



MAUERSCHAU

Fachzeitschrift. Germanistik

RAUM & ZEIT

Ausgabe 1/2010



Ausgabe 1/2010

Raum & Zeit



Universitätsverlag Rhein-Ruhr

Titelbild David Lange

Mauerschau-Logo Michael Mende

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://www.ddb.de> abrufbar.

Copyright © 2010 by Universitätsverlag Rhein-Ruhr OHG
Paschacker 77
47228 Duisburg
www.uvrr.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des
Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-940251-90-9

ISSN 1866-5160

Satz und Layout Jonas Herfurth/Eva Lindemer

Druck und Bindung GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

Inhalt

Sunke Janssen Sylvia Nürnberg	Editorial	005
Jessica Breidbach	„Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt?“ – „Sie fährt einen Opel ...“ Über Kollektivsymbole, Bewegung, Raum und Zeit	007
Daniel ,Danielle Verena‘ Kollig	Schlafwandeln im totalen Raum – Inszenierungen der Allmacht in Hans-Jürgen Syberbergs ,Hitler, ein Film aus Deutschland’	023
Gerrit Lembke	Poetik der Einebnung: Zur Amalgamierung von Raum und Zeit in den Liedern Rainald Grebes. Zeitmaschine (2008) und Guido Knopp (2005)	035
Linda Leskau	Velleicht ereignet sich das Unmögliche. Überlegungen zu Jacques Derridas „Die unbedingte Universität“	048
Eva Lindemer	Konserven-Nazis aus der deutschen Alpträum-Zeitkapsel	064
Tonia Marișescu	Raumfigurationen in Herta Müllers „Niederungen“	070
Thomas Neubner	Das Paradies ist längst zerstört! Der Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums als erzählerisches Stilmittel Eine werkimanente Interpretation unter sozialpsychologischen Gesichtspunkten am Beispiel der Biografie der Bertha in Ludwig Tiecks Werk „Der Blonde Eckbert“	082
Nina Peter	Expedition in eine „mehrdimensionale Zeit“ Raumzeitliche Grenzüberschreitungen in Kathrin Schmidts Roman Die Gunnar-Lennefson-Expedition	097
Jelena Rakin	Physische Wirklichkeit und malerische Leinwand Zur Farbgestaltung in Michelangelo Antonionis <i>Il deserto rosso</i>	110
Wolfgang Reichmann	Bocksprünge der Geschichte. Zu Hans Magnus Enzensbergers „Blätterteig der Zeit“ und Alexander Kluges „Chronik ohne Chronologie“	126
Juliane Schöneich	Relationale Poesie Text.Raum.Sprache im Werk von Barbara Köhler	142
Philipp Stallkamp	„Look in the other room“ – Unbewusste Innenräume in David Lynchs <i>Inland Empire</i>	155
Bastian Strinz	Raum- und Zeitkonstruktion bei Peter Handke: Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox	171
Autoren und Mitarbeiter der Ausgabe Impressum		188 194

Sunke Janssen & Sylvia Nürnberg

Editorial

Liebe Leser,

der Mensch suchte schon immer nach regelhaften Strukturen, durch die er sich die Welt erklären, seine eigene Position bestimmen und letztlich Identität entwickeln kann. Er hat über die Jahrtausende viele dieser Ziele erreicht und so sind wir heute in der Lage, zu theoretisieren, die Welt der Materie zu entstofflichen. Zwei koordinative Komponenten, zwei Orientierung stiftende Größen in einer vormals orientierungslosen Welt waren für diesen Prozess entscheidend: Die Erfindung des Raumes und die Erschaffung der Zeit. Denn fast alles und jedes lässt sich im Rahmen dieser beiden Koordinaten beschreiben und verorten. Wir schaffen uns Ordnungssysteme, bemühen uns um Kontinuität und standardisierte Abläufe, entwickeln Skripte und Strategien, verändern, gestalten und verfügen über diesen Planeten allein durch ihre Hilfe.

Es hat uns interessiert, wie und in welchen Wirkungsgefügen solche Zeit-Räume und Raum-Zeiten existieren und in der Germanistik untersuchbar sind. Und so war das Thema dieser vorliegenden fünften Ausgabe der mauerschau geboren: Raum und Zeit.

Die auf unseren Call For Papers folgenden Arbeiten waren so interessant wie abwechslungsreich. So beschäftigen wir uns in dieser Ausgabe unter anderem mit den Fragen, ob man Zeit wie Blätterteig falten kann, wieso Guido Knopp mit Hitler in einer WG wohnt und woher überhaupt Konserven-Nazis kommen. Wie erforscht man bei David Lynch das Unbewusste und was zerstörte das Paradies? Wie entflieht man in einer Art Seelenballon der tristen Realität und wann eigentlich ereignet sich das Unmögliche?

Möglich gemacht wurde diese Ausgabe, und dafür möchten wir uns an dieser Stelle ganz herzlich bedanken, durch die selbstlose und freiwillige Arbeit der Redaktion, die Unterstützung derselben durch unseren wissenschaftlichen Beirat und letztlich durch die schönen Ideen und die hervorragende Zusammenarbeit mit den Autoren. Ein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Krauss für seine Hilfe und Herrn Dr. Cölßen vom Universitätsverlag Rhein-Ruhr für sein Engagement.

Bei der Lektüre dieser fünften mauerschau wünschen wir Ihnen viel Spaß und Freude.

Sunke Janssen und Sylvia Nürnberg, Herausgeber der mauerschau, Essen im Juni 2010

Jessica Breidbach

„Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt?“ – „Sie fährt einen Opel ...“ Über Kollektivsymbole, Bewegung, Raum und Zeit

I. Gedankenspiele

Das Koordinatensystem von Raum und Zeit bietet innerhalb moderner Gesellschaften ein zentrales Instrument zur Aneignung einer komplexen Umwelt: Findet sich ein Mensch oben oder unten im sozialen Gefüge; eine Partei rechts oder links im politischen System? Bewegung sei Fortschritt; Stillstand dagegen Rückschritt. Peter Borscheid diagnostiziert in diesem Zusammenhang das „Tempovirus“¹: höher, schneller, weiter!

Angesichts einer vor allem für kognitive Verarbeitungsprozesse immer anspruchsvoller werdenden, subjektiv wie objektiv raumzeitlich beschleunigten Gegenwart funktionieren Kommunikationsakte aber dennoch gut und vor allem: schnell. Einen Beitrag dazu leisten Metaphern, die es ermöglichen, auch komplizierte gesellschaftliche Zusammenhänge kommunizierbar zu machen. Nicht umsonst sind zentrale Beschreibungen sozio-kultureller Phänomene in heutigen Gesellschaften in kollektiven Symbolen kodiert, welche insbesondere mit Verortungen in Raum und Zeit arbeiten. Diese Kollektivsymbole sind den Mitgliedern einer Deutungsgemeinschaft verständlich und inkorporieren beispielsweise als spezifisch moderne, symbolische Vehikelkörper technische Errungenschaften wie das Auto zur Überwindung von Raum und Zeit, wobei sie in Zeitungsbeiträgen, Literatur oder wissenschaftlichen Aufsätzen auf völlig anderer Ebene Botschaften transportieren. Diese Symbolfelder sowie die zentralen Bewegungsmechanismen von Bremsen und Beschleunigen werden in Kombination mit kollektiven Symbolen vor allem in Karikaturen immer wieder genutzt. Ziel des Beitrags ist die Analyse politischer Karikaturen im Hinblick auf die Dimensionen Bewegung, Raum und Zeit unter Rückgriff auf diskursanalytische Kategorien sowie Kollektivsymboltheorien auf Basis der Arbeiten von Jürgen Link. Frei nach dem Motto: „Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt?“ – „Sie fährt einen Opel ...“ – und alle haben verstanden: Wir stecken in der Krise ...

II. Orientierungshilfen im „diskursiven Gewimmel“²

Die Orientierung an Raum und Zeit dient der Strukturierung der Umwelt und der Selbstverortung des Subjekts in eben jener Konstituierend für dieses Sich-Zurecht-Finden, welches das Subjekt im Umgang mit der Umwelt handlungsfähig macht, ist sicherlich die Vorstellung, in ein Geflecht von Raum und Zeit eingebunden zu sein. Dieses Geflecht ist real erfahrbar und unter anderem im alltäglichen Sprachgebrauch kommunikativ

1 Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt/New York 2006. S.13.

2 Jäger, Margarete/Jäger, Siegfried: Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse. Wiesbaden 2007, S. 25.

vermittelt. Ist beispielsweise von technischem Fortschritt die Rede, so vergegenwärtigt diese Redewendung den jetzigen Stand der Dinge, vergleicht ihn mit einem vergangenen oder zukünftigen Zustand und verortet so den in Rede stehenden Sachverhalt in einer bestimmten Zeit. Diese sprachlichen Verortungen finden als Lokalisierungen in Zeit und Raum ihren Eingang in die Selbstdefinitionen einer Gesellschaft. Die Rede über den Raum ist ebenso vielfältig wie die Rede über die Zeit und geht weit über einen rein territorialen Raum hinaus. So lässt sich der Raumbegriff beispielsweise auch auf soziale Räume ausweiten, was die Debatte um die Unterschicht beweist. Hier wird mit einer fundamentalen, im sozialen Raum angesiedelten Oben-Unten-Topik der soziale Status deutlich gemacht: Wer sich in der Gesellschaft oben befindet, ist privilegiert, reich und schön; wer sich unten befindet, ist Hartz-IV Empfänger. Zur Aneignung und zum Umgang mit der Positionierung in Zeit und Raum tritt das Moment der Bewegung auf den Plan:

*„Die Redeparzellen von ‚Bewegung‘ und ‚Stillstand‘ [...] samt den ‚Vehikeln‘ der Bewegung scheinen zunächst zu den von Foucault im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge* erwähnten ‚fundamentalen Codes einer Kultur‘ zu gehören, von denen er seine eigene Beobachtungsebene interdiskursiver Regelmäßigkeiten (Frage des Sagbaren und des nicht Sagbaren) abhebt.“³*

Die Reden über Raum und Zeit sind untrennbar miteinander verwoben und verankert in Diskursen, denen Wissen über Raum und Zeit inhärent ist und die dieses Wissen wirkungsmächtig transportieren. Diskurse sind nach Jürgen Link „institutionalisierte, geregelte Redeweisen, insofern sie an handlungen gekoppelt sind und [...] machtwirkungen ausüben“⁴. Diese Redeweisen sind gesellschaftlich erzeugt und gleichen im diskursiven Geschehen einem „Fluss von ‚Wissen‘ bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“⁵. Ausgangspunkt ist die Idee, dass das Wissen einer Gesellschaft und damit auch das Wissen des Individuums immer diskursiv vermittelt sind. Dieses Wissen ist zum einen in so genannten Spezialdiskursen enthalten; also in Diskursen, die sich auf ein spezifisches Wissensgebiet beziehen: „Spezialdiskurse haben danach ihr jeweils eigenes typisches Vokabular, ihre eigene typische Syntax, ihre eigenen typischen ‚Rituale‘.“⁶ Im Interdiskurs bzw. in der Alltagsrede ist zum anderen das allgemeine, eher unspezifische Wissen enthalten. „Als ‚Interdiskurs‘ wäre [...] das gesamte Ensemble solcher [...] Elemente [...] zu bezeichnen, in denen mehrere Diskurse übereinstimmen.“⁷ Spezialdiskursives Wissen kann in den Interdiskurs diffundieren und dort dann weiter diskursiviert werden

3 Link, Jürgen/Wülfing, Wulf (Hrsg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1984, S. 8. [Hervorhebung wie im Original].

4 Link, Jürgen: *Noch einmal: Diskurs. Interdiskurs, Macht*. In: *Kulturrevolution 11*, 1986. S. 71. [Kleinschreibung wie im Original].

5 Jäger/Jäger 2007, S. 23.

6 Ebda, S. 28. [Klammer wie im Original].

7 Link/Wülfing 1984, S. 9.

et vice versa. Diskurse sind also machtwirksam, da sie das jeweils in einer Gesellschaft „gültige Wissen“⁸ beinhalten:

„Diskurse üben als ‚Träger‘ von (jeweils gültigem) ‚Wissen‘ Macht aus; sie sind selbst ein Machtfaktor, indem sie Verhalten und (andere) Diskurse induzieren. Sie tragen damit zur Strukturierung von Machtverhältnissen in einer Gesellschaft bei.“⁹

Als Vermittlungsinstanz und Bindeglied zwischen Spezialdiskurs und Interdiskurs fungieren Kollektivsymbole, die Orientierungshilfen im Gewusel der Diskurse bieten und in der Lage sind, spezialdiskursives Wissen auf eine interdiskursiv verständliche Ebene zu überführen. Dementsprechend sind Kollektivsymbole einer Sprach- oder Kulturgemeinschaft gleichermaßen zugänglich, machen Sachverhalte sagbar und denkbar und reduzieren somit Komplexität:

„Mit dem Vorrat an Kollektivsymbolen, die alle Mitglieder einer Gesellschaft kennen, steht ein Repertoire an Bildern zur Verfügung, mit dem wir uns ein Gesamtbild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der politischen Landschaft der Gesellschaft machen, mit dem wir diese deuten und – insbesondere durch die Medien – gedeutet bekommen.“¹⁰

Zentrale Kollektivsymbole unserer Zeit sind unter anderem Symbole aus dem Sport- oder Technikbereich. Ein Beispiel: Der amtierende Finanzminister hat sich selbst ins Aus manövriert. Hier finden wir den spezialdiskursiven Sachverhalt eines politischen Eklats wieder: Offensichtlich hat der Finanzminister einen schwerwiegenden Fehler begangen. Der Inhalt dieses Fehlers ist hier nicht erkennbar; dies ist für den Interdiskurs aber auch nicht notwendig, denn das kollektive Symbol des Tor-Aus – eine typische Sportmetapher – hat die verständliche Integration des Sachverhalts in den Interdiskurs und damit die Verbindung zwischen den Diskursebenen geleistet:

„Mittels dieses Reservoirs gelingt[t] es einer Kultur, die Arbeitsteilung ihrer Praxisbereiche und die Spezialisierung ihrer Wissensmengen auf einer gesellschaftlichen Totalisierungsebene zu reintegrieren.“¹¹

Zentrale Verknüpfungsregel ist dabei die des Bildbruchs oder auch der Katachrese, denn der fiktive Minister hat sich ins Aus manövriert – ein Symbol aus dem militärischen Bereich, womit der Sportsymbolkomplex verlassen wird. Kollektivsymbole verfügen also über die Kraft, aufgrund eines in einem spezifischen kollektiv verankerten gedanklichen

8 Jäger/Jäger 2007, S. 20.

9 Ebda. S. 20.

10 Ebda. S. 36.

11 Link/Wülfing 1984, S. 10.

Konstrukts deckungsgleiche Assoziationen zu evozieren und dadurch auf ähnlich kongruente Weise verstanden zu werden.

Pffffig, weil dadurch leicht zugänglich, ist an einem Kollektivsymbol die Tatsache, dass jenes immer eine Einheit aus einem Bild und einem gemeinten Sinn bildet:

„Ein solches Kollektivsymbol besteht dann ganz allgemein aus einem rudimentär expandierten, zumindest potentiell ikonisch realisierbaren Signifikanten (dem ‚Bild‘, der Pictura [...]) sowie einer bzw. meistens mehreren Signifikaten (dem ‚Sinn‘, der Subscriptio [...]).“¹²

Pictura meint dabei die Möglichkeit einer ikonografischen Abbildung bzw. der Ausbildung eines Bildzeichens für das Kollektivsymbol. Subscriptio umfasst die damit verbundene durchaus ambivalente Ausdeutbarkeit durch „semantische ‚Sekundarität‘“¹³. Gemeint ist die Generierung möglicher Mehrfachdeutungen des Bildzeichens innerhalb des Rezeptions- und Interpretationsvorgangs ohne notwendige Einbeziehung des Kontextes. In Bezug auf die Rede über Raum und Zeit ist insbesondere die Paradigmenklasse der Vehikelsymbole, die für Link Merkmale einer spezifisch modernen Kollektivsymbolik aufweisen, interessant. Zu dieser genannten Paradigmenklasse zählen beispielsweise das Auto, die Eisenbahn, das Flugzeug, die Rakete oder auch die Zeitmaschine, die als symbolisch-technische Vehikelkörper einerseits durch ihre primäre Nutzung innerhalb der Gesellschaft per se zur Raum- und Zeitüberwindung oder -einsparung genutzt werden und die andererseits sowohl als Symbol für Raum und Zeit stehen, jedoch auch auf andere Symbolkomplexe übertragen werden können. Mit Eduard Stübin wird das Auto zum „Leitfossil unserer Zeit“¹⁴.

Was macht nun also eine spezifisch moderne Kollektivsymbolik aus, die sich insbesondere Zeichen und Bewegungen zur Raum- und Zeitüberwindung als Leitsymbole zu eigen macht? Link nennt dazu im Anschluss an Tzvetan Todorov sechs grundlegende Merkmale des modernen kollektiven Symbols: Erstens ist das kollektive Symbol semantisch sekundär, d.h. das erste Signifikat dient als Signifikant für mindestens ein weiteres Signifikat. Zweitens ist es ikonisch, d.h. der Symbolisant ist bildlich darstellbar. Drittens ist es motiviert, d.h. nicht willkürlich für den Symbolzusammenhang genutzt. Viertens ist es mehrdeutig. Fünftens kann das kollektive Symbol in seine Elemente zerlegt und ausdifferenziert werden, wobei diese Elemente wiederum Bedeutung tragen. Und sechstens bestehen Gleichheiten auf Form- und Strukturebene zwischen Symbolisant und Symbolisat.¹⁵

12 Link, Jürgen/Reinecke, Siegfried: „Autofahren ist wie das Leben.“

Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Ansätze. Frankfurt am Main 1987, S. 440.

13 Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula: Kollektivsymbolik und Orientierungswissen. Das Beispiel des „Technisch-Medizinischen Vehikel-Körpers“. In: Der Deutschunterricht IV, 1994, S. 44.

14 Eduard Stübin, zitiert nach: Ruppert, Wolfgang: Das Auto. „Herrschaft über Raum und Zeit“. In: ders. (Hrsg.): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt am Main 1993, S. 120.

15 Vgl. Link, Jürgen: „Das Beispiel des symbolischen Vehikel-Körpers. Gibt es eine spezifisch moderne Kollektivsymbolik?“ Vormals online verfügbar unter: <http://>

Alltägliche Vehikel zur Raumüberwindung wie das Auto oder das Schiff werden aufgrund der pragmatischen Dimension von kollektiven Symbolen schnell in ebenen Symbolzusammenhang überführt. Blickt man auf die etwas mehr als hundertjährige Geschichte des Automobils zurück, so haben Gesellschaften im Umgang mit dem Auto vielfältige Erfahrungen gemacht, sodass dem Auto und damit der Bewegung durch den Raum in vielen gesellschaftlichen Bereichen eine enorme Symbolkraft zukommt:

„Die Entfernungen werden durch dieses dem Fluge der Vögel nachstrebende Verbindungs- und Transportmittel immer kleiner, Staaten und Nationen rücken dadurch einander näher; ... und der Mensch bemächtigt sich immer mehr der Herrschaft über Raum und Zeit.“¹⁶

Durch die neuen – und vor allem schnelleren – Arten der Fortbewegung wird der subjektiv empfundene Raum immer kleiner; das globale Dorf entsteht in der Imagination. Dies hat auch Konsequenzen für das Zeitempfinden: Plötzlich ist Zeit ein wirtschaftlicher Faktor und muss rationalisiert werden. Die Uhr wird zu einem ebenfalls sehr wirkungsmächtigen Symbol, da sie das Leben der Menschen bestimmt und normalisierend den Takt vorgibt.¹⁷ Die „Bedingung für die Konstituierung eines

diagonal.avmz.uni-siegen.de/zeichen/link.htm (Abgerufen am 28.10.2004). Link selbst formuliert und expliziert hier die sechs Merkmale des Vehikelsymbols wie folgt:
 „Im folgenden wird unter ‚Symbol‘ [...] ein Zeichen mit sechs definierenden Merkmalen verstanden: (1) semantische ‚Sekundarität‘, d.h. grob gesagt, paradigmatisch komplexe Zeichenstruktur; (2) Ikonität, d.h. ikonische, visuelle Darstellbarkeit des Symbolisanten; (3) Motiviertheit (im Gegensatz zur Arbitrarität); (4) Ambiguität, d.h. Mehrdeutigkeit; (5) syntagmatische Expansion zum Umfang einer wenigstens rudimentären Isotopie, also syntagmatische Komplexität; (6) Isomorphie-Relationen zwischen Symbolisant und Symbolisat, also in der paradigmatischen Dimension. Ich gebe zur Verdeutlichung gleich ein konkretes Beispiel [...]: das Symbol des Autos. Als Symbol, etwa der Freiheit, ist das Auto erstens semantisch ‚sekundär‘: Sein erstes Signifikat, das Vorstellungsbild des vom Explosionsmotor angetriebenen Vehikels, dient seinerseits als Signifikant für ein zweites Signifikat, eben die ‚Freiheit‘. Zweitens ist es trivialerweise ikonisch und drittens ebenso trivialerweise motiviert, da der paradigmatische Bezug zwischen dem ‚frei‘ lenkbaren Vehikel und der ‚Freiheit‘ nicht völlig willkürlich, sondern eben auf der Basis einer partiellen semantischen Identität konstituiert ist. Da das Auto außer ‚Freiheit‘ z.B. auch ‚Privateigentum‘, ‚Kleinamilie‘ oder ‚sexuelle Gefügigkeit‘ symbolisieren kann, ist es viertens mehrdeutig; da es syntagmatisch in eine Isotopie mit Elementen wie ‚Räder‘, ‚Motor‘, ‚Lenkung‘, ‚Bremse‘ usw. ausdifferenziert werden kann, ist es fünftens auch syntagmatisch komplex. Da sich ferner z.B. die ‚Power‘ des Motors zur ‚Bremse‘ und zur ‚Lenkung‘ verhält wie die spontane Kraft zur Sicherheit und zum Spiel in der Freiheit, ist es schließlich sechstens durch Isomorphie-Relationen zwischen Symbolisant und Symbolisat gekennzeichnet. [...] Da der Symbolisant nach Kriterium (2) ikonisch ist, sei er auch - in der Terminologie der Emblematik - als ‚Pictura‘ (P) bezeichnet, im Unterschied zum Symbolisat als ‚Subscriptio‘ (S). Unter einem ‚Kollektivsymbol‘ sei schließlich ein Symbol mit kollektivem Träger bzw. Benutzer verstanden; jedes Kollektivsymbol ist also gleichzeitig ein Topos bzw. ein Stereotyp.“

¹⁶ „Einladungsschrift und Prospectus“ der ersten deutschen Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth 1835, zitiert nach: Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. A.a.O. 2006, S. 119. [Auslassung durch Borscheid].

¹⁷ Vgl. ebda S. 8-215.

Kollektivsymbols ist [also] eine wesentliche alltagspraktische Bedeutung eines [...] sozialen Phänomens“¹⁸, das Auswirkungen auf die Gestaltung von Lebensumständen hat. So werden Vehikelsymbole zu Leitsymbolen moderner Gesellschaften, die aufgrund des tagtäglichen Umgangs mit ihren realen Äquivalenten Teil der Lebenswelt und dadurch den Mitgliedern dieser kulturellen Gemeinschaft gleichsam leicht verständlich sind. Sich ein Auto vorzustellen, dazu braucht es nicht viel Anstrengung; und bei Nutzung des Autos als Symbol ist auch das Aufrufen möglicher Interpretationszusammenhänge unproblematisch, da Deutungshandlungen den diskursiven Praxen inhärent sind. Dies unterstreicht die Stärke bzw. potentielle Wirkungsmächtigkeit, die von derartigen kollektiven Symbolen ausgeht.

III. Die Karikatur als Zeichenkomplex

Die Verbindung von Kollektivsymbolen zu Karikaturen ist schnell vollzogen: Karikaturen nutzen Kollektivsymbole vornehmlich in ihrer ikonografischen – also bildlichen – Darstellung und schaffen auf diese Weise einen Bild-Text-Zeichenkomplex, der über den in der Karikatur thematisierten Gegenstand eine bestimmte – karikierende – Aussage macht. Eine Karikatur ist dabei die bildliche Überspitzung bzw. Überzeichnung eines gesellschaftlichen – oftmals politischen – Missverhältnisses. Damit gehört die Karikatur dem Genre „der politisch-satirischen Zeichnung“¹⁹ an, dessen Hauptanliegen es ist, dieses Missverhältnis auf sarkastische, ironische, humoreske, satirische Weise zu kritisieren, indem die dargestellten Personen oder Sachverhalte beispielsweise der Lächerlichkeit preisgegeben werden, was im Rezipienten Bewusstwerdungsprozesse in Gang setzen soll.

An diesem Punkt sind meines Erachtens nach zwei Aspekte relevant für die weitergehende Betrachtung der Verknüpfung von Karikatur und Kollektivsymbol: (1) das rezeptive Moment und (2) das ästhetische Moment. Das rezeptive Moment beinhaltet die Überlegung, dass Karikaturen für einen Betrachter gezeichnet wurden, und dieser Rezipient stellt an Karikaturen unter anderem die Anforderung der einfachen Erfassbarkeit – ähnlich wie bei der Betrachtung einer Werbeannoncen, die die Botschaft bereits in den ersten Sekunden vermitteln muss. Diese relativ unkomplizierte Erfassbarkeit ermöglicht eine schnelle Rezeption und ist bedingt durch die Art der genutzten Bild- und Textzeichen:

„Höchstes Gesetz für Bild- wie Textanteile ist offenbar äußerste Knappheit und Zuspitzung auf das Wesentliche, ein Verzicht auf Nuancen und rein ornamentale Elemente. Muß doch die Gesamtkarikatur – mag sie nun als Blickfang für längere Textbeiträge einer Zeitung dienen oder in mehr oder weniger engem Zusammenhang mit weiteren Karikaturen stehen – schnell ‚lesbar‘ sein. Dies folgt nicht zuletzt daraus, daß sich die Breitenwirkung anstrebbende Karikatur [...] schon früh der Presse als eines privilegierten Verbreitungsmediums bediente und der

18 Link/Reinecke 1987, S. 449.

19 Heinisch, Severin: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien/ Köln/Graz 1988, S. 29.

*Zeitungskonsument im Ruf steht, wenig Neigung zu besitzen
für geduldiges Sichversenken in das vom Blatt Gebotene.“²⁰*

Fast schon nebenbei erwähnt geht es bezeichnenderweise auch bei der Rezeption politischer Karikaturen in Zeitungen um Zeit und Schnelligkeit: der gezeichnete Sachverhalt muss schnell erfassbar sein, denn Zeit ist Geld, und für langwierige Betrachtungen hat niemand die Zeit. In diesem Zusammenhang viel interessanter aber ist die Funktion, die das Kollektivsymbol an dieser Stelle ausübt: Aufgrund der im voranstehenden Kapitel beschriebenen Merkmale von Kollektivsymbolen sind jene in der Lage, genau diese schnelle Lesbarkeit der Karikatur als komplexes Bild-Textzeichen zu ermöglichen, da Umgang mit und Deutung von kollektiven Symbolen in den diskursiv gespeisten Wissensvorräten einer Interpretationsgemeinschaft enthalten sind und ständig in diskursiver Praxis verfestigt werden. Dieser Deutungsmechanismus wird im nächsten Teil an einem praktischen Analysebeispiel verdeutlicht.

Über die Beschäftigung mit den Rezipienten von Karikaturen tritt auch noch ein weiteres Element in den Argumentationsverlauf: das ästhetische Moment, das die Antwort auf die Frage gibt, warum sich ein Betrachter überhaupt mit einer Karikatur beschäftigen sollte. Das ästhetische Moment der Karikatur spricht insbesondere die schon von Aristoteles in seiner Poetik angeführte anthropologische Grundkonstante an, die Be- trachtung der Nachahmung von Wirklichkeit im Sinne des Konzepts der Mimesis, nach dem Kunst und Dichtung das nachahme, was nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit möglich sei, bereite dem Betrachter Vergnügen, was wiederum mit dem Rezeptionsakt eng verknüpft ist.²¹ Freude habe der Mensch dabei sowohl beim Betrachten von etwas Schöнем, aber auch beim Betrachten von etwas Hässlichem, Ab-normem, Unnormalem.²² In diesen argumentativen Zusammenhang ist nun das Lachen bzw. die durch die Karikatur evozierte Lächerlichmachung zu stellen, die in einigen Teilen ihrer Anlage struktur- und deckungsgleich mit den konstitutiven Elementen der Komödie zu denken ist: „Die Komödie ist [...] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerlich am Häßlichen teilhat.“²³

Einen Sachverhalt der Lächerlichkeit preiszugeben bereitet also Vergnügen und knüpft am ästhetischen Lustempfinden an. In Bezug auf die hier zur Diskussion stehende Verknüpfung von Kollektivsymbolen und Karikaturen kann daher gesagt werden, dass einem über Kollektivsymbole codierten, karikierten Sachverhalt sowohl Wiedererkennungswert und Zugänglichkeit inhärent ist als auch, dass die Betrachtung der bildlich realisierten Symbole Freude bereitet. In einer weitergehenden Arbeit könnte hier sogar der Grundstein für eine Ästhetik der Kollektivsymbole zu legen sein, was eine weitere Erklärung für die Konjunktur der Kollektivsymbole in den unterschiedlichsten Diskursen bieten würde.

20 Nies, Fritz: Jedem seine Wahrheit. Karikatur und Zeitunglesen. München 2001. S. 24.

21 Vgl. Aristoteles: Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: 1994, S. 5-21.

22 Vgl. ebda. S. 11.

23 Ebda. S. 17.

IV. Über Kollektivsymbole, Bewegung, Raum und Zeit in politischen Karikaturen

Karikaturen bestehen, wie bereits im vorherigen Kapitel ausführlich erläutert, immer aus Bild- und in manchen Fällen Textzeichen, die zueinander in Beziehung treten und einen Gesamtbedeutungskomplex konstituieren, der die Funktion der Lächerlichmachung bzw. der Entlarvung eines zu kritisierenden Sachverhalts übernimmt. Dieser Sachverhalt wird – so die anhand der folgenden beiden Karikaturen zu überprüfende These – ganz zentral über Kollektivsymbole ikonografisch codiert. Diese kollektiven Symbole verhelfen der Karikatur sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene zur Kommunikation der – hier politischen – Aussage, da es sich in beiden Beispielen um politische Karikaturen handelt. Im Mittelpunkt der Analyse stehen dabei die im zweiten Kapitel vorgestellten spezifisch modernen Vehikelsymbole, die in den Dimensionen Bewegung, Raum und Zeit Deutungen über den in der Karikatur dargestellten Sachverhalt evozieren. Zur Analyse der beiden Karikaturen wird die oben erläuterte Distinktion zwischen Pictura und Subscriptio zu Hilfe genommen; es wird zunächst kontextoffen von der Bildebene auf die möglicherweise ambivalenten Mehrfachbedeutungen der Bildebene geschlossen, um danach die kommunikative Funktion der genutzten Kollektivsymbole zu verdeutlichen.

In der ersten Karikatur steht das Bildzeichen Schiff im Mittelpunkt, welches zur Paradigmenklasse der Vehikelsymbole zählt.



Abbildung 1: „Jetzt bloß keine Hektik! – Wir bleiben auf Kurs!“
(10.12.2008, Zeichner: Klaus Stuttmann).

Nachfolgende Tabelle listet die Pictura (P) mit ihrer dazugehörigen Subscriptio (S) in Kurzform auf und zerlegt dabei die Karikatur (Abbildung 1) in ihre ikonografischen Bestandteile:

P1	Segelmast	S1	Wichtiges Schiffsteil, Rückgrat des Schiffs, Mastbruch = Schwächung des Schiffs
P2	Geblähtes Segel	S2	Antrieb, Vorwärtskommen, Rückenwind?, Fortschritt
P3	Flicken	S3	Unvollkommenheit, schon länger vorhandener Defekt, Notdürftigkeit der Reparatur, Geldmangel
P4	Mastkorb	S4	Ausguck, Blick in die Ferne, Austausch, Informationen von außen, strategische Funktionsposition auf einem Schiff, Exil, Mauerschau
P5	Strickleiter	S5	Verbindung zum Schiff, unsicher, Aufstieg, Abstieg, wackelig
P6	Frau im Mastkorb	S6	Ausguck, Späher, Informationssammler, Blickrichtung nach unten
P7	Fernglas	S7	Blick in die Ferne, Informationen über das Vorausliegende, Orientierung, Ortsbestimmung, Vergrößerung, Spionage
P8	Bewegungslinien	S8	Sturm, unruhige Zeiten, Schwankungen, unsicherer Stand
P9	Fahne	S9	Landesfahne, internationales Erkennungszeichen
P10	Schiff	S10	Geschlossenes System, verschiedene Klassen, Vehikelsymbol, Transport, Staat, Crew, Kapitän, Navigation
P11	Zerfetzte Segel	S11	Antrieb defekt, Verlust der Navigationsfähigkeit, Kontrollverlust
P12	Große Welle	S12	Sturm, Bedrohung, Naturgewalt, Außen, Chaos, Unberechenbarkeit, Gefahr des Kenterns, Sintflut
P13	Treibgut auf der Welle	S13	Zerstörung, Ausgeliefert-Sein, Antizipation der drohenden Gefahr, Index für Überbleibsel aus dem Außen
P14	Treibgut hinter dem Schiff	S14	Verlust, Mann über Bord

P15	Textzeichen „Jetzt bloß keine Hektik!“	S15	Äußerung eines Gefühlszustands bezogen auf die Zeit, Zeit verstreicht zu schnell, Stress, Druck, Handlungsverpflichtung, Ruf zur Ordnung, „bloß“ = vorbauende Äußerung
P16	Textzeichen „Wir bleiben auf Kurs!“	S16	Ausrufezeichen = Befehl, Kapitänsgebaren, Kurs = Richtungsangabe, Wir = Hinweis auf Kollektiv, kein Abweichen

Tabelle 1: Pictura-Subscriptio-Analyse zu Abbildung 1

Diese Karikatur zeigt eine weibliche Person im Mastkorb eines Schiffes mit einem Fernglas in der Hand. Das Schiff befindet sich auf schwerer See; es hält Kurs, obwohl es wegen einer großen Welle zu kentern droht. Zentral ist hier das Symbol des Schiffs, das zur Paradigmenklasse der Vehikelsymbole zählt. In dem hier präsentierten Symbolkomplex ist das Schiff Sinnbild für den Staat, was die „semantische ‚Sekundarität‘“²⁴ des Symbols belegt.

Der Zustand des Schiffs auf der linken Bildseite lässt bereits keine guten Schlüsse auf das Wohlergehen des Staates zu: Das Segel – deutbar als Bestandteil der rudimentären Isotopie – ist notdürftig geflickt; es fehlt das Geld – oder die Fähigkeit – für den Austausch. Offensichtlich wird die weibliche Person im Ausguck, die aufgrund ihrer phänotypischen Eigenschaften eindeutig als Angela Merkel identifizierbar ist, ordentlich durchgeschüttelt; es herrscht rauer See. Der Ausguck ermöglicht in Kombination mit dem Fernglas zwar den Blick nach vorne; symbolisch in die weitere Zukunft im zeitlichen Sinne, doch die Person macht davon gerade keinen Gebrauch. Vielmehr schaut sie nach unten und weist an, die Ruhe zu bewahren.

