dem Abstieg aus dem höher gelegenen Dorf gegessen hatte (TM 150).

Die Welt der Erinnerung und der Vision scheint verloren. Der Wirt, sein Gasthaus, die öde Straße zum Dorf sind wieder da, aber nicht alles ist wie vorher. Was die Epochen überlagert und die heile Welt der Jugendzeit wieder lebendig gemacht hat (man könnte es die Macht der Erzählung nennen), bleibt bis zum Schluss wirksam. Einmal in der mexikanischen Gegenwart zurück, erinnert sich die Ich-Erzählerin an die Aufgabe, die sie während des Ausflugs von ihrer Lehrerin bekommen hat, “eine Beschreibung des Schulausflugs” zu machen (TM 142) und nimmt sich deshalb vor, den Aufsatz künftig (i.e. bald) zu schreiben:

Ich war jetzt zu müde, nur noch einen Schritt zu machen, ich setzte mich vor meinen alten Tisch [...]. Ich fragte mich, wie ich die Zeit verbringen sollte, heute und morgen, hier und dort, denn ich spürte jetzt einen unermesslichen Strom von Zeit, unbezwingbar wie die Luft. Man hat uns nun einmal von klein

---

und durch vertrauten, mageren und dicklichen, schnurr- und vollbärtigen, warzigen und glatten Gesichter unversehrt von der Schuld ihrer Kinder und vom Wissen dieser Schuld und Zusehen und Dulden dieser Schuld aus Feigheit vor der Macht des Staates” (TM 147-148).

auf angewöhnt, statt uns der Zeit demütig zu ergeben, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen. Plötzlich fiel mir der Auftrag meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute Abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen (TM 150-151).

Der noch zu schreibende Aufsatz fällt aber mit dem Text der Erzählung zusammen, den man gerade gelesen hat. Die Erzählung schließt sich wie ein Kreis und macht jeden Versuch unmöglich, sie auf irgendwelche faktische Wirklichkeit direkt zu beziehen. Ein solcher Schluss, der den Leser in die paradoxe Logik der Erzählung einbezieht, hebt vielmehr das ganz Besondere der literarischen Sprache deutlich hervor. Die Vergangenheit wird nicht im eigentlichen Sinne 'bewältigt'<sup>27</sup>, aber durch die Erzählung demütig akzeptiert und *literarisch* überwunden. "Sich der Zeit demütig ergeben" bedeutet für die Ich-Erzählerin einerseits das Gewesene, so schrecklich es auch war, anzuerkennen, andererseits es so darzustellen, dass eine deutsche Schriftstellerin im Exil "gleich morgen oder noch heute Abend" eine alte Aufgabe ausführen kann, die der jungen Netty einmal erteilt worden war und die 1943 auch und vor allem eine moralische war.

---

<sup>27</sup> Das Heroisch-Kämpferische, das dem Begriff der *Vergangenheitsbewältigung* (der in der deutschen Nachkriegszeit zum Schlüsselbegriff der kollektiven Verarbeitung des Naziterrors werden sollte) anhaftet, scheint die Erzählerin hier abzulehnen.

*Bibliographie*

- COHEN Robert (1987), *Die befohlene Aufgabe machen: Anna Seghers' Erzählung Der Ausflug der toten Mädchen*. In »Monatshefte«, 79, 2, 186-198.
- DOANE Heike A. (2003), *Die wiedergewonnene Identität: zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers' Erzählung Der Ausflug der Toten Mädchen*. In H. Schreckenberger (Hg.), *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam und New York, 287-300.
- GRASS Günter (1999), *Literatur und Geschichte*. In *Fortsetzung folgt ...*, Göttingen, 51-62.
- GRASS Günter (1999), *Fortsetzung folgt... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur in Stockholm am 7. Dezember 1999*. In *Fortsetzung folgt ...*, Göttingen, 7-50.
- GUTJAHN Ortrud (1985), *'Erinnerte Zukunft': Gedächtnisrekonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs*. In W. Mauser (Hg.), *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Würzburg, 53-80.
- HOFMANN Michael (2004), *Provokation durch Farce und Groteske: George Taboris Kannibalen im Kontext des Auschwitz-Diskurses*. In »Zeitschrift für Deutsche Philologie«, 123, Sonderheft *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven*, 233-234.
- KOSELLECK Reinhart (1992), *Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen im Dritten Reich*. In *Vergangene Zukunft. Zur Semantik historischer Zeiten*, Frankfurt a. M., 278-299.
- KOSELLECK Reinhart (2000), *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M.
- MAYER Hans (1962), *Anmerkungen zu einer Erzählung von Anna Seghers*. In «Sinn und Form», 14, 1, 117-125.
- SEGHERS Anna (1980), *Interview mit Günter Caspar (1973)*. In *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979*, Berlin und Weimar.
- SEGHERS Anna, *Werkausgabe*, hrsg. von H. Fehervary und B. Spies, Berlin ab 2000 (noch unvollständig).
- SCHLOSSBAUER Frank (1994), *Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers' Der Ausflug der toten Mädchen zwischen Requiem und Utopie*. In «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 113, 4, 578-597.
- TRAPP Frithjof (1995), *Anna Seghers' Erzählung, Der Ausflug der toten Mädchen. Eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit*. In «Exilforschung. Internationales Jahrbuch», 15, 1, 65-74.
- WHITE Hayden (1986), *Auch Klio dichtet oder die Funktion des Faktischen*, Stuttgart.
- WHITE Hayden (1994a), *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M.

- 
- WHITE Hayden (1994b), *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, in *Geschichte Schreiben in der Postmoderne*, hrsg. v. C. Conrad und M. Kessel, Stuttgart.
- WHYTE Hayden (1999), *Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation*. In *Figural Realism*, Baltimore, 27-42.
- WOLF Christa (1991), *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche*, Frankfurt a. M., 2 Bde.
- ZEHL ROMERO Christiane (2000), *Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1983*, Berlin, 2 Bde.

## MOMENTAUFNAHMEN CHINESISCHER ZEITGESCHICHTE IN DER DEUTSCHEN EXILLITERATUR

Tomas Sommadossi

Die heutzutage weitgehend vergessenen Autoren Mark Siegelberg (1895-1986) und Susanne Wantoch (1912-1959) zählen zu den 17.000 bis 20.000 mitteleuropäischen Juden, die in der letzten Vorkriegsphase (1938/39) den langen Weg nach Shanghai auf sich nahmen, um sich zum letztmöglichen Zeitpunkt vor der im Dritten Reich amtlich verordneten Verfolgung bzw. Vernichtung zu retten<sup>1</sup>. Während der ersten fünf Jahre nach der ‘Machtergreifung’ der NSDAP (1933) war die Auswanderungsrate nach China geringfügig geblieben (Zhuang 2015, S. 15). Es war erst nach dem ‘Anschluss’ Österreichs an NS-Deutschland und umso akuter nach den Novemberpogromen (1938), als nahezu sämtliche bevorzugte Fluchtwege (vor allem nach Palästina) gesperrt worden waren, dass China zu einer, genauer: zur letzten wahrnehmbaren Option für das Exil wurde (Schubert 2013, S. 393; Bauer 2012, S. 46-48). Zu diesem Zeitpunkt drohte in Europa bereits der Massenmord. Vorbereitungsmaßnahmen waren in vollem Gange, zumal die Nazis mit grausamer Systematik zusätzlich zu den bereits existierenden (wie etwa Dachau seit 1933) ein Konzentrationslager nach dem anderen errichteten. Im Spätjahr 1938 wurden die Anlagen Sachsenhausen und Buchenwald in Betrieb genommen, wo die Mehrzahl der während der ‘Kristallnacht’ grundlos gefangengenommenen Juden interniert wurde (Steinweis 2009, S. 108).

Die Einmaligkeit Shanghais als Zuwanderungsgebiet lag gerade darin, dass es in dieser Phase die womöglich einzige Stadt weltweit geblieben war, in die man ohne ein Visum, eine amtliche Erlaubnis, einen Kapitalnachweis oder sonstige Papiere einreisen durfte – und nach der Einnahme durch die japanischen Truppen 1937 sogar ohne Reisepass (Bauer 2012, S. 46f.). Der

---

<sup>1</sup> Zur umstrittenen Zahl von nach Shanghai ausgewanderten Juden vgl. FREYEISEN 2000, S. 400.



für Flüchtlinge vorteilhafte Ausnahmezustand war auf Zuständigkeitskonflikte in der Stadtverwaltung zurückzuführen: “Da in Shanghai nach 1937 keine chinesischen Behörden mehr vor Ort waren und alle administrativen Pflichten von den Behörden des SMC [Shanghai Municipal Council], den japanischen oder den Behörden der *Concession Française* wahrgenommen wurden, konnte keine der in Shanghai präsenten Behörden effektiv Hoheitsgewalt ausüben und es wurden dementsprechend keine Passkontrollen bei Ankunft der Passagiere durchgeführt” (Berna 2001, S. 62). Die Weltoffenheit Shanghais war ja keine Neuheit. Die chinesische Metropole war schon lange, bevor sie ein Einwanderungsziel für mitteleuropäische Opfer des Nationalsozialismus wurde, zu einer Weltstadt mit internationalem Profil bzw. einem führenden Handels- und Finanzzentrum angewachsen. Als der deutsch-jüdische Flüchtlingsstrom einsetzte, lebten in den autonom verwalteten internationalen Stadtvierteln bereits mehrere Zehntausende Ausländer. Am zahlreichsten waren die Japaner, gefolgt von den Russen, Briten, Deutschen und Österreichern, Amerikanern und Franzosen (Löber 1997, S. 19).

Der Rettungsweg bis an die chinesische Pazifikküste wird in der Fachliteratur mit Ausdrücken wie “Exil der kleinen Leute” oder “Emigration am Rande” umschrieben (Armbrüster/Kohlstruck/Mühlberger 2000, S. 15). Auf die fernöstliche Hafenstadt angewiesen war in der Tat nicht die Elite, sondern die Schicksalsgemeinschaft der Heimatvertriebenen aus bescheidenen Verhältnissen, denen “meistens eine Flucht in die Schweiz, in die USA oder nach England wegen der dortigen Einreiserestriktionen und durch bürokratische Schikanen versperrt” war (Liu 2003, S. 198). Das heißt wiederum: “Nach Ostasien rettete sich kaum jemand, der vor der Flucht einen großen Namen in der Kunst, der Politik oder der Wissenschaft hatte. Und auch nach ihrer Rückkehr oder Weiterwanderung waren es nur wenige, die im öffentlichen Leben bekannt wurden” (Armbrüster/Kohlstruck/Mühlberger 2000, S. 15). Dies trifft zweifellos auch auf die Schriftsteller zu, die es nach China verschlug. Neben Siegelberg und Wantoch situieren sich Namen wie etwa Alfred Walter Kneucker (in China 1939-1947), Max Mohr (1934-1937) und Hans Schubert (1939-1947) nach wie vor am Rande oder sogar außerhalb des Kanons der deutschsprachigen Exilliteratur, an dessen Spitze die an die kalifornische Küste umgesiedelte Prominenz aus der Weimarer Republik (die Manns, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger etc.) steht<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Zum sog. ‘Weimar am Pazifik’ vgl. das Standardwerk von BÄHR 2007.

Dennoch verdienen nach Fernost vertriebene Autoren Aufmerksamkeit, zumal sie insbesondere in ihrer Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen am chinesischen Exilstandort Erhebliches leisteten. Siegelbergs Drama *Das zweite Gesicht* (1942)<sup>3</sup> und Wantochs Roman *Nan Lu. Die Stadt der verschlungenen Wege* (1948)<sup>4</sup> sind insofern einmalige Zeugnisse der Exilliteratur, als sie mit ihrem komplementären Fokus auf chinesischem Bürgerkrieg und japanischer Besatzungszeit die literarische Reflexion in deutscher Sprache über eine der komplexesten außereuropäischen Fronten des Zweiten Weltkriegs um aufschlussreiche, originelle Perspektiven ergänzen<sup>5</sup>. Da es sich allerdings um zwei nicht etablierte Werke handelt, deren Aufnahme in den wissenschaftlichen Diskurs noch ansteht, empfiehlt es sich, im vorliegenden Beitrag neben einigen bio-bibliografischen Details, die zur Einordnung notwendig erscheinen, eine allgemeine Übersicht über Motive und Themen beider Texte zu geben. Davon ausgehend gilt es zugleich im Sinne der Schwerpunktsetzung des Rahmenthemas das Drama und den Roman inhaltlich auf ihre Einstellung auf (Zeit-)Geschichte hin zu erschließen.

#### MARK SIEGELBERGS DRAMA DAS ZWEITE GESICHT (1942)

Geboren wurde Mark Siegelberg am 11. Juni 1895 als Sohn jüdischer Eltern in Luzk, keine 80 km hinter der galizischen k.u.k. Grenze, ehemals russisches Kaiserreich, heute Ukraine. Er kam noch als Kind nach Wien, wo er die Schule besuchte und sich die deutsche Sprache aneignete. Nach dem Abitur, das er in Wien ablegte, absolvierte Siegelberg ein Studium der Rechtswissenschaften und Volkswirtschaft in Wien und Bern. In der Auswahl der Fachrichtung zeigte sich bereits das Interesse des künftigen Autors für politische Themen, die wie ein roter Faden sein erst im Shanghaier Exil

---

<sup>3</sup> Im Folgenden zitiert im Haupttext als ZG nach der Ausgabe: SIEGELBERG 2017.

<sup>4</sup> Im Folgenden zitiert im Haupttext als NL nach der Ausgabe: WANTOCH 2018. Die hiesigen Ausführungen basieren auf dem Nachwort zu dieser Edition, auf das zur Vertiefung verwiesen wird.

<sup>5</sup> Ein weiterer, wesentlich umfangreicherer Exilroman über die chinesischen Umbrüche ist Vicki Baums *Hotel Shanghai* (1939). In neuerer Zeit befasste sich Ursula Krechel mit der Geschichte der Emigration nach China in ihrem postfaktischen Roman *Shanghai fern von wo* (2008). Vgl. zum Einstieg SCHUBERT 2013, SOMMERSACHER 2013 und PAYNE 2017.

ansetzendes literarisches Schaffen als Romancier und Dramatiker prägen<sup>6</sup>. Bis zum ‘Anschluss’ betätigte sich Siegelberg journalistisch bei verschiedenen Presseorganen wie «Der Morgen», «Der Tag» und «Die Stunde» (Seywald 1987, S. 196, 358). Im Spätjahr 1938 wurde er als Jude und exponierter Publizist verhaftet und zuerst ins Konzentrationslager Dachau deportiert, dann nach Buchenwald verlegt<sup>7</sup>. Sein ‘Glück im Unglück’ bestand jedenfalls darin, dass Österreich bis zum Kriegsbeginn als “Experimentierfeld für die durch Behörden forcierte Auswanderung der jüdischen Minderheit” diente (Benz 2000, S. 212). Bereits im Sommer 1938 war eine sogenannte ‘Zentralstelle für jüdische Auswanderung’ in Wien unter der direkten Verantwortung Adolf Eichmanns<sup>8</sup> gegründet worden, “die als einzige Behörde ermächtigt war, Ausreisegenehmigungen für Juden aus Österreich zu erteilen, de facto erheblichen Druck auf die Emigration ausübte und erst die zwangsweise Auswanderung, später die Deportation der österreichischen Juden organisierte” (Benz 2001, S. 700). Im Zusammenhang dieser Maßnahmen wurde Siegelberg aus dem KZ entlassen und konnte daraufhin mit seiner Frau Amalie Sophie nach China flüchten.

Während seiner Shanghaier Zeit setzte Siegelberg seine journalistische Tätigkeit bruchlos fort, zumal die beiden extraterritorialen Ausländerviertel, das International Settlement und die Französische Konzession, bereits über eine rege Publizistik in westlichen Sprachen verfügten (Seywald 1987, S. 152-158; Löber 1997, S. 27). Sein Engagement als Redakteur und sein Feingefühl für politische Kommunikation brachten ihm eine Position als Mitarbeiter des Informationsdienstes der britischen Gesandtschaft ein. In diesem Kontext sammelte er Erfahrungen und knüpfte Kontakte, die für den gerade um die

---

<sup>6</sup> Neben dem hier behandelten verfasste Siegelberg fünf weitere Dramen (*Die Masken fallen*, *Fremde Erde*, *Urlaub vom Jenseits*, *Das Gericht*, *Die Nacht des Alarms* – die ersten drei entstanden in Shanghai aus der Zusammenarbeit mit dem Exilautor Hans Schubert) und zwei dokumentarische Romane (*Schutzhaftjude Nr. 13877*; *Ein Mann namens Brandt*). Von den Dramen sind *Das zweite Gesicht* und die ersten beiden mit Schubert verfassten postum aus dem Nachlass ediert worden (vgl. SCHUBERT/SIEGELBERG 1996, SIEGELBERG 2017). Der erstgenannte Roman erschien undatiert (vermutlich 1940) bei einem Shanghaier Verlag; den zweiten ließ Siegelberg auf den Seiten des von ihm in Melbourne gegründeten Journals *Neue Welt* in einer siebzigtelligen Fortsetzungsfolge abdrucken. Zu einer Buchausgabe kam es nicht.

<sup>7</sup> Davon berichtet er autobiografisch im genannten Band *Schutzhaftjude Nr. 13877*.

<sup>8</sup> Daran erinnert auch Hannah Arendt (1964, S. 72). Vgl. BERNA 2001, S. 87-90.

genannte Pressestelle kreisenden Plot von *Das zweite Gesicht* ausschlaggebend waren (Seywald 1987, S. 198). Die Niederschrift des Stückes erfolgte allerdings nicht mehr an demselben Ort, an dem sich die Handlung abspielt. Shanghai war für Siegelberg nur eine Zwischenstation des Exils. An dessen Endziel, dem australischen Melbourne, hielt sich der literarisch versierte Journalist ganze 27 Jahre auf. Er kehrte erst 1968 nach Österreich zurück, als er schon lange nicht mehr schriftstellerisch tätig war. Dort verstarb er 1986.

Als Siegelberg im späten Dezember 1941 in Melbourne eintraf, wollte er im Rückblick auf die eigenen Erlebnisse in Shanghai die aktuellen politischen Ereignisse in Ostasien beim Ausbruch des Pazifikkriegs festhalten. So entstand 1942 *Das zweite Gesicht*<sup>9</sup>. Während die deutsche Originalfassung erst 2017 als Manuskript wiederentdeckt und ediert wurde, war das Schauspiel in Australien bereits zu Kriegszeiten übersetzt und 1944 – offensichtlich im Sinne einer antijapanischen Propaganda-Initiative – als *The Face of Pearl Harbour* veröffentlicht worden<sup>10</sup>.

Vor dem Hintergrund der chinesischen Hafenstadt setzt Siegelberg geballtes Zeitgeschehen in Szene. Deutsche Nazis, jüdische Flüchtlinge, sowjetische Militante, chinesische und amerikanische Journalisten, englische Diplomaten, sowie japanische Besatzer teilen sich den Bühnenraum und veranschaulichen sämtliche Widersprüche und Spannungen des Weltkriegs. Die Momentaufnahme des von den Japanern in Schach gehaltenen Shanghai, als die Gewalt im Pazifik eskalierte, bildet den Anlass für eine umfassende Reflexion über die Gegenwart und die darin kollidierenden Weltanschauungen zum Zeitpunkt der Globalisierung des militärischen Konfliktes: Einerseits durch Japans gewalttätige Aufhebung seiner bis Ende 1941 aufrechterhaltenen Neutralitätspolitik, andererseits mit dem darauffolgenden Kriegseintritt der USA. Zeitlich läuft die Handlung auf den epochalen Angriff auf Pearl Harbor zu. Die ersten drei Aufzüge spielen am Vorabend des 7. Dezember<sup>11</sup>, der letzte am nächsten Morgen.

Das internationale Profil des Vierakters lässt sich am Beispiel der Figurenkonstellation verdeutlichen. Die antifaschistischen Länder sind vertreten

---

<sup>9</sup> Zu Überlieferung und Datierung vgl. SOMMADOSSI 2017, S. 23f.

<sup>10</sup> Vgl. SIEGELBERG 1944. Die englische Übersetzung wurde in der Erstaussgabe (SIEGELBERG 2017) als Paralleltext mitabgedruckt.

<sup>11</sup> Im Detail: 1. Akt am 30. November 1941, 2. und 3. Akt am 4. Dezember jeweils nachmittags und abends.

durch Mr. Roberts, den Leiter des britischen Propagandabüros in Shanghai, John Wilkins, einen amerikanischen Auslandsreporter, Loo-Wong und Bermann, jeweils einen chinesischen und einen deutsch-jüdischen Redakteur der britischen Pressestelle. Repräsentanten der Achsenmächte sind der Nazi-Konsul Waldorf, der hohe außenpolitische Beamte Fukajami, der an der Spitze der japanischen Besatzungsverwaltung in Shanghai steht, und der Polizeichef Turuki; Letzterer ist mit sämtlichen zu verübenden Einschüchterungsmaßnahmen und Repressalien gegen politische Opponenten betraut.

Die Grauzone zwischen den beiden geopolitisch-ideologischen Fronten nehmen die russischen Figuren ein, namentlich die drei Geschwister Mitigin, die sich keinem der beiden Kreise einhellig zuordnen lassen. Aleksej konspiriert mit den Japanern, während der antifaschistisch und prosojietisch orientierte Nikolai mit dem international frequentierten Informationsbüro der britischen Vertretung kooperiert. Deren Schwester Tatjana teilt Nikolais Ansichten und unterstützt insgeheim das Vorhaben von sich unter russischen Emigranten konstituierenden bolschewistischen Widerstandszellen. Die ideologische Ambiguität der Shanghai-Russen dient der Handlung nicht nur um ihres Konfliktpotentials willen, wie wir im Folgenden sehen werden; sie spiegelt vielmehr Realpolitik wider. Im Kontrast zwischen den beiden Brüdern veranschaulicht Siegelberg die Zerrissenheit der russischen Minderheit in China ganz gemäß den historischen Fakten. Zaristische Weißrussen, zu denen im Rahmen des Dramas der mehrfach im Dialog erwähnte Vater der Mitigins als Offizier im alten Russland zählt, waren gegen Ende der Oktoberrevolution massenhaft über die Mandschurei nach Shanghai ausgewandert (Reynders Ristaino 2001, S. 33f.). Während sich andere Minoritäten, z.B. die deutsch-jüdische, in gewissen einheitsstiftenden Idealen wiederfanden (wie etwa in ihrem Antifaschismus), waren sich die russischen Emigranten in ihren politischen Urteilen uneins:

Not only class differences, but ideological differences as well led to divisions within the [Russian] community. The majority were, of course, uncompromisingly hostile to the Soviet regime [...]. Others, however, were susceptible to Soviet propaganda that urged the stateless Russians to obtain Soviet citizenship and return to the homeland. This division, though the pro-Soviet stand did not find many adherents, was exacerbated by the Japanese who sought to capitalize on the Russians' anti-Soviet sentiments. (Eber 2012, S. 26)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Allerdings gelang es den japanischen Nationalisten kaum, unter den Russen Anhän-

Die Handlung von *Das zweite Gesicht* speist sich aus der Aktualität des militärisch besetzten Shanghai in der Zeit der japanischen Fremdherrschaft, als exponierte Persönlichkeiten aus dem publizistischen Umfeld, zu denen Siegelberg selbst zählte, häufig Opfer von politisch motivierter Gewalt waren. Was die Lage der Presseleute besonders prekär machte, war grundsätzlich ihr Einsatz in einer Art "Schattenboxkampf [...] gegen eine unausgesprochene, für das Exil nie faßbare Politik", "gegen einen unsichtbaren Feind", wie der Nationalsozialismus und seine japanische Spielart in der Zeit vor Pearl Harbor es waren, "als die antisemitische Politik der Achsenmächte gerade in Shanghai keine besonderen Formen annahm und das Shanghaier reiche Foreignertum sich mit Japanern wie Nazis zu arrangieren wusste" (Seywald 1987, S. 198). Hinter der Fassade der Neutralität, die sich Japan als Besatzer auf die Fahne schrieb, schickte es städtische Guerilla-Truppen auf Menschenjagd gegen missliebige Opponenten (Henriot/Yeh 2004, S. 1-14). Die Presse (vornehmlich die chinesische) diente dabei als bevorzugter Sündenbock für gezielte Terroraktionen, die die städtische Marionettenregierung nur allzu gern durchführen ließ, um kritische Stimmen zu unterdrücken<sup>13</sup>.

Siegelbergs Vierakter fokussiert auf die durch die Pressestelle der britischen Gesandtschaft koordinierte antijapanische Informationstätigkeit und auf die Gegenmaßnahmen der Japaner, um diese im Einvernehmen mit den nazi-deutschen Verbündeten auszuschalten. Hatten die Japaner in der Vorgeschichte der Handlung bereits die Ermordung eines unbequemen chinesischen Journalisten in Auftrag gegeben, planen sie in der Gegenwart des Stückes einen Bombenanschlag auf die britische Nachrichtenabteilung, nachdem diese zum Hauptquartier sämtlicher Dissidenten geworden ist. Um ihr blutiges Ziel zu erreichen, greifen sie unter anderem auf die Komplizenschaft des Russen Aleksej Mitigin zurück. Dieser geht aus einer Unterredung zwischen dem hohen Beamten Fukajami und dem Polizeichef Turuki, mit der das Stück einsetzt, als dreister Kollaborateur hervor.

---

ger zu gewinnen. Dazu äußert sich auch SIEGELBERG (2017, S. 50) im eigenhändigen Vorwort zum Drama: "Das Bestreben von Nazi-Propagandisten, die russischen Emigranten mit dem Versprechen eines nationalen, reaktionären und vor allem judenfreien Rußlands für sich zu gewinnen, fand so gut wie keinen Zuspruch". Vgl. auch WASSERSTEIN 1998, S. 25f. und REYNDERS RISTAINO 2001, S. 214-224.

<sup>13</sup> Zu den Anschlägen gegen die Presse vgl. SEYWALD 1987, bes. S. 48-60.

Die Spannung entfaltet sich über den zweiten und dritten Akt aus dem Familienkonflikt zwischen den beiden russischen Brüdern. Nikolai Mitigin, der den antijapanischen Widerstand aktiv unterstützt, erhält vom chinesischen Kollegen Loo-Wong Auskunft über den zwielichtigen Umgang seines Bruders: Gerüchte über dessen Verwicklung in ein bevorstehendes Attentat seien im Umlauf. Nach einer harschen Auseinandersetzung zwischen den Geschwistern, aus der die oben dargestellte Widersprüchlichkeit der Position der Shanghai-Russen hervorgeht, entdeckt Nikolai in der von Aleksej versehentlich in der gemeinsamen Unterkunft liegen gelassenen Brieftasche japanische Banknoten und einen Notizzettel, auf dem Nikolais Arbeitsschichten in der britischen Rundfunksendestation aufgeführt sind. So durchschaut Nikolai das Vorhaben seines Bruders: Der Terroranschlag soll stattfinden, wenn er selbst nicht im Dienst ist. Um den mörderischen Plan zu durchkreuzen, disponiert Nikolai seine Arbeitsschicht um, damit er am Abend des geplanten Attentats alleine im Technikraum zurückbleibt. Als die Bombe tatsächlich explodiert, avanciert Nikolai zum Helden, zumal er selbstlos und unter Einsatz seines Lebens seine Kollegen vor dem Tod rettet.

Inzwischen findet der Angriff auf Pearl Harbor statt. Nur der britische Diplomat Roberts und der amerikanische Journalist Wilkins bleiben in Shanghai zurück, während die Japaner die extraterritorialen Bezirke auflösen. Die anderen Mitarbeiter des Nachrichtenbüros, wie aus dem Dialog hervorgeht, werden durch die britische Gesandtschaft in letzter Minute auf einen in See stehenden Frachter aus Shanghai in Sicherheit gebracht. Im Finale nimmt Roberts die japanischen Besatzer mit Fukajami an deren Spitze in seinem Büro in Empfang, unmittelbar bevor sie sich anschicken, sämtliches diplomatisches Personal zu vertreiben und die ausländische Behörde in Beschlag zu nehmen. Bevor der Brite die Räumlichkeiten verlässt, führt er zwei längere Gespräche: zuerst mit Wilkins, mit dem er eine Art Bilanz ihrer Zusammenarbeit zieht, und gleich danach mit seinem japanischen Amtskollegen. Das Stück endet mit dieser letzten, offenen Konfrontation, bei der der Japaner schließlich sein 'zweites' Gesicht zeigt, indem er zum ersten Mal die 'neutrale' Maske fallen lässt und die wahren, feindlich gesinnten Intentionen seines Landes in unvermittelter Offenheit preisgibt. Roberts' letzte Bitte an Fukajami ist es, nur noch einmal die britischen Radionachrichten hören zu dürfen. Bevor der Vorhang zuletzt fällt, verkündet die Stimme eines Rundfunksprechers die Kriegserklärung der amerikanischen Regierung an die Achsenmächte.

Die Unterredung mit Wilkins und die Abrechnung mit Fukajami sind für die Figur Roberts bzw. für den Autor Siegelberg reflexive Momente, bei denen die dramatische Spannung allmählich nachlässt und das Stück sein geschichtskritisches Potential entfaltet. Die moralische Verurteilung Japans verbindet sich im Stück mit dem (historisch gesehen durchaus berechtigten) Tadel des westlichen Imperialismus, der für die Schwächung Chinas, dessen Zerrissenheit im Inneren sowie Angreifbarkeit von außen verantwortlich gemacht wird (Flynn 2006, S. 70-76). Im Gespräch mit Wilkins übt Roberts Selbstkritik, indem er nachträglich die eigenen Versäumnisse und die generelle Blindheit der internationalen Diplomatie be-reuend anerkennt. Anstatt sich um die Nöte der lokalen Zivilbevölkerung zu kümmern, habe man mit kolonialer Mentalität weiterhin nur die eigenen wirtschaftlichen Interessen gepflegt:

Vieles hätte gemacht werden können und so wenig im Grunde geschah. Und wissen Sie warum, Wilkins? Weil wir die Menschen um uns herum nicht sahen. Haben wir uns denn je richtig um die Chinesen rund um uns gekümmert? Um die Unzähligen, die wortlos vor unseren Augen verhungerten, um die Rick-scha-Kulis, die uns tagtäglich ins Office schleppten? [...] Wir pflegten stets in der Terminologie der politischen und geographischen Begriffe zu denken. Und übersahen mitunter, daß hinter diesen Begriffen lebendige Menschen stehen, Menschen wie wir. (ZG 164f.)

Der Titel des Dramas erklärt sich auch aus einer Passage im vierten Akt. Mit dem Angriff auf die amerikanische Pazifikflotte vom 7. Dezember 1941 zeigte Japan der Welt sein zweites Gesicht, "das wahre Gesicht" (ZG 180) eines undurchschaubaren geopolitischen Akteurs, der, um es mit Thomas Mann (2009, S. 600f.) auszudrücken "seinen imperialistischen Krieg", "einen verdammenswerten und von vielen seiner Söhne selbst verdammten Krieg" führte, um einfach "*modern* und *up to date* zu sein", schließlich aber "Schiffbruch damit litt". Auch diese Absichten, als Japans Machthaber "den Instinkt grundsätzlich über die Vernunft, die Gewalt grundsätzlich über das Recht erhoben" (*ebd.*, S. 601), wussten die Westmächte, so Siegelbergs Analyse im Drama, nicht rechtzeitig einzusehen. So spricht Roberts zu Fukajami:

So gefallen Sie mir. So ganz ohne die übliche höfliche Maske, die der Japaner sonst so gerne aufsetzt. Jetzt zeigen Sie mir das wahre Gesicht Japans, das Gesicht, das spätere Geschichtsschreiber vielleicht als 'das Gesicht von Pearl



Harbor' bezeichnen werden. [...] Es war unser unverzeihlicher Fehler, daß wir stets Ihr zweites Gesicht sahen. Ja, mitunter wollten wir, vielleicht wirklich aus Bequemlichkeit, aus überholten Vorstellungen heraus kein anderes als dieses unechte Gesicht sehen. (ZG 180f.)

Mark Siegelbergs Verdienst ist es, mit seinem einmaligen Weltkriegs-drama den Beginn eines gewaltigen Epochenumbruchs in Fernost so einfach wie klar festgehalten zu haben. In *Das zweite Gesicht* versuchte er mit literarischen Mitteln die Zeichen der Zeit zu deuten und das Kriegsgeschehen kritisch zu reflektieren. Nachträglich betrachtet, trafen seine Prognosen meist ins Schwarze: So zum Beispiel die Warnung, dass sich Japan vor den erwachenden "Giganten" Amerika und Großbritannien in Acht nehmen müsse (ZG 182), und die Annahme, dass das ominöse "Gesicht von Pearl Harbor" (ZG 180) in die Geschichtsbücher eingehen würde. In einem Punkt verschätzte er sich aber doch, nämlich bezüglich der Kriegsführung von Sowjetrußland. Die Handlung hat nicht von ungefähr in der Figur eines russischen Widerstandskämpfers ihren Dreh- und Angelpunkt. In einer Phase, als man auf eine antijapanische Kehrtwende der UdSSR im pazifischen Kriegsschauplatz noch Hoffnung hegen konnte, verlieh Siegelberg jenseits aller historischen Fakten durch Nikolai einer idealen Vorstellung Ausdruck: Dass die Sowjets, für die der älteste der Mitigins Partei nimmt, genauso wie an der europäischen Ostfront auch in Fernost aktiv den Kampf gegen die nationalistische Gewaltherrschaft der Achsenmächte aufnehmen würden. Dies stellte sich aber bald als Wunschdenken heraus. Stalin blieb de facto fast bis zum Ende des Weltkrieges dem Japanisch-Sowjetischen Neutralitätspakt vom 13. April 1941 treu. Die sowjetische Kriegserklärung an das ostasiatische Kaiserreich erfolgte erst am 8. August 1945, nachdem die erste Atombombe gefallen und der Pazifikkrieg schon entschieden war.

SUSANNE WANTOCHS ROMAN NAN LU. DIE STADT DER VERSCHLUNGENEN WEGE (1948)

Die 1912 im heute slowakischen Trenčín geborene Susanne Wantoch teilt insofern das Schicksal sämtlicher nach China exilierten Literaten, als sie auch in Vergessenheit geriet. Dennoch sind sowohl ihr biografisches Profil als auch ihr Exilwerk und dessen Publikationsgeschichte in mehrfacher

Hinsicht singular. Während der China-Aufenthalt jüdischer Exilanten fast ausschließlich auf den Shanghaier Stadtraum eingeschränkt war (Freyeisen 2011), kam Wantoch weit über dessen Grenzen hinaus. Sie und ihr Mann, der Arzt Theodor Arno Wantoch, der krankheitsbedingt im Exil verstarb, zogen ins Landesinnere weiter und ließen sich in der Provinz Henan (bzw. Honan) nieder, wo die Handlung von *Nan Lu* angesiedelt ist. Dort wurden sie zu Augenzeugen des täglichen Gemetzels im Spannungsfeld von Bürgerkrieg und japanischer Okkupation. Von jenem dunklen Kapitel der chinesischen wie der Weltgeschichte legte Susanne Wantoch im Roman *Nan Lu* Zeugnis ab, den sie bereits in China entworfen hatte,<sup>14</sup> aber erst nach ihrer Rückkehr mit dem nötigen zeitlichen Abstand vollenden und 1948 bei Globus, dem Hausverlag der KPÖ, veröffentlichen konnte. Als Jüdin und Kommunistin war ihr allerdings im konservativen Nachkriegsösterreich bei mangelnder Entnazifizierung und sich anbahnendem Kaltem Krieg keinerlei Erfolg vergönnt (Hackl 1996, S. 303). Auch ihr zweites gesellschaftskritisches Buch *Das Haus in der Brigittastraße* (1953), ebenfalls bei Globus erschienen, fand keine Resonanz. Außerdem stoß sie im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit als Redakteurin der parteieigenen *Österreichischen Volksstimme* auf harsche Kritik vonseiten der Genossen; die Divergenzen spitzten sich so zu, dass ihr 1959 die Stelle gekündigt wurde. Die Trübsal eines unerfüllten Schriftsteller- wie Berufslebens bewegte sie im Sommer 1959 zu einem fatalen, tödlich ausgegangenen Aufbruch in die Berge, wo ihr Leichnam erst fünf Jahre später geborgen wurde (Mugrauer 2007, S. 30f.; Fanta 2016, S. 128). Dass es sich nicht um einen Unfall, sondern um Selbstmord gehandelt habe, ist anzunehmen.

Zum Roman: Mit *Nan Lu* legte Susanne Wantoch keine politische Reportage oder autobiografische Aufbereitung der Fremdheitserfahrung in China vor, sondern eine literarische Momentaufnahme chinesischer Zeitgeschichte in unmittelbarer Nahbeobachtung. Der Schriftsteller Erich Hackl, der als Einziger der Autorin ein literarisches Porträt gewidmet hat, fasst die stilistische Chiffre des Exilromans folgendermaßen zusammen:

Die Fäden, die Susanne Wantoch zwischen ihren Helden und Heldinnen knüpft, werden losgelassen oder abgerissen, so wie im Krieg, den sie beschreibt [...]. Zarte Liebesgeschichten werden skizziert – und schnell zu Ende gebracht [...].

---

<sup>14</sup> Das geht aus dem Vorwort zur Erstausgabe hervor (NL 7).

Mich erstaunt Susanne Wantochs Vermögen, die Vielfalt und Wirren darzustellen. Es ist, als wollte sie die Chronologie zersägen, aufsplintern, um gerade dadurch einander widersetzende und widerstrebende Episoden zusammenzuführen. Da sind etwa [...] der Sprung vom autarken Erzählen in ein kollektives Wir, jäher Zeitenwechsel, Wechsel auch von Distanz und Nähe, Zusammenfassen und Retardieren, die Abfolge chronikaler und lyrischer Passagen, der Griff nach spielerischen und nach märchenhaften Elementen [...]. (Hackl 1996, S. 304f.)

Die Handlung kreist um das Personal einer Kleinuniversität in der Provinz Henan, das beim Herannahen der japanischen Okkupationstruppen aus der fiktiven Stadt Nan Lu aufbricht, um sich in der tiefsten Provinz in Sicherheit zu bringen. Der Umzug spiegelt Realgeschichte wider. Gleich nach dem Beginn des Chinesisch-Japanischen Kriegs 1937 sorgte die chinesische Regierung für die Umsiedlung von Bildungseinrichtungen aus exponierten Kriegsgebieten nach Westen, um sie vor Angriffen zu schützen (Israel 1998; Hsieh/Hsieh 2009). Die Umsiedlung glich einer Feuertaufe, bei der die demütige Heldenhaftigkeit der Beteiligten erprobt wurde: “the majority of institutions, including all government institutions, moved either to rural areas within their province, or westward to areas the Japanese had not occupied. Some moved once, others three or four times, as wartime conditions required. The story is a heroic one, with much of the travel being done under very difficult circumstances due to poor transportation, and to the fact that books and instruments were carried along in many cases” (Hayhoe 1996, S. 54).

Genauso trägt es sich in Wantochs Romanszenario zu. Die Figurenkonstellation auf der Flucht setzt sich aus den Universitätsmitgliedern zusammen: Neben Dozenten, Führungs- und Hilfskräften steht die Studentenschaft, die chinesische Jugend, im Mittelpunkt. Eine Zentralgestalt, einen ‘Helden’ gibt es nicht: Wantochs Augenmerk gilt dem chinesischen Volk als Ganzem, für das die überschaubare und dennoch ausdifferenziert porträtierte Hochschulgemeinschaft stellvertretend steht. Das Erzählverfahren erzeugt insofern einen Kontrapunkt von Fiktion und Faktizität, als der realhistorische Rahmen immer wieder explizit thematisiert wird, teils durch kurze, punktuelle Verweise, teils durch umfangreichere sachliche Textpassagen (wie etwa am Ende des dritten Kapitels, NL 28-32). Der Autorin geht es jedenfalls nicht um Geschichtsschreibung im großen Stil, sondern um den Niederschlag des Kriegsgeschehens in Einzelschicksalen. Aus den

elf kurzen Kapiteln ragen Porträts heraus, die dem Leser unter die Haut gehen. Hervor stechen besonders die siebzehnjährige Ai-rung, die, um sich einer angedeuteten Vergewaltigung durch japanische Soldaten zu entziehen, in einen Brunnen stürzt und darin ertrinkt (“Links Feind, rechts Feind. Aber es gibt eine Rettung, und die Rettung ist dunkel und tief und kühl”, NL 75); die Wöchnerin Ma Ssu-meh, deren neugeborene Tochter ihren gewaltsam ermordeten Vater niemals kennenlernen wird und einmalig durch die Erzählerstimme in der zweiten Person um ihr Schicksal bemitleidet wird (“Armes, vaterloses Würmchen, Kriegswaise du...”, NL 86); der inspirierende Lektor für deutsche Sprache, Herr Tschang, der eines Tages von einem fremden Wagen abgeholt wird und nicht mehr heimkehrt (“Es verschwand auch mit ihm die einzige Kraft, die vielleicht noch imstande gewesen wäre, das vom Gelben Fluß sich heranwälzende Unheil von Nan Lu abzuwenden”, NL 53); schließlich der Bettler Liau, der als verdächtiger Partisan durch die Kollaborateure der Japaner gefoltert, mit Benzin übergossen und bei lebendigem Leibe öffentlich verbrannt wird (“Die Zuschauer, die dieser furchtbaren Szene beiwohnen mußten, hörten die Flammensäule mit einer Stimme, die dem Gebrüll eines wilden Tieres glich, Worte ausstoßen, Worte, Verwünschungen so entsetzlicher Art, daß selbst die Polizeidiener erbleichten”, NL 101).

Die eingenommene Erzählperspektive ist für einen zeithistorischen Exilroman überraschend, nahezu irritierend. Man sucht darin umsonst nach jener bei Exilautoren sonst konstitutiven “enge[n] Verbindung von Exil und Autobiographie, von Geschichtsdeutung und apologetischer Grundtendenz” (Zimmermann 2002, S. 189) in einem Horizont autobiografischer Selbstvergewisserung beim Rückblick auf die eigene “Lebenserfahrung und Lebensstörung” (Kleinschmidt 1984, S. 25). Obgleich Atmosphären und Figuren offensichtlich von persönlichen Erlebnissen, Stimmungen und Begegnungen inspiriert sind, scheint der ‘westliche’ Exilanten-Blickwinkel nie durch das Gewebe chinesischer Schicksale durch. Dem dokumentarischen Moment wird durchgehend Vorrang über das selbstreflexive eingeräumt. Mit vorbildhafter Konsequenz nimmt die Autorin ihr erlebendes Ich als ordnende und deutende Instanz zurück, gleichermaßen klammert sie die eigene Leidensgeschichte und mit ihr das europäische Herkunftsparadigma aus. Stattdessen taucht die Erzählsituation in die chinesische Gegenwart ein und berichtet davon aus der Innenperspektive. Das im Vorwort angekündigte Vorhaben, den chinesischen Schauplatz “in objektiverer Form” (NL

7) darzustellen, wird zu einem streng eingehaltenen Strukturprinzip. Etwas verfremdend wirkt allein die ungeschulte Umschrift chinesischer Dialoganteile und Begriffe, die einerseits die sinologisch unkundige Autorin verrät, andererseits dennoch in empirischem Gestus die schätzenswerte Sorgfalt bei der Inszenierung von Authentizität und Unmittelbarkeit sozusagen ‘mit eigenen Mitteln’ betont.

In wirkungsvoller Synthese gestaltet Susanne Wantoch ein Gesamtbild der politischen Ausnahmekonstellation, als der andauernde Bürgerkrieg – zwischen den Truppen Chiang Kai-sheks und den kommunistischen Brigaden Mao Zedongs bei gleichzeitigem Vormarsch der Japaner – China in Schutt und Asche legte. Trotz der Parteinahme für den kommunistischen Widerstandskampf bleibt Wantochs zeithistorisches Gruppenporträt ohne Hauptfiguren im Rahmen einer nüchternen Darstellungsweise, die keine emphatischen, verzerrenden Töne einschlägt und keine Figur pauschal ins Heroische verklärt. Die Umstände des Alltags, Hunger und Krankheit, die politische Zerrissenheit, Korruption und individuelle Vorteilnahme, Widersprüche und Ängste, der Gegensatz von Mitläufertum und Rebellion werden realistisch vorgeführt. So gestaltet sich der Umzug der Universität als Leidensweg eines in seinem Inneren zerrissenen, von außen bedrohten Volkes, das sich in einer epochalen Umbruchsphase zäh an der eigenen Kulturtradition festhält und sich darin wiederfindet. An jede Zwischenstation, wie abgelegen auch immer, werden die Bücherkisten und die Laborinstrumente mitgeführt – in dem Bewusstsein, dass die Zukunft der Nation nach dem ersehnten Waffenstillstand in Bildung und Forschung liegt. Möge kommen, was wolle – “aber der Studienbetrieb geht weiter” (NL 11).

Kultur als Waffe gegen den Krieg: Mit diesem Motto lässt sich das Ethos des Romans festhalten. Die sozialistische Färbung, die die Rezeption verhinderte, erscheint im Nachhinein sogar nebensächlich gegenüber dem zwischen den Zeilen konzentrierten Aufruf zum Pazifismus. Die Abscheu vor dem brutalen und verdammenswerten Kriegsgeschehen kondensiert Wantoch in anstößigen Bildern, die in unvermittelter, rauer Direktheit die Misere des Zeitalters ausdrücken: “Die gedunsenen Füße der Soldaten schleppeten sich in Strohsandalen durch den Schlamm. An den nackten Beinen, die in den kurzen Hosen der Sommeruniform staken, wucherten durch Schmutz und Krätze hervorgerufene Geschwüre, mit einem Stück braunen Papier oder einem Baumblatt halb verklebt, aus denen der Eiter rann” (NL 21). Und dennoch, auch in der auf den ersten Blick ausweglosen Verzweiflung

schweift der Blick immer wieder über das kräftigende “Stilleben von Stadt, Land, Berg und Fluß” (NL 11), während der Gedanke in melancholischer Stimmung nach Anhaltspunkten sucht. Der einleitende Absatz, wo Natur- und Kulturbilder zu einer Einheit verschmelzen, besticht durch die souveräne Eleganz des literarischen Stils: “Der Staub der alten Paläste ist über die Ebene des Gelben Flusses verweht, kein Denkmal verrät den sagenhaften Treffpunkt Lao-Tses mit Konfuzius. Aber die Stadt Loyang steht noch immer in der Provinz Honan, immer noch blühen die Maulbeerbäume im Frühling und die Felsen von Lungmen wachen südlich der Stadt wie zur Zeit, als Po Tschü-i hier seine Lieder schrieb” (NL 9).

War die von *Nan Lu* bediente Kriegs- bzw. Widerstandsthematik zur Zeit ihrer Konzeption im Exil mit hohen Idealen erfüllt, wirkte sie bei Drucklegung im Wien von 1948 nur noch anachronistisch, zumal “das innenpolitische Klima Österreichs in den vierziger und fünfziger Jahren nicht von den Widerstandskämpfern und -kämpferinnen, Verfolgten und Remigranten, sondern von den Weltkriegsteilnehmern und ehemaligen NS-Anhängern dominiert wurde. Diese zahlenmäßig starken, von den Regierungsparteien umworbenen Bevölkerungsgruppen standen dem Widerstand skeptisch bis feindselig gegenüber. Widerstandskämpfer wurden als ‘Eidbrecher’, ‘Feiglinge’, ‘Verräter’ und ‘Mörder’ angesehen; der österreichische Widerstand wurde angezweifelt oder geleugnet” (Neugebauer 2011, S. 38).

Den Verhältnissen zum Trotz setzte Susanne Wantoch dem Widerstand ein Denkmal, das hinter dem chinesischen Gewand universelle Eigenschaften und moralische Größe aufweist. Doch die Zeit, sich mit dem Kulturerbe des Exils und dem Widerstandsdiskurs auseinanderzusetzen, war allerdings noch nicht gekommen: “So blieben die Exilierten, die man nach wie vor als unliebsame literarische Konkurrenz ansah, verbannt und stigmatisiert über das Ende der Dritten Reiches hinaus” (Amann 2000, S. 30). Die “heimischen kulturpolitischen Phobien” (Seeber-Weyrer 1991, S. 145) fügten es so, dass Wantoch – ihren Figuren ähnlich – zweimal nacheinander, zuerst als Vertriebene dann als Zeitzeugin, “das bitterste, demütigendste Erlebnis, das einen Menschen treffen kann”, erleiden musste: “Feind im eigenen Lande zu sein” (NL 82).

### Bibliografie

- AMANN Klaus (2000), *Tradition und Kontinuität – Vivant sequentes – oder: Wie man es schafft, sein eigener Nachfolger zu werden*. In V. Kaukoreit, K. Pfoser (Hg.), *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*, Stuttgart, 30f.
- ARENDT Hannah (1964), *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München.
- ARMBRÜSTER Georg / KOHLSTRUCK Michael / MÜHLBERGER Sonja (2000), *Exil Shanghai. Facetten eines Themas*. In dies. (Hg.), *Exil Shanghai 1938-1947. Jüdisches Leben in der Emigration*, Teetz, 12-19.
- BAHR Ehrhard (2007), *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, Berkeley-Los Angeles u.a.
- BAUER Yehuda (2012), *Jüdische Reaktionen auf den Holocaust*, Berlin.
- BAUM Vicki (1939), *Hotel Shanghai*, Amsterdam.
- BENZ Wolfgang (2000), *Geschichte des Dritten Reiches*, München.
- BENZ Wolfgang (2001<sup>4</sup>), *Reichszentrale für jüdische Auswanderung*. In W. Benz / H. Graml / H. Weiss (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Stuttgart, 700.
- Berna Yves, *Politische Aspekte der Flucht europäischer Juden nach China während des Zweiten Weltkriegs*, Frankfurt a. M.-Berlin u.a. 2001.
- FANTA Maria Bianca (2016), *Arbeiter der Feder. Die Journalistinnen und Journalisten des KPÖ-Zentralorgans Österreichische Volksstimme 1945-1956*, Graz.
- FLYNN Matthew J. (2006), *China Contested. Western Powers in East Asia*, New York.
- FREYEISEN Astrid (2000), *Shanghai und die Politik des Dritten Reiches*, Würzburg.
- FREYEISEN Astrid (2001), *Der Fluchtpunkt Shanghai und seine Rezeption*. In T. Pekar (Hg.), *Flucht und Rettung. Exil im japanischen Herrschaftsbereich (1933-1945)*, Berlin, 38-53.
- HACKL Erich (1996), *Abgängig seit Juli 1959. Erster Bericht über die Schriftstellerin Susanne Wantoch*. In *In fester Umarmung. Geschichten und Berichte*, Zürich, 290-317.
- HAYHOE Ruth (1996), *China's Universities 1895-1995. A Century of Cultural Conflict*, New York-London.
- HENRIOT Christian / YEH Wen-hsin (Hg.) (2004), *In the Shadow of the Rising Sun. Shanghai under Japanese Occupation*, Cambridge.
- HSIEH Chiao-Min / HSIEH Jean Kan (2009), *Race the Rising Sun. A Chinese University's Exodus during the Second World War*, Lanham-Boulder u.a.
- ISRAEL John (1998), *Lianda. A Chinese University in War and Revolution*, Stanford.

- KLEINSCHMIDT Erich (1984), *Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur*. In T. Koebner / W. Köpke / J. Radkau (Hg.), *Erinnerungen ans Exil. Kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen* («Exilforschung» 2), 24-40.
- KRECHEL Ursula (2008), *Shanghai fern von wo*, Salzburg.
- LIU Weijian (2003), *Interkultureller Brennpunkt. Shanghai aus Sicht der deutschsprachigen Literatur zwischen 1920 und 1949*. In W. Gebhard (Hg.), *Ostasiensrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, München, 187-216.
- LÖBER Petra (1997), *Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai 1938-1947*. In B. Amnon (Hg.), *Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai 1938-1947*, Berlin, 10-41.
- MANN Thomas (2009), *Artikel für Tokyo*, in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 19/1, *Essays VI 1945-1950*, hrsg. von H. Lehnert, Frankfurt a. M., 599-605.
- MUGRAUER Manfred (2007), „Die heilige Flamme“. *Über die kommunistische Schriftstellerin Susanne Wantoch und eine unveröffentlichte Sammlung von Erzählungen über den österreichischen Widerstandskampf*. In «Zwischenwelt», 24, H. 3, 24-34.
- NEUGEBAUER Wolfgang (2011), *Österreich. Gegen den Nationalsozialismus 1938-1945*. In G. R. Ueberschär (Hg.), *Handbuch zum Widerstand gegen Nationalsozialismus und Faschismus in Europa 1933/39 bis 1945*, Berlin-New York, 31-42.
- PAYNE Charlton (2017), *An Flüchtlinge erinnern. Ursula Krechels Shanghai fern von wo als Spurensuche*. In T. Hardtke / J. Kleine / C. Payne (Hg.), *Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen, 221-238.
- REYNDERS RISTAINO Marcia (2001), *Port of Last Resort. The Diaspora Communities of Shanghai*, Stanford.
- SCHUBERT Ines (2013), *Ursula Krechel. Shanghai fern von wo (2008)*. In B. Bannasch / G. Rochus (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Berlin-Boston, 392-398.
- SCHUBERT Hans / SIEGELBERG Mark (1996), *Die Masken fallen – Fremde Erde. Zwei Dramen aus der Emigration nach Shanghai 1939-1947*, hrsg. von M. Philipp u. W. Seywald, Hamburg.
- SEEBER-WEYRER Ursula (1991), „Die Zeit im Buch“. *Österreichische Exilliteratur in Rezensionszeitschriften nach 1945*. In J. Holzner / S. P. Scheichl / W. Wiesmüller (Hg.), *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938-1945*, Innsbruck, 139-149.
- SEYWALD Wilfried (1987), *Journalisten im Shanghaier Exil 1939-1949*, Salzburg.
- SIEGELBERG Mark [1940], *Schutzhaftjude Nr. 13877*, Shanghai o.J.
- SIEGELBERG Mark [1944], *The Face of Pearl Harbour*, übers. von J. Anderson u. H. Schnierer, Melbourne o.J.



- SIEGELBERG Mark (2017), *Das zweite Gesicht / The Face of Pearl Harbor. English and German Parallel Text*, hrsg. von T. Sommadossi, München.
- SOMMADOSSI Tomas (2017), *Introduction*. In M. Siegelberg, *Das zweite Gesicht / The Face of Pearl Harbor. English and German Parallel Text*, 7-37.
- SOMMERSACHER Björn (2013), *Vicki Baum. Hotel Shanghai (1939)*. In B. Bannasch / G. Rochus (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Berlin-Boston, 226-233.
- STEINWEIS Alan E. (2009), *Kristallnacht 1938*, Cambridge-London.
- WANTOCH Susanne (1948), *Nan Lu. Die Stadt der verschlungenen Wege. Eine Erzählung aus dem China von heute*, Wien.
- WANTOCH Susanne (2018), *Nan Lu. Die Stadt der verschlungenen Wege*, hrsg. von T. Sommadossi, Berlin.
- WANTOCH Susanne (1953), *Das Haus in der Brigittastraße*, Wien.
- WASSERSTEIN Bernhard (1998), *Ambiguities of Occupation. Foreign Resisters and Collaborators in Wartime Shanghai*. In W. Yeh (Hg.), *Wartime Shanghai*, London-New York, 24-41.
- ZHUANG Wie (2015), *Die Erinnerungskulturen des jüdischen Exils in Shanghai (1933-1950)*, Berlin.
- ZIMMERMANN Bernhard (2002), *Exil und Autobiographie*. In «Antike und Abendland», 48, 187-195.

DAS SPANNUNGSFELD VON GESCHICHTSSCHREIBUNG  
UND HISTORISCHER DICHTUNG IN HERMANN BROCHS  
*DIE MYTHISCHE ERBSCHAFT DER DICHTUNG*

Carla Swiderski

In diesem Artikel soll Hermann Brochs Essay *Die mythische Erbschaft der Dichtung* hinsichtlich des Verhältnisses von Geschichte und Literatur betrachtet werden. Thema von Brochs Essay ist die Auseinandersetzung mit den Anforderungen an Geschichtsschreibung und historische Dichtung. Als Ausgangspunkt dient die Behauptung, dass beide eine mythische Erbschaft aufweisen. Anhand der Nachzeichnung des Beziehungsdreiecks von Mythos, Geschichtsschreibung und historischer Dichtung werden die Stellung des Menschen in der Welt und die Möglichkeiten der Reflexion dieser Stellung erörtert. Als grundlegend für Brochs Argumentation sind seine bereits in den 1920er und 1930er Jahren angestellten wertphilosophischen Überlegungen zu betrachten. Diese besagen, dass sich in der Epoche der Aufklärung eine Verschiebung der dominierenden Welterklärungsmodelle ereignet hat. Die zunehmende Priorität von wissenschaftlichen Ergebnissen hat seiner Ansicht nach zu einer Dominanz der rationalen Weltsicht geführt. Dabei sei vernachlässigt worden, die Menschen auch auf ihrer emotionalen Ebene abzuholen. Dies führt Broch zu seiner Werttheorie, der zufolge die (westeuropäische) Gegenwart Anfang des 20. Jahrhunderts durch einen im 18. Jahrhundert beginnenden Zerfall der Werte geprägt war. Das bis dahin vorherrschende religiöse Weltbild wurde mit dem Durchbruch wissenschaftlicher Erkenntnisse und einer stark positivistischen Orientierung von einem säkularen Deutungsmodell abgelöst. Dabei sei jedoch ein übergeordneter Sinn, der die Gesellschaft zusammenhalte, verlorengegangen<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Brochs philosophisches Modell ist stark beeinflusst von den Theorien seiner Zeit. Als besonders prägend werden Edmund Husserl, der Wiener Kreis und der sogenannte Neukantianismus angeführt. Zur Übersicht über Brochs Wertphilosophie und zu den theoretischen Einflüssen vgl. BORGARD 2016, v. a. S. 359-362, 393-394.

Die fehlende Berücksichtigung des menschlichen Bedürfnisses nach Sinn und emotionaler Ansprache sind demzufolge die zwei großen Schwächen des positivistischen Weltbilds. Sie sind die Angriffspunkte für Demagogie und Ideologie. Denn wenn die Gegenwart als unübersichtlich, zu komplex und nicht mehr verstehbar erscheint, sind Gesellschaften anfällig für Mythen beziehungsweise mythische Motive. Diese haben die Fähigkeit, die Emotionen zu kanalisieren und sie versprechen ein alles umfassendes Deutungsangebot, welches das Weltgeschehen auf simple Erklärungen reduziert. Hier liegt die Brisanz des Themas und auch die Aktualität, denn Komplexität reduzierende, Tatsachen ignorierende und Emotionen steuernde Strategien zur öffentlichen Meinungsbildung sind auch heute wieder beliebt.

Die These, die bei der Untersuchung leitend sein soll, ist nun, dass Broch versucht, die emotionalen und rationalen Vermögen des Menschen in seinem Essay zusammenzudenken und den übergeordneten Sinn, der seiner Ansicht nach im säkularen Weltbild fehlt, im Menschen selbst zu verorten. Dichtung, im Besonderen die historische Dichtung, versteht er dabei als Zugang zum Menschlichen wie auch als einen seiner Träger.

Entstanden ist *Die mythische Erbschaft der Dichtung* zu Beginn des Jahres 1945 im US-amerikanischen Exil in New Haven, in das Broch aufgrund seiner jüdischen Herkunft sowie seiner politischen Überzeugungen vor dem NS-Staat geflohen ist. Eine Niederlage Deutschlands war zu der Zeit wohl schon abzusehen, auch wenn die Arbeiten an dem Essay vermutlich vor Kriegsende abgeschlossen gewesen sein dürften<sup>2</sup>. Erstmals erschienen ist er Anfang Juni 1945 in der «Neue[n] Rundschau» in einem Sonderband zu Thomas Manns 70. Geburtstag<sup>3</sup>. Brochs Überlegungen zur Literatur während der 1940er Jahre sind gekennzeichnet von seinem Zwiespalt gegenüber ihrer Wirkmöglichkeit. Aus diesem Grund beschloss er auch, sich ganz auf die theoretische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu konzentrieren, um ihm auf diese Weise entgegenzutreten, wobei er das Vorhaben nicht konsequent umsetzte und weiterhin auch literarische Arbeiten verfasste<sup>4</sup>.

In dem hier behandelten Essay ist nun der Versuch einer theoretischen

---

<sup>2</sup> Laut den editorischen Notizen ist das Typoskript Anfang 1945 entstanden (vgl. LÜTZELER 1975, S. 293).

<sup>3</sup> Vgl. LÜTZELER 1985, S. 326.

<sup>4</sup> Vgl. BROCH 1981, S. 282; LÜTZELER 1985, S. 326.

Begründung der Bedeutung von Dichtung zu erkennen, gerade auch mit Blick auf ihr gesellschaftliches Wirkvermögen. Zum besseren Verständnis von Brochs Ausführungen werden zusätzlich andere Texte herangezogen, die um das ereignisträchtige Jahr 1945 herum entstanden sind; die frühen Schriften hingegen werden aufgrund der verschiedenen historischen Lage, aber auch mit Rücksicht auf die Weiterentwicklung von Brochs Denksätzen weniger einbezogen.

Die Beziehung von Dichtung und Geschichtsschreibung skizziert Broch in *Die mythische Erbschaft der Dichtung* ganz grundsätzlich wie folgt:

Geschichtsschreibung, die nicht bloß Lehrbuch, sondern echte historische Sicht sein will, ist ohne dichterischen Einschlag nicht denkbar, und so ist es auch nicht verwunderlich, daß aus ihr, gleichsam als Ergänzung, ja mehr noch, als könnte damit nochmals der Anschluß an den mythischen Ursprung gefunden werden, die historische Dichtung hatte entstehen müssen<sup>5</sup>.

Mit der Eingrenzung auf "echte historische Sicht" macht Broch sogleich deutlich, dass er sich in seiner Beschreibung auf ein Ideal von Geschichtsschreibung und in Ergänzung historischer Dichtung bezieht, womit die angelegten Kriterien nicht für jegliche Ausprägung gelten. Wie sich Dichtung und Geschichtsschreibung, Fiktion und Faktionalität gegenüberstehen ist intensiv diskutiert worden, spätestens seit sich die historischen Wissenschaften Ende des 18. Jahrhunderts vom Umfeld der Literatur emanzipierten<sup>6</sup>. Entgegen den verbreiteten Differenzierungsbestrebungen führt Broch in seiner Aussage beide Bereiche eng. Die von ihm entworfene Geschichtsschreibung bedient sich literarischer Mittel. Sie kommt ohne eine narrative Struktur nicht aus. Aufgrund dieser Nähe zur Dichtung wiederum sei die historische Dichtung entstanden, die historische Ereignisse in ästhetisch verarbeiteter Form präsentiert, wodurch sie eine andere Perspektive auf das Geschehene ermöglicht.

Das Verhältnis wird also nicht als Konkurrenz beschrieben. Vielmehr betont Broch die gegenseitige Bereicherung von Geschichtsschreibung und Geschichtsdichtung. Dabei sieht er den Mythos als Wurzel der einen wie

---

<sup>5</sup> BROCH 1975a, S. 205; im Folgenden mit der Bandnummer und der Seitenzahl direkt im Text zitiert.

<sup>6</sup> Vgl. zur Diskussion über Literatur und Geschichte schlaglichtartig u. a. STANZEL 1995; FULDA 1999; SÜSSMANN 2000.

der anderen, als gemeinsamen “Ur-Ahn” von “Geschichtsschreibung, Biographie und historische[m] Roman” (KW 9/2, 202) – wobei die Biographie im Laufe der Abhandlung mehr und mehr vernachlässigt und der Geschichtsschreibung untergeordnet wird. Der Mythos war in der Weimarer Republik vielbesprochen und vielbeschworen. Ein unbedingter Glaube an die Technik führte zu Euphorie ob der neuen technischen Möglichkeiten. Gleichzeitig erlebten viele einen Sinnverlust durch eine zunehmend säkularisierte, wissenschaftlich erklärte Welt, was die Skepsis gegenüber den rasanten Veränderungen schürte. Die Sehnsucht nach einem alles umfassenden Sinn verband sich mit dem Wunsch danach, Teil von etwas Größerem, einer weltumspannenden Ganzheit zu sein. So zeichnete sich im öffentlichen Diskurs ein reges Interesse am Mythos ab, dem die Fähigkeit zugeschrieben wurde, die Sinnlosigkeit zu überwinden, indem er eine Gründungserzählung anbietet, von der aus alles gedacht werden kann<sup>7</sup>. Auch in den NS-Denkgebäuden hatte der Mythos einen festen Platz, da er die Verunsicherungen der Moderne ideologisch kompakt und vorbegrifflich zu bannen schien. Mit Hilfe von quasi religiösen Elementen und naturalisierten Ganzheitsvorstellungen, die auf einem mythischen Fundament basieren und den Einzelnen in ein sinnstiftendes Kollektiv, den sogenannten Volkskörper, einbinden sollen, konnte der Nationalsozialismus sich als “diesseitige[] Heils- und Erlösungsinstanz” stilisieren<sup>8</sup>.

Broch nimmt dieses virulente Thema auf und beschäftigt sich vielfach mit dem Mythos. Ein wesentlicher Beweggrund lag darin, dass er das sinnstiftende Angebot des Mythos als eine der treibenden Kräfte der politischen Entwicklungen der Zeit ausmacht. Meist diskutiert er ihn im Zusammenhang mit ethischen Überlegungen, da nach dem schwindenden Einfluss der Religionen und damit einer fehlenden moralischen Instanz, für ihn besonders die Frage im Raum steht, wie Ethik und Moral begründet werden. Die Vereinnahmung des Mythischen durch den NS wollte Broch offenlegen, dessen Strahlkraft entzaubern und einen eigenen Mythos-Begriff entgegensetzen, der nicht auf Ausgrenzung beruht.

---

<sup>7</sup> Vgl. u. a. LÖRKE 2007, S. 121.

<sup>8</sup> LÖRKE 2007, S. 124. Vgl. dazu auch SCHWAABE 2005, S. 50-57, 321-347, 364-384. Christian Schwaabe geht hier unter anderem auf Broch ein und verweist darauf, dass die “Faszinationskraft” des NS in seinem Roman *Die Verführung* “luzide beschrieben ist” (SCHWAABE 2005, S. 377).

In dem hier behandelten Essay bestimmt Broch den Mythos als Schöpfungsgeschichte des Menschen und gleichzeitig selbst als Schöpfung. Mit dem Mythos würde jedoch nicht nur ein spezifischer Inhalt beschrieben, sondern auch eine Form. Diese Form sei der Logos, in dem sich der Mythos darstellt<sup>9</sup>. Mythos und Logos sind die "Urbilder von Inhalt und Form" und bedingen sich gegenseitig. Die Konzeption von Mythos und Logos ist somit eine doppelte. Zum einen bilden sie die ursprüngliche Schöpfungsgeschichte, die Kosmogonie der Menschheit. Mythos und Logos halten dabei die Schöpfungsgeschichte nicht nur (sprachlich) fest, sondern sie sind performativer Teil des Schöpfungsakts. Denn sie sind der Ursprung der Menschheit, von dem sie zugleich berichten. Mythos und Logos sind insofern konstitutiv für die Menschheit, weil diese erst durch die Kosmogonie als solche erfasst und zusammengehalten wird (vgl. 9/2, 203). Erst durch die Ursprungserzählung setzt die Zeit ebenso wie die Zeitrechnung des Menschen ein.

Zum anderen werden Mythos und Logos bei jeder Verbindung zwischen Mensch und Welt wirksam. Auch wenn sie als Ursprung der Schöpfung in der Vergangenheit liegen, bilden sie die Grundstruktur des Menschen, die folglich aus dem Mythischen und dem Logisch-Kausalen besteht. Diese Grundstruktur ist zeitlos, indem sie in jedem und durch jeden Menschen als Abkömmling des "über die Zeiten hin erstreckten Menschengeschlechts" (9/2, 202) immer wieder vergegenwärtigt wird. Mythos und Logos sind damit "das Zeitlose schlechthin" (*ebd.*). Das "Erfassen der Welt" (*ebd.*) ist dem Menschen aufgrund seiner rationalen Fähigkeiten möglich, die das Wahrgenommene in eine geordnete Struktur bringen. Dieses ordnende Prinzip, das sich in jedem System wiederfindet, ist bei Broch der Logos. Der Mythos wiederum stellt den Ursprung aller Erkenntnis dar, da er die Vorbedingung des Logos ist und diesen allererst mit hervorgebracht hat<sup>10</sup>. Im Mythos wirken daher neben dem Logos auch die vor-rationalen oder, wie

---

<sup>9</sup> An anderer Stelle beschreibt Broch den Logos ausführlicher als "das Sprachrohr des Geistes, sein Gefäß und seine Form" (BROCH 1975d, S. 182 – im Folgenden mit der Bandnummer und der Seitenzahl direkt im Text zitiert).

<sup>10</sup> In seinem 1947 entstandenen Aufsatz *Mythos und Altersstil* bestimmt Broch den Mythos als „die erste Emanation des Logos im menschlichen Geiste und in der menschlichen Sprache“ und stellt fest, „niemals hätte der Geist oder die Sprache des Menschen den Begriff des Logos hervorbringen können, wenn dieser Begriff nicht schon im Mythos vorgeformt gewesen wäre“, denn er ist „die Urform jeglicher phänomenologischen Er-

Broch sie nennt, die irrationalen Vermögen, die einen nicht-rationalen, noch nicht geordneten Zugang zur Welt bedeuten. Mythos und Logos gemeinsam, also die rationalen und irrationalen Vermögen des Menschen, bedingen somit den spezifisch menschlichen Zugang zur Welt. Ausdruck dessen ist die menschliche Sprache, die nach eben jenem Prinzip der Doppelstruktur aus Mythos und Logos, Inhalt und Form funktioniere, und damit "die menschliche Wesenheit selber" (*ebd.*) sei. Die Wesenheit des Menschen, so lässt sich festhalten, ist hier also durch eine zugleich mythische und logisch-kausale Struktur bestimmt, die zeitlos in jedem Menschen als Vertreter seiner Art angelegt ist, und besonders im sprachlichen Erfassen der Welt zum Vorschein kommt.

Soll ein Weltbild zu einem tatsächlichen Spiegel der Menschheit werden, so müsse es ihre zeitlose Grundstruktur, also das mythische wie das logisch-kausale Prinzip, berücksichtigen (vgl. *ebd.*). Das "mythisch verwurzelte" (*ebd.*), ahnende Wissen macht Broch als das "eigentliche[] Movens in jedem echten Geschichtswerk" aus und sieht in ihm die Ursache, welche dichterische wie wissenschaftshistorische Ansätze "befähigt, doch auch zwingt, sich der Vergangenheit zuzuwenden und sie zur Gegenwart, zu einer immerwährenden Gegenwart zu heben" (9/2, 203). Damit ist eine Verbindung von Vergangenem und Gegenwärtigem, rationalen und irrationalen Prinzipien unerlässlich, um sich der Frage nach dem Wesen des Menschen zu nähern. Der Mythos greift damit sowohl dasjenige auf, was der Mensch mit seinem Verstand durchdrungen hat, als auch dasjenige, was er nicht rationalisieren, als aufgrund seiner Vernunftfähigkeit erklären kann. Entgegen den nationalistischen und völkischen Tendenzen seiner Zeit, ist der Mythos bei Broch jedoch nicht an eine spezifische Menschengruppe gebunden, die gegenüber anderen Gruppen erhöht wird. Im Gegenteil umfasst er von seiner Konzeption her synchron und diachron die gesamte Menschheit.

Nun ist das Wesen des Menschen, das die Philosophie schon seit ihrer Gründung in der Antike beschäftigt, nicht letztgültig zu beantworten. Broch erklärt dies dadurch, dass der Mythos Schöpfung ist und dazu gehört das Schaffen von etwas Neuem. Zwar würden weder Geschichtsschreibung noch historische Dichtung je wieder Kosmogonie werden können, doch streben

---

kenntnis, deren der menschliche Geist fähig ist" (BROCH 1975b, S. 217 - im Folgenden mit der Bandnummer und der Seitenzahl direkt im Text zitiert).

sie, "dank ihrer mythischen Erbschaft, nach [...] wahrer Neuschöpfung" (*ebd.*). An anderer Stelle führt Broch diesen Gedanken ausführlicher aus und erklärt, das Wesentliche des Menschen sei "die Schaffung neuer Realitätsvokabeln, und wäre dieser Prozess unterbrochen, es gäbe nicht nur keine Wissenschaft und Kunst mehr, es verschwände auch das Menschliche an sich, denn in Entdeckung und Erschaffung des Neuen unterscheidet der Mensch sich vom Tier"<sup>11</sup>. Demgemäß zielt auch die Beschäftigung mit der Vergangenheit auf neue Erkenntnis über die Zusammenhänge des Seins. Historische Erkenntnis sei wiederum möglich, wenn "die dokumentarisch verbürgten Tatsachen des jeweilig betrachteten Geschichtsausschnittes als Wert-Setzungen eines (abstrakten oder konkreten) Wert-Subjekts aufgefaßt werden" (9/2, 204). Denn die Geschehnisse besitzen nicht an und für sich einen Sinn, sondern erst durch die "Projizierung des Menschgeistes" in die Geschehnisse, könnten "historische Einheiten" gebildet werden, die in ihrer Ganzheit schließlich das "Gesamtbild der Geschichte" (9/2, 203) ergeben würden.

Hier wird der Prozess der Sinngebung beschrieben, der den unendlichen Ablauf von Geschehnissen in einzelne Szenen unterteilt. Damit wird eingeräumt, dass die Welt beziehungsweise das Weltgeschehen nicht von einer überlegenen, göttlichen Instanz gesteuert und auf den Menschen ausgerichtet ist. Der Mensch kann aber eine Ausrichtung der Welt auf sich an die Geschehnisse herantragen, um sie darstellbar, einordenbar und bewertbar zu machen. In dieser Beobachtung liegt die Erklärung dafür, dass derselbe Ablauf von Tatsachen in verschiedenen Geschichtsschreibungen unterschiedlich dargestellt werden kann. Schließlich kommen in ihnen nicht schlicht Tatsachen zum Ausdruck, sondern es drücken sich immer auch die jeweiligen Wertsetzungen der schreibenden Subjekte aus. Schließlich grenzt erst das die Geschehnisse interpretierende Subjekt den betrachteten Abschnitt ein, versucht, die Zusammenhänge zu erkennen, und zieht Kausalitäten, um das Geschehene zu ordnen und ihm einen Sinn zu geben. Geschichtsschreibung kann daher zwar objektiv sein in dem Sinne, dass sie auf historisch verbürgten Tatsachen beruht. Sie kann jedoch niemals einen Standpunkt außerhalb der Geschichte einnehmen, da das beobachtende

---

<sup>11</sup> BROCH 1976a, S. 167-168. Ähnlich heißt es in der *Massenwahntheorie*, dass das "Ergebnis des Verlustes an Erkenntnispartizipation" ein "Kulturverlust" sei, welcher gleichbedeutend ist mit einem "Menschlichkeits-, ein[em] Menschheitsverlust" (BROCH 1979, S. 132; im Folgenden mit der Bandnummer und der Seitenzahl direkt im Text zitiert).



Subjekt immer schon Teil der betrachteten Welt ist, und durch die Darstellung bereits eine Wertung vornimmt – und sei es lediglich durch die Auswahl der Tatsachen und ihrer Ordnung zu Einheiten<sup>12</sup>. Somit liegt die Sinnggebung in diesem Modell alleinig beim Menschen selbst, dem auch die Verantwortung obliegt, diese Aufgabe zu erfüllen.

An ebensolche historischen Einheiten ist ferner die historische Dichtung gebunden. Eine Einheit ist geprägt von dem “mythische[n] Geist der Epoche, der Nation, der Sprache, der Wirtschaft, der Kunst und letztlich der Menschheit” (9/2, 204), der wiederum aus allen einzelnen Leistungen und Setzungen besteht, die ihn zusammengenommen ausmachen. In seinem Aufsatz *Geist und Zeitgeist* aus dem Jahr 1934 definiert Broch den hier skizzierten Zeitgeist näher und fasst ihn als etwas, in dem jeder Mensch durch sein Verhalten repräsentiert ist und das zugleich erst durch die Gesamtheit der Individuen einer Zeit ausgebildet wird. Im Zeitgeist versammeln sich die Handlungen der einzelnen Menschen zu einem überindividuellen epochenbildenden Stil, der “das Logische in der geistigen Entwicklung” (9/2, 184) ist. Die Aufgabe der historischen Dichtung ist es, die Gesamtheit der betrachteten Einheit und ihren Zeitgeist mit all seinen verschiedenen Weltbildern erahnen zu lassen.

Zusätzlich habe der Roman die Aufgabe, eine “Lebenstotalität”, ein “Menschenleben mit all seinem Wertstreben” und seiner “anonym-dunkle[n] Seinsfülle” (9/2, 204) aufzuzeigen, wobei er gegenüber der dokumentarischen Biographie den Vorteil habe, auch dasjenige einzubeziehen, von dem “kein historisches Faktum Kunde gibt oder je Kunde geben kann” (9/2, 205). In dieser Bewertung, die eine Überlegenheit in der dichterischen Darstellung sieht, scheint erneut Brochs Konzentration auf die doppelte Grundstruktur des Menschen auf. Denn im Gegensatz zu einer rein auf Dokumentation beruhenden historischen Abhandlung, kann die historische Dichtung aufgrund ihrer gestalterischen Freiheit zusätzlich zum logisch-kausalen Wertstreben die nicht verbürgten irrationalen Motivationen aufnehmen.

Ist der Mythos, wie zuvor dargelegt, bei Broch zum einen als Ursprungs-

---

<sup>12</sup> Dies betont auch Daniel Fulda in seiner Auseinandersetzung mit der historischen Wissenschaft. Fulda hält fest: „Die Geschichte als Totalität aller Geschichte läßt sich textuell □ niemals einholen. Das ist, entgegen dem ersten Anschein, kein Quantitätsproblem: ‚Die Geschichte‘ ist vielmehr *nicht beobachtbar*, denn jeder Mensch hat an ihr teil“. (FULDA 1999, S. 31; Hervorhebung im Original).

geschichte zeitgebunden, zum anderen als Grundstruktur des Menschen zeitlos, so fordert er auch von der historischen Dichtung, sie solle sich einerseits auf eine historische Einheit konzentrieren, andererseits das Zeitlose und damit das Wesen des Menschen im Einzelnen erkennen lassen:

Historie ist nicht nur verhalten, das Vergangene ins Gegenwärtige zu heben, sie hat zugleich auch die Gegenwart in die Vergangenheit zu senken, auf daß sie in ihr zur vergangenen Zukunft werde. Denn erst in der Vereinigung von Vergangenheit und Zukunft wird der Einheitsraum immerwährender Gegenwart geschaffen, nach dem die Seele sich sehnt und in den sie eingehen will, weil in ihm das Zeitlose und daher sie selbst ruht. Dieser Einheitsraum der Zeit und der Zeiten ist das Ziel und die Aufgabe der historischen Dichtung (9/2, 205-206).

Die Darstellungsweise der Dichtung, die zu historischer Erkenntnis führt, muss folglich gestalterisch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem "Einheitsraum" zusammenbringen<sup>13</sup>. Das bedeutet, dass die Vergangenheit unter Berücksichtigung der Gegenwart betrachtet und mit Blick auf das Zukünftige interpretiert werden soll<sup>14</sup>.

Broch führt darauf folgend in einer poetologischen Bestimmung psychoanalytisch geschult die menschliche Seele und die Dichtung im Nicht-Ort des Traums zusammen. Der Traum bildet dabei einen eigenen dialektischen Raum, der sowohl von der "(aristotelischen) Tageslogik" als auch der nicht-empirisch zugänglichen "Nachtlogik" (9/2, 206) regiert werde. Ähnlich wie beim Verhältnis Mythos-Logos weist dies daraufhin, dass Dichtung in Brochs Verständnis nicht lediglich mit rationalen Vermögen erreicht werden könne, sondern nur im Zusammenspiel mit den irrationalen Vermögen, also demjenigen, was dem Verstand nicht rational geordnet zugäng-

---

<sup>13</sup> Jürgen Heizmann verweist in diesem Zusammenhang auf die „Dialektik der drei Gegenwarten“ (HEIZMANN 2016, S. 173), die Paul Ricoeur von Augustinus abgeleitet habe, und bei der die Zeit fast zum Stillstand komme, indem ein Augenblick Vergangenheit und Zukunft vereine (vgl. HEIZMANN 2016, S. 173; Verweis auf Ricoeur, *Temps et récit*, S. 25-27). Auf Augustinus bezieht sich auch Broch in seinen Überlegungen zur Geschichte (vgl. u. a. BROCH 1977b, S. 299).

<sup>14</sup> Hannah Arendt beschreibt die Forderung Brochs nach Gleichzeitigkeit als die "der Krise eigentümliche Dreischichtigkeit" (ARENDDT 1949, S. 147), die der moderne Roman einzufangen habe, was sie in seinen eigenen literarischen Schriften besonders in dem ebenfalls 1945 erschienenen *Tod des Vergil* verwirklicht sah. Auch Doren Wohlleben sieht das Changieren zwischen der Gegenwart, dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht in dem *Tod des Vergil* als leitmotivisch an (vgl. WOHLLEBEN 2005).

lich ist. Erst die Kombination aus rationalen und irrationalen Zugängen zur Welt zeige sich als produktiv und ermögliche das Schaffen von etwas Neuem. Dieses "produktive Denken" ist laut Broch ein "dem Menschen und nur dem Menschen eigentümliche[r] Vorstoß in die Zukunft, mit dem diese zu einem Teil des Jetzt gemacht wird" (9/2, 207). Denn ein Erkenntnisinteresse ist zwar in die Zukunft gewandt, doch sobald eine neue Erkenntnis erreicht wurde, ist die Zukunft in die Gegenwart geholt worden. Wollte man diesen Prozess der "Eingebungen", der über logisch-mathematische Antworten hinausgeht, theoretisch fassen, was bisher nicht gelungen sei, so wäre die eine "Theorie der Prophetie" (*ebd.*).

Gelungene Geschichtsschreibung ebenso wie gelungene historische Dichtung tragen Broch zu Folge Fragen, die auf die Zukunft gerichtet sind, an die Vergangenheit heran, um so zu neuer Erkenntnis zu gelangen<sup>15</sup>. Daher könnten sie als "rückwärtsgewandte Prophetie" (*ebd.*) bezeichnet werden. Mehr noch als die Geschichtsschreibung benötige die historische Dichtung dafür die "traumhaft-prophetische Eingebung" (*ebd.*). Da diese Eingebung notwendig für Erkenntnis sei, überrascht es nicht, dass Broch die historische Dichtung als größtmögliche Annäherung an die erkennende Prophetie bezeichnet. Und hier liegt ein wichtiger Punkt zur Einordnung der Dichtung bei Broch. Denn in der Parallelsetzung mit der Geschichtsschreibung wird deutlich, dass er Dichtung ebenfalls als "Forschung" (*ebd.*) ansieht beziehungsweise als "theoretische[s] Instrument von Erkenntnis"<sup>16</sup>, wie Hartmut Steinecke feststellt. Bei historischer Dichtung tritt dieser Anspruch für Broch am deutlichsten hervor durch das bereits erklärte Prinzip der rückwärtsgewandten Prophetie und den Anspruch des "Neuheits-Vorstoß" (*ebd.*) der Erkenntnis.

<sup>15</sup> Als besonders gelungen innerhalb der historischen Wissenschaft sieht Broch in dieser Hinsicht Erich Kahlers *Scienza Nuova*. Er attestiert Kahler eine "neue Art der Geschichtsbetrachtung und -darstellung", denn "durch ständige Einbeziehung der Vergangenheit in die Gegenwart, durch ständige Rückerstreckung der Gegenwart in die Vergangenheit läßt er in jedem Geschehnis, das er vorführt, Fern und Nah sich gegenseitig durchleuchten und bringt eben damit das Geschichtsbild zu jener zeitlosen Ganzheit, aus der, zumindest in Grundzügen, das Bleibende und sohin das Zukünftige selber aufschimmert" (BROCH 1977b, S. 299 - im Folgenden mit der Bandnummer und der Seitenzahl direkt im Text zitiert).

