

Der Sonderweg in der Postmoderne

Zum Identitätsdiskurs in bundesdeutschen Romanen bis 1989

De *Sonderweg* in het postmodernisme. Het identiteitsdiscours in West-Duitse romans tot 1989
(met een samenvatting in het Nederlands)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van
doctor aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus,
prof.dr. G.J. van der Zwaan,
ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te
verdedigen op
maandag 6 februari 2012 des middags te 12:45 uur

door

Robert Haak

geboren op 27 juni 1972
te Dronten

Promotor: Prof.dr. J.W. Bertens

Co-promotoren: Dr. F. Ruiter
Dr. E.W. Van der Knaap

Für Martje

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	7
	Einführung	9
1	Die politische Neukonstruktion kollektiver Identität zwischen Krieg und Wiederaufbau	12
2	Was ist deutsch? Zu den Grundlagen deutscher Identität	25
3	Identitätsfragen in der deutschen Literatur der ersten Generationen nach 1945: Böll, Koeppen, Grass, Johnson, Walser	39
4	Postmoderne und Identität	86
5	Arno Schmidts <i>Nobodaddy's Kinder</i> (1963): frühes Zeugnis einer radikalisierten (Post)Moderne	108
6	Peter O. Chotjewitz: <i>Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge</i> (1968)	128
7	<i>Keiner weiß mehr</i> : Rolf Dieter Brinkmanns literarische Auskotz-Befreiung an der Schwelle zur Postmoderne	164
8	“Ich urteile sprachlich immanent.” Zu Heißenbüttels <i>Projekt Nr. I. D'Alemberts Ende</i> (1970)	210
9	‘Wahre’ Tugenden der Menschheit, auch für Deutsche; zu Peter Sloterdijks <i>Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie</i> (1985)	252
10	Hanns-Josef Ortheils <i>Schwerenöter</i> (1987): eine Anleitung für die individuelle Identitätssuche	283
11	Postmodernes Schreiben und deutsche Identität in der Bundesrepublik	310
	Literaturverzeichnis	315
	Samenvatting	343
	Biografie	346

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung entstand im Rahmen eines von der Niederländischen Organisation für Wissenschaftliche Forschung (NWO) subventionierten Forschungsprojektes über kulturelle Identität und postmodernes Schreiben („Culturele identiteit en postmodern schrijven“), an dem sich auch das Forschungsinstitut für Geschichte und Kultur (OGC) der Universität Utrecht beteiligt hat. Ohne die Unterstützung dieses Institutes wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen. Betreut hat sie mein Promotor Prof. Dr. J.W. Bertens, dem ich für seine Geduld, sein Vertrauen und seine einsichtigen Hinweise und Bemerkungen Dank schulde. Danken möchte ich auch den beiden Koreferenten Herrn Dr. F. Ruiter und Herrn Dr. E.W. Van der Knaap, die durch ihren kritischen Blick und ihre konkreten und praktischen Vorschläge den Entstehungsprozess dieser Forschungsarbeit wesentlich vorangetrieben haben.

Eine Promotionsarbeit kann nur dann entstehen, wenn ihr langsames Wachsen von vielen auf unterschiedlichste Weise immer wieder unterstützt wird. In den Jahren, in denen sie entstanden ist, haben viele Menschen mir ihre Hilfe angeboten. Ihnen allen bin ich dafür sehr dankbar. Unter anderen gilt mein Dank meinen Eltern, Henk und Nel Haak, meinen Schwiegereltern, Jacques Vande Ginste und Hilde Plancke, meiner Schwester Sandra und ihrem Mann John, Tcha und Dorka, Peter Dejas, Direktor des Orpheusinstitutes in Gent, Frau C. Zittlau – für eine, in ihren Worten, außergewöhnliche Schnapsidee –, Frau M. Metzger, Sil und Roland Glaser und den Mitarbeitern des Goethe-Institutes in Freiburg.

Vor allem jedoch möchte ich an dieser Stelle meiner Frau Martje und unseren drei Söhnen, Casper, Boris und Aleksander, dafür meinen Dank aussprechen, dass sie es so lange ausgehalten haben, mich mit diesem fast unersättlichen ‚Geisteskind‘ zu teilen. Ihre Unterstützung bildet das Fundament dieser Doktorarbeit.

Hinterzarten im Februar 2012

Robert Haak

Einführung

Gut zwanzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges traf sich die Gruppe 47 in Princeton zu ihrem jährlichen Treffen. Angewidert hörte sich der noch junge Peter Handke, der selber auch aus eigenem Werk vorgetragen hatte und überhaupt zum ersten Mal auf einer Tagung der Gruppe anwesend war, die Lesungen und die Kommentare an, warf den Autoren dann "Beschreibungsimpotenz" vor und beklagte sich offen darüber, dass in der deutschsprachigen Literatur "hinter jeder Rose irgendwie auch Auschwitz auftauchen"¹ müsse – was von dem Rest der Gruppe dann gar nicht widersprochen wurde.

Diese Feststellung Handkes ist als Kommentar zu den literarischen Entwicklungen im deutschsprachigen Raum in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten anzusehen. Gerade aus der westdeutschen Nachkriegsliteratur ist das Thema 'Auschwitz' kaum wegzudenken; die Bücher der neuen Schriftstellergeneration kreisen um Themen wie Krieg, Judenverfolgung, grausame Kriegsverbrechen, persönliche und nationale Schuldfragen oder die Neuorientierung nach 1945, für die der Begriff 'Auschwitz' stellvertretend eingesetzt wird, und man fragt sich vor diesem Hintergrund, was 'Deutschsein' jetzt noch bedeuten kann – und soll.

Es sind als modern eingestufte Nachkriegsautoren wie Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen, Günter Grass, Uwe Johnson oder Martin Walser, die in ihrem literarischen Werk auf diese Frage eingehen. Hauptsächlich mit diesen fünf Autoren, ihren Romanen, ihrem literaturkritischen Werk, ihren Essays befasst sich der erste Hauptteil dieser Untersuchung. In ihm geht es um die Frage nach dem neuen deutschen Selbstbewusstsein, das mit der Vergangenheit fest verbunden ist und zu dessen Konstruktion die modernen Nachkriegsautoren einen wesentlichen Beitrag geleistet haben. Untersucht wird, wie dieser Beitrag aussieht. Dazu wird eine Einteilung nationaler Identitätskonstruktionen des Soziologen Bernhard Giesen herangezogen, der in ihnen nach dem Krieg zwei grundverschiedene Fundamente und Orientierungen ausmacht: den 'Holocaust' und das 'Wirtschaftswunder'.

Seit 1945 kreisen sich Debatten um die deutsche Identität einerseits um Perspektiven auf die Gegenwart und die Zukunft ('Wirtschaftswundernation'), andererseits um den Blick auf die Vergangenheit als Warnung für die Zukunft ('Holocaust'). Gerade auf dieser letzten Seite beteiligen sich viele Schriftsteller mit ihrem Werk an der Gestaltung eines neuen (west)deutschen Selbstbewusstseins, auf

¹ Handkes Rede wurde abgedruckt in Richter 1997, S. 130.

der anderen herrscht ein pragmatischer Fokus auf die Gegenwart vor, den zum Beispiel die beiden Politologen Rüdiger Thomas und Werner Weidenfeld 1999 in dem von Weidenfeld und Karl-Rudolf Korte herausgegebenen *Handbuch zur deutschen Einheit* beschreiben. In ihm wird versucht, Stichworte deutscher Nachkriegsgeschichte vor dem Hintergrund der Jahreszahlen "1949 – 1989 – 1999" zusammenfassend auf den Punkt zu bringen. In dem von ihnen verfassten Beitrag unter dem Titel "Identität" behaupten sie, die kollektive Identität gestalte sich "als Amalgam aus Gedächtnisstoff, Gegenwartserfahrung und Zukunftsprojektion",² lassen dann aber in ihrer Besprechung deutscher Nachkriegsidentität die historische Perspektive fast gänzlich außer Acht und beschränken sich auf Gegenwart und Zukunft.³ Für moderne Autoren wäre jedoch Identität ohne diesen Blick auf die (jüngste) Vergangenheit gar nicht denkbar, und so spielten in ihrem Werk die nationalsozialistische Diktatur und deren Folgen eine herausragende Rolle – als Mahnung an die Zeitgenossen.

In dieser Funktion war (und ist) der Themenkomplex 'Auschwitz' ein ständiger Begleiter bundesrepublikanischer Geschichte, wie etwa das Buch *Schreiben nach Auschwitz* (1989), herausgegeben von Peter Mosler, oder Eberhard Rathgeb's Studie *Deutschland kontrovers. Debatten 1945 bis 2005* (2005) zeigen. Das Thema ist, auch fast 50 Jahre nach dem Ende des Krieges hochaktuell: Aleida Assmann und Ute Frevert deuten 1999 rückblickend daraufhin, dass "die Erinnerung an den Nationalsozialismus [...] nicht in toten Ritualen und Museen aufgehoben"⁴ wurde, löste sie doch immer wieder Auseinandersetzungen und Debatten aus. Man denke nur an die kritischen Stimmen und bohrenden Fragen vieler Intellektuellen in den fünfziger Jahren, die Protesthaltung in den sechziger und siebziger Jahren, den Historikerstreit in den Achtzigern, die Kontroverse um Äußerungen des Historikers Daniel Goldhagen, die gesellschaftlichen Diskussionen um den Bau des Berliner Holocaustdenkmals oder etwa Martin Walsers Reaktionen darauf,⁵ um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Gerade über die auch literarische Aktualität der Thematik hatte Handke sich 1966 aber aufgeregt: er wollte stattdessen eine radikale Hinwendung zu direkten und kritischen Alltagsbeschreibungen. Handke ist Exponent einer neuen Schriftstellergeneration, die auf sich aufmerksam macht und die einem neuen

² Thomas/Weidenfeld 1999, S. 430.

³ Vgl. dazu auch Weidenfelds Ausführungen in *Deutschland. Trendbuch*, in dem er auf den Bedeutungskomplex Geschichte und Identität eingeht. (Korte/Weidenfeld 2001, S. 29-58).

⁴ Assmann/Frevert 1999, S. 292.

⁵ Vgl. die von Eberhard Rathgeb gesammelten Texte in Rathgeb 2005 und auch Korte/Weidenfeld 2001, S. 30ff.

gesellschaftlichen "Paradigma"⁶ entstammt: das der Postmoderne, das in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren auch die westdeutsche Literatur geprägt hat.

Die vorliegende Untersuchung möchte – nach einer kurzen Übersicht über die deutsche Postmodernedebatte und vor dem Hintergrund politischer Konstruktionen kollektiver Identität und zeitgenössischer Beiträge zum Identitätsdiskurs – der Frage nachgehen, welche Rolle postmoderne Literatur aus der Bundesrepublik in diesem Diskurs gespielt und inwiefern der Umgang einiger ausgewählter, als postmodern eingeschätzter Autoren mit Fragen einer kollektiven bundesrepublikanischen Identität eine nähere Bestimmung des Begriffes 'Postmoderne' in der westdeutschen Literatur möglich macht. Analysiert werden dazu sechs Romane: Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder* (1963), Peter O. Chotjewitz' *Die Insel* (1968), Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (1968), Helmut Heißenbüttels *Projekt Nr. I. D'Alemberts Ende* (1970), Peter Sloterdijks *Der Zauberbaum* (1985) und Hanns-Josef Ortheils *Schwerenöter* (1987). Schmidt gilt in dieser Reihe eher als Vorbereiter der Postmoderne in Deutschland, die anderen fünf und ihre hier untersuchten Werke werden in der Forschungsliteratur immer wieder der Postmoderne zugerechnet. Dass keine Autorinnen vertreten sind, lässt sich dadurch motivieren, dass postmoderne Romane in der Bundesrepublik zwischen 1945/49 und 1989 – denn das sind die Werke, das Land und der Zeitraum, auf die sich diese Untersuchung beschränkt – hauptsächlich von Männern geschrieben worden sind. Den Analysen folgt eine abschließende Betrachtung über postmodernes Schreiben und (westdeutsche) Identität.

⁶ Lützel 1997a, S. 119.



Die politische Neukonstruktion kollektiver Identität zwischen Krieg und Wiederaufbau

Die Alliierten und die Deutschlandfrage

Während Adolf Hitler Anfang der vierziger Jahre vielleicht noch an den Endsieg im Zweiten Weltkrieges glaubte, konzipierten sowohl Deutsche wie Alliierte mögliche Pläne für ein zukünftiges Deutschland, in dem Hitler und die Seinen entmachtet und bestraft werden würden und die demokratischen Kräfte die Macht an sich zu reißen hatten.

Auf alliierter Seite herrschte im Anlauf des Krieges noch Undeutlichkeit und Uneinigkeit in Bezug auf die Lage in Deutschland und die Zukunft Europas vor. Betonten die Vereinigten Staaten immer wieder ihren isolierten, auf sich selbst bezogenen Neutralitätsstatus, so zögerte die Sowjetunion nicht, sich einen Großteil Polens mittels des Molotow-Ribbentrop-Pakts (1939) zuzusichern, und Großbritannien verhandelte seinerseits auf unermüdliche Weise mit den Machthabern in Deutschland im Sinne der britischen "Appeasement"-Politik.

Ein erster gemeinsamer Ausgangspunkt internationaler Politik, der unmittelbar auch die Deutschlandfrage betraf, wurde auf der Atlantikcharta im August 1941 erreicht. Es trafen sich der amerikanische Präsident Franklin D. Roosevelt und der britische Premierminister Winston Churchill mit dem Ziel, die Grundsätze ihrer künftigen Nachkriegspolitik festzulegen.¹ Beschlossen wurde ein Acht-Punkte-Programm, in dessen Mittelpunkt die Selbstbestimmung der Völker und Staaten, größtmögliche Sicherheit und Frieden im weitesten Sinne standen. Die Charta war ein erstes deutliches Zeichen dafür, dass die Vereinigten Staaten sich bereit erklärten, ihre Insel der Neutralität zu verlassen, und sich mit anderen Nationen in internationaler Zusammenarbeit gegen die Achsenstaaten Deutschland, Japan und Italien zu verbinden. Einige Grundsätze der Abschlusserklärung beziehen sich denn auch ausdrücklich auf diese Mächte und ihre Angriffspolitik und damit

¹ Vgl. Jordan/Lenz 1996, S. 44f.

auch auf die zu führende Deutschlandpolitik: die Tyrannei des Nationalsozialismus sollte endgültig vernichtet werden, man sah die Notwendigkeit einer internationalen Friedensordnung ein, Aggressorstaaten waren zu entwaffnen, und die Pflege der Sicherheit in der Welt sollte eine internationale Pflicht beinhalten.²

Die Stärke, aber auch die Schwäche der Atlantikcharta lagen in ihrem allgemeinen, generalisierenden Charakter, der zwar an der Basis von VN und UNO stand, aber auch leicht durchschaubare, opportunistische Interpretationsmöglichkeiten möglich machte.³ Gerade unter dem Druck verschiedener Interpretationen und Definitionen wurde die Koalition geschwächt, und es brauchte noch einige Gipfeltreffen, bevor überhaupt von einer relativ stabilen internationalen Zusammenarbeit die Rede sein konnte.

Im November und Dezember 1943 trafen sich Churchill, Roosevelt und Stalin in Teheran. Besprochen wurde einerseits die Besetzung Deutschlands und die Errichtung der späteren Besatzungszonen, andererseits bemühte man sich auch, die internationale Sicherheit auf längere Zeit zu garantieren, und rief zu diesem Zweck eine Weltfriedensorganisation ins Leben.

Schon im Vorfeld der Konferenz wurde deutlich, dass bei den Alliierten kein Zweifel darüber bestehen konnte, wer in Europa die alleinige Kriegsschuld und die damit verbundene Last der Reparationen zu tragen hatte. Von den Konferenzteilnehmern in Teheran wurde dementsprechend die unausweichliche Konsequenz betont, Deutschland militärisch zu besetzen, aufzuteilen, und Kriegsreparationen zahlen zu lassen.⁴ Daneben wollte man Deutschland nicht nur wirtschaftlich, sondern auch militärisch vollständig und auf Dauer brechen, damit die Wurzeln des Nationalsozialismus endgültig vernichtet werden könnten. Konkrete Pläne und Entwürfe wurden in Teheran noch nicht beschlossen, im Februar 1945 jedoch trafen sich Roosevelt, Stalin und Churchill, erneut, nun in Jalta, und die auf diesem Gipfeltreffen getroffenen Beschlüsse bilden – zusammen mit den Ergebnissen der Potsdamer Konferenz – das Modell für den späteren Umgang der Siegermächte mit dem von ihnen geschlagenen und besetzten Deutschen Reich.

In seiner Besprechung der Konferenz von Jalta fasst Christoph Kleßmann die Hauptpunkte des offiziellen Regierungsabkommens zusammen: festgelegt wurden die vier Besatzungszonen, ein Kontrollrat in Berlin wurde eingerichtet als oberste interalliierte Verwaltungsinstanz, Nationalsozialismus und Militarismus waren mit einer totalen Entwaffnung und Entnazifizierung zu bekämpfen und Deutschland

² Vgl. ebenda, S. 45.

³ Vgl. Kleßmann 1991, S. 20.

⁴ Vgl. Görtemaker 1999, S. 20.

sollte dazu verpflichtet werden, Reparationen im gleichen Umfang wie die von ihm angerichteten Zerstörungen als Wiedergutmachung zu zahlen.⁵ Schienen diese Punkte noch dem Wunsch alliierter Zusammenarbeit zu entsprechen, so waren es wiederum Interpretationsunterschiede – etwa in Bezug auf die Reparationszahlungen – , die zu Rissen in der Koalition führten.

Und so standen viele der Probleme kurze Zeit später wieder hoch auf der Potsdamer Agenda, als die “Großen Drei” sich zu ihrem ersten Gipfeltreffen in Deutschland trafen. Es wurde eine Konferenz auf der Trennlinie zwischen Krieg und Frieden, zwischen einer alten Ordnung, die das Interbellum noch hatte beherrschen können, und neuen Machtverhältnissen in Europa und in der Welt. Die prangenden Deutschlandfragen, die Attlee, Truman und Stalin anzugehen hatten, bezogen sich auf die Gestaltung eines neuen Deutschlands, die Wiedergutmachung erlittenen Schadens durch das alte Reichsgebiet, die genauen Außengrenzen deutschen Territoriums, die Aufteilung des besetzten Gebietes und die Kompetenzverteilung zwischen den alliierten Mächten.⁶ Den Konferenzteilnehmern war es übrigens kaum möglich, die sich immer mehr abzeichnenden Differenzen zu verschleiern oder Kompromisslösungen zu erproben. Dass Kompromisse, wenigstens in den Formulierungen der Abschlusserklärung, dennoch gefunden wurden, hängt mit dem Willen zur Zusammenarbeit, den es in dieser frühen Nachkriegsphase bestimmt noch gab, zusammen; unübersehbar ist dennoch, dass der Kalte Krieg immer mehr Risse in der brüchig gewordenen Allianz verursachte.

Deutsche Nachkriegskonzepte: Vorbild Weimar

Trotz aller Schwierigkeiten, Kompromisslösungen zu finden, bildet das Potsdamer Abkommen die rechtliche Grundlage der *gemeinsamen* Deutschlandpolitik der Alliierten, wenn auch die Verbindlichkeit der Potsdamer Absprachen von den vier Mächten unterschiedlich beurteilt wurde – und zwar auf Grund der immer deutlicher zu Tage tretenden “Interessendivergenzen und politischen Konflikte”.⁷ Das Abkommen sollte dem geschlagenen Feind “den Aufbau einer demokratischen

⁵ Vgl. ebenda S. 29f.

⁶ Vgl. Kleßmann 1991, S. 31ff.

⁷ Vgl. ebenda. Während die Sowjetunion nicht müde wurde, Wiedergutmachung in Form von Reparationen zu fordern, sahen die Vereinigten Staaten hier vor allem Möglichkeiten, ihre wirtschaftlichen Interessen in Europa auszubauen. Frankreich, das erst Anfang August 1945 mit einer eigenen Besatzungszone Vollmitglied des Alliierten Kontrollrates wurde, war an den Besprechungen in Potsdam nicht beteiligt und hielt das Abkommen nur halbwegs für verbindlich.

und friedlichen Ordnung unter alliierter Kontrolle ermöglichen.“⁸ Dieser Ausgangspunkt, dem deutschen Volke die Möglichkeit zum demokratischen Wiederaufbau ihres Staates unter der Aufsicht der Besatzungsmächte zu bieten, konnte nur unter der Bedingung einer engen Zusammenarbeit zwischen Alliierten und Deutschen realisiert werden. Konzepte für Nachkriegsdeutschland fanden sich denn auch nicht nur auf alliierter Seite, sondern auch als Erneuerungsvorschläge von jenen Deutschen, die sich entweder im Exil, noch unter der Herrschaft des Nationalsozialismus oder in der Zeit zwischen dem Ende des Krieges und der Gründung der beiden deutschen Nachkriegsrepubliken für die demokratische Gestaltung eines deutschen Nachfolgestaates eingesetzt hatten. Auch diese Konzepte sind Teil der verschiedenen Gründungsetappen, die den Weg “zwischen Hitler und Adenauer”,⁹ wie es der Historiker Wolfgang Benz formuliert hat, markieren. In seinen *Studien zur deutschen Nachkriegsgesellschaft* zählt Benz nicht nur die in deutscher Geschichte einflussreichen demokratischen Traditionen auf, die in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielen, sondern versucht auch die unter anderem auf dieser Grundlage aufgestellten Zukunftskonzepte in Grundzügen zu erfassen. Er kommt zu der nicht überraschenden Einsicht, dass die Verfassung der Weimarer Republik am wirkungsvollsten die Ideen über die Form einer neuen Verfassung beeinflusst hat, und spricht sogar von einer “Grundtendenz, die dann auch die Verfassungsdiskussion in Deutschland bis in die Beratungen der Konstituante in Bonn hinein beherrschte.”¹⁰

Ein wichtiger Grund für dieses weit verbreitete Interesse für Weimarer Verhältnisse liegt in der Tatsache, dass die Abgeordneten im Parlamentarischen Rat zum größten Teil ihre ersten politischen Schritte in der Weimarer Republik gemacht hatten. Man wusste aus eigener Erfahrung, welche guten Absichten der Verfassung der neuen Republik 1918 zu Grunde gelegt worden waren, und wollte den demokratischen Staat nicht noch einmal rechten Kräften ausliefern. Es drängte sich die Ansicht auf, dass der Keim des Nationalsozialismus offenbar in dem demokratischen Nährboden der Republik unbehelligt hatte Wurzel schlagen können, was für die Gründungskommission 1949 bedeutete, dass man sich auf die Suche nach wirkungsvollen Sicherheitsmaßnahmen gegen derartiges Unkraut zu machen hatte: Erstens wollte man die schnelle Ablösung verschiedener Regierungen, die die Jahre zwischen 1918 und 1934 gekennzeichnet hatte, im zukünftigen Staat

⁸ Jordan/Lenz 1996, 375f.

⁹ Benz 1991

¹⁰ Ebenda, S. 12.

erschweren, indem man das so genannte "konstruktive Misstrauensvotum"¹¹ einführt. Zudem wurde die politische Macht des Bundeskanzlers gegenüber dem Parlament mittels der Richtlinienkompetenz vergrößert, und man erhoffte sich auch stabilere Regierungsperioden durch die Fünfprozentklausel, die Splitterparteien den Einstieg in den Bundestag erschweren sollte. Des Weiteren wurde die Position des Bundespräsidenten im Gegensatz zu der mächtigen Stellung des Staatsoberhauptes in Weimarer Zeiten auf eine repräsentative Funktion beschränkt. Und man entschloss sich zur Errichtung des Bundesverfassungsgerichts, das einem jeden die Möglichkeit bieten sollte, im Falle einer möglichen Verletzung seiner Grundrechte vor Gericht zu gehen.

Auf diese Weise versuchte man 1949 die äußeren Grundlagen für die Errichtung einer dauerhaften Demokratie zu schaffen. ‚Weimar‘ fungierte dabei einerseits als Kontrastfolie, als negativer Referenzpunkt, andererseits jedoch auch als einzige und aus dem Grund unausweichliche Referenzmöglichkeit innerhalb der geschichtlichen Entwicklung Deutschlands. Die Verfassung der Weimarer Republik galt und gilt nun mal als erste demokratische Verfassung auf deutschem Boden,¹² und auf ihr sollte weitergebaut, aus ihr sollte gelernt werden.

Deutsche Nachkriegskonzepte: Wirkungsmöglichkeiten

Dieser sowohl negative als auch positive Bezug auf Weimar ist in den Konzepten eines neuen Staates, die noch während des Krieges im Exil und im Deutschen Reich, aber auch kurz nach 1945 entstanden, leicht erkennbar. Dabei muss man in Bezug auf den Einfluss, den diese Zukunftspläne auf die Situation, in der sich der Parlamentarische Rat 1948/1949 befand, tatsächlich haben ausüben können, eindeutig zwischen der Periode vor Kriegsende und der Zeit danach unterscheiden. Denn mit dem von den Alliierten formulierten Auftrag zur Staatsgründung innerhalb der von ihnen festgelegten Grenzen, den die Siegermächte den Deutschen in den so genannten Frankfurter Dokumenten (01.07.1948) erteilten,¹³ verloren viele Konzepte aus der Kriegszeit und den ersten Nachkriegsjahren ihren anfänglichen

¹¹ Das "konstruktive Misstrauensvotum" bietet dem Bundestag die Möglichkeit, dem Bundeskanzler das Misstrauen auszusprechen und (mit der Mehrheit der Mitglieder im Bundestag) einen neuen Kanzler zu wählen. Vgl. auch Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Artikel 67.

¹² Vgl. Boldt 1988, S. 44.

¹³ Zugänglich sind die Frankfurter Dokumente über die gemeinsame Webseite des Deutschen Historischen Museums und der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/Nachkriegsjahre_erklaerungFrankfurterDokumente/index.html).

Anspruch, ein realistisches Konzept für die deutsche Nachkriegszeit darstellen zu können. Sie wurden "obsolet, weil sie den Forderungen des Tages nicht entsprachen."¹⁴ Aus diesem Grund kann von einer unmittelbaren Beeinflussung der Gründungsdebatten 1948-1949 durch die Verfassungs- und Aufbauvorschläge, die aus dem Exil oder dem deutschen Widerstand stammten, kaum die Rede sein. Sie gewähren jedoch wohl einen Einblick in die ersten Versuche auf deutscher Seite, gegenüber der nationalsozialistischen Herrschaft *und* vor dem Hintergrund der von innen ausgehöhlten Weimarer Republik überhaupt Alternativen zu formulieren, und bieten als solche unmissverständliche Hinweise auf kritische Einstellungen der Deutschen selbst Hitler und der Zukunft gegenüber.

Deutsche Nachkriegskonzepte: Widerstand in Deutschland

Schon seit den ersten deutlichen Zeichen einer Untergrabung der Weimarer Verfassungsbasis in den ersten Jahren der jungen Republik wurden im Bereich intellektueller Opposition Gegenentwürfe und Änderungsvorschläge aufgestellt, die sich nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten immer mehr auf ein zukünftiges Deutschland bezogen. Dieser deutsche Widerstand¹⁵ setzte sich keineswegs aus rein demokratisch ausgerichteten Kräften zusammen; die nationalkonservative Opposition besaß eine sehr kritische Stimme, auch auf sozialistischer Seite hatte das demokratische Prinzip schwere Angriffe zu erleiden, und in der Zentrumspartei setzten sich ebenso Ideen durch, die eine antiparlamentarische Umgestaltung der bestehenden Demokratie beinhalteten.¹⁶ Hans Mommsen fasst in einer Übersichtsdarstellung über Kontinuität politischer Haltungen zwischen Weimar und Bonn die Motive dieser weit verbreiteten antidemokratischen Haltung der späten zwanziger und der dreißiger Jahre zusammen. Sein allgemeines Urteil gilt der Haltung der Bevölkerung jener Zeit vor dem Hintergrund der sich durchsetzenden Militärdiktatur, welche durch die internen politischen Verhältnisse im Staat ermöglicht worden war. Mommsen: "Die Weimarer Republik hatte für die übergroße Mehrheit der Zeitgenossen jede innere Legitimation eingebüßt."¹⁷ Das galt für die politische Linke, wie Mommsen des Weiteren deutlich

¹⁴ Benz 1991, S. 35.

¹⁵ Vgl. für eine systematische Übersicht den Beitrag von Peter Steinbach "Der Widerstand gegen die Diktatur. Hauptgruppen und Grundzüge der Systemopposition." (S. 452-473) in Bracher/Funke/Jacobsen 1992, besonders S. 452ff.

¹⁶ Vgl. Mommsen 1988, S. 555, S. 561.

¹⁷ Ebenda, S. 561.

macht, die das Ende der Republik nur als totale Niederlage hatte auffassen können,¹⁸ aber auch für die nationalkonservativen Rechten, die von vornherein eine mögliche Rückkehr zur Weimarer Verfassungsordnung für ausgeschlossen hielten,¹⁹ eben weil Weimar durch ihre "Überdemokratisierung"²⁰ der Diktatur ausgeliefert worden sei. Diesen konservativen Oppositionellen schwebte demnach in ihren Vorschlägen die Möglichkeit vor Augen, mittels dezentralisierter Machtausübung und tiefgehender Selbstverwaltung den liberalen Parlamentarismus der Weimarer Republik zu bändigen. Mit ähnlichen Motiven vertraten auch die Linken dieses Selbstverwaltungsprinzip, wenn auch mit deutlicheren Verweisen auf demokratische Traditionen.

Ein gutes Beispiel für ein solches Programm, das sowohl die Weimarer Republik wie auch die Herrschaft der Nationalsozialisten hinter sich zu lassen versuchte, stellt das "Buchenwalder Manifest" des SPD-Politikers Martin Brill dar. Brill, Mitgestalter des demokratisch inspirierten Zehnpunkteprogramms der "Deutschen Volksfront" aus dem Jahre 1937, destillierte das im Konzentrationslager Buchenwald entstandene Manifest aus Diskussionen und Gesprächen politischer Häftlinge verschiedenster Gesinnung und schrieb es im April 1945 nieder.²¹ Der Text möchte an erster Stelle Ausdruck einer antifaschistischen Grundhaltung der im Diskussionskreis zusammengeschlossenen, selbsternannten "demokratischen Sozialisten" sein. Sie erstrebten, so lässt sich dem Manifest entnehmen, "einen neuen Typ der Demokratie", der auf der Massenwirkung des Selbstverwaltungsprinzips gründete und sich gegen einen "leeren, formelhaften Parlamentarismus" zu richten hatte. Die antifaschistische Grundhaltung und die Idee einer Basisdemokratie sollten in Form tiefgreifender Selbstverwaltung in antifaschistischen Organisationen, den sogenannten ‚Antifa-Ausschüssen‘, kombiniert werden, die tatsächlich seit dem Ende des Krieges in Deutschland vielerorts entstanden. Auf Grund dieser Basis sollte ein humaner, gerechter, friedfertiger, sozialistischer Einheitsstaat entstehen, dessen Erfolgchancen, gemessen an der weiten Verbreitung der Antifa-Ausschüsse, in den ersten Nachkriegsjahren vielversprechend waren.

Symptomatisch für die Widerstandskonzepte einer neuen Verfassungsordnung für Deutschland war jedoch ihre Wirkungslosigkeit unter alliierter Herrschaft und den von den neuen Mächten auferlegten politischen Strukturen; dass das "Buchenwalder Manifest" schließlich auch erfolglos blieb,

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Vgl. ebenda, S. 570.

²¹ Vgl. Benz 1991, S. 28.

illustriert diese Entwicklung. Nicht länger die idealistischen Konzepte einiger Intellektueller waren gefragt, sondern die praktischen Programme der neu zugelassenen politischen Parteien, die sich innerhalb der von den Alliierten stringent angegebenen Grenzen zu bewegen hatten. Und das bedeutete, dass die Weimarer Verfassung wiederum den Rang eines positiv zu beurteilenden Demokratiekonzepts erlangen konnte, was eher den Zukunftsvorstellungen deutscher Exilanten entsprach.

Deutsche Nachkriegskonzepte: Exil

Am wirkungsvollsten waren wohl jene Vorschläge, die von Deutschen als Teil der durch die Vereinigten Staaten initiierten Pläne für Nachkriegsdeutschland entworfen werden konnten. Es betrifft hier Exilierte, die – wie die berühmt gewordene Gruppe im Dienste des amerikanischen Office of Strategic Services um Franz L. Neumann, Herbert Marcuse und Otto Kirchheimer – in amerikanischen Ministerien oder jenen Behörden angestellt wurden, in denen die Zukunft Deutschlands den amerikanischen Leitlinien gemäß modelliert wurde und Erklärungsmodelle für die nationalsozialistische Herrschaft zu entwickeln waren.²²

Andere Verfassungsentwürfe und Zukunftsvorschläge, im Exil außerhalb des Einflussbereichs alliierter Politik entstanden, fanden jedoch wenig Beachtung bei den Alliierten selbst, während übrigens auch die Resonanz bei der deutschen Bevölkerung in Nachkriegsdeutschland von geringer Bedeutung blieb. Diese Erfolglosigkeit der von den Emigranten entwickelten Pläne hängt wohl mit einer Kombination aus zwei sich verstärkenden Einstellungen zusammen: einerseits war auf alliierter Seite von einer tiefen Skepsis jedem Deutschen gegenüber die Rede. So war es zum Beispiel sogar den Mitarbeitern in amerikanischen Ministerialgremien trotz ihrer wichtigen Arbeit unmöglich, irgendeine Spitzenposition innerhalb der politischen Organisation Washingtons zu ergattern. Andererseits begegnete man in Nachkriegsdeutschland den Exilierten mit schlichtem Argwohn und Desinteresse, was die Wirkungsmöglichkeiten ihrer Entwürfe für einen Neubeginn nicht gerade positiv beeinflusste. Bezeichnenderweise gehörten dem späteren Parlamentarischen Rat nur drei Emigranten an (alle SPD-Politiker),²³ was eine verhältnismäßig kleine Zahl ist, fasst man die Menge der ins Exil geflohenen anti-nationalsozialistischen

²² Vgl. Benz 1991, S. 13.

²³ Vgl. ebenda.

Intellektuellen und ihren weitverbreiteten Willen, zu der Neustrukturierung eines demokratischen Deutschlands beizutragen, ins Auge.²⁴

Ein gutes Beispiel für die Lage der Exilierten, die sich zwischen dem eigenen Engagement und dem Argwohn der Mitbürger befanden und sich mit Recht zwischen zwei Stühle gesetzt fühlten, stellt die Rückkehr des Autors Alfred Döblin nach Deutschland dar. Schon im Jahre 1933 verließ der mit seinem *Berlin Alexanderplatz* (1929) berühmt gewordene Schriftsteller Deutschland. Als französischer Kulturoffizier kehrte er 1945 voller Hoffnungen zurück, begeistert, sich beim Wiederaufbau Deutschlands engagieren zu können. Diese seine Tatkraft entsprang jener Überzeugung, die er mit vielen seiner Schriftstellerkollegen und auch anderen Emigranten teilte. In dem Bewusstsein also, Deutschland gegenüber einer moralischen Verpflichtung folgen zu müssen, setzte er sich sofort nach seiner Rückkehr aus dem Exil an vielen Fronten zugleich ein, um beim Wiederaufbau sein Möglichstes zu tun. Er gründete eine Zeitschrift, *Das goldene Tor* (1946-1951), machte seine Stimme in Rundfunkansprachen laut und ging auch schwierigen Themen wie dem Nürnberger Kriegsverbrecherprozess nicht aus dem Wege. Trotz seiner großen Bereitschaft, sich in diesem Maße zu engagieren, musste Döblin dennoch schon bald einsehen, dass sein Engagement nicht von den Einwohnern des Landes, für das er sich auch in ihrem Namen einsetzte, geteilt wurde. Statt politischen Veränderungswillen stellte er enttäuscht Restauration fest; anstatt sich den Fragen und Problemen der jüngsten Vergangenheit zu stellen, bemühte man sich, mit den Verdrängungen zu leben. Das vollständige Fehlen jeder Resonanz hat Döblin schließlich abermals in die Emigration getrieben. In einem Brief, kurz vor seiner Abreise nach Paris geschrieben, stellt er resignierend fest, dass man in Deutschland nichts gelernt habe, dass im Grunde alles, bis auf die Vertreibung von Hitler, gleich geblieben sei.²⁵

Deutsche Nachkriegskonzepte: Konformismus nach Herrenchiemsee

Dieses Los der Wirkungs- und Erfolglosigkeit, das auch Döblin zutiefst enttäuschte und ihn Deutschland wiederum verlassen ließ, traf die Verfassungsentwürfe der Emigranten und des Widerstandes ins Zentrum; aber auch die Vorschläge, die kurz nach dem Kriege formuliert wurden, sogar jene der sich den alliierten Vorstellungen

²⁴ Vgl. Glaser 1997, S. 97, S. 100, wo eine ausführliche Übersicht über die ins Exil geflohene Intelligenz geboten wird.

²⁵ Vgl. Schnell 1993, S. 76.

anpassenden Parteien und Gruppierungen, blieben in erheblichem Maße wirkungslos. Die Ausgangspunkte der eher konformistischen "Richtlinien für den Aufbau der Deutschen Republik" der SPD etwa verloren innerhalb zweier Jahre (1946-1948) jede politische Schlagkraft, weil in späteren Entwürfen, die auf der Grundlage dieser Ausgangspunkte entstanden, den raschen aktuellen Entwicklungen in den Besatzungszonen in Richtung eines westdeutschen Staates keinerlei Rechnung getragen wurde.²⁶ Trotz des tiefen Engagements, das aus diesen Zukunftskonzepten für einen neuen deutschen Staat sprach, rangierte nicht länger der Inhalt einiger idealistischer Visionen deutscher Herkunft, sondern die Zwangstruktur, die die Gründungsaufforderung der Besatzungsmächte zur Errichtung eines westdeutschen Staates begleitete, an erster Stelle. Über die Form Nachkriegsdeutschlands durfte nunmehr keine Diskussion entfacht werden, denn es hatte eine parlamentarische Demokratie mit föderalistischer Struktur und einem zentralen Forum zu sein. Innerhalb dieses aufgezwungenen engen Rahmens verliefen die Verhandlungen um das Grundgesetz der Bundesrepublik, was einen Höhepunkt in der weitläufigen Diskussion um die neue Verfassung und den neuen Staat darstellt, aber auch einen Tiefpunkt, urteilt man nach den Wirkungsmöglichkeiten, die den verschiedenen Ordnungskonzepten geblieben waren.

Als im Jahre 1948 die verschiedenen Konzepte, vorgestellt von Vertretern der großen politischen Parteien, der Länderregierungen und der akademischen Welt, in Herrenchiemsee zusammengefasst wurden, stellte sich schon schnell heraus, dass die Ergebnisse der Verhandlungen in Herrenchiemsee als in dem Maße verbindlich zu betrachten waren, dass kein Weg, kein Verfassungsentwurf, kein Demokratiekonzept mehr um sie herumführen konnte; Herrenchiemsee wurde maßgeblich für die konstitutionellen Beratungen im Parlamentarischen Rat, in dem die von den Besatzungsmächten auferlegten Grundsätzen und Bedingungen den bestimmenden Faktor bildeten. Die Herrenchiemseer Verfassungsentwürfe und die politischen Richtlinien der von den Landesregierungen berufenen Sachverständigen für einen föderalistischen Staat, einen "Bund Deutscher Länder", und das Grundgesetz, das am 23. Mai 1949 verkündet wurde, lassen auf die wachsende Bedeutung (nach 1945 neugegründeter) politischer Parteien und deren notwendigerweise immer konformistischer erscheinender Programme schließen. So richtet sich ein Aufruf des Zentralausschusses der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) in einem Text vom Juni 1945 an das gesamte deutsche Volk mit den unmissverständlichen

²⁶ Benz 1991, S. 36.

Worten: "Der politische Weg des deutschen Volkes in eine bessere Zukunft ist [...] klar vorgezeichnet: Demokratie in Staat und Gemeinde, Sozialismus in Wirtschaft und Gesellschaft!"²⁷ Und man schließt sich absichtlich einem Aufruf der Kommunistischen Partei Deutschlands an, die die "Aufrichtung eines antifaschistischen, demokratischen Regimes und einer parlamentarisch-demokratischen Republik mit allen demokratischen Rechten und Freiheiten für das Volk" gefordert hatte, alles unter der Fahne der "Freundschaft mit allen Völkern der Welt" und dem "leuchtenden Symbol" der Einheit. Große Unterschiede zu dem "Gründungsaufruf der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands" (CDU) – auch vom Juni 1945 – sind hier nicht bemerkbar. Denn auch da wird das "deutsche Volk" angesprochen, wiederum wird aufgerufen "zur Mitarbeit und zum Aufbau einer neuen Heimat", einer "Ordnung in demokratischer Freiheit".²⁸ Es sind die "christlichen, demokratischen und sozialen Kräfte", die sich dieser Aufgabe zu stellen haben, und zwar auf Grund der "Lehren echter Humanität" und zusammen mit "den anderen Parteien der neuen Demokratie". Spricht ihrerseits die Liberal-Demokratische Partei Deutschlands in ihrem Gründungsaufruf vom Juli 1945 von der selbstverständlichen "Notwendigkeit einer Zusammenarbeit mit den anderen antifaschistischen Parteien", "dem friedlichen Zusammenleben der Völker" und der "Einreihung Deutschlands in die Familie der Nationen", so betont die Freie Demokratische Partei (FDP) in ihren "programmatischen Richtlinien" die Zuversicht, "dass der demokratische Gedanke [...] auch im Herzen Europas [...] die Zukunft der Nationen bestimmen wird."²⁹ Und sie setzt sich ein für die "Wiedererstehung eines deutschen Reiches", das Teil der erhofften "Vereinigten Staaten von Europa" sein sollte. Carlo Schmid zitierend, stellt Manfred Görtemaker in seinem Standardwerk *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (1999) zusammenfassend fest, dass "über den Grundsatz der ‚streitbaren Demokratie‘ im Parlamentarischen Rat deutliches Einvernehmen vorherrschte."³⁰ ‚Streitbar‘ in dem Sinne, dass man nicht nur auf relativ passive Weise demokratische Grundsätze verteidigen sollte, sondern sich auch rechtzeitig gegen Negativkräfte zu wehren hatte.

Bei der Endabstimmung über das Grundgesetz der "Bundesrepublik Deutschland" am 8. Mai 1949 gab es unter den Abgeordneten nur 12 Gegenstimmen (von insgesamt 53); CDU/CSU und SPD scharten sich beide sogar vollständig hinter die neue Verfassungsordnung.

²⁷ Ebenda, S. 415.

²⁸ Zitiert nach Kleßmann 1991, S. 417.

²⁹ Ebenda, S. 432.

³⁰ Görtemaker 1999, S. 66.

Die Gründung der Bundesrepublik Deutschland

Das Grundgesetz trat am 24. Mai 1949 in Kraft; in der Präambel sind die gemeinsamen Vorhaben der politischen Kräfte noch einmal deutlich formuliert. Konrad Adenauer, Präsident des Rates und später erster deutscher Bundeskanzler, verweist in seinen Schlussworten zur Verkündung des Grundgesetzes mit Nachdruck auf sie. Kernpunkte der Präambel sind erstens, dass "das deutsche Volk" sie beschlossen habe, und zweitens, dass es sich habe leiten lassen "von dem Willen [...], seine nationale und staatliche Einheit zu wahren" und "als gleichberechtigtes Glied in einem vereinten Europa dem Frieden der Welt zu dienen."³¹ Es ging Adenauer und dem SPD-Politiker Carlo Schmid, dem Vorsitzenden des Hauptausschusses im Parlamentarischen Rat, vorrangig um die unbedingt demokratische Basis des Grundgesetzes, um die Einheit Deutschlands und um ein friedfertiges, vereintes Europa.

Überblickt man aber noch einmal die Entwicklung der vielen Diskussionen und Auseinandersetzungen um den demokratischen Neuanfang des Staates, so sieht man leicht ein, dass die weltpolitische Lage der Nachkriegszeit von kaum zu überschätzendem Einfluss auf die Entscheidungsmöglichkeiten der Teilnehmer im Parlamentarischen Rat gewesen ist, dass, in anderen Worten, der sich abzeichnende Kalte Krieg in erheblichem Maße dazu beigetragen hat, dass das einzig realistische Konzept, über das verhandelt werden konnte, ein westdeutscher Staat war und dass eine gesamtdeutsche Lösung vor diesem Hintergrund nur in eine andere Zeit zu verlegen war.³² Aus diesem Grund konnte man das Grundgesetz nur als Provisorium auffassen – immerhin mit dem Charakter eines Modells für ganz Deutschland, das zu einem nächsten politischen Versuch eines demokratischen Staates auf deutschem Boden wurde.

Der Versuch schien ein Erfolg, bescherte er den Deutschen doch schon bald das Wirtschaftswunder, sportlichen Erfolg auf internationaler Ebene, Reisemöglichkeiten, Luxus, eine wiederum tragfähige Industrie, Arbeit und eine sonnige Zukunft, und mit dem wirtschaftlichen Wachstum wuchs auch der Respekt

³¹ Online findet sich das Grundgesetz auf der Webseite des Bundestages (<http://www.bundestag.de/dokumente/rechtsgrundlagen/grundgesetz/index.html>).

³² Hierhin gehören etwa auch die Errichtung im Jahre 1947 der so genannten Bizone, einer wirtschaftlichen Einheit, zusammengesetzt aus der amerikanischen und der britischen Besatzungszone, die Währungsreform 1948 und die anschließende Berliner Blockade.

im Westen vor diesem neuen deutschen Staat, der sich ja so anders entwickelte als die kommunistische Variante im Osten.

Und dennoch wurde die junge Bundesrepublik mit ihren Wirtschaftswunderdeutschen immer wieder kritisiert, ja sogar angeprangert – und zwar von innen, wo kritische Stimmen sie fast unaufhörlich mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontierten und verlangten, dass sie daraus die Konsequenzen ziehen würde. Diese Stimmen waren Intellektuelle, oft auch Schriftsteller, die sich mit der politischen Konstruktion kollektiver Identität nicht abfinden konnten oder wollten, in der Unzufriedenheit mit der Situation einen Schreibanlass fanden und so dem neuen Staat ein anderes, eher unangenehmes kollektives Selbstbildnis in Erinnerung zu rufen versuchten. Dieses Bild des Deutschseins soll im Folgenden weiter untersucht werden.

2

Was ist deutsch? Zu den Grundlagen deutscher Identität

Die Frage, was Deutsch sei, hat seit 1989 an Aktualität gewonnen; mit ihr wurden in den letzten Jahren demoskopische Umfragen, Fernsehdebatten, so wie Zeitschriftartikel, Internetsites und Diskussionsforen eingeleitet, alle auf der Suche nach der tiefsten Basis, oder auch nur den einfachsten Oberflächlichkeiten, die das 'Deutsch-Sein' kennzeichnen könnten. Man begreift die verstärkte Auseinandersetzung mit der deutschen Identität vor dem Hintergrund der tief greifenden Entwicklungen, aber sie bedeutet auch die (erneute) Wiederbelebung der die Bundesrepublik seit ihrer Gründung begleitenden Diskussionen, denn eingehender noch als nach dem Ende des Kalten Krieges wurde die Frage 1945 diskutiert, als das Selbstbewusstsein der Deutschen vor dem Hintergrund der im Namen des deutschen Volkes begangenen Verbrechen unter der Herrschaft Hitlers und der damit verbundenen Schuldgefühle beinahe vollständig neu zu bestimmen war. Es ist denn auch leicht verständlich, dass in den Dezennien seit Ende des Krieges die (jüngste) deutsche Vergangenheit Diskussionen um die Eigenart der Deutschen dominiert hat. Der Soziologe Bernhard Giesen formuliert, einige abschließende Überlegungen in seinem Buch *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit zur "deutsche[n] Identität zwischen 1945 und 1990"*¹ zusammenfassend: "Allein in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust, im Versuch, mit dem unsagbaren Schrecken, dem einzigartigen Verbrechen der Geschichte, zu leben, ließ sich ein neuer Grund nationaler Identität finden."² Geführt wurden diese Diskussionen auf unterschiedlichsten Ebenen der Gesellschaft, von Grundsatzdebatten politischer Parteien über kritische Auseinandersetzungen mit der Nachkriegsgesellschaft in den Sozialwissenschaften und zeitgenössische Tatsachenberichte in Zeitungen und Feuilletons bis zu der realistisch-beschreibenden, engagierten Prosa einer Nachkriegsliteratur, die sich ebenfalls auf die Suche nach (neuen Inhalten) einer eigenen Identität zu begeben hatte.

¹ Giesen 1993.

² Ebenda, S. 237.

Zu den wichtigen Repräsentanten einer solchen engagierten Nachkriegsliteratur, für die der Zweite Weltkrieg und die Schuld der Deutschen zum Anlass und Thema wurden, gehören etwa Heinrich Böll, Martin Walser, Alfred Andersch, Wolfgang Koeppen oder Günter Grass. Ihre Romane, Novellen und essayistischen Arbeiten sind nicht nur Ausdruck dieser neuen Literatur, sondern weisen auch auf breitere Diskussionen innerhalb der Nachkriegsgesellschaft hin, die den Rahmen der Literatur sprengen. Spricht man in dieser Hinsicht auch von Auseinandersetzungen innerhalb der politischen Kultur der jungen Bundesrepublik, von übergreifenden Debatten um Vergangenheitsbewältigung, Erinnerungsarbeit und kollektive Identität oder von einem intellektuellen Austausch zwischen Schriftstellern, Politikern und Wissenschaftlern über die Lage der Bundesrepublik in Europa und der Welt, die so genannte 'Deutsche Frage', die Westintegration und Antikommunismus, so wird immer eine breit gefächerte Palette an unterschiedlichsten Beiträgen zu dem, zusammenfassend formuliert, Diskurs um die nationale Identität der Deutschen angesprochen. Gemeinsame Grundlage dieser Beiträge bildet gerade die Auseinandersetzung mit dem, was "Auschwitz" symbolisiert; aus den Diskussionen ergaben (und ergeben) sich jedoch mehr Elemente, die die Identität des westdeutschen Nachkriegsstaates charakterisieren. Einflussreich in den Debatten waren – erwartungsgemäß – so bekannte 'Gesellschaftstopoi' wie das Wirtschaftswunder, die 'Deutsche Frage', der Antikommunismus, der Aufbau oder die Westintegration, über die weit und breit diskutiert wurde, und denen sich auch die Literatur zuwandte.

Nun klaffte zwischen der Praxis der deutschen Nachkriegsgesellschaft und den meisten intellektuellen Auseinandersetzungen öfters eine Kluft, dennoch ist festzuhalten, dass die literarischen Diskursbeiträge die Diskussionen um ein neues Selbstbewusstsein der Deutschen nachhaltig beeinflusst haben. Vielerorts ist schon auf die kaum zu überschätzende Bedeutung der Arbeiten deutscher Nachkriegsautoren innerhalb der Identitätsdebatten hingewiesen worden. Versucht man jedoch den Zusammenhang zwischen intellektuellem Engagement, Debatten um das deutsche Selbstverständnis und der Position der Literatur einerseits und der praktischen Politik und dem Alltag in der Bundesrepublik andererseits zu beschreiben, so erweisen sich die Arbeiten Bernhard Giesens, von dem oben schon die Rede war, als besonders hilfreich. Giesen nimmt einige wichtige Unterscheidungen vor zwischen "kultureller" und "nationaler Identität", zwischen "Holocaust-" und "Wirtschaftswunderidentität", zwischen intellektuellen Identitätsbeschreibungen und den "Trägergruppen" einer bestimmten Identität und

macht auf diese Weise den Hintergrund greifbar, der von den deutschen Nachkriegsautoren mitgestaltet wurde und vor dem ihre Werke nach 1945 entstanden sind.

Der Prozess kultureller Identitätscodierung

Nach der deutschen Vereinigung und, so ist der Einleitung von Giesens *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*³ zu entnehmen, "im Rahmen der Renaissance nationaler Bewegungen in Ost- und Mitteleuropa" (10) versucht Giesen, die Identität der Deutschen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg in Theorie und praktischen Fallstudien greifbar zu machen, ein Ziel, das er auch später in mehreren Publikationen zu diesem Thema verfolgt hat.⁴ In *Die Intellektuellen und die Nation* macht er einen "neuen Analyseversuch", auf den er in den späteren Arbeiten zurückgreift. In einigen Absätzen zusammengefasst, beinhaltet dieser Vorschlag erstens eine theoretische Verhandlung, in der "die Entstehung der nationalen Identität [...] rekonstruiert wird" (10), und zwar, indem Giesen unterschiedliche Perspektiven auf das Thema 'Nation' beschreibt, und anschließend einen allgemeinen Theorieversuch über die Konstruktion von kollektiver Identität vorstellt (10). Im zweiten Teil seines Buches macht er den Sprung vom Allgemeinen ins Besondere, vom allgemein-theoretischen Hintergrund zu spezifisch deutschen Verhältnissen. Dabei greift er bis ins achtzehnte Jahrhundert zurück, in dem er in den deutschen Staaten eine neue Gesellschaftsschicht aufkommen sieht (das Bildungsbürgertum), die – anders als in England, den Niederlanden oder Frankreich – zum Träger des Modernisierungsprozesses wurde, der gerade seinen Anlauf nahm (105). Dieser neuen Schicht schreibt Giesen nicht nur zu, zunächst eine verhältnismäßig große Zahl an Universitäten und viele intellektuelle Vereine gegründet zu haben, sondern auch, dass sie in diesen Vereinigungen in Anlehnung an Frankreich ein liberal-demokratisches Projekt zu realisieren versucht hatte als Konstruktion einer deutschen kollektiven Identität (200). In Bezug auf diesen Begriff der 'kollektiven Identität' nun geht Giesen von folgender Annahme aus: "*Kollektive Identität selbst wird in sozialen Prozessen konstruiert*"⁵ (28), wobei er die innere Dynamik dieser Prozesse in der Neuzeit (105) als "Kern der 'condition moderne'"

³ Giesen 1993. Die Seitenzahlen der Zitate aus Giesen 1993 erscheinen im Folgenden zwischen Klammern.

⁴ Vgl. etwa Giesen 1996, Giesen 1999a und Giesen 1999b.

⁵ Hervorhebung im Original – RH.

(29) hervorhebt. Gemeint sind die “Beschleunigung des Wandels” (28) und der “Versuch von Individuum und Gesellschaft, sich von Fremdbestimmung zu emanzipieren” (28), anders gesagt, die Verweigerung, sich mit einer von anderen vorgeschriebenen Identität zufrieden zu geben, und die ständige Aufeinanderfolge neuer Konstruktionen ‘kollektiver Identität’ seit dem achtzehnten Jahrhundert. Treibende Kraft bilden oft Trivialisierungen kollektiver Identitätskonstruktionen, die von mehreren Gruppen übernommen worden sind. “Gegenüber diesen Trivialisierungen [...] gehen neue Generationen von Intellektuellen auf Distanz” (235), und es werden neue Konstruktionen kollektiver Identität entworfen. “Dieser Wechsel von Trivialisierung und Neukonstruktion bestimmt die Transformationen der deutschen Identität durch die verschiedenen Szenarien.” (235)

Um nun diese “Vielfalt der sozialen Wirklichkeit als in kollektive Identitäten gegliedert” beschreiben und klar vor Augen führen zu können, braucht Giesen Grenzziehungen: aus dem Grund entwirft er so genannte ‘Codes’, allgemein akzeptierte Absprachen, die den Weg durch die Vielfalt sozialer Beziehungen vorzeigen. Giesen: “Codes können mit Landkarten verglichen werden, die den Akteur bei seiner Reise mit Instruktionen über das versehen, was er noch zu erwarten hat.” (30) Dabei fungiert der Akteur, jedes Individuum, als Referenzpunkt der Codierung innerhalb jeweils gezogener Grenzen, was hinter den dichotomischen Unterscheidungen Trichotomien erkennen lässt. Denn der Akteur befindet sich zwischen den Gegensätzen, seine Perspektive ist notwendig, damit unterschieden werden kann. In Giesens Worten: “Zwischen innen und außen liegt die *Grenze*, zwischen links und rechts liegt der Mittelpunkt, zwischen Vergangenheit und Zukunft ist die Gegenwart, und zwischen Gott und die Welt steht das *Subjekt*.”⁶ (31) Das Individuum befindet sich auf diese Weise in dem “Grenzbereich” zwischen den Gegensätzen; Giesen hebt hervor: “*Dieser Grenzbereich ist der Platz der Identität in Wahrnehmung und Bewußtsein: das Zentrum, die Gegenwart, das Subjekt.*”⁷ (31)

Die Codes nun, die dem Subjekt den Weg durch die Vielfalt sozialer Wirklichkeiten erleichtern, teilt Giesen in dem theoretischen Abschnitt seines Buches folgendermaßen ein: er nennt primordiale Codes, konventionelle Codes und kulturelle Codes, die drei grundsätzliche Formen bezeichnen, welche einzeln als den Kern kollektiver Identität betrachtet werden können. Die primordiale Codierung liegt vor, wenn “kollektive Identität sich auf Geschlecht oder Herkunft, Verwandtschaft oder Region, Volk oder Rasse gründet und aufbaut” (48); sie sind

⁶ Hervorhebungen im Original – RH.

⁷ Hervorhebungen im Original – RH.

von jeder Kommunikation ausgeschlossen und als "gegeben" zu betrachten. Die konventionellen Codes betrachten die "besonderen Regeln einer Lebenswelt als [den] Kern der kollektiven Identität" (55), während die kulturellen Codes den Identitätsbereich abgrenzen "durch eine besondere Bindung an den unveränderbaren und ewigen Bereich des Heiligen und Erhabenen – ganz gleich, ob dieser als Gott oder Vernunft, Fortschritt oder Rationalität definiert wird." (60)

In Bezug auf die spezifisch deutsche Entwicklung kollektiver Identität stellt Giesen jedoch Grenzziehungen fest, die eine charakteristische, nicht mehr allgemeingültige kollektive Identität codieren; die entsprechenden Codes sind hier in einem sehr spezifischen Rahmen zu bestimmen. Chronologisch vorgehend, stellt er für einzelne (sich überlappende) Perioden deutscher Geschichte seit dem achtzehnten Jahrhundert dominante Codes kollektiver Identität fest. So kennzeichnet die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein patriotischer Code, als der Patriotismus zum bestimmenden Merkmal der vorherrschenden Identität wurde (vgl. 102-129). Die Romantik ihrerseits wird durch ihre Suche nach der Erhabenheit im Transzendenten bestimmt durch die Dominanz eines, so Giesen, transzendenten Codes (vgl. 130-162). Für die Periode nach den napoleonischen Befreiungskriegen entwirft Giesen einen demokratischen Code, mit dem er die "'innenpolitische' Wendung des Nationalbewußtseins", die "Frontstellung gegenüber Obrigkeit und Fürstenwillkür" (163) anspricht (vgl. 163-199). Nach dem Scheitern der Revolution 1848 und der Flucht vieler demokratischer Kräfte ins Ausland wird eine neue Basis des Staates entworfen, die Staatsnation, die Giesen mit einem realpolitischen Code verbindet (vgl. 200-232). Das Ende dieser Chronologie deutscher Geschichte in dominanten Codierungen kollektiver Identität stellt für Giesen die Reichsgründung unter Bismarck im Jahre 1871 dar. Mit ihr wechselte die Nation in den Bereich der praktischen Politik über, was den Intellektuellen ihrer Aufgabe, die in dem Grenzbereich zwischen "identitätssichernder Kultur" (232) und der Nation gelegen hatte, beraubte. Zwar bedeutete dies nicht, dass das Engagement vieler Intellektueller sich hiermit auflöste – im Gegenteil, in tiefstem Kulturpessimismus gab man der Spannung zwischen Kultur und dem Bestehenden, dem Weltlichen Ausdruck -, aber die kulturelle Codierung nationaler Identität durch intellektuelle Kreise mußte ihren bestimmenden Einfluss ein.

Aus diesem Grund unterstützt Giesen seine theoretischen Ausführungen nur mit einer Besprechung der Identitätskonstruktionen im dem Zeitraum zwischen 1770 und 1870, wenn auch die Zeit nach dem Fall der Mauer für ihn gerade die Triebfeder zur Auseinandersetzung mit dem Begriff deutscher Identität darstellte. Erst in einem

Nachwort versucht er, die Einsichten, die ihm seine Studie gebracht haben, mit den Identitätsfragen nach 1945 zu verbinden. Wiederum geht er darin chronologisch vor und macht als erstes ersichtlich, wie sich die deutsche Identität nach dem Ende jener "acht Jahrzehnte eines einheitlichen deutschen Nationalstaates" (236) nicht (mehr) auf die staatliche Einheit, auf den Begriff einer Staatsnation stützen konnte und wieder auf eine kulturelle Begründung oder Codierung angewiesen war. Die Intellektuellen wurden in die Lage versetzt, die "konstitutive Spannung der Kulturnation" zu rekonstruieren, die Identität der Deutschen in dem geteilten Nachkriegsstaat wiederum 'vorzudenken' (vgl. 236), und zwar "im Namen eines europäischen demokratischen Humanismus und mit literarischen Mitteln" (237). Gegenstand dieses Denk- und Codierungsprozesses war die unbewältigte "Holocaust-Vergangenheit" (237), von der die (neue) Gegenwart abgegrenzt wurde mit dem Ziel, eine Konstruktion gesellschaftlicher Einheit zu erlangen, die als den "pädagogischen Versuch der Umerziehung zur Demokratie" fungieren konnte. Dies beinhaltete erstens Kritik an der Vergangenheit, zweitens eine kritische Einstellung gegenüber den älteren Generationen, denen Mitarbeit und Mitschuld vorgeworfen wurde, und drittens eine unmissverständliche Orientierung der Identitätsfrage an der Zukunft (237). Des weiteren beschreibt Giesen diese neue deutsche Identität als eine Konstruktion "ex negativo", weil sie "weniger aus einem Katalog von Nationaltugenden als aus kollektiven Vermeidungsimperativen" (238) bestand.

Dieses in die Zukunft verlegte Projekt kultureller Identitätscodierung wurde von den Intellektuellen und dem Bildungsbürgertum getragen (239). Die Trägergruppen eines nationalstaatlichen Codes hingegen gelangten über den Antikommunismus und die anfangs von der Geschichte versperrten Idee eines einheitlichen deutschen Staates in einen anderen Bereich nationaler Integration: die Wirtschaft. Das Wirtschaftswunder wurde eingesetzt, "um sich mit der Gegenwart der Nation zu versöhnen und kollektive Identität für die Mehrheit, die sich nicht dem Bildungsbürgertum zurechnete, zu konstruieren" (240), wobei man die Idee eines Einheitsstaates aufgab und sich auch weiterhin jeder Ideologie fernzuhalten versuchte. Trägergruppe dieses Codes bildete das Kleinbürgertum, die "nivellierte Mittelstandsgesellschaft", die mit heftiger Kritik der Intellektuellen zu rechnen hatte und sich wehrte (vgl. 241).

Diese Kritik ist Ausdruck einer Polarisierung der Identitätskonstruktionen in der Nachkriegszeit, die die Auseinandersetzungen um die kollektive Identität der Bundesrepublik nachhaltig bestimmt hat. Die Wirtschaftswunder- und die Holocaust-Nation standen sich in der jungen Bundesrepublik weitaus

kompromisslos gegenüber, die Intellektuellen, unter ihnen auch die engagierten Schriftsteller, und die Debatten, die sie führten, bilden einen Pol dieser Zweiteilung.

Die Wirtschaftswundernation: die Äußerlichkeiten der Konsumgesellschaft in den 50er und 60er Jahren

Giesen beschreibt, wie sich die traditionellen Trägergruppen nationalstaatlicher Codierung nach dem Zweiten Weltkrieg um die Grundlagen ihres Codes gebracht sahen: die damaligen weltpolitischen Entwicklungen schienen die Möglichkeit einer Wiedervereinigung Deutschlands zu versperren, während die intellektuelle Reflexion über diese Codierung ausblieb. Mit dem intellektuellen Code deutscher Nachkriegsidentität versuchte das Bildungsbürgertum das Nationale über die Bewältigung der Vergangenheit zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund, so Giesen, wichen die Trägergruppen zur Definition nationaler Identität auf eine völlig neue Sphäre aus: die Wirtschaft, den anscheinend letzten Bereich, der es ihnen noch ermöglichte, "sich mit der Gegenwart der Nation zu versöhnen und kollektive Identität für die Mehrheit, die sich nicht dem Bildungsbürgertum zurechnete, zu konstruieren." (240) Dieser Gegenwartsbezug wurde so weit getrieben, dass man jeder (intellektuellen) möglichst umfassenden Idee über Gesellschaftsaufbau und –entwicklung misstraute – sah man doch in der jüngsten ideologischen Verführung der Massen einen Hauptfehler der Vergangenheit, den man durch eine Beschränkung auf das Sachliche, Einfache, Direkte, Vorhandene glaubte vermeiden zu können (241).

Die Nähe dieses ausschließlichen Wirklichkeitsbezugs zum realpolitischen Ansatz Adenauers ("Keine Experimente") in den fünfziger und sechziger Jahren liegt auf der Hand; die wirtschaftspolitischen Erfolge, die Ludwig Erhard mit seiner Vorstellung einer sozialen Marktwirtschaft erzielen konnte, bilden ein kennzeichnendes Pendant dazu. In der kleinbürgerlichen Trägergruppe dieser Wirtschaftswundermentalität, der "nivellierten Mittelstandsgesellschaft", ließ die Betonung der im Zuge der Amerikanisierung der Gesellschaft entstandenen "pursuit of happiness"⁸ ein blindes Vertrauen in die Äußerlichkeiten des greifbar erscheinenden Wohlstandes entstehen. Die "Stützen der Gesellschaft (der mittelständischen Konsumgesellschaft nämlich) erwiesen sich als vorbildliche

⁸ Diese "pursuit of happiness" ist sogar Teil der amerikanischen Verfassung.

Verbraucher, die den Trivialmythen der Werbung begierig folgten.“⁹ Die Wohlstandsmymen, die über Rundfunk und Fernsehen bis in die Privatsphäre der (kleinbürgerlichen) Haushalte hineindringen konnten, versprachen dem kleinen Mann der Mitte in jeder Hinsicht einfaches, erschwingliches Konsumglück.

In mehrerer Hinsicht entsprachen diese über die manipulatorische Werbung vermittelten Glücksbilder für die Mehrzahl der Deutschen jedoch nicht der harten Wirklichkeit. Die ‘schöne Welt der fünfziger Jahre’, vorgelebt in verlockenden Werbungen, war zwar ein Bild, von dem sich die kleinbürgerliche Gesellschaft gerne verleiten ließ, aber es war ein verzerrtes, denn in ihm wurde nur die materialistische Expansion hervorgehoben, die Kehrseiten blieben verdeckt, für zeitkritische Reflexion war kein Platz, und man entzog sich überdies in einem neuen Fortschrittsglauben der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Der von Alexander und Margarethe Mitscherlich in ihrer Bestandsaufnahme der deutschen Nachkriegsgesellschaft festgestellten “Unfähigkeit zu trauern” entspricht das Hauptinteresse der Wirtschaftswundernation, nämlich die zukunftsorientierte Mehrung des persönlichen Profits, die von keinem Bedürfnis nach Aufarbeitung der Vergangenheit begleitet wurde.

Die große Majorität der Deutschen erlebt[e] [...] die Periode der nationalsozialistischen Herrschaft retrospektiv wie die Zwischenkunft einer Infektionskrankheit in Kinderjahren, wenn auch die Regression, die man unter der Obhut des ‘Führers’ kollektiv vollzogen hatte, zunächst lustvoll war - es war herrlich, ein Volk der Auserwählten zu sein.¹⁰

Diese Bevölkerungsgruppe, die auf diese Weise mit der Vergangenheit umging und ihr Selbstbild beschönigte, indem genehme Erinnerungen zugelassen wurden und die nicht genehmen abgewehrt, war von Anfang an der Kritik und dem Spott der Intellektuellen ausgesetzt. Angeprangert wurde von diesen die “Geborgenheit im Provinziellen”¹¹ in einem Staat, der im übermächtigen Konsumrausch Macht und Wohlstand den alten Werten des Geistes und der Moral vorzog. Der Hochkonjunktur des Wirtschaftswunders konnte diese kritische Gegenstimme kaum etwas anhaben; sie war anfangs kaum hörbar gegenüber dem Wohlstandslärm jener größten Gesellschaftsschicht, deren Lieblingskind die Restitution der Wirtschaft war, und die ihre Energie auf die Wiederherstellung des Zerstörten, auf Ausbau und

⁹ Glaser 1997, S. 214.

¹⁰ Mitscherlich 1997, S. 25.

¹¹ Adorno 1950 in Heft 5 der Frankfurter Hefte; zitiert nach Weidenfeld/Korte 1999, S. 511.

Modernisierung ihres industriellen Potentials bis zur Kücheneinrichtung hin konzentrierte.¹²

Politische Rahmenbedingungen und gesellschaftliche Konsequenzen

Die Grundlagen der Wirtschaftswundernation wurden schon in der Entstehungsphase der Bundesrepublik gelegt. An Erhards Leitbild der sozialen Marktwirtschaft orientierte sich die Wirtschaftspolitik von Anfang an. Innerhalb der politischen Kultur Deutschlands entwickelte sich die nationalstaatliche Identitätskonstruktion im Zuge dieser Orientierung zu einem festen Partner bundesdeutscher Politik.¹³ Dieses enge Verhältnis zwischen der Frage nach Identität und dem politischen Handeln bedeutete für die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft, dass einige zentrale politische Leitlinien und Maßnahmen die Konstruktion kollektiver Identität mitbestimmten. Neben den "Identität stiftenden Aufgaben und Zielen",¹⁴ Deutschland wieder aufzubauen und eine ständige Wohlstandsvermehrung zu ermöglichen, gehört dazu auch der politisch festgelegte Antikommunismus als Teil der Westintegration. Nicht nur sorgte Adenauer für eine Aussöhnung mit dem 'Erbfeind' Frankreich, sondern er versuchte auch, die Bundesrepublik als wichtiges Mitglied in der westlichen Allianz gegenüber dem Kommunismus sowjetischer Prägung zu integrieren, was mit einer 'Verwestlichung' der Gesellschaft einherging. Daneben war das Verhältnis zu dem deutschen Nachbarstaat, der DDR, von größter Wichtigkeit für das Selbstbildnis der Bundesrepublik. Geht man mit Alexander und Margarethe Mitscherlich sogar von sozialpsychologischen Theorien aus, die Identität als (gegenseitige) Spiegelung des Anderen bestimmen, erscheint die Reflexion über die DDR sogar als Voraussetzung bei der Bestimmung des westdeutschen Selbstbewusstseins.

Zunächst stand in der Bundesrepublik die Möglichkeit einer Wiedervereinigung noch im Mittelpunkt des Interesses. Nachdem die alliierten Mächte Deutschland aufgeteilt hatten, überwog der Eindruck, innerhalb künstlicher Grenzen zu leben, die nicht von langer Dauer sein könnten. Mit der Festigung beider deutscher Nachkriegsstaaten verlagerte sich der Fokus jedoch auf die Verwirklichung, die Entwicklung und die Eigenart der eigenen Nation, verstärkt durch die konträren politischen Wege, die man auf beiden Seiten der gemeinsamen

¹² Vgl. Mitscherlich 1997, S. 19.

¹³ Vgl. etwa Weidenfeld 1985, S. 99.

¹⁴ Ebenda, S. 95.

Grenze ging. Das nationale Bewusstsein des einen Staates war nun weithin von dem Gegenbild des anderen geprägt, während in beiden Fällen ein Alleinvertretungsanspruch erhoben wurde. Die Bundesrepublik verhärtete sich in ihrer Nichtanerkennungspolitik. Erst mit dem sozialistischen Machtwechsel und dem Grundlagenvertrag des Jahres 1972, in dem auf Gleichberechtigung und Verbesserung der Beziehungen zwischen beiden Staaten hingearbeitet wurde, konnte von einer vorsichtigen Normalisierung der Verhältnisse gesprochen werden und gab es auch Stimmen, die deutsche Identität wiederum im Zusammenhang mit einem engen Zusammenwirken beider Staaten als gesamtdeutsch zu umschreiben versuchten. Die Schwierigkeiten, die seit 1989 die Bundesrepublik neuer Prägung beschäftigen, machen deutlich, dass dieser Weg von der Betonung der partikularen Kennzeichen zweier Nationen bis zur Anerkennung eines Selbstbildnisses aller Deutschen ein sehr langer ist.

Zurück zur Wirtschaftswundernation der ersten Nachkriegsdezennien: trugen, wie gesagt, politische Stellungnahmen und Führungspositionen erheblich zu ihrem Selbstverständnis bei, so übte auch der Fokus auf die eigene Prosperität einen Einfluss auf die Identitätswahrnehmung in der Wohlstandsgesellschaft aus. Am deutlichsten tritt dies in einer der größten Gruppen der Mittelstandsgesellschaft, der Arbeiterschicht, zu Tage. Unter Führung der Gewerkschaften drängten die Arbeitnehmer in den Trümmerjahren nach 1945 ständig auf eine grundsätzliche Sozialisierung gesellschaftlicher Verhältnisse, wobei eine völlig neue Sozialordnung zu entstehen hatte; im Laufe der fünfziger Jahre lenkten die Gewerkschaften jedoch gezwungenermaßen ein, weil sich ihre Gefolgschaft mehr und mehr den Wohlstandsträumen des Wirtschaftswachstums hinzugeben begann. Anstatt sich revoltierend gegen die gesellschaftlichen Entwicklungen zu stemmen, richteten sich auch die Gewerkschaften schließlich auf eine Partizipation am neuen Wirtschaftssystem ein. Damit war die Idee aus der Trümmerzeit einer antikapitalistischen Sozialordnung in unerreichbare Ferne gerückt; die 'Proletarier' der Klassengesellschaft waren die Konsumenten der Mittelstandsgesellschaft geworden, deren persönliches Wohlstandsniveau sich derart gehoben hatte, dass man der bestehenden Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten ohne Kritik gegenüberstand. Die Teilnahme am Wirtschaftswunder war ihnen wichtiger. Hermann Glaser spricht in diesem Zusammenhang von einem "proletarischen[n] Bewußtseinsverlust",¹⁵ während Manfred Görtemaker die "Erosion traditioneller

¹⁵ Glaser 1997, S. 213.

Identitätsmuster der Arbeiterklasse“ als “besonders augenfällig“¹⁶ hervorhebt. Ein ähnliches Verschwinden oder durchlässig Werden der Klassengrenzen traf auch die anderen Schichten der Gesellschaft. Einem jeden stand (zumindest prinzipiell) der persönliche soziale Aufstieg durch Ausbildung oder Beruf offen, und auch die Angleichung von Lebensstandard, Alltagsgewohnheiten und Freizeitgestaltung ließ die Klassengrenzen unklar werden. Andererseits blieb jedoch eine grobe Gesellschaftsverteilung aus privilegierten und weniger privilegierten Bevölkerungsteilen bestehen. Diese Entwicklungen führten zu einer “Egalisierung der Konsum- und Freizeitorientierung, die letztlich das Erscheinungsbild der Gesellschaft in der Bundesrepublik mindestens ebenso sehr prägte wie die fortbestehende soziale Differenzierung nach Bildung, Beruf oder Einkommen.“¹⁷

Die Holocaustnation

Die nationalstaatliche Codierung deutscher Nachkriegsidentität war mit der intellektuellen Bestimmung kollektiver Identität völlig unvereinbar, bestand doch in dieser der einzige Ausgangspunkt nationaler Identität nach 1945 in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust, wobei aus den Fehlern der Vergangenheit zu lernen war und man sich mit der vorhandenen Wirklichkeit nicht zufrieden geben durfte. Diese Wirklichkeitskritik wurde zudem mit deutlicher Kritik an der Vergangenheit verbunden, denn die Gegenwart sollte vor der schrecklichen Vergangenheit gerettet werden. Als wirksames Mittel dazu wurde die “radikale Diskontinuität des Neuanfangs“¹⁸ hervorgehoben, verbunden mit einer starken Orientierung an der Zukunft – hierin der Wirtschaftswundernation vergleichbar. Diese intellektuelle Identitätscodierung mit ihren “kollektiven Vermeidungsimperativen“ (238) war der bildungsbürgerliche Nachkriegsversuch, zu den intellektuellen, nicht politisch motivierten Codes der Kulturnation zurückzufinden. Dabei entstand eine grundsätzliche Spannung zwischen den Trägergruppen beider Codierungen, dem Klein- und dem Bildungsbürgertum, wie zwischen den Vorkämpfern beider Auffassungen kollektiver Identität; die intellektuelle Distanzierung von der ‘nivellierten Mittelstandsgesellschaft’ durch manche Intellektuellen gehört hierhin, wie auch die Reaktion des Bundeskanzlers

¹⁶ Görtemaker 1999, S. 179.

¹⁷ Ebenda, S. 182.

¹⁸ Ebenda.

Erhard, der sich äußerst heftig gegen sozialpolitische Kommentare aus intellektuellen Kreisen wehrte.¹⁹

In ihren Versuchen, das Bildungsbürgertum für die Holocaustvergangenheit zu öffnen, war den Intellektuellen vor dem Hintergrund alltäglicher politischer und sozialer Praxis 'Unbotmäßigkeit' ein wichtiges Leitwort, das viele Bereiche des sozialkulturellen Lebens der Bundesrepublik durchzog. Hervorragendes Beispiel ist der Rundfunk, der mit seinen Hörspielsendungen vielen maßgeblichen Autoren eine einflussreiche und weit reichende Stimme bot. Eine ähnlich aufklärerische, "missionarische" (239) Funktion übernahmen etwa die schnell anwachsende Presselandschaft der Bundesrepublik, das Kabarett, andere leicht zugängliche Kunstformen wie Theater und Film, die Musik und zum Schluss auch die Literatur. Hinzuzufügen ist allerdings, dass nicht alle Bildungsbürger und Intellektuellen gleich bereit waren, sich der Holocaustvergangenheit zu stellen. Dies führte zu "Dichotomien des Kulturlebens",²⁰ in denen gegenüber der Wirklichkeit sowohl eine restaurative Gesinnung wie eine warnend-besinnliche Überzeugung vorherrschte. Überdies wurde vielen Intellektuellen vorgeworfen, einerseits den Holocaust als wichtigstes Identität stiftendes Ereignis hervorzuheben und den Kern der Konsumgesellschaft zu kritisieren, sich andererseits aber den Genüssen der Wirtschaftswundernation hinzugeben. Dieser Vorwurf traf nicht zuletzt auch die Vertreter der Frankfurter Schule, deren Theorien gerade für die junge Generation ein Kampfmittel gegen die Verlogenheit der Wirtschaftswundernation, gegen das falsche Bewusstsein so vieler Deutschen darstellte. Das Institut für Sozialforschung, in der Weimarer Republik entstanden, kehrte 1946 aus dem amerikanischen Exil nach Frankfurt zurück und bot mit seiner "kritischen Theorie" und der "negativen Dialektik" den Intellektuellen einen festen, theoretisch erfassten Handgriff, mit dem sie sich geistig und mutig gegen die Wirklichkeit der Wohlstandsgesellschaft auflehnen konnten. Das Institut war den Kleinbürgern, die ihr Selbstbewusstsein eher aus "unideologische[n] und bescheidene[n] Rituale[n] des Fernsehfeierabends, der Freizeit und des Konsums" (241) herleiteten, ein Dorn im Auge.

Neue intellektuelle Kodierungen deutscher Identität nach 1968

¹⁹ Nachdem der Schriftsteller Rolf Hochhuth in einem Artikel in der Zeitschrift *Der Spiegel* grundsätzliche Kritik an der bestehenden Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung der Bundesrepublik geäußert hatte, warf Erhard den Intellektuellen politische Ignoranz vor, und er sprach den berühmtesten Satz: "Da hört bei mir der Dichter auf, da fängt der ganz kleine Pinscher an, der in dümmster Weise kläfft."

²⁰ Glaser 1997, S. 282.

Beide Codes nationaler Identität, die Wirtschaftswunder- und die Holocaustnation, gerieten in den turbulenten 60er und 70er Jahre aneinander. (241) Eine neue Gruppe Intellektueller lehnte sich gegen die Halbherzigkeit der Vergangenheitsbewältigung der nivellierten Mittelstandsgesellschaft und damit gegen den geringen Erfolg der vorangegangenen intellektuellen Identitätscodierung auf und überschritt mit der Forderung nach aktiver politischer Teilnahme von Seiten der Intellektuellen die Grenze zwischen Kultur und Politik in "heterodoxen, außerparlamentarischen Handlungsformen" (242), freilich nur um den Preis des Verlustes der Spannung zwischen Kultur und Politik, denn mit der allmählichen Institutionalisierung des parteipolitischen Engagements der Revolteure wurde das Potential der Gegenüberstellung der die Moral verteidigenden Holocaustnation und der pragmatisch-politischen Wirtschaftswundernation weitgehend zerstört. Zu diesen von vielen enttäuscht wahrgenommenen Entwicklungen gingen wiederum Intellektuelle auf Distanz, und zwar in einem Rückzug auf das Private und Persönliche, der kollektive Identität aus der Distanz zum politischen Zentrum der Gesellschaft möglich machte (246). Giesen dazu:

Es war dies eine Distanzierung, in der die romantische Vorstellung einer Harmonie von Kultur und Natur im Unterschied zur verderbten Gesellschaft ebenso wieder auftauchte wie die ästhetische Fundierung des Lebens oder die Idealisierung von Einfachheit und Innerlichkeit (244).

Giesen spricht von der "Generation der Alternativbewegung, der Friedensbewegung und der ökologischen Bewegung" (244), die den Code der Holocaustnation in das Bewusstsein einer zukünftigen, nicht nur Deutschland, sondern die ganze Menschheit betreffenden Katastrophe transformierte (245ff). Mit einem sich stark ausbreitenden Bildungsbürgertum, das auch kleinbürgerliche Kommunikationsformen einschloss, war es dieser Intellektuellengeneration jedoch kaum möglich, ihre hohen moralischen Ansprüchen gegenüber dem Aufmarsch schnell eintretender Trivialisierungen zu verteidigen. "Kollektive Identität [wurde] weniger diskursiv als rituell konstruiert, und die Intellektuellen [wurden] immer mehr zu Randfiguren in der Szene." (247)

Für Giesen ist dies die Situation, in der sich die Bundesrepublik in den achtziger Jahren befand, und auf die die das deutsche Selbstbewusstsein in den Kern treffenden Ereignisse der Jahre 1989 und 1990 stießen. Trotz der eher internationalen Perspektive dieses Entwurfes stellt er für Giesen immer noch eine intellektuelle Konstruktion *nationaler* Identität dar. "Es geht um den deutschen Sonderweg, um die

Einzigartigkeit und Unbedingtheit deutscher Geschichte, die sich durch keine Bedenken des Auslands beirren lässt und keinen Vergleich gestattet, es geht um den 'deutschen Beruf zum Frieden'." (247)

Wie seit 1949 "mit literarischen Mitteln" (237) von deutschen Autoren auf diesem Sonderweg um die Gestaltung eines bundesrepublikanischen Selbstbildnisses gekämpft worden ist, soll im Folgenden weiter untersucht werden.

3

**Identitätsfragen in der deutschen Literatur der ersten Generationen nach 1945:
Böll, Koeppen, Grass, Johnson, Walser**

Die ersten Nachkriegsjahr: eine komplexe Lage

In der ersten unsicheren Periode nach 1945 waren die "literarischen Mittel", von denen Giesen spricht, Ausdruck verschiedenster Stimmungslagen in der Literatur. Zu hören war die selbstbewusste Stimme der Exilautoren, die sich für das bessere Deutschland hielten; ihnen gegenüber rangen jene Autoren, die Deutschland nicht verlassen hatten, vor dem Hintergrund dieser Entscheidung mit den neuen Aufgaben der Literatur; es gab einen Rückzug aus der Wirklichkeit, oft in traditionellen Formen, und die amerikanische Kulturpolitik öffnete den deutschen Markt nun auch für die Erfolgsschriftsteller des Westens. Heinrich Böll hat etwa öfters betont, wie wichtig die Kurzgeschichten Hemingways, die er in dieser Zeit entdeckte, für sein eigenes Schaffen gewesen seien. Nicht umsonst fühlte er sich, trotz seiner erfolgreichen Romane, an erster Stelle einen Autor von Kurzgeschichten.¹

Diese wirkungsvolle Kulturpolitik, vor allem von den Amerikanern betrieben, war Teil der so genannten 'Reeducation', einer Erziehung der deutschen Bevölkerung zur Demokratie. Die Alliierten versuchten, den "*Verlust eines kulturellen Zentrums auf deutschem Boden*", die "verlorene Einheit der deutschen Literatur", kurz und gut, "*die verlorene kulturelle Kontinuität*",² die natürlich auch die Deutschen selbst feststellten, für die eigenen Zwecke einzusetzen, indem sie direkt und aktiv in den Literaturbetrieb der verschiedenen Besatzungszonen eingriffen: begrenzte Papierzuteilung, strenge Lizenzverfahren und politisch-ideologisch motivierte Verbote waren an der Tagesordnung. Die Richtlinien der für die amerikanische Literaturpolitik im besetzten Deutschland verantwortlichen ICD (Information Control Division) verloren jedoch schon 1948 ihre strikten Konturen, als mit der

¹ Vgl. etwa Böll 2009, S. 11, S. 272; vgl. auch Mayer 1998, S. 53f und das Interview mit Böll in Rudolph 1971, S. 27-43, h. vor allem S. 28-31.

² Mayer 1998, S. 16; Hervorhebungen im Original – RH.

Währungsreform eine eigenständige wirtschaftliche Entwicklung des deutschen Nachkriegsstaates vorgegeben wurde, und als zur Zeit der Berlin-Blockade die Begrenzung der Papierzuteilung und später der Lizenzzwang verschwand. Eine unabhängige Literaturentwicklung war nicht mehr aufzuhalten, was eine "erstaunliche Heterogenität"³ auf dem Buchmarkt zur Folge hatte.

Das so entstandene Neben- und Durcheinander verschiedener Stimmungslagen machte dem Lesepublikum der Bundesrepublik die großen Klassiker westlicher Literatur, die Werke der ins Exil gegangenen Autoren, die der 'Inneren Emigration', die Erstlingswerke einer jungen Generation und die neuen Publikationen einiger von den Nationalsozialisten hochgepriesener Autoren zugänglich. In dieser heterogenen Lage lassen sich immerhin mit Hilfe der von Giesen vorgeschlagenen Aufteilung literarische Tendenzen ausmachen, die leicht mit Identitätsfragen zu verbinden sind.

Restaurative Tendenzen in der Wiederaufbauphase

Während Hans Werner Richter und Alfred Andersch, Gründer der im Exil entstandenen Zeitschrift *Der Ruf*, noch die kurzlebige Hoffnung hatten, mit ihren Essays "aus demokratischem Erneuerungspathos und kriegerisch-heroisierender Diktion"⁴ zum neuen Gesellschaftsaufbau beitragen zu können, begann bereits die restaurative Wirtschaftswunderpolitik Erhards und Adenauers die Gesellschaft zu erobern und ließ auch den Bereich der Literatur nicht unberührt. Das Durcheinander verschiedenster, über die Kriegszeit hinausweisender Ansätze wies schon darauf hin, dass von einem 'Kahlschlag' nicht die Rede sein konnte;⁵ es entstanden viele Werke von Autoren, die schon vor 1933 publiziert hatten, und man suchte die Beseitigung der verlorenen kulturellen Kontinuität in deutscher Tradition und in erfolgreichen Stilrichtungen maßgebender ausländischer Literaturen. Es drängt sich der Schluss auf, dass sich Adenauers Formel "Keine Experimente" in dieser Periode auch an den dominierenden literarischen Formen ablesen lässt.⁶ Sieht man ab von Ausnahmen wie Arno Schmidt und in gewissem Maße auch Wolfgang Koeppen, dann trifft dies durchaus zu: Experimentierfreude in der Form war bei den Epikern der fünfziger Jahre selten. Man muss aber eindeutig zwischen Form und Inhalt

³ Koch 1981, S. 205.

⁴ Mayer 1998, S. 19.

⁵ Vgl. Koch 1981, S. 209.

⁶ Vgl. ebenda, S. 208.

unterscheiden. Denn während jene Literatur, die sich von der dominierenden Einstellung der Wohlstandsgesellschaft mitreißen ließ, sich auch inhaltlich mit den neuen Verhältnissen einrichtete,⁷ gab es auf intellektueller Seite eine eindeutige Dominanz in der Thematik: die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und die Verachtung der Wirtschaftswundermentalität. Die Thematisierung der nationalsozialistischen Politik in der Literatur bildete das Gegenüber der gesellschaftlichen Verankerung der restaurativen Aufbaupolitik, dessen Repräsentanten hauptsächlich jener Generation, die erst nach dem Krieg zu schreiben anfang, entstammten. Hinzuzufügen ist an dieser Stelle allerdings, dass zeitkritische Werke, in denen der Vergangenheit nicht ausgewichen wird, auch von Exilautoren geschrieben wurden. In Bezug auf die Bundesrepublik kann man sie jedoch kaum als wirkungsvolle, Identität stiftende Kampfmittel deutscher Intellektueller ansehen.⁸ Dies hängt damit zusammen, dass die Emigranten es nach dem Krieg meistens vorzogen, die Exilländer nicht gegen eine unsichere Zukunft in einem neuen Deutschland auszutauschen – auch wenn manche es kurz versuchten –, und höchstens ein Engagement aus weiter Ferne praktizierten. Alfred Döblin etwa kehrte zwar kurz nach dem Kriege voller Pläne, sich gesellschaftlich und politisch zu beteiligen, nach Deutschland zurück, sah sich aber bald mit der Wirtschaftswundermentalität der Deutschen und mit der eigenen Wirkungslosigkeit konfrontiert, die ihn zwangen, die Bundesrepublik enttäuscht wieder zu verlassen. Und Thomas Mann, der ‘Wahrer deutscher Kultur’,⁹ ging auf die vielen Einladungen zur Rückkehr, die er bekam, nicht ein, blieb zunächst in seiner neuen Heimat, den Vereinigten Staaten, und besuchte Deutschland nur noch zweimal: im Goethejahr 1949 und im Schillerjahr 1955, als er bereits in seine neue Wahlheimat die Schweiz umgezogen war.¹⁰ Auch Hermann Hesse kommentierte die neuen Verhältnisse im deutschen Raum vom Ausland aus. Die Schweiz als neues Zuhause wollte und konnte er nicht mehr aufgeben, wie einem ‘offenen Brief’ an Luise Rinser aus dem Jahre 1946 zu entnehmen ist. “Enttäuschung” über die Zerstörung seines Werkes im Dritten Reich und Misstrauen gegenüber den “jetzigen Kulturmachern” gehörten zu den Hauptgründen seines Entschlusses. Der damals fünfundzwanzigjährigen Rinser

⁷ Vgl. ebenda, S. 206.

⁸ Vgl. zum schwierigen Nebeneinander von Exilliteratur und Innere Emigration in den ersten Nachkriegsjahren etwa Mayer 1998, S. 36-41, eine thematische Übersicht findet sich in Glaser 1985, S. 288-295. Letzterer kommt zu dem Schluss: „Die wiedererstandenen Verlage zögerten, das Exilschrifttum in großem Umfang in ihre Programme aufzunehmen; der Trauerarbeit, die damit zu leisten wäre, ordnete man in Hinblick auf das Publikumsinteresse keinen hohen Stellenwert ein. Man vermutete [...], daß die Interessen der Leserschaft vor allem der Aneignung westlicher aktueller Literatur galten.“ (Glaser 1985, S. 295).

⁹ Aus dem amerikanischen Exil stammt Manns bekannter Satz: “Wo ich bin, ist deutsche Kultur.”

¹⁰ Im Juni 1952 zogen die Manns in die Schweiz um. 1955 starb Thomas Mann dort in Kilchberg.

legte er aber ans Herz, dass die "Zeichen für das Weiterleben eines echten geistigen Deutschland", die er festzustellen glaubte, ihn, der "alt und müde" geworden war, noch erfreuen und hoffnungsvoll stimmen konnten. Damit sprach er eben die Anfänge einer jungen Schriftstellergeneration an, deren Werke wirkungsvoller als die zeitkritische Literatur der Emigranten¹¹ das Selbstbildnis Nachkriegsdeutschlands zu beeinflussen versprochen. Hesse: "Hütet den Keim, bleibt dem Lichte und dem Geiste treu. Ihr seid sehr Wenige, aber vielleicht das Salz der Erde!"¹²

Heinrich Böll (1917-1985): Durchschauung der Wirklichkeit

Hesses Brief an Luise Rinser blieb nicht unbeantwortet. Rinser, Vertreter des von Hesse angedeuteten neuen, geistigen Deutschland, stimmte Hesse zu, indem sie ihm schrieb, "daß es eine wenn auch zahlenmäßig nicht große, aber in der geistigen Vitalität und in ihrem politischen Rüstzeug beachtliche Schicht gibt, die am Frieden mitarbeitet", und zwar mit dem "klaren Blick", den Hesse auch Rinser bescheinigte. Es ist dieser "klare Blick" der jungen Generation, die tiefe Einsicht in die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Nachkriegsperiode, auf die Heinrich Böll in dem oft zitierten "Bekenntnis zur Trümmerliteratur" (1952) hindeutet: "[...] tatsächlich, die Menschen, von denen wir schrieben, lebten in Trümmern, sie kamen aus dem Kriege, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch Kinder. Und sie waren scharfäugig: sie sahen." Und er fügt unmissverständlich hinzu: "[...] und wir als Schreibende fühlten uns ihnen so nahe, daß wir uns mit ihnen identifizierten."¹³ Böll sieht in der hellen Durchsicht die Aufgabe des Schriftstellers, der auf "menschliche" und "unbestechliche" Weise versuchen sollte, die Wirklichkeit mittels der Sprache zu durchschauen. Zu erinnern habe der Schriftsteller überdies daran, "daß der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden – und daß die Zerstörungen in unserer Welt nicht nur äußerer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, daß man sich anmaßen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen."¹⁴ Gegenüber der opportunistischen Mentalität einer leicht vergesslichen Gesellschaft, die den Schrecken der jüngsten Vergangenheit höchstens als überstandene Krankheit eines Staates in Entwicklung betrachtet und also

¹¹ Vgl. Mayer 1998, S. 38ff.

¹² Hesse 1994, S. 53.

¹³ Böll 1961a, S. 339.

¹⁴ Ebenda, S. 343.

“Blindekuh”¹⁵ spielt, zeigt Böll sich als bewusster Vertreter der jungen Generation, die die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht scheut, sie sogar sucht, damit einer verlogenen Wirklichkeit die Möglichkeit wahrer Wirklichkeitserfahrung vorgehalten werde. Eine schwierige Aufgabe, sind doch “jene, die das Aktuelle für das Wirkliche halten”, die Mitglieder der Wohlstandsgesellschaft, “oft sehr weit davon entfernt, das Wirkliche zu erkennen.”¹⁶ Denn, so Böll, die Wirklichkeit ist nicht dem bloß Aktuellen, das durch die Massenmedien gefiltert wird, gleichzusetzen. Im Gegenteil: zur wahren Wirklichkeitserkundung bedarf es der “Phantasie”, mit der das Wirkliche in dem aktuell Wahrnehmbaren erkennbar wird. Böll: “Aus dem Aktuellen das Wirkliche zu erkennen, dazu müssen wir unsere Vorstellungskraft in Bewegung setzen, eine Kraft, die uns befähigt, uns ein Bild zu machen.”¹⁷ Es ist diese Kraft, die “Phantasie”, deren sich die Schriftsteller zu bedienen haben, und Böll ist nie müde geworden, sich dieser Aufgabe zu widmen, sie – zusammen mit einer grundsätzlich engagierten Haltung – zum Ausgangspunkt seines Schreibens zu machen: “Daß er [der Autor] engagiert sein sollte, halte ich für selbstverständlich. Für mich ist das Engagement die Voraussetzung, es ist sozusagen die Grundierung, und was ich auf dieser Grundierung anstelle, ist das, was ich unter Kunst verstehe.”¹⁸

Durch das Insistieren auf dieser Verbindung von Engagement und Kunst avancierte Böll selbst zu einem zentralen Repräsentanten der jungen Schriftstellergeneration und gilt so als bedeutsamer Vertreter der Holocaustnation. Seine Prosaarbeiten stellen wichtige Beiträge zum deutschen, intellektuellen Identitätsdiskurs dar; sie weisen auf die intellektuelle Codierung kollektiver Identität hin, die von Repräsentanten der Holocaustnation in der Nachkriegszeit vorgenommen worden ist.

Die ersten schriftstellerischen Versuche Bölls stammen aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, wonach seine Schriftstellerlaufbahn sofort für ein Jahrzehnt unterbrochen wurde. Erst 1947, nach Kriegseinsatz, Lazarettaufenthalt, Kriegsgefangenschaft und später dem Abschluss seines Germanistikstudiums, nahm er seine Tätigkeiten wieder auf und widmete sich als freier Schriftsteller dem Zeitgeschehen. Böll: “Schreiben wollte ich immer, versuchte es schon früh, fand aber

¹⁵ Ebenda, S. 341.

¹⁶ Ebenda, S. 347.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Böll 2009, S. 84; vgl. auch den letzten Satz in dem “Brief an einen jungen Katholiken”, den Böll 1958 publizierte: “Wir werden gezwungen, von Politik zu leben – und das ist eine fragwürdige Kost, da gibt es, je nach den Erfordernissen der Taktik, an einem Tag Pralinen, am anderen eine Suppe aus Dörrgemüse: unser Brot müssen wir selber backen und das Wort uns bereiten.” (Böll 1961, S. 395). Hiermit ist übrigens ein Leitmotiv seines Werkes angesprochen (Brot), wie es etwa in dem Titel *Das Brot der frühen Jahre* auftritt.

die Worte erst später.“¹⁹ Zunächst mit Kurzgeschichten und Erzählungen hervorgetreten, wandte er sich in einem immer komplexeren epischen Stil zunehmend den Möglichkeiten längerer Prosaformen zu. Den ersten Gipfel dieser Entwicklung seines Schreibens bildet der Roman *Billard um halb zehn* aus dem Jahre 1959, inhaltlich illustriert jedoch sowohl dieser, wie auch die älteren, weniger komplex konstruierten Romane, Bölls Versuch, der hinter dem Aktuellen versteckten Wirklichkeit in seinen Werken auf den Grund zu gehen. Dabei pendeln die Werke immer zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Krieg und Nachkriegsgesellschaft, realistischer Alltagsbeschreibung und zunehmend satirischer Gesellschaftskritik. Hinzuzufügen ist allerdings, dass Beschreibungen der Kriegszeit seit 1947 allmählich zugunsten der Gegenwartskritik und der Wirklichkeitserfahrung zurücktreten, wenn auch der Zweite Weltkrieg als Basiselement der Nachkriegsgesellschaft weiterhin die Grundlage von Bölls Schaffen bildet. In einer frühen Erzählung, *Die Botschaft* (1947), lässt Böll einen Soldaten aus dem Krieg zurückkehren, der der Frau eines gefallenen Freundes dessen persönliche Sachen übergibt. Sie bricht zusammen. “Die Erinnerung schien sie mit tausend Schwertern zu durchschneiden. Da wusste ich, daß der Krieg niemals zu Ende sein würde, niemals, solange noch irgendwo eine Wunde blutete, die er geschlagen hat.”²⁰ Darin ein Programm für die folgenden Jahre zu sehen, würde zu weit führen,²¹ allerdings bilden die Kriegsjahre und die Erinnerung an sie die Bühne, auf der sich Bölls Werke abspielen.

In dem frühen Roman *Und sagte kein einziges Wort* aus dem Jahre 1953 ist der Krieg auch in der direkten Thematik im Vordergrund anwesend. Die durch die zeitlich bedingten Umstände gefährdete Ehe des Kriegsheimkehrers Fred Bogner und seiner Frau Käthe, die zwei sich abwechselnden Perspektiven im Roman, wird einerseits vor dem Hintergrund des einsetzenden Wirtschaftwunders mit seinem Luxus in großen Warenhäusern, der in Aussicht gestellten Prosperität aller und der Vergesslichkeit oder des Nichtwissen-Wollens vieler, andererseits vor dem Hintergrund des persönlichen Elends und der Armut vieler Menschen in der Trümmerlandschaft beschrieben. Das versprochene Wohlstandsglück scheint den durch das fortwirkende Kriegselend Verzweifelten unerreichbar zu sein; sie müssen sich in der neuen Aufbaugesellschaft zurechtfinden, ihren Weg suchen, unterwegs sein, wie Fred Bogner, oder ausharren, wie Käthe mit den Kindern. Dass Fred am Ende seines Suchweges endlich „nach Hause“²² will, dass die Ehe mit Käthe trotz des

¹⁹ Böll 1961b, S. 398.

²⁰ Böll 2003, S. 156.

²¹ Vgl. Linder 1978, S. 80.

²² Böll 1972, S. 150.

Elends gerettet wird, enthält den Funken Hoffnung, dem Böll seiner Leserschaft übermitteln möchte.

Wie in den Erzählungen des Frühwerks kommentiert Böll auch in *Und sagte kein einziges Wort* die Lebensprobleme der Nachkriegsgesellschaft mit einfachen moralischen Vorstellungen und vorsichtig humoristischer Gesellschaftskritik. Erst später schlägt er einen eher satirischen Ton an, wenn er die Gesellschaft der Bundesrepublik zu beschreiben versucht, wie etwa in *Billard um halb zehn* oder noch deutlicher in den *Ansichten eines Clowns*.

Zusammen mit dem komplexeren epischen Stil wählt Böll für die Geschichte der Familie Fähmel aus dem Jahre 1959, *Billard um halb zehn*, eine verzweigte Romanstruktur, nämlich die "Montage von dreizehn Abschnitten, in denen durch innere Monologe, Ich-Erzählung, Dialog und Passagen eines anonymen Erzählers die Vergangenheit einer Reihe von Personen vergegenwärtigt wird".²³ Es geht ihm darin um die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die Gegenwart, die mit der Geschichte konfrontiert wird und mit ihr ein Ganzes zu bilden scheint, "die Gegenwart [...] als vollendete Vergangenheit", wie es im Roman heißt. Böll fügt in diesem Werk die beiden Ebenen seines thematischen Interesses, die Schrecken der Kriegszeit (Vergangenheit) und die Probleme der Nachkriegsgesellschaft (Gegenwart), zu einer heterogenen Mischung unterschiedlicher Beziehungen zusammen, mit der er mehr als im Frühwerk dem zunehmenden Pluralismus des Nachkriegsstaates gerecht wird. Zentral stehen Bau, Zerstörung und Wiederaufbau eines Klosters, der Abtei Sankt Anton, die drei Generationen der Familie umfassen. Heinrich Fähmel gewann einen Wettbewerb zum Bau des Klosters 1907, sein Sohn Robert sprengte es am Ende des Krieges, während der Enkel Joseph nach dem Kriege die Aufgabe auf sich genommen hat, das Kloster wieder aufzubauen. Zwischen ihnen entfaltet sich ein Netz von Beziehungen, das jedoch einer deutlichen Zweiteilung untergeordnet ist: Böll macht einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den Symbolen vom "Sakrament des Lammes" und vom "Sakrament des Büffels",²⁴ mit denen er einerseits auf jene Personen, die Gewalt abschwören, hindeutet, sich andererseits auf Menschen bezieht, die sich von der Gewalt verführen lassen. Diese Zweiteilung, Gewalt gegenüber Gewaltlosigkeit, durchzieht den ganzen Roman, sie bietet eine moralische Beurteilungsinstanz für die Handlungen der Protagonisten, und mit ihr wird auch die gesellschaftliche Wirklichkeit beschrieben.

²³ Thomas/Van der Will 1969, S. 63.

²⁴ Auf beide Symbole wird an vielen Stellen im Buch hingewiesen, manchmal implizit, meistens aber unmissverständlich.

Der Architekt Heinrich Fähmel, der als Jugendlicher seine Position in der Gesellschaft als zufällig gewählte Rolle, als Bühnenspiel, sogar als "Mythos"²⁵ auffasst, kann in höherem Alter den Zwängen dieser Rolle nicht mehr entkommen und sieht sich in sie verstrickt. "Ich sehnte mich nach der strengen Liturgie meines Tageslaufs, als ich die Fäden des Spiels noch allein gehalten hatte, Dasein und Nicht-Dasein noch hatte regeln, den Mythos dosieren können; ich war nicht mehr Herr des Spiels..."²⁶ In diesem Moment wird seine Traumexistenz mit der harten Wirklichkeit konfrontiert, und er muss sich, anstatt sich unter dem Symbol der Lämmer auch weiterhin auf den Wellen des Spiels treiben zu lassen, mit den Büffeln auseinandersetzen. Er behält seine Distanz zu der Ideologie, möchte keine Brücke schlagen zwischen sich selbst, dem Bildungsbürger, und seinen Zeitgenossen. Er kann aber nicht verhindern, dass sich seine Söhne Heinrich und Otto von der Gewalt der Büffel mitreißen lassen, zu Vorkämpfern der Ideologien des Kaiserreichs und des Faschismus werden. Fähmels Traumwelt kann nach dieser ersten Konfrontation mit der Gewalt in der Gesellschaft von ihm nicht aufrechterhalten werden. An seinem achtzigsten Geburtstag, dem 6. September 1958, dem fixen Punkt in der Erzählzeit, von dem aus die Geschichte erzählt wird und auf den sie auch zurückführt, erschießt seine Frau einen Altfaschisten; im Nachhinein stellt sich aber heraus, dass sie nicht diesen erschossen hat, sondern einen Opportunisten, der seine politischen Ziele in der Bundesrepublik mit Hilfe ehemaliger Faschisten erreichen wollte; Gegenwart und Vergangenheit werden zu einem nur schwer entwirrbaren Knäuel verknotet. Das Motiv einer erneuten politischen Machtausübung 'ehemaliger' Nationalsozialisten tritt auch in den Vordergrund, wenn Heinrichs Sohn Robert an eben diesem 6. September 1958 einen alten Freund trifft, der gerade aus dem Exil zurückgekehrt ist und feststellen muss, dass nach ihm immer noch gefahndet wird, und dass die demokratische Bundesrepublik teilweise von alten Nazis repräsentiert wird. Für den Enkelsohn Joseph ist dieser 6. September genau der Tag, an dem er in der Abtei Kreidemale entdeckt, die sein Vater gezeichnet hat, um die Sprengladung anbringen zu können. Roberts Ziel, mit der Sprengung "ein Denkmal für die Lämmer, die niemand geweidet hatte"²⁷ zu setzen, bedeutet übrigens, dass er, um der Gewalt abzuschwören, Gewalt anwenden muss, was auch für den von Roberts Mutter begangenen Mord gilt. Sie verteidigt ihre Tat bereits gleichsam im Voraus mit den Worten: "wehe denen, die nicht vom *Sakrament des Büffels* essen".²⁸ Die Familie

²⁵ Böll 1986, S. 68f., S. 92, S. 96.

²⁶ Ebenda, S. 96.

²⁷ Ebenda, S. 136.

²⁸ Ebenda, S. 124; Hervorhebung im Original – RH.

Fähmel nimmt zwischen den beiden Sakramenten, um die herum der Roman aufgebaut ist, eine Zwischenposition ein.

Mit dem zentralen Motiv der "Lämmer" gegenüber den "Büffeln", einem religiösen Motiv, das Böll strukturbildend in seiner Geschichte einsetzt, und dem Symbol des Klosters, das drei Generationen beherrscht, versucht Böll über die Vergangenheit, über Erinnerungen der Hauptfiguren, der Gegenwart des Jahres 1958 eine Tiefe abzugewinnen, die ihm und seinen Lesern eine klare, nicht oberflächliche Einsicht in die Wirklichkeit und das zeitlich verankerte Selbstbild der Nachkriegsdeutschen beschert. Vergangenheitsbewältigung und Gegenwartskritik werden untrennbar miteinander verbunden. Die Hauptfiguren in Bölls Werk entstammen nun auch im Gegensatz zum Frühwerk den gehobenen Schichten der Gesellschaft.

Noch deutlicher aber als in *Billard um halb zehn* tritt die pluralistische Gesellschaft der Bundesrepublik in den *Ansichten eines Clowns* aus dem Jahre 1963 in den Vordergrund. Dies geht mit einer Wendung in der Stoff- und Themenwahl Bölls einher: die Vergangenheitsbewältigung der fünfziger Jahre tritt zugunsten einer Betonung aktueller Probleme zurück. Die Kriegszeit, die Schuldfrage, das Kriegselend bilden jedoch immer noch die Kulisse dieser kritischen Bestandsaufnahme der Adenauer-Zeit. Hans Schnier, der Clown, dessen Ansichten präsentiert werden, ist der desillusionierte Außenseiter, der im Gegensatz zu der Gesellschaft, die er kommentiert, "scharfäugig"²⁹ ist. Sein klarer Blick, die Einsicht in die bundesrepublikanische Realität, trifft die festgefahrenen Institutionen, die, seiner Erfahrung nach, nur soziales Elend bedeuten. Zunächst ist da die Ehe. Marie, mit der er seit sechs Jahren zusammenlebt, die er aber nicht geheiratet hat, verlässt ihn, und heiratet einen einflussreichen, "fortschrittlichen"³⁰ Katholiken, der ihr die katholische Erziehung ihrer Kinder versprechen kann, zu der sich Schnier nicht hatte verpflichten wollen. Wichtig ist auch die Familie. In ihr ist er ebenfalls der Außenseiter, der genaue Gegenpol seines Bruders Leo, der sich wohl einer der Ideologien hingibt, die Schnier als heuchlerisch demaskiert; er ist lieber ein ehrlicher Clown als ein Heuchler. Zu nennen sind zum Schluss noch die Kirche (die Marie und seinen Bruder bestrickt) und die Politik (mit der die Kirche in einem engen Verhältnis steht, und die – wiederum – (Sympathisanten der) Nationalsozialisten ihre Türen öffnet. Die tiefe Einsicht des Clowns, mit der er, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, die Adenauer-Gesellschaft konfrontiert, seine Abkehr von den

²⁹ Böll 1961, S. 339.

³⁰ Böll 1991, S. 16.

Dogmen, die die Gesellschaft und ihre Institutionen beherrschen, sie werden von den angeblich Erfolgreichen der Bundesrepublik nicht nur nicht akzeptiert, sondern auch mit weiterer Ausgrenzung beantwortet. Am Ende der Geschichte sitzt der gescheit(ert)e Clown auf der Bahnhofstreppe in Bonn, er bettelt und singt. Er wartet auf Marie, die dorthin von ihrer Hochzeitsreise zurückkehren wird. Während er wartet, prüft er sein Erscheinungsbild und vergleicht es mit seiner Umgebung. "Ich hatte vergessen, es war Karneval. Das passte gut. Nirgendwo ist ein Professioneller besser versteckt als unter Amateuren."³¹ Sogar in seinem "Auftritt"³² als Verkleideter unter Verkleideten möchte er sich von der heuchlerischen Gesellschaft abheben. Ein wichtiger Punkt, denn Böll hat selbst auch auf die Verbindung zwischen dem klaren Blick, dem Wirklichen hinter dem Aktuellen und der Position des Außenseiters hingewiesen. In den "Frankfurter Vorlesungen", die er in dem Jahr, als die *Ansichten* erschienen, gehalten hat, betont er, sein Interesse liege bei "dem [...] für Abfall Erklärten oder abfällig Behandelten, bei dem, dem dauernd im Beschuß, im Trommelfeuer der Reklame die große Welt als Muster angeboten wird, bei dem, der nicht zu dieser großen Gesellschaft gehört."³³

Wolfgang Koeppen (1906-1996): die Essenz des Daseins

Untersuchungen zur deutschen Nachkriegsliteratur, zum deutschen Roman der Gegenwart, über literarische Gesellschaftskritik oder etwa zu dem politischen Engagement deutscher Schriftsteller nach 1945 räumen alle dem Werk Wolfgang Koeppens verhältnismäßig viel Platz ein. Koeppen gilt denn auch heute als einer der bedeutendsten Schriftsteller der Anfangsjahre der Bundesrepublik, während allerdings das zeitgenössische Publikum sein Hauptwerk, eine Romantrilogie, die in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstand, erst ein Jahrzehnt nach ihrem Erscheinen zu schätzen lernte. Er galt als "schwierig",³⁴ sein Werk wurde oft unterschätzt, abgelehnt oder sogar gänzlich ignoriert, er war dem Lesepublikum offensichtlich weniger zugänglich als viele seiner Kollegen, mit denen er allerdings – trotz unterschiedlicher Akzentsetzung – die vorherrschende Thematik teilte. Auch mit Böll verbanden ihn die Gesellschaftskritik und die Betonung der jüngsten Vergangenheit, aber während Böll 1951 sogar Preisträger der Gruppe 47 wurde, was

³¹ Ebenda, S. 253.

³² Ebenda, S. 250.

³³ Böll 2002, S. 199.

³⁴ Vgl. Schnell 1993, S. 285.

dessen Position inmitten der jungen Schriftstellergeneration abermals betonte, war Koeppen eher den Romanfiguren Bölls vergleichbar: auch er ein Außenseiter, ein kaum Erfolgreicher, "der nicht zu dieser großen Gesellschaft gehört".³⁵ Dem Ruf der "Gruppe 47" war er immer bewusst ferngeblieben.

Als seine Romantrilogie (*Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953), *Der Tod in Rom* (1954)) erschien, war Koeppen, Jahrgang 1906, auch schon eher ein Mann mittleren Alters, der sich in den zwanziger Jahren mit dem politischen Treiben der Weimarer Republik auseinandergesetzt hatte und noch vor Anfang des Krieges zwei Romane hatte veröffentlichen können, *Eine unglückliche Liebe* 1934 und ein Jahr später *Die Mauer schwankt*. Als er dann nach dem Krieg mit neuen Romanen an die Öffentlichkeit trat, beurteilte er die eigenen schriftstellerischen Anfänge als "romantisch, hochmütig und sehr naiv".³⁶ In seiner Büchner-Preisrede im Oktober 1962 kommentierte er weiter:

[...] ich sah den Dichter, den Schriftsteller bei den Außenseitern der Gesellschaft, ich sah ihn als Leidenden, als Mitleidenden, als Empörer, als Regulativ aller weltlichen Ordnung, ich erkannte ihn als den Sprecher der Armen, als den Anwalt der Unterdrückten, als den Verfechter der Menschenrechte gegen der Menschen Peiniger und selbst zornig gegen die grausame Natur und gegen den gleichgültigen Gott.³⁷

Weniger romantisch, hochmütig und naiv hatte er dann die "engagierte" Literatur kennen gelernt, und in der Büchner-Preisrede beschreibt er, wie er seine Haltung dem Schriftsteller gegenüber anpasste:

Der Schriftsteller ist engagiert gegen die Macht, gegen die Gewalt, gegen die Zwänge der Mehrheit, der Masse, der großen Zahl, gegen die erstarrte faule Konvention, er gehört zu den Verfolgten, den Verjagten [...], zu einem Stand, der vor allen anderen berufen ist und sich nicht scheuen darf, wenn es sein muß, ein Ärgernis zu geben.³⁸

Mit anderen Worten: ein Schriftsteller hat die Gesellschaft aufzurütteln.

Die in rascher Folge entstandenen Romane der fünfziger Jahre stellen in mehrerer Hinsicht eine Einheit dar,³⁹ die der Wirtschaftswundergesellschaft tatsächlich ein aufrüttelndes Ärgernis bedeuteten, wenn sie auch erst in den sechziger Jahren ein größeres Publikum erreichen konnten. Dieses wartete danach übrigens vergebens auf den ersehnten neuen Roman Koeppens, von dem er bis zu

³⁵ Böll 2002, S. 199.

³⁶ Koeppen 1981, S. 295.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Ebenda, S. 295f.

³⁹ Vgl. Erlach 1973, S. 44-53.

seinem Tode immer gesprochen hat. Mit dem Ausbleiben dieses Romans blieb Koeppen seinem Publikum bis zuletzt, trotz einiger kleiner Publikationen, seiner Reiseliteratur, des autobiographischen Textes *Jugend* (1967) und trotz der Neuveröffentlichung der Vorkriegsromane, an erster Stelle der Autor einer schwierigen Trilogie bissiger Gesellschaftskritik, deren gemeinsames Thema die restaurativen Tendenzen, die sich in der Bundesrepublik breit machten, und die völlig unterlassene Vergangenheitsbewältigung in der Wohlstandsgesellschaft bildeten. Mit den Romanen aus den fünfziger Jahren wollte Koeppen seine Zeitgenossen vor den Gefahren der restaurativen Adenauer-Gesellschaft warnen. Die schonungslose, für die Leserschaft durchaus erkennbare Darstellung des deutschen Nachkriegsstaates führte zu Spekulationen über die Frage, ob es sich nicht doch um Schlüsselromane handeln könnte. Koeppen hat sie mit einer Vorbemerkung zu *Das Treibhaus* abzufangen versucht: "Der Roman hat seine eigene poetische Wahrheit."⁴⁰ Dieser Satz liest sich als die prägnant formulierte, knappe Zusammenfassung eines scharfen Aufsatzes, den Koeppen ein Jahr zuvor geschrieben hatte. In diesem Aufsatz, 'Die elenden Skribenten' (1952), kritisiert er die neue Mode, "die Wirklichkeit mit ihrem Spiegelbild in der Literatur zu identifizieren".⁴¹ Auch Koeppens *Tauben im Gras* sei "diese Ehre widerfahren",⁴² so heißt es im Aufsatz: "Ich höre, lese und staune, daß ich den und jenen beschrieben und manche Innenseite nach außen gestülpt haben soll."⁴³ Dabei habe er an keine bestimmten Personen und Vorgänge gedacht, habe nur versuchen wollen, das Allgemeine zu schildern, das Gültige zu finden, die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit einzufangen. Dem "Skribenten" stehe dazu nicht mehr zur Verfügung als seine Fähigkeit, "im Herzen der Menschen die Wahrheit, die Süße und die Bitternis des Lebens, sein Geheimnis, seine Angst, seinen Schmerz, seinen Mut"⁴⁴ sehen zu können, eine Fähigkeit, die sich entfalte, wenn der "Skribent" "seinen Blick ins Leere oder ins Schwarze oder Helle"⁴⁵ richte, nicht jedoch wenn er Schlüsselromane zu schreiben versuche. Für Koeppen hat der Roman eben seine eigene poetische Wahrheit, was dessen gesellschaftskritischem Grundton übrigens keineswegs zu widersprechen braucht.

Koeppen möchte darstellen, was sein inneres Auge (man denke hier an Bölls scharfäugige Figuren⁴⁶) wahrgenommen hat, ohne diese Perspektive erkennbar

⁴⁰ Koeppen 1972, S. 5.

⁴¹ Koeppen 1981, S. 287.

⁴² Ebenda, S. 289.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Ebenda, S. 290.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Vgl. Böll 1961a, S. 339.

werden zu lassen; es fehlt jede auktoriale Erzählinstanz traditionellen Erzählens, was übrigens Koeppens starke Prägung durch die Moderne widerspiegelt. Stattdessen baut Koeppen im *Treibhaus* durch Brechungen, Assoziationen, Erinnerungen, Relativierungen eine "vielfältige und vielschichtige Handlungskontinuität"⁴⁷ auf, die dafür Sorge trägt, dass mit der individuellen Perspektive des Bundestagsabgeordneten Keetenheuve keine Identifikation durch den Leser möglich ist. Auch *Tauben im Gras* bietet aus dem gleichen Grund diese Identifikationsmöglichkeit nicht. Beschrieben wird da ein Frühlingstag des Jahres 1951 aus den ständig wechselnden Perspektiven sehr verschiedener Personen, die wie in einem Film, einer Momentaufnahme dieses Tages, zusammenmontiert werden. Daraus ergibt sich die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Denkweisen, Verhaltensmuster und Redensarten, die die verschiedenen Perspektiven wiederum zusammenhält. Die Darstellung eines Tages sollte zeigen, wie sich die (pluralistische) Wohlstandsgesellschaft der Bundesrepublik insgesamt und ahnungslos, wie Tauben im Gras ohne Ziel, "blind"⁴⁸ in einer unheilvollen Zukunft verstrickt. Das Bild am Anfang des Romans deutet schon auf diese Grundstimmung des Werkes hin:

Flieger waren über der Stadt, unheil kündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich, Anflug und Abflug, Übungen des Todes, ein hohles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in den Ruinen. Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf.⁴⁹

Das Ende wiederholt, dieses Bild wieder aufgreifend, die deutliche Warnung Koeppens:

Am Himmel summen die Flieger. Noch schweigen die Sirenen. Noch rostet ihr Blechmund. Die Luftschutzbunker wurden gesprengt; die Luftschutzbunker wurden wiederhergerichtet. Der Tod treibt Manöverspiele. [...] Doch niemand entflieht seiner Welt. [...] Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften einander feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahtstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdammten Schlachtfeld.⁵⁰

Multiperspektivität und die Ahnung einer gefährlichen Zukunft sind auch wichtige Kennzeichen des dritten Romans dieser Trilogie, *Der Tod in Rom*. Strukturell

⁴⁷ Schnell 1993, S. 288.

⁴⁸ Koeppen 1980, S. 157; Böll sprach von seinen Zeitgenossen, die "Blindekuh" spielten; vgl. Böll 1961a, S. 341.

⁴⁹ Koeppen 1980, S. 9.

⁵⁰ Ebenda, S. 210.

eingefangen zwischen Literaturziten am Anfang und Ende des Buches, die auf Thomas Manns *Der Tod in Venedig* auf eher sarkastische Weise anspielen – vergleiche den Schlusssatz des Werkes –,⁵¹ wird die Geschichte des ehemaligen SS-Generals Judejahn erzählt, der, nachdem er sich längere Zeit im Nahost mit Waffenhandel und militärischer Ausbildung beschäftigt hatte, zu seiner Familie nach Rom zurückkehrt. Das Thema der Nationalsozialisten, die nach dem Krieg wieder an die Macht kommen und politische Führungspositionen einzunehmen wissen, das auch in *Das Treibhaus* mit der Figur des Abgeordneten Dörflich thematisiert wird, tritt abermals in den Vordergrund. Es ist der ehemalige Parteimann und jetziger bundesbürgerlicher Bürgermeister Pfaffrath, der seine Macht und seinen Einfluss anwenden möchte, um auch Judejahn, dessen Schwager er ist, die Rückkehr in die Führungsschichten der Gesellschaft zu ermöglichen, damit er ihn für seine Zwecke verwendbar machen kann. Pfaffrath hofft auf eine erneute Machtübernahme durch die Nationalsozialisten:

Die Souveränität wird uns gegeben werden, wir werden ein neues Heer bekommen, man darf nicht verkennen, daß die Bonner hier gute Arbeit geleistet haben. Und immerhin müssen wir noch laviere, aber wenn das Heer steht, vielleicht ist dann die Zeit für die wirklich nationalen Kräfte gekommen, das Heft in die Hand zu nehmen und mit den Verrätern abzurechnen.⁵²

Durch den Tod Judejahns wird dieser Plan jedoch vereitelt; die Warnung, die dahinter steckt, ist dennoch unmissverständlich. Noch sieht Koeppen die Bundesrepublik nicht in den Händen der alten Nationalsozialisten, aber die Gefahr eines Rückfalls ist mit den restaurativen Tendenzen in der Politik durchaus gegeben. Auf sie deutet auch die Figur der Frau Judejahns hin, die noch immer um ihren Führer trauert,⁵³ damit den früheren irrationalen deutschen Führerglauben symbolisierend. Es geht Koeppen auch hier an erster Stelle um eine Warnung: Judejahns Frau wird als irrationales „Nebelgespenst“⁵⁴ dargestellt und scheint als solches in ihrem Hotelzimmer, in dem sie eingesperrt worden ist, keine unmittelbare Gefahr zu bedeuten – noch hat sie aber ihr Zimmer nicht verlassen...