Die drohende Gefahr des Kenterns durch eine kommende Welle ist anscheinend bekannt, allerdings entlarvt der Blick auf die rechte Bildseite die Einschätzung der Gefahr als völlig falsch. Wellen und Sturm als Symbole für eine mit der Kraft einer Naturgewalt anrollende Krise indizieren die Gefahr, in der das Staatsschiff, betont durch die deutsche Landesflagge, sich befindet. Das Treibgut fungiert als Vorausdeutung dessen, was auch dem Staatsschiff geschehen kann. Dies wird aber vom Ausguck nicht in seinen Ausmaßen wahrgenommen, trotz zerrissener Segel und damit einhergehendem Kontroll- und Steuerungsverlust. Diese Karikatur thematisiert eine Regierungskrise, in der das Staatsschiff durch Fehleinschätzungen zum Spielball äußerer Gewalten wird. Und dann wird noch die verhängnisvolle Entscheidung getroffen, den Kurs zu halten, keine rettende Wende einzuleiten und damit geradewegs und sehenden Auges immer weiter dem Verderben entgegen zu driften, trotz der Tatsache des Verlustig-Gehens von wertvoller Fracht. Der sichere Hafen, also eine Rettung, ist weit und breit nicht in Sicht.

Auffällig ist in dieser Karikatur, dass die Analogie Kapitän-Staatsoberhaupt hier nicht gewählt wurde. Die Person ist weder mit den Insignien der Kapitänswürde ausgestattet noch nimmt sie einen Platz beispielsweise auf der Schiffsbrücke ein, wie es einem souveränen Schiffsführer gebühren würde. Vielmehr ist die als Angela Merkel identifizierbare Person als ausführendes Organ zwar auf einer strategischen Position, sie übernimmt aber keine Führungsposition, sondern die schwächere Position des Ausgucks, des Berichterstatters und

²⁴ Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula: Kollektivsymbolik und Orientierungswissen. Das Beispiel des „Technisch-Medizinischen Vehikel-Körpers“. A.a.O. 1994, S. 44.

Situationen-Einschätzers; und das, obwohl sie institutionell eigentlich nicht in diese Position gehört.

Fazit: In Bezug auf die kommunikative Funktion des Kollektivsymbols Schiff wird deutlich, wie vielschichtig und tiefgehend die hier präsentierte Deutung der Karikatur ist. Ohne den Kontext der Regierungskrise tatsächlich kennen zu müssen, hat der Betrachter durch Entschlüsselung des Symbolkomplexes Schiff-Sturm in Kombination mit den weiteren Elementen der Karikatur verstanden, dass es eine Krise gibt und dass anstatt einer Umkehr die Führung entschieden hat, den eingeschlagenen Weg beizubehalten und somit das Staatsschiff wissentlich in Gefahr zu bringen. Ebenfalls kann gefolgert werden, dass es im Falle eines Schiffbruchs, also eines ernsthaften Schadens, Personen – hier Angela Merkel – gibt, die aufgrund ihrer Fehlentscheidungen zur Verantwortlichkeit gezogen werden können.

Die Rückspiegelung dieser Interpretation auf die Dimensionen Bewegung, Raum und Zeit ist auf Basis der bisherigen Ausführungen offenkundig: Das Schiff eröffnet als Symbol den Raum verschiedener Bedeutungskomplexe, die in der Lage sind, auch einen gesamten Staatsapparat aus dem Zeichen herauszudeuten. Darüber hinaus ist das Schiff ein reales Vehikel zur Raumüberwindung, zum Transport wirtschaftlicher Güter, zur Entdeckung neuer Länder. Die durch Befehl erzwungene Vorwärtsbewegung des Schiffs auf dem Meer als Handlungsräum ist allerdings nicht mit Fortschritt gleichzusetzen, wie es in der gewohnten Vorwärts-Rückwärts-Topik interpretationsüblich ist. Dies wird hier sogar karikaturistisch verkehrt. In Bezug auf die zeitliche Dimension ist vor allem der Ausguck-Fernglas-Komplex von Bedeutung, da hier die Möglichkeit suggeriert wird, Zeitachsen verschieben und einen Blick in die Zukunft werfen zu können.²⁵

In der zweiten Karikatur steht das ebenfalls zur Paradigmenklasse der Vehikelsymbole gehörige Auto-Symbol im Mittelpunkt der Betrachtung.



Abbildung 2: „Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt? – Sie fährt einen Opel...“
(19.10.2004, Zeichner: Klaus Stuttmann).

²⁵ Diese empirische Beobachtung wird auch auf theoretischer Ebene ausgearbeitet, denn Michel Foucault spricht in seinen Überlegungen zur Diskurstheorie ebenfalls von der Prognosefähigkeit des Diskurskonzeptes.

Nachfolgende Tabelle listet wie gehabt die Pictura (P) mit ihrer dazugehörigen Subscriptio (S) in Kurzform auf und zerlegt dabei die Karikatur (Abbildung 2) in ihre ikonografischen Einzelteile:

P1	Männer	S1	Experten, Sachverständige, Touristen, Uniformität, Kontrolle, Kommissare, TÜV
P2	Ferngläser	S2	Ausblick, Weitblick, Beobachtung, Spionage
P3	Straße	S3	Wegbereitung, Wegstrecke, schlängelt sich bergab, Richtung, Spielraum für freie Navigation
P4	Reifen	S4	Einzelteil, Rollfähigkeit, Bewegung, Defekt
P5	Auto	S5	Freiheit, Individualreisen, Eigenverantwortung, Kapitalismus, Lenkbarkeit, Geschwindigkeit
P6	Rauchwolken	S6	Defekt, Verkehrsunfall, Crash, Zerstörung, Brand, Krise
P7	Textzeichen „Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt?“	S7	Wirtschaftliche Entwicklung, muss unterstützt werden, Geschwindigkeit ist grundlegend, Tempo, Personifizierung als Autofahrer, Vorwärts-Kommen
P8	Textzeichen „Sie fährt einen Opel...“	S8	Opel = krisengebeuteltes Unternehmen, Autoindustrie als wichtiger Wirtschaftszweig, Auslassungszeichen = Zweifel, Platz für eigene Gedanken des Betrachters

Tabelle 2: Pictura-Subscriptio-Analyse zu Abbildung 2

Diese Karikatur zeigt zwei Männer, die gleich gekleidet sind, auf einer Straße auf einer Anhöhe stehen und mit Ferngläsern einen PKW beobachten, der auf einer Straße bergab fährt. Sie unterhalten sich offensichtlich über das beobachtete Geschehen. Das Auto ist augenscheinlich in einem schlechten Zustand; es fällt geradezu im Fahren auseinander; Rauchwolken steigen auf.

Durch die in Textzeichen codierte Unterhaltung „„Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt?“ – „Sie fährt einen Opel...““ der beiden Männer wird der semantische Bezug zwischen der soeben geschilderten Situation und dem hochkomplexen und abstrakten Thema der Karikatur hergestellt: Es geht um Konjunktur. Konjunktur meint nichts anderes als die ökonomische Entwicklung eines Wirtschaftsraums. Da die Einflussfaktoren auf diese Entwicklung jedoch derart umfangreich und wahrscheinlich ein großes Geheimnis sind, erscheint es innerhalb des Interdiskurses geradezu unmöglich, über Konjunktur als Phänomen des Spezialdiskurses Wirtschaft sprechen zu wollen.

In dieser Karikatur wird die Konjunktur nun zum personifizierten Autofahrer; sie sitzt selbst am Steuer des Autos, das gerade den Berg hinunterfährt, was die beiden Männer, die gekleidet sind wie TÜV-Sachverständige, interessiert beobachten. Sind sie etwa Experten für wirtschaftliche Entwicklungen? Nun, das müssen sie nicht sein, denn wichtig ist einzig

und allein die Tatsache, dass sie Bedeutungsträger im Handlungsräum der Karikatur sind. Interessant ist an dieser Stelle die Fernglas-Parallele zur zuvor analysierten Karikatur. Auch hier können die Ferngläser als Sichtgerät in die Zukunft gedeutet werden, was ein spezifisches Denken über Zeitstrukturen offenbar werden lässt. Die Straße wiederum lässt Rückschlüsse auf Raumstrukturen zu: Losgelöst von der Funktion als Wegstrecke hat die geteerte Straße als Teil der Infrastruktur eine Überformung der Natur²⁶ zur Folge:

„In der Kultur der Moderne wurde eine – kaum reflektierte – Prioritätenentscheidung zugunsten der direkten Bewegung durch den Raum realisiert, die diese als höherrangig gegenüber der Erhaltung der Natur und anders gelagerten Bedürfnissen von Menschen bewertete.“²⁷

Die Straße bietet in jedem Fall dem Auto den Weg für die im Raum zu vollziehende Fortbewegung. Allerdings befindet sich das von der Konjunktur gesteuerte Automobil weder auf der Überholspur noch auf einer Hochgeschwindigkeitsautobahn. Vielmehr führt die Straße langsam aber sicher bergab; ein Indiz dafür, wie es um die Konjunktur bestellt ist: Es geht abwärts.

Hier spielt die Oben-Unten-Topik eine wichtige Rolle zur räumlichen Positionsbestimmung: Je weiter oben, desto besser. Allerdings beobachten die beiden Personen, wie sich das Konjunktur-Automobil immer weiter nach unten bewegt. Auf dem Weg nach unten hat das Auto einen Reifen verloren und damit einen eklatanten Nachteil in Bezug auf die für Geschwindigkeit notwendige Rollfähigkeit einstreichen müssen. Das Auto, an dessen Steuer die personifizierte Konjunktur sitzt, ist nicht Symbol von gezielter Lenkbarkeit, Geschwindigkeit oder einem als Sieger ins Ziel fahrenden Sportwagen. Vielmehr ist es negativ – fast schon resignativ – codiert; es ist als Vehikel der Konjunktur sogar defekt liegen geblieben – in gefährlicher Nähe zum Straßengraben. Zwar sitzt die Konjunktur nach wie vor am Steuer, was als diskursiver Anschluss an freie Marktwirtschaft und Kapitalismus gedeutet werden kann, doch das Auto ist derartig defekt, dass kein Fortkommen zu sehen ist.

Und der Betrachter hat verstanden: Die Konjunktur steckt in einer tiefen Krise. Dies wird insbesondere durch das Textzeichen Opel deutlich. So ist Opel als einer der wichtigsten Automobilhersteller in Deutschland scheinbar stetig von Insolvenz bedroht. Offensichtlich ist auch die Automobilindustrie nicht in der Lage, die Konjunktur anzukurbeln, sondern trägt durch Bereitstellen eines maroden, defekten Fahrzeuges noch dazu bei, dass der Verkehr – respektive die Konjunktur – zum Erliegen kommt. Hier manifestiert sich im Textzeichen Opel sogar eine die sekundäre Semantizität überlagernde Semantizität tertiärer Art, da zum Kollektivsymbol Auto nun die Marke als überformendes Symbol hinzutritt. Dieses Symbol weitet die Bedeutung des Kollektivsymbols Auto aus, da es sich bei Opel um ein Volkskultobjekt handelt. Die Auswirkungen dieser Identifikation als Kultobjekt einer Gesellschaft zeigen sich deutlich an den Aussagen der beiden Personen: aus der Überformung des an sich schon starken Kollektivsymbols Auto durch das tief im Diskurs verankerte Markenzeichen Opel resultiert eine wirkungsmächtige

26 Vgl. Ruppert 1993, S. 124.

27 Ebda.

Verstärkung der Assoziation Auto-Konjunktur. Besonders interessant sind an dieser Stelle die Auslassungszeichen „...“ – hier wird nahezu automatisch der durch die soeben vorgestellten Kollektivsymbolkomplexe ausgelöste Gedankengang beim Betrachter evoziert: Der Konjunktur geht es genauso schlecht wie Opel. Ob die Lage aussichtslos ist oder nicht, dies sei an dieser Stelle dahingestellt.

Fazit: Das Auto ist ein tief im gesellschaftlichen Gesamtdiskurs verankertes und auf viele gesellschaftliche Phänomene übertragbares, kollektives Symbol. In der Realität dient es schon lange nicht mehr nur der reinen Raumüberwindung. Vielmehr wird es durch seine Verknüpfung beispielsweise mit einer Marke, also einem Zeichen für ein Produkt, Instrument zur Verortung in einem sozialen oder wirtschaftlichen Raum, wie es einem Statussymbol im Rahmen einer Oben-Unten-Topik eigen ist. Opel ist demnach das mit dem Vehikel verknüpfte Symbol, das Aussagen über das Befinden – den Status – der Konjunktur im wirtschaftlichen Raum macht. Genauso könnte ein Porsche-Fahrer im sozialen Raum anders verortet werden als der Fahrer eines Mitsubishi.

Auch in Bezug auf den Zeitaspekt spielt das Symbol Auto eine große Rolle. Insbesondere die Bewegungsmechanismen von Bremsen und Beschleunigen, die entweder zu Zeitersparnis (welche als positiv gewertet wird, denn Zeit ist Geld) führen oder das Gegenteil (nämlich Verlangsamung und im schlimmsten Fall Stau) verursachen, werden in dieser Karikatur genutzt, um zu zeigen, welche wirtschaftlichen Konsequenzen für die Konjunktur drohen. Und bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die ebenfalls zeitlich relativ stabile Dauer dieser soeben vorgestellten Deutungen, da die vorliegende Karikatur aus dem Jahre 2004 stammt und damit schon sechs Jahre alt ist. An ihrem karikierenden Aussagewert hat sich aufgrund der genutzten und in Diskursen verankerten, kollektiven Symbole aber nichts geändert. Selbst wenn das reale Unternehmen Opel zum Zeitpunkt der Betrachtung der Karikatur wieder in einer positiven wirtschaftlichen Lage wäre, würde in den diskursiv vermittelten Wissensbeständen nach wie vor ein Bild vom krisengebeutelten Unternehmen vorhanden sein, sodass dies folgerichtig in einen Sinnzusammenhang mit dem Symbolkomplex defektes Auto – bergab führende Straße gestellt werden könnte. Dies zeigt die über Zeiträume hinweg bestehenden, relativ stabilen Strukturengelalte dieser Symbole.

V. Fazit – ein kurzer Rückblick

Ziel des Beitrags war die Analyse und Diskussion politischer Karikaturen im Hinblick auf die Dimensionen Bewegung, Raum und Zeit unter Rückgriff auf diskursanalytische Kategorien und Kollektivsymboltheorien. Kollektive Symbole, die mit den Dimensionen Bewegung, Raum und Zeit spielen, sind immer wieder Dreh- und Angelpunkt medial vermittelter Diskurse, was auch nicht sonderlich verwundern kann, da Raum und Zeit das grundliegende Koordinatensystem zur Verortung des Selbst bieten. Weder Körperlichkeit noch Zeitlichkeit können unter der Annahme einer anthropologischen Grundkonstante negiert werden; der Mensch befindet sich darin und nutzt sie scheinbar selbstverständlich. Die Sonderstellung des Auto-Symbols ist dabei prägnant; Jürgen Link spricht in diesem Zusammenhang von einer „durchgängigen ‚Automobilisierung‘ verschiedenster Texte und Diskurse“²⁸. So finden Raum und Zeit ihren Eingang in eine Reihe von kollektiven

²⁸ Link/Reinecke 1987, S. 440.

Symbolen, welche nicht nur als reine sprachliche oder ikonographische Metaphern, sondern auch der Verbindung von Diskursen und Diskursebenen dienen. Dies konnte exemplarisch anhand der Analyse der in den beiden Karikaturen verwendeten Vehikelsymbole gezeigt werden, die eine Kommunizierbarkeit des Spezialdiskurses Politik für den Interdiskurs ermöglichen.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: 1994.
- Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt/New York 2006.
- Heinisch, Severin: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien/ Köln/Graz 1988.
- Jäger, Margarete/Jäger, Siegfried: Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse. Wiesbaden 2007.
- Link, Jürgen: Das Beispiel des symbolischen Vehikel-Körpers. Gibt es eine spezifisch moderne Kollektivsymbolik? Vormals online verfügbar unter: <http://diagonal.avmz.uni-siegen.de/zeichen/link.htm> (Abgerufen am 28.10.2004).
- Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula: Kollektivsymbolik und Orientierungswissen. Das Beispiel des „Technisch-Medizinischen Vehikel-Körpers“. In: Der Deutschunterricht IV, 1994.
- Link, Jürgen/Reinecke, Siegfried: „Autofahren ist wie das Leben.“ Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Ansätze. Frankfurt am Main 1987.
- Link, Jürgen: Noch einmal: Diskurs. Interdiskurs, Macht. In: Kulturrevolution 11, 1986.
- Link, Jürgen/Wülfing, Wulf (Hrsg.): Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1984.
- Nies, Fritz: Jedem seine Wahrheit. Karikatur und Zeitunglesen. München 2001.
- Ruppert, Wolfgang: Das Auto. „Herrschaft über Raum und Zeit“. In: ders. (Hrsg.): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt am Main 1993.

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: „Jetzt bloß keine Hektik! – Wir bleiben auf Kurs!“ (10.12.2008, Zeichner: Klaus Stuttmann). Online verfügbar unter <http://www.stuttmann-karikaturen.de/archiv3.php?id=2922> (abgerufen am 21.1.2010). Dazu: Tabelle 1: Pictura-Subscriptio-Analyse zu Abbildung 1.

Abbildung 2: „Und? Kommt die Konjunktur endlich in Fahrt? – Sie fährt einen Opel...“ (19.10.2004, Zeichner: Klaus Stuttmann). Online verfügbar unter <http://www.stuttmann-karikaturen.de/archiv3.php?id=415> (abgerufen am 21.1.2010). Dazu: Tabelle 2: Pictura-Subscriptio-Analyse zu Abbildung 2.

Ich danke Herrn Klaus Stuttmann für die freundliche Genehmigung, seine Karikaturen in diesem Beitrag unentgeltlich für wissenschaftliche Zwecke nutzen zu dürfen.

Daniel ,Danielle Verena‘ Kollig

Schlafwandeln im totalen Raum – Inszenierungen der Allmacht in Hans-Jürgen Syberbergs ,Hitler, ein Film aus Deutschland‘

Dieser Beitrag behandelt Hans Jürgen Syberbergs siebenstündiges Filmpiece „Hitler, ein Film aus Deutschland“ unter medien- und akteurstheoretischen Gesichtspunkten. Der Film als ein kulturgeschichtliches Genre und seine Gebundenheit an Medien der – unter Berücksichtigung des vielzitierten Aufsatzes von Walter Benjamin – „technischen Reproduzierbarkeit“¹, soll hier als Kunstwerk und als materielles Produkt betrachtet werden, das neben einer qualitativen Gestaltung auch quantitative Dimensionen u. a. konkret statischer Raumeinteilungen impliziert. Diese Einteilungen des Raumes sollen dann auf ihre Kommentarfähigkeit hin untersucht werden. Leitfragen des Artikels sind: Welche Funktionen weist Syberberg seinen Schauspielern, basierend auf den Charakteren, die diese repräsentieren, zu? Welche Rollen und Funktionen übernimmt die Vielzahl von Syberberg eingesetzten Bild- und Tondokumenten sowie die historisch assoziierten Objekte, die sich vor Syberbergs Kamera geradezu türmen? Und welche soziokulturellen Aussagen werden durch die Raumeinteilung getätigt, welche Syberberg in ihrer Charakteristik konsequent durch die sieben Stunden Film beibehält?

Mit Brecht teilt Syberberg die Annahme, dass es die Wahrheit an und für sich nicht gibt, sondern nur Meinungen von Wahr und Falsch.² Die Frage nach Wahrheit ist immer zuerst die Frage nach medialer Vermittlung, und Syberbergs Verständnis von Brecht geht schließlich einher mit einer eigenwilligen Verarbeitung von Benjamins Aufsatz zum „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Mit Benjamin bejaht Syberberg das aufklärende Potential, das der Film für eine möglichst breite Masse bereithält.³ Allerdings bereitet dem Filmemacher ein Umstand Probleme, der nach Benjamin jedoch eine natürliche Voraussetzung für die Verbreitung von Kunst und Film in der Gegenwart ist: der Verlust der Aura, des religiös motivierten Kultes um ein Kunstwerk, der eben jenes in seinem Wert quasi unantastbar macht, es sozusagen von den Einwirkungen seiner Umwelt isoliert und immunisiert.⁴ „Hitler – Ein Film aus

1 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. 1.* Aufl. Ffm [1977]. S. 136-169.

2 Dieser Umstand wird von Brecht beispielsweise durch das „gestische“, d. h. zeigende Spiel des Akteurs auf der Bühne gezeigt, die immer nur eine Perspektive von vielen darstellen kann: „Ist aber die restlose Verwandlung aufgegeben, bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat. (Brecht, Bertolt: Neue Techniken der Schauspielkunst. In: Hauptmann, Elisabeth (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. Ffm 1967. Bd. 15: *Schriften zum Theater*. S. 337-388. S. 344).

3 Ebd., S. 159: „[...] nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt.“

4 Ebd., S. 139 f.: „Während das Echte [...] der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das bei der technischen Reproduktion nicht der Fall.“

Deutschland‘ sieht sich letztlich mit folgender Paradoxie konfrontiert: Syberbergs Wunsch, die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Deutschland öffentlichkeitswirksam in die Hand zu nehmen, kollidiert mit seinen Aversionen gegen die Populärkultur, die sich aber wesentlich durch die technischen Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit auszeichnet. Das führt dazu, dass Syberberg nichts anderes übrig bleibt, als sich um die Konstruktion einer neuen Aura um seinen Film herum zu bemühen, an der sich auch die Handlungen und Darstellungen der Schauspieler orientieren müssen.

Hans-Jürgen Syberbergs Kunstauffassung

Gesellschaftskritik und Kunstkritik sind eng aufeinander bezogen, der ‚Warenkapitalismus‘ während und nach dem Wirtschaftswunder, sowie die Rolle amerikanischer Modelle bei der Errichtung einer westdeutschen Nachkriegs-Filmkultur sind für Syberberg immer auch die Kehrseite einer mit dem Zweiten Weltkrieg verlorenen ‚deutschen Künstleridentität‘.⁵ Diese Identität eines Künstlertums reflektiert Syberberg auch in der Raumkonstruktion seines Filmes ‚Hitler – Ein Film aus Deutschland.‘ Er bejaht – wie auch Benjamin – den Film als die Kunstform des zwanzigsten Jahrhunderts, verwehrt sich aber der Populärkultur, die er als die kulturelle Landschaft Deutschland sterilisierend empfindet⁶. ‚Hitler – Ein Film aus Deutschland‘ macht Techniken der Produktion für das Publikum sichtbar, sodass sein Film also immer auch schon Kommentar auf sich selbst als Medium ist.⁷ Der Film bezieht sich zwar auf seine eigene Materialität durch die Fülle der im Raum verstreuten Requisiten und die sichtbaren Werkzeuge des Bühnenaufbaus wie Leitern und Bühnenscheinwerfern. Ansonsten allerdings agieren die Schauspieler meist innerhalb eines nach außen hin vollkommen abgedunkelten Raumes, der in seiner konkreten Materialität eine direkte Verbindung zur Außenwelt unterbricht und damit den filmisch-didaktischen Intentionen entgegenwirkt, wie zu zeigen sein wird. Ein Dialog zwischen dem filmischen Raum und der eigentlich zu kommentierenden Außenwelt des Filmes wäre allerdings notwendig, will Syberberg mit seinem ‚Hitler‘- Epos eigentlich der Aufgabe nachkommen, filmisch eine nachkriegsdeutsche Trauerarbeit und damit Aufarbeitung einer noch für die Gegenwart relevanten Vergangenheit zu leisten.⁸

5 Vgl. Syberberg, Hans-Jürgen: *Der Verlorene Auftrag. Ein Essay*. Wien [1994]. S. 40.

6 Syberberg, Hans-Jürgen: *Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr*. München, Wien [1980]. S. 22: „Eine Demokratie ohne Lachen und ohne Repräsentationswillen. Man nehme ein Bild dagegen aus der Kaiserzeit, eine Parade, oder aus der Zeit Hitlers [...], und heute dagegen eine Einkaufsstraße in Köln oder ein Freizeitgebiet [...].“

7 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. S. 157: „In Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die zu dem Spielvorgang als solchen nicht zugehörige Aufnahmegerät [sic!], die Beleuchtungsmaschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiele.“

8 Vgl. Syberberg, Hans-Jürgen: *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Reinbek bei Hamburg [1978]. S. 10: „Akzeptierten im heilsamen Vorgang der Kunst, als Methode zur Überwindung und Anerkennung von Schuld und uns selbst, für viele andere. Ein trauriges Modell. Es geht um die Kunst zu trauern.“ Auf die Details des von Alexander und Margarete Mitscherlich referierten Nachholbedarfs der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kann hier der Zeit halber nicht eingegangen werden. Festgehalten werden muss aber sehr wohl, dass sie auf den

Eine Ausmessung des filmischen Raumes

Gleich zu Beginn des Epos simuliert die Kamera einen Pan durch das Weltall, an dessen Ende das weltweit erste Filmstudio, die Black Mary, steht, welche sich zudem in einer Art gigantischer Schneeglaskugel befindet. Während Brecht auf einen soziale Verhältnisse thematisierenden Bühnenraum setzt⁹, inszeniert Syberberg den Eintritt in eine „unterirdische“ Bühnenwelt, in der sich ein junges Mädchen, Syberbergs Tochter Amelie, befindet, welche den Film leitmotivisch durchzieht. Ihre hier beginnende Wanderung durch die Kulissenlandschaft entspricht einer Wanderung durch die Versatzstücke abendländischer Kunst- und Geistesgeschichte, sowie einer Reise durch die Ruinen des Dritten Reichs:

Das Kind steht auf und geht in die Welt, [...], am gehängten Hitler vorbei, durch weitere Grotten begegnet sie [...] der Projektion Lola Montez‘ aus dem Ludwig-Film. Es durchschreitet drei Engel aus dem Bild der Tageszeiten von Runge, durchwandert den Zirkel Gottes von William Blake [...], geht an den Nornen Wieland Wagners vorbei, geht durch eine Caspar-David-Friedrich-Landschaft mit Dürers schwarzem Stein aus dem Bild Melancholia und sieht ein neugeborenes Kind auf der Wiese aus Runges Morgen.¹⁰

Während Sontag diese Ansammlung kunstgeschichtlicher und realpolitischer sowie filmischer Referenzen aus Syberbergs vorangegangenen Filmen als ein Form intellektueller Montage versteht, die auf die Rezipienten durchaus produktiv wirken kann¹¹, kritisiert Saul Friedländer jenen filmischen Duktus, welcher für ihn in Syberbergs Film mit einer Sprachführung einhergeht, die aufgrund ihrer exzessiven Metaphorik die Verbrechen des Nationalsozialismus nicht hervorhebe, sondern im Gegenteil jene verdecke: „[...] this

Umstand aufmerksam machten, dass Deutschland auch nach dem Wiederaufbau und nach der Etablierung eines gefestigten Wohlstandes und Wohlfahrtsstaates bis in die siebziger Jahre hinein äußerst unwillig schien, die Verbrechen des Zweiten Weltkrieges in das kulturelle Gedächtnis zu rufen: „Problematisch ist erst die Tatsache, daß – infolge der Derealisierung der Naziperiode – auch später keine adäquate Trauerarbeit um die Mitmenschen erfolgte, die durch unsere Taten in Massen getötet wurden.“ (Mitscherlich, Alexander u. Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München [1967]. S. 35.)

9 Siehe Brecht, Bertolt: Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters. In: Hauptmann, Elisabeth (Hrsg.): Gesammelte Werke. Ffm 1967. Bd. 15: Schriften zum Theater. S. 437-497. S. 499: „Haben wir in einem Stück großbürgerliche und proletarische Wohnungen zu zeigen, so ist es klar, daß die einen größer als die anderen sein müssen. Für den Bühnenbauer heißt da aber, daß die ersten zu groß und die letzteren zu klein für die sich darin abspielenden Verhältnisse sein müssen.“

10 Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 74.

11 Sontag, Susan. Syberbergs Hitler. In: Eder, Klaus (Hrsg.): Arbeitshefte Film1: Syberbergs Hitler-Film. München, Wien 1980. S. 7-35. S. 12: „Auf der Projektionswand schafft ein abwechslungsreiches Repertoire emblematischer Versatzstücke und Bilder neue Gedankenassoziationen.“

language is one of accumulation, repetition, and redundancy: a massive use of synonyms, an excess of similar epithets [...].¹²

Dem allerdings steht die nachfolgende Szene gegenüber. Ein Zirkusdirektor, gekleidet als Harlekin und gespielt von Heinz Schubert, befindet sich innerhalb einer Manege vor der Hintergrundprojektion eines Paradebürgertums. Er bedient ein überdimensional großes Teleskop und lädt das Publikum ein, hinzuschauen – auf Hitler als historische Figur, aber auch auf sein Erbe im Deutschland der Gegenwart, sowie als psychologisch zu analysierender Sachverhalt potentiell in jedem Menschen:

*Meine Damen, meine Herren, es geht heute um den Mann,
der an allem schuld ist. Wie Napoleon. Den deutschen
Napoleon des 20. Jahrhunderts. Mehr um eine Unperson,
um einen Mann, der nie lachte, ohne sich die Hand vor den
Mund zu halten und der seinen Hund mit dem Fuß wegstieß,
als man ihn beim Streicheln des Tieres ertappte.¹³*

Vor dem Hintergrund der ersten Strophe des Deutschlandliedes aus dem Off lässt sich diese Szenerie als Montage deuten, die den Nationalsozialismus als Zirkusshow interpretiert und verdeutlicht, wie der Nationalsozialismus das deutsche Volk als Zuschauer berauschen und ablenken, ‚einlullen‘ sollte. Und tatsächlich war es ja durchaus zweckgerichtet, dass zahlreiche Propagandaaktionen der Nazis in Sportarenen und Filmpalästen organisiert wurden, womit die gewaltigen Kulissen den Eindruck einer vermeintlichen Allmacht noch bestärkten. Schuberts Rede steht dem entsprechend mahnend vor dieser Szenerie und ruft zur Verantwortung des Publikums auf, denn „was wäre Hitler ohne uns? Es geht um die Projektion des Göttlichen im Menschen, um den gestirnten Himmel über uns und das moralische Gesetz in mir.“¹⁴

Friedländer hingegen interpretiert Syberbergs Beschäftigung mit Hitler als Mythisierung und Banalisierung zugleich. Hitler selbst würde von ihm nicht als roher Massenmörder dargestellt, sondern als anziehender Mythos und Jedermann zugleich: „On the one hand, the approachable human being, Mr. Everyman enveloped in kitsch; on the other, that blind force launched into nothingness.“¹⁵

Hitler sowie die NS-Elite um ihn herum erführe eine Ästhetisierung und Konservierung, die somit Auseinandersetzung mit der Vergangenheit scheut, anstatt sie herauszufordern¹⁶.

Liest man Syberbergs eigenen Kommentar zu seinem Epos, dann erscheint es fraglich, ob er tatsächlich eine solche Ästhetisierung und Konservierung des Tyrannen plante. Und dennoch: dass ihm genau dies unterlief, ist nicht vollständig von der Hand zu weisen. Zu beachten ist hierbei, in welchem filmisch-räumlichen Umfeld Hitler thematisiert wird,

12 Friedländer, Saul: Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death. New York [1984]. S. 50.

13 Syberberg, Hans-Jürgen. Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 79.

14 Ebd., S. 82.

15 Friedländer, Saul: Reflections of Nazism. S. 72.

16 Siehe ebd., S. 86: „I shall not speak of exorcism as a willingness to confront reality to the bitter end, but first of all of a confrontation, that, at the same time, remains an evasion: of neutralization of the past, of concealment, voluntary or not, of what in this past has become unbearable.“

bzw. wie man sich auf ihn bezieht, und wie die Filmkulissen zu dieser Bezugnahme beitragen. Besonders deutlich wird dies während des zweiten Filmteiles, ‚Ein deutscher Traum bis an das Ende der Welt‘.

Ein deutscher (Alp-)Traum: Hitler im Bereich einer räumlichen Totalen

Teil zwei zeigt eine provisorisch zusammengebaute Bühne, deren Verkleidung eine Bildercollage von Nazi-Agitatoren, Opfern des Dritten Reiches und Werbeplakaten des Wirtschaftswunders im Deutschland der 50er Jahre darstellt. Ein Bühnenansager, dargestellt von Rainer von Artenfels, kündigt durch Paukenschlag Hitlers im Hintergrund agierende Helfer an, welche sich auf der Bühne befinden und nach deren Nennung nacheinander hervortreten und sich selbst charakterisieren. Das Publikum wird bekannt gemacht mit Hitlers Masseur, Himmlers Astronomen, Hitlers Kammerdiener, sowie mit dem Alchimisten, der der SS die mythische Begründung für ihr Morden lieferte. Hitlers Kammerdiener Krause, dargestellt von Hellmut Lange, verweist hierbei auf den ‚kleinen Mann‘ aus dem Volk, aus dem auch Hitler stammte und der als Typus einer weitgehend unpolitischen Wählergrundlage dargestellt wird: „Der kleine SS-Mann von der Straße, die letzte Stufe der Hierarchie, der Wähler, der ihn wählte, der Soldat, der zu ihm abkommandiert wurde und zu ihm stand [...].“¹⁷

Zum Ende des zweiten Teils hin folgt die Kamera Krauses Gang durch die Katakomben und Räumlichkeiten des Obersalzberges und schließlich durch die Berliner Reichskanzlei. In einem über vierzig Minuten langen Dialog erfahren wir von Hitlers Frühstücksgewohnheiten, wie oft er seine Wäsche wechselte, und schließlich, wie Hitler samt Kammerdiener am Heiligabend des Jahres 1937 allein und unerkannt einen Streifzug durch München unternahm.¹⁸ Während Friedländer hierin eine gefährliche Verharmlosung des Diktators sieht,¹⁹ kann ein Blick auf die filmische Raumgestaltung hier nun diesen Eindruck der Verharmlosung entkräften.

Hellmut Lange als Kammerdiener Krause befindet sich zunächst vor Projektionen des Obersalzberges und schließlich vor jenen der Reichskanzlei in Berlin. Nach einigen schwarz-weißen Standbildern des Reichstages befindet sich Krause vor verhältnismäßig übergroßen Projektionen der Halleninnenräume. Damit erweckt der Film den Eindruck, dass der Reichstag als Symbolisierung der nationalsozialistischen Macht zu gewaltig, zu mächtig ist für den ‚Kleinen Mann‘ aus dem Volke und über kurz oder lang an dessen Verschlingung arbeitet. Während Krause also unbeirrt vorbeischlendert an bis ins Groteske hinein vergrößertem Mobiliar wie der Tafel des Speisesaals, Sesselreihen und Gemälden, entsteht der Eindruck eines totalitären Systems, das denjenigen, der ihm dient, durch seine Gigantomanie frisst. Die räumliche Vergrößerung kann und muss hier auch als Allegorie gelesen werden auf die Gefährlichkeit des Nationalsozialismus: Hitler ist hier in keiner Einstellung des Reichstagsinneren zu sehen, aber dafür sprechen die Räume für ihn.

17 Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 138 f.

18 Ebd., S. 191: „Unterwegs da überraschte uns noch ein Glatteisregen, so daß wir, nachdem er sich vorher nur auf meine Schulter gestützt hatte, die letzte Strecke wirklich Arm in Arm gehen mußten [...].“

19 Friedländer, Saul. Reflections on Nazism. S. 39: „Hitler remained an eternal adolescent: gauche, sprung from modest circumstances, never at ease with his polished shoes: oh, so simple with Krause – his valet, to be sure, but above all a companion [...].“

Sie zeigen die Stilisierung des Diktators zu einer gottgleichen Figur, die über sämtliche räumliche Begrenzungen des Humanen hinausreicht und damit nicht an die Gesetze der lokalen Repräsentation gebunden ist. Das aber verdeutlicht wiederum die Gefahr des Diktators eben durch dessen buchstäbliche Unberechenbarkeit und trägt keinesfalls zu dessen Banalisierung bei. Die Projektion des schließlich zerstörten Arbeitszimmers von Hitler hinterlässt dann auch einen irritiert sich umschauenden Krause, wie aus einem Traum erwachend – und es ist an den Zuschauern, zu beurteilen, ob es sich hierbei um einen Traum oder Alpträum handelt.