<sup>16</sup> STEINECKE 1990, S. 123. Walter Hinderer sieht ebenfalls eine Annäherung der wissenschaftlichen und dichterischen Erkenntnis bei Broch und verweist auf ähnliche Konzeptionen bei Novalis, Friedrich Schlegel und Friedrich Schiller (vgl. HINDERER 2014, S. 13-14).

In der Moderne sieht Broch nicht den Mythos und den Logos in der Prophetie vereint, wie es seiner Ansicht nach eigentlich sein sollte, sondern sie zerfällt für ihn in zwei völlig voneinander getrennte Bereiche: die mythische und die logische Prophetie. Während die logische Prophetie, zwar in einer banalisierten Form der logisch-kausalen Welterklärung, den Zeitgeist bestimme, sei die mythische Prophetie verdrängt und durch Aberglaube ersetzt worden. Somit folge der moderne Mensch lieber einem falschen Glauben, als “das Unendliche seines eigenen seelischen und denkerischen Seins” (9/2, 208) zu erkennen. In diesem Kontaktverlust zu Mythos und Logos, mythischer und logischer Prophetie, die Broch als Wesentliches des Menschen bestimmt hatte, liegt für ihn nun auch der Verlust der Ethik begründet, da diese ohne Zugang zum Wesen des Menschen ebenfalls verstellt sein muss. Hier wird deutlich, dass Broch die Ethik im Humanen selbst verankert und nicht in einer äußeren Instanz.

Die Dichtung könne durch ihre doppelte Grundstruktur und durch die Annäherung an die Lebenstotalität jedoch wieder einen Zugang herstellen. Dem Geist der Epoche entsprechend müsse sie sich aber der “Wissenschaftlichkeit unterordnen”, indem sie “polyhistorisch” wird, “und von hier aus nimmt die Dichtung ihren neuen Anlauf zum Vorstoß ins Unerforschte, in ein noch unerforschtes Wahrheitsgebiet ethisch-prophetischen Sollens” (9/2, 209). Die Merkmale des polyhistorischen Romans, wie Broch ihn in den 1930er Jahren entworfen hat, sind einerseits inhaltlich, indem eine extensive Breite an Themen und Zugriffen auf die Welt vorgeführt wird, andererseits formal, indem der Roman alle anderen Genres und Erzählstile mit aufnehmen soll<sup>17</sup>. Die Notwendigkeit einer neuen Form ergibt sich aus dem bereits beschriebenen Zerfall des Wertesystems. Sie wird aber vor allem durch die zunehmende Partikularisierung der Wissens- und Lebensbereiche im 20. Jahrhundert akut, da ein mimetisches Verständnis von Dichtung, das primär auf Unterhaltung und Belehrung ausgelegt ist, seiner Aufgabe nicht mehr gerecht werden könne<sup>18</sup>. Die Vielfalt der modernen Welt verlangt nach einer Öffnung der literarischen Formen. Daher stellt Broch fest:

---

<sup>17</sup> Vgl. für eine ausführlichere Diskussion STEINECKE 1968 und 1990.

<sup>18</sup> Die Tendenz der Partikularisierung, die Broch zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellt, ist noch einmal verstärkt für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts festgestellt worden, zuletzt prominent u. a. in RECKWITZ 2017.

Was den Naturalisten von Balzac bis Zola und noch ein Stück über diesen hinaus allesamt gestattet war, nämlich die Gewinnung einer Balance zwischen Werk und Welt vermittels einer Gesamt-Abkonterfeigung, das war unmöglich geworden: eine Welt, die sich selbst zersprengt, läßt sich nicht mehr abkonterfeien, aber da ihre Verwüstung aus den tiefsten Wurzeln der Menschennatur stammt, ist es diese, welche in all ihrer Nacktheit, in ihrer Größe wie in ihrer Erbärmlichkeit dargestellt werden muß –, und das eben ist eine bereits mythische Aufgabe. (9/2, 210)

Da die Erklärungen der Welt durch den Durchbruch der Wissenschaften und die Säkularisierung komplexer geworden und auf viele Einzeldisziplinen verteilt ist, ein Universalwissen kaum mehr möglich erscheint, müsse auch die literarische Spiegelung der Welttotalität komplexer werden, sowohl in ihrer inhaltlichen Beschäftigung als auch in ihrer formalen Art der Darstellungsweise.

Um besser zu verstehen, was mit der "Verwüstung", die aus der "Menschennatur" kommt, gemeint ist, soll ein kurzer Blick in die Fragment gebliebene *Massenwahntheorie* geworfen werden, an der Broch mit Unterbrechungen von 1939 bis 1948 arbeitete. Hier stellt er fest, dass die Geschichtsphilosophie die Geschichte auf historische Gesetze hin untersucht, dabei aber die Komponente des Menschen und vor allem seinen freien Willen ausschließt, wenn unterstellt wird, dass historische Gesetze ebenso wie Naturgesetze funktionieren. In der Abspaltung der Analyse der historischen Gesetze von dem philosophischen Gebiet der Ethik, die den freien Willen untersucht, sieht Broch die Ursache für die Rechtfertigung von Gewalt zur Durchsetzung von politischen Dogmen, da sie mit Rückgriff auf die historische Notwendigkeit legitimiert würde (vgl. 12, 68). Einige Seiten später nimmt er dies noch einmal auf und erklärt das Phänomen folgendermaßen:

Fast jedes historische Gesetz trachtet nach absoluter und endgültiger Alleingeltung. Soweit es sich dabei um die reinen Formen zur Beschreibung des Ablaufs historischer Prozesse handelt, mag eine solche Absicht noch als legitim betrachtet werden. [...] Aber immer wenn ein solcher absoluter Gültigkeitsanspruch auf den materialen Inhalt der Geschichte ausgedehnt wird, führt dies zur Ausschaltung alles dessen, was in der Geschichte ‚neu‘ auftritt und folgerichtig zur Unterdrückung jeglicher Innovation mittels physischer Gewalt. (12, 71-72)

Alle Bereiche des menschlichen Lebens, die nach Gesetzen funktionieren und nicht mit dem freien Willen verbunden sind, fasst Broch unter den

Begriff des "Dämmerzustandes des menschlichen Bewußtseins" (12, 69). Doch darauf ist der Mensch nicht beschränkt, da er die Fähigkeit zum Bewusstsein der Welt und zum Selbstbewusstsein besitzt. Daher ist er in der Lage, aus dem Dämmerzustand auszutreten und Erkenntnis zu erlangen. Diese "Erkenntnisvorstöße" sind es, "in denen sich das spezifisch Menschliche vollzieht und wovon die geschichtliche Entwicklung und der Kulturaufbau Zeugnis ablegen. Beides kennt das Tier nicht. Nur der Mensch hat eine Geschichte" (*ebd.*). Mittels seines Selbstbewusstseins ist der Mensch also zu Erkenntnisvorstößen befähigt, wodurch er Neues schaffen kann, was sich in Kulturleistungen ausdrückt. Allerdings setzt, laut Broch, die Unterscheidung von Naturgegebenheiten und Kulturleistungen ein Austreten aus dem Dämmerzustand voraus, da sonst beide Bereiche als unveränderlich erscheinen.

Um diese Problemlage zu untersuchen, wählt Broch in seiner *Massenwahrnehmungstheorie* einen Mittelweg aus Philosophie und Psychologie. Sein Antrieb dabei ist die Feststellung, dass Adolf Hitler und seine Regierung ein Produkt des Zeitgeistes ist und somit von einer breiten Schicht der Bevölkerung getragen wurde. Daraus schließt Broch, dass erst, wenn die Irrationalität im Zeitgeist, die zum Aufstieg Hitlers geführt habe, rational erfasst worden sei, die "Planung einer nach-hitlerischen Welt" (12, 68) möglich wäre. Diese beginnt demnach nicht automatisch mit dem Ende der politischen Herrschaft Hitlers, da der Zeitgeist sich nicht abrupt mit den einschneidenden historischen Daten verändert. Mit seiner Studie möchte Broch daher "einen Beitrag zur Besiegung des Hitlerismus und zum Aufbau einer besseren Nachkriegszeit [...] erbringen" (*ebd.*)<sup>19</sup>. In dem neuen Gesellschaftsmodell sollte Platz für Individualität, also jeden Einzelnen sein, im Gegensatz zum nazistischen Weltbild, in dem die Mehrheit, die Masse maßgeblich ist, das Individuum hingegen kaum zählt.

Es ist keineswegs so, dass Broch nun der Dichtung zutraut, die Gesellschaft im Alleingang grundlegend zu ändern. Doch traut er ihr zu, rich-

---

<sup>19</sup> Auch in *Mythos und Altersstil*, seiner 1947 verfassten kurzen Abhandlung, betont Broch: "Jeder wahre Künstler ist, unter dem Zwange sein eigenes Weltbild zu schaffen, in gewissem Sinne ein Rebell, bereit, das geschlossene System, in das er hineingeboren wurde, zu zerschlagen, wobei er aber gleichzeitig erkennen muß, daß solch revolutionäre Tat allein nicht genügt und er auch gleichzeitig verhalten ist, das wesentliche Gerüst dieser Welttotalität neu zu liefern" (9/2, 223).

tungweisend und nicht schlicht auf Unterhaltung und Belehrung begrenzt zu sein, da sie für ihn ‐Ausdruck der menschlichen Bestrebungen ist‐ (9/2, 231). Dichtung könne wesentlich zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis beitragen, woran sich nach Broch ihr Wert bemisst. Damit ist die Dichtung, die ihm vorschwebt, keine, der sich die Leserschaft passiv hingeeben kann. Im Gegenteil ist sie dazu aufgefordert, aktiv zu sein und beim Lesen zu Erkenntnis zu gelangen, die Neues schöpft. Folglich stellt Hannah Arendt über Brochs poetologisches Programm fest, es ziele darauf ab:

den Leser in wesentliche gedankliche Prozesse zu verwickeln, und dessen Gelingen oder Mißlingen mit der Differenz zwischen einem guten und schlechten Gedicht auf der einen Seite, zwischen echter Philosophie und banalem Gerede über philosophische Probleme auf der anderen Seite, erheblich mehr zu tun hat als mit den traditionellen Maßstäben für gute und schlechte Romane<sup>20</sup>.

Blickt man nun auf die Vorschläge, wie die Literatur totalitären wie nationalistischen Tendenzen widerstreben kann, so führt Broch vor allem zwei Begriffe auf: das Polyhistorische und der Kosmopolitismus<sup>21</sup>. Das Polyhistorische wurde bereits erwähnt. Daraus erwachse ‐aber auch das Kosmopolitische‐ (9/2, 211). Eine Ausdehnung der Erkenntnis in der Zeit und im Raum ohne Anspruch auf Expansion soll also der ideologischen Begrenzung entgegenwirken. Zwar räumt Broch den ‐sogenannten Nationaldichtungen‐ aufgrund ihrer ‐durchgängig historische[n] Gerichtetheit‐ eine ‐mythisch-prophetische Herkunft‐ (*ebd.*) ein, sieht sie aber als von den historischen Entwicklungen überholt an. Der ‐Mythos der Gegenwart‐ hingegen, so prognostiziert Broch, ‐wird übernational sein‐ (*ebd.*). Damit weist er auf die zunehmend globalen Strukturen auch im Kulturbereich hin, die in den letzten Jahren in den Literaturwissenschaften vermehrt unter dem Begriff der Transnationalität diskutiert wurde<sup>22</sup>.

Der Essay endet zuversichtlich, dass die mythische Romanform eine

---

<sup>20</sup> ARENDT 1949, S. 147.

<sup>21</sup> Beide Begriffe können mit Goethes Konzept der Weltliteratur verbunden werden (vgl. zu Goethes Anteil an der Prägung des Begriffs der Weltliteratur BIRUS 1995). Broch selbst verweist auf die Nähe des Polyhistorismus zu Goethes Bildungsideal (vgl. BROCH 1977a, S. 233-234).

<sup>22</sup> Zum Überblick über die Diskussion des Begriffs der Transnationalität in der Literaturwissenschaft und v. a. in der Germanistik vgl. z. B. EWERT 2006; FLUCK 2011; BISCHOFF 2015.

Reflexion des Menschen und seiner Stellung in der Welt in aller Komplexität aufgrund der formalen und inhaltlichen Neuaufstellung leisten kann. Broch behält dabei durchaus die medialen Entwicklungen im Blick, angetrieben durch den technischen Fortschritt, und zieht eine zukünftige Ablösung des Romans als Träger des Mythischen durch den Film in Erwägung. Zuversichtlich schließt er mit den Worten: „Doch daß die Dichtung bereits die ersten Ansätze hierzu hervorgebracht hat, mag als hoffnungsvolle Vorbotschaft jener neuen Menschheitskultur, die da kommen soll, genommen werden“ (*ebd.*). Dieses Bekenntnis und mit ihm die gesamte Abhandlung entsprechen nicht der häufig diagnostizierten Absage Brochs an die Dichtung. Vielmehr sieht er in der Dichtung die Möglichkeit, das Einzelschicksal in den Blick zu nehmen und es nicht Abstrakta wie Nationen, Völkern oder anderen konstruierten Gemeinschaften unterzuordnen. Das Ziel der historischen Dichtung wie Broch sie entwirft, ist vielmehr, die Konstruktionen hinter diesen (vermeintlich) identitätsstiftenden Begriffen aufzudecken, den Zeitgeist zu hinterfragen und an den freien Willen sowie die damit einhergehende Verantwortung jedes Einzelnen zu erinnern. Das bedeutet jedoch nicht, wie schon erwähnt, dass eine naturalistisch-realistische Darstellungsweise überwiegen muss. Ebenso wenig muss eine Dichtung, die diese Ziele verfolgt, auf Humor und Ironie als Gestaltungsmittel sowie Erkenntnisinstrumente verzichten, worauf Doren Wohlleben und Lothar E. Zeidler eindrücklich hingewiesen haben<sup>23</sup>. Die erzählerische Darstellungsform ist zwar der Zeit geschuldet und unterliegt daher medialen Veränderungen. Doch die selbstreflexive Befragung in Form der Erzählung ist in dieser Konzeption etwas wesentlich Menschliches und damit als anthropologische Konstante im Menschen verankert.

Die starke Zukunftsgerichtetheit, die Broch an den historischen Roman heranträgt, könnte man zudem als Einzug des Politischen ins Geschichtliche bezeichnen, da die Geschichtswissenschaft ihren Zuständigkeitsbereich für gewöhnlich nicht bis in die aktuelle Gegenwart hinein ausweitet<sup>24</sup>. Die Politik hingegen sollte die Gegenwart regeln und gleichzeitig die zukünftigen Entwicklungen so weit wie möglich antizipieren. Broch verbindet

---

<sup>23</sup> WOHLLEBEN 2014; ZEIDLER 1990.

<sup>24</sup> So warnt Daniel Fulda beispielsweise davor, die Geschichte „bis zur Gegenwart des eigenen Schreibens fortzuführen“, da somit „von der historischen Forschung zum literarischen Experiment“ gewechselt würde (FULDA 1999, S. 31).



beide Bereiche, da das Vergangene bei der Formung des Zukünftigen helfen soll. Man muss Broch nicht in seinem gesamten geschichtstheoretischen und poetologischen Entwurf folgen, um zumindest die Warnung vor den reduktionistischen, unterkomplexen Antworten auf die Fragen der Zeit mitzunehmen. Den mythologisierenden Bestrebungen seiner Zeit mit einer eigenen Aufladung des Mythischen zu begegnen war ein brisantes Unterfangen<sup>25</sup>. Doch die Frage danach, wie man mit Stimmungen, Emotionen und gefühlten Wahrheiten umgeht, die sich nicht durch wissenschaftliche Ergebnisse, Tatsachen, rationale Argumentationen beeinflussen lassen, ist immer noch hoch aktuell.

Mit seinen Überlegungen zur Geschichte und zu Geschichten sowie zum Verhältnis untereinander hat Broch zu Ende des Zweiten Weltkriegs ein Thema angeschnitten, das auch heute noch und wieder stark diskutiert wird, wo simplifizierende Identifikationsmuster als Antwort auf Verunsicherungen angeboten werden, um die tatsächliche Auseinandersetzung mit komplexen globalen Entwicklungen zu umgehen; wo wissenschaftlichen Ergebnissen und empirischen Tatsachen gefühlte Wahrheiten und Glaubensnarrative entgegengesetzt und vor allem auch im digitalen und medialen Diskurs verbreitet werden. Die Literatur ebenso wie der Film oder das derzeit prominente serielle Erzählen sind immer noch mögliche Erkenntnisinstrumente, nicht zuletzt um Totalitätsmechanismen, Ideologien sowie Hegemoniebestrebungen vorzuführen und mögliche Umgangsformen damit zu erproben. Ihr Potenzial in dieser Hinsicht ist nicht zu unterschätzen und sollte als Chance begriffen werden, der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den derzeitigen Phänomenen eine künstlerische zur Seite zu stellen, die andere Möglichkeiten des Experimentierens und der emotionalen Ansprache besitzt. Auch ist die Reflexion solcher Erzählungen, gleich in welchem Medium, immer noch genauso notwendig und aufschlussreich wie zu Brochs Zeiten, will man die gesellschaftlich virulenten Fragen verstehen.

---

<sup>25</sup> Tim Lörke beispielsweise weist darauf hin, dass es ein heikles Unternehmen von Broch ist, zum einen den NS-Mythos entzaubern zu wollen, zum anderen aber selbst an einem Mythos-Konzept festzuhalten. Am Beispiel des Romans *Die Verzauberung* weist er nach, wie nah Brochs Entwurf eines Mythos dem des NS stellenweise kommt, da er ihn mit seinen eigenen Mitteln schlagen möchte und somit ebenfalls der Moderne, der Großstadt, der Zivilisation kritisch gegenübersteht. Lörke betont allerdings auch, dass der Roman den Mythos-Theorien Brochs, die er in den Essays entwirft, nicht gerecht wird. Vgl. LÖRKE 2007, v. a. S. 127.

*Bibliographie*

- ARENDDT Hannah (1949), *Hermann Broch und der moderne Roman*. In «Der Monat», N. 8&9, 147-151.
- BIRUS Hendrik (1995), *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung*. In M. Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, 5-28.
- BISCHOFF Doerte (2015), *Transnationalität als Paradigma der germanistischen Literaturwissenschaft*. In E. Dentschewa et al. (Hg.), *Traditionen, Herausforderungen und Perspektiven in der germanistischen Lehre und Forschung. 90 Jahre Germanistik an der St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia*, Sofia, 39-57.
- BORGARD Thomas (2016), *Philosophische Schriften*. In M. Kessler, P. M. Lützel (Hg.), *Hermann-Broch-Handbuch*, Berlin / Boston, 359-400.
- BROCH Hermann (1975a), *Die mythische Erbschaft der Dichtung*. In ders., *Schriften zur Literatur 2. Theorie. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. P. M. Lützel, 13 Bde., Bd. 9/2, Frankfurt a. M., 202-211.
- BROCH Hermann (1975b), *Mythos und Altersstil*. *Ebda.*, 212-233.
- BROCH Hermann (1975c), *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*. *Ebda.*, 158-173.
- BROCH Hermann (1975d), *Geist und Zeitgeist*. *Ebda.*, 177-201.
- BROCH Hermann (1977a), *Theologie, Positivismus und Dichtung*. In ders., *Philosophische Schriften 1. Kritik. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. P. M. Lützel, 13 Bde., Bd. 10/1, Frankfurt a. M., 191-239.
- BROCH Hermann (1977b), *Geschichte als moralische Anthropologie. Erich Kahlers ‚Scienza Nuova‘: E.K., Man the Measure*. *Ebda.*, 298-311.
- BROCH Hermann (1979), *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. P. M. Lützel, 13 Bde., Bd. 12, Frankfurt a. M.
- BROCH Hermann (1981), *Briefe 3 (1945-1951). Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. P. M. Lützel, 13 Bde., Bd. 13/3, Frankfurt a. M.
- EWERT Michael (2006), *Zum Konzept der Transnationalisierung in historischer und aktueller Perspektive*. In K. Ehlich (Hg.), *Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004*, Bielefeld, 513-522.
- FLUCK Winfried (2011), *A new beginning? Transnationalism*. In «New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation», N. 42/3, 365-384.
- FULDA Daniel (1999), *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens*. In «Poetica» N. 31(1/2), 27-60.
- HEIZMANN Jürgen (2016), *Der Tod des Vergil*. In M. Kessler, P. M. Lützel (Hg.), *Hermann-Broch-Handbuch*, Berlin / Boston, 167-198.

- HINDERER Walter (2014), *Hermann Brochs Romantikkonzepte: Kritik und kreative Veränderungen*. In D. Wohlleben / P. M. Lützeler (Hg.), *Hermann Broch und die Romantik*, Berlin / Boston, 11-34.
- LÖRKE Tim (2007), *Politische Religion und aufgeklärter Mythos: Der Nationalsozialismus und das Gegenprogramm Hermann Brochs und Thomas Manns*. In H. J. Schmidt / P. Tallafuss (Hg.), *Totalitarismus und Literatur. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert – Literarische Öffentlichkeit im Spannungsfeld totalitärer Meinungsbildung*. Göttingen, 119-134.
- LÜTZELER Paul Michael (1975), *Anmerkungen des Herausgebers*. In H. Broch, *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Kommentierte Werkausgabe hrsg. von P. M. Lützeler., 13 Bde., Bd. 9/2, Frankfurt a. M., 263-320.
- LÜTZELER Paul Michael (1985), *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.
- RECKWITZ Andreas (2017), *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin.
- SCHWAABE Christian (2005), *Die deutsche Modernitätskrise. Politische Kultur und Mentalität von der Reichsgründung bis zur Wiedervereinigung*, München.
- STANZEL Franz K. (1995), *Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion*. In «Sprachkunst», N. XXVI.1, 113-124.
- STEINECKE Hartmut (1968), *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*, Bonn.
- STEINECKE Hartmut (1990), *Kunstwerk der Erkenntnis. Hermann Brochs Verständnis des Romans im historischen Kontext*. In ders. und J. Strelka (Hg.), *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*, Bern u. a.
- SÜSSMANN Johannes (2000), *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, Stuttgart.
- WOHLLEBEN Doren (2005), *Der Äneas-Mythos. Ethisch-poetische Korrespondenzen und Divergenzen bei Hannah Arendt und Hermann Broch*. In «Trans», N. 16, online zugänglich unter [http://www.inst.at/trans/16Nr/05\\_4/wohlleben16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/05_4/wohlleben16.htm).
- WOHLLEBEN Doren (2014), *Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne in Hermann Brochs Die Schuldlosen*. In D. Wohlleben / P. M. Lützeler (Hg.), *Hermann Broch und die Romantik*, Berlin / Boston, 167-183.
- ZEIDLER Lothar E. (1990), *Hermann Broch: Verlust des Zentralwerts. Historische Krise und ihre Bewältigung*. In H. Bachmaier, *Paradigmen der Moderne*, Amsterdam / Philadelphia, 77-104.

BEVOR SICH DIE ZEIT VERZWEIGT  
ZUM VERHÄLTNIS VON DICHTUNG UND GESCHICHTE BEI CELAN  
Giancarmine Bongo

*Die höchste Lyrik ist entschieden historisch*  
GOETHE<sup>1</sup>

EINFÜHRUNG

Die Frage, der im vorliegenden Beitrag nachgegangen wird, ist die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Dichtung bei Paul Celan.

Dass ein solches Verhältnis bei Celan zustande kommt, und dass es von außerordentlichem Belang ist, liegt auf der Hand. Man ist sofort an *Todesfuge* erinnert, Celans wohl bekannteste Gedicht, das zum 1952 veröffentlichten Zyklus *Mohn und Gedächtnis* gehört (obwohl es nach einer Angabe Celans selbst bereits 1945 verfasst worden ist)<sup>2</sup>. *Todesfuge* (wie es ganz lakonisch auch in Schulbüchern heißt) thematisiert mit lyrischen Mitteln ein schauriges geschichtliches Ereignis, die nationalsozialistische Judenvernichtung. Es ist mehrmals als das "berühmteste Gedicht der klassischen Moderne"<sup>3</sup>, als "ein, ja vielleicht *das* Jahrhundertgedicht"<sup>4</sup> gepriesen worden. Der Grund dieser emphatisch hervorgehobenen Relevanz liegt eben darin, dass "kein Gedicht das Elend *seiner Zeit* [Hervorhebung G.B.] so radikal

---

<sup>1</sup> GOETHE 1827, S. XLIII.

<sup>2</sup> Die Angabe ist in den Vorarbeiten zur Meridian-Rede enthalten (CELAN 1999, S. 131). Noch im Frühjahr 1947 trug aber das Gedicht einen anderen Titel: *Todestango* (MAY ET AL. 2012, S. 47). Es wurde dann im selben Jahr mit dem Titel *Tangoul mortii* zunächst auf Rumänisch veröffentlicht, dann 1948 im Band *Der Sand aus den Urnen* aufgenommen, den Celan wegen zahlreicher Druckfehler zurückzog.

<sup>3</sup> FREUND 1990, S. 179.

<sup>4</sup> EMMERICH 1999, S. 7.

zur Sprache gebracht [habe] wie dieses”, sodass es “selbst zu einem Akteur der *Geschichte* [Hervorhebung G.B.] geworden”<sup>5</sup> sei.

Die lyrische Thematisierung der Geschichte in der *Todesfuge*, aufgrund derer sie nicht nur ein geschichtsbezogenes, sondern auch ein besonders geschichtsfähiges bzw. geschichtstragfähiges Gedicht ist, erfolge zugleich in zwei Richtungen: einerseits durch die “Hinwendung zu den Opfern”<sup>6</sup>, die man in der kontrapunktistischen Struktur des Gedichts und insbesondere in der Wir-Stimme (“Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie [...]”; V. 1, 10, 19, 27) erkennen könne. Diese Hinwendung von den großen geschichtlichen Ereignissen zu den unzähligen Einzelnen, die zu Opfern wurden, ließe sich nach Lamping als Hauptmerkmal der so genannten “Holocaust-Lyrik” ausmachen<sup>7</sup>, zu der *Todesfuge* als zentrales thematisches und formales Beispiel zuzurechnen sei<sup>8</sup>; diese Hinwendung sei also das, was grundsätzlich das Verhältnis von Geschichte und Dichtung bei Celan bestimmt. Andererseits stelle die lyrische Thematisierung des Holocausts die Möglichkeit dar, auch *unsere Zeit*, *unsere* geschichtliche Erfahrung und *unsere* Erfahrung der Geschichte, zur Sprache zu bringen, d.h. die Zeit der unzähligen Einzelnen, die nachgekommen sind und die mit erschreckenden geschichtlichen Ereignissen konfrontiert sind; die lyrische geschichtliche Thematisierung der *Todesfuge* mache ein Verhältnis von Geschichte und Dichtung erst überhaupt wieder möglich und ver helfe dazu, das Verdikt Adornos zu überwinden, “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”<sup>9</sup>. Nicht zufällig habe Adorno seine These 1951, d.h. noch bevor *Todesfuge* allgemein bekannt wurde, geäußert, und sie gerade aufgrund der Auseinandersetzung mit dem Gedicht Celans später abgemildert.

Fest steht jedenfalls, dass *Todesfuge* nicht einfach geschichtliche Ereignisse, sondern das *Verhältnis selbst von Geschichte und Dichtung* auf eigentümlicher, unerhörter Weise thematisiert, indem es unerhörte, ungeheure geschichtliche Ereignisse auf einer ganz spezifisch dichterischen Weise zur Sprache bringt.

<sup>5</sup> FELSTINER 2000, S. 53.

<sup>6</sup> LAMPING 1991, S. 240.

<sup>7</sup> LAMPING 1996. Vgl. auch LORENZ 1988.

<sup>8</sup> LAMPING 2008, S. 37.

<sup>9</sup> ADORNO 1977, S. 30. Zum Verhältnis zwischen Celan und Adorno vgl. GNANI 2010.

Wird aber die angeführte Interpretation dem Verhältnis von Dichtung und Geschichte in der Todesfuge und der poetischen Leistung Celans insgesamt völlig gerecht? Hier soll als Anstoß und Beitrag zur Diskussion die Hypothese aufgestellt werden, dass das, was in der Todesfuge und auch allgemeiner bei Celan hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Dichtung und Geschichte thematisiert wird, gerade in der entgegengesetzten Richtung interpretiert werden könnte: keine lyrische Hinwendung von der großen Geschichte zu den einzelnen Individuen wird thematisiert, noch die Fähigkeit der Dichtung, unsere Zeit, unsere geschichtliche Erfahrung (d.h. das Verhältnis zwischen Individuum, Subjektivität und Geschichte) zur Sprache zu bringen – was man legitim von Dichtung auch erwarten kann.

Vielmehr kommt eine kühne, radikale, in erster Linie sprachliche an Dichtung gestellte Forderung zum Ausdruck: die geschichtlichen Ereignisse einigermmaßen *unmittelbar* darzustellen, d.h. in ihrem *umfassenden* Charakter, was ihre Bedeutung bzw. Bedeutungslosigkeit eigentlich ausmacht und deren Erfahrung bestimmt – ganz außerordentliche geschichtliche Ereignisse, die sozusagen auch dichterisch einfach nur solche bleiben sollen, ohne sich in Mythos, in Erlebnis, in Gefühle umzuwandeln, insbesondere (mit einem Wort Celans selbst) ohne “sich die Zeit verzweigt”<sup>10</sup>.

Bereits in einer ersten und freilich ganz raschen Annäherung dürften die Eigenschaften und die Struktur selbst von *Todesfuge* darauf andeuten. Die Wir-Stimme, die das Gedicht eröffnet, ist eine kollektive Stimme – nicht die Stimme von jedem, sondern die Stimme von allen. Keine Ich-Stimme tritt auf, noch genauer treten keine individuellen Stimmen auf, weder als Ich noch als Du, wie es dagegen bei Celan insbesondere in den späteren Gedichten charakteristisch ist, wo eine solche Dialektik bekanntlich überall auftaucht (vgl. ihre Rolle als Leitfaden für die Interpretation des gesamten Zyklus *Atemkristall* bei Gadamer 1986). Auch scheinbar individuelle, beim Namen genannte Erscheinungen, wie Margarethe und Sulamith, sind einfach als Allegorien anzusehen. Die fugenähnliche Struktur des Gedichts leistet aber noch mehr: Das kontrapunktistische Zusammenspiel und Variation der beiden Grundthemen, des bereits genannten Wir-Themas der Opfer und des auf die deutschen Täter bezogenen Er-Themas (“Ein Mann wohnt im Haus [...]”; V. 5, 13, 22, 32) hält die beiden, Opfer und Täter, zusammen.

---

<sup>10</sup> CELAN 1951, S. 740, Z. 1.

Ein unwiderruflich gemeinsames Schicksal wird zur Sprache gebracht, und das geschieht in der Unverletzlichkeit der Zeit der Geschichte. Derartig erscheint nämlich die Zeit im fugenähnlichen Verlauf des Gedichts: eine kollektive, umfassende, immer wiederkehrende Zeit, ohne einen eigentlichen, auf einen Einzelnen beziehbaren Anfang, ohne Pausen, ohne Ende. In diesem Sinne scheint eine Interpretation wie die von Holthusen nicht gerechtfertigt, sondern sogar verzerrend zu sein: "Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes, alle Grenzen der künstlerischen Einbildungskraft überschreitendes Thema bewältigen können: indem er es ganz 'leicht' gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so daß es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliehen kann, um aufzusteigen in den Äther reiner Poesie"<sup>11</sup>. Dagegen lässt sich eben feststellen, dass Celan "in dieser Abhängigkeit von der unmittelbaren geschichtlichen Vergangenheit die notwendige Basis einer lyrischen Sprache der Nachkriegszeit" konstatiert. "Der Horizont, vor dem seine Poetik gesehen werden muss, ist diese [...] vom 'Akut des Heutigen'<sup>12</sup> [...] bedingte Gegenwart"<sup>13</sup>.

### ZEIT UND GESCHICHTE

Ein frühes titelloses Gedicht Celans<sup>14</sup> fängt mit diesen Worten an:

Wie sich die Zeit verzweigt,  
das weiß die Welt nicht mehr.  
Wo sie den Sommer geigt,  
vereist ein Meer.

Woraus die Herzen sind,  
weiß die Vergessenheit.  
In Truhe, Schrein und Spind  
wächst wahr die Zeit.

<sup>11</sup> HOLTHUSEN 1954, S. 164.

<sup>12</sup> CELAN 2000, S. 190.

<sup>13</sup> LAMPART 2016, S. 18.

<sup>14</sup> Auf dieses Gedicht sowie auf die folgenden (*Mohn*, *Corona*) weist auch PÖGGELER 1997, wenn auch im Rahmen eines unterschiedlichen Interpretationsversuchs. Zur Zeit-Thematik bei Celan vgl. dagegen z.B. OLSCHNER 2007, ZANETTI 2006.

Sie wirkt ein schönes Wort  
von großer Kümmernis.  
An dem und jenem Ort  
ists dir gewiß.

Wir befinden uns in den ersten Nachkriegsjahren (das Gedicht wurde 1951 in der Zeitschrift *Wort und Wahrheit* veröffentlicht), kurz vor dem Erscheinen des zitierten Zyklus *Mohn und Gedächtnis*, der auch *Todesfuge* enthält – in einer Zeit also, in der wohl auch Celan über die Möglichkeit nachdachte, Gedichte nach Auschwitz zu schreiben, und in der er sich wohl dessen bewusst wurde, dass eine solche Möglichkeit nur auf kühnster, unerhörter Weise noch bestehen konnte. Es ist auch wichtig, zu unterstreichen, wie persönlich Celan von der großen geschichtlichen Katastrophe betroffen wurde: seine beiden Eltern kamen nämlich ums Leben in den Konzentrationslagern. Dennoch wendet sich seine Dichtung nicht zum Persönlichen, zum Individuellen hin, sozusagen um die Untergegangenen irgendwie zu retten, sie der Vergessenheit zu entziehen. Das wäre der Gewaltigkeit der Ereignisse nicht gewachsen gewesen, *das hätte nicht erlaubt, Gedichte noch zu schreiben*.

Betrachten wir näher den logischen Aufbau dieses Gedichts (Logik, wie ich sie hier auffasse, liegt nämlich grundsätzlich immer vor, wo es um Zusammenhänge, um sprachliche Ganzheit geht, d.h. besonders in der Dichtung, und kann sogar als deren eigentlich Ziel angesehen werden), dann können wir diese Art Umkehrung der Perspektive beobachten. Zwei Stellen sind insbesondere hervorzuheben. Zuerst die Gegenüberstellung in Zeilen 1-2: die Welt weiß nun nicht mehr, wie sich die Zeit verzweigt, individualisiert (wie könnte sie denn auch, angesichts des Ausmaßes der Katastrophe?). Was übrig bleibt, ist also die nicht (oder noch nicht) verzweigte Zeit, das große Zeitkollektivum, d.h. *die Geschichte*. Das ist alles, was die Welt jetzt weiß und eigentlich wissen kann bzw. sogar muss; das ist auch das, was die Dichtung zunächst mal zur Sprache zu bringen hat.

Dabei handelt es sich streng genommen nicht um die "wahre" Zeit, die stets verzweigt ist. Das bestätigen die Versen 5-8, in denen die wesentliche, sehr genau zu bestimmende Dimension der *Vergessenheit* auftritt. Die Vergessenheit, nicht die Welt, weiß, "woraus die Herzen sind", weiß um die Einzelnen bzw. wie sich die Zeit verzweigt – die Zeit, die "wahr" in sozusagen individualisierenden Aufbewahrungsgegenständen wächst. Mit ande-



ren Worten: diese Gegenstände – “Truhe, Schrein und Spind” – sind insofern individualisierend, einem Einzelnen gehörend, eigentlich zeitverzweigend.

Thematisiert wird im Gedicht nun ein Unterschied, eine Zäsur, ein Sprung zwischen dem, was “die Welt weiß”, und der verzweigten Zeit. Zur Logik des Verhältnisses von Dichtung und Geschichte gehört also schematisierend *ein Gegensatz von Zeit und Geschichte*. Das Unerhörte bei Celan, das, worauf seine Dichtung hinweist, ist die Umkehrung der Relation von Zeit und Geschichte: die Geschichte ist in ihrem Verhältnis zur Zeit so primär bzw. *ist es geworden*, dass man davon nicht einmal dichterisch absehen kann.

#### VERGESSENHEIT UND GEDÄCHTNIS

Zur Logik des Verhältnisses von Dichtung und Geschichte gehört im Zusammenhang mit dem Gegensatz von Zeit und Geschichte auch *der Gegensatz von Vergessenheit und Gedächtnis*, in dem auch eine Art Umkehrung stattfindet: wesentlich für die Zeitaufbewahrung, d.h. für das Leben, ist nicht das Gedächtnis, sondern die Vergessenheit. Das Gedächtnis kann vergegenwärtigen, stellt einen Weg zum Vergangenen wieder her: deshalb vertraut man ihm die Zeit an. Die Untergegangenen gehören aber zu dem, was nicht das Gedächtnis, sondern die Vergessenheit aufbewahren kann. Hier kann man vielleicht schon eine Anspielung an Nietzsche entdecken, an einen berühmten Satz aus der zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung: “[...] es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben”<sup>15</sup>. Bei Nietzsche wird aber in einem späteren Werk (in *Der Genealogie der Moral*) auch eine noch interessantere These aufgestellt: die Fähigkeit zu vergessen, die “Vergesslichkeit”, ist “ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen”<sup>16</sup>. Diese These ist eben im strengsten Sinne wortwörtlich zu verstehen: was der Mensch (und der Dichter der *Todesfuge* wohl auch!) braucht und erst in der Vergesslichkeit finden kann, ist ein “Hemmungsvermögen” – nicht die Fähigkeit, eine Verbindung zur Vergangenheit herzustellen, sondern die entgegengesetzte Fähigkeit, Hem-

<sup>15</sup> NIETZSCHE 1988, S. 250.

<sup>16</sup> NIETZSCHE 1999, S. 291.

mungen vor die Vergangenheit zu setzen und sie damit *als solche* aufzubewahren.

Der Gegensatz von Vergessenheit und Gedächtnis entspricht dem Gegensatz von *Mohn und Gedächtnis*, der wie gesagt als Titel des dichterischen Zyklus auftritt, in dem auch *Todesfuge* enthalten ist. Die Identifikation des Mohns als *Vergessenheit* kann u.a. aufgrund eines frühen Gedichts Celans vorausgesetzt werden, das eben den Titel *Mohn* trägt<sup>17</sup>.

#### MOHN

Die Nacht mit fremden Feuern zu versehen,  
die unterwerfen, was in Sternen schlug,  
darf meine Sehnsucht als ein Brand bestehen,  
der neunmal weht aus deinem runden Krug.

Du mußt der Pracht des heißen Mohns vertrauen,  
der stolz verschwendet, was der Sommer bot,  
und lebt, daß er am Bogen deiner Brauen  
errät, ob deine Seele träumt im Rot.

Er fürchtet nur, wenn seine Flammen fallen,  
weil ihn der Hauch der Gärten seltsam schreckt,  
daß er dem Aug der süßesten von allen  
sein Herz, das schwarz von Schwermut ist, entdeckt.

Dort erscheint der Mohn als ein stolzer Zeit- und Lebensverschwender (Z. 6), der aber zugleich ein Herz "schwarz von Schwermut" hat (Z. 12) und um das Individuelle weißt (Z. 7-8), um das, was zutiefst zum Einzelnen gehört, den Traum, worin sich die Zeit sozusagen noch dem Leben entgegen, nicht beherrscht von der Geschichte, verzweigt. In diesem Sinne findet auch im Gegensatz von Vergessenheit und Gedächtnis eine Art Umkehrung statt, vor allem im Hinblick auf dessen intuitiven Auslegung.

Man kann an dieser Stelle versuchen, eine Art Gegenüberstellung zweier Gruppen von dichterischen Begriffen zu schematisieren, die in den angeführten Gedichten aufgetaucht sind und jeweils als miteinander kohärent erscheinen. Einerseits haben wir: *Zeit, Mohn, Vergessenheit, Sich-Verzweigen, individualisierend*. Andererseits: *Geschichte, Gedächtnis, Wissen, Welt, kollektiv*.

<sup>17</sup> CELAN 2018, S. 15-16.

Die genannten Gegensätze können aber auf eine spezifische Art und Weise aufgehoben werden. Ein Hinweis darauf lässt sich in einem späteren berühmten Gedicht von Celan entdecken, das den Titel *Corona* trägt.

### CORONA

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.  
Wir schälen die Zeit aus Nüssen und lehren sie gehn:  
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,  
im Traum wird geschlafen,  
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:  
wir sehen uns an,  
wir sagen uns Dunkles,  
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,  
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,  
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:  
es ist Zeit, daß man weiß:  
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

Wir beobachten zunächst nochmals die Zusammengehörigkeit von Zeit und Vergessenheit (Z. 2-3). Aber "wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis" (Z. 11). Wenn das passiert, ist es *Zeit, dass die Welt wieder weiß, wie die Zeit sich verzweigt*.

"Mitunter aber verlangt eben dasselbe Leben, das die Vergessenheit braucht, die zeitweilige Vernichtung dieser Vergessenheit", sagte Nietzsche<sup>18</sup>. Vergessenheit war nun genug, es ist Zeit, dass Zeit nochmals wird. Zeit kann erst dann wieder Zeit werden, aus der Vergessenheit blühen, wenn man den Versuch gemacht hat, das Verhältnis von Geschichte und Dichtung auf neuer, unerhörter Weise wieder herzustellen, wie Celan es gemacht hat.

<sup>18</sup> NIETZSCHE 1988, S. 250.

*Bibliographie*

- ADORNO Theodor W. (1977), *Kulturkritik und Gesellschaft*. In *Gesammelte Schriften*, Band 10, Kulturkritik und Gesellschaft / 1., Prismen. Ohne Leitbild, Frankfurt a. M. (Suhrkamp).
- CELAN Paul (1951), *Wie sich die Zeit verzweigt*. In «Wort und Wahrheit» 6, 740.
- CELAN Paul (1999), *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*. In *Werke. Tübinger Ausgabe*. Hg. von J. Wertheimer. Bearbeitet von H. Schmuil u. a., Frankfurt a.M. (Suhrkamp).
- CELAN Paul (2000), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. von B. Allemann und S. Reichert unter Mitwirkung v. R. Bücher, Frankfurt a.M. (Suhrkamp).
- CELAN Paul (2018), *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von B. Wiedemann, Berlin (Suhrkamp).
- EMMERICH Wolfgang (1999), *Paul Celan*, Reinbek (Rowohlt).
- FELSTINER John (2000) *Paul Celan. Eine Biographie*, München (C.H. Beck).
- FREUND Winfried (1990), *Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*, München (Fink).
- GADAMER Hans-Georg (1986), *Wer bin Ich und wer bist Du?: ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall*, revidierte und ergänzte Ausgabe, Frankfurt a.M. (Suhrkamp).
- GNANI Paola (2010), *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze (Giuntina).
- GOETHE Johann Wolfgang (1827), *Theilnahme Goethe's an Manzoni*. In: *Opere poetiche di Alessandro Manzoni con prefazione di Goethe*, Jena (Frommann).
- HOLTHUSEN Hans Egon (1954), *Fünf junge Lyriker*. In *Ja und Nein. Neue kritische Versuche*, München (Piper), 124-165.
- LAMPART Fabian (2016), *Aktuelle poetologische Diskussionen*. In D. Lamping (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart (Metzler), 15-23.
- LAMPING Dieter (1991), *Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz*. In G. R. Kaiser (Hg.), *Poesie der Apokalypse*, Würzburg (Königshausen & Neumann), 237-255.
- LAMPING Dieter (1996), *Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch? Über die Humanität der Holocaust-Lyrik*. In *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht), 100-118.
- LAMPING Dieter (2008), *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- LORENZ Otto (1988), *Gedichte nach Auschwitz oder Die Perspektive der Opfer*. In H. L. Arnold (Hg.), *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*, München (edition text+kritik), 35-53.

- MAY Markus / GOSENS Peter / LEHMANN Jürgen (Hg.) (2012), *Celans-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar (Metzler).
- NIETZSCHE Friedrich (1988), *Unzeitgemäße Betrachtungen II*. In *Die Geburt der Tragödie – Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV – Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe Band 1*, hg. von G. Colli und M. Montinari, München / Berlin / New York (dtv / de Gruyter), 243-334.
- NIETZSCHE Friedrich (1999), *Jenseits von Gut und Böse – Die Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe Band 5*, hg. von G. Colli und M. Montinari, München / Berlin / New York (dtv / de Gruyter).
- OLSCHNER Leonard (2007), *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetikspplitter*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- PÖGGELER Otto (1997), *Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände*, Opladen / Wiesbaden (Westdeutscher Verlag).
- ZANETTI Sandro (2006), *„Zeitoffen“*. *Zur Chronographie Paul Celans*, München (Fink).

“MAN DARF SICH ALSO NICHT ERINNERN,  
WENN MAN LEBEN WILL”<sup>1</sup>.

1945: NARRATIVE EINES HISTORISCHEN EPOCHENUMBRUCHS

Klaus-Michael Bogdal

*“Sie hat sich wirklich nie für Politik interessiert.  
Sonst wäre ihr gelegentlich aufgefallen,  
daß das Dritte Reich vorbei ist”<sup>2</sup>.*

ERICH KÄSTNER über Leni Riefenstahl

*DAS ANDERE IN DER EIGENEN ZEIT DENKEN*

Wer 1945 schreibt, wendet sich nicht nachträglich einem Geschehenen zu, sondern – in letzter Minute – dem, das noch stattfindet, oder er beginnt mit dem bewussten Verschweigen. Das Kriegsende in Deutschland ist kein Datum. Es vollzieht sich über Monate auf territorialen Schneisen, von denen aus Kriegsgräuel, Kriegsverbrechen und Judenvernichtung beobachtbar werden<sup>3</sup>. *Geschichte*, im NS eine der tragenden Herrschaftskonstruktionen und Legitimierungsdiskurse, wird 1945 zu einer durch singuläre Erfahrungen nicht mehr zu erfassenden Flut sich überstürzender Ereignisse. Nicht einmal das Ende des bisherigen Herrschaftssystems ist genau auszumachen, denn die militärische Besetzung verstellt, anders als bei der Niederlage 1918, den Blick auf den Anfang eines neuen.

Aus diesem Befund lässt sich für die Betrachtung der unmittelbar nach dem Ende des Nationalsozialismus geschriebenen oder veröffentlichten deutschen Romane<sup>4</sup> eine Leitfrage formulieren: Inwieweit sind die Autoren

---

<sup>1</sup> HOLLANDER 1947, S. 390.

<sup>2</sup> KÄSTNER 1998, VI, S. 492.

<sup>3</sup> Das Vernichtungslager Auschwitz wird z. B. am 27.1.1945 befreit, die Brücke von Remagen am 7.3.1945 erobert.

<sup>4</sup> Dieser Aufsatz ist ein Baustein für eine größere Untersuchung zur Prosa der unmittelbaren Nachkriegszeit (Siehe dazu: BOGDAL 2017, S. 235-248).

der ersten Stunde in der Lage, mit den ihnen zur Verfügung stehenden literaturästhetischen Mitteln *Epochendifferenzen*<sup>5</sup> wahrzunehmen, Merkmale, die auf einen grundlegenden Unterschied zwischen der Zeit vor und nach 1945 deuten? Hierin bestünde ein erstes Anzeichen für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem NS. Oder verschwimmen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu *einem* Zeitalter des Niedergangs, für dessen Erklärung die Kulturtheorien der Zwischenkriegszeit mit ihren antimodernen Ressentiments, Krisenszenarien und Abendlandmythen zahlreiche Muster bereitgestellt hatten? *Eine* Epochendifferenz könnte darin bestehen, von diesen Theorien Abschied zu nehmen.

Die Antwort hängt davon ab, auf welche Weise in den Werken die Komplexität der Ereignisse erzählerisch reduziert wird. Welche Geschichten werden aus der Fülle der Geschehnisse zur *Geschichte* verdichtet bzw. mit der Markierung *historisch bedeutsam* oder *historisch repräsentativ* versehen? Wie wird mit der Macht des geschichtlichen Augenblicks, der Niederlage des NS, umgegangen und welcher Sinn wird ihm zugeschrieben? Wenn nicht von der Möglichkeit Gebrauch gemacht wird, ihn zu ignorieren oder zur Bedeutungslosigkeit zu verkleinern, bleibt die Konstruktion eines *Kairos*, des Umschlags zu etwas Neuem bzw. Anderem.

Aus heutiger Perspektive gewähren die literarischen Werke und die in ihnen gestalteten Narrative Einblick darin, wie in der Phase unmittelbar nach Kriegsende und damit nach der Entmachtung des nationalsozialistischen Terrorregimes ein historisches Bewusstsein der eigenen Gegenwart heranwächst, in dem die Verflechtung mit der Vergangenheit begriffen und die Erwartung eines Zukünftigen artikuliert wird. Zudem offenbaren sie, ob die Gegenwart als blinde Jetztzeit, als aus der Geschichte fallender Aus-

---

<sup>5</sup> Mathias Bertram geht es in seinem Aufsatz *Literarische Epochendiagnosen der Nachkriegszeit* um "Epochendiagnosen", d. h. um Romane, die Ursachen, Voraussetzungen, Folgen und *Gesetzmäßigkeiten* historischer Epochen zum Gegenstand haben (vgl. BERTRAM 2000, S. 11-99). Er konzentriert sich dabei auf die Analyse von *Das unauslöschliche Siegel* (LANGGÄSSER 1946) und *Die Stadt hinter dem Strom* (KASACK 1947). Er geht von der These aus, dass "[v]iele der nach 1945 erschienenen Epochendiagnosen [...] bereits am Ende der dreißiger oder zu Beginn der vierziger Jahre konzipiert [wurden], so daß sie nach dem Ende der NS-Diktatur nur noch zu Ende geschrieben oder ein letztes Mal überarbeitet werden mussten" (BERTRAM 2000, S. 13). Ich frage hingegen nach den Narrativen des Umbruchs von 1945 und damit vor allem nach der Gegenwartsdiagnose, die sich in den Romanen zu erkennen gibt.

nahmezustand, als Zeit des “nackten Lebens”<sup>6</sup> inmitten eines absoluten Zerfalls gesellschaftlicher Bindungen und Werte erfahren wird. Der besonderen Situation geschuldet, entsteht eine Vielfalt erzählerischer Versuche über die Frage, auf welche Weise man sich von der Vergangenheit lösen könnte und sollte<sup>7</sup>. Nur wenige Werke hingegen machen sich – wie nach den großen sozialen und politischen Umbrüchen in Frankreich oder Russland – auf die Suche, in der Gegenwart das Neue und zugleich Andere aufzuspüren. Viel häufiger wird der Versuch unternommen, die Verbindung zwischen der Gegenwart und des noch unabweislich präsenten Vorangegangenen zu durchtrennen und es dem Vergessen auszuliefern. Oder es wird in Warn- und Mahntexten darauf hingewiesen, dass die alten Mächte noch wirksam sind, dass der Schoß noch fruchtbar ist, wie Brecht es im Epilog seines Stücks *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941/1958) formuliert hat. Schließlich lassen sich immer wieder Bausteine finden, die, zusammengefügt, das Ende der NS-Herrschaft voller Trauer als eine Verlustgeschichte erzählen. Die emphatische Zeitvorstellung der Moderne, dass Erneuerungen vorangehender Destruktionen bedürfen und Brüche neue Handlungsräume öffnen, wird zwar in den 1950er und 1960er Jahren sämtliche Teilsysteme der Gesellschaft beherrschen, fehlt aber in den ersten Jahren nach 1945 weitgehend<sup>8</sup>.

Für die Frage nach der Wahrnehmung von historischen Epochendifferenzen und der erzählerischen Konstruktion eines Epochenumbruchs ist neben der durch das Handeln der Figuren und die Ereignisabfolge geschaffenen (diachronen) Zeitordnung die Vermessung der Erfahrungsräume der Erzählung (der Erzählstimmen) und des Erzählten (der Figuren) maßgeblich. Welche geographischen Räume (Deutschland oder auch das von ihm eroberte Europa), welche politisch oder kulturell markierten Orte (von den Zentralen der Macht bis zu den Refugien der Künstler) werden einbezogen bzw. ausgeschlossen? Umfassen Erzählung und Erzähltes das Erleiden von Herrschaft oder auch Facetten der Herrschaftsausübung? Konzentriert sich

<sup>6</sup> AGAMBEN 2002.

<sup>7</sup> Carsten Gansel führt für die DDR-Literatur überzeugend den Begriff “Erinnerungsfigur” ein, um “Grundsituationen, Konflikthanlagen, Motivketten” zu untersuchen (vgl. GANSEL 2012, S. 355-356).

<sup>8</sup> Die sozialistische Moderneversion müsste davon gesondert betrachtet werden. In der Kunst (auf dem Gebiet der SBZ und der DDR) spielt sie allerdings keine Rolle.



die Darstellung auf die Erlebnisse der Soldaten der deutschen Armee und die Opfer des Bombenkriegs in der Heimat oder geraten auch die Gegner und die zivilen Opfer der anderen, die Toten und Überlebenden des Holocausts und der Euthanasie ins Blickfeld? Ein eng vermessener und geschlossener Erfahrungsraum der Landser und heimkehrenden Männer bzw. der zwischen Kriegsproduktion und Bunkerleben sich einrichtenden Frauen bringt eine andere Gegenwartsdiagnose und andere Zukunftsvorstellungen hervor als ein weiter und offener, die in der Vergangenheit Ausgegrenzten und die Sieger umfassender Erfahrungsraum.

“ORDNUNG IN DIE UNORDNUNG DIESER WELT [...] BRINGEN”<sup>9</sup>

Ein *Suchender*, der junge Arbeiter Martin, steht im Zentrum eines Romans des Ruhrgebietsschriftstellers Erich Grisar mit dem heute rätselhaft klingenden Titel *Cäsar 9*. Gemeint ist damit das Planquadrat C 9, eines der von den alliierten Luftstreitkräften für die Bombenangriffe abgesteckten Territorien, auf dem sich die Stadt Dortmund befand. Die Handlung erstreckt sich über die Jahre dieser Luftangriffe von 1943 bis 1945 und reicht bis in die Zeit nach Kriegsende hinein. Die erste Gesamtfassung von *Cäsar 9* wurde von Grisar 1948 abgeschlossen<sup>10</sup>, wie Siegfried Lenz’ Roman *Der Überläufer* jedoch erst Jahrzehnte später aus dem Nachlass veröffentlicht<sup>11</sup>.

Der auktoriale Erzähler spricht schon zu Beginn der um 1943 einsetzenden Handlung von einem “Später” als einer Zeit, in der Rechenschaft von den Personen verlangt werden wird. Mit “Später” meint er die Zeit des Erzählens zwischen dem Kriegsende und 1948:

Später einmal würde man ihnen vorwerfen, daß sie ihre Herzen verhärtet und nur an sich gedacht hätten, daß sie sich um das Schicksal derer nicht gekümmert hätten, die eine unheimliche Gewalt täglich aus ihrer Mitte holte. Als habe der Mensch, der unter dem Schwert eines unerbittlichen Schicksals lebt, das in jedem Augenblick auf ihn herniederdonnern kann, in seinem Innern noch Raum, das Leid der andern zu bewegen (C 9, S. 18).

<sup>9</sup> GRISAR 2015, S. 297. Im Folgenden wird Grisars Roman *Cäsar 9* im Text unter der Abkürzung C 9 zitiert.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., *Nachwort*, S. 332.

<sup>11</sup> Es handelt sich im Unterschied zu der Ausgabe des Romans von Lenz um eine sorgfältig kommentierte Edition.

Verhärtung der Herzen, unheimliche Gewalt, das Schwert eines unbittlichen Schicksals: Die Leitbegriffe lassen als Narrativ einen Überlebenskampf der Romanfiguren erwarten, an dessen Ende die Täter als ohnmächtige Opfer anonymen Mächte erscheinen.

Eine solche Geschichte wird hier jedoch nicht erzählt, auch wenn der Bombenkrieg in Deutschland wie in kaum einem anderen Roman der Nachkriegsliteratur die Raum- und Zeitdarstellung bestimmt. Von Dortmund, der alten historischen Hansestadt und einem Zentrum der Schwerindustrie, bleibt im Erzählverlauf nicht mehr als das Planquadrat “Cäsar 9” übrig, denn “[ü]ber 90 % der gesamten Wohnfläche im Dortmunder Innenstadtbereich war im April 1945 zerstört”<sup>12</sup>. Doch auf C 9 rührt sich dennoch kein ernster Widerstand gegen die nationalsozialistische Herrschaft und das System bricht auch dort nicht zusammen. Die Zerstörungen durch die Bombenangriffe verändern, so wird im Roman erzählt, zwar den seelischen Zustand der Menschen bis hin zu Traumatisierungen. Aber das NS-Regime funktioniert nahezu unbeschädigt weiter – und mit ihm funktionieren die Menschen, die es weiterhin tragen.

#### SOZIALE KOORDINATEN IM PLANQUADRAT

C 9 ist der Raum, auf dessen Darstellung der Roman sich strikt beschränkt<sup>13</sup>. Keine Hauptstadt, in der die politischen Entscheidungen getroffen werden, keine Provinz, in der das Nazitum seinen Nährboden gefunden hatte, keine Front und kein Schlachtfeld wie Stalingrad, kein Ortswechsel über das Umland hinaus tauchen in den Beschreibungen und Handlungen auf. Diese enge Begrenzung des Schauplatzes auf die Verbindungslinien zwischen Wohnviertel und Arbeitsplatz reduziert die Darstellung des Lebens unter der NS-Herrschaft auf wenige Aspekte und Motive. Darüber Hinausreichendes könnte allenfalls durch Figurenrede oder Erzählerkommentare ins Spiel gebracht werden. Die Gesamttendenz des Romans lässt

<sup>12</sup> Ebd., Anmerkungen, S. 313. Im Roman heißt es: “Auf dem Wege zur Stadt kam er durch eine Straße, in der nur ein Haus noch ganz geblieben war. Es war die Straße der Trümmer und des Todes. So still war sie” (C 9, S. 186).

<sup>13</sup> Der Text bewegt sich zwischen Heimat- und Großstadtroman. Darin gleicht er frühen Berlinromanen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wie *Meister Timpe* (KRETZER 1888), die das Provinzielle noch aufzuspüren wissen und die beschleunigte Urbanisierung und Industrialisierung beschreiben.

aber ebenso wenig wie das Wissen, das er vermittelt, auf eine bewusste oder unbewusste Verdrängung bestimmter Bereiche schließen. Vielmehr konzentriert sich das Werk in existentieller Verdichtung vorrangig auf ein Thema: die Mentalität und das Verhalten von zwei gesellschaftlichen Gruppen, die vor 1933 keine Anhänger, sondern in ihrer Mehrheit Gegner des Nationalsozialismus waren: die Industriearbeiter und das – in Dortmund vorwiegend im Katholizismus verwurzelte – Bürgertum<sup>14</sup>. Der Roman begibt sich auf die Suche nach dem Verbleib dieser beiden ehemaligen sozialen, politischen und kulturellen Säulen der westfälischen Großstadt während der nationalsozialistischen Herrschaft. Der Erzähler wechselt zwischen narrativem und dramatischem Modus und bedient sich trotz vorherrschender Nullfokalisierung passagenweise der personalen Erzählperspektive. Auch ohne entsprechende narrative Rahmung präsentiert er sich immer wieder als Zeitzeuge<sup>15</sup>. Der Versuch, das Verhalten dieser beiden Gruppen in der Endphase der NS-Herrschaft zu verstehen, lässt sich nicht von der engen Begrenzung des erzählten Raums trennen. Ihr Verhalten in dieser Zeit führt historisch zurück in die Weimarer Republik und zu den Konsequenzen, die aus ihrem politischen Versagen in der ersten deutschen Demokratie für die Zukunft zu ziehen wären. Für Grisar steht die Anpassung einer großen Mehrheit der Sozialdemokraten nach 1933 an den NS im Vordergrund. Diese historische Konkretheit ist ungewöhnlich für die Nachkriegsliteratur<sup>16</sup>, in der, meist sozial nebulös und immer noch von der Sprache des NS geprägt, vom Volk die Rede ist:

Wer sich nicht tiefer mit den Arbeitern und ihrer Meinung von den Dingen befaßte, mußte annehmen, der alte Glaube, der sie ein Jahrhundert lang geführt und begeistert hatte, sei tot und sie alle seien hemmungslos dem Neuen verschrieben, das sich ihnen lärmend und mit tausend Versuchungen anbot (C 9, S. 27).

Der Erzähler meint mit dem alten Glauben in erster Linie die Werte der Arbeiterbewegung wie Solidarität untereinander und mit den Schwachen

---

<sup>14</sup> Bei den Reichstagswahlen am 6.11.1932 erhielten in Dortmund die NSDAP 17,7 %, das Zentrum 18,2 %, die SPD 20,3 % und die KPD 31,2 % der Stimmen.

<sup>15</sup> Diese und andere Unstimmigkeiten zählen zu den literarischen Schwächen des Romans.

<sup>16</sup> Die *parteiliche* Erzählliteratur, die in der SBZ und der DDR durchgesetzt wird, macht vorrangig die Spaltung der Arbeiterbewegung zwischen SPD und KPD zum Thema.

und Verfolgten und das Gespür für Gleichheit, Freiheit und Gerechtigkeit. Sollten diese Werte zwischen 1933 und 1945 noch rudimentär vorhanden gewesen sein, kann das im Roman nur dadurch gezeigt werden, dass der Widerstand gegen den NS als ein narratives Element eingefügt wird. Das geschieht Schritt für Schritt, zunächst nur durch die Beilegung der Feindschaft zwischen KPD und SPD:

Die Roten halten eben immer noch zusammen, hatte der dicke Wagner gesagt, als Obmann ihm das erzählte. Oder schon wieder, dachte Martin, als er von diesem Gespräch erfuhr (C 9, S. 112).

Martin, ein Stahlarbeiter, ist die zentrale Figur der Handlung, aus deren Umfeld das Erzählte nicht hinausführt. Erst spät, kurz vor dem Zusammenbruch, organisieren Sozialdemokraten und Kommunisten in den Betrieben Widerstand und Sabotage und stellen erste Überlegungen darüber an, wie man die örtlichen NS-Größen zur Rechenschaft ziehen kann:

Gut, daß ich dich treffe. Wir müssen in den nächsten Tagen zusammenkommen. [...] Wir brauchen dich, fügte er hinzu. Und bring den einen oder andern mit. Aber nur echte Kerle. Wir müssen unbedingt was unternehmen, daß uns die Brüder nicht durch die Lappen gehen (C 9, S. 192).

Neben dem Widerstand ist der Umgang der Arbeiter mit den Kriegsgefangenen und Fremdarbeitern ein weiteres Anzeichen dafür, dass die alten Werte nicht vollständig verschwunden sind. Keiner der frühen Nachkriegsromane räumt ihnen mehr Platz ein und gibt so vielen Figuren aus diesen Gruppen einen individuellen Namen und eine kleine Geschichte: der Belgierin Maria, dem Landwirt Emile aus dem Cognac, Gaston, dem Gärtner aus der Gascogne, dem Nordfranzosen Jean. Grisar nutzt die Passagen über die französischen, russischen und italienischen Arbeiter und Gefangenen, um die Werte der europäischen Arbeiterbewegung in Erinnerung zu rufen und die Zugehörigkeit zur gleichen Klasse der Ausgebeuteten und Unterdrückten über die nationale Feindschaft zu stellen:

Gab es überhaupt einen Unterschied zwischen ihnen? Natürlich sprachen sie verschiedene Sprachen, aber nachdem erst die Deutschen ein paar Brocken Französisch und die Franzosen etwas Deutsch gelernt hatten, zählte auch das nicht mehr. Es ist merkwürdig, mit wie wenigen Worten sich alles Wichtige ausdrücken läßt. Man muß nicht die Wortgewandtheit oder Überlegenheit eines

Thomas Mann oder Marcel Proust besitzen, um den Weg zum Herzen des Nebenmenschen zu finden, der ein Leidender ist wie alle Leidenden der Welt (C 9, S. 71).

Die Misshandlungen und der Essensentzug, denen die russischen Gefangenen ausgesetzt werden, finden, wenn auch nicht ohne Seitenhiebe gegen die stalinistische Diktatur, Erwähnung:

Mancher Gefangener, der am Abend noch lebend auf sein Lager gekrochen war, fehlte am Morgen beim Appell. Suchte man ihn, fand man seine nackte Leiche im Bettgestell (C 9, S. 75).

Die beiden Figuren aus dem Bürgertum, die ein stärkeres Profil erhalten, haben sich unter die massiven Betondecken eines Krankenhausbunkers in eine Art innere Emigration zurückgezogen. Der Oberarzt dieses besonderen Krankenhauses konzentriert in seiner Vorstellung sein ganzes Können und seine Kraft nur noch auf den Tod als Feind oder Gegner und will von den inneren und äußeren Feinden, die das Regime ununterbrochen benennt, nichts mehr wissen. Im Kampf gegen das Sterben sucht er verbissen, ein Stück Humanität zu bewahren:

Er war der stumme Widersacher, mit dem er es zu tun hatte, seit er sich seinem Berufe verschrieben hatte. Ihm galt es die Opfer zu entringen, deren er sich schon sicher fühlte. Eines um das andere. Dafür lebte er. Das war seine Aufgabe. Alles andere war Dunst (C 9, S. 131).

Er scheut sich daher auch nicht davor, den *Bonzen* der Partei eine bevorzugte medizinische Behandlung zu verweigern.

Der Apotheker der Klinik hat sich im Bunker eine eigene, eremitenhafte Welt der Bücher und der Kunst geschaffen und überlebt durch die Beschäftigung mit Weltliteratur und großer Kunst (vgl. C 9, S. 151). Die Hauptfigur, der Arbeiter Martin, stößt diesen Apotheker während eines Krankenbesuchs im Bunker durch Zufall auf. In sozialdemokratischer Kulturtradition aufgewachsen – Dortmund zählte zu den Zentren der Arbeiterkultur in Deutschland –, ist er gebildet genug, um die Werke in der unterirdischen Bibliothek zu kennen und zu schätzen, selbst wenn es sich um die *Nachtwachen des Bonaventura* handelt. Er fühlt sich von ihnen angesprochen und wie durch einen Farbdruck des Isenheimer Altars, den ihm der Apotheker zeigt, an seine gegenwärtige Lage erinnert. Doch die

Versenkung in die Kunst steht seinem Wunsch nach gemeinsamen Handeln, nach Verständigung und Austausch über die Situation entgegen. Anders als der dem Bürgertum zugehörige Apotheker leidet der Stahlarbeiter unter der Vereinsamung in der Diktatur. Er erfährt die durch Angst und Unterdrückung entstandene Isolierung als Identitätsverlust, denn er begreift sich existentiell als soziales Wesen, als ein Mensch, dem es nicht genügt, seine moralischen Werte in seinem Innern zu bewahren. Er sieht sich zum kommunikativen Austausch und zum Handeln verpflichtet.

### *SCHULD UND SÜHNE*

Der Bombenkrieg zwingt Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, verschiedener politischer Auffassung und vor allem unterschiedlicher charakterlicher Disposition auf engstem Raum in Luftschutzbunkern zusammen. Die Romanhandlung führt wiederholt in diese letzten Überlebensräume inmitten sich ausdehnender Todeszonen, als die die Kriege des 20. Jahrhunderts sich erwiesen haben. In diesen Passagen begleitet der Erzähler den Erzählbericht mit ausführlichen Rasonnements, die dystopische Züge von Zerfall tragen und an das “nackte Leben”<sup>17</sup> in der Definition Giorgio Agambens erinnern:

Dies hier waren die letzten Vertreter der ihr Sein verspielenden Gesellschaft. Es war der Rest einer Menschheit, die zwei Kriege hinter sich hatte. Es waren die Schwachen, die Kranken, die Müden, jene, denen das Leben ein Wert ist, in welcher Form es sich ihnen naht. Und unter welcher Herrschaft. Es waren jene unter ihnen, die bereit sind, hinter jeder Fahne herzumarschieren, wenn sie nur marschieren dürfen. Die jedem Terror sich beugen und auf dem Schafott noch, im Blitzen des niedergehenden Beils die Sonne der Hoffnung aufgehen sehen über ihrem armen, lange verwirkten Sein. Nur leben, nur atmen dürfen. Und sei es die Luft des Kerkers. Eines Kerkers für tausend Jahre. Waren die vorbei, würden sie von neuem sich ausbreiten, sich fortzuegen, sich schänden lassen. Wenn sie nur den Aussatz ihrer Gegenwart über die Erde verbreiten durften, daß auch der letzte Fleck ihrer Oberfläche verwandelt werde durch sie [...] (C 9, S. 169).

In dieser Beschreibung des Bunkerlebens werden die Opfer nicht in

---

<sup>17</sup> Siehe AGAMBEN 2002.

Täter verwandelt, aber in Unbelehrbare oder genauer Lernunfähige. Es bleibt die Grunderfahrung einer Gesellschaft, die trotz des Widerstands und des Verantwortungsbewusstseins Einzelner ihr "Sein" verspielt hat. Diese Grunderfahrung wird im Roman nicht nur, wie an der eben zitierten Stelle, diskursiv, sondern auch narrativ vermittelt. So wird die kurz nach dem letzten großen Bombenangriff der Alliierten erfolgende Befreiung durch die amerikanischen Truppen von den Protagonisten des Romans bis auf wenige Ausnahmen in ihrer historischen und politischen Dimension nicht begriffen. Erzählt wird von der Kontinuität des Verhaltens der Menschen auch ohne die Zwänge des NS-Systems. Daran ändern die weitreichenden politisch-strukturellen Veränderungen und das Verschwinden der nationalsozialistischen Massenorganisationen, des Überwachungsapparats, der Terrorjustiz usw. kaum etwas. Der Roman steuert mittels seiner Hauptfigur, des Arbeiters Martin, auf die Botschaft zu, dass nur ein grundlegender Mentalitätswandel eine andere Gesellschaft hervorbringen könne, an deren Anfang Schuld und Sühne eines jeden ohne Ausnahme verhandelt werden müssten. Noch vor der Befreiung wird dieser Weg von einem der Männer des Widerstands, der von den Arbeitskollegen "Päckchen" genannt wird, in die Debatte um die Zukunft eingebracht:

Päckchen schwieg. Vielleicht hast du recht, sagte er nach einer Pause, aber komm nur erst. Was geschehen wird, werden wir dann schon sehen. Aber geschehen muß etwas. Des sei gewiß: das Volk braucht ein Strafgericht. Gibt man es ihm nicht, wird es sich unerlöst fühlen und bei erster Gelegenheit aus diesem Gefühl der Unerlöstheit heraus beginnen, das Vergangene zu verteidigen und mit ihm die, die es in Schuld und Sünde führten (C 9, S. 192).

Seine Position führt mitten hinein in die Auseinandersetzungen um Kollektiv- und Individualschuld, wie sie unmittelbar nach dem Krieg von Karl Jaspers u. a. geführt wurden<sup>18</sup>. "Päckchen" misstraut dem Konzept der Wandlung durch Bekennen<sup>19</sup>. Er führt das Prinzip der individuellen Verantwortlichkeit an, das den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen zugrunde

<sup>18</sup> Siehe KOEBNER 1987, S. 301-329.

<sup>19</sup> «Die Wandlung» wurde eine 1945 von Dolf Sternberger, Karl Jaspers, Alfred Weber und Werner Krauss gegründete (und 1949 eingestellte) Monatszeitschrift betitelt, die in Heidelberg erschien (siehe auch: OSTER 2008, S. 231-248). Nach dem Ersten Weltkrieg hatte schon TOLLER (1919) in seinem Drama *Die Wandlung* einen Epochenbruch nach diesem Muster gestaltet.

gelegt wird und später in der Zuständigkeit und Rechtsprechung des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag seinen Niederschlag gefunden hat:

Mag sein, gab Päckchen zurück. Aber das alles ist jetzt nicht wichtig. Wichtig ist nur, daß endlich einmal wieder der Schrecken unter die Menschen fährt. Nur die Gewißheit, daß jede Schuld auch ihre Sühne findet, wird sie abhalten, von neuem schuldig zu werden. Daran hat es unserem Volke bisher gefehlt (C 9, S. 193).

“Päckchens” strategische Überlegungen zu einer Politik der Gerechtigkeit verwandelt Martin, der nach einem Ausweg aus der Vermischung von Täterschaft und Mitläufertum sucht, in eine Rachephantasie:

Der Tag des Gerichts war nahe. Endlich würde das Volk aus seinen Schlupfwinkeln hervorbrechen und Rechenschaft verlangen von denen, die es in diesen Untergang geführt. Furchtbar würde die Rache sein, die es nehmen würde; denn kaum jemand war unter den Armen, der nicht einen beklagte, der unter den Schlägen der SA oder SS zusammengebrochen war, als sie durch die Straßen tobten. Kaum einer, der nicht ein Opfer der verbrecherischen Justiz geworden, die das Recht zur Hure gemacht hatte, oder, wenn er all diesen Gefahren entronnen war, in diesem mörderischen Kriege sein Ende gefunden hatte (C 9, S. 193f.).

Das Bild, das sich bei ihm einstellt, die vom Blut der Täter roten Gossen, wird ihm noch auf ganz andere Weise begegnen. Doch nicht die Rache der Geschundenen trifft nach der Niederlage ein, sondern das, was “Päckchen” vermutet hat. Martin erlebt, dass niemand sich zu einem Schuldeingeständnis durchringt. Wie der Blockführer Tarnek, unter dessen Denunziationen und Schikanen die Bewohner des Viertels leiden mussten, und über dessen Sprachfehler sie nicht ungestraft lachen durften, versuchen sich alle im Gegenteil erfolgreich an einer Umdeutung ihres Verhaltens und ihrer Lebensgeschichte:

Martin war, als höre er nicht recht. Aber genau das waren Tarneks Worte. Er wiederholte sie sogar und fuhr fort: Das mit die Tschuden war verkehrt. Das durften sie nicht machen. Schließlich sind die Tschuden auch Menschen und was kann einer dafür, daß er in Tarnowitz geboren ist und hat einen anderen Glauben? Und was sie immer sagen, alle Tschuden wären Betrüger, das kann man auch nicht sagen. [...] Mein Vater war doch bei der Eschpehdeh (C 9, S. 200).



Martin deutet diese Begegnung und weitere Erlebnisse als Zeichen der Kontinuität jener Mentalität, die dem Nationalsozialismus zur Herrschaft verholfen hatte. In seiner Auffassung bestätigt wird er durch ein Geschehen am Tag vor der Ankunft der amerikanischen Truppen. Durch die Explosionskraft einer abgeworfenen Bombe wird ein geheimes Weinlager zugänglich. Die Menschen dringen in einer Mischung aus Empörung, Verzweiflung und Gier in das Lager ein. Die Plünderung schlägt durch den Alkoholgenuss in ein Untergangsbacchanal um. Das Blut der Bombenopfer und der Wein vermischen sich:

Wie im Traume drängte er sich in eine Gruppe, die schwatzend eine Frau umstand, die, den Kopf in den Rinnstein gelehnt, in der Gosse lag und schlief. Zwei Kinder spielten neben ihr mit einem umgestürzten Eimer, aus dem der Rest des roten Weines rann. Er überspülte ein Hitlerbild, das jemand fortgeworfen, der es eilig hatte, den verräterischen Zeugen seiner Gesinnung loszuwerden. Und es war, als sei der, der länger als ein Jahrzehnt das Blut der Völker trank, des Blutes noch nicht satt und müsse weitertrinken und ersaufen in all dem vergossenen Blut, während die Menge trunken in den Gassen lärmte. Doch nicht der Rausch der Freiheit war es, der sie trunken machte. Es war der Wein, der sie beherrschte. Kein Sakrament der Erde würde diesen Wein je mehr in Blut verwandeln. Nicht in das Blut der Mörder, die ihr Leben längst verwirkt und in das Blut der Empörer nicht, die man zu morden fortfuhr, indes es rot durch alle Gassen rann (C 9, S. 214f.).

Aus der Perspektive der Hauptfigur Martin enthüllen Chaos und Anarchie des Zusammenbruchs nur das wahre Gesicht einer vom Nationalsozialismus, d. h. einer von Willkürherrschaft und Eroberungskriegen geprägten Gesellschaft: "Was Martin in der Kellerei erlebt, was er am Hafen gesehen, wiederholte sich in diesen Tagen hundertmal" (ebd., S. 216). Die Menschen brechen auch nach dem Ende nicht mit ihrer Vergangenheit. Sie handeln nach den gleichen Verhaltensmustern, setzen gewaltsam das Recht des Stärkeren durch und finden nicht zur Solidarität und zum Gemeinsinn zurück. Selbst das Verhalten gegenüber den Vertriebenen und heimkehrenden Soldaten bleibt vom Egoismus gekennzeichnet:

[S]o war es doch die Sorge darum, die ermüdeten Rückwanderer, die tagaus tagein den Ort passierten, würden sich hier festsetzen, wenn man nicht für Gelegenheiten sorgte, sie weiterzubefördern (C 9, S. 252).

Der Roman verweigert die tragische Konfrontation der vermeintlich

Schuldlosen mit den Schuldigen und betont die Banalität des Alltäglichen. Auf diese Weise lässt er kaum Raum für Rechtfertigungsnarrative. Allenfalls wird wie schon bei der beeindruckenden Weinkellerepisode aus personaler Erzählperspektive der durch den Krieg bedingte Ausnahmezustand erklärend herangezogen:

Martin war erschüttert. Der Krieg war also noch nicht zu Ende. Immer noch forderte er seine Opfer. Und immer noch forderte er sie von denen, die alle bisherigen Opfer gebracht. Und er würde sie weiter fordern; denn wenn die Menschen nicht verhungern wollten, mußten sie diesen Kampf weiterkämpfen, der sie in die unwürdige Rolle derer drängte, die das, was man ihnen versagte, rauben mußten, um daran zu kommen (C 9, S. 233).

### *ARBEIT ALS SINN DES LEBENS*

Das Arbeitsethos bildet im Roman ein Gegengewicht zur Würdelosigkeit der Menschen und zum Chaos der Verhältnisse. Während ein großer Teil der Bevölkerung durch Plünderungen zu überleben sucht, zieht es Martin und seine Arbeitskollegen “zu den Werken und wenn sie dort zumeist auch nur herumstanden und die Lage diskutierten, sie gingen doch pünktlich zur Arbeit” (C 9, S. 217). Kein anderer Roman aus den ersten Nachkriegsjahren teilt die Hochschätzung Werte schaffender Industriearbeit und ihrer sozialen Funktion. Vor diesem Hintergrund wird die Demontage der Industrieanlagen durch die Siegermächte thematisiert.

Mit dem Frieden kehren Stolz und Selbstbewusstsein zurück, werden gewerkschaftliche und politische Forderungen nach Mitbestimmung oder Enteignung laut. Für die Arbeiter machen diese Forderungen ihre spezifische Art der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit aus. Mit ihnen knüpfen sie zugleich an (sozial-)demokratische Traditionen der Weimarer Republik an. Durch die Demontage, deren historische Berechtigung ihnen durchaus einleuchtet, sehen sie sich aber um ihren Beitrag zu einem Neuanfang gebracht:

Mit blutendem Herzen sahen die Arbeiter zu. Es tat ihnen weh, wenn sie sehen mußten, wie fremde Hände ohne alle Behutsamkeit sich an den Maschinen zu schaffen machten, die einmal der ganze Inhalt ihres Daseins gewesen waren. Gewiß, diese Maschinen waren die Ursache ihres Niedergangs, insofern sie der Anlaß all der Zerstörung gewesen waren, aber dabei waren sie doch auch ihre einzige Hoffnung in all dem Untergang. Sie waren das einzige Versprechen

darauf, daß sie wieder einmal freie Menschen sein würden, die das Brot, das sie aßen, mit eigener Hand erwerben durften (C 9, S. 274).

Die Demontage der Produktionsmittel zerstört die Existenz der Arbeiter, aber nicht nur das: sie bedroht auch ihre proletarische Identität. Der Protagonist gerät in eine widersprüchliche Situation, die er nur dadurch abzuschwächen weiß, indem er Gegenwart und jüngste Vergangenheit in einen ursächlichen Zusammenhang bringt:

Etwas in ihm war zerstört. Etwas in ihm empörte sich gegen das, was er sah. Aber er schwieg. Es war nicht seine Sache zu reden. Sie alle hatten so lange schweigen müssen zu den Ungeheuerlichkeiten, die in der Welt geschehen waren, sie hatten das Recht verwirkt, sich zu empören, nun, da es gegen tote Maschinen ging (C 9, S. 276).

Martin findet schließlich dennoch einen Ausweg aus seinem inneren Konflikt, der das zukünftige Verhältnis zu den Siegermächten erkennen läßt. Wie schon mehrfach zuvor im Verlauf der Romanhandlung fordert er eine radikale Veränderung der Mentalität der Arbeiter:

Wer konnte die Menschen hindern, morgen neue Maschinen zu bauen und mit ihnen neue Waffen zu schmieden, wenn nicht der Friede eingepflanzt wurde in ihre Herzen als der einzige verpflichtende Gedanke ihres Seins? (C 9, S. 277)

#### *VERBRECHEN UND GRÄUEL BIS ZUM ENDE*

In seiner skeptischen Haltung wird er durch ein Ereignis bestärkt, das historisch belegbar ist. Es handelt sich um den Mord an Kriegsgefangenen und Häftlingen in den letzten Kriegstagen im Rombergpark<sup>20</sup>. Dort befindet sich heute die zentrale Gedenkstätte der Stadt Dortmund:

Es war, als habe der Wahnsinn getobt. Was sich in der Gewalt der Geflohenen befunden hatte, hatte man umgebracht, um bis zum letzten Augenblick noch zu bekunden, daß es der Schrecken war, mit dem man zwölf Jahre lang regiert (C 9, S. 225).

Verbrechen wie diese, die die Nationalsozialisten unter den Augen einer passiven Bevölkerung begingen, während große Teile Deutschlands schon

<sup>20</sup> Siehe SANDER 2008.

von den Alliierten befreit waren, sparen andere deutsche Nachkriegsromane aus. Der Mord im Rombergpark wird nicht im dramatischen Modus erzählt, sondern erst nachdem er geschehen ist. Durch diese zeitliche Verschiebung rückt der Erzähler statt des Verbrechens die unmittelbare Reaktion der Menschen darauf in den Vordergrund:

An einem Morgen Ende April ging das Gerücht, in einem Park am Rande der Stadt habe man die verscharrten Leichen einiger hundert Ermordeter aufgefunden. Eine Lähmung ergriff die Menschen. Die kalte Hand, die so lange an ihrem Hals gesessen, die sie schon nicht mehr gespürt, seit die braunen Uniformen von den Straßen verschwunden waren, griff wieder nach ihnen und würgte sie. In ihrer Mitte war wieder aufgestanden, was sie zwölf Jahre hindurch nicht hatten wahrhaben wollen, was sie selbst aus ihren Angstträumen noch verdrängt. [...] Es war ja immer nur der Nebenmann, der getroffen wurde (C 9, S. 223).

Selbst angesichts dieses ungeheuren Verbrechens, das im überschaubaren Planquadrat C 9 geschehen war, bleibt die von Martin erhoffte Katharsis aus. Im Unterschied zu vielen Romanen aus den ersten Nachkriegsjahren erzählt *Cäsar 9*, was man über die Verbrechen des NS-Regimes und über Täter und Mitläufer weiß. Dieser Roman operiert nicht mit den Modi von Wissen und Nicht-Wissen und er verzichtet auf eine Wahrheitspolitik, die sich durch die Figurenrede von überlebenden Juden und politisch Verfolgten zu legitimieren sucht. Ein Unbehagen wird artikuliert, das den Protagonisten Martin zunehmend beschleicht und das der Erzähler durch Erzählberichte über die rasche Rückkehr der nationalsozialistischen Funktionsträger und Ideologen verstärkt. Martin beobachtet in seinem Umfeld und an sich selbst, dass die Gegenwart immer noch durch das Vergangene besetzt und auch die Zukunft davon bestimmt ist und nicht offen sein wird für einen epochalen Wandel<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Dabei wirft er sich nicht ein mögliches Fehlverhalten vor, im Gegenteil: “Bisher war sein Leben ein steter Kampf gewesen. Er hatte sich aufgelehnt gegen den Ungeist, der das Land beherrschte, gegen den Hunger hatte er gekämpft, gegen die Selbstgerechtigkeit und hundert andere Dinge” (C 9, S. 291). Jetzt geht es ihm darum, nach dem angemessenen Umgang mit den Opfern, den nicht mehr Lebenden, zu suchen: durch eine gerechte Strafe für die Täter und die Erinnerung an sie. Damit antizipiert er einen Diskurs, der in Deutschland erst in den 1980ern an Bedeutung und Einfluss gewinnt.