Einen Ausweg aus dieser bedrohlichen Lage können auch die Gegenspieler der die alten Mächte symbolisierenden Figuren nicht bieten. Siegfried, Pfaffraths

⁵¹ „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“ (Koeppen 1975, S. 187) Im Motto seines Romans zitiert Koeppen neben Dantes (*Inferno*) auch den letzten Satz aus *Der Tod in Venedig*: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“ (Koeppen 1975, S. 5, Mann 2002, S. 641).

⁵² Koeppen 1975, S. 98.

⁵³ Vgl. ebenda, S. 28f.

⁵⁴ Ebenda, S. 29.

ältester Sohn, zieht sich aus der Gesellschaft zurück, scheut die Konfrontation und führt ein Leben abseits des durch den Wohlstandshunger geprägten neuen Staates, das er völlig seiner Musik weihet, in die er flieht. Siegfrieds Vetter, Adolf Judejahn, ist über das Seelenheil der Menschen besorgt und sieht in der christlichen Religion eine Möglichkeit, die verstörten zwischenmenschlichen Beziehungen zu kurieren. Er muss aber einsehen, dass dieser Weg im deutschen Nachkriegsstaat entweder zum Außenseitertum oder zur Korruption führt, das Ziel also verfehlt.⁵⁵ Und ebenso wenig führen die Liebe zwischen dem Dirigenten Kürenberg, der Siegfrieds Symphonie in Rom aufführt, und seiner Frau, ihre Vorliebe für klassische Kunst und ihre harmonische Lebensweise in einen sicheren Bereich abseits des gesellschaftlichen Treibens. Koeppen zeigt realistisch, „daß es kein Reich der Schönheit und Humanität außerhalb der Gesellschaft gibt.“⁵⁶ Ilse Kürenberg wird das Opfer Judejahns, der in tödlicher Konsequenz den Führerbefehl vollstreckt.⁵⁷

Die einzige Gestalt, der Koeppen gesicherte Zukunftschancen zu versprechen scheint, ist Pfaffraths zweiter Sohn Dietrich, Repräsentant der durch Opportunismus und Materialismus geprägten Wirtschaftwundermentalität. Über ihn, der auf der Suche nach ständiger Macht- und Wohlstandsvermehrung sein Fähnchen nach dem Wind hängt, und sich auf diese Weise in der Gesellschaft zu bewähren weiß, erklärt sein Bruder Siegfried dem Priester Adolf: „Wir werden gegen Dietrich unterliegen. Mein Bruder Dietrich siegt immer über uns.“⁵⁸

Man bemerkt: In *Der Tod in Rom* werden gegenüber den restaurativen Tendenzen der Gesellschaft nur Fluchtwege, keine Auswege beschrieben. Die andere Möglichkeit, sich tatsächlich gegen die gesellschaftlichen Entwicklungen aufzulehnen, die Konfrontation zu suchen, anstatt zu resignieren und sich zurückzuziehen, wurde von Koeppen bereits in *Das Treibhaus* thematisiert: Keetenheuve, eher noch ein Gegenspieler als Siegfried, Adolf und die Kürenbergs, ist im Treibhaus deutscher Politik der Außenseiter, der die Restauration der Bonner Republik registriert, kommentiert und entlarvt. Die Landschaft, in der sich Keetenheuve bewegt, ist das Zentrum der politischen Macht des neugegründeten Staates, das von den alten Mächten und Institutionen zu einem großen Teil wieder

⁵⁵ Vgl. Erlach 1973, S. 166. Adolf bemerkt, wie die Kirche sich immer wieder mit Generälen und Kaisern einlässt; ihm erscheinen in einem Augenblick symbolischer Einsicht, wie Erlach beschreibt, die Altäre des Petersdoms als Verkaufstische in einem Warenhaus, oder auch die Beichtväter wie die Schalterbeamten einer Bank; vgl. Koeppen 1975, S. 110f.

⁵⁶ Erlach 1973, S. 167.

⁵⁷ Vgl. Koeppen 1975, S. 183.

⁵⁸ Ebenda, S. 127.

eingenommen worden ist.⁵⁹ Auf politischer Seite ist natürlich die christliche Partei zu nennen (Korodin), die die Restauration wesentlich unterstützt, aber auch die Liberalen (Musäus) und die Sozialdemokraten (Knurrewahn) tragen zu ihr bei. Mit ihnen setzt sich Keetenheuve auseinander. Aus der Emigration zurückgekehrt und sich der Möglichkeit einer Restauration früherer Verhältnisse kaum bewusst, glaubt er noch, über die Politik die Grundlagen wahrer Demokratie verteidigen zu können. Dieses politische Engagement Keetenheuves, das sich schon während des Zweiten Weltkrieges entwickelt hat, verbindet sich nach dem Krieg mit dem hoffnungsvollen Ziel, „der Nation neue Grundlagen des politischen Lebens und die Freiheit der Demokratie zu schaffen.“⁶⁰ Keetenheuve wird tatsächlich in den Bundestag gewählt; es dauert aber nicht lange, bevor er enttäuscht einsieht, dass sein politischer Veränderungswille den konservativen Kräften unterlegen muss, dass er selbst als Bundestagsabgeordneter sogar der Restauration dient. Nachdem Keetenheuve schließlich in der Frage der Wiederaufrüstung eine politische Niederlage – auch in der eigenen Partei – hat erleiden müssen, erkennt er, in welcher Richtung die Gesellschaft sich wiederum entwickelt, und er verzweifelt. Sein Engagement kommt ihm sinnlos vor, erneute Emigration ist ihm verbürgt,⁶¹ den ihm angebotenen Botschafterposten in Guatemala mag er dennoch nicht annehmen, denn das wäre eine romantische Flucht in eine Idylle, ein absichtliches „Vergessen“, ein Ausweichen der Auseinandersetzung mit den Gegnern, für Keetenheuve nichts weniger als der „Tod“.⁶² Gequält von Alpträumen über Nationalismus und Militarismus (in denen der frühere General Frost-Forrestier, Modellfigur für die alten Kräfte, die im Hintergrund wieder schalten und walten können, auf den Rhein deutet und sagt: „Dort liegt Guatemala!“⁶³), stürzt sich Keetenheuve von der Rheinbrücke und ertrinkt. Damit zieht er sich endgültig aus der Gesellschaft und der Politik zurück; für ihn die konsequente und letztmögliche Antwort, die gleichsam als seine äußerste Kritik der Restauration zu betrachten ist. Durch diesen Freitod lässt er die korrumpierte Politik, den Materialismus der Wirtschaftswundermentalität, die Restauration, den Opportunismus, die Machtzentren und die undemokratischen Absprachen zwischen den politischen Parteien hinter sich in dem Bonner Treibhaus zurück.⁶⁴

⁵⁹ Vgl. Koeppen 1972, S. 17ff.; „Man spielte wieder. Das alte Spiel? Das alte Spiel. Die Bundesrepublik spielte mit.“ (Ebenda, S. 22).

⁶⁰ Ebenda, S. 17.

⁶¹ Ebenda, S. 69.

⁶² Ebenda, S. 113.

⁶³ Ebenda, S. 189.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 190.

*Günter Grass (*1927): Runter vom Elfenbeinturm in die politische Arena*

1959, als auch Bölls *Billard um halb zehn* erschien, wurden von einer Vielzahl deutscher Autoren neue Prosawerke veröffentlicht. Der Literaturkritiker Heinrich Vormweg sprach sogar von einem "Höhepunkt"⁶⁵ in der Prosaliteratur, und er konnte dazu als Beleg eine Fülle von Neuerscheinungen vorlegen. Dass die Quantität dieser Werke nichts über ihre Qualität auszusagen braucht, mag auf der Hand liegen, und tatsächlich haben nur wenige den Weg in den Kanon deutscher Literatur geschafft. Es stechen aus der Menge jedoch einige Werke hervor, die später den Ruf erlangen konnten, das "Klassenziel der Weltliteratur"⁶⁶ wieder in eine der deutschen Nachkriegsliteratur erreichbare Nähe gerückt zu haben. Zu ihnen gehören neben Bölls *Billard um halb zehn* auch *Die Blechtrommel* von Günter Grass und Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*, zentrale Werke sowohl in literaturgeschichtlicher Hinsicht als auch wegen ihres wesentlichen intellektuellen Beitrages zum deutschen Identitätsdiskurs. Auf diese soll hier weiter eingegangen werden.

Im Herbst 1958 las Günter Grass auf einer Tagung der "Gruppe 47" aus dem ersten Kapitel seiner *Blechtrommel*. Der Roman überraschte seine Schriftstellerkollegen in positivem Sinne;⁶⁷ Grass erhielt den Preis der Gruppe, und der Erfolg des Buches breitete sich nach dem Erscheinen sogar international aus. Die Darstellung eines intellektuellen Außenseiters, der die zeitgenössische Gesellschaft und ihre jüngste Geschichte kritisch beobachtet und kommentiert, zu ihr aber eigentlich nicht gehören möchte, traf allerdings nicht überall auf Jubel und Lob. Es war die etablierte Mittelstandsgesellschaft, die sich gegen jede mögliche Gefährdung ihrer Grundlagen zur Wehr setzte und Grass' *Blechtrommel* verriss. So etwa 1965, als mehrere Wohlstandsbürger bei der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Grass unter anderem gegen die Verwendung von Steuergeldern für dessen von ihnen als "Pornographie" bezeichnetes Werk protestierten.⁶⁸ Grass, inzwischen gewohnt, zugleich gepriesen und gehasst zu werden, wie er auch noch in der Preisrede hervorhob,⁶⁹ scheute die Konfrontation nicht und kam mit den Demonstranten ins Gespräch.

⁶⁵ Vormweg 1973, S. 214; vgl. auch Schnell 1993, S. 299.

⁶⁶ Hans Magnus Enzensberger in seinem Text „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“ in *Kursbuch 15*, S. 190; vgl. auch Schnell 1993, S. 214.

⁶⁷ Vgl. auch Mayer 1998, S. 151.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 152f.

⁶⁹ Grass 1999, S. 16.

Diese seine Haltung unmittelbar geäußerter Kritik gegenüber entspricht einer allgemeinen Entwicklung der deutschen Literaturszene der sechziger Jahre, in der sich Auffassungen über die Rolle des Autors veränderten. Nicht mehr der stilisierten Figur des unerreichbaren Ästheten, wie sie Thomas Mann oder Gottfried Benn⁷⁰ darstellten, wurde nachgeeifert; man begab sich stattdessen auf die Suche nach einem auch in der alltäglichen Praxis politisch und sozial engagierten Schriftstellertypus, der seine von der Gesellschaft abgehobene Stellung in einem intellektuellen und elitären Elfenbeinturm aufgeben würde zugunsten einer persönlich beteiligten Haltung, die es ihm ermöglichen könnte, über Konfrontation und unmittelbaren Gedankenaustausch direkt in die Wohlstandsgesellschaft einzugreifen.⁷¹ In seiner Büchnerpreis-Rede beschrieb Grass ein solches aktives Engagement, seinen "Entschluß, den Mund aufzumachen",⁷² schlicht und einfach als "das Selbstverständliche",⁷³ was in einer Zeit, in der ehemalige Nationalsozialisten wieder politische Führungspositionen einzunehmen begannen,⁷⁴ auch als Aufforderung an seine Kollegen zu deuten ist, die Arbeit nicht mehr auf das Schreiben allein zu beschränken. Denn, so stellte Grass weiter fest: "[...] in der Regel entzündet sich die öffentliche Meinung eher an den erhöhten Telefongebühren als an den Wehwehchen irgendwelcher Intellektueller, die ihre Feuilletonidylle nicht verlassen wollen."⁷⁵ Eher sollten die Schriftsteller also "den Mund aufmachen – der Vernunft des Wort reden – die Verleumder beim Namen nennen".⁷⁶ Und so wählte Grass nicht nur die unmittelbare Auseinandersetzung mit der protestierenden Mittelstandsgesellschaft. Sein Weg des Selbstverständlichen führte ihn im Jahr seiner Büchnerpreis-Rede als produktiven Wahlkampfredner der SPD auch in die Frontlinien des politischen Machtstreites: Günter Grass als der praktisch handelnde, engagierte deutsche Schriftsteller, der sich mit einer Gesellschaft konfrontiert sah, die sich – kaum veränderungsfähig – genussvoll den Errungenschaften des Wirtschaftswunders hingab. Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre war gerade die Phase, in der die Wohlstandsgesellschaft unter Adenauer und Erhard vielen als gefestigte und verlässliche Größe erschien; um sie aufzurütteln, hielten Grass und viele seiner Schriftstellerkollegen gedruckte und nur in beschränkten, eher

⁷⁰ Vgl. die Figur Siegfried Pfaffraths in Koeppens *Der Tod in Rom*.

⁷¹ In der Büchnerpreis-Rede tut Grass den Status des "freien beziehungsweise vogelfreien, des unabhängigen beziehungsweise von der Unabhängigkeit abhängigen Schriftstellers beziehungsweise Dichters" ab als "schöne Fiktion"; vgl. Grass 1999, S. 25.

⁷² Grass 1999, S. 20.

⁷³ Der Titel der Büchnerpreisrede ist: „Rede über das Selbstverständliche“.

⁷⁴ Vgl. Grass 1999, S. 13.

⁷⁵ Ebenda, S. 24.

⁷⁶ Ebenda, S. 27.

intellektuellen Kreisen diskutierte, zeitkritische Schriften offensichtlich keineswegs für genügende Werkzeuge. Dennoch sollte die praktisch-politische Tätigkeit, mit der Grass die öffentliche Meinung zu beeinflussen und überzeugen versuchte, nicht als Absage an die Wirkungsmöglichkeiten literarischen Engagements missverstanden werden. Grass forderte seine Kollegen auf, ihre "Feuilletonidyllen" zu verlassen, nicht in ihrem unzeitgemäßen elitären Verhalten zu beharren,⁷⁷ sondern "das Selbstverständliche" zu tun, weil sonst ihre Stimme zu versanden drohte.⁷⁸ Nur die an ihm selbst festgestellte Verkettung von Schriftstellerexistenz und Zeitgenossenschaft schien da Abhilfe schaffen zu können.⁷⁹ Nach Grass' Überzeugung seien idealtypische Schriftsteller, deren Stimme nicht unbedingt verloren zu gehen braucht, Zeitgenossen,

denen selbst die trivialsten politischen Vorgänge kein außerästhetischer Störfaktor, vielmehr realer Widerstand sind, die nicht mit jedem geschriebenen Wort der Zeitlosigkeit einverleibt sein möchten und mangelnde Distanz zum augenblicklichen Geschehen durch erzählerische Einfälle auszugleichen vermögen [...].⁸⁰

Grass vergleicht sich in seiner Rede auf dem Internationalen PEN-Kongress in Hamburg 1986⁸¹ mit diesen Schriftstellern als Zeitgenossen, die "immer verquer zum Zeitgeist"⁸² liegen würden, und für die es keine andere Möglichkeit gebe als sich mit der Wirklichkeit gesellschaftlichen Zusammenlebens auseinanderzusetzen. In der Person Wolfgang Koeppens sieht Grass ein Beispiel für diesen Typus des Schriftstellers "zeitbezogener, der Gegenwart aufsitzender Literatur",⁸³ wenn auch die Stimme des Außenseiters Koeppen kaum in alltagspolitischen Stellungnahmen zu vernehmen war. Koeppen wollte, wie er behauptete, ein "Ärgernis"⁸⁴ geben, auch der Zeitgenosse Grass möchte die unmittelbare Nähe zum gesellschaftspolitischen Geschehen kritisch schreibend einsetzen, also Ärgernisse in gedruckter Form bieten, die der Gegenwart aufsitzen.

⁷⁷ Grass hat übrigens selbst den „vorgefaßten“ Begriff des "Elfenbeinturms" weitgehend vermieden; vgl. Grass 1999, S. 225.

⁷⁸ Grass bemerkt nach der Bundestagswahl 1965: "Im Chor der Redner vermißte ich Stimmen." Und er fragt sich: "Wo sind die geblieben, denen vor Jahren noch das politische Dauerengagement einigen Nachtprogrammflair verliehen hatte?" Mit Namen nennt er Alfred Andersch mit dessen "beredter Entrüstung" und Heinrich Bölls "hohen moralischen Anspruch", die er beide nun nicht gehört hat. (Grass 1999, S. 25).

⁷⁹ Grass 1999, S. 225.

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ Grass: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse. (Grass 1999, S. 225-238).

⁸² Grass 1999, S. 230.

⁸³ Ebenda, S. 235.

⁸⁴ Koeppen 1981, S. 296.

Die Blechtrommel, Teil der *Danziger Trilogie*,⁸⁵ war ein solches Ärgernis. In einem viel späteren Text, der Frankfurter Poetik-Vorlesung *Schreiben nach Auschwitz* aus dem Jahre 1990, bietet Grass aufschlussreiche Informationen über seinen Werdegang als Schriftsteller und über den gemeinsamen thematischen Hintergrund seiner Werke, nicht zuletzt auch der *Danziger Trilogie*. Zentraler Gedanke der Vorlesung ist, wie Grass selbst mit Adornos Diktum über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, umgegangen ist. Anfangs wehrte er ab, war es ihm kaum möglich, den Konsequenzen der schrecklichen Vergangenheit für zeitgenössische Schreibhaltungen ins Auge zu sehen.⁸⁶ Erst als er anfang, Prosa zu schreiben, schien es ihm möglich, sich mit der deutschen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Zum Schreiben provoziert hatte ihn "die damals gängige, ja, regierungsamtliche Dämonisierung der Zeit des Nationalsozialismus", während er selbst sich genötigt sah, das Verbrechen hell auszuleuchten und ans Tageslicht zu bringen.⁸⁷ Innerhalb kürzester Zeit entstand die *Danziger Trilogie*, und Grass glaubte "voreilig",⁸⁸ sich von dem Thema Auschwitz freigeschrieben zu haben. Dass dies eine Fehleinschätzung war, sieht er im Rückblick ein. Denn das Thema Auschwitz bildet auch einen festen Bestandteil seiner späteren Werke, wozu sich Grass übrigens spätestens seit den achtziger Jahren angesichts des atomaren Zerstörungstriebes der Menschheit sehr bewusst entschieden hat. Denn, so argumentiert er, "die atomare, stündlich mögliche Selbstvernichtung verhält sich zu Auschwitz und erweitert die Endlösung auf globales Maß."⁸⁹ Eine Verallgemeinerung der eigenen Schreibmotivationen schließt die Vorlesung ab: "Dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf."⁹⁰ Und für die Deutschen insbesondere gilt, dass sie an Auschwitz nicht vorbeikommen. Grass:

Wir sollten, so sehr es uns drängt, einen solchen Gewaltakt auch nicht versuchen, weil Auschwitz zu uns gehört, bleibendes Brandmal unserer Geschichte ist und – als Gewinn! – eine Einsicht möglich gemacht hat, die heißen könnte: jetzt endlich kennen wir uns.⁹¹

Auf diese Weise macht Grass Auschwitz zu einem der bestimmenden Elemente deutscher Nachkriegsidentität, und *Die Blechtrommel* wiederum gilt als

⁸⁵ *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961) und *Hundejahre* (1963).

⁸⁶ Vgl. Grass 1990, S. 29.

⁸⁷ Vgl. ebenda.

⁸⁸ Ebenda, S. 32.

⁸⁹ Ebenda, S. 40.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 43.

⁹¹ Ebenda, S. 42.

wichtiger Beitrag zum bundesdeutschen Identitätsdiskurs, in dem diese Elemente literarisch verarbeitet werden. Die fiktive Figur Oskar Matzeraths als moderner Pikaro bietet Grass eine ausgesuchte Möglichkeit, die Gesellschaft aus der Nähe, aber mit deutlicher Distanz kritisch zu beobachten und mit den vielen festgefahrenen kulturellen, politischen und sozialen Werten der überherrschenden Wirtschaftswundernation abzurechnen.

Der "Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt"⁹² beschreibt in *Die Blechtrommel* sein Leben, das eines bewusst gewählter und ständig wechselnder Rollen war und ist. Er fängt seine Erzählung bei seiner Großmutter mütterlicherseits an, und schließt sie mit der Aufnahme in die Anstalt, wo Oskar seine möglichen Zukunftsrollen erwägt, wieder ab. Das Ziel, nie der Welt der Erwachsenen angehören zu müssen, begleitet ihn die ganze Geschichte, und so stehen Charakter und geistiger Werdegang Oskars schon von der Geburt an fest: "Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß."⁹³ Auf diese Weise ist und bleibt er der kritische Außenseiter, der sein Möglichstes tut, um der Erwachsenenwelt fernzubleiben. Seinen Sturz von der Treppe etwa und das infolge dieses Sturzes ausbleibende Körperwachstum deutet Oskar als selbstinszenierten Eingriff in seine Entwicklung. Auch führt ihn sein geistiger Mentor Bebra in die Möglichkeiten des abseits beobachtenden Clowns ein, eine Rolle, die sich Oskar gerne zuweist.⁹⁴ Und, um noch ein Beispiel für Oskars konsequent distanzierte Haltung zu geben, er verweigert sich, mit der Erwachsenenwelt in der ihr geläufigen Form zu kommunizieren.⁹⁵ Stattdessen schreit er, (zer)singt er, trommelt er, oder er versucht sich mit Gebärden auszudrücken. Und wenn er in seltenen Fällen doch spricht, läuft er die Gefahr, zum Komplizen der Erwachsenenwelt⁹⁶ zu werden, was etwa dann passiert, wenn Oskar in der belagerten polnischen Post an der Verhaftung Jan Bronskis schuldig wird, den später die Deutschen erschießen.⁹⁷

Schuld trägt er übrigens noch einmal: Oskars zweite Vaterfigur, Alfred Matzerath, wird während der Belagerung Danzigs von den Russen erschossen, weil Oskar ihm im Keller des Kolonialwarengeschäftes das von ihm selbst weggeworfene Parteiabzeichen zurückgibt, das Matzerath dann in Anwesenheit russischer Soldaten

⁹² Grass 2002, S. 9.

⁹³ Ebenda, S. 52.

⁹⁴ Vgl. dazu auch die Figur Hans Schnier in Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns*.

⁹⁵ Vgl. Grass 2002, S. 307, wo beschrieben wird, wie Oskar zum ersten Mal die menschliche Sprache benutzt.

⁹⁶ Vgl. Thomas/Van der Will 1969, S. 92.

⁹⁷ Vgl. Grass 2002, S. 318f, S. 320, S. 334.

zu verschlucken versucht; er ringt nach Atem und wird erschossen.⁹⁸ Oskars Umgang mit der eigenen Schuld wird in der Geschichte direkt mit Schuldgefühlen in der Gesellschaft, in der der dreißigjährige Erzähler-Oskar lebt, verbunden und kritisiert:

[...] wie jedermann halte ich mir an Tagen, da mich ein unhöfliches und durch nichts aus dem Zimmer zuweisendes Schuldgefühl in die Kissen meines Anstaltbettes drückt, meine Unwissenheit zugute, die damals in Mode kam und noch heute manchem als flottes Hütchen zu Gesicht steht.⁹⁹

Schlaue Unwissenheit¹⁰⁰ also als Ausrede und elegante Flucht Oskars und der bundesrepublikanischen Gesellschaft gegenüber einer Schuld, die trotz ihrer ungeheuerlichen Schwere Modegrillen unterlegen ist. Die Wirtschaftswunder- und die Holocaustnation treffen hier aufeinander, denn lieber 'habe man es nicht gewusst', als das man sich ernsthaft mit der deutschen Vergangenheit und der deutschen Schuld auseinandersetzen würde. Im Roman – wie in der Wirtschaftswundergesellschaft – löst sich der Umgang mit der persönlichen Schuld in beliebigen Oberflächlichkeiten auf.¹⁰¹ Es ist der ältere, erzählende Oskar, der an manchen Stellen die Geschichte des jüngeren korrigiert, Trivialisierungen, Beschönigungen und Unwahrheiten zu kontern versucht. So greift der Erzähler-Oskar sofort nach der Beschreibung der Belagerung der Polnischen Post in die Geschichte ein:

Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, [...] zu übertreiben, wenn nicht zu lügen. Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen [...].¹⁰²

Der dreißigjährige Oskar kann seiner Schuld nicht ausweichen, muss sich zu ihr bekennen, sich mit ihr auseinandersetzen.¹⁰³ Man könnte hier, nochmals auf Grass selbst zurückgreifend und die Bundesrepublik mit einbeziehen, noch weiter argumentieren: "Wir kommen an Auschwitz nicht vorbei."¹⁰⁴

Mittels solcher Identitätsbrechungen und Kontrastwirkungen versucht Grass die Misstände der Wohlstandsgesellschaft bloßzulegen. Die Hauptfigur der

⁹⁸ Ebenda, S. 514ff.

⁹⁹ Ebenda, S. 320.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda.

¹⁰¹ Vgl. Thomas/Van der Will 1969, S. 89, S. 95.

¹⁰² Grass 2002, S. 318.

¹⁰³ Vgl. ebenda S. 320.

¹⁰⁴ Grass 1990, S. 42.

Blechtrommel ist frei von den Normen, die die Gesellschaft ihren Bürgern auferlegt, sie ist frei von den in ihr geltenden Wahrheiten.¹⁰⁵ Oskar hebt denn auch hervor: “Es gibt Dinge in dieser Welt, die man – so heilig sie sein mögen – nicht auf sich beruhen lassen kann.”¹⁰⁶ In Oskars Erzählung verlieren auf ironische, parodistische und satirische Weise die verschiedensten Werte bundesrepublikanischer Wirklichkeit ihre Gültigkeit. So protestiert Oskar etwa gegen jede Ideologie, nicht nur die nationalsozialistische, gegen die er seine Trommel zunächst wendet. Jedes ideologische Weltbild ist ihm ein Ekel:

Ich trommelte nicht nur gegen braune Versammlungen. Oskar saß den Roten und den Schwarzen, den Pfadfindern und Spinathemden von der PX, den Zeugen Jehovas und dem Kyffhäuserbund, den Vegetariern und den Jungpolen von der Ozonbewegung unter der Tribüne.¹⁰⁷

Was die Religion betrifft, wendet sich die Geschichte nicht nur gegen mögliche ideologische Inhalte. Auch ihre Trivialisierung durch die kurzsichtige Haltung des kleinbürgerlichen Bewusstseins wird angeprangert, zum Beispiel im Kapitel “Glaube Hoffnung Liebe” mit Christus als dem “himmlischen Gasmann”.¹⁰⁸ Zu der ‘Entheiligung’, die Oskar vornimmt, gehört zudem sowohl die Satire zeitgeschichtlicher Ereignisse und historischer Figuren, wie auch die Parodie traditioneller Muster des Erzählens. Außer der Tradition des pikaresken Romans werden auch andere herkömmliche literarische Formen “ex negativo” zitiert, wie die Tradition des Entwicklungsromans und des bürgerlichen Bildungsromans, die das Buch unterwandert und zu gleicher Zeit in seiner Struktur verarbeitet. Oskar möchte zwar das eigene Leben beschreiben, fängt die Geschichte aber mit seiner Großmutter an, und er ist ein “negativer Held”, dessen geistige Entwicklung bereits bei der Geburt abgeschlossen ist, der sich zudem durch seine Körpergröße von jedem ihn bildenden Konflikt mit der Welt fernhalten kann. Unbeantwortet bleibt schließlich die Frage nach der wirklichen Identität Oskars. “Wo kommst du her? Wo gehst du hin? Wer bist du? Wie heißt du? Was willst du?”¹⁰⁹ Fragen, die Oskar nur mit einer Auflistung der verschiedenen Stationen seines bisherigen Lebens beantworten kann,¹¹⁰ zwischen denen jedoch keine charakterliche Entwicklung zu verspüren ist. Er bleibt der scharfäugige Außenseiter, der dreißig Jahre deutscher Vergangenheit

¹⁰⁵ Vgl. Thomas/Van der Will 1969, S. 82.

¹⁰⁶ Zitiert nach Thomas/Van der Will 1969, S. 82.

¹⁰⁷ Grass 2002, S. 158.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 261. Vgl. auch Thomas/Van der Will 1969, S. 86f.

¹⁰⁹ Grass 2002, S. 773.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 776.

und Gegenwart zu durchblicken imstande war, und der der deutschen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten konnte.

Diese Position des Außenseiters teilt Oskar mit Joachim Mahlke, der Hauptfigur in dem zweiten Teil der *Danziger Trilogie, Katz und Maus* (1961), was in dieser Geschichte mehrmals verdeutlicht wird durch den Hinweis auf die Rolle des Clowns, die Mahlke bewusst einzunehmen scheint.¹¹¹ Durch seine "Maus", einen übergroß gewachsenen Adamsapfel, den er in der Novelle mit verschiedenen Gegenständen zu verdecken versucht, zuletzt mit einem gestohlenen, dann selbst erworbenen Ritterkreuz, hebt Mahlke sich von dem Konformismus der einförmigen Welt seiner kleinbürgerlichen Umgebung ab. Er sucht zwar diese Distanz, indem er den Clown spielt und so den benötigten Beifall erntet, mit dem er sich gegenüber den normal Gewachsenen behaupten kann, aber er ist auch ihr Opfer, weil er ständig wegen seiner durch die "Maus" symbolisierten, betonten Individualität dem Zugriff der normierenden, gleichförmigen Umwelt¹¹² ausgesetzt ist.¹¹³ Ironischerweise wird Mahlke gerade dann von seiner Umgebung verstoßen, wenn er sich mit dem militärischen Abzeichen eben dieser Umwelt schmückt; die ihm feindliche "Katze" der kleinen Leute verdrängt die Bewunderung für den Clown, und Mahlke in der Rolle eines mit dem Ritterkreuz ausgezeichneten Soldaten verliert das von ihm so benötigte Publikum. Er zieht sich in den nur ihm erreichbaren Raum eines halb gesunkenen Schiffes zurück, den er zu einer privaten Kapelle für die Magd Maria ausgestattet hat. Erst in diesem Rückzug aus der Wirklichkeit, in den von der Umwelt abgeschlossenen Raum, kann Mahlke seine vielen Rollen fallenlassen, erst hier kann sich seine wahre Identität entfalten. In einer Passage voller sexueller Symbolik wird die "Maus" sogar zum Symbol seiner freigemachten Individualität.¹¹⁴ Mahlkes endgültiger Rückzug, der ihn aus dem Wirklichen befreiende Selbstmord, wird von Grass unmissverständlich als eine Wiedergeburt beschrieben, die Mahlke aufs neue die mütterliche, embryonale Geborgenheit beschert.¹¹⁵

Beschrieb Grass in *Die Blechtrommel* den Außenseiter, dem die Zukunft offen ist, jedoch nur im Sinne eines weiteren Rollenspiels, so führt der Gegensatz zwischen der Gesellschaft oberflächlicher Kleinbürger und dem Einzelnen in *Katz und Maus* zu dem scheinbaren Unterliegen des Individualisten, der aber in seiner Rückkehr zur

¹¹¹ Wiederum sei auf die oben bereits besprochene Rolle des Außenseiters bei Heinrich Böll und Wolfgang Koeppen verwiesen.

¹¹² Vgl. etwa die Beschreibung der Wohnsiedlung, in der Mahlke mit seinen Eltern wohnt. (Grass 1998, S. 23f.).

¹¹³ Gleich am Anfang der Geschichte bekommt Mahlke entweder von seinen Mitschülern eine Katze an seine "Maus" gesetzt oder die Katze versucht sie selbst zu erhaschen. (Grass 1998, S. 5f., S. 33).

¹¹⁴ Grass 1998, S. 104; vgl. auch Thomas/Van der Will 1969, S. 98.

¹¹⁵ Grass 1998, S. 174.

“Heimat”¹¹⁶ die Möglichkeit wahrer Identität mit sich zieht. Dies lässt sich durchaus als Kritik einer Mentalität deuten, die auch die bundesdeutsche Wirklichkeit beherrschte, obwohl von bundesrepublikanischen Verhältnissen in der Geschichte nicht explizit die Rede ist. In dem dritten Teil der Trilogie, *Hundejahre* (1963), nun tritt die Bundesrepublik wiederum in den Vordergrund. Beschrieben wird in einer verwickelten Erzählstruktur eine Periode von vierzig Jahren deutscher Geschichte, vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis in die fünfziger Jahre hinein. Die Freundschaft zwischen Eddi Amsel und Walter Matern bildet den Ausgangspunkt der Geschichte, die in drei Teilen, “Frühgeschichten”, “Liebesbriefe” und “Materniaden”, von drei Erzählern vorgeführt wird. In die Struktur eingeflochten ist die reale Zeitgeschichte. Sie bietet nicht nur einen Orientierungsrahmen, sondern wird in der fiktiven Erzählung umgeformt; auch sie wird zur Fiktion, wie etwa in der Beschreibung des Kampfes um Berlin deutlich wird.¹¹⁷ Diese Fiktionalisierung der Wirklichkeit wird in *Hundejahre* so weit getrieben, dass die Wirklichkeit, und mit ihr der kritische Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, hinter der Struktur der fiktiven Erzählung zurückzutreten droht. Zwar geht es wiederum um Außenseiter, die sich mit der ideologischen Durchdringung der Gesellschaft und dem kleinbürgerlichen Opportunismus auseinandersetzen, sich diesen allerdings nicht entziehen können,¹¹⁸ der Leser bekommt aber den Eindruck eines surrealistischen Manierismus, der die Geschichte ihrer Kraft beraubt. Viel weniger als in *Der Blechtrommel* wird der kritische Blick auf die vorherrschende Mentalität der deutschen (Mittelstands)Gesellschaft geschärft. Grass geht es aber gerade um diese Mentalität, die – und soviel macht die Trilogie insgesamt sicherlich deutlich –, nicht nur den Faschismus hatte tragen können, sondern auch das Selbstbild der Bundesrepublik weitgehend beeinflusst hat. Umso mehr ein Grund, dem Schreiben nach Auschwitz kein Ende zu versprechen, der Gesellschaft unermüdlich einen Spiegel vorzuhalten.

¹¹⁶ Ebenda, S. 78.

¹¹⁷ Grass 1963, S. 414-427.

¹¹⁸ Vgl. Thomas/Van der Will 1969, S. 99-102, h. vor allem S. 101; für eine ausführliche Darstellung siehe etwa: Reddick 1975, S. 171-270, Silbermann 1985, Moser 2002, S. 83-192, Neuhaus 2010, S. 104-126.

Uwe Johnson (1934-1984): Alternativen als Reflexionsaufforderung

In seiner Rede *Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse* (1986) verdeutlicht Günter Grass das von ihm beschriebene Idealbild des zeitgenössischen Schriftstellers mit einigen Verweisen auf bekannte nationale und internationale Autoren, wie Salman Rushdie, Dos Passos, Emilio Gadda und Alfred Döblin, mit denen Grass sich verbunden fühlt.¹¹⁹ Zu ihnen gehört auch der 1984 verstorbene Romancier Uwe Johnson, den Grass 1986 in der Rede "als Beispiel und zur Erinnerung" aufnimmt, "dessen Werk, von den frühen Romanen bis zu den vier Bänden der 'Jahrestage', Zeugnis ist seiner und unserer Zeit."¹²⁰ Und Grass fährt fort:

Um jedes Detail besorgt, nahezu buchhalterisch hat er, bei strengem literarischem Anspruch, wie nebenbei die Entstehungsgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, den hier fließenden, dort abrupten Übergang vom Nationalsozialismus zum Stalinismus niedergeschrieben [...] ¹²¹

Bei ihm wäre zu erfahren, was Literatur außer dem Abfeiern eigenwüchsiger Befindlichkeit spiegeln und brechen, in Scherben belegen und aus Bruchstücken fügen kann: die konsumierbar gewordene Barbarei unserer Zeit, die sich wechselseitig bestätigenden Verbrechen, Zeitgeschichte und ihr Treibgut von Küste zu Küste. Bei Uwe Johnson beweist sich, wie epische Fron zu großer Literatur ausschlagen kann.¹²²

Uwe Johnsons Romane und Erzählungen sind literarische Zeugnisse der Gegenwart in einem Gesamtwerk, das sich einer konstanten Thematik widmet als Ausdruck eines kritischen Engagements gegenüber der deutschen Nachkriegsgesellschaft, in der die Ideologiegäubigkeit noch immer Urständ feiert. Vor allem Grass' Bezeichnung "die konsumierbar gewordene Barbarei" führt in das Zentrum der Holocaustdebatte zurück, erinnert sie doch an Adornos und Horkheimers während des Zweiten Weltkrieges geschriebene *Dialektik der Aufklärung*, deren Ziel es bekanntlich war, zu der Erkenntnis zu erlangen, "warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine Art von Barbarei versinkt."¹²³ Grass verweist auf die Kontinuität dieser irrationalen Barbarei in Nachkriegsdeutschland, deren Thematisierung Johnsons "epische Fron" gewidmet ist; sie befindet sich im Mittelpunkt der intellektuellen Codierung kollektiver Identität.

¹¹⁹ Vgl. Grass 1999, S. 228.

¹²⁰ Ebenda, S. 230.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda, S. 232.

¹²³ Horkheimer/ Adorno 1993, S. 1.

Johnson verweist jedoch, nicht nur in seinem Werk, sondern auch mit seiner Person, auf noch einen anderen Bestandteil des deutschen Selbstbildnisses, der von den anderen in diesem Kapitel behandelten Autoren nicht so vordergründig thematisiert wurde, der dennoch in der gesellschaftlichen Debatte um die Verankerung eines bundesdeutschen Selbstbewusstseins von zentraler Bedeutung gewesen ist: auf die so genannte "deutsche Frage" nämlich. Von der westlichen Epik zwischen 1945 und 1959 nahezu demonstrativ außer acht gelassen, wie auch der Literaturwissenschaftler Hans Mayer hervorhebt,¹²⁴ wurde die Konfrontation mit eben dieser Themenstellung in der Kritik, die sich mit Johnsons erstem Roman *Mutmassungen über Jakob* (1959) auseinandersetzte, zur alles beherrschenden Optik: Johnson als Dichter der deutschen Teilung, zugleich aber auch als erster gesamtdeutscher Nachkriegsautor.¹²⁵ Dass Johnsons nachfolgende Werke eine ähnliche Thematik kennzeichnete, dass er zudem selbst in den Westen umzog, hat dieses Urteil nur noch verstärkt. So hebt Mayer in seiner Literaturgeschichte den "gesellschaftlichen Hintergrund oder besser: Untergrund des Romans" hervor, den er als das geteilte Deutschland und die Notwendigkeit heutiger Deutscher bezeichnet, in diese Konstellation hineinzuleben.¹²⁶

Wenn auch diese Einsicht Mayers und anderer Kritiker zum Teil sicherlich richtig ist, so tut sie dem Schreiben Johnsons, das von einem größeren Interessenbereich geprägt wird, nicht genüge. Johnson selbst wurde nicht müde, sich gegen das ihm immer wieder aufgeklebte Etikett eines Autors der deutschen Spaltung zu wehren, wohl am deutlichsten in seinen *Vorschlägen zur Prüfung eines Romans* aus dem Jahre 1973:

Wozu also taugt der Roman? Er ist ein Angebot. Sie bekommen eine Version der Wirklichkeit. Es ist nicht eine Gesellschaft in der Miniatur, und es ist kein maßstäbliches Modell. Es ist auch nicht ein Spiegel der Welt und weiterhin nicht ihre Widerspiegelung; es ist eine Welt, gegen die Welt zu halten. Sie sind eingeladen, diese Version der Wirklichkeit zu vergleichen mit jener, die Sie unterhalten und pflegen.¹²⁷

Damit betont Johnson die Gültigkeit und Wahrheit des Romans außerhalb oder neben der erlebten Wirklichkeit, schreibt dem Werk andererseits aber auch die Kraft zu, als poetische Widerstandsmöglichkeit, als literarisch verarbeitete Opposition zu fungieren, indem der Leser dazu aufgefordert wird, die Buchwirklichkeit mit der

¹²⁴ Mayer 1998, S. 196.

¹²⁵ Vgl. Johnson 1977, S. 157.

¹²⁶ Vgl. Mayer 1998, S. 195.

¹²⁷ Johnson 1984, S. 35.

von ihm erlebten zu vergleichen. Dies erinnert an den kurzen Begleittext, den Wolfgang Koeppen seinem Roman *Das Treibhaus* mit auf den Weg gab: "[...] der Roman hat seine eigene Wahrheit", denn er sei, "mit der Wirklichkeit nirgends identisch", mit anderen Worten, "jenseits der Bezüge von Menschen, Organisationen und Geschehnissen unserer Gegenwart."¹²⁸ Auch Koeppens Romane, poetische, vielschichtig gestaltete Wirklichkeiten, laden den Leser zu einem Vergleich ein. Die Romanwelt kann dabei nur dann als Alternative zu der erlebten Realität gelten, wenn keine Aspekte dieser Welt hervorgehoben oder gar außer Betracht gelassen werden. Es geht um einen Gesamtvergleich, in dem zwar Teilaspekte betont werden können, ein beschränkter Blick auf bestimmte Akzente der literarischen Wirklichkeitsvariante aber zu bestenfalls unvollständigen Einsichten in das Verhältnis zwischen beiden Wirklichkeitsversionen, sehr wahrscheinlich auch zu Fehleinschätzungen führen kann. Aus diesem Grund hat sich Johnson dagegen gewehrt, in der Kritik immer wieder wegen seines literarischen Werkes zum Dichter beider deutschen Republiken stilisiert zu werden. Denn erstens enthält sein Werk mehr als nur dieses Thema, zweitens sollten seine poetischen Aussagen nicht als Stellungnahmen gegenüber aktuellen politisch-gesellschaftlichen Themen missverstanden werden. Als er 1977 in die "Deutsche Akademie für Dichtung und Sprache" aufgenommen wurde, begründete er nochmals seine Überzeugung von dem Eigenwert seiner Romane und ihrer Stellung neben der Realität: "Ich war in wissenschaftlichen Institutionen belehrt worden über die Bemühungen und Befugnisse von Dichtern; mir hatte das als Warnung gedient."¹²⁹ Sein Werk ist demnach nichts mehr oder weniger als die Gestaltung einer Vergleichsmöglichkeit der Romanwelt mit der Erfahrungswelt.

Wie sieht nun aber diese Romanwelt aus? Zu erkennen ist eine starke modernistische Prägung. In Johnsons *Mutmassungen über Jakob* wählt der Autor eine Rahmenerzählung, die aus dem ersten und letzten Satz des Romans besteht, innerhalb deren Grenzen er ein verwirrendes Netz undurchsichtiger Erzählebenen und -zeiten aufbaut. Der Leser gewinnt erst nach und nach Einblick in dieses Netz und die verschiedenen Zusammenhänge, wie auch in die Charaktere der Hauptfiguren. Ganz durchschauen und verstehen kann er diese verwickelten Verhältnisse jedoch nicht, weil die Struktur wechselnder, sich relativierender Perspektiven und Erzählinstanzen ein solches auf Motivationen und Argumenten basierendes Gesamtwissen nicht zulässt, was übrigens auf die Nähe zu moderner

¹²⁸ Vgl. Koeppen 1972, S. 5.

¹²⁹ Johnson 1977, S. 157.

Schreibweisen hindeutet. Dem Leser bleibt am Ende nur die Möglichkeit, "Mutmaßungen" aufzustellen, ähnlich wie die Romanfiguren selbst, denen es auch nur möglich ist, über den Tod des Reichsbahninspektors Abs zu mutmaßen. Denn ebenso unbeantwortet bleibt letztlich die Frage, ob sich Jakob Abs das Leben genommen hat, ob es sich eher um eine politisch motivierte Hinrichtung handelt, oder ob Jakob vielleicht durch einen Unfall gestorben ist. Oder war es womöglich ein Verbrechen? Zusammen mit den Protagonisten bleibt der Leser im Ungewissen. Die formalen Aspekte der Erzählung unterstützen die im Titel angedeutete Unsicherheit, über die schon der erste Satz des Romans keinen Zweifel bestehen lässt: "Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen."¹³⁰ Nach dem Tode von Jakob Abs, der im Herbst von einem Zug überfahren wird, versuchen die Hauptfiguren der Geschichte und ein nicht näher bezeichneter Ich-Erzähler, erinnernd, rückblendend und assoziierend, zu klären, wie es zu diesem Todesfall kommen konnte. Auch dafür bietet der erste Satz den Ausgangspunkt. Dass ihr Suchen und Fragen, ihr Vermuten und Ahnen zu keinem Gesamtwissen führt, hängt mit dem vom Verfasser gewählten Erzählverfahren zusammen, in dem keine die Geschichte kontrollierende Instanz auftritt, und das die innere Logik des Handlungsverlaufs sprengt.

Johnson geht es offensichtlich um mehr als das bloß chronologische Erzählen der Romanfabel; in der dritten seiner insgesamt fünf Frankfurter Poetikvorlesungen (im Sommersemester 1979 gehalten, erstmals 1980 unter dem Titel *Begleitumstände* erschienen), erwähnt er das halbseitige Exposé, das er seinem Verleger Peter Suhrkamp auf dessen Wunsch geschickt hatte.¹³¹ Eine etwas längere Version der Fabel stellt Hans Mayer auf; er fügt seinem Überblick jedoch sofort hinzu, "daß jene knapp und in sich schlüssige Nacherzählung der Romanfabel [...] der wirklichen Geschichte, die Johnson erzählte, durchaus nicht gerecht wird, im Grunde nur Missverständnisse erzeugt."¹³² Denn Johnson wollte das Ungewisse, das Wahrscheinliche, das Unsichere bewusst in seine Geschichte einbauen, erstens um zu verhindern, dass er und seine Literatur vor den Karren irgendeiner politischen Seite gespannt werden konnten; der Roman hat eben seine eigene poetische Wahrheit, die für Johnson keine alltagspolitische ist. Daneben hat er mit seiner "wirklichen Geschichte", der Beschreibung jener Vorkommnisse im Herbst 1956 im Westen und Osten Deutschlands, zu zeigen versucht, wie die Erfahrung von Grenzen das Leben

¹³⁰ Johnson 1965, S. 5.

¹³¹ Johnson 2003, S. 129.

¹³² Mayer 1998, S. 192.

der Nachkriegsdeutschen zu bestimmen vermochte,¹³³ wie die von den Alliierten nach dem Krieg beschlossene Aufspaltung Deutschlands und die spätere Gründung zweier deutscher Staaten kompliziertere Konflikte im Innenleben der Bevölkerung ausgelöst hatten, als die klare Trennung, die schwarz-weißen Beschlüsse des "Potsdamer Abkommens" auf den ersten Blick bedeutet hatten. Diesen auf vielen Ebenen erlebten Zweispart zu beschreiben, ist eines der Hauptanliegen des Romans. Es geht dabei um die tatsächliche Grenze zwischen den Staaten, die von den Protagonisten legal und illegal überquert wird, um die beidseitigen materiellen und politischen Ausrichtungen dieser Grenze, aber auch um die persönlich erlebte Trennung, die die Bewusstseins-erfahrung der Bevölkerung, vieler Familien und manches Individuums entzweite. Auf diese Verunsicherung des Selbstbildnisses in der gesamtdeutschen Nachkriegsgesellschaft, auf die offenen Fragen in Bezug auf die eigene Identität und die der ‚Anderen‘ verweisen Johnsons *Mutmassungen*. Sie fordern die Einwohner des westdeutschen Staates zum Vergleich mit den Verhältnissen in ihrer in den Westen integrierten Wirtschaftswundernation und zur Reflexion über die vorherrschenden Elemente der eigenen Identitätsbestimmung auf, während Johnson den Bürgern im Osten eine Alternative vor Augen führt, die ihnen ein Scheitern im Sozialismus zeigt.¹³⁴ Beiden bietet Johnson aber zusätzlich eine übergreifende Perspektive, die nämlich einer nicht zeitgebundenen Suche nach wahrer Identität, Freiheit und Glück, nach verwirklichter Menschlichkeit, und zwar außerhalb jeder Ideologie, in der diese Begriffe nur fiktiv sein können.¹³⁵ Der Verwirklichung einer solchen Glückshoffnung stehen die politischen Entwicklungen im Nachkriegsdeutschland im Wege; dennoch beschließt Johnson seine *Mutmassungen*, an deren Anfang und Ende der unaufgeklärte Tod Jakobs steht, nicht mit irgendwelchen negativen Aussichten. Gesine Cresspahl, Hauptperson in Johnsons späteren *Jahrestagen* (4 Bände, 1970, 1971, 1973, 1983), wird, nachdem sie vom Tode Jakob Abs' erfahren hat, vom Erzähler geradezu die Liebe erklärt, wenn er ihre Stärke hervorhebt und die Wahrscheinlichkeiten und Ahnungen der Geschichte mit einer hoffnungsvollen Sicherheit abschließt: "Und sie sah nicht aus wie eine, die geweint hat; das wollen wir doch mal sagen."¹³⁶

Gesine trägt diese Hoffnung weiter. In den *Jahrestagen* erinnert sie sich für ihre Tochter Marie in dem als schrecklich erfahrenen New Yorker Alltag ihrer

¹³³ Eine ausführliche Darstellung der Bedeutung dieser Grenz-Erfahrungen in Johnsons Werk bietet Leyla Sedghi in ihrer Dissertation *Das Dilemma der Grenze. Zu Uwe Johnsons Frühwerk*; Sedghi 2004, hier vor allem S. 54-81.

¹³⁴ Vgl. Schnell 1993, S. 308f.

¹³⁵ Vgl. Johnson 1965, S. 89.

¹³⁶ Ebenda, S. 202.

Vergangenheit, der Vorgeschichte dieser Gegenwart und lässt schließlich die Konturen einer politischen Hoffnung, nämlich des Prager Frühlings, durchschimmern.¹³⁷ Und wenn auch der letzte Band der *Jahrestage* mit der Besetzung Prags durch die Truppen des Warschauer Paktes endet, so ergreift Johnson wiederum die Möglichkeit, einen Moment des Glücks und der Hoffnung in die Geschichte einzuflechten: es ist der Augenblick, an den sich Gesine erinnert, in dem sie und Jakob in vollkommenem Einklang gleichsam im gleichen Rhythmus zusammenwachsen.¹³⁸ Die Möglichkeit eines solchen Glücks, wenn auch "im Leben ein einziges Mal",¹³⁹ ist trotz aller Ideologien, gesellschaftlicher Systeme und Grenzen den Menschen grundsätzlich gegeben. Auch diese Einsicht gibt Gesine Marie mit auf den Weg, zusammen mit den Erinnerungen ihrer Jerichower Vergangenheit, die als lebendige Geschichte erfahren werden. Nur diese sich Gesine aufdrängende Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die ihrem Bedürfnis entstammt, ihr gespaltenes Lebensgefühl zwischen Ost und West zu verstehen und vereinen, lässt sie wahres Glück einsehen, lädt andererseits den Leser dazu ein, auch diese Romanwelt mit seiner eigenen zu vergleichen.

Identität innerhalb und außerhalb ideologischer Systeme, der Zwiespalt im Lebensgefühl: sie bilden auch in der anderen Prosa Johnsons, wie in den Romanen *Das Dritte Buch über Achim* (1961) und *Zwei Ansichten* (1965) oder den Prosastücken *Karsch, und andere Prosa* (1964), einen festen Bestandteil. Die von Johnson entworfenen Romanwelten stellen, gelesen als mit der Wirklichkeit vergleichbare Alternativen oder fälschlicherweise als direkte Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen in der Gesellschaft, einen wichtigen Beitrag zur intellektuellen Identitätsdebatte dar. Der bewundernde Leser Günter Grass und andere Intellektuelle mit ihm nahmen diesen Beitrag wahr, hielten die Romanwelten Johnsons "gegen die Welt" und zogen ihre Schlüsse. In einem Vortrag über *Die deutschen Literaturen* aus dem Jahre 1979 fasst Günter Grass diese Schlüsse gleichsam zusammen, wenn er behauptet: "Die deutsche Schuld und ihre Nachwirkung kennt keine Grenzen", denn "hinter den Fassaden der Wohlstandsgesellschaft" lebe die deutsche Vergangenheit nach, während "auch die DDR [...] von der gesamtdeutschen Vergangenheit eingeholt" worden sei.¹⁴⁰ Und Grass fügt im Rückblick hinzu:

¹³⁷ Vgl. Schnell 1993, S. 509.

¹³⁸ Johnson 1983, S. 1891.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Grass 1999, S. 176f.

Oberflächlich und ein rasch zu erreichendes Ziel vor Augen haben die Politiker gerne von der 'Bewältigung der Vergangenheit' gesprochen; den Schriftstellern ging es eher darum, die Wunden offen zu halten, nichts vorschnell heilen zu lassen und die Verschuldungen deutscher Vergangenheit gegenwärtig zu machen.¹⁴¹

*Martin Walser (*1927): Geschichtsschreiber von Kleinbürgern*

Auch Martin Walser, dessen Werk im Zeichen eben dieses Anspruchs steht, gesamtdeutsche oder bundesrepublikanische Wunden nicht heilen zu lassen,¹⁴² hat in den späten sechziger und siebziger Jahren zunächst sehr engagiert, kämpferisch, in den achtziger und neunziger Jahren eher kommentierend die Bundesrepublik aus eigener Erfahrung zu beschreiben versucht.¹⁴³ Für ihn stellt der Schriftsteller einen Beobachter der gesellschaftlichen Wirklichkeit dar; "das ist eine notwendige Arbeitsbedingung",¹⁴⁴ betont Walser 1957 in einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Dieser Ausgangspunkt rückt ihn in die Nähe Heinrich Bölls, der in der hellen Durchsicht die Aufgabe des Schriftstellers sieht, auf "menschliche" und "unbestechliche" Weise, die Wirklichkeit mittels der Sprache zu durchschauen,¹⁴⁵ während auch Wolfgang Koeppen mit seinen kritischen Gesellschaftsbeschreibungen als "Ärgernis"¹⁴⁶ und Günter Grass, der 'Schriftsteller als Zeitgenosse',¹⁴⁷ die kritische Einsicht des Autors in die gesellschaftliche Wirklichkeit hervorheben.

Dies ist aber nur ein Aspekt der Rolle, die Walser dem gesellschaftskritischen, engagierten Schriftsteller als beobachtender und beschreibender Instanz zuschreibt. Denn er fügt seiner Bemerkung über Schriftsteller als Beobachter der Realität noch eine sehr wichtige, zweite hinzu, mit der er die Konturen dieser Rolle weiter verschärft: "[...] aber ebenso notwendig ist es, daß er [der Schriftsteller] ein Mitleidender ist."¹⁴⁸ Nicht einer, wie ihn der frühe Koeppen sah, nämlich als einen Außenseiter der Gesellschaft,¹⁴⁹ sondern mitleidend mit den Zeitgenossen in der Gesellschaft; gleichsam ein Kleinbürger unter den Kleinbürgern, könnte man hinzufügen, denn zu dieser dominierenden Gesellschaftsschicht

¹⁴¹ Ebenda, S. 177.

¹⁴² Vgl. Walser 1979, S. 101; in dem Aufsatz „Über den Leser - soviel man in einem Festzelt darüber sagen soll“ lässt Walser vernehmen: „Wir müssen die Wunde namens Deutschland offen halten.“

¹⁴³ Vgl. Lüdke 1994, S. 41.

¹⁴⁴ Walser 1997b, S. 9.

¹⁴⁵ Böll 1961, S. 342f.

¹⁴⁶ Koeppen 1981, S. 296.

¹⁴⁷ Vgl. Grass 1999, S. 225-238.

¹⁴⁸ Walser 1997b, S. 9.

¹⁴⁹ Vgl. Koeppen 1981, S. 295.

bundesrepublikanischer Realität fühlt sich Walser am stärksten hingezogen, wie sich einem Interview Anfang der achtziger Jahre entnehmen lässt, in dem es heißt: "Was mich zum Kleinbürger hinzieht, ist sein schlechter Ruf, geschmacklich, intellektuell, politisch, vielleicht sogar erotisch [...], mich zieht er an, ja es macht mir sogar eine gewisse Lust, also auch ein Kleinbürger zu sein."¹⁵⁰ In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen, als Buch unter dem Titel *Selbstbewusstsein und Ironie* 1981 erschienen, hebt Walser anhand einiger Beispiele auch die Rolle kleinbürgerlicher Verhältnisse in der Literatur hervor. Er nennt die negativen Helden Kafkas, Gregor Samsa, K. und Josef K., die diesen Verhältnissen ausgesetzt sind,¹⁵¹ wie auch Jakob von Gunten, die kleinbürgerliche Romanfigur aus Robert Walsers gleichnamigem Roman, der der ihn erdrückenden Welt hoffnungslos zustimmt, weil er in ihr nie mehr als eine Null sein kann.¹⁵²

Walsers Werke lassen sich leicht in diese Reihe literarischer Verarbeitungen kleinbürgerlicher Verhältnisse eingliedern; auch in ihnen entstammen die Protagonisten in der Regel jener Schicht der 'kleinen Leute', die die 'nivellierte Mittelstandsgesellschaft' prägt. Um nur einige zu nennen: der Vertreter und Werbefachmann Anselm Kristlein¹⁵³ hat ein derartiges gebrochenes, kleinbürgerliches Selbstbewusstsein, und in der Beschreibung der beiden Zürns, des Chauffeurs Xaver und des Häusermaklers Gottlieb¹⁵⁴ führt Walser die soziale Unterlegenheit seiner Kleinbürger den Lesern vor Augen. Auch liegt der Verweis auf die Gestalt Franz Horns¹⁵⁵ auf der Hand; in der Geschichte dieses Geschäftsmannes beschreibt Walser dessen berufliche und private Misserfolge, die Horn am Ende jede Sicherheit, jeden festen Rückhalt in der Gesellschaft nehmen. Diese nur scheinbar aussichtslose Position am Ende eines typischen Lebenslaufs Walserscher Kleinbürger wird vom Studienrat, später Gastprofessor in Kalifornien Helmut Halm¹⁵⁶ geradezu umarmt, als er, wie Martin Lüdke festgestellt hat, das Bekenntnis seines Autors wiederholt: "Wenn ich überhaupt etwas bin, dann ein Kleinbürger. Und wenn ich

¹⁵⁰ Totten 1981, S. 34.

¹⁵¹ In Walsers vierter Poetikvorlesung „Reine Ironie“ (Walser 1981, S. 153-174) steht Kafkas *Verwandlung* im Zentrum, in der fünften, „Selbstbewusstsein und Ironie“ (Walser 1981, S. 175-196) geht Walser in einem längeren „Seitenblick“ auf *Das Schloss* ein, während auch auf die Figur Josef K. (*Der Prozess*) zurückgegriffen wird. 1951 promovierte Walser übrigens in Tübingen mit einer Dissertation zu Franz Kafka: *Beschreibung einer Form. Versuch über die epische Dichtung Franz Kafkas*.

¹⁵² Vgl. Walsers dritte Poetikvorlesung „Einübung ins Nichts“ (Walser 1981, S. 115-152, besonders 146-152).

¹⁵³ Anselm Kristlein ist die Hauptfigur der drei Romane *Halbzeit* (1960), *Das Einhorn* (1966) und *Der Sturz* (1979), die im Nachhinein als Trilogie betrachtet wurden.

¹⁵⁴ Xaver Zürns Lebensgeschichte wird in dem Roman *Seelenarbeit* (1979) dargestellt; Gottlieb Zürn tritt zunächst auf im *Schwanenhaus* (1980), später in dem Roman *Jagd* (1988).

¹⁵⁵ Franz Horn ist die Hauptfigur in *Jenseits der Liebe* (1976).

¹⁵⁶ Halm ist der Kleinbürger Walsers, der zunächst in der Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978) auftritt, später in *Brandung* zurückkehrt.

überhaupt auf etwas stolz bin, dann darauf.“¹⁵⁷

Das entspricht dem Selbstbild der Figur Alfred Dorn¹⁵⁸ und Walsers. Er ist der beobachtende, mitleidende Schriftsteller und Zeitgenosse, der mit seiner Literatur die eigenen Erfahrungen in der Bundesrepublik in der Form einer direkten, literarischen Verarbeitung beschreibt, und der in seinem Werk für das kleinbürgerliche Selbstbewusstsein, mit dem er mitleidet, ein großes Interesse aufbringt. Diese auf den ersten Blick merkwürdige Verbindung von Künstlertum und kleinbürgerlichem Milieu wird deutlicher, wenn in Betracht gezogen wird, dass die Figuren des Kleinbürgers und des mitleidenden Schriftstellers nach Walsers Einsicht ähnlicher sind, als man zunächst vermuten mag. Schriftsteller ist, so Walser, nur derjenige, der “sich schreibend verändert” und auf negative Bedingungen in der Wirklichkeit (“des herrschenden Augenblicks”), “die nach Veränderung schreien”, “leidend reagiert”.¹⁵⁹ Diese Reaktion stellt für Walser das “Handeln des Schriftstellers”¹⁶⁰ dar, das sich als die Ausarbeitung einer “Mangel-Erfahrung, daß es ein Bedürfnis nach Veränderung gibt”, umschreiben lässt.¹⁶¹ Diesem Veränderungsbedürfnis entspricht bei Walser die Veranlagung des Kleinbürgers, die sich durch ein gebrochenes Selbstbewusstsein – Mangel-Erfahrung –, eine Orientierung an ‘höheren’ sozialen Klassen – Veränderungswillen –, aber auch durch grundsätzlichen Selbstzweifel über das richtige Benehmen auszeichnet.¹⁶² Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen zusammen mit der Aussichtslosigkeit seiner sozialen Stellung lässt den Walserschen Kleinbürger, dessen Rolle Robert Walsers Jakob von Gunten auf ironische Weise¹⁶³ vorlebt, zunächst die eigene Ausweglosigkeit als letzten Ausweg bejahen. Er gewinnt der eigenen Lage auf diese Weise nur eine scheinbare Hoffnung ab, die Walser als “die Würde der Nichtswürdigkeit, das Selbstbewusstsein des Selbstlosen, die Größe der Kleinheit”¹⁶⁴ umschreibt. Eine wohl sehr nihilistische Antwort auf die sozialen Verhältnisse, in der das Selbstbewusstsein des Kleinbürgers auf dem “Null-sein” zu

¹⁵⁷ Vgl. Lüdke 1994, S. 50.

¹⁵⁸ Alfred Dorn weigert sich in der *Verteidigung der Kindheit* (1991), diesem “Panorama deutsch-deutscher Alltagsgeschichte” (*Kulturchronik*, 1992), der Chronologie der Zeit zu unterwerfen, weigert sich, erwachsen zu werden.

¹⁵⁹ Vgl. Walser 1979, S. 42.

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ Vgl. ebenda, S. 43.

¹⁶² Vgl. Lüdke 1994, S. 50.

¹⁶³ Walser entdeckt in Robert Walsers *Jakob von Gunten* wahre Ironie, von einem “wirklich ironischen Erzählstil”, von “reiner Ironie” sogar, im Gegensatz zu der Ironieform, die etwa Thomas Manns Werke repräsentieren, nämlich die bürgerliche “Ironie als Sujet” zur “Behebung gewisser Legitimierungsnöte” oder auch “Benehmungsironie”, die nicht unbedingt zu ironischer Literatur zu führen braucht; vgl. Walser 1981, S. 117f.

¹⁶⁴ Walser 1981, S. 147.

gründen scheint. Die Erfüllung, die für Jakob von Gunten in der Bejahung des sozialen Abseits verborgen liegt, bedeutet für das kleinbürgerliche Selbstbewusstsein jedoch im Grunde die Verneinung jeder Möglichkeit eines zukünftigen Aufstiegs, einer womöglich besseren sozialen Lage. Jakobs Nihilismus enthält nur Scheinhoffnungen, vernichtet jede wahre Hoffnung und zeigt dem Kleinbürger dessen unveränderliches Verhältnis zu der Welt als "grotesk, höllisch, verrückt, vernichtend,"¹⁶⁵ kurz, als unerträglich. Walser interpretiert die Rolle der Romangestalt Jakob denn auch als Element eines ironischen "Lernprogramms", mit dem Robert Walser lehrt, "auf etwas zu verzichten, was in der Wirklichkeit die Hauptrolle spielt: Hoffnung."¹⁶⁶ Dieses "furchtbare Selbstbescheidungs- und Entsagungs- und Hoffnungslosigkeitsprogramm"¹⁶⁷ führt in die harte Wirklichkeit, wie sie wirklich ist. Für Martin Walsers Kleinbürger erweist es sich jedoch als eine Herausforderung, der er nicht gewachsen ist; denn er braucht nun mal die Hoffnung, damit ihm der Aufstieg nicht für immer und ewig unmöglich sein wird; das wäre ihm unerträglich. Walser:

Das heißt, der Kleinbürger kann die Realität [...] nur als veränderbare ertragen, nur in der Hoffnung, es werde sich etwas ändern. So wie es ist, ist es nicht endgültig. So ist es ungerecht, vorläufig, überhaupt noch nicht in Ordnung. Also hoffen wir...¹⁶⁸

Und diesem Kleinbürger vergleichbar hofft auch der Schriftsteller, der dem eigenen Bedürfnis nach Veränderung gefolgt ist und seine persönlichen Erfahrungen mit und in der Gesellschaft zu Papier gebracht hat, weil er sie (noch) nicht in Ordnung fand.

Als Beispiele solcher Autoren, die sich zu Worte melden, weil ihnen "etwas fehlt",¹⁶⁹ die "dem Mangel, der zum Schreiben zwingt, lebenslänglich konfrontiert"¹⁷⁰ sind, nennt Walser in seinem Aufsatz *Wer ist ein Schriftsteller?* aus dem Jahre 1974 unter anderen Sören Kierkegaard und Bertolt Brecht. Walser hebt hervor, "wie aus dem ästhetischen Schriftsteller Kierkegaard der radikal Religiöse wird! Wie aus dem gutbürgerlich zynischen Brecht der sozialistische Humanist wird."¹⁷¹ Er betont diese Veränderungen in der Identität beider Autoren, weil er darauf hinweisen möchte, dass der Schriftsteller, wie ihn Walser meint, der seine unmittelbare Zeitgenossenschaft schreibend umsetzt und Mangelerfahrungen zu beheben

¹⁶⁵ Ebenda, S. 149.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 151.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 149.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 36.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 37.

¹⁷¹ Ebenda, S. 42.

versucht, wie oben schon angedeutet wurde, sich dabei selber verändert. In der Produktion dieses Schriftstellers ist diese verändernde Wirkung auf ihn selbst abzulesen.¹⁷² Walser stellt jedoch auch fest, dass es den am Mangel leidenden Schriftstellern an erster Stelle nicht um den Einfluss auf das eigene Bewusstsein, sondern um die Wirkung auf andere geht. Mit anderen Worten: Das höchste Ziel ihrer Literatur ist nicht die Selbstveränderung des Autors beim Schreiben, sondern, und Walser zitiert hier Kierkegaard, die Möglichkeit, die das Werk dem Leser bieten sollte, selber nach dem Gelesenen zu handeln, sich selbst, die eigene Identität, zu verändern.¹⁷³

Den Leser auf diese Weise zu erreichen, dazu vertritt Walser ein realistisches Erzählkonzept, das in einem historisch bedingten Bewusstwerdungsprozess Autor, Publikum und Werk vereint, von ihm als "Geschichtsschreibung des Alltags"¹⁷⁴ bezeichnet. Schriftsteller könnten, so Walser da, nicht wie Theoretiker Zeitanalysen und Lösungen aufstellen, sondern sie sollten versuchen aufzuzeichnen, "wie die Chose wirklich läuft, [...] wie man [...] wirklich zu reagieren gezwungen war. Dadurch leistet man einen Beitrag zur Geschichtsschreibung, und dadurch gerät die Sache ins Bewusstsein."¹⁷⁵ Das Bewusstsein des Autors und des Lesers, könnte man hinzufügen, die beide sich durch die Literatur verändernde Zeitgenossen darstellen.

Seit Mitte der fünfziger Jahre hat der Autor und Zeitgenosse Walser diesen Beitrag zur Geschichtsschreibung geliefert. Seine Beschreibungen und Verarbeitungen eigener Erfahrungen sind konsequenterweise eng mit seiner persönlichen Geschichte verbunden, einer Geschichte, die das Aufkommen des Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg, die Geburtsstunde beider deutscher Nachkriegsstaaten und die verschiedenen Etappen in der Entwicklung der Bundesrepublik begleitet hat. Walser, der 1927 in Wasserburg geboren wurde und im Krieg kurze Zeit Soldat war, der sich in den fünfziger Jahren mit einem gemischten literarischen Umfeld konfrontiert sah, und der 1957 mit seinem ersten Roman hervortrat, der sich in dieser Periode immer politischer engagierte und im Wahlkampf 1961 mit der von ihm herausgegebenen Essaysammlung *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?* für die SPD eintrat, Walser, der diese aktive Einflussnahme im politischen Leben der Bundesrepublik auch in den sechziger und siebziger Jahren weiterführte und seine Kommentare zur bundesrepublikanischen Wirklichkeit in verschiedenen literarischen Formen bis in die heutige Zeit fortsetzt,

¹⁷² Vgl. Walser 1979, S. 42f.

¹⁷³ Vgl. ebenda. S. 41.

¹⁷⁴ Lüdke 1994, S. 49.

¹⁷⁵ Ebenda.

hat sein Hauptthema "Ich meine Deutschland"¹⁷⁶ und dessen Entwicklung nach dem Krieg erst in einer Festrede 1977 selber offen angesprochen. In dem Text, später herausgegeben unter dem Titel *Über den Leser - soviel man in einem Festzelt darüber sagen soll* (1978), formuliert Walser – selbstverständlich immer aus bundesrepublikanischer, also westlicher Sicht - "eine aktuelle Aufgabe ausgesprochen für Leser",¹⁷⁷ die dazu aufgerufen werden, die Spaltung Deutschlands, dieses "Katastrophenprodukt"¹⁷⁸ der deutschen Geschichte, nicht als ihren Endpunkt zu betrachten, sondern sich dagegen zu wehren, das heißt nicht hinzunehmen, was nach 1945 passiert ist. Walser:

Mein Leser, wenn es ihn gibt, hält es für unerträglich, daß Deutschland in DDR und BRD auslaufen soll. BRD und DDR können aber über ihr jetziges Un-Verhältnis nur hinauswachsen, wenn unser historisches Bewusstsein ein Bedürfnis nach Überwindung des Un-Verhältnisses zeitigt.¹⁷⁹

Dieses Bewusstsein sieht Walser im Leser beheimatet, in ihm ist "Deutschland" fest verankert, wenn auch die Wirklichkeit des Jahres 1977 diesem Begriff widerspricht und diese historisch belegte Einschätzung Deutschlands für die Zukunft noch als eine Utopie erscheinen muss. In Walsers Worten: "Mein deutsches Wort für Utopie ist 'Wunschdenken'. Aber wir sind verantwortlich dafür, daß es [ein neues Deutschland] Wunschdenken bleibt und dann eine wirkliche Chance hat im Jahre 1999 oder 2099."¹⁸⁰

Mit diesem Satz nun spricht Walser, wunschdenkend und nach Veränderung strebend, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus, eine Hoffnung, die einem historischen Prozess entspringt, den nur das historische Bewusstsein sowohl des Lesers als auch des Autors ergründen vermag – dieser beiden zusammen, denn, so Walser, der mitleidende Autor und der leidende Leser sind sich im Grunde gleich, Schreiben und Lesen Wörter für nur eine Tätigkeit; der Leser antwortet auf die Fiktion des Autors mit seinem Fürchten und Wünschen, mit seiner eigenen Fiktion, er ist der Beschreiber eigener Erfahrungen, der Schreiber eines ungeschriebenen Buches. "Der Leser potenziert also die Fiktion. Erst in ihm entfaltet die Fiktion ihre Protestkraft, Kritikkraft, Wunschkraft",¹⁸¹ die als Kampfmittel im Dienste von Walsers Nachkriegsutopie fungieren, wenigstens bis 1989.

So lieferte Walser noch 1988 einen viel diskutierten, kritisierten und oft

¹⁷⁶ Walser 1979, S. 99.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Ebenda.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 100.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 101.

¹⁸¹ Ebenda, S. 95.

verrissenen Beitrag zu einer Vortragsreihe unter dem Titel *Über Deutschland reden*, in dem er nochmals von der seiner Meinung nach notwendigerweise zeitlichen Begrenzung der Teilung Deutschlands in einem politischen Osten und Westen spricht, zugleich aber auch von der relativen Kurzlebigkeit, die er seiner eigenen Utopie vor dem Hintergrund der einflussreichen Geschichte verspricht. Walser: "Die Nation wird sich sicher auflösen irgendwann. Aber doch nicht durch Jalta-Churchill-Roosevelt-Stalin. Einer solchen Fehlweisung folgt viel Aktuelles, aber nichts Entscheidendes."¹⁸² Zur Beseitigung dieses nicht-entscheidenden Aktuellen möchte Walser seine Hoffnungen auf den Veränderungswillen des "Volk[...]"¹⁸³ – man könnte sagen: der Kleinbürger – setzen können, die sich von dem Prinzip und dem Recht der Selbstbestimmung führen ließen,¹⁸⁴ aber er sieht ein, dass seine Hoffnungen in dem Fall eitel bleiben müssten: "Wir leben noch in einer Zeit, in der nur von oben nach unten gesprochen wird. Von unten nach oben gibt es die Volksstimme nur demoskopisch verfremdet."¹⁸⁵ Und Walser folgert: "Es gibt demnach nicht die geringste konkrete Aussicht auf einen Anfang der Überwindung der Teilung."¹⁸⁶ Dies lässt ihn aber nicht völlig verzweifeln, weil sein, wie er sagt, "Geschichtsgefühl",¹⁸⁷ die Einsicht in die geschichtliche Entwicklung und in die Verankerung der Gegenwart in der Vergangenheit ("Die Gegenwart ist nichts als der jeweils letzte Geschichtsmoment."¹⁸⁸), die Gegenwart, dieses nicht-entscheidende Aktuelle, als winzige und vergängliche Eisbergspitze gegenüber der alles überragenden Spitze der Zeit erscheinen lässt.¹⁸⁹ In dieser engen Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bleibt Walsers Wunschdenken, seine Utopie, seine Hoffnung, erhalten.

Es drängt sich an dieser Stelle natürlich – wenn das auch den Rahmen dieser Untersuchung sprengt - die Frage auf, wie sich Walsers utopisches Wunschdenken nach der Wende zu den Entwicklungen in der Bundesrepublik neuer Form verhalten hat. Einen ersten Hinweis darauf enthält bereits sein Aufsatz *Über den Leser*, in dem er gesellschaftspolitische Entwicklungen auf beiden Seiten der Grenze, die die Spaltung Deutschlands zementieren, abweist. Dazu gehört auch die Formel der Adenauerzeit der so genannten "Wiedervereinigung", denn "der historische Effekt

¹⁸² Walser 1997a, S. 426.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Vgl. ebenda.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 426.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 427.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 426.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 425.

¹⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 426f.

dieses konservativen Slogans war Verhinderung, Polarisierung.“¹⁹⁰ Dass angesichts der Geschehnisse des Jahres 1989 gerade von einer solchen “Wiedervereinigung” gesprochen wurde, scheint die utopische Idee Walsers nur in weitere Ferne gerückt zu haben. Andererseits sind auch diese Entwicklungen Teil der Geschichte und stellen daher für Walser nichts Endgültiges dar. Sieht man sich die vielen Beiträge Walsers zum Thema ‘Deutschland’ nach dem Fall der Mauer an, fällt zunächst auf, dass Walser sich noch öfters mit der ihm entgegengebrachten Kritik auseinandergesetzt hat. Selber fasst er seine Erfahrungen mit diesen Angriffen in dem Text *Vormittag eines Schriftstellers* (1990) folgendermaßen zusammen:

Vor zwei Jahren, dieser Versuch auszudrücken, wie es dir zumute war angesichts des geteilten Landes; nicht einmal eine Meinung; nur ein Gefühl, daß du dich an diese Teilung nicht gewöhnen könntest; sie nicht vernünftig finden könntest; Vorwürfe, Beschimpfungen seitdem; und nach der DDR-Revolution noch bössartiger als vorher; von intellektueller bis moralischer Unzurechnungsfähigkeit wird kein Vorwurf ausgelassen; die Beschimpfungen immer in Namen der Ehrwürdigsten: Demokratie, Sozialismus, Aufklärung; ich dagegen dampfe vor Sentimentalität und Chauvinismus; daß ich mein Bewusstsein im Wort ‘Geschichtsgefühl’ ausgedrückt habe, produzierte in den Statthaltern der Gegenmeinung die Gewissheit, daß sie, im Unterschied zu mir, denken können [...].¹⁹¹

Daneben ist in den Texten eine positive Einstellung Walsers gegenüber der Zukunft wahrnehmbar, die seinem Wunschdenken entspringt. Sprach er schon vorhin von dem Selbstbestimmungsrecht des deutschen Volkes, so baut er nun auf eben diesem Prinzip weiter, wobei er sich auf den Veränderungswillen der Deutschen im Osten richtet, zugleich das von ihm verhasste Wort westdeutscher Politik wieder aufgreifend: “Das Wort Wiedervereinigung ist ein Adenauer-Wort, das können wir vergessen. Nur die drüben haben zu entscheiden, was mit ihnen geschieht.”¹⁹² Offensichtlich fehlt Walser in diesem ‘wiedervereinigten’ ‘Deutschland’ immer noch etwas, was seinen Wunsch verstärkt, die Utopie auch weiterhin locken lässt. Er bleibt seinem Wunschdenken denn auch treu und beschreibt nach wie vor persönlich erlebte Alltags- und Mangel Erfahrungen in einem Deutschland, in dem die Frage nach der nationalen Identität in diesen neuen Verhältnissen wiederum zu einem hochaktuellen Thema avancieren konnte. Hatte er vor der Wende behauptet: “Ich habe ein Bedürfnis nach geschichtlicher Überwindung des Zustands

¹⁹⁰ Walser 1979, S. 99.

¹⁹¹ Walser 1997a, S. 440f.

¹⁹² Walser 1989, S. 110.

Bundesrepublik“¹⁹³, so fügt er seinem Wunsch angesichts der in den neuen Umständen historisch gewordenen Existenz der ‘alten’ Bundesrepublik und der DDR gerade jetzt den Blick auf die Zukunft hinzu: “Mir genügt immer eine schlimme Vergangenheit, wenn es darum geht, einem Wunsch die Zukunftsrichtung anzuweisen.”¹⁹⁴ Damit wiederholt Walser noch einmal die zeitliche Verkettung, in der er sein Thema ‘Deutschland’ eingebettet sieht: das Geschichtsbewusstsein des Lesers, der Kleinbürger, des Volkes, der Deutschen führt dieses Wunschdenken, das einer Mangelerfahrung in der Gegenwart und dem Willen zur Veränderung entstammt, dem Wunschbild entgegen, in dem Vergangenheit als wichtiger Baustein gegenwärtiger Identität in dem (deutschen) Selbstbewusstsein aufgenommen sein wird.

Hauptbestandteil dieser “schlimmen Vergangenheit”, von der Walser spricht, ist auch bei ihm nicht an letzter Stelle die Periode des Dritten Reiches, für die wie Günter Grass auch Walser ‘Auschwitz’ als bedeutungsschweres Symbol einsetzt. Die Titel zweier Texte thematisieren den Umgang mit dem Holocaust: *Unser Auschwitz* aus dem Jahre 1965 und *Auschwitz und kein Ende*, der 1979 zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Den Texten, geschrieben anlässlich des Frankfurter Auschwitz-Prozesses beziehungsweise als die Eröffnungsrede einer Ausstellung mit Zeichnungen von Häftlingen, ist zu entnehmen, wie Walser sich gezwungen fühlt, zu der Frage der Schuld - kollektiv oder individuell? – und zu der Abwehrhaltung seiner Zeitgenossen gegenüber einer bewussten Vergegenwärtigung der von Deutschen in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern begangenen Gräueltaten, einen deutlichen Standpunkt einzunehmen.

Er prangert zunächst die Art und Weise, wie in der Berichterstattung über den Auschwitz-Prozess geschrieben wird, an, spricht von den über die Medien übermittelten grauenvollen Einzelheiten, furchtbaren, unfassbaren Details, deren Beschreibung in der Gesellschaft eine immer wachsende Distanz zu Auschwitz bewirke. Denn, so Walser, “diese Gemeinheiten sind nicht teilbar. In diesem Prozess ist nicht von uns die Rede.”¹⁹⁵ Walser stellt warnend fest, dass Auschwitz in dieser Gesellschaft zu einer “Attraktion”, einer “geschichtlichen Berühmtheit”, einem “Gräueltat” werden könnte; Auschwitz stelle für die Berichterstatter wie für die Nachkriegsdeutschen keine Realität dar.¹⁹⁶ Denn: “Was Auschwitz war, wissen nur

¹⁹³ Ebenda, S. 23.

¹⁹⁴ Walser 1997a, S. 442.

¹⁹⁵ Walser 1997a, S. 188.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda.

die 'Häftlinge'."¹⁹⁷ Und etwas weiter: "Wie Auschwitz für die 'Häftlinge' war, werden wir nie verstehen. Aber was geschah, daß es für diese 'Häftlinge' ein Auschwitz gab, das sollte nicht in einer Flucht zu phantastischen Umschreibungen [...] verloren gehen."¹⁹⁸

Mehr als um Distanz bewirkende Einzelheiten und individuelle Taten, die nicht teilbar sind, geht es Walser um ein wirklicheres Bild von Auschwitz, einem "Auschwitz ohne 'Farben'", in dem das von dem deutschen Staat entwickelte "Betriebssystem" "zur Ausbeutung und Vernichtung von Menschen" in aller Deutlichkeit zutage tritt.¹⁹⁹ Nur in der ständigen Betonung dieses wirklichen Bildes, dieser historischen Realität, glaubt Walser verhindern zu können, dass Auschwitz zu einem Teil deutscher Geschichte wird, zu dem seine Zeitgenossen kein Bündnis mehr verspüren. Nicht eine Sammlung subjektiver Brutalitäten sollten sie über die Medien kennen lernen, sondern im Gegenteil ein Gefühl nationaler Zugehörigkeit und Verantwortung vermittelt bekommen, das aufgrund der geschichtlichen Entwicklung die zwingende Solidarität der Nachkriegsdeutschen mit den Auschwitz-Tätern in den Vordergrund rückt.

Walser wehrt sich denn auch gegen eine Haltung, die nur auf individuellen Verbrechen und individueller Schuld und Strafe beruht, während sie die These einer möglichen Kollektivschuld mit Vehemenz abweist. Stattdessen geht er von einem in der Geschichte auftretenden, politischen Kollektiv aus, das als Ganzes die Ursachen für die verhängnisvollen Entwicklungen zwischen 1933 und 1945 trägt, und in dem jeder Mensch als Teil dieses Kollektivs, das Walser Staat oder Volk nennt, den eigenen Anteil an den Ursachen von Auschwitz aufzufinden hat. Die Angst vor einer solchen, man könnte sagen, persönlich vertretenen Kollektivverantwortung, ist es, wovor Walser warnt, denn sie führt zur Vermeidung persönlicher Verantwortung, während ihm gerade die individuell erfahrene Kollektivschuld als die einzige Möglichkeit erscheint, als Deutsche nach dem Zweiten Weltkrieg noch auf irgendeinen moralischen Standpunkt zurückgreifen zu können. Wiederum ist es die Vergangenheit, die bewusstseinsbildend auf gegenwärtiges und zukünftiges Verhalten einwirkt; ihre feste Aufnahme ins Bewusstsein ist für Walser nach Auschwitz die Bedingung für Menschlichkeit, müsste den Deutschen einen moralischen Leitfaden bedeuten.²⁰⁰

Die Diskrepanz zwischen dieser Forderung Walsers an seine Mitbürger und

¹⁹⁷ Ebenda, S. 190.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 192.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 192f.

²⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 234.

dem tatsächlichen Umgang mit der jüngsten Geschichte in der (Wirtschaftswunder)Gesellschaft, begründet jedoch abermals die von Walser erlebte Mangel-Erfahrung,²⁰¹ die er sich zum persönlichen Schreibanlass macht, und zwar in der Hoffnung, den Mangel beheben, seine Utopie sich und seinen Lesern erreichbar machen zu können. Dass es sich bei dieser Entscheidung zu schreiben, nicht um eine freie Wahl, sondern um eine Notwendigkeit handelt, der er sich lieber ferngehalten hätte, der er sich aber fügen muss, machen die ersten Sätze eines Artikels über das Buch *Staatsstreich* von Joachim Fest deutlich:

Wenn ich etwas begreife, dann ist es die Abneigung, sich mit den Scheußlichkeiten der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert zu beschäftigen. Wenn ich etwas begreife, dann ist es der Zwang, sich lebenslänglich mit den Scheußlichkeiten der deutschen Geschichte in diesem Jahrhundert beschäftigen zu müssen.²⁰²

Dies macht er zunächst für das eigene Schreiben, für sich selbst, dann auch für Fest geltend. Zusammen mit seiner Geschichtsschreibung des Alltags, seinen in persönlich erlebten Erfahrungen vermittelten Kommentaren der Bundesrepublik und der deutsch-deutschen Verhältnisse und den vielen Kontroversen und öffentlichen Debatten, an denen er sich mit seinen literarischen Wortmeldungen beteiligt hat, macht auch dieser Zwang, sich unaufhörlich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Deutschen auseinanderzusetzen, Walser zu einem der bedeutendsten Intellektuellen der Bundesrepublik, dessen Gesamtwerk einen wesentlichen Beitrag zur kollektiven Identitätscodierung im Zeichen der Holocaustnation darstellt.

Diese Feststellung nun bezieht sich auf Walsers essayistisches Werk, in dem er sich mit der Rolle des Schriftstellers und dessen Aufgaben in der Gesellschaft wie auch mit den ihn selbst beschäftigenden Problemen Nachkriegsdeutschlands auseinandersetzt, aber sicherlich auch - wenn nicht primär - auf das Erzählwerk, das zum großen Teil aus Romanen besteht, und in dem Walser die von ihm beschriebene Schriftstellerrolle des mitleidenden und beobachtenden Schriftstellers in die Praxis umsetzt.

Zu den wichtigsten und frühen Zeugnissen für Walsers Schreibhaltung

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 230f., wo Walser in Bezug auf die Wohlstandsgesellschaft und Auschwitz nicht zufälligerweise beschreibt, wie man aus *Erfahrung* sagen dürfe, dass den heutigen Deutschen *etwas fehle*, das als unerlässlich in der Identitätsfindung erscheine, und das mit der Vergangenheit fest verwoben sei.

²⁰² Walser 1997a, S. 593. An gleicher Stelle zitiert Walser eher frei Fests eigene Formulierung dieser Überzeugung in dessen Rede vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung aus dem Jahre 1982. Siehe dazu auch Fest 1983, S. 119-122, h. S. 119.

gehören die Romane der Trilogie über die Figur Anselm Kristlein. Auf diese Werke soll an dieser Stelle zur Erläuterung weiter eingegangen werden. Der erste Teil, *Halbzeit*, der 1960 erschien, machte den Autor-Leser-Zeitgenossen Walser mit einem Schlag berühmt-berüchtigt. Die Reaktionen, die das Buch bei den Rezensenten auslöste, geben im Nachhinein gesehen einer totalen Verwirrung und Ratlosigkeit angesichts dieser 900 Seiten Ausdruck.²⁰³ In späteren Jahren ließ die Verblüffung bei den Rezensenten ein wenig nach und gestaltete sich die Rezeption allmählich einheitlicher und wohlwollender, auch weil einige Kritiker ihr Urteil mit ausführlicheren Analysen des Werkes begründeten.

Diese Analysen und Studien zeigen, welches Thema den roten Faden dieses Romans und der Trilogie überhaupt bildet: Martin Walser zieht Bilanz. Er versucht die Entwicklungsstadien der Bundesrepublik zu überblicken, die heutige Lebenslage und die persönliche Geschichte seiner Romanfigur Kristlein und die eigenen erlebten Erfahrungen zu beschreiben und zu durchschauen. Dazu lässt er zunächst im ersten Kapitel des Romans Anselm erwachen und diesen einen Tag, den 18. Juni 1957, erleben, an dem der verheiratete Vertreter und Werbemann gerade von einem längeren Krankenhausaufenthalt zurückgekehrt, sich vor seinen Aufgaben als Ehemann und Vater drückt und sofort, nachdem er aufgestanden ist, in diesen Tag hineinflieht. Walser gewährt seinen Lesern mit großer Detailfreude und in scharfen Beobachtungen Einblick in die beruflichen und sozialen Kontakte, die Kristleins Leben an diesem Tag bestimmen, vermischt mit Reflexionen über die Wirklichkeit und Rückblenden in die Vergangenheit. Auf diese Weise entsteht ein „vielfältiges, bis heute kaum übertroffenes Panorama sozialer Zusammenhänge und Missstände“²⁰⁴ der bundesrepublikanischen Gesellschaft, das Walser im zweiten Teil seines Romans noch weiter vertieft, indem er das Treiben dieser kleinbürgerlichen Schicht der BRD-Gesellschaft im Wirtschaftswunder der fünfziger Jahre noch ungefähr ein Jahr weiterverfolgt.

Kristlein begleitet als Vertreter die Entwicklungen in der Wirtschaftswundernation; er 'vertritt' diese aufsteigende und sich etablierende Gesellschaftsschicht, wobei es nicht nur um wirtschaftliche Zielsetzungen geht. Denn es gibt noch einen anderen, die bundesrepublikanischen Kleinbürger

²⁰³ Vgl. Fetz 1997, S. 40ff. und Beckermann 1972, S. 159. Am meisten zitiert wurde wohl Friedrich Sieburgs Kommentar: „Die Figuren, Anlitz und Situationen häufen sich, ja, sie türmen sich, sie schwabbeln und hängen nach allen Seiten über. Es ist, als ob einige Schulkinder versuchten, einen toten Elefanten auf einen Handkarren zu laden. Aber der Überladenheit der Episoden steht die völlige Starre ihres Verhältnisses zueinander gegenüber, da mag geschehen, was will: das Ganze kommt nicht vom Fleck, und warum das Buch überhaupt aufhört, habe ich immer noch nicht begriffen.“ (Sieburg 1970, S. 35).

²⁰⁴ Beckermann 1973, S. 577.

kennzeichnenden Bereich, für den die Gestalt Kristleins exemplarisch ist. Gemeint ist der Kampf um die eigene Identität. Die Komplexität der sozialen Verhältnisse, in denen Kristleins Leben sich abspielt, lässt ihn in verschiedenen Situationen verschiedene Rollen wählen, was auf einen Identitätsverlust hindeutet, der tatsächlich ein typisches Kennzeichen der bürgerlichen Aufsteiger in der frühen Bundesrepublik war. Anselm als „‘Schlüssel­figur‘ der Gesellschaft“²⁰⁵ zu betrachten, wie es Pezold gemacht hat, scheint denn auch richtig zu sein.

Tatsächlich ist Walser in *Halbzeit* eine detaillierte 'Geschichtsschreibung des Alltags' der fünfziger Jahre gelungen, in der er seine Gesellschaftskritik verarbeitete, wenn er auch selber immer hervorgehoben hat, dass er immer nur seinen eigenen Mangel­erfahrungen Ausdruck verleihe. Walsers Kritik bezieht sich hauptsächlich auf die politische Interesselosigkeit der Konsummentalität, auf die Bedeutungslosigkeit der Vergangenheit in der Gegenwart und auf die Folgen dieser alles beherrschenden Orientierung in der Gesellschaft für das Selbstbewusstsein der Menschen.

Dieses Thema hat er im zweiten Teil der Trilogie, dem Roman *Das Einhorn* (1966), weiter verfolgt. Anselm Kristlein ist inzwischen Schriftsteller geworden und bekommt den Auftrag, ein Buch über die Liebe zu schreiben. Der Held des Romans ist er selbst, während er als Erzähler in *Das Einhorn* viele Ähnlichkeiten mit dem Autor Walser aufweist. Dies ist eine enge Beziehung, die ganz bewusst gestaltet wird: im *Einhorn* erzählt Kristlein etwa, wie er 1962 einen Roman veröffentlicht hat mit dem Titel *Halbzeit*, der als Schlüsselroman aufgefasst wurde. Die Grenzen zwischen den Buchgestalten und der des Autors Walser verwischen sich, was es Walser wiederum leichter macht, in seiner Geschichte eigene Erfahrungen zu verarbeiten. Ein solches Überschreiten ontologischer Grenzen zwischen Autor und fiktiven Personen gilt als typisch postmoderne Strategie. Dies macht Walser jedoch noch keineswegs zu einem postmodernen Autor, weil Walser sich – bei aller Grenzverwischung – im Grunde seines Schreibens einer epistemologischen Aufgabe widmen möchte, ja sogar muss – jedenfalls den inneren Antrieb dazu spürt.

Auch in diesem Roman geht es nämlich um das soziale und berufliche Treiben in der Wohlstandsgesellschaft, auch hier spielt die persönliche Vergangenheit, die Eigenentwicklung eine große Rolle, und im *Einhorn* wird, wie schon in *Halbzeit* der Fall war, zugunsten eines realistischen, der als pluralistisch erfahrenen, unüberschaubaren Wirklichkeit angepassten Erzählstils auf einen traditionellen Romanaufbau verzichtet.²⁰⁶ Erzählzeit, erzählte Zeit, Reflexionen und Rückblicke

²⁰⁵ Pezold 1971, S. 134.

²⁰⁶ Vgl. Rudolph 1971, S. 131-144, h. 136.

zerstören die Möglichkeit linearen Erzählens, sprengen die Grenzen eines traditionellen Handlungsverlaufs. In einem Interview mit Ekkehard Rudolph, der ihm in Bezug auf *Halbzeit* "Konzeptionslosigkeit" vorwirft, erklärt Walser:

[...] das Ordnungsprinzip von *Halbzeit* ist einfach die Elypse: das läuft einmal den Jahreskreislauf durch, und die einzelnen Stationen haben dann gewisse Bedeutung für den Anselm Kristlein. Daß aber jenseits dieses Prinzips nicht Fabelvorstellungen den Ablauf gliedern, das entspricht einer instinktiven Erfahrung von mir [...].²⁰⁷

Walser legt allerdings großen Wert darauf festzustellen, dass er es als seine Aufgabe sieht, zwischen diesen so ‚elyptisch‘ entstandenen Stationen Zusammenhänge herzustellen, zu "bauen", wie er sagt, und zwar mit dem Ziel, „dadurch wieder Verbindlichkeit nach außen hin zu gewinnen.“

Die nach diesem Prinzip verarbeiteten persönlichen Erfahrungen Walsers in Kristleins Beschreibungen seiner Wirklichkeit und Vergangenheit lassen im *Einhorn* und in *Halbzeit* ein ähnliches Bild der Gesellschaft entstehen. Das politische Desinteresse der Wohlstandsbürger wird abermals bloßgelegt, Kristlein kämpft wiederum gegen seinen exemplarischen Identitätsverlust, und die zerstörerische Kraft gesellschaftlicher Machtverhältnisse im beruflichen, kulturellen wie im privaten Bereich wird angeprangert.²⁰⁸ Zwei neuere Untersuchungen zu Walsers frühen Romanen zeigen zudem, wie es auch bereits Heike Doane in Bezug auf *Halbzeit* gemacht hat,²⁰⁹ dass die von ihm ‚gebaute‘ ‚Verbindlichkeit nach außen hin‘ auch deutlich auf den (unterlassenen) Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zielt.²¹⁰

Der Biographie Kristleins fügt Walser 1973 den dritten Teil hinzu, den Roman *Der Sturz*. Anselm Kristlein ist wiederum der Erzähler der eigenen Geschichte, für die Walser übrigens, im Gegensatz zu den beiden ersten Teilen der Trilogie, eine einfache Erzählstruktur gewählt hat: es handelt sich um ein dreiteiliges Werk, in dem der Reihe nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zentral stehen. Auch in diesem Roman steht die Identität Kristleins im Mittelpunkt, vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, mit der er sich im Grunde nicht arrangieren kann. Der inzwischen

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Ausführliche Darstellungen zu der Kristlein-Trilogie finden sich etwa in: Thomas/Van der Will 1969, S. 103-128, Pezold 1971, S. 110-166, Beckermann 1972, Hick 1977, S. 72-90, Doane 1978, Waive 1980, S. 64-99, Lorenz 2005, S. 258-281 oder Hadek 2006, S. 89-103. Den Ausgangspunkt in den Interpretationen von Lorenz und Hadek bilden „Vergangenheitsbewältigung“ (Hadek) und „Auschwitzdiskurs“ (Lorenz).

²⁰⁹ Siehe Doane 1978, vor allem S. 40-48.

²¹⁰ Lorenz 2005, S. 258-282, h. vor allem 281f., und Hadek 2006, S. 89-103, h. S. 103.

fünfzigjährige Kristlein gewinnt zwar gelegentlich Einsicht in seine gescheiterte Lage und deren Ursachen, er weiß aber nichts zur Lösung seiner Probleme zu unternehmen.

Es geht im *Sturz* um die schonungslos verfolgte soziale Abwärtsentwicklung Anselms,²¹¹ der sich am Ende der Geschichte eine Zukunftsvision ausdenkt, in der er und seine Frau Alissa sich „mit dem Segelschiff über die Alpen“²¹² begeben und gemeinsam hinunterstürzen würden. Für ihn wäre dieser Sturz eine Befreiung aus ihrer Situation, der Roman lässt aber offen, ob es tatsächlich soweit kommt; ein Funke Hoffnung ist allerdings in den letzten Sätzen des Buches, in dem „Nachruf auf einen Verstummen“, enthalten, in dem der Erzähler die Möglichkeit offen lässt, dass Kristlein noch lebt und vielleicht eine andere Art der Befreiung hat finden können.²¹³

Walser, und ein kleiner Rückblick

Mit der Figur Anselm Kristlein, dem scheiternden kleinbürgerlichen Antihelden, ist Walser die literarische Umsetzung jener Überzeugungen und Einsichten gelungen, die er in seiner Essayistik so klar umschrieben hat, und denen er sich als Geschichtsschreiber des kleinbürgerlichen Alltags verpflichtet fühlt. Angeprangert werden von dem beobachtenden, mitleidenden, persönlich beschreibenden Schriftsteller die Zwänge und die Missstände der bundesrepublikanischen Konsumgesellschaft, er ruft die Schrecken der Vergangenheit in Erinnerung und er nährt das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Veränderung. Walser bietet seinen Lesern, so könnte man sagen, ein ‚Lernprogramm‘, mit dem er Mut machen möchte, indem er die Realität als veränderbar darstellt.

Ähnlich engagiert zeigten sich die anderen hier besprochenen Schriftsteller. Auch für Heinrich Böll war das Wirkliche nicht das Wahre, auch er drängte auf Veränderung und erhoffte sich von der Literatur mit ihrer Möglichkeit, im Wahrnehmbaren das Wirkliche zu zeigen, einen gesellschaftlichen Bewusstseinswandel – weg vom blinden opportunistischen Wohlstandsdenken hin zu einem bewussten Umgang mit der eigenen Identität und ihren Grundlagen als fundamentalem Teil des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Wie Böll wollte auch Wolfgang Koeppen die Realität durchdringen und aus ihr die Essenz, das Allgemeingültige herausfiltern, wozu er sich als Schriftsteller wie kein anderer

²¹¹ Vgl. Waine 1980, S. 88.

²¹² Walser 1997c, S. 712.

²¹³ Ebenda, S. 760.

berufen fühlte. Mehr noch aber als Böll versuchte er damit die Gesellschaft wachzurütteln und so vor den Gefahren des konservativen Nachkriegsstaates unter Adenauer zu warnen. Sowohl bei Böll wie auch bei Koeppen treten der Holocaust und der Umgang der Bundesdeutschen mit ihrer Vergangenheit als zentrales Identität stiftendes Merkmal in den Vordergrund. Günter Grass hält seinerseits „Auschwitz“²¹⁴ für ein „bleibendes Brandmal“²¹⁵ deutscher Geschichte, unlöslich mit dem deutschen Selbstbewusstsein verbunden; er nimmt diese Einsicht zum Schreib Anlass und zwar mit dem Ziel, mit der Wirtschaftswundergesellschaft abzurechnen, indem er ihr einen Spiegel vorhält. Uwe Johnson wählte eine andere Methode: nicht spiegelbildlich, sondern als hoffnungsvolle Alternative zu der realen Wirklichkeit gestaltete er seine Romanwelten, die – auch bei ihm – das Wahre (wahre Identität und Freiheit, verwirklichtbare Menschlichkeit außerhalb jeglicher Ideologie) zu zeigen versuchten und die Deutschen dazu aufforderten, über die gesellschaftlich verankerten Elemente ihres Selbstbildes zu reflektieren.

²¹⁴ Grass 1990, S. 29.

²¹⁵ Ebenda.

4

Postmoderne und Identität*Eine moderne und postmoderne Perspektive der Konstruktion kollektiver Identität der Deutschen*

Den Prozess intellektueller Codierung nationaler Identität in der deutschen Holocaustnation, den Bernhard Giesen als das Gegenüber der Kodierung im Zeichen der Wirtschaftswundernation beschreibt, fasst er in einem geschichtlichen Überblick der Nachkriegszeit zusammen. Es geht um den Prozess, in dem zunächst eine bestimmte Gruppe Intellektueller sich gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit auflehnt und eine alternative und in ihren Augen moralisch bessere kollektive Identität der Deutschen konstruiert. Diese neu entwickelte Identität findet allmählich ihren Weg aus dem Bereich des anspruchsvollen intellektuellen Diskurses in die anderen Ebenen der Gesellschaft hinein, welche – so die Intelligenz – aufklärungsbedürftig seien. Mit diesem Schritt besiegelt sie jedoch zugleich den Anfang vom Ende ihrer Wirkungsmöglichkeiten, denn die gesellschaftliche Verbreitung des neuen Identitätsentwurfes geht mit dem Verlust der originellen anspruchsvollen Ausgangspunkte einher und begünstigt Trivialisierungen des ideellen Gehaltes. Zu diesen gehen in einem nächsten Schritt Intellektuelle wieder auf Distanz und entwerfen neue Konstruktionen nationaler Identität; und damit fängt der Prozess wieder von vorne an.¹

Konkret bedeutet dies für die deutsche Nachkriegszeit an erster Stelle die Rekonstruktion einer Spannung zwischen Intellektuellen und Gesellschaft, (in Giesens Worten) die "konstitutive Spannung der Kulturnation",² die er zunächst für den Zeitraum zwischen 1770 und 1870 feststellt. Aus ihr konnten nach 1945 neue Konstruktionen nationaler Identität erwachsen. Zentrales Element in ihnen war die

¹ Siehe Giesen 1993, S. 233-235. Giesen versucht hier über "die nationale Identität der Deutschen" Bilanz zu ziehen. Die Eigendynamik des von ihm für den Zeitraum zwischen 1770 und 1870 festgestellten Prozesses lässt sich auch in der Nachkriegszeit wahrnehmen, wie Giesens Untersuchung zeigt.

² Giesen 1993, S. 236.

Auseinandersetzung mit dem Holocaust,³ getragen wurden sie wie im neunzehnten Jahrhundert von dem Bildungsbürgertum und den Intellektuellen, während die Wirtschaftswundernation den Trägergruppen einer nationalstaatlichen Codierung, dem Kleinbürgertum, „unideologische und bescheidene Rituale des Fernsehfeierabends, der Freizeit und des Konsums“ bot.⁴ Beide Codes nationaler Identität trafen in der Studentenrevolte der 68er Generation direkt und vehement aufeinander.⁵ Eine neue Gruppe Intellektueller lehnte sich gegen die Halbherzigkeit der Vergangenheitsbewältigung der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ (Helmut Schelsky) und damit gegen den geringen Erfolg der vorangegangenen intellektuellen Identitätscodierung auf und überschritt mit der Forderung nach aktiver politischer Teilnahme von Seiten der Intellektuellen die Grenze zwischen Kultur und Politik in „heterodoxen, außerparlamentarischen Handlungsformen“.⁶ Freilich nur um den Preis des Verlustes der Spannung zwischen Kultur und Politik, denn mit der allmählichen Institutionalisierung des parteipolitischen Engagements der Revolteure wurde das Potential der Gegenüberstellung der die Moral verteidigenden Holocaustnation und der pragmatisch-politischen Wirtschaftswundernation weitgehend zerstört. Zu diesen von vielen enttäuscht wahrgenommenen Entwicklungen gingen wiederum Intellektuelle auf Distanz, und zwar in einem Rückzug auf das Private und Persönliche, der kollektive Identität aus der Distanz zum politischen Zentrum der Gesellschaft möglich machte.⁷ Giesen dazu:

Es war dies eine Distanzierung, in der die romantische Vorstellung einer Harmonie von Kultur und Natur im Unterschied zur verderbten Gesellschaft ebenso wieder auftauchte wie die ästhetische Fundierung des Lebens oder die Idealisierung von Einfachheit und Innerlichkeit.⁸

Giesen spricht von der „Generation der Alternativbewegung, der Friedensbewegung und der ökologischen Bewegung“,⁹ die den Code der Holocaustnation in das Bewusstsein einer zukünftigen, nicht nur Deutschland, sondern die ganze Menschheit betreffenden Katastrophe transformierte.¹⁰ Mit einem sich stark ausbreitenden Bildungsbürgertum, das auch kleinbürgerliche Kommunikationsformen einschloss, war es dieser Intellektuellengeneration jedoch

³ Ebenda, S. 237.

⁴ Ebenda, S. 241.

⁵ Ebenda.

⁶ Ebenda, S. 242f.

⁷ Ebenda, S. 246.

⁸ Ebenda, S. 244.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda, S. 245ff.

kaum möglich, ihre hohen moralischen Ansprüchen gegenüber dem Aufmarsch schnell eintretender Trivialisierungen zu verteidigen. "Kollektive Identität [wurde] weniger diskursiv als rituell konstruiert, und die Intellektuellen [wurden] immer mehr zu Randfiguren in der Szene."¹¹

Für Giesen ist dies die Situation, in der sich die Bundesrepublik in den achtziger Jahren befand, und auf die die das deutsche Selbstbewusstsein in den Kern treffenden Ereignisse der Jahre 1989 und 1990 stießen. Trotz der eher internationalen Perspektive dieses Entwurfes stellt er für Giesen immer noch eine intellektuelle Konstruktion *nationaler* Identität dar. "Es geht um den deutschen Sonderweg, um die Einzigartigkeit und Unbedingtheit deutscher Geschichte, die sich durch keine Bedenken des Auslands beirren läßt und keinen Vergleich gestattet, es geht um den 'deutschen Beruf zum Frieden'".¹² Damit hat Giesen eine Charakteristik deutscher Identität der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts herausgestellt - die Dominanz in der Identitätsdebatte, die von der Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit bei der Bestimmung deutschen Selbstbewusstseins ausgeht - , die nicht nur die intellektuelle Identitätsdebatte in den ersten Dezennien nach Kriegsende bestimmt hat, sondern auch auf die Diskussionen um die Postmoderne in Deutschland maßgeblichen Einfluss genommen hat. Gerade die achtziger Jahre gelten als der Höhepunkt der bundesrepublikanischen Postmodernedebatte,¹³ die sich auch in Deutschland zunehmend gesamtgesellschaftlich gestaltete. Die Rede war von einem postmodernen Paradigma, das die Beiträge zur Debatte – innerhalb der postmodernen Möglichkeiten - zu ergründen versuchten.¹⁴ Auch Giesen macht einen solchen Versuch mit einer evolutionstheoretischen Untersuchung der Postmoderne.¹⁵ In ihr fasst er dieses Paradigma bündig zusammen:

Aus postmoderner Sicht verliert die Gesellschaft ihr Gesicht. Sie hat nichts Unverrückbares und Unbestreitbares mehr, wie es das Bild der Nation noch festlegte: Die Gesellschaft als die durch Geschichte und Sprache bestimmte Gemeinschaft geht unter im modernen Pluralismus der Kulturen und im postmodernen Verlust von Geschichte und Fortschritt; sie hat auch nicht mehr die Gestalt einer moralisch überzeugten Öffentlichkeit, die sich zu gemeinsamem Handeln zusammenschließt, und sie kann auch in dem spannungsreichen Nebeneinander von Staat, Wirtschaft, Kultur und Öffentlichkeit kein eindeutiges und alles übergreifendes Zentrum mehr ausmachen.¹⁶

¹¹ Ebenda, S. 247.

¹² Ebenda.

¹³ Vgl. etwa Neubauer 1997a, 1997b.

¹⁴ Vgl. Huyssen 1997, S. 9.

¹⁵ Giesen 1991.

¹⁶ Ebenda, S. 243.

Solchen der Gesellschaft innewohnenden Differenzen scheinen die Möglichkeit und die Nützlichkeit intellektueller Identitätscodierung, die doch auf das Ganze (hinter) der Gemeinschaft zu zielen hat, zu widersprechen. Giesen argumentiert aber dagegen: Er hält an der Möglichkeit fest, die Intellektuelle in dem traditionellen Prozess aufeinander folgender Identitätskonstruktionen immer hatten, ebenfalls unter postmodernen Vorzeichen einen Standort außerhalb der Gesellschaft einzunehmen, der es ihnen erlaubt, aus der Distanz das Ganze der Gesellschaft zu beobachten.¹⁷ Giesen nennt sie die "Perspektive des Dritten", "aus der Differenzen überbrückt werden können und die Einheit des Sozialen von außen sichtbar gemacht wird."¹⁸ Er räumt aber ein, dass diese Perspektive postmoderner Gesellschaftskritik den Blick auf den eigenen Standort und die Besonderheit des Blickwinkels nicht freigeben kann. Mit anderen Worten: die Kritik ist untrennbar mit den Besonderheiten des Standortes verbunden, was erst eine Kritik der Kritik ersichtlich machen könnte.¹⁹ Dies ist für Giesen jedoch kein Grund, die Möglichkeit eines kritischen Blicks auf das Ganze zu leugnen, denn er geht von der grundsätzlichen Annahme aus: "Gesellschaft konstituiert sich [...] immer neu als Versuch, die Perspektive des Dritten einzunehmen." Nicht nur geht es dabei um ein Sichtbarmachen einer "Einheit des Sozialen", falls es diese überhaupt gibt, sondern gegebenenfalls auch um die Konstruktion einer neuen Einheit. In einem zentralen Satz seiner Analyse beschreibt Giesen die Aufgabe, die Intellektuellen auch im postmodernen Paradigma zukommt:

Je deutlicher die Welt sich als gespalten präsentiert, je komplexer und differenzierter die Sozialstruktur gestaltet ist, desto stärker wird auch der Druck, die verlorene Einheit des Ganzen durch besondere Codes zu imaginieren und besondere sozialstrukturelle Lagen mit der Pflege des Diskurses über das Allgemeine zu betrauen.²⁰

Giesen akzeptiert zwar die Existenz eines postmodernen Paradigmas, er möchte aber bei aller gesellschaftlichen postmodernen Differenz in der Gesellschaft nicht auf die Möglichkeit, die bezeichnenderweise das Projekt der Moderne bestimmte, verzichten, eine Einheit des Ganzen zu konstruieren und diese der postmodernen Gesellschaft in Aussicht zu stellen. Kernpunkte solcher Konstruktionen bilden, wie

¹⁷ Vgl. Giesen 1991, S. 245ff.

¹⁸ Ebenda, S. 244.

¹⁹ In beschränktem Maße gilt diese Einschränkung der Perspektive des Dritten natürlich auch für die Position des Intellektuellen in der Moderne – werden in der Moderne doch Schlagworte der Postmoderne wie Differenz, Heterogenität und Pluralität vorbereitet –, aber von einer grundsätzlichen Pluriformität ist im modernen Einheitsdenken noch nicht die Rede. An der Basis der Position des elitären Beobachters wird noch nicht allzu stark gerüttelt.

²⁰ Giesen 1991, S. 244.

Giesen feststellt, nach wie vor die unvergleichbare "Einzigartigkeit und Unbedingtheit deutscher Geschichte", die den Identitätswürfen im Zeichen der Holocaustnation eigen sind. Konstruktionen deutscher Identität basieren in der Bundesrepublik der achtziger Jahre immer noch auf dem Gegensatz zwischen den Codes der Holocaustnation und den Codes der Wirtschaftswundernation; die Frage nach dem Umgang mit der deutschen Vergangenheit gehört zu den festen Bestandteilen jener Grundlage, auf der die Postmodernedebatte beruht. Sie trifft in den Kern der Debatte, macht diese als deutsche Debatte erkennbar und lässt keinen internationalen Vergleich zu.²¹

Weitere Belege für diese Einschätzung der Debatte finden sich in neueren Untersuchungen, die von einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit ausgehen. Es geht dabei um eine Kontinuität, die unabhängig von vorherrschenden Kennzeichen eines postmodernen Paradigmas besteht.²²

Geht man also im Hinblick auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen in der Bundesrepublik der achtziger Jahre von der Kontinuität der mit der Vergangenheit verbundenen Identitätsdebatte in einer als postmodern bezeichneten Gesellschaft aus, so drängt sich sofort die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung auf. Einen ersten Hinweis auf das Zusammentreffen des Identitätsdiskurses mit den Auseinandersetzungen um die Postmoderne bietet in diesem Zusammenhang die Rezeptionsgeschichte der internationalen Postmodernediskussionen in Deutschland.

Zur Rezeption der internationalen Postmodernedebatte in der Bundesrepublik

Bekanntermaßen sind die Anfänge der Postmodernedebatte in der amerikanischen wissenschaftlichen Literaturkritik anzusetzen.²³ Einigen "Frühzündungen"²⁴ der fünfziger Jahre folgend, nahm der Begriff der Postmoderne über die Entwicklung eines literaturkritischen Programms in den sechziger Jahren, die Weiterentwicklung postmoderner Praxis und Theorie in der Architektur und die Einverleibung französischer poststrukturalistischer Ausgangspunkte in den siebziger und achtziger

²¹ Giesen 1991, S. 247.

²² Zu denken wäre etwa an Aleida Assmanns und Ute Freverts *Geschichtsvergessenheit. Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945* aus dem Jahre 1999 oder Peter Reichels *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland* aus dem Jahre 2001.

²³ Vgl. Bertens 1995, S. 20, Welsch 1997, S. 12.

²⁴ Welsch 1997, S. 12.

Jahren einen Höhenflug in Diskussionen, an denen sich namhafte Theoretiker aus verschiedensten Wissenszweigen beteiligten. Die Überzeugung von der Dominanz eines als Konsens erfahrenen Paradigmas des Postmodernen trat nun in den Vordergrund einer allgemeinen Kulturkritik, zu der sich der Postmodernediskurs erweitert hatte, und die fast alle Gebiete der Geistes- und Sozialwissenschaften umfasste.²⁵

In den sechziger Jahren war die Dominanz des Postmodernen noch längst keine sichere Größe; es galt sie erst heraufzubeschwören und zu erkämpfen, ein Ziel, das der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler mit der Losung "Cross the Border – Close the Gap" in greifbare Nähe zu rücken versucht.²⁶ In diesem berühmten, geradezu kanonischen Text zur Postmodernediskussion entwirft Fiedler nichts weniger als ein Programm der Postmoderne, deren Beurteilungskriterien er aus einer neu zu erfindenden "post-modernen Kritik, angemessen post-moderner Prosa und Poesie",²⁷ ableiten möchte. Positiv im Sinne einer Gegenkultur (*counterculture*) der sechziger Jahre bildet Fiedlers Einsatz für die Postmoderne einen anti-rationalistischen, anti-modernen Ausweg aus den der Gegenwart nicht mehr angemessenen Grenzen der literarischen Moderne. Diesen Ausweg kennzeichnet Fiedler zwar mit Beschreibungen einer toten Literatur und der Wiedergeburt einer neuen, aber er meint damit nicht einen endgültigen Bruch mit dieser Moderne, sondern eine Erneuerung des Standortes traditioneller Romanciers.²⁸ Sie soll (in der bekannten Formel) darin bestehen, 'die Grenze zu überqueren', 'den Graben zu schließen', den es zwischen den Formen der hohen (modernen) Kultur und den eher trivialen der Alltagskultur gibt. Es ist die Aufgabe des postmodernen Künstlers, zwischen beiden zu vermitteln, "Elitäres und Populäres, Wahrscheinliches und Wunderbares, Wirklichkeit und Mythos, Bürgerlichkeit und Phantastik, Professionalität und Amateurstatus"²⁹ zu verbinden, was sich als eine politische Aufgabe erweist. Denn durch sie werden anstelle eines "jungfräulichen, unkorruptierten Westens am Horizont", des traditionellen, modernen Ideals von Fortschritt und Entwicklung, das es nicht mehr gibt, "eher tausend kleine 'Wilde

²⁵ Vgl. Huyssen 1997, S. 9

²⁶ Die Erstveröffentlichung des englischen Aufsatzes erfolgte in *Playboy* (Dez. 1969); Welsch bemerkt dazu: "Grenzüberschreitung, das Programm dieser Literatur, war zugleich ein Verfahren der sie propagierenden Literaturkritik." (Welsch 1997, S. 15)

²⁷ Fiedler 1988, S. 57.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 60.

²⁹ Welsch 1988, S. 22.

Westen' in den Zwischenräumen der Maschinenzivilisation" errichtet, die wie eine Befreiung im Lokalen wirken.³⁰

Wie Fiedler gibt auch seine Kollegin, die Literaturkritikerin Susan Sontag, in ihren Essays "Notes on Camp" (1964) und "Against Interpretation" (1964)³¹ die Orientierung in der Literatur (Kritik) an den Maßstäben der klassischen Moderne auf und eifert für eine neue Verbindung von Elite- und Massenkultur. Sie versucht ebenfalls die kulturpessimistischen Auffassungen über die neue Literatur zugunsten einer durchaus positiven Bewertung nachhaltig zu bestreiten.³² Mit ihrem und Fiedlers Werk hat die Postmoderne einen festen Platz an der literaturkritischen Sonne bekommen. Zwar noch im Schatten der 'festen' Burg der Moderne, aber ihr Einfluss nahm ständig zu; die Pfeiler der Moderne gerieten allmählich ins Wanken.

In Deutschland wehrten sich die Verteidiger der Burg auf heftige Weise. Die Publikation in der Zeitschrift "Christ und Welt" der deutschen Übersetzung von Fiedlers Essay "Cross the border – Close the gap", einer Überarbeitung des englischen Vortrages, den Fiedler im Juni 1968 in Freiburg gehalten hatte, war als einen Aufruf an die deutschen Autoren und Literaturkritiker gemeint, sich zu den provokativen Thesen Fiedlers zu äußern. In den Reaktionen auf die von Fiedler verteidigte neue amerikanische Literatur, auf die Idee vom Tode der literarischen Moderne, auf die geforderte Vermischung von hoher und trivialer Literatur und die damit verbundene Aufgabe des Künstlers in der Gesellschaft findet man ein breites Spektrum an Reaktionen.³³ Zu den heftigsten Verteidigern dieser neuen Literatur gehörte in der Bundesrepublik Rolf Dieter Brinkmann. Er überblickte im November 1968 die Reaktionen deutscher Autoren und Kritiker auf den Artikel Fiedlers, und kam zu harten Urteilen. In seinem Aufsatz "Angriff aufs Monopol" mit dem vielbezeichnenden Untertitel "Ich hasse alte Dichter", hebt er sich sofort von seinen Kollegen ab ("Ich komme mir komisch vor unter all diesen 'alten' Leuten [...]") und stellt sich hinter die Hauptthese Fiedlers, "daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist."³⁴ Angesichts der Bemerkung Hans Egon Holthusens, in der es heißt: "Leider sind die neuen amerikanischen Autoren, wie Vonnegut jr., die Fiedler uns empfiehlt, hierzulande fast alle unbekannt, so daß man ihre

³⁰ Vgl. Fiedler 1988, S. 72ff., Bertens 1995, S. 31.

³¹ Beide Essays sind abgedruckt in Sontag 1966.

³² Vgl. auch Welsch 1988, S. 10.

³³ Vgl. Ruiter 1991, S. 64-73; Ruiter fasst die breite Skala literarischer und literaturkritischer Reaktionen zusammen. Zu Fiedlers Thesen haben sich geäußert: Jürgen Becker, Helmut Heißenbüttel, Reinhard Baumgart, Wolfgang Hädecke, Martin Walser, Hans Egon Holthusen, Robert Neumann, Heinrich Vormweg, Peter O. Chotjewitz und Rolf Dieter Brinkmann. Vgl. auch Baumgart 1994, S. 137f.

³⁴ Brinkmann 1994, S. 65.

künstlerische Substanz nicht prüfen kann“,³⁵ spricht Brinkmann von der “enorme[n] Uninformiertheit, die typisch für deutsche Autoren zu sein scheint”.³⁶ Und tatsächlich bezeugen seine Kenntnisse dieser neuen amerikanischen Literaturszene die Zugänglichkeit jener Werke auch für ein interessiertes deutsches Publikum, das sich zwar mit dem Problem der zu der Zeit noch fehlenden Übersetzungen konfrontiert sah,³⁷ das aber auch, so Brinkmann, durch eine “generelle, tiefverwurzelte Ignoranz und Abneigung gegen alles ‘art-fremde’” eine Mauer “prinzipielle[r] Blindheit” gegenüber Fiedler und der von ihm propagierten neuen Literatur aufgeworfen habe. Für junge Schriftsteller mit einem Auge für das Neue gebe es, so Brinkmann, nur einen Ausweg aus dieser generellen Abwehrhaltung gegenüber jeglicher Gefährdung des Kulturmonopols, das sich selbstverständlich sehr konservativ aufstelle.³⁸

Der einzig zu gehende Weg für jüngere Autoren, wollen sie nicht durch die häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs kaputtgemacht werden, ist: grundsätzliches Mißtrauen gegen jede Freundlichkeit seitens dieser Leute – und [...] : alles prüfen, das Beste behalten. Denn: Die alten Leute, selbst wenn sie ‘jung’ erscheinen, sind tot, weil sie keine Zukunft mehr haben.³⁹

Damit schließt Brinkmann sich unmittelbar den Anfangsthesen in Fiedlers “Überquert die Grenze, schließt den Graben!” an, in denen Fiedler vom “Todeskampf der literarischen Moderne” und von den “Geburtswehen der Post-Moderne”⁴⁰ gesprochen hat. Brinkmann wirft sich auf diese Weise zu einem heftigen Verteidiger dieser ersten, amerikanischen Postmoderne-Welle auf und appelliert an den Veränderungs- und Erneuerungswillen der jungen Generation; er ruft dazu auf, mit der von ihm geforderten Schreibebeit “einfach anzufangen”,⁴¹ damit die literarische Szene nicht länger von dem “ungeschriebenen Gesetz: *Die Toten bewundern die Toten.*” diktiert werde.