Syberbergs Versuch einer gesellschaftlich produktiven Trauerarbeit misslingt allerdings letzten Endes aufgrund weiterer Aspekte der räumlichen Gestaltung im Film, welche am Ende das letzte Wort haben, sowie durch die Verhältnisse der Akteure zu eben diesen Raumverhältnissen. Eben jene lassen Schlüsse zu auf Syberbergs Thesen zum Film als Medium und Kulturprodukt der Gegenwart.

Möglichkeiten der inneren vs. der äußeren Raumgestaltung und die Rolle der Akteure

Syberbergs Intentionen der Trauerarbeit wenden sich letzten Endes in die Beschwörung einer melancholischen Grundhaltung, die sich ja eben dadurch auszeichnet, dass das Vergangene, Geliebte, keine Verarbeitung erfährt, gerade indem daran in der Erinnerung festgehalten und der Verlust nicht eingestanden wird.²⁰ Syberberg entwickelt sich im Verlauf seines Filmes immer mehr zu einem Melancholiker – und das zeigt sich vor allem an der räumlichen Abschottung des Filmes in Hinblick auf die ihn umgebende Außenwelt.

Der Film endet ähnlich, wie er auch angefangen hat: mit dem neunjährigen Mädchen, Amelie Syberberg, eingehüllt in Zelluloidrollen, mit fast geschlossenen Augen durch den Film wandernd. Unter den Klängen zu Beethovens ‚Ode an die Freude‘ wandert sie über eine Art Laufsteg, langsam, den Hitler-Hund von Beginn des Filmes wieder mit sich tragend. Der Laufsteg ist in weißes Licht getaucht, der Rest des Raumes abgedunkelt, allerdings lässt sich erkennen, dass die zahlreichen Requisiten wie die lebensgroßen Puppen gehangener und erschossener NS-Funktionäre sowie eine übergroße Reproduktion des Reichsadlers aus dem Weg geräumt worden sind. Amelie Syberberg legt den Hund vor sich auf den Laufsteg und wirft das schwarze Gewandt mit den Zelluloidrollen ab. Ein Ausbruch aus der Welt des Filmstudios und dem Nationalsozialismus als Film erscheint möglich – und wird letztlich doch nicht verwirklicht. Sie nimmt den Hund wieder an sich, steht auf und läuft weiter – zurück in die Dunkelheit des Studios, und erneut – wie zu Beginn des ersten Teils – auf die Projektion Lola Montez zu, bis sie am Ende des Filmes in der Imitation einer Seifenblase sitzt, vor der Projektion einer Mondlandschaft, und sich die Ohren zuhält. Hitler ist auf die grausamste Weise omnipräsent – nicht zu verlassen, entwickelt er sich zu einem die Kindergeneration isolierenden kulturellen Erinnerungsgut, das selbst alle Formen vermeintlich deutscher Kultur beseitigt hatte.

20 Vgl. Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Freud, Anna (Hrsg.): Gesammelte Werke. Ffm 1973. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913–1917. S. 428–446. S. 430: „Dies Sträuben kann so intensiv sein, daß eine Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose [...] zu stande kommt.“

Eine solche Darstellung ist in ihrem Pessimismus geradezu brutal worauf auch Frederic Jameson verweist²¹: Eingekerkert in der Welt des Studios, bzw. in der von Hitler durchzogenen Welt des Films, ist ein neugieriges Herangehen an die Welt der Gegenwart nicht mehr möglich, wie es allerdings Aufgabe der nachfolgenden Generation wäre, für die Amelie Syberberg steht. An Stelle eines Neuanfanges dreiundzwanzig Jahre nach Hitler bleibt für sie – für Amelie und ihre Generation – nichts anderes übrig als sich die Ohren vor dem ‚Sound‘ Hitlers zuzuhalten, oder eben die mit Reminiszenzen an das dritte Reich durchzogene Unterwelt der filmischen Welt bzw. derer des inszenierten Nationalsozialismus, mit striktem Fokus auf die Person Hitlers, geradezu schlafwandlerisch zu durchziehen. Dabei stellt Syberberg das Mädchen, besonders durch die Reaktion des sich die Ohren Zuhaltens, in einen direkten Zusammenhang mit weiteren, vorangegangenen Szenen, in denen die Schauspieler ebenfalls Zeichen einer sich anbahnenden Verzweiflung zeigen.

Aus Verzweiflung heraus konserviert: Darstellungen von Ohnmacht im räumlichen Dunkeln

Im ersten Teil des Epos rezitiert der Schauspieler Peter Kern, sich am Boden wälzend, und gegen Stimmen aus dem Off – in seinem Kopf? – anredend, die Verteidigungsrede des Massenmörders aus Fritz Langs Film M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931), dabei eine NS-Uniform tragend: „Manchmal ist mir, als ob ich mir selber hinterherlief. Ich muß, muß davonlaufen, ich möchte fliehen, vor mir selbst davonlaufen. Aber es ist unmöglich. Ich, ich, ich, ich muß, ich muß gehorchen [...].“²² Eine ähnliche Variante der Verzweiflung demonstriert Peter Kern während des Spiels des imaginären Filmvorführers Ellerkamp, der hier als Nostalgiker durch die Projektionswelt des Obersalzbergs läuft und schließlich im Wald zum Picknicken Halt macht: „Ich bin durch Himmel und Höll‘ gegangen, und das Herz war immer dabei. Früher, da waren wir noch alle beinand.“²³ Ellerkamps Erinnerungen an die Vergangenheit kollidieren mit der Gegenwart, wenn er vergeblich nach Hitlers Schäferhund Blondie ruft. Resignation wird angedeutet, ein Verharren in der Melancholie, wenn Kern sich auf einen Baumstamm setzt, die erste Strophe des Deutschlandliedes singt, um dann anschließend weinend zusammenzubrechen.

Syberberg intensiviert diese Momente der Ausweglosigkeit durch seine Raumkonzeption – aber nicht nur durch jene innerhalb des von der Kamera festgehaltenen Bildes. Die in seinem Film forcierte Atmosphäre einer fortdauernden Dämmerung erinnert an die Ideale einer Wagnerschen Bühnen- und Theaterkonstruktion, die mithilfe einer weitestgehenden Verdunklung des Zuschauerraumes das Publikum dazu veranlasst, die

21 Jameson, Frederic: "In the Destructive Element Immerse:" Hans Jürgen Syberberg and Cultural Revolution. In: Ginsberg, Terri u. Kirsten Moana Thompson (Hrsg.): Perspectives on German Cinema. New York 1996. S. 508-525. S. 510: „If there is something obscene about exhibiting something – class struggle – to a child who will find out about in her own time, there is, no doubt, something equally obscene about the Syberberg child (his daughter) who wanders through the seven hours of *Our Hitler* carrying dolls of the Nazi leaders and other playthings of the German past. These children can, however, no longer be figures of innocence.“

22 Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 98.

23 Ebd., S. 221 f.

eigene Umgebung zu vergessen und sich ganz der Rezeption des vorgeführten Stücks zu widmen.²⁴

Syberbergs Epos verfolgt ähnliche Extreme, indem er nicht nur die unmittelbare Umgebung der Bühne bzw. der eingestreuten Bild- und Filmprojektionen abdunkelt, sondern diese Verdunkelung und damit einhergehend diese Abkapselung seines Kinos von der Umwelt in kosmische Umgebungen transferiert.

Erinnern wir uns daran, dass der Film mit einem simulierten Kameraflug durch den Weltraum beginnt²⁵. Syberbergs Film ist also weder im gegenwärtigen Westdeutschland noch inmitten der Einrichtungen eines faschistischen Staates angesiedelt. Vielmehr beobachtet Syberberg aus sicherer Distanz, und zwar aus den Weiten des Orbita, in dem die Kategorien von Raum und Zeit ja eine relative Rolle spielen. Aus der Entfernung des Weltraumes kann aber keine wirksame und konstruktive Trauerarbeit stattfinden. Was dem entsprechend die Akteure auf den Bühnen des Epos Syberbergs darstellen, ist vielmehr die Demonstrationen einer Handlungsunfähigkeit, eines fast katatonischen Zustands im Angesicht des ‚Phänomens Hitler‘.

Syberberg verlangt genau wie Wagner von seinem Publikum, sich ganz auf das Erlebnis seines Kunstwerkes einzulassen, und das muss keineswegs gleichbedeutend sein mit einer rein passiven Rezeption. Auch Wagner war es wichtig, dass sein Publikum die Inszenierung aktiv miterlebend verfolgt, also emotional in das Dargebotene investiert und es damit in seiner Wirksamkeit erst gestaltet: „Der Zuschauer [...] avancierte zum aktiven Mitschöpfer der Aufführung, gar zu ihrem »notwendigen Mitschöpfer«, ohne den sie folglich unvollendet bleiben müßte.“²⁶ Syberberg verlangt auch von seinem Publikum eine ähnliche Leistung, will dabei aber auf ein Element nicht verzichten, auf das er eigentlich verzichten müsste, will sein Film wirklich zukunftsgerechtete Aufklärungs- und Trauerarbeit leisten: auf die Aura des Kunstwerkes.

Räumliche Ambivalenz: Reproduktionstechniken und der Verlust der filmisch-räumlichen Aura

Syberbergs ambivalentes Verhältnis zur Aura manifestiert sich in der nahezu vollständigen Abdunklung der filmischen Umgebung. Seine Bestrebungen, ein Gesamtkunstwerk für das Deutschland der Gegenwart zu kreieren, das dabei aber als Gegenreaktion auf die jeweils bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu interpretieren ist, gehen konform mit Wagner und lassen sich auch durchaus mit den theatralisch-dramaturgischen Auffassungen Bertolt Brechts vereinbaren. Auch Brecht orientiert sich mit seinem epischen Theater an einem Begriff des Gesamtkunstwerkes, der die soziale Entfremdung des Menschen in den Lebens- und Arbeitsbedingungen und

24 Wilson Smith, Matthew: *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*. New York [2007]. S. 30: “Finally, and again for the first time in theatre history, house lights were darkened during all performances, forcing the spectators to direct their entire attention to the work.”

25 Vgl. Syberberg, Hans-Jürgen: *Hitler, ein Film aus Deutschland*. S. 64: „Sterne auf uns zufliegend. Eine Fahrt ins Dunkle des Weltraums. Äthergeräusch wie aus Radio der dreißiger Jahre bekannt, darin der Anfang des d-Moll-Klavierkonzerts von Mozart, kommt und verschwindet wieder, weich ein- und ausgeblendet.“

26 Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel [1999]. S. 206.

damit auch letztlich in den kulturellen Institutionen kritisiert.²⁷ Im Gegensatz zu Wagner aber kommt diese Kritik nicht dadurch zustande, dass Bühnenbild, schauspielerische Darbietung und Musik zu einem harmonisierenden Ganzen synthetisiert werden. Brecht arbeitet hier vielmehr daran, dass sämtliche Elemente der theatralischen Gestaltung in ihre Eigenheit erkennbar bleiben. Kernelemente des Brechtschen Gesamtkunstwerkes sind damit Montage und Collage, die Kontrastierung von Ton und Bild, und damit eben genau jene Hervorhebung der technischen Mittel der filmischen Produktion, die auch für Benjamin wichtig sind für die Reproduktion und die Loslösung des Kunstwerkes aus seiner einmaligen lokalen Fixierung.²⁸

Hans-Jürgen Syberberg folgt Brecht in Hinblick auf die Beibehaltung jener Kontraste in der filmischen Darstellung seines Hitler-Epos. Allerdings kann er sich auch nicht von den Ideen des Gesamtkunstwerkes trennen, wie sie Wagner noch verfolgte. Und damit kann sich der Regisseur auch nicht von dem Begriff der Aura lösen, wie ihn Benjamin in Verbindung mit dem Kunstwerk gesehen hat: als die charismatische Wirkung eines Kunstwerkes, die sich aus seiner einzigartigen Örtlichkeit ergab.

Aus einer festen Bindung des Kunstwerkes an dessen räumliche Verortung ergibt sich der religiös aufgeladene Kultwert des Kunstwerkes, egal ob es sich hierbei nun um eine Statue oder um ein Kirchenfenster handelt, nur um ein paar Beispiele zu nennen: „Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind - als daß sie gesehen werden.“²⁹ Mit den Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit, der Vervielfältigung des Kunstwerkes und damit dessen Loslösung aus einer bestimmten fixierten Umgebung, ja auch mit der damit verbundenen Möglichkeit der Übertragung in verschiedene Medien – wie das zum Beispiel bei der Verfilmung eines Theaterstückes der Fall ist – vermindert sich der Kultwert des Kunstwerkes bei gleichzeitiger Aufwertung seines Ausstellungswertes³⁰, und Syberberg trägt dem Ausstellungswert des Kunstwerkes bei gleichzeitigem Rückzug des Kultwertes durchaus Rechnung. Mit der Reproduktion, d. h. der Klangcollage u. a. von Wangers ‚Parzival‘ oder eben der ‚Ode an die Freude‘ bedient sich Syberberg der Reproduzierbarkeit der Musik. Die Reproduktion von Otto Runge’s Bild ‚Der Morgen‘, welche Amelie Syberberg während ihrer Wanderung betritt, thematisiert die Reproduzierbarkeit der bildenden Kunst. Schließlich erstreckt sich die technische Reproduzierbarkeit und eben dadurch auch die ‚De-Auratisierung‘ auf den Nationalsozialismus als Medienspektakel, als eine gewaltige filmische Inszenierung.

Im vierten Teil des Filmes liest André Heller, der vor diversen Privataufnahmen von nationalsozialistischen Paraden und Präsentationen der Person Hitlers, aus den Recherchen des Filmes: „Es ist die Angst, die Angst vor dem großen Versucher der Demokratie.

27 Vgl. Wilson Smith, Matthew: The Total Work of Art. S. 78: “Brecht, like Wagner, imagines an artwork that overcomes the fragmentation caused by the division of labor, an artwork inseparable from larger political demands.”

28 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 139: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“

29 Bd., S. 145 f..

30 Ebd., S. 147: „Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maß gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen [...] in einer qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt.“

Eine Angst, die bestehen wird, solange es Sozialismus gibt und Massengesellschaft und Technik.“³¹ Die Angst vor Hitler, vor dem weiter existierenden gedanklichen und ideologischen Erbe des Faschismus, lebt auch in der Kultur der Gegenwart fort. Die Einsetzung der Bildmontagen und Collagen von Aufnahmen aus eben dieser Zeit ‚deauratisieren‘ den Faschismus als Kunstwerk und vermeintlich mythisches Ereignis, das in der Reproduktion nicht mehr an die Lokalitäten beispielsweise der Berliner Paradesstraßen und Stadien gebunden ist. Potentiell wird Faschismus hiermit einer ‚kritischen Masse‘ im Kinosaal zugänglich.

Gerade aber dieser Öffentlichkeit misstraut Syberberg, was sich auch daran erkennen lässt, dass er die Populärkultur und Filmindustrie der Gegenwart allgemein und pauschalisierend als Weiterführung des Nationalsozialismus ansieht: denn jenem und der Populärkultur sei die Verführung und Manipulation der Massen gemeinsam. Und es ist gerade dieses grundsätzliche Misstrauen, an dem Syberbergs filmische Intentionen letztlich scheitern müssen. Syberberg will die Möglichkeiten des filmischen Massenvertriebes zur Belehrung der Zuschauer nutzen, und es ist ein fast schon grotesker Umstand, dass er diesen Massen eben aufgrund deren Einbettung in das ‚popkulturelle Klima des Nachkriegs-Westdeutschlands nicht trauen kann und will. Ebenfalls im vierten Teil des Filmes verkündet vor einer übergroßen Reproduktion des Bildes Friedrich des Großen („Das Bild, vor dem Hitler sich erschoß.“³²) Martin Speer als Bürgermeister der Stadt Berchtesgaden: „Wir dürfen natürlich Hitler nicht verherrlichen, aber Geschäfte sind zulässig damit, sie schaffen Arbeitsplätze und Erholung in unserer Feizeit [...]“³³ Nachfolgend rechtfertigt Peter Kern in der Rolle des Tourismusdirektors die breitenwirksame Umfunktionierung des Obersalzberges in eine Touristenattraktion: „Man sage nur nicht, wir hätten nicht unsere Geschichte, Geschäfte. Die Zeit ist reif, man erwartet das jetzt von uns, das Interesse ist da.“³⁴

Hier wäre auch gar nichts gegen Syberbergs Vorhaben einzuwenden, gewisse Züge einer nachkriegsdeutschen Warenkultur aufzuweisen, die tatsächlich tragende Charakteristika der NS-Zeiten wieder aufnehmen, nämlich die Inszenierung des Nationalsozialismus und des Faschismus als Medienspektakel und gewaltige filmische Inszenierung. Allein, Syberberg belässt es nicht dabei. Stattdessen baut er diesen Hass auf die Populärkultur von Anfang seines Filmes an immer weiter aus, bis er bei der Identifizierung Hollywoods als faschistische Produktionsmaschinerie angekommen ist. Im ersten Teil öffnen sich vor dem Hintergrundgemälde zu Dantes Hölle die Wände aus Särgen mit den Marionettenfiguren führender Nationalsozialisten. Amelie Syberberg betritt die Hölle der faschistischen Unterwelt, findet sich allerdings wieder inmitten vermeintlicher Figuren und Reliquien der Syberberg so verhassten Populärkultur. Sie wandert vorbei an Richterfiguren sowie an der Skulptur einer halb mehr als halb entblößten Frau, die in einer Waage, dem Symbol der Rechtsprechung, Penisimitationen aufwiegt. Dazu hören wir André Heller aus dem Off, der die Richter kritisiert, die mit ihren Entscheidungen eine legalisierte Machtergreifung Hitlers und dessen Aufstieg zum Diktator ermöglicht hatten. Aber Heller hält hier nicht an: vielmehr dehnt er die legalisierte Förderung des Faschismus auf

31 Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 243.

32 Ebd., S. 258.

33 Ebd., S. 259.

34 Ebd., S. 259.

die Unterhaltungsindustrie aus, deren Vorreiter für Syberberg das Hollywood-Kino – und aus nicht näher erläuterten Gründen der Pornofilm – ist: „Und man schaue sie gut an, die großen Kulturverhinderer zum Beispiel in Hollywood, das nun folgen muß, in unserer Hölle um uns [...].“³⁵

Die bereits erwähnte Deklarierung der deutschen Kulturlandschaft als das für Syberberg eigentliche Opfer Hitlers – hier findet diese Behauptung ihre Einbettung in den Diskurs der filmischen Unterhaltungsindustrie.

Abschließende Bemerkungen

Hans-Jürgen Syberberg sieht im Film ein kulturelles Medium der Gegenwart, das aber diese Gegenwart nicht wiedergeben soll, sondern diese vielmehr von den Erzeugnissen der Populäركultur ‚reinigen soll‘. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet bleibt Syberberg aber nur der Weg einer ‚Re-Auratisierung‘ des Films, einer Einbettung des Filmes in einen sakralen oder kultischen Kontext, der dem Film einen Kultwert zuordnet, den er aber – und gerade das ist das Fatale für die Wirkung des ‚Hitler‘-Films – eben aufgrund seiner medialen Beschaffenheit gar nicht haben kann. Der Versuch, einen Kultwert in einem Film zu identifizieren, dieser Versuch muss scheitern, und zwar aufgrund der Mittel eben der technischen Reproduzierbarkeit und hier auch der faktischen Reproduktivität. Wie wir gesehen haben, thematisiert Syberberg ja auch diese Reproduktivität und technische Reproduzierbarkeit des Films durch die Vielzahl der sich im Film befindlichen Objekte sowie durch die Vielzahl an Bild- und Klangcollagen. Da Syberberg aber den Film als metaphysisch aufgeladenes Medium betrachtet, das zur Wiederherstellung der betrauerten ‚deutschen Kultur‘ beitragen soll, bleibt Syberberg nur eine Möglichkeit: die Isolierung seines Filmes nach draußen, die Vermeidung sämtlicher Referenzen auf die Welt außerhalb des Studios, die zu keinem Zeitpunkt in die hermetisch abgedunkelte und mit Kunstlicht durchzogene Bühnen- und Zelluloidwelt eindringen kann und es auch nicht darf. Damit bleibt aber auch die Figur Hitlers konserviert – Hitler als Objekt der Faszination, einer Faszination, die auch auf Syberberg zu wirken scheint. Damit ist nicht gesagt, dass Syberberg im Film selbst zu einem Apologeten des Nationalsozialismus beziehungsweise des Faschismus wird. Die sich im Laufe des Filmes aber immer weiter ausbreitende Melancholie über die verlorene Kunst als das für Syberberg eigentliche und vorrangige Opfer bewirkt, dass der Regisseur die sich selbst auferlegte ‚Trauerarbeit für das deutsche Volk‘ nicht ausüben kann. Wie es Amelie Syberberg am Endes des siebenstündigen Projektes demonstriert: Die Welt Hitlers ist überall, aus ihr gibt es kein Entrinnen nach draußen, und was bleibt, ist nichts weiter als der resignierende Versuch, sich vor dem Sound aus dem totalen Raum die Ohren zuzuhalten.

35 Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. S. 113.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. 1. Aufl. Ffm [1977]. S. 136-169.

Brecht, Bertolt: Neue Techniken der Schauspielkunst. In: Hauptmann, Elisabeth (Hrsg.): Gesammelte Werke. Ffm 1967. Bd. 15: Schriften zum Theater. S. 337-388.

Brecht, Bertolt. Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters. In: Hauptmann, Elisabeth (Hrsg.): Gesammelte Werke. Ffm 1967. Bd. 15: Schriften zum Theater. S. 437-497.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, Basel 1999.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Freud, Anna (Hrsg.): Gesammelte Werke. Ffm 1973. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917. S. 428-446.

Friedländer, Saul: Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death. New York 1984.

Jameson, Frederic: "In the Destructive Element Immerse:" Hans Jürgen Syberberg and Cultural Revolution. In: Ginsberg, Terri u. Kirsten Moana Thompson (Hrsg.): Perspectives on German Cinema. New York 1996. S. 508-525.

Mitscherlich, Alexander u. Margarete. Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1967.

Sontag, Susan. Syberbergs Hitler. In: Eder, Klaus (Hrsg.): Arbeitshefte Film1: Syberbergs Hitler-Film. München, Wien 1980. S. 7-35.

Syberberg, Hans-Jürgen: Der verlorene Auftrag. Ein Essay. Wien 1994.

Syberberg, Hans-Jürgen: Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr. München, Wien 1981.

Syberberg, Hans-Jürgen: Hitler, ein Film aus Deutschland. Reinbek bei Hamburg 1978.

Syberberg, Hans-Jürgen: Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege. München 1990.

Wilson Smith, Matthew. The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace. New York 2007.

Filmverzeichnis:

Hitler, ein Film aus Deutschland. Dir. Hans-Jürgen Syberberg. Perf. Hellmut Lange, André Heller, Heinz Schubert, u. Rainer von Artenfels. 1977.

Gerrit Lembke

Poetik der Einebnung: Zur Amalgamierung von Raum und Zeit in den Liedern Rainald Grebes. Zeitmaschine (2008) und Guido Knopp (2005)

Einleitung: Rainald Grebes Lieder als Gegenstand der Literaturwissenschaft

Rainald Grebe (*1971) ist Schauspieler, Dramaturg und Kabarettist. Seine Popularität als Kabarettist (Bayrischer Kabarettpreis 2009) rückt ihn im öffentlichen Bewusstsein in die Nähe anderer Kabarettisten wie Bodo Wartke (*1977) und Gerhard Polt (*1942). Dagegen legen die komplexen und um gesellschaftliche Relevanz bemühten Lieder nahe, Grebe in einer Traditionslinie mit Bertolt Brecht (1898-1956), Wolf Biermann (*1936) oder Franz-Josef Degenhardt (*1931) zu sehen, wobei in seinen Liedern eine wesentliche, ironische Distanz zu deren sozialistischem Impetus vorherrscht: „Wir meinten alles ironisch: auch die Ironie.“¹ Das hier anklingende Konzept der „Ironie der Ironie“ oder der „Romantischen Ironie“ (Friedrich Schlegel) durchzieht insbesondere das Album 1968, in dessen Liedern die „Zweideutigkeit sich nicht mehr in Eindeutigkeit überführen und auflösen lassen soll“.²

Inzwischen sind sechs Alben sowie ein Roman³ von Grebe erschienen: Das Abschiedskonzert (2004), Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung (2005), Volksmusik (2007), Das Robinson Crusoe Konzert (2007), 1968 (2008) und Das Hongkongkonzert (2009). Besondere Resonanz haben seine Bundesländerhymnen erfahren, in denen er den Osten Deutschlands als trostlosen Ort des Niedergangs besingt.⁴ Die Abwanderungsbewegungen nach Westdeutschland oder die Metropole Berlin schlagen sich in Brandenburg nieder: „In Berlin bin ich einer von drei Millionen. / In Brandenburg kann ich bald alleine wohnen“⁵. Thüringen dagegen erweist sich als moderne terra incognita, auf dessen unbebautem Grund Gerüchte und Vorurteile gedeihen: „Im Thüringer Wald, da essen sie noch Hunde / nach altem Rezept zur winterkalten Stunde.“⁶ Sachsen (2009) ist vor allem Opfer globalen Klimawandels: Es ist nicht jenes idyllische

1 Rainald Grebe: Die 90er. In: Ders.: 1968. o.O. 2008.

2 Peter L. Oesterreich: Ironie. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 351-365, hier S. 356.

3 Rainald Grebe: Global fish. Hamburg 2006.

4 Rainald Grebe: Thüringen. In: ders.: Das Abschiedskonzert. Köln 2004; Rainald Grebe: Brandenburg. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005; Rainald Grebe: Sachsen. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

5 Rainald Grebe: Brandenburg. 2005.

6 Rainald Grebe: Thüringen. 2004.

„Land, wo die Zitronen blühen“⁷, sondern „das Land, wo die Datteln wachsen“.⁸ Es sind die unterprivilegierten Räume des wirtschaftlichen Niedergangs, denen Grebe hier Aufmerksamkeit schenkt. Neben diesen melancholischen Landeshymnen besteht das Œuvre des Liedermachers auch aus Liedern ganz anderer Art, die sich bisweilen mit ‚Zeit und Raum‘ auseinandersetzen. Derer zwei sollen hier untersucht werden: Zeitmaschine⁹ und Guido Knopp¹⁰.

Poetik der Einebnung

Science-Fiction-Utopien siedeln den Ort der Handlung nicht nur in zeitlicher, sondern oft auch in räumlicher Distanz an. So wird Fortschritt immer auch als räumliche Bewegung inszeniert, die häufig genug dorthin führt, „where no man has gone before“ (Vorspann der TV-Serie Star Trek). So wird der Zukunft ein höchst privilegierter Raum in der Ferne zugeordnet. Grebe hingegen verfährt in umgekehrter Richtung: Bei ihm nimmt die Vergangenheit den größten Raum ein, die Gegenwart entpuppt sich dort, wo sie modern scheint, als umso rückwärtsgewandter, und eine Zukunft ist im wahrsten Sinne u-topisch: raumlos. In einer Zeile von Die 90er Jahre verleiht Grebe der Zukunft einen, wenn auch denkbar ungünstigen Platz: „Ich hab‘ mir auf die Arschbacken tätowiert: Future, Future“¹¹. Nur auf dem am wenigsten vorwärts gerichteten Teil des menschlichen Körpers hat die Zukunft einen Ort. Hier findet bildlich seinen Ausdruck, was ich im Titel als ‚Poetik der Einebnung‘ bezeichne: Zeit („future“) bekommt einen spezifischen Ort („Arschbacken“) zugewiesen und wird dadurch als rückwärtsgewandt semantisiert. Diese Überblendung zeitlicher und räumlicher Dimensionen ist ebenso charakteristisch für die Lieder Grebes wie die Amalgamierung von Heteronomem überhaupt. In zahllosen Liedern klagt der Sänger über das Verschwinden von Gegensätzen im Unterschiedslosen: In Unterschiede¹² werden als letzte Bastionen im merkmalslosen Einheitsdschungel („Es gibt noch Unterschiede!“) nur noch abgegriffene Geschlechterklischees entdeckt. In Wissen ist Macht¹³ oder Der Kandidat¹⁴ wird die Inszenierung von Verwechslungen und Ähnlichkeiten zum Sprachspiel: Beliebig können Mozart und Mossad, Dürer und Düren oder van Gogh und von Gogh miteinander ausgetauscht werden. In einem Liedkosmos, in dem jegliche Unterschiede eingebettet werden, kann und muss der Sänger all dies verwechseln. Was in solchen Liedern explizit gemacht wird, verhandeln andere Texte wesentlich subtiler und komplexer, was ich im Folgenden an zwei Beispielen veranschaulichen möchte.

Im ersten Beispiel (Zeitmaschine) werden die Dimensionen von Raum und Zeit zunächst entfaltet und dann sukzessive wieder eingebettet. Zeitliche Grenzen werden

7 Johann Wolfgang von Goethe: Mignon. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrg. von Erich Trunz. Bd. 7. München 1998, S. 145.

8 Rainald Grebe: Sachsen. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

9 Rainald Grebe: Zeitmaschine. In: ders.: 1968. o.O. 2008.

10 Rainald Grebe: Guido Knopp. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.

11 Rainald Grebe: Die 90er Jahre. In: 1968. o.O. 2008.

12 Rainald Grebe: Unterschiede. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.

13 Rainald Grebe: Wissen ist Macht. In: ders.: Das Robinson Crusoe Konzert. o.O. 2007.

14 Rainald Grebe: Der Kandidat. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

überschritten, bis dem Zuhörer schließlich nur ein Stimmengewirr von zeit- und raumlosen Parolen bleibt. In Guido Knopp, dem zweiten Lied, wird vorgeführt, wie der Akt der Wiederholung das reale Ereignis in ein mediales Simulacrum¹⁵ transformiert und das Reale dahinter verschwindet. In der affirmativen Annäherung an den Gegenstand wird der Gegenstand selbst durch das Simulacrum vollständig ersetzt.

Geschichte glotzen: Zeitmaschine (2008)

Grebes Zeitmaschine führt den realen Zuhörer als adressierten Zuschauer in und durch verschiedene Räume der Vergangenheit. Damit führt das Lied in das Konzept des Albums 1968 (2008) ein, das im 40. Jubiläumsjahr des westdeutschen Protestjahrs als sechstes Album von Grebe und der Kapelle der Versöhnung (Martin Brauer, Marcus Baumgart) erschien. Im Album besingt Grebe die Ideale der 68er-Bewegung – nicht ohne Ironie.¹⁶ In Zeitmaschine besteigt der Zuhörer eine Zeitmaschine, die dem sich als naiv artikulierenden Sänger als solche erscheint, tatsächlich aber als Metapher für die telemedialen Reisen eines (sitzenden) Fernsehzuschauers verstanden werden will: „setz dich in die zeitmaschine und fahr. wo steigen wir denn aus in welchem jahr“.¹⁷

In diesen beiden Eingangsversen werden die Verräumlichungen von Zeit in das Zentrum gerückt – und semantische Probleme aufgeworfen: Der Sprecher wendet sich zunächst mit einem doppelten Appell an den Zuhörer, der sich zugleich setzen und fahren soll; die zeitliche Bewegung mittels Zeitmaschine wird als räumliche Fahrt suggeriert, obwohl die aufgelöste Metapher nahe legt, dass niemand sich bewegt; schließlich stellt sich die Frage, wer die Zeitreise unternimmt: der zunächst angesprochene Adressat oder auch der sich letztlich im „wir“ inkludierende Sänger? Zuweisungs- und Abgrenzungsprobleme sorgen auf den zweiten Blick für mehr Desorientierung, als der erste Blick erahnen lässt.

Es werden also verschiedene metaphorische Aussagen in Widerspruch zueinander gestellt, so dass durch rhetorische Katachresen ein System von Bewegungen auf verschiedenen Ebenen installiert wird. Im ersten Vers werden räumliche und zeitliche Bewegungen im Bild einer Zeitmaschine, in oder mit der man ‚fährt‘, kontaminiert, so dass die beiden Achsen einander überblenden. Während nun auf der zeitlichen Achse die Bewegung auf eine rückwärtsgerichtete Zeitreise in die Vergangenheit limitiert ist, werden die beiden Pole in der spatialen Dimension mit ‚sitzen‘ und ‚fahren‘ besetzt. ‚Zukunft‘ ist zwar ein logisches, allerdings kein potentielles oder gar realisiertes Element des Textes. Im Gegenteil: Das Fehlen jeglicher Zukunftsperspektive ist symptomatisch für die Welt, von der Grebe singt.

Der angesprochene Adressat wird zur scheinbar paradoxen Handlung des (passiven) Sitzens und (aktiven) Fahrens aufgefordert, was als Allegorie des vor dem Fernseher verharrenden Zuschauers zu verstehen ist, der das TV-Gerät als technisch-magische Zeitmaschine empfinden mag, die den einfühlenden Betrachter distanzlos in vergangene Zeiten befördert. Das Bild vom Fernseher als Zeitmaschine wird wiederholt („ich schau

15 Jean Baudrillard: Agonie des Realen. Berlin 1978.

16 Man könnte sogar im schlegel'schen Sinne von ‚Romantischer Ironie‘ sprechen, die Friedrich Schlegel in den Athenäumsfragmenten (1800) eben als ‚Ironie der Ironie‘ bezeichnete.

17 Grebe: Zeitmaschine, V. 1-2. Bei *Zeitmaschine* liegt im Booklet ein autorisierter Text vor, der hier zugrunde gelegt wird. Bei den anderen Liedern (insbesondere *Guido Knopp*) liegt eine solche autorisierte Verschriftlichung nicht vor.

mir gerne demos im fernsehn an“¹⁸) und demonstriert den Gegensatz von (selbst)gelebter Passivität und (fremd)erlebter Aktivität. Die Perspektive, die der Sprecher einnimmt, ist diejenige des kritiklosen und affirmativen Konsumenten, der die Suggestionskraft des Fernsehens maßlos überhöht und im Fernseher eine quasimagische Zeitmaschine sieht.

Zuhörer (in der realen Kommunikationssituation) und Zuschauer (in der fiktiven Kommunikationssituation) steigen ebenso wie Sänger und Sprecher in die Zeitmaschine, und die Reise durch die televisionäre Vergangenheit beginnt, wobei der dritte Vers des Liedes bereits signalisiert, wie gleichgültig der Zielort ist und wie wichtig dagegen die Protagonisten, die Stars der Medienöffentlichkeit, sind: „scheißegal, guido knopp war immer vor dir da!“¹⁹ Die Reise ist demzufolge nicht nach historischen Relevanzkriterien organisiert, sondern nach charismatischen Persönlichkeiten der medialen Simulacra: Guido Knopp, Heiner Lauterbach, Gerard Depardieu, Leonardo DiCaprio etc.

*„heiner lauterbach sinkt gerade mit der gustloff
heiner lauterbach rennt durch das brennende dresden
ja der heiner ist ja auch überall dabei gewesen
ich bin so geil auf geschichte.“²⁰*

Die erste Station der Zeitreise ist weniger der Untergang des Passagierschiffes „Wilhelm Gustloff“ im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs, sondern vielmehr Heiner Lauterbach, der in dem von der Kritik gescholtenen Fernsehzweiteiler *Die Gustloff*²¹ über das reale Schiffsunglück im Januar 1945 eine tragende Rolle spielt. Im folgenden Vers beobachten die Zeitreisenden Heiner Lauterbach in Dresden²² während der Luftangriffe der Alliierten.