VERANTWORTUNG ÜBERNEHMEN

Dies mag die Ursache dafür sein, dass der Roman im Schlusskapitel unter dem Titel *Das neue Leben* etwas gewaltsam einen Handlungsstrang konstruiert, in dem der Protagonist Martin in eine existentielle Entscheidungssituation gestellt wird. Das straflose Davonkommen genügt nicht, verlangt wird eine innere Befreiung, die auf ethischen Maßstäben fußt.

Das finale Handlungssegment wird von einer Liebesbeziehung getragen, die Martin zu Lucy, einer verheirateten Frau, unterhält. Lucy wurde von ihrem Ehemann, einem Kleinkriminellen, schon während des Krieges verlassen und erwartet nun von Martin ein Kind. Als der Ehemann, Hermann, in den Nachkriegswirren nach Dortmund zurückkehrt, wird er von den beiden und von Martins Mutter in ihre provisorisch inmitten der Trümmer eingerichteten Unterkunft vorübergehend aufgenommen. Sie dulden, dass er sie als Schwarzhändler immer wieder mit Überlebensnotwendigem versorgt. Martin wird von Hermann zu einem riskanten Felddiebstahl überredet, der desaströs ausgeht. Beide werden von der Polizei überrascht. Martin kann sich in den Feldern verbergen, beobachtet ein Handgemenge und hört einen Schuss. Auf dem Heimweg wird er von einem Bekannten mitgenommen, der sich ebenfalls illegal an der Ernte bereichert hat. Dessen wahrheitsgemäße Zeugenaussage führt dazu, dass Martin und Hermann steckbrieflich wegen Felddiebstahls und versuchten Totschlags gesucht werden. Hermann ist unauffindbar, Martin wird verhaftet. Der neue Schauplatz, das Gefängnis, bietet dem Erzähler noch einmal die Gelegenheit, vermittels der Figurenrede von Mitgefangenen, weitere NS-Verbrechen wie Folter und Hinrichtungen zur Sprache zu bringen. Martin schweigt über den wahren Tatablauf, wohlwissend, dass ihm unter Besatzungsrecht die Todesstrafe droht. Über die Gesamtumstände seiner Einzeltat nachsinnend, deutet er sie in Analogie zur Geschichte des NS. Weder beim Felddiebstahl noch während des Nationalsozialismus hat er einen Menschen getötet. Beide Verbrechen hätten aber ohne seine Beteiligung nicht stattfinden können. Deshalb ist auch er, so seine Schlussfolgerung, schuldig am Geschehenen. Vor dem Hintergrund seiner deprimierenden Erfahrung, dass Strafe und Sühne nach Kriegsende ausgeblieben sind<sup>22</sup>, entschließt er sich aus Respekt vor den Opfern, anders zu handeln:

<sup>22</sup> Vgl. "Soviele Menschen hatte man getötet und niemand hatte sie gerächt" (C 9, S. 291).

Nachdem so viele Tode ungesühnt geblieben. Warum gerade er? Warum er nicht? Er fand etwas Tröstliches in dem Gedanken, daß er das Opfer sein sollte, das man diesem Toten brachte (C 9, S. 291)<sup>23</sup>.

Durch seine Entscheidung werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eng verknüpft, anstatt aus Feigheit und Verantwortungslosigkeit voneinander getrennt zu werden. Aus seiner Sicht kann eine lebende Zukunft nur durch die Geltung und auf der Grundlage einer allgemeinen und umfassenden Gerechtigkeit errungen werden<sup>24</sup>:

Alle Wandlung muß beim Einzelnen beginnen. Und daß man nach soviel ungesühnten Toden den Tod eines Einzelnen sühnte, das war ihm der Beginn einer neuen Ordnung, in der der Eine, der Einzelne wieder Wert bekam. Er wollte sich diesem Opfer nicht entziehen. Der Eine, der vielleicht schuldiger war als er, war entkommen. Sollte dieser Mord darum ohne Sühne bleiben? Und die Welt weiter im Zustand ungesühnten Rechts verharren? Das durfte nicht sein. [...] In seinem Kopf aber lebte eine neue Welt. Es war eine Welt der Gerechtigkeit und jener Ordnung, der er sich immer entgegengesetzt. Diese Ordnung mußte mehr als nur ein Gedanke sein (C 9, S. 296f.).

Auf emphatische Weise religiös konnotiert, wird das Opfer zum Initiationsritual für einen *neuen Bund*, für eine Gesellschaft des Rechts und der sozialen Gerechtigkeit, die der Arbeiter Martin politisch schon vor 1933 angestrebt hatte. Das Schlusskapitel konstruiert ein neues Narrativ, das der späten Einsicht und der abgewendeten persönlichen Tragödie. Martin setzt sein Leben nicht im Widerstand gegen den NS ein, sondern im Nachhinein: zu spät für das in der Vergangenheit Geschehene, aber nicht unwiederbringlich, sondern rechtzeitig für das in der Zukunft Liegende. Die Einsicht, die ihn bewegt und durchdringt, erwartet er auch von den anderen: “Denn was ihm als Schuld bewußt war, war die Sünde der Zeit. Das Gewährenlassen des Bösen. Dessen müssen alle sich schuldig bekennen” (C 9, S. 293). Insofern ist auch in *Cäsar 9* am Ende von Kollektivschuld die Rede, um die

<sup>23</sup> “Der Gedanke, alle Schuld auf sich zu nehmen und für den anderen zu leiden, bekam, je länger er ihn in sich bewegte, etwas Tröstliches für ihn. Und doch war es nicht so leicht, für etwas, das man nicht getan, zu sterben. Aber mußte denn gleich gestorben sein?” (*ebd.*, S. 292).

<sup>24</sup> Vgl. “Denn wie sollte der Friede in die Welt kommen, wenn der Schuld nicht auf dem Fuß die Sühne folgte?” (*ebd.*).

sich in Deutschland die intensivste und längste Diskussion drehte<sup>25</sup>. In diesem Werk muss man sich wie die Protagonisten eines anderen Romans aus der Nachkriegszeit, Walther Hollanders *Es wächst schon Gras darüber*<sup>26</sup>, erinnern, wenn man überleben will, und nicht vergessen.

Wer sich auf eine uneigennützig Weise opfert wie Martin, muss in einem Roman, der die Möglichkeiten des Neuanfangs erkundet, am Ende gerettet werden, und wenn es durch einen *deus ex machina* geschieht. Und Martin wird gerettet, als er durch ein weiteres Verbrechen von Hermann, bei dem dieser dieselbe Waffe benutzt, entlastet wird. Nun darf und kann er "weiterleben" (C 9, S. 297) und dies mit einer Mission: "Ordnung in die Unordnung dieser Welt zu bringen" (*ebd.*).

---

<sup>25</sup> Siehe HOBUS et al. 2007, S. 42-56.

<sup>26</sup> HOLLANDER 1947.

*Bibliographie*

- AGAMBEN Giorgio (2002), *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M.
- BERTRAM Mathias (2000), *Literarische Epochendiagnosen der Nachkriegszeit*. In U. Heukenkamp (Hg.), *Deutsche Erinnerung. Berliner Beiträge zur Prosa der Nachkriegsjahre (1945-1960)*, Berlin, 11-99.
- BOGDAL Klaus-Michael (2017), *Abenteuerliche, Abgebrühte, Ausgebrannte – 1945: Narrative eines historischen Epochenumbruchs*. In D. Wrobel / T. von Brand / M. Engels (Hg.), *Gestaltungsraum Deutschunterricht. Literatur – Kultur – Sprache*, Baltmannsweiler, 235-248.
- BRECHT Bertolt (1941 / 1958), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Stuttgart.
- GANSEL Carsten (2012), *Unschuld ein Glücksfall? – Erinnerungsfigurationen und Kriegsdarstellungen in der Literatur in der DDR zwischen 1949 und 1963*. In G. Butzer / J. Jacob (Hg.), *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, 351-369.
- GRISAR Erich (2015), *Cäsar 9. Roman*, Bielefeld.
- HOBUS Steffi et al. (2007), *Schuld- und Unschulddebatten*. In T. Fischer / M. N. Lorenz (Hg.), *Lexikon der ‘Vergangenheitsbewältigung’ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld, 42-56.
- HOLLANDER Walther von (1947), *Es wächst schon Gras darüber. Roman*, Hamburg.
- KÄSTNER Erich (1998), *Politik und Liebe*. In *Splinter und Balken. Publizistik (Werke, Bd. 6)*, hrsg. von H. Sarkowicz et al., München, 489-492.
- KASACK Hermann (1947), *Die Stadt hinter dem Strom*, Berlin.
- KOEBNER Thomas (1987), *Die Schuldfrage. Vergangenheitsverweigerung und Lebenslügen in der Diskussion 1945-1949*. In T. Koeber / G. Sautermeister / S. Schneider (Hg.), *Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939-1949*, Opladen, 301-329.
- KRETZER Max (1888), *Meister Timpe. Sozialer Roman*, Berlin.
- LANGGÄSSER Elisabeth (1946), *Das unauslöschliche Siegel. Roman*, Hamburg.
- LENZ Siegfried (2016), *Der Überläufer*, Hamburg.
- OSTER Patricia (2008), *Die Zeitschrift als Ort der Konstitution eines ‘transnationalen’ kulturellen Feldes: Lancelot – Der Bote aus Frankreich und Die Wandlung*. In Dies. / H.-J. Lüsebrink (Hg.), *Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945 – zur Dynamik eines ‘transnationalen’ kulturellen Feldes – Dynamiques d’un champ culturel ‘transnational’, L’Allemagne et la France vers 1945. Jahrbuch des Frankreichzentrums*, Bielefeld, 231-248.
- SANDER Ulrich (2008), *Mörderisches Finale. NS-Verbrechen bei Kriegsende*, hrsg. vom Internationalen Rombergparkkomitee, Köln.
- TOLLER Ernst (1919), *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*, Potsdam.





## GESCHICHTE UND 'PHANTASIE': EINE NARRATION ÜBER NEAPEL

Giusi Zanasi

Mein Beitrag kreist um eine Rekonstruktion der letzten zwei Jahrhunderte Neapolitanischer Geschichte und Kulturgeschichte, die von einem der bekanntesten Schriftsteller Italiens unternommen worden ist; ich beziehe mich auf Raffaele La Capria und das Bild seiner Geburtsstadt, Neapel, oder – besser gesagt – ihrer unterbrochenen, gescheiterten Entwicklung.

Obwohl er die Stadt bereits in den 1950er Jahren verlassen hat, stellt Neapel wie bekannt einen zentralen *topos* in seiner literarischen Produktion dar, schon seit dem berühmten Werk *Ferito a morte* (1961), das ihm den renommierten 'Premio Strega' eintrug, bis hin zu seinem letzten, jüngst erschienenen autobiographischen Buch *Il fallimento della consapevolezza* (2018). Er hat seine Stadt immer wieder beschrieben, erzählt, evoziert, demontiert, im Guten wie im Schlechten mythographiert.

Es ist hier nicht der Ort, diesem thematischen Komplex in seiner vielfältigen Artikulation nachzugehen; wie schon angedeutet, möchte ich eher den Fokus auf die historisch-literarische Vermittlung seiner Vision des Verfalls dieser Stadt lenken. In dieser Hinsicht sieht er Neapel in Verbindung zu anderen Hauptstädten der sogenannten Dekadenz, Istanbul oder Venedig, Wien oder Prag – emblematische Orte, in denen die Geschichte stehen geblieben ist, unvollendet, und die ähnliche Haltungen aufweisen: einen narzisstischen Hang zur Selbstkontemplation und zur Selbstinszenierung, Anhänglichkeit an ein ideales ursprüngliches Modell, dazu auch Unbeweglichkeit, und zwar Widerstand gegen jegliche Änderung, so typisch für alle Zivilisationen, in denen sich sozusagen schon alles ereignet hat, wo also die Vergangenheit die Oberhand gewinnt.

Es handelt sich offensichtlich, wenn auch mit unterschiedlichen Nuancen und Akzentverschiebungen, um eine sehr diffuse Wahrnehmung solcher Städte, um Merkmale, die übrigens sehr attraktiv auf ästhetischer und emo-

tionaler Ebene wirken, die aber gleichzeitig ein tiefes Unbehagen auslösen. Es ist schwer, auf den Reiz solcher Ausstrahlungsorte zu verzichten – merkt La Capria an –, zur gleichen Zeit kann man jedoch der Versuchung nicht entgehen, den historischen Wendepunkt zurückzuverfolgen, um ihn aufzuheben, oder es bleibt zumindest das Bedürfnis, sich mit diesem Anachronismus, mit seinem Ursprung und seinen Mechanismen immer wieder von neuem auseinanderzusetzen.

Der Schriftsteller tut das in einem seiner schönsten Werke über Neapel – *L'armonia perduta*, Untertitel: *Una fantasia sulla storia di Napoli* (1986) –, einer Sammlung von Essays, reich an Anekdoten, Erinnerungen und Reflexionen. Der Text wird mit einem Zitat aus Calvinos *Le città invisibili* eröffnet: “Nessuno sa meglio di te, saggio Kuhlai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l’una e l’altro c’è un rapporto”<sup>1</sup>. Dies lautet fast wie eine vorsichtige Warnung, wobei dennoch der Anspruch auf *Wahrheit* erhoben wird. Im kurzen Vorwort empfiehlt uns der Autor, unsere *Phantasie* zu aktivieren und das Buch als einen Roman zu lesen, in dem an Stelle von Personen Vorstellungen und Bilder auftreten, die eine ‘andere’ Geschichte als das übliche historische Narrativ erzählen:

E se ti sembra che la mia storia non corrisponda al vero, pensa che vorrebbe andare, oltre il vero, alla ricerca della verità, come ogni romanzo che si rispetti (25).

Solche Worte erhellen das Verhältnis von Geschichte und Literatur, oder besser von Literatur und historischer Wahrheit nach Auffassung des Autors, insofern ihm der Roman bessere Bedingungen zu schaffen scheint, um über die Faktualität hinaus eine tiefer liegende Wahrheit zu ergründen und zu entziffern, nämlich das, was sich hinter der Fassade der Tatsachen, der konkreten Ereignisse verbirgt. Der Leser soll entdecken, ob der Plot hält und ob es ihm gelingt, das Rätsel von Neapel zu erschließen, das von den Historikern noch nie erzählt worden ist, eben das Unsichtbare, das das Schicksal der Stadt geprägt habe.

---

<sup>1</sup> Vgl. LA CAPRIA (2009), S. 23 (im Folgenden mit bloßer Seitenzahl im Text zitiert). Diese Edition der Reihe ‘Oscar grandi classici’ enthält auch zwei spätere Werke des Autors über Neapel: *L’occhio di Napoli* (1993) und *Napolitan graffiti* (1998).

Dies liegt für La Capria in der *napoletanità*<sup>2</sup>, bzw. in der *recita della napoletanità*, einer Art kollektiver Aufführung, die mit dem tragischen Zusammenbruch der jakobinischen Republik Neapels 1799 einsetzte: Hierin sei die fatale Wende, der Riss, die Zäsur, die die Zukunft, und zwar nicht nur historische, politische und ökonomische Prozesse, sondern auch den sozialen Kontext, Denkmodelle, das Weltbild, das Lebensgefühl, die Sprache selbst bestimmte<sup>3</sup>.

Revolution bedeutet immer einen radikalen Bruch, doch die fehlgeschlagene antibourbonische Revolution stellte laut La Capria ein Trauma dar, das eine sehr tiefe Wunde in den Sozialkörper schnitt: Neapel verlor im Grunde durch die Hand des Henkers seine besten Kräfte, fast die ganze bürgerliche Klasse wurde ausgelöscht, die große aufklärerische Kultur und damit das Verhältnis zu Europa und dessen Traditionen wurden abrupt und endgültig abgebrochen. Mit den Worten von Vincenzo Cuoco<sup>4</sup>: “Napoli non presentò che l’immagine dello squallore. Tutto ciò che vi era di buono, di grande, d’industrioso, fu distrutto [...]” (43).

<sup>2</sup> Der Begriff wird vom neapolitanischen Essayisten Antonio GHIRELLI (1973) mit seinen Schriften der siebziger Jahre in die öffentliche Debatte eingeführt (insbes. gerade *Storia di Napoli*). *L’armonia perduta* ist nicht zufällig ihm gewidmet.

<sup>3</sup> Es handelt sich zweifellos um eine starke Präsenz im kollektiven Gedächtnis der Stadt. Bis heute reicht es dafür, “novantanove” zu sagen – so Erri DE LUCA (2006) in einem Fragment seiner Prosa *Napolide* –, wobei aber sein Urteil dem La Caprias radikal entgegengestellt ist: Die *Repubblica Napoletana* sei aus einer abstrakten, aus Frankreich importierten Revolution entstanden, und Neapel, europäische Hauptstadt, wäre dadurch zu einer kolonisierten Provinz geworden, wie es später bei der Einigung Italiens unter dem piemontesischen Königshaus Savoyen geschehen ist (vgl. S. 90-91). Hierbei sei auch an eine der vielen Veranstaltungen in Neapel für die zweihundertjährige Feier der Revolution (1999) erinnert, und zwar an die Aufführung am Teatro San Carlo von *Eleonora*, einem sehr suggestiven dramatischen Oratorium von Roberto De Simone, mit neapolitanischer Musik des 18. Jahrhunderts; Vanessa Redgrave spielte die Hauptrolle als Eleonora Pimentel Fonseca, eine der Hauptfiguren der Revolution, zwischen entgegengesetzten Chören von Bourbonen und Jakobinern; in der Mitte der Bühne standen der Henker und die Maske von Pulcinella.

<sup>4</sup> Bekanntlich hatte dieser berühmte Intellektuelle der Stadt an der Revolution teilgenommen. Im Exil, in Paris, schrieb er später sein bekanntestes Werk: *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1801), das nach dem großen Erfolg 1806 weiter bearbeitet und neu publiziert wurde. Das Werk erschien schon Anfang des Jahrhunderts in der deutschen Übersetzung: *Historischer Versuch über die Revolution in Neapel* (Berlin 1805). Selbst damals, bei diesem Vertreter der Revolution, fehlten kritische Bemerkungen zum Idealismus der Jakobiner Neapels nicht.

Auf diesem verwüsteten Grund und Boden sei der Versuch entstanden, die 'verlorene Harmonie' durch eine Illusion, eine theatralische Fiktion, eine Inszenierung am Leben zu halten. Es handelte sich für den Schriftsteller um eine ganz besondere 'existentielle Gegenrevolution', die sich eigentlich aus der Angst vor dem Volk ergab, eine doppelt große Angst, denn – und hierhin lag das wirklich Traumatische – die Massen Neapels hatten sich an die Seite der Kräfte des *Ancien Régime* gestellt und sich an der Niederlage, vielmehr an dem Massaker der Jakobiner aktiv beteiligt.

In dieser psychohistorischen Rekonstruktion wird die Hauptrolle gerade vom Volk gespielt, weshalb der Autor zum stärkeren Begriff *plebe* greift. Er stützt sich auf verschiedene neuere historische Dokumentationen sowie auf Reiseberichte, Chroniken und Memoiren der Zeit, also auf eine wirkungsvolle Mischung von Makro- und Mikrogeschichte, in der sich der Essay, als gattungsspezifische Form der Literatur der Moderne, mit Suggestionen aus neueren Perspektiven und Richtungen der Geschichtswissenschaft überschneidet, so z. B. mit Ansätzen der Alltagsgeschichte bzw. der historischen Anthropologie<sup>5</sup>.

Dabei ist auffällig, wie in dieser Darstellung das Theater – schon bei der Vorstellung der *recita* – eine ganz zentrale metaphorische Valenz übernimmt, und auch in der verwendeten unterschiedlichen Dokumentation ist es recht erstaunlich zu sehen, wie oft überhaupt Bilder aus der Theaterwelt in jeder Art von Diskurs über Neapel auftauchen.

So weist z. B. der Autor auf die gewaltige demographische Explosion im Laufe des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts hin, auf das ständig wachsende Heer von Elenden und Bettlern, die nach dem Zerfall der feudalen Strukturen vom Land wegzogen, die Stadt besetzten und in alle Ecken hineinströmten – ein beunruhigendes Magma, das schon damals den Eindruck einer chronischen, unheilbaren Krankheit erweckte und das Bild einer janusköpfigen Stadt, ähnlich den zwei Hauptmasken des Theaters, prägte: "la città dai due volti, simili a quelli delle due maschere del teatro [...]" (88).

---

<sup>5</sup> Vgl. BURKE 1991. Die Sammlung enthält auch einen Essay von Giovanni Levi, *On Microhistory* (S. 114-139). In diesem Zusammenhang soll eben an den wichtigen Beitrag der italienischen Geschichtswissenschaft schon ab den 1970er Jahren erinnert werden, mit Historikern wie demselben G. Levi und Carlo Ginzburg, die 1981-1991 die Reihe *Microstorie* beim Verlag Einaudi herausgaben. Vgl. auch SCHULZE 1994.

Neapel wird zu einem *Unicum* in Europa, am Ende des 18. Jahrhunderts nach Einwohnerzahl nur mit Paris und London vergleichbar. Diese Stadt des Pöbels beinhaltet zweifellos alles Vitale, Bunte, Kreative, das weite Repertoire an suggestiven Festen, Tänzen und religiösen Ritualen, alles was zur üblichen Ikonographie der Stadt gehört, zum von nordischen Literaten der *Grand Tour* romantisierten neapolitanischen Fresko. Dieser Humus hatte den berühmten *Lo cunto de li cunti* von Giambattista Basile<sup>6</sup> genährt – laut Benedetto Croce die älteste und künstlerisch wertvollste Volksmärchensammlung –, und er hatte allgemein zur Eigenart, zum Geist, zur großen Kultur der Stadt, zum 'starken' Stil eines Giambattista Vico oder eines Gaetano Filangieri entscheidend beigetragen.

La Capria betont jedoch auch die andere Seite der Medaille, die dunkle Seite, die Wildheit und Erbitterung einer extremen Armut, die latente, drohende Wut:

Eruzioni, pestilenze e carestie sono i momenti in cui questa città 'altra', lontana dai miti dorati e nascosta al sole, lacera il sipario della felicità convenzionale e irrompe sulla scena a recitare il suo dramma antico e perenne (88).

Der Autor zitiert hier aus dem aufschlussreichen Essay des Historikers Atanasio Mozzillo (1983), *La sirena inquietante*. Über die einmalige Topographie der Stadt hinaus, ihre schon an sich theatralische Verortung zwischen Vulkan und Meer, werden hier die tiefgreifenden Kontraste auch hinsichtlich des Stadtbaus und der sozialen Verhältnisse selbst in der *aurea aetas* der Aufklärung hervorgehoben: Auf der einen Seite die Stadt *nobilissima* mit ihren königlichen Architekturen, prächtigen Barockpalästen und Kathedralen, luxuriösen Villen am Rande des Vesuvs, auf der anderen das undurchdringliche Geflecht von verkommenen Kleingassen mit ihren extrem Armen. Daher das Bild der Stadt als verführende, doch auch 'beunruhigende', beängstigende Sirene. In diesem Kontext erinnert La Capria

---

<sup>6</sup> Das Werk, 1634-36 posthum erschienen, wird von La Capria als eine echte Summa des alten Dialekts Neapels angesehen; hierbei soll auch daran erinnert werden, dass es 1925 gerade von Croce ins Italienische übersetzt wurde: *Il Pentamerone o la fiaba delle fiabe*. Die Sammlung ist bekanntlich auch als *Pentamerone* bezeichnet, denn sie besteht – nach dem Muster von Boccaccios *Decamerone* – aus 50 Märchen, die im Laufe von 5 Tagen erzählt werden.

auch an die Worte von Montesquieu über das Volk Neapels, die Wilden Europas: “le peuple est bien plus peuple qu’un autre” (87)<sup>7</sup>.

Dem Autor zufolge wird das “alte und ewige Drama”, wodurch dieses Volk, die ‘andere’ Stadt, den Theatervorhang des Glücks zerreißt und abrupt auf die Bühne tritt, zuerst von Masaniello um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgeführt – ein immer vorhandenes Gespenst im kollektiven Unbewussten der Stadt<sup>8</sup>. Die Wut brach gerade 1799 von neuem aus, und sie führte zu Formen von grausamer, grenzenloser Gewalt, mit Menschenhorden, die Brände legten, plünderten, folterten, die mit den Köpfen ihrer Opfer auf Stangen marschierten, also ihre Trophäen in makabren Prozessionen vorzeigten, und die sogar gegen die Leichen bis hin zum Kannibalismus wteten.

Nach diesem Blutbad sei die Zeit der ‘Neapolitanität’ angebrochen: Das Bürgertum, oder was noch vom Bürgertum überlebt hatte – *piccola borghesia* nach La Caprias Bezeichnung –, unternahm den Versuch, das Barbarische einzugrenzen, den Pöbel zu besänftigen und sein radikales Anderssein zu integrieren. Es handelte sich selbstverständlich um keine bewusste Strategie, sondern um die unmittelbare Reaktion aus einem elementaren Selbsterhaltungstrieb heraus.

Um diesen Prozess zu veranschaulichen, greift der Schriftsteller zu suggestiven Bildern und Wortspielen: Er stellt sich eine Pythonschlange mit ihrer Riesenbeute vor, dementsprechend habe die bürgerliche Klasse angefangen, den Pöbel sozusagen langsam herunterzuwrgen; dadurch habe sie aber auf jede zukünftige, führende Rolle verzichtet und sich eher in eine verdauende Klasse verwandelt – *classe digerente* statt *classe dirigente*. Im Grunde habe sie sich als unfähig erwiesen, politische Verantwortung zu übernehmen oder soziale und ökonomische Entwicklung zu fördern, sie habe die eigene Identität und die Beziehung zur Realität und Geschichte verloren, dafür einen Ersatz in dieser *contaminatio* gefunden, nämlich in dieser Bezhmung und Assimilation der Instanzen und Gefühle des Pöbels,

<sup>7</sup> Vgl. das ganze Kapitel *La paura della plebe* (S. 86-99).

<sup>8</sup> Nach Ansicht des Historikers Rosario VILLARI (2012), der das Thema lange und gründlich erforscht hat, stellte gerade diese Revolte die große verlorene Chance in der Geschichte Neapels dar; außerdem war sie Ausdruck nicht nur des Volkes, sondern der besten sozialen Kräfte der Stadt, und ihr Scheitern hing von der brutalen Repression der hispanischen Kolonialmacht ab. Offensichtlich taucht hier eine andere Vision des Schicksals der Stadt auf, die mit den Missetaten des Kolonialismus innerhalb Europas verbunden ist.

in einer Art anthropologischer Verwandlung, die alle Differenzen verflachte, ohne sie aufzuheben.

Somit – fährt der Autor fort – stellte sich Neapel außerhalb der Geschichte und der Kultur der Moderne; es blieb und bleibt in der Falle ontologischer Gegensätze befangen, in dem Denkmodell des ewigen Dramas, des typisch mediterranen, unabänderlichen Konflikts zwischen Kosmos und Logos, zwischen Natur und Vernunft.

Gerade darin besteht die 'Neapolitanität' und ihre kollektive Inszenierung: Es entsteht ein fiktives, soziales Gemisch, ein flüssiger Zustand mit der dazu dienlichen Ideologie, die von der Sehnsucht nach einem mythisierten, verlorenen Paradies<sup>9</sup> durchdrungen ist, künstlich, manieristisch, und von einer starken Tendenz zur Theatralisierung geprägt.

Bei dieser psychosozialen Wende schreibt La Capria der Sprache eine zentrale Rolle zu: Das unmittelbarste, instinktive Mittel solch einer Verzauberung, um den Pöbel, das wilde Tier zu zähmen, sei eben die Sprache gewesen, die Zauberflöte des Dialekts, "invisibile membrana maternale e tenace reticolo" (42), sicherer Zufluchtsort für Identität. Der Dialekt verlor seine ursprüngliche Kraft, wurde nach und nach seiner Wurzeln beraubt, von allen rauen, harten Tönen gereinigt und mit guten Gefühlen besetzt; alles Triebhafte wurde verdrängt, alle dunklen Kontraste in beruhigenden Formeln und Spielarten versöhnt<sup>10</sup>.

Bis heute kann man z. B. in einer *sceneggiata* diese Dissonanz zwischen Sprache und Wirklichkeit spüren, indem blutige Geschichten von *malavita*,

---

<sup>9</sup> Die "goldene Lüge" der sonnigen Stadt, Reich des Geistes und der Harmonie, entstand laut La Capria aus dem Geflecht von retrospektiven Utopien der Aufklärung, dem millenaristischen Traum der *Abundantia* in der Volksphantasie und dem typisch mediterranen, auf der Schönheit der Landschaft gründenden Mythos des Glücks (vgl. S. 98-99). Der Autor bemerkt außerdem, diese Inszenierung habe sich dann auch dank der stillschweigenden Zustimmung des nicht-neapolitanischen Publikums als wirkungsvoll und erfolgreich erwiesen, und sei demnach – eine unleugbare Tatsache – im Lauf der Zeit von der Kulturindustrie stark gefördert worden.

<sup>10</sup> Die Sprache, die Suche nach einem Kommunikationskanal mit dem Volk, war nämlich bereits für die Jakobiner eine brennende Frage gewesen. La Capria zitiert dazu (vgl. S. 101-108) die interessante Studie des Anthropologen Domenico SCAFOGLIO (1981), in der u. a. die Versuche der Revolutionäre rekonstruiert werden, mit Volksliedern, Puppentheater und anderen theatralischen Mitteln, auch in dialektalen Formen, ihre Propaganda zu machen, wobei dennoch ihr zivilisatorischer Diskurs abstrakt, rhetorisch und fern von der Vorstellungswelt des Volkes blieb.



von Verrat und Mord, in eine sentimentale Dimension getaucht werden, in der Worte wie *core* (Herz) – echtes Schlüsselwort der *napoletanità* – gedeihen. Der Dialekt wurde also domestiziert, dazu in der *Belle Époque* auch französisiert, und auf die großen Interpreten des Pulcinella – von Giancola bis Antonio Petito – folgte Eduardo Scarpetta mit seiner viel harmloseren Figur des Felice Sciosciammocca<sup>11</sup>.

In der Inszenierung der ‘Neapolitanität’ spielte selbstverständlich das Theater in all seinen Formen eine zentrale Rolle – *riviste, macchiette, sceneggiate, varietà, avanspettacolo*, die ihre Blütezeit Ende des 19. und im frühen 20. Jahrhundert erlebten; sie erfuhr aber ihre reinste Auswirkung in der Musik. Der Schriftsteller betont, wie dank der Musik sich in alle Ecken der Stadt Ströme von Versen ergossen, mit wandelnden Leierkästen in den ärmeren Vierteln oder mit Serenaden und kleinen Konzerten auf der Straße, in den Restaurants, sowie bei Volksfesten oder in vornehmen Salons. Hauptmotive der kanonischen *canzone napoletana* waren und bleiben: Liebe, untreue Herzen, Armut, Faszination der Natur, Klagen der Migranten, Sehnsucht nach der Heimat und vor allem Tränen, *lacrime napoletane*. Unter den bekanntesten Autoren sind Michele Galdieri oder Libero Bovio<sup>12</sup> zu erwähnen, bis hin zu Roberto Murolo in unserer Zeit.

Kern und Ausdruck der ‘Neapolitanität’ ist laut La Capria gerade diese weiche Sprache, sentimental, versöhnend, sicherlich auch melodisch und raffiniert, die übrigens nur in Neapel gesprochen wird. Als ihr bedeutendster literarischer Ausdruck gelten ihm die Dichtung von Salvatore Di Giacomo und das Theater von Eduardo De Filippo; bei Eduardo und seinen Stücken sei das Neapolitanische fast zu einer Variante des Italienischen geworden,

<sup>11</sup> Sciosciammocca gilt als eine Verbürgerlichung des Pulcinella. Scarpetta bleibt bis heute für seine Komödie *Miseria e nobiltà* (1888) berühmt; merkwürdig waren aber auch die lebhaften Verarbeitungen seiner Aufführungen auf den Spuren des *Café Chantant*. La Capria betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung der exzentrischen Figur von Raffaele Viviani, einem der berühmtesten Interpreten des frühen 20. Jahrhunderts, der das Volk auf eine unpathetische, harte Art darstellte. Spuren eines undomestizierten Dialekts kommen später bloß in der ‘Nuova Compagnia di canto popolare’ von Roberto De Simone oder in seltenen Theaterstücken wie *Cammurriata* von Patroni Griffi vor (vgl. S. 113-114).

<sup>12</sup> Emblematisch die Tafel in Andenken an Bovio in einem der schönsten Altbauten der Via Duomo, bei dem Dom St. Gennaro: “E i so’ napulitano, e si nun canto moro” (Ich bin Neapolitaner, wenn ich nicht singe, sterbe ich).

wobei jedoch Struktur der Sätze, Aussprache, Akzent, Rhythmus und Mimik das Wesen des Dialekts noch wirkungsvoller zum Ausdruck bringen.

Die komische, karikaturistische Kehrseite taucht in mehreren *sketches* von Totò oder Peppino De Filippo auf, in den witzigen Verzerrungen und Missverständnissen, die aus der Vermischung dieses Dialekts mit dem Italienischen entstehen können. Die beunruhigende, fast sogar neurotisch anmutende Seite gipfelt in der einmaligen Sprechart des begabten und beliebten, frühverstorbenen Schauspielers Massimo Troisi, in seiner sprachlichen Ohnmacht. Von seinen ersten *sketches* für das *Varietà* bis hin zu seinem letzten Film, *Il postino* (1994), hat er gezeigt, dass man heutzutage mit der Sprache der 'Neapolitanität' kaum noch etwas sagen kann, man kann nur mehr mit gebrochenen Worten, mit Gesten und Mimik etwas andeuten, und trotzdem bleibt sie aber der einzige Orientierungspunkt für eine immer stärker verunsicherte Identität.

Mit Troisi sind wir schon in der Gegenwart angelangt, und zwar im Zentrum eines weiteren Degenerationsprozesses: Nach La Caprias Ansicht hört eigentlich die 'Neapolitanität' schon mit Eduardo auf, dieser gilt ihm als deren bekanntester und zugleich letzter Vertreter, als Endstation ihrer Geschichte. Denn schon in der Nachkriegszeit habe sich unter Bauspekulationen und Massenkonsum, politischer Korruption und neuer Kriminalität der *Camorra* die endgültige Verunstaltung Neapels vollzogen. Eduardo schaffe und verkörpere einen Typus, so z. B. die Gestalt von Gennaro Iovine in *Napoli milionaria* (1945), der schon verschwunden war oder dabei war zu verschwinden<sup>13</sup>.

Damit sieht der Schriftsteller eine ganze Kulturwelt aussterben, denn die

---

<sup>13</sup> Dem Autor zufolge versteht Eduardo frühzeitig, schon ab der Explosion des Schwarzmarkts und des Schmuggels in der 'amerikanischen' Stadt des unmittelbaren Nachkriegs, die Degeneration des Landes beim Zusammenstoß mit der Modernität. In dieser Hinsicht kann er als Vorläufer von Pasolini angesehen werden, der aber seinerseits zu einer Idealisierung des neapolitanischen Volkes hinneigte, als "grande tribù che [...] ha deciso di estinguersi rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità" (202). In diesem Kontext lohnt es sich auch, daran zu erinnern, dass La Capria am Drehbuch des berühmten Films von Francesco Rosi *Mani sulla città* (Leone d'oro am Venediger Film Festival 1963) über politischen Klientelismus und Bauspekulation in Neapel mitgearbeitet hat, später mit dem gleichen Regisseur auch an dem Film *C'era una volta*, nach einem von Basile inspirierten Märchen, mit Sofia Loren und Omar Sharif als Protagonisten (1967).

*recita della napoletanità* war zu einem Weltbild, einem Gewebe von ästhetischen und moralischen Normen, zu einer besonderen Zivilisationsform mit ihren Eigenschaften und Traditionen geworden<sup>14</sup>; sie war aus einer echten Zerrissenheit, aus einem unmöglichen Traum entstanden – keine Folklore, sondern eine tief verwurzelte und empfundene Wesensart, ernst, nostalgisch, scharfsinnig, humorvoll, höflich, komplex. Die heutige Variante – La Capria nennt sie mit dem selbst geprägten Ausdruck *napoletaneria* – sei im Gegenteil nur Selbstzweck, reiner Exhibitionismus, servil, schurkisch, trivial.

Aus solcher Schlussfolgerung kann man ableiten, dass der Autor offensichtlich zwischen einer kritischen Einschätzung der ‘Neapolitanität’ als psychosozialer Störung und ihrer Legitimation, wenn nicht sogar Bejahung, schwankt. Natürlich ist er sich dieser Ambivalenz bewusst und schreibt auch diese der *napoletanità* zu, in die er selbst also verwickelt ist. Damit wird über den essayistischen Anspruch hinaus die eigene, subjektive Einstellung zum Thema offen eingestanden, so wie schon am Anfang der inneren, poetische Zusammenhalt der Darstellung eher als historische Objektivität angesprochen wird, wenn auch in der Überzeugung einer effektiveren Annäherung an die *Wahrheit*.

Selbstverständlich könnte man hier einwenden, dass bei solcher Interpretation des Niedergangs Neapels wesentliche politische und ökonomische Faktoren, vor allem Marginalisierungsprozesse im Lauf der kapitalistischen Entwicklung nicht mit berücksichtigt werden, dass sie also der Gefahr einer Ästhetisierung historischer Phänomene nicht entgeht. Gleichzeitig kann man aber nicht leugnen, dass dieses Portrait der Stadt und ihres Schicksals einen bedeutenden, anregenden Beitrag zum Verständnis ihres Geistes bzw. vieler verdeckter Aspekte ihres politisch-sozialen und kulturellen Universums bietet.

Nun, bei aller Rücksicht auf die jeweiligen historischen, kulturellen, geopolitischen Spezifitäten, wäre es doch sicherlich interessant, ähnliche ‘Phantasien’ anderer Schriftsteller zu verfolgen, die auf unterschiedliche

---

<sup>14</sup> Dies kann man noch in verschiedenen Cafés und Kneipen der Stadt erleben, u. a. auch an einem fast blasphemischen Plakat der Reihe *Napolimania*: ein buntes Letztes Abendmahl im modernen Milieu mit Sofia Loren in der Mitte und elf anderen emblematischen Vertretern der *napoletanità* aus der Musik-, Film- und Theaterwelt, dabei auch im Hintergrund der unausbleibliche Pulcinella und die populäre Figur des *Pazzariello*.

Weise ein ebenso starkes Interesse an der Geschichte gezeigt haben. Um ganz kurz auf einen Fall im deutschsprachigen Raum zu kommen, denke ich z. B. an das Bild Wiens von Hermann Broch in seinem Essay über Hofmannsthal<sup>15</sup>, Mitte der fünfziger Jahre, aus einer Zeit also, in der alle Spuren des Österreichertums Hofmannsthals sowie der habsburgischen, mitteleuropäischen Traditionen endgültig ausgelöscht waren.

Auch in diesem Fall haben wir es mit einem Literaten zu tun, der das historisch-kulturelle Portrait einer ganzen Epoche und ihrer Wurzeln aufzeichnet. Und auch hier geht es um die Rekonstruktion der Symptome einer Dekadenz – eine Reflexion, die diesmal von der Evokation der poetischen Welt eines anderen Schriftstellers ausgeht, und die aber merkwürdigerweise, trotz der offenbar enormen Differenzen zwischen den entsprechenden Kontexten, einige Affinitäten mit der Gestaltung La Caprias aufweist.

Brochs Sicht ist allgemein bekannt, dennoch sei sie hier kurz zusammengefasst: Von Anfang an spricht er fast obsessiv von Fassade, Dekoration, Ornament, von Travestierungen und Verklärungsspielen; er beschwört eine Welt herauf, die vom "Reiz des Einst" (47), vom Mythos der Vergangenheit durchdrungen war, wobei die Theater- und noch mehr die Musikverhaftung Wiens als Nährboden gewirkt habe. Das Theater erscheint hier als "Schminke" (13), die die Armut der Epoche überdeckte – eine Epoche, die ihre vollkommene Repräsentation im Opernhaften oder besser in der Operette, in der "Walzerhaftigkeit" (68) gefunden habe.

Für Broch war "das Zeitalter der großen Politik" (12) mit dem Wiener Kongress zu Ende; auch er klagt dabei über das Fehlen einer echten Revolution in Österreich und weist besonders auf die verfehlt historische Chance von 1848 als letzte Gelegenheit der Modernisierung hin; danach sei Wien immer tiefer "ins Unrevolutionäre, ins Hedonistische, ins Skeptisch-Freundliche, Freundlich-Skeptische" (46) geraten, in "kleinstädtische Engsicht" (47), in die permanente Suche nach Ruhe und Gemütlichkeit.

Auch für den Wiener Schriftsteller trat ein fiktiver, sozialer Schwebezustand ein, ein stillschweigender Pakt zwischen Adel und Volk, wodurch auch hier Einheit und Harmonie vorgetäuscht wurden; und auch hier galt als verbindendes Element eine lebenswürdige, dialektverwurzelte Sprache,

---

<sup>15</sup> BROCH 1974 (erste Edition, Zürich 1955). Im Folgenden mit bloßer Seitenzahl im Text zitiert.

während der stark satirische Akzent der klassischen Wiener Volksbühne nach und nach ausgelöscht wurde.

Auch Broch spricht von Abneigung gegen Politisierung und Hang zur Unveränderlichkeit<sup>16</sup>, womit sich Wien außerhalb der Geschichte stellte: Wien sei eine Barockstadt geblieben, im leergewordenen Schema der höfischen Barockgeste gefangen, eine "Un-Weltstadt" (46), provinziell, selbstreferentiell, museal. Und auch hier wird die Darstellung auf die Spitze getrieben<sup>17</sup>: Wie Kraus von Wien und Österreich als Versuchsstation des Weltuntergangs gesprochen hatte, so wird die Stadt bei Broch zum "Zentrum des europäischen Wert-Vakuums" (47) bzw. zur Stätte einer, wenn auch fröhlichen, Apokalypse übersteigert<sup>18</sup>.

Eins steht jedenfalls fest, und das ist der Zusammenhang von Topos und Pathos, besonders bei der 'Intelligenz' solcher Städte: Ich beziehe mich auf das enge Verhältnis zum Ort und zu seiner Kultur, mit allen dazugehörigen Konflikten und Widersprüchen, mit dem Doppelgefühl von Zurückweisung und Anziehung, von Invektive und Sehnsucht. Die Zugehörigkeit, die Identität ist nicht selbstverständlich an solchen Orten, sondern sie wird permanent in Frage gestellt, emphatisiert, dramatisiert. Dies kann man bei den genannten Autoren – wie bei anderen ähnlichen Fällen (ich denke z. B. an Orhan Pamuk) – nicht überhören, was ihrer Narration aber nicht schadet, im Gegenteil sie noch intensiver macht.

Hier möchte ich kurz mit dem Blick eines Historikers abschließen, und zwar mit Karl Schlögel, der bekanntlich mit seinem Raumdenken zu einer wesentlichen Erneuerung der etablierten Geschichtswahrnehmung und -schreibung beigetragen hat, und von dem meines Erachtens allgemein über den Komplex Geschichte – Literatur viel zu lernen ist.

In seinen Augen besteht z. B. kein Widerspruch zwischen der Logik der

<sup>16</sup> Vgl. das ganze Kapitel I (*ibd.*, S. 7-69), insbes. *Das politische Vakuum*, S. 48-59.

<sup>17</sup> Ähnliche Stimmungen, die eigentlich auch einer Verherrlichung *ex negativo* entsprechen könnten, sind bis heute in verschiedenen österreichischen Autoren, wie z. B. in der Essayistik von Robert Menasse, leicht zu finden.

<sup>18</sup> Vgl. *Soziologie der fröhlichen Apokalypsen* (S. 60-69). Zwischen den Zeilen kann man allerdings auch bei Broch einen inneren Zwiespalt wahrnehmen, so z. B. gerade in der Einschätzung der Wiener "allesvermischenden Leichtsinns-Liebenswürdigkeit": "Gewiss, auch Weisheit war in alldem enthalten [...] die Weisheit einer Seele, die den Untergang ahnt und ihn hinnimmt" (69); dies wird jedoch unmittelbar danach als "Operetten-Weisheit" (*ibd.*) abgelehnt.

wissenschaftlichen Forschung und der unmittelbaren Lebenserfahrung, im Gegenteil sei diese sogar eine wesentliche Bedingung: Die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen wird doch von einer subjektiven Begegnung ausgelöst, wobei nicht nur große politische, ideologische und ökonomische Komplexe der Geschichte ins Zentrum treten sollten, sondern auch und vor allem kleinere Einzelgeschichten, auch aus angeblichen Peripherien, und verschiedene Formen alltäglicher Kultur.

Von zentraler Bedeutung scheinen mir auch seine weitgespannten Reflexionen über die 'Bauformen historischen Erzählens', bei denen Literatur, Kunst und Medien wichtige Anhaltspunkte bieten können, wie auch die Literaturwissenschaft, "die von Hause aus mit den zentralen Fragen der Darstellungs- und Erzählform zu tun hat [...]"<sup>19</sup>. In diesem Zusammenhang hebt er ganz deutlich die Notwendigkeit von vielfältigen Zugängen und Registern hervor, um der Komplexität und Vielschichtigkeit der Wirklichkeit, der Vergangenheit wie auch der Gegenwart gerecht zu werden, und auf jeden Fall empfiehlt er auch im Rahmen der Geschichtsschreibung einen inneren Zusammenhalt, der zum Teil auch poetischer Natur ist:

Es gibt nicht ein narratives Modell, sondern so viele Herangehensweisen, wie es Gegenstände, Stoffe, Konstellationen der geschichtlichen Welt gibt. Es gibt kein Standardverfahren und kein Standardnarrativ. Man muss für jeden Fall und immer wieder aufs neue die angemessene Form finden. [...] Wir müssen uns die Freiheit nehmen, uns von Begriffen und Schemata zu lösen. Ob wir mit einer Geschichte halbwegs klargekommen sind, wird sich nicht nur daran zeigen, ob sie den geschichtlichen Tatsachen entspricht, sondern daran, ob wir eine Sprache für sie finden, oder genauer: ob wir den Ton finden, der gewöhnlich die Musik macht<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> SCHLÖGEL 2013, S. 329. Siehe das ganze Schlusskapitel, *Neue Narrative für Europa* (S. 261-333), insbes. die Schlussbetrachtungen *Narrative der Gleichzeitigkeit oder Die Grenzen der Erzählbarkeit von Geschichte* (S. 316-333). Hierher gehören auch seine kritischen Akzente gegenüber dem "Karussell der *turns*" der letzten Jahrzehnte; in dieser Hinsicht schätzt er, wir seien "endlich im *narrative turn* angekommen" (S. 319), doch warnt vor diesen vielen "proklamierten Wendungen" und den sich jeweils daraus ergebenden "neue[n] Einseitigkeiten", einschließlich der "Fixierung auf aparte Raumgeschichten" (S. 328).

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 332.

*Bibliographie*

- BROCH Hermann (1974/1955), *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- BURKE Peter (Ed.) (1991), *New Perspectives on Historical Writing*, University Park (Pennsylvania State University Press).
- DE LUCA Erri (2006), *Napolide*, Napoli (Dante & Descartes).
- GHIRELLI Antonio (1973), *Storia di Napoli*, Torino (Einaudi).
- LA CAPRIA Raffaele (2009), *L'armonia perduta* [1986]. In Ders., *Napoli*, Milano (Mondadori), 21- 170.
- MOZZILLO Atanasio (1983), *La sirena inquietante. Immagine e mito di Napoli nell'Europa del Settecento*, Napoli (Ci.Esse.Ti).
- SCAFOGLIO Domenico (1981), *Lazzari e Giacobini. Cultura popolare e rivoluzione a Napoli nel 1799*, Napoli (Guida).
- SCHLÖGEL Karl (2013), *Grenzland Europa. Unterwegs auf einem neuen Kontinent*, München (Hanser).
- SCHULZE Winfried (Hg.) (1994), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- VILLARI Rosario (2012), *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milano (Mondadori).

FORMEN DES HISTORISCHEN ERZÄHLENS  
IN CÉCILE WAJSBROTS ROMANEN  
MARIANE KLINGER UND *LA TRAHISON*

Andrea Grewe

*EINLEITUNG*

Seit den 1980er und verstärkt in den 1990er Jahren findet in der französischen Literatur ein “retour au récit” statt, der von einem “retour de l’histoire” begleitet wird (Asholt/Bähler 2016, S. 12-13). In ihrer Geschichte der französischen Gegenwartsliteratur bezeichnen Dominique Viart und Bruno Vercier (2008, S. 129) daher das “Écrire l’histoire” als eine von drei charakteristischen Tendenzen der aktuellen Erzählliteratur. Damit endet in der französischen Literatur eine Phase ausgeprägter Autoreferentialität. Auch zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts hat diese Entwicklung noch nichts an Kraft eingebüßt, eher im Gegenteil, wie verschiedene Publikationen illustrieren, die sich mit dem Verhältnis von Geschichte bzw. Geschichtswissenschaft und Literatur sowie dem “savoir historique”, dem geschichtlichen Wissen der Literatur, beschäftigen<sup>1</sup>.

Zu den bevorzugten Gegenständen dieser aktuellen französischen Geschichtserzählungen zählen der Erste Weltkrieg, der Algerienkrieg und nicht zuletzt die *Années noires* Frankreichs, die Zeit der deutschen Okkupation während des Zweiten Weltkriegs, des Vichy-Regimes und des Holocaust (Viart/Vercier 2008, S. 131-192). Sie beziehen sich damit auf zentrale französische Erinnerungsorte, *lieux de mémoire*, des 20. Jahrhunderts,

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu das ausführliche Vorwort, das Wolfgang ASHOLT und Ursula BÄHLER (2016) der von ihnen herausgegebenen Nummer der «Revue des Sciences Humaines» vorangestellt haben, die unter dem Titel *Le savoir historique du roman contemporain* erschienen ist. Dort auch der Verweis auf ähnliche Dossiers zum Verhältnis von Geschichte und Literatur in den französischen Zeitschriften «Annales. Histoire, Sciences» (2010 n. 65/2), *Critique* (2011 n. 767) und «Le Débat» (2011 n. 165), die ebenfalls von der Aktualität des Themas in Frankreich zeugen.



in denen die kollektive Identität, das Selbstbild und Selbstverständnis Frankreichs zum Ausdruck kommen. Indem die neuen Geschichtserzählungen in vielen Fällen auf andere, bisher verschwiegene und verdrängte Erinnerungen zurückgreifen, tragen sie zu einer Neuformulierung dieses kollektiven Gedächtnisses und einer Veränderung des nationalen Selbstverständnisses bei<sup>2</sup>.

Zu den Autoren und Autorinnen, die an dieser „neuen Konjunktur historischen Erzählens“ (Böhm/Zimmermann 2010, S. 12) teilhaben, gehört auch die 1954 in Paris geborene Cécile Wajsbrot, die aus einer aus Polen nach Frankreich eingewanderten jüdischen Familie stammt. Während ihre Mutter und Großmutter der Verhaftung entgingen, wurde ihr Großvater mütterlicherseits 1941 in Paris festgenommen, im Durchgangslager Beaune-la-Rolande interniert und schließlich nach Auschwitz deportiert, wo er ermordet wurde. Nachdem es der Autorin – nach eigener Aussage – vor dem Fall der Berliner Mauer unmöglich war, Berlin zu besuchen<sup>3</sup>, lebt sie – nach kürzeren Aufenthalten in der Stadt 1995 und 2000 – mittlerweile abwechselnd in Paris und Berlin. Für ihre Übersetzungen aus dem Deutschen ist sie 2014 mit dem Eugen Helmlé-Übersetzerpreis ausgezeichnet worden, und 2016 hat sie für ihr Wirken als Mittlerin zwischen Deutschland und Frankreich den *Prix de l'Académie de Berlin* erhalten<sup>4</sup>. 2017 schließlich ist sie zum Mitglied der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* ernannt worden<sup>5</sup>.

Nach den ersten frühen Texten, die Herbert Huesmann in seiner Untersuchung des Wajsbrot'schen Gesamtwerks als „histoires individuelles“ mit „vorrangig individuell geprägten Konflikten“ charakterisiert (2017, S. 63), entstehen von Mitte der 1990er Jahre bis Mitte der 2000er Jahre eine Reihe von Erzähltexten, in denen sich die Autorin mit zentralen Momenten des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt: der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden, der (unaufgearbeiteten) französischen Geschichte

<sup>2</sup> Zur „Rekonstruktivität“ als zentralem Kennzeichen der Erinnerungsorte wie des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses vgl. ERLI (2005, S. 28).

<sup>3</sup> Vgl. RICHTER/UECKMANN 2010, S. 79.

<sup>4</sup> Zur Biographie vgl. HUESMANN 2017, S. 22-24.

<sup>5</sup> <https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/cecile-wajsbrot> (letzter Zugriff 30.08.2018).

der Okkupationszeit, der Teilung Deutschlands und Europas und deren Ende. Auf theoretischer Ebene reflektiert sie diese Entwicklung in poetologischen Texten wie *Pour la littérature* (1999) oder *Le son du silence* (2008), in denen sie entschiedene Position gegen den Ästhetizismus und Formalismus des *Nouveau Roman* bezieht und auf der "ästhetischen Verarbeitung von Zeit und Zeitlichkeit" als der "eigentlichen Aufgabe" des Romans besteht (Zimmermann 2010, S. 139). Die besondere Herausforderung besteht für Cécile Wajsbrot dabei darin, dass sie als Angehörige der 'Generation der Kinder der Überlebenden', der "génération d'après" (Schulte Nordhoff 2008, S. 8) sich zwar vorbehaltlos der Bewahrung der Erinnerung an die Katastrophe verpflichtet fühlt, aber im Gegensatz zur Generation der Opfer nicht als Zeitzeugin von dem berichten kann, was geschehen ist. Damit aber radikalisiert sich die Frage nach der literarischen Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Vergangenheit, mit der im Prinzip jedes historische Erzählen konfrontiert ist, für sie noch einmal in besonderer Weise:

Nous avons vécu dans les paroles, les récits, les silences de nos parents et de nos grands-parents, de la génération des témoins [...] et, devant nos cahiers et nos pages blanches, nous sommes doublement cernés, par les récits familiaux et par les livres des témoins, [...] coincés entre l'interdiction – pas de poésie après Auschwitz ou plutôt, la seule poésie du témoignage [...] et le devoir de mémoire (Wajsbrot 2008, S. 26).

An diesem Schnittpunkt von Pflicht, ja Zwang zur Erinnerung und der Unmöglichkeit adäquater Repräsentation des Geschehenen ist Cécile Wajsbrots Erzählen von der Vergangenheit angesiedelt.

Während Zimmermann und Huesmann den Beginn dieser "mittleren Schaffensperiode" (Böhm/Zimmermann 2010, S. 10) mit ihren "Bezügen zu historischen und / oder aktuellen politisch-gesellschaftlichen Problem-bereichen" (Huesmann 2017, S. 63) mit dem Erscheinen von *La Trahison* im Jahr 1997 ansetzen, möchte ich im Folgenden zeigen, dass Wajsbrots historisches Erzählen bereits mit dem ein Jahr zuvor, 1996, erschienenen Roman *Mariane Klinger* einsetzt. Dieser bildet mit *La Trahison* gleichsam ein Diptychon, indem er bestimmte Themen, Motive und Konstellationen des späteren Romans präfiguriert. Ausgehend von *Mariane Klinger* möchte ich die allmähliche Herausbildung historischen Erzählens bei Wajsbrot und der diesem Erzählen zugrundeliegenden Poetik herausarbeiten.

*EIN KLASSISCHER HISTORISCHER ROMAN*

In Cécile Wajsbrots späteren Romanen mit historischen Bezügen ist die Handlung stets in der Gegenwart angesiedelt und erfolgt die Bezugnahme auf die Vergangenheit mittels der Erinnerung. Lediglich *Mariane Klinger*<sup>6</sup> spielt wie ein klassischer historischer Roman in der Vergangenheit, und zwar im Mai 1949. Mariane Klinger, die Protagonistin, befindet sich als Passagierin der Queen Mary auf der Überfahrt von New York nach Southampton. Sie verlässt ihre Familie – ihren amerikanischen Ehemann Harry und ihren Sohn John – und kehrt nach Europa zurück, das sie und ihre Freundin Judith zwanzig Jahre zuvor verlassen hatten, um in Amerika eine von den Eltern arrangierte Ehe einzugehen. Allerdings hatten die beiden Mädchen auf dem Schiff beschlossen, nicht den ihnen jeweils zugedachten Mann, sondern den der anderen zu heiraten. Wie im historischen Roman üblich mischen sich unter die fiktiven Figuren der internationalen Reisegesellschaft – den Schweizer Hans Vögli, die Amerikanerin Joan Hawks, den Engländer John Dee und den Deutschen Peter Lemm – auch reale historische Figuren: So ist der aus einer russisch-jüdischen Familie stammende bekannte amerikanische Musical-Komponist und Songwriter Irving Berlin an Bord, aber auch der im amerikanischen Exil lebende deutsche Schriftsteller Thomas Mann, mit dessen *Josephsroman* sich die Protagonistin während der Schiffspassage intensiv beschäftigt. Tatsächlich hat Thomas Mann von Mai bis August 1949 seine zweite Europareise nach dem Ende des Krieges unternommen, in deren Verlauf er anlässlich der Feiern zu Goethes 200. Geburtstag auch erstmals wieder Deutschland besucht hat<sup>7</sup>. Allerdings nimmt sich die Autorin bei der Evozierung des deutschen Schriftstellers gewisse Freiheiten heraus, indem sie verschiedene Momente kombiniert. So hat Thomas Mann zwar 1938 die Reise nach Amerika mit der Queen Mary unternommen, am 10. Mai 1949 jedoch hat er die Reise von Amerika nach Europa zum ersten Mal mit dem Flugzeug zurückgelegt<sup>8</sup>. Mit dieser und anderen Abweichungen von der historischen Wahrheit wird der Fiktionscharakter des Erzählten unterstrichen, die historische Gestalt zu einer Figur der Erzählung.

<sup>6</sup> Im Folgenden abgekürzt zitiert als M.K.

<sup>7</sup> Vgl. BLÖDORN/MARX 2015, S. 408.

<sup>8</sup> Vgl. HEINE/SCHOMMER 2004, S. 316 (17.-20. Februar 1938, Überfahrt mit der Queen Mary) und S. 448 (10./11. Mai 1949, erste Atlantiküberquerung mit dem Flugzeug).

Wie im historischen Roman einer Marie-Madeleine de Lafayette oder eines Alessandro Manzoni spielt sich auch hier die Geschichte der fiktiven Heldin vor einem konkreten historischen Hintergrund ab: In den Gesprächen der Reisenden ist die Rede von den Verhandlungen der Alliierten über das Schicksal Deutschlands, von zerstörten Städten wie Heidelberg, die Heimatstadt Marianes, Dresden, Warschau und Southampton, und – in einer allerdings sehr zurückgenommenen Art und Weise – von der Ermordung der Juden. Die Bedeutung der ‘Zeit’ wird noch unterstrichen durch die Genauigkeit, mit der auch die erzählte Zeit bestimmt wird: Den sechs Kapiteln des Romans entsprechen exakt die sechs Tage der Überfahrt. Dieser Einheit der (erzählten) Zeit korrespondiert auch die Einheit des Ortes: das Schiff, das die Passagiere in diesen Tagen nicht verlassen können – wie die Reisenden in Agatha Christies Kriminalroman *Death on the Nile*, über den John Dee und Mariane sprechen, oder wie Schiffbrüchige, die auf einer einsamen Insel gestrandet sind. Die ‘Handlung’ des Romans besteht dementsprechend im Wesentlichen aus Marianes Gedanken, Erinnerungen, Träumen und den realen oder imaginären Gesprächen, die sie mit den Mitreisenden oder Menschen aus ihrem Leben führt. Neben dem historischen Roman wird damit auch so etwas wie ein europäischer ‘Konversationsroman’ als Modell sichtbar, wie er auch in Thomas Manns *Zauberberg* oder in Marguerite de Navarres *Heptaméron* und Boccaccios *Decameron* vorliegt, Erzähltexten, in denen sich ebenfalls eine Gesellschaft einander mehr oder weniger fremder Personen, allesamt Überlebende einer Katastrophe, an einem von der Normalwelt abgeschnittenen Ort zusammenfindet und ihre erzwungene Muße mit Gesprächen bzw. dem Erzählen von Geschichten überwindet. So träumt auch Mariane während der Überfahrt davon, “que chaque passager raconte son histoire, comme les naufragés des livres sur les îles désertes, qu’ils disent au moins d’où ils venaient, où ils allaient – et pourquoi ils partaient” (M.K., S. 64).

In seinem Beitrag zu *Mariane Klinger* deutet Huesmann (2017) den Roman primär als die “Suche [der Titelheldin, A.G.] nach einem neuen Leben”, als “Aufbruch” aus einer “zwanzigjährigen Gefangenschaft” (S. 114) und Versuch einer “Neuorientierung” (S. 105). Im Rahmen seiner die Semantik des Raums auslotenden Analyse hebt er insbesondere auf die innere Veränderung der Protagonistin ab, die mit dem Entschluss, in ihre Heimat zurückzukehren, erstmals eine eigene Entscheidung trifft und damit “gelernt [hat], den Sinn und die Richtung ihrer Suchbewegungen selbst zu

bestimmen" (S. 115). Unberücksichtigt bleibt damit allerdings sowohl die pointierte intertextuelle Dimension des Textes, in dem die Figur des Thomas Mann und der Bezug auf den *Josephsroman* eine Konstante darstellen, als auch die deutlich markierte historische Situierung des Textes, die nicht nur einen beliebigen Rahmen für das Geschehen liefert, sondern einen Echo-raum darstellt, in dem die individuelle Biographie eine überindividuelle, 'historische' Bedeutung erhält. Diesen Zusammenhängen möchte ich im Folgenden nachgehen, indem ich die Befindlichkeit Marianes zu den historischen Ereignissen in Beziehung setze und die Funktion der Lektüre für ihren Selbstfindungsprozess herausarbeite.

### IM TOTENREICH

Die Einheit der Zeit wie des Ortes erweist sich schnell als trügerisch. Wie der zeitliche Rahmen durch die Erinnerungen Marianes vielfach durchbrochen wird, so spannt sich auch der Raum, der in den Gesprächen durchmessen wird, von Europa über Afrika bis Amerika. Die erinnerte Zeitspanne umfasst grob die zwanzig Jahre zwischen Marianes und Judiths Reise nach Amerika 1929 und Marianes Rückkehr 1949. In doppelter Hinsicht steht damit die Vergangenheit im Mittelpunkt: zum einen das Jahr 1949, zum anderen aber auch die zwei Jahrzehnte, die Mariane in New York verbracht hat und über die sie nun, nachdem kurz zuvor ihr Sohn John verschwunden ist, nachdenkt. Die Bilanz dieser Jahre ist für sie negativ: "Elle avait dix-huit ans, à l'époque, [...], cela faisait vingt ans, et en vingt ans, pas un seul jour de vérité" (M.K., S. 13). Das Leben, das sie mit ihrem Mann geführt hat, war "une vie de fausseté" (*ebd.*). Die Gleichförmigkeit dieser Ehe und Harrys innere und äußere Unbeweglichkeit haben Erstarrung und Stillstand provoziert (vgl. M.K., S. 37). Bedrückend aber sind vor allem die Leere und Einsamkeit ihrer Existenz: "de vingt années à New York il ne lui restait rien, pas une rue, une maison, un magasin, pas un être à qui elle se serait attachée, pas une aventure, la grande ville était un grand désert" (*ebd.*). Doch es fehlt Mariane nicht nur an neuen Begegnungen und Kontakten; mit der Abreise nach Amerika hat sie auch alle Brücken nach Deutschland hinter sich abgebrochen. Die Folge ist ein allumfassendes Schweigen. So hat sie nicht nur seit ihrer Abreise keine Nachrichten mehr von ihren Eltern erhalten (vgl. M.K., S. 12), auch ihrem Sohn gegenüber hat sie jede Auskunft über ihre Vergangenheit, ihre Herkunft verweigert:

“John lui avait demandé, quelquefois, de raconter Heidelberg, et alors qu’elle en avait envie, [...] elle ne parvenait pas à lui répondre [...] alors elle arrêta de parler et John avait beau faire, elle se fermait, plus imprenable qu’aucune citadelle” (M.K., S. 24). Letztlich aber ist es das Verschwinden Judiths, mit dem Marianes Schweigen begonnen hat. Während sich die beiden jungen Frauen in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft in Amerika noch häufig trafen, “pour se raconter – comme à Heidelberg – ce qu’elles faisaient” (M.K., S. 15), bricht nach der Geburt von Marianes Sohn jeder Kontakt zwischen ihnen ab: “Mariane pensait à Judith, [...] à sa vie, ramenée au cœur du silence où elle s’était enfermée” (M.K., S. 33). Das Bild eines in einem riesigen Eisberg eingeschlossenen Schiffes mit zwei Schiffbrüchigen an Bord wird so zur Metapher für den Zustand der Erstarrung, des Verstummens und der Einsamkeit, in den Mariane in Amerika geraten ist (vgl. M.K., S. 9-10).

Nur zum Teil ist diese äußerste Vereinsamung die Folge jenes ‘Männertausches’, den die beiden Freundinnen im Versuch, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, vollzogen haben und den Mariane ihrem Mann und ihrem Sohn immer verschwiegen hat. Wie sie selbst erkennt und mit einer an Racines Phädra erinnernden Formulierung zum Ausdruck bringt<sup>9</sup>, liegt die Ursache des Übels, der Irrtum, weiter zurück: “la vie qu’elle avait menée n’était pas la sienne, les photos échangées sur le pont, bien sûr, mais l’erreur était plus vaste, remontait à plus loin” (M.K., S. 37). Es war Judith, die in der Enge Heidelbergs von der Freiheit geschwärmt hatte und von der sie sich hatte mitreißen lassen, auch wenn die Tatsache, dass sie in Amerika ein “mariage arrangé” (M.K., S. 9) erwartete, von Anfang an nichts Gutes verheißen hatte. In einem imaginären (Selbst-)Gespräch mit Judith wird Mariane dies klar:

Je te vois, Judith [...] je vois ton regard clair, déterminé, où j’ai cru lire que je voulais l’Amérique, comme toi, alors que je ne voulais pas. Tu as pris place, en face de moi, et tu me parles des aventures qui nous attendent, si nos fiancés ne nous plaisent pas, il y aura d’autres hommes, disais-tu, la liberté, et tu avais le rêve dans la voix, moi, j’écoutais, me laissant emporter (M.K., S. 38).

---

<sup>9</sup> So weist Phädra (I, 2, v. 269) mit den Worten “Mon mal vient de plus loin” auf die Schicksalhaftigkeit und Unausweichlichkeit ihrer schuldhaften Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos hin (RACINE 1980, S. 589).

Hier wie auch an anderen Stellen erweist sich Mariane als die passive und schwächere, die sich von der entschlossenen, starken und dominanten Freundin mitziehen lässt<sup>10</sup>. Angesichts dieses Kräfteverhältnisses ist es verständlich, dass Marianes Existenz mit Judiths Verschwinden aus den Fugen gerät. Leitmotivartig schiebt sich in ihren Erinnerungen immer wieder das Bild Judiths in den Vordergrund, wenn von Trennung und Verlust die Rede ist: “Je pense aux lettres que nous ne nous sommes pas écrites, [...] et dans cette ville [New York, A.G.] où tout le monde a le droit d’aller et venir, nous nous sommes perdues” (M.K., S. 79). Selbst in die Sorge um ihren Sohn mischt sich der Gedanke an die alte Freundin, deren Bild das des Sohnes überlagert: “et elle attendait John, encore, la porte ouverte sur le vide, l’absence, mais ce fut Judith, dont elle était sans nouvelles depuis dix-sept ou dix-huit ans” (M.K., 12).

Marianes Entschluss aufzubrechen (*partir*), ihren Mann zu verlassen und so mit ihrem falschen Leben Schluss zu machen, wird zum einen vom plötzlichen Verschwinden ihres Sohns ausgelöst. Zum anderen entspringt er dem Bedürfnis, die verlorene, die verschwundene Freundin wieder zu finden. Die Rückkehr an den ‘Ort des Verbrechens’ (“le lieu du crime, comme disait Agatha Christie”, M.K., S. 49), jenen Punkt im atlantischen Ozean, an dem die beiden jungen Mädchen zwanzig Jahre zuvor den ‘Männertausch’ beschlossen und damit in gewisser Weise die Identität der anderen angenommen hatten, die Rückkehr und der damit verbundene Abstieg in den ‘Brunnen der Vergangenheit’ bedeuten für Mariane zum einen die Suche nach dem eigenen Ich, ihrem ‘wahren Leben’. Zugleich ist es aber auch die Suche nach dem ‘anderen’ Selbst, dem ‘anderen’ Ich, der Freundin.

Die Beschäftigung mit dem Thomas Mann’schen *Josephsroman* ist der entscheidende Auslöser für die Hinwendung zu ihrer eigenen Vergangenheit. Auf sein berühmtes *Incipit* “Tief ist der Brunnen der Vergangenheit, sollte man ihn nicht unergründlich nennen” (2018, S. IX) wird im Roman angespielt, wenn es von Marianes erster Lektüre der Josephsgeschichte heißt: “elle avait descendu les marches du puits, un peu arides au départ” (M.K., S. 31). Diese liefert ihr die nötigen Muster oder Vorbilder, um ihr eigenes Leben zu deuten, sich mit ihrer eigenen Geschichte auszusöhnen<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Vgl. M.K., S. 14: “Mariane lui enviait la force qu’elle paraissait puiser dans les eaux tumultueuses“.

<sup>11</sup> Thomas Mann hat in seiner Version der biblischen Geschichte das Prinzip der Prä-

Schon beim Kauf des Buches in einer New Yorker Buchhandlung sieben (!) Jahre vor ihrer Abreise war ihr dieses wie “une lumière dans ses ténèbres” erschienen, “le signe qu’elle attendait depuis des années”, denn der Autor, Thomas Mann, war ihr durch seine Reden im amerikanischen Rundfunk bekannt, in denen er Nazi-Deutschland das Deutschland Goethes entgeggestellt hatte (M.K., S. 29). Marianes Identifikation mit der Josephsgeschichte erfolgt dabei auf vielfältige Weise. So fühlt sie sich einerseits durch Jakobs Schicksal berührt. In der betrügerischen Ersetzung Esaus durch Jakob (*substitution*), durch die dieser seinen Vater Isaak getäuscht und den Segen des Erstgeborenen erschlichen hatte, sieht sie eine tröstliche Parallele zu ihrem eigenen Leben: “Bien sûr, ce n’était pas la même histoire, et pourtant, après l’avoir lue, elle se sentait dans une solitude moins absolue parce que quelque chose de semblable avait déjà existé, que certains en parlaient, cela faisait partie de ce qui pouvait arriver dans une vie” (M.K., S. 32). Auch den Verlust des Sohnes, die Angst vor dem Tod des Sohnes, teilt sie mit Jakob. Andererseits aber ist es das Schicksal Josephs, mit dem sie sich identifiziert. Als Hans Vögli ihre von den Eltern arrangierte Ehe mit einem unbekanntem Amerikaner mit dem Verkauf Josephs durch seine Brüder vergleicht, stimmt sie lächelnd zu: “J’ai été vingt ans dans la fosse et je commence à voir le jour, ou plutôt, à savoir que le jour existe” (M.K., S. 141). Vor allem aber ist es die Erkenntnis, dass auch die scheinbaren Umwege oder Irrwege einer Biographie ihren Sinn haben, die sie der Lektüre des *Josephsromans* verdankt, wie sie Peter Lemm gegenüber erklärt:

- L’Égypte n’est pas un détour, pour Joseph.
- Au contraire, c’est la voie de l’accomplissement.
- Pour pouvoir revenir, il faut être parti. (M.K., S. 157)

#### DIE VERBINDUNG VON INDIVIDUELLER UND KOLLEKTIVER GESCHICHTE

So betrachtet, scheint es sich bei *Mariane Klinger* tatsächlich in erster Linie um eine ‘histoire individuelle’ zu handeln, die Geschichte einer Frau

---

figuration des Neuen durch das Alte Testament virtuos weitergetrieben. Cécile Wajsbrot greift dieses Denken in Analogien wiederum auf, indem sie es Mariane ermöglicht, ihr eigenes Schicksal in dem der Figuren der Josephsgeschichte – und in der ihres Autors – wiederzuerkennen und ihrem eigenen Leben damit eine neue Richtung zu geben.



auf der Suche nach sich selbst. Doch so, wie das ägyptische Exil Josephs das Exil des jüdischen Volkes in Ägypten und in gewisser Weise sogar das Exil des Autors des *Josephsromans* präfiguriert, wird auch die scheinbar private Geschichte Marianes immer wieder systematisch mit der historischen und kollektiven Dimension verbunden, so wenn es an einer Stelle in der für den Text charakteristischen assoziativen Erzählweise heißt: “Je pense [...] aux ponts que nous avons coupés – il n’y plus de ponts à Bonn, à Budapest non plus” (M.K., S. 79). Vor allem aber die Gestalt Judiths weist über die private Dimension hinaus. Denn Judiths Mutter ist Jüdin. Die Leere, die Abwesenheit, die Judiths Verlust in Marianes Leben hinterlassen hat, weist damit auf jene kollektive ‘Abwesenheit’ hin, die die Vernichtung der Juden darstellt. Wenn der Schweizer Hans Vögli am vierten Tag der Reise in einem ungewöhnlich ernsten und persönlichen Gespräch Mariane erklärt, dass “chaque vie est une série de formes semblables qui portent le même nom” (M.K., S. 191), und hinzufügt, dass der Name ihres Lebens offensichtlich “disparition” (Verschwinden) laute, so stellt er damit Marianes gesamte Existenz unter das Zeichen des Holocaust. Der intertextuelle Verweis auf den Roman *La Disparition* (1969) des französischen Schriftstellers jüdischer Herkunft Georges Perec, in dem dieser durch den Verzicht auf den Gebrauch des Buchstaben *e* auf das Verschwinden, die ‘Abwesenheit’ (nicht nur) seiner Mutter verweist, die in Auschwitz ermordet wurde, ist unmissverständlich. Und es finden sich weitere Hinweise auf den Holocaust und ein mögliches Schuldgefühl Marianes. So fragt sie sich ängstlich, wie sich wohl ihre Eltern, die Nachbarn von Judiths Familie waren, verhalten haben mögen: “qu’avaient-ils fait dans les années trente, les années quarante, suivi comme tout le monde, assisté aux horreurs sans rien dire, tels qu’elle les connaissait, ce ne pouvait être que cela” (M.K., S. 12). Im Gespräch mit John Dee, der ihr zugutehält, dass sie die Jahre des Nationalsozialismus fern von Deutschland verbracht hat, erklärt sie: “Je n’étais pas là-bas mais je suis de là-bas, de ce pays, de cette langue. J’ai lu les interviews des officiers américains, ils disaient tous c’est Pompei, des ruines partout, des lignes de trains coupées, je sais ce que vous allez répondre, je sais ce qu’ils transportaient, les trains, quand ils pouvaient circuler” (M.K., S. 40). Und in Gedanken fügt sie hinzu: “Au cœur du désastre, rencontrer quelque part Judith Hartmann, dont la mère était juive – avait-elle survécu?” (*ebd.*). Es gehört zu den Eigenheiten von Cécile Wajsbrots Stil, dass an dieser Stelle unklar bleibt, ob sich das *sie* auf Judith oder ihre Mutter be-

zieht. Die Tatsache, dass Judith Deutschland schon 1929 verlassen hatte, beruhigt Mariane nicht. Ihre Ängste kulminieren in einer Schreckensvision, in der sich unter ihrem 'Röntgenblick' die vergnügt Tafelnden und animiert Plaudernden im Speisesaal des Ozeanriesen in Skelette verwandeln, in die Opfer einer Bombardierung, und sie selbst sich plötzlich inmitten eines Konzentrationslagers wähnt:

Elle vit un rapport entre voir sous la peau, chercher sous l'apparence, décortiquer, et dissoudre, éliminer, un rapport entre les rayons X et les plaines d'Europe couvertes de baraquements, percer le secret, faire apparaître les os, elle se sentait cernée, entourée de grillages et de fils barbelés, et frapper à une porte qui ne s'ouvrirait pas puisqu'elle n'existait pas (M.K., S. 43).

Die Einschübe, die den Satz zerhacken, geben die Gewalt wieder, mit der sich Ängste und Schuldgefühle Marianes bemeistern und der Schrecken der Vernichtungslager den Schein des sorglosen, unbekümmerten Lebens der heiteren Tischgesellschaft unterminiert<sup>12</sup>. Der assoziative Sprung von den Röntgenstrahlen, einer deutschen Erfindung, wie John Dee erklärt, zu den von Stacheldraht umgebenen Lagern verrät, dass Marianes 'Suche', *quête*, letzten Endes dem 'Geheimnis' der Lager gilt (*percer le secret*), einer Wahrheit, die jedoch letztlich für sie ebenso unzugänglich und ungreifbar bleibt wie die ermordeten Lagerinsassen selbst<sup>13</sup>. Dass der Begriff des 'Verschwindens' ein Euphemismus für 'Tod' ist und sie im Innersten den Tod Judiths wie auch ihres Sohnes fürchtet, deutet sich am Ende des Romans in einer Sequenz von Tagträumen oder Visionen an, die die Beschreibung des geselligen Abschiedsabends an Bord unterbrechen. Die unerwartete Nachricht vom Selbstmord Klaus Manns, die am vorletzten Reisetag eintrifft, hatte diese Möglichkeit erstmals aufscheinen lassen<sup>14</sup>. Manifest wird das Schuldgefühl, das Mariane quält, schließlich in einem Alptraum, in dem sie durch einen aus dem Fenster geworfenen Stein einen Mann auf der

<sup>12</sup> "Sa quête de vérité se désintérait – qu'elle vérité, vingt années de mensonge et les ruines, partout – et au milieu du désastre, tout le monde souriait, en tenue impeccable" (M.K., S. 43).

<sup>13</sup> Die Namen des Freundinnenpaares, Mariane und Judith, mögen auch Assoziationen an Paul Celans berühmtes Gedicht *Todesfuge* mit seinen Frauengestalten Margarete und Sulamith wecken.

<sup>14</sup> Klaus Manns Selbstmord erfolgte realiter am 21. Mai 1949, als sich Thomas Mann bereits in Stockholm aufhielt (vgl. HEINE/SCHOMMER 2004, S. 450-451).

Straße tötet, ein Akt, durch den sie sich für immer von den anderen Menschen getrennt fühlt<sup>15</sup>.

### *DIE RÜCKKEHR AUS DEM TOTENREICH*

Die unüberwindliche Einsamkeit, die Sprachlosigkeit und das Schweigen, die äußere, vor allem aber innere Erstarrung, in der Mariane zwanzig Jahre lang lebt, machen Amerika für sie zu einer Art Totenreich, wie auch – auf andere Art und Weise – das nationalsozialistische und dann kriegszerstörte Deutschland in dieser Zeit zu einem Totenreich geworden ist. Das Schicksal Josephs, wie es von Thomas Mann beschrieben wird, wird für sie zu einem Muster, in dem sie ihr eigenes Schicksal wiedererkennt: “Joseph sortait d’une nuit plus sombre, la fosse où il était resté trois jours, et les onguents et l’huile avaient coulé sur sa peau comme une sève. ‘Entre le présent et le passé, lisait-elle, une faille se creusait, un abîme profond: le tombeau’. [...]” (M.K., S. 74)<sup>16</sup>. Auch sie selbst hat die Jahre in Amerika in einer Art Totenstarre verbracht, da sie – ähnlich wie Joseph in Ägypten – von ihrer Vergangenheit, ihrem alten Leben durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt war. Bei der Lektüre des *Josephsromans* wird ihr dies klar:

‘Si être mort et trépassé signifie être indissolublement lié à un état qui interdit fût-ce un signe, fût-ce un salut en arrière, ou de reprendre le moindre contact avec la vie passée’. Lisant ces lignes dans le salon d’une ville étrangère, Mariane revoyait son passé, depuis longtemps elle avait tourné le dos à sa vie, le signe, le salut en arrière, lui étaient interdits, plus que les circonstances ne le demandaient, elle-même avait tracé le non-retour, il appelait cela être mort et trépassé – elle frissonna (M.K., S. 74).

Doch ähnlich wie für den biblischen und Thomas Mann’schen Joseph, der nach drei Tagen aus der Grube, in die ihn seine Brüder geworfen hat-

<sup>15</sup> “pour elle, tout commençait, quelque chose de définitif la séparait des autres” (M. K., S. 37). Dasselbe Motiv des Steinwurfs findet sich auch in dem späteren Erzähltext *Fugue* (2005), in dem das Schuldgefühl die Protagonistin zur Flucht aus Paris nach Berlin veranlasst.

<sup>16</sup> MACHO (1987, S. 327) spricht daher auch von “sozialem Tod”: “Grenzerfahrungen [...] verdanken sich der Suspendierung von Zugehörigkeit und der Radikalisierung von Individualität. [...] Die Einsamkeit ist eine zentrale Bedingung des sozialen Todes”.

ten, herausgeholt wird und ‘aufersteht’ und der nach den in Ägypten verbrachten Jahren zu seinem Vater Jakob zurückkehrt und gewissermaßen eine zweite Auferstehung erlebt, erfährt auch Mariane im Verlauf der Schiffspassage eine ‘Rückkehr ins Leben’ und ‘Überwindung des Todes’. Entscheidend dafür ist ihre Rückkehr in die menschliche Gemeinschaft. Fühlt sie sich anfangs noch durch einen Abgrund von Lüge und Schuld von den Mitreisenden getrennt, von denen sie meint, dass sie als Amerikaner, Schweizer oder Engländer immer auf der ‘richtigen Seite’ gestanden haben und keinen moralischen Zweifel an sich selbst kennen, so überwindet sie im Verlauf der Reise ihre Zurückhaltung, nicht zuletzt angesichts des Verständnisses, das ihre Gesprächspartner ihr entgegenbringen<sup>17</sup>. Entscheidend dafür, dass Mariane den Weg zurück ins Leben findet, ist die Tatsache, dass sie die Wahrheit nicht länger verschweigt, sondern ihre wahre Geschichte erzählt. Verrät sie anfangs gleichsam gegen ihren Willen nur Bruchstücke ihrer Geschichte – “excusez-moi, je n’avais pas l’intention de vous raconter tout ça”, erklärt sie John Dee am zweiten Tag der Überfahrt (M.K., S. 41) – so öffnet sie sich erstmals im Zwiegespräch mit dem deutschen Emigranten Peter Lemm, um am Ende der Reise vor der gesamten Tischgesellschaft ihre Geschichte zu erzählen:

Mariane avait raconté son histoire au dîner et ils l’avaient écoutée en silence, elle n’aurait pas pensé qu’on pouvait raconter deux fois la même chose et la deuxième fois libérait davantage que la première. [...] Et cette histoire, maintenant, lui paraissait normale, c’était la sienne en tout cas et elle pouvait l’accepter puisqu’ils l’acceptaient (M.K., S. 201).