Mit dieser Beschreibung der bundesdeutschen Literaturlandschaft der sechziger Jahre trifft Brinkmann genau einen der Hauptgründe für die weitgehende Erfolglosigkeit seines Einsatzes für die neue Literatur. Die Szene wird noch in solchem Maße von den ‘alten’ Kritikern und Schriftstellern beherrscht, dass

³⁵ Holthausen 1994, S. 63.

³⁶ Brinkmann 1994, S. 67.

³⁷ Vgl. Rüter 1991, S. 66f.; vgl. auch Holthausen 1994, S. 63 und Brinkmann 1994, S. 66f.

³⁸ Vgl. Brinkmann 1994, S. 70.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Fiedler 1988, S. 57.

⁴¹ Zitiert nach Schnell 1993, S. 434.

gegenüber Fiedlers Ausführungen “die Ablehnung vorherrscht”,⁴² wie Brinkmann feststellt. Martin Walser fasst in seiner Reaktion die Lage der deutschen Literaturlandschaft der sechziger Jahre in aller Kürze zusammen: “Ich habe angefangen zu schreiben zur Zeit des Modernismus, der bei uns noch absolut herrscht.”⁴³ Und Reinhard Baumgart weist Ende der achtziger Jahre in seiner Beantwortung der “lange verschleppten, leergedroschenen Frage” “Postmoderne Literatur – auf deutsch?” auf die maßgebliche Gestalt innerhalb der kulturtheoretischen Diskussion der Moderne hin, die sich einer zwangslosen Rezeption der internationalen Postmoderne in den Weg stellt: “Schließlich gab es in der ästhetischen Diskussion (und gibt es immer noch) ein gewaltiges Monument, das sich jedem frohen, unbefangenen Übergang zur Tagesordnung einer Postmoderne in den Weg stellt: die Autorität Adornos”, die Baumgart zu den “typisch deutschen” Hindernissen und Hemmnissen” zählt, “sich ohne eschatologischen Schauer einzulassen auf den Gedanken an ein Epochenende, an den Abschied von der ästhetischen Moderne”.⁴⁴ Die allgemein verbreitete Abwehrhaltung gegenüber der Postmoderne, die Brinkmann verspürt, basiert auf einem ‘typisch deutschen’ Zug, der den Blick selbstverständlich sofort auf die Identitätsdebatte lenkt. Baumgart stellt zudem eine Kontinuität solcher Hindernisse fest,⁴⁵ die in Bezug auf die Postmodernedebatte auf eine ständige Konfrontation zwischen der Basis deutscher Identität und den Prämissen einer postmodernen Lebenshaltung schließen lassen. Die Autorität Adornos und der mit ihm in einem Atem genannten Kritischen Theorie der Frankfurter Schule bilden den Kern dieser Basis – sowohl unter modernen wie auch postmodernen Prämissen. Eine Übersicht der literaturkritischen und –wissenschaftlichen Rezeption der US-amerikanischen Literatur der Postmoderne in der Bundesrepublik macht deutlich, wie sogar mit der auf die amerikanische Situation bezogenen Rezeption die Reflektion auf das Eigene sich vermischt. Die deutsche Identitätsdebatte färbt den kritischen Blick auf die postmoderne Literatur, mit der man sich auseinandersetzt.

Paul Neubauer hat diese Rezeption in einigen Untersuchungen aufgezeichnet.⁴⁶ Die Ergebnisse der starken Bände hat er in zwei Beiträge zu der Reihe *Postmodern Studies* zusammengebracht. In ihnen wird erstens ersichtlich, wie die Werke amerikanischer postmoderner Autoren seit den ersten Übersetzungen in

⁴² Brinkmann 1994, S. 66.

⁴³ Walser 1994, S. 59.

⁴⁴ Baumgart 1994, S. 140.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 141.

⁴⁶ Neubauer 1997a und Neubauer 1997b.

den sechziger Jahren nur vereinzelt Beachtung fanden, sowohl in der Literaturkritik wie auch beim Lesepublikum. John Hawkes blieb wegen verspäteter Übersetzungen weitgehend erfolglos. Ähnliches widerfuhr Donald Barthelme, obwohl dieser öfter als Hawkes von der Kritik wahrgenommen wurde. Robert Coover und William Gaddis begeisterten mit ihren Werken die Kritiker ebenfalls eher als das deutsche Publikum, und im Falle Gilbert Sorrentinos und Ronald Sukenicks verspricht sich Neubauer auch keine großen Erfolge nach dem ersten Auftritt beider Autoren auf dem deutschen Buchmarkt Ende der achtziger Jahre. Nur Thomas Pynchon, so stellt sich heraus, konnte sich, - zunächst mit *Die Enden der Parabel*, einem Buch, dem die meisten der Rezensionen zu Thomas Pynchons Werk gewidmet sind, danach auch mit anderen Romanen - zu einem postmodernen Erfolgsautor in Deutschland entwickeln, der von der Kritik dem Publikum als mustergültige postmoderne Parallele zu *Ulysses* von James Joyce empfohlen wurde. Neubauer nennt aber noch zwei weitere Autoren, die zu vordergründigen Gestalten der literaturkritischen Debatte wurden. Ihre Werke lösten Kontroversen aus, die aber nicht an erster Stelle mit dem postmodernen Gehalt dieser Werke zu tun hatten; vielmehr reagierten Publik und Kritik auf die Thematisierung des deutschen Selbstverständnisses in *Wie deutsch ist es* von Walter Abish und auf die Reflektionen der (persönlich erlebten) Holocaustvergangenheit in der Prosa Richard Federmanns. Die Auseinandersetzungen mit der Literatur der amerikanischen Postmoderne führen in diesen Fällen in den Bereich der deutschen Identitätsdebatte hinein.

Die literaturwissenschaftliche Rezeption amerikanischer postmoderner Literatur zeigt ein vergleichbares Bild. Neubauer fokussiert seinen Blick auf Entwicklungen in der deutschen Amerikanistik, welche erst nach der Kontroverse um Fiedlers Essay aus dem Jahre 1968 ihren ausschließlichen Bezug auf die hohen Ansprüchen einer klassischen Moderne aufgeben konnte,⁴⁷ und damit den Weg für die Rezeption junger amerikanischer Autoren freimachte. Neubauer stellt drei Abschnitte in dieser Rezeptionsgeschichte fest: Die ersten Anfänge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der neuen Literatur und die Klimax in der ersten Hälfte der siebziger Jahre führten über eine Intensivierung der Rezeption zu einem kritischen Konsensus und einem Kanon amerikanischer postmoderner Autoren. Höhepunkt dieser Entwicklung war die Publikation im Jahre 1988 von Gerhard Hoffmanns *Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*. Danach ließ das akademische Interesse für die Möglichkeiten eines

⁴⁷ Neubauer fügt hinzu, wie die traditionellen, hohen Werte der klassischen Moderne immer mit dem Verweis auf den Kontrast zu den barbarischen Zuständen unter Hitler gerechtfertigt wurden. (Neubauer 1997a, S. 71)

kritischen Blickes auf die Literatur der Postmoderne allmählich nach, so stellt Neubauer fest.⁴⁸ Die verschiedenen Etappen der Debatte verlaufen in großen Linien innerhalb der 'Grenzen', die auch die internationale (amerikanische) Debatte bestimmt. Abgesehen von einigem Interesse für Thematisierungen deutscher Identität in der amerikanischen Literatur,⁴⁹ lassen die Veröffentlichungen deutscher Amerikanisten keine Abweichung von der amerikanischen Perspektive durchblicken. Hemmnisse der Postmodernedebatte scheint es in diesem Falle kaum zu geben, werden Elemente der Identitätsdebatte, wie die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit, doch eher metanational und postmodern gedeutet. Und dennoch bricht die deutsche Identitätsdebatte auch in die literaturwissenschaftlichen Diskussionen um die Postmoderne in Deutschland ein. Neubauer spricht von einer "growing critique of a philosophical notion of postmodernism coming from Habermas and his colleagues of the Frankfurt School".⁵⁰ Neubauer meint hier die Adorno-Preisrede "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt?", in der Jürgen Habermas 1980 versuchte, dem Phänomen der Postmoderne auf den Grund zu gehen. Dieses Ziel verfolgten auch Peter Bürger und Albrecht Wellmer, die wie Habermas die Ideen Adornos zum Ausgangspunkt nahmen. Gerade die Frankfurter Schule, Adorno und Habermas sind Namen, die zusammen die Kontinuität im zwanzigsten Jahrhundert des kritischen Gedankenguts, das im Mittelpunkt von Konstruktionen deutscher Identität steht, repräsentieren. Eine Kontinuität, die nicht nur die "Intellektuellen der neuen Bundesrepublik – von der Gruppe 47 bis zur Frankfurter Kritischen Theorie" umschließt, welche "kollektive Identität gerade dadurch [gewannen], daß sie die unbewältigte Vergangenheit der Nation ins Auge faßten",⁵¹ sondern auch die Suche nach der Möglichkeit einer postmodernen Vernunftkritik, die die deutsche philosophische Postmodernedebatte beherrschte. Es ist diese Kritik, die die deutsche Amerikanistik als störendes Hemmnis ihrer Diskussionen der amerikanischen Postmoderne erfahren. Die allgemeine Gültigkeit des postmodernen Zeitgeistes wird in der Bundesrepublik durch den dominanten Strang deutschen Denkens im zwanzigsten Jahrhundert beeinträchtigt: durch die kritische Theorie nämlich.

⁴⁸ Nach Neubauer 1997a, S. 69.

⁴⁹ Ebenda, S. 96.

⁵⁰ Neubauer 1997a, S. 101.

⁵¹ Giesen 1993, S. 237.

Die Autorität Adornos und die Kritische Theorie

Den Namen 'kritische Theorie' prägte Max Horkheimer 1937 mit dem Aufsatz: "Traditionelle und kritische Theorie". Für ihn war die herkömmliche Art, Wissenschaft zu betreiben, zu sehr auf die Theorie bezogen, ohne dass die praktischen Konsequenzen oder der gesellschaftliche Nutzen so genannt wissenschaftlicher Erkenntnis in den Überlegungen traditioneller Theoretiker aufgenommen worden wäre. Gerade in der Verbindung von einerseits theoretischem Denken und andererseits genauester Erforschung der gesellschaftlichen Wirklichkeit in allen ihren Einzelheiten sah hingegen Horkheimer die Aufgabe seiner 'kritischen Theorie', deren Ziel es sein sollte, den inhumanen Charakter traditioneller Wissenschaftsausübung durch eine grundsätzliche Humanität der Wissenschaft zu ersetzen. In Horkheimers Worten:

Eine Wissenschaft, die in eingebildeter Selbständigkeit die Gestaltung der Praxis, der sie dient und angehört, bloß als ihr Jenseits betrachtet und sich bei der Trennung von Denken und Handeln bescheidet, hat auf die Humanität schon verzichtet.⁵²

Der Begriff der Humanität erinnert sofort an die aufklärerischen Ideale der bürgerlichen Gesellschaft, für die 'Humanität' ja die freie Entfaltung der persönlichen Anlagen, kurz: das bürgerliche Glück bedeutete. Damit verbunden waren Hoffnungen und Versprechen, die eine humane bürgerliche Gesellschaft in Aussicht stellte, wie Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Vernunft. Die Geschichte der bürgerlichen Kultur hat jedoch das Scheitern dieser Ideale und damit das Fortbestehen gesellschaftlichen Unrechts gezeigt. In der Behebung dieses Unrechts sieht Horkheimer das Ziel seiner kritischen Theorie, die sich der "Idee einer künftigen Gesellschaft als der Gemeinschaft freier Menschen, wie sie bei den vorhandenen technischen Mitteln möglich ist",⁵³ verpflichtet.

War also die wichtigste Triebfeder Horkheimers in den dreißiger Jahren der Einsatz humaner Theorie zur Behebung gesellschaftlicher Missstände, so standen im nächsten Jahrzehnt die zeitgenössischen Entwicklungen seinen hohen Erwartungen im Wege. Vor dem Hintergrund von Faschismus, Zweitem Weltkrieg und der Blockbildung von Ost und West stellte sich ihm zunehmend die Frage nach den der Aufklärung offensichtlich inhärenten Ursachen der katastrophalen Entwicklungen. Zusammen mit Adorno verfasste er 1944 die *Dialektik der Aufklärung*, in deren

⁵² Horkheimer 1995, S. 259.

⁵³ Ebenda, S. 234.

Vorrede der oft zitierte Satz steht: "Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt."⁵⁴ Ihre Analyse läuft auf die Einsicht in die "Selbsterstörung der Aufklärung" hinaus, die als eine Kritik der so genannten 'instrumentellen Vernunft' zu verstehen ist.⁵⁵ Denn es sei diese bürgerliche, praxisorientierte und eigennützige Vernunft, die der Mensch zum falschen Glück, nämlich zur Herrschaft über das Schwächere eingesetzt habe. Adorno und Horkheimer meinen mit diesem Herrschaftsprinzip eine aus der Natur übernommene Eigenschaft, die der Zivilisation zur Befreiung von der frühgeschichtlichen, alles beherrschenden Naturgewalt diene, und die zum bestimmenden Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft wurde, weit entfernt von der "Idee einer künftigen Gesellschaft als der Gesellschaft freier Menschen", von der Horkheimer noch 1937 gesprochen hatte. Eine Idee übrigens, die trotz der Feststellung barbarischer Zustände nicht ganz aus dem Blickfeld kritischer Theorie rückte, wie sich bei Adorno zeigen wird.

Nicht nur bietet die *Dialektik der Aufklärung* einen Einblick in die Vernunftkritik der Frankfurter Schule, sondern sie gilt auch als Schlüsseltext für das Verständnis der einflussreichen ästhetischen Theorie Adornos, wie Albrecht Wellmer hervorgehoben hat.⁵⁶ Wenn es galt, einen Ausweg aus der diagnostizierten "Selbsterstörung der Aufklärung" zu finden, drängte sich Adorno zufolge in der Kunst die Möglichkeit zur Überwindung des gesellschaftlichen Verfalls auf.⁵⁷ Auch bei ihm gestaltet sich kritische Theorie demgemäß – trotz der Einsicht in die Ursachen der katastrophalen Entwicklungen in der bürgerlichen Gesellschaft – als die Theorie des Utopischen, des Ideellen, des Zukünftigen. In diesem Zusammenhang findet sich in Adornos *Minima Moralia* der Satz: "Das Ganze ist das Unwahre",⁵⁸ anders umschrieben: die gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit stellt für Adorno nicht das Wahre dar.⁵⁹ Dieses ist nur als ferne, undeutliche Hoffnung spürbar, die in künstlerischen Äußerungen nicht mehr als durchschimmert, keineswegs also einfach greifbar an der Oberfläche der Darstellung erscheint. Es bedarf der philosophischen Enträtselung und Interpretation, um den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes, der ästhetisch erfahren wird, zu ergründen.

⁵⁴ Horkheimer 1993, S. 1.

⁵⁵ Vgl. dazu auch Horkheimers Aufsatz "Zur Kritik der instrumentellen Vernunft", der sich mit dem gleichen Thema befasst.

⁵⁶ Wellmer 1993, S. 10.

⁵⁷ Vgl. Ruiter 1991, S. 139.

⁵⁸ Adorno 1998, S. 55.

⁵⁹ In seiner *Ästhetischen Theorie* hebt Adorno dazu noch hervor: "[...] wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt." (Zitiert nach Helferich 1992, S. 438).

Denn die ästhetische Erfahrung von Kunstwerken sei, so Adorno, dem Betrachten von Regenbögen vergleichbar: versucht man dem Gezeigten zu nahe zu kommen, verflüchtigt es sich.⁶⁰ Folgt man dieser Art der interpretierenden Kunstbetrachtung, so bieten sich die großen Kunstwerke als "utopische Fenster" an, durch die eine bessere, wahre Welt sich nur für einen Augenblick, gleichsam blitzartig dem Leser oder Beobachter offenbart.

Für solche Fenster hält Adorno freilich nur die großen Werke der Moderne, wie die Musik Schönbergs oder die Literatur Becketts. Den Kunstäußerungen neuer Ideologien steht er weniger positiv gegenüber. Schon der *Dialektik der Aufklärung* war zu entnehmen, wie er die moderne Massenkultur einschätzte: als Teil des universellen kulturindustriellen 'Verblendungszusammenhangs', welcher nur weiter von den Werten wahrer Kunst wegführte.⁶¹ Demgegenüber verschärft Adorno in seinen weiteren Werken zusehends die Positionen seiner 'negativen Ästhetik'⁶² und wird zum ausschließlichen Befürworter des letztmöglichen Statthalters dieser Werte (Vernunft, Freiheit, Glück), nämlich des autonomen Kunstwerkes.

Für die intellektuelle Codierung deutscher Identität in der Nachkriegszeit nun bedeuten die Analyse Horkheimers und Adornos der barbarischen Zustände unter Hitler, ihre Vernunftkritik und die kritisch-utopische Rolle, die Adorno der Kunst der Moderne zuspricht, wichtige Referenzpunkte neuer Identitätsentwürfe, die ja den wahren, moralischen Gehalt deutscher Identität gegenüber den Fehlleitungen der Wirtschaftswundernation zu behaupten versuchen. Die zentrale Stelle, die Adorno und die kritische Theorie nach dem Krieg innerhalb des deutschen Identitätsdiskurses haben einnehmen können, wird von verschiedenen prominenten Intellektuellen, die sich an den Diskussionen um das deutsche Selbstbildnis beteiligt haben, wie Günter Grass oder Martin Walser, hervorgehoben.⁶³ Immer wieder spielt der Identität bestimmende Umgang mit der deutschen Vergangenheit eine vordergründige Rolle, den Jürgen Habermas in einem Kommentar zum deutschen Historikerstreit "als die solidarische Erinnerung an das nicht Wiedergutzumachende" und die "reflektierende, prüfende Einstellung gegenüber den eigenen, identitätsstiftenden Traditionen" beschreibt.⁶⁴ Habermas zeigt sich hier

⁶⁰ Vgl. auch Wellmer 1993, S. 13f., Helferich 1992, S. 441.

⁶¹ Vgl. Horkheimer 1993, S. 128-176, das Fragment über "Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug"; vgl. auch Welsch 1997, S. 116f.

⁶² 'Negativ', weil sich das Wahre im modernen Kunstwerk zugleich offenbart und verflüchtigt.

⁶³ So befasst Grass sich in seiner 1990 gehaltenen Rede *Schreiben nach Auschwitz* mit Adornos Diktum, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, und Walsers Essays zu Auschwitz etwa ("Unser Auschwitz" (in Walser 1997, S. 187-202) und "Auschwitz und kein Ende" (in Walser 1997, S. 228-234) fügen sich in das gleiche Schema ein.

⁶⁴ Habermas in *Die Zeit* vom 7. November 1986.

als Vertreter der Holocaustnation, der die deutsche Identität der Gegenwart mit jüngster Vergangenheit verknüpft. Die Nähe seines Denkens zu dem Adornos liegt damit auf der Hand; sie wird deutlich in seiner Adorno-Preisrede in dem er versucht, zwischen dem mit der Person Adornos verbundenen "Geist der Moderne"⁶⁵ und der "Bewußtseinsstellung" der "vielstimmig ausgerufenen Postmoderne"⁶⁶ zu vermitteln, wobei die Postmoderne als Teil der Moderne analysiert wird.

Die Autorität Adornos und die deutsche Postmodernedebatte

Nicht nur Habermas, sondern auch andere prominente Theoretiker der deutschen Postmodernedebatte versuchen in ihren eher philosophisch angelegten Analysen dem Verhältnis zwischen Moderne und Postmoderne auf den Grund zu gehen, wobei im Hintergrund immer die kritische Theorie zu spüren ist. Was die Theoretiker vereint, ist die Überzeugung, dass Adornos Begrenzung wahrer Kunst auf die Möglichkeiten des autonomen Kunstwerkes vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen, die auch den Bereich der Kultur durchdringen, eine Sackgasse darstellt, aus der es einen Ausweg zu suchen gilt. Habermas kritisiert etwa:

[...] bei Adorno [hat sich] der emphatische Vernunftanspruch in die anklagende Geste des esoterischen Kunstwerkes zurückgezogen, während die Moral einer Begründung nicht mehr fähig ist und der Philosophie nur noch die Aufgabe verbleibt, in indirekter Rede auf die in der Kunst verummten kritischen Gehalte zu verweisen.⁶⁷

Und Peter Bürger entwirft – in Anlehnung an kritisch-theoretische Ausgangspunkte – eine "kritische Literaturwissenschaft",⁶⁸ die als Verbesserung der *Ästhetischen Theorie* Adornos gemeint ist. Bürger: "Ästhetische Theorie heute findet ihren Maßstab an derjenigen Adornos, deren Geschichtlichkeit erkennbar geworden ist."⁶⁹ Albrecht Wellmer versucht seinerseits eine "Vernunftkritik nach Adorno",⁷⁰ die den veränderten, postmodernen Zeiten gerecht werden soll, dazu aber über Adorno

⁶⁵ Habermas 1988, S. 177.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ebenda, S. 185.

⁶⁸ Bürger 1974, S. 8: In der Einleitung seiner *Theorie der Avantgarde* schreibt Bürger: "Kritische Literaturwissenschaft unterscheidet sich von traditioneller Wissenschaft dadurch, daß sie die gesellschaftliche Bedeutung ihres eigenen Tuns reflektiert." (ebenda) Damit deutet er unmittelbar auf den Aufsatz Horkheimers aus dem Jahre 1937 hin ("Traditionelle und kritische Theorie"), in dem dieser das Konzept der 'kritischen Theorie' verdeutlichte.

⁶⁹ Bürger 1974, S. 130.

⁷⁰ Wellmer 1993 (Untertitel).

hinauszugehen hat. Ziel seiner Ausführungen ist es, „Adornos dialektisch erstarrte Kategorien von innen her in Bewegung zu bringen“, ⁷¹ und zwar in einer „komplexeren, gleichsam mehrdimensionalen Konstellation von Kategorien“, ⁷² die einer „Aufhebung der *einen* Vernunft in einem Zusammenspiel pluraler Rationalitäten“ ⁷³ entsprechen könnte.

Was Habermas vor Augen schwebt, ist die Alternative zur Postmoderne, welche auf das Projekt der Moderne verzichtet, und Politik, Kunst und Wissenschaft in „autonomen, von der Lebenswelt abgespalteten, spezialistisch verwalteten Sphären“ eingrenzt. ⁷⁴ Ihr gegenüber vertritt er den Gegenentwurf einer „Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt“, ⁷⁵ womit er eine „differenzierte Rückkoppelung der modernen Kultur“ ⁷⁶ mit dieser Lebenswelt meint. Er wählt dabei notwendigerweise eine gesamtgesellschaftliche Perspektive, denn Vermittlungen zwischen den durch die Entwicklung der Rationalität abgekoppelten Bereichen von Expertenkultur und Alltagspraxis sind nur möglich, wenn eine Kommunikation zwischen allen Teilen des gesellschaftlichen Systems entsteht.

Bürger richtet sich ebenfalls auf die Trennlinie zwischen Kunst und Leben, die er schon in seiner Analyse der Moderne und der historischen avantgardistischen Strömungen beschrieben hat. ⁷⁷ In ihr zeigt er, wie einerseits das Ideal der Autonomie der Kunst auf die Spitze getrieben wurde (*l'art pour l'art*), sogar bis zum totalen gesellschaftlichen Abseits der modernen Kunst, andererseits wie die in dieser Situation entstandene Avantgarde die Kluft zwischen Kunst und Alltag oder Lebenswelt zu überbrücken versuchte. Ausgangspunkt bildete dabei jedoch immer noch die (Institution) Kunst, die auch in der Avantgarde als das Gegenüber der Gesellschaft angesehen wurde. Darin liegt für Bürger der Grund für das Scheitern dieses Angriffes der Avantgarde auf die Moderne und die „Institution Kunst“, welche sich „gegenüber dem avantgardistischen Angriff als resistent erwiesen hat“, ⁷⁸ weil die Avantgarde letztendlich die Trennung von Kunst und Leben nicht habe aufgeben können. Bürger sieht darin einen „historischen Prozeß“, den er folgendermaßen kennzeichnet:

⁷¹ Ebenda, S. 26.

⁷² Ebenda.

⁷³ Ebenda, S. 109; Hervorhebung im Original – RH.

⁷⁴ Habermas 1988, S. 177

⁷⁵ Ebenda, S. 190.

⁷⁶ Ebenda, S. 191.

⁷⁷ Vgl. Bürger 1974 und Bürger 1992.

⁷⁸ Wellmer 1993, S. 78.

Nachdem der Angriff der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst gescheitert, d. h. Kunst nicht in Lebenspraxis überführt worden ist, besteht die Institution Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene weiter. Der Angriff hat sie jedoch als Institution erkennbar gemacht und damit die (relative) Folgenlosigkeit der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft als deren Prinzip.⁷⁹

Für Bürger ist damit die Kunst in eine, wie Habermas von ihm übernimmt, "postavantgardistische Phase"⁸⁰ eingetreten, denn "die von der Avantgarde in antikünstlerischer Absicht ersonnenen Verfahrensweisen [werden] zu künstlerischen Zwecken gebraucht",⁸¹ sind selbst zu akzeptierten Kunstformen avanciert. Trotz dieses Scheiterns der Avantgardebewegung weist Bürger jedoch auch auf die tiefen Spuren hin, die die Konfrontation mit dieser Protesthaltung im Bereich der Kunst hinterlassen hat. Zunächst ist da die Einsicht in die durch den Institutionscharakter bewirkte Folgenlosigkeit zeitgenössischer Kunst zu nennen. Bürger hebt hervor:

[Die Kunst] kann sich entweder mit ihrem Autonomie-Status abfinden oder Veranstaltungen unternehmen, um den Status zu durchbrechen, sie kann jedoch nicht – ohne den Wahrheitsanspruch von Kunst preiszugeben – den Autonomie-Status einfach leugnen und die Möglichkeit unmittelbarer Wirkung unterstellen.⁸²

Und daneben stellt Bürger für die Zeit nach den historischen Avantgardebewegungen ein Durcheinander künstlerischer Stile fest, das er als "Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen" bezeichnet, die die "historische Abfolge von Verfahrensweisen und Stilen"⁸³ ersetzt. Kreiste Adornos Konzept moderner Kunst noch um die Autonomie des Neuen,⁸⁴ so macht Bürgers Analyse der Avantgarde es möglich, einen Pluralismus der Stile und die "totale Verfügbarkeit des Materials und der Formen"⁸⁵ zu akzeptieren.

Zur Beschreibung der Postmoderne nun greift Bürger auf den Mechanismus zurück, den er in seiner Avantgardeanalyse beschrieben hat. War die historische Avantgarde der Versuch zur Korrektur einer erstarrten, formalistischen Moderne, so erblickt Bürger in dem "eher hilflosen Begriff der Postmoderne" den "Einbruch der avantgardistischen Problematik in die Kunst der Moderne".⁸⁶ Frans Ruiters weist

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda; vgl. auch Habermas 1988, S. 180.

⁸¹ Bürger 1974, S. 78.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda, S. 86.

⁸⁴ Gemeint ist hier die von Bürger kritisierte These Adornos vom fortgeschrittensten Stand des ästhetischen Materials. Vgl. dazu Wellmer 1993, S. 58, Ruiters 1991, S. 156.

⁸⁵ Bürger 1974, S. 130.

⁸⁶ Bürger 1992, S. 11.

darauf hin, dass Bürger gegenüber dieser neuen Problematisierung moderner Ausgangspunkte eine ambivalente Position bezieht. Einerseits muss er die von ihm selbst analysierten Kennzeichen einer postavantgardistischen Periode unterschreiben, das heißt den grundsätzlichen Pluralismus oder die "Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen" akzeptieren,⁸⁷ andererseits kann er die Nähe zu Adornos Position nicht verhehlen, wenn er über eine "Resemantisierung der Kunst" die Dichotomie zwischen Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit aufzuheben versucht.⁸⁸

Bei Bürger geht postavantgardistische, postmoderne Kunst mit dem im Grundsatz kritisch-theoretischen Blick auf die Gesellschaft einher, welcher auch bei einem anderen Theoretiker in der Tradition Adornos begegnet: Albrecht Wellmer. Dieser versucht eine zeitgenössische Lesart von Adornos ästhetischer Theorie, in der er Ausgangspunkte von sowohl Habermas als auch Lyotard zu einem Ganzen zu verbinden weiß. Sein Ideal ist eine "kommunikative Rationalität" (Habermas), die einen "Pluralismus von Werten, Bedeutungen und Lebensformen" möglich macht.⁸⁹ Dieser Pluralismus entspricht in Wellmers Konzept einem emanzipierten Bewusstsein, sowie der Idee einer "'offenen Gesellschaft' im Sinne der Moderne, das heißt einer post-traditionalen, universalistisch verstandenen Demokratie", und der "Freigabe eines je verschiedenen Rückgriffs auf Traditionen und auf die semantischen Potentiale der Vergangenheit."⁹⁰ Diese Vorstellung eines gesellschaftlichen Pluralismus wurde von Wellmer weiterentwickelt, wobei er die Vorstellung Lyotards einer grundsätzlichen, irreduziblen Pluralität postmoderner Sprachspiele aufgenommen hat. Die Idee eines möglichen, oder sogar erwünschten Konsenses, der noch in dem Begriff der "kommunikativen Rationalität" enthalten war, scheint er nun aufzugeben: "Man muß [...] in der Tat, wie Lyotard es formuliert hat, die Hoffnung auf eine 'Versöhnung der Sprachspiele' aufgeben."⁹¹ Dies bedeutet für das Verhältnis von Moderne und Postmoderne folgendes:

Die Postmoderne, das wäre somit eine Moderne ohne Trauer, ohne die Illusion einer möglichen "Versöhnung zwischen den Sprachspielen", ohne die "Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung", kurz, eine den Verlust des Sinns, der Werte, der Realität in

⁸⁷ Vgl. Ruiter 1991, S. 160ff.

⁸⁸ Vgl. ebenda.

⁸⁹ Wellmer 1988, S. 255.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Wellmer 1993, S. 104.

fröhlichem Wagnis auf sich nehmende Moderne: Postmodernismus als "Fröhliche Wissenschaft".⁹²

Und an anderer Stelle heißt es nochmals in aller Deutlichkeit:

Ich möchte mit Lyotard von einer irreduziblen Pluralität ineinander verschachtelter Sprachspiele in jeder modernen – oder postmodernen – Gesellschaft ausgehen [...] – ohne die Möglichkeit eines alles umgreifenden "Metadiskurses" [...] und ohne die Chance, ja ohne die Wünschbarkeit eines allgemeinen Konsensus.⁹³

Wolfgang Welsch interpretiert diese Stellungnahme Wellmers als Abschied von der Möglichkeit, innerhalb einer heterogenen Wirklichkeit noch einen Konsens erreichen zu können, und stellt damit eine direkte Kritik Wellmers an Habermas' Konzept kommunikativer Rationalität fest.⁹⁴ Die weitere Lektüre von Wellmers 'Vernunftkritik nach Adorno' macht jedoch ersichtlich, dass Wellmer sich in seiner auf Lyotard basierenden Suche nach einer "postmodernen Vernunft" von der Idee einer vermittelnden Rationalität gar nicht so weit entfernen möchte. Der Feststellung einer "irreduziblen Pluralität" in der Gesellschaft schließt Wellmer mit folgender Bemerkung an:

Daß dies aber keine Antwort auf die Frage nach einer 'postmodernen' Vernunft ist, liegt auf der Hand; es ist gleichsam eine *negative* Antwort. Offen bleibt bei Lyotard das Problem einer 'Gerechtigkeit ohne Konsens': Für *wen* gilt die Regel 'laßt uns in Ruhe spielen' und *wer* wird sich an sie halten?⁹⁵

Er stellt fest, dass dem postmodernen Pluralismus der Sprachspiele ein "Pluralismus von Institutionen" entspricht, "in dem sich die demokratische Selbst-Organisation von Gesellschaften und Gruppen" verkörpert. Dieser sei aber nicht möglich "ohne daß kommunikatives Handeln im Sinne von Habermas zum Mechanismus der Handlungskoordination würde [...]".⁹⁶ Wellmers Auffassung einer gerechten, postmodernen Vernunft liegt in einem "'postmodernen' Impuls zu einer Selbstüberschreitung der Vernunft" beschlossen, der das universalistische aufklärerische Einheitsdenken weit hinter sich zurücklässt und "Vernunft in einem Gewebe von sich verändernden Sprachspielen ohne Anfang und Ende und ohne

⁹² Ebenda, S. 55.

⁹³ Wellmer 1993, S. 105; vgl. auch Welsch 1988, S. 35.

⁹⁴ Welsch 1988, S. 35.

⁹⁵ Wellmer 1993, S. 105; Hervorhebungen im Original – RH.

⁹⁶ Ebenda, S. 106.

letzte Sicherheiten“ lokalisiert.⁹⁷ Und Wellmer schließt seine Kritik postmoderner Vernunft, Adorno, Habermas und Lyotard zusammenführend, wie folgt ab:

Das, worum es hier geht (worum es allein gehen kann), ist nicht eine “Versöhnung der Sprachspiele”, sondern die wechselseitige “Durchlässigkeit” der Diskurse füreinander: die Aufhebung der *einen* Vernunft in einem Zusammenspiel pluraler Rationalitäten.⁹⁸

Fasst man diese drei in Anlehnung an Adorno entwickelten und im Mittelpunkt der deutschen Postmodernedebatte stehenden Standpunkte zusammen, so fällt auf, wie sowohl Habermas als Bürger und Wellmer sich auf die Suche begeben nach einer neuen, postmodernen Einsicht in die Möglichkeiten, das Ganze der grundsätzlich pluralen Gesellschaft zu erfassen, und sich als Konstrukteure besserer Gesellschaftsformen aufwerfen. Habermas beruft sich auf die Moral und fordert Kommunikation zwischen den getrennten Ebenen einer Expertenkultur und der Alltagspraxis, Bürger glaubt an die Möglichkeiten einer Resemantisierung der Kunst und der subversiven Wirkungen in der Gesellschaft, die von der Kunst ausgehen, und Wellmer lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gerechtigkeit, die zwar in postmodernen Zeiten keine universalistische Geltung mehr beanspruchen, aber im Lokalen und Kleinen Verbesserung versprechen kann. Die drei Wissenschaftler entsprechen dem Bild, das Giesen aufgeworfen hat, des Intellektuellen im postmodernen Paradigma, der aus der “Perspektive des Dritten” über der Gesellschaft “die Einheit des Sozialen” sichtbar zu machen versucht und Wege neuer Einheiten konstruiert. Wenn auch postmoderne Zeitumstände die Lage und die Wirkungsmöglichkeiten solcher intellektuellen Konstruktionen beeinträchtigen,⁹⁹ ist ein gemeinsamer Zug der deutschen Postmodernedebatte das – wenn auch geringe – Aufklärungsbedürfnis, das sich auch bei einem Denker findet, der sich mehr nach den philosophischen Einflüssen aus Frankreich richtet: Wolfgang Welsch.

Er entwickelt das Prinzip der “transversalen Vernunft”, die “Vernunftform ‘unserer postmodernen Moderne’”.¹⁰⁰ Darunter versteht er das “Vermögen der Verbindung und des Übergangs zwischen den Rationalitätsformen. Nicht mehr kosmische, sondern irdische, nicht mehr globale, sondern verknüpfende Funktionen prägen ihr Bild.”¹⁰¹ Welsch möchte dieses Prinzip der Transversalität nun nicht lediglich auf den Bereich der Vernunft beschränken. Er stellt die transversale

⁹⁷ Ebenda, S. 108.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Giesen 1991, S. 245.

¹⁰⁰ Welsch 1997, S. 315.

¹⁰¹ Ebenda, S. 295.

Vernunft in den Dienst postmoderner Lebensformen, die imstande sein sollten, “zwischen verschiedenen Sinnsystemen und Realitätskonstellationen übergehen zu können”,¹⁰² was nach Welsch geradezu eine postmoderne Tugend sei, mit der die transversale Vernunft kongruiere.¹⁰³ Und diesen Gedanken weiterführend, fasst er das Grundprinzip der ‘postmodernen modernen’ Gesellschaft zusammen: “Postmodern wird die Pluralität zunehmend zur Selbstverständlichkeit und Transversalität zur eigentlichen Leistung.”¹⁰⁴ Da nun Welsch von der “Prominenz ästhetischen Denkens in der Gegenwart”¹⁰⁵ ausgeht, versteht er Kunst und Kunsterfahrung als “Schule [...] des Nebeneinanders hochgradig differenter Gestaltungen”, als “musterhafte Einübung in Pluralität”.¹⁰⁶ Ästhetische Erfahrung also als mustergültiges Vorbild postmoderner Transversalität, ästhetisches Denken als Orientierungshilfe.¹⁰⁷

Wie Habermas, Bürger und Wellmer sucht auch Welsch das vermittelnde Ganze in der postmodernen Gesellschaft, das Kommunikationsprinzip zwischen heterogenen Teilen. Die Tatsache, dass das postmoderne Paradigma nicht in seiner grundsätzlichen Heterogenität akzeptiert, sondern über eine Vernunftkritik nach Adorno strukturiert wird, deutet auf den ‘typisch deutschen’ Einfluss der parallel geführten Identitätsdebatte hin, in der gerade die kritische Theorie und ihre Vernunftkritik nach den von Deutschen begangenen Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges, wichtige Stützpunkte sind. Aus dem Grund ist von einer *deutschen* Postmodernedebatte zu sprechen, die sich vor dem Hintergrund einerseits des internationalen Postmodernediskurses und andererseits der deutschen Identitätsdebatte entwickelt hat. In ihr wird auf moralisches Engagement gesetzt, aber nicht mehr auf der Grundlage einer klassisch modernen Einheitsutopie, sondern in dem Bewusstsein, dass Veränderungsvorschläge nur noch lokale Verbesserungen bewirken können, und dass die Gefahr einer zukünftigen, die Menschheit erfassenden Katastrophe eine reelle Bedrohung darstellt, der man zu begegnen hat. Luc Lamberechts hat für diese Vorstellung einer postmodernen Haltung, in der sich die Holocaustnation abermals zu Worte meldet, den Begriff einer “resistenten Postmoderne”¹⁰⁸ geprägt, die sich durch “Gesellschaftsbezogenheit”¹⁰⁹ und

¹⁰² Ebenda, S. 317; vgl. auch Welsch 1988, S. 42, wo Welsch von der “Fähigkeit zum Übergang zwischen verschiedenen Handlungsformen und Wirklichkeitskonstellationen” spricht.

¹⁰³ Ebenda, S. 317.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 318.

¹⁰⁵ Welsch 1988, S. 41.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. auch Ruiter 1991, S. 201f.

¹⁰⁸ Lamberechts 2000, S. 59.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 61.

“Kommunikation”¹¹⁰ auszeichnet. Wie Giesen geht Lamberechts von intellektuellen Zeugnissen dieses postmodernen Engagements aus und betont auch das Bedürfnis zur Aufklärung der Gesellschaft, das aus ihnen spricht. Er ist der Meinung, dass dieses Ziel über eine Kommunikation zwischen, wie Habermas sagen würde, Expertenkultur und Alltagspraxis erreichbar wird. Für die deutsche Literatur der Postmoderne, auf die sich Lamberechts in seinem Postmodernekonzept konzentriert, kommt er zu dem Schluss, der die Gegenüberstellung der Holocaust- und der Wirtschaftswundernation nochmals in Erinnerung ruft: “Auf diese Weise behaupten sich in der resistenten Postmoderne sowohl schreibendes Subjekt wie Rezipient in ihrer Gegenposition zur klebrigen Masse einer Konsum- und Simulationsgesellschaft.”¹¹¹

¹¹⁰ Ebenda, S. 77.

¹¹¹ Ebenda.

5

**Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder* (1963): frühes Zeugnis einer radikalisierten
(Post)Moderne**

In einem Interview in der Zeitschrift "Focus" fragte Stephan Sattler 1997 Martin Walser, ob dieser am Anfang seiner Schriftstellerlaufbahn überhaupt zeitgenössische deutsche Autoren beachtet habe. Nach dem Bekenntnis, er sei während des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren literarisch im achtzehnten Jahrhundert aufgewachsen, habe also nichts Gegenwärtiges gelesen, aus dem zwanzigsten Jahrhundert nur Kafka, antwortet Walser, intellektueller Repräsentant der Holocaustnation: "Eigentlich las ich nur Arno Schmidt. Mit der anderen Nachkriegsliteratur, die jedes Adjektiv verachtete, konnte ich wenig anfangen."¹ Damit hebt Walser seinen Zeitgenossen und Schriftstellerkollegen Schmidt (1914-1979) nicht nur sofort von den anderen Nachkriegsautoren ab, sondern betont zugleich auch seine sicherlich nicht zeittypische Vorliebe für die Prosa Arno Schmidts; Schmidt entwickelte sich nach dem Kriege mit sperrigen Werken schon schnell zu einem Einzelgänger in der literarischen Landschaft der Bundesrepublik. Mit einem ungebräuchlichen Stil und einer Radikalisierung bekannter Techniken wusste er sein Publikum nicht zu fesseln, er entfernte es sogar in zunehmendem Maße von sich und seinem Werk. Diese Distanz, die sein erzählerisches Verfahren zwischen Werk und Lesern zusehends bewirkte, hat Schmidt selbst übrigens zu akzeptieren gelernt, begann sie sogar bewusst zu vergrößern; nach dem Erscheinen seines Hauptwerkes *Zettels Traum* im Jahre 1970 schätzte er die intellektuelle Kompetenz seiner Leserschaft nicht gerade hoch ein, als er die Lektüre dieser 1334 DIN A 3 Seiten höchstens 300 bis 400 echten Lesern zutraute.²

Trotz der verhinderten Kommunikation zwischen Schmidt und der Leserschaft war Walser nicht der einzige einflussreiche Intellektuelle der Nachkriegszeit, der für Schmidts Werke durchaus lobende Worte gefunden hat und die eigenen Leseerfahrungen so nachdrücklich mit dem Schreiben dieses

¹ Sattler 1997, S. 161.

² Vgl. Bock 1974, S. 136. Schmidt sprach übrigens selbst von der „dritten Wurzel aus P (=Population)“.

Außenseiters bundesrepublikanischer Literatur verbunden hat.³ Auch Theodor W. Adorno las ihn "mit großem Interesse", und zweifelte schon bei der ersten Lektüre einiger früher Werke Schmidts nicht an der "wirklichen Potenz", die sie ihm ausstrahlten.⁴ Und auch Heinrich Böll wusste Schmidts Werke sehr zu schätzen, wie er in seinem Essay *Das weiche Herz des Arno Schmidt* aus dem Jahre 1957 darlegt.⁵ Günter Grass wiederum wies in seiner Laudatio *Kleine Rede für Arno Schmidt*, die er anlässlich der Verleihung des Berliner Fontane-Preises an Schmidt im Jahre 1964 las, auf die Bedeutung Arno Schmidts für die deutsche Nachkriegsliteratur hin. Grass: "Arno Schmidt steckt an."⁶ In seiner späteren Übersicht *Die deutschen Literaturen. Vortrag auf der Südostasienreise* wiederholte Grass diesen Verweis auf den wichtigen Einfluss Schmidts auch in direktem Bezug auf das eigene literarische Schaffen.

Für diese zentralen Repräsentanten des intellektuellen beziehungsweise literarischen Lebens der Nachkriegszeit gehören Arno Schmidts Werke zweifelsohne zu dem wichtigen Fundament einer neuen bundesrepublikanischen Literatur, die sich als kritische Basis gegenüber der 'Wirtschaftswundernation' und als mögliche Keimzelle einer alternativen Wirklichkeitsgestaltung versteht. Damit wird Schmidts Rolle im literarischen Leben der Bundesrepublik sofort auf die eines Mitkämpfers im Zeichen der 'Holocaustnation' festgelegt, was jedoch ein voreiliger Schluss ist angesichts der von Schmidt selbst bewusst gesuchten Außenseiterrolle und seines betonten Individualismus, auch wegen der vielen anderen kritischen Stimmen, die Schmidts Einzigartigkeit in der deutschen Literatur hervorheben und auf die Nähe zur Postmoderne hinweisen. Ob Schmidt mit seinen Werken tatsächlich die Rolle eines Exponenten der 'Holocaustnation' erfüllen kann, lässt sich nur mit einer Untersuchung der Art und Weise, wie er mit dem Thema der nationalen Identität der Deutschen in seiner Prosa umgegangen ist, beantworten. Im folgenden soll anhand der Trilogie *Nobodaddy's Kinder* Schmidts Beitrag zur Identitätsdebatte in den fünfziger Jahren analysiert werden, in einem Zeitraum also, in der die kritisch-idealistische Haltung einer jungen Schriftstellergeneration festen Fuß fassen konnte, und in der die intellektuelle, bildungsbürgerliche Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit, den realen Verhältnissen in der Gesellschaft und dem eigenen Selbstbewusstsein kräftige Unterstützung in der Literatur fand.

³ Es sei an dieser Stelle nochmals an die Bedeutung erinnert, die Walser den (Lese)Erfahrungen des Autors, beziehungsweise Lesers beimisst, wenn es um die Einschätzung und die Gestaltung der Wirklichkeit geht.

⁴ Aus einem Brief Theodor W. Adornos an Alfred Andersch, 27.6.55. In: Rauschenbach 1985, S. 85f, hier 85.

⁵ Böll 1957, S. 85-87.

⁶ Grass 1964.

Nobodaddy's Kinder: *Etappe einer steten Entwicklung*

Anfang Januar 1953 beendete Arno Schmidt seinen Text *Aus dem Leben eines Fauns*, nachdem er sich längere Zeit mit den Vorwürfen, die Erzählung sei den beiden vorigen, *Brand's Haide* und *Schwarze Spiegel*, zu ähnlich,⁷ auseinandergesetzt hatte. Dem Tagebuch seiner Frau Alice ist zu entnehmen, wie er am dreißigsten Januar 1953 den entscheidenden Einfall zu einem Zusammenschluss der drei Erzählungen zu einer Trilogie hatte, deren erster Teil *Aus dem Leben eines Fauns* zu sein hatte (NK 248). Noch am selben Tag schrieb er einen begeisterten und aufschlussreichen Brief an seinen Verleger:

Sehr geehrter Herr Ledig=Rowohlt!
 Von Ihnen (und auch von Seiten Ihres Lektorats) habe ich damals, anlässlich von "Brands Haide" und "Schwarze Spiegel" allerhand wenig verständnisvolle und mir verwunderliche Äußerungen über Form, Stellung der Motive, unbefriedigenden Schluss etc. hören müssen: merken Sie nun, dass es sich bei jenen Beiden um die zwei letzten Teile einer umfangreichen und sorgfältig ausgewogenen Trilogie handelte? – Bitte: Gleiche Form // der gleiche Haideort // die stets gleichen "wildten Ehen" // der stets ins gleiche Vakuum verhallende Schluss! Und genau der Zeit nach verteilt: "Faun" 1939/44: "Brands Haide" 1945/46: "Schwarze Spiegel" 1960/62. Mit diesem jetzt vorliegenden "Faun" ist das "Thema con variazioni" (ein Dreiklang, freilich seltsam verdeckt und verstellt), durchkomponiert, der Bogen gewölbt, Rhabarberhaharber: sehen Sie aber nun ein, wie recht ich damals hatte? (NK 248)

Die Einheit der drei Geschichten liegt also auf der Hand; Alice Schmidt fasst diese Einheit in dem oben erwähnten Tagebuchfragment prägnant zusammen; für sie handelt es sich in jeder Erzählung um die Darstellung von Wirklichkeitserfahrungen und einer Zukunftsvision, die sich wegen der "Gleichheit der Landschaft" in dem einen Heideort an erster Stelle auf Deutschland beziehen. Und so bietet die Trilogie ein "Zeitbild ersten Ranges: Hitlerzeit u. Krieg; Nachkriegszeit und Zukunft." (NK 248) Unter dem Titel *Nobodaddy's Kinder* konnte sie erst 1963 erscheinen, als Ledig-Rowohlt Schmidt den Vorschlag machte, die Trilogie in einer neuen Paperback-Reihe als Einband zu bringen. Als Gesamttitel des Bandes wählte Schmidt den Arbeitstitel der 1961 geschriebenen Erzählung *Großer Kain*.

⁷ Vgl. auch die Notiz Arno Schmidts zu der Schaffensphase von *Aus dem Leben eines Fauns*, in der es heißt: "Abgebrochen (weil 'Brands Haide' und 'Schwarze Spiegel' zu ähnlich!) am 20.12.52".

Das von Alice Schmidt formulierte 'erstrangige Zeitbild' nun eines durch Kriegs- und Nachkriegserlebnis geprägten Lebens stimmt mit den später von etwa Wolfgang Proß oder auch Jörg Drews aufgestellten Übersichtsdarstellungen der Hauptwerke Schmidts überein. Letzterer skizziert in seinem Nachruf auf den Schriftsteller dessen Entwicklung von einem die bundesrepublikanische Realität erfahrenden und in kritischer Reaktion beschreibenden Zeitgenossen zu einem in jeder Hinsicht zurückgezogenen "Solipsisten"; Schmidt ist ein Intellektueller, "in ein Jahrhundert verschlagen, in dem Irrationalismus und Dummheit regieren",⁸ der sich ohne Erfolg gegen diese Welt auflehne, sich aber dann aus ihr zurückziehe und einen eigenen, von der Wirklichkeit abgewandten literarischen Kosmos aufbaue, in den er die reale Welt nur noch selten eindringen lasse. Für Proß erklärt sich dieser "Weg Arno Schmidts vom polemischen Zeitgenossen, der in fast dokumentarischer Weise den Weg der Bundesrepublik in die Restauration verfolgt, zum weltabgewandten Kulturpessimisten"⁹ denn auch leicht aus dem biographischen Material, das zeigt, wie Schmidt sich in Bargfeld bei Celle zusehends zu dem "Solipsisten in der Heide", wie es Helmut Heißenbüttel bereits 1961 formulierte,¹⁰ entwickelte. Diesem persönlichen Rückzug Schmidts, seiner selbst gewählten Abgeschlossenheit, folgte dann spätestens mit dem Erscheinen von *Zettels Traum* der entsprechende Wandel seines Bildes in der Öffentlichkeit, der sich schon früher abzuzeichnen begonnen hatte, und der bis heute die Schmidt-Rezeption beherrscht.

Ein enger Kreis Schmidt-Begeisterter, der wiederum aus einigen kleineren selbständigen Gruppen besteht, hat sich seit der Veröffentlichung von *Zettels Traum* intensiv mit dem Dechiffrieren, Diskutieren und Analysieren von Schmidts Oeuvre beschäftigt,¹¹ während es jedoch vom großen – teils auch intellektuellen – Lesepublikum kaum noch wahrgenommen wird, was nicht zuletzt mit dem unverwechselbaren, vom Herkömmlichen auch in orthographischer Hinsicht abweichenden literarischen Stil Schmidts zusammenhängt. Zwar konnte Schmidt mit *Zettels Traum*, dessen Veröffentlichung von einer gezielten Werbekampagne begleitet wurde, noch einigen Erfolg verbuchen, aber die vielen Besprechungen, Kritiken und Rezensionen in verschiedenen Blättern machten schnell deutlich, dass dieses öffentliche Interesse einem aktuellen Thema galt, gleichsam einer Modeerscheinung,

⁸ Drews 1979.

⁹ Proß 1980, S. 124.

¹⁰ Heißenbüttel 1961.

¹¹ Zu nennen sind vor allem das „Arno-Schmidt-Dechiffrier-Syndikat“, das von Jörg Drews herausgegebene Informationsblatt *Bargfelder Bote – Materialien zum Werk Arno Schmidts* und eine Fülle von Internetseiten, die ausschließlich dem Werk Schmidts gewidmet sind.

der viele folgten, ohne sich ernsthaft mit dem Buch selbst auseinanderzusetzen.¹² Hierauf anspielend, formulierte J. Nolte in einem Zeitungsartikel zu *Zettels Traum* zutreffend und mit kritischem Blick: "Es wird sein wie mit 'Finnigans Wake' von James Joyce; Wer etwas auf sich hält, wird wissen, wovon die Rede ist, lesen wird das Buch kaum einer."¹³ Und so verweist auch dieses Buch, das die poetologischen Theorien, die Schmidt in den *Berechnungen I, II, III* und in seiner Etymtheorie dargelegt hat, auf die ständig wachsenden Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Schmidt und seinem Publikum.¹⁴

Am Anfang dieses Entwicklungsweges stehen die frühen Werke Schmidts, zu denen auch die drei "Teile der großen Trilogie"¹⁵ *Nobodaddy's Kinder* gehören. Ihre zeitgenössische Rezeption lässt noch auf ein weniger gestörtes Verhältnis zwischen Autor und Publikum schließen, denn viele seiner Zeitgenossen betrachteten Schmidt in den vierziger und fünfziger Jahren als wichtigen und viel versprechenden Repräsentanten einer jungen Schriftstellergeneration, als Stütze einer neuen deutschen Kultur überhaupt. So empfahl etwa Hermann Hesse in einem "Brief an Freunde" 1949 "gegen meine Gewohnheiten" seinen 'Freunden' das "lesenswerte" "dünne Buch mit drei Erzählungen", *Leviathan*, das ihm der Rowohlt Verlag zugeschickt hatte. Hesse versprach sich viel von dem "jungen"¹⁶ Intellektuellen", dem "begabten Dichter", dem "echten Visionär", der im Gegensatz zu fast allen seinen Kollegen in dieser unmittelbaren Nachkriegsperiode nicht nur dem "Weltkatzenjammer" Ausdrucksmittel verleihe, sondern auch im Stande sei, die von ihm erwarteten Folgen für die Zukunft zu beschreiben.¹⁷ Andererseits sahen einige Kritiker auch schon ein, welchen zukünftigen Weg Schmidt womöglich einschlagen könnte; wenige Jahre nach Hesses "Brief" war es der Herausgeber der Zeitschrift *Zwischen den Kriegen* (1952-1956) Werner Riegel, der zwar bewundernd feststellte: "Schmidt ist der bedeutendste deutsche Erzähler der Gegenwart",¹⁸ der aber auch auf die Gefahr hinwies, Schmidt, "der echte Individualist", könne sich mit jedem

¹² Vgl. die Übersicht von Hans-Michael; Bock weist unter anderem darauf hin, dass fast kein Rezensent *Zettels Traum* zu Ende gelesen habe. (Bock 1974)

¹³ Nolte 1970.

¹⁴ Vgl. Schnell 1993, S. 350

¹⁵ Aus einem Brief Arno Schmidts an den Rowohlt-Verlag vom 16. Februar 1953, abgedruckt in NK 248.

¹⁶ In einem Aufsatz aus dem Jahre 1953 über „Arno Schmidts Sprache“ versucht Martin Walser zu definieren, was in der Nachkriegszeit eigentlich unter „jung“ zu verstehen sei: „Ein junger Autor ist ein Schriftsteller, dem es zum ersten Mal gelungen ist, einen Verleger zum Druck eines Manuskripts zu bewegen. Das Alter des Autors ist in der Zeit der verschütteten und durcheinander geworfenen Generationen nicht mehr wichtig.“ (Martin Walser: „Über Arno Schmidts Sprache“. In: Drews 1974, S. 16-21, h.16).

¹⁷ Vgl. Hesse 1974, S. 7f.

¹⁸ Riegel 1974, S. 23.

neuen Buch von einem "Outsider im günstigen" zum "Outcast im tragischen Fall" entwickeln. Und Riegel sollte recht behalten, wie Schmidts weitere Schriftstellerlaufbahn und die konsequente und kompromisslose Verarbeitung seines erzählerischen Verfahrens zeigen.

Beschreibungen der aufeinanderfolgenden Stadien in der literarischen Entwicklung Schmidts, in der die verschiedenen Werke, also auch *Nobodaddy's Kinder*, als Ausdrucksmittel feste Bestandteile darstellen, verweisen ohne Ausnahme auf die vielen autobiographischen Bezüge in Schmidts Prosastücken, daneben räumen sie aber auch den theoretischen Grundlagen seiner Literatur und der literarischen Verarbeitung dieser Ausgangspunkte in den Werken selbst Platz ein. Diese auch von Schmidt selbst immer betonte Kombination von Leben, Werk und Theorie tritt hier bei der Beantwortung der Frage, ob Arno Schmidts Schreibhaltung am Anfang dieses Entwicklungsweges den Ausgangspunkten der Repräsentanten der 'Holocaustnation' entspricht, oder ob in dieser Hinsicht wegen Schmidts betont individualistischer Außenseiterrolle, seiner Einzigartigkeit und der angeblichen Nähe zur Postmoderne eher Zweifel aufkommen sollten, ebenfalls in den Vordergrund. Denn mit ihr hängen die beiden in dieser Untersuchung zentral stehenden Themen, der postmoderne Gehalt der frühen Werke Schmidts und deren Beitrag zur Identitätsdebatte, eng zusammen.

Nobodaddy's Kinder: eine postmoderne Trilogie?

"Arno Schmidt is a bee and not a spider, to use the image Matthew Arnold borrowed from Swift."¹⁹ So lautet das Zitat Siegbert Prawers, das Hans-Michael Bock dem achten Abschnitt seines Artikels über Pressekommentare zu Schmidts *Zettels Traum* (1970) voranstellt. Ob diese Behauptung über Schmidt 'stimmt', wie das Bild vom Urheber Swift gemeint war, in welchem Zusammenhang Matthew Arnold es verwendet hat, aus welchem Grund Siegbert Prawers auf den 'Bienenvergleich' in Bezug auf Schmidt zurückgreift, und ob es die inhaltlichen Aspekte dieses Vergleichs sind, die Bock am Ende der 'Zitierkette' interessieren, dies sei alles dahingestellt. An dieser Stelle interessanter ist das Zitierverfahren selbst im Motto, das mit jedem Schritt weiter von der originellen Aussage abstrahiert und eine Eigendynamik entwickelt, die man mit Recht mit einem typisch postmodernen Merkmal selbstreferentiell nennen könnte. Vor dem Hintergrund dieses Mottos und des

¹⁹ Bock 1974, S. 145.

radikal-experimentellen Charakters von *Zettels Traum*, in dem es von verdeckten und offenen inter- und intratextuellen Bezügen nur so wimmelt, leuchtet die Nähe dieses Werkes zur Postmoderne ein.

In der Rezeptionsgeschichte der amerikanischen Postmoderne in Deutschland wird diese Situierung Schmidts im literarischen Feld weiter verfestigt. Auffällig ist, wie die deutschen Rezensenten nach der späten Veröffentlichung (1981!) der deutschen Übersetzung von *Gravity's Rainbow* (1973) des amerikanischen Autors Thomas Pynchon zu Vergleichen mit Arno Schmidts Werken neigten.²⁰ Wiederum drängen sich Bezüge zur Postmoderne auf.

Zwei Jahre vor dieser Pynchon-Veröffentlichung war Schmidt an den Folgen eines Gehirnschlages gestorben; sein Spätwerk, hauptsächlich die einzigartigen Typoskripte *Zettels Traum* und *Abend mit Goldrand* (1975), beherrschte in zunehmendem Maße die literarischen Diskussionen um den verstorbenen Schriftsteller. Der wortwörtliche Verweis auf einen Zusammenhang zwischen Arno Schmidt und der Postmoderne konnte nicht ausbleiben, ließ dennoch einige Jahre auf sich warten. Erst 1992 wagt Jörg Drews den Versuch, Schmidts *Abend mit Goldrand* durch eine postmoderne Brille zu betrachten;²¹ er spricht sogar von einer "speziellen Schmidtschen Postmoderne".²² Zwei Jahre später versucht Robert Weninger in einer Übersichtsdarstellung des Gesamtwerkes dessen literarischen Status zu umschreiben, den Bezugsrahmen im Vergleich zu Drews also dehnend. Er kommt zu der Schlussfolgerung, Schmidts Oeuvre befinde sich "an der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne",²³ einer Einsicht, die sich insbesondere für die frühen Werke als sehr fruchtbar erweisen wird.

Rückt man von dem Begriff der Postmoderne und seiner wortwörtlichen Verwendung einmal kurz ab, so stellt sich diese Einsicht jedoch nicht unbedingt als eine neue heraus. Peter Bürger hat in der Vorrede zu dem Buch *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde* die These aufgestellt: "Was wir heute mit dem eher hilflosen Begriff Postmoderne zu fassen suchen, [...] ist [...] der Einbruch der avantgardistischen Problematik in die Kunst der Moderne."²⁴ Zu solchen avantgardistischen Elementen in Schmidts Werk, die eine Radikalisierung moderner Techniken bedeuten,²⁵ gibt es einige Untersuchungen, die – wenn auch über diesen Umweg – auf die Nähe der Werke zur Postmoderne schließen lassen. So hat Bettina

²⁰ Rüter 1991, S. 118.

²¹ Vgl. Drews 1992.

²² Ebenda, S. 17.

²³ Vgl. Weninger 1994.

²⁴ Bürger 1992, S. 11f.

²⁵ Vgl. ebenda.

Clausen einen "avantgardistischen" Zug des Schmidtschen Gesamtwerkes betont, der in einer Überschreitung der traditionellen Grenzen des anthropozentrischen Raumes bestehe. "Warum soll nicht 'eine Schneise' ein Wesen sein?" (Schmidt)²⁶ Im Hinblick auf diese und ähnliche "für anthropozentrisch geprägtes Nützlichkeitsdenken höchst dysfunktionalen" Sätze Schmidts kommt Clausen zu dem Schluss: "[...] als merklicher Vorgänger (und dieser *Merklichkeit* wegen als Avantgardist!) offeriert er uns Durchgänge in einen ungewohnt weiten Raum menschlicher Teilhabe und Mitleidfähigkeit"²⁷ mit den Naturerscheinungen. Diesen Schluss in größeren Zusammenhängen einbettend, entwirft Clausen darauf eine übergreifende Perspektive, in der Schmidt als geborener Grenzüberschreiter erscheint. Wolfgang Proß hat seinerseits deutlich gemacht, wie sich Schmidt grenzüberschreitende Möglichkeiten wohl auch von der avantgardistischen Tradition des Expressionismus versprochen haben mag ("es lebe unser großer heiliger Expressionismus!!",²⁸ (NK 63) eine Wahlverwandtschaft, auf die auch Barbara Malchow hingewiesen hat.²⁹

In diesen beiden Untersuchungen wird jedoch auch hervorgehoben, dass – bei allen Überschneidungen mit avantgardistischen Strömungen und Stilen in Methode und Techniken – Schmidts Prosa auch in die traditionelle Moderne eingebettet ist. Malchow: "Schmidt übernimmt [...] zwar formale Methoden der Expressionisten, wandelt sie aber zu anderen Ausdruckszwecken ab." Proß weist in seiner Untersuchung auf diese Ausdruckszwecke hin, für die Schmidt die Aggressivität des Expressionismus eingesetzt habe. In *Aus dem Leben eines Fauns* heißt es dazu:

Farbenblindheit ist selten; Kunstblindheit die Regel (aber soll ich mich etwa deswegen für pervers oder im Unrecht halten?!). Das ist ja schon ein Sanskritsprichwort, dass die meisten Menschen nur noch Funken geben, wenn man sie mit der Faust ins Auge schlägt!: also male Maler, schreibe Dichter, mit der Faust! (Denn sie müssen ja irgendwie aufgeweckt werden, die Halbmenschen hinter dem Grenzpfahl: drum lass Dich getröst 'Schläger' schelten von den Furchtsamen; 'Brandstifter' von den Feuerwerkleuten; 'Einbrecher' von den Schlafenden: möchten sie ihren betreffenden Göttern doch fürs endliche Aufwachen danken!" (NK 63)

Schmidt möchte seine Leserschaft "hinter dem Grenzpfahl" erreichen und aufrütteln; dazu setzt er auf "Verjüngung ethischer Gewalten",³⁰ die ihm die avantgardistischen

²⁶ Zit. nach Clausen 1992, S. 68.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Vgl. Proß 1980, S. 17ff.

²⁹ Vgl. Malchow 1980, S. 224ff.

³⁰ So der andere Außenseiter der deutschen Nachkriegsliteratur Hans Henny Jahn in einem Essay aus dem Jahre 1930 "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart". (Zit. nach Proß 1980, S. 18)

Strömungen zu bieten scheinen. Der von Schmidt auf diese Weise genau berechnete Einsatz expressionistischer (und impressionistischer)³¹ Praktiken, die Steuerung durch das Intellekt anstatt des Pathos, sei das 'Moderne' an Arno Schmidts Prosa, so hebt Karl Schuhmann hervor, denn erst das setze seine Prosa in den Stand, "die Nessel Wirklichkeit" zu liefern, die Schmidt selbst vom Schriftsteller gefordert hat.³² In der *Faun*-Geschichte heißt es vollständig: "Jeder Schriftsteller sollte die Nessel Wirklichkeit fest anfassen; und uns Alles zeigen: die schwarze schmierige Wurzel; den giftgrünen Natternstengel; die prahlende Blume(nbüchse)." (NK 25) Diese Forderung nach umfassender und getreuer Wiedergabe der Realität hat Schmidt in seinen poetologischen Texten festgehalten. Schmidts poetologische Betrachtungen, *Berechnungen* (1959), liefern den Beleg dafür, Schmidt sowohl einerseits einer grenzüberschreitenden Avantgarde, andererseits aber auch der traditionellen Moderne zuzurechnen, oder, wie es Weninger eben gemacht hat, zwischen Moderne und Postmoderne anzusiedeln. Hierauf hat übrigens auch schon Peter Rühmkorf in einer Stellungnahme aus dem Jahre 1956 hingewiesen:

Er [Schmidt] ist unter den Experimentatoren sicher der vorderste, Radikalste, Rücksichtsloseste, aber nie, nie steht das Experiment für sich, absolut, realitätsentlöst – alle Form, die hier verändert wird, bringt die Realität auf neue und frappierende Weise in den Griff und jedes originell angesetzte Satzzeichen noch dient diesem: der Erfassung der Wirklichkeit, Schmidt ist Experimentalrealist.³³

Rühmkorfs und Weningers Einschätzung wird von Julia Schmidt unterstützt, die den Status der Intertextualität in Schmidts *Die Schule der Atheisten* (1972) untersucht hat. Sie sieht zwar Zeichen einer "spezifischen Schmidtschen Postmoderne", hebt aber auch hervor, wie in ebenso spezifischer Weise das Werk einer "Schmidtschen Moderne" verpflichtet sei, "von der, wie kryptisch auch immer, ein Sendungsbewusstsein ausgeht, an dem auch die Intertextualität Anteil hat."³⁴ Dieses Schmidtsche Engagement wird einerseits auf theoretischer Ebene in den *Berechnungen* untermauert, andererseits aber auch in den literarischen Werken selbst ausgetragen, wobei das später zu behandelnde 'leviathanische Weltbild' eine zentrale Rolle spielt.

Proß macht darauf aufmerksam, dass beide Autoren sich dieser Erbschaft bewusst sind: beide versuchen eben über diese "Verjüngung ethischer Gewalten" einer neuen, veränderten Lage in der Gesellschaft zu begegnen, "weil die geschäftliche Welt es nicht vermag."

³¹ Vgl. Malchow 1980, S. 226.

³² Vgl. Schuhmann 1974, S. 30f.

³³ Rühmkopf 1984, S. 54f.

³⁴ Vgl. Schmidt 1998, S. 30.

Zu Schmidts poetologischen Betrachtungen

Seine *Berechnungen* führt Arno Schmidt mit einem kurzen Dialog ein, in dem er die Unzulänglichkeit des traditionellen Romans und die Notwendigkeit neuer Prosaformen hervorhebt. Denn seit dem 18. Jahrhundert sei "kein Versuch zur systematischen Weiterentwicklung" unternommen worden. "Man sehe zu," so Schmidt, "dass die sprachliche Beschreibung (=Voraussetzung jeder Art von Beherrschung) unserer Welt [...] gleichen Schritt hält mit ihrer, zumal technisch-politischen Entwicklung." (B 440) Dazu 'berechnet' Schmidt seine neuen Prosaformen. Er betont, dass es dabei um "dem rein Formalen gewidmete Experimente" (B 445) geht, deren Fabel lediglich der Haken sei, "an dem das formale Gewand (aus originellem Sprachgewebe) aufgehängt wird." (B 445)

Dieses Sprachgewebe besteht aus folgenden Elementen, die die Struktur der frühen Werke bestimmen. Erstens kombiniert Schmidt die traditionellen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung neu. Aus dieser Kombination ergeben sich acht Möglichkeiten der Wirklichkeitsgestaltung. "Jeder dieser Möglichkeiten 1-8 entspricht ein bestimmter Themenkreis; jeder Themenkreis hat seine optimale literarische Erledigungsform." (B 441) Schmidt selbst hat offensichtlich eine Vorliebe gehabt für die Form des "Fotoalbums" und der "Perlenschnur" von Miniaturen. Dieses "Fotoalbum" entspricht seiner Forderung einer genauen, umfassenden Wirklichkeitswiedergabe. Schmidt geht es um "die [...] scharfe Einstellung einzelner Bilder". Es gibt aber auch den Prozess des "Erinnerns" präzise wieder (B 442), der seiner Meinung nach aus "einzelnen, sehr hellen Momentaufnahmen (=Bilder)" besteht, die ergänzt werden mit bruchstückhaften Assoziationen, die er "erläuternde Kleinbruchstücke (Texte)" nennt. "Eine solche Kette von Bild-Text-Einheiten ist das Endergebnis jedes bewussten Erinnerns." (B 442) Sie macht die Vergangenheit zu einem "Rasterbild [...]" Als Verweis hierfür verweise ich auf meine Trilogie ‚Faun, Brand's Haide, Schwarze Spiegel‘ als konkreten Ausdruck solch konsequent löchrigem Lebens. Pointilliertechnik." (B 443) Im *Faun* heißt es schon am Anfang: "Mein Leben?!: ist kein Kontinuum!". Denn es wird dargestellt wie "ein Tablett voll glitzernder snapshots." (NK 9) Es sind diese Fotos, 'snapshots' einer assoziativen Erinnerung, die ein durchaus heterogenes Gesamtbild erscheinen lassen, dessen Struktur nicht leicht durchschaubar ist.

Der "literarische Experimentator" (B 445) hebt in seinen *Berechnungen* des Weiteren hervor, dass die orthographischen Regeln und Grenzen des herkömmlichen

schriftlichen Sprachgebrauchs, wie etwa die Interpunktion, keine Vorschriften sein können. Denn dem Schriftsteller sollten diese Einheiten der Sprache “zur beliebigen individuellen Verfügung” stehen.

Ein solches Durchbrechen der Grenzen des Sprachmaterials in beliebigen, heterogenen³⁵ Formen erinnert zurecht an postmoderne Schreibweisen. Karl Schuhmann hat versucht, seine Leseerfahrungen mit Schmidts Werken in dieser Hinsicht zusammenzufassen:

Das scheinbar Amorphe der Assoziations-Serien, die zerrüttete Syntax, das Einfließen von Jargon und Dialekt, die zupackenden Lautmalereien, der Verzicht auf ein erkennbares ‘Handlungsgefüge’, das beständige Ausbiegen in die Reflexion, der Drang nach neuen Wortbildungen, die schmetternde Drastik der Verben, die kühn gewählten Adjektive,³⁶

all diese Bestandteile der Schmidtschen Prosa deuten auf eine in die Tradition einbrechende Avantgarde hin, von der Peter Bürger gesprochen hat; sie erinnern zudem an Beschreibungen postmoderner Merkmale, wie diese etwa Paul Michael Lützeler aufgestellt hat.³⁷ Dennoch unterscheidet sich ein typisch postmoderner Text von den heterogenen, experimentellen Texten Schmidts. Der Hauptgrund dieses Unterschieds liegt in dem Sendungsbewusstsein des Dichters verborgen, welcher sich die pluralistischen Perlenketten aus ‘Bildern’ und ‘Texten’ genau zusammen‘rechnet’, mit anderen Worten einer strengen Methodik unterordnet, mit der er seine gesellschaftskritischen Ziele verfolgt. “Während die Pluralität der Postmoderne in der Vieldeutigkeit strandet, wird sie bei Schmidt zur gewollten Inszenierung einer form- und inhaltsspezifischen Materialgestaltung einer modernen Textstrategie.”³⁸ Die “spezifische Schmidtsche Postmoderne” verweist auf die rein formalen Aspekte der Werke, die Schmidtsche Moderne nimmt diese Aspekte in keineswegs postmoderne Zielsetzungen auf, die sich mit dem ‘leviathanischen Weltbild’ Schmidts verdeutlichen lassen.

Das ‘Leviathanische’ Weltbild und die Identitätsdebatte

In der letzten Erzählung der Trilogie *Nobodaddy’s Kinder* bemerkt einer der letzten Menschen, die es auf der Erde nach einem mit atomaren Waffen geführten Krieg

³⁵ Schmidt spricht von “gleichberechtigter ‘Mehrheit’” (B 440).

³⁶ Schuhmann 1974, S. 30f.

³⁷ Vgl. Lützeler 1991, S. 12f.

³⁸ Schmidt 1998, S. 30.

noch gibt: "Am Ende werde ich allein mit dem Leviathan sein (oder gar er selbst)." (NK 187) Diese Erkenntnis trifft den Kern des Schmidtschen Weltbildes, das sicherlich einiger Erläuterung bedarf. Wer ist dieser Leviathan? Verweist er auf die biblische Figur, mit der er den Namen teilt? Oder hat sich Schmidt etwa von dem Leviathan Hobbes' inspirieren lassen? Joachim Klein hat in seiner Studie über Arno Schmidt als politischen Schriftsteller schon darauf hingewiesen, dass Schmidts Leviathan weder Religiöses ausdrückt, noch sich auf irgendeinen spezifischen Philosophen bezieht; Schmidt soll Hobbes nicht einmal gelesen haben, und der Titel des Aufsatzes, mit dem Schmidt 1957 die Frage "Was halten Sie vom Christentum?" beantwortete, spricht Bände: "Atheist?: Allerdings!"³⁹ Um es gleich vorwegzunehmen: es handelt sich bei Schmidts Leviathan-Figur vielmehr um die Personifikation der durch Kriege herbeigeführten Endkatastrophe und damit um den Verweis auf Schmidts ganz persönliches, pessimistisches Weltbild, in dem die Menschheit für den unaufhaltbaren Untergang der Welt verantwortlich gemacht wird. Nur in einem ständigen Appell an die Moral der Menschen lässt Schmidt einen Funken Hoffnung auf Vermeidung dieser endgültigen Selbstzerstörung der Menschheit durchschimmern, wobei er nur einer ganz bestimmten Gruppe die Kompetenz zuspricht, überhaupt an die moralischen Grundsätze der Mitmenschen appellieren zu können: den Intellektuellen.

Schon in seiner ersten Veröffentlichung, dem Band mit den drei Erzählungen *Enthymesis oder W.I.E.H., Gadir* und *Leviathan oder Die Beste der Welten* aus dem Jahre 1949, hat Schmidt die Hauptbestandteile dieses Weltbildes in der Titelgeschichte, wenn auch nur andeutungsweise und ohne argumentierende Logik, ausgebreitet. Es bildet die Basis, auf der Schmidts Schreibhaltung ruht.

Leviathan oder Die beste der Welten erzählt die Geschichte einer kleinen Gruppe von Menschen, die am Ende des Krieges mit einem Zug vom schlesischen Lauban in Richtung des sächsischen Görlitz zu entfliehen versucht.⁴⁰ Die Ich-Figur, ein deutscher Soldat, führt ein Tagebuch, in dem die schwierige Zugfahrt, die unter unmenschlichen Umständen verläuft, aufgezeichnet wird. Die Fahrt wird durch Krankheit und Tod beherrscht, Schneestürme und Kälte, Hunger und Durst suchen die Gruppe heim, und es gibt regelmäßige Luftangriffe. Die Flucht endet nach

³⁹ Vgl. Klein 1995, S. 98ff. Er kommt zu dem Schluss: "Der unüberwindbare Gegensatz zwischen Schmidt und jedweder Religion, speziell des Christentums und den ihn tragenden Institutionen, schließt aus, im leviathanischen Prinzip ein religiös oder metaphysisch determiniertes Weltbild zu sehen." (S. 101) Und: "Gezielt werden die Wissenschaften der Mathematik und Astronomie wie auch Bereiche der Philosophie so ungenau formuliert, dass sie nurmehr als ihres Inhalts entleerte Hüllen erscheinen." (ebenda)

⁴⁰ Vgl. Klein 1995, S. 94.

einigen schweren Kilometern in einer aussichtslosen Lage: auf einem Viadukt wird die Lokomotive abermals angegriffen, sie explodiert, und der vordere Teil der Brücke stürzt ein, während die Strecke hinter dem Zug nicht länger befahrbar ist, weil ein Schwellenreißer, den man nicht hatte abkoppeln können, sie zerstört hat. "Wir sind allein; mitten und hoch über'm Fluss," (L 38) schließt die Ich-Figur. Aus dieser Lage kann sie nur noch der Freitod befreien, auf den das "Ende" (L 39) der Geschichte hindeutet: zusammen mit seiner Geliebten Anne will der Tagebuchführer sich der morgigen "Teufels-Winter-Sonne" (L 39) stellen; für sie gibt es keinen Ausweg mehr, wenigstens nicht in diesem Leben, das unter dem Zeichen des "Leviathan" (L 27, 35, 38), des "Dämons" (L 16, 29), des "Teufels" (L 16, 39), oder auch des "Satans" (L 29) abläuft. Sie werden aber im Tod und in der Liebe vereint sein:⁴¹ "Anne und ich. Wir." (L 37) "Sie wird das Kinn vorschieben und bengelhaft den Mund spitzen, die Hüften zum Schwung heben. Starr werde ich den Arm um sie legen." (L 39)

In der festen Überzeugung, dem lauern den Teufel (L 39) gerade und herausfordernd ins Gesicht blicken zu werden, beendet die Ich-Person ihre Arbeit an dem Tagebuch, das sie aber mit seinem Inhalt der Nachwelt anzuvertrauen gewillt ist. Der letzte Satz des Textes, "Da schlenkerte ich das Heft voran: flieg. Fetzen" (L 39), verbindet die beschriebene Zugfahrt und den bevorstehenden, befreienden Selbstmord mit einem zweiten Erzählstrang, der die Tagebucheintragungen durchzieht. Gemeint sind die Diskussionen, die sich während der Flucht zwischen dem Soldaten, einem Pfarrer und einem alten Postbeamten entfalten. Gegenstand der Auseinandersetzungen ist eben das 'leviathanische Weltbild', über das die Ich-Figur die anderen aufklärt. Zu ihm gehört auch die Möglichkeit, so lässt sich dem Ende der Geschichte entnehmen, dem in den Diskussionen wie in den realen Verhältnissen deutlich spürbaren Untergang zu entkommen. Dem sterbenden Postbeamten, dem "Tapferen" (L 38), erklärt die Ich-Person, wie Buddha und Schopenhauer "die Möglichkeit [behaupten], den Individualwillen gegen den ungeheuren Gesamtwillen des Leviathan zu setzen." Und: "Vielleicht sind noch andere Wege" (L 38f). Mit dem Postbeamten hat die Ich-Figur zwar einen gleichgesinnten Geist, aber zugleich auch einen Sterbenden erreicht ("er hatte verstanden" (L 38)), was auf den ersten Blick den Funken Hoffnung (L 39) auf Erlösung von allem Elend zu löschen scheint; indem

⁴¹ Anna und die Ich-Figur, Altbekannte aus der Zeit vor dem Kriege, kommen sich in der Geschichte immer näher, bis Anna die Initiative ergreift, 'ihrem' Soldaten die Liebe zu erklären. Von Anfang an ist ihre Liebe jedoch völlig mit den katastrophalen Verhältnissen verwachsen: "Vor uns liegt schweres Feuer -.' 'Uns -', wiederholte sie raffiniert träge und sprang mir in die Arme, ohne die Hände aus den Taschen zu nehmen. Ich lachte laut auf; warf den Kopf zurück: 'Ja. Uns!' sagte ich ingrimmig und belustigt -". (L 32)

aber der Soldat das Heft mit den Tagebucheintragungen fliegen lässt, nimmt er seine Gedanken nicht mit in den eigenen Untergang, sondern stellt sie der Nachkriegsgeneration zur Verfügung. Denn dass diese aussichtslose, katastrophale Lage nicht die endgültige Vernichtung der Menschheit zu bedeuten braucht, daran glaubt die Hauptfigur trotz allen Elends; der Leviathan ist keine ewige Größe: "Seine Macht ist riesig, aber begrenzt. Daher auch seine Lebensdauer." (L 38) Zum Ende des Zweiten Weltkrieges stehen die "Größendifferenzen [...] auf der 'Menschenstufe' der geistigen Wesen" einem Totaleinsatz der einzelnen "Individualwillen" ("Diadochen" (L 38)), gegen den "ungeheueren Gesamtwillen des Leviathan" noch im Wege, was bedeutet, dass es einen derartigen "Aufstand der Guten" nur in ungewisser Zukunft geben kann.

Diese Einsicht nun entspricht keineswegs der Auffassung eines grundsätzlichen, hoffnungslosen Pessimismus des Schmidtschen Weltbildes, der bei manchen Kritikern begegnet. Hermann Hesse sprach schon von Schmidt als dem jungen Dichter,

der nicht nur mit dem Untergang des Abendlandes von Herzen einverstanden ist, sondern auch den Untergang der Menschheit glühend wünscht und in naher Zukunft errechnet. Es geschieht in dem kaltschnäuzigen Ton des modernen Desperado, der den Krieg und alle Teufeleien unsrer heutigen Welt mit angesehen und ausgekostet hat, mit einem berechtigten und legitimen Pessimismus und einer begreiflichen Aggressivität also.⁴²

Und auch Wolfgang Proß betont in seiner Übersichtsdarstellung den "Pessimismus" der Erzählung, ohne auch auf die wenigen, dennoch bedeutsamen Lichtpunkte hinzuweisen.⁴³ Am deutlichsten tritt jedoch Peter Kock in seiner Interpretation der Erzählung für die These einer "radikalen Aussichtslosigkeit" der Menschheit ein. Für ihn drückt sich "die zutiefst pessimistische Sichtweise" des Buches in dem konsequenten Entwurf der Leviathangestalt aus, der nur einen Schluss zulässt: "'Leviathan' [...] endet in vollständiger Hoffnungslosigkeit: im Selbstmord."⁴⁴ Freilich ohne Hoffnung auf ein mögliches Entkommen, das dieser Tod auch enthält. Glaubt Kock in *Leviathan oder Die letzte der Welten* die "schwärzeste Erzählung, die Arno Schmidt je veröffentlicht hat", erblicken zu können, so spricht demgegenüber das 'Leviathanische Weltbild' selbst dafür, in dem "Heroismus des Einzelnen"⁴⁵ einen Ausweg in positivere Verhältnisse zu vermuten. Man muss jedoch, zum

⁴² Hesse 1974, S. 7.

⁴³ Vgl. Proß 1980, S. 57.

⁴⁴ Kock 1986, S. 44.

⁴⁵ Schnell 1993, S. 101.

richtigen Verständnis dieses Weltbildes, eindeutig zwischen den äußerst negativen Aspekten der Erzählung und der vor diesem Hintergrund irrational wirkenden Aufgabe der "guten Geister" unterscheiden.

Kernpunkt dieses Schmidtschen Weltbildes, das über die Aufzeichnungen der Ich-Figur vorgeführt wird, ist die Überzeugung, dass das ganze Universum mit dem Prinzip des Leviathan identisch ist. Eigenschaft dieses Dämons, und dafür des Universums, ist das "kosmische Bewegungsprinzip".⁴⁶ "Der Dämon. Er ist bald er selbst, bald west er in universaler Zerteilung. Zur Zeit existiert er nicht mehr als Individuum, sondern als Universum" (L 28), das sich also als ein pulsierendes darstellt. (L 27) Jeder individuelle Mensch gehört diesem All an, ist ein winziger Teil des zerstörerischen Prinzips - eine Feststellung, für die die Kriegsumstände genügend Belege liefern. In der Erzählung heißt es: "Um das Wesen des besagten Dämons zu beurteilen, müssen wir uns außer uns und in uns umsehen. Wir selbst sind ja ein Teil von ihm: was muss also Er erst für ein Satan sein?!" (L 29) Und sogleich knüpft die Ich-Figur in ihren Ausführungen an den auch im Titel der Erzählung enthaltenen Verweis auf den Philosophen Leibniz an, der in der besten der Welten - "gar schön und wohleingerichtet" (L 29) - zu leben glaubte. Ihm gegenüber formuliert sie in aller Deutlichkeit: "Diese Welt ist etwas, das besser nicht wäre; wer anders sagt, der lügt!" (L 29) Zudem kann die Welt nur noch schlechter werden, weil der Dämon in allen seinen Teilen, damit auch in den Menschen, "den Befehl zur Rückkehr" zu ihm hinterlassen hat. (L 29) Diesem Befehl folgt die Menschheit, weil sie nicht im Stande zu sein scheint, sich gegen dieses boshafte Prinzip aufzulehnen. Sie muss aber nicht für immer und ewig dem eigenen Untergang entgegenrennen, weil sich in ihr - trotz aller negativen Vorzeichen - auch die Kraft befindet, den "'Buddhismus'" (L 35, 39) walten zu lassen, dem Leviathan zu entkommen. Solange aber die Menschheit sich nicht unter Anführung der guten Geister ("Leider sind sie in der verschwindenden Minderzahl." (L 34)) sich der ständigen Kontraktion des dämonischen Universums entgegenstellt, wird die sich zusammenziehende Dynamik dieses Prinzips nur weiter unterstützt; der Weg der Menschheit in die Endkatastrophe ist selbstverschuldet.

Wie kann es dann doch zu dem Aufstand der Guten kommen? Schmidt setzt seine Hoffnungen zunächst auf die beiden Liebenden im *Leviathan*. Annes Fragen stimulieren in der Geschichte die Ich-Figur zu einer ausführlichen Darstellung der Leviathan-Gestalt. Zusammen repräsentieren sie, verbunden in der Liebe, das Zusammenschließen kleinster, "guter", einsichtiger, aufständischer Einheiten, die

⁴⁶ Klein 1995, S. 94.

dem Gesamtwillen des Dämons entgegentreten; in ihnen ist die Hoffnung für die Zukunft enthalten. Der Titel, den Peter Kock für seinen oben erwähnten Artikel gewählt hat, „Traktat auf Todesfahrt oder Wie ich Dich geliebt hätte“, enthält eine Anspielung auf die sich entfaltende Liebe zwischen beiden Hauptgestalten; der Selbstmord des Liebespaares lässt bei Kock ihre Liebe jedoch als Irreales erscheinen, als Glücksmoment, dem ein endgültiges Ende gesetzt werden wird.⁴⁷ Die Liebe zwischen beiden guten Geistern ist jedoch mehr als nur vorübergehendes, persönliches Glück, denn als deutliches Zeichen für die Möglichkeit, sich dem Leviathan nicht fügen zu müssen, als Hoffnungsträger für die Zukunft, zeigen diese Liebe und der gemeinsame Selbstmord der beiden Geliebten den späteren Lesern einen wenn auch fragwürdigen Ausweg aus der Eigendynamik des Systems, indem sie ihre guten Kräfte bündeln und dem Leviathan offen ins Gesicht blicken.

Eine ähnliche Hoffnung stellt das Tagebuch selbst dar, das, so lässt sich den beiden englischen Briefen, die den Tagebuchaufzeichnungen vorangehen, entnehmen, das zuerst einem russischen Leutnant, dann einem amerikanischen GI gehört (L 9).⁴⁸ Es gerät dabei an eine breitere Öffentlichkeit als Anne, der Postbeamte und der Pfarrer für die Ich-Figur hatten bedeuten können.⁴⁹ In der zweiten Geschichte der Trilogie *Nobodaddy's Kinder*, *Brand's Haide*, wird darauf hingewiesen, dass die Leviathan-Geschichte nach dem Tode des Liebespaares tatsächlich ein breiteres Publikum hat erreichen können. In einem Gespräch zwischen Lore und Schmidt, wiederum zwei Liebenden, erzählen die beiden über ihre Jugend. Schmidt, die Ich-Figur in dieser Erzählung, erinnert sich, wie Lore ihm sagte: „Davon schreibst Du eine Geschichte: aber süß! Keine aus der rabiaten Kiste!“ (Denn sie hatte den Leviathan gelesen). Also eine Süße; und ich war gutmütig und versprachs.“⁵⁰ (NK 150) Lore und Schmidt kennen das leviathanische Prinzip; aus der Lektüre, aus Träumen (NK 108) wie aus eigener Erfahrung (NK 113). Und dieser Schmidt kennt die Identität, die jeder Mensch mit dem Leviathan teilt; die vernichtende Kraft ist der Menschheit eigen: „Wenn ich an meine verlorenen Bücher denke, möchte ich am Handgriff ziehen: siehe 'Alexander': der Weltvernichtungsapparat!“ (NK 113) Auch Heinrich Düring, Protagonist der ersten Geschichte *Aus dem Leben eines Fauns*, unterstreicht die eigene Zugehörigkeit zum leviathanischen Universum. Wenn es in seiner Arbeitsstube Ameisen gibt, nimmt er die Vertilgungsaktionen, die er und

⁴⁷ Vgl. Kock 1986.

⁴⁸ Vgl. Mayer 1998, S. 129.

⁴⁹ Vgl. Klein 1995, S. 105.

⁵⁰ Vorhin hatte Schmidt schon zu erkennen gegeben, dass er Schriftsteller sei: „kurze Erzählungen; früher süß, jetzt rabiat.“ (NK 102) Lore braucht er aber nicht mit einer rabiaten Geschichte vom Leviathan-Prinzip zu überzeugen; sie kann sich eine süße Geschichte leisten.

seine Kollegen unternehmen, zum Anlass einiger Überlegungen über sich selbst als Leviathan:

Ameisen in der Stube ! : Hinter dem Bücherregal quollen sie zu Hunderten aus der Scheuerleiste. Gerda kehrte sie auf die breite graue Blehschaufel, und ich blies dünne Nebel aus DDT. (Schade. Sind kluge Kerls. Viele Morde und Katastrophen: wie werden die den Leviathan – d.h. mich! – anklagen; drohend, verzweifelnd, die Antennen schütteln, mit sechs Füßen Trotz stampfen und Heldenmut. Und mein Quermaul blies unablässig Gift und Tod. (NK 24f.)

Andererseits ist Düring aber auch zu jenen Menschen zu rechnen, die, wie die Hauptpersonen im *Leviathan*, die überragende Macht des bösen Dämons durchschauen und – trotz resignierender Haltung – Auswege suchen. Wenn von einem der stärksten Ausdrücke des leviathanischen Prinzips, den deutschen Konzentrationslagern im Zweiten Weltkrieg, die Rede ist, betont Düring zunächst sein Unbeteiligtsein, verallgemeinert darauf aber das Prinzip und schickt eine Warnung voraus:

Ich weiß nichts! Ich kümmer mich um nichts! (Aber das weiß ich: Alle Politiker, alle Generäle, alle irgendwie Herrschenden oder Befehlenden sind Schufte! Ohne Ausnahme! Alle! [...] Aber einst wird kommen der Tag, meine Herren Lumpen. Und wehe dem, ders dann 'nochmal versucht' mit Euch!) (NK 17)

Düring ist zwar "ein Sehender" (NK 18), scheint aber auch zu wissen, dass eine Umwälzung des Dämons "zur Zeit völlig unmöglich erscheint", wie es im *Leviathan* heißt (L 38), denn er, der so klar sieht, wird – wenigstens in den vorherrschenden Verhältnissen – "das Blinde-Kuh-Spiel [...] mitmachen müssen." (NK 18) Seine Lösung, diese vorübergehende Situation, bis 'der Tag kommt', zu überdauern, deckt sich mit der, die auch Arno Schmidt selbst vor der eigenen Wirkungslosigkeit in der Gesellschaft gewählt hat. Am Anfang der Erzählung überlegt sich Düring noch: "Na, vielleicht kann man doch etwas beiseite treten. Ma sehn." (NK 18). Später betont er noch, fast nebenbei: "Ich war eigentlich immer Einzelgänger gewesen!" (NK 23), dann stößt er auf sein historisches Vorbild des einsamen Flüchtlings im Moor: "war ganz einfach desertiert! Mit einem Satz aus Reih und Glied ins freie Moor gesprungen (und hatte scheinbar jahrelang dort versteckt gelebt [...]: man kann also so was machen!" (NK 49) Wenn er danach das Versteck des Flüchtlings im Walde entdeckt ("Mein Erbstück!" (NK 67)), dieses untersucht und in seinen Aufzeichnungen beschreibt, wird der Verweis im Titel der Geschichte auf diesen Abschnitt im Leben

Dürings deutlich: "[...] muss gelebt haben wie ein Faun, launisch und spitzer Ohren voll. (Gewissermaßen mein Präzedenzfall, wie?! [...])" (NK 68) Düring ist der nächste Faun, der sich, wie Schmidt, aus der Gesellschaft zurückzieht, 'etwas beiseite tritt', bis die Zeit reif ist, den Gesamtwillen des Leviathan zu brechen. Auf den damit gemeinten "Aufstand der Guten", zu denen Düring auch einen Kollegen und seine Geliebte rechnet ("Geist von meinem Geiste" (NK 32, 69)), deutet er mit dem kurzen Absatz: "Das Unbegreifliche in einzelne Begreiflichere zu zerlegen" hin (NK 40), welcher Assoziationen mit dem Ende der *Leviathan*-Erzählung hervorruft, in dem von der "magischen Kraft" zusammenwirkender, immer kleinerer Einheiten die Rede ist, "bis endlich "Buddhismus" möglich wird und so das ganze Gebilde zur Aufhebung kommt." (L 38f.)

Schmidts Trilogie als Teil des Projekts der Moderne

Dass 'buddhistische' Zeiten jedoch noch in weite Ferne gerückt sind, macht die Trilogie deutlich. Jede der drei Prosastücke atmet den Geist des Leviathan, Kriegs- und Nachkriegserlebnis bestimmen die Geschehnisse. Es geht Schmidt dabei nicht nur um den Zweiten Weltkrieg, der den zeitlichen Bezugsrahmen der beiden ersten Erzählungen bildet, sondern auch um die Erkenntnis, dass es um die geistigen Vermögen der Menschheit derart bestellt ist, dass ihr selbstverschuldeter Vernichtungsdrang weitere und umfassendere Kriege hervorrufen wird: in *Schwarze Spiegel* ist es ein atomarer Krieg gewesen, der die Menschheit bis auf wenigstens zwei Überlebende völlig zerstört hat. In den Aufzeichnungen der Ich-Figur – wiederum wählt Schmidt diese Form – tritt die Identität auch dieser letzten Menschen, die sich in einer völlig vernichteten und verwesteten Landschaft aufhalten, in dem weiter oben schon erwähnten Satz "[...] am Ende werde ich allein mit dem Leviathan sein (oder gar er selbst)" (NK 187) offen zutage. Dennoch ist dieser Tagebuchführer zu Schmidts guten Geistern zu rechnen, denn nicht die leviathanische Seite seiner Identität beherrscht das Benehmen des notgedrungenen Einzelgängers, der erst nach zwei Jahren der Einsamkeit und Reflexion über den Leviathan mit der anderen Überlebenden zusammentrifft, sondern seine (mit)menschliche Moral, unter anderem dieser Frau gegenüber. Nach anfänglichem Misstrauen entsteht zwischen dem Icherzähler und Lisa eine tiefere Zuneigung, wiederum findet der Protagonist der Geschichte einen 'Geist von seinem Geiste', den er "in Alles einweihen" (NK 234) kann. Nachdem sie sich gegenseitig über ihre

Erfahrungen in der Welt nach der atomaren Katastrophe erzählt und die "neue Welt" (NK 235) in Strahlungsgebieten und freien Korridoren eingeteilt haben – ihre "Autopsie" –, begründet der Ich-Erzähler in einem längeren Monolog sein Bild der Menschheit, der zukünftigen auf Grund der verschollenen. Denn Lisa vermag nicht sofort zu verstehen, wieso er hofft, die Wiederbevölkerung der Erde möge tausend Jahre dauern (NK 228): "Rufen Sie sich doch das Bild der Menschheit zurück! Kultur!?: ein Kulturträger war jeder Tausendste; ein Kulturerzeuger jeder Hunderttausendste!: Moralität? : Hahaha! Sehe jeder in sein Gewissen und sage er sei nicht längst hängensreif!"⁵¹ (NK 228) Aus dem Grund ist er auch damit zufrieden, dass diese Menschheit sich selbst letztendlich vernichtet hat. "Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein: das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört!" (NK 208) In *Aus dem Leben eines Fauns* entwickelt Heinrich Düring ähnliche Gedanken: "*Auch wir Menschen* müssten geköpft werden [...]" (NK 25), weil ihre "Unwissenheit eigene Schuld" sei, weil sie sich durch Geschichte nicht belehren ließen. (NK 22). Und derartige Unwissenheit, ein Fehlen von kulturellem und geschichtlichem Wissen, ärgert auch Schmidt in *Brand's Haide*, der mit keinem über seine geliebten literarischen Vorbilder reden kann. (NK 114) Zusammenfassend weist Hartmut Vollmer in seiner Interpretation von *Schwarze Spiegel* auf diese Gemeinsamkeiten der drei Hauptgestalten hin: "Alle drei Ich-Erzähler werden durch ihre Intellektualität in eine Distanz zur Wirklichkeit gedrängt, deren Un-Sinn und Geistlosigkeit sie beständig aufdecken und demonstrieren."⁵² Gerade bei diesen Einzelgängern, Tagebuchführern und, in den beiden letzten Geschichten der Trilogie, Schriftstellern, den 'guten Geistern' also, scheint noch ein moralischer Widerspruch zum Leviathan zu bestehen, dessen Macht sie durchschauen, aber (noch) nicht brechen können. In dem Bewusstsein ihrer marginalen Position gegenüber einem die Wirklichkeit beherrschenden Dämon, der in Vernichtungskriege hineinführt, können sie zur Zeit nur vorübergehende Nischen der Erlösung bilden; die Ich-Figur im *Leviathan* versucht sein Äußerstes, um die anderen Flüchtlinge zu retten, Heinrich Düring weiß mit seiner Käthe einem Bombenangriff zu entkommen, sie und sich selbst also zu retten, indem seine persönliche Nische, die Fauns-Hütte, auch ihr zum Unterschlupf wird. Schmidt wiederum in *Brand's Haide* hilft Lore und Grete, die unmittelbare Nachkriegszeit zu überstehen, während Lisa in *Schwarze Spiegel* bei dem Ich-Erzähler ihre "letzte Zuflucht" (NK 243) findet. Sie fühlt sich am Ende der Geschichte sogar zu sehr beheimatet und folgt ihrem Freiheitsdrang in die (leere)

⁵¹ Man denke hier auch Heinrich Düring, der in der *Faun*-Erzählung zweimal auf sein reines Gewissen hinweist. (NK 71, 73)

⁵² Vollmer 1988, S. 56.

Welt hinaus: "Mir gehts zu gut bei Dir" (NK 243).

Arno Schmidts letzter Funke Hoffnung auf eine bessere, neue Welt verbindet sich mit diesen letzten Inseln der Kultur und der Moral: den Guten, den Intellektuellen, den "Klugen" (NK 231). Wenn auch die Logik seines Weltbildes auf die Unmöglichkeit einer Umwälzung des Leviathan schließen lässt, mag er inkonsequenterweise diese Möglichkeit nicht aufgeben,⁵³ wenn er sie auch in eine ferne, ungewisse Zukunft verlegt. Der "Aufstand der Guten" bleibt das Endziel (L 39), die Wahrscheinlichkeit eines Erfolges jedoch gering.⁵⁴ Die Intelligenzija bietet Schmidt den einzigen Ausweg, an dem er festhält, weil er nur im Menschen die Erlösung von der selbstverschuldeten Katastrophe erblicken kann. Die einsichtigen Intellektuellen gelten bei ihm denn auch als die Elite, als, so könnte man sagen, die Besten der Menschen: "'Intellektueller' betrachte ich als Ehrentitel: es ist nun mal das Auszeichnende am Menschen! Wenns Alle wären, würden die Schlägereien wenigstens nur mit der Feder ausgetragen, oder mitm Mund. Wär wesentlich besser!" (NK 113)

Schmidts Ausführungen stehen ganz unter dem Gestirn des Projekts der Moderne, das zu vollenden sei.⁵⁵ In diesem Sinne ist sein Beitrag zur Identitätsdebatte zu sehen, während seine experimentelle Haltung nachweislich postmoderne Züge hat. Dass er dabei den dominanten Diskurs nicht völlig zu unterlaufen beabsichtigt, ist Ausdruck der Ambivalenz deutschsprachiger Schriftsteller im sich gerade entwickelnden bundesdeutschen Identitätsdiskurs.

⁵³ Auf Inkonsequenzen im leviathanischen Weltbild hat übrigens Peter Kock hingewiesen. Kock 1986, S. 50f.

⁵⁴ Vgl. Klein 1995, S. 106ff.

⁵⁵ Habermas: "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", Rede anlässlich der Verleihung des Adornopreises im Jahre 1980. Habermas 1988.

6

Peter O. Chotjewitz: *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* (1968)

Anfang der achtziger Jahre fragte der Kritiker Volker Hage in einem Rückblick auf die von Peter Otto Chotjewitz (1934-2010) veröffentlichten Texte: "Was ist er: ein Nacherzähler, Fabulierer, Arrangeur, Sprachspieler, ein Provokateur, ein ernsthafter Schriftsteller?"¹ Zu der Zeit hatte Chotjewitz' tatsächlich neben den kaleidoskopisch verschachtelten Romanen *Hommage à Frantek* (1965) und *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* (1968) sehr verschiedenartige Texte publiziert, in denen er ästhetischen Fragen nachging, experimentierte, Tabus zu durchbrechen versuchte und Normen überschritt. In den siebziger Jahren wuchs sowohl in seinem persönlichen Leben wie auch in seinen Werken mehr und mehr ein direktes politisches Interesse, was sich unter anderem darin zeigte, dass er als Jurist vor Gericht Andreas Baader und Peter Paul Zahl vertrat. Seine Bücher sind in dieser Periode eher dokumentarisch angelegt und beschreiben mit großer Genauigkeit das politische Klima in der Bundesrepublik, das in der Zeit vor allem von den Anschlägen der Roten Armee Fraktion und den Repressionsmaßnahmen der Bundesregierung bestimmt wurde. Mit *Die Herren des Morgenrauens* (1978) thematisierte Chotjewitz den Umgang der Regierung mit ihren politischen Häftlingen, aber erst der Brief über die Haftbedingungen der verhafteten RAF-Mitglieder, den er an Schriftstellerkollegen verschickte, ließ ihn in die Hände des Gerichts fallen; gegen ihn wurde ein Verfahren wegen "Sympathisantenverdacht" gestartet, das übrigens später eingestellt wurde. Es ist dieses politische Engagement, das nicht nur in den siebziger Jahren, sondern auch schon in den späten Sechzigern Leben und Werk Chotjewitz' beherrscht hat – wenn auch in seinen Werken weniger vordergründig.

Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie ein früher, eher experimenteller Roman wie *Die Insel* (IN) in der Tat dieses Engagement atmet. Weil es daneben gute Gründe gibt, *Die Insel* für ein postmodernes Werk zu halten, mag eine Analyse des

¹ Zitiert nach Oswald 1999.

Romans verdeutlichen, wie in der deutschen Literaturszene postmoderne Sympathien sich durchaus mit einem gewissen Aufklärungs- und Veränderungsbedürfnis in Bezug auf die Gesellschaft vereinen lassen. Dass in diesem Zusammenhang deutsche Geschichte und die Identitätsdebatte eine zentrale Rolle spielen, macht auch *Die Insel* deutlich.

Zum postmodernen Gehalt des Romans

Von einigen Kritikern und Literaturwissenschaftlern wird *Die Insel* als postmodernen Roman eingestuft, nicht zuletzt auch von jenen kritischen Stimmen, die an den Erfolgchancen der Postmoderne in der deutschen Literatur zweifeln, oder wenigstens den Geltungsbereich einer deutschen Postmoderne erheblich eingrenzen möchten. So spricht etwa Henk Harbers in Bezug auf die frühen Texte Chotjewitz' von einer "Postmoderne avant-la-lettre", die die experimentellen Texte der sechziger Jahre darstellen würden² und die Reinhard Baumgart in seiner Reaktion auf Fiedlers "Überquert die Grenze, schließt den Graben!" als "unseriöse, laute, grelle Antikunst" bezeichnet hat, in der für eine "irgendwie beckett- oder robbe-grillethafte Nachlaßverwaltung des beschädigten Erbes" der Moderne kein Platz sei.³ Chotjewitz versuche lediglich ein Buch lang, Offenheit durchzuhalten, er lasse Spontaneität und Spiel zu bis zu Albernheit, kurz und gut, er fabuliere "frech, da Erzählung nun einmal fiction ist, nicht mehr und nicht weniger, das Blaue vom Himmel herunter auf seine Seiten."⁴ Nach Baumgart habe darauf der postmoderne Testspieler Chotjewitz der sechziger Jahre in den das politische Bewusstsein der Deutschen weiter schärfenden siebziger Jahren klein beigegeben, das heißt sich "durch Verzicht, durch sozusagen mutige Anpassung an die damalige Wende"⁵ der 'neuen' Literatur verschrieben, die sich ernst auf Verbindlichkeit ausgerichtet habe.

Die Insel nun gehört noch zu den von Harbers und Baumgart als Formexperimente umschriebenen und von manchem Kritiker für postmodern gehaltenen frühen Romanen Chotjewitz'. Der Text weist viele der Kennzeichen postmoderner Texte auf, die Brian McHale in *Postmodernist Fiction* herausgearbeitet hat. Mit seiner Merkmalliste dominant-postmoderner Literatur lässt sich *Die Insel*

² Vgl. Harbers 1997.

³ Baumgart 1994a, S. 49.

⁴ Ebenda, S. 53. Vgl. auch Baumgart 1994b, S. 139, 142.

⁵ Ebenda, S. 139.

problemlos als postmodernen Text lesen. Die Gründe dafür seien im Folgenden näher erläutert, bevor der Identitätsfrage in dem Roman nachgegangen wird.

Das Hauptargument in *Postmodernist Fiction*, dass postmoderne Texte bestimmte Strategien aufweisen würden, mit denen ihre inhärente ontologische Struktur in den Vordergrund gerückt werde⁶ und sie, so kann man McHale verstehen, als künstliche Konstrukte erscheinen, verfolgt McHale auf drei Ebenen, die ebenfalls die ontologische Ausrichtung von Chotjewitz' Roman verständlich machen. Es handelt sich um die Ebene der im Text rekonstruierten Realität, um die Ebene der sprachlichen Texteinheiten (der Wörter) und um die Ebene des Konstruierungsprozesses der Buchwelt(en) selbst.⁷

Das primäre Niveau, auf dem ontologische Strukturen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden können, stellt die Ebene der Wörter dar. Für die von McHale hier beschriebenen Stilstrategien scheint *Die Insel* geradezu ein Musterbeispiel abzugeben. Der Titel des Buches verweist auf das Bild des Bärenauges, das in dem Roman einerseits die Stadt Berlin, andererseits aber auch das weibliche Geschlechtsorgan symbolisiert. Zudem wird die Hauptperson Sebastian Rottenkopf einmal mit dem Bärenauge identifiziert (IN 51). Fungiert damit dieses Bild als Metapher für die das Leben Rottenkopfs größtenteils bestimmenden Elemente,⁸ nämlich den Geschlechtsakt (IN 118), die (Alltags)Politik (IN 118) und die eigene Identität, so wird die Metapher von Chotjewitz öfters so weit gedehnt, dass sich die verschiedenen ontologischen Ebenen der Erzählung zu verwischen scheinen. Am deutlichsten ist dies in der Beschreibung einer Expedition ins Bärenauge (IN 166-172), die einige Mitglieder in Rottenkopfs "Zentralstelle für subversive öffentliche Initiativen" (IN 166) unternehmen. Schon früh in der Geschichte wird Berlin als eine vom Wasser fast völlig bedeckte Frau umschrieben (IN 45), während die Geschlechtsteile dieser Frau "die große mythische Spalte" (IN 25) und damit den Zugang zum "faustischen Universum" (IN 348f.) hinter der Berliner Wirklichkeit symbolisieren. Bevor Rottenkopf in dieses Universum "hinüberwechselt" (IN 350), gibt es über das "U-Bahnprojekt" (IN 172) eine erste Erkundung des Bärenauges. Die drei "Forscher" Ali, Uwe und Günter (IN 166f.) möchten die "Frage etwaiger unterirdischer Verbindungen" (IN 167) zwischen Westdeutschland und Berlin, zwischen dem "Festland" (IN 166) und der Insel untersuchen und steigen in die "Spalte" (IN 167) herab. Währenddessen werden ihre Aktionen zunächst noch von Rottenkopf in der Weise kommentiert, dass man den Eindruck bekommt, es handle

⁶ Vgl. McHale 1987, S. 39.

⁷ McHale spricht von "Words", "Worlds" und "the dimension of 'construction'" (McHale 1987, S. 39).

⁸ Vgl. Bekes 2003, S. 4.

sich immer noch um einen erklärenden Vergleich. Die Möglichkeit, das Bild als Metapher aufzufassen, wird mit der Beschreibung des Weges, den die drei Männer über dem Meeresboden (IN 171) zurücklegen, als einer Wanderung über dem Körper einer im Wasser liegenden Frau noch nicht zerstört. Er verläuft "fast so, als versuchte jemand von der weiblichen Vagina ausgehend den Körper seitlich zu überqueren und zum After zu gelangen." (IN 171) Je weiter aber die "Expeditionsteilnehmer" ihre Forschungen fortsetzen, um so mehr verwischen sich die beiden Ebenen der Metapher.⁹ Die Männer berichten später über eine Reise, während der sie sich buchstäblich im Frauenkörper aufgehalten haben, was die Metapher vollends sprengt. Eine ähnliche Dehnung der Metapher auf einem höheren diegetischen Niveau findet sich in dem wiederholten Verweis auf die Insel Berlin, die, wie New York (IN 163), am besten mit dem Boot erreichbar wäre. Nur einmal macht Rottenkopf darauf aufmerksam, dass die vielen Beschreibungen der Ereignisse während solcher Bootsfahrten sich in Wahrheit natürlich auf nächtliche Zugfahrten beziehen (IN 130).

Auf dieser ersten Ebene der Texteinheiten bietet *Die Insel* zudem eine Fülle von Beispielen für die Brechung sprachlicher Normen, die McHale auflistet.¹⁰ Zu ihnen sind sicherlich auch die Dehnung und Brechung syntaktischer Strukturen als Möglichkeit postmodernen Schreibens zu rechnen. Chotjewitz verstößt in *Die Insel* regelmäßig gegen grammatikalische Regeln, oder versucht ihre Grenzen sprachlich zu erforschen. Die Folge dieser Art zu *schreiben* ist, dass nicht der Inhalt, sondern die Form des Erzählten in den Vordergrund rückt. Dies gilt etwa für den die Syntax durchgehend verletzenden Kommentar zu dem sonntäglichen Alltag in Berlin (IN 126ff.), für die Beschreibung der Kistenstapel in der Schultheissbrauerei (IN 152f.), für die interpunktionslosen Sätze zu "einer Liebe von Franz Bausch" (IN 291f.) oder auch für die gleichsam als Lückentexte erscheinenden Bemerkungen zu einem "Mann namens Nagel", in denen – obwohl das Schriftbild dies nicht sofort erkennen lässt – ganze Wörter fehlen:

"Nagel war, wenn man so sagen darf und er hatte, sozusagen. Vertraut man auf, so ist und hatte und daran wird sich auch in absehbarer Zeit nichts ändern. Zitat: Nicht so Nagel. Zitat Ende. Der von sagt in seinem, das auf sehr nachhaltig eingewirkt hat. Nagel aber war anders. Wie wir von wissen, der nach Meinung von besser als mancher andere Bescheid wußte, so glaubte er

⁹ Vgl. McHale 1987, S. 134. Da schreibt er: "All metaphor *hesitates* between a literal function (in a secondary frame of reference) and a metaphorical function (in a 'real' frame of reference); postmodern texts often *prolong* this hesitation as a means of foregrounding ontological structure."

¹⁰ McHale 1987, S. 133-178: „Words“.

nicht daran. Er drückte es so aus: Zitat: Zitat Ende. Nagel war also ganz eindeutig wie gesagt hätte.“ (IN 357)

Zu diesem ersten Niveau der Wörter gehören schließlich auch die im Text zusammengefügt unterschiedlichen Stilregister, die eine Brechung des Erzählflusses bedingen (etwa IN 140, 160), und die wörtlichen Wiederholungen ganzer Sätze oder Satzteile in verschiedenen Zusammenhängen und Situationen. Sie zerstören ebenfalls die in der fiktiven Erzählung aufgebauten Spannung und lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Konstruktion der Buchwirklichkeit.¹¹

Eine zweite Ebene postmodernen Erzählens, die McHale unterscheidet, ist die der eigentlichen Konstruktion einer Buchwirklichkeit. McHale macht deutlich, wie jede postmoderne Konstruktion textlich bedingt ist und deshalb ausgelöscht und durch eine alternative Wirklichkeitsdarstellung, eine andere Ontologie ersetzt werden kann.¹² Alternative Beschreibungen der Romanereignisse finden sich auch in *Die Insel*, zwischen denen vom Autor keine Wahl getroffen wird. Der Leser wird mit mehreren Möglichkeiten konfrontiert, ohne bestimmte Alternativen ausschließen zu können.¹³ Zunächst sind da die verschiedenen Arten und Daten des Todes Rottenkopfs. Dass er sterben wird, ist schon verhältnismäßig früh in der Geschichte deutlich, spätestens zumindest mit den Worten des Autors “Rottenkopf lasse ich sterben.“ (IN 181), mit denen dieser sich direkt an den Leser, dann auch an Rottenkopf wendet: “Mach’s gut, komm gut an und gut rüber. Wir werden an Dich denken bei der großen Spalte am Arsch der Insel, bei den weißen Brüsten, dem Graben inmitten der Insel“ (IN 181, vgl. 351), womit er den Insel- und den Frauenkörpervergleich nochmals anspricht. Darauf stirbt die Romanfigur Rottenkopf vier Mal: während einer Reise zum Bärenauge, weil ihm die Welt zu sehr verwirrt und er in ihr nicht mehr Leben kann (IN 204), in einer unter dem Titel “Scheherazade“ erscheinenden Geschichte mit seiner Geliebten Lissa (IN 361), unter dem Druck des Körpers des Persers, welcher in einer homoerotischen Szene mit dem Unterarm Rottenkopfs Kehlkopf zudrückt, und schließlich, nun aber im Gegensatz zu den anderen Todesgeschichten im Präsens erzählt, als Dreiundzwanzigjähriger in dem Wohnwagen seiner Eltern wegen Sauerstoffmangels. Die einzige Sicherheit, auf der sich der mit diesen Alternativen konfrontierte Leser verlassen kann, ist die, dass Rottenkopf am Ende der Geschichte nicht mehr lebt (IN 367), was dem Autor

¹¹ Um nur ein Beispiel zu geben, sei auf den wiederholten Satz(teil) verwiesen, in dem Rottenkopf Nagel auf einer Kreuzung trifft (IN 228, 252, 268, 277, 311, 326).

¹² McHale 1987, S. 99-111, „Worlds under erasure“.

¹³ Viele Theoretiker halten dieses Auftreten möglicher Alternativen für ein wichtiges Merkmal postmoderner Literatur.

offensichtlich wichtiger erscheint als die Art des Todes, vergleicht man etwa seinen Kommentar zu dem Tode Tunfischs. Weil es Tunfisch immer schlechter geht, besprechen Rottenkopf und Nagel da die verschiedenen Todesarten ihres Freundes, bevor der Autor selbst das Wort ergreift. Sie unterscheiden sechs Todesmöglichkeiten. Hinzugefügt werden die Sätze: "So oder so war Tunfisch bald verschieden. Er ist der erste Tote in diesem alten Bilderbuch."

Ähnliche Alternativen bietet *Die Insel* in Bezug auf die Bestimmung der Identität der Hauptperson. Rottenkopfs Selbstbewusstsein wird an mehreren Stellen in Frage gestellt, von ihm selbst in Kommentaren seines Lebens, jedoch auch von der Ich-Figur, die mehrmals auftritt. Zunächst scheint alles noch im Klaren zu sein. Das Buch besteht aus "Aufzeichnungen von einer Reise Sebastian Rottenkopfs", wie sich dem Leser der Autor des Romans, die Ich-Figur, mitteilt. Später gibt sich dieser Autor als "Peter O. Chotjewitz" (IN 14) zu erkennen, was eine erste Verwischung von Identitäten verschiedener diegetischer Niveaus bedeutet und die genaue Identitätsbestimmung Rottenkopfs unmöglich macht. Zudem erscheinen die Hauptfiguren der Geschichte in der "Vorstellung einiger Personen des Romans [...]" in verschiedenster, ihre persönliche Identität durchbrechender Charakterisierungen. Rottenkopf "ist eine geradezu lächerlich kleine Minderheit roter, pseudoakademischer Radikalinskis" (IN 14), für die er, so könnte man annehmen, stellvertretend auftritt. Diese Repräsentanzfunktion Rottenkopfs wird auch an anderer Stelle hervorgehoben, wenn es Rottenkopf ist "oder wer auch immer dazu in der Lage war", der den Nachkriegsalltag in Berlin zu beschreiben versucht. Die Gruppe, die Rottenkopf auf diese Weise repräsentiert, muss freilich eine ständig wechselnde Gruppe sein, denn Rottenkopf ist einer, der den Namen häufig wechselt (IN 53, 80) und immer neue Leben anfängt (IN 151). Der Leser bemerkt, wie ihm die Konturen der Identität Rottenkopfs zu entrinnen beginnen.

Kompliziert wird die genaue Bestimmung der Figur Rottenkopfs ebenfalls durch die vielen verwirrenden Hinweise auf den engen Zusammenhang zwischen Rottenkopf und den beiden anderen männlichen Romangestalten, Nagel und Tunfisch. Die Verwirrung entsteht schon früh in der Erzählung, wenn Rottenkopf und Nagel wie zwei Versionen einer einzigen Person erscheinen: der anreisende Nagel und der angekommene Rottenkopf (IN 51ff.). Der Übergang zwischen beiden Gestalten vollzieht sich, indem Nagel/Rottenkopf "nach und nach" ankommt; er wird "immer weniger Nagel und immer mehr Rottenkopf; jeder Mensch sollte den Namen wechseln, wenn er sich eines Besseren besinnt, den Wohnort wechselt, einen neuen Schreib- oder Malstil beginnt und so fort." (IN 53) Der Name Tunfisch passt in

diese Reihe ständiger Namenswechsel hinein. Nicht nur wird er wie Rottenkopf und Nagel von jeweils einem der beiden anderen "gezeugt" oder zeugt er die anderen Hauptgestalten selbst (IN 86ff.), auch wird er wie Nagel als eine Person beschrieben, deren Charakterzüge und Benehmen sich an einigen Stellen mit Rottenkopfs Verhalten decken. Dies wird besonders dann deutlich, wenn Rottenkopf Gewalt ausübt, als wäre er Tunfisch, und beschließt, wie Nagel nur noch zu Fuß zu gehen (IN 136), was er bezeichnenderweise als seine "alte Gewohnheit" umschreibt (IN 72, vgl. auch 311). Später werden Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in der Beschreibung der drei Hauptgestalten nochmals aufgeführt, wenn von dem faustischen Universum (IN 348ff.) die Rede ist: Nagel entwirft das Bild dieses hinter der Wirklichkeit liegenden Universums (IN 348), das Tunfisch als die mythische Spalte im Bärenauge entdeckt (IN 350) und in das Rottenkopf nach seiner endlosen Suche schließlich hinüberwechseln kann (IN 350). Offensichtlich spielt die Spalte im Leben der drei eine zentrale Rolle, was den Schluss zulassen mag, dass der gemeinsame Teiler der Wirklichkeitserfahrung und der Lebensgestaltung dieser Romanfiguren in der Einsicht in dieses faustische Universum besteht, welche übrigens auch der Autor des Buches zu teilen scheint (IN 350). Von dieser Einsicht wird später noch die Rede sein, wenn auf den Beitrag des Romans zur Identitätsdebatte näher eingegangen wird.

In Bezug auf die Gestaltung der Romanfiguren ist an dieser Stelle allerdings festzuhalten, dass das Lesepublikum von Chotjewitz mit Passagen, die eine Deckungsgleichheit der Personen vermuten lassen, während zugleich die Romanfiguren eigenständige Leben mit einer persönlichen Geschichte zu führen scheinen, ein Bein gestellt bekommt. Sebastian Rottenkopf, dessen individuelle Erinnerungen und damit Teile seines ganz persönlichen Lebenslaufs im Roman vorgeführt werden, ist also ebenfalls ein eigenständiges Individuum. Man würde vielleicht erwarten, dass sich aus diesen Erinnerungen nun deutlichere Hinweise auf die eigene Identität Rottenkopfs ergeben könnten, aber solche Erwartungen werden im Roman durch das bewusste Spiel, das sich zwischen den Identitäten der drei Erzählinstanzen, Chotjewitz, der Ich-Figur und Rottenkopf, entfaltet, wiederum enttäuscht. Denn dieses Spiel lässt keine klaren Trennlinien zwischen den Erzählern zu, verhindert aber auch ihre totale Deckungsgleichheit. Es wird etwa ein Brief von Rottenkopf mit "Peter" unterschrieben, Rottenkopf bekommt Grüße für Chotjewitz' Frau und Kinder, der Autor lässt aber, wie gesagt, Rottenkopf einige Male sterben, und der Leser bleibt ständig im Ungewissen über das Verhältnis zwischen der Ich-Figur und Rottenkopf. Das Gefühl, im letzten Fall mit identischen Personen zu tun

zu haben, wird durch Sätze wie den folgenden genährt, mit dem der Autor Rottenkopfs Verfolgungswahn kommentiert: “Natürlich war es stets er selbst, der sich verfolgte – das weiß jedes Kind. Er selbst in der inneren Gestalt, die meine Entwicklung und Umwelt ihm aufgezwungen haben.” (IN 249) Der durchaus verständlichen Neigung, die Ich-Figur und Rottenkopf als eine und dieselbe Person aufzufassen, wird spätestens mit dem vom Perser verursachten Tode Rottenkopfs ein Ende gesetzt, denn während Rottenkopf sich mit seinem späteren Mörder zurückzieht, bleibt die Ich-Figur in der Geschichte am Leben und weiß später als erzählende Instanz über die Ereignisse zu berichten. Am Ende verabschiedet sie sich von Rottenkopf mit denselben Worten, die auch schon vom Autor benutzt wurden, als dieser sich direkt an den Leser und an Rottenkopf wandte (IN 181, 351).