Der syntaktische Parallelismus der Verse 4 und 5 korrespondiert mit ihrem Inhalt, denn die Ereignisse werden durch die syntaktische Äquivalenz zusammenhanglos und unterschiedslos präsentiert. Die inhaltliche Korrespondenz besteht weniger in kausalen Verhältnissen – und auch nur nebenbei in der zeitlichen Nähe –, sondern vielmehr in der Person des Schauspielers, hinter dem die Bombardierung Dresdens und der Untergang der Wilhelm Gustloff zu verwechselbaren und austauschbaren Ereignissen werden. Jedes Ereignis wird nur als Wiederholung eines realen Ereignisses wahrgenommen; im Akt der visuellen Lektüre wird dieser Prozess potenziert. Vergangenheit („war“) wird in Gegenwart („sinkt gerade“) überführt.²³ Grebe führt hier nichts weniger als eine Neustrukturierung der Geschichte nach den Regeln der Kunst vor, ein Umschreiben der Historie nach der Chronologie der Fernsehzeitungen und Kinoprogramme, in denen kausale und chronologische Ordnungen interessengemäß eine geringere Rolle spielen als Sendeplätze und Zielgruppen. An die Stelle einer um Werte wie Authentizität bemühten Historiographie tritt der libidinöse Umgang mit der Vergangenheit: „ich bin so geil auf

18 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 50.

19 Ebd., V. 3.

20 Ebd., V. 4-7.

21 *Die Gustloff* (Joseph Vilsmaier, D 2008).

22 *Dresden* (Roland Suso Richter, D 2005).

23 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 3-4.

geschichte“.²⁴ Wenn das erotische Verlangen des Sprechers erst einmal geweckt ist, wird es auf jeden beliebigen Gegenstand übertragen:

*„i got a burning desire
for uschi obermaier
i got a burning desire
and its burning in my eier.“²⁵*

Ist der Sprecher „geil auf geschichte“ oder auf Uschi Obermaier? Die Antwort ist ein blasses ‚weder noch‘: Auch wenn der Sprecher eine historische Figur nennt, ist im Zusammenhang mit den oben genannten Filmen auch hier eher an eine Verfilmung als an die unvermittelte Realität zu denken.²⁶ Jenes Verlangen der Sprechers, das sich in dieser seltsam mehrsprachigen Endreimkombination ‚desire – eier‘ ausdrückt, bezieht sich nicht auf die historische Wirklichkeit, sondern deren mediale Inszenierung.

Die nächste Station auf dem Ritt durch die (Film)Geschichte ist die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus, oder genauer: Gérard Depardieu in 1492 – Conquest of Paradise²⁷:

*„setz dich in die zeitmaschine und fahr
gerard depardieu entdeckt gerade amerika
armer gerard der denkt das ist indien armer gerard
aber war schon ein teufelskerl dieser kolumbus dieser fette franzose
und ich sitz hier rum und freß ravioli aus der dose.“²⁸*

Die reale Entdeckung Amerikas 1492 wird von den Verwechslungen des Sprechers nahezu völlig verdeckt. Dass der Sprecher sehr wohl zwischen dem Schauspieler und der historischen Figur zu unterscheiden vermag, scheint V. 15 zu zeigen, der „Kolumbus“ an Stelle von „Depardieu“ nennt. Umso irritierender aber ist der Irrtum, dass Kolumbus – nicht Depardieu – Franzose sei: Die Differenz zwischen Fakt und Fiktion erweist sich hier als nur latenter Bewusstseinsinhalt, der an der Oberfläche der Äußerungen zwar noch sichtbar, aber längst nicht mehr zur Strukturierung der Welt wirksam ist. Jegliche Barriere zwischen Fakt und Fiktion wird aufgegeben, wenn die Empathie des Sprechers nicht für den realen Kolumbus, sondern für den Schauspieler, Gérard Depardieu, empfunden wird.²⁹

Nach 1945, den 1960ern und 1492 bzw. – entsprechend den Filmdaten – 2008, 2005, 2007 und 1992 springen die Zeitreisenden zunächst ins 1. Jh. v. Chr. nach Ägypten, bzw. in das Jahr 1963 (Cleopatra).³⁰

24 Grebe: Zeitmaschine, V. 7.

25 Ebd., V. 8-11.

26 Das Leben der Uschi Obermaier wurde 2007 in *Das wilde Leben* (Achim Bornhak, D 2007) verfilmt.

27 1492 – Conquest of Paradise (Ridley Scott, USA/GB/F/S 1992).

28 Grebe: Zeitmaschine, V. 12-16.

29 Ebd., V. 14.

30 Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963).

*„setz dich in die zeitmaschine und fahr
da ist ja auch die elizabeth kleopatra taylor
und captain ahab sagt zu gregory peck
ich war auch auf der schauspielschule
ich werfe jetzt mein holzbein weg“³¹*

Nachdem für den Betrachter auf der Fahrt mit der Zeitmaschine jegliche Raumdifferenzen verschwinden, wird auch die Zeit zum diffusen Kontinuum sich wahllos wiederholender Momente: „und die titanic muß immer wieder sinken / und der eisberg muß immer wieder im weg rumstehn“³². In der endlosen Wiederholung medialer Simulacra verliert schließlich der Sprecher seine eigene Stimme im Zitieren: „hier spricht der kapitän der wilhelm gustloff / männer wir erleben gerade einen historischen Moment. / wir sinken. / und mit dem 2. sinkt man besser.“³³ Unklar ist hier, wer eigentlich spricht, ebenso wie in den folgenden Zeilen: „hier spricht jesus christus / glauben Sie nicht das was ben becker über mich erzählt / glauben sie nur meiner neuen dvd / und sie werden sehn meine stunts mach ich alle selber / fragen sie mel gibson.“³⁴ Der Sprecher fällt aus seinen Rollen: zunächst als historischer Jesus Christus³⁵, wenn er sich von Ben Becker distanziert,³⁶ dann als realer Schauspieler, wenn er Mel Gibson, der in *The Passion of the Christ*³⁷ die Rolle Christus' spielte, als Gewährsmann nennt. Der Sprecher ist weder mit der historischen Figur noch mit dem realen Schauspieler zu identifizieren, sondern nur mit einem paradoxen real-fiktiven Jesus Christus, der dem Bewohner der Zeitmaschine zugleich als real und fiktiv erscheint.

In der Affirmation der Betrachtung verschwimmen die Unterschiede³⁸: zwischen räumlicher Bewegung und Stillstand, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Subjekt und Objekt. Grebe bedient sich dessen, was ich als ‚Poetik der Einebnung‘ überschrieben habe, insofern sie auf die Amalgamierung von Gegensätzen abzielt. Das Lied löst sich schließlich geradezu auf, wenn der Sänger seine eigene Stimme verliert und – mit Megaphon – in die Rezitation von Phrasen übergeht, die wiederum, so suggeriert das Lied, dem Fernsehen entstammen („ich schau mir gerne demos im fernsehn an.“³⁹): „ho ho ho tschi minh / unter den talaren muff von 1000 Jahren.“⁴⁰ Politische Parolen der 1968er werden – jeden Unterschied einebnend – mit Kommentaren zum Fernsehen, nun allerdings im Duktus von Fußballstadiongesängen, kontaminiert: „leonardo di caprio

31 Grebe: Zeitmaschine, V. 21-25.

32 Ebd., V. 32-33.

33 Ebd., V. 40-43. „Und mit dem Zweiten sieht man besser“ ist seit 1999 Slogan des ZDF.

34 Ebd., V. 44-48.

35 Ebd., V. 44.

36 Ebd., V. 45. Der Schauspieler Ben Becker (*1964) liest seit 2008 mit musikalischer Begleitung aus der Bibel. Ben Becker: *Die Bibel. Eine gesprochene Symphonie*. Frankfurt a.M. 2007.

37 *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, USA/I 2004).

38 ‚Unterschiede‘ sind immer wieder Thema bei Grebe: vgl. Rainald Grebe: *Unterschiede*. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005; Rainald Grebe: www.gelee.de. In: ders.: Das Abschiedskonzert. Köln 2004.

39 Grebe: Zeitmaschine, V. 51.

40 Ebd., V. 50f.

wir wolln dich ertrinken sehn“.⁴¹ Hier hat auch der Sprecher jegliche Distanz zu seinem Gegenstand verloren und geht in der Diktion seines Anschauungsobjekts auf. Die spatiale und die temporale Dimension werden im Medium des Fernsehens auf die Zeitlichkeit des Zusehens und die Räumlichkeit des Fernsehsessels reduziert. „die geschichte ist eine geschichte der sieger / sagt das mammut zum säbelzahntiger.“⁴² Zwei Verlierer der Geschichte sind hier unter sich, Mammut und Säbelzahntiger, als ‚Sieger der Geschichte‘ verbleiben Heiner Lauterbach, Gregory Peck und Leonardo DiCaprio, der ‚König der Welt‘. Der sitzend-fahrende Zuschauer ist zugleich zahnloser Säbelzahntiger und ausgestorbenes Mammut.

Guido Knopp – Collage der Geschichte

Der Journalist Guido Knopp ist bekannt durch seine für das ZDF produzierten biographischen Dokumentationsreihen unter den Titeln Hitlers Helfer (1996-1998), Hitlers Krieger (1998) oder Hitlers Frauen (2001). Aufgrund der weniger informativen als vielmehr an die Emotionen der Zuschauer appellierenden Filme ist das Schlagwort des historytainment im Zusammenhang mit Knopps Produktionen geprägt worden.

Es handelt sich in dem Lied Guido Knopp (2005) also wieder um ein Medienprodukt, das metonymisch im Fokus steht, und zwar eins der Marke ‚Guido Knopp‘, dessen Autorität auf einem selbstreferentiellen Zuschreibungsprozess beruht: „Seine Worte sind Gesetz. / Wer ihn kennt, der weiß das. / Wer nicht, der weiß es jetzt.“ (GK)⁴³

Ob die Filme Wahrheit vermitteln, wird nicht anhand der Wirklichkeit überprüft, sondern anhand der Suggestivität des Produzenten. Wissen ist nur durch die direkte Anschauung der Person zu erwerben – ein Prozess, der erlebbar ist, aber nicht argumentativ begründbar. Dem entsprechend fällt die Erläuterung auch knapp und autoritativ aus: „Wer nicht, der weiß es jetzt.“ Es handelt sich genau genommen eher um eine Frage von Macht und Autorität als um historische Wahrheitsfindung. Die Machtposition („Gesetz“) wird nicht erläutert oder aus legitimen Ansprüchen hergeleitet, sondern mit dem Verweis auf ein diffuses, auf der Person Knopps beruhendes Vor-Wissen („der weiß das“) hergestellt. Für diejenigen, die dieses Erlebnis noch nicht nachvollzogen haben, fungiert der Liedtext, der den autoritativen Gestus übernimmt, als Substitut: „Wer nicht, der weiß es jetzt.“ Der fetischisierte Personenkult um Adolf Hitler im Dritten Reich wird hier also auf Guido Knopp – nach dem das Lied folgerichtig benannt ist – und kraft der affirmativen Wirkung auch auf den Sänger übertragen. Die Autorität des Gegenstands (Hitler) geht jeweils auf den Sprecher der nächsten medialen Ebene über: zunächst auf Guido Knopp, dann auf den Sänger selbst. Der Vorwurf, Knopps affirmative Dokumentationen trügen weniger zu einem tieferen Verständnis des Dritten Reichs bei, sondern ermöglichen vielmehr eine unterschwellige affirmative Identifikation mit dem Gegenstand, ist alles andere als neu.⁴⁴

41 Grebe: Zeitmaschine, V. 58.

42 Ebd., V. 58f.

43 Da es keine autorisierte Verschriftlichung gibt, habe ich die Interpunktions selbst vorgenommen und verzichte auf Versangaben. Zur Kennzeichnung der Herkunft verwende ich die Sigle GK (Guido Knopp).

44 Wulf Kansteiner: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51. 2003, S. 626-648.

Anstelle einer distanzierten Geschichtsbetrachtung leistet die Figur Knopp eine verharmlosende und verzerrende Vergegenwärtigung des Geschehens: In der Metapher verschwimmen Fiktion und Geschichte, wenn Guido Knopp in „einer WG mit Adolf Hitler / und anderen Senioren“ (GK) lebt. Der Anachronismus macht aus dem vermeintlichen Untersuchungsgegenstand und dem darum bemühten Historiker Zeitgenossen, die sich – wie in einer WG üblich – in gegenseitigem Einverständnis zu einer Lebensgemeinschaft zu beiderseitigem Vorteil eingefunden haben: zwar keine Liebesheirat, aber doch eher Freundschaft als Zweckehe. Der Anachronismus wird nicht einfach nur hingenommen, denn Hitler wird den Senioren zugerechnet, er ist älter als zum Zeitpunkt seines realen Todes. In einer Art *alternate history* wird also Hitlers Fortleben als gealterter WG-Partner euphemistisch zelebriert.⁴⁵ Grebe verwendet hier, wenn er die historische Distanz nivelliert, dieselben Verfahren, die auch den Dokumentationen Knopps zugrunde liegen: In *Die Saat des Krieges* (1989) posiert Guido Knopp vor dem Konferenzhotel, in dem Chamberlain und Hitler 1938 über die Sudetenfrage verhandeln.⁴⁶ Dabei synchronisiert Knopp die Zeit der historischen Ereignisse mit der eigenen Darstellungszeit, indem er dem Zuschauer vortäuscht, die Verhandlung fände genau jetzt statt.⁴⁷ Die historische Distanz wird nivelliert und so das metaphorische Fortleben des Gegenstands ermöglicht.

So wird im Lied *Geschichte „greifbar“* gemacht, allerdings nicht in Form einer Bibliothek zur Erweiterung des eigenen Wissens, sondern zum hedonistischen ‚Verzehr‘ der Geschichte wie eine „Tafel Schokolade“ (GK): „Ich zieh sie aus der Tasche, wenn ich Hunger auf sie habe.“ (GK) Die Vergangenheit wird in „Tonhappen“⁴⁸ verfügbar, die ausschließlich der Genusssteigerung dienen. Dieses Motiv wird später erneut abgerufen, dann aber vom Kulinarischen ins Erotische gesteigert: „Geschichte ist so geil.“ (GK) Die „unterhaltsame Geschichtspornographie“⁴⁹ Knopps wird zur luststeigernden und zugleich finsternen und intimen Darstellung einer verbotenen Liebe zwischen promiskuem Historiker und anzüglichem Gegenstand. Hat sich der Sänger mit diesem Bekenntnis zu einer hedonistischen Geschichtseinverleibung bereits im Auge des Zuhörers bloßgestellt, fährt er in diesem Modus fort, wenn er den Dokumentationen metonymisch exklusive Rechte an der individuellen Erinnerungsarbeit einräumt: „Er ist mein Gedächtnis. / Was ich weiß, hab ich von ihm.“ (GK) Der Sänger gibt mit der eigenen Gedächtnisleistung auch die Verantwortung eigener Kritik an die Fernsehsendungen ab. Mehr noch, der Erinnerungsprozess und der Vorgang des Wissenserwerbs werden damit als abgeschlossen präsentiert. Die maßlose Autorität Knopps („Guido kennt sie alle, die Guten und

45 Holger Korthals: Spekulation mit historischem Material. Überlegungen zur *alternate history*. In: Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin 2001, S. 157-169.

46 Kansteiner 2003, S. 633.

47 Kansteiner zieht in seiner differenzierten Analyse der Ästhetik der Knopp'schen Sendungen einen Vergleich mit den Filmen Leni Riefenstahls: „Wie Riefenstahl versuchte er, dramatische Tatsachengeschichten von Wettkampf, Triumph und Niederlage zu erzählen und alle visuellen Mittel, die ihm zur Verfügung standen, dazu einzusetzen, diese Geschichten für ein möglichst großes Publikum interessant zu gestalten, ohne dabei die Konstruktionsprinzipien seiner Filme offen zu legen.“ (Ebd., S. 646).

48 Ebd., S. 632.

49 Ebd., S. 648.

die Bösen.“ GK)⁵⁰ duldet keinen Widerspruch und keine Konkurrenz: Kollektive Gedächtnisarbeit wird geradezu totalitär in monologischen und marktorientierten Unterhaltungsproduktionen geleistet. Aber eine Vielfalt der diskursiven Positionen ist auch gar nicht nötig, denn Knopp bietet diese Vielfalt schließlich selbst:

*„Hitlers Helfer, Hitlers Frauen,
Hitlers letzte Sekretärin.
Hitlers Hund trifft am Gartenzaun
Hitlers Kieferorthopädin.“ (GK)*

In der Bewegung dieser Aufzählung von tatsächlichen Dokumentationen (Hitlers Helfer, Hitlers Frauen) hin zu ins Absurde abgleitenden Themen (Hitlers Hunde⁵¹, Hitlers Kieferorthopädin) wird die potentiell unendliche Erweiterbarkeit des Hitler-Personenkults manifest. Die Themen gehen zunehmend ins rein Persönliche über und sind schließlich nur noch durch die nominelle Verbindung zur ‚Marke Hitler‘ legitimiert.

In dieser affirmativen Aneignung von Geschichte geht das Bewusstsein für die eigene Historizität verloren: Der Sänger versteht sich längst nicht mehr als Teil irgendeiner Geschichte, an der er gern teilgenommen hätte, sondern geradezu als völlig geschichtslos. Als Ersatzleistung für die nie vollzogene Teilnahme an ‚der Geschichte‘ will der Sänger sie „immer wieder anschauen und nix mehr drüber lesen“ (GK) – während das Fernsehereignis den Nachvollzug suggestiv ermöglicht, vermag ein Lektüreakt diesen Effekt nicht mehr zu erzielen. Der im Rezeptionsprozess der suggestiven Fernsehdokumente verloren gegangene Geschichtsbezug („Ich sitz vor der Geschichte, / es ist irgendwie nicht meine. / Manchmal denk ich, / ich hätte selber keine.“ GK) soll nun von Guido Knopp wieder hergestellt werden, allerdings handelt es sich weniger um eine Rekonstruktion der tatsächlichen Vergangenheit, sondern vielmehr um eine neue Konstruktion von Geschichte („ich hätt‘ so gerne eine, / eine von Knopp“ GK). Wie in Zeitmaschine wird auch hier eine Chronologie der Fernsehzeitungen der historischen Wirklichkeit gegenübergestellt.

Knopp’sche Geschichtsdarstellung wird hier also als konstruktiv, affirmativ und autoritär entlarvt, wobei Grebe in vielen Punkten mit Knoppkritikern der Gegenwart, für den die Äußerungen Wulf Kansteiners exemplarisch stehen, übereinstimmt.

Im Stimmengewirr der Geschichte (Guido Knopp)

Als besonderes Highlight von Guido Knopp bietet Grebe akustische Montagen historischer O-Ton-Dokumente zwischen den Strophen sechs und sieben sowie acht und neun. Die beiden O-Ton-Strophen haben zwar Gemeinsamkeiten, unterscheiden sich insgesamt aber dennoch gravierend. Beide Sequenzen beginnen jeweils mit einem Ausschnitt aus Goebbels Sportpalastrede vom 18.2.1943 („Wollt ihr den totalen Krieg?“) und enden mit dem berühmten Radiokommentar des Sportreporters Herbert Zimmermann zum entscheidenden deutschen Tor im Finale der Fußballweltmeisterschaft 1954 in Bern: „Tor!!! Tor!!! Tor!!!“⁵² In der Manier eines rückwärtsgewandten DJ’s

50 Hervorhebung von mir, G.L.

51 Dieser Einfall stammt von Tom Peukert: Warten auf Hitlers Hunde. In: Der Tagesspiegel. 11. Februar 2000.

52 Auch dieses sportliche Sujet hat Knopp filmisch verarbeitet (*Wir Weltmeister – Ein Fußball-Märchen*, D 2006).

werden Dokumente aus völlig heterogenen Bereichen miteinander gemischt, bis am Ende nichts bleibt als die unwiderstehliche Affirmation Zimmermanns. Die Ernsthaftigkeit der Militär- und Politikgeschichte geht im kollektiven Taumel der Begeisterung unter.

Die erste Sequenz kombiniert Dokumente von Joseph Goebbels („Wollt ihr den totalen Krieg?“⁵³), Roman Herzog („Durch Deutschland muss ein Ruck gehen.“⁵⁴), Adolf Hitler („Sie sind wehleidig, meine Herren, und nicht für diese heutige Zeit bestimmt!“⁵⁵), John F. Kennedy („Ich bin ein Berliner.“⁵⁶), Uwe Barschel („Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort.“⁵⁷), Herbert Zimmermann („Rahn schießt! Rahn schießt! Tor!!! Tor!!! Tor!!!“⁵⁸) und Walter Ulbricht („Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten.“⁵⁹), wobei die Einheiten zunächst (noch) nicht simultan geschnitten sind, sondern sukzessiv aufeinander folgen. Es lässt sich so ein Gang durch die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts ausgehend vom Dritten Reich nachvollziehen: über den Zweiten Weltkrieg, die DDR und Westorientierung der BRD, den deutschen Aufschwung – symbolisch verdichtet im WM-Sieg 1954 – bis hin in die gemeindeutsche Krisenzeiten nach der Wiedervereinigung.

Einige der Dokumente lassen sich als mehrteilige Einheiten auffassen, die miteinander in Dialog treten, aber auch über die Grenzen hinweg Kohärenz bilden. Die rhetorische Frage Joseph Goebbels' wird von Roman Herzog ergänzt und die totalitäre Frage nach dem ‚Wollen‘ (Goebbels) mit einem demokratischen ‚Müssen‘ (Herzog) beantwortet, so dass Roman Herzogs Satz bestimmender ist als die rhetorische Frage Goebbels. Dementsprechend spricht Herzog nicht nur im Wechsel mit Goebbels, sondern auch mit Hitler, dessen Satz zwischen den Herzog-Tonmitschnitten eingespielt wird. Die Dekontextualisierung der Zitate zieht eine Egalisierung aller Aussagen nach sich, die keine Unterschiede zwischen verschiedenen politischen Systemen mehr macht, solange der Rhythmus erhalten bleibt. Die Einspieler von Kennedy und Barschel haben gemeinsam, keine ‚wahren‘ Aussagen zu sein: Während Kennedys Satz im Ursprungskontext keine staatsbürgerliche Aussagekraft, sondern eine symbolische Dimension hatte, log Barschel schlichtweg: Durch die Montage, in der Kennedys „Ich“ ins Stottern kommt und schließlich nahtlos in Barschels „Ich geben Ihnen mein Ehrenwort“ übergeht, werden beide Aussagen kontaminiert und noch stärker als im Fall Goebbels-Herzog miteinander verwoben. Hierin wird auch das Gestaltungsprinzip von Knopps Dokumentationen sichtbar, wo durch schnelle Schnitte Dialoge vorgetäuscht und Zusammenhänge suggeriert werden, die de facto nur in diesem Kombinationskunstwerk existieren. Zimmermanns „Rahn schießt!“ wird aus dem sportlichen Kontext gerissen und politisiert: Direkt nach der Mauerlüge Ulrichts und im Zusammenhang mit Goebbels Sportpalastrede ist ‚schießen‘ mehrdeutig, denn es lässt sich dabei sowohl an das Fußballereignis, als auch an den Zweiten Weltkrieg oder die ‚Mauertoten‘ der DDR denken. Noch deutlicher wird diese Assoziationsdimension in der zweiten Sequenz, in der Hitlers Radioansprache zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wiedergegeben wird:

53 Joseph Goebbels, Sportpalastrede am 18.2.1943.

54 Roman Herzog, Grundsatzrede im Hotel Adlon Berlin am 26.4. 1997.

55 Adolf Hitler, Rede zum Ermächtigungsgesetz am 23.3.1933.

56 John F. Kennedy, Berlin, Rede am 26.6. 1963.

57 Uwe Barschel, Pressekonferenz 18.9.1987.

58 Herbert Zimmermann, Fußballweltmeisterschaftsfinale am 4.7.1954.

59 Walter Ulbricht, Pressekonferenz am 15.6.1961.

„Seit fünf Uhr fünfundvierzig wird jetzt zurückgeschossen.“, das direkt vom Torjubel Zimmermanns abgelöst wird. Die ersten Schüsse des Zweiten Weltkriegs verschwinden mit dem 3:2-Siegtreffer der Fußball-Nationalmannschaft gegen die Ungarn. Es handelt sich hier somit um eine weitere Politisierung des Sportereignisses, wie wir sie aus der direkten Rezeption der Zeitgenossen unter dem Motto ‚Wir sind wieder wer‘ und aus Sönke Wortmanns Verfilmung⁶⁰ kennen, wo die Nationalgeschichte durch das Finalspiel einen versöhnlichen Abschluss findet.

Die zweite O-Ton-Sequenz enthält neben den bereits verwendeten auch einige ‚neue‘ O-Töne, die sich in markanter Weise von den vorherigen unterscheiden. Zu den historischen O-Tönen gesellen sich nun auch fiktionale Zitate. Bei den ausschließlich hier montierten handelt sich um Sätze von Tyler Durden („Die erste Regel des Fight Club lautet: Ihr verliert kein Wort über den Fight Club.“⁶¹), Rocky Balboa („Adrian! Adrian!“⁶²), Adolf Hitler („Seit fünf Uhr fünfundvierzig wird jetzt zurückgeschossen.“⁶³), Saruman („Wer behauptet sich gegen die Macht Saurons und Sarumans?“⁶⁴), Connor MacLeod („Es kann nur einen geben!“⁶⁵) und Willy Brandt („Wir wollen mehr Demokratie wagen.“⁶⁶). Abgesehen vom sozialdemokratischen Bundeskanzler (1969-1974) Willy Brandt, der – wie oben Roman Herzog – in unmittelbare Nachbarschaft zu Hitler und Goebbels gerückt wird, handelt es sich ausschließlich um fiktive Figuren aus populären Spielfilmen der letzten vier Jahrzehnte: Rocky (1976), Highlander (1986) Fight Club (1999) und Lord of the Rings: The Two Towers (2002). Während es sich anfangs also noch um Sätze realer Personen handelt, werden nun ohne besondere Markierung imaginäre Äußerungen fiktiver Figuren eingeflochten: Dichtung und Wahrheit werden unterschiedslos miteinander vermengt, solange der ästhetische Gesamteindruck nicht gestört wird. Hierin lässt sich eine kritische Nachbildung der Knopp'schen Zitatmontagen erkennen, die eher auf den Effekt als auf die Wahrheitstreue abzielen. Ein zweiter erheblicher Unterschied zur ersten Sequenz besteht darin, dass die Texte nun nicht mehr sukzessiv, sondern zunehmend simultan abgespielt werden: So überlagern fiktive und reale sowie sozialdemokratische und faschistische Äußerungen einander, bis schlussendlich sowohl die Sequenz als auch das gesamte Lied mit dem affirmativen und das Hörerohr gewissermaßen beruhigenden, weil nicht von anderen O-Tönen überlagerten, vierfachen Torjubel Zimmermanns, der nach all den politischen und sportlichen Reden von Kampf und Krieg den Moment des Triumphs im Hörerohr nachhallen lässt: „Tor!!! Tor!!! Tor!!!“ Politik, Sport und Fiktion fallen zusammen im gemeinsamen, das Volk einenden Glücksmoment des Sieges: ob über die Alliierten, einen fiktiven – oder sogar in der fiktiven Filmwelt nur imaginierten⁶⁷ – Gegner im Faustkampf oder über eine Fußballmannschaft, spielt in diesem historischen Potpourri längst keine Rolle mehr. Grebes ironische Panegyrik ist durchaus angemessen: Der Medienjongleur Knopp avanciert zum erhabenen Mediendiktator, der

60 Das Wunder von Bern (Sönke Wortmann, D 2003).

61 Tyler Durden in *Fight Club* (David Fincher, USA/D 1999).

62 Rocky Balboa in *Rocky* (John G. Avildsen, USA 1976).

63 Adolf Hitler, Radio am 1. September 1939.

64 Saruman, in *Lord of the Rings: The Two Towers* (Peter Jackson, USA/NZL 2002).

65 Connor MacLeod in *Highlander* (Russell Mulcahy, USA/GB 1986).

66 Willy Brandt, Regierungserklärung am 28.10.1969.

67 Tyler Durden in *Fight Club* stellt sich als reine Phantasie seines anonym bleibenden alter ego heraus.

durch die Kommerzialisierung, Fragmentierung und affirmative Rekonstruktion der Historie weniger das Wissen über die eigene Vergangenheit mehrt als vielmehr einen streitbaren Umgang mit der eigenen Geschichte demonstriert.

Fazit

Als Folge der medialen Amalgamierung brechen alle Unterschiede und damit die Unterscheidungsfähigkeit überhaupt weg: Der Sänger der Texte führt den Verlust von Differenzierungen zwischen räumlichen und zeitlichen Phänomenen, individuellen und kollektiven Erfahrungen oder aktivem und passivem Verhalten vor und demonstriert diesen Verlust zugleich, indem er nicht nur über diese Unterschiedslosigkeit spricht, sondern sie selbst in der Montage zum performativen Charakteristikum der Lieder macht.

Während ein progressives Weltbild oder eine positiv besetzte Zukunft ebenso wie im gesamten Liedkorpus' Grebes utopisch bleiben, wird in den beiden untersuchten Liedern (*Zeitmaschine*, Guido Knopp) der Umgang mit der Vergangenheit reflektiert. Die Medialisierung und Popularisierung der Geschichte (*Zeitmaschine*) sowie die Vermengung von Wissen und Unterhaltung im sog. historytainment (Guido Knopp) führen in den Liedern zu einem passiven und erlebnisorientierten Umgang mit der Vergangenheit. Wo Produzent und Zuschauer „in einer WG mit Adolf Hitler“ (GK) leben, werden die Dimensionen von Raum und Zeit so ins Groteske verzerrt, wie es für das Medium des Fernsehens charakteristisch ist. Die Folge dessen ist in beiden Liedern der Verlust der eigenen Stimme. Der Sänger geht im Rezitieren anderer Stimmen (*Zeitmaschine*) und im O-Ton-Geplapper (Guido Knopp) schließlich unter. Die Grenze zwischen eigenem und fremdem Wort fällt im Akt der letzten Einebnung.

Bibliographie

- Baudrillard, Jean: Die Agonie des Realen. Berlin 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Mignon. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 7. München 1998, S. 145.
- Grebe, Rainald: Global fish. Hamburg 2006.
- Kansteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51. 2003, S. 626-648.
- Korthals, Holger: Spekulation mit historischem Material. Überlegungen zur *alternate history*. In: Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin 2001.
- Oesterreich, Peter L.: Ironie. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 351-365.
- Peukert, Tom: Warten auf Hitlers Hunde. In: Der Tagesspiegel. 11. Februar 2000.

Diskographie

- Ben Becker: Die Bibel. Eine gesprochene Symphonie. Frankfurt a.M. 2007.
- Rainald Grebe: Das Abschiedskonzert. Köln 2004.
- Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.
- Rainald Grebe: Volksmusik. o.O. 2007.
- Rainald Grebe: Das Robinson Crusoe Konzert. o.O. 2007.
- Rainald Grebe: 1968. o.O. 2008.
- Rainald Grebe: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

Filmographie

- Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963).
- Rocky (John G. Avildsen, USA 1976).
- Highlander (Russell Mulcahy, USA/GB 1986).
- Die Saat des Krieges (Guido Knopp, D 1989).
- 1492 – Conquest of Paradise (Ridley Scott, USA/GB/F/S 1992).
- Hitlers Helfer (Guido Knopp, D 1996).
- Hitlers Krieger (Guido Knopp, D 1998).
- Fight Club (David Fincher, USA/D 1999).
- Hitlers Frauen (Guido Knopp, D 2001).
- Lord of the Rings: The Two Towers (Peter Jackson, USA/NZL 2002).
- Das Wunder von Bern (Sönke Wortmann, D 2003).
- The Passion of the Christ (Mel Gibson, USA/I 2004).
- Dresden (Roland Suso Richter, D 2005).
- Wir Weltmeister – Ein Fußball-Märchen (Guido Knopp, D 2006).
- Das wilde Leben (Achim Bornhak, D 2007).
- Die Gustloff (Joseph Vilsmaier, D 2008).

Linda Leskau

Vielleicht ereignet sich das Unmögliche.

Überlegungen zu Jacques Derridas „Die unbedingte Universität“

Das alte Prinzip, wonach
der Wissenserwerb
unauflösbar mit der Bildung
des Geistes und selbst
der Person verbunden ist,
verfällt mehr und mehr.

(Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen)

Einleitung

Das Thema Universität ist trotz unzähliger Debatten, Diskussionen und Literatur noch immer ein aktuelles und gerät gerade in der letzten Zeit durch den viele Bewegungen und Aktionsformen umfassenden Bildungsstreik¹ erneut in den Fokus der Öffentlichkeit. Studiengebühren, Rückzug der Länder aus der Hochschulfinanzierung, Abhängigkeit von Finanzierung durch Drittmittel, Kriterium der Verwertbarkeit auf dem Arbeitsmarkt, Bildung als Ware, Anwesenheitspflicht, Modularisierung und Zugangsbeschränkungen sind nur einige Schlagwörter, mit welchen sich die derzeitige Lage der Universität beschreiben lässt.

Die Debatten um eine mögliche Lösung dieser Situation kreisen oftmals um das Problem der Einmischung der Wirtschaft in die Hochschulpolitik. Die Forderung nach Transformation der Art und Weise dieser Einmischung oder die Forderung nach Einstellung dieser kann und wird mit Rückbezug auf die klassische Idee der Universität nach Wilhelm von Humboldt und die damit einhergehende Verfechtung des Postulats der Freiheit diskutiert:

„Der wahre Zweck des Menschen – nicht der, welchen die wechselnde Neigung, sondern welchen die ewig unveränderliche Vernunft ihm vorschreibt – ist die höchste und proportionierlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen. Zu dieser Bildung ist Freiheit die erste und unerlässliche Bedingung.“²

1 Der Aufruf zum Bildungsstreik richtet sich generell gegen die Zustände und Entwicklungen des Bildungssystems. Diese Untersuchung wird sich jedoch nur mit der Institution der Universität beschäftigen.

2 Humboldt, Wilhelm von: *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*. Reclam. Stuttgart, 1995, 22.

Das Postulat der Freiheit fordert die selbstbestimmte und individuelle Bildung eines jeden Menschen. Diese negative Bestimmung der Freiheit, als Abwesenheit jeglichen Zwangs, ist damit unvereinbar mit äußerer Zwängen und Kräften, welche die Bildung ihrem Zweck entsprechend beeinflussen, abrichten, erobern oder kaufen wollen. Die zweite konstitutive Komponente des humboldtschen Bildungsideal ist, neben der genannten Freiheit, die Einsamkeit. Eröffnet die Freiheit den Raum für die autonome Selbstbildung des Menschen, ist es die Einsamkeit, welche diesen Raum nutzt. Clemens Menze definiert in seinem Artikel „Die Universitätsidee Wilhelm von Humboldts“³ die humboldtsche Einsamkeit folgendermaßen:

„Die Einsamkeit ist Abwendung von allen aufgesetzten Zwecken und von ablenkenden Inanspruchnahmen, ist Beisich-selbst-Sein, Muße, unbeeinträchtigte Konzentration auf die reine Wissenschaft und die damit verknüpfte Bildung.“⁴

Die ideale Universität, die ideale universitäre Arbeit, gründet somit nach Humboldt auf den beiden Elementen Freiheit und Einsamkeit und diese Konstitutiva sind es auch, die von den Gegnern der humboldtschen Idee in Frage gestellt werden: besonders der Mythos des Elfenbeinturms, d.h. die Vorstellung eines Wissenschaftlers, der sich isoliert von der Realität seiner Arbeit bzw. Forschung widmet und damit der Effektivität des wissenschaftlichen Betriebs im Wege steht, kommt hier immer wieder zur Sprache.