Das Erzählen, das dem Erinnern folgt, wird damit für Mariane nicht nur zu einem Akt der Versöhnung und Identifikation mit sich selbst, sondern es ist gleichzeitig ein Gemeinschaft stiftender Akt, durch den die zwischen ihr und der Welt abgebrochenen Brücken wieder hergestellt werden und die Phase der Vereinzelung und Trennung endet. Auf der Ebene des Plots kommt die heilende Wirkung des Erzählens in dem geradezu märchenhaften Umstand zum Ausdruck, dass Mariane durch die Vermittlung Peter Lemms auf Harry Lawrence trifft, den Ehemann Judiths, der ihr über

---

<sup>17</sup> Im Unterschied zu Marianes Ehemann Harry, der der Meinung ist, dass Deutschland von der Landkarte getilgt werden müsste, eine Haltung, die in ihr den Entschluss zur Trennung reifen lässt (vgl. M.K., S. 25).

Judiths Schicksal Auskunft geben kann. Am Ende steht daher Marianes Entschluss, nach der Ankunft in England, wohin Judiths Mutter 1937 geflohen war, nach dieser und Judith zu forschen. Die Hinwendung zur Vergangenheit und das 'Aussprechen' dessen, was bisher verschwiegen worden war, verändern nicht nur die Gegenwart, sondern eröffnen zugleich Perspektiven für die Zukunft.

Auch Marianes Aussöhnung mit sich und ihrem anderen Selbst hat neben der individuellen eine historische und kollektive Dimension. Wie bereits erwähnt, bilden die Verhandlungen der Alliierten über das weitere Schicksal Deutschlands den historischen Kontext der Geschichte. Auch wenn der moderne Leser weiß, dass die Teilung kommen wird, so fällt diese Entscheidung im zeitlichen Rahmen der Geschichte noch nicht, hat auch die 'große' Geschichte wie die Marianes ein offenes Ende. Als positives Vorzeichen werten die Gesprächsteilnehmer vielmehr das Ende der Blockade Berlins am 12. Mai 1949, das im Text in eine Art Schöpfungsgeschichte eingebettet wird:

les eaux du dessus et les eaux du dessous se séparaient, apparaissait la mer, et le sol en-dessous, et bientôt les frontières entre l'eau et la terre, toutes les deux minutes la barrière se levait, laissant passer des groupes d'automobiles, puis s'abaissait, se relevait, ce n'étaient pas des douaniers ni des gardes-barrières mais des militaires habillés de lourds manteaux gris – c'était la nuit et le fleuve gelé se libérait des glaces, coulait, la porte de Brandebourg redevenait une porte, un lieu de passage, et non plus l'ouverture sur le vide (M.K., S. 76).

In einer rasanten Überblendung von Bildern, die an die Erschaffung der Welt oder das Ende der Sintflut denken lassen, mit Bildern eines Schlagbaums, der sich hebt und senkt und auf die Kontrollen am Übergang zwischen den verschiedenen Sektoren verweist, wird die Öffnung des Brandenburger Tores für den Leser des Jahres 1996 aus einem Ereignis des Jahres 1949 plötzlich zum Bild des Mauerfalls und der Wiedervereinigung 1989. Wie im historischen Roman üblich, erweist sich das Bild der Vergangenheit auch hier als eines, das aus der Perspektive der Gegenwart und im Hinblick auf diese gezeichnet wird. Individuelles und kollektives Schicksal fallen dabei zusammen: Wie Mariane das Ziel ihrer Rückkehr darin sieht, "de trouver l'unité de ma vie" (M.K., S. 194), so geht es auf der kollektiven Ebene darum, die Teilung Deutschlands bzw. der Welt in Ost und West zu überwinden. Wie der 'aus der Grube' auferstandene Joseph für Mariane die

Möglichkeit ihrer eigenen ‘Wiederauferstehung’ symbolisiert, so verkörpert die historische Figur Thomas Manns, der während seines Deutschlandaufenthalts 1949 an den Goethe-Feiern in Frankfurt und Weimar teilgenommen hat, jene politische Einheit Deutschlands bzw. der Welt, die 1989 wiederhergestellt werden wird und mit der für Cécile Wajsbrot erst das definitive Ende der Nachkriegszeit erreicht ist und eine in der ‘Eiszeit’ des Kalten Kriegs politisch ‘erstarrte’ Welt wieder in Fluss und in Bewegung gerät<sup>18</sup>.

### CÉCILE WAJSBROTS POETIK – EIN VERGLEICHENDER BLICK AUF LA TRAHISON

Mit dieser Verzahnung von individueller und kollektiver Geschichte repräsentiert *Mariane Klinger* den ersten mehrerer Erzähltexte, in denen sich Cécile Wajsbrot der vom Holocaust geprägten europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zuwendet. Aus der Rückschau hat es daher den Eindruck, als enthalte das Werk keimhaft zahlreiche Motive, die sich in den späteren Werken entfalten: so etwa das Thema der deutschen Teilung und Wiedervereinigung, das in *Caspar-Friedrich-Strasse* im Mittelpunkt steht. Vor allem aber ist es das Motiv der ‘nicht vergangenen’ Vergangenheit, einer Vergangenheit, die wie ein Alptraum auf den Nachgeborenen lastet und sie daran hindert, ihr eigenes Leben zu leben, das einen zentralen Platz in den historischen Romanen einnimmt<sup>19</sup>. Dies gilt auch für *La Trahison*<sup>20</sup>.

Anders als *Mariane Klinger* ist *La Trahison* in der Gegenwart angesiedelt, und zwar 1995, d.h. in jenem Jahr, in dem der französische Staatspräsident Jacques Chirac erstmals die Mitschuld des französischen Staates an der Deportation französischer und europäischer Juden aus Frankreich in die nationalsozialistischen Vernichtungslager anerkannt hat<sup>21</sup>. Doch auch dieser Ro-

<sup>18</sup> So sagt die Autorin in *Ruines circulaires* von Berlin: “Prononcer le nom me faisait presque peur. Plus de vingt ans après, c’est une ville où je vis. Le Mur est tombé, et avec le Mur, il faut croire, ce qui barrait l’écoulement, la fluidité du temps (WAJSBROT 2015, S. 115).

<sup>19</sup> Zu Bedeutung des deutschen Begriffs der *Nachgeborenen* für die Autorin vgl. WAJSBROT 2008, S. 25.

<sup>20</sup> Im Folgenden abgekürzt zitiert als L.T.

<sup>21</sup> Vgl. Rede des Staatspräsidenten Jacques Chirac, gehalten am 16.7.1995 anlässlich der Veranstaltung zum Gedenken an die sog. Rafle du Vélodrome d’Hiver: [https://fr.wikisource.org/wiki/Discours\\_prononc%C3%A9\\_lors\\_des\\_comm%C3%A9morations\\_de\\_la\\_Rafle\\_du\\_Vel%E2%80%99\\_d%E2%80%99Hiv%E2%80%99](https://fr.wikisource.org/wiki/Discours_prononc%C3%A9_lors_des_comm%C3%A9morations_de_la_Rafle_du_Vel%E2%80%99_d%E2%80%99Hiv%E2%80%99) (letzter Zugriff 04.09.2018).

man ist in erster Linie ein Erinnerungsroman, der um das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart kreist. Katja Schubert hat ihn denn auch als "enquête sur les traces de la mémoire de Vichy dans la société française contemporaine" bezeichnet (2008, S. 237). Im Zentrum stehen Louis Mérian, ein ehemaliger Rundfunkmoderator, und seine junge jüdische Kollegin Ariane Desprats, die ihn in einem Interview fragt, was er während des Krieges bzw. der Okkupation getan habe. Diese Frage lässt in Louis die verdrängte Erinnerung an die große Liebe seines Lebens wiedererstehen, die Jüdin Sarah Lipstick, die er seinerzeit nicht zuletzt unter dem Druck seiner Familie im Stich gelassen hatte und die deportiert und ermordet worden war. Ähnlich wie Mariane hat Louis zeitlebens den Eindruck gehabt, das 'falsche' Leben zu leben, und erst die Wiederkehr der Erinnerung an Sarah und das Eingeständnis seiner Schuld befreien ihn aus dieser falschen Existenz<sup>22</sup>. Ariane Desprats, die ihrerseits zwar erst nach dem Krieg geboren ist, aber mit den Erzählungen der Mutter von der Zeit der Verfolgung groß geworden ist<sup>23</sup>, ist vom Schweigen der französischen Gesellschaft über diese Vergangenheit tief verletzt und selbst umso mehr auf diese Vergangenheit fixiert:

Ainsi voyait-elle sa vie comme un effort, une tentative permanente de se dégager de cette histoire qui l'emprisonnait, la guerre et la déportation, l'attitude des uns et des autres, et qui l'empêchait de se sentir vraiment chez elle dans un pays où elle était pourtant née, à cause de la collaboration, de la dénonciation, mais aussi à cause du silence qui se prolongeait aujourd'hui (L.T., S. 107).

Wie in *Mariane Klinger* bedeutet die Wiederkehr des Verdrängten zugleich das Ende des Schweigens. Indem Louis in einem Abschiedsbrief Ariane seine und Sarahs Geschichte erzählt, gibt er Sarah einen Platz im Gedächtnis der Nachgeborenen, ihrer Familie, zurück. Auch in diesem Text präfiguriert die individuelle Geschichte von Louis und Sarah damit wieder die kollektive Geschichte: Mit der Anerkennung der französischen Mitschuld an der Ermordung der jüdischen Bevölkerung und der Entscheidung,

<sup>22</sup> "Toute sa vie il avait eu l'impression que quelque chose manquait, comme un puzzle dont il aurait rassemblé toutes les pièces pour former une image trouée à un endroit seulement" (L.T., S. 83).

<sup>23</sup> "Je suis née après la guerre, [...] mais j'ai toujours vécu dans le souvenir de cette période, ma mère en parlait par moments et quand elle n'en parlait pas, je sais qu'elle y pensait, tandis qu'au-dehors, personne n'avait l'air de savoir de quoi il s'agissait" (L.T., S. 60).

den Chef der Vichy-Regierung, den maréchal Pétain, nicht länger als den Sieger von Verdun zu ehren, erfolgt eine 'Rekonstruktion' des kollektiven Gedächtnisses, die die französische Erinnerungskultur verändert, auch wenn Ariane in diesem Akt nur "un geste minimal, le moins qu'il pouvait faire, et bien insuffisant" erkennt (L.T., S. 167).

Die beiden Romane lassen damit zentrale Elemente der Wajsbrot'schen Poetik des historischen Erzählens deutlich werden: Diese ist geprägt von einer "Ästhetik der Abwesenheit", wie Ottmar Ette (2010) es formuliert hat, die sich auf verschiedene Weisen artikuliert. Zum einen wird damit auf jene Leere, jene Abwesenheit (*vide, absence*) verwiesen, die aus der *disparition*, dem Verschwinden, folgt und bei der es sich, so Margarete Zimmermann, um "eine stets historisch zu verortende Absenz [handelt], die ihre besondere, wenn auch nicht ausschließliche Bedeutung bei Cécile Wajsbrot vor dem Hintergrund des Holocaust erhält" (2010, S. 128). Zum anderen verweist der Begriff aber auch auf das Schweigen der Figuren, ihre fehlende Kommunikation, die sie in einen todesähnlichen Zustand der Erstarrung und Isolation versetzt. Und schließlich bezeichnet der Begriff auch jene Leerstelle im Text, in der das 'Verschwiegene' paradoxerweise 'laut' wird, wie Ottmar Ette (2010) am Beispiel des Titels *Caspar-Friedrich-Strasse* gezeigt hat, in dem der verschwiegene Name David durch das "Verfahren der Ausparung, der Absenz ins Bewusstsein gehoben, ja ins leere Zentrum [...] gerückt wird" (S. 225).

Im Hinblick auf die Möglichkeiten historischen Erzählens wird dieses 'leere Zentrum' zum Ausdruck für die Unmöglichkeit der Repräsentation der vergangenen Katastrophe durch die Nachgeborenen. Die räumliche (*Mariane Klinger*) oder aber zeitliche (*La Trahison*) Distanz, die die Protagonisten vom Geschehen trennt, illustriert die Unverfügbarkeit dieses Geschehens, das im Text nicht 'objektiv' als 'Realität' dargestellt werden kann, sondern lediglich mittels subjektiver Erinnerungen (Louis Mérian) oder aber über Schreck- und Traumbilder, wie sie Mariane heimsuchen, evoziert werden kann.

Schon *Mariane Klinger* zeigt aber auch, dass es Cécile Wajsbrot zugleich darum geht, Wege zu finden, um das Schweigen, das auf den Angehörigen der zweiten Generation wie Ariane lastet, zu brechen, die Erstarrung zu überwinden und den Weg zurück ins Leben zu finden. Programmatisch erklärt sie in dem Essay *Après coup*: "Nous qui sommes de l'après, la génération du récit, nous qui sommes au cœur même de notre être, le point



de passage douloureux entre l'événement historique et l'événement symbolique, [...] nous devons savoir regarder vers l'avant. Il y va de notre existence en tant qu'êtres humains et en tant qu'écrivains" (Wajsbrodt 2008, S. 28-29). Die Aufgabe für die Nachgeborenen besteht darin, die Fixierung auf eine übermächtige Vergangenheit hinter sich zu lassen, um für Gegenwart und Zukunft offen zu werden: "Regarder en arrière pour pouvoir regarder en avant"<sup>24</sup>. Im Sinne der Nietzscheanischen Konzeption vom 'Nutzen der Historie für das Leben' steht auch Wajsbrodts historisches Erzählen, ihre "exploration du passé et de ses effets sur le présent" (Wajsbrodt 2004, S. 30), letztlich ganz im Dienst des Lebens und handelt es sich darum, durch das 'Erzählen der Geschichte(n)' dem Ausgesparten, Verschwiegenen und Verdrängten seinen Platz in der Erzähl- bzw. Erinnerungsgemeinschaft zurückzugeben, um die verlorene und faktisch nie wieder zu rekonstruierende Einheit zumindest in der Erzählung wiederherzustellen, in der Erzählung der Literatur, aber auch in jener Erzählung, die dem kollektiven Gedächtnis zugrunde liegt.

Mit seiner steten Bezugnahme auf Thomas Manns *Josephsroman* verweist *Mariane Klinger* schließlich noch auf einen weiteren Aspekt der Wajsbrodt'schen Poetik, und zwar auf die Bedeutung, die dem Dialog mit anderen literarischen oder künstlerischen Arbeiten in ihrem Werk zukommt, das durchgängig von einer "approche intertemporelle und intertextuelle" (Schubert 2008, S. 233) gekennzeichnet ist. So liefert etwa in *Caspar-Friedrich-Strasse* das Werk des deutschen Malers der Romantik, Caspar David Friedrich, die Folie für die Reflexionen des Protagonisten über seine eigene persönliche und die kollektive deutsche Geschichte. In *L'Île aux musées* sind es die Stimmen der Kunstwerke aus allen Zeiten und Weltgegenden, die zu einem Text über die Menschheitsgeschichte schlechthin zusammenfließen, in dem das Leiden und die Katastrophen der Vergangenheit wieder hörbar werden. Dass in diesem Hörbarmachen vergangener Katastrophen eine wesentliche Aufgabe der Literatur besteht, hat Cécile Wajsbrodt in dem Text *Beaune-la-Rolande* (2004) in das Rabelais'sche Bild der gefrorenen Schreie der Kämpfenden gefasst, die erst mit Verzögerung, im Moment des Schmelzens, wieder hörbar werden<sup>25</sup>. Im Rekurs auf den *Josephsroman*, der

<sup>24</sup> Zitiert nach BÖHM/ZIMMERMANN 2010, S. 13.

<sup>25</sup> Zur Interpretation dieses Bildes vgl. ETTE (2005, S. 59), SCHUBERT (2008, S. 232-233) und SIEPE (2010).

selbst eine *ré-écriture* der biblischen Geschichte und Kontrafaktur von Goethes *Faust* und Wagners *Ring des Nibelungen* ist, werden in *Mariane Klinger* diese Möglichkeiten intertextuellen Erzählens bereits erprobt. Im Trost und in der Orientierung, die Mariane in der “Aufwärtsbewegung”<sup>26</sup> des *Josephsromans* findet, zeigt sich die existentielle, lebenspraktische Funktion, die Literatur für Cécile Wajsbrot hat. Zugleich öffnet sich dank der Präsenz der Josephsgeschichte der Erfahrungsraum des Romans auf ganz andere Räume und Zeiten, wird es möglich, das Einzelschicksal und einzelne historische Ereignis zu transzendieren und jene “co-présence des morts et des vivants” (Wajsbrot 2008, S. 28) zu verwirklichen, der sich Cécile Wajsbrot als ‘Nachgeborene’, als ‘Nach-Auschwitz-Geborene’ verpflichtet fühlt.

---

<sup>26</sup> Innerhalb des Thomas Mann’schen Gesamtwerks wird der *Josephsroman* als eine Ausnahme betrachtet, da er keine “Verfallsgeschichte” darstellt, sondern in seinem Wechsel von ‘Tod’ und ‘Auferstehung’ eine “Aufwärtsbewegung” repräsentiert, indem Joseph der “Welt des Todes [entrinnt]” (vgl. MANN 2018b, S. 16-17).

*Bibliographie*

- ASHOLT Wolfgang / BÄHLER Ursula (2016), *Introduction*. In «Revue des Sciences humaines» n. 321 (*Le savoir historique du roman contemporain*), hrsg. von W. Asholt / U. Bähler, 7-17.
- BLÖDORN Andreas / MARX Friedhelm (Hg.) (2015), *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart.
- BÖHM Roswitha / ZIMMERMANN Margarete (2010), *Cécile Wajsbrots Œuvre innerhalb einer europäischen Geächtniskultur*. In R. Böhm / M. Zimmermann (Hg.), *Du silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, 7-28.
- ERLL Astrid (2005), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar.
- ETTE Ottmar (2005), *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin.
- ETTE Ottmar (2010), *Caspar-David-Friedrich-Strasse. Cécile Wajsbrot oder die Ästhetik der Abwesenheit*. In R. Böhm / M. Zimmermann (Hg.), *Du silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, 223-239.
- HEINE Gert / SCHOMMER Paul (2004), *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt/M.
- HUESMANN Herbert (2017), *Das Erzählwerk Cécile Wajsbrots. Eine literarische Suchbewegung*, Tübingen.
- MACHO Thomas H. (1987), *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt/M.
- MANN Thomas (2018), *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von J. Assmann, D. Borchmeyer und St. Stachorski unter Mitwirkung von P. Huber, Frankfurt/M.
- MANN Thomas (2018b), *Joseph und seine Brüder I. [...]*. Kommentar von J. Assmann, D. Borchmeyer und St. Stachorski unter Mitwirkung von P. Huber, Frankfurt/M.
- RACINE Jean (1980), *Théâtre complet. Établissement du texte [...]* par J. Morel et A. Viala, Paris.
- RICHTER Elke / UECKMANN Natascha (2010), „*Das unwiderruflich Verlorene und das alltägliche Leben*“. Interview mit Cécile Wajsbrot. In R. Böhm / M. Zimmermann (Hg.), *Du silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, 79-87.
- SCHUBERT Katja (2008), *Les temps qui tremblent ou un passé de ce présent? A propos de l'œuvre de Cécile Wajsbrot*. In A. Schulte Nordholt (éd.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam/New York, 231-242.
- SCHULTE NORDHOLT Annelise (2008), *Introduction*. In A. Schulte Nordholt

- (éd.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam/New York, 7-14.
- SIEPE Hans T. (2010), *Le dégel des paroles gelées oder das Schweigen erzählen. Zum Thema des Schreibens bei Cécile Wajsbrot*. In R. Böhm / M. Zimmermann (Hg.), *Du silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, 175-191.
- WAJSBROT Cécile (1996), *Mariane Klinger*, Cadeilhan.
- WAJSBROT Cécile [1997] (2005<sup>2</sup>), *La Trahison*, Cadeilhan.
- WAJSBROT Cécile (2004), *Le Tour du lac*, Paris.
- WAJSBROT Cécile (2008), *Après coup*. In A. Schulte Nordholt (éd.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam/New York, 25-29.
- WAJSBROT Cécile (2015), *Ruines circulaires*. In C. Wajsbrot, *Berliner Ensemble*. Paris, 111-118.
- ZIMMERMANN Margarete (2010), *Trop de mémoire – trop de silence. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot*. In R. Böhm / M. Zimmermann (Hg.), *Du silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, Göttingen, 127-142.



PARADIGMEN DER ZEUGENSCHAFT:  
VON DER NOVELA *TESTIMONIO* ZU JORGE SEMPRÚN

Susanne Schlünder

*ZEUGENSCHAFT: DIES- UND JENSEITS DES ATLANTIKS*

Auf den ersten Blick mag es befremdlich erscheinen, einen Beitrag zu den europäischen Erinnerungskulturen mit Überlegungen zum Thema *Zeugenschaft* unter einer transatlantischen Perspektive zu beginnen. Gleichwohl soll dieser kleine Umweg im Folgenden dazu dienen, das europäische Erinnern in seiner Spezifik deutlicher zu konturieren. Damit nimmt der folgende Beitrag die von Claudia Nickel und Alexandra Ortiz Wallner vorgeschlagene Anregung auf, Zeugenschaft als kulturelles Phänomen zu begreifen, das im 20. Jahrhundert dies- und jenseits des Atlantiks zwei Erzähltraditionen ausgebildet hat<sup>1</sup>. Denken wir in Europa und vor allem in Deutschland mit Bezug auf Zeugnistexte zuallererst an die Überlebenden der Shoah im Besonderen und des nationalsozialistischen Vernichtungswahns im Allgemeinen, so existiert jenseits des Atlantiks in Kontexten der Karibik und Lateinamerika, die von Gewalt und Massenvernichtung geprägt sind, der *testimonio* als eigenes Genre.

In jeder Hinsicht paradigmatisch ist einer der Gründungstexte der Gattung, die 1966 veröffentlichte *Biografía de un cimarrón* des kubanischen Ethnologen Miguel Barnet<sup>2</sup>. Der Titel spielt mit der Doppelbedeutung des Begriffs *cimarrón*, der im lateinamerikanischen Spanisch sowohl das entlaufene Haustier als auch den geflohenen Sklaven afrikanischer Herkunft bezeichnet, der ihm gleichgestellt war. Gegenstand des Textes sind die Lebenserinnerungen des zum Gesprächszeitpunkt mutmaßlich 108 Jahre alten Esteban Montejos, der aus der in Kuba erst 1886 abgeschafften Sklavenschaft geflohen war, worauf der Buchtitel anspielt. Ähnlich wie *Me llamo*

---

<sup>1</sup> Vgl. NICKEL / ORTIZ WALLNER 2014, S. 7-10.

<sup>2</sup> Vgl. BARNET 1966.

*Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* von 1982 – in starker Abweichung vom Original titelte die deutsche Übersetzung *Leben in Guatemala* –, den die britisch-venezolanische Ethnologin Elizabeth Burgos veröffentlicht hat, ist Barnets *testimonio* in der Ich-Erzähl-Form verfasst<sup>3</sup>. Damit verdecken beide Texte die zwischengeschaltete Vermittlungsinstanz, die von den Ethnologen eingenommen wird, welche selektieren und arrangieren und dabei mitunter auf Genretraditionen zurückgreifen, die dem Zeugen selbst fremd sind.

Mit der Reflexion über diese Zwischeninstanz, ihre Wirkmacht und ihre politische Funktion berühren wir postkoloniale Problemfelder, die den europäischen Kontexten des Holocaust und der Faschismen, um die es im Folgenden gehen wird, in der Regel fremd sind. Gleichwohl kommt es bisweilen zu Verschränkungen dieser Kontexte, in denen der Zwang zu Migration und Verschwinden Formen der Zeugenschaft aussetzt, in denen reiterative Strukturen von Gewalt und Vernichtung erkennbar werden. Als solche Texte, welche die beiden angesprochenen Traditionen, die den Holocaust und lateinamerikanische Gewaltherrschaften miteinander verschränken, lassen sich etwa Eduardo Halfons *El Boxeador polaco* (dt. *Der polnische Boxer: Roman in zehn Runden*) oder auch die von Eva Eisenstaedt aufgezeichneten Erinnerungen der Sara Rus, *Sobrevivir dos veces. De Auschwitz a Madre de la Plaza de Mayo. Relato testimonial* (dt. *Zweimal überleben: Von Auschwitz zu den Müttern der Plaza de Mayo. Die Geschichte der Sara Rus*) anführen<sup>4</sup>. Halfons Sammlung von Erzählungen schlägt bereits die Brücke zur Generation der Nachgeborenen, indem ein Enkel im Mittelpunkt steht, der im Guatemala des Bürgerkriegs und Genozids aufgewachsen ist und erst spät erfährt, dass die eintätowierte Nummer am Handgelenk seines Großvaters keine Telefonnummer sondern ein Relikt aus Auschwitz ist. Der testimoniale Text Eisenstaedts wiederum legt die Lebensgeschichte einer Auschwitz-Überlebenden dar, die Jahrzehnte nach ihrer Emigration nach Buenos Aires als Mutter eines Verschwundenen direkt in die argentinische Diktatur involviert wird.

Über die offensichtlichen Unterschiede hinweg, welche den in klarer politischer Absicht institutionalisierten lateinamerikanischen *testimonio* im Stil Barnets von europäischen Zeugenschaftstexten – aber auch von Ei-

<sup>3</sup> Vgl. BURGOS 1985 [1982].

<sup>4</sup> Vgl. HALFON 2008, EISENSTAEDT 2007.

senstaedts Buch – unterscheidet, schärft der Vergleich den Blick für Gemeinsamkeiten und damit für zentrale Merkmale und Problemstellungen von Texten, die sich als Verschriftlichung einer Zeugenschaft verstehen. Dabei geht es in erster Linie um ihre eigentümliche Zwischenstellung zwischen Faktualität und Fiktionalität um die vor allem in Amerika häufig intensiv gestritten wird. So begegnet etwa Miguel Barnet den Hinweisen auf offensichtliche Unstimmigkeiten in den Lebenserinnerungen Montejos mit der Beteuerung ihres Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsgehaltes, der anders als in historiographischen Texten nicht mit unbedingter Faktentreue gleichzusetzen sei: “La historia es tan real como la vida misma, a pesar de que no es un libro histórico, sino el estudio de un carácter dentro de una época”<sup>5</sup>. Auf ähnlich gelagerte Vorwürfe, reagiert auch Rigoberta Menchú, deren Buch inzwischen zum literarischen Kanon in den US-amerikanischen *Hispanic Studies* gehört, in Interviews mit dem Hinweis, sie könne als Augenzeugin auch das schildern, was sie nicht persönlich erlebt habe, da das erzählende Ich ihres Berichtes mit dem kollektiven Ich aller indigenen Guatemalteken deckungsgleich sei.

Nichtsdestotrotz gerät der *testimonio* in den Verdacht, den Boden gesicherter Tatsachen zu verlassen, um einen melodramatischen Erzählstil entwickeln zu können und sich damit einem massentauglichen Konsum anzudienen oder aber Schreibweisen des magischen Realismus zu übernehmen, um eine leserwirksame, halluzinatorische Intensität zu entfalten<sup>6</sup>. Die Polemik, die späterhin insbesondere der US-amerikanische Ethnologe David Stoll um das Zeugnis der späteren Friedensnobelpreisträgerin Menchú entfacht, stellt letztlich den Status des Textes selbst auf den Prüfstein: Wird er als im Grunde politisches Pamphlet angesehen, das intentional Fakten glättet und verändert, um zu agitieren und den Guerrilla-Kampf zu legitimieren, hätte er als pragmatischer Text zu gelten, der freilich keinen literarischen Gestaltungsspielraum beanspruchen dürfte. Die Debatte berührt – ganz im Sinne des vorliegenden Bandes – damit ein maßgebliches Spannungsfeld zwischen Literatur und Geschichte. Sie fördert aber auch einen weiteren wichtigen Aspekt zutage, der im Rahmen der Rezeption europäischer Zeugenschaftstexte oft weniger klar hervortritt: Wenn die hispanoamerikani-

---

<sup>5</sup> BARNET 1998, S. 34.

<sup>6</sup> Zum Melodramatismus-Vorwurf gegenüber Barnet, vgl. WALTER 2000, S. 36; zur Nähe Menchús zum magischen Realismus, vgl. BEVERLY 1989, S. 21.



schen Texte die Aufmerksamkeit auf ihre politische Dimension lenken, wie einerseits im Rahmen staatlich erwünschter, wenn nicht gelenkter Erinnerungsstrategien im Kuba der frühen Castro-Jahre, andererseits mit Bezug auf den Genozid an der indigenen Bevölkerung Guatemalas, so gibt dies Fragen hinsichtlich einer Funktionalisierung testimonialer Texte im Rahmen spezifischer Erinnerungspolitik und Memoriaregime auf. Ich komme darauf zurück.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf das spezifische Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität zu sprechen kommen, das für Zeugenschaftstexte konstitutiv ist: Sie stellen die etablierten Grenzen zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, zwischen Dokumentarischem und Literarischem, zwischen Diktion und Fiktion in Frage. In erster Linie stellen sie ein existenzielles Zeugnis dar, das von den Erfahrungen und vom Überleben des Zeugen kündet und sein spezielles Wissen in und durch den Schreibakt bewahrt. Gleichzeitig verleihen die Texte den Toten eine Stimme und erfüllen damit eine Funktion im Rahmen kollektiver und kultureller Gedächtnisbildung. Dabei etablieren sie eine Beziehung zwischen Zeugen und Leser, oder, um es im Anschluss an Nickel und Ortiz Wallner zu sagen: Literarisch Zeugnis abzulegen, ist kein individueller, sondern vielmehr ein kollektiver Akt, der den Rezipienten zum Zeugen zweiten Grades macht<sup>7</sup>.

Wie ein Blick auf die europäische Rechtstradition verdeutlicht, ist der Zeuge eine hochgradig ambige und ambivalente Figur, insofern Literatur und Zeugnis gemeinhin als antagonistische Phänomene gelten: Wenn das Zeugnis als Wissensquelle fungiert, das im Rahmen juristischer Beweisführung jedes falsche oder fiktive Element auszuschließen hat, muss der Zeuge die Wahrheit sagen<sup>8</sup>. Er wird nicht als schöpferischer Autor angesehen, sondern als Mittler, der Tatsachen in neutraler Form wiederzugeben hat. Wie Schmidt verdeutlicht, bezieht sich Derrida auf diesen Zusammenhang, wenn er vom Paradox des Zeugen spricht, der etwas bezeugt, den Beweis, das Indiz dafür aber schuldig bleiben muss, so dass sich nie mit Sicherheit sagen lässt, ob sein Zeugnis nicht doch ein höchst subjektives Produkt ist. Das aus diesem Spannungsverhältnis resultierende Dilemma erhellt den engen Bezug von Zeugnis und Fiktion, denn der Zeuge verfügt über ein ebenso exklusives wie geheimes Wissen:

---

<sup>7</sup> Vgl. NICKEL / ORTIZ WALLNER 2014, S. 10-11.

<sup>8</sup> Vgl. SCHMIDT 2014.

Das Geheimnis bleibt stets die ureigene Erfahrung der Zeugenschaft, das Privileg des Zeugen, an dessen Stelle niemand treten kann, denn er ist wesentlich der Einzige, der weiß, was er gesehen, erlebt, gefühlt hat<sup>9</sup>.

Auf dieser Folie ist es, Schmidt folgend, nicht sinnvoll, sich auf die klassische Unterscheidung von Zeugnis und Fiktion zu fixieren, denn insofern sie einen klaren Referenzrahmen besitzen, sind Zeugnisse weder rein fiktive Erzählungen, noch indexikalische Zeichen oder Indizien im engeren Sinne, sondern vielmehr Sprechakte<sup>10</sup>. Damit, so sei nebenbei bemerkt, lässt sich keine ontologische Differenz zwischen testimonialen, historiographischen und literarischen Texten aufrechterhalten. Ihrem Wesen nach sind Zeugenschaftstexte fingierte Entitäten in der etymologischen Bedeutung des lateinischen Verbs *ingere*, das formen, modellieren und schöpfen bedeutet

Eine Theorie des Zeugnisses, die den in diesem Sinn grundsätzlich 'fingierten' Charakter des Zeugnisses anerkennt, muss das Zeugnis als eine intentionale Handlung betrachten, für die der Sprecher als ein freies Subjekt Verantwortung übernimmt und bürgt. Die spezifische Evidenz des Zeugnisses – das also, was das Zeugnis von einem fiktiven Bericht unterscheidet – wurzelt in der persönlichen Bürgschaft und Garantie des Sprechers für das Gesagte. Erst das explizite oder implizite Versprechen, die Wahrheit zu sagen, macht eine Behauptung, einen Bericht, eine Erzählung zum Zeugnis. Paul Ricoeur bezeichnet dies als die 'fiduziarische Dimension' der Zeugenschaft [...], [so, S.S.] dass der Wert des Zeugnisses gerade nicht auf sinnlicher Evidenz basiert, sondern auf einer ethischen, ja moralischen Verpflichtung: Glaubwürdig ist derjenige Zeuge, der zu seinem Wort steht [...]. Damit ist das Zeugnis als Wissensmedium in einem ganz anderen Kontext zu verorten als Indizien, Dokumente, Beweise oder Spuren – es basiert [...] auf einer sozialen Verbindlichkeit<sup>11</sup>.

Vor diesem Hintergrund wiederum lässt sich der erkenntnistheoretische Gehalt des Zeugnisses im Allgemeinen und des Zeugenschaftsromans im Besonderen genauer bestimmen: Weder das eine noch der andere können im herkömmlichen Sinne Evidenzen produzieren, sie sind aber sehr wohl fähig, Erlebtes zu übermitteln und damit historischen Ereignissen eine af-

---

<sup>9</sup> DERRIDA 2005, 60, zit. n. SCHMIDT 2014, S. 185.

<sup>10</sup> Vgl. hier und im Folgenden SCHMIDT 2014, S. 181-182, S. 185.

<sup>11</sup> *Ebd.*, S. 186.

fektive und symbolische Bedeutung zu verleihen<sup>12</sup>; anders gesagt, sie können Aufmerksamkeit wecken und Empathie hervorrufen und sind ein Teil des kulturellen Gedächtnisses, der dem Archiv und der Geschichtsschreibung komplementär ist<sup>13</sup>. Zeugnisse sind in diesem Sinne Komponenten jenes Funktionsgedächtnisses, das A. Assmann vom Speichergedächtnis unterscheidet, wobei sie Gegenwartsbezug und Prozesshaftigkeit, Selektivität und Konstruktcharakter dieses Funktionsgedächtnisses betont: Anders als das alles aufzeichnende Speichergedächtnis setzt es die Aktivierung und das Vergessen von Erinnerungen voraus<sup>14</sup>.

Bevor ich hierauf später zurückkomme, will ich noch einmal die Frage nach spezifischen Erinnerungspolitiken oder auch Memoriaregimen wieder aufnehmen, um die es mit Bezug auf die Funktion der hispanoamerikanischen *novela testimonial* gegangen war. Für die konkrete Textanalyse konturieren sich in diesem Zusammenhang zwei Leitfragen: 1. Wie markieren bzw. reflektieren die literarischen Texte Semprúns das Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktualität, das Zeugenschaftstexten eingeschrieben ist? 2. In welchem Verhältnis sind diese Texte – ich werde mich vor allem auf *L'écriture ou la vie, Schreiben oder leben* beziehen – zu spezifischen Erinnerungspolitiken zu denken?

#### FAKTUALITÄT UND FIKTIONALITÄT ALS SPANNUNGSFELD BEI JORGE SEMPRÚN

Die beiden Städte Madrid und Paris stehen als Geburts- und Sterbeort Jorge Semprúns symptomatisch für die europäische Dimension des erinnerungskulturellen Beitrags, den der in Spanien geborene und vor dem Bürgerkrieg nach Frankreich geflohene Autor und Intellektuelle leistet. Man mag ihn als paradigmatische Persönlichkeit ansehen, die in zahlreichen

<sup>12</sup> Dass das Erzählen konstitutiv für das Zeugnis ist, betont Neuhofer im Anschluss an Ricœur, vgl. NEUHOFER 2006, S. 25.

<sup>13</sup> Vgl. SCHMIDT 2014, S. 188-190. Das kulturelle Gedächtnis ließe sich dabei als Geflecht aus Erinnerungsprozessen und individuellen bzw. gesellschaftlichen oder nationalen Identitätskonstruktionen und politischen Legitimationen bestimmen, vgl. KALISKY 2013, S. 29.

<sup>14</sup> Zu Aleida Assmanns Unterscheidung von Funktions- und Speichergedächtnis, – ersteres bezeichnet das selektive, von Gruppen getragene und an deren Werte gebundene Gedächtnis, zweites die “amorphe Masse” ungebundener, “bedeutungsneutraler Elemente” – vgl. ERLI 2017<sup>3</sup>, S. 27-28.

Texten nicht nur maßgeblich zum kulturellen Gedächtnis Europas beiträgt, sondern auch Einblicke in Mechanismen und Funktionsweisen von Erinnerungsbildung gewährt. Als Mitglied der *Résistance* wird Semprún während der deutschen Besatzungszeit 1943 gefangen genommen und 1944 nach Buchenwald deportiert; nach seiner Befreiung aus dem Lager ist er zunächst für die UNESCO tätig, engagiert sich aber zunehmend für die Kommunistische Partei Spaniens, der er seit der Zeit im Maquis angehört und ist schließlich unter Verwendung verschiedener falscher Identitäten im spanischen Untergrund aktiv. 1962 wird er von der Partei aus Sicherheitsgründen nach Frankreich zurückbeordert, zwei Jahre später wegen Differenzen mit der Parteiführung ausgeschlossen; politisch aktiv wird er erst zwischen 1988 und 1991 wieder, diesmal als parteiloser spanischer Kultusminister in der Regierung Felipe González’.

Hatte Semprún bereits vor seiner Deportation nach Buchenwald zu schreiben begonnen, so nimmt er diese Tätigkeit nach langer Pause schließlich erst 1963 wieder auf. Das Ergebnis ist der ursprünglich auf französisch verfasste Roman *Le grand voyage, Die lange Reise*, der exemplarisch sowohl für die fast zwanzig Jahre nach dem Lageraufenthalt als auch für Semprúns Erinnerungs- und Lebensstrategien stehen mag: Die Lagererfahrung selbst bleibt hier elliptisch ausgespart.

Ich möchte den Text wie auch die anschließende, sehr aktive Werkphase, in der Semprún Drehbücher u.a. für Costa Gavras oder Alain Resnais und vor allem Texte verfasst, in denen es um eine kritische Auseinandersetzung mit der KP in- und außerhalb Spaniens geht, als Phase eines *inszenierten Vergessens* bezeichnen<sup>15</sup>. Inszeniert deshalb, weil der Autor hier das Maskenspiel der Zeit im Untergrund literarisch weitertreibt und die Erinnerung an Lager und Holocaust vollständig ausklammert<sup>16</sup>. So behaupten etwa die autodiegetischen Stimmen in der *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977; *Federico Sánchez. Eine Autobiographie*, 1989), sie heißen Jorge und – in Anlehnung an einen der Decknamen – Federico, sie seien ohne großen Schaden aus Buchenwald herausgekommen.

Man kann diese Auslassung mit jenem Vergessen verknüpfen, das indi-

<sup>15</sup> Vordermark greift in diesem Zusammenhang Semprúns eigenen Begriff der “freiwilligen Amnesie” wieder auf, vgl. VORDERMARK 2008, S. 106-112.

<sup>16</sup> Zum Begriff der Masken und dem Gedanken des Maskenspiels, vgl. SEMILLA DURÁN 2005.

vidualpsychologisch aber auch gesellschaftlich-kulturell als konstitutives Element der Erinnerung angesehen wird, insofern ein *total recall* letztlich einer vollkommenen Auslöschung gleich käme<sup>17</sup>. Anschließen ließen sich hier verschiedene Überlegungen aus Harald Weinrichs Studie *Lethe* und vor allem Beobachtungen von Aurélie Kalisky, die die Genozid und Mneozid an den europäischen Juden ineinssetzt und die relativ spät einsetzende Ära des Zeugen betont; einbeziehen kann man den aus politischen Motiven internierten Semprún hier insofern, als er sich als Zeuge und Übermittler des jüdischen Massentodes ansah<sup>18</sup>.

Betrachtet man mit *Quel beau dimanche! Welch schöner Sonntag!* von 1980, den zweiten Roman, der in direktem Bezug zu Buchenwald steht und Episoden des Lagerlebens wiedergibt, so kann man ihn als eine schrittweise Annäherung an die literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Lagererfahrung ansehen. Schrittweise deshalb, weil auch dieser Text von Beobachtungen etwa zur Weimarer Klassik vor allem aber zur problematischen Rolle der Kommunisten in den Konzentrationslagern durchsetzt ist. Hier hinterfragt Semprún nicht nur Struktur und Funktionieren kommunistisch-sozialistischer Partei- und Staatsorganisation, sondern auch das eigene Engagement, das er später in einen konsequenten Bezug zu Buchenwald setzen wird. Ihren ersten literarischen Niederschlag findet diese Selbstreflexion in *L'écriture ou la vie – Schreiben oder leben* von 1994, an der Semprún nach Primo Levis Freitod zu arbeiten beginnt. Im Gegensatz zu den Stimmen Jorges und Federicos aus der *Autobiografía de Federico Sánchez* von 1977 fragt sich der Ich-Erzähler in *Schreiben oder leben*: „Bin ich wirklich zurückgekommen?“<sup>19</sup> und stuft sich als *révenant*, als Gespenst bzw. Wiedergänger ein.

Die enge Verzahnung von Leben und Zeugnis, die sich hier konturiert, lässt sich mit Neuhofer folgendermaßen verstehen:

Da das eigene Über- und Weiterleben in einem ontologischen Sinn dem Zeugnis vorausgeht und in einem pragmatischen Sinn das Erzählen des Nicht-Erzählbaren erst ermöglicht, wird dieses Bezeugen der eigenen Existenz notwendiger Teil des Textes. [...] [das] Engagement, das sich im Zeugnis offenbart, [bezieht sich dann] auch auf das eigene Leben, das damit Teil des Erzählgegen-

<sup>17</sup> Vgl. ERLI 2017<sup>3</sup>, S. 7.

<sup>18</sup> Vgl. WEINRICH 2000, vgl. KALISKY 2013.

<sup>19</sup> SEMPRÚN 1997, S. 234; im Folgenden zitiert als SL.

standes wird. Das eigene Leben geht also in seiner Kontinuität von der (erzählten) Vergangenheit bis in die Erzählgegenwart in die Textur des Zeugnisses ein und ist auch Gegenstand von der im Zeugnis zum Ausdruck kommenden 'Verteidigung'. Die Ich-Konzeption zum Zeitpunkt des Bezeugens wird so zum Ausgangspunkt des Zeugnisses und um Schlüssel für den Rezipienten, der diesem erst ein komplexeres Verständnis des Zeugnisses erlaubt<sup>20</sup>.

Vor diesem Hintergrund stellen sich die oben aufgezeigten Scheinparadoxien als eine Arbeit an der Konzeption dieses Ichs dar, die in der Folge auf ein Selbst rückschließen lassen, welches das Bedürfnis verspürt, die einmal formulierte Lebenserzählung und mit ihr die Lagererfahrung selbst beständig umzuinterpretieren und umzuschreiben. Dies geschieht mit dem Ziel, unterschiedliche autofiktionale Entwürfe zu produzieren, die sich nicht in Übereinstimmung bringen lassen und die das schriftlich Festgehaltene vor der endgültigen Fixierung und damit vor einer allzu einfachen Vereinnahmung bewahren<sup>21</sup>. Gleichzeitig weisen die verschiedenen Vergangenheitsversionen, die in engem Zusammenhang zu ihren jeweiligen Äußerungskontexten stehen, auf einen Mechanismus des kulturellen Gedächtnisses als Funktionsgedächtnis hin: die Erinnerungsfragmente, ihre Selektion und sogar ihre Wertung unterscheiden sich den Bedürfnissen der jeweiligen Situation entsprechend.

Ich hatte bereits Semprúns Arbeit als Drehbuchautor erwähnt – ein hervorragendes Beispiel für diese Diskordanzen bietet Alain Resnais Film *La guerre est finie* von 1965 (*Der Krieg ist vorbei*), der die autobiographisch geprägten Identitätswürfe rollenspielartig entwickelt und erkennen lässt, dass sich diese nicht in Einklang bringen lassen; filmisch umgesetzt wird das etwa mit Verfahren wie Kommentaren aus dem *off*, mit der Gegenläufigkeit von Ton- und Bildspur, Überblendungstechniken oder Bildsprüngen, die den Zuschauer desorientieren. Als eine weiterführende Perspektive, die sich mit Bezug gerade auf diesen Film entwickeln ließe, hier aber nicht weiter ausgeführt werden kann, ließe sich das Konzept der Automedialität heranziehen: Der Begriff reflektiert im Sinne Jörg Dünnes die Tatsache, dass der Selbstbezug eines Subjekts immer schon auf die mediale Veräußerung angewiesen ist, d.h. das erst die *mediale Zäsur* oder *Unterbrechung* den

---

<sup>20</sup> NEUHOFER 2006, S. 26.

<sup>21</sup> Den Begriff des Autofiktionalen bringt auch Siguán in Anschlag, vgl. SIGUÁN 2014, S. 149-158.

imaginären Selbstbezug hervorbringt; wenn man in diesem Zusammenhang über die subjektformierende Macht eines Mediendispositivs nachdenkt – in Semprúns Fall dem der Schrift – so könnte verständlich werden, warum er sich für die autobiographische Auseinandersetzung zunächst dem Film zuwendet, der ihm für das Spiel der Masken, Selbstinszenierung und Reinszenierung womöglich mehr Freiheiten lässt<sup>22</sup>.

Wenn sich Semprún dann in *Schreiben oder leben* literarisch dem eigenen Selbst und den Erlebnissen in Buchenwald, d.h. dem *nackten Leben* im Sinne Agambens widmet, dann setzt er dieses Maskenspiel fort. Er komponiert eine vielschichtige autofiktionale Erzählung, die obsessive Erinnerungsbilder mit intermedialen Referenzen auf die moderne Literatur und Malerei kombiniert. Das Ergebnis ist ein Gewebe aus Erinnerungen und Selbsterkundung, das unterschiedliche Zeitebenen vermischt und die Paradoxien einer Erzählung offenlegt, die in einem Zwischenraum angesiedelt ist, der von der Bezeugung des Todes der anderen und dem Bericht vom eigenen Überlegungen markiert wird<sup>23</sup>.

Damit überschreitet der digredierende Text Gattungsgrenzen, die zwischen historischer Chronik und Roman, metafiktionalem Traktat und philosophisch-politischer Essayistik verlaufen. Er ist von wiederkehrenden Formeln und Bildern, von Metaphern und Metonymien gekennzeichnet, die sein Spezifikum ausmachen und der Leserschaft in langen autoreflexiven Passagen das lange gewährte Schweigen erklären:

Alles würde von neuem beginnen nach dieser Art Glück, diesen tausend winzigen und zerreißenen Glücksmomenten. Alles würde von neuem beginnen, solange ich am Leben wäre: vielmehr ins Leben zurückkehrte. Solange ich versucht wäre zu schreiben. Niemals würde das Glück des Schreibens, das begann ich zu ahnen, das Unglück des Gedächtnisses auslöschen. Ganz im Gegenteil: es schärfte, vertiefte, belebte es. Machte es unerträglich. Nur das Vergessen könnte mich retten. (SL 194)

Der Schreibprozess wird dabei metaphorisch zum gleißenden Krebs, der auf die existentielle Dimension des Schreibens verweist, die bereits der Titel von *Schreiben oder leben* beinhaltet:

<sup>22</sup> Vgl. DÜNNE 2008.

<sup>23</sup> Zu Funktion und Gestaltung der Überlagerungen allgemein, vgl. NEUHOFER 2006; zu diesbezüglich übergreifenden Reflexionen vgl. *ebd.*, S. 35-36.

Gleich einem gleißenden Krebs zerfraß der Bericht, den ich Brocken für Brocken, Satz für Satz meinem Gedächtnis entriß, mein Leben. Zumindest meine Lebenslust, mein Verlangen, in dieser armseligen Freude zu verharren. Ich wußte mit Sicherheit, daß ich an einen Punkt kommen würde, wo ich mein Scheitern zur Kenntnis nehmen mußte. Nicht, weil es mir nicht gelang zu schreiben: vielmehr weil es mir nicht gelang, das Schreiben zu überleben. Nur ein Selbstmord könnte diese unvollendete endlose Trauerarbeit besiegeln, ihr willentlich ein Ende setzen. Oder aber das Unvollendete selbst würde ihr, willkürlich, ein Ende setzen, durch den Verzicht auf das Buch, an dem ich schrieb. [...] Man umsorgte den Wiedergänger, der ich war. Ich ließ mich lieben, und ich versuchte zu schreiben. Vielmehr: ich versuchte, das Schreiben zu überleben, das meine Seele zerfraß. (SL 232-233)

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben, die "Ich-Konzeption zum Zeitpunkt des Bezeugens" im Sinne Neuhofers wird in diesem frühen Stadium zu einem bedrohlichen Akt, der letztlich in die *amnésie volontaire*, die Gleichsetzung von Vergessen und Leben mündet:

[...] ins Leben zurückgekehrt [...] Das heißt ins Vergessen: das Leben hatte diesen Preis. Ein vorsätzliches, systematisches Vergessen der Lagererfahrung. Auch ein Vergessen des Schreibens. Denn es kam nicht in Frage, irgend etwas anderes zu schreiben. Es wäre lachhaft, sogar schändlich gewesen, irgend etwas zu schreiben und damit diese Erfahrung zu umgehen. Ich mußte zwischen dem Schreiben und dem Leben wählen, ich habe letzteres gewählt. Ich hatte eine lange Kur der Aphasie, der bewußten Amnesie gewählt, um zu überleben. (SL 233)

Mit diesen Überlegungen zur Inkompatibilität zwischen Vergangenheits-schreiben und Gegenwarts- und Zukunftsleben geht das Bedürfnis einher, nicht auf den Status des Zeugen reduziert zu werden, wie er sich in der europäischen Shoah-Literatur etabliert hat:

Es gibt viele Hindernisse, die dem Schreiben im Wege stehen. Zum Teil rein literarische. Denn ich will keine bloße Zeugenschaft. Ich will mir von vornherein die Aufzählung der Leiden und Schrecknisse ersparen. Andere werden sich ohnehin darin versuchen ... Andererseits bin ich heute außerstande, mir eine romanhafte Struktur, in der dritten Person, vorzustellen. Ich habe nicht einmal den Wunsch, diesen Weg einzuschlagen. Ich brauche also ein "ich" der Erzählung, das sich von meiner Erfahrung speist, jedoch über sie hinausgeht, fähig, Imaginäres, Fiktives mit einzubeziehen ... Freilich eine Fiktion, die ebenso erhellend wäre wie die Wahrheit. Die dazu beitragen würde, daß die Realität real, die Wahrheit wahrscheinlich wirkt. (SL 199)



M.E. wird hier das Spannungsverhältnis von Fiktionalität und Faktualität oder besser die dem *témoignage* innewohnende Spannung aufgerufen, die ich eingangs erwähnt hatte; gleichzeitig verweist das Zitat auf die Differenz zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis. So wird die Absicht angesprochen, einen literarischen Text zu verfassen, der sich dem Aufzählungscharakter historischer oder dokumentarischer Darlegungen verweigert und ästhetische Strategien im engeren Sinne entwirft. Damit wendet sich Semprún implizit gegen einen Zeugenschafts-Begriff, der den Zeugen hinter die Bedeutung des Bezeugten zurücktreten lässt, wie dies für Texte über die Shoah – anders als im lateinamerikanischen *testimonio*, das dem Zeugen selbst eine zentrale Rolle beimisst – paradigmatisch zu sein scheint<sup>24</sup>.

#### LITERARIZITÄT UND SENSUALISMUS ALS ETHISCHES PROGRAMM BEI SEMPRÚN

Als Semprún mit der Arbeit an dem 1994 veröffentlichten Text beginnt, ist er von einer Kontinuität extremer Gewalt in unterschiedlichen politischen Regimen, von „einer nicht hintergehbaren katastrophischen Grundfigur von Geschichte“ überzeugt<sup>25</sup>. Dies schlägt sich einerseits in einer resignativen Erzählweise und entsprechenden politischen Urteilen nieder, andererseits aber auch in einem als ethische Aufgabe begriffenen Schreibprozess selbst. Dementsprechend ist der Text von schockierenden Bildern durchsetzt, die ganz unterschiedlichen historischen Kontexten entstammen und die Geschichte als eine unaufhörliche Abfolge von Gewalt und Tod ausweisen. Sie münden in eine Überlagerung und Vermischung verschiedener Gedächtnisschichten, wie sich etwa in der Schilderung eines Madridbesuchs von 1952 zeigt, bei dem der Ich-Erzähler mitten im Spanien Francos plötzlich das Bild eines zu Beginn der 1930er Jahre erschossenen Arbeiters vor Augen kommt.

Zu den zentralen literarischen Strategien, die Semprún entwickelt, um dem Leser eine Teilhabe an dieser Gewalt zu ermöglichen, gehört die Bedeutung, die körperlichen Empfindungen und Sinneswahrnehmungen mit Bezug auf die Themen Traum und Tod eingeräumt wird. Sie prägen bereits die ersten Seiten von *Schreiben oder leben* und zeigen ferner ein von R.G. Renner betontes Verfahren, dem entsprechend Semprún die Erinnerung an

<sup>24</sup> Vgl. NEUHOFER 2006, S. 24.

<sup>25</sup> RENNER 2013, S. 242.

das Lager zum Zentrum einer rhetorischen Ordnung macht, die sich um verschiedene konventionalisierte Tropen zentrieren lässt<sup>26</sup>. So berichtet der Erzähler etwa von dem Schrecken, den sein Anblick offenbar bei den amerikanischen und französischen Soldaten ausgelöst hat, die Buchenwald befreiten: “Sie stehen vor mir, mit aufgerissenen Augen, und ich sehe mich plötzlich in diesem schreckensstarrten Blick: ihrem Entsetzen. [...] Sie sehen mich an, mit verstörten Augen voller Grauen.” (SL 11) Aus dem Eindruck zieht er die Schlussfolgerung:

Es bleibt also nur mein Blick, schließe ich daraus, der sie derart beunruhigen kann. Es ist das Grauen meines Blicks, das der ihre offenbart, von Grauen erfüllt. Wenn ihre Blicke ein Spiegel sind, dann muß ich eine irren, verwüsteten Blick haben. (SL 12)

Hier nimmt er die alte Metapher von den Augen als Spiegel der Seele wieder auf, um gleichzeitig den Blick metonymisch auszugestalten: Die Augen bezeugen den Prozess der Entmenschlichung und Degradierung, den Schrecken und den zigfachen Tod, dem sie im Lager beigewohnt haben. Dieser unaufhörliche und multiple Tod wird besonders in der Darstellung des langsamen Sterbens von Maurice Halbwachs deutlich, bei dem er studiert hatte und dessen Wirkung auf ihn er folgendermaßen beschreibt:

Eine Art körperliche Traurigkeit überfiel mich. Ich dämmerte in dieser Traurigkeit meines Körpers. In dieser fleischlichen Bestürzung, die mich mir selbst unbewohnbar machte. Die Zeit verging, Halbwachs war tot. Ich hatte den Tod von Halbwachs durchlebt. (SL 58)

Jenseits der visuellen oder auch körperlichen Empfindungen, ruft der Erzähler in *Schreiben oder leben* mit Bezug auf die Krematorien einen olfaktorischen Sinneseindruck in Erinnerung, jenen von Léon Blum als “sonderbaren Geruch” (SL 13) beschriebenen Eindruck, der sich ebenso wie die Erinnerungsbilder völlig unvermittelt einstellen kann oder auch im Sinne einer *mémoire volontaire* herbeigerufen werden kann, um einen Erinnerungsprozess zu initiieren:

Es bedürfte nur eines Augenblicks, irgendeines, ganz zufällig, unversehens, überraschend, unvorbereitet. Oder, im Gegenteil, eines reiflich überlegten Ent-

---

<sup>26</sup> Vgl. *ebd.*

schlusses. Und der sonderbare Geruch würde sofort auftauchen, in der Realität des Gedächtnisses. Ich würde in ihm wiedergeboren, ich würde sterben, wenn ich in ihm wieder auflebte. Ich würde mich, durchlässig, dem betäubenden Modergeruch dieser Todesmündung öffnen. (SL 15)

Die Öfen des Krematoriums tauchen noch an anderer Stelle auf, sie bevölkern nämlich die Träume oder besser gesagt die Alpträume des Ich-Erzählers, der mitten in der Nacht aus dem Schlaf hochschreckt, allerdings nicht – wie er schreibt – um aus dem Alptraum zu erwachen, sondern vielmehr um in denjenigen der Wirklichkeit überzugleiten, womit die Unentrinnbarkeit der Erinnerung deutlich wird:

Ich war jählings aufgewacht, um zwei Uhr morgens. ‘Aufgewacht’ ist übrigens nicht der angemessenste Ausdruck, auch wenn er richtig ist. Denn ich hatte zwar, zusammenzuckend, die Wirklichkeit des Traums verlassen, aber nur, um in den Traum der Wirklichkeit einzutauchen: vielmehr in den Alptraum. [...] *Krematorium ausmachen!* sagte die deutsche Stimme. (SL 184-185)

Ich war jählings aufgewacht. Aber das Erwachen beruhigte nicht, verscheuchte nicht die Angst, im Gegenteil. Es vertiefte sie, während es sie gleichzeitig verwandelte. Denn die Rückkehr zum Wachzustand, zum Gipfel des Lebens war an sich schreckenerregend. Weil das Leben ein Traum war nach der gleißenden Wirklichkeit des Lagers, die schreckenerregend war. (SL 187)

Die Rückkehr zum Schreiben und der Schreibakt an sich machen bereits eine gewisse Aufgabe deutlich, vor die sich der Überlebende gestellt sieht und die in die Pflicht mündet, das radikal Böse zu erforschen.

[Man muss manchmal im Namen der Geretteten sprechen.] In ihrem Namen, ihrem Schweigen sprechen, um ihnen die Sprache wiederzugeben. (SL 167)

In Buchenwald gehörten die SS-Leute, die *Kapos*, die Spitzel, die sadistischen Folterer ebenso zur menschlichen Spezies wie die Besten, Reinsten unter uns, den Opfern ... Die Grenze des Bösen ist nicht die Grenze des Unmenschlichen, es ist etwas ganz anderes. Daher die Notwendigkeit einer Ethik, die diesen konstitutiven Grund transzendiert, in dem sowohl die Freiheit zum Guten wie die zum Bösen wurzelt ... Eine Ethik also, die sich ein für allemal von den Theodizeen und Theologien befreit, da Gott der Definition nach – die Thomisten haben es zur Genüge verkündet – am Bösen unschuldig ist. Eine Ethik des Gesetzes und seiner Transzendenz, der Bedingungen seiner Herrschaft, folglich der Gewalt, deren sie notwendig bedarf... (SL 198)

Damit formuliert *L'écriture ou la vie* am Ende die Perspektive auf eine

Ethik hin, die auch die Ethik des Zeugen selbst impliziert: Am Leben zu bleiben bedeutet für den französisch-spanischen Autor und Intellektuellen, die Erinnerungen von Tod und Gewalt zu verschriftlichen, um der totalen Auslöschung der massenhaft namenlos Ermordeten etwas entgegenzusetzen. Über das Vergessen hinaus stellt die Literarästhetik, die Semprún in seinen Zeugnissen entwickelt und die mit ihren Überlagerungen, Diskordanzen und der Einführung phantastischer Elemente die Grenzen von Fiktionalität und Faktualität verschleift, selbst eine spezifische Form von Ethik dar: Sie sperrt den Text gegen vereinnahmende Memoriapraktiken wie Semprún sie bei ehemaligen Mitgefangenen in der DDR beobachtet, d.h. er durchkreuzt entsprechende Memoriaregime.

*Bibliographie*

- BARNET Miguel (1966), *Biografía de un cimarrón*, Havanna.
- BARNET Miguel (1998), *La fuente viva*, Havanna.
- BEVERLY John (1989), *The Margin at the Center: On Testimonio*. In «Modern Fiction Studies», N. 35, 11-28.
- BURGOS Elizabeth (1985) [1982], *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Mexiko.
- DERRIDA Jacques (2005), *Poétique et politique du témoignage*, Paris.
- DÜNNE Jörg (2008), *Allgemeine Einleitung. Automedialität*. In ders. / C. Moser (Hgg.), *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München, 7-18.
- EISENSTAEDT Eva (2007), *Sobrevivir dos veces. De Auschwitz a Madre de la Plaza de Mayo. Relato testimonial*, Buenos Aires.
- ERLL Astrid (2017<sup>3</sup>), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart/ Weimar.
- HALFON Eduardo (2008), *El boxeador polaco*, Valencia.
- KALISKY Aurélia (2013), *D'une catastrophe épistémologique ou la catastrophe génocidaire comme négation de la mémoire*. In T. Klinkert/ G. Oesterle (Hg.), *Katastrophe und Gedächtnis*, Berlin/ Boston, 18-74.
- NEUHOFER Monika (2006), «*Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé*». *Jorge Semprún's literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt M.
- NICKEL Claudia / ORTIZ WALLNER Alexandra (2014), *Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen: Zeugenschaft in der Romania*. In dies. / dies. (Hg.), *Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen*, Heidelberg, 7-15.
- RENNER Rolf G. (2013), *Umschreiben und Erschreiben. Das Erinnern der Katastrophe bei Semprún und Sebald*. In T. Klinkert/ G. Oesterle (Hg.), *Katastrophe und Gedächtnis*, Berlin/ Boston, 241-256.
- SCHMIDT Sibylle (2014), *Was bezeugt Literatur? Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion*. In C. Nickel/ A. Ortiz Wallner, *Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen*, Heidelberg, 181-191.
- SEMILLA DURÁN María Angélica (2005), *Le Masque et le Masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse.
- SEMPRÚN Jorge (1997), *Schreiben oder Leben*, Frankfurt/M.
- SIGUÁN Marisa (2014), *Schreiben an den Grenzen der Sprache: Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub*, Boston/Berlin.
- VORDERMARK Ulrike (2008), *Das Gedächtnis des Todes. Die Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Semprúns*, Köln/ Weimar/ Wien.
- WALTER Monika (2000), *Testimonio y melodrama: en torno a un debate actual sobre Biografía de un cimarrón y sus consecuencias posibles*. In J. Reinstädler / O. Ette, (Hg.), *Todas las islas, la isla*, Madrid/Frankfurt M., 27-38.
- WEINRICH Harald (2000<sup>3</sup>), *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München.

# ERLEBTE GESCHICHTE: JULIA FRANCK'S *DIE MITTAGSFRAU*

Ulrike Böhmel Fichera

## I

Historische Romane werden häufig in Zeiten eines problematischen Verhältnisses zur eigenen Geschichte geschrieben, wie sich etwa an der Blüte dieser Gattung in der Exilliteratur ablesen lässt<sup>1</sup>. Sie dienen u.a. der Selbstversicherung, indem sie die geschichtlichen Prozesse und deren Zustandekommen reflektieren und den Handlungsspielraum des Einzelnen vermessen. Nach der Wende und den folgenden Jahrzehnten wird denn auch in der Geschichtswissenschaft, in den Sozialwissenschaften und in der Literatur erneut intensiv die deutsch-deutsche Vergangenheit verhandelt. Die politische Wiedervereinigung beider deutscher Staaten 1990 verändert zudem die rückblickende Perspektive auf die Ereignisse und Entwicklungen des 20. Jahrhunderts entscheidend. Seit den 90iger Jahren ist eine Vielzahl von literarischen Werken publiziert worden, die sich mit der jüngeren und jüngsten deutschen Geschichte auseinandersetzen. In den allerletzten Jahren werden diese Themen zunehmend auch in der Massen- bzw. Unterhaltungsliteratur aufgegriffen<sup>2</sup>.

Der Blick auf die Vergangenheit artikuliert sich in sehr unterschiedlicher Art und Weise. Monika Maron, Tanja Dückers, Dagmar Leupold und Eugen Ruge etwa erzählen breiter angelegte Familiengeschichten<sup>3</sup>, wobei das Augenmerk auf die Abfolge mehrerer Generationen gerichtet wird. Andere Autoren beschränken sich auf bestimmte Zeiträume oder auf einzelne soziale und politische Erscheinungen wie die letzten Jahre der DDR in Tellkamps *Der Turm*, Christoph Heins Auseinandersetzung mit dem Ter-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu NYSSSEN 1974 sowie HEEG 1977.

<sup>2</sup> Beispiele dafür sind HANSEN 2015 und BORRMANN 2017.

<sup>3</sup> Vgl. MARON 1999; DÜCKERS 2004; LEUPOLD 2004; RUGE 2011. Vgl. dazu COSTAGLI 2017.

rorismus der RAF oder Hans-Ulrich Treichel mit seinen Nachforschungen über den vermissten Bruder<sup>4</sup>.

Die italienische Germanistin Elena Agazzi hat Anfang des neuen Jahrtausends in *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte: drei Generationen deutscher Schriftsteller und Fragen der Vergangenheit*<sup>5</sup> einen systematisierenden Überblick über die verschiedenen Generationen von Schriftstellern gegeben, die unterschiedliche Phasen der literarischen Aufarbeitung repräsentieren. Die dritte Generation fasst sie unter dem bezeichnenden Titel *Von der Geschichte besessen* zusammen. Diese späte *Geschichtsbesessenheit* ist bekanntlich eine Folge der lange Zeit missachteten und nachhaltig verdrängten Probleme in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und wird von diesen Autoren/Innen noch stärker als in den vorangegangenen Generationen als eine moralische Aufgabe angesehen: “Das möchte man wohl vergessen, darf es aber nicht vergessen”<sup>6</sup>.

Obwohl hier nicht auf die öffentlichkeitswirksame Etikettierung als *literarisches Fräuleinwunder*<sup>7</sup> in der deutschen Literatur eingegangen werden soll, ist nicht zu übersehen, dass sich in den letzten Jahren insbesondere eine Reihe von jüngeren Autorinnen, häufig mit einem familiären Ursprung in der ehemaligen DDR, mit der deutschen Vergangenheit auseinandergesetzt hat. Dort war offensichtlich ein erhöhter Bedarf an rückschauender Klärung in der Literatur vorhanden<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> TELLKAMPS Roman kam 2008 heraus, HEINS 2005, TREICHELs Trilogie über die Flucht seiner Familie aus den deutschen Ostgebieten und die Suche nach Spuren des Bruders erschien zwischen 1998 und 2008.

<sup>5</sup> Vgl. AGAZZI 2005.

<sup>6</sup> AGAZZI 2005, S. 120. Dazu die Historikerdebatte der 70er Jahre, vgl. PIPER (Hg.) 1987.

<sup>7</sup> Das sogen. “literarische Fräuleinwunder” in Absetzung des in den USA erfundenen Ausdrucks “Fräuleinwunder” für einige deutsche Modelle der Nachkriegszeit, wurde von Volker Hage in einem «Spiegel»-Artikel im März 1999 ausgerufen. Das Schlagwort erwies sich eine Zeit lang als nützlich für die Werbung und um besondere Aufmerksamkeit auf die Werke von Schriftstellerinnen wie Juli Zeh, Julia Franck, Judith Hermann, Alexia von Lange, Zoe Jenny und Ricarda Junge u.a. zu lenken. Julia Franck hat sich in Zeitungs-Interviews mehrfach dazu geäußert, vgl. FRANCK 2008, S. 229-235, wo sie Stellung nimmt: “Der Stempel Fräuleinwunder grenzt Frauen auf radikale und sichtbare Weise aus der ernstzunehmenden Literatur aus, er dient lediglich ihrer Vermarktung” (S. 231).

<sup>8</sup> Hier seien beispielhaft die Romane *Heimsuchung* (2008) von Jenny Erpenbeck und *Machandel* (2014) von Regine Scheer genannt. In der BRD beschäftigte sich Natascha Wodin (*Sie kam aus Mariupol*, 2017) mit einem bisher noch kaum erforschten Thema,

Der historische Roman bzw. das historische Sujet war in der Exilliteratur eine eher männliche Domäne<sup>9</sup>. Anna Seghers, die bei weitestem bekannteste Autorin der Zeit, bevorzugte schon damals und verstärkt nach 1945 Themen der Zeitgeschichte, während Heinrich und Thomas Mann, Alfred Neumann und Lion Feuchtwanger, um nur einige wenige bekanntere Protagonisten des *anderen Deutschlands* zu nennen, Vergleiche mit der Vergangenheit zogen. Erst in der Nachkriegszeit konstituierte sich mit Ingeborg Bachmann und Christa Wolf eine weibliche literarische Traditionslinie in der deutschen Literatur, die bewusst weiblichen Stimmen der Vergangenheit nachspürte und sich der mehrheitlichen, männlich orientierten Literaturgeschichte entgegensetzte<sup>10</sup>. Christa Wolf setzte sich bekanntlich intensiv mit Anna Seghers' Werk auseinander, das in der ehemaligen DDR kanonisiert war.

Unser heutiger, inzwischen bedeutend umfangreichere Wissensstand sowie die schnellere Verbreitung des allgemeinen wie auch des spezialisierten Wissens über die geschichtlichen, politischen und sozialen Entwicklungen, die vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg und zur Shoah führten, haben den Blick auf die deutsche Vergangenheit stark verändert. Zudem haben die methodischen Weiterentwicklungen in den Kulturwissenschaften und besonders in der Geschichtswissenschaft dazu beigetragen, dass einige der vormaligen Sicherheiten verloren gingen, dass inzwischen eine Vielfalt von Perspektiven nebeneinanderbestehen<sup>11</sup>.

Mit der Verbreitung von theoretischen Ansätzen, die in der allgemeinen,

---

nämlich der Situation der russischen Zwangsarbeiter/Innen während des Dritten Reiches. Der Beitrag von Lucia Perrone Capano in diesem Band setzt sich u. a. mit diesem Text auseinander.

<sup>9</sup> Georg Lukács legte seine Abhandlung über den historischen Roman 1937 vor, als in den Exil-Zeitschriften eine Debatte über den Sinn historischer Romane im Exil begonnen hatte. Am bekanntesten sind die historischen Romane von Thomas Mann (*Die Joseph-Trilogie*) und Heinrich Mann (die beiden *Henri Quatre*-Romane), Lion Feuchtwanger (*Der falsche Nero, Josephus*), Franz Werfel (*Die vierzig Tage des Musa Dagh*), Bertholt Brecht (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*). Eine kritische Würdigung der Gattung findet sich bei KÖPKE 1987, S. 76-83.

<sup>10</sup> Hier sei auf Christa Wolfs 'Wiederentdeckung' von Karoline von Günderrode verwiesen, die zu weiteren Nachforschungen angeregt hat, deren Ergebnisse in der heutigen Literaturkritik zu Neubewertungen geführt hat, wie etwa im Fall von Sophie von La Roche und Annette von Droste-Hülshoff.

<sup>11</sup> Dazu ANKERSMITH 2010, S. 13-38.



männlich dominierten Geschichtswissenschaft das Alltagsleben der Menschen erforschten<sup>12</sup>, kamen auch die Lebensumstände von Frauen stärker ins Blickfeld, wodurch sich neue Perspektiven für die Forscher/Innen von Frauengeschichte einerseits sowie für den historiographischen Diskurs insgesamt eröffneten. Seit den 70er Jahren wird "die Geschichte von Frauen als Frauen"<sup>13</sup> in der deutschen (und europäischen) Geschichte nachhaltiger ins Blickfeld genommen<sup>14</sup>. Die bis dahin allgemein für gültig befundene Prämisse, *Geschichte* werde von Männern gemacht und Frauengeschichte sei ein Sonderfall<sup>15</sup>, wurde zunehmend hinterfragt, neue Fragen wurden formuliert und zogen neue Forschungsperspektiven nach sich, die die traditionelle "Geschlechterblindheit"<sup>16</sup> zu überwinden suchten.

Dabei rückte die damals jüngste Vergangenheit, die Zeit zwischen 1933 und 1945, auch aus (auto)biographischen Gründen, zuerst in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses:

Die Beschäftigung mit der Vergangenheit hatte hier eine unmittelbar identitätsstiftende Funktion: Man suchte nach der Geschichte der Mütter und Großmütter und nach den Spuren, die diese Geschichte im Bewußtsein der Töchter und Enkelinnen hinterlassen hatte.<sup>17</sup>

Im Verlauf der historischen Frauenforschung wurde mit der Zeit die anfangs schematische Gegenüberstellung von Opfern (Frauen) und Tätern (Männer) überwunden, so dass der Blick auf die historische Vielfalt und Widersprüchlichkeit frei wurde, was auch erlaubte, Frauen als Täterinnen zu erkennen<sup>18</sup>. Inzwischen werden den großen epochenübergreifenden Geschichtskon-

---

<sup>12</sup> Hier kann allgemein auf die Verbreitung von sozialgeschichtlichen Untersuchungen, auf methodische Neuerungen wie die Nutzung von autobiographischen Erzählungen oder von Interviews in der *Oral History* oder auch auf Carlo Ginzburgs Konzept einer *Mikrogeschichte* verwiesen werden. Dazu SIMONIS 2010, S. 221-244.

<sup>13</sup> Vgl. BOCK 1988, S. 364-391.

<sup>14</sup> Dazu FREVERT 1988, S. 240-262.

<sup>15</sup> Vgl. BOCK 1988, S. 368. Eine außerordentlich kenntnisreiche Kritik an der Vorstellung einer *Sondergeschichte* oder einem *Sonderproblem* hat POMATA 1990, S. 341-385 (online verfügbar) vorgelegt.

<sup>16</sup> BOCK 1988, S. 374.

<sup>17</sup> FREVERT, 1988, S. 245.

<sup>18</sup> Dazu BOCKS Untersuchungen zur nationalsozialistischen Geschlechterpolitik, zuerst in der italienischen Ausgabe 1992, S. 176-212, danach in der deutschen Übersetzung 1995, S. 173-204.

struktionen multiperspektivische Untersuchungen zu beschränkten Themen<sup>19</sup> gegenübergestellt. Geschichte wird als *Geschlechtergeschichte* aufgefasst, die alltägliche Lebensrealität von Frauen unter geschlechtsspezifischen Aspekten untersucht, so dass die biologistische Fixierung auf angeblich natürliche, d.h. zeitlose Verhaltensweisen definitiv *ad acta* gelegt wurde.

## II

Julia Francks Roman *Die Mittagsfrau* (2007) handelt von etwa demselben Zeitraum wie *Die Toten bleiben jung* (1949) von Anna Seghers, also die Zeit von Anfang des 20. Jahrhunderts bis nach dem Zweiten Weltkrieg, allerdings mit einer grundlegend anderen Sichtweise und einem Ansatz, der offensichtlich dem Status der nachgeborenen Franck geschuldet ist. Hatte Seghers noch viele der erwähnten politischen Ereignisse selbst miterlebt, sind diese für Franck definitiv Vergangenheit und erfordern eine detaillierte Rekonstruktion. Ihr Roman ist Teil der heutigen 'Gedächtnisliteratur'<sup>20</sup> und ist Francks bisher größter Erfolg. Das Werk wurde im Erscheinungsjahr mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet<sup>21</sup>.

Es setzt ein mit einem Prolog, mit einer *unerhörten Begebenheit*: eine Mutter verlässt ihren siebenjährigen Sohn in den Nachkriegswirren auf dem überfüllten Bahnhof von Pasewalk in Mecklenburg-Vorpommern. Franck selbst benutzt in einem Interview mit Bovenschen den biblisch anmutenden Ausdruck "aussetzen"<sup>22</sup>, was den Sachverhalt moralisch einordnet. Beide werden sich nie wieder begegnen. Die Rahmenhandlung aus Prolog und Epilog stellt der im Hauptteil rekonstruierten Geschichte der Protagonistin Helene Würsich die Sichtweise des Sohnes Peter gegenüber. Damit wird ein dramatischer Akzent gesetzt, der eine emotionale Verstärkung erreicht und zugleich den Problemhorizont so erweitert, dass die Geschichte von Helene (und ihrem Sohn) einen allgemeineren Sinn bekommt, also über den Einzelfall hinausweist. Dazu tragen im übrigen auch die Wechsel der Erzählperspektive im Hauptteil bei. Die meistens personale Sicht der Prota-

<sup>19</sup> BOCK 2014a, S. 7-18.

<sup>20</sup> BRAUN 2010. Zu dem weiteren Zusammenhang vgl. ASSMANN 2011, S. 213-225.

<sup>21</sup> Der Deutsche Buchpreis wird vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels für den besten deutschsprachigen Roman des Jahres vergeben.

<sup>22</sup> Vgl. BOVENSCHEN (o.J.).

gonistin wird immer wieder durch die Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers ergänzt, wodurch eine gewisse Distanz entsteht und klargestellt wird, dass keine Opfergeschichte intendiert ist. Das wird zudem durch die distanzierte, kühle Sprache der Darstellung unterstrichen.

Helene verlebt ihre Jugend mit ihrer älteren Schwester Martha bis zu ihrer *Flucht nach der Hauptstadt*<sup>23</sup> im Jahre 1923 in einem Elternhaus, das wegen der psychischen Probleme ihrer jüdischen Mutter kaum mehr als eine materielle Sicherheit bietet. Nach dem frühen Tod des Vaters lassen die Schwestern die Mutter in Obhut ihrer alten Kinderfrau in Bautzen zurück und verbringen die zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre bei einer vermögenden Tante in Berlin, die ihnen Unterkunft bietet. Helene begegnet ihrer großen Liebe und macht sich Hoffnungen auf eine Zukunft als Ärztin, die sich nach dem plötzlichen Unfalltod des Geliebten zerschlagen. In den 30iger Jahren geht sie nach langem Zögern eine Ehe mit dem überzeugten Nationalsozialisten Wilhelm Schmisch ein, der ihr zu einer neuen *arischen* Identität verhilft.

Nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes Peter 1937 verlässt der Mann sie um 1939. Sie nimmt ihre vormalige Arbeit als Krankenschwester wieder auf, zieht den Sohn unter erheblichen materiellen und organisatorischen Schwierigkeiten groß und überlebt so den Krieg, während ihre Tante als Jüdin deportiert wird und ihre ältere Schwester in einem Arbeitslager überlebt. Sie geht vollständig in ihrer Berufstätigkeit auf und verdrängt ihre eigenen emotionalen Bedürfnisse so radikal, dass sie immer mehr emotional verodet. Nach zweimaliger Vergewaltigung durch eine Gruppe siegreicher Russen nach Kriegsende, verlässt sie Peter auf dem Bahnhof Pasewalk, nicht ohne ihm die Adresse eines väterlichen Verwandten zugesteckt zu haben. Dieser nimmt ihn auch wirklich auf, wie aus dem Epilog hervorgeht, während sich Helene nur noch um ihre Schwester Marta kümmern wird.

In einem Interview mit ihrer Verlagslektorin Silvia Bovenschen, hat Franck einige autobiographische Bezüge aufgedeckt: ihr Vater wurde als Kind auf diese Art von seiner Mutter, einer Krankenschwester, verlassen. Gleichzeitig betont sie jedoch, dass es nicht um die Auseinandersetzung

---

<sup>23</sup> Die gleichnamige Erzählung von Sophie Mereau Brentano von 1806 ist auf eine weibliche Figur konzentriert, deren Umzug nach Berlin dieselbe Bedeutung hat wie für Helene, nämlich die Befreiung aus der provinziellen und sozial kontrollierten Umgebung der Heimatstadt.

mit der eigenen Familiengeschichte geht, wenn auch bestimmte Aspekte – etwa die jüdischen Wurzeln, auch der Nachname des verlassenen Sohnes – dieser entlehnt worden seien<sup>24</sup>.

Von der amerikanischen feministischen Kritik wurde der Roman vor allem als Auseinandersetzung mit dem Thema Mütterlichkeit im gegenwärtigen Deutschland gelesen<sup>25</sup> und zwar als Beitrag zur Debatte um den angeblich mangelnden Nachwuchs der Deutschen. Das trifft meiner Meinung nach nur sehr bedingt den problematischen Kern des Werks, das nachzuvollziehen versucht, wie eine bürgerliche Frau mit jüdischen Wurzeln die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebt, wie sie als Frau ihre Zeit wahrnimmt, welche politischen, sozialen und kulturellen Ereignisse ihre Situation beeinflussen und wie sie selbst ihr Leben gestaltet.

Vordergründig wird hier ein Einzelfall aufgerollt, wie allgemein in der Literatur, die von 'Ich-Geschichten'<sup>26</sup> lebt. Es geht um das Privat- und Gefühlsleben der Protagonistin und ihrer Beziehungen zu der Mutter, zu ihrer Schwester, ihrem Geliebten, ihrem Ehemann und ihrem Sohn – dies alles vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse im Deutschland. Schon als junges Mädchen und später als Frau kommt Helene mit den historisch entscheidenden Entwicklungen eher indirekt in Berührung, sie wohnt ihnen nicht bewusst oder aktiv bei, sondern ist von ihnen betroffen<sup>27</sup>. Die politischen und sozialen Veränderungen nehmen vielfältigen Einfluss auf ihr Leben, bestimmen in mehr als einer Hinsicht ihren Lebensweg, dessen Etappen in den Zwischentiteln des Romans (von dem jugendlichen *Die Welt steht uns offen* zu den Berliner Jahren, von *Kein schönerer Augenblick als dieser* zu dem abschließenden *Nachtfalle*) angedeutet werden.

Helenes Familie ist weiblich geprägt (auch dafür gibt es eine Parallele in der Familie der Autorin)<sup>28</sup> und stark durch die psychischen Störungen der

---

<sup>24</sup> Die Bekräftigung, dass es sich nicht um eine Familiengeschichte handelt, wird von COSTAGLI 2017 in seinen Ausführungen ignoriert, wenn er den Roman in eben dieses Genre autobiographischer Schriften einordnet.

<sup>25</sup> MERLEY HILL 2008, S. 209-28; HEFFERMAN 2011, S. 148-61. Die in Warwick lehrende Katherine STONE 2007, S. 153-169 konzentriert ihre Untersuchung auf die sexuelle Gewalt, der die Protagonistin ausgesetzt ist.

<sup>26</sup> Dazu GLASER 1980, S. 11.

<sup>27</sup> Eine Reihe von Hinweisen auf zeitgeschichtliche Ereignisse geben dem Leser bzw. der Leserin allerdings Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung.

<sup>28</sup> Vgl. das schon erwähnte Interview mit S. Bovenschen.

Mutter beeinflusst. Die Kinderfrau aus der Lausitz deutet den Töchtern die problematische Situation ihrer Mutter mit der Erzählung von der *Mittagsfrau*<sup>29</sup> an:

Mit einem merkwürdigen Lächeln bemerkte das Mariechen dann, ihre Dame, wie sie die Mutter nannte, weigere sich einfach mit der Mittagsfrau zu sprechen. [...] Dabei müsse die Dame nichts weiter tun, als der Mittagsfrau eine volle Stunde lang von der Verarbeitung des Flachses zu erzählen, nichts sonst. [...] Nur ein wenig Wissen weitergeben.<sup>30</sup>

Den Rückzug der Mutter, ihre Kommunikationsverweigerung, die schwer auf der Familie und besonders auf deren jüngstem Mitglied Helene lastet, wird sie Jahrzehnte später ihrem Sohn gegenüber wiederholen. Ihre Versuche, der mütterlichen Böartigkeit zu entkommen, scheinen anfangs zu gelingen, erweisen sich aber später als unzureichend, zuweilen als halbherzig. Zwar wird sie in ihren ersten jugendlichen Bemühungen vom Vater unterstützt, aber dieser ist der Mutter gegenüber zu schwach, ist auch zu lange Zeit während seines Kriegseinsatzes im Ersten Weltkrieg abwesend und stirbt zu früh, um ihr entscheidenden Halt geben zu können. Die Schwester Martha flüchtet sich frühzeitig in die Morphiumsucht, so dass Helene völlig auf sich gestellt ist in der Suche nach Alternativen für ein anderes und freieres Leben. Mit ihrer Eheschliessung gibt sie auf und fügt sich in die vielfältigen Beschränkungen weiblichen Lebens, die sie bis dahin zu überwinden versucht hatte.