Dieses Spiel mit Identitäten und Erzählebenen wird ebenfalls in Bezug auf die Schreibarbeit und die Publikation der beiden Romane *Hommage à Frantek* und *Die Insel* selbst getrieben. Auf Chotjewitz’ Debüt über Frantek wird öfters in *Die Insel* zurückgegriffen. Man könnte sogar von einer Fortsetzung des Erstlingswerkes sprechen, folgt man der Bemerkung des Autors, dass diese Aufzeichnungen auch von Frantek - “und hieß Franz Bausch” – handeln (IN 75).¹⁴ Überdies erscheint Nagel, eine der Hauptfiguren in *Die Insel*, als verbindende Instanz zwischen beiden Büchern: “Alle kamen an und reisten wieder ab. Auch Nagel reiste an, *Hommage à Frantek*, das letzte Kapitel [...]” (IN 52, vgl. auch 51).¹⁵ Neben solchen Verweisen auf das Debüt wird der Roman in den “Erzählungen auf dem Bärenauge” gleichsam als wissenschaftliches Nachschlagewerk herangezogen (IN 35), als “Heimatroman” zur Ferienlektüre gewählt (IN 125) und Tunfisch als möglichem Autor zugeschrieben, der allerdings diese *Hommage à Frantek* nur hätte schreiben können, wenn er sich nicht von seinen früheren gesellschaftskritischen Idealen entfernt und sich der Wirtschaftswundernation angebedert hätte (IN 90, vgl. auch 107, 184). In dieser Weise wird das Buch auf den unterschiedlichen Ebenen der Romanwelt und der Wirklichkeit mit verschiedenen möglichen Verfassern verbunden, was den Leser wiederum mit Alternativen in der Realitätsdarstellung konfrontiert und ihn in Verwirrung zurücklässt.

Dies bewirkt auch *Die Insel*. An einigen Stellen fragt sich der Autor, wie dieses Buch einzuschätzen ist: einmal als eine Erfindung Tunfischs für seine Mitmenschen, die Bewohner auf dem Bärenauge, nämlich als “ein Buch, das jeder gerne liest. (Dies hier?!)” (IN 334). An anderer Stelle leugnet der Erzähler diese Möglichkeit jedoch,

¹⁴ Vgl. auch Bekes 2003, S. 4.

¹⁵ Vgl. ebenda.

indem er dort, wo er seinen Lesern Raum für Fragen zu dem Roman lässt, selbst einige abdruckt, aus denen die Erwartung des Autors/Lesers spricht, dass *Die Insel* wohl nicht zu den gern gelesenen Büchern gehören wird (IN 364f.). Und die Rolle Tunfischs, der 'Erfinder' des Buches zu sein, wird auch bezweifelt, indem einerseits Rottenkopf (IN 322), andererseits Peter O. Chotjewitz als der wirkliche Verfasser erscheint (IN 14, 322, 336). Die auf diesem Wege gestiftete Verwirrung hinsichtlich der Autorenfrage wird noch ein wenig verschlimmert, indem der Leser in der Buchgestaltung eingeschaltet wird. In dem Roman gibt es nämlich einige Aufrufe an die Leser, sich nicht allzu sehr von dem Aufbau des Buches und dessen Inhalt leiten zu lassen. Schon auf der ersten Seite wendet sich der Autor an seine Leser "mit der Bitte, sich eine eigene Literatur anzufertigen" mit den im Buch gefundenen Beschreibungen und Gegenständen (IN 7).¹⁶ Später wird diese Bitte als Aufforderung wiederholt:

Spielen Sie mit diesem Buch! Streichen Sie Abschnitte und ganze Kapitel, die Ihnen nicht gefallen, einfach durch oder reißen Sie die Seiten heraus. Wenn Ihnen die Anordnung einzelner Texte nicht gefällt, ändern Sie sie. Der nächste Leser des Buches wird es Ihnen danken (IN 108f.).

Rottenkopf entwickelt aus dieser aktiven Teilnahme des Lesers an der Buchgestaltung sogar eine "neue Art von Literatur" (IN 112f.). Sie wird vom Buchautor am Ende des Romans abermals angesprochen, wobei noch eine weitere Instanz die Schreibearbeit zu beeinflussen scheint, sind es doch "gute Ratgeber und der Verleger", die die vom Autor verlangte Schreibearbeit des Lesers dadurch erschweren, dass sie erhebliche Kürzungen durchführen (IN 369f.).

Diese Aufsplitterung der Instanz des Autors in mögliche, die Grenzen zwischen den verschiedenen Erzählebenen überschreitende Alternativen, die Übernahme der Verfasserrolle durch den Leser und durch andere für die Buchgestaltung Verantwortliche und eine als Leser auftretende Autorfigur, gehören, wie Baumgart abwertend beschreibt, zu jenem "Spielgeist, der das Schreiben und Lesen postmoderner Werke konstituieren bzw. eher 'dekonstruieren' soll, wie wir inzwischen wissen."¹⁷ Die Nähe zur in Deutschland erst ein Jahrzehnt später aufgekommenen poststrukturalistischen Theorie¹⁸ liegt auf der Hand, was nicht an letzter Stelle für die Einschätzung der Rolle des Autors gilt.

¹⁶ Aufforderungen dieser Art sind übrigens auch ein fester Bestandteil der *Hommage à Frantek*.

¹⁷ Baumgart 1994b, S. 139.

¹⁸ Vgl. ebenda 142.

McHale widmet dieser Rolle in seinem *Postmodernist Fiction* ein eigenständiges Kapitel, in dem er noch einem anderen Merkmal dominant-postmoderner Literatur nachgeht, das sich auf das Überqueren ontologischer Grenzen durch die Instanz des Autors bezieht.¹⁹ Es war weiter oben schon die Rede von dem Verfasser, der sich an manchen Stellen an den Leser des Romans wendet. Dadurch wird in die Illusion der Buchwirklichkeit eingebrochen, ihr Scheincharakter hervorgehoben und die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion dieser fiktiven Welt gelenkt,²⁰ ein Prinzip, das in *Die Insel* öfters angewandt wird. Der Roman beginnt sogar mit der Aufforderung an den Leser, genau um siebzehn Uhr anzufangen, die angegebenen Zeiträume einzuhalten und die Zeitangaben im Buch zu verfolgen (IN 5), mit dem Ziel, "ein Buch endlich mal wieder einmal in einem Zuge durch[zu]lesen, so schnell oder so langsam etwa, wie der Autor es selber lesen würde [...]" (IN 369). Nach dieser Leseanweisung schaltet sich der Autor noch einige Male ein, etwa mit dem Ausruf: "Aber, dieses Buch hat ja gar keine durchgängige Handlung!! Wie soll man da eine Inhaltsangabe machen?!" (IN 50)– ein Problem, das am Ende des Romans vom Autor selbst 'gelöst' wird, indem er eine biographische Liste mit den wichtigsten Namen, Ereignissen, Sätzen und Wörtern des Romans aufstellt, die allerdings als "Inhaltsverzeichnis" in herkömmlichem Sinne völlig untauglich ist (IN 368f.). Etwas weiter stuft der Autor nebenbei sein Buch als völlig wertlos ein, bevor er seine Leser anspricht und ihnen eine kleine Pause gönnt: "Gegen Regen hilft keine Wettervorhersage, sondern nur ein Regenschirm. Gegen dieses Buch hilft keine Literaturkritik und keine eigene Lektüre, sondern nur ein Kanister Benzin und eine Schachtel Zünder." Und er fährt fort:

Die Zeit: Es ist jetzt zweiundzwanzig Uhr und 14 Minuten. Wenn Sie noch ein paar Stunden schlafen wollen, hören Sie jetzt auf zu lesen. Wenn Sie nach dem Aufstehen weiter lesen, fangen Sie bitte nicht einfach dort wieder an zu lesen, wo Sie jetzt aufgehört haben, sondern achten Sie auf die Zeitangaben im Buch. Nehmen Sie es in Kauf, ein paar Kapitel zu überspringen. Sie sind es Ihrer Erholung schuldig (IN 145).

Und dass die Leser guten Grund haben, sich zu erholen, ist einer späteren Zwischenbemerkung des Autors zu entnehmen, in dem er fragt:

Hast Du nun, müßiger Leser, schon das Gefühl, über einen lehmigen Acker zu gehen, schwere Lehmgewichte an Deinen Schuhen mit Dir zu führen, und

¹⁹ McHale 1987, S. 197-215, „Authors: dead and posthumous“.

²⁰ McHale 1987, S. 202. Da macht McHale deutlich: „The author, in short, is just another tool for the exploration and exploitation of ontology.“

fürchtest Du bald, im Lehm stecken zu bleiben und anzuwurzeln, weil die Gewichte an Deinen Füßen immer schwerer werden, etcetc (IN 158f.).

Durchhalten scheint aber die Devise zu sein, denn, so der Autor: "Je länger man in einem Buch von mir liest, desto besser ist es." (IN 180)

Grenzen zwischen den Erzählebenen werden gleichfalls überquert – allerdings in entgegengesetzter Richtung –, wenn die Romanfigur Billinger sich außerhalb der Erzählung aufstellt und versucht "den etwaigen Umfang dieser Figuren in der Literaturgeschichte [zu] überprüfen, Frantek, Rottenkopf, Nagel, Tunfisch, Herr Goethe, Reinhard Priessnitz, Ossi Wiener", was ihm dann aber doch zu mühselig ist (IN 319).²¹ Und in dieser Hinsicht sei noch auf die "Anmerkung betreffend den Namen, David Araez, des Verfassers des vorstehenden Briefes" hingewiesen, die aus einem längeren Zitat aus Cervantes' *Don Quijote* besteht. Araez, mit dem Rottenkopf/Peter einen Briefwechsel unterhält, wird in direkter Assoziation mit einer fiktiven Figur verbunden, was wiederum ontologische Trennlinien verwirrt und die fiktive Struktur der Romanwelt betont (IN 114f.).

Die letzte Ebene, auf der sich Strategien finden lassen, mit der nachdrücklich auf die ontologische Struktur postmoderner Erzählungen verwiesen wird, ist die der im Text tatsächlich (re)konstruierten Realität. Es ist die Realität Rottenkopfs, der sich erinnernd, kommentierend und handelnd ein Netz aus Beschreibungen persönlicher Geschichte und Kommentaren zum Alltag der Bundesrepublik entwirft. Stichworte in der Analyse dieser Beschreibungen sind das Zusammentreffen der tatsächlichen Alltagswirklichkeit mit der Wirklichkeitskonstruktion im Roman, der bewusst eingesetzte anachronistische Erzählweise und das nicht linear erzählte Geschichtenlabyrinth.

Zunächst sei auf das Auftreten historischer Figuren oder bemerkenswerter Gestalten aus der bundesdeutschen Geschichte hingedeutet. Ein Erzählstrang des Romans besteht aus einer "Episode aus dem Leben des Staatsbesuchers", welcher selbst nie mit Namen genannt wird. Der wohl berühmteste Staatsbesuch in der Bundesrepublik der sechziger Jahre ist zweifellos der Besuch des persischen Schahs Reza Pahlevi und dessen Frau Farah Diba im Jahre 1967. Dass Chotjewitz mit der Figur des "Staatsbesuchers" auf diesen Schah hindeutet, wird im Roman schnell deutlich. Es ist die Rede von Schlägereien mit der Polizei und mit Anhängern des Schahs und auch von Demonstrationen, die es in Berlin tatsächlich gegeben hat und

²¹ Verwirrend wirkt wiederum, dass diese Auflistung fiktive Romanfiguren und wirkliche Schriftsteller – Reinhard Priessnitz und Ossi (=Oswald) Wiener – zusammenfügt, die selbstverständlich zu einer anderen diegetischen Ebene gehören.

bei denen der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen wurde (IN 109-112).²² Daneben finden sich als Teil der Erinnerungen Rottenkopfs einige Bemerkungen zu den Kleidern der Frau des ausländischen Gastes. Es heißt da: "Farah trug denselben gestreiften Hut und genau dasselbe gestreifte Kleid wie beim Abflug nach Europa in Teheran." (IN 117) Die Schlussfolgerung, es handle sich also in der Tat um Reza Pahlevi und Farah Diba und deren Besuch im Jahre 1967, liegt auf der Hand. Chotjewitz lässt aber auch in dieser Hinsicht Zweifel aufkommen, die den Leser darauf aufmerksam machen, dass hier Personen der Wirklichkeit zu fiktiven Figuren in einem die Realität neu konstruierenden Roman werden, die sich nicht unbedingt mit ihren lebendigen Mustern zu decken brauchen. Während zum Beispiel der tatsächliche Besuch im Sommer 1967 stattfand, stirbt Rottenkopf, der im Roman dem "Staatsbesucher" öfters begegnet und über ihn berichtet, schon im Februar 1967 (IN 367). Daneben wird eine Wirklichkeit rekonstruiert, die freilich nicht mit der offiziellen Version deutscher Geschichte übereinstimmt. Beschrieben wird, wie dieser und überhaupt jeder Staatsbesucher eine Rottenkopf bekannte Prostituierte besuchen würde (IN 320); dementsprechend überschreitet auch die reale, historische Persönlichkeit Lyndon B. Johnson, amerikanischer Präsident zwischen 1963 und 1968, der im April 1967 bei dem Staatsakt anlässlich des Todes Konrad Adenauers anwesend war und unter dessen Führung der Vietnamkrieg eskalierte, im Buch die Grenzen einer fiktiven Romanwelt: "Präsident Johnson, halb entkleidet, ringt mit einem aggressiven, praktizierenden Transvestiten." (IN 320)

Adenauer ist eine andere historische Figur, die im Roman nicht mit Namen genannt wird, aber auf die vielerorts hingewiesen wird. Die anachronistisch nacherzählte Wirklichkeit in *Die Insel* macht auch Adenauer zu einer Gestalt, die von Rottenkopfs Erinnerungen und der fiktiven Gestaltung im Buch völlig abhängig ist. Rottenkopf berichtet zwar über den Tod und die Beisetzung des Bundeskanzlers, seine eigene "Aussegnung" findet jedoch vor der tatsächlichen Beerdigung Adenauers im April 1967 statt. Es sind solche anachronistischen Rekonstruktionen der bundesrepublikanischen Wirklichkeit, die berechtigte Zweifel an der 'wahren' Gestaltung historischer Figuren aufkommen lassen. In der parodistisch gestalteten Todesanzeige Rottenkopfs werden alle Namen von fiktiven und wirklichen Personen, die eine Rolle im Leben Rottenkopfs gespielt haben, "in tiefster Trauer"

²² Der Roman erinnert übrigens auch an diesen Todesfall. Beamte und Polizisten werden aufgeführt, die sich in späteren Auseinandersetzungen Berlin zum Vorbild nehmen. Es heißt etwa: "Beamte äußern: das nächste Mal machen wir es wie in Berlin." Und etwas weiter: "Ein Polizist richtet seine Pistole auf Demonstranten, entschert sie und droht: Seid ruhig und denkt an den Toten von Berlin." Im Jahre 2009 fand man übrigens heraus, dass der natürlich bundesdeutsche Polizist, Karl-Heinz Kurras, der den tödlichen Schuss abgefeuert hatte, ein Spitzel der DDR-Staatssicherheit war.

zusammengeführt (IN 367). Es geht um ein Sammelsurium aus Politikern, Helden aus Comichüchern, Musikern, Rockgruppen, Lissas Leiche, ein paar Hunden und vielen anderen unterschiedlichsten Gestalten, die zusammen eine Apotheose ontologischer Verwirrung bilden.

Und noch auf den letzten beiden Seiten des Romans, die "Sebastian von Rottenkopf" gelten, in der Todesanzeige und im Nekrolog, weiß Chotjewitz diese Verwirrung, der im Roman die Erinnerungen Rottenkopfs zugrunde liegen, noch einmal deutlich mit der Identität der Hauptfigur selbst zu verbinden. Die Todesanzeige gilt zwar "Sebastian von Rottenkopf, genannt Sebastian Rottenkopf", aber sofort danach werden allgemeingültige, sich nicht sonderlich auf Rottenkopf beziehende Floskeln formuliert, die, so scheint es, beliebig zu ergänzen sind: "Aus der Vollkraft seines künstlerischen Schaffens wurde mein, dein, sein, unser, euer, ihr nach kurzer, schwerer plötzlich aus dieser Welt abberufen." (IN 367) Der Adelstitel und der Nekrolog lassen jedoch ein ganz individuelles Bild Rottenkopfs entstehen, das sich wiederum keineswegs mit dem Bild, das aus dem Rest des Romans spricht, vereinen lässt. Nicht die trinkende, chaotisch lebende und kaum erfolgreiche Figur, die auf kaum heroische Weise stirbt, wird gelobt, sondern "ein begnadeter Künstler", der "die Ideale unserer klassischen, romantischen und neuzeitlichen Literatur wie auch ihre Lebensnähe" der Gesellschaft erschlossen habe und als "Wohltäter der Menschheit" zu bezeichnen sei (IN 368). Bis zuletzt bleibt dem Leser die 'wahre' Identität Rottenkopfs verschlossen, zersplittert in einer postmodern-experimentellen Buchwirklichkeit, die ständig als Konstruktion gegenüber der Realität erkennbar gemacht wird.

Die Insel als resistent-postmoderner Roman

In Einschätzungen des Werdegangs des Schriftstellers Chotjewitz und in engerem Sinne der Romane der sechziger Jahre, wie sie etwa Harbers und Baumgart aufgestellt haben, als nahezu alberne und beliebige Formexperimente bleibt ein Hauptzug dieser frühen Werke außer Betracht, nämlich der an ganz bestimmten Stellen durchaus seriöse Charakter, mit der Chotjewitz sich mit deutscher Geschichte, der Realität der Wirtschaftswundernation und der Rolle der Literatur auseinandersetzt. *Die Insel* ist mit anderen Worten mehr als nur ein undurchsichtiges Geschichtenlabyrinth, das über Formexperimente die durch sprachliche Zeichen konstruierte Erfahrung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und möglicher

Repräsentationen der Geschichte betonen möchte. Es ist ein Buch, das trotz – oder besser: dank – aller postmodernen Relativierung und Parodierung den Blick des Lesers auf das beschädigte Erbe der Moderne lenken möchte, was sich mit der Idee einer resistenten Postmoderne durchaus verbinden lässt.

Rottenkopf: der Intellektuelle im Abseits

Obwohl die verschiedenen Beschreibungen der Gestalt Rottenkopfs zu Verwirrungen in der Identitätsbestimmung dieser Hauptfigur führen (siehe weiter oben), lassen sich den Erinnerungen Rottenkopfs doch ein paar charakteristische Elemente entnehmen, die einiges über Rottenkopfs Position in der Gesellschaft aussagen können.

Rottenkopf erinnert sich daran, wie er als Fünfzehnjähriger auf dem Dach des elterlichen Hauses sitzt und in die Ferne blickt. Er wünscht sich ein eigenes, kleines Haus, in dem er sich aus der Gesellschaft zurückziehen kann. Zur Erläuterung heißt es dazu: "Er hat schon als Junge das Gefühl gehabt, nicht beheimatet zu sein. [...] Es lag in seinem Charakter und richtete sich gegen die Wirklichkeit auf." (IN 174) Der achtzehnjährige Rottenkopf interpretiert es als "das bekannte triste Gefühl einer existentiellen Unzufriedenheit" (IN 150), das ihn auch weiterhin heimsucht. Und der spätere Künstler Rottenkopf, Anfang dreißig, verheiratet und Vater zweier Söhne, wird mit diesem Gefühl seiner Jugend konfrontiert, das ihn plötzlich überfallen kann. Im literarischen Kreis etwa fühlt er sich während Diskussionen über das Werk des "bekannten ortsansässigen Dichters" auf einmal "an falschem Platze", was darauf hindeutet, dass Rottenkopf sich auch von den intellektuellen Auseinandersetzungen um eine Ästhetik, die ein ursprüngliches kritisch-politisches Engagement in das Bejahen und Unterstützen herrschender Verhältnisse umschlagen lässt, zusehends abkehrt (IN 197). Chotjewitz parodiert dazu im Roman gekonnt einige Gedichte von Günter Grass,²³ immerhin dem Inbild intellektuellen gesellschaftskritischen Engagements, welcher aber als der "bekannte ortsansässige

²³ Vgl. Karasek 1968, Kramberg 1968, Michaelis 1968, Tilliger 1968, Wallmann 1968, Bichsel 1969 und Vormweg 1972, S. 146, die daran keinen Zweifel bestehen lassen, dass es sich hier um Günter Grass handelt. Allerdings flicht Chotjewitz auch hier Verunsicherungen ein, die einer eindeutigen Identifikation im Wege stehen. Im Falle des ortsansässigen Dichters zerstört er den chronologischen Verlauf der Ereignisse und macht den bekannten Dichter fast zum Erfinder der Bezeichnung des Bärenauges. Rottenkopf beschreibt, wie in der Schule der Lehrer für Heimatkunde zur näheren Bestimmung Berlins "ein Gedicht des bekannten ortsansässigen Dichters" verlas, das sich im Lesebuch für die dritte Klasse befand. Kaum möglich, dass Grass zu diesem Zeitpunkt schon zu Rottenkopfs/Chotjewitz' Schullektüre gehört hätte.

Dichter“ in *Die Insel* offenbar zum Establishment gerechnet wird, gegen das Rottenkopf sich gerade auflehnt.

Ausgehend von diesem Gefühl existentieller Unzufriedenheit, wird deutlich, wie Rottenkopf sich unter Standesgenossen (IN 141ff.) - zur Zeit der ersten Bundestagswahl 1953, an der er als Wahlhelfer beteiligt war -, in der bundesrepublikanischen Alltagswirklichkeit und in intellektuellen Kreisen als Außenseiter erfährt. Diese seine Existenz im Abseits, unterstrichen durch die vielen Beschreibungen der Gammlerkultur in der Peripherie der Wirtschaftswundernation,²⁴ teilt er mit dem Großteil der im Buch auftretenden Gestalten, darunter vor allem seinen Gesinnungsgenossen und Mitkämpfern Nagel und Tunfisch. Mit diesen beiden ist er durch das gegen die Wirklichkeit gerichtete Gefühl, eine “Feindseligkeit gegenüber der bestehenden Gesellschaft” (IN 67), vereint. Es ist diese Feindschaft, die Rottenkopf und Tunfisch zu ihrem Protest gegen die Gesellschaft anstiftet (IN 65ff.), und die die von Nagel gleichsam ideologisch unterstützten “Anschläge Rottenkopfs auf das Gemeinwesen” (IN 91) und Rottenkopfs Kritik am bestehenden politischen System (IN 79) verständlich macht. Trotz dieses anfangs sehr nahen Verhältnisses zwischen den drei Oppositionellen entfernt sich Rottenkopf im Laufe der Geschichte doch auch immer weiter von den pragmatisch ausgerichteten beziehungsweise idealistischen Positionen seiner beiden Freunde, was ihn nun völlig zur gesellschaftlichen “Ausnahme” (IN 143) macht. Tunfisch, früher noch “einer der regsamsten, erzählfreudigsten, einfallsreichsten Hippies” (IN 107) wird im Laufe der Geschichte zu einem “Revoluzzer”, der sich mit den “Kräften des Establishments” arrangiert (IN 184) und letztendlich daran zugrunde geht. Rottenkopf versteht ihn nicht (IN 186); er stellt nur trocken fest: “ein Kämpfer weniger” (IN 90). Und auch Nagel und Rottenkopf verstehen sich später nicht mehr (IN 327); Rottenkopf kann sich über Nagel nur noch ärgern, so fällt ihm auf (IN 320f.). Man könnte Nagel, Rottenkopf und Tunfisch als drei Möglichkeiten einer oppositionellen Haltung gegenüber der Gesellschaft interpretieren: Tunfisch, der im Grunde seinen Protest aufgibt, Nagel, der in idealistischen, sogar utopischen Vorstellungen aufgeht (IN 313) und nicht mehr für aktiven Protest zu gewinnen ist, und Rottenkopf, der einen ganz persönlichen Weg wählt zwischen JA und NEIN (IN 79).

Einerseits setzt Rottenkopf mit dieser “Eigenart seiner antibürgerlichen Verhaltensweisen” (IN 311) die mit Tunfisch angefangenen, noch “psychologisch

²⁴ Chotjewitz weist übrigens selbst auf diese beim Leser wahrscheinlich einseitig wirkende vordergründige Beleuchtung peripherer Gesellschaftsbereiche hin (IN 364f.).

motiviert[e]n“ (IN 91) Proteste und Anschläge fort, die sich im Laufe der Zeit zu objektivierten “kollektiven Modellen“ (IN 91) entwickeln, die die von Rottenkopf gegründete “Zentralstelle für subversive öffentliche Initiativen“ (IN 166) unterstützt. Andererseits aber bietet sich ihm der Weg der Literatur, und er fühlt sich gezwungen, wie noch zu zeigen sein wird, Bücher über Deutschland in Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu schreiben (IN 328). Die Art und Weise, wie er sich dieser Aufgabe widmet, auf die im folgenden eingegangen wird, lässt Rottenkopf – in Giesens Terminologie kurz zusammengefasst – als den Intellektuellen im gesellschaftlichen Abseits erscheinen, der die Realität der Wirtschaftswundernation mit der Alternative der Holocaustnation konfrontiert. *Die Insel* gibt dafür ein literarisches Zeugnis ab.

Die Wirtschaftswundernation auf dem Bärenauge; Hunde in Westberlin

“Warum soll nicht gesagt werden, was geschieht?“ (IN 205) Dies fragt der Erzähler sich und seine Leser im Titel eines Kapitels, das wie die Erläuterung einiger anderer Stellen im Roman erscheint, in denen es heißt, Rottenkopf wolle sein Leben ändern (IN 123ff.), keine Lügen mehr erzählen (IN 130) und die Literatur vollständig aufgeben (IN 328), während der Leser die Verantwortung für die Buchproduktion zu übernehmen habe (IN 205). Der Erzähler scheint sich von diesem Prinzip - zu sagen, was geschieht - in seinen Beschreibungen der bundesrepublikanischen Alltagswirklichkeit leiten zu lassen. Einige Kritiker heben diesen Grundzug des Romans hervor, manche lobend, andere eher abwertend, als handle es sich um den Ausdruck schriftstellerischer Inkompetenz.²⁵ Wolfgang Maier etwa spricht in seiner Rezension von einem “trocken notierenden Tatsächlichkeitsstil“, und er sieht in *Die Insel* einen Roman, “der die greifbare und belegbare Umgebung strikt einzufangen versucht.“²⁶ Günter Zehm hingegen schließt auf das “Prinzip des totalen Zufalls und der totalen Belanglosigkeit“,²⁷ während seinerseits Peter Bichsel glaubt feststellen zu können, dass Chotjewitz sich nicht weiter von Tatsachen und der Wahrheit habe entfernen können: “Was er auch beschreibt, er lügt erfrischend drauflos.“²⁸

Als wichtig erscheint meines Erachtens in Bezug auf Chotjewitz' Realitätsbeschreibungen allerdings die Feststellung, dass - entgegen der Ansicht

²⁵ Vgl. Zehm 1968.

²⁶ Maier 1968.

²⁷ Zehm 1968.

²⁸ Bichsel 1969.

mancher Rezensenten – diese Darstellungen eines gewissen kritischen, seriösen Untertons keineswegs entbehren. Es ist leicht ersichtlich, dass nicht nur Komik und spielerische Parodie, „Leerlauf“²⁹ und Leichtigkeit das Buch kennzeichnen, sondern dass in *Die Insel* vor allem auch der Ernst, von dem Peter Bichsel spricht,³⁰ zur Einschätzung bundesrepublikanischer Realität beiträgt. Obwohl Chotjewitz selber scheinbar resigniert feststellt, dass Literatur wohl immer beliebig bleiben werde (IN 25), unterlässt er es keineswegs, seine Darstellungen mit dem Mantel dieses Ernstes zu bedecken.³¹ Ihm geht es dabei offenbar darum, einen von ihm in der Gesellschaft erfahrenen Kontrast literarisch festzuhalten. Dazu vermischt er kaleidoskopartig den im Aufschwung begriffenen, vorwärts gewandten Lebensstil der nivellierten Mittelstandsgesellschaft mit den grauen, elenden Seiten gesellschaftlicher Wirklichkeit, die ihm seine Erinnerungen und der Alltag eröffnen. Die Kontrastwirkung, die sich diesen zerstreuten, nur scheinbar beliebigen Realitätspartikelchen entnehmen lässt, wird am Ende des Buches, wenn in einem längeren Abschnitt explizit von Deutschland die Rede ist, nochmals deutlich vorgeführt (IN 351ff.).

Zunächst soll aber der Kontrast selbst, das heißt das Bild der Alltagswirklichkeit auf dem Bärenauge, das in *Die Insel* entsteht, aus dem Romanenlabyrinth Chotjewitz' herauskristallisiert werden. In den rückläufig erzählten Erinnerungen Rottenkopfs ziehen in Verbindung mit persönlichen Erfahrungen Rottenkopfs zentrale Elemente bundesdeutscher und Berliner Nachkriegsgeschichte vorbei. Zu nennen wären das Leben der Deutschen im Mittelpunkt des Kalten Krieges, welchem sich die politische Situation Westdeutschlands weitestgehend anpasste, die Aufbauarbeit, die das Land beschäftigte, das Kriegsheimkehrerproblem und die Frage nach der Schuld so vieler Kriegstote, die Berliner Blockade und die Währungsreform, die tatsächliche Teilung des Landes, das schnelle Einfrieren der öffentlichen politischen Diskussion, der Bau der Berliner Mauer und später das Auftreten der „nichtparlamentarischen Opposition“ (IN 94) und die Wiederaufrüstung sowie die wachsende atomare Gefahr. Diese Liste kennzeichnender Elemente deutscher Geschichte lässt sich mit den weiteren Alltagsdarstellungen im Roman leicht um einige Punkte ergänzen. In Kapiteln mit wiederkehrenden Überschriften wie „Wie es ist auf dem Bärenauge“,

²⁹ Karasek 1968.

³⁰ Vgl. Bichsel 1969. Bichsel gefallen jene Stellen des Romans am besten, wo Chotjewitz „ernst“ wird, das heißt: vom Lesepublikum verstanden werden möchte.

³¹ Vgl. dazu auch S. 79 des Romans. Da sieht sich Rottenkopf als die möglicherweise einzige Figur, die überhaupt „ernst“ nimmt.

“Ein Urlaub auf dem Bärenauge” oder “Ein Tag wie ein Tag auf dem Bärenauge” entwirft Chotjewitz mit Schlagzeilen und Zeitungsausschnitten, in ironischen Kommentaren und Augenzeugenberichten, über Lieder und zitierte Buchfragmente ein Bild der Berliner Gesellschaft, das gekennzeichnet wird durch Geschichtsvergessenheit, Intoleranz, Korruption, Opportunismus und tiefes, persönliches Elend. Am besten gelungen sind in dieser Hinsicht wohl jene Passagen, in denen Chotjewitz/Rottenkopf uns das individuelle Schicksal einiger weniger Personen vorführt, die in der harten Realität der Wirtschaftswundernation zugrunde gehen. Zu nennen ist da die “Geschichte der funktionslosen Stefanie” (IN 23). Sie sucht, aber findet nicht die Erfüllung ihres Wunsches “nach einer fortgesetzten, aus einer Vielzahl persönlicher Beziehungen bestehenden Gemeinschaft.” (IN 23) Stattdessen trifft sie auf “Vereinsmeierei”, Opportunismus und sonst nur Belanglosigkeit in menschlichen Kontakten. Sie vereinsamt und versucht sich später das Leben zu nehmen. Chotjewitz erzählt weiter die Geschichte Karl Engels, eines Höhlenmenschen auf dem Bärenauge, der dreieinhalb Jahre in einem Erdloch wohnt, bevor er entdeckt wird. Sofort danach, so schließt Chotjewitz, ist für ihn kein Platz mehr auf dem Bärenauge: “Die Kriminalpolizei fragt er: Warum laßt Ihr mich nicht zufrieden, ich habe doch nichts getan! Strafrechtlich, so wurde ermittelt, liegt gegen Engel nichts vor. Von den Anwohnern wurde seine Rückkehr in das Erdloch jedoch bereits als unzumutbare Belästigung abgelehnt.” (IN 43) Und Chotjewitz stellt eine derart intolerante Einstellung gegenüber abweichenden Elementen in der Gemeinschaft zusammenlebender Wirtschaftswunderdeutschen auch in anderen Bereichen der Gesellschaft fest, wie zum Beispiel den städtischen Pflegeheimen, dessen arbeitsunwillige Pfleglinge entfernt werden müssen, so heißt es, “um eine Belästigung der Bevölkerung auszuschließen” (IN 43). Indizien für persönliches Elend, das mit der Wirtschaftswundermentalität kontrastiert, bieten zudem die wie Polizeiberichte verfassten Aufzeichnungen verschiedener Bluttaten in Berlin - es ist unter anderem die Rede von dem Mord an einem achtjährigen Jungen, den der sechzehnjährige Werner Goldberg ohne jedes Motiv verübt habe (IN 226) - und andere tragische Vorfälle, wie die Geschichte der Studentin Dorothea Damm, die ein Kind zur Welt bringt, dann aber nach vier Tagen ohne Baby heimlich verschwindet (IN 317).

Das diesen Einzelschicksalen zugrunde liegende Selbstbewusstsein der Bewohner Berlins weiter beschreibend, stellt Chotjewitz fest, dass Geld und Macht die Gesellschaft regieren, das die Sucht nach Arbeit und Geld (IN 191), einem Fernseher (vgl. IN 65, 206) oder einem Auto (IN 25: “Das Automobil [...] wird zum

Objekt der Identifizierung [...]“) der deutschen Bevölkerung wichtiger erscheint als irgendwelche Reflexion über die eigene Vergangenheit, über das politische und gesellschaftliche Bewusstsein der Deutschen oder ihre Verantwortung anderer Menschen gegenüber. Und er beschreibt anhand eines konkreten Beispiels die weitverbreitete Praxis in der ersten Nachkriegszeit, zuvor entlassene Nationalsozialisten aus Mangel an Arbeitskräften wieder in den Arbeitsprozess aufzunehmen, ohne dass noch jemals nach deren Vergangenheit gefragt wurde (IN 210). Leicht vergesslich zeigen sich die Bewohner auf dem Bärenauge auch hinsichtlich der eigenen Verantwortung für die katastrophalen Kriegereignisse. Dazu schreibt Chotjewitz: “Eine große Katastrophe war über die Insel hereingebrochen und viele ihrer Bewohner hatten zahllose Menschen getötet.” (IN 339) Aber: “Sie wollten nichts genau wissen” und “kamen mehr und mehr in die Rolle der unschuldigen Opfer und fast jeder forderte, sie nun endlich in Ruhe zu lassen. So lebten sie in Ruhe und Ansehen und wurden in Ruhe gelassen.” (IN 339). Für sie entwirft Chotjewitz das Bild Westberliner Hunde, für die er keinerlei Respekt aufbringen kann: “Wenn hier von Hunden die Rede sein sollte, so bedeutet das weit mehr, als von Hunden zu reden. Die Hunde auf dem Bärenauge jedenfalls waren damals ein erhebliches Symptom für eine gewisse krankhafte Geistesverfassung.” (IN 340)

“Diese wenigen Hinweise“, mit denen Chotjewitz seinen Lesern “einen kurzen Einblick in die Geistesverfassung der Bewohner auf dem Bärenauge” (IN 340) gewährt, lassen vermuten, dass die Wirtschaftswunderdeutschen lieber jeden Sonntag einen Fußballmatch spielen oder sich einen ansehen (IN 126ff., 274), eher einen Urlaub auf dem Bärenauge machen, der ihnen den im Reiseprogramm aufgenommenen Blick in den Osten eröffnet (IN 12, 64, 125, 173, 205, 279, 364), oder lieber den jeweiligen Staatsbesucher bejubeln, wenn dieser sich an der Berliner Mauer politisch korrekt benimmt (IN 227f.), als dass sie sich ihrer wahren Lage bewusst zu werden wagen, die, so Chotjewitz, einem illusorischen Schein gleichkommt. Solange dieses Bewusstsein nicht einsetzt, bleibt Berlin für Rottenkopf/Chotjewitz ein “Ort der Illusionen” (IN 31), eine “Phantasielandschaft” (IN 48), deren Politik nur “einen Schimmer von Rechtmäßigkeit und Vernünftigkeit” (IN 79) produziert, während ihre Bewohner wie die Bundesdeutschen insgesamt mit einem “prähistorischen Bewußtsein” ausgezeichnet sind, das am besten dazu geeignet zu sein scheint, die Frage der Menschlichkeit abzuwehren (IN 171f.; vgl. auch 341ff.). Und dies schon vom ersten Anfang an, so stellt der Erzähler fest, wenn er in Bezug auf die ersten Jahre, die seit der Gründung der Bundesrepublik

vergangen sind, hervorhebt: "Die Lüge von den gleichen Startbedingungen in der neuen Demokratie war gleich deutlich." (IN 183)

Dass Rottenkopf mehr ist als ein unbeteiligter Betrachter dieser gesellschaftlichen Verhältnisse zeigt sich nicht zuletzt in seiner Überzeugung, dass er eine eindeutige Aufgabe als Schriftsteller hat, welcher er nicht ausweichen kann, solange sich die Mentalität der Deutschen nicht verändert, die weitverbreitete Geschichtsvergessenheit der Bevölkerung nicht im Bewusstsein der Menschen selbst bekämpft wird, ein neues Bewusstsein der Wirtschaftswunderdeutschen nicht auch für die alltägliche Praxis menschlichen Zusammenlebens Folgen hat, kurz und gut, solange der Kontrast zwischen dem von der Politik unterstützten bundesbürgerlichen Lebensstil und dem tatsächlichen Elend in der Gesellschaft nicht aufgehoben wird. Diese Überzeugung formuliert Rottenkopf in einem Gespräch mit Nagel und verpackt sie als die Hoffnung auf eine Zeit, in der die Literatur, die er schreibt, nicht mehr nötig sein wird: "Keine Bücher über Deutschlands Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft mehr schreiben müssen [...], überhaupt das Schreiben ganz aufgeben können." (IN 328) Und etwas weiter fügt Nagel hinzu: "Keine privaten Konflikte mehr beschreiben, die Literatur um ihrer selbst willen machen oder aus Spaß am Machen machen, oder am besten ganz aufgeben" (IN 328). Die Zeit aber ist offensichtlich noch nicht reif für die Verwirklichung solcher Wunschträume, denn Rottenkopf/Chotjewitz gibt das Schreiben nicht auf, 'muss' weiterhin Bücher verfassen, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Deutschlands zentral stehen, und zwar in der offensichtlichen Hoffnung, eine Veränderung bewirken zu können, die es ihm ermöglichen könnte, auf die Literatur zu verzichten. Bis dahin ist er der intellektuelle Außenseiter, der in Opposition gegen die Mittelstandsgesellschaft die Realität des bundesrepublikanischen Alltags beschreibt und die Kriegs- und Nachkriegszeit ins Gedächtnis ruft mit dem Ziel, sie "für die Erinnerung festzuhalten." (IN 205)

Darin liegt Rottenkopfs Aufgabe, die, wie gesagt, durchaus der von Giesen aufgestellten Unterscheidung zwischen der Wirtschaftswundernation und der Holocaustnation entspricht. Rottenkopf ist gar kein schlechter Repräsentant der letzten. Er fängt die Schreiarbeit an dem Roman erst an, nachdem er sich die Frage gestellt hat, wie er überhaupt fertig werden soll mit der Welt und dem Leben, die er beide nicht versteht, und die ihm ein Gefühl der Einsamkeit geben (IN 41). Paul McCartney, der imstande sei "durch die Liebe die ganze Menschheit [zu] bessern" (IN 41), erscheint als Vorbild bei der Beantwortung dieser Frage. Rottenkopfs Verbesserungsstreben bezieht sich auf Deutschland und dessen Bevölkerung, die, so

heißt es am Ende des Romans in einem zentralen, vielbedeutenden (Bruch)Satz, das "Recht" habe "kein Hund zu sein in Deutschland" (IN 353). Es geht Rottenkopf und Chotjewitz mit anderen Worten um eine Mentalitätsveränderung der Deutschen und um eine alternative Identität, für die sie ihren Ernst gezielt anwenden.

Die Holocaustnation: Erinnerungen Rottenkopfs und andere Erzählungen

Rottenkopfs Ernst, sein Wunsch, verstanden zu werden, zeigt sich nicht zuletzt in seinen Rückerinnerungen, in denen er ein Bild der Kriegs- und Nachkriegszeit entstehen lässt, das sich den Lesern einprägt und sie dessen bewusst machen soll, dass sie sich wie 'Hunde in Deutschland' benehmen. Es geht dabei um den Kontrast zwischen verantwortungsvollem Erinnern und dem bequemen, zukunfts-gewandten Vergessen, der das Selbstbewusstsein der Wirtschaftswunderdeutschen maßgeblich mitbestimmt und auf den auch die Einstellungen der Hauptpersonen zur jüngsten Geschichte in *Die Insel* hinweisen: Nagel erstarrt in einer festgefahrenen Position, die keine Diskussion mehr zulässt – in einer Auseinandersetzung mit Rottenkopf über das Verhältnis zwischen den Generationen beschränkt er seine Antworten und Bemerkungen auf den Satz: "Die Opas sind an allem schuld." (IN 269f.), womit er darüber hinaus die Eigenverantwortung jüngerer Generationen der Vergangenheit gegenüber zu bagatellisieren scheint. Und Tunfisch entwickelt sich zu einer Gestalt, die die Bedeutung deutscher Geschichte für die heutige und zukünftige Gesellschaft allmählich vergisst (vgl. IN 186).

Nicht so Rottenkopf, der, mit der jüngsten Vergangenheit konfrontiert, weder in einer die junge Generation entlastenden Position beharrt, noch sich einer bequemen und allgemein verbreiteten Vergessenheit hingibt. Denn es sind sein Ernst, die "eigenartige Beschaffenheit" (IN 129) seines Gedächtnisses und die Überzeugung, eine literarische Aufgabe zu erfüllen zu haben, die ihn dazu bringen, seine Erinnerungen aufzuschreiben. Zwar verfolgt er damit auch ein ganz persönliches Ziel, nämlich die sich in seinem Gedächtnis in deutlichen Konturen festgesetzten Ereignisse der Vergangenheit über Erinnerungen und Erinnerungen an Erinnerungen allmählich zu verwischen und schließlich aus seinem Bewusstsein zu entfernen (vgl. IN 129f.), der Weg zu diesem Zustand weitgehender Vergesslichkeit ist aber ein anderer als der, den Tunfisch einschlägt. Denn Rottenkopf zieht sich nicht in eine von der Wirklichkeit abgeschlossene, lethargische Geistesverfassung zurück, sondern er wählt für sich gerade diesen aktiveren Weg der Niederschrift und

Verbreitung persönlicher Erfahrungen und Erinnerungen, in denen er genauso wenig unbeteiligter Beobachter ist wie in seinen Beschreibungen bundesdeutscher Wirtschaftswunderwirklichkeit. Und auch hierin unterscheidet sich Rottenkopfs Wahl von Tunfisch' absonderter Haltung: Seine niedergeschriebenen Erinnerungen - wenn sie ihn auch selbst möglicherweise dem Ziel des totalen Vergessens näherbringen – bedeuten den Lesern durch den bloßen Akt der Niederschrift und der Veröffentlichung eine kontinuierliche Konfrontation mit der deutschen Vergangenheit; auf diese Weise wirken sie der in der Bundesrepublik weitverbreiteten Geschichtsvergessenheit, die Rottenkopf bei Tunfisch feststellt, gerade entgegen.³²

Zusammengefügt sind diese Erinnerungen Rottenkopfs in jenen Kapiteln, die den Titel "Im Herbst vorigen Jahres. Roman" tragen. In dem ersten Bruchstück dieses Romans führt der Ich-Erzähler die persönlichen Beschreibungen Rottenkopfs als eine "neue Art von Literatur" vor:

Er wollte ein Buch ganz aus der Erinnerung und eigenen Anschauung heraus schreiben. Er wollte noch einmal das bekannte Spiel durchspielen: was habe ich im Herbst vorigen Jahres gemacht. Ein Blick in die damaligen Zeitungen, Briefe, die er empfangen hatte, Notizbücher, hätte die Erinnerung erleichtert. Aber nein, das sollte ausgeschlossen bleiben - wenn schon Dichter, dann richtig (IN 15f.).

Rottenkopf widmet sich seiner Aufgabe, Bücher über Deutschland zu schreiben, mit einer gewissen Resignation - "wenn schon Dichter" -, weiß sich dennoch für sie zu motivieren, indem er ein richtiger Dichter zu sein versucht, der "das bekannte Spiel" den originellen Spielregeln einer von ihm selbst erfundenen, neuen Literatur anpasst. Eine dieser Regeln bestimmt die rückläufige Darstellung des zeitlichen Ablaufs der zu beschreibenden Ereignisse (IN 149), eine Regel, die von Rottenkopf/Chotjewitz in diesen Rückerinnerungen konsequent befolgt wird. Auf diese Weise entsteht ein Roman, der das Leben Rottenkopfs zwischen dem Moment der Niederschrift dieser Aufzeichnungen und der Geburt Rottenkopfs schildert, und der dadurch paradox wirkende Sätze enthalten kann wie "So wird es einige der vorangegangenen Jahre bleiben." (IN 133) oder "In den vorangegangenen Herbstern werden die Ortsnamen Grebenstein, Schachten, Hofgeisnar, Calden, Meimbressen eine Rolle spielen. Das begann 1955 und bleibt bis 1946 so." (IN 149) Neben autobiographischen Erinnerungen ruft der Roman, der, so Rottenkopf, seine große Achtung vor der

³² Vgl. dazu auch die maßgebende Untersuchung zum "Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945" von Aleida Assmann und Ute Frevert, die genau um Erinnern, um „Geschichtsvergessenheit“ und „Geschichtsversessenheit“ kreist (Assmann/Frevert 1999).

Geschichte ausdrückt (vgl. IN 69), jene Elemente deutscher Vergangenheit ins Gedächtnis, mit denen gegenüber der Wirtschaftswundernation ein alternatives bundesrepublikanisches Selbstbewusstsein als das Resultat einer eingehenden Beschäftigung mit der Holocaustnation zu bestimmen wäre.

Rottenkopf unterscheidet dabei zwischen "dunklen" (vgl. IN 198, 275, 310, 322, 334 das heißt undeutlichen, und "hellen" (vgl. 198, 315), also sehr klaren Erinnerungen. Der Umschlagpunkt zwischen ihnen wird von ihm ganz genau bestimmt: "Im Herbst vorigen Jahres setzte die Erinnerung schlagartig ein. Was bis dahin geschah und bisher nicht beschrieben worden ist, ist deshalb weniger klar." (IN 198) Und – ein roter Faden im Buch – dieser Anfang der Erinnerung und damit auch der Reflexion über das eigene Leben und die gesellschaftliche und politische Lage Deutschlands wird unmittelbar mit dem Genitalbereich verbunden, denn Rottenkopf fügt hinzu: "Sagen wir, das Onanieren begann." (IN 198)³³

Die Ereignisse aus seinem Leben während der darauffolgenden Nachkriegszeit, an die sich Rottenkopf erinnert, interessieren ihn nur mäßig und scheinen ihm kaum der Mühe der Niederschrift wert zu sein, da sie nur die Nutzlosigkeit seiner Existenz illustrieren würden (vgl. vor allem IN 80, 106, 115). Erst, wenn die Nacherzählung seines persönlichen Lebensweges zu Beschreibungen der deutschen Gesellschaft Anlaß gibt, zu der der frühere Rottenkopf offenbar kritisch Stellung bezogen hat, seufzt Rottenkopf: "Endlich etwas zu erzählen." (IN 118) Seine Vorliebe für das Nacherzählen jener Periode seines Lebens, die sich mit der deutschen Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsgeschichte deckt, ist unverkennbar. Die in dieser Periode hauptsächlich als "dunkel" bezeichneten Erinnerungen Rottenkopfs, der erst ein Jahr nach Hitlers Machtergreifen geboren wird, bestehen zu einem Großteil aus solchen Ereignissen, die das Kind Rottenkopf zutiefst beeindruckt haben und aus dem Grund als Kindheitserinnerung in dessen Gedächtnis fest verankert sind. Der Rottenkopf der sechziger Jahre rekonstruiert und kommentiert sie.

Zur Sprache kommt in den Rückerinnerungen der "dunklen" Periode, hier chronologisch in der Zeit vorgehend, zunächst die Vorkriegszeit, über die Rottenkopf nochmals hervorheben möchte, dass er nur "wenige Erinnerungen", eher "Empfindungen" hat (IN 271), die er mit Vermutungen und Erwartungen (vgl. IN

³³ An anderer Stelle wurde schon das, wonach jeder in seinem Leben auf der Suche sei, und das auch das Ziel von Rottenkopfs Reise ist, als „Deutschland“, aber auch als „Möse“ (IN 78) bezeichnet, und der klare Blick, die helle Einsicht in "den großen Geschichtsprozeß" (IN 308ff.), in dem das Bärenauge Berlin verwickelt ist, wird, wie später noch ausführlich zu zeigen sein wird, mit dem Entfernen der Schambehaarung verglichen.

310) zusammenschreibt. Resultat sind Abschnitte über die deutsche Gesellschaft unter Hitler, den Antisemitismus, den Gehorsam und den bevorstehenden Krieg, entstanden aufgrund in die Erinnerung und das Bewusstsein Rottenkopfs hereinbrechender Erfahrungen und Erlebnisse seiner Jugend.

Rottenkopfs Vater wartet 1939 in einer Kaserne darauf, abtransportiert zu werden, und macht seiner Frau, Rottenkopfs Mutter, Vorwürfe wegen einiger teurerer Geschenke - vor allem eines mehrarmigen Leuchters -, die sie während seiner Abwesenheit von einer Nachbarin angenommen hat. "Die Frau war gekommen, um sich zu verabschieden und hatte die Gegenstände mitgebracht. Sie und ihr Mann waren Juden. Sie wußten noch nicht, wohin man sie bringen würde." (IN 276f.) Später, während des Krieges, verlässt Rottenkopf regelmäßig Berlin, das von Luftangriffen heimgesucht wird, und lernt aus nächster Nähe die Brutalität eines SA-Mannes kennen, der in der Rolle eines Ziehvaters seinen Nachbarn manchmal bei der Erziehung ihres Sohnes mit einem Lederriemen aushilft (vgl. IN 270f.). Für das Jahr 1942 ragt vor allem Rottenkopfs Erinnerung an elegische Sonntagnachmittage hervor, die sich durch Siegesgewissheit, nur seltene Luftangriffe und die unmögliche Vorstellung kennzeichnen, Väter, Ehemänner, Brüder und Söhne könnten an irgendwelchen weit entfernten Fronten gestorben sein (vgl. IN 251f.). Der spätere Rottenkopf kann es aber in seinem Kommentar nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass trotz dieser Distanz der Berliner Bevölkerung zum wirklichen Kriegsgeschehen der Krieg auch für die Berliner nicht ohne Folgen sein konnte. Er spricht von einem "Krieg im Innern", der zugleich alles Leben herabsetzte und die Möglichkeit, den Krieg dennoch verlieren zu werden oder bereits verloren zu haben, wenn auch auf eine irreell anmutende, friedliche Weise, sogar vorstellbar machen konnte (vgl. IN 252). Dann rücken aber auch schon die realen Schrecknisse des Krieges näher, und es ist in Bezug auf das nächste Jahr die Rede von schweren Luftangriffen, die Rottenkopfs Familie zum Verlassen Berlins zwingen; die Mutter und ihre Söhne finden bei einem Tierarzt in Prenzlau Unterkunft, der russische Kriegsgefangene für sich arbeiten lässt (vgl. IN 235ff.). Der nun zehnjährige Rottenkopf ist über die sehr schlechte körperliche Verfassung dieser Männer erschrocken und macht sich – soweit er als Kind das Ausmaß ihres Elends erfassen kann – Sorgen um ihr Wohlbefinden.

Durch diese Konfrontation mit den ausgemergelten Russen, aber auch durch die Luftangriffe, den gezwungenen Umzug und die lange Reihe verschiedener Ziehväter werden der Krieg und dessen Folgen zu einem wachsenden Bestandteil im jungen Leben Rottenkopfs, was sich etwa darin zeigt, dass die Kriegsentwicklungen

zu den wichtigen Gesprächsthemen der Kriegsjugend gehören. Rottenkopf erinnert sich für diesen Herbst 1944 an das die damalige Aktualität widerspiegelnde Thema der "Waffenstillstands- und Friedensbedingungen" (IN 226), zu dem die Überzeugung des Schwagers des Tierarztes einen bemerkenswerten Kontrast bildet, denn dieser Heimatdichter und Oberlehrer glaubt noch fest an den Endsieg (vgl. IN 224ff.). In der nächsten (in der Geschichte: vorigen) Erinnerung Rottenkopfs ist der Krieg vorbei, und Rottenkopfs Vater kehrt, von seinem Sohn nicht erkannt, zu seiner Familie zurück (vgl. IN 209ff.). Da ihr Haus in Berlin zerstört ist, versuchen sie in Hessen auf dem Lande die knappen Zeiten zu überstehen (vgl. IN 198f.). In diesem Moment setzt Rottenkopfs Erinnerung ein, und er beschreibt, wie das Hauptproblem dieser unmittelbaren Nachkriegszeit die Nahrungsmittelversorgung darstellt, die jeden möglichen Gedanken über die Zukunft des Landes als unnütze Zeitverschwendung erscheinen lässt (vgl. IN 193). Erst allmählich bessert sich die Lage, und nun kann Rottenkopf es sich leisten, sich mit Ideen zu beschäftigen und die materiellen Bedürfnisse zu vernachlässigen (IN 164). Dabei mischt sich zunehmend Kritik hinein an dem Weg, den der dem wirtschaftlichen Aufschwung völlig ergebenen Staat einschlägt.

Diese Haltung Rottenkopfs nun gegenüber der Einstellung der Wirtschaftswunderdeutschen, so wie sie weiter oben bereits kommentiert wurde, steht in einem engen Zusammenhang zu den seine Kindheit formenden Ereignissen, von denen er rückertinnernd ein Bild entstehen lässt. Sie bilden gleichsam die Basis, auf der Rottenkopfs aktivistische Wirtschaftswunderkritik entstehen kann. Mit der gesellschaftlich verankerten Intoleranz etwa, die er den Bundesdeutschen vorwirft, wird Rottenkopf auch in seiner Kindheit konfrontiert: am Anfang der Kriegszeit zeigt sie sich in dem Verhalten seines Vaters den jüdischen Nachbarn gegenüber (vgl. IN 276f.), später sind Rottenkopf und seine Familie selbst Opfer einer solchen intoleranten, opportunistischen Haltung dem 'Anderen' oder 'Fremden' gegenüber, wenn sie versuchen, in der Nähe von Kassel Fuß zu fassen (vgl. IN 198f., 212).

Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen den die Wirtschaftswundernation kennzeichnenden Problemen und den direkten Kriegsfolgen lässt sich den Alltagsbeschreibungen Rottenkopfs entnehmen, die kurze Geschichten durchziehen, in denen persönliches Elend den Hauptakzent bildet. Die Nähe der Kriegsperiode ist darin leicht spürbar, etwa in der plötzlichen Konfrontation seines Vaters mit dem jüdischen Nachbarn, der den Krieg überlebt hat, vor ihrem zerstörten Wohnblock in Berlin (vgl. IN 210f.). Deutlicher noch wirkt die Geschichte der Familie Orbeck, insbesondere der Tochter Stefanie, die wie so viele andere nach Berlin gekommen

war, "um ihre wahrscheinlich unbewußten Reaktionen auf Geschichte und bestehende Verhältnisse auszuleben." (IN 21) Denn, so lässt Chotjewitz Bettina in diesem ersten Scheherazade-Kapitel mit einem deutlichen ironischen Unterton sagen: "Mehr als an anderen Orten der Welt, war auf unserer glücklichen Insel noch der Verlauf geschichtlicher Entwicklungen sichtbar." (IN 21) Glücklich ist Stefanie keineswegs. Sie macht sich wie Rottenkopf auf die Suche nach einer möglichen Sinngebung in einer in Einzelteile zerfallenen Gesellschaft (vgl. IN 16, 23, 41), wie er findet sie keine Einheit, keine "Kollektive" (IN 23), und sie vereinsamt zusehends. Zwar erfährt sie ein gewisses Gefühl der Nähe, der Freundschaft in ihrem Kontakt zu diesem anderen Außenseiter, Rottenkopf (vgl. IN 187f.), aber es kann sie nicht davon abhalten, einen Selbstmordversuch zu unternehmen: Sie sitzt in ihrer abgedichteten und verdunkelten Küche und lässt Gas aus dem Küchenherd strömen. Ein Lichtfleck stört und beunruhigt sie, denn durch die undichte Stelle, die diesen Fleck verursacht, strömt Gas weg. Ihre Beunruhigung rührt aber nicht nur vom wegströmenden Gas her. Denn: "Sie wußte genau, warum das Licht sie beunruhigte, denn es hatte sie gleich erinnert. Es gehörte eigentlich nicht hierher, sondern zu einer Geschichte, die 1938 beginnt." (IN 245) Und erzählt wird, wie die Familie des jüdischen Kaufmannes Orbeck während des Krieges in ihrer völlig verdunkelten Wohnung hat überleben können, indem die Mutter regelmäßig einen Teil ihrer Schmucksachen einem dieses Geheimnis nach eigenen opportunistischen Bestimmungen hütenden SA-Mann übergab. Für Stefanie war die einzige Verbindung mit dem Tageslicht, mit der Außenwelt ein mit dem Tag durch das Zimmer wandernder Lichtstrahl: "Mehr als drei Jahre lang eröffnete der Lichtstrahl ihrer Phantasie den Weg in jede mögliche Welt." (IN 246) Dann wurde die Familie aus ihrer Lage befreit, was, zusammen mit der Untertauchperiode als eine durchaus traumatische Erfahrung beschrieben wird, die Stefanies weiteres Leben bestimmt hat:

Der Krieg war vorüber. Stefanie brach zusammen. Als sie wieder zu sich kam, saß sie auf einem Küchenstuhl in ihrer verdunkelten Küche, das Gesicht dem Küchenherd zugewandt, aus dem mit leisem Geräusch Gas strömte. [...] Stefanie wurde ohnmächtig und brach abermals zusammen." (IN 247)

Für sie gibt es zwischen Krieg und Nachkriegszeit keine Zäsur.

Wenn man die Jugenderinnerungen Rottenkopfs und dessen Kommentar zu jenen mit der Kriegszeit fest verbundenen persönlichen Schicksalen überblickt, wird leicht ersichtlich, wie Rottenkopf/Chotjewitz das Bild einer Gesellschaft vor Augen schwebt, die nicht, wie es die nur vorwärts drängenden Wirtschaftswunderdeutschen sehen möchten, die alten Verhältnisse nach 1945 hinter

sich lässt, sondern, so Chotjewitz, im Gegenteil fest mit diesem Alten verbunden ist. Probleme der Nachkriegszeit lassen sich oft in gerader Linie auf die Schrecknisse des Krieges zurückführen, was Chotjewitz' Idee einer Kontinuität zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts annehmbar macht. Mit diesem kritischen Bild der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft und seinem Willen, über die Literatur Alternativen erreichbar machen zu können, hat Chotjewitz den Kontrast ausgearbeitet, dessen Pole sich mit Giesen als die Holocaust- und die Wirtschaftswundernation bezeichnen lassen.

Beide Seiten dieses Kontrastes sind von Chotjewitz in einem Abschnitt über Konrad Adenauer gekonnt zusammengebracht (vgl. IN 206ff.). Er legt da Bettina Worte in den Mund, die sich wie einen negativen Nekrolog lesen lassen, mit dem Chotjewitz Bilanz über die Bedeutung des verstorbenen ersten Bundeskanzlers für Deutschland zu ziehen versucht. Adenauer, die Wirtschaftswunderdeutschen und ihre Haltung der Geschichte gegenüber werden durch die Mangel gedreht. Schon aus den ersten Sätzen dieses "Scheherazade"-Kapitels spricht Chotjewitz' Einschätzung Adenauers als eines Politikers, der das Neue aus dem Alten herleitete:

Er war einer aus jener kleinen Gruppe von Männern mit stahlhartem Willen, die ein neues Europa aus den Ruinen des zweiten Weltkrieges schmiedeten auf der Basis des alten Europa, das die Weltkriege verschuldet und nicht vermieden hat. Er personifizierte sehr bemerkenswert die Politik, die den deutschen und westlichen Militarismus als Bedrohung des europäischen und Weltfriedens wieder entstehen ließ (IN 206).

Für Chotjewitz bedeutet die Epoche deutscher Geschichte unter Adenauer die Fortsetzung der zerstörenden Ausgangspunkte und Einrichtungen, die die deutsche Politik der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmte. Dazu zählt er Adenauers konservative "Politik der Stärke" (IN 206), seine "Feindseligkeit gegenüber den Staaten östlich der Elbe" (IN 206), sein "unreflektiertes Verhältnis zur Macht" (IN 206) und den "Drang zur Vermeidung von Analyse und Kritik", der eine "unvernünftige Gesellschafts- und Staatsordnung" (IN 206) zur Folge gehabt habe. Überdies nennt er die Erpressung der Nachbarländer durch militärischen Druck und der Gehorsam Adenauers dem eigenen Pflichtgefühl gegenüber, das keineswegs darin bestanden habe, sich der Regierungsaufgabe auf der Grundlage ideeller politischer Überzeugungen zu widmen; überdies sei Adenauer von wahrhaft demokratischen Formen, Wahrheitsfindung überhaupt und Konfliktlösung weit entfernt gewesen (vgl. IN 206f.). Zusammenfassend lässt Chotjewitz Bettina feststellen:

Er hat die Neuordnung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, die Wiederaufnahme Deutschlands in die Gemeinschaft aller Völker und die Lösung der deutschen Frage zäh bekämpft. [...] Sein Werk war ein Leben gegen die Interessen der Nation und für die Erhaltung des alten, zum Untergang Verurteilten (IN 207).

Chotjewitz spricht von einer "politischen Kontinuität" (IN 207) zwischen dem verhängnisvollen Alten und dem entstandenen Neuen, die das äußerliche Bild eines blühenden und stabilen Landes (vgl. IN 206), das unter Adenauer entstanden sei, ins Gegenteil umschlagen lässt, denn Adenauer habe seinen Nachfolgern in Wahrheit ein Land hinterlassen, "das von Zweifeln, Fragen und Unruhen geplagt wird, die er weitgehend zu ignorieren versuchte." (IN 207) Nach dem Tode Adenauers besteht für Chotjewitz das Problem bundesdeutscher Politik vor allem darin, dass viele dieser Nachfolger in die Spuren des ehemaligen Bundeskanzlers treten und nur schwer vertrieben werden könnten (vgl. IN 206). Er ruft aber trotzdem dazu auf, damit der Weg frei gemacht werden kann "für die eigentlichen Ziele" (IN 130), wie er an anderer Stelle formuliert: "Er [Adenauer] gehörte zu den großen Konservativen, deren nachteiliger Einfluß auf die europäische Entwicklung noch heute beseitigt werden muß." (IN 208) Dieser noch verhältnismäßig allgemein formulierte Aufruf mag Rottenkopfs "Anschläge [...] auf das Gemeinwesen" (IN 91) erklären, mit denen er diesem offenbar Folge leistete.

Später geht Chotjewitz noch einen Schritt weiter, indem er sich in der Autorrolle direkt an seine Leser, bundesrepublikanische Mitbürger und Wirtschaftwunderdeutsche, richtet und mit einigen gezielten Fragen ihr Gewissen zu berühren und aufzurütteln versucht (vgl. IN 355f.). Auch hier tritt der Zusammenhang zwischen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit zutage, Chotjewitz' "politische Kontinuität" des zwanzigsten Jahrhunderts, die er aber auch als Ausdruck des noch immer herrschenden "prähistorischen Bewußtseinszustands" (IN 171, 343) der Menschen auf dem Bärenauge auffasst. Ihnen gilt sein Verbesserungsstreben, und sie meint er, wenn ihm ein alternatives Selbstbewusstsein vor Augen schwebt. Sie muss er demnach fragen:

Ist die deutsche Uhr richtig gestellt? [...] Wie soll das vereinigte Deutschland aussehen, das Sie erstreben? [...] Zuckt es Ihnen in den Beinen[,] wenn Sie einen Marsch hören? [...] Sagt Ihnen das demokratische Regierungssystem zu? [...] Stört die Bundesrepublik das friedliche Zusammenleben der Völker? [...] Würde Ihre Partei auch einen Juden als Mitglied aufnehmen? [...] Lieben Sie Deutschland? (IN 355f.)

Chotjewitz' Ziel ist es offenbar, der von der Politik verführten Bevölkerung (vgl. IN 142f.) zu neuen Einsichten in Politik und Zeitgeschichte zu erziehen, die über das Bewusstsein der eigenen Identität und der Vergangenheit den Weg in ein wahrhaft demokratisches, nicht-militärisches, tolerantes und aufrichtiges Deutschland in Europa freimachen könnte. Aus dem Grund ruft er die Kriegs- und Nachkriegszeit ins Gedächtnis, um sie "für die Erinnerung festzuhalten" (IN 205), und er widmet sich deswegen auch weiterhin seiner Aufgabe zu schreiben (vgl. IN 328). Denn wenn auch sein Idealbild eines Lebens in Deutschland das eines nicht-dichtenden Dichters ist (vgl. IN 255), der zwar persönliche Erlebnisse gestaltet, aber auf Literatur verzichtet (vgl. IN 205), so sieht Rottenkopf/Chotjewitz doch auch ein, dass die Zeit für einen solchen Verzicht noch nicht reif ist und fühlt sich gezwungen, seine Einsichten und Überzeugungen zu vermitteln, sich seinem Publikum mitzuteilen. Für ihn ist und bleibt das Medium dazu die Literatur.

Literatur als Medium

Immer wieder wird in *Die Insel* über Literatur reflektiert, werden Formen und Stile gemischt, erprobt und parodiert und wird die Wirkung und Bedeutung literarischer Werke in der Gesellschaft kommentiert. Zu einem erheblichen Teil hängt der postmoderne Gehalt des Werkes mit diesem Umgang mit literarischen Stilen, Traditionen und Wirkungsmöglichkeiten zusammen; damit lässt sich aber die Funktion des Themas 'Literatur' in *Die Insel* nur halbwegs erklären. Denn mehr noch als bloßes Merkmal postmoderner Texte bildet dieses wiederkehrende Thema im Roman einen wichtigen Bestandteil des ideellen Hintergrundes, nämlich der erstrebten Sensibilisierung des Lesepublikums für eine alternative Identität. Stichwort in dem Zusammenhang ist die Mythen zerstörende Kraft der Literatur, von der Bettina am Anfang ihrer "Scheherazade"-Kapitel spricht, welche sie mit ihren Erzählungen einsetzt, damit Rottenkopf sie nicht berühren würde. Sie sagt: "Du unterliegst meiner Erzähkraft, [...] denn die Mythen werden von den Mythen zerstört werden, [...] die Literatur ist ihr eigener Untergang." (IN 9f. – Hervorhebung im Original) Dass Rottenkopf später selbst mit ähnlichen Ansichten aufwartet, mag kaum überraschen, kommt doch die Auffassung einer sich selbst zerstörenden Literatur seinem Ziel und Idealbild einer Zeit, in der die Notwendigkeit, Bücher zu schreiben, über die Literatur aufgehoben sein wird, wohl sehr nahe.

“Macht Schluß mit den Mythen!” (IN 88) heißt es unmissverständlich in einem Kapitel mit dem Titel “Rottenkopf aber”, in dem vorgeführt wird, wie Rottenkopf, Nagel und Tunfisch sich gegenseitig zeugen. Die anfängliche Ähnlichkeit zwischen den drei Freunden, auf die in dieser Weise hingewiesen wird, wird sofort danach vernichtet, indem Rottenkopf sich von dem “Mythos” (IN 89) Tunfisch distanziert, der, reich geworden, nicht mehr für die aktive Opposition zu gewinnen ist: “ein Kämpfer weniger” (IN 90). Und es ist von noch einem anderen Mythos die Rede, der in Chotjewitz’/Rottenkopfs Beschreibung zerstört wird. Gemeint ist die Symbolfigur des verstorbenen ersten Bundeskanzlers, über den es heißt: “Auf dem Höhepunkt seiner Regierungszeit war er ein Mythos, der seine Anhänger und sein Volk eigener Anstrengen enthob, sie brauchten nur zu ihm zu sehen.” (IN 208) Rottenkopf, der als Neunzehnjähriger noch der Anziehungskraft dieses mythischen Mannes verfällt (IN 142f.), durchschaut später dessen angebliche Schlauheit und opportunistische Einstellung (vgl. IN 142f. und 205ff.) und versucht in seinem Roman das Bild Adenauers zu ‘entmythisieren’. Dieser Umgang mit dem Bild beider mythischen Gestalten in *Die Insel* macht das Buch mit anderen Worten zu einem Vorbild jener Literatur, die Mythen zerstörend wirken möchte.

Chotjewitz lässt über diese Funktion seines Romans übrigens keinen Zweifel bestehen. Bettina weissagte gleichsam: “Die Mythen werden von den Mythen zerstört werden” (IN 9), was auch bedeutet, dass *Die Insel* als oppositionelle Literatur in diesem Sinne nicht ohne neue Mythen auskommen kann. Aus dem Grund ist von den Geschichten aus tausend und einer Nacht die Rede, und auch deswegen nennt Chotjewitz seinen Roman eine Berliner Rolle, “18 farbige, mit Textabschnitten abwechselnde Illustrationen zu einem Märchen.” (IN 363). Weiter verweist er in eben dieser Beschreibung der *Insel* auf eine auch an anderer Stelle im Roman auftretende, mythische Geschichte, die Chotjewitz wiederum direkt mit dem Genitalbereich zu verbinden weiß. An einem Punkt in der Erzählung beobachtet Rottenkopf seiner Gewohnheit nach Bettina und bemerkt, dass sie sich die Schambehaarung hat entfernen lassen, und zwar “für die letzte von tausend und einer Nacht” (IN 308), wie Rottenkopf feststellt. Diese Handlung plastisch und in ihren Einzelheiten beschreibend, verwischt Rottenkopf die verschiedenen Bedeutungen des “Bärenaugen” in *Die Insel*, und er beschließt seine ausführliche Darstellung mit der Beobachtung: “Das war der große Geschichtsprozeß und ein Aufschrei des Abscheus ging bei seinem Wirken durch die Welt.” (IN 308) Mag man hier schon einen der Welt von außen mit “einer unsichtbaren Hand” (IN 308) auferlegten, vom Menschen unbeeinflussbaren Willen vermuten, so lässt Rottenkopf/Chotjewitz auch in dieser

Hinsicht keinen Zweifel bestehen. Etwas weiter erzählt er seinen Lesern über Arbeiter, die das Innere der Insel mit einer Art klebriger Teerpappe bedeckten, "die alles unter sich begrub und fest verklebte." (IN 309) Dann heißt es: "Eine riesige Hand griff aus den Wolken herab auf die Erde, ergriff das riesige Heftpflaster und riß es nach oben ab. Ein Aufschrei ging durch die Insel, die sich einige Male krampfhaft bewegte." (IN 309) Sofort wird der in Berlin angeblich seit Jahrhunderten einflussreiche Mythos eines göttlichen Erzeugers in Erinnerung gerufen, von dem im Roman einige Male die Rede ist. Am ausführlichsten wird dieser Mythos in der "Hommage à Henry Tompson, Auszüge aus einem Roman" (IN 237ff.) beschrieben. Es handele sich da um einige Sätze aus einem Roman, "die sich auf Faktisches beschränken und die Motive außer acht lassen." (IN 237). In ihnen ist die Rede von dem Bärenauge Berlins, der "Spalte im Landesinnern", in die sich "vom Himmel ein riesiges Ding" senkt. "Es war ein ganz mythischer Akt eine total mythologische Szene" (IN 238) stellt der Erzähler fest und meint damit der Geschlechtsakt, der sich zwischen diesem himmlischen Erzeuger und "Mutter Erde" abspielt, und der Henry Tompson den Tod bedeutet. Festgebunden in der Spalte fällt er den himmlischen Mächten zum Opfer und stirbt.

Die letzte von tausend und einer Nacht nun führt diesen göttlichen Erzeuger, die Figur Rottenkopfs und den Schriftsteller Chotjewitz zu einem unbestimmbaren und unentwirrbaren Ganzen zusammen. Zunächst erscheint Rottenkopf als der Erzeuger, indem er durch den Geschlechtsakt mit Bettina alles Leben auf Erden zu verdunkeln weiß (vgl. IN 309). Dann wird aber diese himmlische, die Welt überherrschende Macht von Rottenkopf mit dem Verfasser Chotjewitz gleichgestellt, wenn von der Entfernung jenes riesigen Heftpflasters die Rede ist, das das Bärenauge Berlins bedeckt: "Wieder hatte der große unheimliche Verfasser dieses Buches zugegriffen und seiner Heimat die Schambehaarung vom Gesicht gerissen, hinter der sie ihre Blöße verbarg." (IN 309) Versucht man sich über das Verhältnis zwischen diesen verschiedenen Kräften innerhalb einer die Buchwirklichkeit beherrschenden Macht einmal Klarheit zu verschaffen, so erscheint die mythische Figur als das Bild eines göttlichen Herrschers, der imstande ist, das wahre Gesicht 'seines' dem Gehorsam einem anderen Mythos - Adenauer, der Wirtschaftswundernation - gegenüber ergebenen Volkes zu entblößen. Chotjewitz und Rottenkopf, auf den die Figur verweist und mit dem sie verbunden ist, verfolgen mit ihrem Ernst das gleiche Ziel; und der Verfasser, die Romanfigur und die personifizierte äußere Macht benutzen dazu ähnliche Methoden: sie möchten aus der Dunkelheit - sei es der Schambehaarung oder der Erinnerung - heraus

Deutschland und die Deutschen ans Licht führen, für das sie das Bild eines sogenannten faustischen Universums entwerfen, welches sich vor der Geburt, nach dem Tode, jedenfalls hinter der Wirklichkeit befindet. Zugang zu ihm gewähre nur das Bärenauge, nach dem jeder, so Rottenkopf/Chotjewitz, sein Leben lang auf der Suche sei (vgl. IN 78).

Dass das geeignete Medium, mit dem diese Ziele zu verfolgen wären, für Sterbliche die Literatur ist, machen zunächst Chotjewitz' Ausführungen in "Die Chance des Poeten und seiner Werke. Ein Beitrag zur Situation des Dichters auf dem Bärenauge" (IN 254) noch einmal deutlich. Er versucht in diesem manchmal unlogisch wirkenden "Beitrag", der sich wie eine stilisierte Grammatikübung der Modalverben des Deutschen³⁴ liest, die Aufgabe des deutschen Dichters zu erklären, der "die oberste historische Instanz seines Volkes, wenn nicht sogar seiner Zeit" (IN 255) sei, dessen Werk überdies nicht poetisch in einem hermetisch-unzugänglichen und von der Realität abgesonderten Sinne sein dürfe, "denn es gibt schon genug Unfug in der Welt. Notstandsgesetze, Hallsteindoktrin, Kapitalismus, Bürgertum, Vietnamkrieg, Literaturkritiken von Marcel Reich-Ranicki, die Deutschlandpolitik der Bundesregierung etc." (IN 256) Der Dichter und sein Werk befinden sich im Zentrum nationaler und internationaler, kultureller, gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen. Dies macht, so Chotjewitz, die "Chance des Poeten und seiner Werke" zu einem "Element des Geschichtsprozesses" (IN 257), der der Welt von außen auferlegt wird, womit wiederum die heterogene Entität aus Verfasser-Zeugungsmythos-Romangestalt angesprochen wird. Und auch die letzten 'Sätze' des Romans verweisen auf den Zusammenhang zwischen dieser den Lauf der Welt bestimmenden äußeren Gewalt und den Möglichkeiten der Literatur, die beide die Verdunkelung aufheben und ans Licht der Wahrheit führen können. In diesen Schlusssätzen, zu interpretieren als die literarische Beschreibung der Entfernung (Berliner) Schambehaarung und des Übergangs in das faustische Universum, heißt es in aller Kürze: "Schrr-Rumm! Was für ein Licht!!" (IN 369; Hervorhebungen im Original)

Das faustische Universum hinter der Wirklichkeit, vor der Geburt und nach dem Tode

³⁴ Chotjewitz benutzt Sätze wie: "Er [der Poet] muß kein Poet sein dürfen, denn der Mensch muß nicht alles dürfen, was er dürfen will." (IN 255) Oder, über die Chance des Poeten: "Sie muß die Chance des Poeten und seiner Werke sein können, denn der Poet und seine Werke müssen können können, was sie dürfen müssen." (IN 257)

Der Schluss des Romans führt die Geburt Rottenkopfs mit dessen vom Perser verursachtem Tod zusammen. Die Geburt wird als "Anfang seines [Rottenkopfs] neuen Lebens" (IN 358) gedeutet. In der vorhergehenden Rückerinnerung Rottenkopfs heißt es zu diesem "neuen Leben": "1934 ist Rottenkopf ein Viertel Jahr alt. Es herrscht also immer noch Dunkelheit." Dies impliziert die Anwesenheit eines 'alten Lebens', in dem sich Rottenkopf vor der Geburt aufgehalten hat, und zwar nicht von Dunkelheit, sondern vom Licht umgeben. Zwischen beiden Leben scheint ein Übergang möglich zu sein, auf den nicht nur mit Rottenkopfs Lebensanfang, sondern auch mit dem Ende seines Daseins hingewiesen wird. Chotjewitz lässt seine sterbende Hauptfigur in eine "zweite unsichtbare Welt" (IN 348), die das sichtbare Universum umgeben würde, "hinüberwechseln" (IN 350). Von Nagel wird diese andere Welt "das faustische Universum" getauft, eine Bezeichnung, die der Ich-Erzähler ohne weiteres übernimmt. Rottenkopfs 'Lebenswechsel' kommentierend, beschreibt der Ich-Erzähler den Zusammenhang zwischen dem, wie es an anderer Stelle heißt, "wirklichen Leben" und dem "höheren" (IN 321) als Möglichkeit des ewigen Wiederkehrens: "Der Tod ist die Geburt in einem faustischen Leben, die Geburt ist der Tod in einem faustischen Leben." (IN 350) Von dieser Rückkehr ins wirkliche Dasein träumt Nagel (IN 350), und Rottenkopf wird von seinen Freunden eine gute Fahrt und Wiederkehr gewünscht (IN 351).

Es versteht sich, dass der Schluss des Romans mit Rottenkopfs Geburt und Tod, aber auch mit Adenauers Tod die geeignete Stelle für Reflexionen über ein mögliches Leben außerhalb der Wirklichkeit und über eine Rückkehr in diese ist. Chotjewitz dazu, Nagels Wunsch, ins faustische Universum hinüberzuwechseln und danach als junger Mensch zurückzukehren, kommentierend: "Deshalb also gehören der Zustand des Werdens und des Sterbens in ein Kapitel." (IN 350) Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass Chotjewitz sich während der Arbeit an seinem Roman redliche Mühe gegeben hat, Verweise auf das Wunschbild alternativer Wirklichkeitsgestaltung in seine Geschichte hineinzumischen, sich dafür also nicht bloß auf diesen Schlussteil hat beschränken wollen; *Die Insel* atmet dadurch den Geist des in Aussicht gestellten Universums, das der Wirklichkeit als Spiegel vorgehalten wird.

Die deutlichste Charakterisierung des unsichtbaren Universums findet sich – wie selbstverständlich – in dem zentralen Kapitel, in dem Rottenkopf stirbt und Nagel seinem Publikum in dem Lokal die theoretische Möglichkeit einer solchen 'Welt' hinter der Wirklichkeit, vor der Geburt und nach dem Tode erklärt. Die Zeit würde in ihm, das Nagel als das "Spiegelbilduniversum" (IN 350) der physikalischen

Wirklichkeit deutet, rückwärts laufen und die Möglichkeit einer Rückkehr in das weltliche Leben enthalten. In ihr könnte man also jünger werden, das heißt, die realen physikalischen Gesetze ignorieren, die in ihr keine Geltung hätten. Der Berührungspunkt beider Welten, die Stelle, durch die Rottenkopf hinüberwechselt, sei, so Tunfisch, "die große Spalte im Bärenauge." (IN 350) Aus dem Grund werfen die Freunde Rottenkopf nach seinem Tode gerade in diese "große mythische Spalte im Inneren der Insel, inmitten des Bärenauges" (IN 351), was ihm darauf ein neues Leben eröffnen wird. Hier schaltet sich Chotjewitz nochmals in die Geschichte ein und gibt seinen Lesern in aller Deutlichkeit zu verstehen, damit sie nicht darüber hinweglesen würden, dass es hier um einen zentralen Gedankengang in seinem Werk geht: "Wir befinden uns momentan an genau der Stelle, die Rottenkopf von dort nach hier und von hier nach dort, zum Überwechseln zwischen den Welten benutzt." (IN 350) Denkend an Peter Bichsels Kommentar zu *Die Insel*, kommt man in Bezug auf diese Erläuterungen Chotjewitz' leicht zu dem Schluss, dass er hier wiederum ernsthaft bemüht ist, verstanden zu werden,³⁵ was natürlich auf der Hand liegt, geht es bei der Spalte in Berlin und dem faustischen Universum doch um zentrale Elemente in Chotjewitz' literarischer Verarbeitung der ihm selbst gestellten Aufgabe gegenüber Deutschland.

Nicht verwunderlich also, dass diese Bezeichnung, die "mythische Spalte", die eine grundsätzliche Lebens- und Bewusstseinsveränderung beinhaltet, schon viel früher in *Die Insel* verwendet wird, und zwar in der Form eines Aufrufs an das Lesepublikum, an die Berliner, an die Deutschen, in diesen Spalt einzutreten, konkret, ihr Leben zu verändern (vgl. IN 25, 27, 28), wie es Rottenkopf übrigens selbst auch ständig macht (vgl. IN 53, 80, 151). Des Weiteren erscheint das Bärenauge als "der Ort, den wir unser Leben lang suchen und von dem wir unser Leben lang fortwollen. Die Seligkeit, Deutschland, die Möse, der tägliche Wassereintopf." (IN 78) Rottenkopfs in *Die Insel* beschriebene Reise ist als die unaufhörliche Suche nach einem Idealbild Deutschlands zu verstehen, das erst mit der Ankunft auf diesem Bärenauge (buchstäblich und in übertragenem Sinne) erreichbar wird. Diese lebenslängliche Reisefreudigkeit (vgl. etwa IN 61ff., 270) des intellektuellen Außenseiters Rottenkopf kontrastiert mit der "Immobilität [...] in unserer Gesellschaft." Und zur Erläuterung heißt es an gleicher Stelle: "Beachte den Anfang des 17. Kapitels: dort wird es sich zeigen." (IN 130) Wer sich die Mühe gibt, diesem Hinweis zu folgen und sofort im 17. Kapitel nachzuschlagen, trifft unmittelbar am Anfang auf den zentralen Satz Nagels: "Unser sichtbares Universum könnte von

³⁵ Vgl. Bichsel 1969.

einer zweiten, unsichtbaren Welt umgeben sein.“ Mehr hätte Chotjewitz seinem Publikum, das ihn verstehen sollte, wohl nicht entgegenkommen können. Aber auch hierbei hat er es nicht bewenden lassen, denn Andeutungen, die auf das Spiegelbilduniversum verweisen, treten mehrmals auf, zum Beispiel, wenn Chotjewitz wiederholt die Verbindung zwischen dem Bärenauge und der deutschen Geschichte hervorhebt, wenn die Berliner Spalte mit dem Zeugungsmythos verbunden wird, jedes Mal, wenn die Themen der Dunkelheit und des Lichtes, der Abreise und der Ankunft auftreten, wenn von Problemlösungen die Rede ist, die sich nur auf dem Weg des Rückerzählens gestalten ließen, wenn grundsätzliche Lebensveränderungen vorgeführt werden, wenn Chotjewitz das ewige Hin und Her (vgl. IN 348) zwischen Alltagswirklichkeit und faustischem Universum thematisiert, oder wenn von der Zukunft Deutschlands die Rede ist.

Als das vom Märchenhaften und Mythischen durchzogene Wunschbild einer den Deutschen vorgeführten Zukunftsvision ist dieser ganze Komplex eines seligen, faustischen Universums Chotjewitz' / Rottenkopfs literarische Verarbeitung jenes Ernstes, mit dem er an die Frage deutschen Selbstbewusstseins nach dem Zweiten Weltkrieg herangeht. Sein Hauptinteresse gilt der Wahrheit (vgl. etwa IN 79f., 130) gegenüber dem die leicht beeinflussbare Bevölkerung manipulierenden Einfluss Adenauers und dessen Nachfolger, der sich in ihren Lügen (vgl. IN 183) geäußert habe. Kampfmittel ist ihm die Literatur, der er sich zwar bedient, aber widerwillig, denn sie gehöre ebenso zu jenen Mitteln, die am Ende zu beseitigen seien. “Nur so wird es einer der wenigen öffentlichen, garantiert ungefährlichen Chancen ermöglicht, sich gegenüber anderen, weit gefährlicheren Chancen durchzusetzen.“ Kurz: “Sie muß die Chance des Poeten und seiner Werke sein müssen.“ (IN 257) Der Literatur, dem Poeten und dessen Werk schreibt Chotjewitz also immerhin die Chance zu, auf die Wirklichkeit einzuwirken, die “Seligkeit“ (IN 78) eines neuen Lebens herbeizuführen. Über den Kontrast dieses Neuentwurfes zu der Wirtschaftswundernation und ihrer Politik wie auch über den von Chotjewitz beschworenen Auslauf der Auseinandersetzung zwischen dem herrschenden und dem alternativen Bewusstseinszustand soll dabei nicht der geringste Zweifel bestehen. Chotjewitz weissagt etwa: “Die Laster werden Tugenden werden. Das sind die Guten Taten, die wie immer alles waren, statt immer nur das Gegenteil.“ (IN 28) Und er fügt seinen vielversprechenden Worten an anderer Stelle hinzu: “Revolutioniert die Gesellschaft, revolutioniert die Bewußtseinszustände, dann brauchen der Poet und seine Werke keine Chancen mehr.“ (IN 258) Denn: “Die

Zukunft gehört den Poeten, die keine mehr sind" (IN 255); " [...] sonst wird es niemals besser." (IN 258)

7

Keiner weiß mehr: Rolf Dieter Brinkmanns literarische Auskottz-Befreiung an der Schwelle zur Postmoderne

Kritikerbeschimpfung: Brinkmann, die Bundesrepublik und die 68er

1968: Roman, 'Keiner weiß mehr,' geschrieben 1967, in Köln, Verlag K&W, Köln, (der Roman behandelt die Anfänge der Pop-Emotionen in Westdeutschland, den Einfluß der Musik, Rock'N'Roll und neue Mode aus England, dazu über Sexualität eines jungen Ehepaars / neben P.O. Chotjewitz Roman 'Die Insel' und H. Fichtes 'Die Palette' zeigt dieser Roman das westdeutsche Empfinden der Umbruchstimmungen)¹

Nur wenige Monate vor seinem Unfalltod in London im April 1975 schickte Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) Hartmut Schnell, einem deutschen Studenten an der University of Texas in Austin, an der Brinkmann im Frühling 1974 als Gastprofessor tätig war, einen Brief mit dieser kurzen Umschreibung seines Romans *Keiner weiß mehr* (KWM). Schnell hatte sich dazu entschlossen, für seine Examensarbeit einige Gedichte Brinkmanns ins Englische zu übersetzen und dazu einen begleitenden Essay zu schreiben; für ihn kommentierte Brinkmann nach seiner Rückkehr in die Engelbertstraße in Köln in ausführlichen Briefen das eigene Werk. In ihnen steht natürlich Brinkmanns Lyrik zentral, zu den verschiedenen Prosabänden, Anthologien und Collagen, die er zwischen 1965 und 1974 veröffentlichen konnte, äußert sich Brinkmann jedoch wie nebenbei auch. Es fällt in diesen Selbstkommentaren auf, dass Brinkmann öfters den momentanen Blick auf den "Außenweltbereich", den "alltäglichen Lebensbereich"² der BRD-Gesellschaft als Hauptmerkmal des eigenen Werkes bezeichnet, ein kritischer Blick, der übrigens auch ein fester Bestandteil jener *Briefe an Hartmut* selbst ist, in denen Brinkmann alltägliche Eindrücke des Kölner Stadtlebens beschreibt. Für die Gedichte fasst er diesen Grundzug seines Werkes lapidar zusammen: "daß ich das meiste an der ganzen künstlichen Schau-Geschäfts-Welt und Bildwelt der Zivielisation nicht mag,

¹ Brinkmann 1999, S. 108f.

² Ebenda, S. 136.

habe ich, glaube ich, in Gedichten nie verschwiegen.“³ Und dies gilt auch für Brinkmanns frühe Prosawerke: die wie Standphotos konzipierten Erzählungen zeigen Momentaufnahmen der äußeren Wirklichkeit großstädtischen Kleinbürgertums, deren Zwänge und Überfrachtung mit schärfstem Blick offengelegt werden.⁴ Vor allem die Erzählung *Am Hang* (1967) thematisiert typisch bundesrepublikanische Verhältnisse: Brinkmann richtet seinen scharfen Blick auf die Adenauerära und führt seinen Lesern die Aufbaummythen der Wohlstandsgesellschaft, das kleinbürgerliche Normverständnis und die gesamtgesellschaftlichen Fortschrittsziele des westdeutschen Wirtschaftswunderstaates schonungslos vor Augen.⁵ Ein späteres Beispiel für Brinkmanns Vorliebe, Augenblicke deutschen Alltagslebens in persönlichen Eindrücken festzuhalten, liefert der posthum erschienene Band *Rom. Blicke* (1979), dessen Inhalt Uwe Schweikert mit dem Satz: “Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben”⁶ kryptisch wiedergibt. Zwischen dem “sezierenden”⁷ Blick der frühen Erzählung und dem “erbarmungslosen”, “rücksichtslosen”, “mitleidlosen”⁸ dieser letzten ‘Blicke-Sammlung’ liegt der Roman *Keiner weiß mehr*. In ihm wird unter anderem beschrieben, wie der Protagonist des Romans auf die zufälligen Eindrücke reagiert, die er während einer Zugfahrt bekommt; Assoziationen und Erinnerungen verbinden sich mit diesen Alltagseindrücken zu hass- und wuterfüllten Kommentaren zu der von dem “Scheißhaufen da am Rhein” ausgedachten “Organisation” der Bundesrepublik (KWM 132). In ihnen entsteht das Bild einer dem Konsum und dem Wohlstand völlig ergebenen Gesellschaft, die sich sogar anstrengt, dem Establishment möglichst keine Steine in den Weg zu legen, und sich der etablierten Kultur und Politik gutbürgerlich unterordnet:

Besser wäre es [...] gewesen, wenn die andern nach Hitler das hier einfach ausgelöscht hätten. Und hoffentlich holten bald irgendwelche das mal nach und löschten das alles hier aus, endgültig, ein für allemal. [...] Hier war sowieso seit langem nichts mehr los. Also schafft das doch weg, löscht das doch aus, je eher, desto besser. [...] Es gäbe einfach nichts mehr von uns, wir wären einfach nicht mehr da. Deshalb: Deutschland, verrecke! Mit deinen ordentlichen Leuten in Massen sonntags nachmittags auf den Straßen. Deinen Hausfrauen. Deinen Kindern, Säuglingen, sauber und weich eingewickelt in sauberstes Weiß. Mit den langweiligen Büchern, den langweiligen Filmen. Mit Roy Black und Udo Jürgens. Mit Thomas Fritsch. Verrecke mit deinen Weinköniginnen Jahr für Jahr und mit Thomas Liessem. Mit dem Kölner Dom.

³ Ebenda.

⁴ Vgl. Späth 1989, S. 34ff.

⁵ Vgl. Brinkmann 1982, S. 47-53.

⁶ Schweikert 1981, S. 84.

⁷ Späth 1989, S. 37.

⁸ Schweikert 1981, S. 85.

Verrecke, auf der Stelle, sofort. Mit deinen Dralonmännern, Lupolenmännern. Deinen ausgebufften Polyesterjungs in all den Büros von halb neun bis fünf Uhr nachmittags und den tapferen, kleinen Frauen, die es immer noch einmal aufs neue versuchen. Mit deinen ausgeleierte Triumph-mieder-Mädchen, Fanta-Mädchen, Helanca-Mädchen. Deinen höheren Bleyle-Vetrix-Töchtern. Und Hildegard Knef. Verrecke mit deinen Fernsehanstalten. Deinen Rundfunkanstalten überall, die fortlaufend Pausezeichen senden, und zwischendurch mal 'n Hochamt, zelebriert vom Erzbischof Kardinal Frings persönlich, the queen of cologne. Und dann kommen wieder Pausezeichen. Vom NDR. Vom WDR. Südwestfunk. Darauf folgt die Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels an irgend so 'nen zahnlosen Mümmelgreis. Verreck damit, auf der Stelle, sofort, verreck (KWM 132f.).

Brinkmann verbindet seine Hasstirade mit einem deutlichen Ziel, das an Chotjewitz' Vorstellung vom Ende der Literatur erinnert:⁹ "Damit es still wird, endlich, nach so langer Zeit, still. [...] Eine absolute Leere. Die Bilder sind alle verreckt. Die Stimmen. Das kulturelle Wort. Die kulturellen Wörter. Verreckt. Aus." (KWM 133) Und nachdem er noch einige weitere Alltagselemente, die ihn stören, aufgelistet hat, schließt er seine "Auskotz-Befreiung"¹⁰ ab mit der Feststellung: "Argumentieren lohnt sich schon nicht mehr. Zusammenficken sollte man alles, zusammenficken." (KWM 133)

Solche aggressiv formulierten Abrechnungen mit der deutschen Mittelstandsgesellschaft, mit denen Brinkmann in *Keiner weiß mehr* seinem Ekel Luft zu machen versucht, und die nicht von ungefähr Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*¹¹ in Erinnerung rufen, sind ein Zeichen der Zeit, nämlich der turbulenten sechziger Jahre, die den Westen und damit auch die Bundesrepublik in den Grundfesten erschütterten. Die Klimax dieser Jahre bildeten natürlich die Ereignisse 1968: Martin Luther King starb, Rudi Dutschke wurde bei einem Mordanschlag schwer verletzt, der "Pariser Mai" und der "Prager Frühling" strahlten die (vorübergehende) Hoffnung aus, die dort herrschenden politisch-gesellschaftlichen Systeme zerrütten zu können, und es kam in der Bundesrepublik zu andauernden und massenhaften Protestdemonstrationen, deren Höhepunkt im

⁹ Vgl. Chotjewitz' *Die Insel*, in der es heißt: "Revolutioniert die Gesellschaft, revolutioniert die Bewußtseinszustände, dann brauchen der Poet und seine Werke keine Chancen mehr." (IN 258) Denn: "Die Zukunft gehört den Poeten, die keine mehr sind" (IN 255).

¹⁰ Briegleb 1992, S. 68.

¹¹ Handkes *Publikumsbeschimpfung* ist ein "Sprechstück", das 1966 uraufgeführt wurde. In der Vorrede beschreibt Handke die Beschimpfung als wirkungsvolle Möglichkeit, noch mit seinem Publikum, Bürgern der bundesrepublikanischen Mittelstandsgesellschaft, zu kommunizieren: "Sie werden beschimpft werden, weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden. Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden. Wir können einen Funken überspringen lassen." (Handke 1969, S. 43f.) Handkes Stück wurde ein provokativer Erfolg.

Sommer 1968 erreicht wurde.¹² Dass Brinkmann sich und seinen Roman *Keiner weiß mehr*, rückerinnernd, zum literarischen Bereich dieser Jugendrevolte rechnet, wurde in der anfangs zitierten Kurzbeschreibung schon deutlich. In einem weiteren Brief an Hartmut Schnell spricht Brinkmann, diesen Gedanken wieder aufgreifend, von einer "vagen Ähnlichkeit der Themen und der Verarbeitung damals aktuellen Materials, Schlager, Filme, Rock-n-Rollmusik, Mode, Rauschmittel usw. dann bestimmte Lebendigkeiten der Studentenbewegungen, Kommunen, Proteste, usw.",¹³ die ihn mit zeitgenössischen Texten von Peter O. Chotjewitz, Peter Handke, Hubert Fichte und auch Uwe Brandner verbinden würden. Er fügt aber sofort hinzu, dass man von einer Gruppe nicht sprechen könne, "eher von einem ähnlichen Zeitgefühl".¹⁴

Es ist dieses Zeitgefühl, das die nach Revolten und Veränderungen schreienden Jugend der sechziger Jahre in der Pop-Kultur bestätigt sah; Brinkmann war für sie der literarische Motor dieser Kultur,¹⁵ und er avancierte schon schnell, auch durch seine persönlichen Auftritte, zu einer Symbolfigur der Protestgeneration. Im Herbst 1968 etwa las Brinkmann auf einer Veranstaltung in der Berliner Akademie der Künste, die unter dem Motto "Autoren diskutieren mit ihren Kritikern" stattfand, aus *Keiner weiß mehr* vor. Anschließend wollte er, so zeigte sich, mit seinen Gesprächspartnern, Rudolf Hartung und Marcel Reich-Ranicki, gar nicht diskutieren; statt dessen blieb er still, bis er sie dann anschrie: "Wenn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, würde ich Sie über den Haufen schießen!",¹⁶ was sich als eine konsequente Fortführung seiner Hasstirade(n) im Roman selber liest. Denn Hartung und Reich-Ranicki repräsentierten das (kulturelle) Establishment, gegen das sich die Jugendrevolte richtete; Brinkmann revoltierte, indem er provozierte und "gegen das feiste Ritual, sich anständig zu benehmen",¹⁷ verstieß. Ebenso provozierend klingt der Anfang des letzten Absatzes von Brinkmanns schriftlicher Reaktion auf die Fiedlerdebatte, in dem der Autor erneut seinen Hass auf die

¹² Vgl. Kiesel 1998, S. 593-598 und Lehmann 2000, S. 164-170. Kiesel weist mit Recht darauf hin, dass die Privilegierung der Jahreszahl '1968' umstritten sei, und er macht darauf aufmerksam, dass '1968' "nur als Chiffre für einen Vorgang verstanden werden [darf], der einige Jahre davor einsetzte und einige Jahre danach noch virulent war." (593) Auch Brinkmann geht – für den kulturellen Bereich – von einem längeren Zeitraum aus, nämlich 1965 bis 1970 (Brinkmann 1999, S. 126).

¹³ Brinkmann 1999, S. 126.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Vgl. Schweikert 1981, S. 84.

¹⁶ Vgl. Wondratscheck 1975; vgl. auch Reich-Ranicki 1975 über dasselbe Verhalten des Autors. Vor diesem Auftritt Brinkmann hatte schon ein anderer Provokateur deutschsprachiger Literatur, der Österreicher Thomas Bernhard, die anwesenden Kritiker attackiert und die Veranstaltung verlassen. Brinkmann legte darauf sogar noch einen Zahn zu. Einige Jahre später schrieb er Hartmut Schnell über dieses Ereignis, während er ihm übrigens die falsche Jahreszahl mitteilte: "1969: Lesung in der Berliner Akademie der Künste, Skandal wegen Kritikerbeleidigung" (Brinkmann 1999, S. 111).

¹⁷ Wondratscheck 1975.

Vertreter der etablierten Literaturszene der Bundesrepublik ausspricht, und zwar unter dem vielbezeichnenden Titel "Angriff aufs Monopol":

'Ich hasse alte Dichter! Besonders alte Dichter, die sich zurückziehen, die andere alte Dichter besuchen, die von ihrer Jugend sprechen im Gefflüster, die sagen: ich tat dann dies, aber das war dann, das war dann' steht irgendwo bei Gregory Corso. Ich meine, daß man Dichter ohne weiteres hier auswechseln kann mit Kritiker.¹⁸

Für Brinkmann sind alte Dichter und Kritiker die beiden Hälften eines gesellschaftlichen Systems, die sich gegenseitig unterstützen, aber dem neuen Zeitgeist, dessen Forderungen die junge Generation formuliert, keineswegs entsprechen. Dieses System funktioniere, so Brinkmann, nach dem ungeschriebenen Gesetz: "Die Toten bewundern die Toten",¹⁹ und sollte wohl auch "verrecken" und "zusammengefickt" werden.

Neues Engagement, gegen den Klan der Gruppe 47

In der Literaturlandschaft der Bundesrepublik bedeuteten diese Protesthaltung junger Schriftsteller und der Drang nach etwas Neuem im Grunde die Abwendung von jener Literaturszene, die seit dem Zweiten Weltkrieg die deutsche Literaturlandschaft beherrscht hatte, und die in der Regel mit der Gruppe 47 um Hans Werner Richter assoziiert wird. Literaturhistorien haben bereits auf die Bedeutung dieser 'Gruppe' für die deutsche Nachkriegsliteratur hingewiesen; auch hob man den problematischen Gruppenbegriff, die Dominanz Hans Werner Richters sowie die Ein- und Ausschlußmechanismen, die mit der Einladungspraxis einhergingen, hervor. Einige einflussreiche Einzelgänger der deutschen Literatur sind nie zu den Treffen der Gruppe eingeladen worden. Hier sei nochmals deutlich hervorgehoben, wie bedeutsam der Beitrag dieser Nachkriegsliteratur zum westdeutschen Identitätsdiskurs gewesen ist. Schriftsteller wie Böll, Koeppen, Grass, Johnson oder Walser kodierte über ihre Literatur, so würde Bernhard Giesen formulieren, die Identität der Deutschen nach 1945 neu, und zwar in bewusster Opposition zur Wirtschaftswundermentalität, die das Selbstbewusstsein der Nachkriegsdeutschen weitestgehend dominierte. Dass sich Brinkmann, wie die anderen Autoren der jungen Generation, auch von ihnen, ihrer Protesthaltung, ihrer

¹⁸ Brinkmann 1994, S. 76; Gregory Corso (1930-2001) war einer der amerikanischen Beatpoeten, der unter anderen mit Jack Kerouac und Allen Ginsberg nah zusammengearbeitet hat.

¹⁹ Ebenda, S. 77.

Art, gesellschaftlich wirkungsvolle Literatur zu schaffen, distanzieren wollte, lässt sich noch einem weiteren Brief an Schnell entnehmen: “den Trends und Themen der älteren Generation [...] die alle ein Gruppe 47 Klan sind, kann man das, was ich mache, schon lange nicht zuzählen”.²⁰ Den Bruch mit dieser Schriftstellergeneration, deren Begriff von Literatur er als zu “akademisch”²¹ bezeichnet, setzt Brinkmann Mitte der sechziger Jahre an, und er zählt die wichtigsten Einflüsse auf, die diesen “Bruch in der westdtischen Literatur” bewirkt hätten:

neue Filme, nouvelle vague in Frankreich, new cinema in England, Undergroundfilme aus New York, [...] amerikan. Popart durch die Autoren der amerikan. Beatgeneration, [...] die Erhebung der Studenten gegen die Rituale des Akademismus, [...] die Erfahrungen mit bis dahin tabuisierten Rauschmitteln, [...] die Heftige Stärke der Rock-n-Rollmusik, --- alles das waren neue Erfahrungen, die den Autoren der 50er Jahre fehlten [...].²²

Dieser totalen Abwendung von dem dominierenden Kern der deutschen Nachkriegsliteratur, die mit solcher Vehemenz von der jungen Schriftstellergeneration betrieben wurde, war der innere, ohnehin lose Zusammenhang der Gruppe 47 nicht gewachsen. Gleichsam aus den eigenen Reihen, überraschend, herausfordernd und frontal wurde bekanntlich einer der berüchtigtsten Angriffe auf das Literaturverständnis der älteren Generation während der Tagung der Gruppe in Princeton 1966 unternommen. Der Auftritt Handkes war ein direkter und folgenreicher Schlag ins Gesicht der Gruppe; schon beim nächsten Treffen 1967 in einem alten Wirtshaus “Pulvermühle” auf dem bayerischen Lande kam es zu heftigen Studentenprotesten, die die inneren, bereits unheilbaren Risse der Gruppe zutage forderten und die Gruppe spalteten; die Gruppe 47 tagte danach nicht mehr. In Princeton konnte man an die Maske eines einheitlichen Gruppentreffens gleichgesinnter Autoren noch glauben, wenigstens bis Handke sich nach Tagen ihm langweilig vorkommender Lesungen zu Worte meldete. Er warf den Vertretern “der gegenwärtigen deutschen Prosa” “Beschreibungsimpotenz” vor, welche sich in einer Literatur äußere, die in der Form “fürchterlich konventionell” sei und ohne jede “Reflexion” auskomme.²³ Von Hans Werner Richter dazu angemahnt, sich doch möglichst kurz zu fassen, versuchte Handke am Ende seiner Rede ein abschließendes Urteil über die herrschende deutsche Literaturlandschaft zu formulieren: “Man weiß zwar, was man schreiben darf als Wiederholer, aber man

²⁰ Brinkmann 1999, S. 138.

²¹ Ebenda, S. 145.

²² Ebenda.

²³ In Richter 1997, S. 130.

weiß nicht, was man schreiben soll, nicht? Das ist, glaube ich, das Grundproblem dieser ... dieser ganz dummen und läppischen Prosa.“²⁴

Ziel der schreibenden und dichtenden Vertreter der Protestgeneration wurde es, diesem, man könnte sagen, 'impotenten' Epigonentum, dem bloßen, unreflektierten Schreiben, ein Ende zu setzen, was aber nicht von allen auf gleiche Weise in Literatur umgesetzt worden ist. Um es gleich vorwegzunehmen: In den Reaktionen auf die als elitär, akademisch und epigonenhaft erfahrene Nachkriegsliteratur ist eine Zweiteilung vorzunehmen, die zwischen einer politischen und einer künstlerischen Protestvariante unterscheidet. Diese zweite Variante wird in Übersichtsdarstellungen zur deutschen Literatur der Gegenwart meistens zusammen mit der ersten unter dem generalisierenden Schlagwort der Politisierung der Literatur in den Sechzigern subsumiert, was in gewissem Maße verständlich ist, sprachen sich in diesen Jahren doch so unterschiedliche und bekannte Autoren wie Hans Magnus Enzensberger, Peter Weiss, Erich Fried oder auch Günter Grass unter dem Einfluss der Protestbewegung für direkteres politisches Engagement aus.²⁵ Richtiger wäre es aber, wie wirksam das Schlagwort von der Politisierung der Literatur auch erscheinen mag, die wichtigen Nuancen, die eben auf eine weitere Variante schließen lassen, ernst zu nehmen. Zu dieser eher künstlerisch motivierten Front innerhalb der insgesamt gesellschaftskritischen neuen Schriftstellergeneration, die sich neben der betont politisch motivierten Front heranbildete, gehörten unter anderen Brinkmann und Handke. Letzterer behauptete 1966 in seinem Essay "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes", "daß es in der Literatur nicht darum gehen kann, politisch bedeutungslose Dinge beim Namen zu nennen, sondern vielmehr von ihnen zu abstrahieren".²⁶ Und Brinkmann schreibt im Nachwort der von ihm zusammen mit Ralf Rainer Rygulla herausgegebenen Anthologie amerikanischer Beatliteratur *ACID*, dass die Literatur der neuen Sensibilität, wie Brinkmann sie nennt, sich nicht mit ausdrücklich politischen Inhalten verbinden lasse, denn, so warnt er, Roland Barthes zitierend: "IM GEGENWÄRTIGEN GESCHICHTLICHEN ZUSTAND KANN POLITISCHE SCHRIFTSTELLEREI NUR EIN POLIZEI-UNIVERSUM BESTÄTIGEN."²⁷ Dies

²⁴ Ebenda, S. 131.

²⁵ Enzensberger machte die Zeitschrift *Kursbuch* zum Diskussionsforum zeittypischer (welt)politischer Themen und der Stellung des Schriftstellers ihnen gegenüber, Weiss sprach sich 1966 an der Princeton University auf einer die Tagung der Gruppe 47 begleitenden Symposium für die eindeutig gesellschaftliche Funktion der Literatur aus, Erich Frieds politische Lyrik rüttelte an der Basis der Staatsordnung, und Grass folgte der Forderung nach unmittelbarem politischem Engagement und setzte sich parteipolitisch ein.

²⁶ Handke 1974, S. 269.

²⁷ Brinkmann/Rygulla 1969, S. 418.

bedeutet, dass Engagement bei Brinkmann (und Handke) nicht als literarische Parteipolitik oder "politische Schriftstellerei", sondern als eine Gesellschaftskritik aufgefasst werden sollte, die sich aus dem Kontrast zwischen beobachteter Außen- und reflektierender Innenwelt ergibt; sie ist nicht unbedingt unpolitisch, ist aber mehr als an einer derart direkten Beeinflussung der Außenwelt an Reflexionen im Inneren interessiert.²⁸

Der Roman *Keiner weiß mehr* entspricht diesem Literaturverständnis Brinkmanns, das großen Wert auf das individuelle Selbstbewusstsein legt und Reflexionen vorführt, die die Bestätigung eines solchen "Polizei-Universums" gerade verhindern sollten. In ihm klingen eine Bewusstwerdung der eigenen Identität, das Infragestellen allgemein gültiger Wertorientierungen in der Konsumgesellschaft und die entfernte Möglichkeit einer Alternative mit an. Vor diesem Hintergrund rücken bei der Beantwortung der Frage nach den postmodernen Einflüssen, die die Entstehungsgeschichte des Romans begleiten, und bei der Positionierung von *Keiner weiß mehr* innerhalb der bundesdeutschen Identitätsdebatte einige wichtige Punkte in den Vordergrund, die ganz verschiedenen Bereichen entstammen. Erstens ist da Brinkmanns Engagement zu nennen, sein Bestreben, einer Literatur weiterzuhelfen, die dem Drang nach "neue[r] Sinnlichkeit" und "neue[r] Sensibilität",²⁹ nach reflektierter Darstellung der äußeren Wirklichkeit in der Innenwelt also, freien Lauf lässt. Daneben der postmoderne Impuls, unter dem sich die neue gesellschaftskritische, politisch oder künstlerisch ausgerichtete Literatur der sechziger Jahre entwickelt hat, wie Helmuth Kiesel und mit ihm Roman Luckscheiter feststellen.³⁰ Und zum Schluss spielen die Verlagsstrategie, Brinkmanns Roman überhaupt zu veröffentlichen, und die unterschiedlichen Reaktionen in der Presse, die die konfliktreichen Entwicklungen in der sich verändernden (Literatur)Landschaft der Bundesrepublik Ende der sechziger Jahre widerspiegeln, eine zentrale Rolle. Es sind alles Hinweise auf den Zusammenhang zwischen *Keiner weiß mehr*, Postmoderne und der Bestimmung deutscher Identität, die den Roman zu einem interessanten Fall machen. In diesem Zusammenhang gilt Brinkmann als literarischer Vertreter dieser typischen engagierten Protestbewegung der sechziger Jahre mit ihren postmodernen Impulsen, und der Roman als Ausdruck dieser neuen Schreibhaltung.

²⁸ Vgl. Kiesel 1998, S. 621.

²⁹ Brinkmann 1999, S. 145.

³⁰ Vgl. Kiesel 1998, S. 361-428, besonders S. 361, 388, 395-411.

Reflexionen eines Einzelgängers

Im Frühjahr 1968, kurz vor dem Erscheinen seines Romans, schreibt Brinkmann Hans Paeschke, dem Herausgeber der Zeitschrift "Merkur", in der ein Vorabdruck eines zusammengeschnittenen Textes aus *Keiner weiß mehr* geplant war, einen Brief, in dem er unter anderem das Thema des Romans in aller Kürze zusammenfasst: "Schwierigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen, Ehe, Altern, SEX".³¹ Das ist griffig formuliert, und es deckt zum größten Teil den Inhalt des Romans. Der Handlungsverlauf ist nicht komplex. Im Zentrum der Geschichte stehen ein junger Mann, seine Frau und das gemeinsame Kind, die in einer Kölner Wohnung Mitte der sechziger Jahre zusammenleben. Im "ungefilterten Gedankenfluß"³² der Hauptfigur, was übrigens eher einer modernen Schreibstrategie entspricht, wird der deutsche Alltag in der Wirtschaftswundergesellschaft reflektiert und kommentiert. Es ist die Sicht eines Repräsentanten der neuen Generation, der allerdings seine Altersgenossen ebenso ungefiltert beurteilt und sie in seinen Darstellungen keineswegs spart, weil auch "getrimmte Poptypen"³³ wie die beiden Freunde Rainer und Gerald sich den Oberflächenerscheinungen der kritisch beleuchteten Konsumwelt hingeben. "Gerald mit Lederjacke Cordhose, der schwule Rainer mit geblühten Unterhosen und toupierten Haaren. Sie hören Otis Redding und Wilson Pickett; aus Herrenjournalen schnibbeln sie ihre Lustobjekte, auswechselbar an die Wand zu pinnen, ständig zu sehen."³⁴ Für den seine Umwelt mit sezierendem Blick betrachtenden Erzähler liegt die spätere Distanz, die er zu seinen Freunden verspüren wird, darin begründet, dass er ihre hemmungslose Hingabe an die Konsummöglichkeiten, welche ihn auch anziehen, nicht teilen kann. Der Kontrast, den er zwischen seiner eigenen widerspruchsvollen Existenz und der flimmernden, heilen Welt aus Mode, Werbung und Popmusik verspürt, bestimmen seine unschlüssigen Gedanken, in deren Zentrum das komplizierte Verhältnis zu seiner Frau und dem gemeinsamen Kind steht.

Am Anfang des Romans, als der Protagonist seine Frau mit dem Kind in das Auto, das sie an die niederländische Küste bringen wird, steigen sieht, leuchtet es ihm ein, dass er von ihr wegwill:

Erst jetzt kam es ihm mehr und mehr dringlich vor, weggehen zu müssen, von ihr fort, heraus aus diesem Zustand, aus der Wohnung, dem, was sich

³¹ Zitiert nach Ott 1998, S. 246.

³² Späth 1989, S. 38.

³³ Sager 1968.

³⁴ Ebenda.

unaufhaltsam fortsetzte in kleinsten, alltäglichen Geschehnissen, in winzigen Dingen, die fortwährend mehr zu werden schienen, ihm von Tag zu Tag deutlicher auffielen, aufgestört durch die sich in der letzten Zeit häufenden Streitereien, diesen Druck, der sehr verteilt war, sich hier in einem Krümel zeigte, da in einem Krümel (KWM 9).

An anderer Stelle spricht er aber die Hoffnung aus, es könnte alles wieder besser werden nach ihrer Rückkehr (KWM 25). Zwischen beiden Gedanken dreht sich die Ich-Figur im weiteren Verlauf der Geschichte ständig im Kreis; er fühlt sich zwischen Hass (KWM 9, 89, 103, 104) und Zärtlichkeit (KWM 9) hin und her gerissen; während er bei seinen Freunden Rainer und Gerald keine Unterstützung findet, treffen sie sich doch nur zur Unterhaltung. Dabei kommt nicht mehr heraus als "Gerede, Gerede, fortlaufend im Kreis um sich selbst drehend ohne viel Sinn oder einen anderen als eben den, sich wieder zusammen zu unterhalten" (KWM 30).³⁵ Der Erzähler-Protagonist verspürt darauf, wie er sich immer weiter von den beiden Freunden entfernt, weil sie sich alle verändert hätten. "Er konnte sich nun, von Gerald ebenso wie von Rainer distanziert, allein auf das ausrichten, was zu ordnen war, und das war sein Verhältnis, zu ihr, seiner Frau." (KWM 46) Für einen Moment glauben beide Eheleute sogar, ihre Beziehung gerettet zu haben (KWM 54); aber dieser Moment geht schnell vorüber, und sie verstricken sich immer tiefer in Vorwürfe, Missverständnisse, Unzufriedenheit und gegenseitigen Hass. Inmitten ihrer Ehekrise fährt der Protagonist weg, obwohl er unsicher ist, ob dies überhaupt die richtige Lösung für ihre Probleme sein kann. Seine Gedanken drehen sich wiederum im Kreis, bis er und seine Frau sich beide zu seiner Abreise entschließen. Sein Aufenthalt in Hannover füllt sich aber, wie der Erzähler das in Köln auch erlebte, mit Bedeutungslosigkeit, Langeweile und Untätigkeit (KWM 138), und bringt ihm keineswegs die erhoffte Lösung:

Das Stehen und Warten war doch zu wenig, überhaupt daß er hierhergefahren war, zu wenig, die Stadt, sein Herumlaufen an den Schaufenstern vorbei und durch das Kaufhaus wenig, nur weil er nicht wußte, wohin. Doch kein Gedanke an zurück. Ebenso kein Gedanke hierzubleiben. Was dann? Nichts. Und was sonst? Nichts. Er hatte oft genug daran gedacht wegzufahren, irgendwo anders hin, und jetzt war er irgendwo anders, und das war nichts, nicht genug. Was war er für ein schräger Vogel, so gesehen, ein Schrägling (KWM 139).

³⁵ Vgl. auch KWM 44f.: "Er machte sich das klar. Daß es wirklich wenig war, was sie verband, ein paar herübergerettete Klischees davon, wie es gewesen war, Krümel, zerbröckelt und noch nicht weggeworfen. Die mußten weg, und damit Rainer. Ebenso Gerald, ein Krümel, übriggeblieben aus einer Zeit, die ebenfalls vorbei war, ein Klischee, auf das sie sich, dieses Mal Gerald und er, geeinigt hatten, um miteinander auskommen zu können, wenn sie sich trafen."

Er zieht sich nach einem völlig misslungenen Versuch, bei einer Prostituierten seine Frau und die alte Umgebung vorübergehend zu vergessen – die Prostituierte weist ihn schon vor dem Fenster ab –, auf sein Hotelzimmer zurück, wo er sich dazu entscheidet, nie wieder nach Hause in die ihn einengenden Verhältnisse zurückzukehren. In diesem Moment erfährt er einen in einer detailliert beschriebenen Onanieszene festgehaltenen Augenblick der Freiheit (KWM 158ff.), der aber wiederum in die altbekannte Verwirrung einer unveränderten Realität einzumünden scheint. Man bekommt zwar den Eindruck, dass sich nach der Rückkehr des Protagonisten in seine Heimatstadt kaum etwas verändert hat, aber die Hauptperson erträgt die sie erdrückenden Verhältnisse einer unverändert gebliebenen Wirklichkeit besser, und sie weiß sich sogar in ihr Schicksal zu fügen, das dadurch ein leichteres wird. Der Schluss des Romans scheint sogar eine letzte Zukunftshoffnung durchblicken zu lassen, wenn auch ein wichtiger ironischer Unterton nicht fehlt:³⁶ “O 1979, alles ist besser geworden. Man könnte auf der Stelle sterben. Immerzu. Und sie kommt herein, er kann sie sehen und sagt: GUTEN TAG!!!” (KWM 182)

Erzählt wird diese Geschichte in der Form einer assoziationsreichen Mischung aus persönlichen Erinnerungen, Rückblenden, Gedankengängen und Reflexionen zum Alltag der Bundesrepublik und dem eigenen Leben des Erzählers. Intertextuelle Verweise, Montagen aus Werbetexten, Phantasien und Assoziationen dazu, monologische Abschnitte und Dialoge fügen sich in einem ständigen Redefluss zu einem fragmentarischen, bunten Ganzen moderner und postmoderner Techniken zusammen. Es wechseln sich seitenlange Sätze, Nebensätze und Schachtelsätze mit einfachen, kurzen und Fragmentsätzen ab, wobei manchmal im Schriftbild durch das Einrücken nach einem Komma die Illusion einer Gliederung entsteht, die an die formale Gestaltung von Gedichten erinnert.³⁷ Weiter sind die Fragmente in einem vierzehnteiligen Rahmen lose geordnet, wobei Brinkmann wiederum keinen deutlichen Einteilungskriterien zu folgen scheint. Der Sprachgebrauch entspricht dem des bundesdeutschen Alltags und setzt sich an einigen Stellen aus deutschen Dialekten, und anderen Sprachen wie Englisch und Niederländisch zusammen.³⁸ Noch kurz vor seinem Tod nannte Brinkmann den Roman wohl mit Recht “sehr bunt und offen, jedenfalls im Stil”.³⁹

³⁶ Vgl. ebenda, S. 40f.

³⁷ Vgl. etwa KWM 9, 28, 31, 39, um nur einige Beispiele herauszunehmen.

³⁸ Vgl. zu Form und Sprachgebrauch in *Keiner weiß mehr* auch Selg 2001, S. 234ff.

³⁹ Brinkmann 1999, S. 139.

Wichtige Elemente des in dieser bunten Mischung beschriebenen Alltags junger Menschen innerhalb des alltäglichen Lebens durchschnittlicher Bundesbürger sind Modeerscheinungen, Popmusik, neue Literatur, die Bilderwelt der Werbung, des Fernsehens, der Illustrierten, eine (für die sechziger Jahre) freizügige Sexualität und die die neue Generation umgebende und begrenzende Mittelstandsgesellschaft; für den Verlag, bei dem der Roman erschien, in der Protestperiode der sechziger Jahre Grund genug, diese Kennzeichen des Romans eifrig zu betonen, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Verlagsstrategie und Rezeption als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse

Es sind vor allem diese inhaltlichen Elemente der Erzählung, aber auch die sie unterstützenden formellen, die Brinkmanns scharfen Blick auf das Wirtschaftswunderleben seiner Zeitgenossen verraten, von dem dieser Bürger- und Kritikerschreck sich so vehement und offen abzuheben versuchte. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch setzte den Ekel Brinkmanns, die Gegenüberstellung der alten und der neuen Generation und den Versuch, herkömmliche literarische Normen zu durchbrechen, als Mittel zur Selbstinszenierung ein, indem er im Klappentext der Erstausgabe *Keiner weiß mehr* mit folgenden Worten empfahl:

Der erste Roman Rolf Dieter Brinkmanns durchstößt mit einer in Deutschland ungewohnten Radikalität die Stilisierungen und Ästhetisierungen des Romans, er macht Literatur wieder zur unmittelbaren Mitteilung einer Erfahrung. *Brinkmanns Roman formuliert das Lebensgefühl einer neuen, noch nicht etablierten Generation.* [Hervorhebung im Original]⁴⁰

Dies erinnert an den Klappentext, den der Rowohlt-Verlag Chotjewitz' *Die Insel* mit auf den Weg gab: es handle sich da um ein "Unikum", denn im "Mahlstrom eines vitalen Bewußtseins" würden sich die verschiedensten Elemente der Gesellschaftserfahrung zu einem "ästhetischen Gebilde" organisieren, "das in der neuen deutschen Literatur kein Vorbild hat."⁴¹

Es handelt sich in beiden Fällen um einen bewusst vom jeweiligen Verlag eingesetzten Werbe-Effekt, welcher - sicherlich in dem sich zuspitzenden Generationenkonflikt in der Bundesrepublik der späten sechziger und Anfang der siebziger Jahre - ein deutliches Indiz für das gesellschaftliche Selbstverständnis des

⁴⁰ Brinkmann 1968, Klappentext.