Eine Universität, abgeschottet von der Realität, ohne Auseinandersetzung und Infragestellung der herrschenden Diskurse ist sicherlich nicht wünschenswert und wahrscheinlich auch unmöglich. Verstanden in diesem Sinne wäre das Postulat der Freiheit und Einsamkeit wohl wirklich ein bloßes Ideal und damit weit entfernt von einer Realisierung. Jedoch soll hier die Frage aufgeworfen werden, ob es Humboldt nicht vielmehr darum ging, zu zeigen, dass die Universität eine „unbedingte, daß sie bedingungslos, von jeder einschränkenden Bedingung frei sein sollte.“⁵ Eine Universität, beruhend auf einem Unbedingtheitsprinzip, d.h. frei von Beeinflussung äußerer Bedingungen, ist nicht zwingend auch eine, die sich nicht das Recht nimmt, die äußerer Bedingungen zu beeinflussen, zu verändern, zu verschieben und in Frage zu stellen.

Doch selbst wenn man davon ausgeht, dass das humboldtsche Ideal weder jemals verwirklicht war noch verwirklicht werden kann, verschwindet nicht die dringliche Frage danach, auf welche Art und Weise, in welche Richtung, orientiert an welchen Idealen auch immer, die Universität sich in ihrer jetzigen Lage verändern muss; denn dass sich etwas ereignen muss in, mit oder durch die Universität, wird hier vorausgesetzt.

Anknüpfend an diesen Gedanken setzt sich der folgende Text zunächst mit Martin Heideggers Überlegungen zum Ereignis auseinander, da diese als Grundlage für Derridas Verständnis des Ereignisses gesehen werden können. Zusätzlich zu den Spuren Heideggers lassen sich in Derridas Erläuterungen zum Ereignis noch Verbindungen zur Sprechakttheorie John L. Austins finden. Nach einer ausführlichen Vorstellung des

3 Menze, Clemens: „Die Universitätsidee Wilhelm von Humboldts“. In: *Pädagogische Rundschau*. 43. Peter Lang Publish Group. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 1989, 257-273.

4 Menze, 1989, 263.

5 Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*. Suhrkamp. Frankfurt/Main, 2001, 9.

Derridaschen Ereignisses als das Unmögliche, werden die Ausführungen an das Thema Universität angeknüpft, um zu klären, was und wie sich etwas in, mit oder durch die Universität ereignen muss, damit sie als eine unbedingte statt hat.

Martin Heidegger – Zeit und Sein ereignet sich im Ereignis

Das Ereignis oder ereignen, im Althochdeutschen irougen, heißt so viel wie: vor Augen stellen. Hieraus lässt sich auch das Alltagsverständnis des Ereignisses als Geschehnis, als das, was auftritt, d.h. vor die Augen tritt, erklären. Heidegger grenzt sich, wie zu erwarten, von dem alltäglichen Verständnis des Ereignisses ab.

In „Zeit und Sein“, einem der wichtigsten Texte für das Verstehen des Spätwerks Heideggers, entwickelt dieser ein Denken des Ereignisses, welches seinen Ausgangspunkt in seinen Überlegungen zu Zeit und Sein hat. „Sein, dadurch jegliches Seiende als ein solches gezeichnet ist, Sein besagt Anwesen.“⁶ Das Seiende, „das was ist“, wird durch Sein angewest und dieses Anwesen-lassen ist ein Geben von Anwesenheit, d.h. von Gegenwart und damit auch von Zeit. Dieser Vorgang des Anwesen-lassens des Seienden durch das Sein, wird von Heidegger als Entbergung bezeichnet: Das Seiende, das „real Existierende“ erfährt bzw. erhält durch das Anwesen-lassen vom Sein Vergegenwärtigung in der Zeitlichkeit und bekommt dadurch den Status des „es ist“. Doch ist dieses Geben von Zeit des Seins vielmehr ein Schicken: „Ein Geben, das nur seine Gabe gibt, sich selbst jedoch dabei zurückhält und entzieht, ein solches Geben nennen wir das Schicken. Nach dem so zu denkenden Sinn von Geben ist Sein, das es gibt, das Geschickte.“⁷ Das Schickende selbst, das Sein, entzieht sich der Gabe: Sein gibt Gegenwart (Zeit), aber gleichzeitig entzieht das Sein sich der Entbergung, der Zeitlichkeit, die damit nur dem Seienden zukommt. Nur das Seiende „existiert“, das Sein jedoch entzieht sich den real existierenden Dingen: „Der Hörsaal ist beleuchtet.“⁸, so lautet ein Beispiel Heideggers. Der beleuchtete Hörsaal existiert, aber wo lässt sich das „ist“ unter den Dingen finden? Heideggers Antwort ist kurz: Nirgends, denn das Sein „ist“ nicht unter den Dingen, es entzieht sich der Gegenwart und Zeit, d.h. das Sein ist nichts Seiendes, nichts real Existierendes. Genauso unterliegt auch die Zeit selbst nicht der Zeitlichkeit, denn sie ist kein Seiendes und deshalb nicht gegenwärtig: „Zeit ist kein Ding, demnach nichts Seiendes, bleibt aber in ihrem Vergehen ständig, ohne selber etwas Zeitliches zu sein wie das in der Zeit Seiende.“⁹ Aus der Übereinstimmung von Zeit und Sein, sich dem Seienden, der Gegenwart und Zeitlichkeit zu entziehen, lässt sich über das Denken des Ereignisses eine Verbindung schaffen: „Was beide Sachen zueinander gehören lässt, was beide Sachen nicht nur in ihr Eigenes bringt, sondern in ihr Zusammengehören verwahrt und darin hält, der Verhalt beider Sachen, der Sach-verhalt, ist das Ereignis.“¹⁰ Doch darf dieses Zitat nicht missverstanden werden, als sei Ereignis der Oberbegriff unter den Zeit und Sein sich fassen lassen, denn wie Heidegger selbst betont: „Logische Ordnungsbeziehungen sagen hier nichts.“¹¹ Trotzdem lässt sich über den Zusammenhang

6 Heidegger, Martin: „Zeit und Sein“. In: Ders.: *Zur Sache des Denkens*. Vittorio Klostermann. Frankfurt/Main, 2007, 9.

7 Heidegger, 2007, 12.

8 Heidegger, 2007, 7.

9 Heidegger, 2007, 7.

10 Heidegger, 2007, 24.

11 Heidegger, 2007, 27.

zwischen Ereignis, Zeit und Sein etwas feststellen: „Zeit und Sein ereignet sich im Ereignis.“¹² Im Ereignis west das Sein dem Seienden Gegenwart, d.h. Zeit, an und damit eröffnet das Ereignis erst den Raum für die Verbindung zwischen Zeit und Sein. Daraus ergibt sich nun die Doppelstruktur des Ereignisses, die wir auch bei Derrida wiederfinden werden: Zum einen bekundet sich das Ereignis in der Entbergung und zum anderen in der Enteignung, denn es entzieht sich zugleich dieser Entbergung und damit der Gegenwart in der Zeitlichkeit. In Heideggers Worten: „Es [das Ereignis, A.d.V.] ereignet sich in dem genannten Sinne seiner selbst. Zum Ereignis als solchem gehört die Enteignis [...]. Durch sie gibt das Ereignis sich nicht auf, sondern bewahrt sein Eigentum.“¹³

Jacque Derrida – Die Spuren Martin Heideggers und John L. Austins

Auch Jacques Derrida grenzt sich in seinem Vortrag *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*¹⁴ zunächst einmal vom Alltagsverständnis des Ereignisses ab: Die übliche Form, vom Ereignis zu sprechen, ist das konstative Sprechen nach Austin, dem Begründer der Sprechakttheorie¹⁵, ein Sprechen, bei dem die Sprache als Mittel dient, um etwas über die Welt zu sagen. Im konstativen Modus vom Ereignis zu sprechen, hieße demnach zu sagen, „was geschieht, zu sagen versuchen, was gegenwärtig ist und gegenwärtig passiert – also sagen, was ist, was kommt, was geschieht, was passiert.“¹⁶ Doch konstatives Sprechen vom Ereignis birgt das Problem, dass es stets zu spät kommt, stets erst dann statt hat, wenn das Ereignis bereits vorbei ist, schon längst geschehen ist, sich schon ereignet hat. Das Sprechen verfehlt hier immer schon das Ereignis und ist damit kein Sprechen vom Ereignis, sondern nur noch ein Sprechen nach dem Ereignis. Denn Sprechen vom Ereignis bedeutet hier so viel wie: Sprechen während des Ereignisses, und es ist diese Gleichzeitigkeit von Sprechen und Ereignis, die im konstativen Modus nicht gegeben ist. Somit scheitert das alltägliche Verständnis des Sprechens vom Ereignis als konstatives Sprechen an der einfachen Tatsache, dass das Sprechen immer schon zu spät kommt.¹⁷ Doch gibt es bei Derrida, angelehnt an Austins Dichotomie, noch ein weiteres Sprechen vom Ereignis: das performative Sprechen. Der Begriff der Performativa geht auf Austins Entdeckung zurück, dass es sprachliche Äußerungen gibt, mit denen nicht einfach nur etwas gesagt, sondern mit denen eine sprachliche Handlung vollzogen wird, d.h. die Welt verändert wird. Das performative Sprechen führt uns nach Derrida „zu all jenen Sprechweisen, wo Sprechen nicht einfach Informieren, Berichten, Beschreiben oder Feststellen bedeutet, sondern wo es darin besteht, durch das Sprechen sich etwas ereignen zu lassen.“¹⁸ Das performative Sprechen, welches etwas ereignen lässt, bildet das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung, denn es bezeichnet den Ausgangspunkt für Derridas Überlegungen

12 Heidegger, 2007, 27.

13 Heidegger, 2007, 28.

14 Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Merve Verlag, Berlin, 2003.

15 Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Reclam, Stuttgart, 2002.

16 Derrida, 2003, 18.

17 Vgl.: Derrida, 2003, 21.

18 Derrida, 2003, 24.

„[v]on etwas, das im doppelten Sinne des Wortes durch die Universität kommen, aus ihr und über sie kommen, durch sie hindurchgehen, sie passieren und ihretwegen passieren mag, von etwas, das dank ihrer sich ereignete, in dem und in das eintrate, was man die Universität nennt [...].“¹⁹

Derrida nennt fünf Beispiele des performativen Sprechens bei welchem sich vielleicht etwas ereignet – namentlich etwas gestehen, etwas geben bzw. schenken, jemandem vergeben bzw. verzeihen, etwas erfinden und als letztes jemanden willkommen heißen. In diesen Beispielen, die jeweils verschiedene Merkmale des Ereignis deutlich werden lassen, zeigt sich auch, dass Derrida nicht einfach einen Aspekt einer anderen Theorie, hier der Sprechakttheorie, übernimmt, sondern ihn entscheidend transformiert, denn in der Möglichkeit des performativen Sprechens vom Ereignis, so sei hier angedeutet, liegt bereits seine Unmöglichkeit:

Das Geständnis

Gestehen, mittelhochdeutsch *gestēn* oder althochdeutsch *gistān*, bedeutet stehen bleiben und hat demnach etwas Statisches. Erst im Neuhochdeutschen bekommt es die uns heute geläufige Bedeutung des Einräumens, Zugebens oder Bekennens eines Sachverhalts. In seiner konstativen Form, etwa als Feststellung „Ich habe es (den Mord, den Raub, den Einbruch etc.) getan“, hat das Geständnis seine Anbindung an das statische *gestēn* oder *gistān* noch nicht verloren: Der Sprecher bleibt bei einem konstativen Geständnis indifferent, er bleibt stehen, es findet keine Veränderung statt; der Sprecher bleibt Sprecher, Informant, Mitteilender, aber er wird nicht zum Schuldigen oder Täter²⁰. Derrida weicht hier merklich vom juristischen Diskurs ab, in dem die konstativen Äußerungen „Ich habe es getan“ oder „Ich bin schuldig“ natürlich als Geständnisse aufgefasst werden und somit auch zu einer Verurteilung des geständigen Verbrechers führen können. Doch für Derrida ist ein Geständnis in seiner konstativen statischen Form eben kein reines Geständnis, denn zu diesem gehört konstitutiv die Veränderung des Sprechers und die Veränderung der Beziehung des Sprechers zum Hörer: „Es [das Geständnis, A.d.V.] handelt sich darum, meine Beziehung zum anderen und mich selbst zu verändern, indem ich mich schuldig bekenne.“²¹ Im juristischen Diskurs wird die Schuld von außen herangetragen. Der Sprecher stellt seine Schuld oder sein Verbrechen fest und wird damit als schuldig erklärt. Im reinen Geständnis hingegen verändert sich der Sprecher selbst, er selbst gesteht sich die Schuld zu und er selbst verändert damit seine Beziehung zur Außenwelt, die ihn nun als Schuldigen wahrnehmen kann. In diesem Gestus des performativen Sprechens vom Ereignis, welches über ein bloß konstatives, mitteilendes und informierendes Sprechen hinausgeht, eröffnet sich der Raum für ein vielleicht kommendes zweites Ereignis: „Ein Sprechen des Ereignisses, ein Sprechen, das das Ereignis jenseits des Wissens hervorbringt.“²² Das Sprechen vom Ereignis ist zu einem Sprechen des Ereignisses geworden. Nicht mehr der Sprecher scheint hier zu

19 Derrida, 2001, 32.

20 Vgl.: Derrida, 2001, 25-27.

21 Derrida, 2003, 26.

22 Derrida, 2003, 26.

sprechen, sondern das Ereignis selbst ist es, das spricht. Damit entzieht sich das zweite, das reine Ereignis dem Bereich des Sagens und gelangt, wie schon Heidegger betonte, in den Bereich, der außerhalb der Logik liegt. Über oder vom Ereignis lässt sich nichts sagen, „solange wir das Gesagte als einen bloßen Satz hören und ihn dem Verhör durch die Logik ausliefern.“²³ Das Sprechen des Ereignisses eröffnet vielmehr die Dimension des Nicht-Wissens, ein Wissen, welches sich der logischen Ordnung des Wissens entzieht und somit nicht in der metaphysischen Dichotomie von Wissen/Unwissenheit aufgeht. Die Dekonstruktion der Dichotomie führt Derrida aufgrund des Doppelcharakters der dekonstruktivistischen Geste nicht zu einer bloßen Zerstörung der Dichotomie oder Umkehrung der Hierarchie, die mit einer Aufwertung der Unwissenheit einherginge, sondern zu einer Auflösung der Dichotomie und zugleich zu einer Konstruktion eines Bereichs, der die Dichotomie durchbricht und deshalb ihre Auflösung bedingt: der Bereich des Nicht-Wissen, „das nicht einfach Unwissenheit ist, sondern einer Ordnung angehört, die mit der Ordnung des Wissen nichts mehr zu tun hat.“²⁴

Die Gabe

Marcel Mauss entwickelt in seinem Essay *Die Gabe* die These, dass Gaben stets die Doppelstruktur der „Antinomie von Freiheit und Nützlichkeit“²⁵ aufweisen. Eine Gabe ist damit zugleich ein Ausdruck von Freiwilligkeit oder Selbstlosigkeit wie auch von Zwang oder Eigennutz:

*„Fast immer nehmen sie [die Gaben, A.d.V.] die Form
des Geschenks an, des großzügig dargebotenen Präsents,
selbst dann, wenn die Geste, die die Übergabe begleitet,
nur Fiktion, Formalismus und soziale Lüge ist und es im
Grunde um Zwang und wirtschaftliche Interessen geht.“²⁶*

Um die gegensätzlichen Seiten der Gabe zu verdeutlichen, macht Mauss auf das Wort Gift aufmerksam. Je nach Sprache hat es die verschiedenen, gegensätzlichen Bedeutungen von Geschenk und Giftstoff:

*„Seine Bedeutung als Giftstoff ist fast einzig dem modernen
Deutsch vorbehalten. Seine Bedeutung als Geschenk
und Gabe ist allein dem Englischen vorbehalten. Das
Holländische hat zwei Wörter, das eine neutral, das
andere weiblich, um bei dem einen den Giftstoff, und beim
zweiten das Geschenk, die Mitgift zu bezeichnen.“²⁷*

23 Heidegger, 2007, 29.

24 Derrida, 2003, 26.

25 Hetzel, Andreas: „Derridas Ethik der Gabe und Marions Phänomenologie der Gebung“. In: *Gift – Marcel Mauss' Kulturtheorie der Gabe*. Hrsg. von Moebius, Stephan/Papilloud, Christian. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2006, 274.

26 Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Suhrkamp. Stuttgart, 1990, 18.

27 Mauss, Marcel: „Gift-Gift“. In: Moebius/Papilloud, 2006, 13.

Die enge Verwandschaft von Gift und Gabe verdeutlicht, was oben bereits mit der Antinomie von Freiheit und Nützlichkeit gezeigt wurde: Gaben gehen auf in der Gemeinsamkeit von Elixier und Gift, Wohltat und Kampfansage.²⁸

Derrida entwickelt in Anlehnung an Mauss' Überlegungen seine Idee der reinen Gabe, welche diesen Zirkel der Freiheit und Nützlichkeit, der Freiwilligkeit und Zwanghaftigkeit, kurz: den „ökonomischen Zirkel des Tauschs“²⁹ durchbricht. Weder dem Geber, noch dem, der die Gabe erhält, darf die Gabe als Gabe erscheinen: Der Sender der Gabe darf keinen Dank, keine Gegenleistung oder Anerkennung erwarten oder voraussetzen, er darf kein Ziel, keinen Zweck mit seiner Gabe verbinden und der Empfänger der Gabe darf keinerlei Verpflichtung haben, die Gabe zu erwidern oder gar zu übertreffen und es darf keine Situation entstehen, in welcher der Empfänger in der Schuld des Senders steht. Doch geht Derrida noch einen Schritt weiter. Für ein Ereignis der reinen Gabe darf diese weder dem Sender noch Empfänger bewusst sein, sie darf beiden nicht einmal als Gabe erkennbar sein; die Gabe darf als Gabe nicht in Erscheinung treten: „Es reicht, dass die Gabe dem anderen oder mir selbst als solche erscheint, dass sie sich dem Beschenkten oder dem Schenkenden als Gabe präsentiert, um sie auf der Stelle zunichte zu machen.“³⁰ Die Gabe darf nicht bewusst sein und nicht bewusst gemacht werden, sie darf nicht sagbar, nicht sichtbar, nicht erfassbar, nicht erkennbar sein, denn jeder dieser Vorgänge würde sie auf der Stelle zerstören. Die Gabe muss unmöglich sein, erst dann kann sie als reine Gabe sich ereignen: „‘Geben’ heißt also das Unmögliche tun.“³¹

Die Vergebung

„[D]as, was geschehen ist, ist im buchstäblichen Sinne unsühnbar.“³² Für den französischen Moralphilosophen Vladimir Jankélévitch sind die Verbrechen (Hitler-)Deutschlands, die „Orgien des Hasses“³³, die „überwältigenden Massaker“³⁴, unverjährlbar, unvergesslich und unverzeihlich. Auch Derrida beginnt seine Ausführungen zur Vergebung mit der These, dass diese maßlosen Verbrechen nicht vergeben werden können. Jedoch führt er weiter aus: „Wenn ich nur vergebe, was lässlich ist, das heißt entschuldbar, verzeihlich, ein geringer Verstoß, eine begrenzte und messbare Schuld in einer begrenzten Angelegenheit, dann vergebe ich nichts.“³⁵ Vergebung nach Derrida kann es demnach nur bezüglich der Verstöße, Verbrechen, Schuldigkeiten geben, die ich nicht verzeihen kann, die damit unverzeihlich sind, wie es der Holocaust ist. Angesichts derartiger Verbrechen kann nicht gesagt werden „Ich vergebe“ oder „Ich verzeihe“: „Ein Satz wie ‘Ich vergebe’ oder ‘Ich habe vergeben’ ist absurd, und vor allem ist er obszön.“³⁶ Das Unverzeihliche steht außerhalb der sprachlichen Möglichkeiten, die Vergebung ist hier unmöglich. Das Ereignis der Vergebung besteht deshalb darin, das Unmögliche zu tun. Das Unmögliche steht, um noch einmal die Verbindung zu Heideggers Verständnis

28 Vgl.: Caillé, Alain: *Anthropologie der Gabe*. Campus Verlag, Frankfurt/Main, 2008, 62.

29 Derrida, 2003, 27.

30 Derrida, 2003, 28.

31 Derrida, 2003, 28.

32 Jankélévitch, Vladimir: *Verzeihen?* Suhrkamp. Frankfurt/Main, 2006, 22.

33 Jankélévitch, 2006, 9.

34 Jankélévitch, 2006, 21.

35 Derrida, 2003, 29.

36 Derrida, 2003, 30.

des Ereignisses zu betonen, außerhalb der logischen Ordnung und deshalb ist jeder Versuch, die Vergebung als Ereignis sprechend zu erfassen, zum Scheitern verurteilt, weil er das Ereignis in eine Ordnung bringt, der es nicht angehört.³⁷

Die Erfindung

Im Gegensatz zur Entdeckung, die stets etwas bereits Vorhandenes betrifft, geht die Erfindung einher mit der Vorstellung des Neuen, noch nicht Dagewesenen. Dieser Aspekt des Noch-nicht-Vorhandenen betrifft jedoch Derrida zufolge nicht nur die Erfindung, das Ereignis des Erfindens, sondern auch den Erfinder: seine Kompetenzen für die Erfindung dürfen nicht vorhanden sein, denn „wenn ich erfinde, was ich erfinden kann, was zu erfinden mir möglich ist, erfinde ich nicht.“³⁸ Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern von Johannes Gutenberg oder die Erfindung des Telefons von Alexander Graham Bell waren in diesem Sinne nur Erfindungen, wenn sie die Kriterien der Singularität und Unvorhersehbarkeit erfüllten, d.h. absolut einzigartig und darüber hinaus nicht vorhersehbar, in ihrem Erscheinen unmöglich waren. Die Erfindung muss nach Derrida unmöglich sein, sowohl in Bezug auf ihr Erscheinen als auch in Bezug auf das Können des Schöpfers. Somit wäre eine Erfindung, die zwar etwas Neues hervorbringt, trotzdem kein Ereignis, wenn der Urheber, der Erfinder oder Schöpfer in der Lage war, diese Erfindung hervorzubringen. Erik Ode fasst diese Bedingungen für das Ereignis der Erfindung in seinem Text *Das Ereignis des Widerstands* folgendermaßen zusammen:

„Die Bedingung der »Ereignishaftigkeit des Ereignisses« bleibt [...] ihre Unmöglichkeit – hier reflektiert auf ein Können, eine Potenz oder aktuell hoch im Kurs – eine Kompetenz. Ist die Möglichkeit der Erfindung bereits latent im Inneren des potentiellen Erfinders vorhanden, so resultiert aus dieser, wenn sie an den Tag kommt, eben kein Ereignis.“³⁹

Die absolute Überraschung des Ereignisses betrifft nicht nur die Außenwelt, Gesellschaft, die Anderen, sondern auch den Erfinder selbst: Das Ereignis der Erfindung bricht als Überraschung, als das zuvor absolut Unmögliche, völlig unvorhersehbar – selbst für den Schöpfer – über alle herein. Diese Unmöglichkeit ist es dann auch, die für Derrida die Bedingung der Möglichkeit für das Ereignis der Erfindung ist:

„Diese Erfahrung des Unmöglichen ist Bedingung für die Ereignishaftigkeit des Ereignisses. Was als Ereignis eintritt, kann nur da eintreten, wo es unmöglich ist. Wenn es möglich oder vorhersehbar wäre, könnte es nicht eintreten.“⁴⁰

37 Vgl.: Ode, Erik: *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und »Die unbedingte Universität«*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2006, 145/146.

38 Derrida, 2003, 32.

39 Ode, 2006, 148.

40 Derrida, 2003, 33.

Die Gastlichkeit

Das letzte Beispiel performativen Sprechens ist die Gastfreundschaft: die Einladung eines Gastes oder das Willkommen-heißen eines Gastes. Derrida bricht auch hier mit dem Alltagsverständnis von Gastlichkeit, denn

„[d]er absolute Gast, das ist dieser Ankömmling, für den es noch nicht einmal einen Horizont der Erwartung gibt, der, wie man sagt, den Horizont meiner Erwartung sprengt, während ich noch nicht einmal darauf vorbereitet bin, den zu empfangen, den ich empfangen werde.“⁴¹

Derridas absoluter Gast ist damit eben kein geladener, eingeplanter, vorhergesehener Gast, auf den man sich vorbereiten konnte, sondern er ist ein ungeladener, unvorhersehbarer und ungefragter Gast, der ankommt bzw. über den Gastgeber hereinbricht. Der absolute Gast kann nicht eingeschätzt werden, über ihn ist nichts bekannt und es kann nicht vorhergesagt werden, ob der Gastgeber ihn überhaupt empfangen kann. Der Aspekt des Nicht-empfangen-Könnens verweist auf Derridas Unterscheidung zwischen bedingter Gastfreundschaft bzw. Toleranz und unbedingter Gastfreundschaft.

„Toleranz steht immer auf der Seite der „Vernunft des Stärkeren“, sie ist ein zusätzliches Zeichen der Souveränität; sie ist das gute Gesicht der Souveränität, die von oben herab dem anderen bedeutet: Ich lasse dich leben, du bist nicht unerträglich, ich lasse dir einen Platz bei mir, aber vergiß nicht, ich bin bei mir zu Hause ...“⁴²

Wenn ich jemanden als Gast – und damit auch etymologisch betrachtet als Fremden⁴³ – empfange, dann ist die Haltung der Toleranz die Haltung des Souveräns. Der Gastgeber als Souverän toleriert den Fremden in seinem Haus, in seiner Stadt, in seinem Staat, in seiner Nation, solange der Fremde die Toleranzschwelle nicht überschreitet und damit unerträglich, nicht mehr tolerierbar wird. Damit ist Toleranz das Gegenteil von unbedingter Gastfreundschaft:

„Reine oder unbedingte Gastfreundschaft, die Gastfreundschaft selbst, öffnet sich, sie ist von vorneherein offen für wen auch immer, der weder erwartet noch eingeladen ist, für jeden, der als absolut fremder Besucher kommt, der ankommt und nicht identifizierbar und nicht vorhersehbar ist, alles andere als das.“⁴⁴

41 Derrida, 2003, 34.

42 Habermas, Jürgen/Derrida, Jacques: *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Hrsg. von Borradori, Giovanna. Philo Verlag. Berlin, Wien, 2004, 168.

43 Vgl.: Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Seibold, Elmar. 23. Erw. Aufl. De Gruyter. Berlin, New York, 1999, 300.

44 Habermas/Derrida, 2004, 170.

In diesem Zitat zeigt sich, dass die Gastlichkeit mit der hier genannten unbedingten Gastfreundschaft zusammenfällt: Das Ereignis der Gastfreundschaft oder Gastlichkeit empfängt den Anderen, den Fremden, den Gast, der über den Gastgeber hereinbricht und ihn überrascht, obwohl der Gast nicht empfangen werden kann, d.h. obwohl Gastlichkeit hier unmöglich ist.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen. Ausgehend von Austins Überlegungen zur Sprechakttheorie gibt es zwei Formen des Sprechens vom Ereignis: konstatives und performatives. Durch letzteres wird vielleicht ein zweites Ereignis hervorgerufen, welches kein Sprechen mehr vom sondern des Ereignisses ist. Dieses reine Ereignis wurde in den vorangegangenen fünf Beispielen erläutert, und die dort genannten Eigenschaften sollen nun noch einmal zusammengefasst werden. Das reine Ereignis geht sowohl über konstatives wie auch über performatives Sprechen hinaus und eröffnet damit die Dimension des Nicht-Wissens, eine Dimension, die sich nach Derrida in Anlehnung an Heidegger jeglicher logischen Ordnung entzieht; das reine Ereignis liegt außerhalb der sprachlichen Möglichkeiten, es gibt kein Sprechen vom Ereignis mehr. Das reine Ereignis darf niemandem, auch nicht seinem Urheber, bewusst sein, es darf für niemanden möglich, erkennbar, erfassbar oder vorhersehbar sein und doch verändert das Ereignis, um als dieses zu gelten, seinen Sprecher und auch die Beziehung des Sprechers zum Hörer; das reine Ereignis lässt weder Sprecher noch Hörer indifferent. Die absolute Unvorhersehbarkeit, Überraschung und damit auch Singularität des Ereignisses verknüpft Derrida mit seinen Überlegungen zur Iterabilität. Zu dieser führt Derrida in *Limited Inc.* aus:

„Die Iterabilität des Zeichens [marque] lässt keinen der philosophischen Gegensätze intakt, die die idealisierende Abstraktion regeln [...]. Die Iterabilität verwischt a priori die lineare Grenze, die zwischen diesen gegensätzlichen Werten verlief, sie „korrumpt“ sie, wenn man so will, kontaminiert oder parasitiert sie als Grenze selbst.“⁴⁵

Welche Gegensätze werden nun bezüglich des Ereignisses verwischt? Damit ein reines Ereignis statthaben kann, muss es nach Derrida innerhalb seiner Singularität, seiner absoluten Einzigartigkeit, stets wiederholbar sein: Singularität und Wiederholung greifen im Ereignis zusammen: „[I]n der Singularität des Ereignisses [muss] die Wiederholung schon am Werk sein, und mit der Wiederholung muss die Auslöschung des ersten Erscheinens schon begonnen haben [...].“⁴⁶ Das Ereignis bricht als absolut einzigartiges, überraschendes und nicht erwartbares über uns herein und doch ist schon in diesem Hereinbrechen des Singularen angelegt, dass es sich wiederholen kann und muss, um überhaupt als Ereignis zu erscheinen. An dieser Stelle lässt sich erneut Heidegger heranziehen, denn dieser betont, dass sich das Ereignis innerhalb einer einzigen Geste einerseits entbirgt, d.h. sich innerhalb der Zeitlichkeit vergegenwärtigt, und sich andererseits enteignet, d.h. sich dieser Vergegenwärtigung entzieht; das Ereignis

45 Derrida, Jacques: *Limited Inc.* Hrsg. von Engelmann, Peter. Passagen Verlag, Wien, 2001, 115.

46 Derrida, 2003, 40.

erscheint und zugleich erscheint es auch nicht. Und dieses Nicht-Erscheinen, die Unmöglichkeit des Ereignisses, ist es auch, was Derrida hervorhebt: „Es [das Ereignis, A.d.V.] bleibt unmöglich – auch wenn es vielleicht stattgefunden hat, bleibt es doch trotzdem unmöglich.“⁴⁷ Wer ein Ereignis sich ereignen lässt, tut somit das Unmögliche.

Die unbedingte Universität

Derridas Forderung für eine moderne Universität: „[E]ine unbedingte, daß sie bedingungslos, von jeder einschränkenden Bedingung frei sein sollte.“⁴⁸, wurde oben bereits erwähnt, und es wurde auch angedeutet, dass sich diese Forderung mit Humboldts Bildungsideal der Freiheit und Einsamkeit durchaus verbinden lässt. Die akademische Freiheit, so formuliert Derrida, sollte eine unbedingte Freiheit sein; gewissermaßen das bedingungslose, uneingeschränkte Recht, alles in Frage zu stellen:

„Ich berufe mich auf das Recht auf Dekonstruktion als unbedingtes Recht, nicht allein die Geschichte des Begriffs Mensch, sondern die Geschichte des Kritikbegriffs selbst, ja noch die Form und Autorität der Frage [...], die Form des Denkens als Befragung, kritischen Fragen auszusetzen.“⁴⁹

Die unbedingte Freiheit wird von Derrida mit dem Recht auf Dekonstruktion gleichgesetzt. Dekonstruktion ist stets eine doppelte Geste: das Zerstören, Auflösen und Verschieben von überlieferten Begriffen und die Konstruktion, bei der neue, die Hierarchien unterlaufene Begriffe durch Transformation geschaffen werden. Angewendet auf die unbedingte Universität kann somit festgehalten werden, dass das Recht auf Dekonstruktion eine subversive Praxis ist, d.h. ein Recht auf Widerstand: „Dieses Prinzip unbedingten Widerstands ist ein Recht, das die Universität selbst zugleich reflektieren, erfinden und setzen müßte [...].“⁵⁰ Durch das Prinzip des Widerstands, welches sich u.a. gegen die außerakademischen Kräfte zur Wehr setzt, d.h. die Unbedingtheit der Universität sichern soll, eröffnet sich dann auch der Raum für die von Humboldt geforderte Einsamkeit, die Erik Ode folgendermaßen versteht:

„Die Humboldtsche »Einsamkeit« resultiert in diesem Zusammenhang nicht in einem von der Welt abgerückten »Eremitendasein« in völliger Isolation, [...] sondern richtet sich lediglich gegen bildungsfeindliche Ablenkungen und konzentrationsstörende Beeinträchtigungen durch äußere Machtgruppen, die den Wissenschaften ihr zweckgerichtetes Interesse aufzuoktroyieren suchen.“⁵¹

47 Derrida, 2003, 37.

48 Derrida, 2001, 9.

49 Derrida, 2001, 12/13.

50 Derrida, 2001, 13.

51 Ode, 2006, 44.

Der Ort der Präsentation, der Erfindung und Reflektion des Unbedingtheitsprinzips, in welchem Humboldts Postulat der Freiheit und Einsamkeit aufgeht, ist nach Derrida die Fakultät der Humanities⁵²: „Die Humanities sind der privilegierte Ort seiner [des Unbedingtheitsprinzips, A.d.V.] Präsentation, seines Hervortretens und seiner Darstellung, seiner Bekundung und seiner Bewahrung [...].“⁵³ Warum, kann nun gefragt werden, sind es gerade die Humanities, die von Derrida derart ausgezeichnet werden? Immanuel Kant versuchte in seinem Werk *Der Streit der Fakultäten*, die herkömmliche Einteilung der Universität in drei obere Fakultäten, namentlich theologische, juristische und medizinische Fakultät, und eine untere Fakultät, die philosophische, umzukehren und einer Privilegierung der philosophischen Fakultät das Wort zu reden, denn die vorherrschende Einteilung der Universität sei Symptom eines bloßen Regierungsinteresses. Kants Forderung lautete:

„Es muß zum gelehrteten gemeinen Wesen durchaus auf der Universität noch eine Fakultät geben, die, in Ansehung ihrer Lehren vom Befehle der Regierung unabhängig [...], keine Befehle zu geben, aber doch alle zu beurteilen die Freiheit habe, die mit dem wissenschaftlichen Interesse, d. i. mit dem der Wahrheit, zu tun hat, wo die Vernunft öffentlich zu sprechen berechtigt sein muß [...].“⁵⁴

Kants philosophische Fakultät ist demnach eine, die unabhängig von außeruniversitären Ansprüchen sich dem Interesse der Wahrheit widmet und dazu berechtigt ist, dieses öffentlich zu äußern. Das bedingungslose und öffentliche Recht, alles in Frage zu stellen, wurde schon bei Derrida erwähnt. Aber wie lässt sich Kants Aspekt des „Wahrheitsinteresses“ mit Derridas unbedingter Universität zusammenbringen? Ode macht dabei auf folgende Problematik aufmerksam:

„Während die klassische Philosophie und Erkenntnistheorie stets nach Einheit und Ordnung strebt, macht Derrida das ›Andere‹ und in einer ethischen Dimension ›den Anderen‹ als nicht subsumierbar Fremdes, radikal Differentes in seiner unaufhebbaren Anderheit [sic!] stark und stellt so die Grundlage dieser Tradition, die sich auf eine verlässliche Wahrheit von Bedeutungen und einer identifizierenden Ordnung durch Begriffe stützt, als unberechtigten Vereinnahmungsversuch bloß. Eine absolute, objektive und in Reinform erkennbare und vermittelbare Wahrheit, [...] wird mit dieser Denkweise unvereinbar [...].“⁵⁵

52 Der angelsächsische Begriff der Humanities umfasst neben den Geistes- auch die Gesellschafts- und Bildungswissenschaften sowie die darstellenden und bildenden Künste.