Schon früh spielen die allgemeinen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen eine grosse Rolle. Der Vater stirbt an den Langzeitfolgen des Ersten Weltkrieges und lässt eine nach der Inflation ökonomisch ungesicherte Familie zurück. Als ebenso schwerwiegend erweisen sich die mentalitätsbedingten Vorurteile, denen sie schon als junges Mädchen ausgesetzt ist. In der Kleinstadt wird ihre jugendliche Tätigkeit in der Druckerei des abwesenden Vaters nicht gern gesehen, ihr wird schon früh stummer, hartnäckiger Wi-

<sup>29</sup> GRAU (1966), in seiner Untersuchung zur volkstümlichen Vorstellung eines Mittagsgespens, stellt heraus, dass dieser anfangs männliche Geist seit dem 19. Jahrhundert in einigen wenigen mittel- und ostdeutschen sowie slawischen Gebieten als *Mittagsfrau* bezeichnet wird. Der Kern der Vorstellungen dreht sich einerseits um die Böartigkeit der Figur, andererseits um die problematische Beziehung zu einem Kind. Franck gibt an, sich dabei auf eine "Lausitzer Legende" zu beziehen. vgl. GEU 2012, S. 1.

<sup>30</sup> FRANCK 2007, S. 142. Im Folgenden mit MF abgekürzt.

derstand entgegengesetzt. Man gibt ihr zu verstehen, dass die Arbeit an der Druckerpresse nicht für ein junges Mädchen geeignet sei, gibt ihr keine Chance, ihre Fähigkeiten zu beweisen bzw. diese zu vervollkommen. Schon mit 15 Jahren wird sie Krankenschwester, bekanntlich einer der wenigen Berufe, die für Frauen akzeptiert wurden.

In ihrem beruflichen Umfeld ist sie ähnlichen Diskriminierungen ausgesetzt. Als der ihr vorgesetzte Professor ihr eine zukünftige Mitarbeit in Aussicht stellt, sie dieses Angebot aber nicht wie erwartet geschmeichelt annimmt, sondern eigene Pläne für einen Umzug nach Berlin bekannt gibt, verändern sich seine Haltung und der Ton seiner Aussagen schlagartig. Er warnt sie vor Überschätzung des eigenen Könnens, ereifert sich über das Frauenstudium und gibt seiner Überzeugung Ausdruck, Frauen würden bestimmte Berufe wie den des Arztes nie ausüben können:

In einem Beruf, der Ausdauer, Kraft und Konzentration, ja das Beugen des Menschen in geistige und körperliche Zwänge bedeute, da hätten Frauen nichts verloren. Sie würden immer in zweiter Reihe stehen, einfach, weil in seiner Zunft nur die Besten forschen und praktizieren könnten. Der Professor geriet außer Atem. Schärfe des Geistes, darauf kommt es an. Er keuchte nur mehr [...].<sup>31</sup>

Er kritisiert Helenes Versuch, sich weiter bilden zu wollen, unverhältnismäßig heftig<sup>32</sup>. Ihr Ziel, sich als Ärztin zu verwirklichen, wird als Angriff auf die traditionelle Geschlechterordnung<sup>33</sup> erkannt und rücksichtslos gehandelt. So verwundert es auch nicht, dass derselbe Professor auf Frauen als Krankenschwester große Stücke hält und "voller Respekt und Ehrerbietung"<sup>34</sup> über deren Arbeit spricht.

Zugleich deutet sich in diesem Gespräch die latente sexuelle Gewalt männlicher Machtausübung an, der Helene in den folgenden Jahren wiederholt ausgesetzt ist. Indem ihr Vorgesetzter sie auf den ihr angeblich angemessenen, angestammten Platz verweist, berühren "seine Hände [...] scheinbar zufällig ihre Brüste: 'Was bilden Sie sich ein, Schwester? Glauben

---

<sup>31</sup> *Ebd.*, S. 159.

<sup>32</sup> Seit Ende des 19. Jahrhunderts, mit der näherrückenden Möglichkeit weiblicher Konkurrenz, verstärkt sich die präventive Abwehr der medizinischen Zunft, wie FEYLS (1984) Anthologie misogyner Zitate eindrucksvoll belegt.

<sup>33</sup> HONEGGER 1991.

<sup>34</sup> MF, S. 159.

Sie, Sie könnten es jemals besser haben als an meiner Seite, auf meiner Station? Sie dürfen meine Instrumente halten, wenn ich Köpfe öffne [...]”<sup>35</sup>. Nicht nur der überhebliche Ton, sondern auch dessen prinzipieller Inhalt prägt sich Helene nachdrücklich ein. Es ist die erste einer Reihe von Zurückweisungen, Nachstellungen und Verletzungen, denen sie durch Männer ausgesetzt ist. Dennoch versucht sie, in Berlin ihren ursprünglichen Traum von einem Arztstudium weiterzuverfolgen.

Franck geht wiederholt ausführlich auf Helenes sexuelles Leben ein<sup>36</sup>; sie sieht die junge Frau in ihrer körperlichen und intellektuellen Komplexität und besteht auf der Schilderung sinnlicher Reaktionen, womit sie die Realität weiblicher Lust deutlich macht – eine jahrhundertlang von männlichen *Experten*<sup>37</sup> zurückgewiesene Erkenntnis. Eigene Bedürfnisse zu formulieren und zu verfolgen, gelingt Helene allerdings nicht, sie erscheint vorwiegend als Objekt männlichen Begehrens und hat selten die Möglichkeit, selbständig zu wählen und zu entscheiden. Nur einmal fühlt sie sich verstanden und entdeckt eigene Wünsche.

Die Beziehung zu dem Studenten Carl Wertheimer scheint in diesem Sinn neue Perspektiven zu eröffnen; sie entdeckt durch ihn die kulturelle Vielfalt der Großstadt und genießt den intellektuellen Austausch mit dem Philosophiestudenten, der sie als Gegenüber ernst nimmt – das erste und letzte Mal in ihrem Leben. Ihre engere Verbindung ergibt sich über gemeinsame literarische Vorlieben, wie sich in einem Gespräch über Else Lasker-Schülers Gedicht *Weltende*<sup>38</sup> herausstellt. Schon in dem Dialog über diese Lektüre deutet sich jedoch Helenes eher pessimistische Weltsicht an, die sich nach des Geliebten Tod zu bestätigen scheint.

In Helenes folgender, lang anhaltenden Krise, die bis zum Beginn des Dritten Reiches dauert, wird sie alle jugendlichen Ambitionen und Hoffnungen nach und nach begraben und sich auf ihr materielles Überleben konzentrieren. Durch die sog. *Nürnberger Gesetze* nachhaltig gefährdet, wird sie zunehmend in Schweigen verfallen, um sich niemandem auszulie-

<sup>35</sup> *Ebd.*

<sup>36</sup> STONE 2018 zielt in ihrer Untersuchung ausschließlich auf die gewalttätige männliche Sexualität und stellt Helene als Opfer derselben dar.

<sup>37</sup> Vgl. FEYL 1984.

<sup>38</sup> Das Gedicht wurde zuerst in BENZMANN (Hg.) 1903 veröffentlicht. In der späteren, veränderten Ausgabe der Anthologie *Moderne deutsche Lyrik* von 1907 ist es nicht enthalten.

fern, um unverwundbar zu sein<sup>39</sup>. Die Verweigerung von teilnehmendem Austausch mit anderen Menschen, ihre Selbstisolation haben schwere Angststörungen zur Folge, die sich in dem bald eintretenden, häufig unterstrichenen Waschzwang andeuten und mit der Zeit noch steigern.

Nach dem Tod ihres Verlobten und ihrer Rückkehr in das Haus der Tante wird sie erneut und verstärkt Gegenstand der Nachstellungen von deren Geliebten Erich. Sie erlebt die gewalttätigen Übergriffe eines Mannes, der ihren Willen vollständig missachtet, der ihr seine Überlegenheit demonstrieren will, weil er weiß, dass ihr der Tante gegenüber die Hände gebunden sind:

Erich stand auf, nahm ihr die Zeitung weg und sagte: Ich weiß, was dir fehlt.

Helene zog die Augenbrauen hoch, sie wollte ihn nicht ansehen.

Erich fuhr mit der Hand von oben in ihre Bluse. Helene wehrte sich. Die Knöpfe ihrer Bluse sprangen ab, der feine Stoff darunter riss.

Pass doch auf, keuchte er und lachte und jedes zuvor noch unterdrückte Seufzen gedieh zum Schnaufen [...] Erich lachte und hielt jetzt Helenes Handgelenke fest, er ließ sich auf die Knie fallen und stürzte sich mit seinem nassen, sabbernden Mund auf ihren nackten Oberkörper.<sup>40</sup>

Ähnliche Erfahrungen mit männlicher Gewalt werden sich wenige Jahre später wiederholen, allerdings in einem anderen Rahmen. Nach 1933 geht die Protagonistin eine Beziehung zu einem Mann ein, der sie nicht als Person, sondern als ein von ihm selbst entworfenes Bild wahrnimmt. Bei ihrem ersten Treffen gibt er ihr den Namen Alice und sie, die keinem eigenen Lebensentwurf mehr folgt, richtet sich nach seinen Wünschen. Damit beugt sie sich den politisch-sozialen Gegebenheiten des Dritten Reiches, denn ihr späterer Ehemann verhilft ihr zu einer arischen Identität, die sie als *jüdischer Mischling*<sup>41</sup> vor Verfolgung durch die Nürnberger Gesetze schützt. Dieser Identitätswechsel ist Ausdruck ihrer endgültigen Selbstauf-

---

<sup>39</sup> Einen ähnlichen Vorgang, wenn auch mit anderen Vorzeichen und beschränkter in den Auswirkungen, beschreibt Christoph Hein in seiner erfolgreichen Novelle, *Der fremde Freund* von 1982, in der BRD unter dem Titel *Drachenblut* veröffentlicht.

<sup>40</sup> MF, S. 302.

<sup>41</sup> Die Situation derjenigen, die zwei jüdische Großeltern hatten und im Dritten Reich als jüdische Mischlinge klassifiziert wurden, wird erklärt bei SCHMITZ-BERNING 2010, S. 292ff unter dem Stichwort *Halbjude*.



gabe; sie passt sich dem männlichen Wunschdenken an und übernimmt “resigniert und ergeben”<sup>42</sup> die traditionelle Rolle der Hausfrau und Mutter.

Nachdem der Ehemann in der Hochzeitsnacht erkennt, dass seine Geliebte keine Jungfrau mehr ist wie er angenommen hatte, wird er die eheliche Intimität nutzen, um sie zu demütigen. Er verzeiht ihr ihre Eigenständigkeit, ihre (vormals) praktizierte Selbstbestimmung nicht, er will sie völlig unter Kontrolle haben. Helene aber wird nicht aufbegehren, sie wird schlucken und sich weiter in das Schweigen steigern, dass ihr zuletzt als extremer Rückzug dient. Die Ehe kettet sie an einen ungeliebten Mann, mit dem sie einen Sohn zeugt, der um 1937 zur Welt kommt, kurz bevor der Zweite Weltkrieg und damit die politische Katastrophe des Dritten Reichs beginnt.

Nach der Geburt wiederholt Helene das Verhalten ihrer Mutter<sup>43</sup> und weist ihren Sohn zurück. Die Parallele zu ihrer frühkindlichen Erfahrung deutet an, wie weit die Rückwärtsentwicklung der Protagonistin fortgeschritten ist. Ihre Vergangenheit hat sie eingeholt und sie wiederholt zwangsartig das Leid, das sie von ihrer Mutter erfahren hatte. Ihr unerklärter, weil nicht erkannter “Krieg mit der Mutter”, der “Krieg mit Jokaste”<sup>44</sup> lässt sie innerlich zerstört zurück: sie erscheint am Ende des Romans wie ihre Mutter “am Herzen erblindet”<sup>45</sup>.

Die folgenden Jahre des Dritten Reichs nimmt die Protagonistin kaum in ihrer gesellschaftlichen und politischen Realität wahr, Nachrichten über den Kriegsbeginn und -verlauf, aber auch auf innenpolitische Ereignisse fehlen vollständig<sup>46</sup>. Dennoch gibt es Hinweise auf einzelne Aspekte des nationalsozialistischen Deutschlands. Sie betreffen vornehmlich die Schicksale von Familienmitgliedern. Helenes Mutter wird als Geisteskranke auf Schloss Sonnenstein bei Pirna<sup>47</sup> zwangseingewiesen. Bei einem Besuch er-

<sup>42</sup> BOBINAC 2012, S. 145-64.

<sup>43</sup> Helenes Mutter hatte um ihre früh verstorbenen Söhne getrauert, ihre beiden Töchter aber abgelehnt, die jüngere Helene sogar mit Hass verfolgt.

<sup>44</sup> OLIVIER 1988, S. 86.

<sup>45</sup> MF, S. 119.

<sup>46</sup> Selbst die nationalsozialistische Familienpolitik wird mit keinem Wort erwähnt, obwohl zahlreiche Maßnahmen ergriffen wurden, um *deutsche* Familien zu fördern. Allerdings gingen die finanziellen Hilfen immer an den Vater. So erklärt sich, dass Helene als alleinerziehende Mutter nichts erfährt, während die finanzielle Unterstützung ihres Ehemannes darin seinen Grund hat. Vgl. dazu BOCK 2014b, S. 302-326.

<sup>47</sup> Auch in Regine Scheers *Machandel* gibt es einen Bezug auf diese Anstalt, deren Geschichte erst nach Ende der DDR bekannt geworden sein dürfte. Helenes Mutter wird

kennt die Tochter, dass sie nicht überleben wird<sup>48</sup>. Die Deportation der Tante Fanny sowie Marthas Internierung sind ihr durch Briefe ihrer Schwester bzw. deren Freundin und Geliebter Leontine bekannt und sind mit einer Episode am Schluss des Buches in Bezug zu bringen, auf die im Folgenden eingegangen wird.

### III

Francks Sprache zielt in ihrer nüchternen Klarheit keineswegs auf Gefühlserregung, sie sucht keine Emotionen zu schüren und formuliert keine Anklagen, sondern regt intensive Anteilnahme und Reflexion an. Sie selbst verweist darauf, dass sie keine "psychologisierenden Erklärungen" für das Verhalten ihrer Figuren suche: "Ich lasse den Leser die Dinge mit seinem inneren Auge sehen"<sup>49</sup>. Dazu müssen Kontextualisierungen von diesem vorgenommen werden, um beispielweise die zeitgenössischen Ereignisse einordnen zu können. Diese werden eher beiläufig erwähnt, weil sie von der Protagonistin nur im Zusammenhang mit ihrem Alltagsleben und dessen praktischen Problemen reflektiert werden<sup>50</sup>. Soziale Entwicklungen werden nirgends allgemein diskutiert, die selten hervortretende Erzählerstimme kommentiert und bewertet nicht.

Die Autorin bemüht sich um intellektuelle und sprachliche Genauigkeit bei der Wiedergabe weiblicher Befindlichkeiten, die im Mittelpunkt stehen. Die detaillierte Darstellung der Hochzeitsnacht ist insofern beispielhaft, als die Art von Beziehung zwischen den Eheleuten<sup>51</sup> darin eindringlich veranschaulicht wird. Ihr Mann versteht nicht einmal ansatzweise, welche sexuellen und emotionalen Erwartungen sie haben könnte, er schließt solche im Gegenteil von vornherein aus:

---

später in Großschwednitz getötet; es ist anzunehmen, dass dies im Rahmen der ‚Aktion Brandt‘ geschah. Dazu GERABEK, HAAGE, KEIL, WEGNER (Hg.) 2005, S. 26 f.

<sup>48</sup> Nachdem sie die ausweglose Situation ihrer Mutter erkannt hat, gibt sie auf der Rückreise Wilhelm ihre Einwilligung zur Heirat (vgl. MF, S. 322-326).

<sup>49</sup> Dazu das Interview von GEU 2007.

<sup>50</sup> Verschiedene Städtenamen verweisen auf Lager und Zwangsarbeit, auch auf die Shoah, z. B. wenn mit Pölitz (heute Police in Polen) auf die dortigen Hydrierwerke verwiesen wird, die Arbeiter eines Außenlagers des KZs Stutthof beschäftigten.

<sup>51</sup> Es wird deutlich, dass es hier nicht um Partnerschaft geht, sondern um ein juristisch sanktioniertes und sozial anerkanntes Gewaltverhältnis, das die Geschlechterhierarchie zementiert.

Helene nahm seine Hände und wollte sie festhalten, aber er machte sich los, warf sie von sich ab, unterwarf sie sich und machte sich erneut über sie her. Wie ein Hammer einen Nagel in die Wand trieb er sein Geschlecht Schlag um Schlag gleichförmig in sie.<sup>52</sup>

Hier und anderswo werden nicht nur persönliche Verhaltensweisen geschildert, sondern es wird auf allgemeinere Zustände verwiesen, etwa auf das Verhältnis der Geschlechter, das schonungslos durchleuchtet wird. Die Protagonistin teilt solche Gewalterfahrungen mit „vielen Frauen ihrer Generation“, die ihr „Leben zwischen Emanzipation und zwei Weltkriegen“, „zwischen Hoffnung, Scham und Schande“<sup>53</sup> verbracht haben. Helenes enttäuschendes und bald auch erniedrigendes Sexualleben wird auf diese Weise als einer der Gründe für ihr Verstummen und innere Verhärtung verständlich.

Ihre Unfähigkeit erfahrenes Leid auszusprechen, wird auf besondere Art hervorgehoben. Die beiden Vergewaltigungen, deren Opfer Helene nach Kriegsende durch die siegreichen Russen wird, kommen überhaupt nur in dem aus Peters Perspektive erzählten Prolog *zur Sprache*, sie sind offensichtlich aus ihrem Bewusstsein verdrängt:

Er sah drei Männer um den Küchentisch, darauf seine Mutter, sie saß halb, halb lag sie. Der nackte Po eines Mannes bewegte sich auf Peters Augenhöhe vor und zurück, dabei wackelte das Fleisch so heftig, dass Peter lachen wollte. Doch die Soldaten hielten seine Mutter fest. Ihr Rock war zerrissen, ihre Augen weit geöffnet, Peter wusste nicht, ob sie ihn sah oder durch ihn hindurch blickte. Aufgesperrt war ihr Mund – aber sie blieb stumm.<sup>54</sup>

Kurz darauf kommt er noch einmal auf das Gesehene, das er in seiner Auswirkung auf die Mutter nicht zu verstehen vermag, zu sprechen:

Schon einmal zuvor hatte seine Mutter Besuch von Soldaten gehabt, das war nur wenige Tage her, sie mussten die Tür aufgetreten und dabei das Schloss herausgebrochen haben. Sie waren den ganzen Tag geblieben, sie hatten getrunken und gejoht [...]<sup>55</sup>

Wie zahllose Frauen, die während und nach dem Krieg missbraucht wur-

<sup>52</sup> MF, S. 342.

<sup>53</sup> Interview mit S. BOVENSCHEN (o. J.).

<sup>54</sup> MF, S. 18.

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 19.

den, und die erst sehr viel später – wenn überhaupt – darüber reden konnten, schweigt auch sie<sup>56</sup>.

In diesem “Roman über das Schweigen” – so der Rezensent in der FAZ<sup>57</sup> – gestaltet die Autorin ein entscheidendes Moment der deutschen Nachkriegskultur, das in vielerlei Hinsicht im Mittelpunkt der Untersuchungen über die *Vergangenheitsbewältigung* gestanden hat und immer noch als Thema der *Gedächtniskultur* gelten kann, aus einer neuen Perspektive. Die diesbezügliche Sprachlosigkeit der Deutschen in der Nachkriegszeit, das macht Francks Werk deutlich, hat ihren Ursprung in zum Teil unterschiedlichen und geschlechtsbedingten Erfahrungen, die aber noch längst nicht wirklich in den Blickpunkt genommen worden sind.

Hannah Arendt merkte in ihrem 1950 veröffentlichten *Besuch in Deutschland. Die Nachwirkungen des Naziregimes*<sup>58</sup> an, wie wenig damals in Deutschland über die jüngste Vergangenheit gesprochen werde, welcher Apathie gegenüber dem Schicksal der Flüchtlinge sie auf ihrer Reise begegnet sei:

Dieser allgemeine Gefühlsmangel, auf jeden Fall aber die offensichtliche Herzlosigkeit, die manchmal mit billiger Rührseligkeit kaschiert wird, ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.<sup>59</sup>

Sie konstatiert eine Flucht aus der Wirklichkeit und die hartnäckige Realitätsverweigerung, die in zahlreichen Dokumenten der Zeit bestätigt werden:

Aber die Wirklichkeit der Nazi-Verbrechen, des Krieges und der Niederlage beherrschen, ob wahrgenommen oder verdrängt, offensichtlich noch das gesamte Leben in Deutschland, und die Deutschen haben sich verschiedene Tricks einfallen lassen, um den schockierenden Auswirkungen aus dem Weg zu gehen.<sup>60</sup>

Sie nimmt damit vorweg, was in den folgenden 60er Jahren in den psycho-

---

<sup>56</sup> In den zuletzt veröffentlichten Büchern finden sich interessanterweise durchweg Episoden von Vergewaltigungen, ein Thema, dass in der DDR ein Tabu war, aber auch in der BRD erst spät erforscht wurde.

<sup>57</sup> REENTS 2007.

<sup>58</sup> ARENDT 1993, S. 25.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 25.

<sup>60</sup> *Ebd.*

analytischen Untersuchungen von Alexander und Margarete Mitscherlich systematisch weitergeführt wurde.

Franck fasst Helenes inneren Zustand gegen Kriegsende in ein bezeichnendes Bild, das auf Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* zurückgeführt werden kann. Bei einer Pilzsuche im Wald mit ihrem Sohn entdeckt sie einen Flüchtling, der offenbar einem Transport in den Osten entkommen ist<sup>61</sup>. Sie sieht den völlig verängstigten Mann, wendet sich ab und hindert Peter daran, ihn zu entdecken: "Helene griff nach einem Pilz, brach ihn und steckte ihn ganz in den Mund, das mürbe, feste Fleisch zerfiel fast auf der Zunge, was für ein Genuss"<sup>62</sup>. Im Gegensatz zu Hofmannsthal, der in seiner Schrift vom Beginn des 20. Jahrhunderts die Unmöglichkeit beklagt hatte, bestimmte Realitätswahrnehmungen sprachlich wiederzugeben, fühlt sich Helene in ihrem Schweigen wohl, und gerade dieses intertextuelle Zitat verweist auf ihre nicht bearbeiteten traumatischen Erfahrungen. Die mangelnde intellektuelle und emotionale Verarbeitung zeichnet ihren (selbst) zerstörerischen Weg und ihre latenten Ängste nach, die sie erst im Nachhinein überhaupt wahrnimmt:

Hatte sie das Gesicht des Geflohenen gesehen, hatte er den Kopf gehoben und sie in seine Augen geblickt, ängstliche Augen, schwarze Augen? Es waren Marthas Augen, die Helene jetzt sah. Marthas ängstliche Augen. Helene sah Martha in dem Viehwaggon, sie sah, wie Marthas nackte Füße auf den Exkrementen ausrutschten, wie sie Halt suchte. Das Stöhnen der Gepferchten, das Ächzen des Menschen, sein Zittern, sein Eichenlaub und das Niesen (MF, S. 407).

Nach dieser Erinnerung an ihre Schwester löst sie sich innerlich von ihrem Sohn, indem sie versuchsweise die Bahnhofsszene vorwegnimmt und ihn im Wald auf der Suche nach seiner Mutter längere Zeit herumirren lässt.

Franck geht noch einmal, aus heutiger Sicht und mit dem gegenwärtigen Wissensstand auf das Schweigen von Frauen über ihre Erfahrungen im Dritten Reich ein. Mit diesem Roman legt sie eine aus weiblicher Sicht erzählte Lebensgeschichte vor, die auf die *Zeitgeschichte* anspielt, sie um-

---

<sup>61</sup> Ob es sich um einen Zwangsarbeiter, der nach Pölitz (wo Wilhelm Schmisch arbeitet) gebracht werden soll, handelt, wie in dem Artikel über *Die Mittagsfrau* auf wikipedia.de behauptet wird, ist aus dem Text nicht zu erschließen. Allerdings ist hier von einer Zeit kurz vor Kriegsende die Rede, als die meisten großen Vernichtungslager in Polen schon evakuiert wurden bzw. aufgelöst worden waren.

<sup>62</sup> MF, S. 409.

spielt und deren Darstellungsprinzipien sie zugleich hinterfragt, indem sie Themen aufgreift, die in den großen Geschichtskonstruktionen, wenn überhaupt, am Rande abgehandelt werden. Sie macht damit "Einsichten in die individuelle Genese und Reflexion von Gefühlen"<sup>63</sup> möglich, die die Generationen von Kriegs- und Nachkriegskindern<sup>64</sup> beeinflusst haben.

In ihrem Essay *Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?* gibt die Historikerin Ute Frevert eine Antwort auf eine Feststellung Lefebvres von 1941, der festgestellt hatte, dass "Gefühle [...] nicht nur individuell und flüchtig, sondern relational und 'ansteckend' [seien]. Eben dadurch gewinnen sie soziale Handlungsmacht"<sup>65</sup>. Frevert unterstreicht in diesem Sinn, "Gefühle sind aber nicht nur geschichtsmächtig, sondern auch und zweitens geschichtsträchtig"<sup>66</sup>, indem sie in gesellschaftlichen Institutionen wie etwa den Familien unerkannt weiterwirken.

*Die Mittagsfrau* führt eindrücklich vor, wie stark die familiären und psychologischen Prägungen auf die individuellen und darüber hinaus auf die kollektiven Verhaltensweisen einwirken und zeigt die Mechanismen auf, über die Traumata transgenerationell<sup>67</sup> wirken können. Helene Würsich entwickelt sich in Erinnerung an die mütterliche Ablehnung zu der titel spendenden Legendenfigur und gibt ihre unerkannten Probleme an die nächste Generation weiter. Wie in einem Nebensatz unterstrichen wird, hat der Sohn nicht nur einen der Ticks seiner Mutter übernommen, sondern er verweigert sich auch dem Gespräch, der Auseinandersetzung mit ihr, als sie nach über 10 Jahren ihren Sohn wiedersehen will. Er widersetzt sich einem Treffen, setzt also ihr Schweigen fort: "Sie sollte sich grämen, Peter wünschte es sich [...]. Er wollte sie sein Leben lang nicht mehr sehen"<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> FREVERT 2009, S. 183-208.

<sup>64</sup> Die Journalistin Sabine Bode hat als eine der ersten die generationsbedingten spezifischen Prägungen in Publikationen untersucht, die große Verbreitung gefunden haben: BODE 2004 und 2011.

<sup>65</sup> *Ebd.*, S. 197.

<sup>66</sup> *Ebd.*, S. 202.

<sup>67</sup> Dazu RÜSEN (Hrsg.) 1998, dort insbesondere RAUSCHENBACH, S. 242-256.

<sup>68</sup> MF, S. 430.

### Bibliographie

- AGAZZI Elena (2005), *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte: drei Generationen deutscher Schriftsteller und Fragen der Vergangenheit*, Göttingen (ursprünglich *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano 2003).
- ANKERSMITH Frank R. (2010), *Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie*. In D. Fulda/S.S. Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verständnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin, 13-38.
- ARENDT Hannah (1993), *Besuch in Deutschland. Die Nachwirkungen des Naziregimes*, Berlin, ursprünglich 1950. (Ital. Übersetzung von A. Bolaffi, *Ritorno in Germania*, Roma 1996, Donzelli).
- ASSMANN Aleida (2011), *Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur*. In: «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)», Jg. 36, Nr. 1, 213-225.
- BENZMANN Hans (Hg.) (1903), *Moderne deutsche Lyrik*, Leipzig.
- BOBINAC Marijan (2012), *Am Herzen erblindet. Zur Inszenierung der Geschichte in Julia Francks Roman ‚Die Mittagshfrau‘*. In: «Zagreber Germanistische Beiträge», Jg. 21, 145-164.
- BOCK Gisela (1988), *Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte*. In «Geschichte und Gesellschaft» 14, 364-391.
- BOCK Gisela (1992), *Il nazionalsocialismo: politiche di genere e vita delle donne*, In G. Duby/M. Perrot (cur.), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di Francoise Thébaud, Bari, 176-212; in deutscher Übersetzung: *Nationalsozialistische Geschlechterpolitik und die Geschichte der Frauen*. In: G. Duby/M. Perrot (Hg.) (1995), *Geschichte der Frauen*, Frankfurt a.M./Paris, 173-204.
- BOCK Gisela (2014a), »Multiple Stories«: *Perspektivenwandel in der Frauen- und Geschlechtergeschichte*, In *Geschlechtergeschichten der Neuzeit. Ideen, Politik, Praxis*, Göttingen, 7-18.
- BOCK Gisela (2014b), *Nationalsozialistische Sterilisations- und Geburtenpolitik*. In *Geschlechtergeschichten der Neuzeit. Ideen, Politik, Praxis*, Göttingen, 302-326.
- BODE Sabine (2004), *Die vergessene Generation - Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*, Stuttgart, 20. Auflage 2014.
- BODE Sabine (2011), *Nachkriegskinder. Die 1950er Jahrgänge und ihre Soldatenväter*, Stuttgart.
- BORRMANN Mechthild (2017), *Trümmerkind*, München.
- BOVENSCHEN Silvia, *Gespräch mit Julia Franck über ihren Roman ‚Die Mittagshfrau‘*, [https://www.fischerverlage.de/interview/Julia\\_Franck\\_im\\_Gespr%C3%A4ch\\_mit\\_Silvia\\_Bovenschen/1342440](https://www.fischerverlage.de/interview/Julia_Franck_im_Gespr%C3%A4ch_mit_Silvia_Bovenschen/1342440).

- BRAUN Michael (2010), *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*, St. Augustin/Berlin.
- COSTAGLI Simone (2017), *Die kollektive Autobiographie. Familienerinnerung in den Romanen von Julia Franck, Jenny Erpenbeck und Eugen Ruge*. In: «Modern Languages open», no. 4, eingesehen am 12/5/2017.
- DÜCKERS Tanja (2003), *Himmelskörper*, Berlin.
- FEYL Renate (1984), *Sein ist das Weib, Denken der Mann*, Darmstadt.
- FRANCK Julia (2007), *Die Mittagsfrau*, Frankfurt a. M. 2007, 5. Auflage (ital. Übersetzung von Matteo Galli, *La strega di mezzogiorno*, Firenze 2008).
- FRANCK Julia (2008), *Das Wunder Frau*. In «Women in German», vol. 24, 229-235 (ursprünglich 2000).
- FREVERT Ute (1988), *Bewegung und Disziplin in der Frauengeschichte. Ein Forschungsbericht*. In «Geschichte und Gesellschaft» 14, 240-262.
- FREVERT Ute (2009), *Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?* In: «Geschichte und Gesellschaft», Bd. 35, Nr. 2, 183-208.
- GERABEK Werner E./HAAGE Bernhard D./KEIL Gundolf/WEGNER Wolfgang (Hg.) (2005), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin/ New York, 26 f..
- GEU Susanne (2007): *Schreiben zum Überleben. Ein Interview mit der Autorin Julia Franck*. In «Zeit online».
- GLASER Hermann (1980): *Einführung*. In H. Glaser (Hg.) *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 5, Reinbek/HH.
- GRAU Dieter (1966), *Das Mittagsgespenst (daemonium meridianum). Untersuchungen über seine Herkunft, Verbreitung und seine Erforschung in der europäischen Volkskunde*, Diss. Bonn.
- HANSEN Dörte (2015), *Altes Land*, München.
- HEEG Günther (1977): *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil*, Stuttgart.
- HEFFERMAN Valerie (2011), *Julia Franck's 'Die Mittagsfrau'*. In: L. M. Stuart Taberner (ed.) *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*, Rochester/New York, 148-161.
- HEIN Christoph (1982), *Der fremde Freund*, Berlin.
- HEIN Christoph (2005), *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, Frankfurt a.M.
- HONEGGER Claudia (1991), *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt/M.-New York.
- KÖPKE Wulf (1987), *Konzepte des historischen Romans nach 1933*. In Edita Koch/ Frithjof Trapp (Hg.), *Realismus-Konzeptionen der Exilliteratur 1935-1941*, Sonderband 1 von «Exil», 76-83.
- LEUPOLD Dagmar (2004), *Nach den Kriegen. Roman eines Lebens*, München.
- MARON Monika (1999), *Pawels Briefe*, Frankfurt a.M.
- MEREAU BRENTANO Sophie (1806), *Flucht nach der Hauptstadt*. In «Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet», 139-187.



- MERLEY HILL Alexandra (2008), *“Female Sobriety”: Feminism, Motherhood, and the Works of Julia Franck*. In: «Women in German», Yearbook 24, 209-228.
- NYSSSEN Elke (1974), *Geschichtsbewußtsein und Emigration. Der historische Roman der deutschen Antifaschisten 1933-1945*, München.
- OLIVIER Christiane (1988), *Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*, Hamburg, 7. Auflage.
- PIPER Ernst Reinhard (Hg.) (1987), *‘Historikerstreit’. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München/Zürich.
- POMATA Gianna (1990), *Storia particolare e storia universale: in margine ad alcuni manuali di Storia delle donne*. In «Quaderni storici» 74, XXV, n. 2, 341-385.
- REENTS Edo (29.10.2007), Rezension. In «Frankfurter Allgemeine Zeitung».
- RAUSCHENBACH Brigitte (1998), *Stille Post. Von der Übertragung im Unverstand*. In J. Rüsen (Hg.) (1998), *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt a.M., 242-256.
- RÜSEN Jörn (Hg.) (1998), *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*, Frankfurt a.M.
- RUGE Eugen (2011), *In Zeiten des abnehmenden Lichts*, Reinbek bei Hamburg.
- SCHMITZ-BERNING Cornelia (2010), *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin/New York, 2. Auflage, 292ff.
- SIMONIS Annette (2010), *‘Das Undurchsichtige begreifen’. Geschichte und ‚gender‘*. In: D. Fulda/S.S. Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Compendium zu ihrem Verständnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin, 221-244.
- STONE Katherine (2018), *Writing Rape, Troping History: Story, Plot, and the Ethical Reading in Julia Franck’s ‘Die Mittagsfrau’* (2007). In: «The German Quarterly», Jg. 91, Nr. 2 (Spring), 153-169.
- TELLKAMP Uwe (2008), *Der Turm*, Frankfurt a.M.
- TREICHEL Hans-Ulrich, (1998), *Der Verlorene*, Frankfurt a.M.
- TREICHEL Hans-Ulrich (2005), *Menschenflug*, Frankfurt a.M.
- TREICHEL Hans-Ulrich (2008), *Anatolin*, Frankfurt a.M.

REMONTAGEN DER GESCHICHTE(N) IN KATJA  
PETROWSKAJAS *VIELLEICHT ESTHER*  
UND NATASCHA WODINS *SIE KAM AUS MARIUPOL*

Lucia Perrone Capano

*das Prinzip der Montage in die Geschichte [...] übernehmen*  
WALTER BENJAMIN

*REMONTAGE: ANEIGNUNG VON GESCHICHTE(N)*

Der Begriff der Remontage, der hier verwendet wird, geht auf den Philosophen und Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman zurück, der sich in seinem Buch *Remontagen der erlittenen Zeit* (2014)<sup>1</sup> mit der Frage nach der visuellen Darstellbarkeit der Shoah beschäftigt und auf eine geschichtliche Erinnerungs- und zugleich Rekonstruktionsarbeit verweist, die sich explizit auf Walter Benjamins Prinzip der Montage in der Geschichtsschreibung<sup>2</sup> bezieht. Bekanntlich erarbeitete Benjamin, der eine andere Perspektive auf die Geschichte gewinnen wollte, den Verzicht auf die Darstellung großer geschichtlicher Narrationen und konzentrierte sich auf bruchstückhafte Details, die den objektiven Wahrheitsanspruch des Historismus überwinden<sup>3</sup>. Benjamin konstruierte damit seine Geschichtstheorie als ein dialektisches Bild und Erfahrungsmoment in der Gegenwart. Geschichte als Bild war fähig, die chronologischen Zeitverläufe einer als kausal und linear

---

<sup>1</sup> Seit langem schon beschäftigt sich Didi-Huberman mit dem Begriff der Montage, nicht nur als künstlerisches Verfahren, sondern auch als Verfahren im Umgang mit der Geschichte interpretiert und angewendet. Siehe auch *Bilder trotz allem* (2003) und *Boriken* (2012).

<sup>2</sup> "Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Kontruktionen aus kleinsten scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken" (BENJAMIN, Ausg. 1983, S. 575).

<sup>3</sup> BENJAMIN, Ausg. 1974, I. 2, S. 693-704.

gedachten Fortschrittsgeschichte zu demontieren und sie nicht mehr auf eine für immer stabile Bedeutung zu reduzieren: “Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen [Texten] sagt: die Vergangenheit habe in ihnen Bilder niedergelegt, die man mit denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden. ‘Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, nun das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen’ [...]”<sup>4</sup>. Es geht nicht darum, zu rekonstruieren, wie es eigentlich gewesen ist, sondern sich der Erinnerung der Zeit in der Gegenwart zu bemächtigen. Die Vergangenheit erkennen heißt also, das an die Gegenwart gerichtete flüchtige Wort der Vergangenheit zu erkennen und so einen spezifischen Aspekt der Gegenwart in Erfahrung zu bringen. Benjamins Geschichtstheorie – mit der Ablehnung der epischen Gestaltung der Vergangenheit – beinhaltet eine Rehabilitation des Kleinen und der Flüchtigkeit in einer Gegenwartsgeschichte. Aus der Kombination von einzelnen Elementen kann das Geschehene anders ansichtig und durch die Remontage ein neuer Sinnzusammenhang hergestellt werden.

In den zwei Werken, von denen hier die Rede sein wird, die als faktualfiktive Textformen, multi-perspektivische Montagetexte bezeichnet werden können, die die Schriftstellerinnen selber nicht als Romane definieren, wird Geschichte nicht als Ganzes dargestellt, sondern werden aktives Erinnern, schöpferische Aneignung der Vergangenheit und ihrer Geschichte(n) durch die nachgeborene Autorin/Erzählerin propagiert. Geschichtserzählung wird so gegenwärtig, polyphon, aber auch unvollständig und chaotisch. In *Vielleicht Esther* (2014), dem Debütroman von Katja Petrowskaja<sup>5</sup>, Schriftstellerin ukrainischer Herkunft, russischer Muttersprache, die auf besonders poetischem Deutsch schreibt, wird den Spuren ihrer vom Krieg geprägten jüdischen Familie durch Vergangenheit und Gegenwart nachgegangen: “In dem Konglomerat sowjetisch-jüdischer Geschichte, das sich vor mir auftat, bin ich immer wieder ungewollt über den Krieg gestolpert. Ich wusste nicht, warum

<sup>4</sup> BENJAMIN, Ausg. 1974, I, 3, S. 1238. Der hier zitierte Autor ist der französische Historiker André Monglond.

<sup>5</sup> Katja Petrowskaja wurde in Kiev geboren und ist dort während der Sowjetzeit aufgewachsen, studierte Slavistik in Tartu in Estland, promovierte dann in Moskau und zog 1999 nach Berlin. Sie wurde mit zahlreichen Preisen, dem Ingeborg-Bachmann-Preis, dem Ernst Toller Preis und in Italien mit dem Premio Strega europeo (für die italienische Übersetzung) ausgezeichnet.

und wozu. Denn mein Plan war es eigentlich gewesen, etwas Friedliches zu schreiben. Die deutsche Sprache kam da einer Befreiung gleich”<sup>6</sup>. In dem Buch *Sie kam aus Mariupol* (2017) begibt sich eine andere Schriftstellerin ebenfalls ukrainisch-russischer Abstammung, Natascha Wodin<sup>7</sup>, auf die Suche nach ihrer fast verschollenen Familiengeschichte, die sie bis zum Untergang des Adels im stalinistischen Terror und sogar zu italienischen, neapolitanischen Vorfahren führt: “Ich fand den Namen ‘De Martino’ – so soll die Mutter meiner Mutter geheißen haben, eine aus einer vermögenden italienischen Familie stammende Frau, von der ich nicht wusste, was sie im letzten oder vorletzten Jahrhundert in die Ukraine verschlagen haben mochte”<sup>8</sup>.

Petrowskajas und Wodins Bücher scheinen auf den ersten Blick in der Tradition des Familienromans, der heute Hochkonjunktur erlebt, zu stehen, entwickeln sich aber eigentlich “als eigenständiges Genre, das unangestrengt balanciert zwischen der Aufbereitung von historischem Stoff, literarischer Konvention und Werkstattbericht” (Krauss 2017, S. 119), da sich die Ereignisse – nicht als beweisbare Erinnerungen vorhanden – einer konventionellen Narration entziehen. Sie versuchen, die disparaten Geschichten manchmal auch in kontingenter Reihe zu verknüpfen und geben uns dabei Elemente dessen, was wir uns als transnationalen Erinnerungsraum vorstellen können. Beide Werke erzählen also nicht nur eine Familiengeschichte, sondern gleichzeitig auch eine europäische Geschichte, die viele Fragen aufwirft:

Ich verirrte mich tief in der Weltgeschichte, in den gespenstischen Tragödien des 20. Jahrhunderts. Die Berichte über die Zwangsarbeit im Dritten Reich waren voller blinder Flecken, Ungereimtheiten und Widersprüche. Mein The-

---

<sup>6</sup> Interview mit Katja Petrowskaja, 2013. So schreibt sie im Roman: “Mein Deutsch blieb in der Spannung der Unerreichbarkeit und bewahrte mich vor Routine” (PETROWSKAJA 2014, S. 78).

<sup>7</sup> Natascha Wodin wurde 1945 als Tochter von zwei Zwangsarbeitern, die aus den Gebieten der ehemaligen Sowietunion deportiert wurden, in Fürth geboren. Krieg, Diktatur und Zwangsarbeit haben Nataschas Mutter, Jewgenja Jakowlewna Iwaschtschenko, derart schwer traumatisiert, dass sie sich 1956 ihr sehr junges Leben nahm. Seit 1981 lebt Wodin als freie Schriftstellerin und hat sich schon in ihren vorigen Werken (*Nachtgeschwister*, 2009 und *Alter, fremdes Land*, 2014) mit dem Thema der Entwurzelung und Ortlosigkeit auseinandergesetzt. Für das Manuskript von *Sie kam aus Mariupol* hat sie den Alfred-Döblin-Preis 2015 und mit dem Buch dann den Preis der Leipziger Buchmesse 2017 erhalten.

<sup>8</sup> WODIN 2017, S. 24. Im Folgenden als W mit Seitenzahl zitiert.

ma entglitt mir zusehends, wuchs mir über den Kopf. War es nicht ohnehin schon zu spät, so fragte ich mich, würde mein Atem überhaupt noch reichen, um diesem gewaltigen Stoff gerecht zu werden? Und gab es überhaupt Worte für alles das, Worte für das Leben meiner in der Anonymität verschollenen Mutter, deren Schicksal für das von Millionen anderer stand? (W 28-29)

Der literarischen Verarbeitung gelingt es hier, den Erfahrungsverlust und die Erkenntnislücke der eigenen Zeit sichtbar zu machen. Ein handfestes Narrativ ist unmöglich, aber die Bücher zeugen von der lebenserhaltenden und belebenden Kraft des Erinnerens und des Schreibens.

In Petrowskajas Buch, das auch mit neuen Erzählweisen experimentiert, unternimmt die Ich-Erzählerin eine Recherchereise zurück in die Vergangenheit bis in das Jahr 1864, eine Reise, die von Warschau über Babij Jar bis nach Mauthausen führt. In der Rahmenerzählung begibt sie sich auf die Suche nach Geschichten von ihren Vorfahren und Verwandten. Aus diesen Geschichten ergeben sich Binnenerzählungen in verschiedenen Zeitspannen und verschiedenen Räumen. Die Erzählerin fühlt sich aber bald in einer paradoxen Situation. Jetzt, wo sie bereit ist, sich "den Windmühlen der Erinnerung"<sup>9</sup> zu stellen, ist niemand mehr da, den sie befragen kann. In einer ähnlichen Situation befindet sich Wodins Erzählerin, die keine Antworten auf ihre vielen Fragen hat: "Warum hatte sie [ihre Mutter] nie von ihrer Herkunft gesprochen, sie nie auch nur mit einem einzigen Wort erwähnt? Warum hatte sie sogar ihre Verwandtschaft mit ihrer Tante Valentina geleugnet und sie eine Bekannte genannt?" (W 44).

Wie Vergangenheit und Geschichte für Nachgeborene vergegenwärtigt werden können, welche Rolle dabei die Verschmelzung von Fiktion und Wahrheit spielt und welche transnationalen Narrative und Erinnerungsräume daraus entstehen können, zeigen uns Petrowskajas und Wodins Bücher, indem sie das Fragmentarische und Mehrgleisige anstatt von Einheitsvisionen in den Vordergrund stellen. Das gesammelte Material wird in offener, hybrider und vielfach miteinander verknüpfter Weise dargeboten und eröffnet unerwartete oder verdrängte Geschichten und Gedächtnisse. Es wird programmatisch auf eine ordnende und hierarchisierende Remontage verzichtet. Als indirekte Erinnerungen dienen Geschichten der Verwandten, Fotos, Gegenstände, Recherchen im Internet und Reisen zu Museen, Ar-

<sup>9</sup> PETROWSKAJA 2014, S. 30. Im Folgenden als P mit Seitenzahl zitiert.

chiven und zu den Konzentrationslagern. Schriftliche Quellen und Zeugnisse, alle archivistischen Elemente werden von den Autorinnen zusammen mit einigem dokumentarischen Bildmaterial, mit Fotodateien, die auch eine schwierige Arbeit der Lesbarkeit abfordern, bearbeitet und montiert. Wodin sagt, dass sie nur noch drei Fotos und zwei amtliche Dokumente besitzt (W 22) und Petrowskaja, dass von ihrer Urgroßmutter – die vielleicht Esther hieß – nur ein Foto und eine Geschichte (P 208) zurückgeblieben sind. Die Verwendung der Fotos signalisiert hier den Unterschied zwischen dem fiktiven Werk und dem autobiographischen oder faktualen Raum. Fotos von Familienmitgliedern und Bilder von zufällig vor der Zerstörung geretteten symbolischen Gegenständen (wie Kochrezepte oder Haarnadeln) werden von den Autorinnen eingefügt und zeigen, wie wenig von diesen Geschichten übrig geblieben ist. Sie bestätigen einerseits die dokumentierte Realität und andererseits die Notwendigkeit des Erzählens einer nicht gelebten Vergangenheit<sup>10</sup>.

In Petrowskajas und Wodins Rechercharbeiten geht die Erinnerung durch die große Geschichte hindurch, setzt sich aber in den Kleinigkeiten fest, heftet sich ans Detail, lässt im Mikrokosmos den Makrokosmos des Weltgeschehens aufscheinen<sup>11</sup>. Durch mikrohistorische Einzelfallbeschreibungen versuchen die Autorinnen, Geschichte (anders) lesbar zu machen. Man könnte quasi die Erprobung einer Art Mikrogeschichte<sup>12</sup> erkennen, die einen reduzierten Beobachtungsradius und die Analyse einzelner “Fälle” vorsieht: “Geschichten im Kleinformat, die [...] eine Frage aufwerfen, ohne die Antwort darauf mitzuliefern, indem ein ungelöstes Problem aufgezeigt wird”<sup>13</sup>, wie der italienische Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg schreibt, womit ungewöhnliche Beziehungskonstellationen entstehen können. Das induktive Vorgehen des Indizienparadigmas nach Carlo Ginzburg – auf den auch Didi-Huberman verweist<sup>14</sup> –, schenkt ge-

---

<sup>10</sup> In *Family Frames* bezeichnet Hirsch “postmemory” als “a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation” (HIRSCH 1997, S. 22).

<sup>11</sup> Vgl. SCHÖTTKER 2006, S. 562.

<sup>12</sup> Vgl. dazu GINZBURG 1993, S. 169-192; SCHLUMBOHM 2000.

<sup>13</sup> GINZBURG 2006, S. 11. Übersetzung der Verfasserin.

<sup>14</sup> “Lesbar machen, das kann bedeuten, die allgemeinen und umfassenden Fragen neu aufzuwerfen [...]. Das kann, bescheidener angelegt, aber auch bedeuten, sich auf Grundlage

rade den Details und Einzelfällen die Aufmerksamkeit, damit hieraus eine neue Erkennbarkeit der Geschichte durch Montage – die hier Demontage und Remontage zugleich bedeutet – wiederhergestellt werden kann:

Die Montage wird eben eine jener grundlegenden Antworten auf dieses Problem der Geschichtskonstruktion sein. [...] Sie macht das sichtbar, was überliefert ist und zeigt die Anachronismen auf, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Zeiten, die jeden Gegenstand, jedes Ereignis, jede Person, jede Geste betreffen. In der Montage verzichtet der Historiker darauf, eine einfache Geschichte zu erzählen. So kann er zeigen, dass die Historie nicht ohne die Komplexitäten und die archäologischen Sichtungen der Zeiten und auch nicht ohne die Punktierungen einzelner Schicksalsereignisse auskommt (Didi-Huberman 2006, S. 293).

#### *DIE ERINNERUNGEN DER ANDEREN. FORMEN ZWISCHEN FAKT UND FIKTION*

Weg von einem essentialistischen Gattungsverständnis lassen sich *Vielleicht Esther* und *Sie kam aus Mariupol* an der Grenze von Fiktion und Nichtfiktion, wo sie angesiedelt sind, schwer einordnen<sup>15</sup>. Sie praktizieren unterschiedliche Mischformen des faktualen und des fiktionalen Schreibens. Man könnte vom fiktionalen Erzählen von Faktischem sprechen<sup>16</sup>. Ob es sich wirklich so zugetragen hat, was in dem Buch erzählt wird, kann heute niemand genau sagen, aber die Autorinnen fragen nicht nur nach den Erinnerungen an sich, sondern regen gleichzeitig auch die Frage an, wie Erinnerungen an diese Zeit eigentlich entstehen und remontiert werden oder werden können. Die erlebten und erfundenen Geschichten werden zu erzählten Geschichten, zur Literatur, wo sich ein Detail verselbstständigen kann, wie zum Beispiel bei Petrowskaja der Fikusbaum, der von der Ladefläche eines Lastwagens geräumt wird, um der aus Kiew flüchtenden Familie Platz zu machen und ihr das Leben zu retten. Man weiß nicht mehr,

---

eines lokalen oder 'mikrologischen' Prinzips – wie es von Aby Warburg propagiert, von Walter Benjamin theoretisch gefasst und von Carlo Ginzburg und seinem 'Indizienparadigma' dann auf seine Art ins Werk gesetzt wurde – über ein singuläres Einzelobjekt zu beugen, um zu entdecken, inwiefern es durch die ihm innewohnende Komplexität sämtliche Fragen neu aufwirft, als deren Kristallisationspunkt es dient" (DIDI-HUBERMAN 2014, S. 17).

<sup>15</sup> Beide Bücher tragen auch ausdrücklich nicht die Bezeichnung Roman.

<sup>16</sup> Vgl. ZIPFEL 2001, S. 167.

ob es diesen Fikus überhaupt gab oder ob er zu den Familienlegenden gehört: “Noch keine Woche war vergangen, als mein Vater zu mir sagte: Ich glaube ich erinnere mich an einen Fikus. Vielleicht. Oder habe ich den Fikus von dir?” (P 220). Dann würde sich herausstellen, “dass wir unser Leben einer Fiktion verdanken” (*ebd.*), kommentiert die Erzählerin, die den Fikus zum literarischen Gegenstand gemacht hat. Diese und andere ‘Falschheiten’ könnte man also auch als eine originelle Spielart der Wahrhaftigkeit betrachten: “Diese Geschichte hat in mir eine Schwingung ausgelöst, doch sie ist so vage, als sei sie aus dem Zusammenspiel von kranker Einbildungskraft und schwachem Gedächtnis entstanden. Und womit, wenn nicht damit, lässt sich die historische Wahrhaftigkeit dieses Geschehens beweisen?” (P 196). Zwischen Fikus und Fiktion entsteht durch die lautliche Bindung eine semantische Affinität, die in die sprachliche Erfindung mündet: “Ich war auf den Fikus fixiert, ich war fikussiert” (P 219)<sup>17</sup>. *Vielleicht Esther* lässt so die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen<sup>18</sup>, stellt aber gleichzeitig die Frage nach der Wahrheit, nach der Grenze von Fiktion und Nicht-Fiktion. Wie Petrowskaja führt Wodin ihre eigene Geburt auch auf einen Zufall, einen Ferienscheck zurück: “Hätte Lidia keinen Ferienscheck bekommen, wäre meine Großmutter nicht nach Medweshja Gora gefahren, und dann wäre das Leben meiner Mutter wohl anders verlaufen. [...] Ich bin die Folge eines Ferienschecks, den irgendein sowjetischer Kader aus unerfindlichen Gründen meiner Tante, einer ehemaligen Konterrevolutionärin, ausgestellt hat” (W 238). Die Vergangenheit der anderen wird den nachgeborenen Autorinnen langsam vertraut dank einer immersiven Erfahrung, die eher die Sinne anregt<sup>19</sup>, als an die Vernunft appelliert:

Das letzte Bild, das sich meiner Mutter von ihrer Stadt bietet ist das einer gigantischen Zerstörung. Längst ist klar, dass der Krieg verloren ist, aber im letzten Moment verwüsten die deutschen Soldaten, was von Mariupol noch übrig ist. Blindwütig sprengen sie ein Gebäude nach dem anderen, zielen mit Flammenwerfern in Fenster und Türen der noch unversehrten Wohnhäuser, sie zer-

<sup>17</sup> Und wie die Autorin selber bei einer Lesung an der Universität Salerno (3. Mai 2016) paradoxerweise gesagt hat, ist es für sie die deutsche Sprache, die das Buch fiktiv macht.

<sup>18</sup> Frank Zipfel merkt an, “dass immer weniger klar ist, was mit der Rede von Fiktion in bezug auf Literatur eigentlich gemeint wird” (ZIPFEL 2001, S. 17).

<sup>19</sup> Das Gedächtnis kristallisiert sich im Geschriebenen, wo das Ich des Textes eine Mischung aus Gedanken und Gefühlen ist, die es durchziehen.



stören die Schulen, die Kindergärten, die Bibliotheken, die Getreide- und Wasserspeicher, um so viel verbrannte Erde wie möglich zu hinterlassen (W 255).

Die Frage nach dem “vielleicht” und damit die Problematisierung von fingierter und wahrhafter Erinnerung werden gekonnt bei Petrowskaja schon im Titel und in der Kerngeschichte aufgeworfen. Die Urgroßmutter, die vielleicht Esther hieß, wurde 1941 im besetzten Kiew von deutschen Soldaten erschossen: “Mit nachlässiger Routine”, sagt die Autorin, die auch hinzufügt: “Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Vielleicht schreibt man so Romane. Oder auch Märchen” (P 221). Das Wort “vielleicht” spielt dabei eine wichtige Rolle, bedeutet keine Relativierung der Geschichte, sondern betrifft die Frage, ob Fiktionen wie jene Petrowskajas und Wodins von nachkommenden Generationen erfunden werden dürfen.

Die Wiedererlangung und Wiederbelebung der Vergangenheit beginnt für Petrowskaja mit einer Reise. Zu Anfang befindet sich die Ich-Erzählerin auf dem Hauptbahnhof in Berlin, wo sie sofort kritisch anmerkt: “Es wäre mir lieber, ich müsste meine Reisen nicht hier beginnen, in der Ödnis um den Bahnhof, die immer noch von der Verwüstung dieser Stadt zeugt, einer Stadt, die im Lauf siegreicher Schlachten zerbombt und ruiniert worden war” (P 7). Sie will nach Polen, um ihre Familie, ihre toten Verwandten zu finden und streut in ihren Text zahllose Bezüge ein. Mal fungiert sie nur als Beobachterin des Vergangenen, mal ist sie selbst die Handelnde, mal schlüpft sie in eine Erzählerrolle, mal gewährt sie den Lesern einen Blick in ihre verworrenen Gedanken. Es handelt sich um eine Reise zurück in die Geschichte und Geschichten, auf den Spuren von Menschen und Ereignissen, die nicht selten aus dem kollektiven Gedächtnis gestrichen wurden. Die Erinnerung existiert nicht als Wahrheit, bzw. ist sie als Wahrheit unbegründet, sie wird von demjenigen begründet, der sie erzählt. Die Schriftstellerin tritt also insgesamt nachdrücklich und selbstbewusst als Textherstellerin auf. Der Text, der eine besondere Form der Autorschaft aufweist, exponiert die Autorin – wie Wagner Egelhaaf zum Konnex von Autofiktion und Autorschaft hervorhebt – “im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. der Autorin, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht” (Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14). Und im Allgemeinen kann man beobachten, dass die Autorschaft von Autorinnen und Autoren anderskultureller Her-

kunft im literarischen Text in besonderer Weise wahrgenommen wird und präsent ist. Das wiedereingeführte Subjekt mit seiner Substantialität vermittelt so den Lesern den Eindruck, sich im direkten Gespräch mit der Autorin zu befinden. Die auktoriale Perspektive fühlt sich in die Protagonisten der Geschichte vergegenwärtigend ein, weil sie die Grenze zwischen sich und dem Objekt ihrer Erkenntnis überschreitet. Bei Natascha Wodin wird zum Beispiel das aufgefundene Tagebuch der Großtante Lidia nicht als Dokument präsentiert, sondern von der Ich-Erzählerin als Geschichte in der Geschichte in der dritten Person geschildert. Dadurch wird gerade die Autorinperspektive betont, die Möglichkeit des Weglassens, Hinzudichtens und Hinschauens offengelegt:

Jetzt stand ich vor der Aufgabe, das Versäumte nachzuholen, in einem vielleicht letzten Buch zu sagen, was ich in meinem ersten hätte sagen müssen. Nur dass ich eben weiterhin so gut wie nichts vom Leben meiner Mutter vor meiner Geburt wusste, schon gar nichts von ihrer Zeit im deutschen Arbeitslager. Ich stand mit leeren Händen da, hatte nur die Geschichtsschreibung und meine Phantasie, die den Abgründen des Themas nicht gewachsen war (W 27).

Die authentische Darstellung von Geschichte erweist sich als unzuverlässig, weil sie mit dem Problem der Erinnerungsfähigkeit wie der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit verbunden ist. Vor die Aufgabe gestellt, den Toten eine Stimme zu geben, versuchen die Autorinnen die paradoxe Situation unmöglicher Zeugenschaft in einer Ethik des Schreibens zwischen Faktizität und Fiktionalität einzufangen. Natascha Wodin schafft es, die historischen Ereignisse, die untrennbar mit den persönlichen Schicksalen der Familie verbunden sind, und die eigenen Vorstellungen miteinander zu verknüpfen. Das Interessante hier – wie in anderen Texten von Autoren und Autorinnen der Gegenwartsliteratur – scheint darin zu liegen, dass nun ganz bewusst damit verfahren und die scheinbar klare Unterscheidung von Faktizität und Fiktionalität gezielt unterlaufen wird. Die Autorinnen greifen zu Archiven und Gedenkstätten, aber auch auf moderne Wege zurück – sie nützen Google (“Google sei Dank”, heißt das erste Kapitel von *Vielleicht Esther*) und das Internet:

Dass ich den Namen meiner Mutter in die Suchmaschine des russischen Internets eintippte, war nicht viel mehr als eine Spielerei. Im Lauf der Jahrzehnte hatte ich immer wieder versucht, eine Spur von ihr zu finden, ich hatte ans

Rote Kreuz und andere Suchdienste geschrieben, an einschlägige Archive und Forschungseinrichtungen, an wildfremde Leute in der Ukraine und in Moskau, ich hatte in verblichenen Opferlisten und Karteien gesucht, aber es war mir nie gelungen, auch nur die Spur einer Spur zu finden, einen noch so vagen Beweis für ihr Leben in der Ukraine, ihre Existenz vor meiner Geburt (W 6).

Über das russische Internet fängt Wodin 2013 an, nach der Mutter zu suchen und findet tatsächlich Spuren ihrer Familie aus Mariupol, einer Stadt am Asowschen Meer. Daraus entwickelt sich die Lebensgeschichte der Mutter, die als Zwangsarbeiterin ihre letzten Lebensjahre in Deutschland verbracht hatte. Das wenige Wissen der Autorin über die eigene Herkunft füllt sich mit den Lebensberichten nie gekannter Familienmitglieder an, die geprägt waren von den Verheerungen des 20. Jahrhunderts, dem Bürgerkrieg nach der Revolution 1917, den stalinistischen Gräueltaten und den deutschen Verbrechen in der Sowjetunion. Über Internet wird also Geschichte sehr einfach über nationale Grenzen hinweg in die stark vernetzte Gegenwart transportiert, wobei eine Reflexion über verknüpfende Erinnerungsarbeit noch wichtiger erscheint, da gerade in unserem digitalen Zeitalter die fiktionalen Entwürfe und die Realität des Lebens untrennbar ineinandergreifen. Langsam entwickelt sich in *Sie kam aus Mariupol* auch eine präzise Auseinandersetzung mit dem Thema Zwangsarbeit in Deutschland während und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg. Bei ihrer Recherche über das, was als "eine Marginalie, ein Anhängsel des Holocaust" betrachtet wird, trifft die Autorin auf die Zahl von mehr als 42.500 Lagern auf deutschem Boden, von denen 30.000 der Zwangsarbeit dienten: "Nach einer Studie des Holocaust Memorial Museums in Washington belief sich die Zahl [der Lager] aber auf 42 500, die kleinen und die Nebenlager nicht mitgerechnet. 30000 davon waren Zwangsarbeiterlager" (W 28). Nach Kriegsende wurden Zwangsarbeiter von den deutschen Behörden dazu aufgefordert, in ihr Herkunftsland zurückzukehren. Unter Stalin aber galten sie als "Kollaborateure", die sich nicht "notfalls durch Selbstmord" (W 12) der Zwangsarbeit entzogen hätten. Ehemalige Zwangsarbeiter durften in der Sowjetunion nicht studieren, fanden keine Arbeit. Nach dem Krieg waren dann die Eltern der Erzählerin, die in Deutschland bleiben, offiziell "Heimatlose Ausländer", "Displaced Persons"<sup>20</sup>:

---

<sup>20</sup> Mit diesem Begriff, der auch in der aktuellen Diskussion über die Flüchtlingspolitik

Im Zweiten Weltkrieg hatte man sie als Dreiundzwanzigjährige zusammen mit meinem Vater aus Mariupol zur Zwangsarbeit nach Deutschland deportiert, ich wusste nur, dass beide in einem Rüstungsbetrieb des Flick-Konzerns in Leipzig eingesetzt waren. Elf Jahre nach Kriegsende hatte meine Mutter sich in einer westdeutschen Kleinstadt das Leben genommen, unweit einer Siedlung für Heimatlose Ausländer, wie man die ehemaligen Zwangsarbeiter damals nannte (W 6).

In der Ukraine wären sie als Volksfeinde und Kollaborateure in die Verbannung geschickt worden, deshalb konnten sie auch nicht zurück. Und für die Deutschen waren die Leute aus dem Lager suspekt. Hier kommt ein Teil deutscher Geschichte zutage, die schwer zu ertragen ist und bislang selten beschrieben wurde. Die Geschichte der Millionen von sowjetischen nicht-jüdischen Zwangsarbeitern findet in der Tat erst seit einigen Jahren Beachtung in der Forschung, aber noch kaum in der literarischen Verarbeitung: "Die Überlebenden der Konzentrationslager hatten Weltliteratur hervorgebracht, Bücher über den Holocaust füllten Bibliotheken, aber die nichtjüdischen Zwangsarbeiter, die die Vernichtung durch Arbeit überlebt hatten, schwiegen" (W 23), kommentiert die Autorin. Als die junge Frau, die die Erfahrung der Auslöschung von Identität und Subjektivität gemacht hatte, sich im Alter von 36 Jahren ertränkte, war Natascha Wodin zehn Jahre alt und lebte mit ihren Eltern und ihrer jüngeren Schwester in verschiedenen deutschen Lagern für "Displaced Persons". Auch sie fühlte sich als Fremde nicht zugehörig, wurde als Russenkind ausgestoßen, geradezu gejagt:

Irgendwann durchschauten sie mich natürlich, und dann jagten sie mich erst recht, die kleinen Rächer des untergegangenen Dritten Reiches, die Kinder der deutschen Kriegerwitwen und Naziväter, sie jagten sämtliche Russen in meiner Gestalt, ich war die Verkörperung der Kommunisten und Bolschewiken, der slawischen Untermenschen, ich war die Verkörperung des Weltfeindes, der sie im Krieg besiegt hatte, und ich rannte, rannte um mein Leben. Ich wollte nicht sterben wie Dschemila, die kleine Tochter der Jugoslawen, die die deutschen Kinder auch gejagt und eines Tages in die Regnitz gestoßen hatten, in der sie dann ertrunken war (W 18-19).

---

wieder zu Tage tritt, werden die "Displaced Persons" (DPs) auf dem Gebiet des ehemaligen Deutschen bezeichnet. Siehe dazu JACOBMEYER 1985.

*SCHLUSSBETRACHTUNG. GESCHICHTE UND GEGENWART NEU BEFRAGEN*

Mit ihren Büchern loten Wodin und Petrowskaja einen Weg zwischen Fiktion und Authentizität aus, der zugleich die Möglichkeiten der Literatur für das Verständnis historischer Vergangenheit zum Vorschein bringt<sup>21</sup>. Beide Autorinnen fügen zahllose einzelne Geschichten zu einer großen Geschichte zusammen, die gleichwohl nicht die Historie ist. Sie bewegen sich zwischen autobiographischer Authentizität und poetischer Konstruktion und das Neue an ihrem autobiographischen Schreiben ist, dass seine Literarizität durch die Form bei gleichzeitigem Anspruch auf Authentizität der Darstellung akzentuiert wird. Wenn es schon nicht gelingen kann, die Realität so abzubilden, wie sie ist, erkunden sie doch konsequent die Möglichkeiten, zu erzählen, wie sie sein könnte oder wie es hätte sein können; sie lassen Zeitlichkeiten auseinanderklaffen, ohne sich dabei von der historischen Faktizität nie ganz zu lösen. Sie leisten eine Erinnerungsarbeit, die Widersprüche sucht, statt sie zu umschiffen, die Gegenargumente erwägt, statt sie auszublenden und die stets auf der Hut vor jeglicher Verführung zur Ideologie ist. Die Remontage lässt in beiden Büchern eine a-chronologische Konfiguration entstehen und bringt jene Schichtungen und Verdichtungen, jene Konfigurationen hervor, durch welche die Vergangenheit, die Fakten, die Figuren wieder in Bewegung gebracht werden, damit die Leser hinschauen und, wie die Autorinnen, Singularitäten, Einzelschicksale miteinander verbinden können. Dabei wird die Konstruktionsweise selbst sichtbar gemacht und die Frage nach der Beschaffenheit nationaler und transnationaler Dynamiken gestellt, welche die Bilder nationaler Vergangenheiten in Beziehung setzen und durch verknüpfte Erinnerungen die Opferkonkurrenz verhindern können, um weder die Erinnerung an die Shoah zu relativieren noch die historischen Wunden anderer Opfergruppen zu trivialisieren<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> Vgl. NÜNNING 1995.

<sup>22</sup> Nach ROTHBERG (2009), der sich eingehend mit dem Phänomen der Erinnerungskultur und dem Umgang mit dem Holocaust auseinandersetzt, soll die Erinnerung an die Shoah nicht die Erinnerung an andere Gräueltaten löschen. Die kollektive Erinnerung an die Shoah biete vielmehr eine Plattform, auf der die Rezeption anderer Massenverbrechen in der Vergangenheit und in der Gegenwart verhandelt werden könne. Die Erinnerung an die Shoa hat das Potential, neue Formen von Solidarität und neue Visionen von Gerechtigkeit zu generieren. So haben schon 2001 Daniel Levy und Natan Sznajder von einer

Als die Ukraine vor zwanzig Jahren unabhängig wurde, bekamen mit der Zeit alle Opfergruppen ihr Monument: ein Holzkreuz für die ukrainischen Nationalisten, ein Denkmal für die Ostarbeiter, eines für zwei Mitglieder des geistlichen Widerstands, eine Tafel für die Zigeuner. Zehn Denkmäler, aber keine gemeinsame Erinnerung, sogar im Gedenken setzt die Selektion sich fort. [...] Wem gehören diese Opfer? Sind sie Waisen unserer gescheiterten Erinnerung? Oder sind sie alle – unsere? (P 191).

Babij Jar gilt in *Vielleicht Esther* als emblematischer Ort der Verlöschung der Erinnerung an die Ermordung der Juden zugunsten eines russischen Nationalgedächtnisses, wo es für lange Jahre nicht einmal ein Hinweisschild<sup>23</sup> für die Menschen gab, die dort begraben wurden. “Bleibt ein Ort derselbe Ort, wenn man an diesem Ort mordet, verschart, sprengt, aushebt, verbrennt, mahlt, streut, schweigt, bepflanzt, lügt, Müll ablagert, flutet, ausbetoniert, wieder schweigt, absperert, Tausende verhaftet, später zehn Mahnmale errichtet, der eigenen Opfer einmal pro Jahr gedenkt oder meint, man habe damit nichts zu tun?”, fragt die Autorin eindringlich (P 183-184). Der andere emblematische Schauplatz, den sie besucht, ist Mauthausen, wobei der Besuch zu einer fast traumhaften Passage wird: Die Erzählerin sieht ihren Großvater sitzen oder wie alle da sitzen (P 248). Sie will nicht hinein, “die Luft riechen, die Körper sehen” (P 246), obwohl sie, als Enkelin, das – so meint ihr Mann – machen darf. Auch Wodin möchte nicht die Opfergruppen gegenüberstellen, sie muss aber immer wieder das fehlende Bewusstsein für das Schicksal der Zwangsarbeiter schmerzvoll feststellen:

Man hatte sie zu Millionen ins Deutsche Reich verschleppt, Konzerne, Unternehmen, Handwerksbetriebe, Bauernhöfe, Privathaushalte im ganzen Land

---

“Kosmopolitisierung” der Holocaust-Erinnerung gesprochen und betrachten “die Erinnerung an den Holocaust [...] als Schlüsselereignis für eine neue Erinnerungsform, nämlich für die Herausbildung einer neuen ‘Schicksalsgemeinschaft’, die sich nicht mehr durch nationale Erfahrungen definiert, sondern die eine der zentralen Katastrophen des 20. Jahrhunderts zum Anlass nimmt, neue gemeinsame Bezüge jenseits des Nationalstaats herzustellen” (LEVY/ SZNAIDER 2007, S. 20).

<sup>23</sup> In Babij Jar wurden die Menschen mehrfach gezwungen, die Spuren der Massaker zu erlöschen. Der russische Dichter Jewgenij Jewtuschenko setzte erst 1961 mit seinem Gedicht *Babij Jar*, das von Paul Celan ins Deutsche übersetzt wurde, den namenlosen Opfern einen Gedenkstein. Damit wird Babij Jar zur Chiffre für die Verbrechen im 20. Jahrhundert.

bedienten sich nach Belieben am Kontingent der importierten Arbeitssklaven, deren maximale Ausbeutung bei geringstem Aufwand Programm war. Sie mussten unter meist unmenschlichen, oft KZ-ähnlichen Bedingungen die Arbeit der deutschen Männer machen, die an der Front waren, in den Heimatländern der Deportierten deren Dörfer und Städte verwüsteten, deren Familien umbrachten. Die nach Deutschland verschleppten Männer und Frauen wurden in bis heute unbekannter Zahl in der deutschen Kriegswirtschaft zu Tode geschunden, aber noch Jahrzehnte nach Kriegsende fand sich über die Verbrechen an den sechs bis siebenundzwanzig Millionen Zwangsarbeitern – die Zahlenangaben schwanken dramatisch von Quelle zu Quelle – nur gelegentlich ein einzelner, dünner Bericht in einem Kirchenblatt oder in einer lokalen Sonntagszeitung. Zumeist wurden sie beiläufig, unter “ferner liefen”, zusammen mit den Juden erwähnt, eine Marginalie, ein Anhängsel des Holocaust (W 17).

Petrowskajas und Wodins Texte problematisieren die offizielle Geschichtsschreibung, indem sie einen Gegenentwurf darbieten, die Erfahrungen derer, die bisher im öffentlichen Bewusstsein kaum vorhanden waren; dabei erkunden sie die Möglichkeit, die Geschichte europäisch, transnational neu zu erzählen. Es entsteht bestimmt ein Hiatus zwischen den historischen Umständen und der poetischen Fiktion, der aber eine positive kognitive Distanz bedeuten kann. Die Vermittlung von Zeitgeschichte, ihre Transzendierung im Medium der Literatur bedeutet, die Ereignisse zu fiktionalisieren, aber auch zu strukturieren und an den einzelnen Schicksalen zu zeigen, wie Geschichte sich in individuelle Biographien einschreibt. Auch wenn sich die Einzelerfahrung, wie Georg Simmel sagt, in der Regel unterhalb der Schwelle des historischen Interesses befindet, ist ihr Einflussfaktor auf historisches Geschehen nicht so geringfügig<sup>24</sup>. Die Rekonstruktion, die Remontagen der biografischen Notizen durch Befragung von Zeitzeugen und Auseinandersetzungen mit verschiedenen Dokumenten, in denen die Erinnerungsspuren der Betroffenen auffindbar sind, versuchen, die persönlichen Erfahrungen zu historisieren. Natürlich werden hier individuelle Erfahrungen (re)konstruiert, in einen spezifischen historischen Kontext eingebunden, ohne jedoch völlig nachweisbar zu sein. Eine solche Literatur ist aber in der Lage, frei von der Verpflichtung zu empirischer Beweisbarkeit<sup>25</sup>, die von der Geschichtsforschung zwar offengelassenen,

---

<sup>24</sup> Vgl. SIMMEL [1916] 2003, S. 305-515ff.

<sup>25</sup> Nach Hayden White sollen die Grenzen zwischen Historiographie und literarischer

aber keinesfalls unbedeutenden Sachverhalte experimentell zu erörtern und zur Diskussion zu stellen.

Die komplexen Fragen nach der Zuverlässigkeit des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses und der familiären Überlieferungen spielen bei Wodin, wie bei Petrowskaja, eine wichtige Rolle. Beeindruckend dabei ist die Geduld, mit der die Autorinnen sich den verschiedenartigen und spärlichen Materialien stellen, die Genauigkeit, mit der sie diese "Bruchstücke des Nachlebens" untersuchen. Nachleben, der berühmte Begriff Aby Warburgs, bildet auch für Didi-Huberman das Zentrum seines Nachdenkens, da es für ihn das Gegenteil von Tradition und Weitergabe bestimmter Motive bedeutet und eindringender Anlass ist, Geschichte und Gegenwart neu zu befragen, die Gegenwartsbezogenheit der Vergangenheitsbetrachtung zu betonen, um der Vernichtung des Gedächtnisses entgegen zu wirken. In *Vielleicht Esther* und *Sie kam aus Mariupol* gibt es ein beständiges Nachfragen und Nachforschen, wodurch Unverständlichkeiten und Unsicherheiten zu Bestandteilen der Erzählstrategie werden. Die präzise Arbeit am Material ist permanent selbstkritisch und *ironisch* im etymologischen Sinne des Wortes. Die Welt zu lesen heißt demnach, die Welt zu befragen und nicht unbedingt Antworten zu finden. Auf diese Weise werden aber die narrativen Verfahren auch zu magnetischen Feldern: Sie provozieren Fragen und ermöglichen kontinuierlich ein Netz von Assoziationen. Die Suchbewegungen der Erzählerinnen, ihre Recherchen und Reisen, ihre Bearbeitungen entsprechen einem Ordnungsprinzip des *discours*, das den Text als unterschiedliche zueinander in Beziehung stehende Teile organisiert, die sich bestätigen, aber auch in Frage stellen, wobei die Geschichten nicht unerzählt gelassen und dem Andenken überantwortet werden. Die aus Grenzerfahrungen und Grenzgängen entstandenen Texte, welche durch die pluralisierte Perspektive einen reflexiven Mehrwert gewinnen, werden so selbst zum Medium und Schauplatz von Grenzüberschreitungen: zwischen Erlebtem und Erfundenem, zwischen Wahrheit und Fiktion, zwischen unterschiedlichen Erzählformen sowie zwischen Identität und Alterität.

---

Bearbeitung immer wieder erneut auf ihre Gültigkeit hin befragt werden (WHITE 2006 und WHITE 2004).



### Bibliographie

- BENJAMIN Walter (1974), *Das dialektische Bild*. In *Gesammelte Schriften*, I, 1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1238.
- BENJAMIN Walter (1974), *Über den Begriff der Geschichte*. In *Gesammelte Schriften*, I, 2, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 693-704.
- BÖTTIGER Helmut (2014), *Wir sind die letzten Europaer!* In «Die Zeit», 12 (März), 20-25.
- DIDI-HUBERMAN Georges (2006), *Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt*. In H. Burda, C. Maar (Hg.), *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln.
- DIDI-HUBERMAN Georges (2014), *Remontagen der erlittenen Zeit – Das Auge der Geschichte II*, Paderborn.
- GINZBURG Carlo (1993), *Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*. In «Historische Anthropologie», N. 1, 169-192.
- GINZBURG Carlo (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano.
- HEIMANN Holger, *Interview mit Katja Petrowskaja. "Die deutsche Sprache kam einer Befreiung gleich"*. In «Die Welt», 8.7.2013.
- HIRSCH Marianne (1997), *Family Frames – photography narrative and postmemory*, New York.
- JACOBMEYER Wolfgang (1985), *Vom Zwangsarbeiter zum Heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945-1951*, Göttingen.
- KRAUSS Hannes (2017), *Deutsche Romane russischer Autorinnen*, in *Dynamische Gesellschaften – dynamische Kulturen. Sprachliche Verständigung im globalen Zeitalter. Festgabe für Withold Bonner* hrsg. von E. Reuter, Tampere, 117-124.
- LEVY Daniel, SZNAIDER Natan (2007), *Vorwort zur Neuauflage. Vom Holocaust zur kosmopolitischen Erinnerungskultur*. In *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, hrsg. von D. Levy, N. Sznajder, Frankfurt a. M., 9-18.
- NÜNNING Ansgar (1995), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier.
- PETROWSKAJA Katja (2014), *Vielleicht Esther. Geschichten*, Berlin.
- ROTHBERG Michael (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford.
- SCHLUMBOHM Jürgen (Hg.) (2000), *Mikrogeschichte – Makrogeschichte. Komplementär oder inkommensurabel?*, Göttingen.
- SCHÖTTKER Detlev (2006), *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In B. Linder, (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, 557-566.
- SIMMEL Georg (2003), *Das Problem der historischen Zeit*. In *Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit. Rembrandt*, hrsg. von U. Kösser, H.-M. Kruckis und O. Rammstedt, Frankfurt a. M., 305-515.

- WAGNER-EGELHAAF Martina (2013), *Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?*. In Dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld, 7-21.
- WHITE Hayden (2004), *Figural Realism in Whiteness Literature*. In «Parallax» 10,1, 113-124.
- WHITE Hayden (2006), *Historical Discourse and Literary Writing*. In *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*, hrsg. von K. Korhonen, Amsterdam, 25-33.
- WODIN Natascha (2017), *Sie kam aus Mariupol*, Reinbek bei Hamburg.
- ZIPFEL Frank (2001), *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin.



ERINNERUNGSLÜCKEN. ZEITGESCHICHTE  
IN DER GESAMTDEUTSCHEN LITERATUR AM BEISPIEL  
RECHTER GEWALT.

EINE ERSTE BESTANDSAUFNAHME

Matthias N. Lorenz

Bekanntermaßen gilt die Literatur als eine tragende Säule bei der Ausbildung eines kulturellen Gedächtnisses. Werke der Erzählliteratur fungieren als sprachliche Denkmale – *Monumente* im eigentlichen Wortsinne, also Mahnmale (lat. *monere* = Mahnen) –, die Versionen kollektiver Erfahrungen auf Dauer und Narrative dafür bereitstellen. Die Forschungen zum kulturellen Gedächtnis der Deutschen fokussieren dabei nicht nur besonders stark auf die Literatur als Kunstform und Erinnerungsmedium, sondern beschränken sich zugleich vor allem auf die als sogenannte Höhenkamm-Literatur anerkannten Werke und deren Autorinnen und Autoren.

Flüchtigere literarische Formen wie etwa Theatertexte, die im heutigen Regietheater ja oft nurmehr als Grobgerüst jeweils eigensinniger Inszenierungen rezipiert werden, spielen hier weniger eine Rolle. Elfriede Jelinek etwa hat im 1996 uraufgeführten Schauspiel *Stecken, Stab und Stangl* den Diskurs um die Ermordung von vier Roma im österreichischen Burgenland untersucht<sup>1</sup>. Offene Formen wie diese sind jedoch offensichtlich weit weniger monumentalisierbar als festgefügte wie der Roman. Das gleiche gilt auch für Texte der Kinder- und Jugendliteratur, die – wie das zeitgenössische Theater oder auch Genreliteratur – oft vergleichsweise schnell auf aktuelle und brisante Entwicklungen reagiert.

So ist in dem mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis 2016 ausgezeichneten Roman *Sommer unter schwarzen Flügeln* von Peer Martin einer der

---

<sup>1</sup> Das lokale Milieu, in dem der Anschlag auf die Roma möglich war, versuchte der Burgenländische Theatermacher Peter Wagner 1997 in seinem Stück *Oberwart. Mon amour* zu beleuchten.

Protagonisten ein Neonazi, der plant, ein Asylbewerberheim anzuzünden, sich dann aber in ein syrisches Mädchen verliebt und versucht, seine rechte Gang zu verlassen. Im Jugendroman *Cherryman jagt Mister White* von Jakob Arjouni wehrt sich ein ostdeutscher Jugendlicher dagegen, in einen antisemitischen Anschlag hineingezogen zu werden. Beide Werke handeln von der Herausforderung, sich von Neonazis abzugrenzen.

In den Stücken *Der Kick* und *Martinisommer* wird der Mord an Marinus Schöberl im Brandenburgischen Potzlow verarbeitet, auch zu den Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen gibt es zwei Bühnenbearbeitungen, *Bis zum Anschlag* und *Sonnenblumenhaus*, aktuell laufen zudem in Neukölln *Die NSU-Monologe*. All dies sind eingreifende Formate, wichtig für den Diskurs, aber in der Regel von sehr begrenzter Reichweite und beschränkter Wirkungsdauer.

Die Verarbeitung rechter Gewalt in der Genreliteratur, die etwa schwedische Kriminalromane sehr häufig durchzieht, fällt in der deutschen Literatur eher defizitär aus. Im NSU-Krimi *Die schützende Hand – Denglers achter Fall* von Wolfgang Schorlau wird eine antiamerikanistische Verschwörungstheorie bemüht, der zufolge ‘die da oben’ für die Anschläge wie auch für ihre Vertuschung verantwortlich sind. Fragen nach dem strukturellen Rassismus im deutschen Polizeiapparat und in der Medienöffentlichkeit unterbleiben so. Die zehn Morde sind lediglich Staffage für die leitende Frage des Romans, wer Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt denn ‘wirklich’ umgebracht habe<sup>2</sup>. In Friedrich Anis Krimi *German Angst* entführen Rechtsradikale die Freundin eines schwarzen Afrikaners, um so dessen Abschiebung sowie die seiner wiederholt straffälligen minderjährigen Tochter zu erzwingen. Der mit dem Radio-Bremen-Krimipreis ausgezeichnete Roman ist erkennbar an den Fall des jugendlichen Wiederholungstäters “Mehmet” (Muhlis Ari) angelehnt und sein konstruiertes Szenario hat wenig mit realer rechter Gewalt in Deutschland zu tun, die hier als *Reaktion* auf die kriminellen Handlungen einer Migrantin erscheint. Von *linker* Gewalt gegen einen Neonazi handelt der an den Mordfall Gerhard Kaindl erinnernde Krimi *Fris und stirb trotzdem* von Raul Zelik. Hier stehen migrantische Jugendliche im Fokus, die zwar als Opfer von Rassismus gezeigt werden, die jedoch – wie das kriminelle schwarze Mädchen in Anis

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die kritische Besprechung unter <https://www.nsu-watch.info/2016/02/kollateralschaeden-der-weltpolitik-rezension/> (Stand: 6.9.2017).