⁴¹ Chotjewitz 1968, Klappentext.

Verlages darstellt.⁴² Kiepenheuer & Witsch trieb diese Strategie der Selbstinszenierung sogar so weit, dass der Verlag dem Roman ein Verpflichtungsschein beilegte, der mit Datum und Anschrift zu versehen und zu unterschreiben war. Der Text lautete:

Ich erkläre, daß ich das 18. Lebensjahr vollendet habe und den Roman von Rolf Dieter Brinkmann, Keiner weiß mehr, ausschließlich für meinen privaten Gebrauch erwerbe. Ich werde das Buch Jugendlichen nicht zugänglich machen und es weder privat noch gewerblich ausleihen.⁴³

Damit nährte Kiepenheuer & Witsch wissentlich die Vermutung, es würde sich um einen pornographischen Roman handeln, die darauf von manchen Kritikern in ihren Rezensionen übernommen, von anderen wiederum sofort bezweifelt wurde. Völlig unterschiedliche Reaktionen lösten auch der Roman selber und der Klappentext aus. Sie bieten eine Übersicht über gegensätzliche Positionen in dem Generationenkonflikt, der auch die literarische Landschaft der Bundesrepublik in dieser turbulenten Periode spaltete.

Kurz nach dem Erscheinen des Romans und noch vor Brinkmanns provozierendem Auftritt in der Berliner Akademie der Künste im Herbst 1968 schrieb Marcel Reich-Ranicki, 'Kritiker-Mitglied' der Gruppe 47 und einflussreiche Figur in der deutschen Literaturszene, einen längeren Beitrag in *Der Zeit* mit dem Titel "Außerordentlich (und) obszön. Rolf Dieter Brinkmanns Sex-Roman 'Keiner weiß mehr'".⁴⁴ Reich-Ranicki konzentriert sich in seiner Rezension auf den "Ursprung im Sexuellen", aus dem die "Substanz des Buches" entspringen würde. Zwar gehe es um die "Sexualität eines wohl typischen Intellektuellen der jungen Generation", aber für Reich-Ranicki scheint das Thema "Sexualität" weit wichtiger zu sein als der Zusammenhang mit der neuen Protestbewegung; er lobt Brinkmann für den Ernst, mit dem dieser das Thema angeht, und er nennt vergleichsweise ältere Autoren (Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, Günter Grass und Martin Walser), die das Thema der Sexualität auch nicht gescheut hätten. Zudem zitiert er zur Erklärung des seiner Meinung nach obszönen Charakters des Buches nicht etwa einige Beatpoeten, sondern charakterisiert Brinkmanns Roman mit einem Zitat Friedrich Schlegels, des führenden Theoretikers der deutschen Romantik: "Jeder vollkommene Roman [...] muß obszön sein; er muß auch das Absolute in der Wollust und Sinnlichkeit geben." Das gilt heute auch für den unvollkommenen Roman. Wer sich

⁴² Vgl. etwa Selg 2001, S. 260ff.

⁴³ Abgedruckt in Ott 1989, S. 249.

⁴⁴ Reich-Ranicki 1968.

in der Literatur der Wahrheit über das Leben des Individuums in unserer Epoche nähern will, kann auf das Obszöne nicht verzichten.“

Auf diese Weise verknüpft Reich-Ranicki *Keiner weiß mehr* mit deutschen literarischen Traditionen und spielt damit den innovativen Gehalt des Romans herunter. Brinkmann betonte in seinem Beitrag zur deutschen Debatte um Leslie Fiedlers Postmoderne-Vortrag, wie seiner Meinung nach die Dichter und die Kritiker der alten Generation zu den Toten der Literatur zu rechnen sind. Daher mag es nicht erstaunen, dass Brinkmann Reich-Ranickis Verflechtung älterer und neuerer Tendenzen in der Literatur von sich weist und den Kritiker gerne über den Haufen geschossen hätte.

Von einigen Rezensenten und Schriftstellern aus Brinkmanns Generation werden die in *Keiner weiß mehr* artikulierte Protesthaltung und die innovativen Elemente des Romans wiederum mit lobenden Worten begrüßt. Gerd Fuchs etwa bezieht sich in seiner in *Der Spiegel* erschienenen Besprechung des Romans in direkter Weise auf Reich-Ranicki und behauptet, es verrate eine „Denkfaulheit“, das Buch als „Sex-Roman“ zu bezeichnen, die sich mit literarischen Schubladengesetzen vor der Erörterung des Zusammenhangs zu drücken versucht.“⁴⁵ Denn, so zeigt Fuchs, es geht in *Keiner weiß mehr* nicht nur um die Intensität und Ehrlichkeit in der Beschreibung des Sexuellen, sondern um ein rücksichtsloses Registrieren des Erlebten überhaupt. Fuchs rückt diese Gesamthematik, in der das Sexuelle nur einen Bruchteil darstellt, in den Mittelpunkt seiner Rezension und betont im Gegensatz zu Reich-Ranicki die innovativen Aspekte des Romans, die zur Durchdringung des eigenen Bewusstseins und der Gesellschaft benutzt werden.

Ähnlich positiv ist das Urteil Karl Heinz Bohrers.⁴⁶ Er spricht in einer Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Brinkmann als dem „poète maudit“, der den Werbe-Effekt, den der Verlag mit dem beigefügten Zettel erreichen wollte, gar nicht mehr nötig hatte. Und er weist darauf hin, dass ein solcher Verpflichtungsschein nur „falsche pornographische Erwartungen nährt“. Auch bei ihm also keine Rede von einem ausschließlichen Fokus auf das Sexuelle; zentral steht die Einbettung dieses „zwanghaften Leit-Motivs“ in den größeren Romanzusammenhang. Dennoch warnt er seine Leser davor, den brisanten Gehalt des Romans andererseits nicht zu weit abzuschwächen. „Man neutralisiere jedoch nichts“, denn:

⁴⁵ Fuchs 1968.

⁴⁶ Bohrer 1968.

Ähnlich wie bei dem dritten literarischen Provokateur dieses Frühjahrs [Bohrer macht vorher noch eine Bemerkung über Hubert Fichtes *Palette* - RH], P. O. Chotjewitz, steht der 28jährige Brinkmann als Erster für eine inzwischen auch in Westdeutschland sich abzeichnende radikale Abwendung einzelner Schriftsteller von Literatur als 'Kunst' und für eine neue, fast fanatische Hingabe an den 'Stoff' und sei es der Stoff, der Ekel und Verzweiflung verheißt.

In der Behandlung dieses Stoffes zeigt sich Brinkmann für Bohrer als ein Meister jener neuen Art zu schreiben, welche offensichtlich durch "einige inzwischen auch bei uns bekannt gewordene Stil-Figuren der angelsächsischen Underground-Literatur" angeregt worden sei. Er nennt *Keiner weiß mehr* "den ersten genuin entwickelten deutschen 'Pop'-Roman", dessen Autor sich nicht in "'modernen' Kunstgriffen" und "tradierten Verpflichtungen zu Authentizität und reproduziertem Milieu" verfange. Die "zwanghafte" Thematisierung der Sexualität ist für Bohrer höchstens ein weiterer Grund, *Keiner weiß mehr* als "'Pop'-Roman" zu betrachten.

Zweieinhalb Wochen später bewundert der schon ältere Günter Blöcker in der *Süddeutschen Zeitung* diese meisterhaft und konsequent durchgeführte Schreibweise Brinkmanns, stellt jedoch zugleich fest, "daß man [...] das Ganze mit einem stetig wachsenden Gefühl des Überdrusses liest".⁴⁷ Seiner Meinung nach fehlt im Roman, was er "große Verzichte" nennt: "Form, Fabel, Sinn, ja, das Wort sei gewagt, Moral". Der Er-Erzähler werde "rein instrumental" eingesetzt; zwischen seiner offen ausgetragenen Egozentrik und seinem Ego gebe es einen Hohlraum, an dem der Roman zugrunde gehe. "Wir haben hier den paradoxen Fall einer radikalen Egozentrik ohne Ego, eines Solipsismus ohne tragfähiges Selbst." Und Blöcker fügt hinzu, die beiden Pole in der Rezeption von *Keiner weiß mehr* in der Bundesrepublik zugleich andeutend:

Wer bereit ist, sich damit abzufinden, hat Grund, Rolf Dieter Brinkmanns neues Buch als ein Meisterwerk zu feiern. Wer auf das zynische oder resignierte 'Keiner weiß mehr' des Titels doch noch eine Antwort weiß oder erwartet, wird es mit einem Gefühl tiefer Niedergeschlagenheit aus der Hand legen.

Blöcker selbst neigt zur zweiten Position; zwar widmet er den Anfang seines Artikels dem von ihm gelobten, gekonnten und konsequenten Schreibstil, er kommt aber zu dem Schluss, dass dieser neue Stil Kernelemente herkömmlichen Erzählens aufgibt, auf die er, Blöcker, gar nicht verzichten möchte.

⁴⁷ Blöcker 1968.

Und wiederum bietet der Beitrag von Gerd Fuchs auch in dieser Hinsicht eine Verteidigung des Brinkmannschen Schreibstils, welcher zu gar keinem Verlust zu führen brauche. Kann Blöcker etwa im Roman gar keine Moral mehr entdecken, wohl weil er mit einer ausschließlich modernen Brille den Roman gelesen hat, so hebt Fuchs hervor, dass Brinkmann, während er "rücksichtslos" und "über alle literarischen Konventionen hinweg" erzählt, in seiner Geschichte einen "heillosen Zirkel" aus kontinuierlicher Anziehung und ständig wachsender Entfremdung beider Eheleute entwirft, "den Brinkmanns Figuren zwar nicht durchbrechen können, den aber auszuhalten und mit Hartnäckigkeit immer wieder zu durchlaufen die moralische Substanz dieses Buches ausmacht."

Für Fuchs ist das Sexuelle zwar ein wichtiger Bestandteil dieses Entfremdungsprozesses, er möchte es aber deswegen nicht überbewerten, weil in dem Fall der Gesamtzusammenhang des Romans außer acht gelassen werden könnte. Einige Rezensenten folgen Fuchs' Vorbild und versuchen den Roman in seiner Gesamtheit zu bewerten, sich also in ihrem Urteil nicht von pornographischen Vermutungen oder voyeuristischen Anspielungen leiten zu lassen. Peter Sager etwa zeigt in *Neue deutsche Hefte*, wie Brinkmann dem Thema der "Sexualität" nachgeht, und zwar "genau, d.h. unappetitlich", "unpoetisch und direkt, d. h.. dann wohl: obszön", denn "mit allen Auswüchsen".⁴⁸ Dabei gehe es Brinkmann lediglich darum, die Dominanz des Sexuellen in der Gesellschaft bloßzulegen, diese wachsende Sexualisierung der Konsumwelt zu durchdringen, was die "Synopsis von Sex und Werbung" im Roman illustrieren möge. Für Sager sind die als Pornographie ausgelegten Elemente des Romans an erster Stelle fester Bestandteil der Gesellschaftsanalyse Brinkmanns, aus der Monotonie, Ratlosigkeit, Resignation und Ohnmacht spreche.

Auch Heinrich Vormweg betrachtet in einem Beitrag zur Zeitschrift *Merkur* Brinkmanns Insistieren auf dem Sexuellen, dem "Privaten", als logische Konsequenz einer Schreibhaltung, die das Wirkliche in seiner alltäglich erfahrbaren Gesamtheit ergründen will.⁴⁹ Während aber Sager die Gesellschaftsanalyse auch durch die vom Herkömmlichen abweichende Form des Romans unterstützt sieht – er unterscheidet Brinkmanns Stil bezeichnenderweise von der modernen Literatur solcher prominenten Autoren wie James Joyce oder Alfred Döblin, an deren Umgang mit dem Thema des Sexuellen *Keiner weiß mehr* offensichtlich erinnert –, lässt Vormweg die eher experimentelle Seite des Werkes fast völlig außer Betracht; der Roman lasse

⁴⁸ Sager 1968.

⁴⁹ Vormweg 1968.

darüber keinen Zweifel mehr bestehen, „daß Brinkmanns Absicht auf den Stoff, den Inhalt geht.“ Zudem verbindet Vormweg den von Sager als Resignation interpretierten Schluss des Romans mit einer eher modern anmutenden Sehnsucht nach „einem Glauben, einer Metaphysik“, die in die Zukunft verlegt wird. Vormweg beschreibt damit eine Lesart des Romans, die an die Rezension Reich-Ranickis erinnert, in der die Bedeutung der experimentellen Elemente ebenfalls heruntergespielt und den Erneuerungstendenzen kaum Aufmerksamkeit gewidmet wird; eine Haltung, die vor dem Hintergrund des Generationenkonflikts dieser Jahre übrigens keineswegs überrascht. Reich-Ranicki und Vormweg, geboren 1920 beziehungsweise 1928, gehören beide zur älteren Generation, die mit der Protesthaltung einer Gruppe junger Schriftsteller konfrontiert wird. Es ist verständlich, dass sie an die neue Literatur mit jenem Kritikerblick herangehen, der sich in der bundesrepublikanischen Literaturlandschaft der ersten Nachkriegsdezennien unter der Vorherrschaft der Gruppe 47 herangebildet hat.

Überblickt man die hier anhand einiger zentraler Beispiele vorgeführte Rezeption von *Keiner weiß mehr* in der Bundesrepublik, wird deutlich, dass diese - aus der Sicht der jungen Generation - eher konservative Haltung unter den älteren Kritikern weit verbreitet war und in der Regel den Einschätzungen des Romans, die Brinkmanns Generationenossen formulierten, genau gegenüberstanden. Olaf Selg, der sich eingehend mit der zeitgenössischen Rezeption der sexuellen Thematik in *Keiner weiß mehr* beschäftigt hat, bemerkt in seiner Untersuchung, dass eben diese Ambivalenz in der Kritik des Buches das reale gesellschaftliche Klima und das des Romans spiegelt.⁵⁰

Hervorzuheben ist allerdings, dass innerhalb der Reaktionen sowohl der älteren wie der jüngeren Generation ein wenig nuanciert werden muss. Denn während beispielsweise Reich-Ranicki und Vormweg in ihren Kritiken zwar die Erneuerungstendenzen weitgehend unterbewerten, aber offensichtlich versuchen, dem Roman unvoreingenommen zu begegnen, liest man bei anderen Repräsentanten ihrer Generation wie Ernst Günter Bleisch und Günter Bien, um nur zwei herauszunehmen, aufgrund eines einseitigen Blickwinkels nur Verrisse des Romans. Bleisch etwa, geboren 1914, erschöpft sich in dem *Münchener Merkur* in negativen Urteilen, bezeichnet den Roman als ein „in jeder Hinsicht klebriges Buch“, das nicht nur Jugendlichen verwehrt sein sollte, sondern auch auf keinen Fall in die Hände allzu vieler Erwachsener finden sollte, handle es sich doch nur um „kölnisch

⁵⁰ Selg 2001, S. 263.

Abwasser“.⁵¹ Zwar weist Bleisch darauf hin, dass Brinkmanns Werk auch solche Leser, die ebenfalls an Genet und Burroughs gefallen finden, entzücken könnte, er möchte aber auch deutlich machen, dass diese Experimente einer neuen Literatur seiner Meinung nach eine Erfahrungswelt, in der das “fromme Ammenmärchen” noch immer weiterexistiert, nicht endgültig erschüttern können. Ähnlich negativ urteilt Günter Bien, der in seiner Besprechung in der *Rheinischen Post* den Roman für eindeutige Pornographie hält und ihn also tatsächlich aus den Händen Jugendlicher halten möchte: *Keiner weiß mehr* würde Erfahrungen voraussetzen, über die ein Achtzehnjähriger noch nicht verfüge.⁵² Dass Bien darauf den ‘pornographischen’ Roman wegen des hohen literarischen Anspruchs nicht weiter klassifizieren kann – er sei nicht nur für Jugendliche ungeeignet, sondern auch sprachlich und gedanklich zu anstrengend für Buchgemeinschaften –, veranlasst ihn dennoch nicht dazu, sein Urteil neu zu überdenken und andere Sichtweisen zu erproben. Er ist offenbar nicht imstande, seinen Horizont zu erweitern und es für möglich zu halten, dass Brinkmanns Umgang mit der Sexualität im Roman, die damit zusammenhängende Innenschau des Protagonisten so wie die Hinwendung zu neuen Darstellungsformen dieser Thematik einen Umschlag in der Literatur signalisieren könnten. Denn, so Bien, gleichsam an allgemein verbreitete Kenntnisse appellierend, der “verwilderte Roman” der “Gammlerkultur” sei nichts als modern und gehöre zur Tradition der deutschen Romantik. Eine ähnliche Ansicht vertritt in *Zeitwende* noch ein anderer Repräsentant der Älteren, der 1905 geborene Rudolf Otto Wiemer: Er konzentriert sich hauptsächlich auf die Form des Romans, räumt zwar ein, dass der Roman ausgezeichnet geschrieben worden sei, fügt aber sofort hinzu, dass Brinkmann dazu die herkömmlichen Mittel des modernen Romans eingesetzt, den Roman also “keineswegs experimentell oder ästhetisierend” konstruiert habe.⁵³

Ihnen gegenüber stehen Brinkmanns Generationengenossen, wie Bohrer, Fuchs und Sager, die vor der Thematik und dem Stil des Romans nicht zurückschrecken und den mit der Protesthaltung der 68er verbundenen literarischen Neuanfang nicht in Traditionen deutscher Literatur einzubinden versuchen. Überraschend ist in diesem Zusammenhang die unerwartete Reaktion Helmuth Salzingers, den die Arbeit seines Kollegen Brinkmann nicht im Geringsten beeindrucken kann.⁵⁴ Wenn

⁵¹ Bleisch 1968.

⁵² Bien 1968.

⁵³ Vgl. Wiemer 1968.

⁵⁴ Salzinger 1968; Salzinger, fünf Jahre älter als Brinkmann, machte zunächst auf sich aufmerksam, als er nach seiner Promotion 1967 über die künstlerische Entwicklung Eugen Gottlob Winklers nicht die sich abzeichnende akademische Laufbahn antrat, sondern für das Feuilleton der ZEIT zu schreiben anfang. Lange dauerte seine journalistische Karriere nicht, denn als er dazu aufrief, unveröffentlichtes

auch an der gleichen Front kämpfend, übt Salzinger, ein einflussreicher Vertreter der Protestgeneration, scharfe Kritik an Brinkmanns *Keiner weiß mehr*, was nicht sofort verständlich ist. Es stellt sich bei näherem Hinsehen jedoch heraus, dass Salzinger Brinkmann vor allem vorwirft, zu "schwach" zu sein, das heißt, seinem Thema, "das Lebensgefühl einer ganzen Generation darzustellen", nicht gewachsen sei:

"Brinkmann wollte einen Roman schreiben, der das Lebensgefühl einer Jugend plausibel macht, die allem, was über dreißig ist, mißtraut. Er hat ihn nicht geschrieben." Salzinger kreidet ihm weiter einige "Deutschfehler" an und weist auf den falsch geschriebenen Namen des Rolling Stones-Gitaristen Keith Richard hin - Richards im Roman. Und Salzinger urteilt: "Brinkmanns kunstvolles Stottern ist das Ergebnis einer mit List als Methode deklarierten sprachlichen Unfähigkeit, weniger ein Roman denn eine bis zum Platzen aufgeblähte Sprechblase, der mißlungene Versuch, seinem Gegenstand gerecht zu werden." Und nicht nur in der Form bleibt Brinkmann für Salzinger hinter den Erwartungen und Forderungen der jungen Protestliteratur zurück, denn auch inhaltlich stellt der Rezensent eine schwerwiegende Schwäche bei ihm fest, wenn er Brinkmanns Vorliebe für die Darstellungen banaler Sexualität bespricht. Es handele sich kaum um einen "angeblich dahinterstehenden Pioniergeist", denn das Buch spiegele "einen Bewußtseinsstand, der vor zehn Jahren etwa aktuell war; heute hingegen klassifiziert es seinen Verfasser als einen Oswalt Kolle für Literaten."⁵⁵ Das ist ein hartes Urteil, das um so schwerer wiegt, weil es aus den eigenen Reihen stammt. Für Salzinger ist Brinkmann nicht mehr als ein schwacher Epigone der sexuellen Revolution, deren Anfänge bereits in den Fünfzigern anzusetzen sind.⁵⁶ Wie der Journalist Oswalt Kolle den durchschnittlichen Bundesbürgern, so würde auch Brinkmann, versteht man Salzinger richtig, den Literaten konkrete Beispiele sexueller Schwierigkeiten vorführen und den Weg zu höherer Lust zeigen, ohne die höhere Ordnung

Musikmaterial durch Schwarzpressungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, machte ihm die Redaktion deutlich, ihn zu entlassen, falls er sich nicht anpassen würde. Er war aber zu sehr Hippie und Vertreter der hedonistischen Gammlerkultur, als dass er auf seine gesellschaftskritische Lebenshaltung hätte verzichten können. Vielmehr suchte er andere Ausdrucksmöglichkeiten als Literatur- und Musikrezensionen, um seine Kritik äußern zu können. So entstanden zum Beispiel *Das lange Gedicht*, das als Zeitdokument der deutschen Beatszene gilt, oder *Swinging Benjamin*, eine Text-Collage, die Benjamins Denken einem nicht-akademischen Publikum zugänglich machen sollte.

⁵⁵ Oswalt Kolle trat Ende der sechziger Jahre mit einigen Serien in leicht zugänglichen Illustrierten (*Quick, Neue Revue*) hervor, die einen großen Erfolg bedeuteten: "Dein Kind, das unbekannte Wesen", "Dein Mann, das unbekannte Wesen" und "Deine Frau, das unbekannte Wesen", die später in Buchform erschienen und Anfang der Siebziger auch als Film herauskamen. Auf diese Weise erreichte die mit Alltagsbeispielen unterstützte sexuelle Volksaufklärung, die Kolle sich zum Ziel setzte, ein breit gefächertes und großes Publikum.

⁵⁶ In Deutschland etwa mit Filmen wie *Der Reigen* (1950) von Max Ophüls und *Sie tanzte nur einen Sommer* (1951) von Arne Mattson, die wissenschaftliche Studie *Soziologie der Sexualität* von Helmut Schelsky oder auch mit der enormen Popularität der "Lolita"-Figur aus Vladimir Nabokovs berühmtem Roman, der 1959 in deutscher Übersetzung erschien.

wesentlich zu stören. Mit Salzinger und Peter Brügge, der in einem Spiegel-Artikel Kolles Rolle in der Gesellschaft kritisierte, könnte man Brinkmann als einen literarischen "Ceram der Sexualität"⁵⁷ verstehen.⁵⁸

Diese Ambivalenz in der Rezeption des Romans, von der Olaf Selg spricht, basiert auf dem die bundesrepublikanische Gesellschaft durchziehenden Generationenkonflikt, in dem Brinkmanns *Keiner weiß mehr* eine Artikulation der verschiedenen Positionen der älteren sowie der jüngeren Generation ausgelöst hat. Ob eingeschätzt als zu "schwach" als Protestliteratur (Salzinger) oder im Gegenteil (zu) pornographisch und deswegen als reelle Gefahr für die Jugend (Bien), als innovativ (Fuchs) oder "gar nicht experimentell" (Wiemer), als "modern" (Bien, Wiemer) oder gerade als "ersten Pop-Roman in Deutschland" (Bohrer), das Buch förderte 1968 nochmals deutlich die Gegensätze zutage, die die Literaturlandschaft sowie die Gesellschaft überhaupt spalteten. Noch verstärkt durch die Verlagsstrategie entstand eine kritische Auseinandersetzung mit dem Roman, in der Befürworter wie Gegner ihr Urteil über *Keiner weiß mehr* in hohem Maße von ihrem individuellen Standpunkt innerhalb der turbulenten und provokativen Zeit abhängig machten; Literaturkritik als Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse also.

Die Veranschaulichung der Innenwelt der Außenwelt

Einerseits hat der Roman durch seine Wirkung gesellschaftliche Auseinandersetzungen genährt, andererseits bieten die Verhältnisse in der Gesellschaft den Stoff, aus dem das Werk besteht. Sie werden vorgeführt am Beispiel der vom Erzähler-Protagonisten reflektierten und kommentierten Wirklichkeitspartikelchen, in denen der Erzähler sich denkend und assoziierend ständig verfängt. Die Darstellung der in der bundesrepublikanischen Gesellschaft eingekapselten Lebenswelt der jungen Generation sowie die Wiedergabe der Reflexionen, Hass-, Wut- und Gewaltausbrüche des Erzählers sind eine ständige Verletzung gültiger Normen und Wertvorstellungen.

Es handelt sich dabei etwa um die hemmungslose Beschreibung einer homoerotischen Szene, über die Rainer berichtet (KWM 122f.), oder um die

⁵⁷ Brügge 1968; C. W. Ceram (= Kurt W. Marek, 1915-1972) war der bislang erfolgreichste deutsche Sachbuchautor, der mit dem 1949 veröffentlichten *Götter, Gräber und Gelehrte* seinen Lesern in einfacher und zugänglicher Form zugleich die Welt der Antike, der ägyptischen Faraos, der Azteken und der Mayas ins Haus brachte.

⁵⁸ Eine einleuchtende Übersicht über den Verlauf der sexuellen Revolution und die Rolle, die Oswald Kollé in ihr gespielt hat, findet sich in Glaser 1986, S. 98-107, besonders S. 102f.

abschließende Onanieszene (KWM 158ff.) und die Phantasien über Prostituierte (KWM 96f., 100f.), die genauso unverblümt dargestellt werden. Und auch die fast technische, kein Detail auslassende Darstellung der sexuellen Beziehung des Erzählers und seiner Frau musste die Errungenschaften der sexuellen Revolution, die das Thema der Sexualität nur in beschränktem Maße hatte normalisieren können,⁵⁹ weitaus überbieten und war eine Provokation,⁶⁰ die die keineswegs neutrale Wortwahl Brinkmanns noch verstärkte. Bleisch dazu:

[...] nichts, auch nicht das nichtigste (und eben darum stinkendste) Detail bleibt unregistriert; auch nicht das Ekligste, Mickrigste ist ausgespart. Das Vulgärvokabular ist nicht sonderlich reich facettiert, wird dafür aber pausenlos angewandt. Hier wird Insidestory zum Selbstzweck, Masochismus (gelegentlich sadistisch gesprenkelt) zum Stilprinzip.⁶¹

Tatsächlich setzt Brinkmann das mit direkten sexuellen Verweisen durchsetzte Vokabular konsequent im ganzen Roman ein; "Sex bildet [...] die universelle Formel, die den alltäglichen Wortschatz metaphorisch besetzt hat."⁶² So schließt der Erzähler seine Hasstirade auf Deutschland mit dem Ausruf ab: "Zusammenficken sollte man alles, zusammenficken." (KWM 133) Und mit Gerald teilt er die Welt der Erwachsenen in männliche Subjekte und weibliche Objekte ein; diese gilt es zu beurteilen: "Was aber machte den Unterschied aus? Trockene Frau, nasse Frau, sagte Gerald, trockene Frauen sind besser als nasse Frauen. Wenn ich mir vorstelle, überall, bei jeder einfach was reinhängen zu lassen, nein, nicht gut. Reintun kann jeder." (KWM 7) Später vergleicht er die Frauen, die er auf der Straße sieht, mit seiner eigenen Frau und macht in dem wiederholten "Vulgärvokabular" deutlich, welche Kriterien seinen Urteilen zugrunde liegen, welche Bilder ihn ständig beschäftigen:

Innen erschöpft kam er zurück, aber mit etwas vollgepumpt und darauf versessen, fast gierig, das jedoch nicht in die Tasche zu stecken war, nicht einzupacken in Plastikbeutel und zuzuschnüren, zusammenzubündeln, Knie,

⁵⁹ Ein Beispiel aus dem Bereich der Pädagogik mag verdeutlichen, wie die in den Fünfzigern angefangene sexuelle Revolution Ende der sechziger Jahre noch in vollem Gange war: 1969 erschien der *Sexualkunde-Atlas* der "Bundesanstalt für gesundheitliche Aufklärung". Gedacht als Hilfsmittel bei der Sexualerziehung an den Schulen, löste die Veröffentlichung eine bundesweite Debatte aus, in der den Verfassern sogar vorgeworfen wurde, eine "barbarische" Schrift in der "Sprache tiefgekühlter Pornographie" geschrieben zu haben (*Bayerische Staatszeitung*). Vgl. dazu Glaser 1986, S. 106f.

⁶⁰ Salzingers Auffassung, Brinkmann sei im Grunde zu spät gekommen, ist eher eine Ausnahme.

⁶¹ Bleisch 1968; dies erinnert nicht von ungefähr an die so genannte 'Dirty Speech'-Bewegung, von der Leslie Fiedler 1965 in seinem Essay "The New Mutants" spricht. Brinkmann und Rygulla druckten den Text in einer Übersetzung von Herbert Graf in ihrem Sammelband *ACID* 1969 an prominenter Stelle ab; vgl. Brinkmann/Rygulla 1969, S. 16-31. Vgl. zur 'Dirty Speech'-Bewegung und Brinkmann auch Selg 2001, S. 93 und Späth 1989, S. 49.

⁶² Späth 1989, S. 39.

der Abdruck von Brüsten in einem Pullover, einzelne Brüste, nicht Brüste, Titten, Schenkel, Fotzen, die Nässe, Haar, die Drehung eines Körpers, eine bestimmte Bewegung, alle diese einzelnen Teile und all das Gehen darunter, dieses andauernde Gehen von ihm mitten darin [...] (KWM 79f.).

Diese Bilder erschöpfen und frustrieren die Hauptfigur deswegen, weil sie den Eindruck, den der Erzähler schon am Anfang der Geschichte formuliert, noch deutlicher spürbar machen, nämlich "zugeschnürt zu sein von den Dingen, die sich um ihn herum angesammelt hatten, abhängig von seiner Frau, von ihr, dem Kind und der Wohnung" (KWM 8). Seine Unzufriedenheit über die eigene Existenz äußert er unter anderem in Wut auf seine Frau, Gewalt und Gewaltphantasien ihr gegenüber, Destruktionsgedanken und einer ständigen Ablehnung des Kindes, das von ihm übrigens nie anders als "das Kind" bezeichnet wird. Auch damit provozierte Brinkmann die gültigen Normen. Die einzige längere Stelle im Roman, die dem Kind gewidmet ist, handelt von den Gedanken an eine Abtreibung, die den Protagonisten vor der Geburt des Kindes, aber auch danach – als eine verpasste Möglichkeit – beschäftigen.

Das Kind hatten sie weder gewollt noch verhindert, daß es zu leben angefangen hatte als ein schleimiges ungenaues Ding in ihr drin, zäh und beständig langsam zunehmend. Mit einer gekrümmten Stricknadel wäre es so leicht herauszuholen gewesen, mit viel Blut wahrscheinlich, dunklem, tranigem Schleim, verdickt, der langsam weggesackt wäre, verschwunden (KWM 11).

Nach der Geburt unterhält er sich mit seiner Frau "genauer" (KWM 11) über die Möglichkeit und erzählt ihr die Geschichte einer Abtreibung "mit einem Schlauch", die er von einem Mädchen aus der Hochschule gehört habe. Er lässt keine Details aus und berichtet, wie das Mädchen "doch erleichtert" gewesen sei, "das gallertige Ding aus sich herausgeholt zu haben." (KWM 11)

Diese und ähnliche wiederum technisch-detailliert anmutenden Beschreibungen musste eine Gesellschaft, in der das Thema der sexuellen Beziehung, mehr noch das der Abtreibung seit langem ein wohlbehütetes Geheimnis geblieben war, schockieren. Die Auseinandersetzung um den Paragraphen 218,⁶³ die sich übrigens nicht erst im Zuge der Protestbewegung entfaltete, aber in der ersten Nachkriegszeit noch keinen allzu öffentlichen Charakter hatte, spitzte sich in den

⁶³ Paragraph 218 StGB: "Eine Frau, die ihre Leibesfrucht abtötet oder die Abtötung durch einen anderen zulässt, wird mit Gefängnis, in besonders schweren Fällen mit Zuchthaus bestraft." Und, zusätzlich: "Der Versuch ist strafbar. Wer sonst die Leibesfrucht einer Schwangeren abtötet, wird mit Zuchthaus, in minder schweren Fällen mit Gefängnis bestraft. Wer einer Schwangeren ein Mittel oder einen Gegenstand zur Abtötung der Leibesfrucht verschafft, wird mit Gefängnis, in besonders schweren Fällen mit Zuchthaus bestraft."

sechziger Jahren zu, wobei zwischen Praxis und Theorie sich allerdings noch eine große Kluft auftat. Erst Anfang der siebziger Jahre wurden die theoretischen Ansätze in die Praxis umgesetzt: im Juni 1971 äußerten sich 374 zum Teil prominente Frauen in einer Selbstbeziehungskampagne im *Stern* zu ihren als strafbar geltenden Handlungen: "Ich habe abgetrieben", und sie forderten die ersatzlose Streichung des Paragraphen 218, was ein politisches und gerichtliches Tauziehen nach sich zog, dessen Ende immer noch nicht absehbar ist.⁶⁴

In *Keiner weiß mehr* nun wird ein derartiges Vergehen nicht begangen: die Frau des Erzählers bekommt, trotz der wiederholten Gedanken ihres Mannes an eine Abtreibung, welche dieser als Lösung seiner Probleme betrachtet, "das Kind". Später denkt der Erzähler an die verpasste Möglichkeit zurück und beschreibt, wiederum unverhüllt und fast technisch, wie er auf diese Weise die ihn bedrängende Anwesenheit des Kindes in seinem Leben hätte verhindern können, wenn er sich nur getraut hätte. Denn er hat Angst, er könnte seine Frau mit der Stricknadel lebensgefährlich verletzen: "Dann wäre es aus mit ihr gewesen, vorbei, weg, er hätte sie kaputtgemacht, zu tief und dran vorbeigestochen." (KWM 13f.)

Später belästigt ihn die Furcht, sie zu verletzen oder töten, nicht länger; er droht sie zu schlagen (KWM 70) und führt seine Drohung während eines Wortstreites tatsächlich aus.

Mein Gott, mein Gott, worum geht es denn jetzt schon wieder? Um nichts? Den anderen! Du redest absolut Quatsch. Aaah, Quatsch, ja, so sah sie das alles, was alles, alles, das hier, was so um sie herum war, sie selber, er, sie, immer wieder sie, immer wieder er, das hörte nicht auf, für keinen. Jeder muß das bis zum Ende wissen. Niemals etwas weggeben für nichts. Genau das wollte sie wissen, stimmt's? Mein Gott, mein Gott, es hörte tatsächlich nicht auf. Da hast du's! Wer, du meinst mich, wen sonst, mich, ja dich, ah, so meinst du das, ich geb dir gleich ein paar Schläge vor das Plätzchen, wenn du mich noch einmal schlägst, ich schlag dich kaputt. Kaputt, kaputt, kaputtmachen wollte er sie, kaputtmachen, ja, kaputtmachen, er war noch lange nicht kaputt, würde sie sehen, noch lange nicht kaputt, eher würde sie dabei kaputtgehen, endgültig, dann aus, weggeworfen, auf den Müll, aus, vorbei, warum haust du nicht endgültig ab, zieh leine, los, mach schon, hau ab (KWM 71f.).⁶⁵

Später phantasiert er über ihren möglichen Tod, denn "einer mußte schließlich auf der Strecke bleiben. Sie. Das war gleichsam abgemacht. Und sie war es." (KWM 77) Er stellt sich vor, wie sie von einem Auto überfahren werden könnte:

⁶⁴ Vgl. Glaser 1989, S. 120.

⁶⁵ Vgl. auch KWM 103ff., wo der Erzähler seine Frau abermals schlägt und dazu das Kind, "das ihn nun mit seinem fortwährenden Gelalle störte." (KWM 105)

Alles geschieht sehr schnell und ist nur ein einziges zusammengeschobenes Geräusch, der stumpfe Aufprall ihres Körpers gegen die Karosserie, die Bremsen, das Schleifen von Gummi auf dem Asphalt, mehrere dicht nachgekommene Wagen, die aus der Bahn geraten, und sie wie leichter Plunder, ein Stoffballen, sich überschlagend in der Luft. Fast gleichzeitig kommt auch das Aufklatschen des Körpers auf der Straße, tot, sie in dem Blechgerümpel, zuckt hier noch unregelmäßig mit einem Bein, das andere Bein verborgen, unter ihr abgeknickt, das Gesicht ist nicht mehr genau zu erkennen (KWM 77).⁶⁶

Es sind diese ungeschminkten, oft sexuell gefärbten Darstellungen eines problematischen Familienlebens, mit der der große Kontrast zu der heilen Welt bürgerlichen Eheglücks und dem Zusammenleben in der Wirtschaftswundergesellschaft artikuliert wird. Die Wirklichkeitspartikel bundesrepublikanischer Alltäglichkeit, auf die der Blick des Lesers gelenkt wird, erreichen diesen nur über das Filter, das der Erzähler-Protagonist zwischen die erfahrene Wirklichkeit und das Lesepublikum schiebt; Wirklichkeitsdarstellung ist in *Keiner weiß mehr* die Schilderung subjektiv erfahrener, reflektierter und kommentierter alltäglicher Realität, die auf diese Weise dem Leser ein ganz bestimmtes und persönlich gefärbtes Bild der Gesellschaft übermittelt. Ausführlich im Text geschildert werden etwa "die Wohnung, die Straßen und die Geschäfte, die Menschen und immer wieder ihre Kleidung, die Mode. Hinzu kommt die Registrierung bildhafter Medien, wie Fernseh- und Spielfilm, Abbildungen der Illustrierten [...] bzw. der Werbung, zusammen mit der Thematisierung der (aktuellen) Musik [...]"⁶⁷.

In der subjektiven Beurteilung dieses äußeren, alltäglichen Lebens, mit dem der Erzähler vielerorts konfrontiert wird, verhält der Erzähler sich eher ambivalent. In der längeren, weiter oben zitierten Textstelle, in der die Hoffnung auf eine Auslöschung Westdeutschlands ausgesprochen wird, lässt der Erzähler-Protagonist seinen tiefen Hass- und Ekelgefühlen, die er der Bundesrepublik gegenüber hegt, freien Lauf. Während man die Bundesrepublik aber "zusammenficken" sollte, einschließlich jener Frauen und Mädchen auf der Straße, die sich mit den typischen Konsumgütern der sechziger Jahre schmücken, äußert sich der Erzähler an anderer

⁶⁶ So entschieden und unbeirrbar, wie der Erzähler sich hier zu zeigen scheint, ist er übrigens keineswegs: kurz nachdem er sich den Unfall seiner Frau vorgestellt hat, verliert er sich wiederum in weitere Gedanken und Assoziationen zum hier noch für notwendig gehaltenen Tode seiner Frau. Beeinflusst durch die Meinung älterer Bekannter, glaubt er nun, "daß er nur zu warten brauchte, sich einmal eine Zeitlang nicht mehr rühren, und es so sein zu lassen, wie es war, er würde mit einem Male nachher sehen, daß es sich von selbst geändert hatte, verschoben und wieder geregelt, [...] daß es gar nicht nötig war, daß einer dabei draufging, sie, auf der Straße überfahren." (KWM 77f.) Vgl. auch KWM 88, wo der Erzähler beobachtet, wie eine Frau auf der Straße angefahren wird, und diese darauf in seiner Vorstellungswelt zu *seiner* Frau wird.

⁶⁷ Selg 2001, S. 267.

Stelle durchaus bewundernd zu der Schönheit gerade dieser "Triumphnieder-Mädchen", "Bleye-Vetrix-Töchter", der "Palmolive-Frau" und der "Luxor-Schönheit" (KWM 133). Während seiner Spaziergänge durch Köln, London und Hannover fasziniert ihn immer wieder die modische Kleidung der Frauen, die bei ihm sexuelle Konnotationen hervorruft,⁶⁸ und die ihn – in negativem Sinne – an seine eigene Frau erinnert, deren Kleidung er nur abwertend beurteilen kann. Er geht sogar weit, sein ganzes Misstrauen, das er ihr gegenüber verspürt, mit ihrer Kleidung zu verbinden, "so daß es jetzt wirklich nur noch diese Sachen waren, ein Pullover von ihr, die gelben Lackstiefel, die von ihm nicht länger zu übersehen waren. Sie waren da und zuviel, alles viel zuviel, jetzt wirklich zuviel und wie selbstständig geworden." (KWM 70)

Der Erzähler selbst kann den 'Vorschriften' der zwingenden neuen Modeerscheinungen jedoch in seiner eigenen Erscheinung ebenso wenig entsprechen, wie er einsehen muss. Sein eigenes "abstoßendes Bild" (KWM 140) ist sogar ein Hauptgrund für den Abstand, der sich allmählich zwischen ihm und den beiden Freunden Rainer und Gerald abzeichnet, die, so urteilt der Erzähler, dadurch "besser waren" (KWM 33f.), mit anderen Worten, auf der Höhe der Zeit. Ihnen gegenüber spürt er die eigene Inkompetenz in Sachen Mode, die er zwar für eine Kleinigkeit zu halten versucht (KWM 33f.), die für ihn aber keine Kleinigkeit sein kann, weil sie einen wichtigen Teil seiner Existenz darstellt.⁶⁹ Am Ende des Romans wird dies nochmals deutlich vorgeführt, wenn der Erzähler mit einem Mann in einem Lokal in Hannover ins Gespräch kommt:

Dabei kam ihm gleichzeitig der Mann so klar vor, eindeutig, genau im Umriß, in dem gutsitzenden Anzug, mit so einem weißen Hemd, dem Binder präzise zwischen den Spitzen des Hemdkragens vorne, ein dreieckiger, glatter Knoten, ein Mann um die Vierzig, interessiert, aufgeschlossen, dem gegenüber er sich verschlampt empfand, staubig, dreckig, ein Haufen angeschmutzter

⁶⁸ Vgl. etwa folgende Stelle, die frühere Erfahrungen des Protagonisten gleichsam zusammenfasst. Der Erzähler bringt für seine Frau eine Zeitschrift mit, die sie sich nun ansieht: "Er schaute mit zu und alles wiederholte sich für ihn, was er draußen gesehen hatte, bedrückend deutlich in ihrer Nähe, jene Bewegung, der Rock, der eng saß, an den Oberschenkeln gespannt, bei dieser Bewegung, breitbeinig hingestellt, und dann bei jener Bewegung, den Oberkörper ruckartig herumgedreht ins Bild, so daß jetzt der Pullover, dessen genaue Beschreibung an der Seite des Bildes stand, Wollqualität, Ausführung, Größe, Farbe, von welcher Firma, sich eng spannte, dann ein Gesicht, lachend, dieses Gesicht, lachend, sehr lebhaft, jung vergrößert, nur Lippen, diese kleinen geschwollenen roten Wülste, dazwischen die Öffnung, ein Mund. Die Lippen könnte man für bogenförmig gekrümmte lebendige Dinger halten, feuchte, entkrustete Dinger, Dinger von irgend etwas, das weich war." (KWM 81) Vgl. auch KWM 32f., 48, 58, 65, 75, 78, 91, 134, 146, 173, 180. Viele Textstellen verweisen übrigens auch auf eine modebewusste Haltung der Männer: vgl. etwa KWM 31, 33f, 44f, 78, 122, 130, 133f., 146f., 153, 173ff., 180.

⁶⁹ Vgl. auch KWM 137, wo die Kleidung des Erzählers wie ein Spiegelbild seines Inneren funktioniert und ihn zum Außenseiter der Gesellschaft macht.

Kleidung, schäbig, und immer noch ein wenig schäbiger werdend [...] (KWM 143).

In seinen unterschiedlichen Urteilen über das Modebewusstsein seiner Zeit zeigt sich die ambivalente Haltung des Protagonisten. Einerseits sollten all diese verlockenden Modeerscheinungen endgültig vernichtet werden, andererseits beurteilt der Erzähler sich und seine Umgebung nach den Maßstäben, die unter anderem die Mode auferlegt. Er ist, so könnte man sagen, zu sehr Kind seiner Zeit, als dass er den Genüssen und Verlockungen, die sich den Menschen in Geschäften und über die Werbung in Rundfunk, Fernsehen und farbigen Illustrierten anbieten, widerstehen könnte.

Dabei bleibt er allerdings kritisch, wie sich etwa in seinem Umgang mit Werbetexten und Produktnamen zeigt, die ironisch gebrochen und dadurch aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang herausgehoben werden. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Persiflage einer "bif"-Werbung, die die "Verlogenheit im Dienste einer 'schönen neuen Welt'"⁷⁰ in den Vordergrund rückt (KWM 136). Ähnlich ironisch wirkt der Verweis auf das Symbol amerikanischen Konsumglücks, Coca-Cola, das als Störfaktor im Eheglück, sogar als Alternative dazu präsentiert wird. "Ich liebe dich. Ich liebe dich nicht. ich liebe dich. Nicht. Lieber eine Cola. Aufmachen. Popkorn verteilen. [...] Nein, ich liebe dich nicht. Das stimmte." (KWM 83).

Es sind Produkte und Produktnamen wie Bif, Coca-Cola, Palmolive, Luxor, wie auch Rundfunk und Fernsehen, die die Phantasie der Bundesdeutschen der sechziger Jahre erregen und die einem jeden Bewohner der "nivellierten Mittelstandsgesellschaft" zugänglich sind, sowohl der älteren wie der jüngeren Generation. Einerseits verwischen sich dadurch zwischen ihnen die Grenzen, wie der Roman zeigt, während aber andererseits in *Keiner weiß mehr* die Konturen des Generationenkonfliktes deutlich sichtbar bleiben, wofür die Hasstiraden der Hauptperson ein unmissverständliches Zeichen sind. Dass sich der Erzähler vor dem Hintergrund einer Konsumwelt, die allen zugänglich ist, in einem inneren Zwiespalt befindet, tritt in zugespitzter Form am Ende der Geschichte nochmals zutage, wenn der Erzähler in Hannover über seine mögliche Heimfahrt phantasiert und sich vorstellt, wie er wieder mit Gerald und Rainer Musik hört: "[...] Schallplattenmusik läuft ab, die Rolling Stones, Mick, Keith, Brian, Bill, Charlie record[e]d live at the Royal Albert Hall, Sonderanfertigung der Teldec für Hör zu [...]". Die Rolling Stones,

⁷⁰ Selg 2001, S. 270.

einflussreiche musikalische Stimme der Protestgeneration, aus deren *Between the Buttons* das Motto des Buches stammt (KWM 5), hört sich der Erzähler an, was natürlich nicht weiter überrascht. Bemerkenswert ist aber, dass es sich um eine Aufnahme speziell für das Plattenlabel des TV-Magazins *Hör zu*, handelt, welches - kurz nach den bewundernden Worten zu den Rolling Stones - als Teil der Verdummungsatmosphäre in bundesdeutschen, kleinbürgerlichen Haushalten interpretiert wird. Der Erzähler phantasiert, wenn er abends eine Straße entlanggeht und sich die einzelnen Zimmer ansieht, über den Alltag der Bewohner:

[...] Füße, aus den Pantoffeln gezogen und auf kleine Hocker gelegt, bequem, die Körper erschlaft in die Sessel fallen gelassen und halb den Fernsehapparaten zugekehrt, die in der Ecke flimmerten. Auf dem Tisch liegt die *Hör zu*, die letzte Ausgabe, deren Kreuzworträtsel schon an einem anderen Abend gelöst worden sind. Die Krampfadern tun weh. Man lässt sich von den vielen weißlich grauen Bildern einen abwischen. In jeder Gehirnzelle stauen sich die Bilder, egal was für welche. Ein Junge läuft in einen elektrisch geladenen Stacheldrahtzaun, das Zucken passiert ganz schnell. Schon lange hat Caterina nicht mehr so schön gesungen. Als letztes wird die Wetterkarte für morgen aufgezeichnet. Winter. Sehr naß. Alles versackt in Nässe. Es gab schon lange keinen richtig harten, frostigen Winter mehr. Und die Sommer sind auch nicht mehr das, was sie einmal waren. Keine Sommer, keine Winter, nichts. Als ob man schon nicht mehr lebe. Aber man lebt. Eingesperrt in diesem großen unsichtbaren Käfig, in dem sich der blinde Terror staut als das winzige weißlich graue Flimmern, das über die Bildschirme treibt [...] (KWM 165)

Mit diesem Bild eines Fernsehabends im deutschen Familienleben wird der Erzähler während seiner Spaziergänge immer wieder konfrontiert. Es ist das Bild der nivellierten Mittelstandsgesellschaft, die sich in allen Einzelheiten zeigt: alle Abende sind gleich, nur lässt sich das Kreuzworträtsel in *Hör zu* nicht jeden Abend lösen; alle Tage füllt sich der Kopf mit anderen Bildern, "egal was für welche", so dass das Resultat immer dasselbe ist, nämlich ein abgestumpftes Verhalten den Bildern, auch den schrecklichsten, gegenüber, kombiniert mit einem klischeehaften Urteil über die Wetterlage und die sich noch kaum unterscheidenden Jahreszeiten.⁷¹ Dem mit diesem Bild beschriebenen "großen unsichtbaren Käfig", in dem die Bundesbürger eingesperrt sind, können sie nur entkommen, wenn sie imstande sind, sich von dem "blinden Terror" des Fernsehens zu befreien; und nicht nur des Fernsehens, auch der Illustrierten (*Hör zu*), der Werbung, der Mode und der anderen verlockenden Produkte, die genauso wie das Fernsehen die Gitter jenes Konsumkäfigs der

⁷¹ Vgl. zur Einschätzung der Dominanz von Rundfunk und vor allem Fernsehen im deutschen Nachkriegsalltag auch das kritische Urteil Hermann Glasers in Glaser 2000, S. 459-467.

sechziger Jahre bilden, der die Sinne dumpf macht⁷² und die Wahrheit manipuliert.⁷³ *Keiner weiß mehr* übermittelt dieses Bewusstsein und zeigt, dass nicht nur die Kleinbürger einer älteren Generation sich in den Käfig einsperren lassen, sondern dass die Verlockungen, deren sich dieser Terror bedient, auch die junge Generation anziehen.

Dies gilt ebenfalls für den Erzähler, der aber im Gegensatz zu seinen Generationsgenossen Rainer und Gerald, die den üblichen Differenzen in der Gesellschaft verhaftet bleiben (KWM 46), nicht nur die ihn umgebende Gesellschaft, sondern auch die eigene Position kritisch beleuchtet und dabei manche Augenblicke der Helle erlebt. Von Helle und Helligkeit ist im Roman immer wieder die Rede.⁷⁴ Zu unterscheiden ist allerdings zwischen einer Helligkeit, die mit dem Käfig des deutschen Alltags fest verbunden ist, und der hellen Einsicht in diesen Alltag, die den Erzähler an manchen Stellen überfällt. Erstere erfährt er als "blödsinnig hell" und "öde" (KWM 134), was er bezeichnenderweise mit einer "Reklame für Coca Cola" illustriert (KWM 144).⁷⁵ Die andere Helligkeitsform, die "Klarheit" (KWM 19), die der Erzähler sich, wenn auch für nur einen Augenblick, über sich selbst, seine Ehe, seine Frau, das Kind, die beiden Freunde, die Bekannten, die Frauen und Mädchen auf der Straße, Mode, Pop, Sexualität und das Alltagsleben in der Stadt zu verschaffen weiß, erfährt er in einem "hellwachen" (KWM 156) Zustand, der ihn beruhigt, denn "er konnte den ganzen Zusammenhang nun genau überblicken [...]" (KWM 170). Das Bild, das der Erzähler für diesen Zustand entwirft, ist das eines "glasigen, durchsichtigen Raum[es]" (KWM 159), den er sich während der im Roman

⁷² Man denke hier an das oben zitierte Bild eines Jungen, der in einen elektrisch geladenen Stacheldrahtzaun läuft und dessen Zucken von der Fernsehkamera aufgezeichnet wird. Weder dieses grausame Bild, noch der deutliche Verweis auf die Missstände an der Grenze zu der DDR und damit auf ein typisch deutsches Problem der Nachkriegszeit können den Fernsehabend (ver)stören, denn für ein eventuelles Reflektieren über tiefere Hintergründe des Bildes ist in der ständigen Aufeinanderfolge unterschiedlichster Informationsfetzen gar kein Platz. Statt dessen wird das schreckliche Bild sofort von einem harmlosen verdrängt, das man wohl zu kommentieren vermag; schon lange habe Caterina nicht mehr so schön gesungen (KWM 165).

⁷³ Die "bif"-Werbung macht dies deutlich. Die Vorteile angepriesener Produkte, der Gebrauchsanweisung zu entnehmen, werden buchstäblich von einer 'Erfahrungsexpertin' hervorgehoben, wobei auch die chemischen und technischen, in der Umgangssprache ungebräuchlichen Formulierungen und Bezeichnungen als Teil des alltäglichen Wortschatzes erscheinen, wohl mit dem Ziel, Konsumenten zu verblüffen und zum Kauf anzuregen. Auf der Packung: "bif; Das Reinigungsmittel. Wirkt nicht gefährlich, sondern sichtbar, lost schäumend und sprudelnd den Schmutz. Die Gebrauchsanweisung steht auf der Flasche. bif reinigt Toiletten und Waschbecken aus Porzellan, mühelos, umspult alle Ablagerungen von allen Seiten, bif ist bif, ist völlig frei von Salzsäure, ein Fortschritt. Eine Packung enthält 500 g bfn, bakterizid, sprudelaktiv, gründlich." Und die Erfahrungsexpertin: "Da hab ich eines Tages zu bif gegriffen, und ich muß schon sagen, bif ist wundervoll, ätzt alles im Becken weg, läßt überhaupt gar keine Rückstände und ist so bakterizid und sprudelaktiv." (KWM 136)

⁷⁴ Vgl. KWM 7, 27, 35, 48, 69, 134, 135, 139, 144, 156, 162, 163, 167, 170, 172, 178, 182.

⁷⁵ Daneben versucht er übrigens sein Urteil zu objektivieren und verallgemeinern, indem er es von der eigenen Perspektive loslöst: "Das öde Bild da vor ihm war da, auch ohne ihn, immer öde. Es hatte nichts mit der Qualität seiner Empfindungen zu tun." (KWM 138)

zentralen Onanieszene vorstellt, und mit dem er sich selbst, "die Augen geschlossen und ganz auf sich selbst konzentriert, in sich hineinstarrend" (KWM 159) identifiziert.⁷⁶ Dieser Raum ermöglicht es dem Erzähler, sich aus seinen ständig schwankenden Gedankengängen loszureißen und seine Situation zu durchschauen: "Der Abbau von alten Vorstellungen, durch die er schon lange nicht mehr richtig durchgeblickt hatte. Jetzt sah er durch sie hindurch. Er konnte sich selber sehen. Da war er." (KWM 158) Während ihm dabei verschiedene "Postkartenbilder", "Dias", "Serien" (KWM 159) aus seiner Erinnerung und Erfahrung nacheinander in halbwegs kontrollierter Weise vorschweben, weiß er auch, dass sein Durchblick nicht nur ihm selbst und dieser Innenwelt gilt, sondern auch der äußeren Wirklichkeit:

[...] gleichzeitig ist es auch ein Vorgang, als wäre er draußen und er müsste gegen etwas ankommen, einfach nur ankommen, sich dagegenstemmen. [...] Was es genau ist, kann er nicht sagen. Es ist soviel, gegen das er zum letztenmal ankommen muß, kotzen, darüber sich erbrechen, alles einfach auskotzen und zukotzen [...] (KWM 159)

An anderer Stelle hat der Erzähler schon darauf hingewiesen, wie er sowohl in London wie in Köln das Zusammenleben nach bürgerlichen Vorstellungen nur als "Dreck" bezeichnen könne (KWM 37), den es zu beseitigen gilt. Nun ruft er die Bewohner der Außenwelt, zu der er nicht zuletzt auch seine Frau, die beiden Freunde und sich selbst zählt, dazu auf, diese verlogene Welt aus Werbung, Verlockungen und falschen Versprechen zu verlassen, wofür es nur eine Möglichkeit gibt, nämlich in ihr einzugehen (KWM 37):⁷⁷ "Kommt raus aus euren stumpfsinnigen Körpern, ihr namenlosen Arschlöcher! Das ganze Scheißhaus fliegt in die Luft. Und wir drehen alle zusammen durch. Sie. Gerald. Rainer. Ich."⁷⁸ (KWM 161)

⁷⁶ Auf diesen Zustand wird in der Geschichte vorausgedeutet, als der Erzähler im Rotlichtviertel Hannovers an der Häuserfront entlanggeht in der Hoffnung, eine Prostituierte zu finden, die ihn in ihr Zimmer lassen würde und "danach" noch etwas bleiben ließe. Da heißt es: "Es war nur das eigene Bedürfnis, das in einem steckte und nun hochkam und sich ebenso bloß und offen zeigte wie eine Hand, offen und bloß vorgezeigt, aber schon wie in einem Zugriff die Finger gekrümmt, die sich dann um den steif gewordenen Schwanz schließen. Nur diese offene, bereits gekrümmte Hand zu sehen und auf dieses bloße Sehen reduziert, das war jetzt sein Zustand." (KWM 148)

⁷⁷ Deutlich tritt die Verlogenheit der Bilderflut, mit der sich der 'blinde Terror' ausdrückt, in zwei Beschreibungen des Erzählers zutage, die auch verdeutlichen, wie diese unwahre Welt des Fernsehens und der Werbung die junge Generation zu fesseln, beeinflussen und betrügen imstande ist (KWM 154ff.). Der Erzähler erklärt sich diese Faszination junger Menschen wie folgt: es war "jedesmal das, die Intensität, rigoros, ohne Rücksicht, von etwas, das es nicht gab, dicht genug, intensiv genug, doch nicht greifbar, nicht festlegbar als bestimmte einzelne Dinge oder Vorgänge, die da waren wie etwas Festes, Greifbares." (KWM 154)

⁷⁸ Dies ist die Übersetzung eines Zitates, das der Erzähler an anderer Stelle in seine Überlegungen zu dem Aufenthalt bei Rainer in London einfügt. Da heißt es aus *Nude Supper* von 'Bull Hubbard' oder der Fortsetzung dazu: "The war between the sexes split the planet into armed camps right down the middle line divides one thing from the other. Come out of your stupid body you nameless assholes. The whole fucking shithouse goes up." (KWM 117) Dass der Erzähler sich tatsächlich direkt an seine

Für den Erzähler ist dies ein "Moment der Freiheit" (KWM 160), ein Akt der Befreiung von der ihn umgebenden Außenwelt, und er entschließt sich dazu, nie mehr nach Hause zu seiner Frau und dem Kind, nicht in die alten Verhältnisse zurückzukehren (KWM 161). Wenn jedoch dieser Freiheitsmoment zu Ende geht, kommen dem Erzähler die Befreiungswünsche sofort wie "vergorene Möglichkeiten" (KWM 161) vor, verliert er seine selbstsichere und kämpferische Haltung gegenüber der Außenwelt, und er zweifelt schon wieder an seiner Entscheidung, nicht mehr zurückzufahren. Er weiß sich sogar davon zu überzeugen, dass es keinen Grund gäbe, sich nicht wiederum den alten Verwirrungen auszusetzen, weil er sich sonst bloß wieder in neue verstricken würde (KWM 167). Er fährt schließlich tatsächlich zurück, trotz der momentanen Erfahrung tatsächlicher Freiheit und der Tatsache, dass dieser "Moment der Freiheit" in ihm eine Erschöpfung zurückgelassen hat, die er zum ersten Male seit langem wieder als "etwas Wirkliches" (KWM 170) erfahren konnte, das natürlich einen grellen Kontrast bildet zu dem trügerischen Käfig, der die Außenwelt dominiert. Dieses Gefühl macht die vorübergehende Freiheitserfahrung des Erzählers zugleich zu einer beschränkten Wahrheitsfindung; beschränkt, denn der Protagonist schafft es nicht, sie über den Freiheitsmoment hinaus weiter zu verfolgen. Statt dessen nistet er sich in den alten Verhältnissen wieder ein. Allerdings nicht ohne die Erkenntnis, dass in dieser Situation immer noch etwas "falsch" war (KWM 168), denn nach wie vor verlogen. Einem solchen klischeehaften Leben – "Man spricht miteinander. Man grüßt sich, guten Tag, guten Tag. Man ißt. Man trinkt. Man pißt und kackt vieles wieder aus. So ist das Leben. Ach ja." (KWM 180) – kann sich der Erzähler nur resignierend hingeben, wenn er dieses 'Falsche' nicht aus dem Auge verliert und einsieht, dass für ihn eine derartige Käfigexistenz im Grunde kein wirkliches Leben darstellen kann. Deswegen sagt er seinen Freunden und seiner Frau: "Ich bin tot. Sieh dir das genau an. So sieht ein Toter aus. Hier ist ein toter Mann, der noch reden kann." (KWM 169) Und am Ende der Geschichte wird auch das scheinbar positive Bild eines neuen Sommers, das den Eindruck erweckt, als sei alles besser geworden, das aber in den auch weiterhin dominierenden Elementen des "blinden Terrors" verpackt ist, mit dem in diesem Zusammenhang vielbedeutenden Satz relativiert: "Man könnte auf der Stelle sterben." (KWM 182)

Leser wendet, zeigt sich in dem weiteren Zitat 'Hubbards', das Brinkmann jedoch nicht in seiner deutschen Übersetzung übernimmt: "Glad to have you around reader, but remember there is only one captain on this subway. You get it?" (KWM 117) 'Bull Hubbard' ist ein Synonym von Jack Kerouac für William S. Burroughs. *Nude Supper* verweist auf Burroughs *The Naked Lunch* (1959), ein Buchtitel, den Brinkmann in einem Brief an Hartmut noch mal bewundernd hervorhebt. Vgl. Brinkmann 1999, S. 97.

Dass der Erzähler nicht stirbt, nicht endgültig umfällt (KWM 169), sondern ein gutes Jahrzehnt später, 1979, seine Frau mit jener Grußformel begrüßt, die er vorhin noch als Ausdruck solcher Verhältnisse aufgefusst hat, aus denen er sich gerade befreien möchte,⁷⁹ zeigt, wie der Erzähler-Protagonist dem Druck des die Gesellschaft beherrschenden blinden Terrors nicht gewachsen ist, nachgibt und nicht imstande ist, die letzten Konsequenzen aus seinem Freiheitsmoment zu ziehen. Das wird auch dadurch deutlich, dass das im Freiheitsmoment kürzlich erfahrene Idealbild einer "absoluten Leere", "einer Funkstille" (KWM 133) im "schall-toten Raum" (KWM 149), in dem die Bilder, die Stimmen und die kulturellen Wörter verreckt sind (KWM 133), kurzfristig von keiner anderen Person als dem Erzähler selbst zerstört wird: "Da sind doch welche! In dem schall-toten Raum rumort was. Das ist er selber. Schmierig, erschöpft, innen sehr trocken." (KWM 159) Er selbst also gefährdet das von ihm formulierte Ideal, weil er sich nicht endgültig von der Außenwelt abschließen kann (KWM 160f.), und er trifft notgedrungen die Entscheidung – obwohl er immer noch und wiederholt das Gegenteil behauptet –,⁸⁰ sich den bestehenden Verhältnissen zu fügen.

Auf einer höheren Erzählebene, der des Autors, lässt sich diese resignierende Haltung der Hauptfigur in *Keiner weiß mehr* noch weiter begründen. Es geht dabei um das Schreiben selbst. Nach seiner Rückkehr in die Stadt zu seiner Frau, dem gemeinsamen Kind und den beiden Freunden nimmt der Protagonist ein Blatt Papier und versucht sich einen Tag auszudenken, der im Gegensatz zu der den Käfig der Gesellschaft in Schach haltenden "leeren Helligkeit" (KWM 27), die er eingesehen hat, einer wahren Form der Helligkeit entsprechen könnte (KWM 172). Dies gelingt ihm aber nicht, denn es kommt dabei nur eine Unterhaltung über das Wetter heraus, die nun eben so kennzeichnend sei für das eingesperrte Alltagsleben, wie der Erzähler an anderer Stelle festgestellt hat (KWM 132f.). Offenbar ist dem herrschenden Terror über das Schreiben nicht zu entkommen, was der Protagonist auch an anderer Stelle feststellt.⁸¹ Er erinnert sich etwa, wie er mal versucht hat, seiner Frau zu erklären, wie ihm die etwas älteren, bundesbürgerlichen Frauen vorkommen, deren "Häßlichkeit" (KWM 36) bei ihm nur Unverständnis und Ekelgefühle erregen:

Man konnte sie nur totschiagen, mit einem Knüppel, aus Notwehr. Was er, ein wenig später zurückgekehrt in die Wohnung, ihr zu erklären versucht hatte *und nicht konnte*, wie er an ihrer Reaktion sah. Und diese Blicke hättest du

⁷⁹ Vgl. KWM 148, 167.

⁸⁰ Vgl. etwa KWM 9, 73, 105, 127, 141, 158, 162, 170.

⁸¹ Vgl. auch KWM 18, 94, 99.

sehen sollen, dieses Reden, man kann davor nur weglaufen, einfach nur noch das oder eben totschiagen, *nicht zu beschreiben.*" (KWM 37) [Hervorhebungen von mir – RH]

Und etwas weiter fügt er hinzu: "Man kann das nicht erklären. Man kann das einander nicht erklären. Man kann das nicht mehr länger besprechen." (KWM 37) Denn, so behauptet er in der zentralen Hasstirade: "Argumentieren lohnt sich schon nicht mehr." (KWM 133) In seinem "Moment der Freiheit" kommt er zu der klaren Einsicht: "Von Literatur hier keine Rede mehr!" (KWM 159), was zweierlei bedeuten kann: einerseits die Abwendung von der so genannten 'schönen Literatur' der älteren Generation zugunsten einer provozierenden, ungeschminkten, kein einziges Detail auslassenden Darstellungsweise, wie diese die aufgezeichneten Erinnerungen des Erzählers öfters vorführen,⁸² andererseits aber auch den Verzicht auf Literatur als Weg, sich von dem Terror zu befreien, und die Hinwendung zu persönlich, nicht literarisch gestalteten Formen der Freiheitserfahrung, auf die der eine und vorübergehende Augenblick der Freiheit des Erzählers hindeuten mag. Dass nun Brinkmann selbst die Hauptperson in *Keiner weiß mehr* den Entschluss fassen lässt, sein weiteres 'Leben' im Käfig der Gesellschaft zu verbringen, erscheint – auf dieser höheren Erzählebene – als die logische Konsequenz der Einsicht in die beschränkten Möglichkeiten der Literatur, mit welcher kein "endgültiger" (KWM 169) Weg der Befreiung zu beschreiben ist; der vorgeführte Freiheitsmoment reicht dazu eben nicht aus.

Daraus zieht Brinkmann aber nicht den Schluss, auf Literatur verzichten zu müssen, denn wichtiger als die Einsicht in die Unvollkommenheit des literarischen Befreiungsweges und die Konsequenz, seine Schreibearbeit aufzugeben, ist für Brinkmann die Möglichkeit, die ihm die Literatur immer noch bieten kann, zur Konfrontation, Kritik, Provokation und Kommunikation. Sprache ist ihm dabei ein "Hilfsmittel, eine Krücke",⁸³ wenn auch nicht die einzig mögliche Hilfe, wie Brinkmann vermutet: "Fraglich ist, ob Sprache noch länger das alleinige Kommunikationsmittel ist",⁸⁴ und er fügt hinzu, dass er nicht in Sprache erstarren und auf Krücken herumgehen möchte. Er sieht dazu einen Weg in der Literatur, der durch den Sprachgebrauch von der Sprache wegführen kann, "weg von den

⁸² Beachte den Kommentar, der auch direkt an die Leser des Buches gerichtet zu sein scheint, zu einer Erinnerung des Protagonisten an einen früheren Besuch bei einer Prostituierten: "[...] eine Nutte aus dem Durchgang um die Ecke, wußte er. Die Erinnerung kam wieder. Oh, lutsch mir einen, leck mich aus und küß mir die Eichel. Ein Satz. Bilder fallen. Ich wußte es. Noch ein Satz. Schlupp, schlupp, schlupp. Wenn jemand glaubt, hier könne er sich mit Kunst vergnügen, ist ein Schwein. Hau ab." (KWM 96)

⁸³ Brinkmann 1999, S. 142.

⁸⁴ Ebenda.

Wörtern, bei denen man anfang, die einen anregen, so kommt man zu einer eigenen Haltung, einem eigenen Eindruck“.⁸⁵ In *Keiner weiß mehr* versucht Brinkmann den Lesern über das literarische Zeugnis des chaotischen Innenlebens seiner Hauptfigur einen solchen persönlichen Eindruck zu übermitteln, indem er vorführt, wie die bundesrepublikanische Gesellschaft der sechziger Jahre sich in dem Netz eines Fernseh- und Produktterrors verfangen hat, in dem nichts sein kann, was es wirklich ist. Ohne dabei freilich deutliche Alternativen anbieten zu können, lässt Brinkmann seinen Protagonisten mit dessen Alltagsreflexionen den unwahren Charakter bundesrepublikanischen Zusammenlebens ins Bewusstsein seiner Zeitgenossen hämmern, was die Leser von *Keiner weiß mehr* mit einer Einsicht in ihre persönliche Lage konfrontiert und sie von der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung in der Form einer Befreiung aus dem Terrorkäfig der Konsumwelt überzeugen könnte. Mittelpunkt in diesem Zusammenhang ist der Freiheitsmoment des Erzählers: “Was im ekstatischen Augenblick gelingt, hält der Roman als provozierendes Gegenbild dem erstarrten Alltag vor.“⁸⁶

Brinkmanns Mittel zu diesem Zweck, die inhaltliche und formale Gestaltung seines Romans, basiert auf poetologischen Auffassungen, mit denen er sich Mitte der sechziger Jahre zum ersten Mal auseinandersetzte, und die er seitdem weiterentwickelt hat. Eingehend beschäftigte er sich in den Sechzigern mit den neuen literarischen Strömungen in den Vereinigten Staaten, die spätestens mit der Debatte um Fiedlers Vortrag 1968 auch in der Bundesrepublik festen Fuß fassen konnten. Brinkmann beteiligte sich an der Debatte und präsentierte sich als großer Anhänger und Verteidiger der Thesen Fiedlers zur “Postmoderne”. Seine literaturtheoretischen Überlegungen entstanden unter dem Einfluss dieser neuen, nicht-europäischen Literatur; Helmuth Kiesel und Roman Luckscheiter ist denn auch zuzustimmen, wenn sie Brinkmanns literarische Entwicklung fest mit der kulturellen Wirkung eines “postmodernen Impulses” verbinden.⁸⁷

Die hohe Schwelle zur Postmoderne

In Brinkmanns “Angriff aufs Monopol”, seinem Beitrag zur Fiedlerdebatte, in dem er mit den alten Dichtern und Kritikern zugunsten der neuen literarischen Strömungen

⁸⁵ Ebenda, S. 71.

⁸⁶ Schönborn 1997, S. 350.

⁸⁷ Vgl. Kiesel 1998, S. 361-428, besonders S. 361, 388, 395-411.

abrechnet,⁸⁸ wirft er seinen Zeitgenossen vor, blind zu sein für die sich schon seit Jahren abzeichnenden Entwicklungen in der "neuen amerikanischen Szene".⁸⁹ Zunächst zählt er die Namen einiger Autoren und Theoretiker auf, die diese Szene beherrschen, und die er schon vor 1968 kennen gelernt hat: Andy Warhol, William S. Burroughs, Donald Barthelme, Frank O'Hara, Paul Blackburn, Phil Walen, John Giorno, Buckminster Fuller, Harry Mathews, John Barth, Tom Veith, Ted Berrigan, Ron Padgett, Norman O. Brown.⁹⁰ Darauf hebt er einen, Buckminster Fuller, als Beispiel hervor und stellt fest:

Erst jetzt kommt Fuller in einem kleinen, engagierten Verlag heraus, der bezeichnenderweise von jungen Leuten geleitet wird, im Voltaire-Verlag, und bereits vor Jahren hätte man darauf stoßen können, ist es doch höchst anregend auch für die eigene Produktion und Weiterentwicklung, immer dort hinzuschauen, wo sich ganz grob gesagt "etwas bewegt". Da ergeben sich Spannungen, Ergänzungen, Beeinflussungen – ganz simpel: da passiert Literatur.⁹¹

Weil man in der deutschen Literaturlandschaft dieser Anregung gar nicht habe folgen wollen, nicht "über den Gartenzaun gesehen hat", "beharrte man auf seinem eigenen Mist und ließ Literatur zum alten Hut werden",⁹² denn Literatur gehe nur da weiter, wo Autoren sich nicht – wie in Deutschland – in einem "von den Büchern abgezogenen, zu Werbezwecken erstellten Image" erstarren würden.⁹³ In der deutschen Literatur herrsche "eine generelle, tiefverwurzelte Ignoranz und Abneigung gegen alles 'art-fremde'". Und Brinkmann verfolgt: "[...] wenn nun Fiedler daherkommt und etwas von den Bewegungen in den USA erzählt, dann stößt das auf prinzipielle Blindheit",⁹⁴ die Brinkmann ebenfalls in der deutschen Literaturszene festgestellt habe, als der "*nouveau roman*" "zaghaft hier Verständnis zu finden hoffte".⁹⁵

Beide literarische Neuerungen, die in der deutschen Literaturszene eher auf Ablehnung als auf Zustimmung gestoßen sind, wurden von Brinkmann begierig aufgenommen und literarisch verarbeitet, wie der Entwicklung seiner Werke zu

⁸⁸ Vgl. Brinkmann 1994, S. 76.

⁸⁹ Brinkmann/Rygulla 1969: *ACID. Neue amerikanische Szene*.

⁹⁰ Brinkmann 1994, S. 67f.

⁹¹ Ebenda, S. 68.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda, S. 69.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Ebenda, S. 68; Brinkmann: "Der Nouveau Roman wurde in BRD bekannt etwa Anfang der 60er Jahre und hatte eine literarische Methode, wertfrei nur zu beschreiben, als Programm (Butor, Robbe-Grillet, Sarraute usw. alles Franzosen), mich interessiert das für mein[e] zwei ersten Erzählungsbände, also keine Handlung, Geschichten, sondern nur wie eine Kamerabewegung über die Oberfläche hinweg gleiten." (Brinkmann 1999, S. 149)

entnehmen ist.⁹⁶ *Keiner weiß mehr* stellt in diesem Zusammenhang einen interessanten Fall dar, denn der Einfluss des an Robbe-Grillet geschulten Realismuskonzeptes der frühen Erzählungen ist noch deutlich spürbar, der Roman geht aber über dieses Konzept hinaus⁹⁷ und befindet sich in der Einflusssphäre der neuen amerikanischen Literatur; hinzuzufügen ist allerdings, dass Brinkmann die theoretischen Ansätze, die er in Anlehnung an dieses neue Literaturverständnis weiterentwickelte, in diesem Werk noch nicht in vollem Umfang literarisch umzusetzen wusste. Der Roman hat, mit anderen Worten, seinen Ursprung in der frühen Prosa Brinkmanns, steht aber, die nächste Entwicklung im Schaffen Brinkmanns schon anzeigend, zugleich an der Schwelle zur Postmoderne. Zwar hat Brinkmann die Tür, die über diese Schwelle führt, bereits weit geöffnet – man vergleiche dazu seine Literaturtheorie und die parallel zu dem Roman entstandenen Gedichte –, der literarische Schritt über die Schwelle gleicht in *Keiner weiß mehr* aber eher noch einem Stolpern.

Bevor nun auf diesen Versuch Brinkmanns, postmoderne Literaturtheorie auch in die Praxis der Romangestaltung umzusetzen, eingegangen werden kann, sei zunächst sein Literaturverständnis selbst noch näher erläutert. Ausgangspunkt bildet dabei der postmoderne Theoretiker der ersten Stunde, Leslie Fiedler, dessen berüchtigter Vortrag 1968 die Postmoderne-Debatte in Deutschland auslöste, und der einen nachhaltigen Einfluss auf Brinkmann ausgeübt hat.

Im Jahre 1965 erschien in der *Partisan Review* Fiedlers Essay "The New Mutants",⁹⁸ in dem vieles, was der amerikanische Wegbereiter der Postmoderne später in "Cross the Border – Close the Gap" besprechen würde, vorweggenommen, oder zumindest vorbereitet wurde,⁹⁹ indem Fiedler dem Lebensgefühl der neuen Generation, das sich unter anderem in der Literatur zeigte, auf den Grund zu gehen versuchte. Brinkmann kannte diesen Essay, auf den er in seinem für das Verständnis

⁹⁶ Brinkmann debütierte 1962 in dem von Dieter Wellershoff herausgegebenen Sammelband *Ein Tag in der Stadt* mit der Erzählung *In der Grube*. Auch die folgenden Prosabände *Die Umarmung* (1965) und *Raupenbahn* (1966) zeigen noch eine deutliche Nähe zum Realismuskonzept Wellershoffs, das dieser in Anlehnung an den 'nouveau roman' entwickelt hatte. Brinkmann zeigt "die Fähigkeit zur Objektivierung seiner Erzählgegenstände bis an die Grenze einer Selbstaufhebung des Erzählens [...]. Lebensbereiche und Lebenssituationen von existentieller Bedeutung (Geburt, Liebe, Sexualität, Tod) werden vergegenwärtigt, indem sie sich sprachlich verdichten." (Schnell 1993, S. 355). In seinen Gedichten zeigte sich zu gleicher Zeit schon der Einfluss der amerikanischen Beatpoeten und postmoderner Theorien, die seit Ende der sechziger Jahren den Hintergrund bildeten, vor dem die späteren Werke Brinkmanns entstanden sind. Zwischen 1968 und 1975 wechseln sich Gedichtbände, Anthologien, Hörspiele, einige Kurzfilme, Tagebücher und Montagen aus Text und Bild ab, in denen Brinkmann die durch die Postmoderne inspirierte Literatur der Sensibilität weiter entwickelt hat.

⁹⁷ Vgl. etwa Schnell 1993, S. 355.

⁹⁸ Eine vollständige, leicht zugängliche Internetversion des Essays findet sich unter <http://www.texaschapbookpresS.com/newmutants01.htm>.

⁹⁹ Vgl. Selg, 2001, S. 94f.

seiner Ideen über Literatur zentralen Aufsatz "Der Film in Worten" zurückgriff, schon seit dem ersten Erscheinen. Bezeichnenderweise verweist er in den *Briefen an Hartmut* zur Erläuterung der Postmoderne an erster Stelle auf ihn – und nur indirekt auf den späteren, berüchtigteren Essay:

Der Begriff Postmoderne ist von L. Fiedler, der Ende der sechziger Jahre populär wurde in der BRD, – [...] Verwirrungen und unsinnige Erläuterungen begannen dann durch die Aufsätze und Besprechungen zu geistern, – dabei hieß das ganz einfach: lies nach in Acid, was Fiedler da schreibt, da erklärt er in einem Aufsatz, was postmoderne ist.¹⁰⁰

Beide Aufsätze, Fiedlers sowie Brinkmanns, sind in dem Übersichtswerk über die "neue amerikanische Szene" *ACID* enthalten und gewähren Einblick in die Literatur der "neue[n] Sinnlichkeit" und "neue[n] Sensibilität",¹⁰¹ von der weiter oben schon die Rede war. Vor allem der Schluss von Fiedlers "The New Mutants", "Die neuen Mutanten" in der hier benutzten Übersetzung von Herbert Graf,¹⁰² erwies sich als wirksame Anregung für Brinkmanns Literaturverständnis:

Den Poeten und den "Junkies" verdanken wir den Hinweis, daß die neue Welt, die der neue Mensch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewohnen soll, nur entdeckt werden kann durch die Eroberung des inneren Raumes: durch ein Abenteuer des Geistes, eine Erweiterung der psychischen Möglichkeiten des Menschen. Für dieses Abenteuer sind die Vorstöße in den Weltraum – Mondflüge und Mars Expeditionen – unbewußte Metaphern von der Art wie es die Entdeckungsfahrten waren für jenen Durchbruch zur Renaissance, dessen Folgen die Jungen so verzweifelt zu entgehen trachten.¹⁰³

Brinkmann suchte diese "Eroberung des inneren Raumes" auf dem Weg der Literatur. In dem Aufsatz "Der Film in Worten" benutzt er – wie Fiedler auch – ein von William Burroughs übernommenes Bild, das als Leitgedanke der neuen Literatur der Sensibilität anzusehen ist: Es geht um die "Kosmonauten des Innern", die "nackten Astronauten", "cosmonauts of inner space", die frei im Raum sind,¹⁰⁴ weil sie sich nicht mehr in einem beschränkten Bewusstsein einsperren lassen, sondern tatsächlich die psychischen Möglichkeiten des Menschen zu erweitern imstande sind. Dass Brinkmann für die literarische Gestaltung solcher Eroberungen des Inneren zu den literarischen Entwicklungen der 'neuen amerikanischen Szene' greift, ist die logische Konsequenz seiner Überzeugung, immer dorthin schauen zu müssen, wo

¹⁰⁰ Brinkmann 1999, S. 149f.

¹⁰¹ Ebenda, S. 145.

¹⁰² Fiedler 1969.

¹⁰³ Ebenda, S. 31.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda und Brinkmann 1969, S. 390.

Literatur passieren würde, wie er Jahre später Hartmut Schnell noch versichern kann: “[...] alle neuen interessanten Formen des Bewusstseins, auch alle Spielformen, sind [...] in den letzten 20 Jahren in USA entstanden, und das wird sicherlich noch 100, 200 Jahre so sein, ... hier bröseln sie alle nur theoretisch herum.”¹⁰⁵

Als Ausgangspunkt für eine neue Literatur als “Film in Worten” übernimmt Brinkmann das Prinzip der Ausbreitung und der Vermischung literarischer Formen und Register, von dem Fiedler aufgrund der von ihm angedeuteten literarischen Erneuerungen in der amerikanischen Literatur gesprochen hat, die einen scharfen Kontrast zu der traditionellen Literaturlandschaft bedeuteten. In dem zentralen Essay schreibt Brinkmann dazu:

Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren – “Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten” (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen, Oberflächen verhafteter Sensibilität.¹⁰⁶

Brinkmann geht davon aus, dass erst über eine Bewusstseinerweiterung – gerade auch in Sachen literarischer Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten – die traditionelle Verankerung der Wirklichkeit in den starren Strukturen der Sprache aufgehoben werden kann. Die damit implizierte Zersetzung tradierter Sprachstrukturen besteht für ihn in einer Sprengung des linearen Erzählens über eine für dieses Erzählen verhängnisvolle Verbindung und Gegenüberstellung allgemein akzeptierter Formen mit sprunghaften, visuellen Darstellungsmöglichkeiten.

Die Hoffnung auf Verbreitung des neuen Bewusstseins in der deutschen Literatur setzt Brinkmann konsequenterweise auf die junge Generation, die sich eben durch ihre Sensibilität von den älteren Generationen auf grundsätzliche Weise unterscheiden würde. Das macht sie für Brinkmann zum erhofften Träger einer Umwälzung tradierter Literatur.¹⁰⁷ Sie ruft er dazu auf – auch hier klingen Pop- und Beatgeräusche des postmodernen Sprachrohrs Fiedler durch –, in ihren Experimenten keine durch die Tradition auferlegten Grenzen oder ungeschriebenen Gesetze mehr zu akzeptieren, deren Gültigkeit von älteren Schriftstellergenerationen

¹⁰⁵ Brinkmann 1999, S. 107.

¹⁰⁶ Brinkmann 1969, S. 381.

¹⁰⁷ Vgl. Brinkmann 1994, S. 77.

kaum bezweifelt wird. Statt dessen betont Brinkmann das Prinzip der Freiheit, in der Wahl der Form, des Stils und des Inhalts der Literatur. Brinkmann – in seinem Beitrag zur Fiedlerdebatte:

Der einzig zu gehende Weg für jüngere Autoren, wollen sie nicht durch die häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs kaputtgemacht werden, ist: grundsätzliches Mißtrauen gegen jede Freundlichkeit seitens dieser Leute - und der Maxime des Gangsters Dutch Schulz zu folgen: alles prüfen, das Beste behalten. Denn: Die alten Leute, selbst wenn sie "jung" erscheinen, sind tot, weil sie keine Zukunft mehr haben.¹⁰⁸

Und in seinem Essay "Der Film in Worten" hebt er nochmals in aller Deutlichkeit hervor: "[...] eine Formen-Verbindlichkeit aus bloßer Tradition heraus gibt es nicht – alle Formen stehen jedem jederzeit zur Verfügung und können jederzeit beliebig abgewandelt werden".¹⁰⁹

Zukunft habe für Brinkmann nur noch jene Literatur, die er "collagenhaft, mit erzählerischen Einschüben, voller Erfindungen, Bild- also Oberflächenbeschreibungen, unlinear, diskontinuierlich"¹¹⁰ nennt. Die inhärente Unzulänglichkeit des tradierten Sprachgebrauchs für die Beschreibung der Wirklichkeit hervorhebend, wiederholt Brinkmann noch einmal seine Forderung einer Bewusstseinsveränderung und -erweiterung: "Bekannte literarische Vorstellungen verwischen sich: der Raum dehnt sich aus, veränderte Dimension des Bewusstseins. Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung [...]"¹¹¹ Der passendere Ausdruck für eben diese Erfahrung sei, so Brinkmann, die Form einer neuen Literatur, die auf der Basis jener generationstypischen Sensibilität zu entstehen habe. Dabei erteilt Brinkmann der Lyrik, wenigstens für die gegenwärtigen Zeitumstände, eine Vorrangstellung;¹¹² er verhehlt aber nicht, dass dieses Genre seiner Meinung nach in späteren Zeiten weniger die Möglichkeiten in sich tragen könne, sich von der Macht traditioneller Sprachnormen und -strukturen zu befreien, als es der zukünftige Roman zu versprechen scheint.¹¹³

Keiner weiß mehr ist als Entwicklungsstufe auf dem Weg zu diesem Roman der Zukunft anzusehen, denn es ist Brinkmann hier noch nicht gelungen, "diese neue

¹⁰⁸ Ebenda, S. 70.

¹⁰⁹ Brinkmann 1969, S. 386f.

¹¹⁰ Ebenda, S. 388f.

¹¹¹ Ebenda, S. 381.

¹¹² Ebenda.

¹¹³ Ebenda.

Form des Schreibens konsequent zu realisieren“.¹¹⁴ Für das parallel zur Verarbeitung der neuen Literaturtheorien entstandene Werk war die Schwelle zur Postmoderne wohl noch zu hoch. Dennoch bricht der Einfluss des postmodernen Impulses in ihm durch: Brinkmann schlägt mit *Keiner weiß mehr* den Weg ein, den er in seinem weiteren Werk gehen würde, den Weg der “neuen synästhetischen Literatur eines erweiterten Bewußtseins”,¹¹⁵ die er zu schreiben versucht hat; dabei entstanden Textexperimente, die, wie auch Sibylle Schönborn hervorgehoben hat, unter dem Zeichen der von Brinkmann verarbeiteten postmodernen Literaturtheorie standen.¹¹⁶

Gegen die Behauptung, diese Literatur sei gar nicht neu, sei schon von Dadaisten und Surrealisten geschrieben worden, hat sich Brinkmann immer vehement gewehrt. Er geht davon aus, dass literarische Erneuerungen zeitgebundene Ereignisse sind, was bedeutet, dass die neue experimentelle Literatur der sechziger Jahre in Deutschland nicht mit ähnlichen literarischen Experimenten aus anderen Perioden zu identifizieren ist. In einem Brief an Schnell schreibt er: “In den 60er Jahren [...] kamen Begriffe auf: wie neue Sinnlichkeit, neue Sensibilität, Bewußtseinsweiterung usw. – das alles hat es vorher nicht gegeben.”¹¹⁷ Die literarischen Entwicklungen dieser Jahre sind für Brinkmann die zeittypische Artikulation der die Gesellschaft durchziehenden Protesthaltung und stellen in ihrer ersehnten Befreiung von den Zwängen etablierter Kultur ein Pendant zu den gesellschaftlichen Befreiungsbewegungen dar. Brinkmann: “[...] die Realisierung jenes Bewußtseins, mit dem Schreiben alles machen zu können, [ist] die Realisierung eines winzigen Teils befreiter Realität.”¹¹⁸

Keiner weiß mehr, neue Sinnlichkeit und die Deutschen

In dem Roman gibt es verschiedene Elemente, die auf die neue Literatur, die Brinkmann vorschwebte, verweisen. Es sind Elemente, die wie selbstverständlich auch die Nähe Brinkmanns zu der von ihm rezipierten Beatliteratur andeuten. Neben auf der Hand liegenden Verweisen auf die Rolle der Jugend gegenüber dem Alten bietet *Keiner weiß mehr* den Versuch, den ‘Film in Worten’ konsequent weiterzudenken: kleinste Wirklichkeitserfahrungen, in freier Assoziation,

¹¹⁴ Schönborn 1997, S. 348.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 346.

¹¹⁷ Brinkmann 1999, S. 145; vgl. auch Selg 2001, S. 58, wo Olaf Selg darauf hinweist, dass Brinkmann die Bezeichnung “avantgarde poetry” für die neue Literatur abweist.

¹¹⁸ Brinkmann 1982, S. 240.

ungeordnet und undurchsichtig, wirbeln in der Onanieszene wie die einzelnen Bilder eines zerschnittenen Filmes durcheinander. In dem Freiheitsmoment, den der Erzähler während dieser Szene erlebt, ist er der Erfahrung einer Bewusstseinsveränderung im "schall-toten" Raum, sehr nah und erreicht der Erzähler das Ziel, das er zu Anfang seiner Reise formulierte: "Er ging jetzt hier, ein einziger Gedanke als eine durchgehende Vorstellung von sich selbst, die er erreichen wollte und auch konnte, wenn er nur wollte, sagte er sich, was er jetzt wollte. Er wollte bis dahin kommen." (KWM 147) Und es gelingt ihm: für einen Augenblick wird er zu einem Kosmonauten des Inneren, des schalltoten Raumes, in dem die neue Sensibilität ihm Bilder vorführt, die wortlos und deshalb nicht mehr den Mehrdeutigkeiten und der Undurchsichtigkeit der Sprache unterlegen sind – "von Literatur hier keine Rede mehr!" (KWM 159). In der Erfahrung des mit stillen Bildern gefüllten Raumes versucht der Erzähler, wenn die momentane, aber absolute Freiheitserfahrung (KWM 160) vorüber ist, den verwickelten syntaktischen Strukturen der Sprache zu entkommen, indem er sich nur noch auf ein Mindestmaß sprachlicher Kommunikation, auf "einfache Sätze" also konzentriert (KWM 163f.).¹¹⁹ Dies gelingt ihm aber lediglich während seiner Rückreise; danach verfängt er sich wiederum in ausufernden Sätzen, in denen sich seine Unschlüssigkeit und Verwirrung abermals ausdrückt – wenn er sich auch nach seiner Freiheitserfahrung gegen den gar nicht "sanften Terror" (KWM 159) im Konsumkäfig etwas besser gewaffnet weiß.

Dem Idealbild, zu dem die neue Sensibilität schließlich führen soll, bleibt der Protagonist mit seiner Rückkehr in die alten Verhältnisse indessen fern. Dieses Ideal, das an Burroughs 'Kosmonauten' erinnert, ist die absolute und alles umfassende Stille und Beruhigung im schalltoten Raum; es ist das Bild, mit dem der Roman anfängt:

Man hort nichts mehr. Sämtliche Geräusche waren verstummt. Selbst die ganz kleinen unscheinbaren Bewegungen am Rand waren zur Ruhe gekommen, dieses Flimmern, ein dünnes Zittern, nichts, das Bild stand fest, zur Ruhe gekommen. Die feinen weißen Partikelchen, die eine zeitlang noch gleichmäßig langsam niedergefallen waren, deckten alles zu, und da gab es jetzt nur noch diese helle, körperlose Leere, gleichmäßig glatt, eben, als habe man die Augen geschlossen. Die Leere nahm zu, der Raum ein Loch, das so in sich selbst zurückging, bis nichts mehr übrigblieb. Alles war wieder gut,

¹¹⁹ Vgl. auch Brinkmann 1999, S. 71, wo Brinkmann sich zu den Formfragen seiner Gedichte äußert. Er formuliert in dem Zusammenhang ebenfalls, wie er Wirklichkeit darzustellen versucht: "[...] mich interessieren viel mehr Eindrücke, was darin ist, und wie die Zusammensetzungen sind, die mich umgeben, konkret, außerhalb meiner eigenen sprachlichen Formulierungen zuerst, ich schau mir das oder das eben erst einmal an, ein Ereignis, ein Geschehen, und dann versuche ich das einfach nur zu sagen".

könnte man sagen, und man sagte das auch (KWM 7).

Bei Burroughs, dem "Poeta laureatus" des "neuen Zeitalters",¹²⁰ heißt es:

Dieser Krieg wird in der Luft gewonnen werden. In der stillen Luft mit Bilder-Strahlen. Du warst Pilot weißt du noch? Leuchtpurkugeln zersägten den rechten Flügel du warst frei im Raum ein paar Sekunden bevor im blauen Raum zwischen Augen. Geh zurück in die Stille. Halt Stille. Halt Stille. H.S. H.S. ... Aus Stille schreib die Botschaft neu die du bist. Du bist die Botschaft die ich an Den Feind schicke. Meine Stille Botschaft."¹²¹

Es verwundert denn auch nicht, dass Brinkmann in seinem Roman, den diese stille Luft der Bilderwelt der Sensibilität atmet, wenn auch verschlüsselt, auf Burroughs verweist.¹²²

Michael Braun hat darauf hingewiesen, dass im Gesamtwerk Brinkmanns solche idealistisch anmutenden, ruhigen Stellen selten sind.¹²³ Eher als das (erhoffte) Resultat wird der Prozess einer Bewusstseinerweiterung, der Entgrenzung des inneren Raumes thematisiert, was Brinkmann auch bei sich selbst spüren, erleben und prüfen wollte. Dies erinnert an die Praktiken der Surrealisten, die ebenfalls im unmittelbaren persönlichen Erleben den Weg zu einem größeren und sensibleren Erfahrungsbereich des Bewussten suchten. Die auf *Keiner weiß mehr* folgenden Werke entstanden als Selbstexperimente, in denen Brinkmann sich während des Schreibens einem extremen physischen und psychischen Druck aussetzte, um einen Zustand künstlich erzeugter Sensibilität zu erreichen. Ihm ging es darum, sich zum Beispiel durch Schlaflosigkeit und einen hohen Kaffee-, Zigaretten-, und Alkoholkonsum in einen extremen Erschöpfungszustand zu versetzen, in dem er die Kontrolle über das eigene Bewusstsein völlig zu verlieren und auf diesem Weg ein wenig innere Freiheit zu gewinnen hoffte.¹²⁴ Sybille Schönborn zitiert in diesem Zusammenhang einen Satz aus Brinkmanns *Flickermaschine*: "Ich trank den Rest Kaffee aus. Mein Kopf war taub. Ich hatte also jetzt den angestrebten Zustand völliger Erschöpfung erreicht."¹²⁵ In *Keiner weiß mehr* ist von einem solchen Erschöpfungszustand auch öfters die Rede,¹²⁶ der im Roman darauf hinweist, dass der Erzähler keineswegs ständig das eigene Bewusstsein, die Assoziationsketten, die Bilderflut beherrschen kann, sondern die

¹²⁰ Fiedler 1969, S. 31.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Vgl. KWM 109, 117 und Anmerkung 78.

¹²³ Vgl. Braun 1984, S. 145.

¹²⁴ Vgl. Schönborn 1997, S. 351f.

¹²⁵ Ebenda, enthalten in Brinkmanns 'Collageband' *Der Film in Worten*, der 1982 erschien und eine Übersicht der verschiedenen Werke Brinkmanns zwischen 1965 und 1974 ist.

¹²⁶ Vgl. etwa KWM 35, 65, 79f., 81, 90, 102, 106, 119, 134f., 137ff., 144, 149, 156, 170.

Bilderfolgen in seinem Innern als einen nicht-kontrollierbaren Zwang erfährt (KWM 159). Die Nähe der Erzähler-Figur zu Brinkmann selbst liegt auf der Hand; übrigens nicht nur in dieser Hinsicht, wie von manchem Kritiker betont wird.¹²⁷ Olaf Selg bespricht in seiner Untersuchung kurz die autobiographischen Bezüge, die es zwischen dem Roman und dem Leben Rolf Dieter und auch Maleen Brinkmanns gibt. Er kommt zu dem Schluss, dass zwar nicht bis ins Detail geklärt werden kann, ob 'Autor', 'Erzähler' und Held identisch sind, wie das für einen autobiographischen Text konstituierend sei,¹²⁸ aber er schließt sich dem Urteil Sybille Späths an, die in *Keiner weiß mehr*, geschrieben nach den autobiographischen frühen Erzählungen, eine Fortsetzung der Entfiktionalisierung des Schreibens Brinkmanns feststellt.¹²⁹ Dass sich die Gestalten Brinkmanns und seiner Romanfigur größtenteils decken, die Möglichkeit also, im Roman statt "Er" "Ich" zu lesen, wird verständlich, wenn man davon ausgeht, dass Brinkmann in seiner Literatur primär dem sprachlich konstituierten, geschlossenen und wie ein abgegrenztes Bewusstsein dargestellten Individuum ein Ende setzen will zugunsten einer Erkundung des multidimensionalen, vielfältigen individuellen Innenraumes, der persönlichen, facettenreichen Erfahrungswelt; dieses literarische Fokussieren des "Ich" und dessen verschiedenartiger Sinneseindrücke war wiederum auch ein beliebtes Stilmittel der Beatautoren.

Brinkmann ist seinen literarischen Vorbildern, diesen Repräsentanten der neuen amerikanischen Literaturszene, in *Keiner weiß mehr* in mancher Hinsicht gefolgt, und er hat die Theorien einer Bewusstseinsweiterung durch tiefgehende Sinnlichkeit in dem Roman zu verarbeiten versucht. Die mit dieser Literaturauffassung einhergehende Befreiung von der Macht traditioneller Sprachnormen und -strukturen wird in den späteren Werken, Lyrik wie Prosa, jedoch weitaus radikaler gestaltet. Und vergleicht man Brinkmanns Roman mit den Werken einiger Zeitgenossen, die auch dem Einfluss des postmodernen Impulses ausgesetzt waren, muss man feststellen, dass Brinkmann in diesem Bereich mit *Keiner weiß mehr* hinter seinen Gedichten, hinter den späteren Collagen, aber auch hinter experimentierfreudigeren Kollegen wie Peter O. Chotjewitz (*Die Insel*) und anderen Vorbereitern der Postmoderne in Deutschland wie Arno Schmidt

¹²⁷ Vgl. etwa Schulze-Reimpell 1968, Blöcker 1968, Wallmann 1968, Arnold 1968, Späth 1989, S. 38 und Selg 2001, S. 226f.

¹²⁸ Vgl. Selg 2001, S. 226f.

¹²⁹ Vgl. Späth 1989, S. 38; später stellt Späth für Brinkmanns Gesamtwerk in aller Deutlichkeit fest: "Autobiographisch bis ins kleinste Detail ist sein Werk. Es lebt gerade von den abzählbaren biographischen Fakten, die ihm seine Evidenz verleihen." (ebenda, S. 91) Vgl. auch Schillo/Prikker 1981, S. 80.

zurückgeblieben ist. Es sei aber auch darauf hingewiesen, dass Brinkmann in seinem Roman durchaus versucht, die geltenden und begrenzenden Normen und Strukturen der Sprache in Frage zu stellen, indem er ihre Grenzen offenlegt und versucht, über diese hinauszugehen – zum Beispiel durch Übernahme neuer Darstellungsmittel oder den angestrebten Regelverstoß. Dies zeigt sich etwa in dem Aufbau des Romans, in dem es kaum eine Handlung oder Entwicklung der Charaktere gibt.¹³⁰ Was Brinkmann erzählt, ist eine „Geschichte, aus Resten erzählt, die Reste passend gemacht, die Einzelteile geordnet zu einer Geschichte, die sich anderen erzählen“ lässt (KWM 38). Hans Bertram Bock sprach aus diesem Grund von einem Buch mit auswechselbaren Kapiteln.¹³¹ Nun lädt Brinkmann zwar seine Leser nicht explizit dazu ein, wie es etwa Chotjewitz in *Die Insel* tat, das Buch zu zerreißen und nach eigenem Gutdünken neu zusammenzustellen, es leuchtet ihnen aber durchaus ein, wie *Keiner weiß mehr* sich von der traditionellen Romanform unterscheidet. Daneben sucht Brinkmann die Grenzen syntaktischer Strukturen, indem er Assoziationsketten aus seitenlangen Sätzen und Nebensätzen entstehen lässt, die etwa an die Prosa Thomas Bernhards erinnern, der auch innerhalb der durch die Sprache auferlegten Grenzen Extremitäten suchte mit dem Ziel, diese Strukturen offen zu legen. Erzählt wird die Geschichte in einem Deutsch, das mit der typischen Protestsprache der jungen, der Beatgeneration durchsetzt ist. Verwiesen wurde schon auf die so genannte ‚Dirty Speech‘-Bewegung, entstanden während der Studentenproteste und sofort auf die Literatur übertragen.¹³² Wie provozierend dieser Sprachgebrauch auch in der bundesrepublikanischen Literaturszene wirken konnte, zeigt die Rezeption des Romans: der obszöne Sprachgebrauch jagte hauptsächlich Kritiker der älteren Generation in Harnisch. Ein Beispiel für beide Stilmittel, seitenlange Sätze, durchsetzt mit diesem „Vulgärvokabular“,¹³³ ist folgendes Fragment aus einem längeren Abschnitt, der sich, nur durch Kommata gegliedert, über mehrere Seiten hinzieht. Der Erzähler beschreibt darin, dabei zugleich auf einige wichtige Elemente der späteren zentralen Onanieszene vorausdeutend, wie er zwei ältere Männer beobachtet, die in einem öffentlichen Toilettenraum onanieren:¹³⁴

¹³⁰ Beide Techniken, geltende und begrenzende Normen in Frage zu stellen und der (weitgehende) Verzicht auf Charakterentwicklung, sind auch Merkmale einer modernen Schreibweise.

¹³¹ Vgl. Bock 1968.

¹³² Vgl. Fiedler 1969, S. 22; vgl. zu Brinkmann und der ‚Dirty Speech‘-Bewegung auch Selg 2001, S. 93 und Späth 1989, S. 49.

¹³³ Bleisch, 1968.

¹³⁴ Es ist in dem längeren Abschnitt die Rede von „durchsichtigem Stoff“, „Stille“, zwei Männern, die nur mit sich selbst beschäftigt seien, in voller Konzentration und einer „fremdartig wirkenden Schweigsamkeit“.

[...] ein unbewegliches stummes Bild inmitten anonym bleibender alltäglicher Vorgänge, das er behalten hatte, im ersten Augenblick erschreckt durch die bloße Nacktheit der vorgezeigten dicken Glieder, die er beim Eintritt von der Seite aus sehen konnte, schließlich auf eine unklar bleibende Art abgestoßen davon und undeutlich erregt oder nicht unmittelbar davon erregt, doch empfänglich augenblicklang für diese vorgezeigte Blöße, die Bewegung der Hände unten und die schweigsam starre Erregung, dieses kalte Glimmern in der Abgeschlossenheit des Toilettenraumes nachmittags, von ihm ohne darüber viel nachzudenken behalten als eine allgemein verschwimmende Empfindung davon, die auch sie mitbetrifft, irgendwie, wenigstens in Gedanken, seinen, die sich viel später dazu einstellten, noch immer wenig klar und jetzt schon fast ganz davon abgelöst, nachdem sie Rainer aus der Wohnung heraus hatten, über den sie sich unterhielten, absichtslos, dann von ihm nach einer ihrer scheinbar gedankenlosen Bemerkungen, daß sie das doch nicht richtig verstehen könne, wenn sie sich Rainer dabei vorstelle, mit Absicht diese Unterhaltung gegen sie gewendet mit den alten Vorwürfen gegen sie, wieder beunruhigt, wieder zurückgefallen auf sich selbst und nur noch mit ihr in Gedanken beschäftigt, von ihr wegzukommen, abzurücken, von ihr wenigstens in Gedanken wegzukommen, nicht nur in so einem heftigen Gerede bei jeder sich dazu bietenden Gelegenheit, die plötzlich öfter kam, weil er schließlich immer in der Wohnung war und sie immer da und das Kind tagtäglich wie immer hinten in dem Laufstälchen mit den bunten Bauklötzchen beschäftigt, die es durch das Zimmer warf aus dem Stälchen (KWM 28f.).

Was Brinkmann auch aus den von ihm verschlungenen Beatliteratur übernahm und in seinem Roman literarisch verarbeitete, waren die Vorliebe für die Welt der Technik, die auch neue Bewusstseinsbereiche eröffnen könnte,¹³⁵ die 'cut-up' und 'fold-in'-Methode,¹³⁶ die Texte sprunghaft erscheinen lässt, und das Prinzip der Montage und Collage aus verschiedenen Texten, das etwa in der Beschreibung der Werbung und ihrer Wirkung angewandt wird (KWM 136).

Brinkmann hat *Keiner weiß mehr* nach dem Muster dieser neuen Literatur gestaltet, die in der Auseinandersetzung mit den Beatpoeten und Fiedlers Postmoderne-Theorien entstanden war. Dass er in dem Roman jedoch noch weitgehend innerhalb der Normierungen gültigen Sprachgebrauchs formulierte, macht ihn zu einem Wegbereiter postmodernen Schreibens, der mit seinem Werk und dem eigenen offenen Auftreten erheblich zu der Verbreitung postmodernen Gedankenguts beigetragen hat, für den aber die Schwelle zu einer 'reinen' Form der Postmoderne sich in *Keiner weiß mehr* noch als zu hoch erwiesen hat.¹³⁷

¹³⁵ Vgl. Brinkmann 1969, S. 382f., 392ff.; vgl. auch KWM 159, wo es heißt, während des Freiheitsmoments des Erzählers: "Techniker: Die Maschine ist in Ordnung, sie läuft tadellos, sonst noch welche Beschwerden?"

¹³⁶ Vgl. Brinkmann 1969, S. 390.

¹³⁷ Vgl. auch Mattenklott in Briegleb / Weigel 1968, S. 162f., wo Brinkmann als Initiator eines literarischen Programms erscheint, dem "sowohl [...] die frühe subkulturelle Literatur als auch [...]"

Postmodern angehauchte Gesellschaftskritik.

Mit Brinkmanns literarischer Verarbeitung postmoderner Theorie fest verbunden ist der kritische Blick auf die Gesellschaft, ein vordergründiges Element seiner Werke, das Brinkmann auch bei den Beatpoeten antraf: "Sie gehen davon aus, daß eine literarische Arbeit selber ein Politikum darzustellen hat, indem sie Übereinkünfte des Geschmacks, des Denkens und der Vorstellungen sowie hinsichtlich des Gattungsgebrauchs und der inhaltlichen Momente bricht [...]".¹³⁸ *Keiner weiß mehr* ist ebenfalls als ein solches Politikum anzusehen. Brinkmann hält seinen Lesern den Spiegel ihrer Konsummentalität vor, aus der es sich zu befreien gilt. Dabei richtet er sich direkt an seine Leser, setzt also auf die kommunikative Funktion seiner Literatur, beschränkt allerdings die für gesellschaftliche Veränderungen notwendige Bewusstseinsveränderung auf die Erkundung des jeweils persönlichen Innenraums; Ausgangspunkt ist die individuelle Befreiung aus dem Terrorkäfig bundesdeutscher Konsumversessenheit. Brinkmann versucht seine Leser von der Notwendigkeit einer solchen Befreiung zu überzeugen, indem er seinem Ekel gegenüber dem Alltag der Bundesrepublik freien Lauf lässt. Alternativen werden dabei von Brinkmann zwar in Aussicht gestellt, aber nicht näher formuliert; es handelt sich 'lediglich' um "Freiheit", die persönlich zu erzwingen ist. Dass dies keine einfache Aufgabe ist, zeigt der Schluss des Romans, in dem der Erzähler sich nicht imstande zeigt, nach seinem Freiheitsmoment die alten Verhältnisse endgültig hinter sich zu lassen, weil er einsieht, dass er sich in dem Fall wiederum in neue Verwirrungen stürzen würde. Aus dem Grund weiß der Erzähler, dass an seiner Situation immer noch etwas grundlegend "falsch" ist, denn eine endgültige Befreiung aus dem grauen Käfig der Bilderwelt ist ihm auf diesem Weg sicherlich verwehrt. Vor diesem Hintergrund ist auch das einem Album der Rolling Stones entliehene Motto des Buches zu verstehen (KWM 5), das ein Kommentar darstellt zu der – wenn auch verständlichen – Resignation vor den genussvollen Gefahren der alles beherrschenden Welt des Konsumterrors, denen sowohl die alte wie die junge Generation ausgesetzt sind:

Oh, no, no, no

die erfolgreichen und marktbeherrschenden Autoren und Bücher der siebziger Jahre, und nicht zuletzt [...] die alternative und bürgerliche Schreibbewegung bis heute" gefolgt sind.

¹³⁸ Brinkmann 1982, S. 228. Zu beachten an dieser Stelle ist auch Brinkmanns Einschätzung eines solchen Politikums, das auf keinen Fall parteipolitisch zu verstehen sei. Vgl. Brinkmann 1969, S. 418.

Oh, no, no, no

Oh, no, no, no

Von der Überzeugung einer notwendigen individuellen Befreiung ist Brinkmann seitdem nicht mehr abgewichen. In seinen Briefen an Hartmut Schnell zeigt sich die Grundhaltung Brinkmanns seinen Zeitgenossen gegenüber, die auch schon den Roman beherrschte, in unveränderter Form, nun aber prägnant formuliert. Der Bundesbürger sei gewarnt: "was deutlich ist für dieses kleine enge Land, ist das: es ist vollgestopft mit Sprache, und die Sprache steuert das Bewußtsein sehr eng, und die Aktionen, das muß doch zusammenbrechen!"¹³⁹ In diesem Land, das buchstäblich aus dem "Schutt des letzten Krieges"¹⁴⁰ zusammengebaut wurde, geht es dem Autor Brinkmann genauso schlecht, wie der Hauptfigur seines Romans:

Die Umgebungen und das Gequassel darin zersetzen mich körperlich (& dazu der Streß, daß die Zeiten an jeder Ecke eingeteilt sind und verknappt sind), und ich hab das Gefühl, daß ich selber seit Rückkehr aus Austin runtergekommen bin: mein Körper ist unbefriedigt, mein Kopf ist unbefriedigt (mit dem, was so geredet wird), meine Augen sind unbefriedigt (mit dem, was ich an alltäglichen Drecksformen sehen muß – nichts sinnliches ist hier zu sehen, kein freundlicher und lachender Gesichtsausdruck draußen – die Mädchen und Frauen laufen irre verkleidet herum, in Schluff und Schlumpkleidern, alles Theater).¹⁴¹

Gegen dieses Theater hat Brinkmann mit seiner Bewusstseinsweiterung als Wahrheitsfindung angeschrieben – in der Hoffnung, dass durch die Befreiung der Menschen aus den Zwängen und Begrenzungen der Gesellschaft "die neue Welt, die der neue Mensch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewohnen soll",¹⁴² immer ein wenig mehr "befreite Realität"¹⁴³ werden könnte.

¹³⁹ Brinkmann 1999, S. 231.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 219.

¹⁴¹ Ebenda, S. 174.

¹⁴² Fiedler 1969, S. 31.

¹⁴³ Brinkmann 1982, S. 240.

8

“Ich urteile sprachlich immanent.” Zu Heißenbüttels *Projekt Nr. I. D’Alemberts Ende* (1970)

Ich habe eigentlich nichts zu sagen. Aber wenn ich eigentlich nichts zu sagen habe so bedeutet das nicht daß es überhaupt nichts zu sagen gibt. Es gibt etwas zu sagen. Wenn ich eigentlich nichts zu sagen habe kann ich eigentlich von mir nichts sagen. Was sagbar bleibt ist die Beteiligung an dem was es zu sagen gibt. Ich versuche mich redend an dem zu beteiligen was es zu sagen gibt.¹

Als der Schriftsteller, Essayist, Kritiker und Rundfunkredakteur Helmut Heißenbüttel (1921-1996) 1969 den Georg-Büchner-Preis erhielt, versuchte er in und mit seiner Preisrede dem Publikum vorzuführen, wie seiner Meinung nach eine für alle verständliche Rede überhaupt noch möglich sei in einer Kultur, die durch einen Riss zwischen Gebildeten und Ungebildeten gekennzeichnet sei.² Die Sprache der herkömmlichen Literatur würde diesen Riss nur deutlicher spürbar machen und könne ihn keineswegs überbrücken. Gerade dies aber möchte Heißenbüttel sich zum Ziel setzen, den Riss als sprachgebunden markieren und, in seinen Worten, ‘überreden’.³ Dazu sieht er eine Möglichkeit, die er in seiner Rede nicht nur zu formulieren versucht, sondern mit diesem Text selbst auch erprobt.⁴ Die prägnant formulierten Überlegungen zur Literatur, die Heißenbüttel in der relativ kurzen Rede auf diese Weise zusammenfügt, wirken wie eine Kurzfassung der in vielen Texten ausführlich beschriebenen theoretischen Basis seiner literarischen Werke, nicht zuletzt auch seines ersten ‘Romans’ *Projekt Nr. I. D’Alemberts Ende* (AE), an dem Heißenbüttel arbeitete, als er die Büchner-Preisrede schrieb. Aus diesem Grund sei hier ein weiteres, längeres Zitat aus der Preisrede zur Einführung aufgenommen:

Wenn ich tatsächlich einen Versuch machen will zumindest redend über den Riß zwischen dem gebildeten und dem ungebildeten Teil der Gesellschaft hinauszukommen muß ich versuchen in der Sprache zu reden die für beide

¹ Heißenbüttel 1972, S. 368.

² Vgl. ebenda, S. 366f.

³ Vgl. ebenda, S. 367.

⁴ Vgl. ebenda.

gleich weit weg ist. Das ist nicht das allgemein Verständliche der Sprache. Das allgemein Verständliche der Sprache dient nur den Gebildeten zur Tarnung die in dieser Maske den Riß auch weiter bewahren zu können glauben. Die Sprache die für alle gleich weit weg ist besteht im Prinzipiellen der Sprache in der Sprachkompetenz die jeder hat. Indem ich mich auf das Anonyme und Kollektive verlasse das in der Sprachkompetenz zur Sprache kommt versuche ich zu sprechen als ob ich bereits den Riß überredet hätte. Ich versuche von vorn anzufangen ohne etwas aufzugeben. Ich versuche hier zum Beispiel von vorn anzufangen.⁵

Während Heißenbüttel sich, den Riss überredend, in seiner Literatur unaufhörlich an dem zu beteiligen versucht, was es zu sagen gibt, stellt er in seinem eher theoretischen Werk die Grundlagen einer solchen Methode literarischer Sprachverwendung ständig zur Diskussion. Dabei beschäftigen ihn immer wieder dieselben Themen: Sprache, Sprachkompetenz und neuer Sprachgebrauch, Machtstrukturen in der Gesellschaft und das Verhältnis zwischen Literatur und dem gesellschaftlichen Zusammenleben. Nicht zuletzt sind auch die literarischen Entwicklungen – hauptsächlich im zwanzigsten Jahrhundert – ein zentrales Interessegebiet Heißenbüttels, die einerseits der Kritiker und Rezensent zu beschreiben und kommentieren versucht, in denen andererseits das literarische Werk des Autors eine wichtige Rolle spielt: Heißenbüttels Literatur stellt in der (bundes)deutschen Literaturszene der sechziger, siebziger und achtziger Jahre einen einflussreichen Faktor dar, und sie weist überdies deutliche Bezüge zu sowohl dem postmodernen Impuls dieser Jahre wie auch der Frage nach den Grundlagen deutscher Identität auf. Unter diesen Gesichtspunkten ist auch *D'Alemberts Ende* zu betrachten.

Zunächst sei aber der theoretisch-sprachliche Hintergrund des Romans, mit dem sowohl die Bezüge zur Postmoderne wie zur deutschen Identität eng zusammenhängen, etwas näher erläutert.

Die Beteiligung an dem, was es zu sagen gibt

Was es in der deutschen Nachkriegsliteratur zu sagen gab, wurde bis in die sechziger Jahre hinein weitgehend von der Prominenz der Gruppe 47 bestimmt, wenn auch einige Schriftsteller zeigten, dass man sich außerhalb der Gruppe ebenso gut an dem Sagbaren beteiligen konnte. Heißenbüttel gehörte nicht zu diesen Ausnahmen: er beteiligte sich sozusagen von innen, denn er hat die Einladungen Hans Werner

⁵ Ebenda.

Richters zu den Tagungen der Gruppe, dieser Sammlung 'toter' Schriftsteller und Hüter der Konvention, wie etwa Rolf Dieter Brinkmann formulieren würde,⁶ seit seinem ersten Auftritt 1955 nie abgelehnt.⁷ Diese Treue Heißenbüttels mag vor dem Hintergrund seiner Bemerkungen über die Sprache der herkömmlichen Literatur überraschen;⁸ sie hat sicherlich Brinkmann zu dem noch in den *Briefen an Hartmut* formulierten Urteil über Heißenbüttel geführt, in dem es heißt: "den Trends und Themen der älteren Generation (Heißenbüttel, Becker, Enzensberger, Walser) die alle ein Gruppe 47 Klan sind, kann man das, was ich mache, schon lange nicht zuzählen".⁹ Heißenbüttel fühlte sich durchaus literarischen Traditionen verpflichtet, denen auch die Autoren der Gruppe 47 nahestanden, und er verband die eigene literarische Produktion mit der Tradition moderner experimenteller Literatur der zehner und zwanziger Jahre,¹⁰ deren Haupttendenzen er bis in die deutsche Romantik zurückverfolgen konnte.¹¹ Dies bedeutet natürlich wiederum nicht, dass er sich für das eigene literarische Schaffen wie eine Art Epigone nur nach diesen traditionellen Bezügen richtete, denn es gehört zu seinen Grundüberzeugungen, dass Literatur zu allen Zeiten innerhalb der gesellschaftlichen Umstände jeweils historisch bedingter Augenblicke zu beurteilen sei;¹² dieser Ausgangspunkt trifft

⁶ Vgl. etwa Brinkmanns "Angriff aufs Monopol" in: Wittstock 1994, S. 65-77.

⁷ Vgl. zu Heißenbüttels regelmäßiger Teilnahme an den Tagungen der Gruppe 47 etwa den Aufsatz "April 1965: Es gibt keine deutsche Literatur", in dem es heißt: "Ich selber fühle mich der Gruppe 47 verpflichtet und sehe sie nach wie vor als eine außerordentlich nützliche Einrichtung an innerhalb der heutigen literarischen Voraussetzungen"; sofort fügt Heißenbüttel im selben Aufsatz übrigens hinzu: "[...]aber nichts scheint mir falscher und sinnloser, als die Gruppe 47 einfach mit der deutschen Gegenwartsliteratur zu identifizieren." (Heißenbüttel 1972b, S. 117) Siehe auch den Aufsatz "Neue Linke und die bundesdeutsche Literatur nach 1945 – ein Abriß" in demselben Band (S. 152-160), und "Zweites erfundenes Interview mit mir selbst nach dem Erscheinen von Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende" (S. 375-382). Dass die Tagungen der Gruppe für Heißenbüttel auch einen Anlass bildeten, sich literarisch mit ihr zu befassen, zeigt der *Bericht über eine Tagung der Gruppe 47* (Heißenbüttel 1956).

⁸ Aufgrund Heißenbüttels Sprachauffassung und literarischer Entwicklung urteilt Jörg Drews 1981, Heißenbüttels langjährige 'Mitgliedschaft' der Gruppe 47 ins Auge fassend: "Ich kann mir nur vorstellen, daß er dort immer ein fremder Vogel geblieben ist; schließlich ist er bis heute der prominenteste Buhmann all derer, deren literarische Ästhetik bei den Maßstäben der Instant-Kritik der Gruppe 47 von 1955 steckengeblieben ist, ihr Buhmann als Autor und ihr Buhmann als Kritiker." (Drews 1981, S. 575)

⁹ Vgl. Brinkmann 1999, S. 138 und auch Brinkmanns "Angriff aufs Monopol" (Wittstock 1994, S. 65-77), in dem Brinkmann zweimal auf Heißenbüttel verweist als einen jener alten Dichter, mit denen er nichts zu tun haben möchte, weil sie nur fortsetzen würden, was bereits da ist, deswegen selbst keine Zukunft hätten, sich dennoch einer Hörighaltung von Lesern und jüngeren, noch schüchternen Autoren schuldig machen würden (S. 66, 70).

¹⁰ Vgl. Drews 1981, S. 574; hervorgehoben sei hier allerdings, wie Heißenbüttel in seiner zweiten Poetikvorlesung den Begriff des Experimentellen und dessen Verwendung beurteilt: "Ich selbst halte den Begriff der experimentellen Literatur für ein Produkt der bildungspolitischen Taktik, der sachlich nicht standhält. Dennoch kann man sich mit seiner Hilfe verständigen." (Heißenbüttel 1972a, S. 146)

¹¹ Vgl. dazu Heißenbüttels Poetikvorlesungen, die er 1963 in Frankfurt gehalten hat, vor allem die zweite, vierte und sechste Vorlesung (Heißenbüttel 1972a, S. 116-194, besonders S. 132-146, 156-170, 183-194).

¹² Vgl. etwa den kurzen Text "Antwort" (Heißenbüttel 1972a, S. 216f.), in dem der Autor für ein "absolutes, historisches Bewußtsein" plädiert in dem Umgang mit Vorstellungen, Formen und Überlieferungen der Sprache, die "sich nicht mehr ganz den Erfahrungen angleichen lassen, die zu dieser Situation gehören (S. 216). Siehe auch die Essays in dem Sammelband *Zur Tradition der Moderne*

konsequenterweise auch auf jene Literatur zu, die in der turbulenten Literaturszene der sechziger und siebziger Jahre entstand. Während Brinkmann, Handke oder ihre Protestkollegen mit dem Herkömmlichen, dem Traditionellen überhaupt brechen wollten, ließ Heißenbüttel sich nicht beirren und behielt ein nuanciertes, oft kritisches, aber vorurteilsfreies Auge auf die historischen Entwicklungen und Ursprünge der (aktuellen) Literatur. Keineswegs wollte er das Kind mit dem Bade ausschütten:¹³ "Ich versuche von vorn anzufangen ohne etwas aufzugeben",¹⁴ heißt es dazu in aller Deutlichkeit in der Büchner-Preisrede.