53 Derrida, 2001, 19.

54 Kant, Immanuel: *Der Streit der Fakultäten*. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1959, 12.

55 Ode, 2006, 52.

Diese Einschätzung des Derridaschen Verhältnisses zur Wahrheit scheint unvereinbar mit folgender Aussage Derridas in seinem Vortrag Die unbedingte Universität: „Sie [die Universität, A.d.V.] erklärt und gelobt öffentlich, ihrer uneingeschränkten Verpflichtung gegenüber der Wahrheit nachzukommen.“⁵⁶ Doch spricht Derrida auch davon, dass sich um den Begriff der Wahrheit ad infinitum streiten lässt: Es gibt nicht die Wahrheit, im Sinne eines absoluten Anspruchs auf Wahrheit, aber es gibt einen Streit um Wahrheit, welcher nach Derrida innerhalb der Universität, genauer in den Humanities, stattfinden sollte. Damit kann nun auch die Frage beantwortet werden, warum gerade die Humanities als Ort des Unbedingtheitprinzips genannt werden: Innerhalb der Fakultät der Humanities findet traditionellerweise die bedingungslose, alles in Frage stellende und öffentliche Auseinandersetzung mit Wahrheit statt.

Das Glaubensbekenntnis an die unbedingte Universität

Der Bereich der Wahrheit gehört Austins Sprechakttheorie zufolge dem konstativen Sprechen an. Somit wären die Humanities ein Ort des Wissens, in welchem konstative Äußerungen in Form von wahren oder falschen Feststellungen, Beschreibungen oder Behauptungen vermittelt, gelehrt und diskutiert werden. Derjenige, der innerhalb der Universität Wissen vermittelt, ist der Professor.

*„Professer, dieses Wort lateinischer Herkunft (*profiteor, professus sum; pro et fateor, was soviel wie sprechen* meint [...]]) heißt im Französischen wie im Englischen offen erklären, öffentlich erklären. Im Englischen hat es, so das Oxford English Dictionary, vor 1300 keine religiöse Bedeutung. »To make one's profession«, bedeutet seither »to take the vows of some religious order«, seine Gelübde ablegen.“⁵⁷*

Etymologisch betrachtet bedeutet Professor, professor, dass man ein Gelübde ablegt, sich zu etwas verpflichtet, ein Versprechen gibt⁵⁸, d.h., dass man einen performativen Sprechakt vollzieht. Das heutige Verständnis eines Universitätsprofessors, das Lehren und Vermitteln von Wissen, welches sich in konstativen Äußerungen zeigt, gehört traditionell betrachtet nicht zum Beruf, zur profession des Professors: „Professer, das heißt einen Unterpfand hinterlegen, indem man für etwas einsteht und sich dafür verbürgt.“⁵⁹

Um nun Wissen und Glauben, konstative und performative Sprechakte in den Humanities und im Beruf des Professors zu vereinen, muss der oben behandelte Aspekt des reinen Ereignisses herangezogen werden.

Der Akt des Glaubensbekenntnisses des Professors ist ohne Zweifel ein performativer Sprechakt, jedoch ist die Lehre, das Wissen, die Wahrheit, kurz: das, wozu der Professor sich bekennt, konstatter Form. Es geht Derrida somit keineswegs um eine Verbannung des Konstativen aus der Universität oder aus den Humanities, sondern um eine Verknüpfung des Konstativen mit dem Performativen, des Wissens mit dem Glauben:

56 Derrida, 2001, 10.

57 Derrida, 2001, 34.

58 Vgl.: Kluge, 1999, 648.

59 Derrida, 2001, 34.

„In einer bestimmten Weise den Glauben ans Wissen zu binden, den Glauben in das Wissen einzubinden, heißt, Bewegungen, die man performativ, und Bewegungen, die man konstativ, deskriptiv oder theoretisch nennen könnte, miteinander zu verknüpfen.“⁶⁰

Der Beruf des Professors verlangt demnach einerseits, sich bedingungslos der Wahrheit zu widmen, sich um sie zu streiten, sie zu lehren und zu vermitteln und sich andererseits zu diesem unbedingten Interesse an der Wahrheit zu bekennen, sich dazu zu verpflichten und zu verbürgen. Es wurde schon erwähnt, dass das Glaubensbekenntnis ein Sprechakt ist, welcher dem Prototypen der Performativa, dem Versprechen nahe steht. Derrida ist sogar der Meinung, dass das Versprechen das grundlegende Element jeden performativen Sprechens ist: „Ich wäre dagegen versucht zu sagen, dass jeder Satz, jedes Performativ, ein Versprechen enthält, dass das Versprechen also kein Performativ unter anderen ist.“⁶¹ Sobald es ein Zuwenden des Sprechers zu einem Hörer gibt, hat ein Versprechen statt in der banalen Form: „Ich spreche zu dir“, das heißt ‚Ich verspreche dir, weiterzusprechen, bis zum Ende des Satzes, ich verspreche dir, die Wahrheit zu sagen, selbst wenn ich lüge‘ [...]“.⁶² Um lügen zu können, d.h. damit es die Lüge geben kann, muss es immer schon ein Versprechen auf Wahrheit gegeben haben. An dieser Stelle zeigt sich somit, dass das Versprechen immer auch verunglücken kann, denn es kann gebrochen oder unehrlich gemacht werden. Nach Derrida ist es erst diese Möglichkeit der Pervertierung, die ein Versprechen zu einem Versprechen macht und er glaubt weiterhin, dass dieser Aspekt von den Sprechakttheoretikern übersehen wurde:

„Die Sprechakttheoretiker sind seriöse Leute; „Wenn ich verspreche, pünktlich zu einer Verabredung zu kommen“, sagen sie, „und es nicht meine, if I don't mean it, wenn ich also lüge, wenn ich schon weiß, dass ich nicht dort sein werde, dass ich nicht mein Möglichstes tun werde, um dort zu sein“, dann ist es kein Versprechen.“⁶³

Zumindest Austin wird hier Unrecht getan, denn Austin unterscheidet zwischen Unglücksfällen, welche den betreffenden Sprechakt nichtig machen und solchen, bei denen der betreffende Sprechakt trotz Missbrauch des konventionalen Verfahrens zustande kommt. Ein Versprechen kann unehrlich gemeint sein und es kann gebrochen werden, und trotzdem wurde der Sprechakt des Versprechens vollzogen.⁶⁴ Auch John R. Searle äußert sich in seiner Sprechakttheorie zu diesem Problem und betont in Übereinstimmung mit Austin, dass der Vollzug eines bestimmten Sprechaktes aufgrund von Konventionen als Zum-Ausdruck-Bringen eines bestimmten psychischen Zustandes gilt, ob sich der Sprecher in diesem befindet oder nicht. Zu äußern „Ich verspreche, dass ...“ gilt als Ausdruck des Versprechens, unabhängig davon, ob der Sprecher lügt

60 Derrida, 2001, 22.

61 Derrida, 2003, 52/53.

62 Derrida, 2003, 53.

63 Derrida, 2003, 54/55.

64 Vgl.: Austin, 2002, 37-39 und 58-60.

oder nicht.⁶⁵ Festgehalten werden kann demnach, dass in der Sprechakttheorie – im Gegensatz zu Derridas Annahme – schon gilt, dass ein Versprechen als Versprechen immer die Möglichkeit enthält, gebrochen oder unaufrichtig gemacht zu werden. Daraus ergibt sich nun, dass das Glaubensbekenntnis des Professors immer der Gefahr des Verunglücks im genannten Sinne unterliegt: Es besteht immer die Möglichkeit, dass der Professor nur so tut, als ob er sich zur unbedingten Universität bekennen würde, und weil die Äußerungen „Ich verspreche, dass“ oder „Ich bekenne mich zu“ etc. immer als Ausdruck des Versprechens oder Bekennens gelten, ohne dass wir die Möglichkeit haben, die „wirkliche“ Intention des Sprechers, seinen psychischen Zustand zu untersuchen, bleibt diese Gefahr eine unvermeidliche. Doch glückt der performative Sprechakt, das Glaubensbekenntnis an die unbedingte Universität, das Sprechen vom Ereignis, dann kann es vielleicht zu jenem erwähnten zweiten, reinen Ereignis kommen, zum Sprechen des Ereignisses, welches den Rahmen des performativen Glaubensbekenntnisses sowie des konstatischen Wissens sprengt. Das reine Ereignis wurde oben bereits ausführlich erläutert, sodass hier nur kurz darauf eingegangen wird. Das performative Glaubensbekenntnis des Professors, der sich zur Wahrheit bekennt und sich zu ihr verpflichtet, kann vielleicht ein Ereignis zeitigen, welches in seiner absoluten Singularität und Unvorhersehbarkeit über ihn und die Universität hereinbricht. Er muss das Unmögliche tun, um sich und die Universität zu verändern und um Widerstand zu leisten:

„Diese Grenze des Unmöglichen, des »vielleicht«, »als ob« und »wenn«, ist der Ort, an dem die Universität der Realität, den Kräften des Draußen ausgesetzt ist [...]. Genau dort ist die Universität in der Welt, die sie zu denken sucht. An dieser Grenze muß sie verhandeln und ihren Widerstand organisieren. An ihr muß sie sich ihren Verantwortungen stellen.“⁶⁶

Das Ereignis des Widerstands ist jedoch keineswegs auf die unbedingte Universität oder den Professor beschränkt: „Sie [die unbedingte Universität, A.d.V.] findet statt, sie sucht sich ihre Stätte, wo immer diese Unbedingtheit sich ankündigen mag.“⁶⁷ Somit sind nicht nur Professoren, sondern auch die anderen Angehörigen der Universität, Studenten und Angestellte, und darüber hinaus die Gesellschaft von Derrida in die Verantwortung genommen und aufgefordert, sich zum Glauben an die unbedingte Universität zu bekennen und damit vielleicht das Unmögliche zu tun, ein Ereignis des Widerstands sich ereignen zu lassen, gegen jeglichen Zwang und jegliche Vereinnahmung und Eroberung von äußeren Kräften, die die Universität zur Geisel ihrer eigenen Interessen degradieren wollen.

65 Vgl.: Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Suhrkamp. Stuttgart, 1983, 95-108.

66 Derrida, 2001, 76/77.

67 Derrida, 2001, 77.

Literaturverzeichnis

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Reclam. Stuttgart, 2002.

Cailié, Alain: *Anthropologie der Gabe*. Campus Verlag. Frankfurt/Main, 2008.

Derrida, Jacques: *Limited Inc.* Hrsg. von Engelmann, Peter. Passagen Verlag. Wien, 2001.

Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*. Suhrkamp. Frankfurt/Main, 2001.

Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Merve Verlag. Berlin, 2003.

Habermas, Jürgen / Derrida, Jacques: *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Hrsg. von Borradori, Giovanna. Philo Verlag. Berlin, 2004.

Heidegger, Martin: „Zeit und Sein“. In: Heidegger, Martin: *Zur Sache des Denkens*. Vittorio Klostermann. Frankfurt/Main, 2007.

Hetzl, Andreas: „Derridas Ethik der Gabe und Marions Phänomenologie der Gebung“. In: *Gift – Marcel Mauss' Kulturttheorie der Gabe*. Hrsg. von Moebius, Stephan / Papilloud, Christian. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2006, 269-291.

Humboldt, Wilhelm von: *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*. Reclam. Stuttgart, 1995.

Jankélévitch, Vladimir: *Verzeihen?* Suhrkamp. Frankfurt/Main, 2006.

Kant, Immanuel: *Der Streit der Fakultäten*. Felix Meiner Verlag. Hamburg, 1959.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Seebold, Elmar. 23. Erw. Aufl. De Gruyter. Berlin, New York, 1999.

Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Suhrkamp. Stuttgart, 1990.

Mauss, Marcel: „Gift-Gift“. In: Moebius / Papilloud, 2006, 13-17.

Menze, Clemens: „Die Universitätsidee Wilhelm von Humboldts“. In: *Pädagogische Rundschau*. 43. Peter Lang Publish Group. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 1989, 257-273.

Ode, Erik: *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und »Die unbedingte Universität«*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2006.

Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Suhrkamp. Stuttgart, 1983.

Eva Lindemer

Konserven-Nazis aus der deutschen Alptraum-Zeitkapsel

Zeitkapseln werden üblicherweise dann bestückt, wenn es darum geht, bestimmte prägende Erscheinungen oder Besonderheiten von historischer Relevanz für die Nachwelt festzuhalten. Oftmals tief unter der Erde vergraben warten diese Botschaften aus der Vergangenheit dann Jahrzehnte lang darauf, von nachfolgenden Generationen wieder ans Tageslicht geholt und gebührend zelebriert zu werden. Inhalt solcher Geschichts-Konserven sind für gewöhnlich zeittypische Dokumente wie etwa Tageszeitungen, Münzen, Fotos, Kunstgegenstände, aber auch die verschiedensten Gebrauchs-, Alltags- und Konsumartikel. Durchweg unbelebte Gegenstände also, die – werden sie in ihrer unterirdischen Begräbnisstätte vergessen – schlechte Chancen darauf haben, jemals wieder an die Oberfläche zu gelangen.

Was aber in Hans Waals satirisch-bösartigem Briefroman *Die Nachhut*¹ im Jahr 2004 im brandenburgischen Wittstock jäh aus der Versenkung emporsteigt, tut dies eigenständig und ist ebenso lebendig wie seiner Nachwelt unwillkommen: Eine Gruppe vierer seit 1945 in einem Bunker wacker ausharrender Nazi-Opas, die nach mehr als einem halben Jahrhundert – passenderweise erst infolge des Abbrechens ihres letzten Büchsenöffners – die Stellung aufgibt, aus ihrer buchstäblichen Konserve krabbelt und sich nach wie vor im festen Glauben an den Endsieg auf die Reise nach Berlin begibt, um dort von Sicherheitshauptamt und Reichsführung SS konkrete Anweisungen zum weiteren Vorgehen einzuholen. Doch die Realität, mit der sich die vier inzwischen eher tatkräftigen als stattlichen SS-Männer seit dem Austritt aus ihrem Versteck konfrontiert sehen, ist mehr als befremdlich – war die Zeit im Bunker doch über 60 Jahre lang stehen² und alle Entwicklungen nach 1945 unzugänglich geblieben. Sich immer noch im Krieg wähnend, fällt es den Opas „von vorgestern“³ – als Soldaten nie zum Einsatz gekommen und im Bunker an Stelle von Feinden bloß die Zeit totgeschlagen⁴ – reichlich schwer, die Lage der Nation innerhalb des eigenen nationalsozialistischen Verständnishorizonts einzuordnen: Windräder werden als Luftabwehrwaffen, Diskostrahler als Heimatflak und gepierkte junge Mädchen als Granatsplitter-Versehrte identifiziert. Wirklich alles ist anders, als es die vier, die in SS-Uniformen steckend und eine Sprache, die mit dem U nur einen Vokal kennt, sprechend gehörig deplaziert wirken, für üblich halten⁵: Beim Imbiss kann keine Bockwurst geordert, geschweige denn der fragwürdige Ersatz in Form eines Cheeseburgers mit Reichsmark bezahlt werden, und der Volksempfänger sendet

1 Waal, Hans: *Die Nachhut*, Berlin 2009.

2 Vgl. Waal, S. 321.

3 Waal, S. 67.

4 Vgl. Waal, S. 233.

5 Vgl. Waal, S. 124.

subversive „Negurmusik“⁶. Selbst treudeutsche Jungs lassen die angezeigte Manneszucht vermissen und erinnern mit Springerstiefeln und Glatzen eher an bolschewistische Gegenspieler, anstatt den Eindruck vielversprechenden Nachwuchses zu erwecken. Kein Wunder angesichts dieser weit um sich greifenden Degeneration, dass auch die einst prächtige Hauptstadt jeglichen Glanz verloren zu haben und über die Jahre zum Sammelbecken schamloser Nichtsnutze mutiert zu sein scheint: „Sodom und Gomorra. [...] Eine defätistische Welle der Zersetzung muss alles weggespült haben, was diese Stadt einst ausgemacht hat. Großberlin steht kurz vor dem Fall.“⁷, erregt sich Fritz von Jagemann angesichts des modernen Berlins in einem seiner zahlreichen Briefe an seine geliebte Schwester Elisabeth.

Mindestens ebenso unerfreulich wie für Fritz von Jagemann und dessen Kameraden Otto Böttcher, Konrad Hoppe und Josef Stahl selbst ist das Erscheinen der letzten Nachhut nationalsozialistischer Herrschaft für die Nachwelt – tritt der Gegenwart in Gestalt der vier „Untoten“⁸ doch der Fleisch gewordene Alpträum deutscher Geschichte entgegen und macht eine erneute Auseinandersetzung mit dem wohl unangenehmsten Kapitel deutscher Geschichte unabdingbar. Den längst tot geglaubten Gespenstern aus der Vergangenheit bei ihrem einwöchigen Trip Richtung Berlin stets dicht auf den Versen jedenfalls scheint das ganze Land zu sein: Nicht nur Vertreter von Polizei und Presse, sondern auch Historiker und Psychologen verfolgen die wiedergehenden „Zombies“⁹ auf Schritt und Tritt – und zwar allesamt aus unterschiedlichen Beweggründen. Welche Motive die jeweiligen Nazi-Jäger genau antreiben, erfährt der Leser nach und nach über Briefe: Der schriftliche Kontakt zwischen der 45-jährigen Polizistin Evelyn Thorwart und dem 27-jährigen Reporter Benjamin Monse offenbart nicht nur deren individuell-persönliches gestörtes Verhältnis zur NS-Vergangenheit, sondern zeichnet mit der Schilderung des eigenartigen Umganges ihres gesamten Umfeldes ein gesellschaftskritisches Bild hinsichtlich gescheiterter Vergangenheitsbewältigung und missglückter Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte.

Evelyn Thorwart selbst, die sich als Adoptivkind über ihre Eltern und deren konkrete Verstrickungen im Dritten Reich bis dato im Unklaren befindet, leidet angesichts der nebulösen familiären Vergangenheit offenbar unter einem massiven Schuldkomplex, den sie von frühster Jugend an mit einem verbissenen Engagement gegen braunes Gedankengut zu kompensieren versucht. Zunächst dem Anschein nach im links-autonomen Lager untergekommen, hat es die Idealistin mit dem Bände sprechenden Nachnamen, die ihren wahren Vornamen Eva aufgrund dessen problematischer Nähe zu Nationalsozialismus (Eva Braun) und klassischer Erbschuld (Adam und Eva) abgelegt hat, inzwischen auf die institutionelle Gegnerseite verschlagen: Als derzeitige Leiterin der BKA-Sonderermittlungsgruppe gegen Rechtsextremismus (kurz SoRex) in einstmaliges Feindeslager übergewechselt aber befindet sich die inzwischen staatlich lizenzierte „Nazi-Tante“¹⁰ im konstanten zermürbenden Kampf gegen Identitätszerfall, Selbstzweifel und Versagensängste.

6 Waal, S. 65.

7 Waal, S. 315.

8 Waal, S. 236.

9 Waal, S. 75 und S. 236.

10 Waal, S. 31.

Mit einem infolge deutscher NS-Vergangenheit erschütterten Selbstbild jedoch steht Evelyn Thorwart nicht alleine da. Dass die erste Nachkriegsgeneration generell angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit ihrer Väter und Mütter unter einer Art transgenerationallem Schuldkomplex¹¹ leidet und mit erbitterten „Attacken gegen die Elterngeneration“¹² stets krampfhaft darum bemüht ist, die faschistische Vergangenheit so weit als möglich von sich zu schieben, ist hinlänglich bekannt und findet textimmanent seine Entsprechung nicht nur in der unsicheren Protagonistin Evelyn Thorwart: Auf ein NS-basiertes Identitätsdilemma der Täterkinder verweisen ferner die Figuren Gerd Busch und Wolf Jäger.

Letzterer, Evelyn Thorwarts Ex-Geliebter und ehemaliger antifaschistischer Steineschmeißer, sitzt derzeit als Staatssekretär im Außenministerium und soll sich im Verlaufe des Romans als Fritz von Jagemanns jüngerer Bruder entpuppen, der seine tatsächliche Identität aufgrund der Kriegsverbrechen des eigenen Vaters schon in jungen Jahren abgelegt und auf diese Weise mit der entsetzlichen Familiengeschichte abzuschließen versucht hat; den Kriegsverbrecher-Sohn Wolfgang von Jagemann opferte der vor der eigenen Vergangenheit flüchtende zugunsten einer Figur, die besser mit dem eigenen Selbstbild kompatibel ist: Wolf Jäger, dem buchstäblich furchtlosen Jäger zähnefletschender Nazi-Wölfe mit unbefleckter Vergangenheit und schneeweißer deutsch-demokratischer Weste.

Zwar offenbar nicht mit einer derart schmachvollen Familiengeschichte geschlagen wie Wolf Jäger, so aber angesichts des deutschen Traumas ebenfalls reichlich verunsichert, kommt Gerd Busch daher: Als links-aktiver Bilderbuch-Alt-68-er mit langjähriger Demo-Erfahrung und Alkoholproblem ist Benjamin Monses Chef beim TV-Sender Nazis gegenüber ganz und gar kompromisslos eingestellt: „Ich rede nicht mit Faschisten – kein Wort.“¹³, so seine Devise.

So unterschiedlich Evelyn Thorwart, Wolf Jäger und Gerd Busch durch die nationalsozialistische Vergangenheit geprägt sind, so divergent sind auch deren Absichten bei der Verfolgung der unliebsamen Gespenster aus der Vergangenheit: Während Evelyn Thorwart die SS-Männer zu fassen und der Öffentlichkeit preiszugeben versucht, lehnt Gerd Busch es zunächst kategorisch ab, das verhängnisvolle Nazi-Thema erneut aufzukochen und den Faschisten damit eine mediale Präsenz zu ermöglichen: „Keinen Millimeter Film über Nazis. Keine Bühne. Am Ende steckst du selbst dahinter...“¹⁴, so die rigorose Einstellung des Reporters. Ein noch größerer Alptraum als für den paranoiden Gerd Busch ist der Rummel um die vier SS-Männer aber sicherlich für Wolf Jäger, der durch das Auftauchen des verschollen geglaubten Fritz von Jagemann seine konstruierte Alternativ-Identität gefährdet sieht und alles daran setzt, den unliebsamen Bruder so schnell wie möglich von der Bildfläche verschwinden zu lassen. Doch was

¹¹ Vgl. Blasberg, Cornelia: „Erinnern? Tradieren? Erfinden? Zur Konstruktion von Vergangenheit in der akutellen Literatur über die dritte Generation“, in: Brinkmeyer, Jens / Blasberg, Cornelia: (Hrsg.): „Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten“ (=Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur, Band 2), Bielefeld 2006, S. 165-186, S. 165.

¹² Schlant, Ernestine: „Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust“, München 2001, S. 108.

¹³ Waal, S. 61.

¹⁴ Waal, S. 185.

sich hinter dem vehementen Vorgehen aller drei versteckt, bringt Benjamin Monse in einem seiner Briefe an Evelyn treffend auf den Punkt: „Und genau so kam mir euer Antifaschismus manchmal vor, ob er nun polterte wie bei Busch oder in jedem Krakel ein Zeichen erkannte wie deiner: Lautes Singen im Wald war das, eine Art Eigenurintherapie, weil ihr euch selbst nicht sicher wart – euer selbst!“¹⁵

Doch wie steht es mit Ben selbst? Von einem reflektierten Umgang mit der deutschen Geschichte kann auch in seinem Fall zunächst kaum die Rede sein. Denn ihm ergeht es anfangs dem Anschein nach wie vielen der zeitlebens in Schule und Gesellschaft mit dem NS-Thema bombardierten Enkelgeneration, die den Ruf hat, der deutschen Vergangenheit infolge des Nazi-Overkills¹⁶ eher distanziert und desinteressiert gegenüber zu stehen. Offenkundig geschlagen mit dem so viel zitierten postschulischen Übersättigungssyndrom¹⁷ hat auch Ben eine einigermaßen gleichgültige Haltung zum deutschen Schuldkomplex ausgebildet, die sich erst im Fortgang der Handlung und infolge der Bekanntschaft mit Fritz von Jagemann und Kumpanen zu einer differenzierteren Sicht der Dinge entwickelt. Gegen Ende des Romans stellt sich bei dem jungen Reporter und DJ der Spaßgeneration, der sich als Berichterstatter über die Konserven-Nazis erstmals persönlich mit der NS-Geschichte konfrontiert sieht, nach und nach das „komische Gefühl [ein], es könnte Wichtigeres im Leben geben, als Platten auflegen.“¹⁸ Die eingangs gleichgültige Haltung à la ich habe keine Meinung zum Thema Nationalsozialismus¹⁹ oder von den Nazis geht keine Gefahr mehr aus, dafür „waren allein ihre Outfits zu blöd, ihre Mädchen zu hässlich und ihre Musik zu scheiße“²⁰ weicht langsam aber sicher einer verständigeren Haltung. Ben beginnt, die Ernsthaftigkeit und ungebrochene Relevanz des Themas zu begreifen: Dass es verantwortungslose Typen wie MC Adolf gerade heute „auf dem Dancefloor der Weltgeschichte sicher noch leichter [hätten], weil die Leute dank moderner Drogen praktische nie müde werden“²¹, schwant dem coolen Disco-Profi mit Move-the Crowd-Erfahrung bald und mündet in ein Bewusstsein darüber, dass nun seine Generation an der Reihe ist, sich der deutschen Vergangenheit anzunehmen: „Das ist dein Plumpsack. So einfach wirst du dein Erbe auch nicht los“²², stellt Evelyn Thorwart im letzten Kapitel und einzigem nicht in Briefform verfassten Teil des Romanes fest und gibt das Ruder mit diesen Worten der nächsten Generation in die Hand, die numehr auf ihre Weise – weit weniger emotional und verbissen²³, dennoch aber nicht ohne Scharfblick und das nötige Feingefühl – beginnt, die deutsche Vergangenheit zu tradieren und für die Nachwelt aufzubereiten.

Was Hans Waal mit seinem zwar über weite Strecken extrem lustigen und unterhaltsamen, aber dennoch klugen und richtungweisenden Roman, in dem nicht nur

15 Waal, S. 196/197.

16 Vgl. Waal, S. 299.

17 Vgl. <http://www.tanjadueckers.de/werk/essays/achter-mai.htm> (02.02.2010).

18 Waal, S. 253.

19 Vgl. Waal, S. 187.

20 Waal, S. 187.

21 Waal, S. 351.

22 Waal, S. 371.

23 Vgl. hierzu auch [\(02.02.2010\)](http://www.tanjadueckers.de/werk/essays/schrecken.htm) und [\(02.02.2010\).](http://www.tanjadueckers.de/werk/essays/achter-mai.htm)

die Täter, sondern gleichermaßen deren Kinder und Enkel zu Wort kommen, zeigt, ist demnach nicht nur die ungebrochene Aktualität der deutschen Vergangenheit und deren Auswirkungen auf die Nachwelt. Präsentiert wird darüber hinaus ein fruchtbare Dialog zwischen den Generationen, auf dessen Basis ein neuer Umgang mit der jüngeren deutschen Vergangenheit entwickelt wird.

Denn so fern die nationalsozialistische Geschichte Deutschlands auch zuweilen erscheinen mag – dass der Faschismus seinen langen Schatten auf die Gegenwart wirft²⁴ und Hitlers letzte Nachhut nicht metertief unter deutschem Boden vergraben bleiben kann, wird spätestens dann deutlich, wenn mutmaßlich sicher in der deutschen Alpträum-Zeitkapsel gefangen geglaubte Nazi-Mumien²⁵ aus ihrer luftdicht verschlossenen Konserve treten, weil der letzte Büchsenöffner abbricht.

24 Vgl. Blasberg, Cornelia / Brinkmeyer, Jens: „Vorwort“, in: Brinkmeyer, Jens / Blasberg, Cornelia: (Hrsg.): „Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten“ (=Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur, Band 2), Bielefeld 2006, S.8-15, S.8.

25 Vgl. Waal, S.187.

Primärtext:

Waal, Hans: Die Nachhut, Berlin 2009.

Sekundärtexte:

Blasberg, Cornelia: „Erinnern? Tradieren?
Erfinden? Zur Konstruktion von Vergangenheit in
der akutellen Literatur über die dritte Generation“,
in: Brinkmeyer, Jens / Blasberg, Cornelia: (Hrsg.):
„Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation
sucht Antworten“ (=Münstersche Arbeiten zur
Internationalen Literatur, Band 2), Bielefeld 2006,
S.165-186.

Blasberg, Cornelia / Brinkmeyer, Jens: „Vorwort“,
in: Brinkmeyer, Jens / Blasberg, Cornelia: (Hrsg.):
„Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation
sucht Antworten“ (=Münstersche Arbeiten zur
Internationalen Literatur, Band 2), Bielefeld 2006,
S.8-15.

Schlant, Ernestine: „Die Sprache des Schweigens.
Die deutsche Literatur und der Holocaust“, München
2001.

Weblinks:

<http://www.tanjadueckers.de/werk/essays/achter-mai.htm> (02.02.2010)

<http://www.tanjadueckers.de/werk/essays/schrecken.htm> (02.02.2010)

Tonia Marișescu

Raumfigurationen in Herta Müllers „Niederungen“

1. Vorbemerkung

Herta Müller gilt nicht nur unter Kritikern als „eine feste Größe der deutschen Literatur“¹. Als Nobelpreisträgerin ist sie mittlerweile auch dem breiten Publikum ein Begriff. Gleichzeitig gehört sie aber zu den Autoren, die zur ästhetischen Emanzipierung der rumäniendeutschen Literatur wesentlich beigetragen haben. Herta Müller debütierte 1982 in einer trotz Zensur ergiebigen Epoche dieser Literatur und prägte sie seither. Oft hatte sie als Begleitung für die Politik fungiert, doch in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts profitierte sie von einer politischen und kulturellen Liberalisierung im Lande und öffnete sich im Zuge dessen westlichen zeitgenössischen Strömungen.² In diesem Kontext kam es 1972 im Westen Rumäniens, im Banat, zur Gründung einer Schriftstellergruppierung, der „Aktionsgruppe Banat“. Zu deren Kern gehörten Rolf Bossert, Richard Wagner, Johann Lippet und William Totok. Das Programm der Gruppe formulierte Richard Wagner: „Unsere Literatur wurde zum Versuch, die Umklammerung der Provinz und das kommunistische Verbot gleichzeitig zu überwinden.“³ Die Autoren distanzierten sich von den Wertvorstellungen der Vorkriegsgesellschaft und setzten sich mit tradierten literarischen Mustern auseinander. 1976 wurde die Aktionsgruppe Banat durch die rumänische Staatspolizei aufgelöst. Auch wenn Herta Müller kein Mitglied dieser Gruppe war, wurde sie von ihr beeinflusst und trug dazu bei, das Banat als kulturelle Region im Ausland bekannt zu machen. Herta Müller veröffentlichte 1982 in Rumänien und 1984 in Deutschland ihren Debütband „Niederungen“. Obwohl sie dadurch in literarischen Kreisen zu einer wichtigen Person wurde, sorgte das Erscheinen des Buches in den Reihen der schwäbischen Minderheit im Banat für Empörung und mündete in einen Skandal, in dem die Literatur keine Rolle mehr spielte.⁴ 1987 emigrierte Herta Müller nach Westberlin und setzte dort ihre schriftstellerische Tätigkeit mit Erfolg fort. Während der Roman „Reisende auf einem Bein“ (1989) erste Erfahrungen in der neuen Heimat aufgriff, handelten ihre Romane „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“ (1986/1995), „Barfußiger Februar“ (1987), „Herztier“ (1994) und „Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“ (1997) vom Leben unter dem Totalitarismus und

1 Krauss, Hannes: Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner. In Delabar, Walter/Jung, Werner, Pergande, Ingrid (Hrsg): Neue Generation – Neues Erzählen. Opladen 1993, S. 69.

2 Eine detaillierte Darstellung der Entwicklung der rumäniendeutschen Literatur nach dem 2. Weltkrieg findet man bei Olivia Spiridon: Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit. Oldenburg 2002.

3 Richard Wagner zitiert in Tudorica, Cristina: Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur. Tübingen 1997, S. 49.

4 Vgl. Tudorica, Cristina: Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur, S. 49.

der Zensur im kommunistischen Rumänien, von staatlichem Terror, von Unfreiheit und von der gescheiterten Suche nach der Heimat. Nicht selten mokierten sich Kritiker über schwer zu entschlüsselnde Metaphern und Bilder.⁵ Petra Günther meint dazu: „Die germanistische Fachdisziplin sieht sich also, zusammenfassend gesprochen, mit einem zwar hochgelobten, aber sperrigen, weder intertextuell noch politisch-kontextuell leicht erschließbaren Werk konfrontiert.“⁶

Nun werden gründliche Debatten, die schon der erste Text Herta Müllers, „Niederungen“, ausgelöst hatte, der ästhetischen Qualität ihrer Prosa sicher gerecht. Kaum beachtet wurde in diesem Zusammenhang allerdings die Tatsache, dass der Roman sich auch mit lange zurückliegenden Traditionen rumäniendeutscher Heimatliteratur auseinandersetzt.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich diese Auseinandersetzung in zahlreichen intertextuellen Bezügen schon in Herta Müllers Erstlingswerk widerspiegelt. Diese konkretisieren sich vor allem in der spezifischen Verwendung räumlicher Figuren.

2. Herta Müller und die rumäniendeutsche Heimatliteratur

Herta Müller gehört zu einer kulturellen Matrix, die sich nicht nur aus ihrer Herkunft ableiten lässt. Auch ihr literarisches Schaffen ist mit dem Banat verknüpft – einem Kulturreal im Südosten Zentraleuropas, der durch die Zugehörigkeit zur österreichisch-ungarischen Monarchie geprägt wurde. Die Geschichte der Kolonisation dieses Gebietes nimmt im kollektiven Gedächtnis der Banater Schwaben einen besonderen Platz ein; sie legitimieren daraus ihre Identität. Selbst unter den dort lebenden Rumänen gilt der Banater Schwabe als Prototyp für diese Region.⁷ Das Banat mit seinem Mosaik von Ethnien, konfessioneller Vielfalt und der Mehrsprachigkeit gilt als Ort des harmonischen Zusammenlebens vor allem auch deshalb, weil hier die Spannungen immer latent geblieben sind.⁸ Zum „Mythos Banat“ hat auch die traditionelle Heimatliteratur beigetragen, vor allem durch die Romane Adam Müller-Guttenbrunns (1852-1923). Seine Texte handeln von der Landschaft und der Geschichte des Banats und von den dort lebenden Menschen. Mit seinen Heimatromanen will Müller-Guttenbrunn auch zur Entstehung und Festigung eines nationalen Selbstbewusstseins der Banater Schwaben beitragen. Seine Prosa steht durchaus in der Tradition der Heimatliteratur⁹ - mit ihrer Glorifizierung des Dorfes und des Hofes in ländlichen Gegenden und ihrer Kontrastierung von Dorf und Stadt, die eindeutig positiv bzw. negativ konnotiert sind.¹⁰ Der Raum ist also, im Sinne der

5 Vgl. Günther, Petra: Kein Trost, nirgends. Zum Werk Herta Müllers.
In: Erb, Andreas (Hrsg): Baustelle Gegenwartsliteratur. W. G.
Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld 1998, S. 159.

6 Ebd., S. 159.

7 Vgl. Vultur, Smaranda: Die Deutschen aus dem Banat und ihre Erzählungen.
In: Vultur, Smaranda (Hrsg.): Germanii din Banat, Bukarest 2000, S. 393.

8 Vgl. Babeti, Adriana: <http://memoriabanatului.ro/index.php?page=banat/generalitatii/un-paradis-intre-frontiere>.

9 Vgl. Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman.
Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975., S.
138, 140. Spiridon, Olivia: Untersuchungen zur rumäniendeutschen
Erzählliteratur der Nachkriegszeit, S. 161-162.