*German Angst* – Täter sind. Es gibt keinen Grund, an den lauterer Absichten der Krimiautoren zu zweifeln – Anis Vater ist Syrer, Zelik ist Mitglied des Bundesvorstandes der Partei Die Linke –, aber typisch für das Vierteljahrhundert deutscher Zeitgeschichte nach der Wiedervereinigung mit – je nach Quelle – bis zu 179 Todesopfern rechter Gewalt seit 1990 sind die von ihnen geschilderten Fälle wohl nicht.

Dies gilt auch für ein anderes Genre, die Unterhaltungsliteratur, etwa Hans Waals *Die Nachhut* und den ähnlich gestrickten Bestseller *Er ist wieder da* von Timur Vermes, in denen vier alte SS-Männer respektive Hitler reaktiviert werden, um dann aus einem von Fans als ‘herrlich inkorrekt’<sup>3</sup> gefeierten Blickwinkel unsere Gegenwart zu betrachten. Beide Autoren sind Journalisten, ihre Bücher verkaufen sie als Satiren, die allerdings nur um den Preis funktionieren, dass die Grausamkeiten des ‘Dritten Reiches’ weitgehend ausgeblendet werden<sup>4</sup>. Das nämliche gilt für die rechte Gewalt in der Bundesrepublik: Vermes’ Hitler verachtet die heutigen Neonazis nur und verlacht “dieses Idiotentrio in Zwickau”<sup>5</sup>, das durch die Geheimhaltung seiner Aktionen keinen *politischen* Terror verbreitet habe, während ein Protagonist aus Waals *Nachhut* ostdeutsche Skinheads als etwas einfältige Jungen beschreibt, die sich zu seiner Verwunderung “aus Langeweile als Russen verkleiden mit ihren kahl rasierten Schädeln und diesen lächerlichen Holzknüppeln”. Als sie ihn auf einer NPD-Veranstaltung bejubeln, liest er ihnen die Leviten:

Wieso lebt ihr in der Vergangenheit? Was meint ihr damit, wenn auf euren Jacken steht, dass ihr stolz seid, Deutsche zu sein? [...] Stolz auf der Jacke ist wie Mut auf dem Wunschzettel: Niemand bekommt das geschenkt. Wenn es eine Zukunft gibt, gehört sie euch. Wartet nicht, bis sie kommt! [...] Und noch eins: Anständige Deutsche verkleiden sich nicht als Russen und zünden türkische Geschäfte an!<sup>6</sup>

Von der tatsächlichen Gewalt sprechen hingegen die – in der Regel autobiografischen – Narrative der Opfergruppen: Menschen, die selbst atta-

---

<sup>3</sup> Vgl. etwa die Kundenrezensionen auf amazon.de.

<sup>4</sup> Vgl. das den Holocaust eher verschleiende als erinnernde Manöver von Timur VERMES 2012, S. 147: “Wirklich erfreulich war nur eines: Der deutsche Jude war auch nach sechzig Jahren nachhaltig dezimiert”.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 271.

<sup>6</sup> WAAL 2009.

ckiert wurden oder Angehörige von Opfern rassistischer Übergriffe sind. Semiya Şimşeks *Schmerzliche Heimat. Deutschland und der Mord an meinem Vater* erinnert an das mutmaßlich erste Opfer des NSU. Und der von der Gruppe *Dostluk Sineması* herausgegebene Band *Von Mauerfall bis Nagelbombe* gibt den Überlebenden des Bombenanschlags in der Kölner Keupstraße eine Stimme, indem sie in Interviews zu Wort kommen. Erkennbar sind dies keine literarischen Texte, das wollen sie auch gar nicht sein, sondern persönliche Beiträge zur Debatte um Rechtsextremismus in der Bundesrepublik.

Der Höhenkamm-Literatur wird dagegen offenkundig eher der Nimbus zugeschrieben, sich den gesellschaftlichen Themen und Diskursen aus größerer Distanz zuzuwenden, ohne den Druck der Aktualität, dafür auf eine andere Stufe gehoben, nämlich ästhetisch transformiert. Als Ideal ließe sich formulieren, dass wir reale Geschehnisse, die in diese Art von Literatur Eingang gefunden haben, noch einmal anders ansehen, auch uns fremde Perspektiven einnehmen können. Diejenigen Erzählungen gemeinsamer Erfahrung, die sich schließlich als kanonfähig durchsetzen, repräsentieren Sichtweisen, auf die wir uns mehrheitlich einigen können. Das besondere Potential der Literatur (und wohl aller Künste) im Kontext der Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses liegt seit der Moderne darin, dass unser hochkulturelles Wertungsmuster jene Ästhetisierungen positiv sanktioniert, die uns in die Lage versetzen, etwas Gewusstes noch einmal mit ganz anderen Augen zu sehen – ganz konkret: unsere Wahrnehmung eines Gegenstandes nachhaltig zu irritieren und unseren Blick dadurch wieder zu öffnen. Literatur kann die Klischees und stereotypen Narrative, die unseren Alltag oft organisieren, im Idealfall aufbrechen.

Zugleich wissen wir, dass die Literatur nicht nur emanzipatorisch und aufklärend in diesem Sinne wirken kann, sondern dass sie zugleich auch das Potential hat, Vorurteilshaltungen einzuüben und zu bestätigen. Das gilt für systemkonforme Literatur in totalitären Systemen genauso wie für die sogenannte Trivilliteratur, die ja gerade davon lebt, Sichtweisen und Einstellungen zu bestätigen und deren Anliegen es gerade nicht ist, die Ruhe des Lesers aufzustören. Klaus-Michael Bogdal spricht in diesem Zusammenhang von 'guten' und vom 'bösen Gedächtnis' der Literatur. Belletristische Texte können Klischees aufbrechen und marginalisierte Perspektiven zur Geltung bringen, sie können aber genauso auch bei der Einübung von Vorurteilshaltungen mitwirken und ein sich gegen Minderheiten ab-

grenzendes 'Wir' erst konstruieren. Die Literatur von Migrantinnen und Migranten sowie deren Kindern, die in deutscher Sprache schreiben, ist ein Beispiel für die erste dieser beiden Varianten. Sie bringen ihre Erfahrungen mit Ausgrenzungen und Bedrohungen ein und machen diese so für eine sich nicht betroffen wählende Mehrheit sichtbar – etwa in einer 1995 erschienenen Anthologie von "MigrantInnenliteratur", in der der Iraner Bahman Nirumand seine veränderten Gefühle angesichts des Neonaziterrors nach der Einheit zum Ausdruck bringt: "Insgesamt spürst Du, daß sich die Stimmung verändert hat". Mittlerweile herrsche Angst: "Es könnte ja sein, daß einigen 'orientierungslosen Jugendlichen' Dein Gesicht nicht paßt und sie Dich deswegen zusammenschlagen"<sup>7</sup>. Abwiegelnde Formulierungen wie die von den "orientierungslosen Jugendlichen" und die Leugnung des Rassismus nimmt auch die Dichterin und afrodeutsche Aktivistin May Ayim im selben Band aufs Korn:

nachdem sie mich erst anschwärzten  
zogen sie mich dann durch den kakao  
um mir schließlich weiß machen zu wollen  
es sei vollkommen unangebracht  
schwarz zu sehen.<sup>8</sup>

Ein Beispiel für jene andere Möglichkeit der Literatur, nämlich die, ein homogenes 'Wir' gegen jede Einrede von 'außen' zu behaupten, von Literatur, die also nicht Grenzen aufbricht, sondern zementiert, ist Martin Walser's Friedenspreis-Rede, in der der Autor 1998 unter großem Beifall eine Selbstbefragung durchführte, die auf eine Leugnung rechter Gewalt hinausläuft:

Warum werde ich von der Empörung, die dem Denker [gemeint ist Jürgen Habermas; M. N. L.] den folgenden Satzanfang gebietet, nicht mobilisiert: "Wenn die sympathisierende Bevölkerung vor brennenden Asylantenheimen Würstchenbuden aufstellt ...". Das muß man sich vorstellen: Die Bevölkerung sympathisiert mit denen, die Asylantenheime angezündet haben, und stellt deshalb Würstchenbuden vor die brennenden Asylantenheime, um auch noch Geschäfte zu machen. [...] Ich kann solche Aussagen nicht bestreiten; [...]. Aber [...] genausowenig kann ich ihnen zustimmen. Meine nichts als triviale

---

<sup>7</sup> NIRUMAND 1995, S. 18f.

<sup>8</sup> AYIM 1995, S. 27.



Reaktion auf solche schmerzhaften Sätze: Hoffentlich stimmt's nicht, was uns da so kraß gesagt wird. [...] Ich kann diese Schmerz erzeugenden Sätze, die ich weder unterstützen noch bestreiten kann, einfach nicht glauben. Es geht sozusagen über meine moralisch-politische Phantasie hinaus, das, was da gesagt wird, für wahr zu halten. Bei mir stellt sich eine unbeweisbare Ahnung ein: Die, die mit solchen Sätzen auftreten, wollen uns weh tun [...]. [...] [I]n welchen Verdacht gerät man, wenn man sagt, die Deutschen seien jetzt ein normales Volk [...]?<sup>9</sup>

Ich möchte im Folgenden nicht weiter auf dieses ostentative Wegsehen Walsers eingehen, das in einer an die Täter-Opfer-Umkehr grenzenden Volte nurmehr die schweigende Mehrheit als Leidtragende ausmacht, sondern auf jene Texte, die hinsehen.

Wenn wir nun den Fokus auf Rechte Gewalt und Erinnerung legen und nach der Rolle jener Literatur fragen, die sich nicht als Unterhaltungs-, sondern als Kunstform versteht und als solche anerkannt wird, so fragen wir nach Texten von Autorinnen und Autoren, die in den großen Feuilletons besprochen und in der germanistischen Forschung rezipiert werden und aufgrund dieser Rezeptionsphänomene zumindest das Potential haben, zu Trägern des Kulturellen Gedächtnisses zu werden. Das Kulturelle Gedächtnis ist zwar ein Konzept, dass von der Übertragung und Formung der Erinnerung im Übergang zwischen *mehreren* Generationen ausgeht, es gibt aber einzelne Ereignisse, von denen die Zeitgenossen annehmen können, sie würden in den identitätsbestimmenden Speicher ihres Kollektivs eingehen. In der jüngeren Geschichte ist sicher 9/11 ein solcher Fall, vermutlich auch der Super-GAU von Tschernobyl. Aber gilt dies auch für die neonazistische Gewalt, die im wiedervereinigten Deutschland mit einer neuen Intensität ausgebrochen ist und deren sichtbarsten Markierungen die pogromartigen ausländerfeindlichen Ausschreitungen in Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen, die Brandanschläge von Mölln, Solingen und Lübeck und die zehn Morde der rechtsradikalen Terror-Zelle des *Nationalso-*

---

<sup>9</sup> WALSER 1998, S. 16f., 20. – In der auf diese Rede folgenden Walser-Bubis-Debatte nahm Walser noch einmal direkt Bezug auf Rostock-Lichtenhagen und klagte Ignatz Bubis, den Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, genau einer solchen Praxis an: “[...] [I]ch habe Sie im Fernsehen gesehen in Lichtenhagen bei Rostock. [...] [I]ch sah Ihr empörtes, ergriffenes Gesicht im Fernsehen, begleitet vom Schein der brennenden Häuser, das war sehr heroisch” (BUBIS et al. 1999, S. 451).

zialistischen Untergrundes sind? Die 2001 erschienenen *Deutschen Erinnerungsorte* von Étienne François und Hagen Schulze listen unter den 122 thematisch sehr weit gestreuten Lemmata jedenfalls kein einziges Beispiel für Rechte Gewalt auf<sup>10</sup>. Ein vergleichbares Monumentalwerk, *Das Jahrhundert der Bilder* von 2008, geht ebenfalls nicht auf die rechte Gewalt ein, die nach der Wiedervereinigung zu einem Bestandteil vor allem ostdeutscher Normalität geworden ist<sup>11</sup>.

Wenn wir davon ausgehen, dass eine zentrale Funktion der Erinnerung an rechte Gewalt in der Bundesrepublik bereits in der bloßen Anerkennung der Taten und damit des den Opfern zugefügten Unrechts und Leids besteht, dann ist aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu fragen, was die deutschsprachigen Schriftstellerinnen und Schriftsteller dazu bisher beigetragen haben. Mein Fokus liegt auf den frühen Gewaltausbrüchen nach der Wiedervereinigung in der ersten Hälfte der 90er Jahre – ein Zeitraum, der mit den Orten Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Mölln und Solingen verbunden ist. Es handelt sich hierbei um Orte, deren Namen sich in den bundesdeutschen Diskurs als Chiffren rechter Gewalt eingebrannt haben, und um Taten, die ausreichend lange zurückliegen, damit sie auch in einem größeren Prosawerk hätten bearbeitet werden können. Spielfilmproduktionen, die die Neonaziszene und rechte Gewalt bis hin zum rechten Terror beleuchten, sind durchaus in nennenswerter Zahl entstanden, etwa *Oi! Warning*, *Kombat Sechzehn*, *Kriegerin*, zuletzt auch ganz konkret über die Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen *Wir sind jung. Wir sind stark*. Im Fokus stehen dabei nahezu ausnahmslos jugendliche Protagonistinnen und Protagonisten, die in die rechte Szene abrutschen oder sich aus ihr zu lösen versuchen, es geht also vor allem um die Täterseite. Selbst zur Terrorzelle NSU gibt es bereits zwei Dokudramen, *Letzte Ausfahrt Gera* und den Dreiteiler *Mitten in Deutschland*.

Eine erste Bilanz der 'literarischen' Auseinandersetzung mit der rechten

---

<sup>10</sup> Im weit weniger einschlägigen *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland* von 2007 findet sich dagegen ein längerer Abriss zum Rechtsextremismus in der Bundesrepublik und zudem seit der 3. Auflage von 2015 auch eigens ein Eintrag zu den "Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen".

<sup>11</sup> Einziger Beitrag ist Cord Pagenstechers Auseinandersetzung mit der Metapher "Das Boot ist voll", der jedoch nicht näher auf die rechtsradikalen Ausschreitungen, die er am Rande erwähnt, eingeht. Bilder hiervon, etwa der eingenässte Rostocker Betrunkene im Deutschland-Trikot, der den Hitlergruß zeigt, finden sich nicht in dem Band.

Gewalt seit der Wiedervereinigung fällt dagegen eher ernüchternd aus. Schon Neonazis sind im Figurenarsenal der Gegenwartsliteratur kaum anzutreffen, am ehesten finden sie sich als Hintergrundstaffage in ostdeutschen Gesellschaftspanoramen, vorzugsweise in der Provinz, wie in den *Simple Storys* Ingo Schulzes, sehr subtil in Clemens Meyers neuem Erzählband *Die stillen Trabanten*, sie gehören zum Personal von Dorfgeschichten wie *Vor dem Fest* von Saša Stanišić und der ‘teilnehmenden Beobachtung’ *Deutschboden* von Moritz von Uslar. Geschildert werden hier Träger rechts-extremer Einstellungen, zumeist perspektivlose männliche Jugendliche. Stanišićs Dorfpanorama zählt genau einen Neonazi, der zudem den einzigen Übergriff einer rechten Horde verpennt. Diese feiern ein Fest im Containerdorf der rumänischen Erntehelfer und hinterlassen ein eher halbherziges ausländerfeindliches Graffiti, “weil weiß gesprayt auf gelb und weil das Ausrufezeichen fehlte”<sup>12</sup>. Die Rumänen machen achselzuckend aus “*Rumänen raus*” mit ein paar Strichen “*Rumänen-Haus*”, das war’s auch schon<sup>13</sup>. Ingo Schulzes Reigen kennt rechte Gewalt bestenfalls vom Hörensagen, und bei Meyer kann man auf das Thema Rechtsradikalismus bestenfalls implizit schließen. Explizite rechte Gewalttaten bleiben in der Regel unerwähnt oder werden zumindest nicht als Teil der Handlung dieser Texte geschildert, Opfer kommen somit auch kaum vor. Lediglich Moritz von Uslars etwas auf Provokation<sup>14</sup> angelegte ‘teilnehmende Beobachtung’ *Deutschboden* wendet sich den Tätern von damals zu, die recht unbekümmert auf ihre Zeit als Skinheads zurückblicken dürfen, die sie klar als jugendliche Verirrung von sich schieben. An konkreten Taten wollen sie eh nicht beteiligt gewesen sein, und andere Zeugen sucht der Reporter nicht auf.

Ein gängiges Argumentationsmuster ostdeutscher Zeitzeugen der frühen Nachwendejahre findet sich auch bei ostdeutschen Autoren wieder, nämlich rechte Gewalt nur im Zusammenhang mit rivalisierenden Jugendlichen zu thematisieren, als eine von zwei Seiten, die beide über die Stränge schlagen<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. STANIŠIĆ 2014, S. 85: “Wir haben 1½ Nazis: den Rico eben und seine Freundin Luise. Luise ist ein Halbnazi, weil sie den ganzen Scheiß nur Rico zuliebe macht”.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 290.

<sup>14</sup> Vgl. *ebd.*, S. 291.

<sup>15</sup> Vgl. etwa VON USLAR 2010, S. 55: “Da preschte ein Skinhead-Kämpfer auf einem Mountainbike – geschätzte 18 Jahre alt, im Achselhemd und mit einem etwa hundert Kilogramm schweren Armeerucksack auf dem Rücken – die Straße herunter. Sah super aus.

So berichtet eine Protagonistin, eine Journalistin, in Schulzes *Simple Storys* (1998):

Es ist Februar 91. Ich arbeite bei einer Wochenzeitung. Überall wartet man auf den großen Aufschwung. Supermärkte und Tankstellen werden gebaut, Restaurants eröffnet und die ersten Häuser saniert. Sonst gibt es aber nur Entlassungen und Schlägereien zwischen Faschos und Punks, Skins und Redskins, Punks und Skins. An den Wochenenden rückt Verstärkung an, aus Gera, Halle oder Leipzig-Connewitz, und wer in der Überzahl ist, jagt die anderen. Es geht immer um Vergeltung.<sup>16</sup>

Die Angst des Chefredakteurs, dass die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Zeitung nach Berichten über solche Krawalle bedroht werden könnten, ist dezidiert eine unspezifische Angst vor linken wie rechten Gewalttäterinnen und -tätern. Die Erzählerin erinnert sich zwar auch in vier knappen Sätzen an einen Übergriff, bei dem eine Wohnung aufgebrochen und die Familie eines jugendlichen Punks überfallen und zusammengeschlagen wurde, woraus der Leser schließen darf, dass es sich wohl um mutmaßlich rechtsradikale Täter gehandelt haben dürfte. Die von ihr im Folgenden ausführlicher erzählte Episode kreist jedoch um einen Trittbrettfahrer, der ihr eine ähnliche Geschichte auftischt und dem sie nicht glaubt, so dass der Status solcher Meldungen über rechte Gewalt, von der sie eh nur “[n]ach Zeugenaussagen berichtete”<sup>17</sup>, in Zweifel gezogen wird. Dass sich die Taten, die wir heute noch aus den 90er Jahren erinnern, gegen Asylsuchende und Ausländerinnen und Ausländer richteten und dass die rechtsextremen Täterinnen und Täter und die ihnen Beifall spendenden Zuschauerinnen und Zuschauer keineswegs nur arbeitslose Jugendliche waren, reflektiert Schulzes Text nicht.

In ostdeutschen Coming-of-Age-Geschichten tauchen Neonazis mitunter als Teil des Kampfes um einen eigenen Platz in der brüchig gewordenen Wendegesellschaft auf, quasi als Sparringpartner jugendlicher Entwicklung,

---

Es ging nicht viel schöner”. Vgl. zum popliterarisch affirmativen Verfahren von Uslars auch LORENZ 2017-2018, S. 12/13.

<sup>16</sup> Der Autor Andreas Krenzke erinnert daran, dass diese Gleichsetzung nicht aufgeht: “Denn so ist es ja immer gewesen, in den Neunzigern. Wenn die [Neonazis, M. N. L.] in der Mehrheit waren, dann haben sie zugeschlagen. Wenn wir in der Mehrheit waren, dann haben wir – geredet”. (KRENTZKE 2011, S. 201.)

<sup>17</sup> SCHULZE 2012, S. 31.

wie etwa in Clemens Meyers *Als wir träumten* oder in Peter Richters *89/90* – zwei Romane, in denen die Autoren ihre Jugend im Leipzig beziehungsweise Dresden der frühen 90er Jahre verarbeitet haben.

Ebenfalls autobiografisch grundiert, aber aus einer anderen Perspektive, berichten zwei gut zehn Jahre später geborene Autoren, die beide als Kinder aus Osteuropa nach Deutschland gekommen sind. Der in der Ukraine geborene Dimitrij Kapitelmann thematisiert in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* die permanente Bedrohung durch rechte Schläger, denen er als jüdischer Kontingentflüchtling im Ostdeutschland der 90er Jahre ausgesetzt war. Der als Kind aus Bosnien eingewanderte Tijan Sila situiert in *Tierchen unlimited* die Jugend seines Protagonisten unter Polizei- und Sport-begeisterten Jugendlichen in Rheinland-Pfalz, wobei der Roman seine Konstruiertheit bewusst ausstellt, kommen doch gleich viermal junge Frauen vor, zu denen der Protagonist in Beziehung steht, die jeweils einen Bruder haben, der Neonazi ist und in den Bosnienkrieg zieht, wo er stirbt. Zudem werden Opfer- und Täterkategorien durcheinandergewirbelt, weil der bosnische Protagonist zwar einmal Opfer eines rechtsradikalen Schlägers wird, der ihn aus dem Bett seiner Schwester prügelt, sich selbst aber für Naziüberfälle auf einen linken Fußballclub anheuern lässt, bei dem zudem ein bosnischer Neonazi die deutschen Skinheads dirigiert.

So schlägt Silas *Tierchen unlimited* eine Brücke zu einer anderen Gruppe von Texten, die zwar explizite rechtsextreme Bedrohungs- und Gewaltszenarien schildert, diese allerdings ins Absurde abdriften lässt. So vernichtet eine rassistische österreichische Terrorgruppe in Zusammenarbeit mit der Polizei in Josef Haslingers *Opernball* eine vielhundertköpfige Festgesellschaft symbolträchtig mit Giftgas, was man als Warnung vor dem Gewaltpotential der Rechtsextremen in Österreich verstehen darf, aber erkennbar nichts mit den konkreten Taten der frühen 90er Jahre zu tun hat. Über Michael Fehrs *Simeliberg* lässt sich das gleiche sagen; hier kommt als Fiktionalitätsmarker noch die Komisierung des Geschehens hinzu, wenn einige ausländerfeindliche und sozialdarwinistische Schweizer Burschenschaftler, die recht grob karikaturistisch verzeichnet werden, Sprengstoff horten, der dann versehentlich hochgeht<sup>18</sup>. In diesen Texten geht es nicht um jene Art konkreter rechter Gewalt, die die 90er Jahre prägte: rassistisch, antise-

<sup>18</sup> Vgl. FEHR 2015, S. 67-80.

mitisch oder sozialdarwinistisch motivierte Überfälle auf Menschen, die von den Täterinnen und Tätern als nicht zugehörig klassifiziert wurden, pogromartige Zusammenrottungen eines braunen Mobs, Angriffe auf Gebäude wie Ausländerwohnheime, Übergriffe rechtsextremer Demonstrantinnen und Demonstranten, Verfolgungsjagden auf Einzelne, Brandanschläge auf Asylbewerberunterkünfte und Wohnungen von Migrantinnen und Migranten und schließlich die rassistischen Bombenattentate und Exekutionen, die der NSU verübte.

Zu diesen Übergriffen und Ausschreitungen haben sich durchaus auch prominente deutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller geäußert, die sich ja in der Tradition der Gruppe 47 ganz überwiegend als engagierte Schriftsteller-Intellektuelle verstanden. So hat Günter Grass, der schon im Oktober 1990 eine Vereinigung west- und ostdeutscher Rechtsradikaler kommen sah<sup>19</sup> und für den "deutschen Fremdenhaß"<sup>20</sup> eine verfehlte Wiedervereinigungspolitik verantwortlich machte, nach den Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen 1992 wiederholt das Thema rechter Gewalt in Essays und Reden angesprochen. Auf der später gedruckten Rede auf dem Empfang zu seinem eigenen 65. Geburtstag rezipierte Grass die Auseinandersetzung im Rahmen des sogenannten Asylkompromisses, der damals diskutiert und bald darauf von CDU und SPD beschlossen wurde. Er ermahnte den anwesenden SPD-Vorsitzenden Björn Engholm zur "Standfestigkeit in der Sache": "Nie [...] dürfen wir zulassen, daß uns rechtsradikaler Terrorismus und populistische Parolen unter Druck setzen"<sup>21</sup>. Kurz darauf wurde Grass in seiner *Rede vom Verlust* in der Bertelsmann-Reihe *Reden über Deutschland* deutlicher:

Über fünfhundert Rechtsradikale bestürmten wiederholt in Rostock-Lichtenhagen ein Asylantenheim. Aus den Fenstern benachbarter Häuser schauten die Bürger zu und klatschten Beifall, als Steine und Molotowcocktails geworfen wurden. [...] Eigentlich wußte man das: Nach westdeutschem Vorbild war schon in Hoyerswerda und anderswo Leistungsstärke bewiesen worden. Das war eingeübt mittlerweile, wie Fremdenhaß in Gewalt umschlägt. Auch diesmal

---

<sup>19</sup> Vgl. GRASS 1997b (*Ein Schnäppchen namens DDR. Rede im Berliner Reichstag anlässlich der Vereinigung der beiden deutschen Staaten*), S. 290.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 292.

<sup>21</sup> GRASS 1997b (*Was an die Substanz geht. Rede auf dem Empfang zu Grass' 65. Geburtstag in Lübeck*), S. 358.

zeigte die Polizei Verständnis für den kompakten Volkswillen und hielt sich zurück. [...]

Seitdem hat sich Deutschland verändert. Hoyerswerda ließ sich noch irgendwie wegschummeln, doch seit Rostock sind alle Beteuerungen aus Zeiten der Einheitseligkeit entwertet.<sup>22</sup>

Grass, der zu dieser Zeit vehement den raschen Vollzug der deutschen Einheit kritisiert, deutet die Ausschreitungen als Kollateralschäden der westdeutschen 'Kolonisierung' des Ostens und als ideologischen Export aus dem Westen. Die DDR-Bürgerinnen und -Bürger seien "zu kurz gekommene Deutsche", die fortgesetzt sozial "deklassier[t]" würden<sup>23</sup>, verantwortlich dafür seien westdeutsche Politiker von CDU und CSU, die das Flüchtlings- als Wahlkampf-Thema "ausgereizt haben. Sie stimulierten durch die Aufkündigung zivilisierten Verhaltens die sich sammelnden Rechtsradikalen zu Gewalttätigkeiten und Mordanschlägen"<sup>24</sup>. Die "erbarmungslos[e]" Entwertung ostdeutscher Errungenschaften, Betriebe und Lebensleistungen habe zu einer andauernden Demütigung der ehemaligen DDR-Bürgerinnen und -Bürger geführt<sup>25</sup>, ein "Fremdsein zwischen den Deutschen"<sup>26</sup>, das sich in Rostock in einer "neuerliche[n] Barbarei" gegen "Zigeuner" entladen habe<sup>27</sup>. Der "Rechtsrutsch" der Mitte sei aber ein "bundesweite[s]" Phänomen, geschürt unter anderem von einem "Skinhead mit Schlips und Scheitel", dem CDU-Generalsekretär Volker Rühle<sup>28</sup>. 1996 hat Grass angesichts der tödlichen Brandanschläge von Lübeck und Mölln den Vorwurf wiederholt, hier seien die "demagogischen Reden korrekt gescheitelter Politiker [...] als böse Saat aufgegangen"<sup>29</sup>. Grass beschließt seine *Rede vom Verlust* von 1992 mit einem ungewöhnlichen Vorschlag:

---

<sup>22</sup> GRASS 1997b (*Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland. Rede im Rahmen der von der Verlagsgruppe Bertelsmann veranstalteten Reihe "Reden über Deutschland in München"*), S. 361f.

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 363.

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 365.

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 372.

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 377.

<sup>27</sup> *Ebd.*, S. 364.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 365.

<sup>29</sup> GRASS 1997b (*Die Fremde als andauernde Erfahrung. Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises der Stadt Lübeck*), S. 458.

Laßt eine halbe Million und mehr Roma und Sinti unter uns Deutschen sein; wir haben sie bitter nötig. [...] Laßt euch, ihr harten Deutschen, endlich erweichen und gebt den Skinheads eine Antwort, die nicht von Angst verzeichnet, sondern mutig, weil menschlich ist. [...] Sie [die 'Zigeuner'; M. N. L.] könnten uns behilflich sein, indem sie unsere festgefügte Ordnung ein wenig irritieren. [...] Sie könnten uns lehren, wie nichtig Grenzen sind; denn die Roma und Sinti kennen keine Grenzen.<sup>30</sup>

Grass beschreibt die rechte Gewalt der sogenannten Pogromzeit der frühen 90er Jahre als gesamtgesellschaftliches Problem, wobei er essentialisierende Zuschreibungen für sämtliche Gruppen, die er nennt, vornimmt: die raubtierkapitalistischen Westdeutschen, die gedemütigten Ostdeutschen und die kosmopolitischen, sich jeder Ordnung verweigernden 'Zigeuner', die seien, "was wir zu sein vorgeben: geborene Europäer!"<sup>31</sup> Immer wieder stellt er die Diskussion der rassistischen Gewalttaten in den Dienst seiner Analyse einer gescheiterten Einheitspolitik der Regierung Kohl.

1993 hat der spätere Nobelpreisträger auch einen Zyklus von Sonetten verfasst, der, so der Autor, "ausschließlich durch die Wiederkehr des Rassismus [...] und das landesweite Schweigen" provoziert worden sei<sup>32</sup>. Die dreizehn Gedichte erschienen in Anspielung auf das geschichtsträchtige Datum des 9. November unter dem Titel *Novemberland*. Abermals ist darin die Rede von den Politikern als "Skins mit Schlips und Scheitel"<sup>33</sup>, aber auch die konkreten Gewalttäter kommen vor:

[...] sind unterwegs, im Gleichschritt wie geübt.  
Gestreckte Arme grüßen irgendwas.  
Drauf ein Gebrüll, das nur sein Echo liebt,  
aus Köpfen, die gedunsen sind vom Haß, [...]<sup>34</sup>

Deren phobische Ideologie versucht das lyrische Ich nachzuempfinden:

[...] hier heimisch wünscht zu werden, wie der Fremden Flut,

<sup>30</sup> GRASS 1997b (*Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland. Rede im Rahmen der von der Verlagsgruppe Bertelsmann veranstalteten Reihe "Reden über Deutschland in München"*), S. 379.

<sup>31</sup> *Ebd.*

<sup>32</sup> GRASS 1997b (*Orientierungsmarken. Brief an Walter Höllerer*), S. 392.

<sup>33</sup> GRASS 1997a (*Andauernder Regen*), S. 292.

<sup>34</sup> GRASS 1997a (*Entlaubt*), S. 294.



die frech, trotz Drogensucht und aidsverseuchtem Blut,  
mit uns sich mischen möchte, will uns trüb durchrassen,  
so daß wir sie, nicht uns mehr hassen. – [...] <sup>35</sup>

Grass nimmt hier Edmund Stoibers Warnung vor einer “drohende[n] Durchrassung des deutschen Volkes” <sup>36</sup> und das Bild der Flut auf, die die damalige Asyldebatte prägten. Im *Novemberland*-Zyklus wird Mölln genannt <sup>37</sup> und zweimal das Symbol der Sonnenblume bemüht, die an das attackierte Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen erinnert <sup>38</sup>.

Grass nimmt die rechte Gewalt ernst und bemüht sich anhaltend darum, sie zu durchleuchten und vor ihr zu warnen. Seine Auseinandersetzung tendiert allerdings zur Verschwörungstheorie, indem er den Profiteuren der Einführung der Marktwirtschaft im Osten unterstellt, sie würden während der Übergriffe “schweigend grinsen hinter den Gardinen” <sup>39</sup>. So geraten ihm die Taten, die er beklagt, zu einem Verschleierungsmanöver der Macher der Wiedervereinigung, das von den massiven Entwertungen von DDR-Biografien dadurch ablenken soll, dass der Unmut über die sozialen Ungerechtigkeiten zwischen West und Ost umgelenkt wird auf Asylsuchende. Die osteuropäischen Roma werden dem Autor in ihrer Sündenbockfunktion zu bedauernswerten Wiedergängern der Juden im ‘Dritten Reich’; wiederholt wird in *Novemberland* etwas “ausgeschwitzt” und so der Holocaust beschworen <sup>40</sup>. Die Analyse des Vereinigungsprozesses wirkt wie ein Wiederaufguss der marxistischen Faschismusanalyse, die ebenfalls den rechtsradikalen Terror aus den skrupellosen wirtschaftlichen Interessen eines entfesselten Kapitalismus herleitete. Noch die Betroffenheit nach den Anschlägen werde vom Unterhaltungsapparat aufgesogen und nivelliert:

[...] Aktive Viren, wach zu neuem Kult,  
den wir besänftigt glaubten, pfleglich eingelullt.  
Bis uns die Augen triefen und der Blick getrübt, [...]

<sup>35</sup> GRASS 1997a (*Sturmwarnung*), S. 289.

<sup>36</sup> Zit. n. GRASS 1997b (*Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland. Rede im Rahmen der von der Verlagsgruppe Bertelsmann veranstalteten Reihe “Reden über Deutschland in München”*), S. 371.

<sup>37</sup> Vgl. GRASS 1997a (*Vorm ersten Advent*), S. 290.

<sup>38</sup> Vgl. GRASS 1997a (*Späte Sonnenblumen / Wer kommt?*), S. 287, 297.

<sup>39</sup> GRASS 1997a (*Vorm ersten Advent*), S. 290.

<sup>40</sup> Vgl. GRASS 1997a (*Die Festung wächst / Nach kurzer Krankheit*), S. 293, 295.

[...] Kaum abgeklungen, schrumpft die Grippe zur Legende  
und findet in der Talkshow prompt ihr gutes Ende:  
ganz locker wird vom Hocker diskutiert,  
warum der Mensch sich bei Gelegenheit vertiert.<sup>41</sup>

In gleicher Weise wie Grass hatte Volker Braun schon 1991, nach den Ausschreitungen in Hoyerswerda, die rassistischen Gewalttäterinnen und -täter als Opfer der Wende exkulpiert. In seinem Prosatext *Die Leute von Hoywoy* (2) behauptet er: "Man war mit ihnen umgesprungen, wie kein Polier, kein Polizist es einst gewagt hatte. Es war etwas hereingebrochen, eine namenlose, eine Naturgewalt, die das Gelände entseelte und die Betriebe verödete. [...] Zersiebt, zerstreut, entlassen; außer Kraft gesetzt ihr Leben"<sup>42</sup>. Der Mauerfall und die Entscheidung für die Einheit, die ja nicht zuletzt durch die Wahl der CDU zur stärksten Partei bei den ersten gesamtdeutschen Bundestagswahlen sichtbar bekräftigt wurde, erscheinen bei Braun als Naturkatastrophen, entsprechend wenig Verantwortung spricht er auch den Täterinnen und Tätern der rechten Gewalt zu: "Sie konnten, sie mußten wünschen, nicht die Letzten zu sein im Staat, nicht die Allerletzten. Nun schlugen sie zu"<sup>43</sup>. An *deren* Opfer verschwendet er nicht einen Gedanken. Lyrisch verdichtet findet sich die gleiche Sichtweise auch in *Mein Terrortorium*:

Heute gehört uns Deutschland nicht mehr / Morgen  
Kurzarbeit Null in Pumpe, Lauchhammer  
plattgemacht  
Skinheads DIE STIMMUNG HAT  
VOLKSFESTCHARAKTER: Niggerschweine  
Hoyerswerda, wo liegt das? Finsterste Welt  
Lessing im Gulli mit eingetretener Stirne [...]<sup>44</sup>

Im 'Terror-torium' wurden vorgängig vor der Jagd auf "Niggerschweine" ostdeutsche Betriebe "plattgemacht", die Kausalbeziehung, die das Ge-

<sup>41</sup> GRASS 1997a (*Nach kurzer Krankheit*), S. 295.

<sup>42</sup> BRAUN 1992a, S. 64. Die "(2)" im Titel des Gedichts verweist auf einen gleichnamigen Vorgängertext, der schon 1975 in *Es genügt nicht die einfache Wahrheit* erschienen war und noch ganz von einer hoffnungsvollen Aufbruchsstimmung geprägt war, die nunmehr vom Geschichtsverlauf überholt und desillusioniert worden ist.

<sup>43</sup> *Ebd.*

<sup>44</sup> BRAUN 1992b, S. 92.

dicht nahelegen will, ist eindeutig: Das Fremdenfeindliche ist den Ostdeutschen fremd, es kommt von außen, ist ein West-Import: “Was für eine Rasse, fragte ich mich, hatte sich hier eingenistet [...]”<sup>45</sup>. Richard Herzinger, der 1992 in einem *ZEIT*-Artikel darauf aufmerksam gemacht hat, wie sehr sich die Klagen renommierter DDR-Schriftstellerinnen und -schriftsteller wie Heiner Müller, Christa Wolf und Volker Braun mit rechtskonservativen, identitären Positionen berühren, stellt zurecht fest:

Um seine unterschwellige Xenophobie antikolonialistisch zu legitimieren, setzt Volker Braun im nächsten Schritt die deutschen Verfolger und Vertreiber *expressis verbis* mit ihren Opfern gleich [Herzinger zitiert Brauns *Die Leute von Hoywoy* (2); M. N. L.]: “Sie waren selber Fremde, im Ausland hier, auf der Flucht”.<sup>46</sup>

Hans Magnus Enzensberger hat 1994 den relativierenden Diskurs der frühen 90er Jahre zum Gegenstand eines Gedichts gemacht, allerdings weniger gegen die Larmoyanz eines Volker Braun gerichtet, sondern gegen die Beschwichtigungsrhetorik vieler Bundespolitiker in jener Zeit. In *Privilegierte Tatbestände* reagiert Enzensberger auf die Brandanschläge und vor allem die Verharmlosung der Motive der Täterinnen und Täter:

Es ist verboten, Personen in Brand zu stecken.  
 Es ist verboten, Personen in Brand zu stecken, die im Besitz einer gültigen Aufenthaltsgenehmigung sind.  
 Es ist verboten, Personen in Brand zu stecken, die sich an die gesetzlichen Bestimmungen halten und im Besitz einer gültigen Aufenthaltsgenehmigung sind.  
 Es ist verboten, Personen in Brand zu stecken, von denen nicht zu erwarten ist, daß sie den Bestand und die Sicherheit der Bundesrepublik Deutschland gefährden.  
 Es ist verboten, Personen in Brand zu stecken, soweit sie nicht durch ihr Verhalten dazu Anlaß geben.  
 Es ist insbesondere auch Jugendlichen, die angesichts mangelnder Freizeitangebote und in Unkenntnis der einschlägigen Bestimmungen sowie aufgrund von Orientierungsschwierigkeiten psychisch gefährdet sind, nicht gestattet, Personen ohne Ansehen der Person in

<sup>45</sup> BRAUN 1992a, S. 63.

<sup>46</sup> HERZINGER 1993.

Brand zu stecken.  
 Es ist mit Rücksicht auf das Ansehen der Bundesrepublik  
 Deutschland im Ausland dringend davon abzuraten.  
 Es gehört sich nicht. Es ist nicht üblich.  
 Es sollte nicht zur Regel werden.  
 Es muß nicht sein.  
 Niemand ist dazu verpflichtet.  
 Es darf niemandem zum Vorwurf gemacht werden, wenn  
 er es unterläßt, Personen in Brand zu stecken.  
 Jedermann genießt ein Grundrecht auf Verweigerung.  
 Entsprechende Anträge sind an das zuständige  
 Ordnungsamt zu richten.<sup>47</sup>

Von Strophe zu Strophe wird die Strafbarkeit der Handlung eingeschränkt, implizit erscheint das Anzünden von Menschen, die *ohne* Aufenthaltsgenehmigung oder an Orten angetroffen werden, wo sie *nicht* gemeldet sind, als weniger verwerflich. Die Relativierungen des Verbrechens gehen soweit, dass nunmehr Menschen Schutz vor einem Brandanschlag für sich in Anspruch nehmen dürfen, die keinen "Anlaß" gegeben haben, sie "in Brand zu stecken", und kippt schließlich in das Gegenteil eines Gewaltverbots, indem das Anzünden von Asylbewerberinnen und -bewerbern zur Normalität erklärt wird, dem man sich allerdings ausnahmsweise auch verweigern dürfe.

Enzensberger liefert im Gegensatz zu Grass keine allgemeine Kulturkritik, sondern eine sprachliche Analyse des Diskurses, indem er die bornierte Sprache von Vertretern des Staates in Politik, Polizei und Justiz satirisch affirmiert, überdreht und so in ihrer Unmenschlichkeit ausstellt. Mit Grass' und Enzensbergers Gedichten zur Lage stehen sich auch zwei unterschiedliche poetologische Programme gegenüber: das des politischen Bekenntnisses gegen das des Pop, der das zu Kritisierende nicht beim Namen nennt und mit der Autorität des Autors verdammt, sondern durch Überaffirmation ausstellt und so für den Leser oder die Leserin kritisierbar macht. Enzensberger verfolgt hier eine ähnliche Strategie wie zeitgleich die Punkband 'Die Goldenen Zitronen' mit ihrem bekannten Lied "Das bißchen Totschlag [bringt uns nicht gleich um / sagt mein Mann]"<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> ENZENSBERGER 1994, S. 9.

<sup>48</sup> Vgl. Die Goldenen Zitronen, <http://www.songtexte.com/songtext/die-goldenen-zitronen/das-bisschen-totschlag-5bd1b754.html> (Stand: 8.9.2017).

Ich will im Folgenden noch einmal exemplarisch eines der prominentesten Ereignisse der sogenannten Pogromzeit herausgreifen, um zu überprüfen, welchen Beitrag die Literatur leistet bei der Erinnerung an rechte Gewalt: Rostock-Lichtenhagen. Die mehrtägigen Ausschreitungen vor der Zentralen Aufnahmestelle für Asylbewerber des Landes Mecklenburg-Vorpommern im August 1992 richteten sich gegen kürzlich aus den Balkanstaaten geflüchtete Roma und in Lichtenhagen lebende vietnamesische Vertragsarbeiterinnen und -arbeiter, die bereits vor der Wende angeworben worden waren. Filmaufzeichnungen belegen die enthemmte Volksfeststimmung des mehrere tausend Köpfe zählenden Mobs, der eine Unterkunft für Asylsuchende und ein Arbeiterwohnheim belagerte und attackierte. Die Ausschreitungen wurden international mit Bestürzung wahrgenommen und nährten Zweifel am Charakter einer neuen 'Normalität' im wiedervereinten Deutschland. Der US-amerikanische Zeichner Art Spiegelman etwa reiste im Rahmen eines Deutschlandbesuchs im Oktober 1992 nach Rostock. Die amerikanische Zeitschrift *The New Yorker* druckte seine Comicreportage *A Jew in Rostock* wenige Wochen später<sup>49</sup>. Spiegelman nimmt darin einerseits das Argument auf, dass die ostdeutsche Bevölkerung heute unter entwürdigenden Bedingungen leben müsse, zieht aber eine klare Trennlinie zwischen der alten Bundesrepublik, in der aufgrund der NS-Vergangenheit ein großzügiges Asylrecht galt, und den neuen Bundesländern: "[...] die Ostdeutschen wollten mit den neuen Bettlern aus anderen Teilen des zerbrochenen Reichs nichts zu tun haben"<sup>50</sup>. Für exkulpierte Relativierungen lässt Spiegelman keinen Raum, wenn er schließt: "Aber es regnet immer da, wo es nass ist"<sup>51</sup>.

Was eigentlich eine Selbstverständlichkeit ist – die Redensart weist ja angesichts aller Verstehensbemühungen darauf hin, dass es dort, wo ein Verbrechen geschehen ist, nun einmal auch Schuldige gegeben haben muss –, wurde von Martin Walser in der Friedenspreis-Rede gegen Ende des Jahrzehnts bereits wieder in Frage gestellt. Günter Grass, seit jeher ein Antipode Walsers in der deutsch-deutschen Frage, hat ein Jahr später, 1999, darauf in seinem Band *Mein Jahrhundert* reagiert, indem er die Rostocker Ausschreitungen zu einem der einhundert für ihn wichtigsten Ereignisse

---

<sup>49</sup> SPIEGELMANN 7.12.1992, S. 119-121.

<sup>50</sup> SPIEGELMANN 2003, S. 106.

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 107.

des 20. Jahrhunderts erhebt. Unter der Überschrift "1993" lässt Grass eine Figur auftreten, die sich anlässlich der Anschläge in Mölln und Solingen an das Pogrom erinnert. Ein "kleiner Polizist" erklärt, dass es "das" zu DDR-Zeiten noch nicht gegeben habe; erst seit der Wende seien die "richtige[n] Nazis, straff organisiert, mit Reichkriegsflagge und so, [...] hier"<sup>52</sup> aufgekommen. Im Westen dagegen seien "die" bereits normal gewesen, aber nach Hoyerswerda und Lichtenhagen hätten alle "Typisch Osten!"<sup>53</sup> gerufen. Der Sprecher ist sichtlich gekränkt, dass der Rostocker Polizei "Sympathie mit den Schlägern" unterstellt wurde, teilt jedoch offenkundig selbst gewisse Rassismen mit den Skinheads, indem er umstandslos von "Neger[n]" und "alle[m], was da vom Balkan her rüberschwappt", schwadroniert und ermordete Türcinnen und Türken als "Stück" zählt<sup>54</sup>. Er gibt sich als nostalgischer Ostdeutscher zu erkennen, der den Verlust staatlicher Autorität nach dem Mauerfall ebenso wie die dadurch ausgelöste Arbeitslosigkeit beklagt. Mitgefühl mit den Opfern rechter Gewalt hat er nicht, stattdessen beklagt er die eigene Machtlosigkeit, wenn "diese Schlägertypen kommen und einfach das tun, was im Normalfall eigentlich die Politik leisten müsste: nämlich dichtmachen die Grenzen und aufräumen [...]"<sup>55</sup>. Lichterketten hält er für lächerlich, während das, was "in Lichtenhagen gelaufen ist und später in Mölln und Solingen zum Extremfall wurde, [...] zwar bedauerlich [war], [...] aber im Prinzip als ganz normaler Vorgang gewertet werden [kann]"<sup>56</sup>. In anderen Ländern wie Frankreich, England oder den USA würden Migrantinnen und Migranten und Schwarze schließlich genauso angefeindet. Er leitet daraus ab – und die Anspielung auf Martin Walsers Rede ist hier eindeutig<sup>57</sup> –, dass "wir als Deutsche [...] ein ganz normales Volk sind, wie die Franzosen, Engländer und Amis auch"<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> GRASS 1999, S. 349.

<sup>53</sup> *Ebd.*

<sup>54</sup> *Ebd.*, S. 349f.

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 351.

<sup>56</sup> *Ebd.*, S. 352.

<sup>57</sup> Martin Walser hat sein Normalisierungsbegehren im Gespräch mit Ignatz Bubis explizit in diesem Sinne ausgeführt: "Aber entschuldigen Sie, es gibt in Frankreich und Italien, in den Vereinigten Staaten und in anderen Ländern andauernd soziale Konflikte, die aus solchen Ursachen entstehen. Und die sind so kraß wie hier. Und nur hier werden sie zurückgebunden ans Nazitum". (BUBIS et al. 1999, S. 454).

<sup>58</sup> GRASS 1999, S. 352.

Grass spießt den gesellschaftsfähigen Rassismus auf und stellt die Denk- und Argumentationsweise seiner Figur aus, die keine Empathie für die Opfer empfindet, sondern sich sogar über die westdeutschen Ausschreitungen zu freuen scheint, weil diese den Osten vom Stigma des Rassismus lossprechen würden. Die westdeutschen Anschläge und vor allem auch Walsers Rede scheinen auch Grass selbst dazu bewogen zu haben, seine Position zu revidieren. Er stellt in *Mein Jahrhundert* nunmehr die früher auch von ihm vertretene Argumentation, dass die Deklassierung der Ostdeutschen diese empfänglich für den rechten Terror als Ventil gemacht habe, in Frage, indem er sie einer höchst fragwürdigen Figur in den Mund legt. In der Positionierung gegen Martin Walsers Normalisierungsbegehren weist sein Protagonist die rassistischen Gewalttaten als Phänomene einer gesamtgesellschaftlichen Verschiebung im vereinten Deutschland aus, als eine Normalisierung rechter Gewalt.

Konnte man hier als Grass-Leser das Gefühl haben, der Autor habe nunmehr zu einer Position gefunden, die die Auseinandersetzung mit der rechten Gewalt nicht mehr in den Dienst seines vereinigungspolitischen Engagements stellt, so wurde man diesbezüglich schon 2002 wieder eines Besseren belehrt. In der überaus erfolgreichen Novelle *Im Krebsgang* über eine deutsche Opfergeschichte am Ende des Zweiten Weltkrieges, den Untergang der *Gustloff*, lässt Grass einen jungen Neonazi einen Juden ermorden. Alles an dieser Konstruktion ist schief: das Opfer hatte sich nur als Jude ausgegeben und den Mord förmlich provoziert, der Täter ist ein intelligenter junger Mann, der zum Sprachrohr seiner Großmutter, einer Überlebenden der Schiffskatastrophe, wurde und glaubt, späte Gerechtigkeit zu üben. Der "Stumpfsinn" von "frischgebackene[n] Jungnazis" ist für den Erzähler "[m]ehr zum Lachen als zum Kotzen"<sup>59</sup>. Die, so legt es die Novelle vom ersten Satz an nahe, unterdrückte Opfergeschichte der deutschen Vertriebenen sei dafür verantwortlich, dass die errichteten Tabus nun zur impulsiven Entladung geführt hätten. In dieser Logik ist ein Zuviel des Opfergedenkens letztlich schuld an einer Gegenreaktion, die als Mord dann weit über das Ziel hinausschießt. Der rechtsradikale Täter, den Grass bedeutungsträchtig in Mölln aufwachsen lässt, ist schließlich das Opfer eines fehlgegangenen Diskurses, wofür eine Art Meta-Erzählinstanz namens "der

---

<sup>59</sup> GRASS 2002, S. 8.

Alte", die Grass als Alter Ego angelegt hat<sup>60</sup>, sich sogar selbst eine Mitschuld gibt, was die Überzeugungskraft des Argumentes noch verstärkt. Hier trifft Grass sich auf ungute Weise mit dem Martin Walser der Vorwendezeit, der in seinem Drehbuch zu dem Tatort *Armer Nanosh* 1989 einen rechtsradikalen Täter ebenfalls zum Opfer einer Beschuldigungsgeschichte der Deutschen erklärt hatte<sup>61</sup>. In beiden Fällen haben sich die Täter angeblich deshalb radikalisiert, weil sie zu dünnhäutig sind, um mit der Schuld der Deutschen zurecht zu kommen, in beiden Fällen versuchen sie, im Rahmen verquerer fiktionaler Konstruktionen eine 'Ordnung' wiederherzustellen, indem sie Angehörige der Opferseite und damit den durch sie verkörperten Schuldvorwurf aus dem Weg räumen wollen, denn in beiden Fällen geht es ihnen um Anerkennung für die *Deutschen* als Opfer des Krieges.

Ein vorläufiges Fazit dieser ersten Materialsichtung lautet: Rechte Gewalt wird in der deutschen Erzählliteratur nur am Rande abgehandelt. Sie bleibt in der Regel ein Hintergrundscenario und selbst dort, wo Neonazis tatsächlich als Figuren auftauchen, scheinen diese kaum adäquate Repräsentanten und Repräsentantinnen realer rechter Gewalt zu sein. Die Narrative gehen ganz überwiegend von einem deutschen 'Wir' aus und suchen im besten Fall nach Antworten auf die Frage nach den Ursachen für die Eskalation rechter Gewalt nach 1990, die allerdings eher fragwürdig ausfallen, wenn etwa rechte Gesinnungstäter und -täterinnen als Opfer der Wende oder einer übertriebenen Gedenkkultur motiviert werden. Die Vermeidungsdiskurse reichen von der Infantilisierung der Täterinnen und Täter bis zur Leugnung der Taten und münden häufig in eine Empathieverweigerung: Die Opfer rechter Gewalt bleiben unsichtbar, lediglich Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund bringen ihre Perspektive ein<sup>62</sup>. (Ein Werk wie Ester Dischereits in Buchform erschienenes Opernlibretto *Blumen für Otello* von 2014 über die NSU-Morde<sup>63</sup> stellt eine seltene Ausnahme dar, erhielt aber nur wenig öffentliche Aufmerksamkeit). Für die Eta-

---

<sup>60</sup> Vgl. *ebd.*, S. 77.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu ausführlich LORENZ 2005, S. 345-352.

<sup>62</sup> Bei der Abfassung dieses Beitrages war Manja Präkels' Roman *Als ich mit Hitler Schnapkskirschen aß* noch nicht erschienen.

<sup>63</sup> Die Autorin war von 2012 bis 2013 Beobachterin des NSU-Untersuchungsausschusses des Deutschen Bundestags.



blierung einer Erinnerungskultur muss dieser Befund einigermaßen pessimistisch stimmen<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> An diesem Bild kann auch die 2011 erschienene Anthologie *Kaltland* (KRAMPITZ/LISKE/PRÄKELS 2011) nichts ändern, die dezidiert bei der Beobachtung ansetzt, dass infolge der Wiedervereinigung “eine im Nachkriegsdeutschland beispiellose völkische Massenbewegung losgetreten wurde, die sich zudem auf dem Gebiet der ehemaligen DDR in einem über Jahre hinweg rechtsfreiem Raum austoben durfte. [...] Umso bizarrer”, so die drei aus Ostdeutschland stammenden, sich im links-autonomen Spektrum verortenden Herausgeberinnen und Herausgeber, sei es, “dass man diesen Themenkomplex in den bislang erschienenen Romanen und Erzählbänden über die Wende- und Nachwendzeit meist vergeblich sucht. Kaum jemals erhebt auch nur ein einziger Skinhead sein kahles Haupt aus den Seiten. Die Totgetretenen und Verbrannten haben ebenso wenig Platz im literarischen Gedächtnis wie die Freisprüche und milden Bewährungsstrafen, mit denen die Justiz insbesondere in den ersten Jahren die Täter bedachte. [...] Trotz alledem ist das literarische Abbild der Wende- und Nachwendjahre bislang vor allem ein positives, voller schwejkhafter Anekdoten und lustiger Begebenheiten, geprägt von sentimentaler Rückschau und hoffnungsvollem Ausblick” (*ebd.*, S. 10, 13). Die Anthologie *Kaltland* will dem kollektiven Beschweigen etwas entgegensetzen und “einen nötigen Nachwenderoman aus 42 sehr unterschiedlichen Federn” (*ebd.*, S. 13) liefern. Allerdings ist der Band ganz überwiegend von autobiografischen Narrativen und Reportagen geprägt, es dominieren persönlich beglaubigte Erinnerungen, ganz überwiegend sind sie nicht literarisch, wiederholt handeln sie auch nicht von rechter Gewalt, sondern zum Beispiel von unzumutbaren Lebensbedingungen nach der Wende und nostalgischen Erinnerungen an links-alternative Freiräume in der Umbruchzeit. Letztlich finden sich unter den 42 Beiträgen nicht einmal 10 Texte, die literarisch zu nennen wären und von rechter Gewalt oder zumindest der Angst davor handeln. Das Herausbergremium hat trotz der erklärten Absichten offensichtlich nicht mehr Autorinnen und Autoren für die angestrebte Korrektur des literarischen Gedächtnisses mobilisieren können.

*Bibliographie*

- AYIM May (1995), *Exotik*. In M. Ayim et al. (Hg.), ...aus dem Inneren der Sprache, Hildesheim (Internationales Kulturwerk), 27.
- BRAUN Volker (1992a), *Die Leute von Hoywoy* (2). In Ders., *Die Zickzackbrücke. Ein Abrißkalender*, Halle (Mitteldeutscher Verlag), 63f.
- BRAUN Volker (1992b), *Mein Territorium*. In Ders., *Die Zickzackbrücke. Ein Abrißkalender*, Halle (Mitteldeutscher Verlag), 92.
- BUBIS Ignatz et al. (1999), *Wir brauchen eine neue Sprache für die Erinnerung. Ein Gespräch*. In F. Schirmacher (Hg.), *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt am Main (Suhrkamp), 438-465.
- ENZENSBERGER Hans Magnus (1994), *Privilegierte Tatbestände*. In «Kulturchronik: Nachrichten und Berichte aus der Bundesrepublik Deutschland», Bd. 12, 9.
- FEHR Michael (2015<sup>2</sup>), *Simeliberg*, Luzern (Der gesunde Menschenversand).
- GRASS Günter (1997a), *Novemberland*. In Ders., *Gedichte und Kurzprosa* (= Werkausgabe, Bd. 1), Göttingen (Steidl).
- GRASS Günter (1997b), *Essays und Reden. Band III/1980-1997* (= Werkausgabe, Bd. 16), Göttingen (Steidl).
- GRASS Günter (1999), *Mein Jahrhundert* (= Werkausgabe, Bd. 17), Göttingen (Steidl).
- GRASS Günter (2002), *Im Krebsgang. Novelle* (= Werkausgabe, Bd. 18), Göttingen (Steidl).
- HERZINGER Richard, *Die obskuren Inseln der kultivierten Gemeinschaft. Heiner Müller, Christa Wolf, Volker Braun – deutsche Zivilisationskritik und das neue Antiwestlertum*. In «Die Zeit», 4.6.1993.
- KRAMPITZ Karsten / LISKE Markus / PRÄKELS Manja (Hg.) (2011), *Kaltland. Eine Sammlung*, Berlin (Rotbuch).
- KRENZKE Andreas (2011), *Mehr Heavy Metal*. In K. Krampitz / M. Liske / M. Präkels (Hg.), *Kaltland. Eine Sammlung*, Berlin (Rotbuch), 198-201.
- LORENZ Matthias (2005), *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“*. *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*, Stuttgart - Weimar (Metzler).
- LORENZ Matthias (2017/2018), *Skinheadbuben. Manja Präkels und Moritz von Uslar streiten über die Verharmlosung rechter Gewalt. Das ist gut so, denn es lenkt den Blick darauf, wie sehr die deutsche Literatur bei diesem Thema versagt hat*. In «Junge Welt», 30./31.12.2017/1.1.2018, 12-13.
- NIRUMAND Bahman (1995), *Eine Heimat, die Dich nicht will*. In M. Ayim et al. (Hg.), ...aus dem Inneren der Sprache, Hildesheim (Internationales Kulturwerk), 17-21.
- NSU-WATCH, *Kollateralschäden der Weltpolitik – Rezension*, <https://www.nsu-watch.info/2016/02/kollateralschaeden-der-weltpolitik-rezension/> (Stand: 6.9.2017).

- PRÄKELS Manja (2017), *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, Berlin (Verbrecher Verlag).
- SCHULZE Ingo (2012<sup>9</sup>), *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*, München (DTV).
- SPIEGELMAN Art (2003), *Ein Jude in Rostock*. In Ders., *Küsse aus New York. Titelbilder und Zeichnungen für den New Yorker*, Frankfurt am Main (Zweitausendeins), 105-107.
- SPIEGELMAN Art, *A Jew in Rostock*. In «The New Yorker», 7.12.1992, 119-121.
- STANIŠIĆ Saša (2014), *Vor dem Fest. Roman*, München (Luchterhand).
- VERMES Timur (2012), *Er ist wieder da. Der Roman*, Frankfurt am Main (Eichborn).
- VON USLAR Moritz (2010), *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung*, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- WAAL Hans (2009), *Die Nachhut. Roman*, Berlin (Aufbau Verlag) [zit. nach der unpaginierten E-Book-Version] <https://books.google.de/books?id=EXrIAwAA-QBAJ&printsec=frontcover&dq=waal+die+nachhut&hl=de&sa=X&ved=0ahU-KEwjW1pH6rZXWAhXLWRQKHfeZA1UQ6AEIJzAA#v=onepage&q=verkleiden&f=false> (Stand: 8.9.2017).
- WALSER Martin (1998), *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, Frankfurt am Main (Suhrkamp).

## “DIE VORFAHREN WISSEN ALLES”<sup>1</sup>

DIE INSZENIERUNG *FIN DE MISSION / OHNE AUFTRAG LEBEN*  
DES KAINKOLLEKTIVS UND OTHNI THEATERLABORS IM ZEICHEN  
DER ZEITGENOSSENSCHAFT

Hannah Stollmayer

### *KOLLABORATIVE ANNÄHERUNG*

Am 4. November 2016 feierte das transnationale Theaterprojekt *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben*<sup>2</sup> im Ringlokschuppen Ruhr in Mühlheim Premiere. Knapp ein Jahr später, im Oktober 2017, ist die Inszenierung im Goetheinstitut sowie auf der Bühne des Othni Theaterlabors in der kamerunischen Hauptstadt Jaunde zu sehen. Als Kollaboration des in Bochum basierten Künstlerteams kainkollektiv, das seit 2008 an der Schnittstelle von Performance, Installation und Theater arbeitet, und dem kamerunischen Othni Theaterlabor, das in Jaunde freien Formen von Theater und Performance einen Raum bietet, versammelt die Inszenierung ein internationales Team von Performern und befragt das aktuelle Verhältnis Kameruns und Deutschlands vor dem Hintergrund ihrer gemeinsamen Kolonialgeschichte<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR 2017a, S 7.

<sup>2</sup> KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR 2017b.

<sup>3</sup> 1472 stießen portugiesische Seefahrer auf die Küste Kameruns und zogen eine Jahrhunderte lange Kolonisation, Ausbeutung und Enteignung Kameruns und seiner indigenen Bevölkerung nach sich. Für den verhältnismäßig kurzen, nichtsdestotrotz menschenverachtenden und aus heutiger Perspektive absolut widerrechtlichen Zeitraum von 1884 bis 1919 war Kamerun deutsche Kolonie. Durch die Versailler Verträge ging die Region Kamerun 1919 in den Völkerbund über und unterstand einem französischen sowie englischen Mandat, wobei sich das französische Mandat auf die überwiegende Fläche Kameruns belief. So blieb die europäische Führungshoheit über Jahrzehnte weiterhin präsent. Erst 1960 erlangte Kamerun seine Unabhängigkeit. Für einen knappen historischen Überblick der Kolonisation einiger afrikanischer Länder durch England, Frankreich und Deutschland vgl. TETZLAFF 2018.

Als bilinguale Inszenierung ist der von den Theatermachern entwickelte Theatertext sowohl einem französisch- als auch deutschsprachigen Publikum problemlos zugänglich, da entweder ein Spieler den Text eines anderen Spielers direkt auf der Bühne übersetzt oder Textpassagen simultan übertitelt werden. Die Mehrsprachigkeit innerhalb der Inszenierung dient in erster Linie der Erschließung eines internationalen Publikums, ist also nicht nur den jeweiligen Sprachkenntnissen der Spieler geschuldet.

Das Interesse an einer Erschließung performativer Mittel für eine kritische Aufarbeitung der Kolonisation Kameruns führte das Regieteam – bestehend aus Mirjam Schmuck und Fabian Lettow vom Kainkollektiv sowie Martin Ambara vom Othni Theaterlabor – zusammen. Auf die Initiative des kamerunischen Regisseurs Martin Ambara hin, entstand ihre erste gemeinsame Inszenierung *Fin de Machine / Exit. Hamlet*<sup>4</sup>, in der die Theatermacher sich auf die Suche nach Elementen der kolonialen Geschichte in Jaunde begeben, die bis in die Gegenwart der Stadt wirken. So konnten sie erste Erfahrungen bezüglich der dispositionellen Rahmenbedingungen eines interkontinentalen Theaterprojektes sammeln. Beide Inszenierungen eint die Praxis der gemeinsamen Recherchearbeit vor Ort in Kamerun und die daraus entfaltete dokumentarische Darstellungspraxis auf der Bühne. Das internationale Ensemble erarbeitet Werke an der Schnittstelle von Tanz, Musik, Installation und Sprechtheater, die an den wichtigsten Häusern der freien Theaterszene Deutschlands und Kameruns zur Aufführung kommen<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> KAINKOLLEKTIV / OTHNI THATERLABOR 2013. Am Rande sei erwähnt, dass der Titel der Inszenierung an Heiner Müllers Theatertext *Hamletmaschine* erinnert. Ebenso klingt in dem Titel ihrer zweiten Inszenierung *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* Müllers Theatertext *Der Auftrag* an. Eine genauere Betrachtung dieser zitathaften, gewissermaßen überschreibenden Funktion der Benennung nach Müllers Theatertexten sowie eine Analyse von möglichen inhaltlichen Referenzen, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, lohnt aber einer weiteren Auseinandersetzung.

<sup>5</sup> Neben finanzieller Förderung durch u. a. die Kulturstiftung des Bundes, der Kunststiftung NRW sowie das Ministerium für Kunst und Kultur Kamerun, sind die beiden Theaterprojekte *Fin de Machine / Exit. Hamlet* und *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* vom Ringlokschuppen Ruhr Mühlheim, Forum Freies Theater Düsseldorf und Kampnagel Hamburg koproduziert. Die Koproduktion durch einige der wichtigsten Spielstätten der deutschsprachigen freien Theaterszene sichert den Theatermachern nicht nur einen Aufführungsort für ihre Inszenierung, sondern lässt zudem auf das Interesse der Leitung dieser Theaterhäuser an einer transnationalen Darstellungspraxis und Vernetzung mit internationalen Theaterinstitutionen schließen.

In *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* steht die Verhandlung historischer Ereignisse durch eine Verlebendigung von Vergangenen im Mittelpunkt. Die Gegenwart wird auf ein latentes Fortbestehen der Vergangenheit befragt, wodurch ein Verständnis des gegenwärtigen Daseins nur in Rekurs auf eine gesamtgesellschaftliche Geschichte möglich erscheint. Das Theater dient als Mittel, Geschichte durch eine historisierende Perspektive zu erzählen sowie gleichzeitig die Gegenwärtigkeit des Historischen wiederaufleben zu lassen. So stellt sich die Frage nach der Interdependenz von Geschichte und Gegenwart und der Begriff der *Zeitgenossenschaft* rückt in den Fokus einer analytischen Verortung.

#### DIE PROGRAMMATIK DER ZEITGENOSSENSCHAFT

Das kainkollektiv positioniert die Idee der Zeitgenossenschaft programmatisch für ihr Verständnis relevanter Theaterformen. So formuliert das Künstlerteam ein kurzes Manifest, in dem es Zeitlichkeit als maßgebliches Moment ihrer Darstellungspraxis postuliert:

Die Zeit, Genossen, ist ein schwarzes Loch, das die Sterne verschluckt. Ich träume immer diesen Traum, Nacht für Nacht: Ich bin in einer Kiste gefangen. Es tickt bedrohlich. Plötzlich bricht der Boden unter meinen Füßen auf und ich stürze in den Abgrund. Ich lande in einer nächsten, größeren Kiste. Auch hier das Ticken. Es schabt, kratzt, nagt an den Bohlen. Das Ticken schwillt an, bis der Boden erneut einstürzt. Ich falle wieder. Und so fort, bis ich erwache. [...] Still, Genossen, horcht: Ffft, ffft, ffft, sch, ffft, ffft, ffft, sch, sch, still! Es ist Zeit<sup>6</sup>.

Das onomatopoetische Verb *ticken* lässt an den hörbaren Verlauf der Zeiger einer Uhr, an den rhythmischen Laut eines Metronoms oder an einen unaufhaltsamen Countdown denken und kann auf diese Weise die Funktion der sinnlichen Wahrnehmung des Fortschreitens der Zeit einnehmen. In dem Zitat führt das Ticken zu einer explosionsartigen, sich wiederholenden Durchbrechung mehrerer Ebenen und hört erst an dem Punkt auf, an dem der Ich-Erzähler aufwacht. Doch wird das Ticken eben nicht als ein lautlich eingängiges *Tick-Tack* wiedergegeben. Die lautschriftliche Darstellung der Zeit als “ffft, ffft, ffft, sch” (*ebd.*) erinnert stärker an das

<sup>6</sup> KAINKOLLEKTIV 2017.

ebenfalls genannte Schaben und Kratzen auf einem hölzernen Grund. Das Ich der Erzählung stürzt durch die Holzbohlen der Kisten hindurch immer wieder in neue, größere ihn einschließende Bauten. Dies mag für eine tiefere Durchdringung der Umgebung und dadurch ein komplexer werdendes Verständnis für die daseinsbedingenden Verhältnisse stehen. Zeit verliert hier die Annahme von Linearität. Die Abkehr von der Auffassung einer linearen Zeitstruktur führt zu einer Form von Gleichzeitigkeit, die das kainkollectiv an das Konzept der Zeitgenossenschaft des italienischen Philosophen Giorgio Agamben rückbindet.

Agamben stellt sein Konzept der Zeitgenossenschaft in Rekurs auf den Geschichtsbegriff von Friedrich Nietzsche vor und hebt die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart hervor. An dieser Stelle sei knapp auf die Bedeutung der Geschichtsschreibung, wie Nietzsche sie in seinem *Zweiten Stück der Unzeitgemäßen Betrachtungen* darlegt, eingegangen. Hier befasst sich Nietzsche mit der Frage, was die Historie als gesellschaftliche und akademische Disziplin für einen Nutzen für die Gegenwart darstellen kann. Dabei geht er zunächst auf die kognitive Bedingung für ein Vergangenheitsverständnis ein. Um gewissermaßen Geschichte als gesellschaftliche Komponente erfassen zu können, bedarf es eines Bewusstseins für Vergangenheit. Nietzsche zufolge kann ein Wesen ohne Bewusstsein in einer totalen Gegenwart existieren, da es vergangene Taten schlichtweg vergisst. Als Beispiele nennt er das Tier und das Kind, da sie sich der Zeitlichkeit ihrer Existenz nicht bzw. noch nicht bewusst seien. Sobald jedoch das Vermögen zur Selbstreflexion vorhanden ist, setzt auch das Bewusstsein über die Gegenwart als Teil einer komplexen Zeitstruktur ein. Die Gegenwart ist, Nietzsche zufolge, ein "Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts"<sup>7</sup>. Und doch legt dieser kurzzeitig aufblühende Moment seine Fesseln an den Menschen. Denn der Augenblick, so führt Nietzsche weiter aus, "kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schooss [sic]"<sup>8</sup>. Die Gegenwart gilt als Moment der Schwelle, indem sie immer den Punkt des Überganges von *jetzt* zu *eben gerade* darstellt. Gleichzeitig bleibt die Gegenwart in der

<sup>7</sup> NIETZSCHE 1999, S. 248.

<sup>8</sup> *Ebd.* S. 248f.

Vergangenheit bestehen und reaktualisiert sich fortwährend selbst. So wird die Gegenwart zur Vergangenheit und diese erneut zur Gegenwart. Folgt man Nietzsche ist die komplexe Struktur der Zeit konstituierend für die Existenz des Menschen, denn "durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen"<sup>9</sup>.

Jegliche Konstitution von Wirklichkeit und Subjektivität ist dementsprechend an die Vergangenheit geknüpft. Menschliche Erfahrung findet innerhalb eines bereits gesetzten Rahmens statt und ist an einen geschichtlichen Kontext gebunden. Doch wenn die Vergangenheit die Gegenwart dermaßen korrumpiert, wie lässt sich dann noch von Aktualität sprechen? Wie beschreibt und veranschaulicht man eine Gegenwart, die sich immer auf der Schwelle zur Vergangenheit befindet?

Anknüpfend an eben diese Interdependenz von Vergangenheit und Gegenwart sowie die Frage nach der Möglichkeit von Aktualität entwickelt Giorgio Agamben seine Denkfigur der Zeitgenossenschaft. In einer ersten Definition erläutert er die Zeitgenossenschaft als "ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig Abstand zu ihr; genauer gesagt ist sie jenes Verhältnis zur Zeit, in dem man ihr durch eine Phasenverschiebung, durch einen Anachronismus angehört"<sup>10</sup>. Um zeitgenössisch zu sein, muss das Verhältnis zu der Konstitution der Zeit hinterfragt werden. Zwar ist der Mensch an seine Gegenwart gebunden und definiert sich in einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit als Subjekt, doch ist der alleinige Bezug auf die Gegenwart nicht ausreichend. Will man dem Konzept der Zeitgenossenschaft folgen, so strebt man danach, sich in eine Beziehung zum Vergangenen zu setzen. In der Hinwendung zum Anachronismus wird eine vermeintlich unzeitgemäße Zeit hervorgeholt. Dies ist nicht als Nostalgie zu verstehen. Die nostalgische Sehnsucht nach dem Vergangenen, das Bestreben einer anderen Zeit anzugehören, wäre für die Bedingtheit der Zeitgenossenschaft kontraproduktiv. Eine idealisierende Rückwärtsgewandtheit würde den Nutzen des Vergangenen für die Konstitution der Gegenwart negieren.

Ein zeitgenössischer Umgang mit der Gegenwart setzt demnach eine Verlebendigung der latenten Vergangenheit voraus. So ist dann auch das

---

<sup>9</sup> *Ebd.* S. 253.

<sup>10</sup> AGAMABEN 2010, S. 23.



Element der ‘Phasenverschiebung’ so bedeutsam. Der Begriff der ‘Phasenverschiebung’ verweist auf eine Überschneidung unterschiedlicher Ebenen. So wendet sich die Zeitgenossenschaft gegen einen linearen Zeitverlauf und stellt die Homogenität der Zeit infrage. Ähnlich der immerwährenden tektonischen Verschiebung überlagern sich die Zeitebenen aktiv und formen eine Symbiose, die eine simultane Zeitlichkeit ergibt. Der oben genannte Anachronismus führt also zu einer Dischronie, zu einer Aufspaltung des linearen Zeiterlebens. Der Zeitgenosse befindet sich auf dem Scheitelpunkt von Vergangenheit und Gegenwart. Er erkennt den zu vollführenden Balanceakt auf dem “gebrochene[n] Rückgrat der Zeit”<sup>11</sup>, wie Agamben es in Rekurs auf ein Gedicht des russischen Poeten Ossip Mandelstam beschreibt. Als Zeitgenosse blickt man in beide Abgründe und vermag es die vermeintlich konträren Zeitebenen als eine sich bedingende Parallelität zu verstehen.

Wie sich das Konzept der Zeitgenossenschaft konkret auf der Bühne realisieren lässt, soll im Folgenden anhand exemplarisch ausgewählter Szenen der Inszenierung *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* analysiert werden. Sowohl auf einer inhaltlichen als auch darstellerischen Ebene wird die Inszenierung auf ihr spezifisches Verhältnis von Geschichte und Gegenwart untersucht. Dabei wird aufzuzeigen sein, wie sich die Idee der Zeitgenossenschaft durch ästhetische Mittel gestalten lässt und eine Wirkmacht entwickelt, die auf die Zuschauer übergeht.

#### EINE “MISSION AM ENDE ALLER MISSIONEN”<sup>12</sup>

Auf einer textlichen Ebene werden in der Inszenierung immer wieder historische schriftliche Quellen zitiert. Zum Beispiel liest ein Spieler aus dem *Code Noir* von 1685 vor, in dem Ludwig XIV. ein Dekret zum Umgang mit schwarzen Sklaven in den französischen Kolonien festsetzt. Eingespelte O-Töne der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel während einer Pressekonferenz bezüglich der Migration von Menschen aus Afrika sowie Teile einer Rede der aus Kamerun stammenden ehemaligen US-amerikanischen First Lady Michelle Obama zur Abschaffung von Sklaverei und Segregation verdeutlichen die Aktualität der historischen Geschehnisse.

<sup>11</sup> *Ebd.* S. 24.

<sup>12</sup> Zitat aus dem Ankündigungstext des Goetheinstituts für die Inszenierung *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben*.

Geschichte dient in diesen Fällen als Erinnerung an Vergangenes. Gleichzeitig weisen diese aktuellen Referenzen darauf hin, dass die uns gegenwärtig erscheinenden Reden ebenfalls Teil der Geschichtsschreibung werden. Gegenwart und Vergangenheit gehen hier Hand in Hand.

Diese Beispiele stellen sehr offensichtliche Strategien im Umgang mit Geschichte auf der Bühne dar. Doch Theater vermag mehr als Geschichtsunterricht zu reproduzieren. Wirklich spannend wird es, wenn die Inszenierung Wege findet, das Vergangene zu verlebendigen und eine zeitliche Verschiebung zu gestalten.

Ein zentrales Element für die gesamte Inszenierung stellt das Bühnenbild dar. So stehen bereits beim Einlass in den Theatersaal acht etwa zweieinhalb Meter hohe Stapel aus Plastikstühlen mittig platziert auf der Bühne. Diese simplen Plastikstühle sind in vielen Ländern der Welt in öffentlichen und privaten Außenbereichen zu entdecken. Man möchte vermuten, dass eine jede Person im Zuschauerraum schon einmal auf einem Stuhl dieses Modells saß. So gehört dieser Stuhl vermutlich zu einer der am meisten zirkulierenden Waren auf den globalen Handlungswegen. Im Laufe der Inszenierung berichtet ein Spieler, dass die Plastikstühle in den leicht verblichenen Braun-, Beige- und Organgebtöne auf der Bühne zwar in China produziert seien, doch nun für die Inszenierung aus Kamerun importiert wurden. Die Plastikstühle bilden eine der bekanntesten Waren des globalisierten Handels und verweisen auf eine kapitalistische Massenproduktion.

In einem prologischen Auftakt erschließen sich die sechs Performer sowie zwei Musiker, die im weiteren Verlauf die Aufführung mit Live-Musik begleiten, in einer Choreographie, die klassische barocke Tanzelemente mit rhythmischen Schrittkombinationen kamerunischer Tradition hybrid<sup>13</sup> verknüpft, um diese Stühle um den Bühnenraum. Im Anschluss an den Tanz sitzen die beiden kamerunischen Spieler Edith und David auf

---

<sup>13</sup> Ebenso können die Kostüme der Performer als hybrid betrachtet werden. Historische Formen europäisch barocker Kleidung wie Reifröcke und Korsetts sowie moderne Schnitte von Herrenanzügen sind aus Stoffen mit bunten Mustern gefertigt, die häufig als typisch für zentralafrikanische Stoffgestaltung gelten. Die Amalgamierung gesellschaftlich unterschiedlich kodierter Zeichen führt zu einer gegenseitigen Befruchtung und Subversion einheitlich konstruierter Kulturbegriffe. Der Begriff der Hybridität wird hier im Sinne der *Postcolonial Studies* in Rekurs auf Homi K. Bhabha verwendet. Zu Bhabhas Verständnis von Hybridität und des von ihm geprägten Begriffs des Dritten Raumes vgl. BHABHA 2011 sowie BRONFEN 2000.

zwei hohen Türmen aus aufeinandergestapelten Stühlen. In einem direkt an das Publikum gerichteten Text formuliert David den zentralen Punkt für die Inszenierung. Er fragt:

David: Alors! Tout le monde est là? L'orchestre? Le conseil? La cour? (*David et Edith regardent vers les spectateurs*) Les ancêtres? (*David et Edith regardent vers le haut. Ils parlent dans leur langue maternelle pour saluer les ancêtres. Les musiciens les accompagnent.*) Alors, on commence: À qui la faute aujourd'hui? (*Silence*)

Kerstin: Also. Sind alle da? Das Orchester? Der Rat? Der Hof? Die Ahnen? (*Pause*) Also dann, fangen wir an: Wer sind die Verantwortlichen heute? (*Stille*)

David *irrité*: À qui la faute aujourd'hui? (*Silence*)

Kerstin: Wer sind die Verantwortlichen heute? (*Stille*)

David *plus irrité*: À qui? (*Silence*)

Kerstin: Wer? (*Stille*)<sup>14</sup>

Dem Publikum bleibt eine Antwort auf die Fragen schuldig. Doch für was soll überhaupt Verantwortung übernommen werden? Dies erschließt sich aus dem vorausgegangenen Anfangsmonolog, der die Beteiligung des deutschen Komponisten Georg Friedrich Händel im 18. Jahrhundert am Sklavenhandel andeutet<sup>15</sup>. Anklagend und fordernd lauern die Blicke der Spieler auf dem abgedunkelten Zuschauerraum. Ihre erhöht sitzende Position auf den thronartigen Plastikstuhlstapeln ermöglicht ihnen, den Zuschauerreihen auf Augenhöhe zu begegnen. Provokativ bleibt die Frage im Raum stehen, wer die Verantwortung für die Gräueltaten und die Verschiffung der Ware Mensch während der Kolonialzeit Kameruns heute übernehme. Zieht man die Textfassung der Inszenierung heran wird ersichtlich, dass eine Antwort seitens des Publikums nicht erwartet wird. Es lässt sich kein paratextueller Vermerk finden, der die Spieler dazu anhält, auf eine Meldung aus dem Publikum zu bestehen. Das Ausbleiben eines direkten Dialogs mit den Zuschauern und die damit verbundene Leerstelle in der textlichen Gestaltung der Inszenierung erscheinen vielmehr als dramaturgischer Kniff. Das kollektive Schweigen motiviert gewissermaßen das folgende Bühnengeschehen.

<sup>14</sup> KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR 2017a, S. 3.

<sup>15</sup> Der amerikanische Historiker David Hunter hat herausgefunden, dass Georg Friedrich Händel Investor bei der englischen Handelsgesellschaft Royal African-Company war und so indirekt die Verschiffung von Sklaven mitfinanzierte. Vgl. HUNTER 2015, S. 200–206.

In der oben zitierten Textpassage ist darüber hinaus eine Regieanweisung hervorzuheben: “Ils [Edith und David, HS] parlent dans leur langue maternelle pour saluer les ancêtres”<sup>16</sup>. In ihrer Muttersprache, das heißt in einer Sprache, die nicht im Zuge der Kolonialisierung in Kamerun eingeführt wurde, begrüßen die beiden Performer ihre Ahnen. Sie schauen dabei seitlich nach oben, wenden sich also einem unbesetzten Raum zu. Zum einen verweist die Anrufung ihrer Vorfahren auf einen animistischen Glauben, der die verstorbenen Mitglieder einer Gemeinschaft als metaphysisch präsent betrachtet und somit eine übergeordnete Instanz jenseits der akuten Zeitlichkeit als gegeben ansieht. Zum anderen deuten die Spieler eine mögliche Sanktion seitens der Ahnen an. Die Erwähnung der Ahnen als nicht sichtbare Beobachter fungiert als Hinweis auf die Zeugenschaft der Geschichte. Um sich der Geschichte annähern zu können und einen Umgang, vielleicht eine Versöhnung mit den historischen Ereignissen zu finden, muss die Vergangenheit zunächst leibhaftig erfahrbar gemacht werden. Die Spieler fordern ein Ritual, um die Ahnen auferstehen zu lassen, damit sie ihr Wissen über die Geschichte teilen können. Die Ahnen stehen außerhalb einer weltlichen Zeitstruktur und verfügen über ein omnipotentes Wissen, das die Spieler durch ein Ritual zu erlangen hoffen. Die vergangenen Ereignisse in der Historie des Landes Kamerun bilden die Folie, die es zu erschaffen gilt, um ein Verständnis der zeitgenössischen Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart zu erlangen. Nur durch eine aktive Einverleibung der Geschichte kann Zeitgenossenschaft entwickelt werden. Dies lässt sich anhand der zweiten Szene – der Spielfassung folgend *Bimbia* genannt – verfolgen.