Heißenbüttel interessiert, so könnte man schließen, das Sagbare überhaupt, sei es in der Sprache der Klassik, der Romantik, des *nouveau roman*, seiner Zeitgenossen, oder auch der Wissenschaft und der Kritik; an diesem Sagbaren möchte er sich beteiligen, das heißt, er versucht es für das eigene Werk fruchtbar zu machen. Seine beliebteste Methode dabei ist die Text- oder Zitatcollage aus verfügbarem sprachlichem Material, von der er in vielen Publikationen immer wieder gesprochen hat.¹⁵

Von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Heißenbüttels Literatur- und Sprachauffassung sind die aufschlussreichen und nicht schwer zugänglichen *Frankfurter Vorlesungen über Poetik* aus dem Jahre 1963,¹⁶ in denen Heißenbüttel seine neue Poetik der "konkreten Dichtung" entwirft und neben einer Übersicht über das Allegorische und Halluzinatorische in der Literatur auch eine Theorie der Erzählung aufstellt. Diese Elemente machen die Vorlesungen zu sehr interessantem Quellenmaterial bei der Analyse von *D'Alemberts Ende*.¹⁷ An dieser Stelle sei jedoch

"Gespräche mit d'Alembert und anderes. Dialog als literarische Gattung" (Heißenbüttel 1972b, S. 34f.), "Sprachlogik und Bildlogik im Gedicht" (S. 43ff.), "Die Frage der Gattungen" (S. 50), "Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines" (S. 64, 69), "Horoskop des Hörspiels" (S. 219) und "Zweites erfundenes Interview mit mir selbst nach dem Erscheinen von Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende" (S. 380). Und vgl. Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 94.

¹³ Aus diesem Grund äußerte er sich in "Peter Handkes Ruhm" (Heißenbüttel 1972b, S. 346-357) mit harten Urteilen über Peter Handke, nachdem dieser die Gruppe 47 gleichsam aus den eigenen Reihen als Sprecher angegriffen hatte und später seine *Publikumsbeschimpfung* (1966) erschienen war. Handke komme es darauf an, und darin sei er zweifellos symptomatisch für (s)eine Generation, "alles zu vermeiden, was nach Vorschrift, Vorbild oder nur historischer Kausalität aussieht." (S. 351) Aus dieser Antihaltung ziehe Handke aber (wie Günter Herburger und Rolf Dieter Brinkmann) nicht die letzten Konsequenzen und vermeide das sprachliche Dilemma, das gerade den Kern von Heißenbüttels Werk ausmacht. Handke versuche "die Repoetisierung der neuen literarischen Methoden", die aber "ein Irrtum" sei und um so auswegloser ins Dilemma hineinführe. Denn, so Heißenbüttel in Bezug auf Handke und dessen Generationsgenossen, vielleicht aber noch mehr im Hinblick auf das eigene Werk: "Das Dilemma war und ist nicht zu umgehen." (S. 356)

¹⁴ Heißenbüttel 1972b, S. 368.

¹⁵ Etwa in dem Essayband *Zur Tradition der Moderne* (Heißenbüttel 1972b, S. 51, 355f., 370, 372, 379, 381f.) oder in dem Briefwechsel mit dem Literaturkritiker Heinrich Vormweg (Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 28f., 55ff., 76f, 95f.).

¹⁶ Heißenbüttel 1970, S. 116-204.

¹⁷ Im Nachwort seines Essaybandes *Über Literatur. Aufsätze* hebt Heißenbüttel selbst die Vorlesungen als Kernstück seiner theoretischen Überlegungen hervor (Heißenbüttel 1970a, S. 226).

auf noch eine andere theoretische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten herkömmlicher und neuer Literaturgestaltung näher eingegangen, weil sie die Schaffensphase von *D'Alemberts Ende* begleitet, sich noch deutlicher mit den Großformen der Literatur befasst und die zentralen Themen, die Heißenbüttel fortwährend beschäftigen, gleichsam rekapituliert. Es handelt sich um den *Briefwechsel über Literatur* zwischen Heißenbüttel und dem Literaturkritiker Heinrich Vormweg, der sich über drei Jahre hinzog, zunächst für den Westdeutschen Rundfunk niedergeschrieben wurde und 1969 beim Luchterhand Verlag erscheinen konnte.

In diesen Briefen diskutieren Heißenbüttel und Vormweg zunächst "über Sprache und Literatur", dann "über den Roman" und zum Schluss "über Kritik", jedes Mal mit dem Ziel, sich über die moderne Literatur im zwanzigsten Jahrhundert und im engeren Sinne deren neueste Entwicklungen Deutlichkeit zu verschaffen. Während Vormweg im Vergleich zu Heißenbüttel eine eher skeptische Position hinsichtlich der Wirkungsmöglichkeiten einer neuen Literatur einnimmt, nutzt Heißenbüttel den Briefwechsel und die in ihm entfalteten Standpunkte Vormwegs gerade dazu aus, die eigenen Ausgangspunkte einer fortschrittlichen, unkonventionellen Literaturauffassung – abermals – zu artikulieren.

Sprache und Literatur

Heißenbüttel und Vormweg begeben sich zunächst auf die Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie es in den Texten der modernen Gesellschaft, Literatur wie auch wissenschaftlichen Texten oder kurzen Meldungen in Zeitungen, mit dem Verhältnis zwischen Sprache und Realität bestellt ist. Heißenbüttel macht zuerst einen Unterschied zwischen Sprache und Sprechen im alltäglichen, konventionellen Sinne und dem literarischen Sprachgebrauch: während die erste Form sich im zwanzigsten Jahrhundert nach wie vor nach der Grundvoraussetzung einer Identität von Namen und Sache richte,¹⁸ liege dem literarischen Sprechen eine grundsätzliche Ambivalenz in diesem Verhältnis zugrunde. Es sei diese "Ambivalenz der Beziehungen" die durch das literarische Sprechen in der "Komplexität eines ausführlichen syntaktisch und bildlogisch gegliederten Sprachmusters" überführt werde.¹⁹ Die auf diese Weise entstehende "differenzierende Komplexität" des literarischen Erzählraumes erlange

¹⁸ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 16.

¹⁹ Vgl. ebenda.

eine weitgehende Selbständigkeit und Autonomie, die den Hauptunterschied zwischen beiden Sprachmöglichkeiten, dem alltäglichen und dem literarischen, beinhaltet.²⁰

Nun möchte Heißenbüttel diese Idee eines autonomen literarischen Sprechens für die Entwicklung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert noch weiter differenzieren, indem er innerhalb dieser Art zu sprechen einen "traditionellen Sprachgebrauch" von einer "neuen Einstellung zur Sprache" unterscheidet.²¹ Sei im ersten Fall die Komplexität oder Ambivalenz noch auf tatsächliche Verhältnisse und Beziehungen zurückzuführen, so gebe es auch Erzählräume, deren Differenzierungen sich nicht mehr auflösen ließen, die mit anderen Worten einen "Rückzug vor der Differenzierungsmöglichkeit der Beziehungen" und auch die Auffassung beinhalten würden, "daß sich solcherart Beziehungen nur ausdrücken lassen in der Unauflösbarkeit der Ambivalenz."²² Erzählungen, Meldungen, Sätze oder im Extremfall Wörter würden sodann eine grundsätzliche und unauflösbare Mehrdeutigkeit anstatt eines Geflechts möglicher und tatsächlicher Beziehungen bezeichnen, was, so Heißenbüttel, ebenfalls eine Tendenz zur sprachlichen Autonomie in sich trage.²³ Aber eben eine andere, denn nicht länger die möglichen Differenzierungen stehen in diesem Autonomieverständnis zentral, sondern der sprachliche Ausdruck selber, der Satz, das Wort in seiner Unauflösbarkeit.

Heißenbüttels Werk wurde nach diesem letzten Autonomieverständnis konzipiert und richtet sich also nach jener "prinzipiellen neuen Einstellung zur Sprache", die Heißenbüttel als kennzeichnend für die Entwicklung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert hervorhebt, und die er als eine grundsätzliche Veränderung der Funktion der Syntax versteht.²⁴ Heißenbüttel:

Während in der traditionellen und differenzierenden literarischen Sprechweise die Selbständigkeit des Erzähl- oder Symbolraums nur erreicht werden konnte mit Hilfe der Fähigkeiten, die Sprache differenzierbar sein läßt, das heißt mit Hilfe der syntaktischen Verknüpfungen und Einordnungen, muß die Funktion der Syntax jetzt sich verändern.²⁵

Und Heißenbüttel argumentiert weiter, auf die neuesten Entwicklungen in der Literatur und damit ebenfalls auf das eigene literarische Werk hinweisend, das – wie

²⁰ Vgl. ebenda.

²¹ Vgl. ebenda, S. 17.

²² Ebenda, S. 16.

²³ Vgl. ebenda, S. 17.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 18.

²⁵ Ebenda.

auch Vormweg in einigen Briefen hervorhebt – diese neue Literatur beispielhaft repräsentiert:²⁶

Besteht [...] literarisches Sprechen darin, Sprachteile und Sprachstücke von sich aus für autonom zu erklären [...], so bedarf es keiner Auswahl und keiner syntaktischen Differenzierung, eher des Gegenteils, und das heißt: statt der Auswahl des Zufalls, statt der syntaktischen Verknüpfung die syntaktische Verunklärung. Beides sind erklärte Formalia der aktuellen Kunst.²⁷

Mit der Benennung ihrer beiden "Formalia" ist diese gegenwärtige Kunstform jedoch noch nicht hinreichend erfasst worden, wie beide Briefpartner feststellen. Deswegen wirft Vormweg, auf die geschichtliche, gesellschaftliche und individuelle Abhängigkeit der Relevanz von Zufall und Verunklärung hinweisend, ein nächstes Kriterium für die Beurteilung des literarischen Sprechens auf,²⁸ das von Heißenbüttel zunächst als allgemein gültiges Kennzeichen erläutert und dann insbesondere auf die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts bezogen wird: "Es kommt erstens darauf an, ganz generell nach der Funktion, der Bedeutung der Sprache zu fragen und zweitens darauf, historisch zu unterscheiden, ob sich in dieser Funktion und Bedeutung etwas geändert hat."²⁹ Für den (literarischen) Sprachgebrauch im zwanzigsten Jahrhundert sei, so verfolgt Heißenbüttel, eine sprachwissenschaftlich bedingte, veränderte Konzeption der Sprache der entscheidende neue Hintergrund gewesen, vor dem sich das literarische Sprechen entwickelte. Nicht länger war die konventionelle Sprache, so wie sie einem jeden zugänglich war, ein selbstverständliches Mitteilungsmedium; mit der Entdeckung ihrer Tiefenstruktur verlor die dadurch zur bloßen Oberfläche degradierten grammatischen und syntaktischen Struktur ihren herkömmlichen Status.³⁰ Mit dem Verlust dieser Selbstverständlichkeit und mit der Einsicht in die sprachliche Bedingtheit eines jeden Sprechens ist ein (ebenso zeittypischer) Zwang zum Reflektieren verbunden: "Es lässt sich nicht mehr selbstverständlich reden, es lässt sich nur noch reden unter der Voraussetzung der Reflektierbarkeit dieses Redens",³¹ womit Heißenbüttel eine Ansicht vertritt, die kennzeichnend ist für die Postmoderne. Auf diese Weise rückt das "Wesen der Sprache",³² das nicht nur als Grundlage für die Möglichkeit des Redens überhaupt dient, sondern auch die in Sprache ausgedrückte

²⁶ Am deutlichsten: Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 22, 90.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda, S. 22f.

²⁹ Ebenda, S. 24.

³⁰ Ebenda, S. 25.

³¹ Ebenda.

³² Ebenda, S. 26.

Wirklichkeitserfahrung bestimmt, in den Mittelpunkt von Heißenbüttels Überlegungen. Heißenbüttel: "Wir können nicht mehr annehmen, daß das Bewußtsein von der Welt sich in freier Auseinandersetzung bilden kann. Wir fühlen uns gebunden an alle Vorformulierungen der Sprache."³³ Und er schließt, damit wiederum auf einen Grundzug der Postmoderne hindeutend: "Wir befinden uns in einem Zustand, in dem unser Bewußtsein entscheidend mitbestimmt wird von der Einsicht, daß wir nicht sagen können, was wir meinen, sondern etwas, das die Sprache uns vorschreibt."³⁴ Mit anderen Worten: "Was sagbar bleibt ist die Beteiligung an dem was es zu sagen gibt."³⁵ Heißenbüttel wurde nicht müde, dies seinem Lesepublikum Mal für Mal vorzuführen.

Dabei scheint es nicht unwichtig, auch auf das Verhältnis zwischen Heißenbüttel, seiner Literatur und den Lesern hinzuweisen, das – selbstverständlich – ebenfalls von der Einsicht, sogar im individuellen Bewusstsein von der Sprache abhängig zu sein, beeinflusst wird. Für Otto Lorenz liegt in diesem im Vergleich zur historischen Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts veränderten Verhältnis das Neuwertige einer, wie er sagt, "epigonalen Avantgarde",³⁶ der er auch Heißenbüttel zurechnet. Durch den Bezug auf wirkungsmächtige historische literarische Vorbilder – Lorenz hebt Mallarmé als einflussreichen "frühmodernen Vorkämpfer" und "streitbaren Bundesgenossen" der Rebellion gegen die literarischen Konventionen hervor – entstand ein zunehmender Verzicht auf die Eigenständigkeit des Autors.³⁷ Lorenz:

Aus dieser Situation heraus erfolgte [...] eine überraschende Wendung, wodurch die Moderne gleichsam in ihre zweite Phase trat. Das second-hand-Prinzip wurde zu ihrer erklärten Maxime. Sie verabschiedete den Originalitätszwang der klassischen Kunstperiode und ersetzte ihn durch eine eklektizistische Verfahrensweise.³⁸

Bei Heißenbüttel drückt sich dieses Prinzip in einer Vorliebe für das sprachliche Zitat und ständige Wiederholungen aus, die er als "Rekapitulationen" bezeichnet.³⁹ Es ist leicht verständlich, wie in einer solchen Verfahrensweise die Person und die

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda, S. 27.

³⁵ Heißenbüttel 1972b, S. 368.

³⁶ Lorenz 2003, S. 2f.

³⁷ Vgl. ebenda.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Der Begriff der "Rekapitulation" trifft den Kern des Heißenbüttelschen Gedanken- und Sprachgebäudes, wie etwa einem Kommentar zu Wolfgang Koeppen zu entnehmen ist, in dem es heißt: "Was läßt sich sagen? Was ist rekapitulierbar? Und wenn das Rekapitulierbare das Sagbare ist, was ist dann das nicht Rekapitulierbare? Und, nicht zuletzt, wie gewinne ich daraus Mittel der politischen Kritik?" (Heißenbüttel 1972b, S. 328) Vgl. auch das *Lehrgedicht über Geschichte 1954* mit dem zweimal wortwörtlich wiederholten Satz: "Rekapitulierbares dies ist mein Thema".

(traditionelle) Autorität des Autors hinter der von Heißenbüttel hervorgehobenen sprachlichen "Autonomie" zurückzutreten hatte. Und Lorenz weist darauf hin, wie dies zu der literarischen Folgeerscheinung geführt hat, "daß nun kein unverwechselbares Individuum mehr eine zugleich repräsentative Botschaft vermitteln konnte, sondern nur ein austauschbares Medium stellvertretend das kulturelle Arsenal der Gegenwart zu versammeln vermochte."⁴⁰ Mit diesem Subjektverlust verloren auch die traditionellen literarischen Größen wie der auktoriale Erzähler, das abgehoben sprechende lyrische Ich oder der das Bühnenpersonal wie Marionetten führende Stückeschreiber, daneben auch die herkömmlichen und vertraut anmutenden Gattungen ihre Gültigkeit und Brauchbarkeit.⁴¹

Was bei Heißenbüttel bleibt, ist der fortwährend wiederholte Griff – scheinbar auf gut Glück, aber wohlervogen – in die unerschöpfliche Fundgrube des verfügbaren sprachlichen Materials, das sich bei ihm zu "Projekten", "Texten", oder "Demonstrationen" zusammenfügt.⁴² Welche Konsequenzen dieser das Zitatmaterial in den Mittelpunkt rückende Umgang mit Literatur für den Leser hat, hängt eng mit der Frage zusammen, welche Ziele Heißenbüttel mit seiner Literatur verfolgte.

Literatur und Gesellschaft

Wenn auch Lorenz von einer epigonalen Avantgarde spricht, so besagt diese Bezeichnung im Falle Heißenbüttels nicht, dass der Autor sich wegen der

⁴⁰ Lorenz 2003, S. 2; vgl. auch Heißenbüttels Frankfurter Poetikvorlesungen, in denen es unmissverständlich heißt: "Die Literatur hat die Einheit des subjektiven Selbstbewußtseins als eine Fiktion entlarvt und damit ersetzt." (Heißenbüttel 1972a, S. 191) Oder an anderer Stelle: "Die Entlarvung des Menschen als Subjekt ist vollendet. In mehr oder weniger umfangreichen Erzählkompendien ist das Subjekt auf einem Abgrund hin zurückgeführt worden, der den phänomenologischen Einzelzug wirksamer erscheinen läßt als die Zentralperspektive des erfahrenden, erlebenden und reagierenden Ich." (S. 175)

⁴¹ Vgl. Lorenz 2003, S. 2f.

⁴² Bei Heißenbüttel rangieren das tiefe Bewusstsein der Notwendigkeit eines neuen literarischen Sprechens und die Einsicht in von der Sprache auferlegte Grenzen bei der Wahl des sprachlichen Materials an erster Stelle. In diesem Prozess entsteht eine Form der Literatur, die nicht jener entspricht, vor der Heinrich Vormweg in dem Briefwechsel mit Heißenbüttel warnt, und die er eigentlich nicht mal "Literatur" nennen möchte. Ein beliebiges Verwenden des alltäglichen, nicht-literarischen Sprachmaterials, das Vormweg aufkommen sieht, kann seiner Ansicht nach nur zwei Verhalten des Autors nach sich ziehen: "Dann bleiben nur Pop-art und Zynismus. Dann ist Sprechen, jedenfalls das nicht literarische Sprechen ausschließlich Zitieren aus dem unüberschaubaren Reservoir immer schon vorfixierter und immer neu angepaßter Versatzstücke." (Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 12) Demgegenüber macht Heißenbüttel klar, dass seine Literatur dieses von Vormweg geschilderte Niveau eines bloßen Kopierens eindeutig übersteigt. Es gehe in seiner Art zu schreiben nicht um "Willkür oder Hermetik, sondern [um] immer offenes Ausprobieren des sprachlichen Eingehens, der Reflexion in Sprache auf das, was als das noch nicht Benannte im Nennen erst erscheint." (Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 95f.)

Gebundenheit der Literatur an der, wie er sagt, "Vorschrift der Sprachkonserve",⁴³ durch die man nicht sagen kann, was man tatsächlich meint, nicht doch Möglichkeiten suchen würde, sich zu der Wirklichkeit sprachlich zu äußern, Erfahrungen in ihr mitzuteilen und Meinungen zu ihr zu formulieren. Vielmehr sieht er diese Möglichkeit gerade in der sprachlichen Abhängigkeit auf neue, dem historischen Augenblick angepasste Weise durchschimmern:

Erst in der Relation zur Vorschrift der Sprachkonserve erfahren wir, wie wir neu benennen, uns zur sinnlichen und wissenschaftlichen Erfahrung verhalten können. Die Möglichkeiten, die es natürlich nach wie vor in der Auseinandersetzung mit den Sachen, mit der Welt gibt, müssen neu ausprobiert, neu entdeckt werden.⁴⁴

Und Heißenbüttel ist zuversichtlich im Hinblick auf die Zukunft, wie er Vormweg beteuert: "Ich bin überzeugt, daß dies nicht ein Ende, sondern erst der Anfang von etwas ist."⁴⁵ Zudem lässt er über die Position seines eigenen Werkes in dieser Entwicklung keinen Zweifel bestehen und bezieht es unmittelbar auf die Wirklichkeit: "Was ich mir sprachlich vorstellen kann (aus der Sprache heraus halluzinieren kann), ist fähig, Wirklichkeit zu decken. Meine Arbeit, als solche, selbst wenn es keine Leser dafür gäbe, könnte mehr bewirken als alle Kriege der Reaktion und alle Proteste der Progressiven."⁴⁶

Leser gibt es aber, und Heißenbüttel ist sich dessen wohlbewusst. In dem Nachwort zu dem Essayband *Über Literatur* versucht er das Auswahlkriterium der für diesen Band zusammengebrachten Aufsätze zu verdeutlichen: "In diesen Aufsätzen und Vorträgen wird mehr oder weniger deutlich eine einzige Frage gestellt. Die Frage, ob die Literatur im 20. Jahrhundert etwas ist wie eh und je [...] oder ob sie etwas darstellt, das ganz neu zu beurteilen ist."⁴⁷ Heißenbüttels Aufsatzsammlung beantwortet die Frage dadurch, dass die verschiedenen Texte "Vorschläge für eine mögliche theoretische Durchdringung"⁴⁸ dieser Literatur enthalten, die sich zwar von der "herkömmlichen Einstufung"⁴⁹ unterscheidet, aber nicht an der Tatsache rüttelt, "daß diese Literatur tatsächlich Literatur geblieben

⁴³ Ebenda, S. 27.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 29.

⁴⁶ Ebenda, S. 65; in einem früheren Text, *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* 1964, hat Heißenbüttel ähnliche Gedanken formuliert, nun verbunden mit der Wahrheit, dem, "was wahr ist, wirklich und wahrhaftig wahr": "Ich vermute, daß man versuchen kann, es zu sagen, und daß das Gesagte das ist, was es noch nicht gibt, eine sprachliche Utopie dessen, was faktisch bereits handgreiflicher ist, als es jede denkbare Utopie sich ausdenken könnte." (Heißenbüttel 1972a, S. 220)

⁴⁷ Heißenbüttel 1972a, S. 225.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda.

ist“.⁵⁰ Für Heißenbüttel kann dies nur folgendes bedeuten: „Literatur ist Erkenntnis; das heißt für unsere Epoche unter anderem: ein Mittel der radikalen Aufklärung.“⁵¹ Und damit wendet er sich an seine Leser, die dazu aufgefordert werden, dem Autor in seiner neuen, sprachbewussten Art zu schreiben zu folgen, die eigene Position gegenüber den vom Werk vermittelten Erkenntnissen und Erfahrungen zu bestimmen und sich zu entscheiden, ob die vom (seiner Autorität beraubten) Autor vorgeführten Sprachkombinationen überhaupt ihrer eigenen Erfahrungswelt entsprechen. Heißenbüttel möchte sein Werk als vorexerzierte Probe neuer literarischer und sprachlicher Ausdruckstechniken verstanden wissen, die für die Leser nur mehr verfügbares Sprach- und Zitiermaterial für eigene Kombinationen darstellt, in der Hoffnung, es möge sich – durch Übung, wie er sagt – die Grenze zwischen Leser und Autor verwischen. In dem Text *So etwas wie eine Selbstinterpretation* sagt Heißenbüttel dazu:

Wenn [...] meine Welt begrenzt ist durch die Grenzen meiner Sprache (dessen, was ich sagen und benennen kann), so läßt sich dieser Satz auch umdrehen. In der Begrenzung, die ein Komplex von Benennungen erfährt, erfahre ich eine Welt. Ich erfahre diese Welt, indem ich die Sprache, durch deren Begrenzung ich sie erfahre, nachspreche. Ich bin, wenn ich das tue, jemand, der dies für sich tut, und zugleich einer von beliebig vielen. Denn wenn ich dies Nachsprechen übe, so kann es auch jemand anders, und wenn es jemand anders kann, so kann es auch ein weiteres und so fort. Die 'Übung' besteht darin, daß der Leser in den Grenzen der Sprache, die er nachübt, die Grenzen einer Welt erfährt. Der Autor gibt ihm so etwas wie ein Muster, eine Probe. In der Tendenz, so scheint mir, wird schließlich jedoch die Grenze zwischen Autoren und Lesern verwischbar sein. Jeder Leser, jeder 'Übende' hat der Tendenz nach die Möglichkeit, Autor zu werden.⁵²

Und auch, wenn er, der Leser, diese Möglichkeit nicht ergreifen sollte, so wird er doch, könnte man mit Lorenz hinzufügen, „zur engagierten Stellungnahme herausgefordert. Er wird diese dezidiert antisubjektivistische Zeitdiagnose mit Gründen widerlegen müssen.“⁵³

Damit kündigt sich in Heißenbüttels Literatur vor dem Hintergrund der Einsicht in die Macht der Sprachkonserve eine neue und alternative Darstellung der Wirklichkeit(erfahrung) an, die sich im Falle des 'Romans' *D'Alemberts Ende* auf die

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Ebenda. Für Heißenbüttel hat die Literatur im zwanzigsten Jahrhundert diese Funktion von der Philosophie und den Wissenschaften übernommen. In der sechsten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen etwa weist er darauf hin, „daß die Tätigkeit der Aufklärung (die den Menschen aus seiner, durch theologische und feudale Vorherrschaft bewirkten, Unmündigkeit befreien sollte) allmählich von der Theorie und der Philosophie auf die Literatur übergegangen ist.“ (Heißenbüttel 1972a, S. 183)

⁵² Ebenda, S. 224.

⁵³ Lorenz 2003, S. 3.

bundesrepublikanische Gesellschaft Ende der sechziger Jahre bezieht. In dem ersten *Erfundenen Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende* heißt es: "Es ist Satire.' 'Satire worauf?' 'Ein Schlagwort? Nun: Satire auf den Überbau. Durchgeführt am Beispiel Bundesrepublik Juli 1968.'"⁵⁴

Es sei noch einmal kurz zurückgegriffen: Es ist eben diese bundesrepublikanische Gesellschaft, die Heißenbüttel auch zu einem Hauptthema der Briefe an Vormweg macht. In ihnen fällt eine bemerkenswerte Übereinstimmung der Beobachtungen Heißenbüttels mit Beschreibungen einer postmodernen Gesellschaft auf, wie sie etwa Bernhard Giesen aufgestellt hat. Wenn Heißenbüttel "die Welt und die Gesellschaft, in der wir leben, offen [...] und in entscheidenden Punkten nur vorläufig bestimmbar",⁵⁵ denn "wissenschaftlich aufgesplittet" und "kaleidoskopiert" findet,⁵⁶ so geht Bernhard Giesen gut zwanzig Jahre später nur einen Schritt weiter, indem dieser ähnliche Beobachtungen auf einen Anfang der neunziger Jahre zum Gemeingut gewordenen Nenner bringen kann, dessen Aufmarsch sich Ende der sechziger Jahre erst abzuzeichnen begann: "Aus postmoderner Sicht verliert die Gesellschaft ihr Gesicht." Und Giesen fährt fort:

Sie hat nichts Unverrückbares und Unbestreitbares mehr, wie es das Bild der Nation noch festlegte: Die Gesellschaft als die durch Geschichte und Sprache bestimmte Gemeinschaft geht unter im modernen Pluralismus der Kulturen und im postmodernen Verlust von Geschichte und Fortschritt; sie hat auch nicht mehr die Gestalt einer moralisch überzeugten Öffentlichkeit, die sich zu gemeinsamen Handeln zusammenschließt, und sie kann auch in dem spannungsreichen Nebeneinander von Staat, Wirtschaft, Kultur und Öffentlichkeit kein eindeutiges und alles übergreifendes Zentrum mehr ausmachen.⁵⁷

Heißenbüttel lebt, denkt und schreibt in dieser Gesellschaft, über die er sprachlich reflektiert, und die er und Giesen mit der gleichen Brille beobachten. In Bezug auf Literatur, Leser und das menschliche Zusammenleben stellt Heißenbüttel, durch diese Brille schauend, in der vierten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen nochmals deutlich fest:

Zweifellos kann man nicht mehr so erzählen, als ob es nur darauf ankäme, die Erlebnisfähigkeit des Subjekts gegenüber zeitgemäßen Ereignissen wie Massenterror, KZ oder Atombombe neu zu beleben. Es gehört ja gerade zur Charakteristik der Epoche, daß diese Dinge in die Welt getreten sind zu dem Zeitpunkt, in dem man ihnen nicht mehr das koordinierende, ganz aus sich

⁵⁴ Heißenbüttel 1972b, S. 374.

⁵⁵ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 52.

⁵⁶ Ebenda, S. 65.

⁵⁷ Giesen 1991, S. 243.

heraus auffassende, verarbeitende und organisierende Wesen entgegenstellen konnte, das den Menschen in der Interpretation eines selbständigen und allbrüderlichen Subjekts zeigte. Eben dies Wesen ist entlarvt worden als ein Konglomerat von Beweggründen, die nicht mehr koordiniert werden können und zurückfallen in die Registrationsfelder der quasi dinglichen, mechanischen oder stochastischen Untergründe.⁵⁸

Die postmodern aufgesplitterte Gesellschaft der ihres Selbstbewusstseins beraubten Subjekte der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bildet den geschichtlich und gesellschaftlich bedingten Hintergrund, vor dem Heißenbüttels Werke, folgt man seinen Bemerkungen über das sich in der Zeit entwickelnde Verhältnis von Sprache, Sprachgebrauch und Literatur, zu betrachten sind. Ein solcher Einstieg, zusammen mit Heißenbüttels Auffassung von Literatur als radikaler Aufklärung, erweist sich als fruchtbare Basis für die Analyse von *D'Alemberts Ende*.

Eduard – so nennen wir einen reichen Rundfunkautor im besten Mannesalter. Klassikerspaß oder Strukturprinzip?

Bereits im Motto von *D'Alemberts Ende*, das Heißenbüttel aus Thomas Manns *Die Entstehung des Doktor Faustus* übernommen hat, steht das Zitieren zentral: "Das Zitat als solches hat etwas spezifisch Musikalisches, ungeachtet des Mechanischen, das ihm eignet, außerdem aber ist es Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert, eine eigentümlich träumerische und reizvolle Vermischung der Sphären." (AE 5) Heißenbüttel hebt dieselbe Stelle auch in einem Brief an Vormweg hervor als Hinweis auf die Nützlichkeit dieses "Montageprinzips"⁵⁹ zur Organisation von Sprachmassen, die sich nicht mehr auf ein alles umfassendes Verständigungs- und Erkenntnisssystem beziehen lassen.⁶⁰ Es ist leicht einzusehen, wie Heißenbüttels eigene Montagen und Zitatcollagen sich gerade in jenem mehrdeutigen Übergangsbereich zwischen Fiktion und Wirklichkeit befinden, den Thomas Mann zu den großen Reizen des Zitats zählte.

Nach diesem Motto, das bereits erste Weichen für die Lektüre des Romans stellt, findet sich sofort im Titel des ersten Kapitels, das mit einem unmissverständlichen Verweis auf Goethes *Wahlverwandtschaften* "geradezu spektakulär"⁶¹ anfängt, ein direktes Zitat; der Titel lautet schlicht und einfach:

⁵⁸ Heißenbüttel 1972a, S. 168.

⁵⁹ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 56.

⁶⁰ Ebenda, S. 55.

⁶¹ Bornscheuer 1974, S. 220.

“Wahlverwandtschaften” (AE 9). In demselben Kapitel folgen darauf noch drei längere Abschnitte, die als abgewandelte Zitate aus Goethes Roman zu betrachten sind.⁶² Und auch im weiteren ‘Projekt’ wird noch an mehreren Stellen aus den *Wahlverwandtschaften* zitiert,⁶³ wie etwa in dem für die Erzählstruktur sehr wichtigen ersten Satz des Buches: “Eduard – so nennen wir einen Rundfunkredakteur im besten Mannesalter [...]” (AE 11). Mit Heißenbüttel selbst könnte man ihn fragen: “Warum ausgerechnet die Wahlverwandtschaften, warum Eduard und was soll das?”⁶⁴

Heißenbüttel antwortet in dem erfundenen Interview, dass er den Namen Eduard wegen der Mehrdeutigkeit möglicher Bezüge gewählt hat – der Name sei ein Spitzname von ihm, erinnere aber auch an “Eduard II von Marlow / Brecht” und “Onkel Edouard aus den Falschmünzern”.⁶⁵ Was den Goethe-Bezug betrifft, greift Heißenbüttel auf einen Aufruf Marcel Reich-Ranickis zurück:

Die Wahlverwandtschaften, das ist so: während einer Tagung der Gruppe 47 im Jahr 1960 in Aschaffenburg klagte einmal Marcel Reich-Ranicki, überwältigt von moderner Literatur: ich warte einfach auf einen Autor, der anfängt, es war einmal ein Mann, der hieß Eduard. Er meinte den Anfang der Wahlverwandtschaften; er wartete auf Goethe. Nun, er hat bis heute gewartet. Um ihn aber in dem einen Punkt zu befriedigen, der den Anfang betrifft, habe ich angefangen wie die Wahlverwandtschaften. Ich habe, so könnte man sagen, Reich-Ranicki beim Wort genommen.⁶⁶

Dies mag eine erste Anregung für die Gestaltung von *D’Alemberts Ende* gewesen sein, über die Heißenbüttel in einem der erfundenen Interviews noch wie nebenbei berichtet, die Goethe-Zitate seien nur als “Spaß mit Klassikern”⁶⁷ zu verstehen.

Andere Aussagen Heißenbüttels zur Rolle des Zitats jedoch weisen in eine andere Richtung und binden diese Rolle fest in Heißenbüttels Überzeugung und Forderung eines nicht mehr traditionellen Umgangs mit Wirklichkeit, Literatur und fiktionalen Welten ein. Auch hier bietet der Briefwechsel mit Heinrich Vormweg viele Belege, die um so interessanter wirken, weil diese Auseinandersetzung um die Möglichkeiten einer neuen Literatur den Entstehungs- und Schreibprozess von *D’Alemberts Ende* begleitet und nachhaltig beeinflusst hat. Vor dem Hintergrund

⁶² Vgl. ebenda.

⁶³ Siehe dazu die ausführlichen Darstellungen von Lothar Bornscheuer (Bornscheuer 1974) und Ernst Weber (Weber 1983).

⁶⁴ Heißenbüttel 1972b, S. 369.

⁶⁵ Ebenda. Heißenbüttel meint hier Brechts Bearbeitung *Leben Eduard II. von England* (1924) von Christopher Marlowes *Edward II.* (1593) und André Gides Roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925/1926); *Die Falschmünzer*.

⁶⁶ Heißenbüttel 1972b, S. 369.

⁶⁷ Ebenda, S. 370.

erweist sich Heißenbüttels eigener Verweis auf Reich-Ranickis Klage als unzulängliche Erklärung für den Entschluss des Autors, sich in seinem Roman fortdauernd buchstäblich auf Goethe und andere zu beziehen; es steckt offensichtlich mehr dahinter.

In dem Briefwechsel werden unter anderem die literaturtheoretischen Ansichten Heißenbüttels zusammenfassend formuliert und wiederholt, bezweifelt, verteidigt, nuanciert und – wie immer bei diesem sehr selbstkritisch eingestellten Autor – weiterentwickelt. Beide Briefpartner zeigen dabei ein besonderes Interesse für die Möglichkeit literarischer Großformen wie des Romans, die vor dem Hintergrund einer grundsätzlich veränderten Sprachauffassung und Sprachverwendung neu zu entstehen haben. Zudem klingen in ihren Diskussionen die tieferen Grundlagen von Heißenbüttels 'Klassikerspaß' an, durch die Heißenbüttels Zitierverfahren sich als alles andere als beliebige Spielerei erweist; die Zitate Goethes und anderer übernehmen in der Geschichte eine zentrale kompositorische Funktion, die sich mit dem "Prinzip [...]: es darf mir nicht langweilig werden"⁶⁸ kaum erklären lässt. Wie weiter unten in der Analyse des Romans noch zu zeigen sein wird, bagatellisiert Heißenbüttel zu Unrecht die Bedeutung der von ihm benutzten Zitate für die Struktur und den Inhalt des Werkes. Deutliche Indizien dafür finden sich ebenfalls in der Auseinandersetzung mit Vormweg.

Heißenbüttels Montageprinzip der synthetischen Authentizität: Zitate als künstlerische Angleichung an das Unartikulierte

Im zweiten Teil des Briefwechsels wirft Heißenbüttel zunächst anlässlich einer Lesung Helga Novaks von vier ihrer Geschichten während einer Tagung der Gruppe 47 die Frage auf, wie es um die herkömmlichen Gattungsbezeichnungen in einer Kunstperiode steht, in der sich die Grenzen zwischen den Gattungen verwischen und Kritiker wie Schriftsteller der Frage nach einer Klassifikation literarischer Texte indifferent gegenüberstehen. Ist es überhaupt noch möglich, Geschichten oder Erzählungen zu unterscheiden, und wenn ja, welche Kriterien bieten sich zur Unterscheidung an?⁶⁹

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 38f.

Vormweg greift die Frage auf, beschränkt aber das Diskussionsthema auf die bekannteste literarische Großform, den Roman, und stellt mit Heißenbüttel fest, dass konventionell gestaltete Romane, wie sie etwa Siegfried Lenz verfasst hat, nicht lebendig wirken könnten.⁷⁰ Vormweg: "Die Anwendung von Kunstmitteln, die eine Zuweisung zu Gattungen und deren untergeordneten Formen erlauben, hat zur Folge [...] Leblosigkeit des Textes. Sind diese Kunstmittel vermieden, läßt sich erwarten, daß der Text einen gewissen Kontakt mit der lebendigen Erfahrung erreicht."⁷¹ Wichtig erscheint ihm allerdings "für das Verständnis und die Praxis jener Erzählversuche, die lebendig, aktuell erscheinen [...], auf welche Weise die gewohnten Kunstmittel und Redeweisen relativiert werden."⁷² In Bezug auf den Roman kann er in dem Zusammenhang einen gewissen Zweifel an der Möglichkeit solcher großförmigen Erzählversuche nicht unterdrücken, wenn er fragt:

Ist [...] ein Erzählen vorstellbar, das ausschließlich sprachliche Formen aufweist? Wenn ja – ist es anders vorstellbar als in sehr kurzen Prosastücken? Lassen Großformen des Erzählens sich vorstellen ohne Formulierungen syntaktischer Natur, ohne die Fiktion von Zusammenhängen, die der Autor in die Sprache einbringt, weil diese in der Sprache selbst nicht enthalten sind, denen er, es verändernd, sein Material zuordnet?⁷³

Heißenbüttel antwortet bestätigend. Dazu greift er zuerst auf eine Verallgemeinerung literarischer Entwicklung zurück, nämlich die "Beziehung [...] zwischen formaler, gattungsmäßiger und gesellschaftlicher Veränderung",⁷⁴ die Vormweg bereits in einem früheren Brief besprochen hat, und möchte diese Beziehung als Wechselverhältnis zwischen bestimmten Gesellschaftsformen und Erzählweisen umformulieren. Heißenbüttel meint hier die historische Einmaligkeit und Unauswechselbarkeit literarischer Entwicklungen, von der weiter oben schon die Rede war. Für die aktuelle, lebendige Literatur ist Heißenbüttel – im Gegensatz zu Vormwegs zweifelnder Haltung –⁷⁵ der Meinung, dass aus diesem Wechselverhältnis keine Beschränkung auf zum Beispiel kurze Prosaformen

⁷⁰ Vgl. ebenda S. 38, 42.

⁷¹ Ebenda, S. 42.

⁷² Ebenda, S. 44.

⁷³ Ebenda, S. 43f.

⁷⁴ Ebenda, S. 46.

⁷⁵ Vormweg kündigt im nächsten Brief an, sofort zu der Frage nach den Großformen überzugehen: "Wobei ich noch immer einigermaßen überrascht bin, weil Sie da in Ihrem Brief doch immerhin ziemlich optimistisch zu sein scheinen. Ich bin es einerseits auch, doch zugleich auch unsicher." (Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 48)

hervorzugehen braucht.⁷⁶ "Die Frage ist nur, wie man sich, zunächst theoretisch, die Organisation von Großformen vorstellen kann."⁷⁷

Vormweg muckt noch ein wenig auf und möchte darauf bestehen, dass es dem Roman trotz der sprachreflexiven Tendenz auch weiterhin eigen sei, "etwas Allgemeines" in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu fassen.⁷⁸ Als Beispiel einer Großform, die aufgrund eines kritischeren Bewusstseins von sprachlicher Gebundenheit und gebrochener Autorität "mit der traditionellen Form assoziierender Ausweitung von Situationen und Vorgängen nichts mehr zu tun hat",⁷⁹ trotzdem aber die den Roman kennzeichnende Intention beibehält, nennt Vormweg Chotjewitz' *Die Insel*. Brinkmanns *Keiner weiß mehr* sei demgegenüber durch den Verzicht auf etwas allgemein Verbindliches der andere Pol im Spannungsfeld der verschiedenen Möglichkeiten neuer literarischer Großformen.⁸⁰

In seiner Reaktion nimmt Heißenbüttel die beiden Pole zusammen: sie seien "Beispiele dafür, daß der Zerfall der traditionellen Erzählfunktion den Impuls zu erzählen nicht abgetötet hat."⁸¹ Aber was erzählt wird, lässt sich sprachlich gar nicht mehr erfassen, denn mit der Sprache ist auch der Stoff fragwürdig geworden.⁸² Für Heißenbüttel trifft auf sowohl Brinkmanns wie Chotjewitz' Romane diese Einsicht in die beschränkten Möglichkeiten des Erzählens zu.⁸³ Er selbst möchte aber sogar noch einen Schritt weiter gehen, als es seine beiden Schriftstellerkollegen gewagt haben, und die noch diese Romane kennzeichnende Verwendung der Sprache hinter sich lassen. Dazu schlägt er eine "sprachliche Reproduktion unmittelbarer Erzählstofflichkeit" vor, die "hypothetisch in unbegrenzter Anhäufung" vorstellbar sei.⁸⁴ Da sich jedoch in dieser Methode die Gefahr verbirgt, automatisch in die alten Erzählmuster zurückzufallen, hält Heißenbüttel eine Verschärfung der Frage nach den Großformen für notwendig: "Unsere Frage konkretisiert sich [...] als eine nach den möglichen oder hypothetischen Organisationsformen von Sprachmassen unter der Voraussetzung, daß die Sprachmassen nicht mehr auf ein alles umfassendes Verständigungs- oder Erkenntnisssystem bezogen werden können."⁸⁵ Zu diesen Organisationsformen zählt Heißenbüttel die "freie Kombination mit

⁷⁶ Vgl. Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 47.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 49.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda, S. 50.

⁸¹ Ebenda, S. 54.

⁸² Vgl. ebenda.

⁸³ Vgl. ebenda, S. 54f.

⁸⁴ Ebenda, S. 55.

⁸⁵ Ebenda.

Sprachrepertoiren und Sprachräumen“,⁸⁶ in der das Zitat ein wichtiges Montageprinzip darstellt, wie er, Thomas Mann auch hier zitierend, hervorhebt.⁸⁷ Damit nähert er sich der praktisch-literarischen Umsetzung neu erfundener Großformen, als deren erster Versuch *D'Alemberts Ende* gelten kann. Für Heißenbüttel sind es gerade diese Großformen, mit denen er seine (literarischen und gesellschaftskritischen) Ziele verfolgen kann:

In der freien Kombinatorik der Wortbedeutungen und syntaktischer Mittel und mehr noch der Benutzung neu erfundener syntaktischer Großformen läßt sich erzählen, was es nur hier, in dieser Erzählung gibt. Der Offenheit, der Fremdheit, der Undurchdringlichkeit unserer sogenannten Realwelt würde eine Gegenwelt antworten, die ich probierend verändern und modifizieren könnte. Mit der Sprache konstruiere ich synthetische Halluzinationen und versuche rückwärts an ihnen zu spiegeln, was ist.⁸⁸

D'Alemberts Ende stellt Heißenbüttels Versuch einer derartigen sprachlich kombinierten Gegenwelt dar, die am Ende des Romans als „eine Welt aus authentischen Bestandteilen ganz und gar neu erfunden“ (AE 386) bezeichnet wird, konzipiert nach der Methode der „synthetischen[n] Authentizität“ (AE 388).

Zur Erläuterung dieser Methode und der zentralen Rolle des Zitats in ihr sei noch einmal auf den Briefwechsel zurückgegriffen, in dem Heißenbüttel auf den Begriff des Authentischen als Teil seiner Literatur- und Sprachauffassung eingeht. In seiner Erklärung wird abermals deutlich, wie seinen sprachlichen Kombinationen keine Willkür zugrunde liegt; es handelt sich durchaus um anspruchsvolle literarische Zusammensetzungen, mit denen er ganz bestimmte Ziele verfolgt.
Heißenbüttel:

Ich versuche, Erfindung, formale Komposition und ideelle Durchdringung durch Zitat zu ersetzen. Das Authentische erweist sich als Zitat. Von was? Von Wirklichkeit? Aber was ist Wirklichkeit? Das Authentische als Zitat hebt aus dem Ununterscheidbaren, dem Unkünstlerischen, in dem jeder ununterbrochen drinsteckt, etwas heraus, das in seiner Struktur und seiner Materialität dem Unartikulierten gleich ist. Das heißt, es soll Kunst sein, ohne einer selektierenden Beurteilung unterworfen zu sein noch einer Idee (sei es die Gottes oder die des Weltgeistes oder nur die der pragmatischen Vernünftigkeit) noch vorgegebenen Formmustern (sei das der Vers oder der Aufbau des klassischen Dramas oder die Plausibilität des Handlungsverlaufs im traditionellen Roman).⁸⁹

⁸⁶ Ebenda, S. 56.

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ebenda, S. 56.

⁸⁹ Ebenda, S. 76.

D'Alemberts Ende, "etwas, das annähernd vierhundert Seiten umfaßt",⁹⁰ ist als eine solche künstlerische Großform komponierter Sprachelemente Teil einer Entwicklung im Schaffen Heißenbüttels, in der der Autor, so hebt er selbst hervor, "immer stärker zur Methode der Montage, der Sprachcollage gekommen" sei.⁹¹ Beschäftigt habe ihn dabei ständig, was er von dem, "was hier und jetzt los ist", der direkt erfahrenen Wirklichkeit, mit Hilfe dieser Methode fassen könnte,⁹² den Leser indessen zu einer eigenen engagierten Stellungnahme herausfordernd, sieht Heißenbüttel doch seine Schriften als vorexerzierte Proben, als Versuche an, die er seinem Lesepublikum zum eigenen Reflektieren anbietet. Aus dem Grund schreibt er in dem ersten der beiden Interviews: "Der Leser ist der Herr. [...] Ich stelle etwas zur Diskussion und stelle etwas zur Verfügung."⁹³ Und er betont in seiner Antwort auf die Frage, ob er in dem Projekt auch Pop-Elemente verarbeitet habe, die an *Die Insel* erinnernde kompositorische Macht des Lesers: "[...] Mir fällt ein, daß ich oft an Öyvind Fahlström gedacht habe. An so etwas wie seine multipel zusammengesetzten Bilder. Es sollte auch etwas sein, in dem jeder etwas finden kann. Man kann es ganz durchlesen, muß es aber nicht. Es gibt Stellen für den einen und Stellen für den anderen."⁹⁴

Damit nun lüftet Heißenbüttel einen Zipfel des Schleiers der tatsächlichen Struktur, die er schließlich für sein Projekt gewählt hat. Nicht nur interessant dabei ist, wieweit er von den theoretischen und hypothetischen Organisationsformen, die er in dem Briefwechsel auflistet, abgewichen ist, sondern nicht zuletzt auch, welche Strukturelemente das Werk genau kennzeichnen.

Auf den ersten Blick erscheint *D'Alemberts Ende* alles andere als experimentell, erneuernd oder gar postmodern, ein Eindruck, der durch die Aussagen zu Form, Inhalt und Struktur, die Heißenbüttel in dem Fragegespräch mit sich selbst macht, genährt wird. Heißenbüttel macht darauf aufmerksam, dass Ort und Zeit genau festgelegt sind, dass es eine deutlich erkennbare Handlung gibt, dass es um neun Figuren geht, die mit einander in Beziehung gesetzt werden, und dass ein deutlicher Plan erkennbar ist, nämlich eine "Aufteilung in drei Teile und 39 Kapitel. Der erste Teil stellt vor und gibt den Aufriß. Der zweite Teil enthält die Diskussion. Der dritte

⁹⁰ Heißenbüttel 1972b, S. 51.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Vgl. ebenda.

⁹³ Ebenda, S. 373.

⁹⁴ Ebenda. Öyvind Fahlström ist ein schwedischer Pop-Art-Künstler, der sich 1961 in New York ansiedelte. Zu seinem Werk gehören unter anderem Bildkollagen, deren Einzelteile vom jeweiligen Zuschauer nach Belieben ausgewechselt und in immer neuen Zusammensetzungen kombiniert werden können.

führt zuende, löst Knoten; löst auf.“⁹⁵ Zusammen mit dem Verweis auf Goethes *Wahlverwandtschaften* und dem Zitat aus Manns *Entstehung des Doktor Faustus* rückt der Roman mit diesen konventionell anmutenden Strukturelementen und inhaltlichen Merkmalen in die Nähe des modernen Romans; und man könnte vermuten, dass Heißenbüttel also doch nicht imstande gewesen ist, seine hypothetischen Theorien über sprachimmanente literarische Großformen in die Praxis umzusetzen. Zu einem solchen Urteil kommt etwa Harald Hartung, den es überrascht, “wieviel an den konventionellen Roman erinnert. ‘D’Alemberts Ende’ erscheint als ein Konglomerat von Textsegmenten, das durch ganz konventionelle epische Mittel zusammengehalten werden soll.“⁹⁶ Er kommt zu dem Schluss: “Heißenbüttels eigener Aufriss [in dem ersten erfundenen Interview] liest sich wie die verkürzte Strukturbeschreibung eines Zeitromans, der mit konventionellen erzählerischen Mitteln arbeitet.“⁹⁷ Hartung hält denn auch wenig von der Aussage: “Was an Story erkennbar wird, hat verknüpfende Funktion, keine Bedeutung” (AE 384), denn er möchte wissen, “*warum* etwas verknüpft werden muß – doch nicht bloß deshalb, damit es nicht auseinanderfällt? Wenn die Story bloß Vorwand ist oder Verknüpfung – warum verzichtet der Autor nicht auf die konventionelle Maschinerie?“⁹⁸

Hartungs Frage trifft tatsächlich ein Schwäche des Romans: “Die Frage nach Großformen, die sich ohne außersprachliche Fiktionen, also rein aus dem sprachlichen Material kreieren lassen, ist, jedenfalls für dieses Exempel, negativ beantwortet“,⁹⁹ urteilt Hartung abschließend. Hat sich Heißenbüttel nun aber wirklich soweit von seinen theoretischen Überlegungen entfernen können, oder bedarf Hartungs Urteil, das er mit manchen anderen Kritikern teilt,¹⁰⁰ der Relativierung? Es lohnt sich, den Text daraufhin einmal ganz genau zu untersuchen,

⁹⁵ Heißenbüttel 1972b, S. 373.

⁹⁶ Hartung 1975, S. 86.

⁹⁷ Ebenda, S. 87.

⁹⁸ Ebenda, S. 86. Hartung verweist hier auf die Frage im ersten erfundenen Interview, ob “das alles“ nicht auseinander fällt, wenn Heißenbüttel nur ständig zitiert und kombiniert. Heißenbüttel antwortet, dass er sich auf einen Kompromiss eingelassen habe, nämlich eine Handlung, “ein paar Zipfel von Nebengeschichten“, “ein bißchen Kolportage“ und “etwas Allegorie“. “Das gibt den Kitt, würde ich sagen.“ (Heißenbüttel 1972b, S. 373)

⁹⁹ Hartung 1975, S. 87f.

¹⁰⁰ So glaubt etwa Hans Christian Kosler feststellen zu können, dass “die Großform [...] Heißenbüttel zu Konzessionen an konventionellere Schreibweisen zwingt“ (Kosler 1973). Und Jörg Drews weist darauf hin, “daß Heißenbüttels Versuch, eine romanähnliche literarische Großform zu konstruieren unterderhand doch zur Demonstration ihrer Unmöglichkeit wurde.“ (Drews 1970) Es scheint ein Konsens darüber zu bestehen, Heißenbüttel als einen Autor zwischen Tradition und Experiment einzuschätzen (siehe auch Drews 1981, Schwerin 1986, Schirmacher 1991, Nef 1991, Ueding 1991, Spinnen 1995, Riha 1996a, Riha 1996b, Bucher 1996).

und Hartungs Aussagen über Heißenbüttels Versuch eines "Romans neuer Art"¹⁰¹ zunächst einmal kritisch zu hinterfragen. Es wird sich im folgenden tatsächlich als voreilig und nur teilweise richtig erweisen, denn es steckt mehr von Heißenbüttels Theorie in *D'Alemberts Ende* als Hartung feststellt oder wahrhaben möchte.¹⁰²

Synthetische Authentizität in der Praxis: Identitätszerstückelung und –reduktion.

Deutliche Hinweise auf die Nähe von *D'Alemberts Ende* zu Heißenbüttels Theorien finden sich in dem Figurenensemble, das den Roman bevölkert. Die auftretenden Personen sind im Gegensatz zu den Subjekten konventioneller Romane völlig identitätslos, und es fehlt jede Charakterentwicklung. Heißenbüttel wendet einige Tricks an, die seine Protagonisten der Identität berauben.

Zunächst gibt es die Zitate, aus denen die Gespräche zwischen den Personen bestehen. Tief aus der "Sprachkonserve"¹⁰³ schöpfend, lässt Heißenbüttel am Anfang seines Romans ein Gespräch zwischen Eduard, einem "Rundfunkredakteur im besten Mannesalter" (AE 11), und Otilie Wildermuth, einer "Kollegin vom Hamburger Fernsehen" (AE 11), entstehen. Assoziationen, Gedanken und Erwartungen des Lesers lenkend, führt Heißenbüttel hier neben Eduard eine Hauptfigur ein, die einerseits an Goethes Otilie aus den *Wahlverwandtschaften* erinnert, andererseits den nicht sehr gebräuchlichen Namen einer Dichterin aus dem neunzehnten Jahrhundert trägt. Auch an sie hat Heißenbüttel gedacht, als er der Figur der "Kollegin vom Hamburger Fernsehen" einen Namen geben wollte; "Goethes Gestalt gleichen Vornamens wird als assoziatives *tertium comparationes* gedient haben",¹⁰⁴ stellt Lothar Bornscheuer fest. Durch diesen offensichtlichen Bezug auf Goethes Roman und die historische Gestalt tut sich in dem Gespräch zwischen Eduard und Otilie zwischen dem historisch verankerten Sprachgebrauch und der genauen Orts- und Zeitbestimmung im Roman ein großer Kontrast auf – "Eduard hatte im D-Zug München-Hamburg (Ankunft Hauptbahnhof 21.19) die schönsten Stunden des Julinachmittags (25.7.1968) zugebracht und betrachtete mit Vergnügen die Gegend zwischen Lüneburg und Harburg." (AE 11) Durch die Aufnahme

¹⁰¹ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 65.

¹⁰² Bodo Heimann ist zuzustimmen, wenn er die Bedeutung verwendeter traditioneller epischer Mittel nicht, wie es Heißenbüttel in seinen Interviews versucht, herabstufen möchte, diese Mittel jedoch ebenso wenig zum Anlass dafür nimmt, den Roman insgesamt als konventionell einzustufen, wie es Hartung macht. Vgl. Heimann 1978, S. 66.

¹⁰³ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 27.

¹⁰⁴ Bornscheuer 1974, S. 221.

genauer Ankunft- und Abfahrtszeiten, die Erwähnung bekannter Bahnhöfe und Städte, dazu die Bezeichnung kultureller Institutionen wie der "Documenta" in Kassel und einer Rundfunkanstalt (Bayerischer Rundfunk) entsteht eine dem (bundesrepublikanischen) Leser vertrauten Atmosphäre, die der Wirklichkeit zu entsprechen scheint. In dieses vertraute Bild nun passen Eduard und Ottilie nicht hinein, wofür ihr Sprachgebrauch ein deutliches Indiz ist. Ihre Unterhaltung fängt wie folgt an:

Da wir denn ungestört hier allein sind, sagte eben Eduard: und ganz ruhigen, heiteren Sinnes, so muß ich Ihnen gestehen, daß ich schon einige Zeit etwas auf dem Herzen habe, was ich Ihnen vertrauen muß und möchte, und nicht dazu kommen kann. Ich habe Ihnen so etwas angemerkt, versetzte Ottilie Wildermuth. Und ich will nur gestehen, fuhr Eduard fort, wenn mich diese Reise nicht drängte, wenn ich mich nicht bis zur Ankunft entschließen müßte, ich hätte vielleicht weiter geschwiegen (AE 11).

Und es folgen weitere Sätze in demselben altertümlichen Stil, wie dieser Ottilies: "Es ist recht schön und liebenswürdig von Ihnen, [...] daß Sie d'Alemberts Zustand mit soviel Teilnahme bedenken; allein erlauben Sie mir, Sie aufzufordern, auch Ihrer, auch unser zu gedenken." (AE 12)

Eduard und Ottilie sprechen die Sprache Goethes, und zwar buchstäblich, indem Heißenbüttel ihnen vollständige, halbe und verschobene Zitate aus den *Wahlverwandtschaften* in den Mund legt, hauptsächlich aus dem längeren Anfangsgespräch in Goethes Roman zwischen Eduard und Charlotte.¹⁰⁵ Das macht nicht nur sie zu unwirklichen Gestalten in einer wirklich erscheinenden Landschaft, sondern auch diese Landschaft trotz vertrauter und 'realer' Elemente zu einer fiktiven Welt.¹⁰⁶

Heißenbüttel lässt aber nicht nur im ungewissen, über wen genau erzählt wird, sondern auch, welche Erzählinstanz er einsetzt. Über den Erzähler erfährt man zunächst nur das unbestimmte "wir" im Anfangssatz, das damit als Teil eines Goethe-Zitates erkennbar wird. Der gehobene Sprachgebrauch der Erzählinstanz, der die anfänglichen Gespräche zwischen Eduard und Ottilie begleitet, entspricht dieser Goetheschen Herkunft. Man könnte sogar behaupten, dass der Erzähler der *Wahlverwandtschaften* zur erzählenden Instanz eines Romans gemacht wird, der gut anderthalb Jahrhunderte später entstanden ist. Darin liegt eine "synthetisierte

¹⁰⁵ Vgl. Goethe 1998, S. 242-249. Siehe auch Bornscheuer 1974, S. 220f., und Weber 1983, S. 530f.

¹⁰⁶ In dem zweiten erfundenen Interview führt Heißenbüttel Peter Bichsel an, der zum ersten Kapitel des Roman gesagt haben soll: "[...] wenn aus Goethes 'Wahlverwandtschaften' zitiert wird und dies Zitat dann auf Stichworte zu einer Industrie- und Großstadtlandschaft aus dem 20. Jahrhundert trifft, dann entsteht nicht, wie man meint, ein Pop-Effekt oder überhaupt ein Stileffekt, sondern es entsteht so etwas wie die Verdoppelung der Stilisierung." (Heißenbüttel 1972b, S. 379)

Unmöglichkeit¹⁰⁷ verborgen, die auch den Kontrast zwischen den beiden Goetheschen Figuren Eduard und Ottilie und der wirklich unwirklichen Landschaft der Bundesrepublik im Juli 1968, in der sie auftreten, bestimmt.

In Bezug auf die Erzählinstanz sei zudem noch bemerkt, dass Heißenbüttel es in seiner Suche nach Verunklärung traditioneller Elemente nicht bei dieser unmöglichen Konstruktion bewenden lässt. Denn wenn die Feststellung, dass die Erzählperspektive der Geschichte einem Goethezitat entstammt, dem Leser möglicherweise noch einen letzten Halt bietet, so entreißt der Autor ihm auch diesen, indem er im weiteren Verlauf der Geschichte zwar ab und zu auf dieses "wir" zurückgreift, aber regelmäßig die Perspektive wechselt und oft im ungewissen lässt, wer genau als Erzähler auftritt. Noch im ersten Kapitel etwa wird ein Traum von Eduard beschrieben, den er in der Nacht nach der Zugfahrt gehabt hat: "Am anderen Morgen erinnerte sich Eduard, daß er geträumt hatte." (AE 17) Sofort danach fängt jedoch der nächste Absatz folgendermaßen an: "Aber als ich mich an das erinnerte, was ich in einer Weise vergessen hatte, fiel mir etwas ein." (AE 17) Zwar kommt die Vermutung auf, dass es hier ebenfalls um Äußerungen Eduards geht, aber der Übergang zwischen den Darstellungsformen wird an keiner Stelle markiert oder erklärt; es bleibt undeutlich, welche Perspektive genau gemeint ist. Eine ähnliche Verwirrung begegnet in dem Kapitel: "Wie Eduard sich vorstellt was Dr. Samuel Johnson als freier Schriftsteller tut und nicht tut" (AE 61). Wiederum steht Eduard im Mittelpunkt; in seinen hier präsentierten Vorstellungen erscheint Dr. Johnson in der dritten Person. Diese Perspektive wird spätestens dann unterbrochen, wenn völlig unerwartet Eduard und seine Vorstellungen selbst zum Gegenstand des Erzählten werden: "Nie habe ich ein biedereres Gesicht gesehen, sagt Eduard: es ist der reine Abdruck seiner Seele." (AE 65) Man könnte hier noch von einer Brechung der Perspektive sprechen, die sich innerhalb der Grenzen des Ersichtlichen, Verständlichen und Logischen aufhält, wenn auch der Wechsel nicht angekündigt oder verdeutlicht wird. Im weiteren Verlauf des Kapitels verwischen sich die verschiedenen Blickwinkel jedoch zusehends: nicht länger gibt es die Ich-Figur nur in der indirekten Rede, die dritte Person ist durch den Bezug auf Dr. Johnson und Eduard ambivalent in der Bedeutung geworden, und die eher allgemein formulierten Bemerkungen, wie etwa der Satz: "Vorstellungen belehren uns nicht über die Außenwelt, weder richtig noch falsch." (AE 65), können jetzt sowohl Dr. Johnson (in Eduards Vorstellung) wie Eduard selbst zugeschrieben werden, diesem vor allem dann, wenn die Bemerkungen in Kombination mit Aussagen der Ich-

¹⁰⁷ Heimann 1978, S. 67.

Person auftreten. Daneben ist es aber auch möglich, dass es Bemerkungen des Erzählers betrifft, der die Darstellung der Vorstellungen letztendlich beherrscht, wie sich zeigt in der oben zitierten indirekten Wiedergabe von Eduards Bemerkung.

Ein ständiger Wechsel der Perspektive beherrscht auch den "Versuch der Rekonstruktion einer Stadt" (AE 95-107). Erst nach einigen Seiten wird durch bestimmte Zeit- und Datumsangaben ersichtlich, dass es sich bei diesen Stadtbeschreibungen (wahrscheinlich) um Zitate handelt. Und verwirrend wirkt auch der "Versuch der Rekonstruktion eines Datums: 26.7.1968" (AE 109-119) durch die zwischengeschobene Phrase: "Ich erinnere mich nicht daran. Aber es ruft mir in Erinnerung." (AE 113, 115) Wessen Erinnerung, könnte man fragen, denn es ist undeutlich, warum sich plötzlich eine Ich-Figur zu Worte meldet.

Weder die Identität der beiden Hauptfiguren Eduard und Otilie noch die Erzählinstanz entkommen Heißenbüttels beabsichtigter Kombinatorik nicht-kongruenter Elemente, mit der der Autor seine Leser auf eine falsche Spur bringt und sie wachrütteln will.

Das erreicht er übrigens auch durch den Gebrauch ironischer und satirischer Elemente, die sich etwa in der überraschenden Reaktion von Eduard und Otilie auf die im Zug vorüberziehende industrielle Nachkriegslandschaft zeigen. Sie scheinen sich ihres Schicksals bewusst zu sein, als Hauptelemente einer kontrastreichen konstruierten Unmöglichkeit aufzutreten und nur eine Sprache sprechen zu können, die keineswegs der bundesdeutschen Landschaft des Jahres 1968 angemessen ist.¹⁰⁸

Während die Bleistiftrohre der Abbrennkamine der Shell auftauchten mit sehr hellen, roten, geradestehenden Flammenzungen an der Spitze, Aufschriften sich vorüberschoben wie: Thörl oder Ford oder Phoenix-Gummi, Fernleitungsmasten mit vierfachen Querstreben, das Ausbesserungswerk Hamburg-Harburg, Pappeln am Seevekanal, blickten Eduard und Otilie einander in die Augen und brachen in ein lautes und herzliches Gelächter aus.¹⁰⁹ (AE 12)

Eduard und Otilie sind, so muss man schließen, fiktive Figuren, die aus der Sprach- und Romanwelt Goethes in die Heißenbüttels versetzt worden sind, als Zitate auftreten, dennoch aber zu Hauptfiguren dieser neuen Welt gemacht werden. Sie verlieren dadurch ihre alte Identität, gewinnen aber keineswegs eine neue, weil sie

¹⁰⁸ Vgl. dazu Heimann 1978, S. 69 und Weber 1983, S. 530f.

¹⁰⁹ Etwas weiter wird die Figur der Schildkröte, "der bekannte auswärtige Kunstkritiker" (AE 139), aufgeführt, die sich mit wiederum einem Zitat aus den *Wahlverwandtschaften*, in diesem Falle der Figur Mittlers, in das Gespräch zwischen Eduard und Otilie einmischt (Goethe 1998, S. 255f.). Auch hier ist das unzeitgemäße Goethe-Zitat Anlass für Komik: "Nachdem die Schildkröte so gesprochen, brachen nun alle drei in lautes Gelächter aus" (AE 14).

an der in den neuen Verhältnissen unmöglich gewordenen Sprachkonserve der *Wahlverwandtschaften* festhalten und Goethe-Zitate bleiben müssen.¹¹⁰

Heißenbüttels Konstruktion beraubt die beiden Hauptfiguren auf diese Weise der Identität. Im Verlauf des Buches wird durch ein ähnliches Zitierverfahren die Individualität, das Selbstbewusstsein, die Subjektivität auch der anderen Personen gebrochen. Dies geschieht erstens dadurch, dass Zitate, Selbstzitate und ständige Wiederholungen innerhalb des Werkes allen Hauptfiguren, man könnte sagen: ohne Ansehen der Person, in den Mund gelegt werden, was es unmöglich macht, die Individuen der Erzählung mit einzelnen Standpunkten zu verbinden. Statt dessen entsteht ein Sammelsurium aus kombinierten inter- und intratextuellen Elementen, die in einer karussellähnlichen Verteilung wiederholt auftreten;¹¹¹ Individualität wird auf diese Weise weitgehend durch Gleichförmigkeit und Ununterscheidbarkeit der Personen ersetzt.

Ein paar kurze Beispiele mögen dies verdeutlichen. In dem "Gespräch über die eigene Lage" (AE 181-200) fragt sich "Andie Wildermuth: Sind wir die eigentlichen Parasiten? Die dem funktionierenden Ganzen aufsitzen? Ist das was wir tun notwendig oder überflüssig?" (AE 187) Etwas weiter wiederholen "alle" buchstäblich dieselbe Frage (AE 191). In einem anderen Gespräch geht es um Kunst. In ihm sagt zunächst d'Alembert und nur wenig später Andie Wildermuth:

Um jedoch den Charakter einer Epoche und der ihr eigenen möglichen Prozesse zu verstehen, muß man zunächst das wahre Wesen der Epoche, jene grundlegenden Triebkräfte, die alle übrigen Erscheinungen bestimmen, deutlich machen und sie, ungeachtet der Mannigfaltigkeit aller äußeren Erscheinungen, zu einem einheitlichen Ganzen verbinden. (AE 204, 205)

In der folgenden Unterhaltung, wiederum über Kunst, teilen sich Otilie und Andie Wildermuth, sie "zögernd", er "beunruhigt", eine 'persönliche' Feststellung: "Manchmal macht mich eine leere Leinwand ganz verrückt. Einfach weil sie leer ist. Das bloße Gewebe macht mich verrückt." (AE 215, 216) Und sowohl Helmut Maria Wildermuth, wie Eduard und Dr. Johnson sind sich darin einig, dass Provokation die Seele reinigt und Revolution die Umwelt belebt (AE 225, 226, 231, 235).

Bei aller Allgemeinheit und beliebigem Vorkommen persönlicher Äußerungen darf hier die Feststellung nicht fehlen, dass Heißenbüttel für einige seiner Figuren die Namen historischer Persönlichkeiten gewählt hat, wie etwa Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717 – 1783, Wissenschaftler und Philosoph der Aufklärung), Samuel

¹¹⁰ Vgl. Heimann 1978, S. 69.

¹¹¹ Vgl. Heißenbüttel 1972b, S. 372.

(Dr.) Johnson (1709 – 1784, Autor und Kritiker) und natürlich Goethe (1749-1832). Es ist kein Zufall, dass Heißenbüttel gerade Vertreter der Aufklärung gewählt hat, denn indem er den Personen ihre Identität raubt, den Bezug zu den reellen Gestalten also zerstört, nimmt er auch dem traditionellen Aufklärungsdenken als Grundpfeiler der modernen Zeit seine Wichtigkeit; die großen Aufklärer treten zwar namentlich auf, haben aber tatsächlich nichts Neues oder Besonderes zu sagen. Zudem rückt Heißenbüttel die wirklichen Persönlichkeiten in noch weitere Ferne, indem er historische Perioden vermischt: d’Alembert und Johnson waren bereits über 20 Jahre tot, als Goethes *Wahlverwandtschaften* erschien; ihre Rolle in *D’Alemberts Ende* bezeichnet eine weitere Zerstückelung ihrer Identität, so wie es für die Allgemeinheit individuellen Gedankenguts bereits festgestellt wurde.

An manchen Stellen wird die völlig beliebige Verteilung der Aussagen jedoch unterbrochen, indem eine Meinung gerade von einer Person – und nicht von den anderen – wiederholt wird, wodurch die Vermutung entsteht, hier könnte sich eine Persönlichkeit aus dem ununterscheidbaren Ganzen herausheben. Wegen des auch weiterhin unlogischen und beziehungslosen Aufbaus der Gespräche sollte dieser Schimmer einer Identität jedoch nicht überbewertet werden; sie führt auf keine nähere Persönlichkeitsdarstellung- oder entwicklung hinaus, denn nach wie vor nehmen die einzelnen Personen ihren Platz in dem “in sich selbst zurücklaufenden Redekarussell“ (AE 149) des Romans ein, was bedeutet, dass Heißenbüttel die Kreisbewegung in diesen Fällen derart gestaltet, dass eine bestimmte Kombination von Aussage und Person mehrmals auftreten kann; es handelt sich bei dieser spezifischen Art der Wiederholung mit anderen Worten um eine Variante jener Karussellstruktur, die Heißenbüttel auch in den anderen Gesprächen variiert hat.¹¹² Die Struktur selbst ist davon jedoch nicht betroffen. Heißenbüttel hat sie in dem Aufsatz “Gespräche mit d’Alembert und anderes. Dialog als literarische Gattung“ zu

¹¹² Einige Beispiele: In dem “Gespräch im Konjunktiv mit Zitaten aus Karl Marx: Das Kapital“ (AE 165-179) werden, im Redekarussell, der Reihe nach und individuell Meinungen vertreten; dabei bezieht niemand sich namentlich auf Aussagen der anderen Personen. In dem “Gespräch über die eigene Lage“ (AE 181-200) werden Aussagen öfters zusammenfassend mit mehreren Namen auf einmal verbunden, und es entstehen weiter nicht geklärte Bezüge zwischen den Gesprächsteilen, indem Zitate bekannter Persönlichkeiten wiederholt werden. In den Dialogen des ersten Kunstgesprächs fehlt hingegen jeder innere Bezug; es ist ein Musterbeispiel für die innere Unverbindlichkeit der Dialoge. Auch im “Gespräch über Studenten und verwandte Gegenstände“ (AE 221-237) werden Zitate berühmter Menschen angedeutet, aber unklar bleibt, um welche Zitate es sich tatsächlich handelt. Daneben wird hier regelmäßig auf andere Dialogpartner verwiesen, bevor etwas ausgesagt wird. Und in dem “Gespräch über bürgerliche Moral und verwandte Gegenstände“ (AE 239-255) wird auf die Zahl der Wiederholungen einiger Ansichten hingewiesen, wie etwa in Bezug auf eine Bemerkung Ottilie Wildermuths, die sie “zum dritten Mal“ (AE 250) wiederhole.

bestimmen versucht; sie sei der "Dialog des Aneinandervorbei-Redens. Dialog als bloß multiplizierter Monolog."¹¹³

Es ist diese Struktur, die auch den Aufbau des letzten Kapitels von *D'Alemberts Ende* bestimmt, das den vielbezeichnenden Titel "Demaskierung" trägt (AE 381). In ihm macht der Autor jedem möglichen Rest an Selbstbewusstsein der Personen den Garaus, indem er alle Figuren seines Buches zu Rollen reduziert, deren Darsteller sich in dem gleichen Zitier- und Versteckspiel verlieren, das auch die Unverwechselbarkeit der verschiedenen Rollen zerstört. War es schon unmöglich, individuelle, charakteristische Merkmale der einzelnen Figuren durch die Zuschreibung ganz bestimmter Standpunkte und Meinungen zu unterscheiden, so setzt Heißenbüttel das wirksame Mittel zur Entindividualisierung der Hauptfiguren auch auf dieser höheren Ebene der Erzählung ein. Die verschiedenen Darsteller der neun Rollen in *D'Alemberts Ende* thematisieren selbst ihren Identitätsverlust, indem sie sich zu der Funktion der Maske und der Demaskierung äußern:

Der Darsteller d'Alemberts: Maske heißt die Verhüllung des Gesichts.
Demaskierung die Enthüllung des Gesichts.

Der Darsteller von Bertolt Wildermuth: Das Verlieren des Ich und der identischen Person ist für jeden Maskenzauber und seine Wirkung entscheidend.

[...]

Der Darsteller der Schildkröte: So stehen wir nun am Ende auf wie in einem altmodischen Theaterstück und nehmen die Masken ab und zeigen, wer wir sind. Sind wir wer? Wer sind wir? Nicht identisch mit den Masken, durch die wir gesprochen und agiert haben, dennoch ohne ihre Hilfe kaum zu unterscheiden. Irgendwer. Irgendjemand (AE 384f.).

Mit dieser Einsicht in ihre Ununterscheidbarkeit verunsichert Heißenbüttel die Identität der Darsteller auf doppelte Weise. Denn während die demaskierten Akteure zu einem "Irgendwer" reduziert werden, erscheinen die Masken vielleicht noch als mögliches Unterscheidungsmittel. *D'Alemberts Ende* widerspricht jedoch dieser Einschätzung der Maskierung als einer Möglichkeit zur Differenzierung, da auch die verschiedenen Rollen, wie gesagt, auf ein ununterscheidbares Figurenensemble zurückgeführt werden. Was Heißenbüttel beschreibt, sind letztendlich Zitat- und Meinungskarusselle, die – trotz der Aufteilung in Rollen und Darsteller – auf einen und denselben Menschentypus innerhalb der bundesdeutschen Gesellschaft rekurren, dem Heißenbüttels Demaskierung gilt. Es handelt sich um den westdeutschen Intellektuellen, dessen gesellschaftliche Haltung und Position Heißenbüttel mit seinem Kampfmittel der Sprache bloßlegt. "Der

¹¹³ Heißenbüttel 1972b, S. 35.

Darsteller d'Alemberts: Wenn Sprache entlarven kann, laufen wir ohne Masken."
(AE 385)

Es ist genau diesen Demaskierungsversuch, den Heißenbüttel unternimmt, und für den ihm keine anderen Mittel als die der Sprache zur Verfügung stehen, weil sich, so würde der Autor argumentieren, alles Wirkliche und Unwirkliche in der Beschreibung ausschließlich den Regeln der Sprache fügt. Zur Erklärung lässt Heißenbüttel den Darsteller d'Alemberts bemerken: "Wer sich dagegen wehrt, daß der Satz das letzte Konkrete sei, will sinnliche Wahrnehmung, physiologische Existenz und physikalische Existenz als letzte Wahrheit behalten. Aber um die geht es gar nicht. Auch wer sie behalten will, kann, wenn er darüber reden will, nur darüber reden." (AE 384)

Die Art und Weise, wie Heißenbüttel die Sprache zur Entlarvung der Intellektuellen in der Gesellschaft einsetzt, bestimmt jene Methode der "synthetischen Authentizität", durch die eine Gegenwelt der Realität zu entstehen habe, welche der erfahrbaren Wirklichkeit als Spiegelbild vorgehalten werden soll. Auch dazu lässt Heißenbüttel seine Darstellerfiguren einige Aussagen machen:

Der Darsteller von Andie Wildermuth: Demaskieren wir uns! Wovon? Wozu?
Der Darsteller von Helmut Maria Wildermuth: Nicht der Prozeß selbst.
Sondern zum Beispiel historisch, begrifflich, gesellschaftlich, erzählerisch, dialogisch usw. Prozessuales und wie es sich benimmt ausschneiden, separieren, umfrisieren, kombinieren, zusammenkleben, multiplizieren usw.
Der Darsteller der Schildkröte: Synthetische Authentizität.

Heißenbüttel konstruiert seinen Roman nach dieser in den literarischen Überlegungen kommentierten Montagemethode, die – um nochmals auf Hartungs negatives Urteil zurückzukommen – das Werk weitgehend von herkömmlichen Romanen unterscheidet.

Synthetische Authentizität in der Praxis: Nähe zur Postmoderne

Es gehören zu dieser Methode nicht nur die beliebig verteilten Zitatkombinationen und –multiplikationen, die die genaue Bestimmung der Figurenkonstellation unmöglich machen, sondern auch weitere inhaltliche und formale Elemente, mit denen Heißenbüttel eine Gegenwelt der Wirklichkeit 'herbeihalluzinieren' möchte. Dabei geht es weitgehend um Techniken, die etwa an Chotjewitz' *Die Insel* erinnern. Da für diesen Roman der Einfluss des postmodernen Impulses bereits ausführlich

diskutiert wurde, drängt sich die Frage nach dem Verhältnis von Postmoderne und Heißenbüttels erstem Projekt wie selbstverständlich auf; jedoch auch, weil Heißenbüttels eigene Werke zweifelsohne jener "experimentelle[n] Literatur"¹¹⁴ zuzurechnen sind, deren spezifische Kriterien der Autor 1963 in der zweiten seiner Frankfurter Vorlesungen zu bestimmen versucht hat. In ihr kommt er zu folgendem Schluss:

Die Betrachtung der Relationen zwischen Literatur und Sprache, Literatur und Grammatik, in der neueren Literatur sollte eins deutlich machen, daß nämlich die Werke des 20. Jahrhunderts zuerst daraufhin angesehen werden müßten, wie weit in ihnen antigrammatische sprachreproduzierende und sprachverändernde Prinzipien wirksam sind.¹¹⁵

Und er schließt seine Argumentation bezeichnenderweise mit einem Beispiel aus eigenem Werk ab:

quatschend gequatscht abgelockt Lockung tausch Syntax um mit Grammatik verkuppel um mit der Grammatik endgültig Schluß zu machen was immer vorkommt was außerhalb Wörterbuch Binsenwort Schlagwort flexible was keiner wissen was immer dasselbe was Deck was Lock erzähl was das Ganze was immer besser was außerhalb Volkslied egal was Leute ein Tag wie Einklang Erfindung die eintrifft zediert auf Erfindung die eintrifft in Einklang per Eilboten morgen.¹¹⁶

Es gibt keinen Grund, *D'Alemberts Ende* von dieser neueren Literatur auszunehmen, denn der Roman ist größtenteils nach denselben Prinzipien, die ihr zugrunde liegen, gestaltet worden.

*"Antigrammatische, antisyntaktische Sprachveränderung"*¹¹⁷

Der Roman verabschiedet sich an manchen Stellen etwa von dem traditionellen Gebrauch der Syntax, wodurch (Bruch)Sätze und Textstellen entstehen wie:

Ein dies dies ist ein. Wasfüerein. Wie am oder auf oder in das heißt als was andersartiger ist. Fleischfarb Agaven Phantast. Zurückgeblendet Lächeln. All dies Einfahrt wie Ausfahrt Signale Gestänge. Nach Obenes hergestellt in Mantel aus zottig Morgengeschrei. Parks Plätze Paläste. Wie eingehen und schon verloren. Und das was wenn nichts als dies und so fort (AE 64).

Diese Stelle findet sich später in abgewandelter Form wieder: "Otilie Wildermuth: Wie eingehn und schon verloren Lächeln zurückgeblendet und wie dies angeht

¹¹⁴ Heißenbüttel 1972a, S. 146.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda, S. 145.

schlichtweg dies angeht wie Dunkeltag fleischfarb je höher der po je leichter das ineinandergefleischt wie selbst sich ad acta sich selbst außer Kurs zottig Morgengeschrei Agaven.“ (AE 245) Und auch eine Bemerkung d’Alemberts verweist auf sie: “D’Alembert lächelnd: Überall immer und überall je und je morgens mittags und abends sogar im Büro ein dies dies ist ein.“ (AE 252) Und ein weiteres Beispiel für Heißenbüttels Bruch mit den Syntaxregeln ist der Satz: “Die Nacht mit in Gesellschaft von zu Gast bei ist ehrlich kein Erfolg gewesen.“ (AE 78)

Auch finden sich abgebrochene Sätze, die durch die Interpunktion als abgeschlossen erscheinen, deren Sinn aber im ungewissen bleibt. In folgendem Beispiel wird trotzdem ein Zusammenhang zwischen den verschiedenen ‘Sätzen’ vorgetauscht und eine Entwicklung der Standpunkte für möglich gehalten: “Eduard hat gehört, daß die Studenten die Arbeiter, damit sie ein besseres proletarisches Klassenbewußtsein.“ (AE 226) “Die Schildkröte hat auch gehört, daß die Studenten die Arbeiter, damit sie ein besseres proletarisches Klassenbewußtsein.“ (AE 227) “Auch Dr. Johnson hat gehört, daß die Studenten die Arbeiter, damit sie ein besseres proletarisches Klassenbewußtsein.“ (AE 228) “Die Schildkröte betont noch einmal, daß sie gehört hat, daß die Studenten die Arbeiter usw.“ (AE 230) “Helmut Maria Wildermuth hat gehört, daß die Studenten usw.“ (AE 231) “Auch Frau d’Alembert hat gehört, daß die Studenten usw.“ (AE 232) “Bertolt Wildermuth hat gehört, daß die Studenten die Arbeiter nicht.“ (AE 234) “Dr. Johnson hat aber auch gehört, daß die Arbeiter die Studenten.“ (AE 235) “Andie Wildermuth hat gehört, daß die Studenten und die Arbeiter, damit nicht nur die Arbeiter, sondern auch die Studenten ein besseres proletarisches Klassenbewußtsein.“ (AE 237)

Verzichtet Heißenbüttel hier offensichtlich auf den herkömmlichen Gebrauch syntaktischer und grammatikalischer Regel, so geht er in dem Kapitel “Gespräch über die Lage der Nation“ (AE 293-296) noch einen Schritt weiter, denn dieses besteht fast vollständig aus halben und abgebrochenen Satzteilen, die lediglich auf den Akt der Rede verweisen, die damit vermittelte Botschaft selbst jedoch auslassen. Der Anfang sieht wie folgt aus:

Dr. Johnson meint: wenn ich richtig verstehe handelt es sich
 Frau d’Alembert glaubt, so dankbar sie sein müsse, so ernst seien ihre Zweifel
 daran, ob sie wirklich das, was unter den gegebenen Umständen
 offensichtlich allein möglich ist
 Dr. Johnson glaubt, daß es durchaus möglich ist
 Bertolt Wildermuth hat nie damit gerechnet daß
 Eduard äußert keine Meinung
 [...] (AE 295)

Am Ende des Kapitels wird auf diese letzten Beschreibungen der verschiedenen Sprechakte sogar noch verzichtet; was bleibt, sind die Personenbezeichnungen in Verbindung mit einem Doppelpunkt, der Erwartungen entstehen lässt, die nicht eingelöst werden.

Ähnliches findet sich in dem nächsten Kapitel: "Schematisches Gespräch" (AE 299-302) und in den abgebrochenen Nebensätzen, mit denen Eduards Gefühle beschrieben werden, die er als "Voyeur" (AE 327) verspürt: "Wenn der Zuschauer erschrickt, so tut er das nicht, weil er Zuschauer ist, sondern. Wenn der Zuschauer (und Eduard ist der Zuschauer) erschrickt, so erschrickt er nicht deshalb, weil; er erschrickt, weil er erkennt, daß er nicht." (AE 329) Und etwas weiter, mit Kommentar des Erzählers: "Wenn Eduard erschrickt, so erschrickt er, weil. Er erschrickt, weil er plötzlich weiß, daß. Er erschrickt, weil er weiß, daß dies alles. Und welche Einsicht könnte banaler sein?" (AE 330) Und syntax-, grammatik- und zudem interpunktionslos ist zum Schluss auch der "Mäander der Rede" (AE 347), aus dem "D'Alemberts Wahn" besteht (AE 345-349).

Auf diese Weise lenkt Heißenbüttel die Aufmerksamkeit seiner Leser eher auf die sprachlichen Strukturmerkmale als auf den Inhalt der mit diesen abweichenden Konstruktionen durchsetzten Geschichte. Er beschränkt sich dazu aber nicht nur auf die Unterminierung herkömmlicher Syntaxregel; die Überzeugung von der Macht der Sprache, welcher Wirklichkeitsbeschreibungen völlig unterlegen sind, setzt der Autor in seinen synthetischen Wirklichkeitshalluzinationen auch mit der Hilfe anderer Darstellungsmittel um.

Die Autorität der Erzählinstanz

Zu diesen Mitteln gehört unter anderem der in obigen Zitaten mit dem hinzugefügten "usw." auftretende Eingriff des Autors in die Geschichte. Heißenbüttel verwendet die Ausdrücke "usw." und "usw. siehe oben", wenn er bestimmte Wiederholungen auslässt – wobei allerdings undeutlich bleibt, nach welchen Kriterien er sich zu einer solchen Verkürzung seines Textes entschlossen hat. Jedenfalls wendet sich die (kaum bestimmbare) Erzählinstanz damit, ontologische Ebenen überspringend, unmittelbar an das Lesepublikum, denn von den Lesern wird offensichtlich erwartet, das, was auf der Hand liegen soll und als bekannt vorausgesetzt wird, selbst auszufüllen oder hinzuzufügen. Dies führt zu unleserlichen Textstellen wie folgendem Schluss von "Dr. Johnsons Monolog über Orientierung": (AE 283-292)

[...] wir vergrößern unser Verständnis durch neue usw. (im Sessel sitzend, den Kopf usw.) wir vergrößern usw. Bestimmende, erst dunkle und dann sich verlebendigende Vergegenwärtigungen usw. (auf die Fensterbank gelehnt, in Betrachtung einer violetten Clematisblüte, die usw.) Orientierung in der Welt beruht auf usw. Definition des lebendigen zeitlichen usw. das Bild des Definitiven ist der usw. die innere Erfahrung des Definitiven ist usw. sie ist zugleich Aufhören von Erfahrung usw. (AE 291f.)

Andere unmittelbare Eingriffe des Autors in die Geschichte werden erkennbar, wenn in *D'Alemberts Ende* von *D'Alemberts Ende* die Rede ist. Ein deutliches Beispiel ist das Ende des Kapitels "Eduard Voyeur" (AE 327-330). Nachdem Eduard Lilo d'Alembert und Andie W. beim Liebesakt zugesehen hat, entfernt er sich "erschrocken", wie es heißt (AE 330). Darauf wechselt die Erzählinstanz in ihrer Beschreibung dessen, was Eduard noch außerhalb des Rahmens dieses Romans erleben wird, die Zeitform und fährt im Futurum fort, was den Eindruck weckt, als spräche hier ein allwissender Erzähler: "Erst später wird er [Eduard] erkennen, daß sein Weg an den d'Alemberts gebunden ist, daß ihrer beider Wege bloß Varianten des einen Weges sind, der unausweichlich ist. Daß er dies erkennen wird, bedeutet jetzt Zukunft." (AE 330) Es handelt sich in diesen Sätzen jedoch, so stellt sich bei näherem Hinsehen heraus, nicht um eine allwissende, weiter nicht näher bestimmbare Erzählinstanz, über die der Leser kaum mehr erfährt als ein seltenes "Ich" oder "Wir", sondern um Kommentar des Verfassers selbst, der in seinem weiteren Kommentar zu Eduards Zukunft einen Zipfel des Schleiers zukünftiger Werke zu lüften scheint: "Er geht durch die Nacht. Sein Bestimmungsort ist ein anderer als der d'Alemberts. Daß sein Bestimmungsort ein anderer ist als der d'Alemberts, bedeutet jetzt Zukunft. *Dies ist das erste Projekt.*"¹¹⁸ [Hervorhebung von mir – RH] (AE 330)

Wird auf diese Weise die Hand des Verfassers, diegetische Ebenen überspringend, in der Erzählung sichtbar, so macht ein solcher unmittelbarer Eingriff Heißenbüttels die ohnehin kaum kongruente Position der Erzählinstanz um so fragwürdiger; sie verliert vollständig ihre Autorität in der Erzählung und ist nicht mehr von der Figur des Autors unterscheidbar. Für den Leser wird es dadurch etwa unmöglich zu bestimmen, ob die in Klammern gesetzten Positionsbeschreibungen, die Dr. Johnsons Monolog begleiten, als Kommentar des Erzählers zur beschriebenen

¹¹⁸ Heißenbüttel hat sich tatsächlich mit weiteren "Projekten" befasst, wie dem *Projekt Nr. 2* (1974), das vorwiegend aus solchen dialogisch aufgebauten Monologen besteht, in denen die Figuren Träger der Zitate sind. Zwar tritt in ihnen keine Person mit dem Namen Eduard auf, aber der Typus des bundesdeutschen Intellektuellen, den Eduard darstellt, wird von Heißenbüttel nach dem ersten Projekt weiterentwickelt. Vgl. Döhl 1976.

Situation oder als Regieanweisungen des Autors für die "Darsteller" von *D'Alemberts Ende* aufzufassen sind.

Ähnliches gilt für einzelne Textstellen wie die Satzsätze in dem "Versuch der Rekonstruktion einer Stadt" (AE 95-107), die einen Übergang zwischen dem Beschriebenen und dem Beschreiben selbst markieren, jedoch im ungewissen lassen, auf welcher (diegetischen) Ebene der Erzählung sie zu verstehen sind: "Die Tintenschrift, mit der dies notiert ist, ausgelaufen von einem Wassertropfen. Das Muster der ausgelaufenen Schrift auf der Notizblockseite." (AE 107) Es handelt sich um eine Struktur wiederkehrender Elemente, "recursive structures", die nach Brian McHale wie keine anderen dazu geeignet sind, die Grenzen zwischen ontologischen und diegetischen Ebenen zu verwischen.¹¹⁹

Noch verwirrender und verwickelter werden Heißenbüttels Konstruktionen in einander übergehender Erzählebenen, wenn Aussagen des Erzählers/ Autors über die Romanfiguren von dem Personenensemble des Buches selbst fast wortwörtlich wiederholt werden. So wird etwa über Bertolt Wildermuth zunächst folgendes bemerkt: "Wer, wie Bertolt Wildermuth, eine Zeitlang den unterschiedlichsten Thesen über die Sexualität im Zeitalter ihrer Vermarktung zum Ausdruck verholfen hat, den drängt es in der Debatte doch manchmal noch als gesammelte Person zu Wort." (AE 229) Einige Seiten später wiederholt "Eduard lächelnd: Wer eine Zeitlang den unterschiedlichsten Thesen über die Sexualität im Zeitalter ihrer Vermarktung zum Ausdruck verholfen hat, den drängt es im Lauf der Debatte doch immer einmal wieder als gesammelte Person zu Wort." (AE 249) Und sogar "Bertolt Wildermuth wiederholt nun auch lächelnd, daß wer eine Zeitlang den unterschiedlichsten Thesen über die Sexualität im Zeitalter ihrer Vermarktung zum Ausdruck verholfen habe, nun im Lauf der Debatte doch immer wieder einmal als gesammelte Person zu Wort dränge." (AE 250) In der (fast) wortwörtlichen Wiederholung der Aussage auf verschiedenen Ebenen (des Erzählers und der Figuren, die innerhalb der Zitate dieselbe Funktion einnehmen, nämlich Urheber des Gesagten sind) wie in den leichten Veränderungen (hier etwa: manchmal noch – immer einmal wieder – immer wieder einmal) zeigt sich noch einmal die mächtige Hand des Verfassers.

Weitere Strukturmerkmale

Wie gesagt: Heißenbüttel lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Konstruktion des Romans und verwendet er in *D'Alemberts Ende* noch weitere Techniken, die es ihm ermöglichen, die Zwänge der Sprachregeln in der Beschreibung einer

¹¹⁹ Vgl. das Kapitel in McHale 1987 über "Chinese-box Worlds", besonders S. 112-118.

‘halluzinierten’ Wirklichkeit vor Augen zu führen, den herkömmlichen Erwartungshorizont zu durchbrechen. Dazu gehören die vielen wortwörtlichen und leicht veränderten, beliebig anmutenden Wiederholungen, die den Roman durchziehen. Daneben spielen verschiedene Techniken zur Einteilung des Textes eine wichtige Rolle. So fungiert in dem Kapitel “D’Alemberts Selbstporträt” (AE 19-29) die immer wiederkehrende Verbindung “Nun gut” als Bindeglied der verschiedenen Textsegmente, wie auch das Wörtchen “Freilich” in dem Kapitel “Die Bewegungen einer Schildkröte” (AE 87-94).

Ein anderes Einteilungsprinzip, nach dem Heißenbüttel einige Kapitel gliedert ist die logisch-wissenschaftlich anmutende Nummerierung, die er etwa für die “Allmähliche Verfertigung einer Persönlichkeit” (AE 79-85) verwendet. In 39 Punkten oder Schritten, von 1 bis 39 durchgezählt und mit allmählich zunehmender Länge, wird in diesem Kapitel ‘eine Persönlichkeit verfertigt’. Nummeriert sind auch die “Materialien zur Sozialpsychologie des Intellektuellen” (AE 121-130); ihnen fehlt aber die vom Leser erwartete Logik der vorigen Persönlichkeitsbeschreibung. Zwar fängt die Materialiensammlung mit der Nummer 1 an, und abgeschlossen wird die Reihe mit einem Satz mit der Nummer 5, aber von 1 bis 5 sind es hier nicht bloß vier Schritte, sondern siebenundzwanzig: 1-1-1-1-2-1-1-2-1-2-2-3-1-2-3-1-2-4-3-3-3-5-4-4-4-4-5-5. Und gleich im nächsten Kapitel, “Nachmittag eines Kapauns” (AE 131-137), experimentiert Heißenbüttel mit möglichen Kombinationsformen von Nummern und Sätzen weiter. Hier wählt er zunächst für jeden der vier aufeinander folgenden Textblöcke aus jeweils dreizehn Nebensätzen, die alle mit der nur am Anfang der Blöcke erwähnten Konjunktion “Nachdem” beginnen, eine logische Auflistung von 1 bis 13; die Nummer erscheint in Klammern in der Regel am Anfang der (Bruch)Sätze, in manchen Fällen auch innerhalb eines Nebensatzes. Nach dem vierten Block werden die zweiundfünfzig Nebensätze gleichsam zusammengefasst: “nachdem er telefonierte, verlassen, überquert, entziffert, angestarrt hatte, gefolgt war, wieder und wieder überquert hatte, stehengeblieben, gegangen war, gelesen, noch einmal gestarrt hatte, eingebogen war und betreten hatte;” (AE 134) Darauf folgt der schon lange erwartete Hauptsatz, der wiederum aus dreizehn durchnummerierten Teilen besteht. Und noch in demselben Kapitel wiederholt Heißenbüttel diese Konstruktion, nun aber mit dreizehn Nebensätzen und nur einem Hauptsatz (AE 136).

Zu den Strukturmerkmalen des Textes, mit denen Heißenbüttel den Erwartungshorizont des Lesers zu sprengen versucht, sind auch die Leerzeilen zu rechnen, die im Zusammenhang mit einer ständig wiederholten Aussage auftreten. Das “Zwischengespräch zwischen d’Alembert und Andie auf dem Balkon geflüstert”

(AE 257-260) wird auf diese Weise gegliedert: Wie sonst nie im Roman trennen hier leere Zeilen die Gesprächsbeiträge der Dialogpartner, was sofort auf den Dialog selber aufmerksam macht. Von einem Gespräch kann aber gar nicht die Rede sein, denn es findet keine Kommunikation statt. Die wiederholten Behauptungen und Fragen des einen werden mit der konsequenten 'Reaktion' "Kann ja nicht angehen" des anderen abgewechselt. Nicht nur formuliert damit Heißenbüttel ein Beispiel für die "nicht kommunizierende Kommunikation" (AE 149), wie es an anderer Stelle heißt, sondern er baut mit diesem Strukturprinzip in seinen Roman auch einen Kontrast zwischen dem Titel und dem Inhalt des Kapitels ein.

Solche konstruierten Kontraste treten in dem Roman an mehreren Stellen auf. Das "Gespräch im Konjunktiv mit Zitaten aus Karl Marx: Das Kapital" (AE 165-179) enthält etwa weit weniger Konjunktivformen als aufgrund der sehr expliziten Kapitelüberschrift zu erwarten wäre. Und kontrastreich gestalten sich auch die vielen anderen Gespräche, die kaum als solche zu bezeichnen sind, weil ihnen die innere Logik fehlt, keine Kommunikation hergestellt wird und die Gesprächspartner aneinander vorbeireden (vgl. AE 149). Karl Riha hat auf die Nähe von Heißenbüttels Methode der beliebigen Zitatcollage zum *Cross-reading* hingewiesen:¹²⁰ "Als Umschreibung fürs *Cross-reading* darf man ansehen, was Heißenbüttel als 'offene Reproduktion ... vorgeprägter Sprachstücke' bezeichnet."¹²¹ Und er fügt hinzu: "In der *Cross-reading*-Montage, die das vorgeprägte Sprachstück sozusagen der herkömmlichen Logik entzieht, die diese Sprachteile zusammensetzt, wird gleichsam der Prozess des gegenläufigen Sprechens selbst – das Wesen aller Satire – aufgedeckt."¹²² Damit erschüttert Heißenbüttels "Satire auf den Überbau"¹²³ die Leseerwartungen, denn "das Auge des Lesers verliert den diktierten Lesefaden, lässt ihn abreißen, hüpfte quer über die Druckseite weg – das eben meint *Cross-reading* – und stellt durch Versetzungen [...] spaßhafte und merkwürdige Verbindungen zwischen auseinanderliegenden, möglichst kontrastierenden Mitteilungen her [...]".¹²⁴

¹²⁰ Vgl. auch Kurt Batts Bemerkungen zu *D'Alemberts Ende* in *Die Exekution des Erzählers*: "Die gleichmäßig und unablässig sich wiederholenden Zitate im Munde der Redakteure und Künstler gerinnen zu leeren Formeln, wobei es gleichgültig ist, wer wen zitiert, weil alles in den Mahlstrom der Phrase geraten ist und selbst die formalen Redeakte nicht mehr zur Charakterisierung der Figuren taugen. So kommt es dann zu Quergesprächen, dem dadaistisch häufig zelebrierten 'Cross-Talking', bei dem zusammenhanglose Sätze nebeneinandergestellt werden, oder zu einem so genannten schematischen Gespräch, bei dem nur die Personennamen mit einem Verweis wechselnden *verbum dicendi* vorgeführt werden." (Batt 1974, S. 55)

¹²¹ Riha 1971, S. 81.

¹²² Ebenda.

¹²³ Heißenbüttel 1972b, S. 374.

¹²⁴ Riha 1971, S. 7 (Hervorhebung im Original - RH); einige Gespräche in *D'Alemberts Ende* werden sogar als "Quergespräch" bezeichnet (AE 305, 365, 381).

Auch unlogische und widersprüchliche Aussagen und der merkwürdige Gebrauch von Zwischenrufen und Zwischenreden lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf unerwartete sprachliche Wendungen, öffnen ihm die Augen, zerstören seine Leseerwartungen und bringen ihm Heißenbüttels "Gegenwelt"¹²⁵ ein wenig näher.¹²⁶

Heißenbüttel geht es um die Möglichkeit, Authentisches zu erfahren. Dazu stellt er die Weichen auf immer neue Weise; die Fundgrube nicht-traditionalistischen, die Zwänge der Sprache entblößenden Erzählens ist unerschöpflich. Heißenbüttel benutzt des weiteren Spiele mit der Wortbedeutung (AE 97), mischt alltägliche Texte, wie Zeitungsberichte, die Wettervorhersage, Theaterspielpläne, Todesanzeigen, Werbetexte oder Meldungen aus Politik, Wirtschaft und der kulturellen Szene in den Haupttext hinein (AE 109-119: "Versuch der Rekonstruktion eines Datums: 26.7.1968"), wechselt die Zeitperspektive, wo dies nicht gerade auf der Hand liegt, und verwendet konstruierte Unmöglichkeiten, wie zum Beispiel Metaphern, die bis über ihre Grenzen ausgedehnt werden.

Eine solche Metapher bildet die Basis für eine der wunderlichsten Szenen des Buches, die auf idealtypische Weise deutlich macht, dass Heißenbüttel sich außerhalb der Grenzen herkömmlichen Schreibens bewegen möchte, oder diese wenigstens zu überschreiten versucht. Obwohl man das vielleicht erwarten könnte, ist nicht die Szene aus "Eduard Voyeur" (AE 327-330) gemeint, an deren Ende "der weibliche Akteur", Lilo d'Alembert, "vollständig verschwunden" (AE 330) ist, denn man könnte hier noch von einer übertragenen Bedeutung ausgehen. Die Beschreibung dessen, was d'Alembert tut, nachdem er vergebens an Andie Wildermuths Tür geklingelt hat (AE 135), lässt eine solche Interpretation kaum zu: "Vor der Haustür, atemlos, mitten in der Julisonne der leeren Averhoffstraße, nur von einer Katze beobachtet, die nach beiden Seiten weglief, teilte er sich." (AE 135) Ist man vielleicht noch geneigt, dies als eine Umschreibung für irgendeine psychische Störung des ohnehin schwächlichen d'Alemberts aufzufassen, ausgelöst durch das Wahnbild einer sich teilenden Katze, so widerspricht der weitere Verlauf der Szene dieser Lesart, weil d'Alembert sich tatsächlich physisch aufteilt und in nun

¹²⁵ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 56.

¹²⁶ Zu denken wäre an die merkwürdige Behauptung "Eduard wohnte in Hamburg unter der Adresse, unter der er nicht zu erreichen war" (AE 55), an die genau spezifizierte Liste jener Themen, die in den Gesprächen nicht besprochen werden (AE 57), an die gegensätzlichen Bemerkungen in dem Selbstporträt D'Alemberts (AE 19-29) und dem "Zwischengespräch Eduards mit D'Alembert nach dessen leidenschaftlichem Ausbruch vor seiner Flucht an der Haustür" (AE 321-326). Nutzlose Zwischenrufe finden sich in dem "Gespräch nach dem Muster von Notizbuchaufzeichnungen" (AE 261-282), das sogar nur mit solchen Bemerkungen endet (AE 281). Achte auch auf das "Erste Quergespräch. Kleiner Vortrag Bertolt Wildermuths mit Zwischenreden von Otilie und Helmut Maria Wildermuth Dr. Johnson der Schildkröte und Eduard" (AE 305-311).

parallel erzählten Geschichten als zwei Personen und in unterschiedliche Richtungen durch die Stadt geht. Erst nachdem ausführlich beschrieben worden ist, welche Wege beide d'Alemberts gehen, wen sie treffen und anrufen, führt Heißenbüttel beide Wege wieder zusammen, und vereinigt d'Alembert sich wieder mit sich selbst (AE 136).

In Brian McHales Merkmalliste dominant-postmoderner Literatur tritt ein solcher Umgang mit Metaphern als zentrales Element auf. Er schreibt in dem Kapitel "Tropological Worlds" seiner *Postmodernist Fiction*: "All metaphor *hesitates* between a literal function (in a secondary frame of reference) and a metaphorical function (in a 'real' frame of reference); postmodern texts often *prolong* this hesitation as a means of foregrounding ontological structure."¹²⁷ McHale macht ersichtlich, wie – etwa durch den Gebrauch ausgedehnter Metaphern – die inhärente ontologische Struktur postmoderner Texte, die mit der Struktur einer pluralistischen und mehrschichtigen postmodernen Gesellschaft übereinstimmt, in den Vordergrund gerückt wird.¹²⁸ Wie weiter oben bereits festgestellt wurde, bildet gerade die postmodern aufgesplitterte Gesellschaft der ihres Selbstbewusstseins beraubten Subjekte der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts den geschichtlich und gesellschaftlich bedingten Hintergrund von Heißenbüttels Werken. Die literarischen Mittel, die Heißenbüttel in *D'Alemberts Ende* dazu einsetzt, um seinem Publikum die Zwänge herkömmlichen Sprachgebrauchs vorzuführen, damit aus der Einsicht in die "Relation zur Vorschrift der Sprachkonserve"¹²⁹ neue Möglichkeiten des Benennens erblühen könnten, sind den postmodernen Strategien, die McHale unterscheidet, durchaus verwandt. Man denke an die Identitätszerstückelung, das antigrammatische Sprechen, das Verwischen diegetischer Ebenen, die Stilwechsel, das *Cross-Reading* oder halt den Metapherngebrauch. Wie Chotjewitz' *Die Insel* und Brinkmanns *Keiner weiß mehr* lässt auch *D'Alemberts Ende* den Einfluss des postmodernen Impulses der sechziger und siebziger Jahre durchblicken.

Synthetische Authentizität als radikale Aufklärung; ein Leseauftrag für Intellektuelle

Dass sich Heißenbüttel in der Sprache des einbrechenden neuen Paradigmas ausdrückt, ist durchaus verständlich vor dem Hintergrund seiner Zielsetzungen, mit der Literatur Wirklichkeit decken zu wollen, sich also zu der historisch und

¹²⁷ McHale 1987, S. 134.

¹²⁸ Ebenda, S. 39.

¹²⁹ Heißenbüttel/Vormweg 1969, S. 27.

gesellschaftlich bedingten, aktuellen Entwicklungsstufe der Bundesrepublik zu äußern, allerdings mit neuen literarischen Ausdruckstechniken, die die Leser die Grenzen ihrer Wirklichkeit erfahren lassen. Die Realität dieser Entwicklungsstufe ist die bundesrepublikanische pluralistische Gesellschaft um 1970, wie sie etwa Bernhard Giesen umschrieben hat.¹³⁰ Heißenbüttels Hauptinteresse gilt der Position der Intellektuellen in ihr, jener Schicht der "schönen Seelen unserer Tage", der "aktuellen Pendants zu den zartsinnigen, gesellschaftlich eher nutzlosen, mit dem Ästhetischen, der Weltklugheit und vor allem ihren eigenen Sensibilitäten beschäftigten Adeligen aus Goethes Romanwelt", wie Jörg Drews feststellt.¹³¹ Wie schildert Heißenbüttel nun diese zeitgenössische Intelligenz?

Diese Frage spielt eine Rolle in dem ersten erfundenen Interview:

Sind es wirklich Figuren, Personen?

Vielleicht nicht Personen. Oder wenn, dann synthetische Personen. Ich habe ein bestimmtes Charakterisierungsmaterial zusammengebracht und zugesehn, was dabei herauskommt.

Gab es dabei Hintergedanken?

Satirische? Natürlich. Das lag ja nahe. Auf allen möglichen existierenden Personen wird angespielt. Allerdings nicht wahllos. Ich habe mich sozusagen strikt an die Intellektuellen gehalten. Und es ist keine Schlüsselerzählung, es handelt sich nicht um einzelne, sondern um Typen.¹³²

Die Zerstörung der Individualität der neun Personen, die Heißenbüttel in *D'Alemberts Ende* betreibt, reduziert die Differenzen zu dem Typus des bundesrepublikanischen Intellektuellen der sechziger Jahre. In den "Materialien zur Sozialpsychologie des Intellektuellen" (AE 121-130) wird die soziale Gruppe gesellschaftlich eingeordnet.

Dieser Typus ist nicht leicht zu definieren. Die Schwierigkeit ist in der Tat symptomatisch für den Charakter der Spezies. Sie sind nicht eine soziale Klasse in dem Sinne, wie die Bauern oder Industriearbeiter eine soziale Klasse bilden; sie kommen aus allen Ecken und Enden der sozialen Welt, und ein Teil ihrer Tätigkeit besteht darin, sich gegenseitig zu bekämpfen und Lanzen zu brechen für Klasseninteressen, die nicht ihre eigenen sind. Und doch entwickeln sie eine Gruppenhaltung und Gruppeninteressen von genügender Stärke, um eine große Zahl von ihnen zu einem Verhalten zu bringen, das gewöhnlich mit dem Begriff der sozialen Klasse verbunden ist (AE 125).

Und etwas weiter wird im Hinblick auf die neun Figuren des Romans hervorgehoben:

¹³⁰ Vgl. Giesen 1991, S. 243.

¹³¹ Drews 1970.

¹³² Heißenbüttel 1972b, S. 371.

Tatsächlich ist es Zufall, daß gerade diese Personen sich an diesem Abend des 26. Juli 1968 zu einer Gruppe zusammenschließen. [...] Sie sind zugleich verbunden in dem, was sie als Interesse haben und womit sie ihr Geld verdienen. [...] Überbau setzt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus einer Mehrzahl solcher Gruppierungen zusammen. Wenn auch die Einzelmotive (Sachinteresse Ruhmsucht Geldgier persönliche Beziehungen Karriere Berufsrücksichten usw.) auseinander streben, spielt doch ein bestimmter gleichbleibender Mischungscharakter und Mischungsgrad solcher Einzelmotive eine ausschlaggebende Rolle (AE 127).

Heißenbüttel schließt die "Materialien" ab mit der wiederholten Behauptung: "Die Tatsache, daß ihr Geist stets auf ähnliche Weise abgerichtet ist, erleichtert das gegenseitige Verständnis und bildet ein gemeinsames Band." (AE 130)

Dieses Band zeigt sich in den gemeinsamen Themen, die gestreift werden, und den Zitaten, die immer von denselben Personen stammen. Jörg Drews fasst zusammen, wie man spricht über "[...] Freud, Marx, Philosophie, Kunstkritik und Emanzipation der Frau; man äußert sich zur APO, erzählt sich Redaktionsklatsch, redet über Deutschland in der Nacht, hechelt die Kollegen durch und hört ein bißchen beat und einige Zigarettenlängen Jazz." Und er fügt hinzu, "daß es dabei oft gleichgültig ist, wer wen zitiert – etwa Dr. Johnson Herbert Marcuse, Eduard Antonio Gramsci, d'Alembert Jürgen Habermas –, wer je nach Gesprächssituation welches Argument in die Debatte wirft (weil's ja ohnehin von Marx, Hegel, Adorno, Benjamin, Althusser, Wilhelm Reich oder Lenin stammt)."¹³³

Tatsächlich verlieren in Heißenbüttels Zitatenskarussell, in dem auf jede argumentative Logik verzichtet wird, die Gespräche ihre Ernsthaftigkeit;¹³⁴ sie erweisen sich als "leere Wortklingelei" und sind lediglich "Teil des auch sonst generell herrschenden degradierten Sprachgebrauchs."¹³⁵ In der spielerischen Darstellung dieses fehlenden Ernstes gesamtgesellschaftlicher Kommunikation liegen jedoch Heißenbüttels ernste Absichten verborgen, die sich aus seiner Weigerung ergeben, unter kapitalistischen Vorzeichen auf Aufklärung zu verzichten. Zur Literatur als "Mittel der radikalen Aufklärung", als "Erkenntnis"¹³⁶ über die Wirklichkeit schreibt er in dem Aufsatz "April 1965: Es gibt keine deutsche Literatur" folgende, für sein Literaturverständnis zentrale Sätze:

Engagement kann ein Schlagwort sein für die Bindung der Literatur an eine Überzeugung, eine Ideologie oder einfach eine Parteidoktrin: Sinnvoller wäre

¹³³ Drews 1970; diese Reihe ließe sich noch um viele Namen und Themen ergänzen.

¹³⁴ Vgl. ebenda.

¹³⁵ Heimann 1978, S. 73.

¹³⁶ Heißenbüttel 1972a, S. 225.

es, zu erkennen, daß Literatur ihrem Wesen nach an die historische Realität ihrer Zeitgenossenschaft engagiert ist. Daß ihr Engagement ihre Qualität bestimmt. Daß leer wird, leeres Gerede, was sich auf überzeitliche Schönheit beruft, auf die Ewigkeit und Gültigkeit der dichterischen Vision oder die geschichtslose Stimmigkeit der ästhetischen Kalkulation. Es gibt keine ewigen Werte außer solchen, die unablösbar in die konkrete Aktualität der Zeitgenossenschaft eingebunden sind.¹³⁷

Die fehlende Orientierung der bundesdeutschen Intellektuellen an gesellschaftlichen Entwicklungen und Problemen trifft Heißenbüttels Kritik. Er versucht die intellektuelle "Geographie, wie sie jetzt ist, zu beurteilen" (AE 124) und kommt zu dem Schluss, dass eine Mentalitätsveränderung notwendig ist, weil "das Urteil schön [...] keineswegs nur eine Ausflucht ins Ästhetische [ist], die das Scheitern einer politischen Aktivität kompensieren soll, sondern sozusagen eine unmittelbare Reaktion" (AE 124), man könnte sagen, eine Art Wesenszug bundesdeutscher Intellektueller. Diesen umzuformen ist die Absicht des Romans und zugleich ein deutlicher Appell an die Leser.

Bornscheuers Übersicht über den historischen Moment, der den Hintergrund der Gespräche in *D'Alemberts Ende* bildet,¹³⁸ stimmt mit Giesens Einschätzung der bundesdeutschen Identitätsdebatte in den fünfziger und sechziger Jahren überein. Die Reformbewegung und die Protestwelle Ende der sechziger Jahre gingen mit dem "charakteristischen Selbstverständnis der westdeutschen Gesellschaft", "dem ökonomischen Erfolgserlebnis und Vertrauen auf einen neuartigen Geist des Materialismus und unternehmerischen Gewinnstrebens"¹³⁹ der Wirtschaftswundernation ins Gericht, und zwar mit der ausdrücklichen Forderung nach Meinungs- und Redefreiheit. Erinnerung sei an dieser Stelle kurz an die in dem ersten Kapitel dieser Arbeit dargestellten Anfänge des neuen, nun westdeutschen Staates. Zu den von den alliierten Besatzungsmächten auferlegten Grundsätzen und Bedingungen, die die Verfassungsentwürfe nachhaltig beeinflussten, zählt nicht an letzter Stelle eben diese Meinungs- und Redefreiheit, die in der späteren Verfassung zu den Grundrechten zählen würde. Die "Reproduktion bundesrepublikanischer Gerede-Strukturen"¹⁴⁰ in *D'Alemberts Ende* zeigt, wie dieses Grundrecht in der Gesellschaft auch inflatorische Verwendung gefunden hat. Daran übt Heißenbüttel ebenfalls Kritik:

¹³⁷ Heißenbüttel 1972b, S. 112f.

¹³⁸ Bornscheuer 1974, S. 218f.

¹³⁹ Ebenda, S. 219.

¹⁴⁰ Ebenda.

Daß allerdings Dinge von so allgemeiner Bedeutung wie zum Beispiel die Proteste der Berliner Studenten oder der Krieg in Vietnam oder der Konflikt zwischen Schwarzen und Weißen in den USA, über die sie geredet hatten, oder Dinge wie der Krieg zwischen Israel und den Arabern oder die Verabschiedung der Notstandsgesetze durch die deutsche Bundesregierung, über die sie nicht geredet hatten, bloß Gesprächsstoff waren. Ein Anlaß, um darüber zu reden (AE 59).

Wenn es hier auch um wichtige nationale und internationale Zeitthemen geht, so ist von einer direkten Betroffenheit seitens der Gesprächspartner keineswegs die Rede (AE 59). "Sie wollten nicht gerade mitprotestieren, waren sich aber bewußt." (AE 55) Darin liegt für sie das gesellschaftspolitische Engagement: sie glauben an die Kraft der Rede, Katastrophen verhüten zu können (AE 55), und wollen deswegen "nicht nachlassen, die Augen offen zu halten. Erfahrungen zu machen, zu sammeln, zu prüfen, zu verwerten (verwerfen?). Nicht nachlassen, dies gewissenhaft zu tun, jedes kleinste bißchen unter die Lupe nehmen." (AE 55) Diese Haltung, über welche Themen auch immer nur zu reden anstatt zu handeln, kennzeichnet die intellektuellen Dialoge des Romans, die, reduziert auf den Kern, bloß in Inhaltslosigkeit enden, wie bezeichnenderweise in dem "Gespräch über die Lage der Nation" (AE 293-297), und dadurch Sprache zu einem überflüssigen Kommunikationsmittel machen, wie aus dem nachfolgenden "Schematischen Gespräch" hervorgeht (AE 299-302). Die eigene Lage ermessend, fragt die Schildkröte: "Sind wir die sprachlose Intelligenz? Wir reden wenigstens nicht darüber." (AE 195) Andie Wildermuth:

Wenn es Sprachlosigkeit bedeutet, daß wir nicht artikulieren können, was ist, was in diesem historischen Augenblick die Situation des Menschen auf dieser Erde bewirkt, so mögen wir sprachlos sein. Weniger als andere je zuvor wissen wir, ob wir es artikulieren. Zu den ununterbrochenen Versuchen, die wir machen, es zu tun, haben wir kein Zutrauen. Dennoch tun wir ununterbrochen, wozu wir kein Zutrauen haben. Daß wir das tun, wozu wir kein Zutrauen haben, ist unser Ehrgeiz (AE 184).

Und so ist es eine persönliche Gesinnung der Figuren, die ihr beliebiges und nutzloses Reden unterhält, womit im Grunde intellektuelle Protestkraft vergeudet wird. "Alle" fragen sich folglich: "Sind wir die eigentlichen Parasiten? Die die dem funktionierenden Ganzen aufsitzen? Ist das was wir tun notwendig oder überflüssig?" (AE 191)

Überflüssig nicht, aber veränderungsbedürftig, würde vielleicht Heißenbüttel die letzte Frage beantworten. Denn er setzt auf Intellektuelle, nämlich sich selbst und seine Leser, wenn es darum geht, neue, 'halluzinierte' Wirklichkeiten möglich zu

machen, in denen die ungerechten Verhältnisse in der Gesellschaft ausgeglichen worden sind.¹⁴¹ Die Einsicht in die sprachliche Bedingtheit aller Vorstellungen und Benennungen liegt Heißenbüttels Suche nach den Möglichkeiten antigrammatischen Sprechens zu Grunde. Erst dieser Sprachgebrauch kann seiner Meinung nach den Riss zwischen dem gebildeten und dem ungebildeten Teil der Bevölkerung 'überreden'. Den Intellektuellen der Bundesrepublik, dem "kulturellen Überbau",¹⁴² wirft er aber vor, sich in den Floskeln der herkömmlichen Sprache auszudrücken, somit den Riss in stand zu halten und eine gesellschaftliche Neuentwicklung zu verhindern. *D'Alemberts Ende* übermittelt diese "Erkenntnis" und liefert somit einen Beitrag zur "radikalen Aufklärung", die sich Heißenbüttel zum Ziel setzte. Das Lesepublikum, das sich in der Satire erkennen kann und mit der Dominanz der Sprachkonserve konfrontiert wird,¹⁴³ wird dazu aufgefordert, zu der im Roman geschilderten Situation der Intellektuellen in der Bundesrepublik Stellung zu nehmen und das von Heißenbüttel gelieferte Collagematerial neu zu kombinieren. Diese Aufforderung liegt in den Ausgangspunkten des Werkes selbst verborgen, die, so kommentiert Heißenbüttel das eigene Schaffen, eine Kombination neuer Schreibmethoden, materieller Voraussetzungen und konkreter gesellschaftlich-politischer Fragestellungen beinhalten. Für ihn ist die der jeweiligen historischen Situation und der sachbezogenen Problematik angepasste Literaturform an erster Stelle Mittel zum Zweck, nämlich (in diesem Fall: postmoderne) Methode und (gesellschaftskritisches) Thema zur Deckung zu bringen.¹⁴⁴

Du kommentierst dich selbst jetzt mehr als dir gut tut.
 Ja ja du hast recht.
 Meinst du, daß Kommentare noch Sinn haben?
 Man sagt etwas.
 Stehst du dazu?
 Ich habe es gesagt.
 Du hast mündlich, auf Fragen, in Diskussionen widersprüchliche Sachen
 gesagt.
 Es war alles gelogen.
 So wie jetzt?
 So wie jetzt.¹⁴⁵

¹⁴¹ *D'Alemberts Ende* ist nicht nur ein kritischer Blick auf bundesdeutsche Intellektuelle, sondern auch eine Selbstkritik. Vgl. Heißenbüttel 1972b, S. 371f.

¹⁴² Drews 1970.

¹⁴³ Vgl. Heißenbüttel 1972b, S. 373: "Es sollte [...] etwas sein, in dem jeder etwas finden kann. Man kann es ganz durchlesen, muß es aber nicht. Es gibt Stellen für den einen und Stellen für den anderen."

¹⁴⁴ Vgl. ebenda S. 381f.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 382.

9

'Wahre' Tugenden der Menschheit, auch für Deutsche; zu Peter Sloterdijks *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie* (1985)

Wer sich mit postmodernen Romanen befasst, trifft konsequenterweise auf Gebilde, die dem herkömmlichen Begriff des Romans keineswegs entsprechen. Eine kulturelle Strömung, die sich zum Post der Moderne erklärt und die festen Werte des Vorhandenen sprengen oder zumindest hinterfragen und ironisieren möchte, distanziert sich von den modernen Gattungsformen und erfindet neue Kombinationen, die eine Ähnlichkeit mit dem Bekannten vortauschen, jedoch Grundlegende Unterschiede dazu aufweisen. Chotjewitz stellt aus seinen "Erzählungen auf dem Bärenauge" eine romanähnliche Montage Berliner und bundesrepublikanischer Verhältnisse zusammen, Brinkmanns 'Roman' *Keiner weiß mehr* kommt der herkömmlichen Erzählform noch ziemlich nah, aber in ihm widerspiegeln sich das Denken und die Lebenshaltung der jungen 68er, so dass auch er eher postmodern als modern ist, und wenn auch Heißenbüttel auf die beiden wirkungsmächtigen Repräsentanten Weimarer und moderner Klassik, Goethe und Thomas Mann, verweist, unterscheidet sich *D'Alemberts Ende* doch in vieler Hinsicht von ihren Romanen, weil kaum Entwicklung angedeutet wird und die sogar an der Oberfläche erkennbare Struktur die der unendlich möglichen und immer wiederholbaren Zitatmontage ist.

Wenn nun von einem 'Roman' aus den achtziger Jahren, der Hochzeit der postmodernen Durchdringung der bundesdeutschen Gesellschaft, die Rede ist, in dem einer der Gesprächspartner Decembrini heißt (ZB 293), und dessen Titel den Verweis auf Thomas Manns *Der Zauberberg* nur deutlicher macht, so weiß der aufmerksame Leser Bescheid: wiederum geht es hier nicht um einen Roman im herkömmlichen Sinne, sondern um den "romanartigen Essay"¹ eines auch historisch und literarisch ausgebildeten Philosophen, dessen allgemeines Interesse dem

¹ Sloterdijk 1988a, S. 55.