10 Vgl. Kunne, Andrea: Heimat im Roman. Lust oder
Last? Amsterdam-Atlanta 1991, S. 26-27.

Lotmanschen semantischen Opposition, in zwei disjunktive Unterräume geteilt.¹¹ Das Dorf, der „geschlossene“ Ort der Geborgenheit und Harmonie bildet den Gegensatz zu der negativ bewerteten „geöffneten“ Stadt. Andrea Kunne weist darauf hin, dass Raum- und Figurenkonstellationen im traditionellen Heimatroman stark miteinander zusammenhängen. Parallel zu der Raumstruktur lässt sich das Personal in zwei Gruppen einteilen.¹² Auch in Müller-Guttenbrunns rumäniendeutscher Heimatliteratur können die Gestalten je nach Zugehörigkeit dem ländlich-dörflichen Bereich (der Ingroup) oder der fremden Stadt (der Outgroup) zugeordnet werden. Dieses Modell ist nicht starr, sondern entfaltet seine dynamischen Möglichkeiten, wenn die Figuren zwischen den beiden Bereichen pendeln oder wenn sie den einen verlassen, um in den anderen überzugehen. Diejenigen, die den Wertvorstellungen des Dorfes nicht entsprechen, werden ausgeschlossen und gehen in die Outgroup über. Müller-Guttenbrunns Intentionen sind durchaus pädagogisch. Seine Romane offerieren den Ende des 19. Jahrhunderts von Entnationalisierungstendenzen durch die Magyaren bedrohten schwäbischen Gemeinden identitätsstiftende Elemente. Sie sollen das Lesepublikum zur Besinnung auf die eigenen Wurzeln und zur politischen Stellungnahme animieren.

Die in Müller-Guttenbrunns Romanen stereotypisierten Bilder vom Leben im Banater Dorf sind – so meine These – ein zentraler Prä-Text für Herta Müllers „Niederungen“. Herta Müller entmythisiert das bei Müller-Guttenbrunn gezeichnete sonnig-harmonische Bild des Banats. Sie stellt es radikal in Frage. Sie verwandelt das bedrohte Paradies Müller-Gruttenbuns in ein pervertiertes und bedrohendes Paradies. Ein Geflecht von subtilen intertextuellen Verweisen verbindet „Niederungen“ mit dem genannten Prä-Text. Die Bezüge sind dabei nicht nur thematisch, sondern erstrecken sich auch auf formale und sprachliche Dimensionen. Herta Müller ändert – durchaus bewusst - das Darstellungsprinzip.¹³ Dies hat auch erzähltheoretische Konsequenzen. Bei Müller-Guttenbrunn dominiert die auktoriale Erzählperspektive, mit deren Hilfe ein Panoramabild des schwäbischen Dorfes im Banat Mitte des 19. Jahrhunderts erzeugt wird. Bei Herta Müller ist die Erzählperspektive subjektiv. An die Stelle der fingierten Totalität tritt das Fragment. Die Ich-Erzählerin registriert, was sich hinter den Kulissen, hinter der schönen Fassade abspielt, auch die Mikro-Harmonie wird problematisiert. „Niederungen“ ist eine Sammlung von Prosastücken über die Kindheit und die Erinnerung an die Kindheit in einem schwäbischen Dorf im Banat in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Autorin verweilt aber nicht in der reinen Kinderperspektive. Es fällt „der lakonische Duktus eines an Kindersprache erinnernden Benennens von Sachverhalten [...]“¹⁴ auf, doch wird der unschuldige Kinderblick permanent von der Perspektive der erwachsenen Ich-Erzählerin begleitet und geleitet. Die harmlose Kinderperspektive wird mit der Perspektive der erwachsenen Ich-Erzählerin verdoppelt, die trotz des zeitlichen Abstandes die Bilder,

11 Vgl. Kunne, Andrea: *Heimat im Roman. Lust oder Last?*
Amsterdam-Atlanta 1991, S. 30-31.

12 Vgl. Ebd., S.31.

13 Vgl. Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*, S. 166.

14 Krauss, Hannes. *Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner*, S. 69.

genau wie das Kind, unmittelbar wahrzunehmen scheint. Die erwachsene Ich-Erzählerin kommentiert die erinnerten Sequenzen nicht retrospektiv, aber entziffert sie.¹⁵

An einigen Beispielen sollen nun die Raumkonstellationen bei Herta Müller und die damit verbundene Doppelperspektive illustriert werden.

2.1. Das Dorf als „Totalmodell in Abgeschlossenheit“¹⁶

„Niederungen“ als Titel des Bandes und des längsten Prosastücks enthält Interpretationshinweise. Das Wort Niederungen ist in seiner Bedeutung als „tief liegendes Land“ eine Ortsmetonymie. Diese bezieht sich auf die Banater Heide, die ein sumpfiges Gebiet ist. Niederung stellt den Schau-Platz dar, ist aber auch eine Anspielung auf Adam Müller-Guttenbrunns Heimatroman „Die Glocken der Heimat“ (erschienen zum ersten Mal 1911), worauf hier exemplarisch rekurriert wird. Der Glockenklang markiert dort den vertrauten schützenden und geschützten Raum. Die Kirche, die die Glocken beherbergt, ist nicht nur topographisch das Zentrum des Dorfes und sein Identifikationsmittel, sondern auch die Institution, die die Werte verwahrt und das Leben reguliert. Neben den trockengelegten Sümpfen hat für die Schwaben im Banat auch die Kirche die Funktion, ihre Existenz zu legitimieren. Im kollektiven Gedächtnis ist diese der erste von den Kolonisten errichtete Bau. Herta Müller ersetzt in „Niederungen“ die Kirchturmperspektive durch den Blick nach unten, in den Sumpf, und entlarvt so die Disharmonie und den Schein in der dörflichen Idylle. Relevant in diesem Sinne ist beispielsweise das Prosastück „Faule Birnen“, in der die Ich-Erzählerin mit dem Vater, der Tante und der Cousine in ein anderes Dorf fährt. Der Text „Faule Birnen“ exemplifiziert nicht nur im wörtlichen, sondern auch im metaphorischen Sinne die doppelte Bewegung des Entfernens von der Heimat und des Näherkommens an sie. Bei der Abreise wird das Dorf mit dem Adverb „zuhause“, „bei uns zuhaus“¹⁷ durch die Possessivpronomen „unser“ als Zugehörigkeitsraum bezeichnet. Die Ich-Erzählerin erfährt dann aber zufällig, dass der Vater die Mutter betrügt. Dies markiert einen Wendepunkt, den Verlust der Unschuld¹⁸ und somit auch der Heimat als sicheren Ort. Die Enttäuschung über den Verrat spiegelt sich in der Wahrnehmung der Topografien im Dorf wider. So ist die Rückkehr mit Entfremdung verbunden. Dies wird auch auf sprachlicher Ebene konkretisiert zum Beispiel durch den Einsatz des bestimmten und unbestimmten Artikels. Wenn am Anfang des Prosastücks und der Fahrt der Kirchturm die Vertrautheit des Ortes suggeriert, wird er am Ende zu einem Kirchturm. Die Ich-Erzählerin verliert die Orientierung, je näher sie an das Dorf herankommt. Dies gipfelt darin, dass der Kirchturm aus dem Blickwinkel verschwindet¹⁹: „Das Auto hält vor der Kirche. Ich seh den Kirchturm nicht. Ich seh die langen buckligen Wände hinter den Pappeln stehen.“²⁰

Die Nachbarschaft der Dörfer, die Architektur der Häuser und die Elemente der Landschaft sowie die Maulbeeräume, die Akazienäume, die Pappeln sind Requisiten,

15 Vgl. Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*, Günther Grass's *Ein weites Feld* and Herta Müller's *Niederungen* and *Reisende auf einem Bein*. London 2005, S. 107.

16 Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman, S. 140.

17 Müller, Herta: Niederungen. Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 95.

18 Vgl. Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre, S. 113.

19 Vgl. Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre, S.112-115.

20 N, S. 102.

die auf die Banater Heide schließen lassen und gleichzeitig den Text in Verbindung mit Müller-Guttenbrunns Heimatroman bringen. Sie signalisieren, dass in „Niederungen“ zwei Jahrhunderte später derselbe Raum wie in „Die Glocken der Heimat“ fiktionalisiert wird.

Die in der Heimatliteratur geltende Opposition der Stadt als Ort der Verfremdung gegenüber dem Dorf als Ort der Geborgenheit funktioniert in „Niederungen“ nicht mehr. Dem Dorf wird kein KontraRaum entgegengestellt. Das ursprünglich gültige Gegensatzpaar: „abgeschlossen“ (positiv) und „geöffnet“ (negativ) füllt Herta Müller semantisch anders aus. Beide Räume sind in „Niederungen“ mit Merkmalen versehen wie kalt, feindselig, fremd, unheimlich, erdrückend, Angst einflößend. Auch andere in der traditionellen Heimatliteratur gängige semantische Oppositionen werden annulliert oder hinterfragt, zum Beispiel die zwischen privat und öffentlich, Mobilität und Stabilität, Nähe und Ferne. Fast alle Texte in „Niederungen“ fokussieren sich auf das Dorf als zentralem Raum für die Ich-Erzählerin und als einziger Bezugspunkt für das Kind.²¹

Das Dorf der traditionellen Heimatliteratur als „Totalmodell in Abgeschlossenheit (...) mit der umliegenden Landschaft als Festung“²² erscheint auch in „Niederungen“. Aus der Perspektive der Ich-Erzählerin erweisen sich die behaupteten Vorteile dieses Modells allerdings als Nachteile. In den Heimatromanen von Müller-Guttenbrunn erscheint die Stadt als Inbegriff der Verfremdung und der Isolation, plastisch hervorgehoben durch den Vergleich mit einem „großen Kasten“.²³ In „Niederungen“ stellt das Dorf keinen Garant für Schutz mehr dar, sondern ist ein Ort der Einsperrung und des Stillstandes.²⁴ So dominiert in „Niederungen“ die leitmotivische Wiederholung thanatischer Bilder wie „Kiste“ und „zugenähter Sack“, die Analogien mit dem Dorf als Sarg und als Leichensack aufweisen: „Das Dorf steht wie eine riesengroße Kiste aus Zaun und Mauer in der Gegend. Es kommt ein Sack, ein zugenähter Sack Nacht übers Dorf.“²⁵

2.2. Die Ex-zentriker

Im direkten Zusammenhang mit der Funktion des Raumes im traditionellen Heimatroman steht die Dichotomie Ingroup und Outgroup.²⁶ Die Figuren lassen sich auch in „Niederungen“ in zwei Gruppen einteilen, doch dadurch dass der Unterschied zwischen Stadt und Dorf hier keine Geltung mehr hat, ist die Outgroup nicht ausschließlich im städtischen Bereich anzusiedeln. Die Repräsentanten der Ingroup sind die Mitglieder der Gemeinde, die an deren Regeln und Normen angepasst sind, diese zumindest scheinbar bewahren und eine gemeinsame Sprache und Geschichte haben. Jeder der sich diesen Traditionen nicht unterordnet, ist Teil der Outgroup. Eine ex-zentrische Position durch ihr Abweichen von den Regeln der Gemeinde haben einige Gestalten in „Niederungen“.

21 Vgl. Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre, S. 112.

22 Vgl. Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman, S. 140.

23 Müller-Guttenbrunn, Adam: Die Glocken der Heimat.

Leipzig 1922, S. 94 (des Weiteren als GH).

24 Vgl. den Aufsatz von Johannsen, Anja K.: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur. W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld 2008.

25 N, S. 91.

26 Vgl. Kunne, Andrea: Heimat im Roman. Lust oder Last, S. 31.

Eine Frau, deren Kind an einem Schlangenbiss stirbt und die „in einigen Sekunden“²⁷ graue Haare bekommt, wird nur aufgrund ihres Andersseins und ohne Berücksichtigung ihrer persönlichen Katastrophe ausgestoßen und als Hexe abgestempelt.

Das Haar der Frau blieb grau, und die Leute aus dem Dorf hatten endlich den Beweis, dass sie eine Hexe war. (...) Sie gingen ihr aus dem Weg und beschimpften sie, weil die ihr Haar anders kämme, weil sie ihr Kopftuch anders band, weil sie ihre Fenster und Türen anders anstrich als die Leute im Dorf, weil sie andere Kleider trug und andere Feiertage hatte, weil sie nie das Straßenpflaster kehrte und beim Schlachten so viel trank wie ein Mann, und abends betrunken war, und statt Geschirr zu waschen und Speck zu salzen, allein mit dem Besen tanzte.²⁸

Dass sie nicht dazu gehört, wird auch topographisch markiert: „Sie wohnte am Dorfrand.“²⁹ Die aufgezwungene Isolation, ein Zeichen für die Außenseiterposition auch im Falle des großen knochigen Mannes, „der am Dorfrand ein Haus gekauft hatte und von dem niemand wusste, woher er gekommen war und von dem jeder wusste, dass er nicht arbeiten gehen musste, weil er sein riesengroßes Skelett dem Museum verkauft hatte und dafür monatlich Geld bekam“³⁰. Er kommt in den Alpträumen des Kindes vor, was auf subtile Weise darauf hinweist, dass er von den Mitgliedern der Ingroup ausgestoßen wird. So reflektiert sich die Abneigung der Dorfbewohner ihm gegenüber in den Ängsten des Kindes.

Die räumliche Abgrenzung von allem, was fremd ist, führt zum Entwicklungsstillstand. Das Motiv der Heirat innerhalb der schwäbischen Gemeinde fungiert bei Müller-Guttenbrunn vor allem als ein Mittel zur Erhaltung der Identität. Bei Herta Müller signalisiert es die Degenerierung der Beziehungen. Die Ablehnung des Andersartigen erweist sich als krankhaft und hat eine pervertierte Sexualität zur Folge, die ihren Ausdruck in Inzucht und Ehebruch findet.

Die Leute sagen, dass meine Großmutter meinen Großvater wegen seinem Feld geheiratet hat und dass sie einen anderen Mann geliebt hat und dass sie besser den anderen Mann geheiratet hätte, weil sie meinem Großvater so nahe verwandt ist, dass es die reinste Inzucht ist.³¹

Die Intoleranz gegenüber dem Anderen äußert sich oft in der Lust, dessen Körper zu misshandeln: „In einem Rübenfeld hat er [der Vater] eine Frau vergewaltigt, sagte das

27 N, S. 39.

28 N, S. 39.

29 N, S. 39.

30 N, S. 25.

31 N, S 16.

Mädchen. Zusammen mit anderen vier Soldaten. Dein Vater hat ihr eine Rübe zwischen den Beinen gesteckt. (...) Sie war eine Russin“³².

Eine Zwischenstellung zwischen der Ingroup und der Outgroup nehmen die Banater Schwaben aus den Nachbardörfern ein. Das Bild der Gemeindemitglieder, die Kirchweihfeste besuchen, bezieht sich des Öfteren in der rumäniendeutschen Heimatliteratur auf eine temporäre Mobilität. In „Niederungen“ drückt es keine echte Mobilität aus. Während bei Müller-Guttenbrunn die Repräsentanten der Ingroup sich so nicht den Gefahren der Entfremdung aussetzen, stellt bei Herta Müller das Verkehren im Schwabenkreis bloß eine Bewegung im Kreis dar.

*Da aber im Banat alle Dörfer Nachbardörfer sind, beteiligen
sich an allen Kerweihfesten dieselben Paare, dieselben
Zuschauer und dieselbe Musikkapelle. Dank der Kerweihfeste
kennt sich die Jugend aus dem ganzen Banat, und so kommt
es öfter zu zwischendorflichen Ehen, falls sich die Eltern
sich davon überzeugen lassen, dass die beiden zwar nicht
aus demselben Dorf, aber immerhin Deutsche sind.³³*

2.3. Einsame Komplizen

Widersprüchlich ist, dass trotz der Impermeabilität gegenüber dem Anderen, die Interaktion zwischen den Mitgliedern der Ingroup an Tiefe verliert. Dies wird durch bestimmte Räume bekräftigt. Herta Müller kehrt in ihrem Debütband die Orte der Versammlung in Orte der Vereinsamung um. Das Wirtshaus ist bei Müller-Guttenbrunn noch eine positiv konnotierte Topografie im Dorf. Es ist ein öffentlicher Treffpunkt, der verbindet und Anlass zur Kommunikation bietet. In „Niederungen“ dagegen ist das Treffen im Wirtshaus ein steriles, das das Nebeneinander statt das Miteinander ausdrückt, denn: „Im Wirtshaus wurde nicht gelacht und nicht gesungen. (...) Die Männer saßen einzeln und versenkt hinter den Tischen und gossen sich das brennende Getränk tief in den Hals (...).“³⁴

Dem geselligen Beisammensein bei Festen, die für den traditionellen rumäniendeutschen Heimatroman typisch sind, stellt Herta Müller die versammelte Gemeinde meist bei Begräbnissen gegenüber. Selbst die fröhliche Zusammenkunft der Frauen an kalten Winterabenden kippen bei Herta Müller:

*Der Winterabend bricht früh herein über das Dorf, und nur
der Schnee leuchtet in den Gassen. Sobald das Aveläuten vom
Kirchturm ertönt, setzt sich alles zu Tisch zum Abendbrot.
Die Frau drängt schon, die Tochter ist bereits in Staat, die
Großmutter hat ihre Brille schon dreimal geputzt. Jede*

32 N, S. 9.

33 N, S. 121.

34 N., S. 40.

*hat ihre Spinnreih', und keine will zu spät kommen.*³⁵

*An den Winternachmittagen sitzen sie [die alten Frauen] am Fenster und stricken sich selber mit hinein in ihren Strümpfe aus kratziger Wolle, die immer länger werden und so lang sind wie der Winter selbst, die Fersen haben und Zehen und behaart sind, als könnten sie von alleine gehen.*³⁶

Das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen den Mitgliedern der Ingroup bleibt oberflächlich. Es basiert auf der Einhaltung der Norm, repräsentiert durch die Uniformität der Tracht, der Häuser, die sich nur durch die Hausnummern voneinander unterscheiden lassen,³⁷ oder auf Komplizenschaft. Diese erfährt ihren vollkommenen Ausdruck im Dorfkutsch oder sogar in dem vorübergehenden Bündnis mit den Mitgliedern der Outgroup.

2.4. Haus und Hof - „Hybride Orte“

Das Unauthentische, die Vereinsamung haben auch Folgen für die Darstellung von Privatheit und Öffentlichkeit. In der Heimatliteratur Müller-Guttenbrunns unterstützt die Architektur der Häuser im Dorf das perfekte Gleichgewicht zwischen Drinnen und Draußen. In „Niederungen“ dagegen ermöglichen dieselben Raumfigurationen den Gemeindemitgliedern keine Interaktion. Der Zaun, der Garten und das Fenster als Grenzen zwischen Intimität und Öffentlichkeit verlieren ihre harmoniestiftende Funktion: Das Dorf ist wie eine „riesengroße Kiste aus Zaun und Mauer“³⁸, die Gärten sind „unfruchtbar und kahl“.³⁹ Das Fenster wird bei Herta Müller zu der wichtigsten Requisite im Dorf. Es ist meistens geschlossen und betont dadurch die Isolation der Ich-Erzählerin: „Die Fenster bleiben zu, die Rollläden bleiben zu. Es ist kein Mensch im ganzen Dorf zu sehen.“⁴⁰ Als Vermittler zwischen Drinnen und Draußen fungiert das Fenster höchstens als Schaufenster, in dem die kitschigen Nylonvorhänge präsentiert werden.⁴¹

Im Text „Das Fenster“ repräsentieren die Kerweih und die Tracht Elemente des Einfügens in die Normen des Dorfes. Eine zentrale Rolle spielt in diesem Zusammenhang der sogenannte Fenstertanz, bei dem ein Paar durch komplizierte Bewegungen eine Öffnung mit den Armen bildet. Die Ich-Erzählerin sieht dadurch nicht das Gesicht ihres Partners, sondern das ihrer Mutter „mit einem schwarzen seidenen Kopftuch, mit gesprankelten stechenden Augen, mit zahnlosem Mund“⁴². Diese Sequenz zeigt die Mutter als kontrollierende und zensierende Instanz, die die Traditionen bewahrt und sie ihrer Tochter aufzwingt. Dies wird betont durch das Bild „des zugeschnürten Dorfes“ analog zum Topos der Kiste:

35 GH, S. 195.

36 N, S. 33.

37 Vgl. N, S. 123.

38 N, S. 87.

39 N, S. 40-41.

40 N, S. 38.

41 N, S. 124.

42 N, S 111.

Die Mutter zieht mir die achte Schnur um de Hüften. Die Schnüre sind weiß und eng. (...) Peter macht mir das Fenster. Meine Finger kleben in Peters Finger. (...) Ich sehe durch das Fenster Tonis halbes Gesicht. Zwischen unseren Fenstern, zwischen unseren halben Gesichtern sieht das kantige Gesicht meiner Mutter mit einem schwarzen seidenen Kopftuch, mit gesprengelten stechenden Augen, mit zahnlosem Mund. (...) Die schwarzen Röcke sind so offen wie die Straßen, so zugeschnürt wie das Dorf (...).⁴³

An einer anderen Stelle spiegeln die von der Mutter geputzten Fensterscheiben das ganze Dorf metonymisch wieder. Das Bild des Dorfes, gefangen in seiner Reflexion, signalisiert seine hermetische Abgeschlossenheit.

Mutter hebt die Fensterflügel und wäscht sie (...). Sie sind so sauber, dass man das ganze Dorf darin sieht, wie im Spiegel des Wassers. Sie sehen aus, als wären sie aus Wasser. Auch das Dorf sieht aus, als wäre es aus Wasser. Man wird schwindlig, wenn man lange das Dorf in der Scheibe sieht.⁴⁴

Hier fungiert „das Fenster“ auch als textuelle Metapher. In „Niederungen“ gibt es nur autonome Sequenzen, das Mimesis-Prinzip und der Anspruch auf Totalität werden abgelehnt. Eine „objektive“ Darstellung wird nicht mehr angestrebt. Die Bilder folgen der subjektiven Wahrnehmung und ein Panoramablick über das Dorf ist nur durch dessen Reflexion in den Fensterscheiben möglich.⁴⁵

Der Hof ist ein hybrider Raum, halb öffentlich halb privat, der den Durchgang ins Haus ermöglicht. Dass er nicht jedem zugänglich ist, wird durch die Bauweise der Häuser im Banat bekräftigt: Er befindet sich hinter dem großen Eingangstor, geschützt vor neugierigen Blicken. Sehr oft steht bei Herta Müller die Privatsphäre in Verbindung zur Illegalität: der Vater tötet hinterhältig das Kalb im Hof und besticht den Tierarzt⁴⁶, man brennt Schnaps trotz „Verbotes hinten im Hof hinter dem Zaun“⁴⁷, die Mutter zählt und versteckt das Geld in dem Zimmer, in das nicht mal das Tageslicht dringt: „Sie zieht die Rollläden der Fenster nicht hoch. Sie knipst am hellen Tag das Licht im Zimmer an, und der Leuchter mit seinen fünf Armen strahlt aus einer einzigen trüben Glühbirne.“⁴⁸ Nur die Sommerküche und das Schlafzimmer werden von der Familie tatsächlich benutzt. Da die Mutter das Putzen wie ein strenges Ritual vollzieht, verlieren die anderen Zimmer ihre Wohnfunktion und werden zu Paradezimmern.⁴⁹ Im Falle der Ich-Erzählerin stehen das Haus und die Zimmer mit dem Einsperren und den Alpträumen in Verbindung.

43 N, S. 109-112.

44 N, S. 74.

45 Siehe zu diesem Aspekt auch der interessante Ansatz von Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre, S. 122.

46 Vgl. N, S. 57-58.

47 Vgl. N, S. 56.

48 N, S. 21.

49 Vgl. N, S. 123.

Eine bei Müller-Guttenbrunn ausgesparte, in „Niederungen“ oft wiederkehrende Raumfigur ist die Toilette, die in verschiedenen Kontexten vorkommt. Die Aufzählung und Beschreibung der Exkreme der Familienmitglieder – „Ich sah die kleinen schwarzen Kotknollen und wusste, dass Großmutter wieder Verstopfung hat, und sah den lichtgelben Kot meines Vaters und den rötlichen meiner Mutter“⁵⁰ - gehören zu einer Reihe von Bildern, die den menschlichen Verfall suggerieren. Der heruntergekommene Körper wird oft auf seine Residuen (Kot, Dreck, Urin, Schweiß) reduziert. In diesem Kontext erweisen sich tiefere Beziehungen zwischen den Figuren als unmöglich. Der öffentlichen Toilette, für die „Fremden, die ins Dorf kommen“⁵¹, fehlt das Dach und die Tür, die Elemente, die einen Eingriff in die Privatsphäre des Einzelnen verhindern sollten. Dies unterstreicht die Außenseiterposition der Repräsentanten der Outgroup. Im Falle der Ich-Erzählerin stellt die Toilette die einzige Rückzugsmöglichkeit dar. Sie ist der einzige Ort, an dem sich das Kind der Kontrolle der Familie entziehen kann:

Ich ging fertig gekämmt und angezogen in den Hinterhof und sperrte mich ins Klo ein, und zog die Hosen runter; setzte mich auf das stinkige Gehäuse und weinte laut vor mich hin. Ich weinte da, um nicht ertappt zu werden, und wenn ich draußen Schritte hörte, wurde ich plötzlich still und raschelte mit dem Klopapier, denn ich wusste, dass man in diesem Haus nicht ohne Grund weinen durfte.⁵²

Das Bad schließlich ist ein Schauplatz des widerstandslosen Eintauchens in den kollektiven Schlamm. Eines der originellsten Bilder der Verschmelzung der Persönlichkeiten zur undifferenzierten Masse und der Degradierung der Gemeinschaft ist das des zum Ritual gewordenen wöchentlichen Badens.⁵³ Jedes Familienmitglied steigt Samstagabend einer nach dem anderen in dasselbe Wasser derselben Badewanne. Das schmutzige, unklare Wasser, das am Ende des Badens zu einer ekligen Masse geworden ist, steht für die Tradition und das Kollektiv, wobei es sich hier nicht mehr um eine Gemeinschaft, sondern um deren Pervertierung handelt.

3. Die Geschichte der Sümpfe – im Sumpf der Geschichte

Die Gegenüberstellung von Adam Müller-Guttenbrunns traditioneller Heimatliteratur und Herta Müllers kleinem aber dichtem und facettenreichem Erstlingswerk erweist sich als plausible und ertragreiche Lesart. Bei beiden Autoren spielt die Topografie eine wichtige Rolle. Müller-Guttenbrunn stellt mit ihrer Hilfe eine Beziehung zu den Ursprüngen der Banater Schwaben her; die ins Wanken geratene Welt wird durch die Beschwörung eines Goldenen Zeitalters repariert. Herta Müller zerlegt die Idealbilder von Müller-Guttenbrunns Heimatromanen. In „Niederungen“ macht sie Widersprüche sichtbar, deckt die modrigen, brüchigen Stellen auf - sowohl inhaltlich als auch formal: Tradition wird zum Unterdrückungsinstrument, Beziehungen sind porös geworden,

50 N, S. 45.

51 N, S. 119.

52 N, S. 45.

53 Vgl. Zierden, Josef : Deutsche Frösche. Zur „Diktatur des Dorfes“ bei Herta Müller. In Text + Kritik 155. 2002, S. 32.

Vereinsamung fungiert als Glücks-Surrogat, die pathetische Geschichtsdarstellung wird in eine „negative Mythologie“⁵⁴ verkehrt, die harmonische Einheit zerfällt zum Fragment. Müller-Guttenbrunn insistierte fast obsessiv auf der zivilisierenden Rolle der Kolonisten und trug damit zu ihrer Mythisierung bei. Auch Herta Müller spielt in „Niederungen“ durch den Topos der Sümpfe, der sogar im Titel enthalten ist, auf den Gründungsmythos der Banater Schwaben an, demonstriert ihn aber. Die Spuren der Monarchie sind bei ihr nur noch auf dem Friedhof zu finden: „Großmutter hängt ihren rasselnden Kranz aus weißen Steinen an den Grabstein über Vaters Gesicht. (...) Wo Vaters harte Lippen sind, ist jetzt die ungarische Schrift der Monarchie.“⁵⁵ Die Landschaft, im 18. Jahrhundert von den meist deutschen Siedlern gezähmt, schlägt eine Brücke zu den Ursprüngen. Konträr zu Müller-Guttenbrunns „Paradies von Fruchtbarkeit“⁵⁶ stehen Herta Müllers Naturbilder, denen jedes positive Merkmal fehlt. Flora und Fauna kennen bei ihr vor allem zwei Zustände: Sterilität oder bösartige Fruchtbarkeit: „Der Mais liegt auf dem Feld und faul. Die großen Schweine haben den Ferkeln die Schwänze abgefressen. Es soll eine Krankheit oder Inzucht sein.“⁵⁷ An einigen Beispielen wurde gezeigt, dass Herta Müller durch ihr Rekurrieren auf Raumfigurationen den Begriff der Heimat unterminiert, ihm die harmonischen Komponenten entzieht. Sie seziert die traditionelle Mikro-Harmonie von Müller-Guttenbrunns Romanen und entlarvt sie als „Anschein von Idylle“⁵⁸. Und doch fragt man sich am Ende – so irritierend das zunächst scheinen mag –, ob nicht auch in „Niederungen“ das unheimlich Heimliche, die Bloßstellung der Risse, die kritische Distanz eher eine verzweifelte Bindung an die Heimat als ihre Verhöhnung signalisieren.

54 Spiridon, Olivia: Untersuchungen zur rumänideutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit, S. 171.

55 N, S. 105.

56 GH, S. 136.

57 N, S. 134.

58 Krauss, Hannes: Fremde Blicke. Zum Werk Herta Müllers, S. 70.

Primärliteratur:

Müller, Herta: Niederungen. Reinbeck bei Hamburg 2002. (N)

Müller-Guttenbrunn, Adam Die Glocken der Heimat. Leipzig 1922. (GH)

Müller, Herta: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin 1991.

Sekundärliteratur:

Günther, Petra: Kein Trost, nirgends. Zum Werk Herta Müllers. In: Andreas Erb (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen/Wiesbaden 1998, S. 154-166.

Johannsen, Anja K: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur. W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld 2008.

Jordan, Sonja: Die kaiserliche Wirtschaftspolitik im Banat im 18. Jahrhundert. München 1967.

Krauss, Hannes Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner. In: Walter Delabar/ Werner Jung/ Ingrid Pergande (Hrsg.): Neue Generation—Neues Erzählen. Opladen 1993, S. 69-76.

Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Lust oder Last? Amsterdam-Atlanta 1991.

Leu, Valeriu: Imaginea germanului la românia din Banat, in: Vultur, Smaranda (Hrsg.): Germanii din Banat. Bukarest 2000, S. 33-64.

Nemoianu, Virgil: Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature. Bern/ Las Vegas 1977.

Rossbacher, Karlheinz (1975): Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1975.

Spiridon, Olivia: Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit. Oldenburg 2002.

Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*, Günther Grass' *s Ein weites Feld* and Herta Müller's *Niederungen* and *Reisende auf einem Bein*. London 2005.

Tudorică, Cristina: Rumäniendeutsche Literatur (1970–1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur. Tübingen 1997.

Vultur, Smaranda: Die Deutschen aus dem Banat und ihre Erzählungen. In: Vultur, Smaranda (Hrsg.): Germanii din Banat. Bukarest 2000, S. 391-394.

Zierden, Josef: Deutsche Frösche. »Zur Diktatur des Dorfes« bei Herta Müller. In: Text+Kritik 155, VII/ 2002, S. 30-39.

Weblinks:

Homepage zum Projekt „Memoria Banatului“: <http://www.memoriabanatului.ro/>

Babeti, Adriana: Banatul—un paradis între frontiere. Un Șirut la marginea de imperii: <http://memoriabanatului.ro/index.php?page=banat/generalitatii/un-paradis-intre-frontiere> (Letzter Zugriff 02.06.2009)

Leu, Valeriu: Istoria ca suport al regionalizării – „Banatul Imperial“:

<http://memoriabanatului.ro/index.php?page=banat/generalitatii/banatul-imperial> (Letzter Zugriff 02.06.2009)

Thomas Neubner

Das Paradies ist längst zerstört!

Der Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums als erzählerisches Stilmittel

Eine werkimmanente Interpretation unter sozialpsychologischen Gesichtspunkten am Beispiel der Biografie der Bertha in Ludwig Tiecks Werk „Der Blonde Eckbert“

„Oh, Du bist wegen Dir selbst verloren. Was ist besser: Ein Haus vom König zu wollen oder die Nähe zu ihm? Das Paradies voller Begierden ist das Haus der Triebseele. Nur das Haus des Herzens ist der Ort der Aufrichtigkeit. Gott ist ein tiefes Meer und das Paradies der Gnade ist nur ein kleiner Tropfen.“¹

Den größten Teil des „Blonden Eckberts“ von Ludwig Tieck macht zweifelsfrei die Biografie seiner Ehefrau Bertha aus, die, ausgehend von ihrer Kindheit in schwierigsten Verhältnissen, den Blick auf ihre gesamte Sozialisation ausweitet und auch die gegenwärtige Situation in der Ehe mit Eckbert entscheidend mitkonstituiert. Berthas schändliches Vergehen in der paradiesischen „Waldeinsamkeit“², etwa in der Entwicklungsstufe ihrer Adoleszenz, ist auch der Wendepunkt für Eckberts Leben. Der Protagonist trägt die Schuld seiner Frau über ihre Vergangenheit hinaus selbst in der Gegenwart weiter, und alle negativen Geschehnisse determinieren zugleich auch sein eigenes Schicksal. Damit ist der Rekurs auf Berthas Biografie fundamental für alle Entwicklungen, die rund um den Ritter Eckbert erzählt werden und die sich wie ein narrativer Rahmen um die innere Paradiesgeschichte legen. Eine erste Überschreitung raumzeitlicher Grenzen ist mit dem Blick in Berthas Vergangenheit bereits festgelegt. Mit Verweis auf ihre Biografie wird eine zeitliche Dimension im Präteritum in den Langtext eingebunden, die, zunächst noch vom äußeren Raum der Erzählung entkoppelt, rein als innere Erzählebene fungiert. Im weiteren Verlauf der Erzählung determiniert sie zunehmend auch das Schicksal Eckberts, und schrittweise enden seine Bemühungen, die einzige wahre aufrichtige Freundschaft zu finden, im Scheitern und eröffnen dem Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums³ letztlich vollends die Tür, während die Realität sich auch

1 Attar, Farid ud-Din: Die Konferenz der Vögel. Aus dem Persischen übersetzt von Katja Föllmer. Wiesbaden: Matrixverlag 2008. S. 45.

2 Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Stuttgart: Reclam 2002. S. 10.

3 Unter Raum-Zeit Kontinuum sei hier die feste Einheit raumzeitlicher Entitäten innerhalb der inneren und äußeren Erzählebenen verstanden. Ihr Zerfall hebt

dem Rezipienten zunehmend entzieht. Elemente und Akteure aus Berthas Vergangenheit finden ihren Einzug in die Faktizität, der Eckbert zunehmend machtlos gegenübersteht. Am Ende erfüllt sich schließlich die Rache jener Hüterin des Paradieses, an der Bertha sich in Jugendtagen verging, und Eckbert zahlt ihre Schuld mit seinem eigenen Leben. Diese Entwicklungen werden im Rahmen einer werkimmanenten Interpretation und unter besonderer Berücksichtigung der Biografie Berthas einschließlich einer detaillierten Betrachtung aller für das Erkenntnisinteresse relevanten sozialpsychologischen Faktoren nachgezeichnet. Im Geheimnis der zweifachen Sozialisation liegt letztlich auch der Schlüssel zum Verständnis der gesamten Handlung, in der sich zunehmend Vergangenes mit der Gegenwart vermischt, das eine das andere determiniert und der Rezipient dem Protagonisten sukzessive ähnlicher wird.