#### AUFTRITT DER AHNEN

In der Szene *Bimbia* treten die Spieler hinter die zu Türmen gestapelten Stühle und rollen diese langsam über die Bühne. Wie die bereits oben erwähnten Gespenster der Vergangenheit von Nietzsche gleiten die Türme ziellos und stumm über den weißen Grund. Die Performer schieben die Stuhlstapel anfänglich so, dass man ihre Körper nicht sehen kann. Auf diese Weise scheint es als liehen sie den Objekten ihre Körperlichkeit. Die

---

<sup>16</sup> KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR 2017a, S. 3.

Übertragung der physischen Mobilität belebt die Objekte gewissermaßen und schreibt den Stühlen einen Status als Akteur zu. Mit zunehmendem Tempo der Szene, treten die Spieler wieder vermehrt in das Sichtfeld der Zuschauer. Dies ist möglich, da der Status der Stühle als Akteur bereits etabliert ist und nun durch die Spieler detailliert konkretisiert wird. Durch ein Rütteln an den Türmen erzittern und wanken diese. Mitunter wirkt es so als würde das schiere Gewicht der Türme dem Objekt die Kontrolle über sie verleihen, nun wanken auch die Spieler und halten mit Mühe die Türme aufrecht. Schließlich stürzt ein Stapel auf eine Performerin. Diese Bewegung ist durchaus von der Performerin geführt, doch entsteht ein ambigues Spiel zwischen einer ausgelieferten Überwältigung und einem gekonnten gesetzten Kraftakt. An einer anderen Stelle hebt ein Spieler die obersten Stühle eines Turmes an und lässt sie ruckartig fallen, wie zwei Kieferknochen zu einem stummen Schrei aufgerissenen schlagen die Stühle immer wieder aufeinander. Die Ahnen sind erwacht und finden eine Körperlichkeit in den aus Kamerun stammenden Plastikstühlen. Auf diese Weise bahnt die Vergangenheit sich ihren Weg in die Gegenwart.

Parallel zu diesen Vorgängen erscheinen Projektionen von roten Linien auf der Rückwand. Sie laufen von dem oberen Ende der Leinwand schlangenartig auf die Türme herab. Wie blutgefüllte Adern winden sie sich über die Bühne. Sie fließen über die Stuhlstapel hinweg, verzweigen sich oder brechen ab. Als generationale Blutsbande oder als rote Fäden der Geschichte durchkreuzen und vernetzen sie alles was ihnen begegnet. Eine Interpretation der Linien als Wege bietet sich ebenso an. Demnach zeichnen sich Wege ab, die bereits vor vielen hundert Jahren zurückgelegt wurden und die nun durch die Ausrufung der verschiedenen Ortsnamen erneut heraufbeschworen werden. Die Namen US-amerikanischer Südstaaten, europäischer Hafenstädte und Orte an der afrikanischen Küste – allesamt entscheidende Beteiligte am Sklavenhandel – werden auf der hinteren Leinwand aufgezählt. Die Schrift wird dabei frontal vom Bühnenrand über die Stühltürme und Körper der Performer hinweg auf die Rückwand projiziert. Die Orte schneiden die Körper, sie besetzen sie und brennen sich in ihre Haut ein. Die umfassende Projektion über den gesamten Bühnenraum gibt den Performern den Nachfahren der Ahnen keinerlei Möglichkeit sich dieser örtlichen Besetzung zu entziehen.

Nach und nach werden die Namen durchgestrichen. Sie existieren nicht mehr, da ihre Geschichte in Vergessenheit geraten ist. Dies verweist auf

eine Auffassung von Geschichte als Produktion. Geschichte wird gemacht, das Vergessen von Ereignissen lässt diese selbstverständlich nicht ungeschehen werden, doch bedarf die Geschichte eines andauernden gesellschaftlichen Bewusstseins, um aus einer hintergründigen Position heraus die Gegenwart als kontextuell erfahrbar zu machen. Im Falle der szenischen Darstellung ist als letztes – ebenfalls durchgestrichen – nur noch ein Ortsname auf die Leinwand projiziert: Bimbia. Dieser Ort an der Küste Kameruns, von dem aus die ersten Baken mit kamerunischen Sklaven in See gestochen sind, stellt einen ersten Fixpunkt für die zeitliche Verschiebung von Vergangenheit und Gegenwart dar. An die Szene schließt sich ein dokumentarischer Bericht des Besuches der Performer ebendieses Ortes an.

Durch die Mittel des Verleihens der eigenen Körperlichkeit, die Aktivierung des toten Objektes sowie eine schichtende Überschreibung von Körpern, Stühlen und Leinwand lässt sich diese Szene als eine sinnlich dargestellte Schwelle von Vergangenheit und Gegenwart betrachten.

### *DAS STUHLMEER*

Es ist noch einmal auf die Anfangsszene der Inszenierung zurückzukommen. Wie schon erwähnt stehen bereits beim Einlass acht Türme aus Plastikstühlen auf der Bühne. Während sich die Plätze auf der Tribüne langsam mit den Zuschauern füllen, bleiben die Stühle auf der Bühne leer. Die Stuhltürme sind direkt auf den Zuschauerraum ausgerichtet. Dieser frontale Gestus zieht sich durch die gesamte Inszenierung. Dabei geht es nicht um die Durchbrechung der vierten Wand, die Diderot für das Theater etablierte und die mittlerweile unzählige Male eingerissen wurde, sodass sie sowieso nur noch bruchstückartig vorhanden ist. Der leere Blick der Stuhltürme lässt die Zuschauer nur wissen, dass man sich ihrer Anwesenheit bewusst ist.

Wie in der anfangs besprochenen Szene deutlich wird, spielt die Inszenierung stark mit einer Konfrontation des Publikums. Diesem Spiel der direkten Ansprache konnte nachgewiesen werden, dass es keine Kontaktaufnahme antizipiert. Die Inszenierung ist und bleibt auf den Brettern der Bühne, wagt nicht die totale Überschreitung einer imaginären Grenze. Der direkte Blick, die körperliche Annäherung an die Publikumsreihen hat es nicht auf den einzelnen Zuschauer als Individuum abgesehen. Das Publikum bleibt in der anonymisierenden Dunkelheit des Zuschauerraumes kollektiv

sicher. Dennoch liegt der Fokus auf einer Ansprache in diesem Nichts der Zuschauerreihen. Als würden die Performer sich ständig der Aufmerksamkeit der Zuschauer vergewissern wollen, wird immer wieder Kontakt zu der Dunkelheit aufgenommen.

Dieser Vorgang lässt sich erneut an den Begriff der Zeitgenossenschaft nach Agamben knüpfen. Denn, so Agamben, "Zeitgenosse ist, wer die Dunkelheit seiner Zeit als etwas wahrnimmt, das ihn angeht, nicht aufhört, ihn anzusprechen, etwas, das sich mehr als jedes Licht unmittelbar und ausschließlich an ihn richtet. Zeitgenosse ist derjenige, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen"<sup>17</sup>. Den Blick in die Dunkelheit zu richten und diese aktiv zu sehen, verbildlichen die Theatermacher von *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* durch diesen wiederkehrenden frontalen Gestus.

Im Verlauf des Stückes positionieren die Spieler die Stühle in mehrere neben- und hintereinanderstehende Reihen, so dass die Stühle den gesamten Bühnenraum einnehmen. Erneut sind die Sitzflächen zum Publikum hin ausgerichtet. Diese Fläche aus Stühlen wird durch den Live-Video-Mitschnitt noch vervielfältigt und an die rückwärtige Leinwand projiziert. Die undefinierte Masse von Stühlen fokussiert provozierend das Publikum. Die Spieler kriechen durch die Reihen, stoßen dabei gegen die Stühle, die sich wellenartig mit den Körpern der Spieler bewegen. Die Spieler richten sich auf, laufen über die Sitzflächen und versinken wieder zwischen den Reihen. Die Stühle bilden eine verhältnismäßig homogene Fläche, die sich aber als fragil und porös erweist und durch umkippende Stühle immer mehr an einer flächigen Einheitlichkeit verliert.

Im Kontext der verhandelten Sklavengeschichte Kameruns und der eben vorgestellten Szene mit der ritualisierten Anrufung der Ahnen ließe sich jeder einzelne Stuhl als Geist eines Ahnen interpretieren. Die Geister der Vergangenheit starren das Publikum an und provozieren eine Reaktion. Die einleitende Frage nach der Verantwortung ist stumm zu vernehmen. Genauso wird hier die Leerstelle eines jeden auf der Überfahrt nach Europa verstorbenen Flüchtenden aufgerufen. Die Stühle nehmen eine repräsentative Funktion für alle auf der Flucht ums Leben gekommenen Menschen ein, diese können nicht mehr ankommen und ihr Platz in der Gesellschaft

---

<sup>17</sup> AGAMBEN 2010, S. 27.

wird für immer vakant bleiben. Oder warten die Stühle noch auf ihre Okkupation? Stehen sie bereit für die noch kommenden Menschen, diejenigen die sich heute tagtäglich auf den Weg von Afrika nach Europa begeben? Oder dienen die Stühle als Spiegelbild und zeigen die bereits Angekommenen, jene, die neuerdings im Publikum sitzen – nämlich niemanden, eine erneute Leerstelle? Schließlich wird das Theater noch immer als eine bildungsbürgerliche Institution betrachtet, in der sich nur bestimmte Personengruppen begegnen. Das an eine begehbare Installation erinnernde verlassene Stuhlmeer entwickelt seine Wirkmacht in ebendieser Ambivalenz. Hier wird eine Aufhebung der linearen Zeitlichkeit bewirkt und eine Parallelisierung verschiedener Zeitebenen veranschaulicht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen sich in der Leerstelle.

Die Inszenierung *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* vermag es auf dem Scheitelpunkt der Zeit der Geschichte ihre Referenz zu erweisen. Dabei begegnet sie den Zuschauern und wirft ihnen eine Negierung des kontinuierlichen Zeiterlebens entgegen. Das Künstlerteam um das kainkollektiv und Othni Theaterlabor wagt Agambens Forderung nach einem direkten Blick in die Finsternis der Gegenwart und entdeckt die Bedingtheit des Daseins in der Abhängigkeit zu einer kollektiven Geschichte. Mithilfe spezifischer Mittel performativer Darstellungspraxis entwickeln die Theatermacher ein über den Schauplatz der Bühne hinausreichendes Erlebnis von Geschichtlichkeit und laden die Zuschauer dazu ein, sich zu ihrer eigenen kollektiven Geschichte zu verhalten.



### Bibliographie

- AGAMABEN Giorgio (2010), *Nacktheiten*, Frankfurt am Main.
- BHABHA Homi K. (2011), *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien.
- BECHHAUS-GERST Marianne / ZELLER Joachim (Hrsg.) (2018), *Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit*, Berlin.
- BRONFEN Elisabeth (2000), *Vorwort*. In *Die Verortung der Kultur*, Tübingen, IX-XIV.
- GOETHEINSTITUT, *Fin de mission / Ohne Auftrag leben*, <https://www.goethe.de/de/uun/auf/mus/ikf/fin.html> [Stand 29.06.2018].
- HEEG Günther (2017), *Das Transkulturelle Theater*, Berlin.
- HUNTER David (2015), *The Lives of George Fridric Handel*, Woodbridge.
- KAINKOLLEKTIV (2017), *Auf, auf zum Kampfe, Ihr Holzwürmer!*, <http://kainkollektiv.de/info/manifest/> [Stand 29.06.2018].
- KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR (2013), *Fin de Machine / Exit. Hamlet*, Regie: Mirjam Schmuck, Fabian Lettow, Martin Ambara, Uraufführung 08.09.2013 Ringlokschuppen Ruhr.
- KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR (2017a), *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben, Die erste deutsch-kamerunische Oper(ation) über das Gedächtnis der Sklaverei*, unveröffentlichte Textfassung.
- KAINKOLLEKTIV / OTHNI THEATERLABOR (2017b), *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben*, Regie: Mirjam Schmuck, Fabian Lettow, Martin Ambara, Uraufführung 04.09.2016 Ringlokschuppen Ruhr.
- MARCUS, Dorothea (2016), *Die Austreibung des Sklavenhändlergeists*, unter: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13181:fin-de-mission-das-kainkollektiv-und-das-ensemble-othni-loten-am-ringlokschuppen-muelheim-die-kolonialgeschichte-kameruns-aus&catid=262&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13181:fin-de-mission-das-kainkollektiv-und-das-ensemble-othni-loten-am-ringlokschuppen-muelheim-die-kolonialgeschichte-kameruns-aus&catid=262&Itemid=100190) [Stand: 29.06.2018].
- MÜLLER Heiner (2001), *Hamletmaschine*. In *Werke. Die Stücke 2*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, 543-555.
- MÜLLER Heiner (2002), *Der Auftrag*. In *Werke. Die Stücke 3*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, 11-42.
- NIETZSCHE Friedrich (1999), *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York, 245-334.
- RINGLOKSCHUPPEN RUHR (2016), *Fin de Mission*, unter: <https://www.ringlokschuppen.ruhr/produktionen/spielzeit-2016-2017/eigen-und-koproduktionen-16-17/fin-de-mission> [Stand: 29.06.2018].
- TETZLAFF Rainer (2018), *Afrika. Eine Einführung in Geschichte, Politik und Gesellschaft*, Wiesbaden.

## THE MIRACLES OF THE OLD ENGLISH *ANDREAS* AMONG MAGICAL WONDERS

Carla Riviello

The 1722 lines of the Old English *Andreas* tell the story of the miraculous conversion of the Mermedonian cannibals by Andrew the Apostle, sent by God to that distant region to free his fellow disciple, Matthew, and continue his mission. This episode in the life of St. Andrew is documented by a rather wide apocryphal tradition in terms of chronology, geographical provenience and linguistic variety of the codes. The closest redaction to the poem appears to be the so-called *Praxeis* (P), a Greek version to which we can connect a shorter Latin redaction known as *Casematensis* (C)<sup>1</sup>. Substantial correspondences, alongside some meaningful contrasting elements with both P and C, lead us to believe that the Anglo-Saxon poet might have re-elaborated a lost Latin source, presumably an intermediate version between P and C<sup>2</sup>.

The vast critical bibliography on this poem describes a text, which, sim-

---

<sup>1</sup> More precisely, the original text was probably composed in Egypt between the IV and V century, within that vast production of apocryphal literature that aimed at completing the *Acta Apostolorum* of the II century. It is preserved in numerous versions in Syriac, Coptic, Ethiopian, Old Slavonic, and also in Greek, Latin and Old English. The Greek recension, Πράξεις Ἀνδρέου καὶ Ματθεῖα εἰς τὴν πόλιν τῶν ἀνθρωποφάγων (P), is preserved in nine codices dating between the VIII and XVI century. The complete Latin version survives in the twelfth century *Codex Casematensis* (C). For the respective editions, see TISCHENDORF 1959 and BLATT 1930. For an overview of this complex tradition, see BAUMLER 1985, pp. 8-15 and MACDONALD 1990, pp. 1-59.

<sup>2</sup> This hypothesis was formulated by ZUPITZA 1886, re-elaborated by SCHAAR 1949, pp. 12-24, and is substantially shared by most of the critics, cf. BROOKS 1961, pp. XV-XVIII, and NORTH / BINTLEY (N / B) 2016, pp. 4-8. A useful overview of the main differences among P, C, and the poem was proposed by BOENIG 1991a, pp. XX-VII-XXXIV, in the volume that collects the main texts (translated into Modern English) thematically linked to the poem. A systematic comparison among the poem, the version P and other redactions is at the core of a work by BAUMLER 1985. Finally, for a brief

ilar to several other coeval literary works, can be read at different levels. Simplifying the various approaches, we can identify two main tendencies: on one hand, in an attempt to understand the co-existence and dependence relationships with other Old English works, several studies aim at evaluating the style of the poem and analysing the undeniable presence of intertextual elements, especially across *Beowulf* and the cynewulfian poems<sup>3</sup>; on the other, the poem has been ascribed to the wider context of hagiographical literature, taking into account the typological construction of its narration, according to which the events described refer to the Old Testament, which in turn represents a sacrament<sup>4</sup>.

The poem, that can be associated to the numerous works that testify to the popularity of the saint in medieval England<sup>5</sup>, appears to a modern audience as a travel journal, a tale of communicative or narrative voices, but above all, as a poem of miracles in the form of magical wonders. Compared with other hagiographical poems in Old English<sup>6</sup>, it reveals specific features<sup>7</sup>, precisely due to its tendency to tell stories suspended in time on the fine line that separates marvels, magic, and miracles.

If the Christian culture, with Le Goff, crystallises the Marvellous

---

overview of the potential sources of the poem with the related bibliographical references, see BIGGS 2007, pp. 40-41.

<sup>3</sup> Among the most relevant studies on this wide area of interest, see PETERS 1951, SCHABRAM 1965, SHIPPEY 1972, pp. 114-133, HAMILTON 1975, IRVING 1983, CAVILL 1993, RIEDINGER 1993, POWELL 2002, but also the more recent works of BINTLEY 2013, BATTLES 2015, ORCHARD 2016, N / B, pp. 57-81, NORTH 2018.

<sup>4</sup> Among the main works giving a typological interpretation of the poem, see HILL 1966 and 1969, TRAHERN 1970, HAMILTON 1972, SZITTYA 1973, CASTEEN 1974, HIEATT 1976, WALSH 1977, LEE 1972, pp. 85-95, EARL 1980, KISER 1984, CALDER 1986, BIGGS 1988, BOENIG 1991b.

<sup>5</sup> In Anglo-Saxon England, the spreading of St. Andrew's cult is proved not only by the numerous churches dedicated to him, but also by the quotations in calendars, martyrologies, hymns and homilies (WALSH 1981, pp. 104-107 and BOENIG 1991a, pp. III-IV); in particular, two Old English prose versions with the episode of the cannibals' conversion exist, one in the XI-century Corpus Christi College, Cambridge, MS 198 (BRIGHT 1892), the other in a fragmentary *Blicking Homily*, (KELLY 2003, pp. 158-163 and 193-195).

<sup>6</sup> Despite the difficulties in cataloguing the Old English poems in literary genres (BATTLES 2014, NILES 2016, pp. 222-227), *Andreas* was often grouped with *Guthlac A* and *B*, *Elena* and *Juliana* on the basis of a thematic affinity. Among the most complex analyses, see BRIDGES 1984 and BJORK 1985.

<sup>7</sup> It is not just a coincidence that the *Corpus Christianorum* related to the Old English

through the Miraculous, incorporated in the supernatural, and relegates the Magical to the sphere of wrongdoing and the demonic world<sup>8</sup>, many apocryphal hagiographical works – products and proof of these processes – show a strong inclination towards a fantastic narration, characterized by extraordinary events and phenomena: a narration that shares many characteristics and elements with the medieval romance of Hellenistic origin<sup>9</sup>.

Obviously, a hagiographer like Ælfric would have labelled as heretic such narrative material<sup>10</sup>, but it is actually thanks to Ælfric's critical observations that we are able to see how unusual it was to distinguish between canonical miracles and deplorable folkloric manifestations<sup>11</sup>.

The narrative evolves through a series of prodigious events, not necessarily linked to one another in a consequential manner, but all progressing along the same line – a line that is meant to progressively show the power of Christ, the truth of the doctrine, and the need for conversion as the only alternative for obtaining salvation, in a supernatural context in which, as often required by hagiographic texts (Boyer 1981, pp. 28-30), the regular categories of time and space are cancelled.

For the purpose of this analysis, the stylistic strategies used to describe the most important miraculous events are particularly interesting: the miracle of the storm (369-536), the miracle of the talking statue, to which the resurrection of the Patriarchs can be linked (706-810: 706-772 / 773-810)

---

hagiography, quotes *Guthlac* and the cynewulfian poems, but not *Andreas* (CROSS 1996, WHATLEY 1996).

<sup>8</sup> LE GOFF 1978. Also see VAUCHEZ 1999, p. 729, who writes: «Conscients du peu d'effet de leurs interdits, les clercs cherchèrent surtout à substituer au miraculeux païen un miraculeux chrétien, se situant au même niveau de réalisme et d'efficacité».

<sup>9</sup> With specific reference to the hagiography produced in medieval England, see HILL, 1996, pp. 38-41 and MAGENNIS 2004, pp. 172-174.

<sup>10</sup> As is well known, the necessity to conform strictly to the canonical sources is expressed by Ælfric, among other works, in the prefaces to the First Series of *Catholic Homilies*, cf. WILCOX 1995, pp. 107-110. Also see GODDEN 1985 for an interesting interpretation of the approach shown by the homilist in the narration of the miracles and HALL 2003 regarding Ælfric's attitude toward apocrypha.

<sup>11</sup> See WARD 1982, pp. 3-32, BIGGS 2003 and HILL 2003 on the specific value that the concept of *apocryphal* assumes in the Anglo-Saxon cultural context, as compared with the common distinction between *canonical* and *apocryphal* in SCHNEEMELCHER 1996<sup>6</sup>, I, pp. 1-6 and 40-52; finally, with specific reference to *Andreas*, WALSH, 1981, pp. 97-100 and pp. 107-109.

and the miracle of the flood (1492-1629). The poet expands and segments the narrative into a series of short actions, even repeated, allowing the audience to slowly visualise the scene by gradually penetrating the context and perceiving the dimension of the Marvellous and the Fantastic; but at the same time, recognizing its absolute truthfulness. In so doing, the poem convincingly shows that the Marvellous and the Magical are included in the Miraculous, and the miracle is an extraordinary event through which God manifests his almightiness. However, being a divine act, it has to be considered part of the ordinary life of the believer.

In other words, the hagiographic material is presented within a structure of formulas and codified motifs, in a translation that not only aims at acquainting the public with the described events<sup>12</sup> but more than anything attempts to insert the extraordinariness of the miracle<sup>13</sup> in the ordinariness of everyday life, fixing the identity of Magical, Marvellous and Miraculous in this paradox.

#### *THE MIRACLE OF THE STORM (369-536)*

Andrew and his disciples undertake a journey to Mermedonia, on a ship piloted by a captain and two sailors. The three are actually Christ and two angels in disguise, but neither the apostle nor the others recognize them. The ship gets caught in a terrible storm, during which Andrew – encouraged by the captain – tries to reassure his men by narrating the story of the storm on Lake Tiberias (Matt 8, 23-27; Mark 4, 35-40). The tale has the desired effect: the men are relieved and fall asleep, then the storm ends, Andrew calms down. The storm that has subsided in this part of the story therefore services as a frame for the analogous evangelical event. However, the canonical miracle is transferred into the apocryphal narration, during a

<sup>12</sup> On the complexity of this type of translation, with specific regard to *Andreas*, see FOLEY 1995, SHAW 1995, HERBISON 2000.

<sup>13</sup> See WARD 1982, p. 2: “Throughout the Middle Ages miracles were unanimously seen as part of the City of God on earth, and whatever reflections men might have on their cause and their aim, they formed an integral part of ordinary life. The exploration of miracle stories leaves two principle impressions: the number and the diversity of events regarded as in some way miraculous, not out of naivety but from a more complex and subtle view of reality than we possess; and the unity of opinion about miracles in both thought and record [...]”.

journey towards a distant region inhabited by an anthropophagus population, and takes on the shape of a paradoxical dialogue with the helmsman in which the apostle, ignoring his real identity, talks to Christ about Christ and how he manifested his divine nature in the world<sup>14</sup>.

The poet deals extensively with the representation of the storm, using a vast lexical repertoire related to the sea<sup>15</sup> and with particular emphasis on the link between the stormy sea and the psychophysical discomfort of the potential castaways. Here are some of the lines that describe the first storm:

369b-380a            *þā gedrēfed wearð,  
onhræred, hwælmere. hornfisc plegode,  
glād geond gārsecg, ond se grāga mæw  
wælgifre wand. Wedercandel swearc,  
windas wēoxon, wāgas grundon,  
strēamas styredon; strengas gurron,  
wædo gewætte; wæteregsa stōd  
þrēata þryðum. Pegnas wurdon  
ācolmōde; ænig ne wēnde  
þæt hē lifgende land begēte,  
þāra þe mid Andrēas on ēagorstrēam  
cēol gesōhte<sup>16</sup>.*

Then the high-sea grew disturbed and agitated. A great whale played, glided through the waves, and the gray gull circled, greedy for prey. The sky's candle darkened, winds swelled, waves crashed down, sea-currents swirled, the ropes crackled, sails were drenched; the terror of the water stood up with the strength of armies. The thanes knew dark dread. None imagined that he might ever reach land alive, of those who with Andrew sought the ship on the ocean stream<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> On the paradoxical nature of this dialogue, see HAMILTON 1972, p. 157, BJORK 1985, pp. 112-116, WILCOX 2003, pp. 208-211. According to a typological interpretation "The [...] parallel here is the apostles' failure to recognize Christ on the road to Emmaus (Luke 24, 13-34)" (HERMANN 1989, p. 122, n. 6).

<sup>15</sup> For an investigation on the value of the vocabulary linked to the sea in the poem, see OLSEN 1998 and FRANK 2002, who identifies a plausible connection with the Skaldic tradition.

<sup>16</sup> From now on, unless otherwise stated, for the quotations of *Andreas* I follow the edition by N / B.

<sup>17</sup> All translations are my own.

Andrew's disciples are abandoned on a ship that might no longer be able to protect them. Accompanied by the sinister noise of the shrouds, surrounded by enormous whales swimming in waters so agitated that they seem to have the strength of an army of enemies, with ominous seagulls flying above their heads in a sky with the sun obscured by black clouds, these men are located in a natural context which is utterly unfit for everyday life of human beings.

In the complex Christian symbolism linked to the ship, the storm refers to the image of the ship as *navis ecclesiae* – the image of a Church that can safely navigate through the hardships and dangers plotted by its enemies<sup>18</sup>. According to the evocative interpretation by Hieatt (1976, p. 58), Andrew's is a journey of death and rebirth, both symbolised by the water, while the seagull could be interpreted as the demonic forces threatening the human soul when it separates from the body, which is linked to the earth<sup>19</sup>. Nonetheless, it is worth noting that this landscape is made up of the typical *topoi* which, in Old English poetry, used to represent the *elsewhere*, where the outcasts were relegated<sup>20</sup>. Thanks to the pertinent use of literary motifs and stylistic elements aimed at evoking known images, Andrew's life events are inserted in the construction of a recognizable environment. Recognizable for those who are able to understand the fury of the elements as part and parcel of a wild nature – the connotation of a hostile and disturbing *elsewhere* – and perceive the distress of the exile who is forced to face an inhospitable nature populated by enemies<sup>21</sup>. Nevertheless, the public is also

<sup>18</sup> For a wider dissertation on patristic symbology, with accurate textual indications, see RAHNER 1964, pp. 304-360. With specific regards to *Andreas*, see ANLEZARK 2006, pp. 213-214.

<sup>19</sup> On other typological interpretations of this passage, also see LEE 1972, p. 93 and HAMILTON 1972, p. 152.

<sup>20</sup> On the recurring topic of the exile in Old English poetry, see GREENFIELD 1955 and FREY 1963; on the representation of the space, in which different categories of exiles are located, see RIVIELLO 2017. Finally, with specific regard to *Andreas*, on the connotation of the apostle as *peregrinus* or *extraneus*, see BRIDGES 1985, pp. 198-200, and on the representation of Mermedonia as *otherworldliness*, see BOLINTINEANU 2009.

<sup>21</sup> The personification of the agitated waters as a hostile army is also present, for example, in *Genesis A* 1402 and 1537, where the waters of the Great Flood are described as *ēgorhere*, lit. 'onslaught of the sea'. Here and in the next instances, the lemmatisations and meanings of the Old English words are taken from CAMERON et al. 2018, for A-I, and from BOSWORTH / TOLLER 1972 for the remaining letters. For the quotations from

able to understand that the protagonists are not outcasts here, but rather, men chosen by God and entrusted with the task of transforming this dangerous and gloomy *elsewhere* into a welcoming, dynamic, and bright *here*.

The storm is therefore just to test their faith, as indirectly explained to them in Andrea's tale (438-457). Also in this case the drama of the action is made even more insistent by the violence of the flows:

438-445a    *Swā gesælde īu, þæt wē on sēbate  
ofer waruðgewinn wæda cunneðan,  
faroðrīðende. Frēcne þūhton  
egle ēalāda; ēagorstrēamas  
bēoton bordstæðu, brin<sup>22</sup> oft oncwæð,  
yð oðerre; hwīlum upp āstōð  
of brimes bōsme on bātes fæðm  
egesa ofer yðlid.*

So it happened once, that we were testing the waves beyond the surf, riding the tide in our boat. Dangerous seemed the hostile waterways; surges of water beat upon the ship's planking, the ocean resounded, one wave answering another. Sometimes terror arose over boat's hold, from the bosom of the ocean, above the wave-riding ship.

Similarly, in this case, the representation of the emotional condition of the passengers is entrusted to the personification of the terror that rises up from the abyss and almost takes the shape of a scary monster. The miraculous intervention of Christ appeases the fury of Lake Tiberias – those wind and waves that frightened the men and now fearfully recoil before the power of the Lord:

450b-457                    *cynīng sōna ārās,  
engla ēadgifa, yðum stilde,  
wæteres wælmum. Windas þrēade;  
sē sessade, smylte wurdon  
merestrēama gemeotu. Ðā ure mōð āblōh*

---

Old English poetic texts, unless otherwise stated, I follow the edition by KRAPP / DOB-BIE (ASPR – I-VI, 1931-1953).

<sup>22</sup> In this case, I follow the form *brim* 'sea' of the manuscript, which was accepted by KRAPP 1932, instead of the unnecessary emendation *brim* 'dark' proposed by BROOKS 1961 and accepted by N / B.



*syððan wē gesēgon under swegles gang  
windas ond wægas ond wæterbrōgan  
forhte gewordenne for frēan egesan.*

The King soon rose up, the Bless-giver of angels, He stilled the waves and the water's surging, rebuked the winds; the sea settled, the expanse of sea-streams was made smooth. Then our minds exulted when we saw under the sky's course the winds and waves and the terror of the water grow afraid for fear of the Lord.

The strength of the miracle overturns the conditions of threatened and threatening people and emphasises the power of Christ's protection. Andrew's calming words (458-460) achieve the expected result, his men fall asleep (461-464a), and the storm dies down together with the turmoil in the apostle's mind:

465b-468                    *Mere sweoðerade,*  
*ȳða ongin eft oncyrde,*  
*hrēoh holmþracu; þā þām hālgan wearð*  
*æfter gryrehwīle gāst geblissod.*

The sea had subsided, the action of the waves turned away, the stormy tossing of the ocean; then the holy's spirit, after the time of terror, was gladdened.

The re-elaborated poetic version in vernacular seems to be marked by a peculiar realism, and acquires a mimetic value for those listening to the text. The violence of the storm is in order to intensify the power of a miracle that consoles and appeases the travellers. At the same time, the reiteration of several scenes highlights the importance that the water assumes for the entire narration. The menacing waves will eventually be deadly for those cannibals who do not believe in God; but Andrew, like Christ, will also appease their wrath in front of the prayers of those Mermedonians who understood their sin and accepted the conversion. Similarly, in a sort of telescopic vision, the fear and anguish caused by the rough waters and the joy and relief for the miraculous event link Andrew's men to Christ's disciples, and then to the converted Mermedonians. Finally, following a typological interpretation, the water that scares and punishes refers to the Last Judgment, while the calm, purifying, redeeming water refers to the Baptism. Two events that the medieval exegetes thought had been prefig-

ured by some episodes in the Old Testament, such as the Flood and the Crossing of the Red Sea.

*THE MIRACLE OF THE STATUE AND THE RESURRECTION OF THE PATRIARCHS*  
(706-772 / 773-806)

The journey continues. At the request of the captain, the apostle tells about other prodigies he had witnessed when he was one of Christ's disciples. They should have shown the Jews the true faith, but in the narrative structure of the poem, they are also useful for anticipating the miracles Andrew would later have performed in Mermedonia (Hieatt 1984, p. 59). This varied list that progresses from allusions – the healed sick, the resuscitated dead (577-584a) – or brief references – the multiplication of the five loaves and two fishes, the marriage at Cana (586-594) – to canonical miracles, ends with the extensive narration of an apocryphal miracle. Faced with the stubbornness of the Jewish priests, Christ enters the temple and commands a statue to talk and confirm the divine genealogy of the Messiah. When he sees that his effort is useless, he gives the statue another order: to go to the tomb of the Patriarchs and resuscitate them, so that they will testify to the identity of Christ in the God they worship.

The balanced use of the variation endows the text with perspicuous effectiveness, slowing the narration and allowing the public to fully understand it. When Christ walks into the temple and observes the sculptures, he is not simply noticing their position, but rather, admiring and perceiving their beauty:

712-16a     *Swylce hē wrætlice wundor āgræfene,*  
              *anlīcnesse engla sīnra*  
              *geseh, sigora frēa, on seles wāge,*  
              *on twā healfe torhte gefrætwed,*  
              *wlitige geworhte; [...]*

Thus He, Lord of victories, saw marvellous objects skilfully carved, images of his own angels, on the walls of the hall on two sides, brightly adorned, beautifully wrought; [...]

The attention paid to the beautiful craftsmanship of the statues leads the audience to focus on the element that will actively be part of the miracle,

and which anticipates the role that it will play in the action. The lexical choices seem far from random: the statues are *wundor*, ‘marvellous objects’ (712), defined with the same term that also carries the meaning of ‘wonder, prodigy, miracle’, that is, an ‘act that excites astonishment’. The aesthetic notation, similar to that of other valuable works in Old English poetry, frames the statues in a positive way<sup>23</sup>. By observing them, Christ recruits these elements – which belonged to the Jewish temple – and makes them enter the narration on the side of the righteous. In fact, he passionately describes their identity and underscores that they are handmade:

716b-726                      *hē worde cwæð:*  
 “*Dis is anlīcnes engelcynna*  
*þæs brēmestan <þe> mid þām burgwarum*  
*in þære ceastre is; Cheruphim et Seraphim*  
*þā on swegeldrēamum syndon nemmed.*  
*Fore onsýne ēcan dryhtnes*  
*standað stīðferðe, stefnum herigað,*  
*hālgum hlēoðrum, heofoncyniges þrym,*  
*meotudes mundbyrd. Her āmearcod is*  
*hāligra hīw, þurh handmāgen*  
*āwriten on wealle wuldres þegnas”.*

He said these words: “This is an image of the most glorious of the race of angels that reside in that city among the inhabitants; they are called Cherubim and Seraphim in the joys of heaven. Before the face of the eternal Lord they stand with strong mind, praise with voices in holy tones the Heavenly King’s glory, the Measurer’s protection. Here is depicted the form of holy beings, through handicraft they are carved on the wall, these thanes of glory”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> In *Beowulf* (FULK / BJORK / NILES 2009<sup>4</sup>), for example, *beaduscrūda betst þæt mīne brēost wereð / hraegla sēlest [...]* / *Wēlandes gēweorc* «this best of battle-shirts, that I wear on my chest, the most excellent mail-coat [...] the work of Weland» (453-455a) defines the armour that the hero wants to pass on to Hygelac, while *healsbēaga mǣst / þāra þe ic on foldan gefrægen hæbbe* «the richest collar of any, I have knowledge on the earth» (1195b-1196) is the famous necklace given to the Geat by Queen Wealhtheow. On the undoubted value of these objects in the epic poem, see among others: LEISI 1953 and VAN METER 1996. On the spiritual value that the adjective *wlitig* acquires in *Andres*, see CALDER 1986, p. 127.

<sup>24</sup> It might be worth highlighting the significant divergences between the poem and the same event as recounted in P and C in the last two passages. Although P and C cannot be considered direct sources, it must be noted how *Andreas* talks about the images of angels,

The command used by Christ when addressing the statue is quite concise. The miracle, in its function of *bæcen* ‘sign’ and *wundor* ‘prodigy’, is announced while taking place:

729-34      *Nū ic bebēode bēacen ætȳwan,*  
*wundor geweordan on wera gemange,*  
*ðæt þēos onlicnes eorðan sēce,*  
*wlitig of wāge, ond word sprece,*  
*secge sōðcwidum, þȳ sceolon <sēl> gelyfen*  
*eorlas on cȳððe, hwæt mīn ædelo sīen.*

Now I command a sign to appear, a miracle to take place among this multitude, I command that this beautiful image come down from the wall on the earth, and speak in words, tell with true declaration, so that men in this country may better believe, what my lineage is.

The following lines expand the fulfilment of this concise command: the statue moves (735-743) and talks (744-760). In particular, see the first group of verses:

735-743      *Ne dorste þā forhylman hælendes bebod*  
*wundor fore weorodum, ac of wealle āhlēop,*  
*frod fyrngeweorc, þæt hē on foldan stōd,*  
*stān fram stāne. Stefn æfter cwōm*  
*hlūd þurh heardne, hlēodor dynede,*  
*wordum wēmdē; wrætlic þūhte*  
*stīðhycgendum stānes ongin.*  
*Sēpte sācerdas sweotolum tācnum,*  
*wītig werede ond worde cwæð:*  
 [...]

It did not dare to neglect the Savior’s command, a wonder before the hosts, but the ancient work of antiquity leapt from the wall, so that it stood on the

---

*anlicnesse engla simra* 713, *anlicnes engelcynna* 716, in P they are carved sphinxes, γλυφᾶς σφίγγας δύο (TISCHENDORF 1959, ch. 13), and in C they become marble sphinxes that the priests worship as idols, *duas <s>ping...as marmoreas [...] quas colebant et adorabant sacerdos idolorum* (BLATT 1930, ch. 13). Moreover, the notations *agræfene [...] on seles wāge* 712b and 714b, *awriten on wealle* 726 seem to refer to reliefs engraved on a panel, while in P and C they are sculptures on the round, either recessed or on pedestals (N / B, p. 250). For a more detailed comparison, see SZITTYA 1973, p. 168 n. 3 and pp. 169-170, while on the reference to Cherubim and Seraphim in these verses, see PORTER 1988.

ground, stone from stone. The voice came after, loud through the hard stone, the sound thundered, echoed out the words; the stone's behaviour seemed extraordinary to those stubborn men. It instructed the priests with clear tokens, wisely rebuked and uttered these words: [...]

Precise typological interpretations set this scene in a complex network of figurative references. The image of the statue that descends from the wall to the floor of the temple seems to refer to the image of Christ coming down to earth from heaven, but can also be read as the dramatization of the arrival of the heavenly Church on earth to replace the temple of the Ancient Law. Similarly, the frequent references to the stone as the material of which the statue is built (738), frame it in the complex symbology related to the *petra* in the Holy Scriptures – the connection between Peter, the head of the Church, and the stone quoted by Christ in Matt 16, 18: *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam*<sup>25</sup> (Szittyá 1973, Kiser 1984, Szoke 2011).

If these interpretations are all plausible it is because of the lively description of the statue in movement: the sculpture is again defined as *wundor*, 'wonder, marvellous object' (736), that is, personification, manifestation of the *prodigy*, the *miracle*. The polyptoton *stān fram stāne*, 'stone from stone' (738), underlines the exceptionality of the statue's movement, the amazing animation of an inanimate object that springs down from the wall, stands straight and, above all, speaks. In fact, what is mostly emphasised among the effects of the miracle is the voice of the statue: through the double alliteration with chiasmus that links *stefn* 'voice' (738b) to *stān* 'stone' (738a), but also through the adjectival connotations *hlūd* 'loud, sonorous' and *heard* 'hard' (739a), followed by the variation of the hemistichs *hlēoðor dynede* 'the sound thundered' (739b), and *wordum wēmdē* 'echoed out the words' (740a). The emotional reaction of the Jews before the prodigy (740b-741) is followed by the second variation of the voice (742-743) in a construction that also involves the audience, inducing them to share the astonishment of the bystanders when listening to its voice as they realise it really came right from the statue, distinguishing the words and listening to the speech.

<sup>25</sup> From now on, the quotations from the Bible are taken from the online edition [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html).

The detailed presentation of the event makes it somehow more tangible: the breakdown of the action allows the public to progressively absorb its extraordinariness and integrate it in what was normal for the public of believers to which the poem was addressed.

However, the dynamism of the statue clashes with the paralysis of the infidel Jews; the long and articulated monologue uttered by the statue, that reaffirms the divinity of Christ and his identification with the God of Abraham, Isaac and Jacob (744-760)<sup>26</sup>, is accused of being the result of dark magic and fiercely condemned:

763-772     *Ðā ðā yldestan eft ongunnon  
               secgan synfulle, (sōð ne oncnēowan),  
               þæt hit drycraeftum gedōn wære,  
               scīngelācum, þæt se scýna stān  
               mælde for mannum. Mān wrīdode  
               geond beorna brēost, brandhāta nið  
               wēoll on gewitte, weorm blædum fāg,  
               attor ælfæle. Þær <wæs> ōrcnāwe  
               þurh tēoncwide twēogende mōd,  
               mæcga misgehygd morðre bewunden.*

Then the oldest ones, full of sin, began to say (they did not acknowledge the truth) that it was done by witchcraft, by magical practices, that the shining stone talked in front of men. Wickedness flourished in the breast of these men, hatred hot as a fire welled in the reason, a worm in burning flames, a deadly poison. Their sceptical minds were evident there through their blasphemous talk, the men's evil thought hemmed by mortal sin.

Magic, banished from the Christian religion because it was considered the art of the devil, is quoted here to stigmatise Christ's miracle. But the paradox of a similar reaction<sup>27</sup> is confirmed by the way the narrating voice stigmatises the priests themselves, presenting them as full of hatred, so much so that they are described with the term *weorm*, that is 'snake', 'dragon'<sup>28</sup>

<sup>26</sup> In these lines, compared to the versions of P and C, WALSH (1981, pp. 117-119) claims that the poet decided to re-elaborate the apocryphal narrative and insert intentional references to the Holy Scriptures.

<sup>27</sup> On this topic, see also HERMANN 1989, p. 128.

<sup>28</sup> HILL (1966, p. 158 n. 2) points out that «*serpens* and *draco* in patristic Latin, like *weorm* and *draca* in OE, were to some extent semantically coextensive».

– an animal-monster with negative connotations both in Old English epic (and most generally, in medieval romance) and Christian literature (Rauer 2000, pp. 52-86). In particular, Hill (1966) identifies a patristic *topos* here: in several passages of the *Moralia in Iob*, Gregory the Great defines the dragon as *draco malitiae* and links it to the negative thoughts that linger in the mind of the sinners, and even more to the malice of the Jews who negate Christ's divine nature<sup>29</sup>. While the dragon as a representation of negative thoughts or feelings was suggested by the patristic literature, its use in this context appears quite apt and rather effective: in fact, sharing a prevalent modality in Old English poetry, the poet offers a dynamic description of the Jews' sentiment as something that grows in their inner self and releases heat<sup>30</sup> that are easy to associate with the dragon's flames.

Moreover, this personification of negative feelings in a dragon or a snake that spits fire, but also in a deadly poison, refers to a context of dark magic that those same priests had condemned. In a tale that tends to concentrate on the fantastic aspect of the prodigy, these elements colour the scene coherently and strengthen the paradox of the Jews who, despite defining the miracle of Christ as *magic*, still doubt its divine force.

In this context, the obstinacy of the Jews calls for another miracle: the resurrection of the Patriarchs, the narrative structure of which presents a pattern of repetitions where the action is first described and explained, and then narrated in its complex development. Christ commands the statue (773-785), the statue obeys and sets off (786-791), the statue commands the Patriarchs (792-799), the Patriarchs obey (800-806), and finally Christ commands the Patriarchs to go back (807-810).

It is worth analysing the first group of lines in particular. Christ's orders, in indirect speech, give rise in a series of actions that have to be performed. Every action is repeated at least twice:

773-785     *Dā se þēoden bebēad    þrȳðweorc faran,*  
               *stān <on> strēte    of stedewange,*  
               *ond forð gān    foldweg tredan,*  
               *grēne grundas,    godes ārendu*  
               *lārum lēdan    on þā lēodmearce*

<sup>29</sup> For the exact references to Gregory, see HILL 1966, pp. 156-60.

<sup>30</sup> LOCKETT 2011, pp. 54-88 – to refer to for further exemplifications.

*tō Channanēum, cyninges worde  
 bēodan Habrahāme mid his eaforum twāem  
 of eorðscrafe ārest fremman,  
 lātan landreste, leoðo gadrigean,  
 gāste onfōn ond geogodhāde,  
 ednīwinga andweard cuman,  
 frōde fyrnweotan, folce gecyðan,  
 hwylcne hīe god mihtum ongiten hæfdon.*

Then the Lord commanded that mighty work, the stone, to go from that place into the street and to travel out through the ways of earth, the green plains, to lead the God's message by his teaching into the land of the Canaanites, and by King's word to command Abraham with his two descendants first to move out of the earth-grave, to leave their earthly resting-place, to gather their limbs, to receive their spirit and their youthfulness, once again to come forth, venerable wise men of old, into the present, to make known to the people which God they had acknowledged by his power.

The statue walks towards its destination (773-76a), then the purpose of its movement is explained (776b-79), and finally the resurrection is described (780-785). In an unreal context – a miraculous context – the Patriarchs rise, leave their graves, gather their limbs, and come back to life in an *enumeratio* that gradually defines the disposition of the single elements within the proposed scene. The implausibility of the dimension of space and time in which the action takes place fades thanks to the realism and precision of the description. The dead who leave the graves and collect their limbs reduce the alienating effect of the event, normalizing its abnormality.

The following narration reinforces an event which, at that point, is already known; but by repeating it, the poet is able to focus on the practicability of the road that divides Christ from the Patriarchs, and to underline the identification of Christ with the God of Abraham, Isaac and Jacob – that is, the connection between the doctrine of the Old Testament and the doctrine of the New Testament<sup>31</sup>.

The resurrection of the Patriarchs is described extensively, confirming

<sup>31</sup> On these topics, see SZITTYA 1973, p. 173, who underlines that the Patriarchs here mentioned are all associated to the resurrection in several passages of the Gospels, but also ANLEZARK 2006, p. 220, according to whom the «typological associations recall the collocation of Abraham, Isaac and Jacob/Israel with the flood story in *Exodus*».



its central role in the narration<sup>32</sup>. The event is an explication of the canonical miracles performed by Christ and discussed by Andrew with the captain of the ship, as well as an anticipation of the miracle that closes the narration: the resurrection of the young Mermedonians after the conversion of the heathen cannibals. The gift of youth, endowed to the Patriarchs together with their lives – that cannot be retraced in any of the other versions of this story – seems to underline this connection intentionally (Anlezark 2006, p. 220). And in the end, the many references to the attempts to convert the Jews in the dialogue between Andrew and Christ foretell the conversion of the Mermedonians that Andrew will have to deal with (Earl 1980, p. 73).

After this tale, the narrating voice informs us that Andrew keeps talking about other prodigies, and then falls asleep, whereafter the action becomes more and more fantastic. The saint wakes up in Mermedonia, where he had been carried by the angels while asleep. There he finds his disciples, who have apparently been flown there on eagles after having a brief vision of heaven. Andrew finally realises that the captain of the ship was Christ, the Messiah appears to him again as a young boy, and the apostle manifests profound dismay. The release of Matthew and the other prisoners is the result of the guardians' death (994b-996a), another clear manifestation of Christ's will; Andrew touches the doors and they open (999b-1000); a cloud protects the fleeing prisoners (1044-1050). Afterwards, a young man is designated as the cannibals' meal, but God commands the swords that have to kill him to turn into wax (1143b-1148); a cross appears on Andrew's face, preventing the demons sent by Satan to kill him, from carrying out their task (1334b-1340); plants and flowers bloom from the blood of the tortured saint (1446-1449), but after three days of terrible incessant tortures – also described very realistically – the body of the saint appears healed (1466b-1477) and Andrew can finally perform the miracle of the flood.

#### *THE MIRACLE OF THE FLOOD (1492-1629)*

Isolated in a desolate prison, Andrew commands a pillar to make the water flow forth. The devastating mass of liquid, and the clouds of fire that

<sup>32</sup> It is worth noting that this second miracle is not present in C.

come with it, frighten the Mermedonians and the cannibals finally acknowledge the truth of the doctrine professed by Andrew. So the apostle commands the water to recede into a mountain cave and resurrects the young men who drowned in the flood, with the exception of fourteen men, considered the worst wrongdoers of all.

In the other versions of the story, as in this one, the conversion of the cannibals is the desired epilogue – and the accomplishment of the initially announced mission – towards which the whole narration tends. Nonetheless, in the poem the importance of this miracle is underlined by a deliberate pause in the narration: the poet directly addresses the audience and expresses his difficulty in reporting the events (1478-1491)<sup>33</sup>. Moreover, as already pointed out, a rather intricate pattern of allusions and anticipations can be retraced here, which is finally made explicit in these lines, showing its layered complexity. All the elements of the previous sections – the stormy waters that represent a constant reference in the first part of the poem on Andrew's journey, the inanimate material that obeys God's order, the resurrection of the dead – clearly show their function as preparatory information to the final event. At the same time, the structure of the narration, underlining and amplifying these parallelisms, helps the public visualise the training path that enabled the apostle to acquire the strength and power of his master<sup>34</sup>, but more than anything, it helps us collocate these elements in Christian History<sup>35</sup>. In fact, the punishing yet redeeming water of this miracle openly refers to both the Flood, which spared Noah's Ark – that is, the righteous – and punished the sinners, and the Crossing of the Red Sea, where the waters protected the Jews led by Moses and crushed the heathen Egyptians and their Pharaoh. In turn, these biblical episodes

---

<sup>33</sup> On the different interpretations attributed to these lines, which seem to employ the *topos* of the «affektierte Bescheidenheit» (CURTIUS 1978<sup>9</sup>, pp. 93-95), see, among others, WALSH 1977, p. 139, BIGGS 1988, p. 413, EARL 1980, p. 69, FOLEY 1994, p. 54, N / B, pp. 58-62, ORCHARD 2016, p. 338.

<sup>34</sup> On the gradual growth of Andrew from fearful apostle to convinced champion of the doctrine, see EARL 1980, pp. 82-86, BJORK 1985, pp. 121-124, HERBISON 2000, p. 193, HARBUS 2001, p. 132. Nonetheless, in a recent interpretation, GODLOVE 2015 claims that the poet wants to insist on the human frailty of the apostle.

<sup>35</sup> See, among others, BJORK 1985, pp. 111-124 and SZOKE 2011, on the peculiar modalities via which the poet applies the so-called Structure of Repetition in order to highlight the typological structure of the narrated story.

were commonly interpreted by the medieval exegesis as types – figurative representations of the Last Judgment (with the different fate for the righteous and the sinners), and the Baptism, seen as rebirth of a new life<sup>36</sup>.

The transposition of such complex narrative material is accomplished quite effectively through structures and images commonly used in Old English poetry, as we can see from the first lines:

1492-97     *Hē be wealle geseah    wundrum fæste*  
                  *under sælwāge    swēras unlytle,*  
                  *stapulas standan,    storme bedrifene,*  
                  *eald enta geweorc;    hē wið ānne færa,*  
                  *mihstig ond mōdrōf,    mædel gehēde,*  
                  *wīs, wundrum glēaw,    word stunde āhōf*

He saw by the wall, wondrously fast, inside the building, some great pillars standing, columns battered by storms, old work of giants; he with one of them communed, mighty and bold of mood, wise, wondrously sagacious, he lifted up words for a while

Similarly to what Christ accomplished in the temple, when he had observed the statues and then chosen one to command (712-716), Andrew sees some pillars in the enclosed space of the prison and asks one of them to perform the miracle. In this case, the positive adjectival connotation is dedicated to the solidity of the pillar, *wundrum fæste* (1492b), which is later connected to Andrew's wisdom, *wundrum glēaw* (1497a). The instrumental with adverbial value *wundrum* refers again to the noun *wundor*, and the lexical choice that links the two adjectives also signals Andrew's acquired ability, 'wondrously sagacious', to perform the 'wonder'<sup>37</sup>, talking to one of the pillars 'wondrously fast'. The pillars are described with the formulaic phrases *storme bedrifene* 'battered by storms' (1494b) and *eald*

<sup>36</sup> More specifically, the close relation between this section and the sacrament of the Baptism was identified by HILL 1969, but also by WALSH 1977, who extends this interpretation to the whole poem, proposing a dense system of evangelical references linked to this subject and skilfully inserted in the poem. Instead, ANZERLARK (2006, pp. 223-233) focuses on the connections that the miracle of the flood may have with the events of the Exodus and the representations of the Last Judgment – as compared with the elaborate representations of these events in Old English poetry.

<sup>37</sup> On the peculiar distribution of the sapiential epithets used to describe Andrew in the poem, see BRIDGES 1985, pp. 191-192.

*enta geweorc* ‘old work of giants’ (1495a), which seems to refer to a context shared by the so-called elegiac poems. For example, if we think about the landscape in *The Wife’s Lament*, the place where the lover is sitting is described with an analogous expression *storme bebrimed* ‘chilled by storms’ (48):

47b-50a                    *þæt min freond siteð*  
                               *under stanhlife storme bebrimed,*  
                               *wine werigmod, wætre beflowen*  
                               *on dreorsele.*

[...] so that my friend sits under a rocky slope, chilled by storms, my weary-minded comrade, drenched in water in a grievous hall.

We might even consider those works of giants, which, in *The Wanderer* (87) and *The Ruin* (2), represent the deserted ruins of the past, worn away by the inclement weather that symbolises the destructive march of time:

85-87                    *Yþde swa þisne eardgeard ælda scyppend*  
                               *opþæt burgwara breahtma lease*  
                               *eald enta geweorc idlu stodon.*

The Creator of men thus laid waste this earthly abode, until deprived of the sounds of the citizen, the old works of giants stood empty.

1-2                      *Wrætlic is þes wealstan wyrde gebræcon,*  
                               *burgstede burston; brosnad enta geweorc.*

Wondrous is the stone of this wall, the fate has broken and shattered this fortified city; the work of giants crumbles.

The inconsistency of a storm lashing pillars within an enclosed space can be easily explained: similarly to the miracle of the storm, the author is using references to a wild nature and a world that is falling apart like *topoi* with the aim of representing the menacing and hostile *elsewhere*, where, in Old English poetry, the outcasts – the exiled, those who did not fit in with a shared social context – were relegated. Once again, scenes from *The Wanderer*, *The Seafarer* and even *Beowulf*<sup>38</sup> come to mind. For example,

<sup>38</sup> On the recurrence of this theme in Old English poetry, see among others LANGESLAG 2015, pp. 142-148. Besides, a previous passage of *Andreas* already talks about a violent yet

as in *Beowulf*, the phrase *enta geweorc* is used in the description of the *elsewhere* represented by the dragon's den where Beowulf lies down to die:

2717b-2719                    *seah on enta geweorc,*  
                                   *hu ða stanbogan    stapulum fæste*  
                                   *ece eorðreced    innan healde.*

he looked at the work of giants, saw how stone arches anchored on pillars supported the ancient earth-hall inside<sup>39</sup>.

Again, in *Beowulf*, the same expression also indicates precious artefacts, such as the hilt of the sword which was used by the hero to kill Grendel's mother and then given to Hroþgard (1679), or part of the dragon's treasure that Wiglaf plunders (2774)<sup>40</sup>.

In *Andreas*, *enta geweorc* seems to have the same double value: it indicates on one hand constructions of the *elsewhere* belonging to the ruins of the past; on the other, human artefacts that the value of which derives from the indefinite past when they were produced. In fact, while the way the pillar is described contributes to the representation of the desolate place where the saint is confined, in this poem it also evokes the compound *fyrngeweorc* 'ancient work' (737), used to define the statue, and to the expression *enta argeweorc* 'ancient work of giants' (1235), attributed to the street paved with flagstones the saint walks along while the cannibals subject him to terrible tortures. Essentially, these stone works become witnesses of God's power thanks to the lexical choices of the poet. Moreover, in terms of the typological interpretation, the connotation of *ancient* could include a larger number of metaphors compared to *petra*, which might refer to Christ (Kiser 1984, p. 71), but also to the universal Church mentioned when discussing the previous miracle (Szittyá 1973); at the same time, and once again, the connection between the apocryphal narration and

---

unusual snowstorm (1253-1265a) during the first night as a prisoner of the saint, who is strong in his faith despite the tortures (DIAMOND 1961, p. 468, FOLEY 1995, pp. 46-47).

<sup>39</sup> Among the studies on the convergences of situations and stylistic and lexical choices between these lines of *Beowulf* and the above-mentioned passage of *Andreas*, see above all the most recent works by ANZERLARK 2006, p. 343 and pp. 351-353, and by FULK / BJORK / NILES 2009<sup>4</sup>, pp. 294-295, according to whom a deliberate imitation of the epic poem could be traceable in the hagiographic poem.

<sup>40</sup> Another instance of *enta geweorc* is in *Maxims II*, 2.

the events of the Old Testament is worth underlining, especially if we consider that, in the heartfelt eulogy contained in the following lines, the stone of the pillar is compared to the stone of the Tables on which Moses engraved the Ten Commandments (Earl 1980, p. 74):

1508b-1521     [...] *Hwæt, ðū golde eart,  
                   sincgife, sylla; on ðē sylf cýning  
                   wrāt, wuldres god, wordum cýðde  
                   recene gerýno, ond ryhte æ  
                   getācnode on týn wordum,  
                   meotud mihtum swið. Mōyse sealde,  
                   swā hit sōðfæste syðþan hēoldon,  
                   mōdige magoþegnas, magas sīne,  
                   godfyrhte guman, Iosua ond Tobias.  
                   Nū ðū miht gecnāwan þæt þe cýning engla  
                   gefrætwode furður mycle  
                   giofum gēardagum þonne eall gimma cynn  
                   þurh his hālige hæs, þū scealt hræde cýðan  
                   gif ðū his ondgitan ænige hæbbe.*

[...] Hear me, you are nobler than gold or a gift of treasure; on you the King himself, the God of glory wrote and revealed in words his awesome mysteries, and, as Measurer strong in might, marked out righteous law in Ten Commandments. He gave it to Moses, and so since then just men held it, brave thanes, kinsmen of Moses, the God-fearing men, Joshua and Tobias. Now you may know that the King of angels adorned you in ancient days with gift much further than any kind of precious stones by his holy order; you shall swiftly show if you have understood anything of this.

The Christian doctrine transforms the stone, lifeless and weather-beaten in a dark *elsewhere*, *eald enta geweorc, storme bedrifan*, into a bright tool for the miracle able to affirm the truth of the word of God, *golde [...] sincgife sylla* ‘nobler than gold or a gift of treasure’ (1508b-1509a), *efræt-wode furður mycle giofum [...] þonne, ealla gimma cynn* ‘adorned [...] with gift much further than any kind of precious stones’ (1519-1520). The miracle, unlike the demonic dark magic, is able to change the matter towards what is right<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Here again, it is worth specifying that while this poem mentions some pillars, *sweras* 1493b, *stapulas* 1494a, and the water will later come from the pedestal, in P and C there

The miracle, already anticipated by Andrew's command, is later commented by the narrating voice while it is happening:

1503-1508a *Læt nū of þīnum staþole strēamas weallan,  
ēa inflēde, nū ðē ælmihtig  
hātedð, heofona cyning, þæt ðū hrædlīce  
on þis frāte folc forð onsende  
wæter wīdrynig tō wera cwealme,  
geofon gēotende.*

Let now streams spring from your pedestal, a river in flood, now the Almighty, King of Heaven, commands you to send quickly forth upon this perverse people wide running water, a surging ocean, to men's destruction.

1522-26a *Næs þā wordlatu wihte þon mare,  
þæt se stān tōgān. Strēam ūt āwēoll,  
flēow ofer foldan; fāmige walcan  
mid ærdæge eorðan þehton,  
myclade mereflōd.*

---

is a pillar on which the statue stands (P: καὶ ἐπὶ τὸν στῦλον ἀνδριᾶς ἐπικείμενος ἀλαβαστηρινός, TISCHENDORF 1959, ch. 29; C: *et super ipsam columpnam stantem statuam marmoream*, BLATT 1930, ch. 29) and the the flooding water flows from the statue's mouth. This replacement, generally considered an innovation of the poem, has recently been interpreted as an adaptation of the prison to more familiar architecture for the Anglo-Saxon audience (GARNER 2007, p. 60) or a necessary change in order to make the description more similar to that of the dragon's cavern in *Beowulf* (FULK / BJORK / NILES 2009<sup>t</sup>, pp. 294-295). The typological interpretation, on the other hand, provides more complex explanations: the presence of the pillar is believed to strengthen the representation of the type of Baptism in a wider context of cross-references; the pillar might refer to the famous episode of Horeb's rock (*Exodus*, 17, 1-7) that Moses, prompted by God, hits to quench his people's thirst (HILL 1969, p. 262, WALSH 1977, pp. 141-145, ANLEZARK 2006, pp. 214-215), an episode that the Medieval exegesis interpreted as an indirect representation of the Baptism. Moreover, in the New Testament and patristic literature, the pillars are often quoted as representations of the spiritual strength of Christ and his disciples, bearers of the sacrament (EARL 1980, p. 75, SZOKE 2011, pp. 50-51). Finally, the analogy between the tool of the miracle and the Tables of the Law is also suggested in P (cf. TISCHENDORF 1959, ch. 29), however, the poem completes it with a detailed reference to the prophets, reinforcing the perception of the continuity between the narrated events and those of the Old Testament. The addition of Moses, Joshua and Tobias, rather than the generic quotation of three pious men (SCHAAR 1949, p. 59) is believed to represent the three prophets who prefigure Christ (HIEATT 1976, pp. 49-52) and who are all linkable to the Baptism (WALSH 1977, p. 141).

There was then not more long delay in obeying the command, the stone split open. A stream welled out, flowed along the ground; foaming waves covered the earth at the first light of dawn, the sea-flood was increasing.

In Andrew's words, as much as in the following description, the prospected scene slowly takes shape and gains solidity through the repetition of the action. Insisting on the vocabulary related to the sea – *strēamas weallan*, *ēa inflēde* (1503b-1504a), *wæter wīdrynig* (1507a), *strēam ūt āwēoll* (1523a), *fāmige walcan* (1524a), *mereflōd* (1526a) – the stream springing from the pillar acquires the impetus of a stormy sea, capable of killing men, and the skilful use of the variation allows the poem to describe the growing fury of the waters with dramatic intensity. The temporal reference to the dawn, *ārdæge* (1525), is consistent with the value that this phase of the day acquires in Old English poetry, where it often appears in connection with menacing, ominous events<sup>42</sup>.

The destruction finally manifests itself with devastating effects:

1526b-1535            *Meoduscerwen wearð*  
*æfter symbeldæge; slæpe tobrugdon*  
*searuhæb<b>ende. Sund grunde onfēng,*  
*dēope gedrēfed; dugud wearð āfyrhted*  
*þurh þæs flōdes fār. Fæge swulton,*  
*geonge on geofene gūdræs fornam*  
*þurh sealtas swe<l>g; þæt wæs sorgbyrþen,*  
*biter bēorþegu. Byrlas ne gældon,*  
*ombehtþegnas; þær wæs ælcum genōg*  
*fram dæges orde drync sōna gearu.*

It was a serving of mead after the day of feasting; the warriors were torn from sleep. A sea enfolded the ground, disturbed the deep; the host was terrified by the flood's sudden attack. Doomed they perished, the onslaught of the sea took away the young men through the abyss of salt water; that was a sorrowful brew, a bitter beer-tasting. The cup-bearers and serving-men did not delay; there was drink enough at once ready for everyone, from the dawn of the day.

The punishment for the horrible sin committed by the cannibals is pres-

<sup>42</sup> One need look no further than the anguish of the dawn, *ūhtceare*, which wakes up the abandoned woman in *Wife's Lament* 7, or Grendel's attack at sunrise in *Beowulf* 126-127. For further exemplifications, see RIVIELLO 2012, pp. 192-196.



ented through the overturning of the ritual image of a banquet: in a surreal metaphor, the violent beginning of the flood is represented as an extraordinary pouring of undrinkable mead, of bitter beer. The distribution of the drinks that should liven up the banquet and contribute to the celebration of the joyful harmony within the community (Magennis 1996 pp. 62-63) paradoxically becomes a relentless flood. The salted water springing from the pillar takes the shape of industrious, diligent cupbearers and servants. The vocabulary related to the sea is paired with other representations: the corrosive salted water which in P and C submerges those who eat human flesh, in this poem is described as *meoduscerwen* 'a serving of mead' (1526a)<sup>43</sup>, *sund* 'water, flood, sea' (1527b), *flōdes fǣr* 'flood's sudden attack' (1530a), *on geofon gūðræs* 'the onslaught of the sea' (1531), *saltes swealg* 'the abyss of salt water' (1532a), and finally with the variation *sorgbyrþen / biter bēorþegu* 'sorrowful brew, a bitter beer-tasting' (1532b-1533a). The tragic nature of this event is amplified by the repeated reference to the emotional reaction of the terrified Mermedonians; its punishing unpleasantness is highlighted by the connotation of *biter* 'bitter', that seems to refer to the *bitere tōsomne* (33), the bitter, lethal drink that the cannibals force on their victims<sup>44</sup>; finally, the destructive violence of the flood is underlined by the recurring use of images associated with the battle, *duguð* (1529b), *fǣr* (1530a), *gūðræs* (1531b). In such an apocalyptic context, while the water keeps rising and the men seek shelter in the caves, a cloud of fire descends from the sky:

1536-1546 *Wēox wæteres prym. Weras cwanedon,  
ealde æsberend. Wæs him ūt myne,*

<sup>43</sup> See, among others, LUMIANSKY 1946, ROWLAND 1990, but also N / B, pp. 77-78, on the interpretation provided to the *hapax meoduscerwen*, also compared with *ealuscerwen* 'dispensing of ale' in *Beowulf* 769a, in the lines that describe the Danes' terror when Grendel arrives in Heorot (767-769). ANZERLARK (2006, p. 224 and pp. 348-350) also adopts an interesting approach: in a wider context, he ascribes the features that these two passages have in common with the Flood imagery.

<sup>44</sup> On the metaphoric value of the 'bitter drinks' in Old English poetry as representation of the *topos* of the *poculum mortis*, see BROWN 1940, but also the articulate investigation by MAGENNIS 1999, pp. 130-143 and pp. 158-159, with specific regard to this passage of *Andreas*. The analysis by WALSH (1977, p. 146) starts from a different basis and links the connotation of 'bitter' to the waters of Marah in *Exodus* 15,23, when Moses and his people, after crossing the Red Sea, have to face the first challenge: bitter, undrinkable, salty water.

*flēon fealone strēam, woldon fēore beorgan,  
 tō dūmscræfum drohtað sēcan,  
 eorðan ondwiſt. Him þæt engel forstōd,  
 sē ðā burh oferbrægd blācan lige,  
 hatan heaðowælme; hrēoh wæs þær inne  
 bēatende brim. Ne mihte beorna hlōð  
 of þām fæstenne flēame ſpowan;  
 wægās wēoxon, wadu hlýnsodon,  
 flugon fyrgnāſtas, flōd yðum wēoll.*

The water's strength grew, the men lamented, old spear-bearers. It was their intention to flee the fallow stream, they wanted to save their lives, to seek a new way of life in the mountain caves, a dwelling in the earth. An angel prevented them in this, who overspread the town with a bright flame, hot fire surging; inside, the pounding sea was cruel. The troop of men could not succeed in fleeing from the fortress; waves grew higher, the deep sea roared, sparks of fire flew, the flood welled in billows.

The suitable punishment endured by the sinners has the characteristics of the Last Judgment: here, water and fire are skilfully associated with a destructive, inescapable force. Those who interpreted this closing section as a representation of Baptism, also noticed that the fire is yet another element that can be associated with Baptism, in relation both to the descent of the Holy Spirit (Matt 3,11 and Luke 3,16<sup>45</sup>), and the eschatological aspect of the Baptism that refers to the fire in the Judgment (Luke 17, 26-30<sup>46</sup>) (Hill 1969, pp. 265-266); on the other hand, the association between water and fire – between Baptism and Judgment – emerges in several passages of the New Testament (Walsh 1977, p. 157). And yet, the most striking element, even to a modern audience, is the anguishing sequence triggered by the order imparted to the pillar that progressively describes the punishing destruction<sup>47</sup>. In this apocalyptic vision, the arrangement of the lines mirrors

<sup>45</sup> Matt 3,11 / Luke 3,16: *ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni.*

<sup>46</sup> Luke 17, 26-30: *Et sicut factum est in diebus Noe, ita erit et in diebus Filii hominis: edebant, bibebant, uxores ducebant, dabantur ad nuptias, usque in diem, qua intravit Noe in arcam, et venit diluuium et perdidit omnes. Similiter sicut factum est in diebus Lot: edebant, bibebant, emebant, vendebant, plantabant, aedificabant; qua die autem exiit Lot a Sodomis, pluit ignem et sulphur de caelo et omnes perdidit. Secundum haec erit, qua die Filius hominis revelabitur.*

<sup>47</sup> It is worth pointing out that in the transmitted sources the punishing process is in-

the way in which water and fire surround the sinners: the references to the men who cannot escape (1543b-44) is preceded (1540b-43a) and followed (1545-46) by the description of the combined menace of the water and the fire. An analogous framing structure characterises the closing scene of this long representation:

1547-1555a *Dær wæs yðfynde innan burgum  
geōmorgidd wrecen, gehðo mēnan  
forhtferð manig, fūslēoð galen.  
Egeslīc æled ēagsyne wearð,  
heardlīc heretēam, hlēoðor gryrelīc;  
þurb lyftgelāc leges blāstas  
weallas ymbwurpon, wæter mycladon.  
Ðær wæs wōþ wera wīde gehýred,  
earmlīc ylða gedræg;*

There inside the town, it was easy to find a dirge being uttered, many panic-stricken men, lamenting his grief, death-songs chanted. The dreadful fire was plain to see, the devastation cruel, the noise gruesome. Through the whirlwind, blasts of flame enveloped the walls; the waters grew higher. There the weeping of men was widely heard, the outcry of people.

The desperation of the Mermedonians (1547-1549 e 1554-155a) surrounds the following reference to the growing devastation caused by water and fire (1550-1553). In so doing, the audience can participate emotionally in the scene, slowly visualise all the elements, hear the scary noises: the dirges, *geōmorgidd* (1548a), *fūslēoð* (1549b) and the lament of the distressed, *wōþ wera [...] earmlic ylða gedræg* (1554-1555), mark the sinister noises, *hlēoðor gryrelīc* (1552), deriving from the unstoppable advance of the water and fire<sup>48</sup>.

From this point on, the narration effortlessly proceeds towards the desired and predictable happy ending. The cries and laments fade, replaced

---

errupted by the voice of the apostle who asks Christ for another destructive intervention. In P Christ sends Michael the Archangel (TISCHENDORF 1959, ch. 30), in C an angel (BLATT 1930, ch. 30).

<sup>48</sup> For a comparison between these lines and the scene from *Beowulf* that describes Grendel's cry, killed by the hero (782-790), see FULK / BJORK / NILES 2009<sup>4</sup>, pp. 79-80 e p. 295.

by the voices of those who have finally understood why they had been punished, and the flood is properly interpreted as punishment for torturing the apostle: a sign that they should understand their sins, repent, accept Andrew's power as the emissary of Christ, and undertake a new path (1555b-1567). Thus the tale continues, prodigy after prodigy. Andrew commands the water to stop (1568-1577a) then leaves the prison, walking along the path formed by his own footsteps that dry up the water with every stride (1577b-1582), the water flows back into a mountain cave and drags the fourteen wrongdoers down into the abyss (1583-1600). The Mermedonians profess their faith (1601-1606), Andrew asks Christ to resuscitate the young men who had drowned (1607-1619), his request is accepted, and the bodies remaining on by then dry land, reunited with their souls, stand up and participate in the collective Baptism (1620-1629).

The impossibility of identifying a precise source prevents us from evaluating the exact degree of originality of the poem. Nonetheless, through the narration of the main miraculous events that make up the story, it is still possible to retrace the work of the poet, who transferred Latin prose into Old English verse. The author was probably a cultured monk, familiar with both Latin texts and the rules of poetic vulgar diction, who grew up in a bilingual context – a cultural *milieu* that is the source of many Old English poems that were passed down to us and which rightfully distances itself from the inadequate dichotomy between vulgar – or Pagan-Germanic – and Christian-Latin<sup>49</sup>.

As we attempted to demonstrate, the story develops through a text that can be accessed at different levels. The typological interpretations identify multiple links – even too accurate in some cases – between several passages of the poem and some from the Holy Scriptures or the patristic literature. Because of the variety and number of hypotheses involved, the results of these investigations might not be fully embraceable, however they still

---

<sup>49</sup> In particular, see ANLEZARK 2006, p. 211 and ORCHARD 2016, p. 331 and p. 348. Instead, the attempts to identify the poet more precisely are less convincing due to the lack of information about the composition and transmission of Anglo-Saxon poems: COOK 1928 argued that Bishop Acca of Hexam could have been able to compose the poem on the basis of a presumed sharing of the method of dealing with hagiographic material; recently, through a series of complex hypothesis, N / B, pp. 97-115, proposed the name of Æthelstan, Mercian priest, chaplain to Alfred.

appear plausible, coherent with the *Sitz im Leben* in which the poem was set. They also succeed in showing the fertile cultural richness of the poem. From this perspective, we can maintain that the typological references seem stronger in *Andreas*: the narration of every event also develops through a series of allusions, which prove to be rather explicit when compared to the stories of the Old Testament or to events, which are central in the life of a Christian believer (the Last Judgment, the Baptism).

At the same time, in each section, we can clearly identify specific elements that aim at highlighting the connection among the three episodes, creating a hagiographical tale marked by the didactic-exemplifying value typical of this genre, and showing how the saint comes to embrace his mission: through the memories of Christ's miracles witnessed by the apostle, he acquires strength and authority, with the constant support of his faith.

Nevertheless, each of the three miraculous episodes also shows a specific narrational autonomy: they can be read, or listened to, as single stories. The immediate impact is that of engaging, and very appealing adventures,<sup>50</sup> in which the miracle takes shape gradually, thanks to lexical and stylistic choices intended to create the usual contexts for Old English poetry – incisive and compelling for the proposed narration. Finally, magic, seen as a negative feature of the evil characters, the non-believers – the Jews, but also the Mermedonians – is included here in the positive, salvific forms of those miracles and prodigies intended to strengthen people's faith through the wonder, surprise, and marvel, more than through the fear of God.

---

<sup>50</sup> On the «playfulness of hagiographic style» in *Andreas*, see the analysis by WILCOX 2003, p. 217.

*Bibliography*

- ANLEZARK Daniel (2006), *Water and Fire: the Myth of the Flood in Anglo-Saxon England*, Manchester.
- BATTLES Paul (2014), *Toward a Theory of Old English Poetic Genres: Epic, Elegy, Wisdom Poetry, and the Traditional Opening*. In «*Studies in Philology*», 111, 1-33.
- BATTLES Paul (2015), *Dying for a Drink: "Sleeping after the Feast". Scenes in Beowulf, Andreas, and the Old English Poetic Tradition*. In «*Modern Philology*» 112, 435-457.
- BAUMLER Ellen B. (1985), *Andrew in the City of the Cannibals: A Comparative Study of the Latin, Greek, and Old English Texts*, Diss., University of Kansas.
- BIGGS Frederick M. (1988), *The Passion of Andreas: Andreas 1398-1491*, «*Studies in Philology*» 85, 413-427.
- BIGGS Frederick M. (2003), *An Introduction and Overview of Recent Work*. In K. Powell / D. Scragg, *Apocryphal Texts and Traditions in Anglo-Saxon England*, Cambridge, 1-25.
- BIGGS Frederick M. (ed.) (2007), *Sources of Anglo-Saxon Literary Culture: The Apocrypha*, Kalamazoo.
- BINTLEY Michael D.J. (2013), *City of Living Dead: The Old English Andreas as Urban Horror Narrative*. In «*Horror Studies*» 4, 3-20.
- BJORK Robert E. (1985), *The Old English Verse Saints' Lives: A Study in Direct Discourse and the Iconography of Style*, Buffalo, N.Y.
- BLATT Franz (Hg.) (1930), *Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud Antropophagos*, Giessen-Copenhagen.
- BOENIG Robert (1991a), *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals: Translations from the Greek, Latin, and Old English*, New York.
- BOENIG Robert (1991b), *Saint and Hero: Andreas and Medieval Doctrine*, London / Toronto.
- BOLINTINEANU Alexandra (2009), *The Land of Mermedonia in the Old English Andreas*. In «*Neophilologus*», 93, 149-164.
- BOSWORTH Joseph / TOLLER Thomas Northcote (1972), *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1898, *Supplement* by T. N. Toller, Oxford 1921, with *Enlarged Addenda and Corrigenda* by A. Campbell, Oxford.
- BOYER Régis (1981), *An Attempt to Define the Typology of Medieval Hagiography*. In H. Bekker-Nielsen et al., *Hagiography and Medieval Literature*, Odense, 27-36.
- BRIDGES Margaret Enid (1984), *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, Copenhagen.
- BRIGHT James W. (ed.) (1892), *An Anglo-Saxon Reader. The Legend of Saint*

- Andrew*, New York; rist. in F.G. Cassidy / R.N. Ringler as *Bright's Old English Grammar and Reader*, New York 1971<sup>3</sup>, 203-219.
- BROOKS Kenneth R. (ed.) (1961), *Andreas and the Fates of the Apostles*, Oxford.
- BROWN Carleton (1940), *Poculum Mortis in Old English*. In «*Speculum*» 15, 389-399.
- CALDER Daniel G. (1986), *Figurative Language and its Contexts in Andreas: a Study in Medieval Expressionism*. In Ph. R. Brown / G. R. Crampton / F. C. Robinson, *Modes of Interpretation in Old English Literature: Essays in Honour of Stanley B. Greenfield*, Toronto, 115-136.
- CAMERON Angus et al. (2018), *The Dictionary of Old English, A to I online*, Toronto.
- CASTEEN John (1974), *Andreas: Mermedonian Cannibalism and figural Narration*. In «*Neophilologische Mitteilungen*» 75, 74-78.
- CAVILL Paul (1993), *Beowulf and Andreas: two Maxims*. In «*Neophilologus*» 77, 479-487.
- COOK Albert S. (1924), *The Old English Andreas and Bishop Acca of Hexham*. In «*Transactions of the Connecticut Academy of Art and Science*», 26, 294-329.
- CROSS James E. (1996), *English Vernacular Saints' Lives Before 1000 A.D.* In G. Philippart, *Hagiographies: International History of the Latin and Vernacular Hagiographical Literature in the West from its Origins to 1550*, 3 vol. Turnhout, II, 413-427.
- CURTIUS Ernst Robert (1978<sup>9</sup>), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
- DIAMOND Robert (1961), *Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry*. In «*Publications of the Modern Language Association of America*», 76, 461-468.
- EARL James W. (1980), *The Typological Structure of Andreas*. In J.D. Niles, *Old English Literature in Context*, Cambridge, 66-89 / 167-170.
- FOLEY John Miles (1995), *The Poet's Self-Interruption in Andreas*. In M.J. Toswell, *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C.B. Hieatt*, Toronto, 42-59.
- FRANK Roberta (2002), *North-Sea Sounding in Andreas*. In E. Treharne / S. Rosser, *Early Medieval English Texts and Interpretations: Studies Presented to Donald G. Scragg*, Tempe, 1-11.
- FREY Leonard H. (1963), *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry*. In «*Journal of English and Germanic Philology*», 62, 293-302.
- FULK Robert D. / BIORK Robert E. / NILES John D. (eds.) (2009<sup>4</sup>), *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Toronto / Buffalo / London.
- GARNER Lori Ann (2007), *The Old English Andreas and the Mermedonian Cityscape*. In «*Essays in Medieval Studies*», 24, 53-63.
- GODDEN Malcolm R. (1985), *Ælfric's Saints Lives and the Problem of Miracles*. In «*Leeds Studies in English*», 16, 83-100.

- GODLOVE Shannon (2015), *The Reluctant Apostle: Heroic Rhetoric and Human Frailty in the Old English Andreas*. In «Medieval Perspectives», 30, 181-205.
- GREENFIELD Stanley B. (1955), *The Formulaic Expression of the Theme of Exile in Anglo-Saxon Poetry*. In «Speculum», 30, 199-211, repr. in G. H. Brown, *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, London 1989, 125-131.
- HALL Thomas N. (2003), *Ælfric and the Epistle to the Laodicians*. In K. Powell / D. Scragg, *Apocryphal Texts and Traditions in Anglo-Saxon England*, Cambridge, 65-81.
- HAMILTON David (1972), *The Diet and Digestion of Allegory in Andreas*. In «Anglo-Saxon England», 1, 147-158.
- HAMILTON David (1975), *Andreas and Beowulf: Placing the Hero*. In L. E. Nicholson / D. Warwick Frese, *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation. For John C. McGalliard*, Notre Dame / London, 81-98.
- HARBUS Antonina (2001), *A Mind for Hagiography: the Psychology of Resolution in Andreas*. In K. E. Olsen / A. Harbus / T. Hofstra, *Germanic Texts and Latin Models: Medieval Reconstructions*, Leuven / Paris, 127-140.
- HERBISON Ivan (2000), *Generic Adaptation in Andreas*. In J. Roberts / J. Nelson, *Essays on Anglo-Saxon and Related Themes in Memory of Lynne Grundy*, London, 181-211.
- HERMANN John P. (1989), *Allegories of War. Language and Violence in Old English Poetry*, Ann Arbor.
- HIEATT Constance B. (1976), *The Harrowing of Mermedonia: Typological Patterns in the Old English Andreas*. In «Neuphilologische Mitteilungen», 77, 49-62.
- HILL Joyce (2003), *The Apocrypha in Anglo-Saxon England: The Challenge of Changing Distinctions*. In K. Powell / D. Scragg, *Apocryphal Texts and Traditions in Anglo-Saxon England*, Cambridge, 165-168.
- HILL Thomas Dana (1966), *Two Notes on Patristic Allusion in Andreas*. In «Anglia», 84, 156-162.
- HILL Thomas Dana (1969), *Figural Narrative in Andreas: the Conversion of the Mermedonians*. In «Neuphilologische Mitteilungen», 70, 261-273.
- HILL Thomas Dana (1996), *Imago Dei: Genre, Symbolism, and Anglo-Saxon Hagiography*. In P. Szarmach, *Holy Men and Holy Women. Old English Prose Saints' Lives and their Contexts*, Albany, 38-41.
- IRVING Edward B. (1983), *A Reading of Andreas: the Poem as Poem*. In «Anglo-Saxon England», 12, 215-237.
- KELLY Richard J. (ed. and trans.) (2003), *The Blinking Homilies*, London / New York.
- KISER Lisa J. (1984), *Andreas and the Lifes Weg: Convention and Innovation in Old English metaphor*. In «Neuphilologische Mitteilungen», 85, 65-75.



- KRAPP George Philip / DOBBIE Elliott Van Kirk (eds.) (1931-1953), *Anglo-Saxon Poetic Records*, I-VI, New York / London.
- LANGESLAG Paul S. (2015), *Seasons in the Literatures of the Medieval North*, Cambridge.
- LEE Alvin (1972), *The Guest-hall of Eden: Four Essays on the Design of Old English Poetry*, New Haven.
- LE GOFF Jacques (1978), *Le merveilleux dans l'Occident médiéval*. In M. Arkoun et al., *L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval*, Paris, 61-79.
- LEISI Ernst (1953), *Gold und Manneswert im Beowulf*. In «Anglia», 71, 259-273.
- LOCKETT Leslie (2011), *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Tradition*, Toronto.
- LUMIANSKY Robert M. (1949), *The Contexts of O.E. Ealuscerwen and Meoduscerwen*. In «The Journal of English and Germanic Philology», 48, 116-26.
- MACDONALD Dennis Ronald (1990), *The Acts of Andrew and the Acts of Andrew and Matthias in the City of the Cannibals*, Atlanta.
- MAGENNIS Hugh (1996), *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge.
- MAGENNIS Hugh (1999), *Anglo-Saxon Appetites. Food and Drink and their Consumption in Old English and Related Literature*, Dublin.
- MAGENNIS Hugh (2004), *Approaches to Saints' Lives*. In P. Cavill, *The Christian Tradition in Anglo-Saxon England: Approaches to Current Scholarship and Teaching*, Cambridge, 163-183.
- NILES John D. (2016), *Old English Literature: A Guide to Criticism with Selected Readings*, Oxford.
- NORTH Richard (2018), *Meet the Pagans: on the Misuse of Beowulf in Andreas*. In M. Cesario / H. Magennis, *Aspects of Knowledge: Preserving and Reinventing Traditions of Learning in the Middle Ages*, Manchester, 185-209.
- NORTH Richard / BINTLEY Michael D. J. (eds.) (2016), *Andreas. An Edition*, Liverpool.
- OLSEN Karin (1998), *The Dichotomy of Land and Sea in the Old English Andreas*. In «English Studies», 5, 385-394.
- ORCHARD Andy (2016), *The Originality of Andreas*. In L. Neidorf / R. G. Pascual / T. Shippey, *Old English Philology. Studies in Honour of R. D. Fulk*, Cambridge, 331-370.
- PETERS Leonard J. (1951), *The Relationship of the Old English Andreas to Beowulf*. In «Publications of Modern Language Association of America», 66, 844-863.
- PORTER Nancy (1988), *Wrestling with Loan-Words: Poetic Use of Engel, Seraphim, and Cherubim in Andreas and Elene*. In «Neuphilologische Mitteilungen», 89, 155-170.