Zeitgeist, in den Achtzigern namentlich dem im Mittelpunkt öffentlicher Debatten stehenden Verhältnis zwischen Modernismus und Postmodernismus gilt.² Peter Sloterdijks (*1947) *Der Zauberbaum* bildet, so könnte man vorwegnehmen, das literarische Pendant zu einem gedanklichen Bauwerk, das trotz des Ideen- und Assoziationsreichtums einen deutlichen inneren Zusammenhang aufweist, in den sich der Roman lückenlos einfügt. Im Folgenden soll *Der Zauberbaum* vor diesem Hintergrund betrachtet werden, wobei sich die zentralen Fragestellungen der Untersuchung wie selbstverständlich aufdrängen: worin zeigt sich der postmoderne Gehalt dieses Romans, und wie verhält es sich mit der (intellektuellen) Konstruktion bundesdeutscher Identität?

Sloterdijks Postmoderne: über Nichtwissen, Wissen, Blindheit und neue Mythen

Im Jahre 1988 ließ sich Sloterdijk von Siegfried Unseld, dem Leiter des Suhrkamp Verleges, dazu überreden, die Frankfurter Poetikvorlesungen auf sich zu nehmen.³ In dieser Vorlesungsreihe, die später unter dem Titel *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen* herausgegeben wurde, entfaltet Sloterdijk den Entwurf einer „Weltpoetik“, welcher nicht nur allgemeine Gültigkeit haben sollte, sondern auch den Blick auf persönliche Hintergründe und Schreibanlässe Sloterdijks erlaube.⁴

In seine Überlegungen mischt der Redner zur Illustration und Erläuterung manche Anekdoten und kleine Geschichten hinein. Zu diesen gehört nicht zuletzt auch ein Zitat aus „einer nicht alltäglichen Geschichte“, nämlich dem „romanartigen Essay“ mit dem Titel *Der Zauberbaum – Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie (ZB)*, in dem der Held, Jan van Leyden, einen so genannten initiatischen Traum erlebt.⁵ Sloterdijk benutzt dieses Selbstzitat, das zugleich die Thematik der Vorlesungsreihe mit der des Romans verbindet, um sein Publikum für die nächste Vorlesung zu erwärmen: „Meine Damen und Herren, ich hoffe, Ihnen in der nächsten Stunde Überlegungen vortragen zu können, die ausleuchten werden, was eben zu hören war. Ich spreche dann über die Geburtsblindheit der Philosophen und über die Hebammenkunst des Sokrates.“⁶ Damit kündigt Sloterdijk auf noch verschleierte Weise ein zentrales Thema seiner

² Vgl. etwa Dobeneck 2002, S. 131.

³ Vgl. Sloterdijk 1988a, S. 148.

⁴ Vgl. ebenda, S. 12.

⁵ Ebenda, S. 55f. und ZB 240ff.

⁶ Sloterdijk 1988a, S. 59.

Philosophie und seines Schreibens an, das in anderen Formulierungen, aber in den Prämissen deutungsgleich, von ihm immer wieder hervorgehoben wird. Hier sind es die kurz vor und nach *Der Zauberbaum* entstandenen Texte der achtziger Jahre, die das Belegarsenal bilden, aus dem bei der Erläuterung dieser Thematik zu schöpfen ist.

Das Ziel dieser Vorlesungsreihe liegt im Bereich der Weltliteratur. An den Anfang setzt Sloterdijk zunächst mal eine Bemerkung Celans zur Poesie: "Die Poesie [...] zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus."⁷ Dieses objektlose, absolut gesetzte Sichaussetzen der Poesie gleiche seiner Meinung nach der Existenz, dem "Sichhinaushalten" des Menschen, der sich durch diese beiden "Auftrittsgesten" als "poetisches Tier" erkennbar machen würde.⁸ Und Celans Bemerkung gleiche den Worten Heideggers: "Das Kunstwerk stellt eine Welt auf",⁹ denn von entgegengesetzter Seite würden der Philosoph und der Dichter erklären, "wie es im eminenten Sinne um die Welt steht."¹⁰ Der Entwurf einer Poetik des Sichaussetzens könne sich aber nur als Entwurf des Anfangens gestalten, weil, so Sloterdijk, jeder Künstler sich nur aussetzen kann, weil er dies früher schon einmal gemacht hat. Wo der Anfang dieser Aussetzungsreihe liegt, ist die interessante Frage, der Sloterdijk nachgehen möchte, und die ihn zu sogenannten existentiellen "Urtätowierungen", "Grundwörtern", "Grundbildern" führt, die, so könnte man sagen, in das neue Leben eingeritzt werden, bevor dieses Leben sich selbst aussetzt, und die es als eine "unvergangene Vergangenheit" unaufhörlich begleiten.¹¹ Es geht bei diesen Urbildern kurz und gut um das Unbewusste, das sich, so lässt sich anhand des Beispiels der Autobiographie erklären, das die ganze zweite Vorlesung durchzieht, nicht aus der unmittelbaren Erfahrung heraus in Sprache verwandeln lässt. Es gibt eine Zeitspanne, die Phase der Urtätowierung, der sprachlich nicht beizukommen ist, und für die der Autobiograph sich mit Zeitungsberichten, Familiengeschichten und sogar "kulturhistorischen Fresken" behelfen muss.¹²

Trotz dieser Unmöglichkeit, den eigenen absoluten Anfang erhellen zu können, trotz des "Problems der Anfangslücke"¹³ also, das Sloterdijk nicht nur individuell, sondern auch als Grundzug des Entwicklungsprozesses der Menschheit auffasst, welcher jeden Anfang eines Selbstbewusstseins in einer hermeneutischen

⁷ Ebenda, S. 7.

⁸ Ebenda, S. 8.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda, S. 9.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 9ff.

¹² Vgl. ebenda, S. 41f.

¹³ Ebenda, S. 41.

Kette aus Tradition und Überlieferung einbettet,¹⁴ weist der Philosoph darauf hin, dass es in ganz bestimmten Fällen durchaus das Bedürfnis geben könne, sich mit der Unmöglichkeit nicht abzufinden, tatsächlich zu den ersten Anfängen zurückzukehren und auf diese Weise einen grundsätzlichen Neustart zu machen. Und die Deutschen dienen ihm hier als Beispiel:

Ja, die Tradition hat uns, das Seinsgeschick trägt uns im Arm, aber wer als Deutscher um die Mitte dieses Jahrhunderts geboren wurde, der kroch aus seinem nationalen Traditionenschoß hervor wie ein Überlebender aus einem zerbombten Haus. In einer solchen Situation, wo man die Wüste erbt, erlangt das Vermögen, selber anzufangen, eine unerwartete neue Bedeutung.¹⁵

Und Sloterdijk fährt fort, nun in einem allgemeineren Sinne:

Was für geglückte Traditionen richtig sein kann – das Sichtragenlassen vom Strom guter Überlieferungen –, ist für mißglückte Traditionen selbstmörderisch und falsch. Mißglückende Traditionen sind wie vergiftete Flüsse: auf ihnen schwimmt der Schaum der Selbstzerstörung fort, sie tragen die Pest verzerrter Lebensformen von den Einleitungsstellen bis in die Meere. Und so bleibt für diejenigen, denen bewußt wird, daß sie in einer Überlieferung der Zerstörung stehen, nur die Zuflucht zu den Kräften des Selberneuanfangens.¹⁶

Diese Idee nun verknüpft Sloterdijk darauf wiederum mit der deutschen Nachkriegszeit:

Was ich eben über vergiftete Traditionen gesagt habe [...], hört sich unvermeidlich an wie ein Kommentar zur neueren deutschen Geschichte. Die Betonung des Vermögens, aus den Kräften des Subjekts neu und quasi *ex nihilo* anzufangen, ist ein notwendiger Zug im Profil der Intelligenz, die hierzulande nach 1945 überlieferungswürdige Formen von Leben in einem Volk von Ausgebombten und Selbstzerstörern stiften wollten.¹⁷

Zum Schluss seiner Ausführungen über die, man könnte sagen, Nachkriegskonstruktionen allgemein gültiger Wertvorstellungen, die das zerrissene Volk wieder zusammenbringen müssten, charakterisiert Sloterdijk die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal mit Hilfe des vorhin entwickelten Bildes einer Tätowierung, und er schließt eine ganz persönliche Anmerkung mit an:

¹⁴ Sloterdijk hebt hier das Werk Heideggers und Gadammers hervor, die sich von den Ausgangspunkten zur autobiographischen Erkenntnis Diltheys abzuheben versuchten. Vgl. Sloterdijk 1988a, S. 39-47.

¹⁵ Ebenda, S. 45.

¹⁶ Ebenda, S. 45f.

¹⁷ Ebenda, S. 47.

Seit dem Jahr 1945 hat man vollends das Unbeschreibliche im Rücken und ist vom unbedingten Schrecken tätowiert. Wenn also Anfangs- und Ursprungsfragen deutsche Krankheiten sind, so muß ich gestehen, daß ich an ihnen leide, wie sie im Buche stehen. Meine Fragen sind offenkundig lehrbuchreif deutsch, um nicht zu sagen klinisch deutsch, auch wenn man mir freundlicherweise nachgesagt hat, daß zumindest die Antworten auf eine Genesung vom deutschen Wesen schließen lassen.¹⁸

Mit dieser Einsicht ist ein Kernpunkt des Sloterdijkschen Gedankengebäudes angesprochen, der auch mitklingt, wenn im *Zauberbaum* erklärt wird, dass es sich nicht um einen "historischen Roman" handele. "Es wird von der Gegenwart die Rede sein, der reinen Gegenwart und nichts als der Gegenwart. Das Buch unternimmt eine Expedition in eine unvergangene Vergangenheit, die in den Bestand der heutigen Verhältnisse eingebrannt ist." (ZB 15) Von dieser Vergangenheit, die gegenwärtig bleibt, ist auch in den Vorlesungen die Rede, und somit mehren sich die Indizien dafür, den Roman für einen literarischen Kommentar zu dem Gedankengebäude zu halten, das Sloterdijk seit der *Kritik der zynischen Vernunft* entwickelt hat.

In diesem Gebäude ist ein Mechanismus erkennbar, der Sloterdijks Zeitanalysen zugrunde liegt, und für den er in seiner *Kritik*, in den Vorlesungen, in dem Text *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung* oder etwa in dem Essayband *Euro-Taoismus* immer neue, den verschiedenen Schreibanlässen angepasste Formulierungen gefunden hat.

So spricht Sloterdijk, diesen Mechanismus in seine Einzelteile zerlegend, vor seinem Frankfurter Publikum zunächst von der Suche nach der Beschaffenheit der radikalen Autobiographik und dem Ernst, die "Geburtsblindheit der Philosophie" offen zu legen.¹⁹ Dazu führt er einen der klassischen griechischen Philosophen auf, dessen Syllogismus, "er wisse nur, daß er nichts weiß",²⁰ für Sloterdijk auf eine "völlige Selbstaussetzung [...] ins Nichtwissen" hindeutet, das er für das "Paradies der Meinungslosigkeit" hält, in welchem die "Freiheit des Geistes" zu spüren sei.²¹ Sokrates – von ihm ist natürlich die Rede – sei ein sogenannter Muttersohn, nämlich mit seinem absoluten Anfang und Ursprung noch fest verbunden, der wie eine Hebamme vielen Jüngern bei den Kopfgeburten ihrer Meinungen helfen würde. Wohlgermerkt, er sei eine "tragische Hebamme: welche 'Geburten der Seele' man ihm auch präsentiert, er *kann* immer nur Totgeburten feststellen", weil das menschliche

¹⁸ Ebenda, S. 48; dies erinnert unweigerlich an Bernhard Giesens Modell intellektueller Identitätskonstruktionen.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 60f.

²⁰ Ebenda, S. 82.

²¹ Ebenda.

Hirn in der Regel nur Illusionen, Ungültigkeiten und falsche Meinungen produziere.²² Sokrates' "Geburtshilfe" bestehe denn auch darin, dass die Seele "mit Hilfe von Widerlegungen und Beschämungen in ausweglose Lagen gebracht wird, durch die sie in den Schwebestand des Nichtwissens zurückfällt",²³ und, so könnte man hinzufügen, einen radikalen Neuanfang versuchen kann. Diese Art der gedanklichen Geburtshilfe rufe "keine angeborenen Ideen hervor", sie vergegenwärtige "eine vorgeburtliche makellose Freiheit von Ideen und Vorstellungen jeglicher Art."²⁴

Diesen philosophischen Ausgangspunkten Sokrates' gegenüber stehe das positive, kausale und abstrahierende Argumentieren der so genannten Väteröhne, die die absolute Bindung an den Mutterleib nicht länger für die Basis ihres Denkens halten. Sie würden sich der Metaphysik des blendenden Einen und der Doktrin des Ideenrealismus ergeben, aus der sich auch die Ideengeschichte Europas entwickeln würde.²⁵

Zur Beschreibung der europäischen Ideengeschichte setzt Sloterdijk in dem Essay *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung* einen weiteren Gegensatz ein, nämlich den zwischen dem Weltbild, das von Ptolemäus stammt, und der Erschütterung dieses Weltbildes durch Kopernikus. Ptolemäus steht bei Sloterdijk für das Anerkennen der visuellen Welt mit allen ihren (Schein)Sicherheiten und Mythen, die eine wirksame Ordnung dieser Welt ermöglichen. Ptolemäus' Welt befindet sich noch vor allen wissenschaftlichen Revolutionen und macht die menschliche Wahrnehmung zum Zentrum des Lebens, der Kunst und der Gesellschaft.²⁶ Gegenüber dem Wissen der *Wissenschaft* ist Ptolemäus eine mit Sokrates vergleichbare Gestalt; Sloterdijk spricht folglich von dem "quasi ptolemäischen sokratischen Nichtwissen",²⁷ vom dem sich Denker wie Plato, Aristoteles oder Kopernikus abheben würden.

Das Nichtwissen des Ptolemäus wird deutlich, wenn man bedenkt, dass in seiner visuellen Wahrnehmungswelt die Sonne *tatsächlich* auf- und untergeht. Der Wissenschaftler Kopernikus zerstörte dieses Weltbild, indem er mit mathematischen Berechnungen und empirischen Beobachtungen belegte, dass der Mensch und seine Welt nicht das Zentrum des Kosmos sind, dass die Erde sich um die Sonne dreht und

²² Vgl. ebenda, S. 80.

²³ Ebenda, S. 86.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 89.

²⁶ Vgl. Dobeneck 2002, S. 107.

²⁷ Sloterdijk 1987b, S. 63.

dass die Sonne zwar aufzugehen scheint, aber nicht aufgehen kann und überhaupt noch nie aufgegangen ist.²⁸ Sloterdijk schließt:

Der augenscheinliche Sonnenaufgang verliert sich in einer mehrfachen Nichtigkeit, sobald wir den ptolemäischen 'Schein' zugunsten kopernikanisch organisierter Vorstellungen von 'Wirklichkeit' aufgeben. Radikaler als jedes metaphysische Vorstellen von 'Wesenswelten' dementiert das moderne physikalische Vorstellen der Körperwelt den 'Schein der Sinne'.²⁹

Und er fügt im Hinblick auf die ideengeschichtliche Entwicklung des europäischen Denkens hinzu: "In einer solchen mehrfachen Verflüchtigung findet sich das zeitgenössische Denken vor."³⁰ In ihm drücke sich noch immer der kopernikanische Schock aus, den epistemologischen Nachgeschmack der kopernikanischen Aufklärung würden erst heutige Generationen auszukosten beginnen.³¹ Zur Erklärung:

Ich meine, daß die aktuellen Debatten über Aufklärung und Nachaufklärung, Moderne und Postmoderne Anzeichen dafür sind, daß wir im Ernst damit beginnen, die erkenntnistheoretische und kulturelle Rechnung des Kopernikanismus zu begleichen, und ob die logischen und irdischen Vermögen dafür ausreichen, ist äußerst ungewiß.³²

Sloterdijk nun möchte nicht abwarten und sehen, ob die Menschheit dieser Konfrontation gewachsen ist, oder ob ihr dazu die Kräfte ausgehen werden, sondern möchte einen Beitrag dazu leisten, die (intelligente) Weltbevölkerung gegen die zynische Vernunft des Kopernikanismus zu bewaffnen, sie vor der so genannten kopernikanischen Mobilmachung zu schützen und einer ptolemäischen Abrüstung nahe zu bringen. Wie ist das zu verstehen?

Nach Sloterdijk wird der Modernismus durch die Dominanz des positiven Denkens gekennzeichnet, das jede Meinung und Erklärung zu destruieren imstande ist, und sich auf diesem Wege in Kettenreaktionen rationeller Zweifel und einem Krieg gegen die Selbstverständlichkeiten verliert.³³ Dieses Denken hat sich so weit entwickelt, dass sich die von ihm in Gang gesetzten Prozesse von keinem mehr überblicken lassen, "ja, es ist nicht einmal möglich, sich eine Übersicht über das reale

²⁸ Vgl. ebenda, S. 55ff.

²⁹ Ebenda, S. 57.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 56.

³² Ebenda.

³³ Ebenda, S. 62f.

Ausmaß ihrer Unübersichtlichkeit zu verschaffen.³⁴ Für die tief greifende Wirkung dieser kopernikanischen Revolution, der Exklusion des Selbstverständlichen, sowohl der wirklichen Welt wie auch der Welten in den Köpfen,³⁵ verwendet Sloterdijk den militärisch anmutenden Ausdruck einer "kopernikanischen Mobilmachung".³⁶ Sie bedeutet "die Mobilmachung der Welt und der Weltbilder, bis an den Punkt, auf dem alles möglich wird."³⁷ Während in ihr alles bezweifelt wird, nichts mehr Sicherheit versprechen kann und dadurch das Unerträgliche ausgedrückt wird, ist, so stellt Sloterdijk fest, in der Welt gegenüber dieser dominanten Mobilmachung ein anderes Prinzip immer noch am Werk: die "ptolemäische Abrüstung", wie er es, wiederum mit einem militärischen Ausdruck, nennt.³⁸ Sloterdijk: "Der Ptolemäer bewegt sich im zuverlässigen Betrug der alten Schemata, so wie sie uns über die Beschaffenheit der Welt vor der kopernikanischen Verwirbelung informiert hatten."³⁹ Eine "ptolemäische Bewußtwerdung" in Zeiten explosiver Systeme und der Dominanz des Unerträglichen, der "bewußte Rückgang aus dem kopernikanischen Vorstellungswirbel in die alt-neue Wahrnehmungseinstellung"⁴⁰ sichert der durch Kopernikus schockierten Menschheit ein erträgliches Leben, wenn auch in dem Bewusstsein des offen gelegten Betrugs, dass nämlich die aufgehende Sonne gar nicht aufgehen kann. Sloterdijk versteht Postmoderne im Sinne einer solchen ptolemäischen Abrüstung: "Wenn Kulturtheorie in der Postmoderne nur noch als kritische Theorie der Mobilmachung möglich ist, dann müssen die Erfolge der kopernikanischen Moderne aufrüstungs-skeptisch neu gewertet werden."⁴¹ Und Sloterdijk erfasst mit seiner Idee nicht nur die Theorie, sondern auch die Praxis, zu der er nicht zuletzt die Literatur rechnet. In ihr stellt er eine Verschiebung von "kopernikanisch-modernistischen zu ptolemäisch-postmodernen Motiven"⁴² fest; die Literatur, die dabei herauskommt, kennzeichnet er als neo-synthetisch, neu-definitiv, neu-ontologisch, neumetaphysisch, oder auch neo-pythagoreisch.⁴³

³⁴ Ebenda, S. 63. Sloterdijk verweist hier, so wie er selber auch angibt, auf die Formulierung von Jürgen Habermas. Vgl. Sloterdijk 1988a, S. 13f., Jürgen Habermas: *Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

³⁵ Vgl. Sloterdijk 1987b, S. 63.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Ebenda, S. 65. Er wählt wiederum einen militärischen Ausdruck, "weil es sich im Prozeß der Moderne im ganzen ohne Zweifel um eine Art Krieg handelt, um Rüstung, Manöver, Drill, Mobilmachung mit der Aussicht auf 'Verwirklichung' der Potentiale in einem Letzten Gefecht." (ebenda)

³⁹ Sloterdijk 1987b, S. 65.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Ebenda, S. 70.

⁴³ Ebenda, S. 91, 94, 95, 98.

Dem neusynthetischen Autor, dem ptolemäisch-sokratisch-postmodernen Künstler kommt bei Sloterdijk die wichtige Aufgabe des Entwurfs neuer, das Leben erhaltender Mythen zu. Denn Sloterdijk macht auf einen "Zusammenhang zwischen der progressiven Ausreifung und potentiellen Vollendung der Wissenschaften und der Wiederkehr des Mythos"⁴⁴ aufmerksam. Während die positiven Wissenschaften sich durch die Potenz auszeichnen, tatsächlich herauszufinden, wie es um die Wirklichkeit bestellt ist, wie also die Welt wirklich ist, liegt in dem Schlusspunkt, dem die positiven Erfolge der Forschung dadurch zutreiben, das definitive Endstadium der Forschungsmöglichkeiten begründet: weiteres Forschen wäre nur noch als das Wiederholen bekannter Ergebnisse möglich.⁴⁵ Einem solchen autistischen Rennen im Kreis, das Forschung dann bedeuten würde, komme der neue Mythos entgegen, so argumentiert Sloterdijk:

Wo kein Mythos die Welt als 'waltendes Ganzes' zusammenhält, dort gibt es nur noch die Zentrifugalkräfte der entgrenzenden Mobilmachung und der forschenden Zerstäubung. Der neu-metaphysische Mythos unterbricht – im Vorgriff auf eine mögliche Selbstabschließung der Forschung – die kopernikanische Explosion und die Verschleuderung der konservativen Reserven. In diesem Sinn ist der Mythos, gleichgültig, ob alter oder neuer, eine ptolemäische Funktion des weltanschauenden Verstandes; er zeigt uns die Welt als ewige Scheibe, als von Horizonten scheinbar umschlossenes Flachrelief, als bewohnbaren Raum mit Himmelsrichtungen und mit einem logischen Orient, in dem seit jeher die Sonne aufgeht. [...] Mit archaischer Geduld repariert er die überschrittenen, explodierten Horizonte und immer von neuem macht er aus dem stürzenden Erdball eine bewohnbare Scheibe. [...] Mit der Hilfe dieser Beschreibung läßt sich das tolle Treiben der Neumetaphysiker und Mythologen heute auf einen funktionellen Nenner bringen: sie inszenieren einen kognitiven Postmodernismus, der die Funktion des Horizonts im Zeitalter von dessen kategorischer Überschreitung wiederentdeckt.⁴⁶

Die Rolle der Kunst, welche als Raum des Nicht-Positiven, des Nicht-Wissenschaftlichen zu kennzeichnen wäre, ist in diesem Zusammenhang bedeutsam: "Weil Kunst konkav ist, entgeht sie der Expertise, da es unmöglich Fachleute geben kann für das, was anders ist als das, wofür es Fachleute gibt. Existieren heißt, die Zuständigkeit für etwas übernehmen, worauf wir naturgemäß nicht vorbereitet sind. Die Kunst ist dazu verurteilt, das zu können, was sie nirgendwo gelernt hat."⁴⁷ Es entspringt diesem Kunstverständnis, wenn Sloterdijk in den Frankfurter Vorlesungen die Poesie und die Existenz als Räume versteht, in denen sich "die

⁴⁴ Ebenda, S. 111.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 110.

⁴⁶ Ebenda, S. 112. Solche Reparaturen erinnern übrigens an die Arbeit der Hebamme Sokrates.

⁴⁷ Ebenda, S. 119.

Gesten der 'eigentlichen metaphysischen Tätigkeit' vollziehen würden.⁴⁸ Und dies gilt auch für die Werke neosynthetischer Autoren, die das Versprechen äußern, Zusammenhang zu schaffen und Ordnung ins Chaos zu bringen.⁴⁹

Wie sich eine solche kognitive Postmoderne literarisch ausdrücken lässt, wie, mit anderen Worten, dieses neosynthetische Versprechen zu verstehen ist, erklärt Sloterdijk in der letzten seiner Frankfurter Vorlesungen. Darin geht es bezeichnenderweise um "das Weltversprechen und die Weltliteratur".⁵⁰ Sloterdijk abstrahiert bewusst von den Nationalsprachen, weil er der Meinung ist, dass diese zu den ersten die Freiheit einschränkenden Einflüssen gehört, denen 'Neugeburtliche' ausgesetzt sind. Vor dieser Nationalität ist die Natalität anzusetzen, jene Zeitspanne des Nichtwissens, der Freiheit des Geistes, der Wahrheit und der Urtätowierung. Sloterdijk stellt fest, dass heutigen Suchenden nach den eigenen Ursprüngen der Zugriff zu utopischen Testamenten der menschlichen Geschichte durch die Positivierung und Zerstörung der in ihnen enthaltenen Freiheitsversprechen versperrt ist. Das bedeutet: "Wenn auch heute noch das Weltversprechen weitergesprochen werden soll, dann nicht weil man eine Kette von Lehrern und Aposteln hinter sich wüßte. Wer jetzt etwas verspricht, der verspricht allein."⁵¹ Dennoch ist er zuversichtlich, weil er in den Zeugnissen positiver Kultur immer noch die Urtätowierungen glaubt erkennen zu können. Das Mittel, sie zu entschlüsseln, stellt die Literatur dar. Sloterdijk: "Durch die positiven Weltsprachen hindurch ist der Atem wiederzuentdecken, der vor jeder Nationalität unserer Natalität, unserer Geburtlichkeit gehört. [...] dieser Atem ist das Element der Literatur und der Dichtung. Kein bedeutender Text der Tradition existiert, der nicht Atemtext, Atemschrift wäre." Durch die buchstäbliche Flüchtigkeit des Atems stehe dem Atemversprechen nicht das Schicksal der positivierten Verheißungen bevor, zu Befreiungslügen zu erstarren. Auf diese Weise "müßte der freie Geist durch alle positiven Systeme hindurchatmen." Mit dem Atmen der Dichter und dem literarischen Versprechen verbindet Sloterdijk zum Schluss seiner Vorlesung den Blick auf die nationalen und internationalen Möglichkeiten solcher "Atemschiffchen", die "Gedichte und anderes frei Gesagte" sind: "Wo Dichter

⁴⁸ Sloterdijk 1988a, S. 8.

⁴⁹ Vgl. Sloterdijk 1987b, S. 93; diese neosynthetische Literatur erinnert an Heißenbüttels synthetische Authentizität, mit der sie wohl auch vergleichbar ist. Auch Heißenbüttel geht davon aus, dass Welt und Wissen schlussendlich nur noch im endlosen Zitieren münden kann, sieht aber in dem Zitat die Möglichkeit gegeben, den Menschen Unartikulierte näher zu bringen. Kunst spielt dabei in beiden 'Synthesemethoden' eine wichtige Rolle.

⁵⁰ Sloterdijk 1988a, S. 144-175.

⁵¹ Ebenda, S. 173.

geatmet haben, entstehen Atemräume für Völker, und dank der Übersetzungen auch für andere als ihre eigenen.“⁵²

Sloterdijks *Der Zauberbaum* nun ist als der Versuch zur Konstruktion eines solchen Atemraumes wahrer Menschlichkeit im Zeichen der kognitiven Postmoderne zu verstehen.

Der Zauberbaum: die postmoderne Moderne als Basis einer Kritik des Kopernikanismus

Sloterdijks “epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie” (Untertitel), der einen historischen Handlungsrahmen schöpft, dennoch von der Gegenwart, oder besser: der unvergangenen Vergangenheit handelt, der Anfängs- und Ursprungsfragen thematisiert, die Sloterdijk für typisch deutsche Krankheiten hält, und der die Suche Sloterdijks nach einem Ausweg aus dem ängstlichen, sich im Kreis drehenden Denken der kopernikanischen Moderne widerspiegelt, wurde im Jahre 1985 veröffentlicht, nicht von ungefähr genau hundert Jahre nach der Reise Sigmund Freuds nach Paris, wo dieser bei dem Nervenarzt Jean Marie Charcot Entdeckungen machte, die die Grundlegung der Psychoanalyse bedeuteten.⁵³ Allerdings, in der offiziellen Version, denn Sloterdijk setzt die Anfänge der Psychoanalyse genau ein Jahrhundert früher an mit der Reise des jungen Arztes Jan van Leyden von Wien nach Paris im Jahre 1785. Diese offensichtliche Vorliebe Sloterdijks für runde Zahlen als Hinweise auf historische Bezugspunkte war dem Publikum bereits seit der *Kritik der zynischen Vernunft* bekannt, die genau zweihundert Jahre nach Kants *Kritik der reinen Vernunft* erschienen ist. Es geht dabei jedoch um mehr als bloße Spielerei mit Jahreszahlen, denn die Auseinandersetzung mit Freud und der Psychoanalyse bildet die Grundlage des Romans, der zudem nicht zufälligerweise zur Zeit Kants seinen Anfang nimmt; auch die frühe Aufklärung Kants und die spätere Adornos und Horkheimers ist im Hintergrund des Werkes stets anwesend.⁵⁴ Von beiden, der Aufklärung und der Psychoanalyse, wird noch die Rede sein.

⁵² Ebenda, S. 175. Mit der Verwendung des Wortes ‘Atemraum’ kehrt Sloterdijk zu dem Anfang seiner Vorlesungsreihe zurück, zu Paul Celan nämlich, dem Dichter, der sich ‘aussetzt’, und von dem der Begriff ‘Atemwende’ stammt. So heißt eine Lyriksammlung Celans, die 1967 erschienen ist. In seiner Büchnerpreis-Rede aus dem Jahre 1960 behauptet Celan, diese Bezeichnung sei mit der Poesie überhaupt identisch (Celan 1983, S. 195).

⁵³ Vgl. etwa Ziermann 1988.

⁵⁴ Vgl. [anonym] 1986. Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Perioden der Aufklärung ist für Sloterdijk eine logische Folge der Entwicklungen des (post)modernen Bewusstseins: “Man wird künftig nicht nur Computer nach Generationen staffeln, sondern auch Problematiken und Grade der Kulturtheorie. Aufklärung gibt es heute faktisch nur noch in Form von Arbeit an der zweiten, dritten

Nun soll es zunächst mal um die Gegenwart gehen. Drei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans drehte der Regisseur Martin Wiebel den Fernsehfilm *Der Zauberbaum*, in dem die unvergangene Vergangenheit zu einer, so könnte man sagen, historisierten Gegenwart gemacht wird. Dazu blendet Wiebel bewusst visuelle Elemente der Gegenwart in historischen Darstellungen ein, woraus sich logischerweise unmögliche Konstruktionen ergeben.⁵⁵ Das Fenster der Kutsche, in der van Leyden die Grenze mit Frankreich überquert, zeigt etwa die vagen Konturen eines Autos, Verkehrsschilder und Zollbeamten. Auf diese Weise hat Wiebel den Geist des Buches in typischen Fernsehetechniken zu fassen vermocht. Der Roman verwirrt auf ähnliche Weise das Lesepublikum. Sloterdijk wendet dazu Techniken an, die als postmodern erkennbar sind.

Sloterdijk zeigt sich hierin als zeitgenössischer Schriftsteller, wie diesen etwa Heißenbüttel umschrieben hat. Dennoch verwendet er zeittypische Schreibweisen nicht nur, weil er nun mal ein Zeitgenosse ist, denn der Auftakt zu seiner ptolemäischen, kognitiven Postmoderne bildet die Beschreibung der kopernikanischen Moderne. Für Sloterdijk ist Postmoderne dem Postkopernikanismus gleichzusetzen,⁵⁶ der sich nicht als Ausweg erkennbar machen kann, wenn die Ausgangssituation, die Gegenwart also, unbeschrieben bleibt. Was Wolfgang Iser als postmoderne Moderne beschrieben hat, gleicht dem Sloterdijkschen in Kettenreaktionen begriffenen Kopernikanismus, der sich in Vielfältigkeit auflöst, während Sloterdijk über den Weg einer kognitiven Postmoderne der Auflösungstendenz in dieser Moderne entgegenwirken möchte. Ihm liegt also viel daran, die Gegenwart darzustellen.

Allerdings im historischen Gewand jener 'Bildungsreise' van Leydens, die zuerst dem normalen Zeitverlauf entspricht, dann jedoch Jahrhunderte überbrückt, ohne dass van Leyden merklich altert, und die nicht nur den natürlichen Verlauf eines Menschenlebens, sondern auch dessen Persönlichkeitsgrenzen zu sprengen weiß. Jan van Leyden,⁵⁷ gerade promovierter Arzt aus Wien, macht sich im Sommer 1785 auf dem Wege nach Paris, wo er sich weiter ausbilden möchte,

ausgestattet mit diversen Empfehlungsschreiben der Wiener Fakultät an die berühmten Kollegen der Sorbonne, dazu einer Börse mit dem Reisestipendium, das wohlwollende Professoren der Universitas Rudolphina

Problemgeneration von Aufklärung – mag damit viel vom psychischen Komfort frühauflärerischer Identifizierungen verlorengehen.“ (Sloterdijk 1987, S. 51f.)

⁵⁵ Vgl. Ziermann 1988.

⁵⁶ Vgl. Sloterdijk 1987b, S. 58.

⁵⁷ Sloterdijk wählt hier den Namen des Täufers Jan van Leyden (1509-1536), der aber gut zwei Jahrhunderte früher lebte, damit diese Grenzen noch weiter überschreitend.

beschafft hatten (man argumentierte gegenüber der Finanzkasse damit, daß man in wissenschaftliche Grundlagenforschung langfristig investieren müsse), einem Bündel Wäsche, das er die meiste Zeit über wie ein Vagant auf einem Stab über die Schulter trug, und einem kleinen chirurgischen Besteck (ein Examensgeschenk seines Vaters) [...].(ZB 36)

Kurz vor seiner Abreise besucht van Leyden mit Silberstein,⁵⁸ einem Jugendfreund, noch eine *soirée* in einem adeligen Hause, während der der “Magier und Scharlatan” (ZB 11) Balsamo Scaferlatti auftritt. Van Leydens “Biograph” (ZB 23) geht davon aus, dass der junge Arzt diesen Abend mit “magischen Umtrieben” wahrscheinlich – “wie die meisten jungen Rationalisten seiner Epoche” – bestenfalls als “eine Art von literarischem Amusement” hat genießen können. Die Künste Scaferlattis bedeuten dennoch van Leydens erste Begegnung mit dem Nicht-Rationellen, dem Magischen, man könnte sagen, eine wichtiges Initiationserlebnis vor seiner Reise nach Frankreich ins Unbewusste. Die folgenden Stadien dieser ‘Bildungsreise’, während der der Medikus sich nicht mehr ‘amüsieren’ möchte, sondern das Unbekannte begierig aufnimmt (es auch immer noch rational erwägend, skeptisch beobachtet, das Pro und Kontra einzuschätzen versucht), komplettieren diese Ausgangssituation, bis sich der auf diese Weise ausreichend Gebildete in Freud verwandeln kann.

In Straßburg präsentiert er sich bei einem früheren Studienkollegen seines Wiener Doktorvaters, dem Professor LeBrasseur, welcher ihm eine “transzendental-orthopädische Lektion” (ZB 57) über die Gleichheit der Menschen im Tode gibt und ihm anhand der von Menschen zu Ehren Gottes gebauten Türme erklärt, wie sich die Hoheitsgefühle der Menschen selbst, des modernen Ichs, in diesen Türmen widerspiegele. LeBrasseur plädiert für eine neue Kunst, die “den höhensteifen, kulturkrummen Bürger aus seiner Siegerstarre lösen und ihn [...] in eine bereicherte und wieder befreundete Natur” einbetten müsse (ZB 54). Zivilisierte Seelen würden sich aber vor der animalischen Herkunft ihrer eigenen Natur fürchten, denn “das alles erinnert an erbärmliche Ohnmacht und an wilde Natur im eigenen Inneren, und was ist das zivilisierte Ich anderes als eine Maschine gegen die Ohnmacht?” (ZB 55) Van Leyden spürt, wie er durch die Reden LeBrasseurs den sicheren Boden seiner Kenntnisse verloren hat (ZB 42), wie die “vertraute Welt ins Flackern geraten” (ZB 57) ist, glaubt aber noch nicht, dass diese Verunsicherungen viel zu bedeuten haben: “Das Universum versank, aufgelöst in Millionen von tanzenden Atomen, in die Tiefe einer neuen Zeit. Und doch wird alles so bleiben, wie es immer war, dachte van Leyden, während er einschlieft.” (ZB 57) LeBrasseur sieht in seinem jungen Kollegen

⁵⁸ Eduard Silberstein war übrigens – im wirklichen Leben - ein Jugendfreund Freuds.

schon einen möglichen Repräsentanten dieser neuen Zeit, und gibt ihm einige Hinweise auf französische Kreise des Mesmerismus mit auf dem Wege.

In einer Kutsche weiterreisend und sich mit seinen Mitreisenden über Metaphysik und Theologie unterhaltend, erreicht van Leyden Verdun, wo er mit dem "Théâtre de la lune", einer Schauspielgruppe, zusammentrifft. Bei ihr lernt er Lust und Liebe kennen, und dazu bilden seine Wiener Überzeugungen, repräsentiert durch eine Bemerkung Silbersteins, an die sich van Leyden erinnert, einen schrillen Kontrast: nicht mehr "Nervenschauer" wie "eine warme Flüssigkeit durch seine Beine" (ZB 90) oder "Elektrizität, die nichts anderes als Schönheit war" (ZB 90), sollte er beim Anblick einer nackten Schauspielerin verspüren, sondern berufliche Distanz und emotionelle Unbetroffenheit, so sagt er sich: "[...] es wäre nicht das erste Mal, daß er eine Nackte gesehen hätte, und häßlich oder schön, das ist eine Frage, die einen Arzt nicht an erster Stelle zu interessieren hat. Wie Silberstein so oft sagte – auf das kalte Blut kommt es an. Ohne kaltes Blut gelangt man nirgendwohin, man muß wissen, was man will." (ZB 91) Dennoch verliebt er sich in diese Schauspielerin, Marthe,⁵⁹ und hat mit ihr ein kurzes, aber ihm sehr viel bedeutendes Liebesverhältnis, das durch die Verhaftung der Gruppe – unter anderem wegen "Aufwiegelei zu Anarchie" (ZB 125) – unterbrochen wird (ZB 123ff.). Marthe ist es auch, der van Leyden beisteht, wenn eine traumatische Erinnerung "auf einer älteren Bühne ihres Lebens" (ZB 96f.) sie zusammenbrechen lässt. Seine 'ärztliche' Hilfe, die hauptsächlich aus verständnisvollen Blicken und beruhigenden Gesten besteht, wird vom Theaterdirektor als "Anwendung des animalischen Magnetismus" gedeutet, den dieser jetzt für mehr als bloß eine Mode halte (ZB 97). Van Leyden erwidert: "Man muß sich vor übertriebenen Hoffnungen und voreiligen Schlüssen hüten [...], aber es mag sein, daß der Magnetismus eine Angelegenheit ist, die eine große Zukunft hat." (ZB 97).

Van Leyden kann keine Haftentlassung der Theatergruppe bewirken und entschließt sich, nachdem Marthe ihm auf einem Zettel ihre Liebe und Treue versprochen hat, seine Reise nach Paris fortzusetzen, wo er im Oktober 1785 ankommt (ZB 126). Da wird er von Maître LeJeune, einem Logenbruder LeBrasseurs, in den Salon von Madame Polignac eingeführt, eine elegante Versammlung Pariser Intelligenz, die diese "Gouvernante bei Hof, *une véritable femme de bon ton*, nebenbei die glühendste Mesmeromanin" (ZB 132) um sich versammelt. Hier lernt van Leyden unter anderen Monsieur de Merri, der der Subintendant der Salpêtrière ist, und den

⁵⁹ Martha (Bernays) hieß auch die Frau Freuds; im letzten Kapitel sieht van Leyden in der Berggasse 19 das Bildnis Marthas (ZB 320).

Marquis de Sponti, einen "Zyniker *pur sang*" (ZB 133) kennen. Van Leydens Konversationsbeitrag ist im Grunde der Versuch, das neu erworbene Wissen zu formulieren; danach zeichnen sich unter den Anwesenden zwei Lager ab, das der aufgeklärten Verteidiger einer rationellen "Ordnung der Dinge" und das der Zweifler mit einem Gespür für das Neue.

In dieses für ihn auch Neue wird Van Leyden von seinem zufälligen Stadtführer, Rameau, weiter eingeführt. Dieser zeigt ihm unter anderem das Haus, in dem Mesmer, Namensgeber des Mesmerismus, bis vor kurzem seine Patienten empfangen hat, und, wichtiger noch, das klopfende Herz von Paris, das Palais Royal:

[...] das ist orientalisches Ausland mitten in Paris. Für die Behörden sind nämlich die Grundstücke des Hauses Orléans verbotenes Terrain. Die Polizei hat keinen Zutritt dort. Seit einigen Jahren bekommen die Pariser einen merkwürdigen Ausdruck in den Augen, wenn man das Palais erwähnt. Das Palais, das ist die Stelle; wo man der Stadt das Fieber mißt (ZB 155).

Van Leyden sieht das Leben der Stadt, das sich außerhalb der normierten Ordnung abspielt, sieht Luxusbordelle und Vergnügungstempel und fühlt sich in dem Café Procrustes, das sich in dem Palais Royal befindet, "in einen Märchenbasar versetzt" (ZB 160), den einer seiner Gesprächspartner dort wie folgt zusammenfasst:

Hier im Palais kann man das Tempo der wirklichen Dinge studieren, hier und nirgendwo sonst. Wer seine stillsten Begierden und die eigensten Interessen verfolgt, der vervielfacht sich in diesen Räumen und treibt erst recht auf der gemeinsamsten Strömung. Das Palais bildet ein System aus kommunizierenden Gefäßen, die unter demselben Druck stehen. Durch sie quillt das Neue in uns nach oben, ob wir es wollen oder nicht. Alles, was die anderen tun und wovon wir nichts wissen, steigt in unserem Sein empor wie die Quecksilbersäule in den Mündern von Fiebernden (ZB 172f.).

Wieder bei seinem Gastgeber, Maître LeJeune, versucht Van Leyden seine Gedanken zu ordnen, wird aber von einem tiefen Sehnsucht nach Marthe und Träumen über sie heimgesucht, überdies wird er Zeuge einer Liebesszene der Dienerin Thérèse mit einem Unbekannten und wird später von Madame de Salé, Mitglied des Salons der Madame Polignac, die ihn besucht, verführt, während ihn Thérèse beobachtet. Trotz solcher Kümernisse, die ihn auch in Anspruch nehmen, ist er imstande, seine Erfahrungen zu strukturieren und seinem "Lehrer", LeBrasseur, einen Brief über sein Weitertappen ins Neue zu schreiben.

Am nächsten Tag wird er von dem Subintendanten Merri zu einer Besichtigung des Hôpital Général de la Salpêtrière eingeladen, der Pariser Heilanstalt für Patienten mit einer psychischen Störung. Anwesend sind auch der

“Fortschrittstheoretiker“ Marquis de Condorcet, der “Freund der Ordnung und der glatten Lösungen“ Doktor Guillotin, der “Volksfreund“ mit “wütender Kämpfernote“ Doktor Marat und der “Atheist im Priesterrock“ Abbé Galiani (ZB 12f., 193). Zwischen ihnen kommt es im Anblick der Gräuelzustände, die in der Salpêtrière herrschen, zu einem Wortstreit zwischen dem Ordnungsdenken (Merri, Guillotin), einem grundsätzlichen Humanismus und der Überzeugung eines einzigen, lebendigen Ganzen (Marat), dem optimistischen und beschwichtigenden Fortschrittsdenken der Aufklärung (Condorcet, Guillotin) und einem mit Außenseiterblick begründeten Fatalismus (Galiani), der sowohl die edle Moral wie den Fortschritt, die Aufklärung und die etablierte Ordnung zum Scheitern verurteilt, so wie auch Galianis eigener Glaube scheitern musste. Van Leyden hört zu, fragt manchmal nach und nimmt auf.

Nach diesen Diskussionen besucht die Gruppe einen Wahnsinnigen, der sich eingebildet hat, er sei Ludwig der Fünfzehnte. Van Leyden fällt dadurch auf, dass er ohne Reserve und frei mit dem verrückten ‘König’ zu sprechen weiß. “Der Abbé Galiani bemerkte ironisch: ‘Die Psychologie ist wirklich Ihr Fach, Monsieur van Leyden. Man sollte es nicht denken. Aber es war hübsch, wie Sie mit dem Menschen in dem verrückten König zu sprechen verstanden.’“ (ZB 221) Hier nun wird van Leyden zum ersten Mal in die Lage versetzt, seine inzwischen gereiften Überzeugungen einer neuen Psychologie vor einem Publikum aus Fachkollegen und anderen Wissenschaftlern vorzutragen. Wenn auch wenig erfolgreich, bildet dieser Auftritt die letzte Station seines Bildungsweges in Paris – bis auf eine. Nach dem Besuch der Anstalt erkrankt van Leyden. Er liegt mit hohem Fieber im Bett, hat Fieberträume und wird erst langsam wieder gesund. Nach einigen Tagen bittet er Thérèse, ihm vorzulesen; sie wählt auf gut Glück das Buch *Thérèse Philosophe*, das seine Sinne erregt, worauf er mit ihr schläft. Dieses letzte Kapitel der “Pariser Szenen“ nennt Sloterdijk bezeichnenderweise: “Thérèse oder die Aufklärung“.

Damit nun ist van Leyden reif für die “psychologische Revolution“ (ZB 229). Zunächst fährt er über Soisson nach Buzancy, einem kleinen Ort, in dem der Marquis von Puységur mesmerische hypnotische Behandlungen anbietet, und er denkt über die Bedeutung dieses “Niemandsdorfes“ (ZB 236) nach. In den Worten seines ‘Biographen’:

Die Seelenwissenschaft hatte sich wirklich einen abgelegenen Geburtsort ausgesucht- freilich nach einer seltsamen Schwangerschaft in den großen Städten. In Wien hatte alles begonnen, als Mesmer seine ersten Experimente mit dem Magneten unternahm. [...] Und von Wien hatte Mesmer seine Idee nach Paris getragen, wo sie eine radikale Metamorphose durchlief, bis der

dramatische Kern der Sache, die leidenschaftliche persönliche Elektrizität zwischen dem Magnetiseur und dem Patienten, endlich in einer Form hervortrat, an der auch der böswilligste Leugner nicht vorbeisehen konnte. Buzancy. Niemand wird wissen, daß hier eigentlich die Psychologie der Neuzeit geboren wurde (ZB 238).

Van Leyden hält es durchaus für möglich, dass er selbst in Zukunft dazu beitragen könnte, den Namen Buzancy auszulöschen und "desto strahlender den Namen Wiens für immer mit der Erinnerung an die Entstehung der Seelenkunde zu verknüpfen" (ZB 238), was ein deutlicher Verweis ist auf die weitere Entwicklung des noch jungen Arztes zu einem "alten Psychoanalytiker" (ZB 13) namens Freud. Um so wichtiger ist es ihm, den Geburtsort der Seelenwissenschaft zu besuchen und die Elektrizität zwischen Puységur und dessen Patienten aus nächster Nähe zu erfahren.

Eine Ulme bei einem Dorfbrunnen ist der 'Zauberbaum', unter dem die Patienten sich zur Behandlung versammeln. Unter ihnen der Sohn Merris, der eindeutig unter der Gestalt seines Vaters leidet und unter der Ulme von Puységur "erlöst" wird. Van Leyden versucht später in Worte zu fassen, was er mit eigenen Augen gesehen hat, aber ihm fehlt die Sprache: "Er wußte, daß wenig fehlte, um mit einem Schlag ein neues System zu entdecken, aber zur selben Zeit war ihm klar, daß dieses Wenige alles bedeutete." (ZB 267)

Der letzte Schritt seines Bildungsweges eröffnet ihm darauf dieses Wenige, indem van Leyden von einer russischen Fürstin eine kleine Begebenheit erzählt bekommt, die ihr wiederum ihr ehemaliger Gärtner aus dem südlichen China übermittelt habe. Es gehe in ihrer Geschichte um "Fortschritte beim Verstehen", dessen höchste Form von einem gewissen Yen Hui, der um ein solches Vorwärtskommen bemüht ist, formuliert wird: "Ich habe meinen Leib gelassen, wo er ist, und mein Wissen weggeworfen. Fern vom Leib und frei vom Wissen, bin ich eins geworden mit dem, das alles durchdringt." (ZB 277) Den eigenen Erkenntnisweg überblickend, verwandelt van Leyden nun dieses 'Wenige' in die folgende persönliche Einsicht, die ihm hilft, die richtigen Worte zu finden: "Im Grunde war alles ganz einfach. Wichtig war nur, mit den Steigerungsphantasien des Erkenntniswillens aufzuhören. Man mußte als Forscher zugrunde gehen und sich einem Wissen stellen, das keine Macht gibt, sonder Verstehen." (ZB 280) Er ordnet nochmals seine Gedanken, schreibt seine Erfahrungen auf und begleitet sofort danach die russische Fürstin zu Puységur, bei dem beide einen persönlichen Termin haben.

Während der hypnotischen Behandlung trifft ihn die plötzliche Überzeugung, er habe eine Aufgabe, der er vielleicht nicht gewachsen sei, aber die ihm zukomme und ohne Gefahr nicht sein könne. Geweckt wird er von seiner Mutter, die behauptet, sie sei ihm nachgereist. Undeutlich bleibt, ob van Leyden dies im hypnotischen Schlaf denkt, oder ob seine Mutter wirklich da ist. Jedenfalls verlässt er sie sofort, denn er habe Wichtiges "draußen" (ZB 300) zu erledigen, läuft hinaus und hört noch, wie Puysegur ihm zuruft: "So warten Sie doch, Monsieur, die Sitzung ist nicht zu Ende!" (ZB 301) Sah er seine Mutter also doch im Traum? Es scheint nur sicher zu sein, dass er die Sitzung tatsächlich verlassen hat, was aber wiederum die richtige Einschätzung der nachfolgenden Ereignisse erschwert. Van Leyden bricht auf und will nach Westen. Zunächst wird er aber in Paris verhaftet, weil er wegen seiner Nationalität und mit dem kleinen chirurgischen Besteck eine potentielle Gefährdung der Republik darstellen würde. Anscheinend sind seit van Leydens Reise nach Buzancy auf einmal mehrere Jahre vergangen, denn die französische Revolution ist bereits in ihre brutale Spätphase übergegangen und droht nun auch den 'österreichischen Spion' (ZB 303) in den Tod zu reißen (ZB 304f.). Gerettet wird er kurz vor seinem geplanten Tod von dem Subintendanten Merri, der die Hinrichtung der Feinde der Revolution leitet. Dieser rät ihm, Frankreich so schnell wie möglich zu verlassen, was van Leyden unverzüglich macht. Er gerät in die Kriegswirren zwischen Frankreich und Preußen im Jahre 1792, trifft im Mai 1825 in Reims, wo Charles X. zum neuen König gekrönt werden soll, nochmals auf den nun sehr alt gewordenen Marquis de Puysegur und fragt ihn, was an dem Tag der hypnotischen Sitzung genau geschehen ist. Der alte Marquis kann es nicht genau erklären, und er möchte wohl auch nicht: "Wozu die Vergangenheit aufrühren, mein Freund? Es ist so lange her, und es würde Ihnen jetzt doch nicht mehr nützen. Tun Sie, was Sie zu tun haben." (ZB 312) Und van Leyden setzt seine Heimreise fort, erlebt die Schlacht um Verdun des Ersten Weltkrieges, kommt an in München, wo er, so kann man annehmen, die 1917 von Karl Kraepelin gegründete 'Deutsche Forschungsanstalt für Psychiatrie' besucht (ZB 316f.) Zum Schluss kommt van Leyden in Wien an und erkennt sich selbst als Freud.

Sloterdijk hat in seine Geschichte einige schriftliche Reflexionsmomente van Leydens eingebaut, wie zwei Briefe an LeBrasseur und ein Traktat, die sich wie Entwicklungsstadien des neuen psychologischen Systems, das van Leyden am Ende seiner Bildungsreise aufstellt, lesen lassen. Möglicherweise störend mag die offensichtliche Konstruktion des Romans auf ein feststehendes Ende hin wirken, in der nur solche Erfahrungen und Erlebnisse van Leydens vorgeführt werden, die in

dem Dienst seiner späteren Entdeckung stehen. Sloterdijk, der van Leyden in den Charakterbeschreibungen den "Typus des Psychonauten" nennt, sieht dies natürlich selbst ein, und unterlässt es nicht, dazu einen Kommentar aufzunehmen. Er lässt Puységur in einem Gespräch mit van Leyden folgendes bemerken:

Sie erinnern mich fast an eine von den Romanfiguren, bei denen die Umstände immer auf suspekter Weise zusammenspielen, damit der Held an das vom Autor vorherbedachte Ziel gelangt. So haben sich die Helden der Antike vorwärts bewegt, und womöglich reisen noch heute so die wirklichen Psychonauten, die alle Umstände nach innen ziehen, um ihre Geschichte daraus zu fabrizieren (ZB 245).

Van Leyden zeigt sich als wirklicher Psychonaut, die Romankonstruktion wird dem vom Autor vorherbedachten Ziel angepasst, das sich über die unvergangene Vergangenheit auf die Gegenwart bezieht. Zu den von Sloterdijk benutzten Anpassungsmitteln gehören nicht zuletzt die als postmodern erkennbaren anachronistischen Konstruktionsformen.

Konstruierte Unmöglichkeiten und Unwahrheiten durchziehen das Buch. Schon der Untertitel, "Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785", muss sich als historische Unwahrheit erweisen, eben weil Sigmund Freud seine Reise hundert Jahre später gemacht hat und er in Wirklichkeit als Urheber der Psychoanalyse gilt. Die Verwischung des Realen und des Fiktiven, das Überqueren der Grenzen zwischen beiden, worauf die Konstruktionen von (historisch) Unmöglichem angelegt sind, versucht der Autor Sloterdijk in dem Vorwort zu *Der Zauberbaum* mit 'wissenschaftlichem' Quellenmaterial zu bestreiten. Der Lebensweg Van Leydens sei "durch ein paar kürzlich entdeckte Tagebuchaufzeichnungen, Briefe und Traktatentwürfe fragmentarisch genug dokumentiert." (ZB 17) Und der Autor fügt eine Fußnote hinzu – was den wissenschaftlichen Charakter der Aufzeichnungen und die Glaubwürdigkeit der präsentierten 'Tatsachen' verstärkt: "Die wesentlichen Texte aus dem Nachlaß sind erstmals zugänglich gemacht in den Kapiteln 1, 9, 14 und 21 der folgenden Abhandlung. Vgl. Manuskriptensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, MS N. 610/4435/2300." (ZB 17) Wer sich aber die Mühe gibt, in München nachzufragen, wie es etwa Hans Haider gemacht hat, kommt zu dem Schluss, dass Sloterdijks Tatsachenwissen reine Fiktion ist: "Alles nur Jokus, postmodernes Spiel. Den Studiosus van Leyden macht keine Wiener Universitätsmatrikel namhaft, und auch die von Sloterdijk angegebenen Signaturen

seines Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek erweisen sich wie erwartet laut Amtsauskunft als fiktiv.“⁶⁰

Als reine Fiktion müssen sich auch die Gespräche und Begegnungen van Leydens mit unterschiedlichsten Figuren während seiner Reise gestalten, bei denen es sich aber durchaus um so manche historische Gestalt handelt wie Doktor Marat oder der Marquis von Puységur. Ähneln sich durch diese Einbettung in fiktionale Zusammenhänge die richtige Einschätzung historischer Figuren und deren wiedergegebener Meinungen einem Hüpfspiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit, so führt der Autor seine Leser bewusst in abwechselnd beide Richtungen. Einerseits fiktionalisiert er die Wirklichkeit, indem er zum Beispiel in eine Auflistung berühmter Namen aus der Forschungsgeschichte des Unbewussten auch eigene Erfindungen aufnimmt. Er spricht von “exzellenten Abhandlungen [...] von Ellenberger, Wyss, Babinski, Assenmacher, Kackhorn, Zweig, Ribot, Phallenspender u.a.” (ZB 16). Andererseits versucht er den nicht-fiktionalen Gehalt der Geschichte zu erhöhen, indem er, auch im Vorwort, über die tatsächliche Entdeckung der “Hypnose als therapeutisches Hilfsmittel” und die wichtigsten Akteure samt genauen Lebensdaten mit großem wissenschaftlichem Verantwortlichkeitsgefühl berichtet (ZB 17). Dieses Gefühl zeigt sich auch in dem ersten Kapitel, wo der “Biograph” Van Leydens das Leben seines Helden angeblich aus wenigen Hinweisen in zeitgenössischen Quellen herauszufiltern versucht (ZB 23). Zu den Ereignissen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts gehörten auch das Aufkommen alternativer Heilsysteme, die die Vorherrschaft der herkömmlichen Medizin nicht akzeptieren konnten, so berichtet der Autor. An dieser Stelle nimmt er wiederum eine Fußnote auf, die aber im Gegensatz zu der vorigen nichts Unwahres enthält, sondern einen soliden Verweis auf ein nützliches und existierendes Nachschlagewerk darstellt: “Über die ideengeschichtlichen Strömungen, vor deren Hintergrund sich der Mesmerismus entfaltete, unterrichtet Robert Darntons klassische Studie: *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, München 1983.” (ZB 25) Auch die nächste Fußnote über Papst Pius IV, unter dem das katholische Glaubensbekenntnis des Tridentinums formuliert worden sei, entspricht der Realität (ZB 27), und der Verweis auf die Septembermassaker des Jahres 1792 in Paris und in der Provinz beruht ebenso auf wahren Ereignissen (ZB 29).

Der Leser wird auf diese Weise zwischen Realität und Fiktion hin- und hergerissen, und zwar bis zum Ende des Buches. Denn der “Held der Geschichte [...] erscheint wie ein jüngerer Bruder des Psychologen, der um die Wende vom

⁶⁰ Haider 1985.

neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert eine neue Sprache für die Seele entwickelt hatte.“ Van Leyden, im Vorwort noch einem Bruder Freuds vergleichbar, entwickelt sich in dem Schlusskapitel des Buches auf unerklärliche Weise zu dem leibhaftigen Freud, dessen Wiener Praxis, die nun die seinige ist, er ohne erkennbare Übergangsschwierigkeiten weiterzuführen weiß. Nachdem er sich als Freud erkannt hat, räuspert sich seine / Freuds Assistentin und fragt:

‘Verzeihen Sie, Herr Hofrat, die Baronin von Rosenkotz wartet schon seit zehn Minuten.’

Er nickte.

‘Führen Sie sie einstweilen ins Behandlungszimmer. Sie möge sich bereits hinlegen. Sagen Sie ihr, ich kehrte soeben von einer dringenden Visite zurück. Ich komme zu ihr in einer Minute.’ (ZB 322)⁶¹

Mit dieser neu erfundenen Jugend Freuds und der Fiktionalisierung so mancher historischer Gestalten stellt Sloterdijk das moderne Geschichtsbewusstsein in Frage. Ähnliches passiert, wenn der Autor Geschichte und Gegenwart vermischt, das heißt Elemente aus dem achtzehnten Jahrhundert aus den ursprünglichen Zusammenhängen löst und Elemente des neunzehnten und vor allem des zwanzigsten Jahrhunderts in die Zeit vor der Französischen Revolution verlegt.⁶² So liest die junge Dienerin Thérèse ein Stück aus dem Buch *Thérèse philosophe* – “Ist das nicht drollig?” – (ZB 226ff.), und Jan van Leyden begegnet in Paris dem Neffen des Komponisten Rameau, der ihn durch die Stadt führen wird (ZB 152). Mit unmissverständlichen Verweisen auf Nietzsche und Rimbaud führt Sloterdijk das neunzehnte Jahrhundert in seine Geschichte ein, wenn von dem “Willen zur Macht” (ZB 53) die Rede ist, und ein maskiertes Mitglied einer Künstlergruppe schreit: “Ich bin ein anderer. Ich ist ein anderer.” (ZB 101)⁶³ Die Gegenwart des zwanzigsten Jahrhunderts bricht in die Geschichte ein, wenn etwa an Adorno, Foucault oder Wittgenstein erinnert wird.⁶⁴ Greifbar wird die Gegenwart ebenfalls während van Leydens Rückfahrt nach Wien, die sich wie eine Zeitreise gestaltet, während der er kaum zu altern scheint. Die prunkenden Fassaden am Ringstraßenkorso und die

⁶¹ Indem Sloterdijk hier auf die Baronin, die zufällig nächste Patientin Freuds, verweist, knüpft er das Ende seines Romans an die Ausgangssituation der Reise van Leydens an; am 7. Mai 1785 besucht van Leyden mit seinem (und Freuds) Jugendfreund Silberstein einen Auftritt des Magiers Balsamo Scaferlati. Dieser magische Abend wird in dem Haus des Barons von Rosenkotz veranstaltet. Undeutlich und unbeantwortet bleibt die Frage, ob die Baronin aus dem zwanzigsten Jahrhundert eine Nachfahrin des Barons ist, oder ob sie dieselbe Person von damals ist, die mit van Leyden Jahrhunderte überstanden hat, jedoch nicht (wie van Leyden) die Identität wechselt.

⁶² Luc Herman hat auf diese Verwischung der Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit hingewiesen. Siehe Herman 1990, S. 111ff.

⁶³ Arthur Rimbaud: “Je est un autre”.

⁶⁴ Siehe Herman 1990, S. 112.

Titel in den Buchläden deuten auf van Leydens Endpunkt im zwanzigsten Jahrhundert hin:

Der Geist als Widersacher der Seele, Bewußtsein als Verhängnis, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Die Zukunft einer Illusion, Der ewige Buddha, Der Untergang des Abendlandes, Der Stern der Erlösung, Trommeln in der Nacht, Brennende Ruhr... Er dachte im Vorübergehen, daß er einiges aufzuholen hätte und daß die Verleger ihrem Publikum vieles zumuteten... (ZB 318)⁶⁵

Darauf spaziert er zu seiner alten Wohnung, Berggasse 19, und verwandelt sich währenddessen in Freud.

Der so in postmoderner Manier dargestellte Bildungsgang Jan van Leydens ist eine Konstruktion aus Vergangenheit und Gegenwart mit Implikationen für beide Seiten der verwischten Grenze. Die Stadien, die van Leyden durchläuft, enthalten Hinweise auf die fiktive Neuentdeckung des Unbewussten und die tatsächliche Ideengeschichte Europas, die, und das ist ein zentraler Punkt des Romans, als Fehlentwicklung der Aufklärung seit Descartes verstanden wird. *Der Zauberbaum* zeigt, wie dem positiven Denken der Aufklärung, die der kopernikanischen Moderne in die Hand arbeitet, eine zweite Entwicklungschance gegeben werden kann, und wie es dem Raum der Freiheit, der Wahrheit und der Menschlichkeit zuzuführen ist.

Vergleicht man *Der Zauberbaum* mit experimentell-postmodernen Texten wie Chotjewitz' *Die Insel* oder Heißenbüttels *D'Alemberts Ende*, so wird ersichtlich, dass Sloterdijks Postmoderne zwar auch auf Formspiele und –experimente ausgerichtet ist – der anachronistische Roman mutet in der Darstellung trotzdem eher traditionell an –, aber der philosophische Hintergrund der Geschichte weit stärker betont. Freilich wird der Leser auch hier mit Wortspielen, Textkonstruktionen, Grenzüberschreitungen und Eingriffen des Autors aus dem Gleichgewicht gebracht, aber der auf diese Weise hervorgehobene gedanklich-philosophische Hintergrund ist deutlicher als vorher herausgestellt. Ein wichtiger Grund für diesen philosophischen Einstieg ist das Ziel, das Sloterdijk mit seinem *Zauberbaum* verfolgt, nämlich vorzuführen, wie neusynthetische Literatur einer kognitiven Postmoderne das Chaos der Moderne bekämpfen, und wer weiß, sogar beseitigen könnte. *Der Zauberbaum* ist denn auch aufzufassen als postmodernes Lehrstück, das einer sich im modernen

⁶⁵ Es geht hier um Bücher folgender Autoren: Ludwig Klages, Alfred Seidel, Sigmund Freud, Leopold Ziegler (dessen Werk eigentlich *Der Ewige Buddha* heißt), Oswald Spengler, Franz Rosenzweig, Bertolt Brecht und Karl Grünberg. Die beiden Titel Freuds, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, und *Die Zukunft einer Illusion*, sind in diesem Zusammenhang vielleicht die interessantesten, verwandelt sich doch van Leyden in Wien in Freud selbst. Dass er dieses 'eigene' Werk nicht kennt, es sogar für eine Zumutung hält, deutet auf den grundsätzlichen Neuanfang hin, den Freud und mit ihm die Psychologie in der Person und dem 'Bildungsweg' van Leydens erlebt.

Fortschrittsdenken nur noch im auswegslosen Kreis drehenden Menschheit die Möglichkeit einer neuen Einsicht und damit doch noch einen Ausweg bieten möchte, die sich zwar als literarisches Freiheitsversprechen, als "Atemschiiffchen" wahrer Menschlichkeit rasch verflüchtigt, aber einen Atemraum neuer Orientation zu eröffnen imstande ist. Sloterdijk will den andauernden Fehleinschätzungen der Menschheit seit der französischen Revolution mit dem eigenen 'Atemschiiff' die Möglichkeit einer Neuorientierung gegenüberstellen. Sloterdijk:

Nur wenige Jahre, nachdem die Bastille des Unbewußten gestürmt worden war, errichtete die bürgerliche Klasse im blutigen Tumult ihre Herrschaft. Man richtete Freiheitsbäume und Guillotinen auf; man enthauptete einen ineffektiven König; man proklamierte in konvulsivischem Überschwang beispiellose Rechte und Freiheiten; man war überzeugt, daß keine andere Instanz als die vernünftige Natur selbst auf diese Weise durch die Zeitgenossen redete. Das Toben der Revolution und der anschließenden Kriegsära erschien vielen Beobachtern nur als eine umfangreiche politische Therapie, die für das physische und moralische Heil der Menschheit notwendig war (ZB 18).

Nach aber einer Revolution und vielen Kriegen, darunter zwei Weltkriege, möchte Sloterdijk im *Zauberbaum* dieser kopernikanischen Folgerichtigkeit einen Hauch ptolemäischer und sokratischer 'Weisheit' gegenüberstellen, der zudem ein "abenteuerliches Kapitel der europäischen Philosophiegeschichte" (ZB 19) darstelle.

Die grundsätzliche Neugeburt und das literarische Versprechen in Der Zauberbaum

Vergegenwärtigt man sich noch einmal das ptolemäische und sokratische Nichtwissen, das eine vorwissenschaftliche Befreiungs- und Ordnungstendenz in sich birgt und Sloterdijks kognitiver Postmoderne zugrunde liegt, so wird man während der Lektüre des Vorwortes zu *Der Zauberbaum* aufhorchen. Denn in ihm sind schon viele Anzeichen dafür enthalten, van Leydens Werdegang als die erneute (Ur)Tätowierung der Existenz dieses Helden zu verstehen.

Die Einführung der Personen, die der Geschichte vorangeht, enthält folgende Beschreibung van Leydens: "ein junger Arzt aus Wien, passiver Charakter, lernfähig, spekulativ begabt, polymorph erotisch bei okkasionalistischer Grundhaltung, Typus des Psychonauten" (ZB 11). In den Frankfurter Vorlesungen schließt Sloterdijk an diese Beschreibung folgende Überlegungen an:

Offensichtlich handelt es sich um einen um hundert Jahre verjüngten Bruder des berühmten Wiener Psychologen. Doch wird van Leyden nie ein Buch mit dem Titel *Die Traumdeutung* schreiben, auch keinen Essay über das Unbehagen in der Kultur. Seine Art und Weise, eine 'Psychoanalyse' zu erfinden, weicht von den Vorschlägen seines späteren Wiener Kollegen erheblich ab. Denn ihm drängen sich Erfahrungen auf, die auf tiefe Wurzeln menschlicher Verstimmungen deuten und auf viel frühere Anfänge des Unbehagens in der Welt, als es jene waren, die Freud zur Formulierung seiner Theorie vom Ödipuskomplex führten.⁶⁶

Der Unterschied zwischen Freud und van Leyden ist grundlegend. Während Freud sich von der "allesdurchdringenden Vernunft" die Heilung der Seele versprach und es sich folglich nicht nehmen ließ, "die unauffälligsten Kleinigkeiten des alltäglichen Lebens argwöhnisch zu analysieren" (ZB 16), so ist van Leyden "im Gegensatz zu seinem berühmten Pendant als wissenschaftlicher Kopf ohne Bedeutung." (ZB 16) Van Leyden ist jedoch durch seine innere, oben beschriebene Veranlagung wie kein anderer dazu geeignet, die vorfreudsche, also vorwissenschaftliche Entdeckung des Unbewussten durch den Mesmerismus in sich aufzunehmen und durch "'Selbsterfahrung'" der "geistige Urheber der modernen Psychologien" zu werden (ZB 16). Freud ist, mit anderen Worten, ein Repräsentant des positiven Denkens, während van Leyden dem sokratischen Urgrund viel näher steht, ein unbeschriebenes Blatt darstellt, einen zu füllenden Behälter,⁶⁷ eine Art von Löschblatt, das alles aufsaugt, was ihm begegnet.⁶⁸

Sich kurz vor der Französischen Revolution abspielend, dokumentiert van Leydens Geschichte, so heißt es weiter im Vorwort mit deutlichem Bezug auf die Gegenwart, "einen Augenblick, in dem das moderne Bewusstsein Anstalten traf, einen Sprung ins Unbekannte zu tun – was vielleicht nur ein anderes Wort für den Sinn der Freiheit ist." Nicht mehr die gedankliche Zirkelbewegung der Positivisten, die sich vor den möglichen Konsequenzen ihres Denkens fürchten, nämlich der Katastrophe, die sinnvolle Existenz selber zu zerstören, sondern der Mut zum Unbekannten kann aus dem Kopernikanismus retten. Dazu muss sich der Mensch aber vorgeburtlichem, also nicht-existentem Nichtwissen aussetzen, weil erst in diesem Bereich der Blick eröffnet wird für die Wahrheit, für Zusammenhänge im Chaos. Van Leydens Geschichte zeigt, wie der ptolemäisch-sokratische Blick auf die "verworrenen Ereignisströme des Lebens" (ZB 18) das kopernikanische, aussichtslose Durcheinander positiver Entwürfe gliedern und in einem zusammenhängenden Bild betrachten kann. Aber nicht umsonst, denn

⁶⁶ Sloterdijk 1988a, S. 56.

⁶⁷ Vgl. Herman 1990, S. 108.

⁶⁸ Lüdke 1985.

das Privileg des Zeugen [fordert] von dem Begünstigten einen Preis, vor dem realistische Sterbliche instinktiv zurückschrecken, als sei das Zeugenamt an riskante Zumutungen gebunden, von denen der Alltagsmensch in seiner rotwangigen Lebenswut nichts wissen will. Die Wahrheit ist, daß der Zeuge sich zu Lebzeiten auf einen Standpunkt stellt, der dem Toten gleicht. Das gibt ihm die Kraft, den Wahrheiten ins Auge zu sehen, vor denen die Nichtzeugen, ihrer dumpfen Selbsterhaltung zuliebe, sich in Engagements und Hoffnungen flüchten. Ein Zeuge dieser Art ist Jan van Leyden [...] (ZB 18).

Diese Einsicht in das, so könnte man zusammenfassen, falsche Bewusstsein im Innern der kopernikanischen Mobilmachung kombiniert jedoch der Zeuge van Leyden auch mit einer ptolemäischen Abrüstung, die am Ende des Buches gestaltet wird.

Zunächst sei aber auf die von van Leyden durchschaute Mobilmachung noch etwas näher eingegangen. Nach Scharlatanerie, Transzendentalorthopädie, Theologie, bürgerliche Dämonologie und Anarchie während seiner Reise lernt van Leyden in Paris sowohl die Magnetische Internationale, wie die harte Realität verkommener Ideale kennen, und ist imstande, nach dem Beiwohnen einer Hypnosebehandlung unter dem Zauberbaum zu Buzancy und nachdem eine russische Fürstin ihm ein chinesisches Märchen über die "Fortschritte beim Verstehen" (ZB 277) erzählt hat, seinen an Wittgenstein erinnernden "Tractatus psychologico-philosophicus" zu schreiben, der wie folgt anfängt: "Die moderne Philosophie ist verflucht. Sie ist ihrer wissenschaftlichen Ambitionen wegen dazu verurteilt, die ganze Geschichte der ganzen Welt zu verstehen, und kennt doch weder die Geschichte, noch die Welt, noch das Ganze zusammen." (ZB 281) Trotzdem habe die Philosophie seit Descartes, so van Leyden, versucht, ihre Vorstellungen mit dem Sein selbst gleichzusetzen (ZB 283). "In der modernen Philosophie schließlich kam es soweit, daß man das Sein selbst als einen Inhalt des Vorstellens mit Beschlag belegte." Und van Leyden entlarvt Descartes' 'cogito ergo sum' als den Augenblick, "in dem das Denken den Rachen so weit aufreißt, um auch Gott und Sein darin zu verschlingen." (ZB 283) In Wirklichkeit heißt dieses 'cogito' nicht 'ich denke, also bin ich', sondern 'ich denke, daß ich bin'. Van Leyden stellt fest: "Von dem Tage an, an dem sich dieser Gedanke in modernen Seelen niederläßt, verwandelt sich menschliches Leben in einen Tanz von Gespenstern, die vorgeben zu sein, was sie sich über sich vorstellen." (ZB 284) Und hier, bei der Basis einer uneigentlichen Identität, setzen die Aufklärung, die europäische Ideengeschichte und auch die Psychologie an, welche die (inzwischen bekannte kopernikanische) Gefahr läuft, in einem absurden Zirkel zu enden, "wo Gespenster Gespenstern beim

Ablegen der Gespenstigkeit zu helfen vorgeben.“ (ZB 284) Gegenüber dieser Gefahr formuliert van Leyden “die Zone der psychischen Gesundheit, die zugleich der philosophische Ort der Wahrheit ist.“ Sie befinde sich zwischen den Extremen der psychischen Identität, zwischen der Einstellung eines Paranoiden, der sich seiner Umwelt aufzwingen möchte, und der des deprimierten Menschen, der sich aus der Welt herausziehen möchte (ZB 286). Der Ort der Wahrheit sei “der schmale Grat des Weder-Noch.“ (ZB 287) Das Idealbild, das van Leyden mit der psychischen Gesundheit eines jeden Menschen verbindet, nennt er die “Psychologie des vollendeten Lebens – eine Betrachtung der Psyche jenseits ihrer zivilisatorischen Zerrissenheit“, die die “Utopie der realen Freiheit“ birge. Er fügt aber warnend hinzu: “Diese wird niemals erreicht werden, bevor nicht jeder einzelne begriffen hätte, daß er sich selbst eine Revolution schuldig ist. Erst auf dieser [...] Stufe wäre die Seele über die Zersplitterung ihrer Selbstvorstellungen hinausgegangen.“ (ZB 290) Diese Revolution würde die persönliche Zerstörung des von Descartes aufgestellten Grundsatzes der Aufklärung bedeuten: “Nur mit dem Untergang des Ich denke, daß ich so bin mit all seinem eingefleischten Über- und Gegenüberseinmüssen könnte aus dem zerrissenen Subjekt ein Ganzes höherer Ordnung werden. Wenn das Ich sich auflöst, verwandelt sich sein Leben aus dem begrenzenden Über und Gegen in ein unermessliches In und Mit.“ (ZB 291)

Das Idealbild van Leydens, das auftaucht, ist das von Menschen, die beginnen, “ganz Mensch zu werden“, und mehr und mehr darauf verzichten, “sich durch ihre Verhältnisse zu bestimmen.“ (ZB 292) Er schließt seinen Tractatus ab mit der Beschreibung des vollendeten Lebens: “Was bleibt, sind ferne Begrüßungen an den Kreuzungen im Unermesslichen – Winke von Meteor zu Meteor, ein Austausch von Glut zu Glut, und ein behutsames Nebeneinanderschreiten mit den unhörbaren Schritten der Liebe.“ (ZB 292)

Wenn nun van Leyden, ein vollgesaugtes Löschblatt, ein abgefüllter Behälter, nach Wien zurückkehrt, genießt er “das schwebende Gefühl, auf der Schwelle zwischen zwei Zeitaltern zu stehen, oder auf dem schmalen Grat zwischen den gegensätzlichsten Ordnungen des Lebens entlangzuwandern“ (ZB 318). Er ist zwar “noch erfüllt von den Nachklängen des Unterwegsseins und des Existierens in der puren Möglichkeitsform“ (ZB 318), ist aber in der Person Freuds auch wieder bereit, “sich in eine bodenständige Ordnung einzuschmuggeln und ein tapferer Bürger der Gegenwart zu werden, der ihre Herausforderungen annahm, wie sie ihn treffen würden.“ (ZB 319)

Luc Herman behauptet, dies könnte man so interpretieren, dass auch die Erfahrung des vollendeten Lebens durch die Gewalt der Gegenwart trotzdem in die Gestalt des positiven Wissenschaftlers zurückführen muss.⁶⁹ So, als würde Sloterdijks Gedankengebäude letztendlich doch vor der kopernikanischen Moderne in die Knie gehen.

Man darf aber nicht aus dem Auge verlieren, dass van Leydens Werdegang wie eine Neugeburt Freuds, als radikalen Neuanfang seiner Existenz im Vorwissenschaftlichen zu betrachten ist. Das macht van Leyden / Freud zu einem literarischen Beispiel der Rückkehr zur eigenen Natalität, die Sloterdijk in den Poetikvorlesungen bespricht. Zwar verfolgt van Leyden seinen (Freuds) Weg als praktizierenden Psychoanalytiker in Wien, aber mit erneuter, renovierter Urtätowierung, die dem Reich des Nichtwissens, der Vorrationalität entstammt. In dieser 'Erkenntnis' bleibt die Utopie eines vollendeten Lebens der Menschheit auch im wissenschaftlichen Hirn des Psychoanalytikers spürbar, so daß van Leyden Freud, der er ist, sagen kann: "Und so erstarrt in Förmlichkeit werden wir am Ende nie sein, daß wir nicht fähig blieben, an kommende Tage zu denken, an denen vieles von dem, was heute unentbehrlich scheint, nur noch eine Erinnerung an zwanghafte Zeiten sein wird und an denen wir neue Reisen unternehmen zu den Lagunen ..."
(ZB 321)

Auf diese Weise liest sich *Der Zauberbaum* wie das literarische utopische Versprechen wahrer Menschlichkeit, Wahrheit und Liebe, das sich mit jedem Atemzug verweht, jedes Mal erneuern lässt und Atemräume schafft, die den Menschen das Leben in der aufgeklärten und aufgesplitterten Gesellschaft erleichtern kann. Auch den Deutschen. Auf die Flüchtigkeit der im Roman geschilderten Begebenheiten hat Sloterdijk übrigens bereits im Vorwort hingewiesen. Da heißt es für aufmerksame Leser:

Wie es bei seiner [van Leydens] fragilen Konstitution kaum anders zu erwarten wäre, sind die Spuren seiner geschichtlichen Existenz ebenso flüchtig wie seine ideengeschichtlichen Wirkungen. Sie verlieren sich nach den hier geschilderten Vorgängen so plötzlich, wie sie mit deren Beginn auftauchen.

Versprechen, auch auf Deutsch?

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 113.

Bei einem deutschen Philosophen und Schriftsteller, der überdies angibt, offenkundig lehrbuchreif deutsche, um nicht zu sagen klinisch deutsche Probleme anzusprechen,⁷⁰ drängt sich die Frage nach dem Verhältnis von Weltpoetik und globaler Menschlichkeit einerseits und Nation und deutscher Identität andererseits wie von selbst auf. Nicht mehr als vier Jahre nach dem Erscheinen des *Zauberbaum* ließ sich diese Frage beantworten, als Sloterdijk anlässlich der Berliner Ereignisse des Jahres 1989 einen Vortrag über Deutschland hielt, für den er aus demselben Wortschatz schöpfte, den er auch schon im Roman verwendet hatte.

In dem *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land* misst Sloterdijk zunächst den Ereignissen eine übernationale Bedeutung bei: "Was mich angeht, so zweifle ich nicht daran, daß die Begrüßungsfeier von Deutschen für Deutsche an dem 9. November und dem folgenden Wochenende eigentlich zu einer übernationalen Szene gehört." Er spürt, dass es sich um einen Ausnahmezustand deutsch-deutscher Geschichte handelt, der möglich macht, was man gar nicht für möglich hielt: "[...] man konnte prüfen, als wie tragfähig die Gleichung zwischen Zurweltkommen und Willkommensein sich erweisen würde. Das konstituierende Fest von Berlin feierte etwas oberhalb der Politik und jenseits der nationalen Befriedigung. Von diesem Etwas will ich heute reden."⁷¹ Und zwar auf deutsch, denn er kann durch die Geschehnisse in Berlin wiederum hoffen, man könne mit gerade dieser Sprache etwas erreichen:

Mich motiviert heute ein kaum gekanntes Gefühl; ich ahne, oder glaube zu ahnen, wie es wäre, wenn Deutsch nicht nur die beste Sprache bliebe, um zu sagen, daß alles den Bach hinabgeht, [...] nicht nur eine Nachruf- und Endzeitsprache, die sich wie keine andere den Windungen der Depression und des Von-allem-Genughabens anpaßt. Mir kommt es vor, als könnte man bald auf Deutsch Geschichten vom Wachstum der Intelligenz erzählen, Geschichten vom Klügerwerden und zum Nichtverzweifeln am Widerspruch zwischen den Verhältnissen und den Einsichten.⁷²

Zur Erläuterung dieses Gefühls nimmt er sein Publikum mit, zurück zur Geburtstunde beider Deutschlands nach dem Kriege. Sloterdijk, selbst 1947 geboren, beschreibt, wie das Land, in der er immer gelebt hat, sich zu einer "Konsumkulisse"⁷³ entwickelt habe, in der sich niemand richtig wohl fühle und auf die er seit seiner Geburt ein kritisches Auge gehabt habe.⁷⁴ Aber nicht nur Sloterdijk, denn er zitiert

⁷⁰ Sloterdijk 1988a, S. 48.

⁷¹ Sloterdijk 1990, S. 14.

⁷² Ebenda, S. 15.

⁷³ Ebenda, S. 18.

⁷⁴ Ebenda, S. 23f.

mehrere Namen aufmerksamer Zeitgenossen und auch Texte, in denen Deutschland kritisch beleuchtet wird. Thomas Mann gehört zu ihnen, der sich während des Krieges in einer Rede vor Amerikanern fragt, wo er herkommt. Dies verleitet Sloterdijk zu dem Schluss, dass seine Skepsis gegen das Zurweltkommenkönnen in Deutschland also nicht nur eine Neugeborenenfrage sei, sondern auch als Anwandlung reifer, welterfahrener Menschen auftrete.⁷⁵ Andere Dichter, die er nennt, sind Peter Weiss und Paul Tillich, die seiner Meinung nach literarische Texte produziert haben, die Deutschland in ihre Ursprungsphase zurückzuführen wissen, aber eine nicht an Grenzen gebundene Menschlichkeit in sich tragen, Literatur also, die "weltgeschichtlichen Atem und nationale Verbindlichkeit zugleich"⁷⁶ habe. Sloterdijk verbindet auch das eigene schriftstellerische und philosophische Werk mit dieser Orientierung, denn er ist überzeugt, dass erst die Beschreibung des Vorhandenen (nationalen) den Blick auf Erneuerung (international) lenken kann; auf diese Weise wird über die deutsche Literatur ein Hauch globaler Menschlichkeit spürbar.⁷⁷

Dieses Verhältnis zwischen einer nationalen und einer übernationalen Ausrichtung der Literatur – und der Menschen überhaupt – verschiebt sich allmählich in Richtung der globalen Perspektive, weil die nationalen Grenzen sich in der heutigen Zeit durch, so Sloterdijk, eine kopernikanische Revolution des Blicks, ausgelöst durch die Satellitenoptik, verwischen. "Wer heute zur Welt kommt, wird Bürger eines bewölkten, sich selbst photographierenden Sterns – Bewohner eines merkwürdigen Treffpunkts zwischen Bewußtsein und Universum."⁷⁸ Auf spezifische Bereiche übertragen, bedeutet dies, dass Wissenschaftler und Politiker nur noch Bedeutung gewinnen auf einer internationalen Bühne von Fachkollegen und die nationale Perspektive also gezwungenermaßen aufgeben, während für die "Intelligenz aller entwickelteren Völker" nationale Fragen und Interessen sogar Anlass werden für Ironie.⁷⁹ "Deutschland kommt von da an nur noch als Ausgangspunkt für einen überdeutschen Standpunkt in Betracht." Und Sloterdijk formuliert dazu eine Zukunftserwartung: "Soll ich eine Prophezeiung über die Zukunft der Nationalitäten wagen, so sage ich voraus, daß wir die psychologischen Krisen vor uns haben, die zum Übergang ins erdbürgerliche Zeitalter gehören."⁸⁰ Er stellt "auf der Spitze der Modernität" einen neuen "Modus des menschlichen

⁷⁵ Ebenda, S. 50f.

⁷⁶ Ebenda, S. 34.

⁷⁷ Vgl. ebenda S. 47.

⁷⁸ Ebenda, S. 57.

⁷⁹ Ebenda, S. 65.

⁸⁰ Ebenda.

Zurweltkommens“ fest; für ihn ist das “erdbürgerliche Zeitalter die Ära der allgemeinen Immigration“,⁸¹ während die Nationen nur noch die Basis dieses globalen Ein- und Auswanderns darstellen in der Form austauschbarer Synchronwelten.⁸² Deutschland ist eine solche Synchronwelt, in der man zu der restlichen Welt Zugang hat.

Fügt sich die Literatur dieser Ansicht? Hat es noch einen Sinn, über deutsche Literatur zu reden? Sloterdijk lässt die Fragen nicht unbeantwortet. Den letzten Teil seiner Rede nennt er: “Weissagung auf Deutsch“, und er versucht in ihm, etwas von der nationalen Perspektive zu retten. Dazu entwickelt er das Bild einer “Nationalbibliothek“ der gemeinsamen gesprochenen und geschriebenen Stimmen einer Bevölkerung, die ein “kollektives Geräusch“ darstelle, das es zu entwirren und lesen gilt, denn in diesem sei das “Reallexikon der deutschen Geschichte“ aufgezeichnet.⁸³ Zum Lesenkönnen und Verständnis dieses Reallexikons ist es wichtig, dass ein jedes Volk - auch das deutsche -, zu den Versprechen in den Geburtstunden zurückzukehren vermag. Aus diesem Grund habe Sloterdijk etwa Weiß, Tillich und Mann zitiert: “Für eine Nation [...] ist es gut, besser verspätet als nie die Briefe ausgehändigt zu bekommen, in denen ihre Geburtsversprechen formuliert wurden.“⁸⁴ Denn auf dieser Basis sind, so darf man Sloterdijk verstehen, die literarischen moralischen und prophetischen Versprechen für Deutschland und die Menschheit möglich, “in denen die sprachliche Selbstvermittlung der Menschheit geschieht.“⁸⁵ Zwar ist die deutsche Sprache ‘nur’ eine Stimme im “Rauschen der zahllosen Sprachen auf der Erde“, aber globale Menschlichkeit beruht auf den Versprechen der Synchronsprachen, unter denen Deutsch durch die katastrophalen Entwicklungen im zwanzigsten Jahrhundert und die besondere Situation im Jahre 1989 eine Sonderstellung einnimmt.

Sloterdijk betont auf diese Weise die Bedeutung der nationalen Perspektive für das höhere Ziel einer übernationalen Wirkung der Literatur. Am Ende seiner Rede fasst er noch einmal zusammen, dass man zwar die Nationen und ihre Sprachen als Ausgangspunkt der internationalen Optik braucht, dass aber die Freiheitsziele – auch die der philosophisch-kognitiven Postmoderne Sloterdijks – den Blick über die Grenzen benötigen: “Das Hineingeborensein in etwas Tragendes, das von uns weitergetragen werden will, bleibt das kleinste Problem aller Stammes-

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda, S. 67.

⁸³ Ebenda, S. 69.

⁸⁴ Ebenda, S. 71.

⁸⁵ Ebenda, S. 76f.

Volks- und Nationalmensen; aber der Drang zum Ausgang steigt, das haben die Flüchtlinge und der freie Geist gemeinsam; der Weg ins Freie führt mit Notwendigkeit über die Nation hinaus.“⁸⁶

Wie sieht es jetzt aus mit dieser Synchronwelt Deutschland? Auch in ihr schlummert, geht man von Sloterdijk aus, die Möglichkeit über die Geburtsversprechen zu einer global verstandenen Menschlichkeit zu gelangen. Sloterdijk zeigt mit seiner Wahl der deutschen Dichter Mann, Weiss und Tillich offensichtlich, dass die deutsche Sprache, die diese Geburtsversprechen in sich trägt, sich in Literatur solcher Autoren wieder finden ließe, die noch vor dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden und geschrieben haben. Danach, so könnte man hinzufügen, sei der deutschen Sprache nur noch die Rolle eines Werkzeuges geblieben, mit dem man ausdrücken könnte – wie weiter oben schon hervorgehoben –, „daß alles den Bach hinabgeht, [...] nicht nur eine Nachruf- und Endzeitsprache, die sich wie keine andere den Windungen der Depression und des Von-allem-Genughabens anpaßt“ Diese negativ beurteilte Sprache reflektiert bei Sloterdijk eine deutsche Mentalität und Identität, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist. Sie ist durchaus mit der (intellektuellen) Thematisierung des Krieges verbunden – so wie mit der Haltung, sich davor die Augen zu verschließen. Zusammengefasst sieht Sloterdijk die Deutschen gefangen in tiefen Depressionen, zu erklären damit, dass Elemente des deutschen Selbstbewusstsein nach 1945 wie Holocaust, Schuldfragen, Kalter Krieg, Atomwaffen und Kernkraft, Wirtschaftswunder, Kapitalismus und die Zerstörung der Umwelt ein Gefühl der Ausweglosigkeit bewirkt haben. Sloterdijk möchte mit seinem neuen Mythos die Rolle der Sprache neu besetzen, Hoffnung verbreiten und auf der Grundlage des Deutschseins über das Deutschsein hinausgehen in Richtung über-nationaler Menschlichkeit.

⁸⁶ Ebenda, S. 81.

10

Hanns-Josef Ortheils *Schwerenöter* (1987): eine Anleitung für die individuelle Identitätssuche

War bei Sloterdijks *Zauberbaum* bereits vor der Lektüre Postmodernes zu vermuten, so wirkt der Klappentext von Hanns-Josef Ortheils (*1951) Roman *Schwerenöter* (SN), ebenfalls in den achtziger Jahren erschienen, in dieser Hinsicht eher verwirrend. So mancher Leser wird sich da die Stirn gerunzelt haben, wie es auch so mancher Kritiker tat. Denn von einem Autor, der sich in einigen Texten als begeisterten Befürworter der neuen Strömung der Postmoderne hervorgetan hat, sie gar als „Literatur der Zukunft“¹ betrachtete, erwartet man keinen Roman, der als „großen deutschen Zeitroman – von Adenauer bis zu den Grünen“² präsentiert wird, und unweigerlich an die Traditionen der frühen bundesrepublikanischen Literatur erinnert.

Die Palette postmoderner Literatur der achtziger Jahre ist selbstredend eine sehr breite, und das gilt auch für die Literatur, in der von deutscher Identität die Rede ist – in diesen Bereich der Palette gehören die hier untersuchten Romane, die in diesem Jahrzehnt erschienen sind, hinein: Sloterdijk bietet seinen Lesern einerseits mit seinem *Zauberbaum* eine Einführung in Gedanken über eine Form reiner Menschlichkeit, die vor der tatsächlichen Geburtsstunde zu suchen ist, über deutsche Nationalität und Sprache als Wegweiser zu dieser über-nationalen Menschlichkeit, und er zeigt den Weg ins Freie, der freien Geistern offen steht und einer Wiedergeburt gleichkommt. Nach der Lektüre seines Werkes hält man es kaum für möglich, deutsches Nationalbewusstsein überhaupt noch thematisieren zu können, ohne nicht auch den literarischen Atem einer wahren weltweiten Menschlichkeit mitzuschnupern.

Die ersten fünf, später zu einem Zyklus zusammengeführten Romane Hanns-Josef Ortheils zeigen andererseits jedoch, dass man Wiedergeburt, die Rolle der Literatur, deutsche Identität und Vertrauen in die Zukunft durchaus zum Hauptthema postmoderner literarischer Werke machen kann, ohne zwanghaften

¹ Ortheil 1990a, S. 114.

² Ortheil 1990b, Klappentext.

Verweis auf über-nationale Bedeutungszusammenhänge. Für Ortheil bedeutet die Erkundung neuer literarischer Gestaltungsweisen nach den erschöpften herkömmlichen Darstellungsmitteln eine neuartige Vertiefung seines Gegenstandes, aber keine Erweiterung. In seinem *Kalkutta-Programm* des Romans sagt Ortheil selbst dazu:

Freilich verlangt es [das Programm des Romans – RH] vom Schriftsteller, sich zu einem Standort durchzuschaukeln, dem die Gegenwart dieser Republik ebenso zum Stoff wird; wie sie ihn andererseits nicht in ihrer selbstbezogenen Enge erdrücken darf. Phantasie nimmt sich des Gegebenen an, um es in neue Zeichen, Motive und Erkenntnisse zu verwandeln. Daher ist der Roman die Sprachform des Extrems, der Schärfe, der Bedingungslosigkeit. Er durchleuchtet die gegenwärtige Welt auf das hin, was ihr zugrunde liegt.³

Für Ortheil ist das Thema, das er vertiefen möchte, die Bundesrepublik; die Grundlage, die diesem Gegebenen zugrunde liegt und die die bundesrepublikanische Gesellschaft der achtziger Jahre durchdrängt, ist das "postmoderne Paradigma"⁴, das auch in Bernhard Giesens Untersuchung zur historischen Entwicklung der deutschen Identität nach dem Zweiten Weltkrieg einen zentralen Bezugspunkt bildet.

In Bezug auf Literatur hat Ortheil selbst dieses Paradigma der Postmoderne als den "Stil unseres Zeitalters"⁵ bezeichnet, was bei ihm kein unfundiertes und leichtfertiges Urteil darstellt, sondern als das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Postmoderne anzusehen ist: Ortheil ist ein Kenner postmoderner Literatur. Kaum ein Autor der achtziger Jahre hat sich wie er mit postmoderner Literatur und postmodernen Theorien im Allgemeinen und mit der Bedeutung dieser Theorien für die bundesrepublikanische Literatur im Besonderen befasst. Schon in dem Band *Suchbewegungen* aus dem Jahre 1985 versucht er den neuen Entwicklungen auf literarischem Gebiet auf den Grund zu gehen und zu beschreiben. Zwei Jahre später fasst er seine Einsichten und Erfahrungen mit der mittlerweile geradezu berüchtigten Formel, die inzwischen bereits in aller Munde ist, zusammen. In der *Zeit* erscheint am 17. April 1987 der Artikel „Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!“,⁶ mit dem der Begriff der Postmoderne, so Uwe Wittstock in einem Sammelband theoretischer und literarischer Aufsätze zur Postmoderne in Deutschland, „schließlich hierzulande

³ Ortheil 1990a, S. 36.

⁴ Vgl. Huyssen 1997, S. 9.

⁵ Ortheil 1990a, S. 115.

⁶ Ortheil weist in seinem späteren Text „Postmoderne in der deutschen Literatur“ darauf hin, dass der Titel von der Redaktion verändert worden war. Der ursprüngliche Titel, „Was ist postmoderne Literatur?“, und der gesamte Text sind in Ortheils *Schauprozesse* (1990a) abgedruckt.

durchgesetzt“⁷ wurde. Und Hartmut Steinecke betont in einem Interview mit Ortheil im Dezember 1994, dass Ortheil seitdem als der „große Prophet des Postmodernismus“⁸ gelte.

Tatsächlich hat sich Ortheil darum bemüht, den Begriff der Postmoderne eindeutig zu umschreiben. Wichtig ist, dass er sie zudem als willkommene neue Strömung begrüßt und in seiner Beschreibung auf jeden Fall versucht hat, die gängigen Unklarheiten zu vermeiden. In seinem Artikel schreibt Ortheil:

Jetzt will ich es aber wissen, endgültig. Deshalb muß ich es schriftlich fixieren. Weil sich sonst doch wieder alles in Luft auflösen könnte. [...] ich will wissen, was die Postmoderne in der Literatur angerichtet hat, am besten bekomme ich sogar heraus, was sie der deutschen Literatur angetan hat. Oder umgekehrt. Ich muß es jetzt wissen.⁹

Ortheil hält sich an der Maxime, Klarheit zu schaffen und “Ernstzunehmendes”¹⁰ zu formulieren, indem er seinen Text anhand einiger deutlicher Definitionen in Bezug auf Postmoderne und postmoderne Literatur konstruiert:

Die postmoderne Literatur ist die Literatur des kybernetischen Zeitalters. Sie verabschiedet nicht die ästhetischen Projekte der Moderne, sondern verfügt über diese Modelle, die in Spiele höherer Ordnungen überführt werden. Dabei treten an die Stelle vom Autor oder Erzähler ausgewiesener Weltbilder Strukturen, die dem Leser die entscheidende Arbeit zumuten. Der Leser wird zum intellektuellen Komplizen des Autors, das zentrale Medium der Komplizenschaft ist der Roman, als Vergewisserung über die noch möglichen Spielarten, der Welt zu begegnen.¹¹

In Bezug auf den Leser postmoderner Literatur führt Ortheil noch aus, dass sie den “universellen Leser” voraussetze; “sie zieht ihn in die Intrigen einer totalen Zeichensprache, auf deren labyrinthische Zumutung er selbst die Antwort geben muß.”¹² Postmoderne Literatur spiele auf diese Weise mit dem Leser ein Spiel unter vielen möglichen, aber “auf höchstem Niveau”¹³ fügt Ortheil bezeichnenderweise hinzu. Für Ortheil ist dieses Niveau, sind diese Spielarten nur möglich im Roman: “Die möglichen Welten des postmodernen Romans sind jene Spielwelten, die [...] ‘Bedienungsanleitungen für das Raumschiff Erde’ sind”,¹⁴ so zitiert er R. Buckminster Fuller, der 1968 *Operating Manual for Spaceship Earth* veröffentlicht hatte.

⁷ Wittstock 1994, S. 117.

⁸ Steinecke 1995, S. 209.

⁹ Ortheil 1990a, S. 106.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda, S. 107.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda, S. 108.

¹⁴ Ebenda, S. 109.

Und er fährt mit Italo Calvino fort: "Der postmoderne Roman folgt [...] den *Regeln* des romanhaften *Spiels*, er ist 'künstlich' konstruiert wie im Labor."¹⁵ Was bedeutet dies aber für die deutsche Literatur? Ortheil nennt einige Werke Handkes, Hildesheimers, Hoffers und Späths, die er als postmodern erkennt, und schließt: "Mit erheblicher Verzögerung sind also postmoderne Spielarten auch in die deutschsprachige Literatur eingedrungen. Ihr Anteil wird – so kann man ohne Hemmungen sagen – immer größer werden."¹⁶

Auch der Roman *Schwerenöter* ist ein solcher Roman 'der Zukunft', wie Ortheil selber vermuten ließ, als er in einem seiner Essays über die deutsche Literatur der achtziger Jahre feststellte, dass diese Literatur „ohne die sie begleitenden, sich mit den Jahren immer mehr ausformenden Großerfahrungen von Posthistoire, Postmoderne und Poststrukturalismus nicht zu denken“ sei.¹⁷ In einem anderen Essay, der kurze Zeit später erschien, teilt er diese Literatur in einige Fraktionen auf und zählt den eigenen Roman *Schwerenöter* zu einer dieser Fraktionen: „Neben Nadolnys *Selim* zähle ich auch Romane wie Gerhard Roths *Landläufiger Tod* oder meinen eigenen *Schwerenöter* zur Literatur des Scheherezade-Effekts. Es ist eine Literatur der kreisenden Erzählbewegungen, ausschweifend, getrieben von der Lust, sich zu verlieren.“¹⁸

In dem Beitrag zu Hanns-Josef Ortheil im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* kommt Michael Töteberg zu dem Schluss, Ortheil habe in *Schwerenöter* versucht, ein postmodernes Feuerwerk zu entfachen, was ihm aber nicht sehr gut gelungen sei, ein Urteil, das unter anderem auf den eher negativen Einschätzungen des Romans in der literaturkritischen Rezeption der achtziger Jahre basiert. Den Kernpunkt der literarischen Kritiken jener Jahre fasst Martin Halter im Januar 1988 mit folgenden Sätzen zusammen:

Daß es mit dem 'Zeigrodeuro' – so Ortheils Formel für Marcel Reich-Ranickis Wunschkind –, mit dem 'zeitgenössischen großen deutschen Roman' also, wieder nichts geworden ist, haben die Kritiker von der 'NZZ' bis zur 'Frankfurter Rundschau' schon fast unisono bemerkt.¹⁹

Dieses Fazit hat unmittelbar mit dem als modern oder postmodern aufgefassten Gehalt des Romans zu tun. Die meisten Kritiker richteten sich hauptsächlich nach dem Klappentext der Erstausgabe, in dem den Lesern die Epopöe der

¹⁵ Ebenda, S. 110; Hervorhebungen im Original – RH.

¹⁶ Ebenda, S. 114f.

¹⁷ Ebenda, S. 204.

¹⁸ Ebenda, S. 212; Hervorhebungen im Original – RH.

¹⁹ Halter 1987.

Bundesrepublik versprochen wurde. Vorschnell zog man dabei den modernen Zeitroman (und andere herkömmliche Romanformen) als Vergleichsmuster heran, denen Ortheils Roman nicht gerecht wurde; dass dies auch gar nicht beabsichtigt war, wurde jedoch weitaus übersehen. So kommt etwa Jürgen Manthey zu dem Schluss:

Wenn das der Roman der Epoche in ihren Schlagworten sein soll, die Geschichte einer Kultur im Bild ihrer Klischees, dann ist – vorausgesetzt, daß so etwas als Roman sinnvoll oder überhaupt möglich ist –, die Absicht schon daran gescheitert, daß der Autor dafür die konventionellste Form eines realistischen Romans gewählt hat.²⁰

Ortheil habe diesen Roman geschrieben, "um, was ohnehin nie ein Geheimnis war, noch einmal auszulaudern."²¹

Tatsächlich: nach solchen Kriterien stellt der Roman mit dem darin ausgedrückten Zwang zur Vollständigkeit nichts weiter dar, so formuliert Halter, als ein "Readers Digest bundesrepublikanischer Nachkriegsgeschichte".²² In den Worten Eberhard Falckes: "Die Konstruktion ist eine Stoffverknüpfungsmaschine und nichts sonst. Da gibt es Passagen, die tendieren zum Essay, andere zum Theoriereferat, andere zur Zeitgeistchronik - und all das wird in das einfache Muster einer linearen Romanerzählung gepreßt."²³

Nur wenige Kritiker sahen aber ein, dass hier eher nicht konventionell-moderne Maßstäbe anzulegen sind, dass man Ortheils Auffassung über die Rolle des zeitgenössischen Romans durchaus ernst nehmen sollte, dass der Roman *Schwerenöter* vor eben diesem Hintergrund zu betrachten ist. Einer jener Kritiker ist Harry Nutt, der in seiner Rezension des Romans darauf hinweist, dass die ersten Kritiker zu der Einsicht kamen, "daß wieder einmal ein ambitioniertes Projekt nur zähen Erzählstoff bietet." Und er fügt hinzu, dass Ortheil tatsächlich ein großes erzählerisches Risiko eingegangen sei, "indem er aus der Überflugsperspektive eine Geschichte erzählt, die ja auch die des Lesers ist."²⁴ Ortheil erzählt sie chronologisch und möchte, so scheint es, kein einziges Detail auslassen, fügt allen Namen (ob bekannt oder nicht) der Vollständigkeit halber eine kürzere oder längere Erklärung hinzu. Man bekommt den Eindruck, es mit einem "'Deja vu-Roman' für Vierzigjährige"²⁵ zu tun zu haben, in dem man nur Bekanntes liest, und der die Leser

²⁰ Manthey 1987.

²¹ Ebenda.

²² Halter 1987.

²³ Falcke 1987.

²⁴ Nutt 1987.

²⁵ Ebenda.

gleichsam dazu auffordert, die Darstellung der geschichtlichen Entwicklungen, die Beschreibung der vielen Einzelheiten und die chronologischen Zusammenhänge auf ihre Wahrheit hin zu überprüfen. Gerade in diesem Punkt unterscheiden sich nach Nutts Meinung Autorintention und Leseerwartung. Denn, so schreibt er: "Es kann nicht die Absicht Ortheils gewesen sein, einen authentischen, ehrlichen Roman über die Geschichte der Republik zu schreiben, und so wäre der bloße Blick auf Wahrhaftigkeit verfehlte Müh."²⁶ Ortheil erzähle seine Geschichte nämlich nicht unschuldig, denn er vermische historische Details mit eigenen Erfahrungen, biete zudem eine "virtuos-spielerische Zitation der Literatur der Bundesrepublik" und eine "Revue, in der die Stars der Zeit von Sepp Herberger bis Rudi Dutschke die Bühne betreten."²⁷ Und man könnte zur Verdeutlichung noch hinzufügen, dass vor allem Ortheils Zitierfreudigkeit, seine Versteckspiele mit den literarischen Traditionen, denen sein Roman stark verpflichtet ist, kein unschuldiges Verfahren darstellt, denn Ortheil ist sich ständig dieser Traditionen bewusst und lässt sich auf ein parodistisches Spiel mit ihnen ein. Nutt fragt sich, Umberto Eco zitierend, wie man noch erzählen könne in einem 'Zeitalter verlorener Unschuld', und er glaubt in Ortheils Roman die Antwort gefunden zu haben; Ortheil hat in seiner Darstellung westdeutscher Nachkriegsgeschichte sowohl die kulturellen und literarischen Traditionen, wie auch ihre Bedeutung für das zeitgenössische Schaffen verarbeitet, und zwar so, wie er es selbst von der so genannten Literatur der Zukunft, das heißt, der Postmoderne gefordert hat. Genau auf diesen Zusammenhang weist auch Helmuth Kiesel hin, wenn er feststellt:

Für mich, der ich vier Jahre älter bin als der 1951 geborene Autor, ist dieser Roman unter allen, die ich kenne, derjenige, der am besten dem Anspruch gerecht wird, die politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung der Bundesrepublik in einer bündigen (und zugleich „genießbaren“) Form zu verdichten und zu reflektieren.²⁸

Versucht man nun dem postmodernen Gehalt von Ortheils Roman auf den Grund zu gehen, muss man zunächst allerdings feststellen, dass der Autor einige auf der Hand liegende postmoderne Mittel zur Brechung herkömmlicher Erzählelemente nicht einsetzt. Er greift etwa keineswegs in die Chronologie der Geschichte ein, er durchbricht die strenge Einteilung der Erzählung nicht, um auf ihre Struktur aufmerksam zu machen, vermischt Gattungen nicht und respektiert die Grenzen

²⁶ Ebenda.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Kiesel 1987.

zwischen den verschiedenen Erzählebenen; hier also kein Autor, der in die Geschichte einbricht, der Erzählinstanz das Wort nimmt, sich für eine Weile seinen Lesern direkt zuwendet und sie so aus der fiktiven Welt in die Realität überführt.

Andererseits sollte aber auch deutlich werden, dass es sich trotzdem keineswegs um einen realistischen Roman handelt, höchstens, wenn man so will, um einen realistisch anmutenden. Denn auf subtilere Weise als es etwa Chotjewitz oder Heißenbüttel versucht haben, bricht auch Ortheil in *Schwerenöter* mit den Traditionen herkömmlichen Erzählens und entwirft eine 'künstliche' Konstruktion, von der Italo Calvino in Bezug auf die neuen Tendenzen in der Literatur gesprochen hatte.²⁹ Elemente des Textes, die auf den postmodernen Einfluss hinweisen, unter dem dieser Text entstanden ist und auf die näher einzugehen ist, sind etwa das Spiel, das in der Gestaltung der Hauptfigur mit den Lesern gespielt wird, die Konfrontation mit einem Labyrinth möglicher Welten, der oft intertextuelle und parodierende, ironische Sprachgebrauch, richtige, falsche und versteckte Zitate, die Rolle des Lesers in der Geschichte und zum Schluss die lockere Ironie, die Hoffnung nicht ausschließt.

Zunächst einmal zu dem Spiel, das der Roman mit seinen Lesern spielt, und das darin besteht, dass auf den ersten Blick normale persönliche Entwicklungen und Fortschritte sich als Stillstand erweisen und die Grenzen zwischen der fiktiven Gestaltung und der Wirklichkeit sich allmählich verwischen, indem etwa der Bruder der Hauptfigur als Joschka Fischer in den Bundestag einzieht und der Onkel beider Brüder sich als der Künstler Joseph Beuys erweist. Personen aus der Wirklichkeit werden auf diese Weise zu zwielichtigen Figuren, die in der rein individuellen Nacherzählung deutscher Geschichte ein halb-fiktives Dasein fristen und die Leser vor die Frage stellen, auf welcher Ebene sich die Figuren bewegen.

Die Darstellung der Hauptfigur Johannes bricht ebenso mit den Gestaltungstechniken traditionellen Erzählens. Johannes' 'Bildungsweg' verläuft zeitlich in ganz unterschiedlichen Stationen und Episoden vor dem Hintergrund der Wirtschaftswunderjahre unter Adenauer, der turbulenten sechziger und der vom Terror überschatteten siebziger Jahre. Schlusspunkt bildet der Einzug der Grünen in den Bundestag in den achtziger Jahren, in denen Bürgerinitiativen und die Anti-Atomkraft-Bewegung von sich reden machten.³⁰ Auf diesem die westdeutsche

²⁹ Vgl. Ortheil 1990a, S. 110f.

³⁰ Johannes beschreibt allerdings, wie sein Bildungsweg bereits vor seiner Geburt angefangen hat („Adenauers Spätgeburt“; SN 7-26), als er sich, noch im Mutterleib, mit klassischer Philosophie, der Weltgeschichte und römischen Feldherrn auseinandersetzte, ohne dass dabei übrigens eine spezielle Vorliebe für eine typisch bundesdeutsche Perspektive zu erkennen gewesen wäre; diese tritt erst mit seiner Geburt ein.

Nachkriegsgeschichte konsequent nachzeichnenden Weg lernt Johannes sehr verschiedene Welten und Lehren kennen, die er verarbeitet, wieder zurücklässt und am Ende dem deutschen Lesepublikum im Roman vorführt; dem Leser wird auf diese Weise nicht der Eindruck einer steten Entwicklung der Hauptfigur übermittelt. Vielmehr geht es um jene Kreisbewegungen des Erzählens, die unter dem Strich eher Stillstand bedeuten. Die Stationen, durch die der Erzähler hindurchgeht und über die er in seinem Roman berichtet, sind etwa die Aktionskunst und Plastiken seines Onkels (alias Beuys), die „schöne Geselligkeit“ Adornos, das ‘Prinzip Hoffnung’ Blochs und die Lehren des Anwalts Cesare Caterino in Italien, der ihn auf drei mögliche Menschentypen aufmerksam macht; im ästhetisch-erotischen Typus glaubt Johannes eine Daseinsform gefunden zu haben, die es ihm ermöglicht, in diesem Land der deutschen Barbaren auszuharren (SN 32, 391), und er verbindet mit seiner Vorstellung des ästhetisch-erotischen Menschen die eigenen Interpretationen der Lehren, die ihm erteilt werden. Und dies ist ein wichtiger Punkt, auf den auch Ortheil selbst hingewiesen hat: die ganze Geschichte, also auch die verschiedenen Lehrmomente, werden nur an einem Ort miteinander verbunden, nämlich dem „Kopf des Erzählers. Die einzelnen Kapitel des Romans sind Gehirnstationen, und der ganze Ablauf eine Wanderung durch diesen großen Schädel [...]. Alles muß durch diesen Kopf hindurch, und in ihm tobt dieses Abenteuer von Schilderung und Deutung.“³¹ Nicht verwunderlich also, dass von Träumen und Traumarbeiten, die die Taten beflügeln können (SN 642), im Roman oft die Rede ist.

In jeder Hinsicht ist *Schwerenöter* also die Kopfgeburt des Erzählers; die im Roman erzählte Zeitgeschichte ist fest mit diesem einen Kopf verbunden, was sie sofort als „Variable (die auch anders hätte ausfallen können)“³² erkennbar macht. Hätte etwa Josef die Geschichte erzählt, wäre sie vor dem Hintergrund derselben Eckdaten deutscher Nachkriegsgeschichte unweigerlich eine andere gewesen. Aber: nicht Josef erzählt, sondern eben Johannes. Hinzu kommt, dass auch die ‘Ich-Figur’ keine so schön abgegrenzte Einheit bildet, wie man sie von einem ‘Ich’ wohl erwarten würde. Johannes lebt in ganz verschiedenen Welten und Zeiten, (SN 15)³³ er ist kein fester Pol und bildet einen Reigen der Verwandlungen,³⁴ der ihm die Gesellschaft, in der er sich verwandelt, nicht näher bringt. Aus dem Grund ist der Roman auch als eine „Travestie auf den traditionellen Bildungsroman“ zu

³¹ Ortheil 1990a, S. 41.

³² Ebenda, S. 110.

³³ Vgl. ebenda., S. 41.

³⁴ Vgl. ebenda, S. 43.

betrachten,³⁵ denn es gibt zwar Wandel, aber keine Entwicklung und ebenso wenig Aussicht auf gesellschaftliche Integration.³⁶

Der Roman ist des Weiteren mit versteckten und offenen Zitaten durchsetzt. Es geht dabei um buchstäbliche, manchmal auch falsche Zitate etwa aus den Bereichen der Literatur, der Philosophie oder der Soziologie, aber auch um eine umfassende Zitation der politischen Situation, der Kultur und des Zusammenlebens der Bundesrepublik. Ortheil scheint seinem Publikum dabei das Lesen erleichtern zu wollen, indem er die verschiedenen Elemente, die er zitiert, auch kursiviert. Bei näherem Betrachten entsteht dabei aber ein Versteck- und Verwirrspiel echten und unechten Zitierens, denn Ortheil kursiviert nicht konsequent alle Verweise auf die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft, verwendet manchmal auch Kursivierungen für beliebige Wörter und Sätze, zur indirekten Wiedergabe von Aussagen der Romanfiguren oder als Verweis auf ein zentrales Element der Geschichte, das im Laufe des Romans wieder aufgegriffen wird. Auf diese Weise unterminiert er den mimetischen Gestus des Erzählflusses.

Zur Einschätzung der Bedeutung und des Stellenwertes der Zitate innerhalb der Geschichte ist Johannes' Umgang mit Adornos Schriften aufschlussreich. In Italien berichtet ihm sein Bruder, der noch in Deutschland ist, über den „neuen Philosophen unseres Landes“ (SN 376). Johannes kauft Adornos gerade veröffentlichte *Negative Dialektik* und liest den ersten Satz: „*Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.*“ (SN 376)³⁷ Später wird dieser Satz von Johannes noch einige Male zitiert, allerdings nie mehr richtig. Erst allmählich beginnt Johannes an seinen Adorno-Kenntnissen zu zweifeln; anfangs jedoch gar nicht. So fragt er sich etwa: „Wie hatte Adorno geschrieben? Richtig; *Philosophie, die sich einmal am Leben erhielt, ist überholt, weil die Verwirklichung des Augenblicks versäumt ward.* Genau! Exakt! So hieß es. ..“ (SN 379)³⁸ Und später interpretierend formulierend: „Man muß das Versäumte am Leben erhalten, bevor es überholt wirkt.“ (SN 383) Zurück in Deutschland berichtet er bereits etwas distanzierter über die Philosophie, mit der er sich in Italien beschäftigt habe:

Schließlich blieb auch Zeit genug für die Philosophie, obwohl ich ihre neuere Richtung, jene, die von Adorno ausgeht, vielleicht noch nicht gründlich genug

³⁵ Ebenda, S. 42.

³⁶ Vgl. auch Egyptien 1995, S. 98.

³⁷ Hervorhebungen im Original. Vgl. auch Adorno 1996, S. 15. Das erste Mal, dass Johannes Adorno zitiert, stimmen Original und Zitat noch überein.

³⁸ Hervorhebungen im Original – RH.

verstehe. Schließlich ist ihr Diktum, das Versäumte müsse überholt werden, damit sich endlich der Augenblick verwirkliche, ein sehr anfechtbarer Satz (SN 387).

In einem Gespräch, das er im Traum mit Cesare Caterino führt, deutet Johannes schließlich noch ein Mal auf die *Negative Dialektik* hin: „Sie wissen doch ... Adorno ... das Überholte hält sich am Leben, weil die Verwirklichung des Augenblicks versäumt ward“ (SN 396), und später stellt er selbst, leicht verzweifelnd, fest: Rigoros habe Adorno alle Fundamente erschüttert, jede Sicherheit sei ins Wanken geraten, „das Überholte war entthront, ohne daß ich freilich gewußt hätte, wo das Versäumte so schnell hergekommen war.“ (SN 421)

Johannes' Umgang mit diesem einen Satz zeigt, dass auch ein solches Element realer Wirklichkeit zuerst durch den Kopf des Erzählers hindurchgeht und auf diesem Wege womöglich vom Original abzuweichen beginnt, bevor es in die erzählte Geschichte Eingang findet. Zitiert wird den gegebenen Umständen entsprechend, dazu werden Zitate vom Erzähler nach Belieben umgewandelt. Dass dieser Umgang mit Zitaten in der Geschichte Methode hat, zeigt folgendes Beispiel: Johannes kauft noch weitere Werke Adornos, die *Minima moralia* und die *Dialektik der Aufklärung* (SN 401). Er ist begeistert, er will lesen „wie noch nie“ (SN 401), geht aber auf altbekannte Weise vor: „Ich folgte meiner bewährten Methode und las in großer Erwartung den ersten Satz [...]“ (SN 401), der jetzt, soviel ist sicher, zerstückelt und in immer neuen Zusammensetzungen zitiert werden wird.

Dafür, dass Elemente der deutschen Nachkriegsgeschichte nur als Kopfgeburten des Erzählers, als Deutungen eines Einzelnen aus der Erinnerung heraus, als variable Bausteine der Wirklichkeitsgestaltung in der Geschichte auftauchen, findet der Erzähler selbst im Roman folgende Bezeichnung: es geht um die Methode eines 'phantastischen Realismus' (SN 638), die den Leser dazu auffordert, zum „Spiegelbild des Erzählers“ zu werden, sich „entlang des Fadens, den der Erzähler ausgesponnen hat“,³⁹ in immer neue, wiederum variable Erzählstränge und Assoziationen zu verlieren.⁴⁰

Diesen Faden spinnt der Erzähler durchweg auf heitere Weise – trotz der öfters dramatischen Erfahrungen, die in *Schwerenöter* beschrieben werden. Zu tun hat dies mit dem Spielcharakter möglicher Weltentwürfe, die vom Erzähler durchprobiert, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und bis zum

³⁹ Ortheil 1990a, S. 40.

⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 40f.

Äußersten und – durchaus parodistisch – darüber hinaus geführt werden, bevor er sie wieder fallen lässt:

[...] er taucht tief in sie ein, jede will er ganz ausleben und ihre Stoffe in sich einsaugen, solange, bis sie sich in seiner Existenz verbraucht haben; dann streift er ihre Hüllen ab, er häutet sich, zieht die früher vertrauten Materialien ins Ironische oder Befremdende – und wendet sich einer neuen Welterfahrung zu.⁴¹

Heiter-ironisch wird also kein Bildungsweg vor dem Hintergrund einer längst bekannten Periode deutscher Geschichte präsentiert, sondern der Ich-Erzähler formuliert eine von vielen Möglichkeiten, sich mit dieser Periode auseinanderzusetzen, ohne an ihr zu Grunde zu gehen. Dazu setzt Ortheil in *Schwerenöter* bewusst postmoderne Strategien ein, die den Roman aus dem Bereich traditionell-modernen Erzählens herausheben. Der Leser wird dazu aufgefordert nicht nur zu konsumieren, sondern sich aktiv zu beteiligen und zu reagieren, eigene Erfahrungen einzubringen. Er ist der intellektuelle Komplize des Autors, in dem dieser sich spiegelt.

Nachkriegsdeutschland: das Leben zweier Brüder

“Adenauer erwartete mich.” (SN 7, 643) So lautet der erste Satz des ersten Kapitels “Adenauers Spätgeburt”, der zugleich auch der letzte Satz des letzten Kapitels ist, das den Titel “Wiedergeburt” trägt. Damit hat Ortheil mit ganz wenigen Mitteln und Wörtern einen typisch westdeutschen Kontext konstruiert, in dessen Mittelpunkt, so lässt sich zumindest erwarten, der bundesrepublikanische Kanzler und die Ich-Figur gerückt werden. Zudem erscheint die Konstruktion des Romans als eine in sich zurückkehrende Geschichte, die an Grass' Blechtrommel erinnert,⁴² braucht der in eine Anstalt eingelieferte Protagonist am Ende der von ihm aufgeschriebenen Geschichte doch auch “viel Papier”, “Hunderte von Seiten” (SN 642), um die Geschichte zu Papier bringen zu können; die Geschichte macht eine Kreisbewegung, das Ende ist der Anfang, und die “Wiedergeburt” des *Schwerenöter*-Erzählers bedeutet erneut die “Spätgeburt Adenauers”.

⁴¹ Ebenda, S. 42.

⁴² Manfred Jurgensen spricht sogar von einer “Blechtrommel der achtziger Jahre”. Jurgensen 1995, S. 39. Vgl. auch Nutt 1987, Kiesel 1987.

Im Laufe des Romans werden die am Anfang geweckten Erwartungen des Lesers nicht enttäuscht. Ortheil beschreibt das Leben der feindlichen Zwillingbrüder Johannes und Josef – Namen übrigens, die natürlich auf den Vornamen des Autors verweisen – vor dem Hintergrund bundesrepublikanischer Geschichte. Zwar gibt es ein paar zeitliche und geographische Abstecher, aber diese werden auch dazu eingesetzt, das Selbstbildnis der Nachkriegsdeutschen tiefer zu ergründen. Leitfadendessen ist das deutsche Schwerenöttertum, das aus den Gegensätzen „Ekstase und Melancholie, Größenwahn und Schwerfälligkeit“ besteht, wie einführend zu *Schwerenöter* zu lesen ist.⁴³ Der Ich-Erzähler möchte diese Gegensätzlichkeiten im Roman ausgleichen, indem er, so hofft er, durch sein Schreiben dafür sorgen kann, „daß diese beiden Seiten, das Schwere und das Leichte, die Melancholie (der Wahn) und die Ironie (das Spiel) zueinander finden.“⁴⁴

Erzählt wird die Geschichte des künstlerisch veranlagten, grübelnden, vermeintlich autistischen Intellektuellen gegenüber dem schon bei der Geburt schnelleren, kräftigeren Tatmenschen. Johannes, der Geistesmensch, ist die Erzählinstanz der Geschichte, die öfters die Position eines allwissenden Erzählers einnimmt.⁴⁵ Er erzählt die eigene Lebensgeschichte, die zugleich die des Bruders ist, denn die beiden führen ihr Leben in ständiger Konfrontation mit dem anderen.