- POWELL Allison (2002), *Verbal Parallels in Andreas and its Relationship to Beowulf and Cynewulf*, Diss. University of Cambridge.
- RAHNER Hugo (1964), *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg.
- RIEDINGER Anita R. (1993), *The Formulaic Relationship between Beowulf and Andreas*. In H. Damico / J. Leyerle, *Heroic Poetry in the Anglo-Saxon Period: Studies in Honor of Jess B. Bessinger*, Kalamazoo, 283-312.
- RIVIELLO Carla (2017), *A Joyless Dwelling: Exiles and Traitors, Pilgrims and Sinners in Old English Poetry*. In «Medioevo Europeo» 1, 131-160.
- RIVIELLO Carla (2012), *To gesiþþe sorge ond longað, wintercearig, ûhtceare: la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni*. In «AION sez. germanica», 22, 173-205.
- ROWLAND Jenny (1990), *OE Ealuscserwen / Meoduscserwen and the Concept of Paying for Mead*. In «Leeds Studies English», 21, 1-12.
- SCHAAR Claes (1949), *Critical Studies in the Cynewulf Group*, Lund.
- SCHABRAM Hans (1965), *Andreas und Beowulf. Parallelstellen als Zeugnis für literarische Abhängigkeit*. In «Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft» 34, 201-218.
- SHAW Brian (1995), *Translation and Transformation in Andreas*. In M.J. Toswell, *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C.B. Hieatt*, Toronto, 164-179.
- SHIPPEY Thomas (1972), *Old English Verse*, London.
- SCHNEEMELCHER Wilhelm (Hg.) (1996<sup>6</sup>), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, begr. Sammlung von E. Hennecke, Tübingen.
- SZITTYA Penn R. (1973), *The Living Stone and the Patriarchs: Typological Imagery in Andreas, Lines 706-810*. In «Journal of English and Germanic Philology» 72, 167-174.
- SZOKE Veronka (2011), *Him wearð ... strat gerymed: strada, cammino e percorsi di salvezza in Andreas*. In «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 2, 37-68.
- TISCHENDORF Constantin (ed.) (1959), *Acta Apostolorum Apocrypha*, rev. R. A. Lipsius / M. Bonnet, 2 vols, Hildesheim (repr. 1990), II.1, 65-116.
- TRAHERN Joseph B. Jr. (1970), *Joshua and Tobias in the Old English Andreas*. In «Studia Neophilologica», 42, 330-332.
- VAN METER David C. (1996), *The Ritualized Presentation of Weapons and the Ideology of Nobility in Beowulf*. In «Journal of English and Germanic Philology», 95, 175-189.
- VAUCHEZ André (1999), *Miracle*. In J. Le Goff / J.-C. Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occidental médiéval*, Paris, 725-740.
- WALSH Mary Michelle (1977), *The Baptismal Flood in the Old English Andreas: Liturgical and Typological Depths*. In «Traditio», 33, 137-158.

- WALSH Mary Michelle (1981), *St. Andrew in Anglo-Saxon England: the Evolution of an Apocryphal Hero*. In «Annuaire Mediaevale» 20, 97-122.
- WARD Benedicta (1982), *Miracles and the Medieval Mind*, London.
- WHATLEY E. Gordon (1996), *Late Old English Hagiography, ca. 950-1150*. In G. Philippart, *Hagiographies: International History of the Latin and Vernacular Hagiographical Literature in the West from its Origins to 1550*, 3 vol. Turnhout, II, 429-499.
- WILCOX Jonathan (ed.) (1995), *Ælfric's Prefaces*, Durham.
- WILCOX Jonathan (2003), *Eating People Is Wrong: Funny Style in Andreas and its Analogues*. In G. H. Brown / C. E. Karkov, *Anglo-Saxon Styles*, Albany, 201-222.
- ZUPITZA Julius (1886), *Zur Frage nach Quelle von Cynewulf Andreas*. In «Zeitschrift für deutschen Altertum» 30, 175-185.

*HIM BIP SONA WEL.*

CHANGES IN THE COMMUNICATIVE PACT BETWEEN HEALER  
AND PATIENT IN OLD ENGLISH AND MIDDLE ENGLISH CHARMS

Letizia Vezzosi

*HEALING CHARMS IN THE MIDDLE AGES*

In the Middle Ages the *artes magicae*<sup>1</sup> were very popular among every social class and influenced all aspects of everyday life. Unlike the nobler *artes liberales* and the more practical *artes serviles*, they were believed to interact with supernatural forces, which were thought to be active in whatever happened, including diseases. Accordingly, the *remedia physicalia* were often intertwined with and even subordinate to magical practices directed to either invoke or stop the intervention of the supernatural. In other words, charms were an integral part of the cure to such an extent that they occurred within medical recipes and sometimes constituted the only remedy itself.

Recipes, medical recipes and healing charms share both the practitioner's and the patient's unconditioned trust in their power and validity and they all pertain to the instructive text-type in that they contain the procedure one has to follow to obtain the desired result. Unlike cooking recipes and medical recipes, charms base their power on the pronounced word and its accompanying rituals. "Charm incantations are seen as 'speech events', *i.e.* culturally recognised social activities within a very particular social and linguistic context, in which language plays a specific role"<sup>2</sup>.

With the growth of universities in the thirteenth century, medical training became more systematic and integrated into scholastic education. As a

---

<sup>1</sup> See HAAGE 2007, pp. 101-102, SHINER 2003, pp. 28-30, and LE GOFF 1980 for the sevenfold partition of the three *artes: liberales, serviles* and *magicae*.

<sup>2</sup> LENKER 2012, p. 329.

consequence, healing practices carried out without a university education were subjected to harsh criticism and prohibition. However, this did not imply the abolition of magical techniques: Albertus Magnus acknowledged the possibility of natural magic in his scientific writings; later, John of Gaddesden, the court physician under Edward II, recommended the use of charms<sup>3</sup>. In fact, it became common to distinguish between sorcery, that is, forms of magic condemned by the Church and established institutions, and natural magic, or the knowledge and use of the healing virtues of special herbs, balms and potions.

Distinguishing *natural magic* from any other kind of *incantamentum* was not only an urgent matter for professionals, but it was also the consequence of the rise of a certain scepticism towards magical practises among (at least) learned people and the clergy. For instance, despite his inclusion in his works of one specimen of *onomancy* within a series of techniques combining prognosis with prognostication<sup>4</sup>, and his statement that he copied out some *incantamenta* in case they might be useful<sup>5</sup>, John Mirfeld of St. Bartholomew's Hospital often expressed scepticism about it. Thus, the fourteenth and fifteenth centuries saw the notion of natural magic take firm hold in European medical culture<sup>6</sup> and saw a flowering of collections of medical charms in all of Europe. As for England, three hundred copies of charms survive. They are dated to the period 1370-1540 and they are only partially linked to the Anglo-Saxon medical tradition.

Scholars agree that in the Late Middle Ages a change of attitude was perceivable, due to the emergence of professional studies and professional practitioners. It is not so clear, however, whether this change of attitude was common among unprofessional and lay people. If such a change is linked to the establishment of specific teaching and education, we would expect to find reflections of it in the practitioner's attitude towards magic, and even more so in the attitude of the writer responsible of the transmis-

<sup>3</sup> Cf. CHOLMELEY 1912.

<sup>4</sup> Cf. HORTON-SMITH HARTELY 1936.

<sup>5</sup> Cf. KIECKHEFER 1989, p. 73. See VEZZOSI 2017, KIECKHEFER 1989, and ANKARLOO / CLARK 2002a and 2002b for the banning attitude towards witchcraft and its practices expressed in texts such as *Puch aller verpoten kunst, ungelaubens und der zaubrey* ('book on all forbidden arts, superstition and sorcery') by Johannes Hartlieb (1456) or *Malleus Maleficarum* (1487) which moulded the mentality of Late Middle Ages.

<sup>6</sup> Cf. KIECKHEFER 1989.

sion and diffusion of charms, who did not necessarily coincide with the practitioner or the leech – figures which changed substantially in the course of the Middle Ages.

The present paper addresses the question of whether social changes affected the transmission of healing charms, that is, whether the written formulation of charms changed according to changes in society's beliefs and attitudes towards them. To do so, it will investigate stance and engagement markings<sup>7</sup> (§ 2), namely those linguistic choices that express non-literal meanings and indicate the evaluation of the charms on the part of the writer (and possibly of the patient and the practitioner), in a corpus of Middle English charms ranging from the thirteenth century up to the end of the fifteenth century. Attention will be paid to both lexical and grammatical stance markers (especially modality, mainly *if*-clauses, and person marking) and their interaction (§ 3). The data will then be arranged as far as possible in chronological order and compared with some Old English charms in order to determine how stance and engagement are expressed and whether the strategies used to express them vary diachronically, either because some disappear and others emerge or because some become more frequent and others less so (§ 4).

### 1. HEALING CHARMS AND THEIR GENRE

It is worth spending a few words about the textual genre to which healing charms belong. Healing charms are difficult to distinguish from medical recipes. Inasmuch as diseases were believed to be caused by supernatural as well as natural forces, medieval medicine regarded magical practices as an equally fundamental part of the cure as the herbal remedy itself. Accordingly, healing charms and medical remedies are traditionally included in the same textual genre, both being described as a “well-defined procedural genre with a clear writing purpose”<sup>8</sup>. Their main function is to provide instructions both on “how to make things” and “how to do things”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> The analysis applies the description of stance and engagement in earlier works such as BIBER / FINEGAN 1989 and HYLAND 1999, and after this, BIBER et al. 1999, and HYLAND 2000, HYLAND 2001, HYLAND 2005a and 2005b.

<sup>8</sup> TAAVITSAINEN 2001a, p. 86.

<sup>9</sup> CARROLL 2004, p. 188.

Thus, apart from passages telling how to prepare a medicament or magical rituals or both, there are also examples that focus solely on how to use some ingredients, some magical objects or both in order to cure a given ailment. Medical recipes and healing charms also share language external and language internal features. The former include the step by step organisation of the text, characterized by three fundamental components: the presentation of the patient's initial state (a & b), the description of the treatment (c), and its evaluation (d & e). With regard to some components, however, there is variation. Not all of them are always present, their order is not always the same, and some of them can, but need not be repeated (for example, opening or closing formulas).

- a. A heading or tag indicating the purpose
- b. Opening (descriptions of the patient's state or disease or peril) Initial state
- c. Descriptions of the ingredients
  - I. Instructions
  - II. Ritual formula(s) Treatment
  - III. Application of the remedy/charm to the patient
- d. Affirmation of its effectiveness or evaluation
- e. Closing formula. Evaluation

A sample charm and its segmentation according to its language external features is the following:

- (1) (a) For þe falleng euel.
- (d) Tak blod of þi litil finger of þi rigt hand & writ þerwith tесе three names
- (c) +Iaspar+Melchior+Baltasar.
- (b) In name of þe fader of migtes most & of þe sone & þe holi gost
- (d) & close it & hang it aboute þi necke. & put þerin gold & mirre & fruncense of ech a litil.
- (e) & ech day whan þu arist blesse þe with þese iii. names & sey for here fader soule & moderes iii pater noster & iii Aue. & ech day a monthe drink þe rote of pyonie with stal ale
- (f) & þu schal be hol sikerly.
- (d) & if it is a child tak þe blod as it is a foreseid & write þe three names in a maser & wasch it with ale or melk
- (e) & do þe child drink it
- (f) & he schal be hol<sup>10</sup> [Harley MS. 1600, from Olsan 2009, p. 221]

<sup>10</sup> The charm is taken from the edition of SHELDON 1978. Transl.: "For the falling

[Take [the] blood of the little finger from the right hand and write therewith these three names: “Jasper + Melchiar + Baltizar +” In the name of the Almighty Father, of the Son and of the Holy Spirit and close it and hang it about your neck and put in there a little each of gold and myrrh and frankincense, and each day when you wake up bless yourself with these three names and say for their soul, father’s and [his] mother’s, three Our Fathers and three Aves and each day [for] a month drink the root of peony with stale ale and you shall be healed surely. And if it is a child take the blood as it is aforesaid and write the three names in a cup and wash it with ale or milk and make the child drink it and he shall be healed.]

These features are common in every type of recipe, including cooking recipes<sup>11</sup>, inasmuch as they are all instructive texts. The macro-components in which charms are organized are impressively similar to those identified for recipes: “(1) the heading (statement of purpose and/or title), (2) procedure (list of ingredients, preparation and application), (3) additional comments (e.g. efficacy phrases, storage information)”<sup>12</sup>. The main difference between healing charms and recipes is the occurrence of ritual formulas and ritual language, which healing charms share with prayers<sup>13</sup>. However, the function of ritual language differs completely: while prayers laud the divine and at most supplicate its intervention, magical charms are believed to coerce divine intervention. In other words, believing in magic means believing that magic words have the power to subjugate the supernatural. Such distinctions are categorical in contemporary terms, but less clear cut in the past, and, what is more interesting, they change throughout the Middle Ages, as shown by changes in the language internal structure of healing charms.

---

evil. Take some blood from the little finger of the right hand and write with it these three names: Jasper, Melchior, Baltasar. In the name of the almighty father, of the son and the holy spirit. And close it and hang it around the neck and put inside gold, myrrh and incense, a little bit of each one. And every day when you wake up, bless yourself with these three names and say for the noble father’s and the mother’s soul three *Pater Noster* and three *Ave* and every day for a month drink the root of a peony with stale ale and you shall be surely healed. And if it is a child, take the blood as it is above said and write the three names in a bowl of maser wood and purify it with ale or milk and make the child drink it, and he shall be healed”.

<sup>11</sup> See GÖRLACH 1992.

<sup>12</sup> This is taken from SYLWANOWICZ 2018, p. 89.

<sup>13</sup> Cf. ALONSO-ALMEIDA 2008, p. 109ff.



Language internal structure is determined by syntactic and morphological choices, the most common of which concern: (i) the use of verbal moods – usually imperative and subjunctive verb forms – and auxiliaries, (ii) object deletion, (iii) temporal sequence, (iv) lack of complex sentences and preference for coordination, (v) special usage of personal pronouns or (vi) lexical specificity and technical vocabulary<sup>14</sup>. Even in this respect, the similarities with recipes in general is striking as demonstrated by a significant overlapping with the features identifying the genre of recipes according to Görlach<sup>15</sup>.

## 2. SOME OBSERVATIONS ON THE TERM STANCE

In any kind of communication, what is said as much and what the speaker/writer thinks of what is said are equally important. Scholars have used different labels to refer to the speaker/writer's judgements, feelings, or viewpoint: *evaluation*<sup>16</sup>, *attitude*<sup>17</sup>, *epistemic modality*<sup>18</sup>, *appraisal*<sup>19</sup>, *metadiscourse*<sup>20</sup>, or *stance*<sup>21</sup>. But they agree that any language use, whether spoken or written, has an interpersonal dimension insofar as it is related to specific social, cultural and institutional contexts. Accordingly, scholars analyse the linguistic strategies through which such a relationship is expressed, that is, the linguistic choices made by the speaker/writer to convey his judgment and shape his text according to his audience's expectations. Indeed, the success of a communicative act also depends on the reaction of the addressee: to establish a dialogue, it is also necessary to include the hearer/reader and guide him to the desired interpretation through specific language

<sup>14</sup> TAAVITSAINEN 2001b, CARROLL 1999.

<sup>15</sup> «1) Form of the heading 2) Full sentences or telegram style 3) Use of imperative or other verbal forms 4) Use of possessive pronouns with ingredients and implements 5) Deletion of objects 6) Temporal sequence, and possible adverbs used 7) Complexity of sentences 8) Marked use of loanwords» (GÖRLACH 2004, p. 746).

<sup>16</sup> HUNSTON / THOMPSON 2000.

<sup>17</sup> HALLIDAY 1994.

<sup>18</sup> HYLAND 1999.

<sup>19</sup> MARTIN 2000 and WHITE 2003.

<sup>20</sup> HYLAND / TSE 2004.

<sup>21</sup> The term was introduced by BIBER / FINEGAN (1989) and further developed by HYLAND 1999.

choices. In other words, stance marking becomes engagement marking when seen from the hearer/reader's perspective<sup>22</sup>. Typical features of stance marking are hedges, boosters, attitude markers and self-mention, while engagement marking involves second person pronouns, shared knowledge, directives and questions.

Studies of evaluation and stance often concern contemporary texts and rarely examine historical material, and, as far as genres are concerned, such studies general focus on mass audience texts, such as media discourse or academic genres. Recipes and charms have thus far been neglected, because they presuppose the complete trust of the participants in the truth and efficacy of what is said and done. An exception is a study of Middle English medical charms by Alfonso Almeida, who came to the conclusion that "[t]he scarcity of stance adverbs implies a lack of affectivity on the part of the writers, since we cannot trace their attitudes towards their texts and their audiences by means of this linguistic device"<sup>23</sup>. However, he did not take into consideration the fact that the writer did not necessarily coincide either with the magician or with the practitioner. While in Anglo-Saxon times it was likely a monk who wrote down recipes, charms and adjurations, in the Late Middle Ages, especially in the case of healing, the writer was increasingly often a specialist or professional, who included magical practises from the classical medicine tradition as well as elements of folk culture and magic in his own treatises. Moreover, Alonso-Almeida did not consider the social changes that took place during the Late Middle Ages and the consequently different attitudes towards magic. Accordingly, while copying, the writers, who are renowned for their interventions in the text, could have interpreted and judged the message contained in the healing charm, thus inserting linguistic elements showing their evaluations.

In the present analysis, we will concentrate on the use of lexical (nouns, adjectives) and grammatical items (modals, adverbials), but also less obvious codification strategies (such as subordination) through which writers mark their perspectives explicitly and/or engage the reader/hearer. These data will be compared with the occurrence of the same features in Old English charms.

---

<sup>22</sup> Cf. HYLAND 2001.

<sup>23</sup> ALONSO-ALMEIDA 2009, p. 27.

### 2.1. *Corpus and Method of Analysis*

Middle English healing charms in circulation were devoted both to healing and to protecting humans and livestock from diseases or serious medical conditions as well as perils, such as thieves. They could appear either as *addenda* or as main texts, both in remedy books and in manuscripts with miscellaneous contents. Our analysis concerns *incantamenta* in Middle English only.

The text corpus contains 210 Middle English charms (corresponding to 15600 words and to 40 manuscripts) ranging from the thirteenth to the fifteenth century. They are taken from several edited sources<sup>24</sup> and the invaluable unpublished PhD dissertation by Sheldon<sup>25</sup>, which is one of the most comprehensive editions of Middle English charms. In order to detect similarities as well as differences between Old English and Middle English charms, the corpus includes the texts edited by Cockayne, in particular from the *Lacnunga*, which comes to 12800 words. Since we are aware that this edition is dated, when possible we have checked the *incantamenta* analysed in more recent studies, such as Pettit's PhD dissertation for the *Lacnunga*<sup>26</sup>. In selecting the texts, we based on the occurrence of ritual formulas and language, that is the feature regarded as the most peculiar of this text-type<sup>27</sup>.

The analysis is predominantly qualitative, given the numerical scarcity of features marking stance and engagement. Nevertheless, an introductory quantitative analysis is also attempted, though on the basis of less fine categories than usually applied to this type of investigation. Figures of occurrence will be presented first for any element marking stance or engagement (evaluative lexicon, such as nouns and adjectives, and grammatical features such as stance adverbials, personal pronouns and modals).

### 3. *STANCE AND ENGAGEMENT MARKING IN MIDDLE ENGLISH CHARMS*

Stance concerns writer-oriented features of interaction and refers to how writers (in this case, possibly practitioners) express their commitment to

<sup>24</sup> OGDEN 1938, HUNT 1990, OLSAN 2009.

<sup>25</sup> SHELDON 1978.

<sup>26</sup> PETTIT 2001.

<sup>27</sup> ALONSO-ALMEIDA 2008.

the reliability of the charms (evidentiality), their attitude towards what is said, including emotions, perspectives and beliefs (affect), or their comment on the possible accuracy or credibility of a healing charm (presence). Since any communicative act presupposes an addressee, the writer or speaker always activate linguistic and rhetorical strategies to bring the potential readers into the text, focus their attention, anticipate their objections, and guide them to a particular interpretation. These reader-oriented features of interaction are referred to as engagement<sup>28</sup>.

Healing charms (and medical recipes) show a macro-structure consisting of three fundamental components: (1) the heading introducing the patient's problem, (2) the description of the treatment (with instructions, ritual formulas, and application of the remedy/charm), and (3) its evaluation and closing formula. The sections where stance and engagement marking is more evident are obviously the opening and closing propositions and the instructions relative to the performance of the charm. Incantations often contain invocation formulas<sup>29</sup>, such as *I pray thee*, which are not stance markers, but formulas proper to the genre.

### 3.1. Stance Marking in Middle English Charms

Before commencing a qualitative analysis of stance marking in Middle English charms, it could be worth recalling that in terms of absolute figures stance marking is a marginal phenomenon. Looking at those items with affective and evaluative meanings involved in stance and engagement marking in Middle English charms — nouns, adjective, pronouns, adverbials and modals — we noticed that they represent a minor part of the entire vocabulary. More precisely, value-laden words only correspond to 14% of the entire lexicon occurring in our Middle English corpus, and

---

<sup>28</sup> HYLAND 2001, 2005a, and 2005c.

<sup>29</sup> With the term *formula* we banally refer to a set form of words for use in a ceremony or ritual. It is worth recalling that, nowadays, it is common knowledge that any discourse is characterised by a large portion of formulaic sequences, some of them linked to the social communicative situation. Therefore in linguistics, a formulaic sequence is more precisely defined as “a sequence, continuous or discontinuous, of words or other elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar” (WRAY 2002, p. 9).

among them modals are more frequent (42%) than adverbs (19%), and adverbs outnumber nouns (13%) and adjectives (5%).

### 3.1.1. *Lexical Stance Marking*

On the lexical level, the scanty occurrence of nouns or adjectives that add meanings of affectivity or evaluation to the context in which they are embedded mostly affirms the position of the writer (as well as the patient and the physician or leech) in terms of religious beliefs:

- (2) Charme for. staunche blod / Longeys le[t] our lord. Ihesu. crist blod which blod was holy and god thorw þ<sup>t</sup> iche blod þ<sup>t</sup> is holy and good comawde þe Ion. or W[ounde] þ<sup>t</sup> þow blede no more/ [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 103, taken from Sheldon 1978, p. 187]  
[Charm to stop bleeding /Longinus let our Lord Jesus Christ's bleed, which blood was holy and good, through that eternal blood that is holy and good, command you Ion. or wound that you do no longer bleed]

Stance adjectives can be both in attributive and predicative position, with little difference in semantic implication or pragmatic interpretation. The majority relate to the religious sphere and simply restate the traditional qualities attributed to their antecedents: for instance, the holiness of Christ's blood (ex. 2). Although they do not add any new information, the very fact that the writer mentions them reinforces his position in terms of his Christian faith and his emotional involvement, as shown by the following descriptions of Christ's cross as true and of Christ's side as holy.

- (3) (a) as þow dyed on þe veray crosse [London, British Library Harley MS. 1600, f. 40r]  
[As you died on the true cross]  
(b) Oþer syde þ<sup>t</sup> ys hole [London, Wellcome Library MS. 409, f. 14v]  
[Other side that is healthy]

A similar function can be attributed to such nouns, as *virtue*, *worship*, *honour*, *sake*, *devotion*, *grace*, *love*, *permission* and the like, which mainly occur in formulas such as *in þe vertew of cristis blode [...] in wirshippe of þ<sup>e</sup> v. Joyis of <oure> lady* [Oxford, Bodleian Library Rawlinson MS C 506], *wiþ god deuocion* [London, British Museum Additional MS. 34111 f. 174r], *w<sup>t</sup> þ<sup>e</sup> grace of gode* [London, British Library Sloane MS 3160 f. 146r], *be*

*þe leue of god* [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 116v]. They occur both within the operative clause and in the closing formula assessing the efficacy of the remedy. In the latter case, as in (4b), what emerges is the writer's Christian perspective; he believes healing depends on God's intervention and thus defers to God's will. At the same time, he presupposes that all the participants share the same belief.

- (4) (a) And in thi grace and by thi myzth saue me bothe day and nyzt [London, British Library Sloane MS. 2457, f. 8v]  
 [And by your grace and through your power save me day and night]  
 (b) thow challe be þe grace of gode be hoole [Oxford, Bodleian Library Rawlinson MS. B. 173, f. 228v]  
 [You shall, by the grace of God, be healed]

More intriguing is the occurrence of qualitative adjectives in headings or openings. Here they express the writer's judgement on the efficacy of the remedy and his personal reassurance directed to the practitioner and potentially the patient, as if they lacked certainty and the writer wanted to assert the indubitable success of the procedure.

- (5) (a) A goode charme to bere y-writte for þ<sup>e</sup> tothe ake [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 154r]  
 [A good charm to bear against toothache]  
 (b) A faire experiment þat wylde foule schalle noght strew þe corne [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 168r]  
 [A fair experiment that wild birds shall not disperse the wheat seeds]

If predicates showing stance are rare, and when they occur at all, they are part of ritual formulas such as *J conjure*, *J beseeke*, *I prey*. There is, however, a verb that is particularly relevant in terms of the writer's presence: *prouen* 'to be of benefit or value to somebody'<sup>30</sup>. Given its very meaning, it is expected to be used epistemically to express the writer's commitment to the reliability of the remedy before an audience who might have doubts about it. Interestingly the formula *X (is) proved to be valid* with this function occurs both in the opening (6a) and closing sections (6b).

<sup>30</sup> *Pruen* s.v. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED35035>.

- (6) (a) A nobil experiment for þe fester yproued [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 185v]  
 [An excellent experiment for fistulous wound proved to be valid]  
 (b) Þis chal proue for alle maner of gouttes [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 119r]  
 [This charm proves to be valid against every kind of gout]

The same lexical item is used with an opposite communicative function. In such contexts as (7), the writer directly refers to medical authorities who affirmed or experimented the efficacy of the remedy. Therefore, while the verb *prouen* continues to state the benefit a patient would receive from the cure, the writer no longer takes the responsibility for the truth of the proposition, but refers it to the mentioned masters or scientists. Thus, the writer seems to take some distance from what he is writing down.

- (7) Here bygyn[n]ieþ þe Experimentes of a wyseman þat was yclepid Rusticus þe which experimentes mayster Gylliam Somers proued befele tymes [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 174r]  
 [Here begin the experiments of a wiseman whose name was Rusticus, such experiments Maister Gylliam Somers proved to be valid several times]

### 3.1.2. Grammatical Stance Marking

While lexical stance marking is quite limited, grammatical stance marking is more widespread. A special place is taken by adverbs: boosters convey evidence in most instances, allowing information — namely the effect produced by the charm — to be presented as an accredited fact, both by itself or in comparative patterns where the term of comparison contains an undisputable truth, at least for a Christian.

- (8) (a) As werly as god was born in Bethelem [...] as werly stond blod rest blod [London, British Library Royal 17.A.XXXII, f. 122v]  
 [as surely as God was born in Bethelem [...] so surely stay, blood, rest, blood,]  
 (b) Ihesu crist þou grante me this / as wis as thou art / kyng in heuene blis [London, British Library Sloane MS. 2457, f. 8v]  
 [Jesus Christ, you grant me this as certain as you are king in the heaven's beatitude]

The stance value strictly depends on the context where they occur. Time adverbs such as *some* 'soon', *swiftly* 'quickly', *rathe* 'immediately' indicating

the temporal space in which the disease or the problem will come to an end, should attest to the efficacy of the ritualistic action performed on the patient. Much the same holds for adverbs such as *sikirly*, *werly*, *sewerly*, 'surely, truly' and the like. Nevertheless, in (9b) *hastely* 'suddenly behaves as an epistemic adverb indicating likelihood rather than immediacy or certainty. This is further confirmed by the expression of *withouten perell*.

- (9) (a) He sale be hool sikirly [London, British Library Harley MS. 1600, f. 39v]  
[He shall surely be healed]  
(b) And if a trawell / of childe take þis crose / and lay it one hyr / wome and she shal be / hastely be delyuerede wt / Ioy withouten perell. [New York, Morgan Library Glazier MS. 39, f. 7r-v]  
[And in case of the labor of a child, take this cross and lay it on her womb and she shall immediately deliver with joy without any danger]  
(c) do þe seek bere vpon hem þis erbe and þei schalle be hole wipoute doute [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 185v]  
[Make the sick bear upon themselves this herb and they shall be healed without any doubt]  
(d) zif an woman haue a feþer of þe weng vnder þe fete and she <be> wip child sone shal she be deliuered [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 196v]  
[If a woman keeps a feather of the wing under her feet and she is with a child, soon he shall deliver [it]]

The use of expressions such as *withouten perell*, *wipoute drede*, *wipoute doute* in addition to or in alternation with manner, time or judgement adverbs supports this interpretation for cases such as (8a) and (8d): they function as the writer's metacomment, who judges a likely behaviour of his audience (i.e. the practitioner, or even the patient), presupposing they have doubts about the efficacy of the ritualistic action, and he therefore wants to reassure them by manifesting his commitment to the reliability of the remedy.

A similar communicative presupposition justifies the insertion of parentheticals. They are not functional to the ritual communication of the charm, but make the writer's attitude recognizable. When he attributes the evaluation to authorities other than himself, the writer decides to withhold complete commitment to the proposition and presents himself as a mere reporter of information. At the same time, parentheticals are justified in a communicative context where the writer presupposes either the practitioner



(when they do not coincide) or the patient is likely to harbour some scepticism.

- (10) (a) As seyth the bok apertly [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 59, taken from Sheldon 1978, p. 211]  
 [as the book openly says]  
 (b) Þis medycyne fulle welle prowyd is / as tellyth maystyr galyoon [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 44, taken from Sheldon 1978, p. 267]  
 [This medicament is well proved to be of benefit / as master Galen says]

*If*-clauses and *when*-clauses are as frequent as subordinates. Seemingly, they introduce either the condition for which the charm is required (11a) or the procedure to be performed in order to achieve the desired result (11b). As in the structure of legal text, the main clause often presents an imperative: like laws, healing charms are coercive texts, and accordingly the relationship between the first and the second event is stated as an inevitable cause-effect association, that is, a real fact. The writer accordingly places himself in a higher social position than the addressee.

- (11) (a) Qwanne he heryth name þ<sup>e</sup> feuerys blysse hym seyng an aue marie [Stockholm Cod. Hom. X. 90, p. 47, taken from Sheldon 1978, p. 224]  
 [When he hears naming the fever, bless him saying an Ave Maria]  
 (b) zif þu hast not þ<sup>e</sup> lef take þ<sup>e</sup> pouder ete it [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 133r]  
 [if you do not have the leaf, take the powder and eat it]

A different implication is conveyed when the *if*-clause contains an assessment of recovered health. Here the writer seems to take into account that the patient might not trust him and be unwilling to accept the suggested ritualistic action as a valid option.

- (12) And vsyn it in dry[n]ke and mete zif hee wyl here helth gete [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 38, taken from Sheldon 1978, p. 243]  
 [And use it in a drink and food if he wants to get back his health]

This epistemic attitude is even clearer when modals are involved in *if*-clauses or *when*-clauses. Rather than a list of commands, which must be obeyed in order to achieve the desired effects, these charms seem to convey both the prediction and the promise of regaining health. In (13) both readings are indeed possible.

- (13) while þ<sup>e</sup> clothis on hem be / ffor tulle þe clothys be don away / þei schwlle  
 noȝt slepe be nyth ne day [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 65, taken from  
 Sheldon 1978, p. 251]  
 [While the clothes are on them, because, until the clothes are removed, they  
 shall neither sleep by night nor by day]

### 3.1.3. Modals

Charms are instructive text types that aim to give instructions on how to prepare and perform a particular magical action. Thus they are traditionally categorized together with recipes. Accordingly, information is expected to be given in a list of imperative commands. Imperatives are indeed present and predominant in almost every text. Nevertheless, in Late Middle English charms there is a remarkable increase of modal forms. In terms of frequency, *shall* and *should* are the most common, followed by *will*, and, even if less substantially, *must*, *might* and *may*. What is more interesting is not only the increase in their numbers, but also in their functions. Briefly, modals contribute to a proposition, as follows:

Each modal can have two different types of meaning, which can be labelled intrinsic and extrinsic (also referred to as *deontic* and *epistemic* meanings). Intrinsic modality refers to actions and events that humans (or other agents) directly control: meanings relating to permission, obligation, or volition (or intention). Extrinsic modality refers to the logical status of events or states, usually relating to assessments of likelihood: possibility, necessity, or prediction<sup>31</sup>.

In most cases, *shall* seems to have a deontic meaning expressing a prediction: the outcome following the right performance of the charm instructions. It is not surprising, therefore, to find a proposition with *shall* in coordination with imperatives (14). The deontic *shall* (14b) appears to be not too different from *mote* (14c) with a more clear deontic meaning of necessity, both of them expressing the obligatory nature of the action.

- (14) (a) Take a swalowe nest & loke þei be not fulle feþerede þan put out hurhene  
 w<sup>t</sup> a nelde & blesse hem & w<sup>t</sup> in þre dayis come to þe nest and þu schalt  
 feynde a stone of diverse colours & pute hem in a lef of lawreole & take them  
 with þe [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 133v]

<sup>31</sup> BIBER et al. 1999, p. 485.

[Take a swallow's nest and look they are not fully covered with feathers, then put out horehound with a needle and bless it and within three days come to the nest and you shall find a stone of different colours and put it in a leaf of laurel and take it with you]

(b) ffor a woman þat shall noȝt conceiue [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 72v]

[for a woman that shall not conceive]

(c) and al þese must be wreten w<sup>t</sup>-outen any tetyl aboven [Cambridge, Gonville & Caius College MS. 457, f. 8v]

[And all these must be written without any tittle above]

In Middle English charms, however, there are contexts in which the modal *could* have both an epistemic and a deontic meaning. In (15) *shall* might entail two readings: the action is either (15a) likely to happen in normal circumstances after the fulfilment of the conditions, that is, upon compliance with the given instructions, or (15b) is predicted, but only with God's intervention, which is beyond human choice. Accordingly, the meaning of *shall* depends on the writer's belief and perception of the world as much as the reader's, who may then consider the statement as a predicted truth.

(15) (a) ȝif þu leye it vnder / he schalle slepyn no slep in fay / Tyl it be remowude and don away [Stockholm Cod. Holm. X. 90 p. 69, taken from Sheldon 1978, p. 250]

[If you lay it under, he shall not sleep any sleep in truth, until it is removed and taken away]

(b) he schalle rise w<sup>t</sup> þ<sup>e</sup> grace of gode [London, British Library Sloane MS. 3160, f. 146r]

[He shall rise by the grace of God]

(c) Take a coke þ<sup>r</sup> is twelve monyth eld opyn hym and þu schalte fyndyn in his mawe whyte stonis [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 74, taken from Sheldon 1978, p. 244]

[Take a cock that is 12 months old, open it and you shall find in his stomach white stones]

As is clear in (15c), the conditional *should* invites the epistemic reading, where two patterns verbalize the conditions to be fulfilled in order to achieve the desired result: a directive introduces the first instruction as though it is under the performer's control, while an epistemic modal expressing probability occurs in the second proposition, since the accomplish-

ment of the second command is not foreseeable and does not depend on the participants in the ritual practice, although it is necessary to perform the charm.

For the sake of completeness, *will* is generally intrinsic and so are *may* or *might*, expressing volition and capacity respectively.

### 3.2. Engagement Marking

The use of personal pronouns is a much more intriguing feature in relation to engagement and stance marking. As expected, there is usually a formal overlap between the writer and the performer: for instance, the first person in exhortations such as conjurations (*J conjure*) and in prayers (*J beseeke, I prey* and the like) refers to both the performer (who is likely to pronounce them) and to the writer. Nevertheless, there are instances where the first person can exclusively refer to the writer, thus separating him from the practitioner, who is the person the charm is copied for: for example, in parentheticals such as *as tellyth maystyr galyoon I wys*. The use of person marking often becomes a means of involving the practitioner actively, by addressing him directly with the second person as in (16a) and (16b). In both instances, the writer offers an alternative ritual to solve the problem that afflicts the patient, and thus shows his supposition that the practitioner might not believe in what he was previously instructed to do.

(16) (a) And if þow wille proue þis for soþe wryte þes in a knyf & sle a swyne & þe blode shalle nozt come oute [London, British Museum Additional MS. 34111, f. 70r]

[And if you want to prove this truly, write this in a knife and kill a pork and the blood shall not come out]

(b) If you will not beleue yt, wryte these letters on a knyfe and kyll a hogge ther with & he will not bleede [Oxford, Bodleian Library MS. e. Musaeo 243, f. 3r]

[If you do not want to believe it, write these letters on a knife and kill a hog with it and he will not bleed]

The second person sometimes functions as a means to strengthen the promise of the requested outcome: in (17) the addressee becomes the direct witness of the result of the performed charm.

(17) Take a greyn of rose fyn and w<sup>t</sup> a greyn of mustard seed / Lete sethyn and

grynd it w<sup>t</sup> a wesle fet [...] lete castyn it in a net in þe se / wonder thing þu schalt se alle þe fyschis þer abowte [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 63, taken from Sheldon 1978, p. 283]

[Take a grain of rose, fennel and with a grain of mustard seed / Let seethe and grind it with a weasel's feet [...] let cast it in a net into the see / you shall see wonder things, all the fish there above]

The second person is predictably used to refer either to the performer (magician, practitioner, leech) to whom the instructions are directed, or to the supernatural, whose intervention is requested (ex. 18a). Less obviously, it might also refer to the disease or peril (ex. 18b) against which the charm is performed. This is neither meaningless nor random, but it is revealing of the writer's belief and cultural background. In the Middle Ages, everything was conceptualized as a manifestation of supernatural forces, and thus possessed of 'animated' qualities. On the other hand, the patient is usually addressed in the third person (ex. 18c), which suits his agentless status in the performance of the charm. Therefore, referring to the patient with the second person pronoun is quite surprising, and mirrors a completely different conceptualization: the patient appears to have the recognized capacity to judge the validity of the remedy and verify compliance with the instructions (ex. 18d).

(18) (a) when þu comest to þe hous þat þe woman ys in / stepe þe ryzt on þe threswalde and make a signe of þe cross [London, British Museum Additional MS. 37786]

[When you come to the house the woman is in, step the right [foot] on the threshold and make the sign of the cross]

(b) J bynde þow theuus as fast as sente bartholomeu / bonde þe fende wythe ane here of berde [London, British Library Sloane MS. 3160]

[I bind you thief as fast as Saint Bartholomew bound the fiend with a beard hair]

(c) zif it be leyd vndir mannys heed / he schal slepyn as he were deed / He schalle neuer drede ne wakyn / Til fro vnder his heed it be takyn [...] [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 74, taken from Sheldon 1978, p. 256]

[If it is laid under the man's head, he shall sleep as he were dead. He shall neither fear nor wake until it is taken off his head]

(d) Also hise lewys put undyr þin hed þere þu slepyst. It lettyn illusiowns in slep and suffryn þe nozt for to dremyn vanities ne noys hedis [Stockholm Cod. Holm. X. 90, p. 81, taken from Sheldon 1978, p. 257]

[Then put his leaves under your head where you sleeps. It lets illusions into sleep and do not suffer for having dreamed vanities and no harmful anxieties]

In brief, the function of person marking is to measure the degree of involvement of the writer and the participants in the ritual, as well as to identify their beliefs towards the magical act.

#### 4. STANCE AND ENGAGEMENT MARKING IN OLD ENGLISH CHARMS

Although strategies marking stance and engagement are relatively marginal phenomena in Middle English, they become more significant if compared with Old English data. Indeed, in Old English charms accounting for less than 3% of the entire vocabulary of the corpus (including grammatical features such as *if*-clauses) can be considered as value-laden. Such a difference – between 3% in Old English and the previously mentioned 14% in Middle English – is statistically highly significant:  $\chi^2 = 1034.3922$ ; the *p*-value is  $< .00001$ ; therefore the result is significant at  $p < .01$ .

The difference not only concerns the frequency of value-laden lexicon, but also the type of stance and engagement marking. In Middle English charms, stance marking is predominantly grammatical (Fig. 1), relying first of all on modals, while in Old English it is mainly lexical (Fig. 2), being

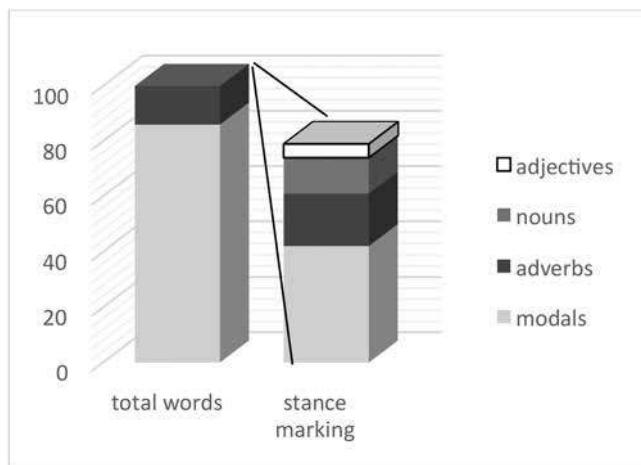


Fig. 1. Stance marking in Middle English charms

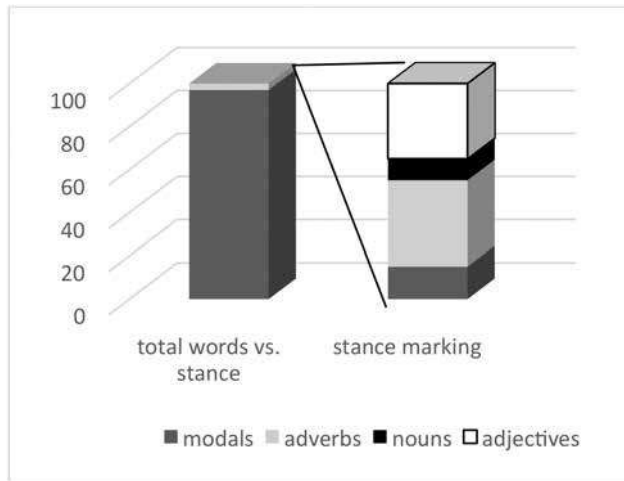


Fig. 2. Stance marking in Old English charms

based on the usage of special adjectives (35%) and adverbs (40%), whereas modals (15%) and nouns (10%) play a negligible role in terms of tokens.

The irrelevance of nouns as a means of stance marking is even more evident if the types of nouns are considered: the instances are of a single type, that is *fultum* and its synonyms in the formula *mid zodes fultume*, which confirms the writer's faith and trust in the Christian God. Since this formula is accompanied by predicates in the indicative mood and the present tense (cf. 19a), the same feature marking stance from the writer's perspective becomes an indicator of engagement: the writer presupposes that the patient and the practitioner have the same attitude, presenting as a fact the successful result of the healing charm thanks to God's intervention. This attitude accords with what is traditionally thought of as distinguishing charms from prayers: "charms tend to state or demand, whereas prayers tend to request"<sup>32</sup> the intervention of the supernatural.

- (19) (a) [...] syle drincan wel wearm þonne ðu zeseo þæt hy utslean; mid mid zodes fultume wyrðhim nan orne [Med 3, 32.4]<sup>33</sup>

<sup>32</sup> FISHER 2016, p. 145.

<sup>33</sup> The references are taken from the Dictionary of Old English Web Corpus, available at <[https://tapor.library.utoronto.ca/doecorpus/cgi-bin/getResult?act=get\\_user&fid=-boolean#loaded](https://tapor.library.utoronto.ca/doecorpus/cgi-bin/getResult?act=get_user&fid=-boolean#loaded)>.

[Give to drink quite warm when thou see they [the pocks] are breaking out.  
With God's help no harm comes to him]

(b) To godre bansealfe þe mæg wið heafodece & wið ealra lyma tyddernysse,  
sceal rude, [Med 3, 31.1]

[To make a good bone salve that is powerful against headache and infirmity  
of all organs shall serve]

(c) þonne hæfs[t] þu gode sealfe wið wennas & wið nyrwet. [Med 3, 30.1]

[Then you have a good salve for wens and for tightness]

Stance-marking adjectives mainly express a judgement on the remedy and therefore occur either at the very beginning or in the evaluation section (19b-c). Unlike Middle English charms, the *incantamenta* in *Lacnunga* show no instances of adjectives marking the writer's position in terms of religious belief. More interestingly, value-laden adjectives always occur in contexts characterised by predicates in the indicative mood and the present tense, which convey a factual meaning to the sentence. In (19c), the writer evaluates the efficacy of the remedy as a concrete and certain consequence deriving from the correct performance of the instructions. Accordingly, he not only believes it, but he himself stands as guarantor for the performer's power.

The central section of the charm is often characterised by a sequence of instructions about what to do and how to do it. The choice of the predicate mood indicates that the writer is confident of both his authority to instruct the performer and the performer's trust. The instructions are encoded either as *commands*, if addressed only to the practitioner, as shown by the use of imperatives, or as exhortations, if addressed to the patient, as shown by the use of subjunctive (20b). If it is possible to detect any attitude on the part side of the writer, it is total trust in the charm's power to coerce the intervention of the invoked force or being. Evidence of this is the indicative mood in the assessment section (20a). Strikingly, there is no difference between texts traditionally classified as charms, such as (20a), and those categorised as recipes, such as (20b). They are both constructed as instructive texts. The subjunctive frequently occurs in the initial section when the need the charm is intended to address is included in the first instruction (22a).

(20) (a) Wið heafodwærce, betan wyrtruman, cnuca mid hunige, awring, do þæt  
seaw on þæt neb, gelicge upweard wið hatre sunnan, & ahoh þæt heafod



nyþerweard oððæt seo ex sy gesoht, hæbbe him ær on muðe buteran oððe ele, asitte þonne uplang, hnige þonne forð, læte flowan of þæn nebbe þa gilstre, do þæt gelome oððæt hyt clæne sy. [Med 3, 3.1]

[For headache: Roots of beet. Pound with honey; wring out. Apply juice over the nose. Let him lie face upwards toward the hot sun, and hang the head downward until the brain be reached. Let him have butter or oil in the mouth; let him sit up straight, then lean forward; let him allow the mucus to run from the nose. Do that often until it is clean]

(b) Wið þeore, genim cwicrinde & æscrinde & berehalm, wel in wætere, genim alomalt mid ðy wætere, gebreow mid gryt cumb fulne ealað mid ðy wætere, geclænsa, ðonne læt standan ane niht gesweted mid hunige, drince nygon morgenas & ete secgleac & cropleac & cymen tosomne & nænigne oþerne wætan ne ðige [Med 3, 71.1]

[For *theor*: Take quickbeam bark and ash bark and barley stalk. Boil in water; take ale-malt along with the water; brew with the grout along with the water bowl / full of ale; strain; then let stand one night, sweetened with honey. Let him drink nine mornings and eat sedgeleek and cropleek and cumin together, and let him take no other liquid]

Unsurprisingly, Old English charms often mirror the sentence organization typical of laws in constructing the text either as an [if-clause + main clause] or [main clause + *then* clause]. Both are conceptualised as coercive texts by the medieval mind. Such a syntactic structure is not peculiar to any section of the charm: it could occur in the initial state assessment (21 a), in the instructions for the procedure (21a vs. 21b), or in the final evaluation (19c vs. 21c). The performance of the charm is thus depicted as the necessary and sufficient condition for its success, or better, the syntactic structure implies the shared presupposition or conviction that, if the instructions are correctly performed, the evoked forces must necessarily intervene and ensure a positive result.

(21) (a) Gif se wyrm sy nyþergewend oððe se bledenda fic, bedelf ænne wrid cileþenigan moran & nim mid þinum twam handum <uppewearde>, & sing þærofer VIII paternostra, æt þam nigeðan æt libera nos a malo, bred hy þonne up, & nim of þam ciðe & of oþrum þæt þær sy an lytel cuppe ful, & <drenc> hy þonne & beðige hine mon to wearman fyre, him bið sona sel. [Med 3, 83.1]

[If the worm or the bleeding fig have turned downwards, dig around a clump of celandine root, and take with your two hands turned upwards and sing thereover nine Paternoster; at the ninth at *libera nos a malo*, wrench it up;

and take from that shoot and from others to make a little cup full, and then saturate them; and let him fomented by a warm fire; he is soon fine]

(b) [...]gyt<sup>34</sup> hyt sy wæpnedcynnes sing ðis leoð in þæt swiðre eare þe her æfter awriten is, gif hit sy wifcynnes sing in þæt wynstre eare, Gonomil orgomil marbumil marbsai ramum tofeð tengo docuillo biran cuiðær cæfmiil scuiht cuillo scuiht cuib duill marbsiramum [Med 3, 26.1]

[if it is of male kind sing this lay which is written hereafter into the right ear; if it is of female kind sing it into the left ear: *Gonomil orgomil marbumil marbsai ramum tofeð tengo docuillo biran cuiðær cæfmiil scuiht cuillo scuiht cuib duill marbsiramum*]

(d) [...]gif he hwilcne drænc drincð þam þrim dagum his lif he geændað binnan XV dagum [Med 3, 189.8]

[if he takes any draught on those three days he ends his life in fifteen days]

Coherently, modals are not frequent, and when they occur at all, they express a deontic modality: *sculan* is never frequently used, and when it is it has a clear deontic meaning of inevitability or more often of necessity, not too differently from PDE *must*, both expressing the obligatory nature of the action (22a-b). Therefore, propositions with *shall* can obviously be in coordination with imperatives or exhortative subjunctives (22a), and functionally equal sentences with imperatives: the alternation between *shall*+infinitive and imperatives is clear evidence of that (cf. 22b and 22c).

(22) (a) Se man se ðe biþ on healsoman, nime healswyrft & [...] eforþroat [...] gesomnige ealle þas wyrta togædere þrim nihtan ær sumor on tun ga, ælcra efenmicel, & gewyrce to drænca on wyliscan ealaþ, & þonne on <niht> þonne sumor on tun gæð on mergen, þonne sceal se man wacyan ealle þa niht, þe ðone drenc drincan wile, [...] [Med 3, 14.1]

[Let the man who suffers from neck-tumour take the neck-wort and [...] boarthroat [...] let him gather all these plants, an equal amount of each, three nights before summer set in, and make them with Welsh ale into a drink. And then, on the eve of the first day of summer, the man who intends to drink that drink must wake all night]

(b) Gif hors bið gewræht, þonne scealt þu sweþan þas word, Nabborede unde uenisti tribus uicibus, credidi propter tribus uicibus, Alpha et o initium et finis, crux mihi uita est et tibi mors inimice, pater noster [Med 3, 161.1]

[If a horse is sprained, then you shall say these words: *Nabborede unde*

<sup>34</sup> It is a manuscript spelling mistake for *gyf* (if).

*uenisti tribus uicibus, credidi propter tribus uicibus, Alpha et o initium et finis, crux mihi uita est et tibi mors inimice, pater noster]*

(c) Sing ðis wið toðece, syððan sunne beo on setle, swiðe oft, caio laio quaque uoaque ofer sæloficia sleah manna wurm [...] [Med 3, 22.1]

[Sing this very often after sunset for tootache: *caio laio quaque uoaque ofer sæloficia* strike the worm of men]

Adverbs are the second most frequent lexical choice to mark stance. Apparently, they do not differ much from the adverbs occurring in Middle English charms, most of them expressing the temporal space in which the need or ailment is either satisfied or healed. But they occur in sentences with present tense and indicative mood, so they factually indicate immediacy or certainty and attest to the efficacy of the ritualistic action and remedy, never implying likelihood. Much the same holds for modal adverbs (cf. 23a): here the adverb emphasises the writer's position in terms of his Christian faith and his emotional involvement, but also his confidence that the practitioner shares the same belief.

(23) (a) [...] *bletsa georne in ælmihtiges drihtnes naman & cweð, in nomine patris et filii et spiritus sancti sit benedictum, bruc syþþan.* [Med 3, 14.1]

[bless earnestly in the name of the Lord Almighty and say *in nomina patris et filii et spiritus sancti sit benedictum*, then use [it]]

Lastly, a few words about the use of personal pronouns<sup>35</sup>. Unlike the charms in Latin, where the first three persons are present either in the verb marking or in morphological features, such as pronouns, the Old English charms in the *Lacnunga* make use of the second and third person pronoun exclusively. In other words, the writer is external and in dialogue with the other two participants in the verbal ritual. The second person usually refers to the performer who sometimes coincides with the patient, with only one exception in which *þu* is addressed to the remedy (24a), a pattern totally unknown in Latin charms. Not infrequently the second person pronoun accompanies imperatives; in those instances, it is evident that performer and

<sup>35</sup> Since we have taken into account the charms contained in the *Lacnunga*, discarding any other collection, the data commented refer to this text exclusively. We are aware of the usage of the first person in ritual formulas both in Latin charms and in Old English ones, but we have no instance in our corpus and therefore we have not discussed it. For such a usage, see TORNAGHI 2010.

writer differ, and therefore, the personal pronoun is justified to strengthen the involvement of the performer (22b and 24b). On the other hand, the participation of the patient in the charm performance is evoked by means of slightly contraposed patterns: he is either referred to by means of a personal pronoun – and in this case usually it is a third person pronoun, but could also be the second person pronoun – or he is the addressee of exhortations. While the third person pronoun is congruent with his agentless status in the performance of the charm, the use of second person pronoun or exhortative structures reveals a different attitude on the part of the writer and possibly of the performer towards the target of the charm, that is, the one who is going to receive the treatment. The patient is attributed an active role in the compliance with the instructions, as the agent willing to fulfill the instructions (24c) – as is further confirmed by the auxiliary *willan* –, or as the one on whose will the success of the charm depends, because, in an exhortative structure (24d), even if referred to by the third person pronoun, the patient is not obliged, but advised to perform some rituals if he wants his problem to be solved.

- (24) (a) [...] Gemyne ðu muczwyr̥t hwæt þu ameldodest / hwæt þu renadest æt rezenmelde [...] [Med 3, 79.1]  
 [Have you in mind, Mudwort, what you did reveal / What you did establish at the mighty denunciation]
- (b) [...] þonne se cicel colige, þonne wyr̥c þu ma & lege to, & beo on stilnesse dæg oððe twegen [...] [Med 3, 78.1]  
 [When the cools do you make more and apply and be in repose a day or two]
- (c) [...] drinc hine þonne anre tide ær þu þe wille blod lætan, beþa þe þonne þa hwile to hatum fyre & læt yrnan þone drænc into ælcan lime, gif þu him ænige hwile befyrgest, þu ongitst þæt he is frymful to beganne. [Med 3, 155.1]  
 [Drink it then one hour before you will bleed yourself. Bathe yourself then the while before hot fire, and let the draught run into every limb. If you persevere for any while therewith, thou wilt perceive that it is a good practice]
- (d) Wyr̥c ær drænc of ðære beton anre, wyll in wine oððe on ealað, he drince ær he ðone briw etc. [Med 3, 54.2]  
 [Make beforehand a drink of the beet alone; boil in wine or in ale: Let him drink before eating the pottage]

## 5. CONCLUSIONS

Charms are instructive text types that aim to give instructions on how

to prepare and perform a particular magical action. Therefore, they share many features with both cooking and medical recipes. However, they differ from recipes in that they invoke the intervention of the supernatural as a part of the healing process, by means of ritual language and formulas, a feature that they share with prayers. Moreover, they are effective inasmuch as all the participants believe they are true. Accordingly, we expect to find linguistic strategies which confirm that, such as for example, a list of commands, namely imperatives with more or less coercive meaning, and exhortative expressions that give information about what has to be done; present tenses; the uses of pronouns that reaffirm the practitioner as agent, the patient as agentless, the positive supernal force as responsible for the success of the charm, and the writer as *invisible* and detached in the text transmission. This is indeed what we find in Old English charms. But the same cannot be argued for Middle English charms.

The comparison between Old English and Middle English *incantamenta* has revealed something new: some differences that have not yet been noticed, as far as I know. In late Middle English charms, it is not unusual to come across stance and engagement markings that indicate a different conceptualization of the traditional roles and a different attitude of the participants in the ritual. The replacement of imperatives with modulated commands via modals or sub-clauses is exemplary in that it clearly shows that the writer is no longer in a hierarchic power relationship with respect to his audience. Indeed the outcome of the charm is presented as a promise rather than a fact, and, accordingly, both the practitioner and the patient have to be actively involved, as proved by the use of personal pronouns, and reassured in their beliefs, as shown by the use of stance adverbs and nouns. The writer is not always detached, but shows his attitude towards the charms — his belief or scepticism about their reliability —, and his affectivity towards his addressee, who is not always presupposed to share the writer's trust in the magical practise. This change of attitude is in perfect accord with the changes society was undergoing with the rise of university education and the establishment of ecclesiastical institutions.

## References

- ALONSO ALMEIDA Francisco (2008), *The Middle English Medical Charm: Register, Genre and Text Type Variables*. In «Neuphilologische Mitteilungen» 109, 9-38.
- ALONSO ALMEIDA Francisco (2009), *Stance Marking and Register in Middle English Charms*. In «Studia Anglica Posnaniensia» 45/1, 13-29.
- ANKARLOO Bengt / CLARK Stuart (eds.) (2002), *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 3: The Middle Ages, Philadelphia*.
- ANKARLOO Bengt / CLARK Stuart (eds.) (2002), *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 4. The Period of the Witch Trials, London*.
- BIBER Douglas / FINEGAN Edward (1989), *Styles of Stance in English: Lexical and Grammatical Marking of Evidentiality and Affect*. In «Text» 9/1, 93-124.
- BIBER Douglas et al. (1999), *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow.
- CARROLL Ruth (1999), *The Middle English Recipe as a Text-type*. In «Neuphilologische Mitteilungen» 100, 27-42.
- CARROLL Ruth (2004), *Middle English Recipes: Vernacularization of a Text-Type*. In I. Taavitsainen / P. Pahta (eds.), *Medical and Scientific Writing in Late Medieval English*, Cambridge, 174-196.
- CHOLMELEY H.P. (1912), *John of Gaddesden and the Rosa Medicinæ*, Oxford.
- COCKAYNE Oswald T. (1864-6), *Leechdoms Wortcunning, and Starcraft of Early England. Being a Collection of Documents, for the Most Part Never before Printed Illustrating the History of Science in this Country before the Norman Conquest*, 3 Vols., London (reprint 1965).
- FISHER Rebecca (2016), *Genre, Prayers and the Anglo-Saxon Charms*. In K. Kaarina / F. Kaarina, *Genre – Text – Interpretation. Multidisciplinary Perspectives on Folklore and Beyond*, Helsinki, 137-151.
- GÖRLACH Manfred (1992), *Text-Types and Language History: The Cookery Recipe*. In M. Rissanen et al. (eds.), *History of Englishes. New Methods and Interpretations in Historical Linguistics*. Berlin / New York, 736-61.
- GRAF Fritz (1999), *Magic and divination*. In D. R. Jordan et al. (eds.), *The World of Ancient Magic*, Bergen, 283-98.
- HAAGE Bernhard D. (2007), *Artes*. In E. Werner et al. (eds.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Band 1. Berlin, 101-102.
- HALLIDAY Michael A.K. (1994<sup>2</sup>), *An Introduction to Functional Grammar*, London.
- HORTON-SMITH HARTLEY Percival (1936), *Johannes de Mirfeld of St. Bartholomew's Smithfield: His Life and Works*, Cambridge.
- HUNT Tony (1990), *Popular Medicine in Thirteenth-Century England: Introduction and Texts*, Cambridge.

- HUNSTON Susan / THOMPSON Geoffrey (eds.) (2000), *Evaluation in Text*, Oxford.
- HYLAND Ken (1999), *Disciplinary Discourses: Writer Stance in Research Articles*. In Ch. N. Candlin / K. Hyland (eds.), *Writing: Texts, Processes and Practices*, London, 99-121.
- HYLAND Ken (2000), *Disciplinary Discourses: Social Interactions in Academic Writing*. London.
- HYLAND Ken (2001), *Bringing in the Reader: Addressee Features in Academic Writing*. In «Written Communication» 18(4), 549-74.
- HYLAND Ken (2005a), *Metadiscourse: Exploring Writing in Interaction*, London.
- HYLAND Ken (2005b), *Stance and Engagement: a Model of Interaction in Academic Discourse*. In «Discourse Studies» 7, 173-192.
- HYLAND Ken / TSE Polly (2004), *Metadiscourse in Academic Writing: A Reappraisal*. In «Applied Linguistics» 25(2), 156-77.
- KIECKHEFER Richard (1989), *Magic in the Middle Ages*, Cambridge.
- LE GOFF Georges (1982), *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Chicago.
- LENKER Ursula (2012), *Old English: Pragmatics and Discourse*. In A. Bergs / L. Brinton (eds.), *English Historical Linguistics*, Vol. I, Berlin, 325-40.
- MARTIN J.R. (2000), *Beyond Exchange: APPRAISAL Systems in English*. In S. Hunston / G. Thompson (eds.), *Evaluation in Text*, Oxford, 142-75.
- OGDEN Margaret Sinclair (ed.) (1938), *The Liber de diversis medicinis in the Thornton Manuscript (MS. Lincoln Cathedral A.5.2)*, London (EETS, o.s. 207).
- OLSAN Lea (2009), *The Corpus of Charms in the Middle English Leechcraft Remedy Book*. In J. Roper (ed.), *Charms, Charmers and Charming in Europe*, Basingstoke, 214-37.
- PETTIT Edward (2001), *Anglo-Saxon Remedies, Charms, and Prayers from British Library MS Harley 585: The Lacnunga*, 2 vols. Lewiston.
- SHELDON Suzanne Eastman (1978), *Middle English and Latin Charms, Amulets, and Talismans from Vernacular Manuscripts*, PhD diss., Tulane University.
- SHINER Larry (2003), *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago.
- SMALLWOOD T.M. (2004), *The Transmission of Charms in English, Medieval and Modern*. In J. Roper (ed.), *Charms and Charming in Europe*, Basingstoke, 11-31.
- SYLWANOWICZ Marta (2018), *Middle and Early Modern English Medical Recipes: Some Notes on Specialised Terminology*. In «Anglica», N. 27/2, 89-101.
- TAAVITSAINEN Irma (2001a), *Middle English Recipes: Genre Characteristics, Text Type Features and Underlying Traditions of Writing*. In «Journal of Historical Pragmatics» 2, 85-113.
- TAAVITSAINEN Irma (2001b), *Changing Conventions of Writing: The Dynamics of Genres, Text Types, and Text Traditions*. In «European Journal of English Studies» 5/2, 139-150.

- 
- TORNAGHI Paola (2010), *Anglo-Saxon Charms and the Language of Magic*. In «Aevum» 84, 439-464.
- WHITE Peter R.R. (2003), *Beyond Modality and Hedging: A Dialogic View of the Language of Intersubjective Stance*. In «Text» 23/2, 2594-8.
- WRAY Alison (2002), *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge.





## RIASSUNTI



BERNHARD ARNOLD KRUSE, *Geschichte in der Literatur. Friedrich Schillers Die Jungfrau von Orleans als Tragödie des Nationalismus*

Angefangen vom Ende, das Johanna statt als Hexe auf dem Scheiterhaufen im nationalistischen Glorienschein des soldatischen Märtyrers der Nation auf dem Schlachtfeld sterben lässt, dienen die starken Abänderungen der Geschichte dem Entwurf eines Gründungsmythos der Nation, in der eine zur Französischen Revolution alternative Nationsbildung, die das Königtum beibehält, vorgestellt wird. In der Projektion der Hauptkennzeichen der modernen Nation ins Mittelalter wird zugleich eine ihr entsprechende Form der Subjektivität entworfen, durch die der Nationalismus die religiöse Macht des Glaubens zu beerben vermag. Dabei gründet der tragische Charakter des Dramas nicht einfach nur im Tod der Heldin, sondern in der Tragik der absoluten Selbstaufgabe, die der Nationalismus, der doch um 1800 den Menschen Freiheit und eine bessere Zukunft verspricht, strukturell verlangt.

STEFAN NIENHAUS, "O Zorn" - "O Liebe". *Die Macht der Emotionen in Brentanos historischem Drama Aloys und Imelde*

Although Brentano's historical drama follows the traditional model of the tragedy of fate and love, it is also characterized by a wealth of different storylines. Text coherence can only be achieved through the recurrence of a song as a leitmotif and by means of a dense network of emotional words and their variants, which is stretched over the entire text, originating from the same opposition 'hatred' vs. 'love', that determines those verses.

DIETER HEIMBÖCKEL, *Gespenster-Geschichte. Theodor Storms Der Schimmelreiter*

Theodor Storms *Der Schimmelreiter* gerät in dem vorliegenden Beitrag als Kreuzungspunkt unterschiedlicher Geschichten in den Blick. Dabei überlappen sich diese Geschichten so weit, dass man mitunter nicht mehr so recht weiß, ob man es noch mit Realität oder schon mit Fiktion zu tun hat. Das gilt selbst für die Geschichte des Beiträgers, der sich erlaubt, seine eigene Familiengeschichte zum Ausgangspunkt der Analyse zu nehmen. Damit wird eine Spur verfolgt, die den zwischen Dichtung und Wahrheit changierenden Mythos des Schimmelreiters danach befragt, was sich in ihm untergründig fortschreibt, obwohl sich dieses

untergründige Narrativ gar nicht im Verborgenen bewegt. Denn dass es in der Novelle gespenstisch und mit dem Teufel zugeht, daraus macht sie ebenso wenig einen Hehl wie aus dem Umstand, dass es sich bei dem Schimmel-Verkäufer um einen Slowaken handelt.

PAOLA GHERI, *„Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit“*. *Geschichte und Erzählung in Anna Seghers Der Ausflug der toten Mädchen*

Die Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943-44) – das einzige literarische Werk von Anna Seghers mit deutlich autobiographischem Hintergrund – behandelt die akuten Fragen der Gegenwart der Autorin, die sich als deutsche Exilantin in Mexiko befindet; sie wählt dafür die Form einer imaginären Zeitreise zurück in ihre eigene Jugend. Anhand komplexer Erzählstrategien, in denen die Zeitebenen sowie die unterschiedlichen Bewusstseinschichten der Ich-Erzählerin miteinander verschränkt werden, ruft Seghers dramatische Momente der deutschen Geschichte auf, die die Jugend der jetzt erwachsenen Erzählerin geprägt haben (der 1. Weltkrieg, die Naziherrschaft, die Judenverfolgung, der 2. Weltkrieg) und verarbeitet sie literarisch.

TOMAS SOMMADOSSI, *Momentaufnahmen chinesischer Zeitgeschichte in der deutschen Exilliteratur*

Susanne Wantoch (1912-1959) und Mark Siegelberg (1895-1986) zählen zu den schätzungsweise 17.000 bis 20.000 mitteleuropäischen Juden, die in der letzten Vorkriegsphase (1938/39) den langen Weg nach China auf sich nahmen, um sich zum letztmöglichen Zeitpunkt vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu retten. Ihre zeithistorischen Schriften, um die es in diesem Beitrag geht, stellen einmalige Zeugnisse der Exilliteratur dar: Mit ihrem komplementären Fokus auf chinesische Umbrüche im Spannungsfeld von Bürgerkrieg und japanischer Okkupation ergänzen sie die literarische Reflexion in deutscher Sprache über die ostasiatische Front des Zweiten Weltkriegs um aufschlussreiche, originelle Perspektiven. Neben einer biografischen Einordnung der Autoren gilt das Augenmerk Siegelbergs Drama *Das zweite Gesicht* (1942) und Wantochs Roman *Nan Lu. Die Stadt der verschlungenen Wege* (1948).

CARLA SWIDERSKI, *Das Spannungsfeld von Geschichtsschreibung und historischer Dichtung in Hermann Brochs Die mythische Erbschaft der Dichtung*

Hermann Broch betrachtet in seinem Essay *Die mythische Erbschaft der Dichtung* das Verhältnis von Geschichten und Geschichte. Mit der rationalen Weltansicht in der Aufklärung sei ein übergeordneter Sinn, der die Gesellschaft zusam-

menhalte, verlorengegangen, so Brochs These. Die fehlende Berücksichtigung des menschlichen Bedürfnisses nach Sinn und emotionaler Ansprache seien Angriffspunkte für Demagogie und Ideologie. Erscheint die Gegenwart als unübersichtlich und zu komplex, sind Gesellschaften anfällig für Mythen. Diese haben die Fähigkeit, die Emotionen zu kanalisieren und versprechen ein Deutungsangebot, welches das Weltgeschehen auf simple Erklärungen reduziert. In dem Artikel wird nachgezeichnet, wie Broch die Reflexion über den Menschen mit dem Beziehungsdreieck von Mythos, Geschichtsschreibung und historischer Dichtung verbindet.

GIANCARMINE BONGO, *Bevor sich die Zeit verzweigt. Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichte bei Celan*

Bei Celan (exemplarisch bereits in seinem bekanntesten Gedicht, *Todesfuge*) ist der Versuch offensichtlich, das Verhältnis von Geschichte und Dichtung nicht einfach zu thematisieren, sondern angesichts der unermesslichen Katastrophe, die die Menschheit mit dem Holocaust erlebt hatte, auf neue, unerhörte Weise wieder herzustellen. Im Gegensatz zur sogenannten 'Holocaust-Lyrik', die sich durch die "Hinwendung zu den Opfern" auszeichnete und mit diesem Gestus danach strebte, die Untergegangenen der Vergessenheit zu entreißen, sie gewissermaßen posthum zu retten, wählt Celan in seiner Dichtung nicht die Form des Persönlichen, des Individuellen – wohl in dem Bewusstsein, dass eine solche Form der Gewaltigkeit der Ereignisse nicht gerecht würde und es nicht erlaubt hätte, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, um mit Adorno zu sprechen.

In der *Todesfuge* sowie in anderen, insbesondere in den ersten Nachkriegsjahren verfassten Gedichten Celans, kommt vielmehr eine kühne, radikale, an die Dichtung gestellte Forderung zum Ausdruck: Es geht darum, die geschichtlichen Ereignisse *unmittelbar* darzustellen, d.h. in ihrem *umfassenden* Charakter, in dem, was ihre Bedeutung bzw. Bedeutungslosigkeit eigentlich ausmacht und ihre Erfahrung bestimmt. Diese außerordentlichen geschichtlichen Ereignisse sollen sozusagen auch dichterisch einfach für sich stehen, ohne sich in Mythos, in Erlebnis, in Gefühle umzuwandeln, und zwar, (um Celans eigene Wort zu bemühen), ohne dass "sich die Zeit verzweigt".

KLAUS-MICHAEL BOGDAL, *"Man darf sich also nicht erinnern, wenn man leben will". 1945: Narrative eines historischen Epochenumbruchs*

Der Aufsatz geht am Beispiel des posthum veröffentlichten Romans *Cäsar 9* von Erich Grisar der Frage nach, inwieweit die Autoren der ersten Stunde in der Lage waren, mit denen ihnen zur Verfügung stehenden literarästhetischen Mitteln Epochendifferenzen wahrzunehmen. Welche Geschichten werden aus der Fülle der Geschehnisse zur Geschichte verdichtet bzw. mit der Markierung historisch

bedeutsam oder historisch repräsentativ versehen? Aus heutiger Perspektive gewähren Werke wie *Cäsar 9* und die in ihnen gestalteten Narrative Einsicht darin, wie in der Phase unmittelbar nach Kriegsende und damit nach der Entmachtung des nationalsozialistischen Terrorregimes ein historisches Bewusstsein der eigenen Gegenwart heranwächst – oder ausbleibt.

GIUSI ZANASI, *Geschichte und 'Phantasie': Eine Narration über Neapel*

Die Verf. analysiert ein Essay des bekannten Schriftstellers Raffaele La Capria (*L'armonia perduta*, 1986) über das Schicksal seiner Geburtsstadt nach dem tragischen Zusammenbruch der Neapolitanischen Republik 1799: Infolge dieses traumatischen Erlebnisses, das die *aurea aetas* der Aufklärung abschloss, wurde – so der Autor – versucht, die 'verlorene Harmonie' durch die soziokulturelle Fiktion der *Neapolitanität* und ihre kollektive Inszenierung am Leben zu halten. Damit habe sich aber Neapel außerhalb der Modernität bzw. der Geschichte positioniert.

Der Beitrag fokussiert diese Interpretation des Verfalls der Stadt und verweist dabei auf einige sich daraus ergebende Reflexionen über das Verhältnis zwischen Geschichte und Literatur.

ANDREA GREWE, *Formen des historischen Erzählens in Cécile Wajsbrots Romanen Mariane Klinger und La Trahison*

In der französischen Literatur findet seit den 1980er Jahren ein 'retour au récit' statt, der von einem 'retour de l'histoire' begleitet wird. Dieser Richtung gehört auch die aus einer jüdischen Familie stammende Autorin Cécile Wajsbrot an, die sich vor allem in ihren in den 1990er und 2000er Jahren entstandenen Erzähltexten zentralen Momenten der jüngsten europäischen Geschichte wie der Vernichtung der Juden und der Teilung Deutschlands gewidmet hat. Erstmals manifest wird dies in dem Roman *Mariane Klinger* (1996), der – so die These – zusammen mit *La Trahison* (1997) ein Diptychon bildet, in dem die individuelle wie kollektive Verdrängung der Shoah und die Problematik ihrer literarischen Vergegenwärtigung thematisiert werden. In der Uneinholbarkeit der Katastrophe durch die Generation der Nachgeborenen radikalisiert sich hier die Schwierigkeit jedes historischen Erzählens, d.h. die Unmöglichkeit der Rekonstruktion der Vergangenheit.

SUSANNE SCHLÜNDER, *Paradigmen der Zeugenschaft: von der 'novela testimonio' zu Jorge Semprún*

Ausgehend von der vor allem in der Karibik und in Zentralamerika verbreiteten literarischen Tradition des *testimonio*, des Zeugnistextes, erörtert der Beitrag verschiedene Merkmale von Zeugenschaftstexten dies- und jenseits des Atlantiks.

Zu diesen gehören das spezifische Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität zum einen und die – in lateinamerikanischen Kontexten deutlicher zum Vorschein kommende – Geprägtheit durch Erinnerungspolitiken und Memoriaregime. Vor diesem Hintergrund und mit Bezug auf den problematischen Status des Zeugen, der als einziger den Wahrheitsgehalt seiner Ausführungen garantieren kann, analysiert der Beitrag literarische Memoriapraktiken in Jorge Semprúns *Schreiben oder Leben*. Diese, so zeigt sich, berühren das Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität, das dem Zeugnis innewohnt und quert zeitgenössische, politisch verordnete Erinnerungspolitiken.

ULRIKE BÖHMEL FICHERA, *Erlebte Geschichte: Julia Francks Die Mittagsfrau*

Der Roman erzählt vom Leben der deutsch-jüdischen Helene Würsich in der Zeit von 1910 bis 1945, das sich als stark von der historischen Situation (Drittes Reich und Judenverfolgung) beeinflusst erweist. Kontrastiert wird die chronologische Entwicklung der Protagonistin in der Binnenhandlung durch den Rahmen, der mit einer *unerhörten* Begebenheit einsetzt – Würsich verlässt 1945 ihren kleinen Sohn auf einem Bahnhof in den Wirren der Flucht aus dem Osten – und aus der Perspektive dieses Sohnes wiedergegeben wird.

Aus einer bewusst weiblichen Sicht in kühler distanzierter Sprache formuliert, verweist die Erzählung wiederholt nicht nur auf geschlechtsspezifische, weibliche Gewalterfahrungen, sondern auch auf generationsbedingte Traumata, die auf die nachfolgenden Generationen übertragen werden und damit im kulturellen Bewusstsein der Deutschen weiterwirken.

LUCIA PERRONE CAPANO, *Remontagen der Geschichte(n) in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther und Natascha Wodins Sie kam aus Mariupol*

Der Beitrag geht der Frage nach, wie Geschichte für Nachgeborene vergegenwärtigt werden kann und welche transnationalen Narrative und Erinnerungsräume daraus entstehen können. In Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014) und in Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol* (2017) werden aktives Erinnern, schöpferische Aneignung der Vergangenheit und ihrer Geschichte(n) propagiert. Die Autorinnen begeben sich auf die Spuren ihrer vom Krieg und von den Verheerungen des 20. Jahrhunderts geprägten Familien und loten dabei einen Weg zwischen Fiktion und Authentizität aus, der zugleich die Möglichkeiten der Literatur für das Verständnis historischer Vergangenheit zum Vorschein bringt. Die Bücher bieten das gesammelte Material in offener, hybrider und vielfach miteinander verknüpfter Weise dar. So können sie zuvor nicht gesehene, unerwartete oder verdrängte Geschichten und Erinnerungen eröffnen.



MATTHIAS N. LORENZ, *Erinnerungslücken. Zeitgeschichte in der gesamtdeutschen Literatur am Beispiel rechter Gewalt. Eine erste Bestandsaufnahme*

This paper asks for the literary altercation with the xenophobic terror in early reunified Germany and presents a first try of an inventory. Studies in German cultural memory do have a special focus on literature, but the bibliography of works dealing with right wing violence is short: Neo-Nazis nearly do not appear in German novels. Some of them can be found in social panoramas of eastern Germany, but they are unanimously characterized as ridiculous youngsters. So far, German literature did not address the problem of right-wing violence in the 90ies, especially its victims stay invisible. The few exceptions to the collective silence, i.e. members of the famous 'Gruppe 47' like Günter Grass or Martin Walser, often extenuate the perpetrators as victims of the reunification process or of a German tendency of overemphasizing German guilt. The paper shows some of the strategies of avoiding a critical examination of right-wing violence, including the rejection of empathy for the victims of racist attacks.

HANNAH STOLLMAYER, *"Die Vorfahren wissen alles". Die Inszenierung Fin de Mission / Ohne Auftrag leben des kainkollektivs und Othni Theaterlabors im Zeichen der Zeitgenossenschaft*

Der Artikel verhandelt die transnationale Inszenierung *Fin de Mission / Ohne Auftrag leben* des deutschen kainkollektivs und kamerunischen Othni Theaterlabors in Hinblick auf die Darstellung des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart. Im Zentrum der Inszenierung steht die Frage danach, wie Geschichte in die Gegenwart hineinwirkt und wer die Verantwortung für Taten aus der Kolonialgeschichte Kameruns gegenwärtig trägt. Die vergangenen Geschehnisse und vermeintlich abgeschlossenen

Ereignisse werden als latent fortbestehend verstanden. Dabei werden nicht die Konsequenzen historischer Ereignisse fokussiert, sondern die Forderung nach einer allgemeinen gesellschaftlichen Anerkennung und akuten gemeinschaftlichen Aneignung der Geschehnisse wird laut. Anhand der Denkfigur der Zeitgenossenschaft nach Giorgio Agamben, stellen exemplarische Analysen ausgewählter Szenen die Verschiebung einer linearen zugunsten einer ambiguen Auffassung von Zeitlichkeit dar, die Vergangenes auf der Bühne wieder aufleben lässt.

CARLA RIVIELLO, *The Miracles of the Old English Andreas among Magical Wonders*

In the Old English *Andreas* a series of prodigious events shows the power of Christ, the doctrine's truth and the necessity of the conversion as the only alter-

native to salvation. The analysis of the most important miraculous events reveals the fertile cultural richness of the poem. The typological interpretations identify explicit allusions to the stories of Old Testament or to the patristic literature; at the same time we can clearly identify *topoi* and stylistic elements of the Old English poetic diction. The narrative is easily enjoyable and the events are suspended on the fine line that separates marvels, magic and miracles.

LETIZIA VEZZOSI, Him biþ sona wel. *Changes in the communicative pact between healer and patient in Old English and Middle English charms*

In the Middle Ages, magic and magical rituals were a fundamental part of curing, such practice being inherited from ancient medicine and re-enforced by the Christian *Weltanschauung*. This state of affairs only partly changed with the rise of university education, as shown by the increase in the number of collections of medical recipes, several of which are of an unquestionably magic character. However, a certain scepticism arose towards at least some forms of magic. Given that charms are meant to be performed, and their success depends not only on the performance of ritual communication, but mainly on the belief that they will work, the present paper aims to investigate the linguistic features which might reveal a change of attitude towards the use of magical practises as healing remedies. The analysis focuses on stance markings, namely linguistic choices that indicate the evaluation of the practice on the part of the writer (and possibly of the patient and the practitioner) in a corpus of Middle English charms ranging from the thirteenth century to the end of the fifteenth century.



## INDICE DEGLI AUTORI

ULRIKE BÖHMEL FICHERA, Università di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi umanistici / Letteratura tedesca (ulrike.bohmel@unina.it)

KLAUS-MICHAEL BOGDAL, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft / Germanistik (klaus\_michael.bogdal@uni-bielefeld.de)

GIANCARMINE BONGO, Università di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi umanistici / Lingua tedesca (giancarmine.bongo@unina.it)

PAOLA GHERI, Università di Salerno, Dipartimento di Studi umanistici / Letteratura tedesca (pgheri@unisa.it)

ANDREA GREWE, Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft / Romanistik (andrea.grewe@uni-osnabrueck.de)

DIETER HEIMBÖCKEL, Universität Luxemburg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität (dieter.heimboeckel@uni.lu)

BERNHARD-ARNOLD KRUSE, Università di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi umanistici / Letteratura tedesca (bernhardarnold.kruse@unina.it)

MATTHIAS LORENZ, Universität Bern, Institut für Germanistik (matthias.lorenz@germ.unibe.ch)

STEFAN NIENHAUS, Università di Salerno, Dipartimento di Studi umanistici / Letteratura tedesca (snienhaus@unisa.it)

LUCIA PERRONE CAPANO, Università di Foggia, Dipartimento di Studi umanistici, Lettere, Beni Culturali, Scienze della Formazione / Letteratura tedesca (lucia.perronecapano@unifg.it)

CARLA RIVIELLO, Università della Calabria, Dipartimento di Studi umanistici / Filologia Germanica (carla.riviello@unical.it)

SUSANNE SCHLÜNDER, Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und  
Literaturwissenschaft / Romanistik (susanne.schluender@uni-osnabrueck.de)

TOMAS SOMMADOSSI, Freie Universität Berlin, Friederich-Schlegel-  
Graduiertenschule (tomas.sommadosi@fu-berlin.de)

HANNAH STOLLMAYER, Universität Hamburg/ Institut für Germanistik  
(hannah.stollmayer@gmail.com)


CARLA SWIDERSKI, Universität Hamburg/ Institut für Germanistik (carla.  
swiderski@studium.uni-hamburg.de)

LETIZIA VEZZOSI, Università di Firenze, Dipartimento di Formazione,  
Lingue, Intercultura, Letteratura e Psicologia / Filologia Germanica  
(letizia.vezzosi@unifi.it)

GIUSI ZANASI, Università di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Studi  
letterari, linguistici e comparati / Letteratura tedesca (gzanasi@unior.it)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018

*Abbonamento annuo:* Italia € 35,00 - Estero € 50,00.

Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN:  
IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa  
oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399;   
Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT

PAOLO LOFFREDO EDITORE S.r.L.

E-mail: [paololoffredoeditore@gmail.com](mailto:paololoffredoeditore@gmail.com)

[www.loffredoeditore.com](http://www.loffredoeditore.com)

---

Impaginato presso Graphic Olisterno, via A. Diaz, 113 - Portici (Napoli)  
stampato presso Grafica Elettronica srl, via B. Cavallino 35/G - Napoli