Dies fängt schon vor der Geburt an: während die Ich-Figur sich mit dem Feldherrn Marcus Agrippa über „Germanien“ und mehr noch „Colonia“ unterhält und von ihm tief beeindruckt ist (SN 11f.), sich zudem noch im Mutterleib den Lehren und Auseinandersetzungen der Orphiker hingibt (SN 14) und auf diese Weise „in mehreren Welten“ zugleich lebt (SN 15), scheint der Bruder, dessen „Gedanken und Empfindungen“ nicht von „solcher Feinheit“ (SN 19) seien, nur darauf aus zu sein, wenige Minuten der Unachtsamkeit des Erzählers zu nutzen, um als erster geboren zu werden. Während der Bruder nach der Geburt die ganze Aufmerksamkeit der Erwachsenen auf sich lenkt, zieht sich Johannes in seine römische und orphische Traumwelt zurück und reduziert die Kommunikation mit der Außenwelt aufs Nötigste. Nach einiger Zeit führt dies zu der ärztlichen Diagnose: früher Autismus (SN 45), was eines der vielen autobiographischen Elemente der Geschichte darstellt.⁴⁶ Die Mutter bekommt den Rat, mit beiden

⁴³ „Zu diesem Buch“ (SN 2); vergleiche auch SN 340.

⁴⁴ Ortheil 1990a, S. 40.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 45.

⁴⁶ Vgl. Preußner 2000, S. 149ff. Auch Ortheil selbst hat auf die autobiographischen Bezüge hingewiesen. Vgl. dazu *Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann* aus dem Jahre 1994, in dem Ortheil seine ersten fünf Romane, die zwischen 1979 und 1992 veröffentlicht wurden, auch als Verarbeitung seiner persönlichen, durchaus traumatischen Kindheitserfahrungen in der Nachkriegszeit begreift.

Söhnchen aufs Land zu ziehen, zu ihren Eltern, und hier erst bekommt Johannes sich und sein Leben in den Griff, „als ereigne sich hier meine zweite Geburt...“, was nicht zuletzt dadurch zu begründen ist, dass durch das Violinspiel des Großvaters, das den Erzähler an die Orphiker erinnert, Traumwelt (Himmel) und Lebenswelt (Erde) letztendlich doch miteinander verbunden werden (SN 49). Er hatte die Hoffnung darauf schon aufgegeben, aber die Musik eröffnet ihm also doch noch eine ihm mögliche Daseinsform in dieser Welt der „Barbaren“ (SN 32).

Nach der Taufe kehrt die Familie wieder nach Köln zurück; da ist es gerade die Musik, die dem Ich-Erzähler fehlt. Es ist der Abend des Endspiels der Fußballweltmeisterschaft in der Schweiz 1954. Deutschland spielt gegen Ungarn und gewinnt 3-2. Während dieser Sieg mit lauter Jazz-Musik gefeiert wird, schwört der mit einer Alkoholvergiftung zu Bett liegende Ich-Erzähler feierlich, in seinem weiteren Leben „die wahre Musik nie zu verraten.“ (SM 95) Darauf bekommt er eine kleine Mundharmonika geschenkt, übt damit *Die kleine Nachtmusik* ein und zeigt seine musikalischen Begabungen, die den Großvater dazu veranlassen, ihn einer Freundin vorzustellen, die der Großvater wegen ihrer musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen sehr hoch schätzt. Johannes' Vorführung scheint ihr aber gar nicht zu gefallen, sein Talent ist dennoch nicht zu leugnen, und sie lädt ihn ein, zu ihr nach Wuppertal überzusiedeln und ihr Schüler zu werden.

Von ihr, einer Russin namens Augusta, lernt Johannes nicht nur das Klavier, russische Komponisten und die Oper kennen, sondern sie führt ihn auch in die russische Lebensart, russische Politik und die deutsch-russischen Verhältnisse ein. Währenddessen geht er in die Schule und ist, getrennt von seinem Bruder, schon bald ein Einzelgänger in seiner Klasse. Mit beiden Händen nimmt er denn auch das Angebot seines Onkels Joseph an, die Ferien bei ihm zu verbringen (SN 128). Dieser Joseph (Beuys) erweist sich in der Geschichte als beständiger Begleiter und intellektueller Gesprächspartner der Ich-Figur, was übrigens bereits einen Bruch mit der Realität bedeutet.

Das Erlebnis freier Kunstgestaltung, die Idee der Plastik, die er bei seinem Onkel erfährt, zusammen mit der Konfrontation mit dem Genie Beethovens und den Abenteuern der großen Entdecker, die er alle als „Plastik“ bezeichnet (SN 139), bringt den Erzähler dazu, sich nicht länger der Verhöhnung seiner Mitschüler aussetzen zu wollen, sondern sie zu seinen Jüngern zu machen, die sich zusammen

Bezeichnenderweise nannte er den letzten dieser Romane *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992). Neben *Schwerenöter* gehören zu ihnen Ortheils Debüt *Fermer* (1979), die längere, später als Roman bezeichnete Erzählung *Hecke* (1983) und *Agenten* (1989). Vgl. auch den Text „Weiterschreiben“ in Ortheil 1990a, S. 89-103, und Steinecke 1995.

mit ihm zu seinen Lehrmeistern auf den Weg machen, und zwar "die Wupper entlang" und "am Rhein entlang" nach Bonn, dem Geburtsort Beethovens (SN 138f.). Johannes kann seine Mitschüler tatsächlich überzeugen, sie folgen ihm sogar in das schmutzige, kalte Wasser hinein. Der "Versuch, die Zauberwelten Beethovens mit denen der Entdecker zu verbinden" (SN 143) scheitert schließlich an der fehlenden Durchsetzungskraft der Folgeschar und einer allgemeinen Erschöpfung, der auch Johannes nicht entkommen kann. Nur sein Onkel weiß die "Expedition" (SN 143) später zu schätzen; er hält sie für den "ersten Versuch einer neuen *Aktions-Kunst*" (SN 144).⁴⁷

Zu weiteren plastischen oder künstlerischen Aktions-Leistungen kommt es während der Volksschulzeit des Ich-Erzählers nicht; statt dessen bekommt er seine erste Klavierausbildung und wird von Augusta in den Kommunismus Friedrich Engels' sowie das Werk weiterer russischer Komponisten, die sie als "Andersgläubige" (SN 165) bezeichnet, eingeführt. Durch den Umgang mit Ulrich, einem Mitschüler, bekommt Johannes Einblick in das Religiöse.

Mit dem nahen Ende dieser Volksschulzeit steht die weitere Ausbildung der Brüder zur Diskussion. Sie schließen in einem seltenen Moment der Verbundenheit einen Zukunftspakt: sie wollen als sich ergänzende Teile eines Ganzen zusammenbleiben, das heißt auch, in dieselbe Schule gehen. Da nun Johannes den Abt, einen Freund des Großvaters, mit seinem Klavierspiel sofort überzeugt hat, wird nicht nur Johannes, sondern zugleich auch Josef als Schüler in die Klosterschule aufgenommen. Hier vertieft Johannes sich in das Klavierspiel, das Klosterleben und die Lektüre religiöser Texte, deren Auslegung zu mehreren Auseinandersetzungen mit dem Abt des Klosters führt; Josef richtet sich eher auf das Weltliche, Aktivistische, Politische als Kompensation für die Klosterexistenz, die ihm schlecht gefällt. Während dieser Zeit entdecken beide Brüder ihre eigene Sexualität, die Josef als Bereicherung seines Lebens erfährt, denn die vielen Liebschaften, die er seitdem hat, lassen ihn zum Führer einer Jugendgruppe aufsteigen. Johannes ist eher argwöhnisch, sogar neidisch, und zwischen den Brüdern wächst wiederum eine tiefe Kluft. Wenn Josef einen Aufsatzwettbewerb zum Besuch Kennedys in Deutschland gewinnt, an dem auch Johannes, der in dem Namensgenossen Kennedy nach Adenauer eine neue Vaterfigur erblickt, teilgenommen hat, handelt Johannes es so aus, dass beide Brüder gemeinsam nach Amerika fahren dürfen, indem sie in einem von Johannes seinem Bruder diktierten Brief ihren Onkel Joseph um Hilfe bitten;

⁴⁷ Hervorhebung im Original – RH.

Josef fährt als der glückliche Gewinner des Wettbewerbs, und Johannes soll zu einem "Fluxuspunkt werden, drüben in den Staaten" (SN 275).⁴⁸

Dieser Aufgabe widmet er sich voller Hingabe, fügt aber seine amerikanischen, seine New Yorker Erfahrungen in einen eindeutig deutschen Bedeutungszusammenhang ein, dessen Höhepunkt Johannes' nächtliche Flucht in die Stadt darstellt, während der er im Central Park Schuberts *Schöne Müllerin* zu singen beginnt. Und überhaupt gestaltet sich der Aufenthalt bei der deutschen Gastfamilie in New York als andauernde Auseinandersetzung mit typisch deutschen Themen, vor allem aber mit der jüngsten Vergangenheit des deutschen Staates. Der Großvater der Familie habe Deutschland 1938 verlassen müssen, so erklärt Johannes ihr Gastgeber:

Er haßt es, und er haßt seine Menschen. Er hält sie für Faschisten und Mörder, die sich eine neue Tarnung zugelegt haben. [...] Er traut ihnen alles zu, sie haben seine Eltern und meine Mutter ermordet, für ihn sind es die Teufel der Geschichte, die alles Böse in sich vereinen. Sie haben den Krieg begonnen, sie haben Millionen von Menschen getötet, sie haben Konzentrationslager gebaut, wie sie es in der Geschichte noch nie gegeben hat (SN 306).

Es ist diese Haltung den Deutschen gegenüber, in die sich Josef nach der Rückkehr in die Klosterschule vertieft. Die Konfrontation mit der Gastfamilie und dem Großvater hat ihn zu einem Skeptiker gemacht (SN 314), der auch überzeugt ist, dass das Dritte Reich in der Bundesrepublik weiter existiere, wofür er ständig neue Beispiele zu finden versuche (SN 314). Nicht zuletzt glaubt Josef diese in der Schule unter den Lehrern finden zu können, für die er demnach allen Respekt verliert. Der zurückgezogene, sich in seinen philosophischen Texten und Geschichtsbüchern vergrabende Skeptiker wartet auf eine Chance, dieses ihm nun verhasste Klosterleben endlich verlassen zu können, in dem für eine Diskussion über den zu dem Zeitpunkt aktuellen Auschwitz-Prozess nicht mal Zeit ist.

Johannes, der durch die Amerikareise in 'Fluxus' geraten ist, sich also auch verändert hat, bekommt mehr und mehr freundschaftliche Kontakte, nicht zuletzt auch zu Nicky, einem Mädchen, das täglich die beim Bäcker bestellten Brötchen beim Kloster abliefern. Mit ihr macht Johannes erste sexuelle Erfahrungen, denen die beiden sich immer unvorsichtiger und offener hingeben. Bei der letzten ihrer lustvollen Szenen innerhalb der Klostermauern werden sie erwischt, was schließlich dazu führt, dass nicht Johannes, sondern Josef von der Schule verwiesen wird, denn

⁴⁸ Fluxus war eine protopostmoderne Bewegung in den sechziger Jahren, die den traditionellen Kulturbetrieb aufzusprengen versuchte mittels einer Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Gesellschaft. Protagonist dieser Bewegung war in Deutschland Joseph Beuys.

auf Grund eines Missverständnisses, das Johannes nicht berichtigt, glaubt Nicky, Johannes' Name sei Josef. Und Josef trägt freiwillig die Schuld und verlässt die ihm so verhasste Schule.

Johannes bleibt und macht sein Abitur. Josef hat inzwischen eine Fotografenlehre angefangen; ihm geht es viel besser und er möchte mit seinem Bruder nach Bonn reisen, wo Johannes eine Prüfung abzulegen hat, die zu der Bewerbung um ein Stipendium gehört, mit dem Johannes seine weiteren Studien zu finanzieren hofft. Johannes schneidet sich aber während der „*Disputation*“ (SN 332)⁴⁹ ins eigene Fleisch, indem er seinem Gesprächspartner Beziehungen zwischen dem deutschen Staat und dem Schwerenötertum zu verdeutlichen versucht: „[...] Das Schwerenötertum erklärt mir die deutsche Geschichte, den deutschen Geist, ja selbst noch die Gegenwart.“ Sein Gegenüber, ein Tatsachenmensch, ist keineswegs geneigt, Johannes' Verknüpfungen zwischen Deutschland und dem Schwerenötertum – Fallsucht, Melancholie, Trübsinn einerseits und Leichtfertigkeit und Leichtsinn andererseits –, gelten zu lassen. Johannes besteht die Prüfung nicht, muss also seine Studienpläne aufgeben und teilt seinem Bruder mit: “Ich bin an einen beamteten Kleingeist geraten. Es war furchtbar. Er hat kein Wort verstanden! [...] Ich emigriere! [...] So bald es geht! In diesem Land lebe ich vorerst nicht länger.” Wenn Josef fragt wohin, sagt Johannes ohne Nachdenken: “In den Zaubergarten. Ich emigriere nach Rom.” (SN 344) Und wie damals Goethe, dessen Aufzeichnungen Johannes liest und zu dem er eine gewisse Nähe verspürt (SN 348), nistet er sich im römischen Leben ein, im Zaubergarten augenscheinlich weit weg vom deutschen Schwerenötertum; er lebt wieder auf, und spricht sogar mit Goethe von einer “Wiedergeburt” (SN 348). Er lernt die kleinsten Feinheiten klassischer Kunst kennen, verbessert sein Klavierspiel und kommt mit Jugendlichen in Kontakt, die von Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Frank Zappa und Bob Dylan schwärmen, sich gegenüber den “plastic people” für die 'neuen Menschen' halten (SN 367) und auf der Suche sind nach dem verklärenden Mysterium, dem absoluten Glück, dem neuen Leben; wichtiges Hilfsmittel ist ihnen dabei der Drogenkonsum.

Johannes erlebt aber nur scheinbar eine bequeme und glückliche Existenz außerhalb des Einflussbereichs deutscher Grübeleien und Melancholie, denn bewusst wird der Italienaufenthalt als Kontrastfolie deutschen Schwerenötertums gestaltet, über das Johannes' Bruder ihm weiterhin ausführlich berichtet. Josef erzählt ihm unter anderem über Adorno, dessen Seminaren er zurzeit in Frankfurt beiwohne. Wenn auch Johannes behauptet, es gehe ihn alles nicht an, findet er am

⁴⁹ Hervorhebung im Original – RH.

Ende seiner Italienreise und nach der Enttäuschung über das neue Leben doch den Weg zu Adorno und dessen Philosophie, der, so zeigt sich wenig später, schon seit den ersten Tagen in Italien vorgezeichnet war. Denn Johannes' wichtigster Gesprächspartner und geistiger Begleiter in Rom, der Anwalt Cesare Caterino, erweist sich als das Ebenbild Adornos, den Johannes zurück in Deutschland voller Überraschung als seinen alten Freund begrüßt (SN 398f.).

Bevor es jedoch zu diesem Missverständnis kommen kann, wird Johannes von seinem Bruder und dessen Kommilitonen in ihren oppositionellen deutschen Alltag eingeführt: er macht bei einer Demonstration mit, einem "sit-in", der vor dem amerikanischen Generalkonsulat geplant ist, und zwar als Protest gegen die Anwesenheit der Amerikaner in Vietnam (SN 388). Nach der harten und chaotischen Konfrontation mit der Polizei kritisiert Johannes seinen Bruder und die anderen linken Studenten: "Ich bleibe keinen Tag länger hier, [...] morgen reise ich wieder ab. Hier kann man nicht leben, hier geht es ja barbarisch zu. Und Ihr habt Euch auch dumm genug angestellt." (SN 391) Es ist aber nur kurze Zeit später das Seminar Adornos, an dem er teilnimmt, das ihn den festen Entschluss fassen lässt, in Frankfurt zu bleiben (SN 405) denn in der Philosophie Adornos glaubt er feststellen zu können, wie das alte und das neue Leben, Moderne und Klassik, Musik und Philosophie eine Verbindung eingehen würden, von der er schon in Italien geträumt hat und die ihn davon überzeugt hat, dass ihn die deutsche Politik erwarte (SN 383).

Den Weg zu ihr geht er allerdings zunächst aus den Reihen der "Subversiven Aktion" (SN 414) heraus, von der ihm Henri, einem der Studenten, erzählt und die ihn immer mehr interessiert, erinnern ihn doch solche Aktionen an die Kunst seines Onkels Joseph. Henri möchte aber Johannes' genauen Standpunkt erfahren und zwingt ihn zu einem Selbstbekenntnis: „Ich bin Aktionist [...] ich bin es seit langem, soviel ist mir jetzt klar.“ (SN 418f) Aber dieses deutliche Selbstbekenntnis lässt ihn auch einsehen, dass sich seine Art der Aktion, dass sich sein Entwicklungsweg von den Aktionen und Orientierungen der anderen in der Gruppe unterscheidet (SN 419).

Den auf diese Weise zwischen die Fronten geratenen, suchenden Johannes zwingt daraufhin die Geschichte zu einer raschen Standortbestimmung und einer großen Entscheidung. Er muss nicht lange überlegen, was zu tun sei, wenn ihn die Nachricht vom Tode Benno Ohnesorgs erreicht: "Die Zeit der Beratungen war vorbei..., Bewegung, Aktion!, der Schlagabtausch hatte begonnen, und ich hatte nicht vor, ihn nur aus der Ferne zu verfolgen." (SN 429) Zusammen mit Henri fährt er nach Berlin. Unterwegs halten sie kurz in Göttingen, wo Johannes in Aktion tritt: er

redet Menschen auf der Straße an und versucht sie zu provozieren, indem er sie mit den, so könnte man zusammenfassen, Untaten der Deutschen der letzten Jahrzehnte konfrontiert. "Vorán! Was hatte ich getan? Aktion, Fluxus, Provokation! Die Welt hatte sich verändert, und ich war ein Teil der Veränderung..." (SN 434)

In Berlin beteiligen Henri und er sich aktiv an den außerparlamentarischen Protestformen, die man ständig weiterzuentwickeln versucht. Schon bald aber scheinen diese subversiven Aktionen Johannes' erschöpft und gesättigt zu sein (SN 437). Und er distanziert sich sogar von ihnen, wenn Adorno, der über die Zukunft der Gesellschaft in einem Text über Goethes *Iphigenie* eher verschlüsselt spricht, verhöhnt und respektlos behandelt wird, während man andererseits dem Philosophen Marcuse allen Lob zollt, "erwartete man doch von ihm konkretere Aussagen über die möglichen zukünftigen Schritte als jene Andeutungen, die Adorno durch seine diskreten Hinweise auf Goethes *Iphigenie* gemacht hatte." (SN 443)

Während der Ich-Erzähler sich weiter von der Art des Studentenprotestes distanziert, wählt auch sein Bruder - als Reaktion auf die Ereignisse der vergangenen Wochen - einen anderen Weg, in seinem Fall einen radikaleren, und er nennt sich einen Linksradiكالen oder Anarchisten, der sich nicht länger von Marx, sondern von Proudhon, Bakunin und Kropotkin leiten lassen wolle (SN 446). Johannes weiß aber richtig einzuschätzen, dass diese Faszination des Bruders für den radikalen Protest nicht allzu lange dauern wird, denn schon bald bringt ihn die Liebe für eine hinreißende Freundin Johannes', die übrigens auch die angespannte Atmosphäre in der lokalen Protestgruppe auflockert, von dem Anarchismus ab. Johannes interpretiert ihr Erscheinen als Beweis für Adornos "schöne Geselligkeit" (SN 458f.) und für die Kraft der "ästhetisch-erotischen" Seite des Protestes, die er in Italien schon erfahren hat, und die jetzt in der Form von Onkel Josephs Aktionen immer mehr Verbreitung findet (SN 447).

Der Onkel konzentriert sich nun auf die "soziale Plastik", die Kunst und Politik vereinen sollte.⁵⁰ Er redet auf Johannes ein, das Klavierstudium wieder aufzunehmen, sich immatrikulieren zu lassen, damit auch er sich für die sozialplastische Arbeit der von Onkel Joseph gegründeten Deutschen Studentenpartei werde einsetzen können. Johannes befolgt diesen Rat, besteht die Aufnahmeprüfung der Musikhochschule, wird Mitglied in der Studentenpartei und erforscht die ästhetisch-erotische Seite der sozialen Plastik mit Josefs ehemaliger Freundin Hanna. Auch dies währt aber nicht lange: Johannes verliert Hanna, die durch ihre

⁵⁰ Für Linda Hutcheon etwa ist dieser doppelte Bezug ein typisches Kennzeichen postmoderner Kunst.

Faszination für die Thesen des Sexologen Wilhelm Reich, Diskussionsabende und ihre Hinwendung zum Feminismus die schöne Geselligkeit mit ihm durchbricht. Und auch Josef wird in der Liebe enttäuscht, denn seine Freundin erweist sich als eine verheiratete Frau, die sich nur einen Seitensprung erlaubt hat. Während Josef sich nun wieder mehr auf gesellschaftliche Veränderung, das heißt auf möglichst große Wirkung innerhalb der Arbeitergruppen in Fabriken, stürzt, lernt Johannes Blochs Prinzip Hoffnung kennen, das er für das fehlende Bindeglied zwischen seiner eigenen Geschichte und der Zukunft Deutschlands hält (SN 494f., 502). Die Konsequenz, mit der er dieses Prinzip seitdem aber verfolgt, lässt sich schwer mit den Diskussionsabenden und der Orientierung Hannas oder auch seines Bruders vereinen, der ebenfalls den Theorien Reichs zu verfallen scheint, und es kommt zu einigen heftigen Auseinandersetzungen, deren letzte Johannes erschöpft zusammensinken lässt (SN 521).

Zur Erholung macht Johannes eine Reise nach Paris, und später folgt er sogar einer großen Liebe nach Lissabon. Wiederum bekommt man fälschlicherweise den Eindruck, dass Johannes im Ausland dem deutschen Schwesternötertum entkommen könnte. Als Deutschland die Ölkrise erlebt, für die Brandt keine Rezepte mehr anbieten könne, so schreibt Josef seinem Bruder, erlebt Johannes jedoch das Schicksal seines Vaterlandes auch in diesem Falle in der Form einer persönlichen Krise (SN 552f.), die ihm aber die portugiesische 'Saudade', die Melancholie ohne Druck der 'schweren Not', sowie neues Liebesglück wenigstens für eine Weile erleichtern können. Während Johannes in Portugal Zeuge einer "taktvollen", vorbildlichen Revolution "ohne viel Blutvergießen" zu sein glaubt (SN 564f.), die allerdings später von den Machthabern korrumpiert wird, berichtet ihm Josef über die politische Lage Deutschlands: Brandt ist wegen der Guillaume-Affäre zurückgetreten, was Johannes enttäuscht und angesichts der eigenen Zukunft völlig verunsichert. Missbraucht von den neuen Machthabern in Portugal (SN 584), verfällt er allmählich dem Verfolgungswahn - was wiederum auf eine Parallele zwischen seinem Schicksal und dem Deutschlands hindeutet, in dem jetzt der Terror verschwörerischer Mordbanden herrscht, nach denen man sogar im Ausland fahndet (SN 586f.).

Auch in Portugal gestaltet sich Johannes' Leben also vor dem Hintergrund deutscher Entwicklungen und Ereignisse, und als er nach Deutschland zurückkehrt, wird er nur noch tiefer in sie hineingezogen. Sowohl sein Bruder als auch Onkel Joseph gehören mittlerweile der neuen politischen Partei der Grünen an; Johannes wird, in Portugal dem Verfolgungswahn verfallen, fälschlicherweise für einen Sympathisanten der RAF gehalten und festgenommen. In eine Anstalt eingeliefert,

ist er allmählich imstande, seine Lage und die Deutschlands etwas besser zu verstehen. Er bringt in Erfahrung, dass der revolutionäre Kampf vorbei ist, es jetzt eher um "evolutionäre Projekte" geht (SN 626), Autonome sich gegen jede Form der Autorität auflehnen, es Bürgerinitiativen und eine "Anti-AKW-Bewegung" gibt (SN 623), die sich in Großdemonstrationen gegen Kalkar, Gorleben oder Brokdorf Luft macht (SN 638). Aus der Anstalt wieder entlassen, packt ihn darauf nach allen anstrengenden Monaten eine große Sehnsucht, Italien wieder zu sehen. Und, es ist keine Überraschung, in Italien setzt er sich wie nie zuvor mit der deutschen Geschichte und deutscher Tagespolitik auseinander: nachdem er im Fernsehen beobachtet hat, wie sein Bruder als Joschka für die Grünen in den Bundestag eintritt, verschafft er sich Hunderte Seiten Papier, um die Geschichte der Zwillingbrüder aufzuzeichnen. Und zwar aus einem Grund: den Bruder, der ihm noch einmal voraus ist, am Ende doch noch überflügeln zu können. "Ich beugte mich über den leeren Bogen. Meine Hand zitterte vor Aufregung. ich setzte an... ich schrieb... Adenauer erwartete mich..." (SN 643)

Nachkriegsdeutschland: die bundesdeutsche Perspektive

Den Hintergrund dieser Geschichte der beiden Zwillingbrüder bilden die Entwicklungen im deutschen Alltag, in der Tagespolitik der Bundesrepublik, im gesellschaftlichen Zusammenleben der Nachkriegsdeutschen im Westen Deutschlands. Parallel zu der chronologisch erzählten Geschichte breitet Ortheil der Reihe nach und mit einer deutlichen Neigung zur Vollständigkeit die ganze Palette deutscher Nachkriegsgeschichte aus, auf die im Roman auch immer wieder zurückgegriffen wird. Sie liest sich wie die Chronik bundesrepublikanischer Ereignisse, von Adenauers Kanzlerschaft bis zum Einstieg der Grünen in den Bundestag.

Adenauer ist die erste Vaterfigur Johannes', mit der sein Leben seit seiner Geburt fest verbunden ist. Johannes' und Josefs erste Lebensjahre sind die ersten Nachkriegsjahre mit dem tiefen Aufbauwillen in der Ruinenlandschaft, den Schwarzmärkten, den Zonen und den Warteschlangen. Ortheil macht auf die Währungsreform aufmerksam und lässt seinen Erzähler einige Namen aufzählen, die in der damaligen Gesellschaft kursierten, wie die Sängerin Zarah Leander, den Fußballspieler Fritz Walter, weiter die so unterschiedlichen Schauspieler Gustav

Gründgens und Hans Moser, sowie Harry Truman, der gerade die amerikanischen Präsidentschaftswahlen gewonnen hatte (SN 36ff.). Dann berichtet der Erzähler über den ersten Wahlkampf Adenauers gegen Kurt Schuhmacher (SN 40, 58ff.), über den Marshallplan, die Berliner Luftbrücke (in Form einer 'Luftbrücke', die der Familienfreund Theo einrichtet, um der Familie mit 'Hilfspaketen' auszuhelfen), und etwa den Kalten Krieg, der sich immer deutlicher abzeichnet - zwischen West und Ost und zwischen Josef und Johannes. Während die beiden Brüder aufwachsen, wird die Kulisse, vor der sich ihr Leben abspielt, immer deutlicher mit den typischen Merkmalen der Wirtschaftswundernation beschrieben. Das Wirtschaftswunder macht etwa Neubauten möglich, zwanglose und lockere "Partys" mit "Cocktails", Kühlschränke, Plattenspieler (SN 91f.) und neue Moden, die man aus den Kinos kennt.

In der Politik beschäftigen den Ich-Erzähler Adenauers Ideen einer Wiederbewaffnung (SN 86), während sein Bruder völlig in der Fußballweltmeisterschaft aufgeht (SN 86f.), die das ganze Land als einen "großen Sieg" feiert und die zur Kompensation des Selbstbildes beiträgt (SN 95).

In Wuppertal bei Augusta vernimmt Johannes, wie Adenauer mit Chruschtschow in Moskau über die Frage der Wiedervereinigung verhandelt, und die Welt und auch Deutschland bewegt am 4. Oktober 1957 der Flug des russischen Sputniks. Wenig später rückt der politische Machtkampf zwischen Adenauer und Willy Brandt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, der sich in dem Verhältnis zwischen Johannes und Josef widerspiegelt: Johannes' väterliches Vorbild ist nach wie vor Adenauer, Brandt dagegen übernimmt für Josef die Rolle einer Vaterfigur.

Während Deutschland und die beiden Brüder die Wahl zwischen Adenauer und Brandt beschäftigt, überrascht die Welt die Verriegelung der Grenze zu Ost-Berlin (SN 223, 226), was von Brandt, dem Berliner Bürgermeister, viel politisches Geschick, Tatkraft und eine beruhigende Wirkung auf die Deutschen verlangt. Allmählich lässt sich der Ich-Erzähler von der neuen Politik Brandts und seiner Verbündeten, wie John (Johannes!) F. Kennedy, überzeugen (SN 227ff.) und verabschiedet sich von Adenauer - in Wort (SN 231) und Tat (SN 232f.). Danach wächst die Bedeutung Kennedys für Johannes' politische Überzeugungen zusehends; seine Bewunderung für den amerikanischen Namensvetter erreicht einen Höhepunkt während der Kubakrise (SN 251ff.), in der Kennedy sein ganzes politisches Können anwenden muss, um die Krise zu bewältigen. Demgegenüber stehen die nun "böartigen Machenschaften" Adenauers, der die Macht nicht aufgeben und seinem Nachfolger Erhardt überlassen wolle (SN 253f.). Adenauers

Benehmen und Beschlüsse während der Spiegel-Affäre bedeuten für die Ich-Figur die endgültige Abwendung von dem ehemaligen Ersatzvater - und er sehnt sich nach dem Land dieses anderen Johannes. Zunächst besucht aber "John" Deutschland und spricht in Berlin seinen berühmten Satz: „Ich bin ein Berliner!“ (SN 269)

Der Amerika-Besuch der beiden Brüder bedeutet daraufhin eine Konfrontation mit jener Konsumgesellschaft, die der Wirtschaftswundernation zum Vorbild dient, und in Bezug auf den Großvater der Gastfamilie auch eine Konfrontation mit der deutschen Vergangenheit, mit Schuldfragen und Generationenkonflikten, die die Brüder sich wieder etwas näher bringen.

Dem bewussten Umgang der beiden mit der deutschen Geschichte und der Bedeutung für das Nachkriegsdeutschland, den man mit Giesen als repräsentativ für das Selbstbewusstsein der Holocaustnation halten kann, steht immer wieder die andere Seite der möglichen Identifizierungsmuster, die Wirtschaftswundernation, gegenüber, die sich etwa in der Zeit, in der vor allem Josef sich in die Schuldfrage in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und in den Auschwitz-Prozess vertieft, die Musik der Beatles anhört; größer könnte der Kontrast nicht sein:

[...] 'was pfeifst Du da?' [...] 'Es ist ein Song von den Beatles.' 'Von wem?' 'Von den Beatles, der neuen Gruppe aus Liverpool. Sie haben schon drei Langspielplatten herausgebracht.' 'Und der Text?' 'Was?' 'Wie lautet der Text?' 'She loves you...' 'Das ist alles?' 'She loves you... und dann... na ja.' 'Weiter!' 'Yeah, yeah, yeah!' 'Was? Du willst mir weismachen, dass der Text lautet: She loves you, yeah, yeah, yeah...?' 'Ja, genau.' (SN 318f.)

In Italien lernt Johannes die neue Jugendkultur kennen. Von seinem Bruder erfährt er, wie Deutschland in eine Konjunkturkrise geraten sei, deren Krisencharakter Johannes übrigens bezweifelt (SN 379), und Josef berichtet über den Vietnam-Krieg, dessen Folgen und die vielen, anhaltenden Reaktionen in Deutschland, über Rudi Dutschke, die Außerparlamentarische Opposition, den Rücktritt Erhardts und die Bildung einer Großen Koalition mit Brandt als Vizekanzler, von der er übrigens wenig hält: „Willy hatte die proletarische Sache verraten, der neue Kanzler sei ein ehemaliger Nazi, wollte ich noch mehr wissen?“ (SN 381)

In Deutschland hält auch Johannes sich in diesen oppositionellen Kreisen auf, hört über Marx, Mao und Marcuse, über die Kommune 1, die Philosophie Adornos, subversive Aktionen, den Sozialistischen Deutschen Studentenbund und dem Kaufhausbrand in Brüssel. In dieser Zeit stirbt Adenauer; und etwas später Benno Ohnesorg. Ortheil lässt seinen Erzähler an dieser Stelle zwischen den studentischen

Protesten und den Reaktionen in der Gesellschaft, die sich von allen Turbulenzen eigentlich nicht verwirren lassen möchte, einen deutlichen Kontrast herausarbeiten (431ff.). Der Ich-Erzähler befindet sich auch weiterhin auf der bewussten, aktiven und die Gesellschaft in Frage stellenden Seite dieses Gegensatzes, möchte die Erstarrung und Bürokratisierung der Nachkriegsgesellschaft nicht "gelassen" (SN 448) hinnehmen, sondern aktiv bekämpfen. Aus dem Grund wird er Mitglied der Deutschen Studentenpartei (SN 449). Der studentische, außerparlamentarische Protest richtet sich gegen die Notstandsgesetze, den Springer-Verlag und folgt Rudi Dutschke, der von dem "langen Marsch durch die Institutionen" gesprochen hat (SN 456). Währenddessen spaltet sich der Protest immer mehr, was seine Schlagkraft erheblich beeinträchtigt: "So drehten sich die Auseinandersetzungen [...] im Kreis, und die Debatten dienten vor allem dem Ziel, die Autorität des Gegenübers zu schmälern." (SN 457) Größere Verbundenheit entsteht erst mit dem Attentat auf Rudi Dutschke, das die Gesellschaft erschüttert und die entgegengesetzten Orientierungen der Deutschen wiederum deutlich zutage bringt (SN 465f.). Der Erzähler sagt an dieser Stelle voraus: "Nun begann die Zeit der offenen Rebellion. Rebellion war gerechtfertigt, die Straßen würden sich füllen, aus allen Winkeln würden nun die Menschen hervorströmen, um sich den Demonstranten anzuschließen. Die Tage waren wirklich gezählt..." (SN 466) Tatsächlich zeigt die Protestbewegung sich "einig diesmal" (SN 469), und Johannes hat recht: die Demonstrationzüge in den deutschen Städten werden von Tag zu Tag größer, mehr und mehr Deutsche empören sich. Andererseits aber wird um so deutlicher, dass die beiden Fronten sich verhärten, "daß die Mehrheit die Osterunruhen verurteilte, von der Polizei einen noch härteren Einsatz verlangte, die Rädelsführer bestraft sehen wollte" (SN 471f.).

In einem unaufhörlichen Redefluss berichtet der Erzähler des weiteren über das Schicksal Deutschlands und – zugleich – über sein unlöslich damit verbundenes eigenes Schicksal, über die Verhärtungen des Protestes (RAF) einerseits, über die salonfähigeren Formen andererseits – so mancher Oppositioneller schließt sich der SPD an (SN 477, 515) –, über den internationalen Charakter des Protestes, über Dany Cohn-Bendit, der ein Freund seines Bruders wird, über die Wahl Heinemanns zum Bundespräsidenten, was als "Symbol großer politischer Veränderungen" gefeiert wird (SN 484), über den Tod Adornos und den Wahlsieg Brandts, des neuen Kanzlers, der behauptet, "mehr Demokratie wagen" zu wollen (SN 487f.).

Für die weitere Schilderung dieses Panoramas Identität bildender deutscher Ereignisse der Nachkriegszeit, verweilt der Ich-Erzähler noch ein wenig bei der

Person Willy Brandts und beschreibt, wie zunächst der DDR-Besuch Brandts, mehr noch die späteren Verhandlungen in Moskau, vor allem aber Brandts Kniefall im Warschauer Ghetto vor dem Ehrenmal für die Opfer des Warschauer Ghettoaufstandes die Gemüter in Deutschland in Erregung versetzen; und nicht zuletzt die politischen Gemüter, denn während Brandt seine neue Ostpolitik verfolgt und ihm der Friedensnobelpreis verliehen wird, bereiten seine Gegner (und ehemalige Koalitionskräfte) bereits ein konstruktives Misstrauensvotum vor, das allerdings 1972 im Bundestag scheitert (SN 518).

Aus Paris und Lissabon nach Deutschland zurückgekehrt, erfährt Johannes die Fahndungsmethoden, die man dem Terror gegenüberzustellen versucht, am eigenen Leibe; er wird als Sympathisant der RAF festgenommen, die gerade den Präsidenten des Bundesverbandes der Deutschen Industrie Hanns Martin Schleyer entführt hat und später ermorden wird (SN 606, 630). Erst die von seinem Onkel herbeigeführten erneuten Übungen am Klavier bewirken eine langsame Genesung des kranken Johannes. Schockartig sieht er ein, dass er nicht wie sein Bruder an eine politische Einflussnahme auf die Bundesrepublik über die Politik glauben kann, denn der politische Weg, den Josef geht, bis in das Parlament hinein, ist der Weg eines, der die eigenen Träume und Ideale verletzt, sich von ihnen nicht bis zum äußersten führen lässt und das deutsche Schwesternöttertum nicht hinter sich lassen kann. Johannes glaubt aber einen anderen Weg gefunden zu haben, der tatsächlich das Schwesternöttertum zu überwinden verspricht und den er seinen deutschen Lesern in Form eines zeitgemäßen zeitgeschichtlichen Romans ausbreitet: er findet zum Schreiben.

Literatur als Identitätsangebot

Ortheil hat mit *Schwesternöter* einen realistisch anmutenden postmodernen Roman geschrieben, der aus einer Aufzählung möglicher Wirklichkeitsdarstellungen durch den Erzähler besteht. Zu den postmodernen Kennzeichen des Romans – darauf wurde bereits hingewiesen – gehört die Verwischung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, und zwar in einem Spiel mit den Lesern, die dazu aufgefordert werden, in der Konfrontation mit Ortheils Labyrinth möglicher Wirklichkeitsentwürfe eigene Erfahrungen einzubringen und zu reagieren. Des Weiteren gehören dazu Ortheils Umgang mit echten, unechten und falschen Zitaten, der den Rahmen mimetischen Erzählens sprengt, die intertextuellen Bezüge oder

etwa auch die Rolle, die Parodie und Ironie in *Schwerenöter* spielen.

Solche postmodernen Schreibstrategien einsetzend, verfolgt und deutet der Erzähler aus der Erinnerung heraus das eigene Leben vor der Kulisse der deutschen Nachkriegszeit, was *Schwerenöter* und die in dem Roman dargestellte und oft entstellte Wirklichkeit zu den ganz individuellen „Kopfgeburten“ der Ich-Figur machen. Diese verfolgt damit ein eindeutiges Ziel, nämlich durch die schriftliche Fixierung der eigenen Lebensphasen das typisch deutsche Schwerenötertum, mal in der Bedeutung der Melancholie, mal in der Form eines leichtfüßigen Lebenswandels, noch einmal voll und ganz zu erleben, um es dadurch am Ende hinter sich lassen zu können. In dem Roman formuliert Johannes diese Einsicht wie folgt:

[...] was aber das Schwerenötertum betrifft, so sind wir inzwischen zu weiterführenden Erkenntnissen gelangt... wir haben es... wie sollen wir es denn nennen... *durchgespielt*, ja, das ist der treffende Ausdruck, wir haben uns in die Lebenskomödie gemischt... und am Ende gerieten wir sogar in die Tragödien hinein... [...] damit auch *das Wesentliche nicht ungesagt bleibe: man kommt aus solchen Abgründen, aus solch schwerem Siechtum, auch aus dem Siechtum des schweren Verdachtetes, neugeboren zurück, gehäutet, kitzeliger, boshafter...* denn [...] anders als wir damals dachten, ist das Schwerenötertum weniger ein Hindernis als eine Bedingung des Glücks. .. freilich muß man hindurch, es ganz bis zur Neige ertragen, die melancholischen Schübe, diese Kainszeichen der Herkunft, man muß... erst alles verlieren, um ganz befreit lachen zu können, lachen... aber *wie man lachen müßte, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie...* daran ließe sich anknüpfen, es gibt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft, nicht wahr... [...] (SN 634f.)⁵¹

In dieser Einsicht liegt ein Teil der Ironie im Roman begründet, wie auch die Aussicht auf Hoffnung. Der Ich-Erzähler kann rückblickend über die Episoden seines eigenen Lebens schmunzeln, weil er – im Nachhinein beschreibend – weiß, dass es für ihn Hoffnung auf Glück gibt. Dieses Glück ist allerdings fest mit der Aufgabe verbunden, sich auf das Spiel mit den Wirklichkeitsentwürfen, das den Roman konstruiert, einzulassen, denn nur dieser Weg führt über sie hinaus.

Bezeichnenderweise formuliert Johannes diese Forderung nicht, wie sonst immer, in der ersten Person; er sagt nicht: „Ich muss hindurch“, sondern „... freilich muß man hindurch“ (SN 635), womit er sich an seine deutschen Leser richtet. Auch für sie gilt: der Weg aus dem Labyrinth variabler deutscher Wirklichkeitsentwürfe und Konfrontationen mit positiven und negativen Identitätselementen verlangt eine tiefgehende Auseinandersetzung mit ihnen; sie ist Voraussetzung für das Lebensglück, denn: man muss durch dieses Schwerenötertum hindurchgehen, um zu

⁵¹ Hervorhebungen im Original – RH.

sich selbst finden zu können, wieder geboren zu werden, auf die eigene Identität zu stoßen. In diesem Zusammenhang sagt Ortheil über seinen Roman:

er handelt und exerziert seine Spiele auf zwei Ebenen: denen des Gelebten und denen der Deutung, die dieses Gelebte zu fassen und zu formen bekommen will. Erst der Schock des Endes setzt die Schreibbewegung des Anfangs frei, erst wer durch den Furor ging, wird die Wiedergeburt ganz erfahren.⁵²

Gerade in dieser möglichen Neugeburt liegt für den Leser die 'prinzipielle Hoffnung', wahres Bewusstsein vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit zu erfahren, aber nur nach dem vom Roman vorgezeichneten Weg. Denn *Schwerenöter* bietet dem Lesepublikum mit seinem Kaleidoskop möglicher Welten, dem Sammelsurium verschiedener Lebensweisheiten und Lehrmomente, zwar viele Assoziationsmöglichkeiten und Diskussionsanlässe, aber die Richtung, nach der sich die eigenen variablen Erzählstränge der Leser auszurichten haben, ist vorgegeben und lässt auch negativ beladene, schwierige oder sogar traumatische Erfahrungen mit der deutschen Geschichte nicht aus. Der Leser, der bis zum Ende des Buches durchhält, geht nicht den Weg des geringsten Widerstandes: für Ortheil liegt in der schwierigen Aufgabe, die er seinem Lesepublikum auferlegt, der einzige Weg zu einem individuellen deutschen Selbstbewusstsein, das sich nicht nur aus positiven Wirtschaftswundererfahrungen speist, sondern die ganze Bandbreite deutschen Schwerenötertums in sich vereint. Dass dieser Weg tatsächlich steinig ist, zeigt sich in Ortheils Erklärung des Begriffs 'Schwerenöter' in seiner Nachbemerkung zu dem Roman. Er versucht da zu beschreiben, wie sein Roman entstanden ist:

Die „Geburt des Romans“ [...] ist [...] eine Geburt aus dem Geiste der Melancholie, deren Überwindung, deren Gestaltung, und der sprachbesessene Erzähler hat dafür ein altes, schon recht verbrauchtes Wort gefunden: „Schwerenöttertum“. „Schwerenöterisch“ sind – nach dem alten Verständnis dieses Wortes – die zahlreichen inneren Abstürze, die Stunden der schwarzen Galle, der Verzweiflung, wo nichts noch Gestalt annehmen will. „Schwerenöterisch“ – das kann aber auch meinen: leicht dahin, spielerisch. Die Niederschrift des Romans macht also gleichsam die Probe darauf, daß diese beiden Seiten, das Schwere und das Leichte, die Melancholie (der Wahn) und die Ironie (das Spiel) zueinanderfinden. Und er gibt diese Probe weiter an den Leser.

Von ihm erwartet Ortheil, dass er „zum Spiegelbild des Erzählers wird“, „diese Raserei miterlebt“, und zwar „bis er am Ende, und das heißt ja wieder am Anfang

⁵² Ortheil 1990a, S. 41.

angekommen ist.“⁵³

⁵³ Ebenda, S. 40.

11

Postmodernes Schreiben und deutsche Identität in der Bundesrepublik

Die dargestellten Romane, die entweder die deutsche Postmoderne vorbereitet haben oder ihr zugerechnet werden, schweben zwischen ontologischen und epistemologischen Ebenen, sie beziehen sich auf die reelle Wirklichkeit und lassen zugleich darüber keinen Zweifel bestehen, dass dabei nur Artefakte entstehen können, die denn auch so dargestellt werden.

Auf den Punkt bringt Brian McHale dies in *Postmodernist Fiction*: "All metaphor *hesitates* between a literal function (in a secondary frame of reference) and a metaphorical function (in a 'real' frame of reference); postmodern texts *prolong* this hesitation as a means of foregrounding ontological structure."¹ In postmodernen Texten wird diese ontologische Struktur immer wieder in den Vordergrund geschoben, dem Lesepublikum bewusst gemacht und wird der referenzielle Bezug zu der Wirklichkeit selbstreferenziell und metafictional gebrochen. Dazu gibt es viele Mittel und Möglichkeiten, die die verschiedenen Autoren auf unterschiedliche Weise einsetzen, dennoch mit dem gleichen Ziel: sie möchten zeigen, dass die ‚Wirklichkeit‘ der Romanwelt ein Konstrukt sein muss und deswegen auch beliebig ist. Solche arbiträren Realitätskonstruktionen scheinen aber die Möglichkeit, über die Buchwirklichkeit zu einer tieferen Erkenntnis der Realität kommen zu können, oder auf diese sogar einzuwirken, nicht in sich tragen zu können.

Die analysierten Romane machen jedoch deutlich, dass die sechs hier behandelten Autoren dennoch nach Möglichkeiten suchen, neben der im Roman verarbeiteten Einsicht in seine ontologische Struktur epistemologische Ziele beizubehalten; sie sind, so könnte man sagen, zwar metafictional und selbstreferenziell, aber zu gleicher Zeit schreiben sie über die konkrete bundesrepublikanische Wirklichkeit und formulieren sogar Möglichkeiten, diese zu verbessern.

Arno Schmidt schreibt eine originelle experimentell-avantgardistische Prosa, die er mit einem deutlichen Sendungsbewusstsein verbindet. Gegenüber einer Gesellschaft, gekennzeichnet durch den Zweiten Weltkrieg, dessen Folgen, den

¹ McHale 1987, S. 134.

Kalten Krieg und die Idee einer totalen Weltzerstörung, entwickelt Schmidt die Idee einer intellektuellen und einsichtigen Elite, die im Stande sein sollte, das Gute gewinnen zu lassen, das heißt, in eine tatsächlich bessere Welt führen zu können – Schmidts Funke Hoffnung, trotz allem.

Auch *Die Insel* schwebt zwischen ontologischen und epistemologischen Ebenen. Zwar spielt Chotjewitz mit betonter Leichtigkeit mit den Strukturmerkmalen seines Textes, ernst ist er aber dann, wenn er sein Ziel verfolgt, den Lesern eine Alternative zu der von ihm kritisierten Wirtschaftswundermentalität zu bieten, welche die beschriebene bundesrepublikanische Wirklichkeit dominiert.

Es ist eben diese Einstellung der westdeutschen Bevölkerung, die auch Brinkmann zum Schreiben provoziert, und die er rücksichtslos dargestellt hat, um auf die Zwängen und Begrenzungen der Gesellschaft hinzuweisen. Die Anwendung moderner und postmoderner Techniken, mit denen er sich auf die Suche nach dem Wirklichen in dessen alltäglich erfahrener Ganzheit macht, dient Brinkmanns Bewusstseinsweiterung als Wahrheitsfindung und Befreiung der Menschen aus ihren Konsumzwängen.

Heißenbüttel wiederum kritisiert in seinem postmodernen Roman die bundesdeutsche gesellschaftliche Wirklichkeit und die Haltung der Intellektuellen, die in ihrem leeren Gerede ihre fehlende Orientierung an gesellschaftlichen Entwicklungen und Problemen zeigen. Sein Appell an die Leser beinhaltet eine Mentalitätsveränderung in Richtung unmittelbaren gesellschaftlichen Engagements.

Auch Sloterdijks *Zauberbaum* ist ein Beispiel für einen postmodernen Roman, der Fiktion und Wirklichkeit in sich vereint, der sowohl selbstreferenziell wie auch referenziell ist. Sloterdijks übernationaler neuer Mythos basiert auf den nationalen literarischen Geburtsversprechen, für die er in Bezug auf Deutschland in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrt. Mit dem Nationalsozialismus, den Folgen und den Entwicklungen in dem neuen westdeutschen Staat sei es mit der Sprache und ihren Wirkungsmöglichkeiten „den Bach hinab“ gegangen – er entdeckt in ihr Effekte einer deutschen Depression der Bundesdeutschen nach 1945. Auf dieser nationalen Grundlage führt Sloterdijks Weg aber in eine hoffnungsvolle Zukunft übernationaler Menschlichkeit.

Ortheils *Schwerenöter* zum Schluss bietet den Lesern eine Beschreibung deutscher Geschichte nach 1945 in Form eines Labyrinths variabler Wirklichkeitsentwürfe und Konfrontationen mit positiven und negativen Identitätselementen. Ortheil verlangt von seinen Lesern, dass sie sich mit diesen Entwürfen auseinandersetzen, das heißt, die Ereignisse im Buch bis zum Ende

miterleben, es mit der eigenen Situation vergleichen, um am Ende eine ‚Wiedergeburt‘ zu erfahren, was bedeuten soll: auf die eigene Identität als wahres Bewusstsein vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit zu stoßen.

Für diese Art der Postmoderne, die sich sowohl auf ontologischer wie auf epistemologischer Ebene befindet, gibt es verschiedene Bezeichnungen: sie deckt sich mit den engagierten Protesten der Postmoderne der sechziger Jahre, Heißenbüttel spricht von einer „synthetischen Authentizität“, Sloterdijk hebt die „kognitive“ Seite der Postmoderne hervor und rückblickend spricht der Literaturwissenschaftler Luc Lamberechts von einer „resistenten Postmoderne“. Gemeinsam ist ihnen das Nebeneinander postmoderner Strukturmerkmale und eines großen Wirklichkeitsbezugs, das auch jene Romane kennzeichnet, die hier mit dem Vergrößerungsglas des Postmodernen gelesen wurden.

Die Postmodernedebatte überblickend, stellt Hans Bertens fest, dass eine solche Verbindung von Fiktion und Wirklichkeit, Selbstreferenz und Referenz ein Grundzug postmoderner Literatur sei.² In seiner Übersichtsdarstellung zur Postmoderne hebt er neben Brian McHale auch Linda Hutcheon als jene Theoretiker hervor, die diesen Grundzug erkannt haben.³ Letztere spricht in *A Poetics of Postmodernism* (1988) von „historiographic metafiction“,⁴ womit sie genau jene postmoderne Literatur meint, die selbstreferenziell ist und keinen Anspruch erhebt, Wirklichkeit zu repräsentieren, und in der zu gleicher Zeit versucht wird – wenn auch in parodistischer und ironisierter Form –, referenzielle Bezüge zur Wirklichkeit und zur realen Geschichte herzustellen. Auf Grund dieser Haltung, ‚trotz allem‘ reale Verhältnisse reflektieren und so zu ihnen Stellung einnehmen zu wollen, hält Hutcheon postmoderne Literatur für eine eindeutig politische Kunstform.⁵

Ähnlich einschätzen lässt sich die postmoderne Literatur aus der Bundesrepublik, denn bereits in den Anfängen einer westdeutschen Postmoderne wird die spielerische Haltung des ‚*anything goes*‘ weitgehend zurückgenommen zugunsten deutlich epistemologischer Ziele, was mit dem überragenden Gewicht der Erblast deutscher Geschichte⁶ zusammenhängt. Das postmoderne Engagement dieser westdeutschen Autoren und ihr artikuliertes Ideal einer besseren, menschlicheren Zukunft, an der die Leser selber aktiv beteiligt sind, deckt sich mit Giesens Unterteilung einer Wirtschaftswundernation und einer Holocaustnation und ist

² Bertens 2010, S. 55

³ Bertens 1995, S. 78f.

⁴ Hutcheon 1988, S. 105.

⁵ Ebenda, S. 201ff.

⁶ Walser 1997, Klappentext.

Ausdruck eines deutschen Sonderweges in der Postmoderne. Aufgefasst als Begriff für den Schrecken des Krieges oder weiter als Zeichen für selbstverschuldete katastrophale Entwicklungen im zwanzigsten Jahrhundert, vor denen die Gesellschaft gerne die Augen verschlossen hat und die direkt mit dem Kalten Krieg zusammenhängen, ist die Holocaustnation (oder Auschwitz) auch im postmodernen Paradigma immer noch präsent – und zwar von Anfang an.⁷

Nun lässt sich der Anfang dieses Paradigmas tatsächlich ziemlich genau festlegen, wie in der Übersicht über die Postmoderenedebatte gezeigt wurde. Sofort stellt sich aber natürlich die Frage nach seinem Ende. Kann man immer noch von der Postmoderne sprechen, oder erleben wir bereits das Zeitalter der ‚Post-Postmoderne‘? Sollte man die Postmoderne für tot erklären, oder prägt sie die kulturelle Landschaft der Bundesrepublik auch nach der Wende so stark, dass man immer noch von einem Paradigma sprechen könnte?

Die vorliegende Arbeit musste sich thematisch (Postmoderne und kulturelle Identität), regional (die Bundesrepublik) und auch temporal (1945-1989) einschränken und wirft dadurch Fragen auf, mit deren Beantwortung sich weitere Forschungsmöglichkeiten eröffnen. Neben der Frage nach dem Ende des postmodernen Paradigmas sind auch die Entwicklungen in dem Zeitraum nach 1989/1990 interessant, weil sich Deutschsein nun nicht mehr ungemischt in eine ost- und eine westdeutsche Variante aufteilen lässt; zu der gemeinsamen nationalsozialistischen Vergangenheit und der vierzigjährigen Erfahrung zweier grundverschiedener deutscher Staaten kam mit der Wende das Zusammenleben in einer um fünf ostdeutsche Bundesländer gewachsenen Bundesrepublik hinzu. Wie sind in diesen letzten zwanzig Jahren (postmoderne) Autoren mit Fragen ‚deutscher‘ Identität umgegangen? Trifft Giesens Aufteilung auch nach 1989 noch zu? Gibt es andere Gruppen in der Gesellschaft, die die Bestimmung nationaler Identität dominieren? Und wie national oder international wird Identität im globalisierten und digitalisierten 21. Jahrhundert verstanden?

Beim Betrachten einige dieser Themen ist auffällig, wie Entwicklungen, Positionen und (Selbst)Bestimmungen aus der Periode vor 1989 auch danach die literarische Landschaft prägen. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang postmoderne Schreibweisen, wenn auch die Debatte darum allmählich verstummte, Identitätsbestimmungen im Sinne der Holocaust- beziehungsweise der

⁷ Vgl. dazu auch Lützel 1994, S. 14.

Wirtschaftswundernation, die Rolle der Popkultur und die Diskussion über den Relevanten Realismus.⁸

Es ist ein Desideratum der Forschung, die eventuelle Kontinuität des deutschen Sonderwegs auch für den Zeitraum nach 1989 zu sondieren.

⁸ Dazu van der Knaap 2011.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BÖLL, Heinrich: Bekenntnis zur Tümmeliteratur. In: *Heinrich Böll. Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze*. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1961a, S. 339-343.
- Ders.: Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit. In: *Heinrich Böll. Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze*. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1961b, S. 344-348.
- Ders.: Über mich selbst. In *Heinrich Böll. Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze*. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1961c, S. 396-398.
- Ders.: *Und sagte kein einziges Wort. Roman*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1972.
- Ders.: Das weiche Herz des Arno Schmidt. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 43-46.
- Ders.: *Billard um halb zehn. Roman*. München: DTV 1986.
- Ders.: *Ansichten eines Clowns. Roman*. München: DTV 1991.
- Ders.: Zur Ästhetik des Humanen in der Literatur. In: *Heinrich Böll Werke. 1963-1965*, hrsg. von Jochen Schubert. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- Ders. Die Botschaft. In: *Heinrich Böll Werke. 1947 – 1948*, hrsg. von Frank Finlay. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- BRINKMANN, Rolf Dieter: *Der Film in Worten : Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965 – 1974*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.
- Ders.: *Keiner weiß mehr. Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.
- Ders.: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 65-77.
- Ders.: *Brief an Hartmut*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- CHOTJEWITZ, Peter O.: *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- Ders.: Die Gegenstände der Gedankenstille. Requiem für ein Haus mit Bewohnern. In: *Literaturmagazin 3. „Die Phantasie an die Macht“*. Literatur als Utopie, hrsg. von Nicolas Born. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1975, S. 139-146.
- GRASS, Günter: *Hundejahre. Roman*. Neuwied: Luchterhand 1963.
- Ders.: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1980.

Ders.: *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990.

Ders. Kleine Rede für Arno Schmidt. In: *Günter Grass. Essays und Reden. I. 1955-1969*, hrsg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Göttingen, Steidl 1997, S. 53-57.

Ders.: *Katz und Maus. Eine Novelle*. München: DTV 1998.

Ders.: *Der Schriftsteller als Zeitgenosse*, hrsg. von Daniela Hermes. München: dtv 1999.

Ders.: *Die Blechtrommel. Roman*. München: DTV 2002.

HEIßENBÜTTEL, Helmut: Bericht über eine Tagung der Gruppe 47. In: *Texte und Zeichen*, Jg. 2, 1956, hrsg. von Alfred Andersch. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1978, S. 654-656.

Ders.: *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1970.

Ders.: *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv 1972a.

- Antwort, S. 216-217.
- Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963, S. 116-194.
- Nachwort, S. 225-226
- Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit 1964, S. 218-220.
- So etwas wie eine Selbstinterpretation, S. 221-224.
- Über den Einfall, S. 212-215.

Ders.: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1972b.

- 13 Sätze über Erzählen 1967, S. 361-362.
- 13 Sätze über Poesie 1967, S. 358-360.
- April 1965, S. 111-125.
- Der Erfolg der Kunst 1968, S. 136-151.
- Die Frage der Gattungen, S. 49-55.
- Erfundenes Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende, S. 369-374.
- Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963, S. 116-194.
- * Gespräche mit d'Alembert und anderes. Dialog als literarische Gattung, S. 24-36.
- Georg-Büchner-Preis-Rede 1969, S. 363-368.
- Horoskop des Hörspiels, S. 203, 223
- Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort, S. 126-135.
- Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines, S. 56-69
- Nachwort, S. 383-384.
- Neue Linke und bundesdeutsche Literatur nach 1945, S. 152-160.
- Sprachlogik und Bildlogik im Gedicht, S. 37-48.
- Stichworte bei meiner Lektüre, S. 95-100.
- Wolfgang-Koeppen-Kommentar, S. 316-328.
- Zweites erfundenes Interview mit mir selbst nach dem Erscheinen von Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende, S. 375-382.

Ders.: Der Solipsist in der Heide. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 47-51.

JOHNSON, Uwe: *Mutmassungen über Jakob. Roman*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer 1965.

Ders.: Lesung anlässlich seiner Mitgliedschaft in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. In: *Jahrbuch / Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1977*. Heidelberg: Schneider 1977, S. 154-159.

Ders.: Vorschläge zur Prüfung eines Romans. In: *Uwe Johnson*, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 35.

Ders.: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

KOEPPEL, Wolfgang: *Das Treibhaus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Ders.: *Der Tod in Rom. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Ders.: *Tauben im Gras. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Ders.: *Die elenden Skribenten. Aufsätze*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

ORTHEIL, Hanns-Josef: *Köder, Beute und Schatten. Suchbewegungen*. Frankfurt am Main: Fischer 1985.

Ders.: *Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre*. München: Piper 1990a.

Ders.: *Schwerenöter. Roman*. München, Zürich: Piper 1990b.

Ders.: Postmoderne in der deutschen Literatur. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994a, S. 198-210.

Ders.: Was ist postmoderne Literatur? In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994b, S. 125-134.

Ders.: Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 800-823.

SLOTERDIJK, Peter: *Der Zauberbaum – Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987a.

Ders.: *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987b.

Ders.: *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988a.

Ders.: Nach der Geschichte. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988b, S. 262-273.

Ders.: *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Ders.: Nach der Moderne. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 176-193.

WALSER, Martin: Einsamkeit zu zweit. In: *Echo der Zeit* (28.07.1968).

Ders.: Über Arno Schmidts Sprache. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 16-21.

Ders.: *Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

- Wer ist ein Schriftsteller? (S. 36-46)
- Über den Leser – soviel man in einem Festzelt darüber sagen soll. (S. 94-101)

Ders.: *Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Ders.: *Selbstbewusstsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Ders.: Kurz in Dresden. Einige Szenen aus dem deutschen Frühling im Herbst. In: Martin Walser: *Über Deutschland reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 103-114.

Ders.: Mythen, Milch und Mut. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 58-60.

Ders.: *Deutsche Sorgen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997a.

- Ein deutsches Mosaik. (S. 90-112)
- Unser Auschwitz. (S. 187-202)
- Auschwitz und kein Ende. (S. 228-234)
- Über Deutschland reden. (S. 406-427)
- Vormittag eines Schriftstellers. (S. 439-452)
- Die Geburt der Tragödie aus dem Geist des Gehorsams. (S. 593-601)

Ders.: Der Schriftsteller und die Gesellschaft; Ansprache bei Verleihung des Hermann-Hesse-Preises. In: *Martin Walser. Werke in zwölf Bänden, Bd 11: Ansichten, Einsichten : Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997b, S. 7-9.

Ders.: *Das Einhorn. Der Sturz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997c.

Sekundärliteratur

Anonym: Literarische Reise zum Ursprung der Moderne. Peter Sloterdijk las in der Stadtbücherei aus seinem Buch "Der Zauberbaum". In: *Badische Neueste Nachrichten* (01.05.1986).

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. In: *Theodor W. Adorno. Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996.

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

ANZ, Thomas: Das Spiel ist aus? Zur Konjunktur und Verabschiedung des "postmodernen" Spielbegriffs. In: *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*, hrsg. von Henk Harbers. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, S. 15-34.

ARNOLD, Heinz Ludwig: Brillante Szenen – einige Längen. Roman einer Ehe. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* (18.08.1968).

Ders.: *Brauchen wir noch die Literatur? Zur literarischen Situation der Bundesrepublik*. Düsseldorf: Bertelsmann 1972a (= Literatur in der Gesellschaft 13).

Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-71. Band I*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1972b.

Ders. Synthetische Authentizität: Helmut Heißenbüttels ‚Projekt Nr. 1, D’Alemberts Ende‘. In: *Helmut Heißenbüttel*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 1972c (= text und kritik 69/70), S.183-185.

Ders. (Hrsg.): *Wolfgang Koeppen*. München: edition text und kritik 1972d (= text und kritik 34).

Ders. (Hrsg.): *Heinrich Böll*. München: edition text und kritik 1974 (= text und kritik 33).

Ders. (Hrsg.): *Die Gruppe 47 – Ein kritischer Grundriss*. München: edition text + kritik 1980 (= text + kritik Sonderband).

Ders. (Hrsg.): *Helmut Heißenbüttel*. München: edition text und kritik 1981a (= text und kritik 69/70).

Ders. (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. München: edition text und kritik 1981b (= text und kritik 71).

Ders. (Hrsg.): *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*. München: edition text + kritik 1988 (= text + kritik Sonderband).

Ders. (Hrsg.): *Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur*. München: edition text und kritik 1992. (=text und kritik 113)

Ders.: *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990; Ein kritischer Überblick*. München: dtv 1996.

Ders. (Hrsg.): *Martin Walser*. München: edition text und kritik 2000. (= text und kritik 41/42).

Ders.: Die pürierten achtziger Jahre. Ein Rückblick. in: *Neue Rundschau*, Heft 3. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 205-216.

ARNOLD, Heinz Ludwig, und Theo Buck (Hrsgg.): *Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre*. München: edition text und kritik 1974.

ASSMANN, Aleida, und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

BARNER, Wilfried (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck 1994.

BATT, Kurt: *Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972*. Frankfurt am Main: Fischer 1974

BAUMGART, Reinhard: Die Fünfte Kolonne der Literatur. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994a, S. 46-57.

Ders.: Postmoderne Literatur – auf deutsch? In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994b, S. 135-145.

BECKERMANN, Thomas: *Martin Walser oder die Zerstörung eines Musters : literatursoziologischer Versuch über ‚Halbzeit‘*. Bonn: Bouvier 1972.

Ders.: Martin Walser. In: *Deutsche Dichter der Gegenwart: ihr Leben und Werk*, hrsg. von Benno von Wiese. Berlin: Schmidt 1973, S. 573-588.

BEKES, Peter: Peter O. Chotjewitz, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 2003, S. 2ff.

BENZ, Wolfgang (Hrsg.): *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Politik. Band 2: Wirtschaft. Band 3: Gesellschaft. Band 4: Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Ders.: *Zwischen Hitler und Adenauer. Studien zur deutschen Nachkriegsgesellschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1991.

Ders. (Hrsg.): *Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Ein Handbuch*. Berlin: Akademie Verlag 1999.

BERGER, Stefan: *The Search for Normality. National Identity and Historical Consciousness in Germany since 1800*. Oxford: Berghahn Books 1997.

Ders.: Apologias for the nation-state in Western Europe since 1800. In: *Writing National Histories. Western Europe since 1800*, hrsg. von Stefan Berger, Mark Donovan und Kevin Passmore. London, New York: Routledge 1999a, S. 3-14.

Ders.: Historians and the search for national identity in the reunified Germany. In: *Writing National Histories. Western Europe since 1800*, hrsg. von Stefan Berger, Mark Donovan und Kevin Passmore. London, New York: Routledge 1999b, S. 252-264.

BERTENS, Hans: *The Idea of the Postmodern. A history*. London, New York: Routledge, 1995.

Ders.: The Debate on Postmodernism. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, hrsg. von Hans Bertens und Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins 1997, S. 3-14.

Ders.: Postmodern U.S. Fiction. In: *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*, hrsg. von David Seed: Oxford: Wiley-Blackwell 2010, S. 48-60.

BESSON, Waldemar, und Gotthard Jasper: *Das Leitbild der modernen Demokratie. Bauelemente einer freiheitlichen Staatsordnung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990.

BICHSEL, Peter: Zum Beispiel auch Berlin. In: *Der Spiegel* (27.05.1969).

BLEISCH, Ernst Günther: Kölnisch Abwasser nicht für Jugendliche und kaum für Erwachsene. In: *Münchener Merkur* (15.06.1968).

BLÖCKER, Günter: Dem Leben preisgegeben. In: *Süddeutsche Zeitung* (22.05.1968).

BOCK, Hans Bertram: Rolf Dieter Brinkmann: „Keiner weiß mehr“. Anatomie einer Ehe. In: *Abendzeitung* (10.05.1968).

Ders.: Der Tod in Londons City. Autor Rolf Dieter Brinkmann. In: *Nürnberger Nachrichten* (26./27.04.1975).

BOCK, Hans-Michael: Pots Geck und kein Ende.! Die Presse und „Zettels Traum“. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 130-162.

BOGDAL, Klaus-Michael: Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, hrsg. von Andreas Erb. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 9-31.

BOHM, Volker: *Deutsche Literatur seit 1945. Texte und Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

BOHRER, Karl Heinz: Neue panische Welt. Rolf Dieter Brinkmanns erster Roman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.05.1968).

BOLDT, Hans: Die Weimarer Reichsverfassung. In: *Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik – Wirtschaft – Gesellschaft*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1988, S. 44-62.

BOLLACHER, Martin, und Bettina Gruber (Hrsgg.): *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*. Paderborn: Bonifatius 2000.

BORCHMEYER, Dieter: Postmoderne. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 306-316.

- BORMANN, Alexander von: Kulturelle Kontexte der deutschen (Literatur-) Geschichte nach 1945. In: *German Reflections*, hrsg. von Joep Leerssen und Menno Spiering. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 189-204.
- BORN, Nicolas: *Literaturmagazin 3. „Die Phantasie an die Macht“*. Literatur als Utopie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1975.
- BORN, Nicolas, und Jürgen Manthey (Hrsgg.): *Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977 (= Rowohlt Literaturmagazin 7; Sonderband).
- BORNSCHEUER, Lothar: Wahlverwandtes? Zu Kants Aula und Heißenbüttels D'Alemberts Ende. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Band 4*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt am Main: Athenäum 1974, S. 201-234.
- BRACHER, Karl Dietrich, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen (Hrsgg.): *Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik – Wirtschaft – Gesellschaft*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1988.
- Dies. (Hrsgg.): *Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1992.
- BRAUN, Michael: Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann. In: *Sprache im technischen Zeitalter 90* (April-Juni 1984), S. 145-152.
- Ders.: Keine Wörter mehr. In: *Basler Zeitung* (22.04.1995).
- Ders.: Rolf Dieter Brinkmann. In: *Basler Zeitung* (13.12.1995).
- BRIEGLEB, Klaus, und Sigrid Weigel: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, Wien: Hanser 1992 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger, Bd. 12).
- BRINKMANN, Rolf Dieter und R.R. Rygulla (Hrsgg.): *Acid. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969.
- BRODE, Hanspeter: *Günter Grass*. München: Beck, edition text und kritik 1979 (= Autorenbücher 17, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Ernst-Peter Wieckenberg).
- BRÜGGE, Peter: Den Deutschen ist es ernst mit der Lust. Peter Brügge über den Liebesberater Oswald Kolle. In: *Der Spiegel* (15.07.1968)
- BUCHER, André: Spiel mit der Sprache, Arbeit am Text. Zum Tod von Helmut Heißenbüttel. In: *Neue Zürcher Zeitung* (21./22. 9. 1996).
- BÜRGER, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. von Christa und Peter Bürger: Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992a, S. 34-55.
- Dies.: Moderne als Postmoderne; Jean-François Lyotard. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. von Christa und Peter Bürger: Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992b, S. 122-143.

BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Ders.: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main; Suhrkamp 1992.

Ders.: *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück 2000.

CELAN, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1960). In: *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III Prosa Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

CLAUSEN, Bettina: Metamorphose und Übergang. Zum Avantgardistischen der Verfahren von Arno Schmidt. In: *Hefte zur Forschung, H. 1: Vielleicht sind noch andere Wege. Vier Vorträge*. Bargfeld: Arno-Schmidt-Stiftung 1992, S. 65ff.

CZITRICH, Holger: *Konservatismus und nationale Identität in der Bundesrepublik Deutschland. Der Konservatismus, seine Theorie und Entwicklung im Spiegel der Diskussionen über das Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland seit Mitte der siebziger Jahre*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang 1989.

DELABAR, Walter, und Erhard Schütz (Hrsgg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren – Tendenzen – Gattungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997

D'HAEN, Theo, und Hans Bertens (Hrsgg.): *History and Post-war Writing*. Amsterdam, Antwerpen: Rodopi, Restant 1990 (= Postmodern Studies 3).

Dies. (Hrsgg.): *'Closing the Gap'. American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain and the Netherlands*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997 (= Postmodern Studies 20).

D'HAEN, Theo, and Pieter Vermeulen (Hrsgg.): *Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006 (= Postmodern Studies 39).

DIEMER, Gebhard, und Eberhard Kurt: *Kurze Chronik der deutschen Frage. Mit den drei Verträgen zur Einigung Deutschlands und 23 Zeitdokumenten*. München: Olzog Verlag 1994 (= Geschichte und Staat; Bd. 288. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildungsarbeit Berlin).

DÖHL, Reinhard: Helmut Heißenbüttel. In: *Deutsche Literatur seit 1945*, hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart: Kröner 1968, S. 627-656.

DOANE, Heike: *Gesellschaftspolitische Aspekte in Martin Walsers Kristlein-Trilogie: Halbzeit, Das Einhorn, Der Sturz*. Bonn: Bouvier, 1978

DOANE, Heike, und Gertrud Bauer Pickar (Hrsgg.): *Leserfahrungen mit Martin Walser. Neue Beiträge zu seinen Texten*. München: Fink 1995.

DOBENECK, Holger Freiherr von: *Das Sloterdijk Alphabet. Eine lexikalische Einführung in Sloterdijks Gedankenkosmos*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

DOTZAUER, Gregor: Unser Nietzsche mit der blutigen Fresse. Die Nacht des Rolf Dieter Brinkmann: Die Berliner Volksbühne ehrt ein literarisches Genie. In: *Der Tagesspiegel* (16.02.2001).

DREWS, Jörg: D'Alemberts Ende. Helmut Heißenbüttels erster Roman. In: *Süddeutsche Zeitung* (29./30. 8. 1970).

Ders.: Der große Pan ist tot. Arno Schmidt starb im Alter von 65 Jahren". In: *Süddeutsche Zeitung* (08.06.1979).

Ders.: Weil der Versuch die einzige Gewähr ist. Helmut Heißenbüttel ist 60 Jahre alt. In: *Merkur*, H. 6, 1981, S. 574-578.

Ders.: Abend mit Goldrand revisited. Arno Schmidts Roman im Licht eines Konzepts der Postmoderne. In: *Arno Schmidt am Pazifik: deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk*, hrsg. von Timm Menke. München: Ed. text und kritik 1992, S. 7-24.

DUBIEL, Helmut: *Niemand ist frei von der Geschichte. Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages*. München, Wien: Hanser 1999.

DURRANI, Osman: *Fictions of Germany: Images of the German Nation in the Modern Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1994.

DURRANI, Osman, Colin Good und Kevin Hilliard (Hrsgg.): *The New Germany. Literature and Society after Unification*. Sheffield: Sheffield Academic Press 1995.

DURZAK, Manfred (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981.

EGYPTIEN, Jürgen: Poetische Wiedergeburt und schöne Geselligkeit. Zum utopischen Gehalt von Hanns-Josef Ortheils Roman *Schwerenöter*. In: *Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte. Studien zu seinem Werk*, hrsg. von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. München: Piper 1995, S. 98-110.

EMMERICH, Wolfgang: *Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

ENDRES, Elisabeth: *Die Literatur der Adenauerzeit*. München: Steinhausen 1980.

Dies.: Das Eigenleben der Sprache. Zum 70. Geburtstag von Helmut Heißenbüttel. In: *Süddeutsche Zeitung* (21. 6. 1991).

ENGELHARDT, Hartmut: Die zitierte Welt. "Ödipuskomplex made in Germany – Gelegenheitsgedichte, Landschaften, Totentage 1965-1980". In: *Frankfurter Hefte*, H. 6, 1983, S. 72-74.

ERB, Andreas (Hrsg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

ERHART, Walter: Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995). In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, hrsg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 97-121.

ERLACH, Dietrich: *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Uppsala, Univ., Humanist. Fak., Diss. 1973 (= Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia 11).

FALCKE, Eberhard: Ein Disput zwischen Bock und Gärtner. In: *Süddeutsche Zeitung* (07.10.1987).

FETZ, Gerald A.: *Martin Walser*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.

FIEDLER, Leslie A.: Die neuen Mutanten. In: *Acid. Neue amerikanische Szene*, hrsg. von Rolf Dieter Brinkmann und R.R. Rygulla: Darmstadt: März 1969.

Ders.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988, S. 57-74.

FISCHER, Hans Rudi, Arnold Retzer und Jochen Schweitzer (Hrsgg.): *Das Ende der großen Entwürfe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

FISCHER, Ludwig (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien: Hanser 1986.

FISCHER-LICHTE, Erika, und Klaus Schwind (Hrsgg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg 1991.

FITZ, Angela: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen.“: *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen; Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk*. St. Ingbert: Röhrig, 1998.

FUCHS, Gerd: Ehe zu zweit. In: *Der Spiegel* (16.06.1968).

FULBROOK, Mary: Dividing the past, defining the present: historians and national identity in the two Germanies. In: *Writing National Histories. Western Europe since 1800*, hrsg. von Stefan Berger, Mark Donovan und Kevin Passmore. London, New York: Routledge 1999a, S. 217-229.

Dies.: *German National Identity after the Holocaust*. Cambridge: Polity Press 1999b.

FULDA, Daniel: Telling German History: Forms and Functions of the Historical Narrative Against the Background of the National Unifications. In: *1870/71 1989/90. German Unifications and the Change of Literary Discourse*, hrsg. von Walter Pape. Berlin, New York: De Gruyter 1993, S. 195-230.

GABRIEL, Oscar W., Oskar Niedermayer und Richard Stöss (Hrsgg.): *Parteiendemokratie in Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2001.

GAULY, Thomas M.: *Die Last der Geschichte. Kontroversen zur deutschen Identität*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1988.

GERHARDT, Marlies: Calvinist der Literatur. Helmut Heißenbüttel wird fünfundsiebzig. In: *Stuttgarter Zeitung* (21. 6. 1996).

Dies.: Sprache als Instanz. Zum Tod des Schriftstellers Helmut Heißenbüttel. In: *Stuttgarter Zeitung* (21. 9. 1996).

GIESEN, Bernhard: *Die Entdinglichung des Sozialen. Eine evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Ders.: *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Ders.: *Nationale und kulturelle Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Ders.: Europa als Konstruktion der Intellektuellen. In: *Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, hrsg. von Reinhold Viehoff und Rien T. Segers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999a, S. 130-146.

Ders.: *Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999b.

GLASER, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform, 1945-1949*. München, Wien: Hanser 1985.

Ders.: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition, 1949-1967*. München, Wien: Hanser 1986.

Ders.: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung, 1968-1989*. München, Wien: Hanser 1989.

Ders.: *Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2000.

GLASER, Horst A. (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Band 6. Romane und Novellen I*. München DTV 1998.

GÖRTEMAKER, Manfred: *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: von der Gründung bis zur Gegenwart*. München: Beck 1999.

GÖRTEMAKER, Manfred, und Manuela R. Hrdlicka: *Das Ende des Ost-West-Konflikts? Die amerikanisch-sowjetischen Beziehungen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Landeszentrale für politische Bildungsarbeit 1990.

GÖTZE, Karl-Heinz: *Wolfgang Koeppen: „Das Treibhaus“*. München: Fink 1985.

GRIMM, Reinhold, und Jost Hermand (Hrsgg.): *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Band 4*. Frankfurt am Main: Athenäum 1974.

GRIMMINGER, Rolf: Über Einheit, Vielfalt und Zerstreung. Ein Rückblick auf Traditionen der Ästhetik und die „Nachmoderne“. In: *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde: ein Bremer Symposium*, hrsg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1991, 235-248.

Ders.: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*,

hrsg. von Rolf Grimminger, Jurij Murašov und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, 12-40.

HABERMAS, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Ders.: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988, S. 177-192.

HADEK, Nadja: *Vergangenheitsbewältigung im Werk Martin Walsers*. Augsburg: Wißner 2006.

HAIDER, Hans: Lachen können setzt Bildung voraus. Eine Philosophie der Psychologie. In: *Die Presse* 1985.

HALTER, Martin: Schockschwerenot – ist das der Zeigrodeuro? In: *Basler Zeitung* (19.01.1988).

HANDKE, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: *Peter Handke: Pubikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes. In: *Peter Handke: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

HARBERS, Henk: Gibt es eine 'postmoderne' deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs. In: *Literatur für Leser* 1997/1, S. 52-69.

Ders. (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000.

HARTUNG, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975.

HASSAN, Ihab: Postmoderne heute. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988, S. 47-56.

HAUFS, Rolf: Peter O. Chotjewitz: Die Insel. In: *Neue Deutsche Hefte*, H.3, 1968, hrsg. von Paul Fechter [u.a.]. Berlin: Neue Deutsche Hefte 1968.

HAY, Gerhard (Hrsg.): *Zur literarischen Situation 1945-1949*. Kronberg: Athenäum 1977.

HEGELE, Wolfgang: *Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland (1850-1990). Historische Darstellung – systematische Erklärung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

HEHL, Werner: Der Mensch als Drüsentier. Brinkmann weiß nicht mehr. In: *Stuttgarter Nachrichten* (03.08.1968).

HEIBER, Helmut: *Die Republik von Weimar*. München: dtv 1996.

HEIMANN, Bodo: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*. München: Oldenbourg 1978.

HENSING, Dieter: 'Du sollst dir kein Bildnis machen': Die Vorbehalte gegen ein Selbstbild in der deutschen Literatur nach 1945. In: *German Reflections*, hrsg. von Joep Leerssen und Menno Spiering. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 143-170.

HEIßENBÜTTEL, Helmut, und Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1969.

HELFERICH, Christoph: *Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken*. Stuttgart: Metzler 1992.

HERBERT, Ulrich, und Olaf Groehler: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag 1992.

HERBURGER, Günter: Des Dichters Brinkmann Tod. In: *Die Zeit* (13.06.1975).

HERMAN, Luc: The Relevance of History: Der Zauberbaum (1985) by Peter Sloterdijk and Hawksmoor (1985) by Peter Ackroyd. In: *History and Post-war Writing*, hrsg. von Theo D'haen und Hans Bertens. Amsterdam, Antwerpen: Rodopi, Restant 1990, S. 107-124.

HESS, Jürgen C., und Friso Wielenga (Hrsgg.): *Duitsland en de democratie 1971 – 1990*. Amsterdam: Boom 1994.

HESSE, Hermann: Arno Schmidts „Leviathan“. Ein Brief an Freunde. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S.7f.

Ders.: Brief an eine junge Deutsche. In: *Vaterland, Muttersprache : deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945*, hrsg. von Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach 1994, S. 43-54.

HEYDEBRAND, Renate von (Hrsg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998.

HICK, Ulrike: *Martin Walsers Prosa : Möglichkeiten des zeitgenössischen Romans unter Berücksichtigung des Realismusanspruchs. Anhang : Gespräch mit Martin Walser 4. 5. 1977*. Stuttgart: Heinz 1983.

HINDERER, Walter: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

HOLTHUSEN, Hans Egon: Anti-Helden gegen Troja. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 61-64.

HORKHEIMER, Max: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

HORKHEIMER, Max, und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 1993.

- HUYSSSEN, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 13-44.
- IGGERS, Georg G.: Nationalism and Historiography, 1789-1996: the German example in historical perspective. In: *Writing National Histories. Western Europe since 1800*, hrsg. von Stefan Berger, Mark Donovan und Kevin Passmore. London, New York: Routledge 1999, S.15-29.
- JAMES, Harold: *A German Identity. 1770 – 1990*. London: Weidenfeld and Nicolson 1989.
- JANDL, Paul: BaumundBaumundBaum. Über Helmut Heißenbüttel. In: *Neue Zürcher Zeitung* (12./13. 10. 1996).
- JANSEN, Hans: Ins Innere der Sprache. Zum Tod Helmut Heißenbüttels. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (21. 9. 1996).
- JAUß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- JENNY, Urs: So wenig jung. In: *Die Weltwoche* (21.06.1968).
- JESSE, Eckhard: Die Parteien im westlichen Deutschland von 1945 bis zur deutschen Einheit 1990. In: *Parteiendemokratie in Deutschland*, hrsg. von Oscar W. Gabriel, Oskar Niedermayer und Richard Stöss. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2001, S. 59-83.
- HOFMANN, Robert: *Geschichte der deutschen Parteien. Von der Kaiserzeit bis zur Gegenwart*. München: Piper 1993.
- HUTCHEON, Linda: *A Poetics Of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge 1988.
- INGOLD, Felix Philipp: Nicht ganz "Einfache Geschichten". Neue Prosa von Helmut Heißenbüttel. In: *Schweizer Monatshefte*, H. 7/8, 1981, S. 641-646
- JORDAN, Bernd, und Alexander Lenz (Hrsgg.): *1900-2000. Weltpolitik im 20. Jahrhundert. Lexikon der Ereignisse und Begriffe*. Reinbek: Rowohlt 1996. München: Olzog 1994 (= Geschichte und Staat; Bd. 288).
- JUNKER, Detlef (Hrsg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des kalten Krieges. 1945-1990. Ein Handbuch. Band I: 1945-1968*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2001.
- JURGENSEN, Manfred: „...als wollte ich zu mir kommen. Erzählmodelle in den Romanen Hanns.Josef Ortheils. In: *Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte. Studien zu seinem Werk*, hrsg. von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. München: Piper 1995, S. 37-51
- KAISER, Herbert, und Gerhard Köpf (Hrsgg.): *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1992.

KARASEK, Hellmuth: Blicke in Berlins Bärenauge. Peter O. Chotjewitz' Buch „Die Insel“. In: *Die Zeit* (29.03.1968).

KIESEL, Helmuth: Bloß kein König sein. Peter Sloterdijks „Der Zauberbaum“. In: *Stuttgarter Zeitung* (22.06.1985).

Ders.: Welthistorische Träume eines kleinen Kölners. In: *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* (09.10.1987).

Ders.: Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls. In: *Protest! : Literatur um 1968 ; eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar ; 9. Mai bis 30. November 1998 im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. [Ausstellung und Katalog Ralf Bentz ...]* Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1998 (= Marbacher Kataloge 51), S. 593-640.

KLEIN, Joachim: *Arno Schmidt als politischer Schriftsteller*. Tübingen: Francke 1995.

KLEßMANN, Christoph: *Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955 – 1970*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1988.

Ders.: *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945 – 1955*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1991.

KLEßMANN, Christoph, Georg Wagner (Hrsg.): *Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945 bis 1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte*. München: Beck 1993.

KLINGEMANN, Hans-Dieter, und Andrea Volkens: Struktur und Entwicklung von Wahlprogrammen in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1998. In: *Parteiendemokratie in Deutschland*, hrsg. von Oscar W. Gabriel, Oskar Niedermayer und Richard Stöss. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2001, S. 507-527.

KOCH, Manfred: Der westdeutsche Roman der fünfziger und frühen sechziger Jahre. In: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam 1981, S. 204-233.

KOCK, Peter: Traktat auf Todesfahrt oder Wie ich Dich geliebt hätte. Zu „Leviathan oder Die beste der Welten“. In: *Arno Schmidt. Das Frühwerk I. Erzählungen, Interpretationen von Gadir bis Kosmas*, hrsg. von Michael Matthias Schardt. Aachen: Rader 1986, S. 44-55.

KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Tendenzen zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Kröner 1984.

KORTE, Karl-Rudolf, und Werner Weidenfeld (Hrsg.): *Deutschland-Trendbuch. Fakten und Orientierungen*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2001 (= Schriftenreihe Band 375).

KOSLER, Hans Christian: Heißenbüttels Theorie der Moderne. In: *Frankfurter Hefte*, H. 5, 1973, S. 367-369.

- KRAMBERG, K. H.: Das Spektrum des Bärenauges. In: *Süddeutsche Zeitung* (26.05.1968).
- KREUZER, Helmut, und Karl Riha (Hrsgg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang 1989.
- KRÖLL, Friedhelm: *Gruppe 47*. Stuttgart: Metzler 1979.
- KUBITZ, Peter Paul: Mit-Denken und nicht Mit-Fühlen. "Der Zauberbaum" – Fernsehspiel von Martin Wiebel nach Peter Sloterdijk. In: *Frankfurter Rundschau* (23.04.1988).
- KUNERT, Günter: Mit dem Bus nach Glückstadt fahren. Laudatio anlässlich des Kunstpreises des Landes Schleswig-Holstein. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* (09.11.1990).
- LAEMMLE, Peter: Ein Ich, das querliegt zur Welt. Zum zehnten Todestag von Rolf Dieter Brinkmann. In: *Süddeutsche Zeitung* (24.04.1985).
- LAMBERECHTS, Luc: Von der Spätmoderne zu einer resistenten Postmoderne. Über die Dynamik eines Literatur- und Kulturwandels. In: *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*, hrsg. von Henk Harbers. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, S. 59-77.
- LANGHE, Erhard H. M. (Hrsg.): *Deutsche Verfassungsgeschichte 1849 – 1919 – 1949*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1989.
- LAU, Jörg : Der Dichter hatte nichts zu sagen. In: *Der Tagesspiegel* (22.09.1996).
- LEHMANN, Hans Georg: *Deutschland-Chronik 1945 bis 2000*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2000 (= Schriftenreihe Bd. 366).
- LENTZ, Michael: Der wunde Punkt. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (05.10.1968).
- LEPSIUS, M. Rainer: *Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993 (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd.100, hrsg. von Helmut Berding, Jürgen Kocka und Hans-Ulrich Wehler.).
- LETTAU, Reinhard (Hrsg.): "Die Gruppe 47". *Bericht Kritik Polemik. Ein Handbuch*. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1967.
- LICHTENSTEIN, Heiner, und Otto R. Romberg (Hrsgg.): *Täter – Opfer – Folgen. Der Holocaust in Geschichte und Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997.
- LINDER, Christian: Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: *Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 1972 (= text und kritik 34), S. 14-32.
- Ders.: *Böll*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.

LONGERICH, Peter (Hrsg.): *„Was ist des Deutschen Vaterland?“ Dokumente zur Frage der deutschen Einheit 1800 – 1990*. München, Zürich: Piper 1990.

LORENZ, Matthias N.: *Auschwitz drängt uns auf einen Fleck : Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.

LORENZ, Otto: Helmut Heißenbüttel *21.06. 1921 +19.09. 1996 . In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 2003.

LÜDKE, Martin: Ein unbeschriebenes Blatt. Peter Sloterdijks erster Roman *„Der Zauberbaum“*. In: *Die Zeit* (26.06.1985).

Ders.: Mangel und Ressentiment: Martin Walser, Selbstbewusstsein und Ironie (1981). In: *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 41-57.

LÜTZELER, Paul Michael: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 11-22.

Ders.: Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart. In: *Neue Rundschau*, 104/1 (1993), S. 91-106.

Ders.: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Ders. (Hrsg.): *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer 1996.

Ders.: Geschichte und Postmoderne: Zur gegenwärtigen Erzählliteratur. In: Paul Michael Lützeler: *Klio und Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Schmidt, 1997a, S. 119-132.

Ders.: Postmoderne Ästhetik: Poetikvorlesungen der Autoren. In: Paul Michael Lützeler: *Klio und Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Schmidt, 1997b, S. 150-157.

LUCKSCHEITER, Roman: *Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung*. Berlin: Duncker und Humblot 2001.

LYOTARD, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988a, S. 193-203.

Ders.: Die Moderne redigieren. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988b, S. 204-214.

Ders.: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hrsg. Von Peter Engelmann. [Aus d. Franz. von Otto Pfersmann] Wien: Passagen-Verlag 1993.

- MAIDT-ZINKE, Kristina: Ein denkender Dichter. Peter Sloterdijk las aus seinem Buch "Der Zauberbaum". In: *Weser-Kurier* (25.05.1985).
- MAIER, Wolfgang: Mit Quecksilber geschrieben. Peter O. Chotjewitz' Berlin-Roman „Die Insel“. In: *Der Tagesspiegel* (26.05.1968).
- MALCHOW, Barbara: *Schärfste Wortkonzentrate. Untersuchungen zum Sprachstil Arno Schmidts*. München: edition text + kritik 1980.
- MANTHEY, Jürgen: Abgebrauchter Magnetismus. Peter Sloterdijks "epischer Versuch": der Roman "Der Zauberbaum". In: *Frankfurter Rundschau* (20.06.1985).
- Ders.: Wiederkehr des Immergleichen. In: *Frankfurter Rundschau* (07.10.1987).
- MATTHAEI, Renate (Hrsg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- MAYER, Hans: *Deutsche Literatur 1945 – 1985*. Berlin: Siedler 1998.
- MCHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. London, New York: Methuen 1987.
- METSCHER, Thomas, und Christian Marzahn (Hrsgg): *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde: ein Bremer Symposium*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1991.
- MICHAELIS, Rolf: Das Bärenauge ist eine Reise wert. „Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge“ – Das zweite Buch von Peter O. Chotjewitz. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.04.1968).
- MITSCHERLICH, Alexander, und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München, Zürich: Piper 1997.
- MODICK, Klaus: Steine und Bau. In: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 160-175.
- MOMMSEN, Hans: Die Weimarer Republik in der zeitgeschichtlichen Perspektive der Bundesrepublik Deutschland. Traditionen, Problemstellungen und Entwicklungslinien. In: *Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik – Wirtschaft – Gesellschaft*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1988, S. 552-586.
- MOMMSEN, Wolfgang J.: *Nation und Geschichte. Über die Deutschen und die deutsche Frage*. München, Zürich: Piper 1990.
- MOSER, Sabine: „Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt“ : die deutsche Frage bei Günter Grass. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien [u.a.]: Lang 2002.
- MOSLER, Peter (Hrsg.): *Schreiben nach Auschwitz*. Köln : Bund-Verlag 1989.
- NARR, Wolf-Dieter: *CDU-SPD. Programm und Praxis seit 1945*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1966.
- NEF, Ernst: Immer dorthin, wohin man nicht kommt. Zum 70. Geburtstag von Helmut Heißenbüttel. In: *Neue Zürcher Zeitung* (21.06.1991).

NEUBAUER, Paul: *Die Rezeption der US-amerikanischen Literatur der Postmoderne im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Lang 1991.

Ders.: *Die Diskussion der US-amerikanischen Erzählliteratur der Postmoderne in der deutschsprachigen Amerikanistik*. Frankfurt am Main: Lang 1994.

Ders.: The Academic Reception of Postmodern American Literature in Germany. In: *'Closing the Gap'. American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain and the Netherlands*, hrsg von Theo D'haen und Hans Bertens. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997a, S. 69-147.

Ders.: The General Reception of Postmodern American Literature in Germany. In: *'Closing the Gap'. American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain and the Netherlands*, hrsg von Theo D'haen und Hans Bertens. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997b, S. 9-67.

NOLTE, Jost: 1334 Riesenzettel und ihr Dichter-Priester. In: *Die Welt der Literatur* (30.04.1970), S. 1f.

NUTT, Harry: Wahlvaterschaften. In: *die tageszeitung* (11.12.1987).

OEHLENSCHLÄGER, Eckart (Hrsg.): *Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

OESTERLE, Klaus und Siegfried Schiele (Hrsgg.) *Historikerstreit und politische Bildung*. Stuttgart: Metzler 1989.

OLZOG, Günter, und Hans-J. Liese: *Die politischen Parteien in Deutschland. Geschichte. Programmatik. Organisation. Personen. Finanzierung*. München: Olzog 1993.

OSWALD, Georg: Geschichten erzählen ist wie Leben. Eine Hommage à Peter O. Chotjewitz. In: *Wiener Zeitung-Extra* (11./12.06.1999).

OTT, Ulrich, und Friedrich Pfäfflin: *Protest! : Literatur um 1968 ; eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar ; 9. Mai bis 30. November 1998 im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. [Ausstellung und Katalog Ralf Bentz ...] Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1998 (= Marbacher Kataloge 51).

PAPE, Walter: Cultural Change and Cultural Memory: The Principle of Hope in the Times of German Unifications. In: *1870/71 1989/90. German Unifications and the Change of Literary Discourse*, hrsg. von Walter Pape. Berlin, New York: De Gruyter 1993b, S. 1-21.

PARKER, Stephen: Re-establishing an all-German identity. Sinn und Form and German unification. In: *The New Germany. Literature and Society after Unification*, hrsg. von Osman Durrani, Colin Good und Kevin Hilliard Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 14-27.

PARKES, Stuart: Postmodern polemics: Recent intellectual debates in Germany. In: *The New Germany. Literature and Society after Unification*, hrsg. von Osman Durrani, Colin Good und Kevin Hilliard Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 92-108.

PETERS, Jürgen: Wolfgang Koeppen, ein Schriftsteller der Bundesrepublik. Zu den Romanen. In: *Literaturmagazin 7: Nachkriegsliteratur*, hrsg. von Nicolas Born und Jürgen Manthey, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 303-316.

PETERSEN, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler 1991.

PEZOLD, Klaus: *Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung*. Berlin, Rütten & Loening 1971.

PIECHOTTA, Joachim (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

PLATO, Alexander von, und Almut Leh: *„Ein unglaublicher Frühling“*. *Erfahrene Geschichte im Nachkriegsdeutschland 1945-1948*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997.

PLETICHA, Heinrich (Hrsg.): *Weltgeschichte. Diktatoren und Ideologien. Die Welt zwischen zwei Kriegen*. Gütersloh: Bertelsmann 1996 (= Weltgeschichte; Bd. 11).

PREISENDÖRFER, Bruno: Schönheit, auch jenseits der Bedeutung. Leben als Existenzelement des Literarischen. Zum Tod des Schriftstellers Helmut Heißenbüttel. In: *Der Tagesspiegel* (21./22.9.1996).

PREUßER, Heinz-Peter: Portrait des Schriftstellers als kindlicher Autist. Autobiografie und Schreibprozeß bei Hanns-Josef Ortheil. In: *Das erinnerte Ich. Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*, hrsg. von Martin Bollacher, und Bettina Gruber. Paderborn: Bonifatius 2000, S. 141-163.

PROß, Wolfgang: *Arno Schmidt*. München: Beck 1980.

RATHGEB, Eberhard (Hrsg.): *Deutschland kontrovers. Debatten 1945 – 2005*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2005 (= Schriftenreihe 494).

RAUS, Michael: Einer weiß zuviel. Rolf Dieter Brinkmanns Roman „Keiner weiß mehr“ bei Kiepenheuer und Witsch. In: *d'Letzeburger Land* (24.05.1968).

RAUSCHENBACH, Bernd (Hrsg.): *Arno Schmidt. Der Briefwechsel mit Alfred Andersch. Mit einigen Briefen von und an Gisela Andersch, Hans Magnus Enzensberger, Helmut Heißenbüttel und Alice Schmidt*. Zürich: Haffman 1985.

REDDICK, John: *The 'Danzig trilogy' of Guenter Grass : a study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*. London: Secker Warburg 1975.

REICHEL, Peter: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die politisch-justitielle Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur nach 1945*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2003.

REICH-RANICKI, Marcel: Außerordentlich (und) obszön. Rolf Dieter Brinkmanns Sex-Roman „Keiner weiß mehr“. In: *Die Zeit* (26.04.1968).

Ders.: ...aber ein Poet war er doch. Zum Tod des Rolf Dieter Brinkmann. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28.04.1975).

- REID, James H. (Hrsg.): *Heinrich Böll Werke. Interviews I : 1953 – 1975*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009
- REINHARDT, Stephan: Politik und Resignation. Anmerkungen zu Koeppens Romanen. In: *Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 1972 (= text und kritik 34), S. 38-45.
- RENNER, Rolf Günter: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1988.
- RICHTER, Hans Werner (Hrsg.): *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962*. Reinbek: Rowohlt 1962.
- RICHTER, Karl, und Jörg Schönert: *Klassik und Moderne*. Stuttgart: Metzler 1983.
- RICHTER, Toni (Hrsg.): *Die Gruppe 47 : in Bildern und Texten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1997.
- RIEGEL, Werner: Arno Schmidt. Porträt eines Dichters. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 22-27.
- RIHA, Karl: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*. Stuttgart: Metzler 1971.
- Ders.: „Das Sagbare sagen“. Helmut Heißenbüttel zum 75. Geburtstag. In: *Frankfurter Rundschau* (21.6.1996).
- Ders.: Seine Bücher: „Texte“ und „Projekte“. Zum Tod des Schriftstellers und Essayisten Helmut Heißenbüttel. In: *Frankfurter Rundschau* (21.9.1996).
- ROSS, Werner: Freude am französischen Gefunkel. „Der Zauberbaum“ – Peter Sloterdijks epischer Versuch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06.07.1985).
- ROTHSCHILD, Thomas: Aus Wörtern eine Welt. Zum Tod von Helmut Heißenbüttel. In: *Freitag* (27.9.1996).
- RUDOLPH, Ekkehart (Hrsg.): *Protokoll zur Person : Autoren über sich und ihr Werk*. München: List 1971.
- RUITER, Frans: *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*. Leuven, Apeldoorn: Garant 1991.
- Ders.: Postmodernism in the German- and Dutch-Speaking Countries. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, hrsg. von Hans Bertens und Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins 1997, S. 359-373.
- SAGARRA, Eda: The longevity of national stereotypes: The German 's national character' from the sixteenth century to the present day. In: *German Reflections*. Hrsg. von Joep Leerssen und Menno Spiering. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 1-28.
- SAGER, Peter: Rolf Dieter Brinkmann: Keiner weiß mehr. In: *Kritische Blätter / Neue Deutsche Hefte* 119, H. 3, 1968.

SALZINGER, Helmut: Oswalt Kolle für Literaten. Rolf Dieter Brinkmanns „Keiner weiß mehr“. In: *Frankfurter Rundschau* (24.08.1968).

SANDERS, Hans: Postmoderne. Alltäglichkeit als Utopie. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 72-83.

SATTLER, Stephan: Kämpferischer Ich-Erzähler. In: *FOCUS Magazin* (17.03.1997).

SCHÄBLE, Günter: Ein Vogel in Deutschland. „Erzählungen auf dem Bärenauge“ von Peter O. Čotjewitz. In: *Stuttgarter Zeitung* (04.05.1968).

SCHAUB, Martin: Mit sich selbst fertig werden. Zu drei Romanen junger deutscher Autoren. In: *Tagesanzeiger* (19.09.1968).

SCHEFFEL, Helmut: Lauter Textbücher. Blicke öffnen auf das Offene: Zum Tod von Helmut Heißenbüttel. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21.09.1996).

SCHILLO, Johannes, und Jan Thorn Prikker: Gleitende Prosa. Notizen zu Brinkmanns Schreibweise. In: *Rolf Dieter Brinkmann*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 1981b (= text und kritik 71), S. 76-82.

SCHIRMACHER, Wolfgang : Heiter-melancholisches Spiel an der Grenze des Sagbaren. In: *Rheinische Post* (20.06.1991).

SCHIRND, Albert von: Spiegelbilder vom gelungenen Leben. Peter Sloterdijks epische Reise zu den Ursprüngen der Psychologie. In: *Süddeutsche Zeitung* (27./28.04.1985).

SCHLÜTER, Christian: Wer entgrenzen will, muss sich Widerstand suchen. Ein Abend für Rolf Dieter Brinkmann in der Volksbühne. In: *Berliner Zeitung* (16.02.2001).

SCHMIDT, Julia: *Karneval der Überlebenden. Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie „Die Schule der Atheisten*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998.

SCHÖNBORN, Sibylle: Vivisektionen des Gehirns. Die Prosatexte Rolf Dieter Brinkmanns. In: *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren. Tendenzen. Gattungen*, hrsg. von Walter Delabar und Erhard Schütz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 344-360.

SCHNELL, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

SCHLANT, Ernestine: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. [Aus dem Engl. von Holger Fliessbach]. München: Beck 2001.

SCHULZ, Genia: Brandblasen der Seele. Zur frühen Prosa und späten Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 11. Stuttgart: Klett-Cotta 1985, S. 1015-1020.

SCHULZE-BERGMANN, Joachim: *Der literarische Kanon und die Passung von Leser und Text. Eine Untersuchung zu den Begründungsfiguren literaturdidaktischer*

Kanonbildung im Zeitraum 1840-1977. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang 1998.

SCHULZE-REIMPELL, Werner: Kampfplatz Ehe. Der Roman einer neuen literarischen Generation. In: *Christ und Welt* (05.04.1968).

SCHUHMANN, Karl: Dichtung und Bluff. Arno Schmidt in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, hrsg. von Jörg Drews und Hans-Michael Bock. München: Boorberg 1974, S. 28-42.

SCHWEIKERT, Uwe: Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns "Rom, Blicke" lesend. In: *Rolf Dieter Brinkmann*, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold: München: edition text + kritik 1981, S. 83-89.

Ders.: „Sehen heißt heute erleben“. Vor zwanzig Jahren starb Rolf Dieter Brinkmann. In: *Frankfurter Rundschau* (22.04.1995).

SCHWERIN, Christoph: Glaube an die Kraft des Wortes. In: *Die Welt* (21.06.1986).

SEDGHI, Leyla: *Das Dilemma der Grenze. Zu Uwe Johnsons Frühwerk*; München: Univ. Diss. 2004

SELG, Olaf: *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*. Aachen: Shaker 2001.

SHEEHAN, James J.: National History and National Identity in the New Germany. In: *1870/71 1989/90. German Unifications and the Change of Literary Discourse*, hrsg. von Walter Pape. Berlin, New York: De Gruyter 1993, S. 25-36.

SIEBURG, Friedrich: Toter Elefant auf einem Handkarren. In: *Über Martin Walser*, hrsg. von Thomas Beckermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 33-35.

SONTAG, Susan: *Against Interpretation and other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966

SPÄTH, Sibylle: *Rolf Dieter Brinkmann*. Stuttgart: Metzler 1989.

SPINNEN, Burkhard: Die Machart des Gemachten. Kann man wiederlesen: Helmut Heißenbüttels Literaturtheorie. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (27. 6. 1995).

STEINBACH, Peter, und Johannes Tuchel (Hrsgg.): *Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1994.

STEINECKE, Hartmut: Die Suche nach dem „Blauen Weg“. Ein Werkstattgespräch mit Hanns-Josef Ortheil. In: *Hanns-Josef Ortheil – Im Innern seiner Texte. Studien zu seinem Werk*, hrsg. von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. München: Piper 1995, S. 205-234.

STERN, Carola, und Heinrich A. Winkler (Hrsgg.): *Wendepunkte deutscher Geschichte 1848-1990*. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Stiftung für die Rechte zukünftiger Generationen (Hrsg.): *Was bleibt von der Vergangenheit? Die junge Generation im Dialog über den Holocaust*. Berlin: Links Verlag: 1999.

STÖRIG, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Erweiterte Neuausgabe.* Frankfurt am Main: Fischer 1993.

THOMAS, Richard Hinton, und Wilfried van der Will: *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft.* [Aus d. Engl. übers. von Hansheinz Werner. Der Text wurde f.d. dt. Ausg. überarb. u. wesentl. erw. von Wilfried van der Will] Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1969.

THOMAS, Rüdiger, und Werner Weidenfeld: Identität. In: *Handbuch zur deutschen Einheit*, hrsg. von Karl-Rudolf Korte und Werner Weidenfeld. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1999 (= Schriftenreihe Band 363).

TILLIGER, Ruth: Schafft unewige Literatur! Peter O. Chotjewitz' Berlin-Roman. In: *Christ und Welt* (03.05.1968).

TSCHAPKE, Reinhard: Der Exponent des Experiments. Zum Tode des avantgardistischen Schriftstellers Helmut Heißenbüttel. In: *Die Welt* (21. 9. 1996).

UEDING, Gert: Fakir und Schlange. Helmut Heißenbüttels "Ödipuskomplex made in Germany". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. 10. 1981).

Ders.: Die Heimat im Universum der Sprache. In: *Die Welt* (21. 6. 1991).

VAN DER KNAAP, Ewout: German Literature: The Dialectics of Readability. In: *Reconsidering the Postmodern. European Literature beyond Relativism*, hrsg. von Thomas Vaessens und Yra van Dijk. Amsterdam: Amsterdam University Press 2011, S. 185-202.

VEIT-BRAUSE, Irmline: Rethinking the state of the nation: The case of Germany. In: *German Reflections*, hrsg. von Joep Leerssen und Menno Spiering. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 205-234.

VIEBAHN, Fred: Der Alltag marschiert in der Uniform des Gleichtritts. Rolf Dieter Brinkmanns erster Roman lässt keine Hoffnung mehr übrig. In: *Kölner Stadt-Anzeiger* (28.03.1968).

VILLON-LECHNER, Alice: Auf der Suche nach der dunklen Seite des Mondes. Peter Sloterdijks „Zauberbaum“: Die Geschichte von der Entstehung der Psychoanalyse unter der Ulme von Buzancy. In: *Die Weltwoche* (09.05.1985).

VOLLMER, Hartmut: Glückseligkeiten letzter Menschen: Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“. In: *Arno Schmidt. Das Frühwerk II: Romane. Interpretation von ‚Brand’s Haide‘ bis ‚Gelehrtenrepublik‘*, hrsg. von Michael Matthias Schardt. Aachen: Alano Verlag 1988, S. 55–98.

VORMWEG, Heinrich: Ein Realismus, der über sich hinaus will. In: *Merkur*, H.7, 1968

Ders.: *Neue Literatur und Gesellschaft. Eine Theorie der gesellschaftlichen Funktion experimenteller Literatur.* Mainz: Akademie der Wissenschaften und Literatur 1971.

Ders.: *Eine andere Lesart. Über neue Literatur.* Neuwied, Berlin: Luchterhand 1972.

Ders.: Prosa in der Bundesrepublik seit 1945. In: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Dieter Lattmann. München, Zürich: Kindler 1973, S. 143–343.

Ders.: Immer noch ein paar Schritte voraus. Helmut Heißenbüttel zum 60. Geburtstag. In: *Süddeutsche Zeitung* (20./21.06.1981).

Ders.: Das Durchhauen des Kohlhaupts. Zum Tode von Helmut Heißenbüttel. In: *Süddeutsche Zeitung* (21./22.09.1996).

WAGENBACH, Klaus, Winfried Stephan und Michael Krüger: *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat 1945. Ein Nachlesebuch für die Oberstufe*. Berlin: Wagenbach 1979.

WAINE, Anthony E.: *Martin Walser*. München: Beck 1980.

WALLMANN, J. P.: Bunt es Wortungeheuer mit Appetithappen. Peter O. Chotjewitz' zweiter Prosaband „Die Insel“. In: *Rheinische Post* (20.07.1968).

WEBER, Dietrich: *Deutsche Literatur seit 1945*. Stuttgart: Kröner 1968.

WEBER, Ernst : Transkriptionen: Goethes Romane in der Literatur der siebziger Jahre. In: *Klassik und Moderne*, hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart (Metzler) 1983, S. 520-541.

WEBER, Dietrich: *Deutsche Literatur seit 1945*. Stuttgart: Kröner 1968.

WEIDENFELD, Werner (Hrsg.): *Die Identität der Deutschen*. München, Wien: Hanser 1983.

Ders. (Hrsg.): *Nachdenken über Deutschland. Materialien zur politischen Kultur der Deutschen Frage*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1985.

Ders. (Hrsg.): *Geschichtsbewusstsein der Deutschen. Materialien zur Spurensuche einer Nation*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1987.

Ders. (Hrsg.): *Politische Kultur und deutsche Frage. Materialien zum Staats- und Nationalbewusstsein in der Bundesrepublik Deutschland*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1989.

WEIDENFELD, Werner, und Hartmut Zimmermann (Hrsg.): *Deutschland-Handbuch. Eine doppelte Bilanz 1949-1989*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1989.

WEIDENFELD, Werner, und Karl Rudolf Korte (Hrsg.): *Handbuch zur deutschen Einheit. 1949-1989-1999. Neuauflage 1999*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1999 (= Schriftenreihe Band 363).

WEIDINGER, Dorothea (Hrsg.): *Nation – Nationalismus – Nationale Identität*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998.

WEBER, Ernst: Transkriptionen: Goethes Romane in der Literatur der siebziger Jahre. In: *Klassik und Moderne*, hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983, S. 520-541.

WEISS, Christina: ... und färbt nach innen. Helmut Heißenbüttel zum 75. Geburtstag.

In: *Süddeutsche Zeitung* (21. 6. 1996).

WELLERSHOF, Dieter: „Alleinsein ist wie ein Gas, das ausströmt“. In: *Kölner Stadt-Anzeiger* (26./27.04.1975).

WELLMER, Albrecht: Kunst und industrielle Revolution. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988, S. 247-261.

Ders.: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

WELSCH, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988.

Ders.: Topoi der Postmoderne. In: *Das Ende der großen Entwürfe*, hrsg. von Hans Rudi Fischer, Arnold Retzer und Jochen Schweitzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 35-55.

Ders.: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 1997.

WENINGER, Robert: An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werks von Arno Schmidt. In: *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*, hrsg. von Jörg Drews. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 31-57.

WENINGER, Robert, und Brigitte Rossbacher (Hrsgg.): *Wendezzeiten. Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*. Tübingen: Stauffenburg 1997.

WIECKENBERG, Ernst-Peter: Der Erzähler Wolfgang Koeppen. In: *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-71. Band I*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1972, S. 194-204.

WIEGAND, Wilfried: Bilder, die ohne Bedeutung bleiben. Der erste Roman von Rolf Dieter Brinkmann. In: *Welt der Literatur* (11.04.1968).

WIEMER, Rudolf Otto: Keiner weiß mehr? In: *Zeitenwende* 39, 1968, S. 563-564.

WIESEHAN, Gretchen E.: *A Dubious Heritage : Questioning Identity in German Autobiographical Novels of the Postwar Generation*. New York, Bern, Berlin, Wien, Paris: Lang, 1997 (= Studies on themes and motifs in literature ; Vol. 26).

WILLIAMS, Arthur: Introduction; On Individuals, Identity and Innovation. In: Arthur Williams und Stuart Parks (Hrsgg.): *The Individual, Identity and Innovation; Signals from Contemporary Literature and the New Germany*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien: Lang, 1994, S. 1-16.

WILLNER, Ernst: Ist das der Alltag von heute. In: *Kärntner Tageszeitung* (21.02.1969).

WITTSTOCK, Uwe (Hrsg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994.

WONDRATSCHEK, Wolf: Er war too much für Euch, Leute. In: *Die Zeit* (13.06.1975).

ZEHM, Günter: Was einem Berliner Literaten so einfällt. Peter O. Čotjewitz' „Erzählungen“. In: *Die Welt* (09.05.1968).

ZIERMANN, Horst: Zauber und Spaß am Denken unter der Linde. In: *Die Welt* (23.04.1988).

ZINGG, Martin: Der Punkt vor der Literatur. In: *Basler Zeitung* (07.04.1995).

ŽMEGAČ, Viktor: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. In: Erika Fischer-Lichte, Klaus Schwind (Hrsg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg 1991, S.17-27.

Samenvatting

Meer dan twintig jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog stelde Peter Handke geërgerd vast dat er in de Duitstalige literatuur van na de oorlog altijd weer werd teruggегrepen op ‚Auschwitz‘. Voor de eerste twee decennia na 1945 klopt dat zeker: ‚Auschwitz‘ als beeld voor de door Duitsland veroorzaakte verschrikkingen van de oorlog is een steeds terugkerend thema in deze naoorlogse literatuur – en daarmee verbonden de vraag, wat het na 1945 betekent om Duits te zijn.

In het eerste deel van dit onderzoek worden literaire werken onder de loep genomen die in deze beginperiode zijn ontstaan. Het gaat om het werk van een vijftal auteurs, Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen, Günter Grass, Uwe Johnson en Martin Walser, voor wie het alleen dan mogelijk was om over (constructies van) een nieuw Duits zelfbewustzijn na te denken, wanneer de confrontatie met het recente verleden daarin een centrale rol zou spelen. Het onderzoek gaat erop in, hoe zij dit uitgangspunt in hun romans, in hun essays, in hun maatschappij- en literatuurkritisch werk hebben omgezet, welke bijdrage ze, met andere woorden, hebben geleverd aan het overkoepelende identiteitsdiscours dat reeds tijdens de oorlog was ontstaan. De socioloog Bernhard Giesen heeft dit naoorlogse discours in West-Duitsland uitvoerig beschreven en stelt vast dat daarin twee tegengestelde perspectieven zijn op te maken: de keuze voor de ‚Holocaust‘ als uitgangspunt voor de nieuwe, naoorlogse identiteit tegenover een oriëntatie op het zogenaamde ‚Wirtschaftswunder‘, op het heden en de toekomst. Tussen deze tegenpolen speelt zich het identiteitsdiscours af; het is duidelijk dat de literatuur van de eerste generatie naoorlogse auteurs het ‚Holocaust‘-perspectief representeert.

Handke behoort tot een andere generatie en ergert zich aan zijn oudere collega’s. Zijn houding is tekenend voor de generatie schrijvers, die in de jaren 60 van zich doen spreken en in hun werk een ander maatschappelijk paradigma reflecteren, dat daarna ook in de jaren 70 en 80 op de West-Duitse literatuur zijn stempel heeft gedrukt: het postmodernisme. Op dit nieuwe paradigma richt zich het tweede deel van het onderzoek. Daarin gaat het om de vraag, welke rol postmoderne literatuur uit de Bondsrepubliek binnen het identiteitsdiscours speelt en ook daarom, of de omgang van een aantal algemeen als postmodern bestempelde auteurs met het identiteitsthema het mogelijk of zelfs nodig maakt, om gedifferentieerder na te denken over het postmodernisme in de West-Duitse literatuur.

Na een kort overzicht over het postmodernismedebat in de Bondsrepubliek en voor de achtergrond van het overheersende identiteitsdiscours worden zes romans uitvoerig geanalyseerd: Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder* (1963), Peter O. Chotjewitz' *Die Insel* (1968), Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (1968), Helmut Heißenbüttels *Projekt Nr. I. D'Alemberts Ende* (1970), Peter Sloterdijks *Der Zauberbaum* (1985) und Hanns-Josef Ortheils *Schwerenöter* (1987). Schmidt geldt in de rijtje als een auteur die met zijn werk het postmodernisme in de literatuur heeft voorbereid, terwijl de andere vijf doorgaans gezien worden als typisch postmoderne schrijvers. In de afzonderlijke analyses spelen zowel de identiteitsthematiek als ook het postmoderne karakter van de afzonderlijke werken een belangrijke rol. Uit de analyses blijkt, dat de schrijvers bewust technieken, strategieën, stijlmiddelen inzetten, die eigen zijn aan het postmodernisme, om er geen twijfel over te laten bestaan, dat de romanwerkelijkheid een fictieve constructie is en dus geen band met de werkelijkheid heeft. Daartegenover staat echter, dat er in deze boeken 'ondanks alles' toch gezocht wordt naar mogelijkheden om zich over de werkelijkheid (de concrete Bondsrepubliek Duitsland) uit te laten en de lezer direct tot actie op te roepen, teneinde een betere werkelijkheid te creëren. De romans zweven tussen ontologische en epistemologische niveaus; er wordt onmiskenbaar naar de ware werkelijkheid verwezen, maar tegelijkertijd wordt telkens weer benadrukt, dat de romanwerkelijkheid niet werkelijk kan zijn. Deze positie tussen fictie en werkelijkheid is een typisch postmoderne positie. De auteurs willen naar de werkelijkheid verwijzen, maar kunnen dit alleen in het besef, dat het eigenlijk niet mogelijk is. Dat de zes hier behandelde auteurs er desondanks voor kiezen, epistemologische doelen na te jagen, en – zij het in ironisch en parodistisch gebroken vorm – ideaalbeelden van een betere toekomst formuleren, geeft uitdrukking aan hun postmoderne engagement, dat rechtstreeks met het identiteitsdebat verbonden is.

Arno Schmidt bijvoorbeeld ontwikkelt in zijn experimentele proza tegenover een maatschappij die in het teken staat van de Tweede Wereldoorlog, de Koude Oorlog en apocalyptische gedachten, ideeën rond een intellectuele elite, die in staat zou moeten zijn de rest van de mensheid naar een betere wereld te leiden. Chotjewitz biedt zijn lezers een alternatief tegenover de 'Wirtschaftswunder'-mentaliteit, die ook door Brinkmann genadeloos wordt neergesabeld; diens doel is het uiteindelijk om de mensen te bevrijden van hun dwangmatig consumeergedrag door ze het ware achter de alledaagse werkelijkheid te laten ervaren en zo een bewustzijnsverandering teweeg te brengen. Heißenbüttel op zijn beurt spreekt over een

mentaliteitsverandering bij zijn publiek die zou moeten resulteren in direct maatschappelijk engagement, een houding die hij vooralsnog in de Bondsrepubliek niet waarneemt. Ook Sloterdijk kijkt naar ontwikkelingen in Duitsland na 1945 en stelt vast, dat er daar sprake is van een diepe depressie die nauw samenhangt met de nationaal-socialistische periode en de gevolgen daarvan voor de nieuwe West-Duitse staat. Op basis van dit typisch Duitse fundament ontwikkelt hij een hoopvolle toekomstvisie voor de complete mensheid. En tot slot construeert Ortheil in *Schwerenöter* vele mogelijke naoorlogse werkelijkheden; hij verlangt van zijn lezers, dat ze deze constructies met de eigen ervaringen vergelijken zodat ze voor de achtergrond van de gehele naoorlogse periode uiteindelijk op de eigen ware identiteit kunnen stuiten – in Ortheils woorden: herboren worden.

De 'Holocaustnation' is als beeld voor de verschrikkingen uit het verleden of voor door Duitsers zelf veroorzaakte catastrofale ontwikkelingen in de twintigste eeuw ook uit het werk van postmoderne auteurs uit de Bondsrepubliek niet weg te denken. Hun postmoderne engagement en het literair verwerkte ideaal van een betere en menselijker toekomst, waar de lezers actief deel van uitmaken, komt overeen met Giesens onderverdeling binnen het identiteitsdiscours en geeft uitdrukking aan een Duitse *Sonderweg* binnen het postmodernisme.

Biografie

Robert Haak werd op 27 juni 1972 in Dronten (Flevoland) geboren. Na het gymnasium koos hij voor Groningen als studieplek, waar hij van 1990 tot 1997 ‚Duitse Taal en Letterkunde‘ studeerde. Tijdens zijn studie groeide zowel zijn interesse in literatuur als ook de overtuiging, dat het er voor een student Duits toch zeker bij hoort een tijd in Duitsland te studeren. In de zomer van 1992 verbleef hij met een Erasmusbeurs een semester lang in Leipzig. In de periode 1994-1995 studeerde hij vervolgens 2 semesters aan de Freie Universität in Berlijn met een beurs van de DAAD. Terug in Groningen sloot hij in 1997 zijn studie Duits af met een scriptie over de doodsthematiek in het werk van Heinrich Mann. Kort daarna vertrok hij met een onderzoeksbeurs van de ÖAD naar Wenen, waar hij tweeënehalf jaar verbleef. Aan het eind van die periode solliciteerde hij bij de Universiteit Utrecht en kreeg de mogelijkheid, als aio (promovendus) aan dit proefschrift te beginnen. Toen na vier jaar en een paar maanden verlenging de tijdelijke aanstelling erop zat, maar de dissertatie nog niet af was, werkte hij freelance als leraar Nederlands, leraar Duits en als vertaler. Na tussenstops in Antwerpen, Gent en Stuttgart kwamen zijn gezin en hij uiteindelijk in Hinterzarten terecht; sinds 2008 is hij verbonden aan het Goethe-Instituut en de Albert-Ludwigs Universiteit in Freiburg, waar hij talenonderwijs verzorgt.