I. Die äußere Rahmenhandlung

Eckbert lebt „sehr ruhig für sich“⁴ auf einem kleinen Schloss mit seiner Ehefrau Bertha, welche die Einsamkeit liebt, wie er es tut. Das Ehepaar lebt weitgehend isoliert und empfängt kaum Gäste, und wenn, dann wird „ihretwegen fast nichts in dem gewöhnlichen Gange des Lebens geändert“.⁵ Eckbert wird als „heiter und aufgeräumt“ beschrieben, und nur, wenn er allein ist, strahlt er eine „gewisse Verschlossenheit, eine stille zurückhaltende Melancholie“ aus, die sich auch an seinem äußeren Erscheinungsbild belegen lässt: „kurze hellblonde Haare lagen schlüssig und dicht an seinem blassen eingefallenen Gesichte.“⁶ Eckbert hat einen guten Freund, der ihn häufig auf dem Schloss besucht und dessen Name Phillip Walther ist. Die Freundschaft zwischen den beiden Männern basiert im Wesentlichen auf der gleichen Art zu denken.⁷ In diesem Zusammenhang ist wichtig zu erwähnen, dass Eckbert sich Walthers Gesellschaft aus eigenen Stücken angeschlossen hat⁸ und ihm Einblick in sein Seelenleben gewährt, indem er einem „unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er umso mehr [...] Freund werde“⁹, folgt. In der Metaphorik des Aufschließens innerer Räume liegt der direkte Verweis auf sozialpsychologische Ansätze.¹⁰ Hier kann der innere Raum verstanden werden als ein Ort, der Akteuren aus der Umwelt nicht direkt über die sinnliche Erfahrung zugänglich ist und sie darauf angewiesen sind, dass das Individuum selbst versucht, sein Innerstes in Worte zu kleiden und damit jene Innenwelt

im Laufe der Erzählung die logische Bestimmung vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Ereignisse und die räumliche Abgrenzung innerer und äußerer Räume auf, so dass der Protagonist sich innerhalb seiner Lebenswelt nicht mehr eindeutig verorten kann und daran letztlich in gänzliche Verwirrung gerät.

4 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 3.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. ebd.

9 Ebd. S. 4.

10 Der sozialpsychologische Interpretationsansatz im Hinblick auf die Biografie des Akteurs Bertha umfasst die detaillierte Betrachtung ihrer Entwicklung von frühkindlicher Sozialisation bis etwa zur Entwicklungsphase der Adoleszenz. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Gegenwart ihrer Eltern im ersten Sozialisationsprozess Auswirkungen auf ihr Verhalten und das innere Erleben haben, welche auch die Erfahrungen in späteren Entwicklungsstufen mitkonstituieren.

sprachlich zu vermitteln. Irgendwann an einem „neblichten Abend“ im Herbst schlägt Eckbert daher in geselliger Runde vor, seine Frau Bertha die wunderliche „Geschichte ihrer Jugend“¹¹ erzählen zu lassen. Walter nimmt das Angebot dankend an und alle Akteure setzen sich „um den Kamin“.¹² Die Biografie Berthas spielt im weiteren Verlauf der Erzählung eine bedeutende Rolle, ist sie doch ein Blick in die Vergangenheit und eine erste Grenzüberschreitung des Raumzeitlichen, indem das erzählerische Mittel der Rückblende eingesetzt wird. Dem Bericht Berthas bedient sich Eckbert primär, weil nach eigener Aussage niemand außer ihm selbst diese Geschichte kennt und das Erzählen und die allumfassende Mitteilung sein maximaler Vertrauensbeweis ist, den er Walther entgegenbringt, um, wie bereits dem Text entnommen, die Freundschaft zu festigen. Die Offenbarung der Biografie Berthas soll ihm zugleich auch seine Schwermut und die Sorge nehmen, die wie ein Schatten über der Ehe liegen, denn „er war schon sonst immer schwermütig gewesen, weil ihn die seltsame Geschichte seiner Gattin beunruhigte, und er irgendeinen unglücklichen Vorfall, der sich ereignen könnte, befürchtete“.¹³ Der Grund für seinen psychischen Druck, der sich auch an seiner äußereren Erscheinung für den Rezipienten deutlich ablesen lässt, wird nun deutlich: Die Biografie Berthas bedrückt ihn und er antizipiert bereits ein kommendes Unglück, das als strafende Instanz aus der Vergangenheit Berthas resultiert und negative Folgen auch für sein eigenes Leben impliziert. Durch die umfassende Mitteilung an seinen Freund Walter verspricht er sich folglich auf der einen Seite eine Festigung der Freundschaft, auf der anderen Seite aber auch eine Befreiung für sich selbst und sein eigenes Seelenleben durch Aufklärung jener seltsamen Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen und derart mächtig sind, um seine Gegenwart mit Sorge und Schwermut zu belasten. Im Vordergrund dieses werkimannten Interpretationsansatzes steht die Frage nach einer zweifachen Sozialisation in Berthas Biografie. Dies umfasst sowohl eine erste Sozialisation im Kreis der Familie im Kindesalter, als auch eine zweite bei jener alten Frau, die Bertha etwa vom Zeitpunkt der Adoleszenz an aufnimmt und ihr damit eine zweite Form von Familie schafft. Es sei die These aufgestellt, dass jene Lebenswelten in der Dramaturgie der Erzählung zu einem Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums dahingehend beitragen, als dass die eine Sozialisation in der Vor-Vergangenheit sich auf eine zweite, ebenfalls in der Vergangenheit zu verortende negativ auswirkt, die Gegenwart der Akteure entscheidend mitkonstituiert und auch auf Zukünftiges ihren Einfluss nimmt. Chronologisch nach ihrer eigenen Erzählung wird die Biografie Berthas im Folgenden auf sozialpsychologischer Basis nach Hinweisen einer zweifachen Sozialisation und ihrer Persönlichkeitsentwicklung untersucht, wobei der Fokus auf ihrer frühkindlichen Prägung durch das Elternhaus liegt.

II. Berthas Biografie. Eine zweifache Sozialisation

Bertha wurde nach eigener Aussage „in einem Dorfe geboren“¹⁴, was Assoziationen an eine Sozialisation in idyllischer ländlicher Umgebung evoziert. Der erste Hinweis auf beide Elternteile, „mein Vater und meine Mutter“¹⁵, ist von besonderer Wichtigkeit im

11 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 4.

12 Ebd.

13 Ebd. S. 21.

14 Ebd. S. 4.

15 Ebd. S. 5.

Hinblick auf ihre frühkindliche Sozialisation.¹⁶ In Berthas dörflicher Umgebung ist sie von beiden leiblichen Eltern aufgezogen worden und hat im Laufe dieser Sozialisation grundlegende, ihren Charakter prägende Erfahrungen gemacht, die Basis für ihre weitere Entwicklung sind. Dem sozialpsychologischen Ansatz folgend tragen die Eltern als engste Bezugspersonen die Verantwortung für eine physisch wie psychisch gesunde Entwicklung der Tochter. In diesem Zusammenhang sind die Armut des Vaters und seine Arbeit als „armer Hirte“¹⁷ ein deutlicher Hinweis auf finanzielle Probleme, die Berthas gesamte Kindheit im Hause ihrer leiblichen Eltern begleiten: „Die Haushaltung bei meinen Eltern war nicht zum Besten bestellt, sie wussten sehr oft nicht, wo sie das Brot hernehmen sollten.“¹⁸ Der Hinweis auf „die Not meiner Eltern“¹⁹ ist dabei zugleich auch Index für Berthas eigene Not, weil alle familiären Probleme zugleich auch Einfluss auf ihr eigenes Leben haben. Da sie Teil dieses Familiensystems ist, kann sie dem Problem nicht entfliehen und ist von frühesten Kindheitstagen bereits damit konfrontiert. Es ist anzunehmen, dass sich in diesem sozialen Milieu die Probleme, die aus der Armut der Eltern resultieren, in signifikanter Form auch auf Bertha übertragen haben und sie infolgedessen nach eigener Aussage permanent vom Vater als minderwertig betrachtet wird: „Sonst hört ich beständig von mir, dass ich ein einfältiges dummes Kind sei, das nicht das unbedeutendste Geschäft auszurichten wisse.“²⁰ Dies ist ein wichtiger Hinweis auf die Stellung Berthas in der Familienkonstellation. Sie wird als dummes Kind bezeichnet, dem nichts gelingt und das zugleich auch keinen Beitrag zu einer Verbesserung der familiären Situation leistet. Zu der ohnehin schon schwierigen finanziellen Situation kommt folglich auch eine Belastung auf der Beziehungsebene zwischen den einzelnen Familienmitgliedern, wobei der Vater sie als „unnütze Last“²¹ der Familie degradiert:

„Mein Vater war immer sehr ergrimmt auf mich, dass ich eine so ganz unnütze Last des Hauswesens sei, er behandelte mich daher oft ziemlich grausam, und es war selten, dass ich freundliches Wort von ihm vernahm [...] Mein Vater [...] setzte mir mit Drohungen unbeschreiblich zu, da diese aber doch nichts fruchtbaren, züchtigte er mich auf die grausamste Art, und fügte hinzu, dass diese Strafe mit jedem Tage wiederkehren sollte, weil ich doch nur ein unnützes Geschöpf sei.“²²

Die Erziehungsmethoden des Vaters zielen in erster Linie auf eine harte Bestrafung und die körperliche Züchtigung ab. Die Ungerechtigkeit der Behandlung wird hier deutlich,

16 Im Rahmen dieser werkimmanenter Interpretation der Biografie Berthas wird davon ausgegangen, dass grundlegende Charakterzüge eines Menschen auf Grund äußerer Einflüsse, Handlungen von Menschen aus dem Umfeld sowie selbst gemachter Erfahrungen gebildet werden. Somit wird eindeutig gegen eine genetische Verankerung des Charakters als anthropologische Grundkonstante argumentiert.

17 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 4.

18 Ebd. S. 4/5.

19 Ebd. S. 5.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

zumal sie oftmals als Ausdruck der schweren psychischen Belastung aus tiefstem Herzen weint und sich „außerordentlich verlassen“²³ fühlt. Innerhalb der Familie gibt es für Bertha keinen Gegenpol zu der rauen Behandlung durch ihre Eltern, so dass sie sich gänzlich selbst überlassen ist. Die Bezeichnung als Taugenichts durch Berthas Eltern hat in ihrer Seele tiefe Spuren hinterlassen. Unabhängig von der tatsächlichen Ausführung einer Tätigkeit ist Bertha in den Augen ihres Vaters von vornherein schon zum Scheitern verurteilt, was er auch radikal artikuliert. Sie wünscht sich in Folge dessen jene Geschicklichkeit, die der Vater ihr abspricht, weil sie meint, dadurch sein Wohlgefallen erlangen und ein wenig Lob erfahren zu können.²⁴ Offenbar sieht sie sich selbst bereits in der Form, die ihr von außen zugeschrieben wird, und hat damit die Rolle der Person, die innerhalb der Familie nichts zu leisten vermag, für sich selbst angenommen. Die Rolle eines Sündenbocks innerhalb des Familiensystems ist ihr von Akteuren aus dem gleichen eigenen inneren System zugeschrieben und durch nichts aus dem äußeren Raum relativiert worden. Als Resultat entsteht in ihr eben jener Wusch, „alle mögliche Geschicklichkeit“²⁵ zu erlangen, um die Arbeit zur allgemeinen Zufriedenheit zu verrichten und damit der eigenen Familie einen positiven Dienst zu erweisen. Dass dies ihr jedoch nicht im Ansatz gelingt, kann sie „gar nicht begreifen“ und fühlt sich konstant „der Verzweiflung nahe“.²⁶ Indem sie für sich selbst die Rolle des störenden Subjekts angenommen hat, flüchtet sie in eine Art Traumwelt, in der sie der Familie ein großes Glück beschert und sie mit Reichtum überschüttet, um das Wohlwollen des Vaters zu ernten und ihre negative Rolle in eine positive zu wandeln. So berichtet sie im Rückblick auf ihre Kindheit: „Oft saß ich dann im Winkel und füllte meine Vorstellungen damit an, wie ich ihnen helfen wollte, wenn ich plötzlich reich würde.“²⁷ Damit eng verbunden sind auch die „Edelsteine“²⁸, die hier symbolisch für einen großen Reichtum stehen, der im Traum durch sie den Eltern zuteil wird und welcher der bitteren Armut innerhalb des Familiensystems ein Ende bereitet. Was jedoch primär ihre gegenwärtige Situation im Elternhaus kennzeichnet, ist der Wunsch, jenen Verhältnissen zu entkommen, so dass sie „zu sterben wünschte“.²⁹ Somit ist die Ausgangssituation der Biografie Berthas in ihrer frühkindlichen Prägung ausreichend charakterisiert, um weitere Verläufe der Erzählung damit deuten zu können. Was folgt ist die Flucht aus dem Elternhaus im Alter von acht Jahren:

„Als der Tag graute, stand ich auf und [...] lief immerfort, ohne mich umzusehen, ich fühlte keine Müdigkeit, denn ich glaubte immer mein Vater würde mich noch wieder einholen, und durch meine Flucht gereizt mich noch grausamer behandeln.“³⁰

23 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 6.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 5.

28 Ebd.

29 Ebd. S. 6.

30 Ebd.

Als Bertha sich „auf dem freien Felde“³¹ befindet, schwingt erstmals das Motiv der Freiheit mit und öffnet ihr die Tür in die fremde Natur und ein neues Leben. An dieser Stelle schließt sich die Metaphorik der Raumöffnung an, die sich hier auf äußere Räume bezieht. Die Öffnung neuer Räume impliziert in diesem Zusammenhang auch das Eintreten in eine neue Szenerie, in der sich der Akteur zurechtfinden muss. Bertha bekommt eine erste Ahnung von dem, was den Menschen in der Wildnis erwartet. Überall ist „dichter Nebel“, sie muss „über Hügel klettern“ und „durch einen zwischen Felsen gewundenen Weg gehn“³², doch ihre Angst treibt sie unentwegt vorwärts. Als sie Hunger und Durst leidet, beginnt sie zu betteln.³³ Als sie „ohngefähr vier Tage fortgewandert“ ist, beginnt die Natur, sich zu verändern, und die Felsen bekommen eine „weit seltsamere Gestalt“; sie werden „immer furchtbarer“³⁴, was sie in Angstzustände versetzt. Zudem spürt sie „einen peinigenden Hunger“ und eine tiefe „Sehnsucht“.³⁵ Parallel zu ihrem psychischen Zustand wird die Naturbeschreibung, insbesondere was die Landschaft betrifft, immer differenzierter. Letztlich verliert sie alle Hoffnung auf einen guten Ausgang: „ich setzte mich nieder und beschloss zu sterben.“³⁶ An dieser Stelle kann ein Wendepunkt verortet werden, denn sowohl die räumliche als auch die zeitliche Dimension sind an dieser Stelle erstmals gänzlich überschritten. Die Erschließung neuer äußerer Räume mit dem Eintritt in die Wildnis führt in der Odyssee zu einer Reinigung der inneren Räume, die sich in ihrer Beschreibung konstant negativ zum Sterben und der subjektiv empfundenen inneren Leere hin verändern. Zeitlich ist damit auch die Überschreitung der durch Sorgen geprägten Kindheit überwunden, die Bertha nun hinter sich lässt, und das Ende dieser Entwicklungszeit nun eben auch ein subjektiv empfundenes Ende des Lebens markiert. Im Augenblick der Überschreitung dieser Grenzen liegt das Mysterium ihrer Neugeburt verborgen, denn Augenblicke später schon ergreift sie wieder die „Lust zum Leben“.³⁷ Noch einmal kämpft sie kurzzeitig mit ihrer Motivation, denn bald darauf wird sie nochmals „müde und erschöpft, [...] wünschte kaum noch zu leben, und fürchtete doch den Tod“.³⁸ Doch kurz darauf ist jener düstere Seelenzustand überwunden, und der äußere Raum wird „etwas freundlicher“.³⁹ Hier kongruiert die Naturbeschreibung des äußeren Raumes ebenfalls wieder mit ihrem Seelenzustand als dem inneren Raum, denn auch dieser hellt sich zunehmend auf. Bertha berichtet: „meine Gedanken, meine Wünsche lebten wieder auf, die Lust zum Leben erwachte in allen meinen Adern.“⁴⁰ Der Geist erwacht, Bertha scheint wie neu geboren, und der Weg ist nun frei für ein neues Leben. Das „Gesäuse einer Mühle“⁴¹, die sich vom Wind oder Wasser angetrieben dreht, dient in diesem Zusammenhang als Symbol für den neuen Antrieb in Berthas Leben. Zudem ist die Mühle Hinweis auf Zivilisation. Die Naturbeschreibung wird zunehmend positiver

31 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 6.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd. S. 7.

34 Ebd.

35 Ebd. S. 8.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

und bald schon erscheint durch die „Grenzen der öden Felsen“⁴² vor ihr die Ebene. Bertha selbst resümiert den Ausgang ihrer Flucht als Weg „aus der Hölle in ein Paradies“.⁴³ Hier wird deutlich, dass in der zeitlichen Dimension eine Art Rückblick in die Vergangenheit Bertha dazu veranlasst, ihre gegenwärtige Situation als Neugeburt zu begreifen. Die Wende in der Raumzeitlichkeit hat nun gänzlich auch eine positive Veränderung in ihrem Leben evoziert und die Grenze zwischen ihrer ersten Sozialisation im Elternhaus und ihrem neuen Leben scheint an dieser Stelle endgültig vollzogen zu sein. Bertha steht nach ihrer kathartischen⁴⁴ Odyssee in der rauen Natur im Anfang ihres Selbst. Diese Deutung impliziert jedoch auch, dass sie nicht ganz rein und unbefangen jenen Garten Eden betritt, in dem sie ihr neues Leben beginnt. In diesem Zusammenhang ist ein sündvolles Vergehen, welcher Art auch immer, in Anlehnung an die biblische Genesis-Geschichte bereits antizipierbar. Schon bald vernimmt Bertha durch ein „leises Husten“ den ersten Hinweis auf menschliches Leben und „eine alte Frau“⁴⁵ erscheint. Diese ist „ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Teil des Gesichtes, in der Hand hielt sie einen Krückenstock“⁴⁶, so dass ihre äußere Erscheinung dem Stereotyp einer Hexe ähnelt. Als Reaktion auf Berthas Bitte um „ihre Hilfe“⁴⁷ gibt die alte Frau ihr „Brot und etwas Wein“.⁴⁸ Die Naturbeschreibung verhält sich stetig kongruent zur Gesamtsituation, so dass mit dem Auftauchen einer neuen Bezugsperson und einer rudimentären Bildung von Vertrauen auch auf bildlicher Ebene die Ästhetik des Schönen ihren Einzug in die Erzählung hält. Bertha entdeckt das „sanfteste Rot und Gold“, die „Abendröte“ und den Reiz der „goldnen Wolken“⁴⁹, gepaart mit der Anmut eines aufgeschlossenen Paradieses. Auch hier findet sich wieder der Hinweis auf das Aufschließen äußerer Räume. Das Paradies ist ein Ort des absoluten Friedens, der nun auch in Berthas Seele Einzug gehalten hat und damit ihre inneren Räume konstituiert. Die Natur als äußerer Raum wird mehrfach personalisiert, indem das „Rieseln der Quellen“, das „Flüstern der Bäume“ und eine insgesamt „heitre Stille“ erwähnt werden, die (auch) der Rezipient „in wehmütiger Freude“⁵⁰ empfindet, weil jene paradiesische Naturbeschreibung der rauen Wildnis diametral gegenübersteht und auf die positive Entwicklung im Leben der Bertha rekurriert. Im weiteren Verlauf erbringt Bertha eine raumzeitliche Reflexionsleistung, durch die alte verinnerlichte Bilder der Welt von den neuen Eindrücken überlagert werden: „Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten.“⁵¹ Ihr neues Zuhause wird „eine kleine Hütte“⁵² sein, eine liebevolle Bezeichnung der Behausung mitten im Wald und zugleich kraftvolles

42 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 8.

43 Ebd.

44 Im aristotelischen Sinne ruft Berthas Reise „Jammer und Schaudern“ hervor und bewirkt „hierdurch eine Reinigung von derartigen Regungszuständen“ (Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Reclam 2003. S. 19.).

45 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 8.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd. S. 9.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

Symbol für ein neues Gefühl von Heimat. Die alte Frau lebt in der paradiesischen Waldszenerie ausschließlich mit Tieren zusammen, welche Bertha direkt nach ihrer Ankunft ebenfalls wie selbstverständlich als zur Familie gehörig behandeln: „ein kleiner behender Hund [...] besah mich von allen Seiten, und kehrte mit freundlichen Gebärden zur Alten zurück.“⁵³ Auch die Alte selbst ist liebevoll im Umgang mit ihren tierischen Mitbewohnern, denn „bald streichelte sie den kleinen Hund, bald sprach sie mit dem Vogel, der ihr nur mit seinem gewöhnlichen Liede Antwort gab“ und in diesem Lied verweist er des Öfteren auf die Liedzeile „In ew'ger Zeit“, was auf eine unvergängliche „Waldeinsamkeit“⁵⁴ und damit auch auf eine raumzeitliche Einheit rekurriert, die sich nicht ausdehnt und unveränderlich bleibt. Als das Abendessen aufgetragen wird, zeigt sich, dass Bertha die Religion vermittelt wird. Dies ist im Zusammenhang mit dem Brot und Wein in einer christlichen Interpretationslogik insbesondere für eine Deutung unter Einbezug der Genesis-Geschichte von fundamentaler Bedeutung: „Sie faltete ihre knöchernen Hände und betete laut.“⁵⁵ Bertha hat jedoch auch bereits im Laufe ihrer ersten Sozialisation bei den Eltern eine religiöse Erziehung erfahren, denn in der Wildnis betete sie „und schlief nur spät gegen Morgen ein“.⁵⁶ Bei der alten Frau bekommt Bertha Arbeit, die sie im Gegensatz zur ihr durch das Elternhaus zugeschriebenen Ungeschicktheit nunmehr durchaus mit Geschicklichkeit ausführt: „Ich musste spinnen, und ich begriff es nun auch bald.“⁵⁷ Die Anerkennung durch die alte Frau, die ihr zuteil wird, ist die fürsorgliche und umfassende Liebe einer Mutter, denn „sie nannte mich Kind und Tochter“, und sie ist es, die beginnt, ihr die Welt zu öffnen, indem sie sie in „den Abendstunden“⁵⁸ das Lesen lehrt. Durch die Rezeption von Literatur eignet sich Bertha in der folgenden Zeit viel Wissen an über die Welt, die außerhalb jener paradiesischen Einsamkeit liegt, in der Bertha mit der Alten und den Tieren im „Familienzirkel“⁵⁹ zusammenlebt. Bald wird Bertha ein Geheimnis zuteil: „Vier Jahre hatte ich so mit der Alten gelebt, und ich mochte ohngefähr zwölf Jahr alt sein, als sie mir endlich mehr vertraute, und mir ein Geheimnis entdeckte.“⁶⁰ Der Vogel legt regelmäßig an Stelle von Eiern wertvolle Perlen und Edelsteine⁶¹, und Bertha bekommt die Aufgabe, in der Abwesenheit der Alten diese Eier zu nehmen und in den „fremdartigen Gefäßen wohl zu verwahren“.⁶² Damit ist der maximale Vertrauensbeweis für Bertha erbracht, sie übernimmt die Verantwortung für die wertvollste Aufgabe im Haushalt. Zugleich wird dadurch ihr Handlungsspielraum erhöht und die Alte entlastet, so dass sie entbehrlich wird: Sie „blieb nun länger aus“.⁶³ Im Rückblick auf ihre erste Sozialisation eröffnet sich eine Perspektive, die den weiteren Verlauf der Erzählung entscheidend beeinflussen wird. Auch in ihrer ersten Sozialisation bei den Eltern hat Bertha von

53 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 9.

54 Ebd. S. 10.

55 Ebd.

56 Ebd. S. 7.

57 Ebd. S. 11.

58 Ebd.

59 Ebd. S. 12.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

Edelsteinen⁶⁴ gesprochen, damals jedoch im Zusammenhang mit der bitteren Armut des Elternhauses. So ist ihr der Wert dieser Gegenstände durchaus ein Begriff, was jedoch zunächst in der idyllischen Waldeinsamkeit und ihrer gegenwärtigen Lebenswelt keinen Belang hat, weil sich die Alte isoliert innerhalb eines zur kapitalistischen Gesellschaft abgegrenzten äußeren Raumes bewegt. Wohl bewusst sind ihr aber die Bedeutung und die Möglichkeiten, die sich mit einem solchen Schatz ergeben – und genau hier liegt ein zentrales Motiv für ihr Verbrechen. Innerhalb ihrer Odyssee hat sie zwar eine Form der heilenden Reinigung ihrer inneren Räume erlebt, doch eine gewisse Vorgeprägtheit ist ihr aus der Vor-Sozialisation geblieben, die ihr Herz nicht gänzlich rein und unbefangen hält. Damit ist die Tat des sündhaften Vergehens bereits impliziert; auch wenn die Ausführung noch nicht erfolgt ist, so ist es doch im Bereich des Möglichen – ähnlich wie das Vergehen der Akteure Adam und Eva in der Genesis-Geschichte aus der Wahl zum Bösen erfolgte und damit die paradiesische Einsamkeit unwiederbringlich zerstörte. Berthas zunehmendes Streben nach Wissen und die Rezeption von unterschiedlichster Literatur lässt sie bald „Vorstellungen von der Welt und den Menschen“ entwickeln, wobei sie selbst sich indirekt außerhalb des Kollektivs verortet, indem sie von der Metaebene aus „Der Mensch“⁶⁵ sagt und eine allgemeine Reflexionsleistung über den Menschen, sich selbst jedoch gleichzeitig im gesellschaftlichen Raum außen vorlassend, erbringt. Sie möchte jedoch nicht ewig in dieser Außenposition bleiben, sondern sich innerhalb einer Gesellschaft einzugliedern versuchen, was sich im Motiv des schönen Ritters⁶⁶ und der Liebe⁶⁷ manifestiert. So macht sie sich erste Vorstellungen darüber, auf nicht erwiderte Liebe zu stoßen – in Anlehnung an ihre erste Sozialisation im Elternhaus ein fast schon vergessener Zustand: „aber ich konnte ein rechtes Mitleid mit mir selber haben, wenn er mich nicht wieder liebte.“⁶⁸ Mit dem Eintritt in die Entwicklungsphase der Adoleszenz im Alter von „vierzehn Jahr“⁶⁹ weist Bertha eindeutige Persönlichkeitsmerkmale auf, die sie von der Alten abgrenzen: „Es war mir jetzt lieber, wenn ich allein war, denn alsdann war ich selbst die Gebieterin im Hause.“⁷⁰ Zudem nimmt Bertha nun zunehmend die Position der Alten ein, die im Haushalt nur noch eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint, so dass ihr Zustand sehr befriedigend für sie ist, denn „so fühlte ich im Grunde nie einen Wunsch nach Veränderung“.⁷¹ Mit dem ausgesprochenen Lob der Alten und seiner Wirkung als positiver Verstärker gelangen alle Sanktionen des Vaters in Vergessenheit. Bertha resümiert:

Die Alte lobte „meine Aufmerksamkeit, sie sagte, dass ihre Haushaltung, seit ich dazugehöre, weit ordentlicher geführt werde, sie freute sich über mein Wachstum und mein gesundes Aussehen, kurz, sie ging ganz mit mir wie mit einer Tochter um“.⁷²

64 Vgl. Tieck,: Der blonde Eckbert. S. 5.

65 Ebd. S. 12.

66 Vgl. ebd. S. 14.

67 Ebd. S. 13.

68 Ebd.

69 Ebd. S. 14.

70 Ebd. S. 13.

71 Ebd.

72 Ebd.

Was dann kommt, ist ein Hinweis der Alten, der auf ein potentielles sündhaftes Vergehen verweist. Das, was ihr an liebevoller Zuneigung gegeben wurde, mündet für Bertha nunmehr in der Warnung vor den Konsequenzen eines schändlichen Handelns, deren Ursache sie zunächst selbst nicht begreift.⁷³ Die Alte verweist auf das rechte Handeln im Leben eines Menschen, „aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät“.⁷⁴ Bertha reflektiert, ohne zu wissen, was es mit der Warnung auf sich hat, über das „Unglück für den Menschen, dass er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren“.⁷⁵ Damit nimmt sie eine übergeordnete Stellung ein, indem sie über die Menschheit an sich philosophiert, ohne sich selbst mit einzuschließen, wo sich doch genau an ihr im späteren Verlauf eben jene Weisheit entladen wird. Die triadische Verwendung der Motive Verstand (Ratio, Motiv aus der Aufklärung), Unschuld (Motiv der Reinheit, Paradies, Genesis) und Seele (psychoanalytischer Ansatz) steht vor diesem Hintergrund als Initiator einer dem menschlichen Wesen immanenten Tendenz zur verstandsmäßigen Ablehnung des nicht mit dem Verstand Erfassbaren. Damit ist der Schritt aus der paradiesischen unberührten Waldeinsamkeit bereits gedanklich getan, dessen faktische Umsetzung alsbald erfolgen wird, um „die Welt, von der ich gelesen hatte, aufzusuchen“.⁷⁶ Als Bertha die paradiesische Einsamkeit verlässt, macht sie sich des Diebstahls der Edelsteine und des Vogels schuldig. Der Wert der Edelsteine ist ihr bereits aus ihrer ersten Sozialisation bewusst, da sie sich eine Ausflucht aus den ärmlichen Verhältnissen durch plötzlichen Reichtum erträumt. Die schändliche Behandlung jener heilen Paradieseswelt mündet letztlich sogar im Mord, als sie den Vogel erwürgt:

„ich öffnete endlich den Käfig, steckte die Hand hinein und fasste
seinen Hals, herhaft drückte ich die Finger zusammen, er sah
mich bittend an, ich ließ los, aber er war schon gestorben.“⁷⁷

In der Zivilisation ist jedoch nichts so, wie sie es sich erträumte. Ihre Eltern sind bereits seit drei Jahren tot⁷⁸, und sie erkennt zunehmend, dass die Realität mit der Unberührtheit der Walldidylle kaum etwas gemein hat. Zugleich schließt sich damit der semantische Bogen zum Wunsch, die Familie mit Edelsteinen zu beschenken, denn nun befindet sie sich zwar in deren Besitz, ist aber nicht mehr in der Lage, diese auch abzugeben und damit das Wohlgefallen des Vaters zu ernten, weil keiner der Akteure aus ihrer ersten Sozialisation noch am Leben ist.

III. Die Fortsetzung der Schuldgeschichte

Berthas Vergehen in der paradiesischen Einsamkeit und die daraus resultierende Schuld verfolgen Eckbert in der Gegenwart, ganz so wie es die alte Frau durch ihre Ermahnung prophezeit hatte: „aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die

73 Vgl. Tieck: Der blonde Eckbert. S. 13.

74 Ebd.

75 Ebd. S. 14.

76 Ebd.

77 Ebd. S. 18.

78 Vgl. ebd. S. 17.

Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät.⁷⁹ Eckbert erhofft sich nicht zuletzt durch die umfassende Mitteilung an seinen Freund Walther auch ein Verschwinden seiner Ängste um „irgendeinen unglücklichen Vorfall“.⁸⁰ Ihren primären Zweck erfüllt diese Erklärung jedoch nicht, eher ist das Gegenteil der Fall, denn Eckbert verändert sich nach Berthas Geschichte zunehmend. Er sorgt sich, dass Walther einen Plan schmieden könnte, wie er ihm die Edelsteine raubt.⁸¹ Seine Bewertung der Umwelt passt sich infolgedessen seiner subjektiv veränderten Sicht an, so dass er auch ein nicht herzliches Abschiednehmen Walters⁸² zu bemerken glaubt; und wenn „die Seele erst einmal zum Argwohn gespannt ist, so trifft sie auch in allen Kleinigkeiten Bestätigungen an“.⁸³ Walther muss sich faktisch nicht verändert haben, in Eckberts subjektiver Wahrnehmung hat er dies jedoch, und an dieser Textstelle lässt sich der Beginn einer sich immer weiter ausdehnenden Realität/Traum-Dichotomie verorten. Walther besucht seit besagtem Abend nur noch selten die Burg, und wenn, dann geht er „nach einigen unbedeutenden Worten wieder weg“.⁸⁴ Bereits an dieser Textstelle ist durch die obigen Erkenntnisse für den Rezipienten nicht mehr eindeutig bestimmbar, ob dieses Verhalten Walthers Realität oder eine verzerrte Interpretation Eckberts bedeutet. Deutlich wird die extreme Anspannung für Eckbert auch in der Beschreibung seiner Gefühlslage, indem er sich fortan „im äußersten Grade gepeinigt“⁸⁵ fühlt. Parallel zur Veränderung der ehemals freundschaftlichen Beziehung zwischen Walther und Eckbert erkrankt Bertha schwer.⁸⁶ Im Wald begeht Eckbert in einer Kurzschlussreaktion den Mord an Walther, indem er ihn mit seiner Armbrust erschießt.⁸⁷ Eckbert hat sich nun durch einen Mord schuldig gemacht und schließt mit seiner eigenen Biografie nahtlos an Berthas Schuldgeschichte an, denn auch sie hat ein Lebewesen, den Vogel der paradiesischen Einsamkeit, getötet. Als Eckbert aus dem Wald in die Burg zurückkehrt, ist „Bertha schon gestorben“.⁸⁸ Berthas Part als Akteur innerhalb der Rahmenerzählung ist an dieser Stelle durch ihren Tod abgeschlossen, weil Eckbert nahtlos an ihre Schuldgeschichte anknüpft und ihre Last nun weiter auf seinen Schultern trägt, anstatt sich gänzlich von ihr zu befreien. Insofern sind der Tod Berthas und ihr Ausscheiden aus der Handlung die logische Konsequenz. Was folgt, ist größte Einsamkeit für Eckbert, welcher er durch Flucht in „Gesellschaften und Feste“⁸⁹ zu entkommen versucht. Bald lernt er Hugo kennen, einen jungen Ritter, der sich an den stillen und betrübten Eckbert anschließt und „wahrhafte Zuneigung gegen ihn“⁹⁰ empfindet. Hier ist es der Ritter Hugo, der Eckberts Gesellschaft schätzt und sich ihm anschließt. Bei Walther beruhte die Freundschaft der beiden Männer auf der gleichen „Art zu denken“.⁹¹

79 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 13.

80 Ebd. S. 21.

81 Vgl. ebd. S. 19.

82 Vgl. ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Vgl. ebd.

87 Vgl. ebd. S. 21.

88 Ebd.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Ebd. S. 3.

Eckbert betrachtet diese Freundschaft zu Hugo jedoch nicht als so wertvoll wie seine Beziehung zu Walther; vielmehr hadert er mit sich, denkt, dass Hugo ihn „nur aus einem Irrtume liebe“⁹², weil er die wahre Geschichte Eckberts nicht kennt. Das umfassende Mitteilen und gänzliche Anvertrauen an seinen Freund an dieser Stelle soll erneut Klarheit für die Beziehung beider schaffen, um herauszufinden, „ob jener auch wahrhaft sein Freund sei“ und „ob er wohl einen Mörder lieben könne“.⁹³ Im Unterschied zur Biografie Berthas, in der ihr schuldhaftes Vergehen und die Angst vor negativen Konsequenzen der Ausgangspunkt für seinen psychischen Druck ist, steht bei der Mitteilung an Hugo dieses Mal Eckberts eigene Schuld im Vordergrund, da er sich selbst als „Mörder“ bezeichnet. Additiv dazu erzählt er auch Berthas Schuldgeschichte, so dass Hugo „seine ganze Geschichte“⁹⁴ kennt. Dieser erweist sich trotz Eckberts belasteter Biografie als wahrer Freund und bringt ihm echte Wertschätzung entgegen. Auch bei Hugo ahnt Eckbert aber nach der gänzlichen Mitteilung an ihn „ein hämisches Lächeln“⁹⁵ und befürchtet zugleich einen Missbrauch des Wissens, ähnlich wie es schon bei Walther der Fall war. Eckberts fortschreitende Paranoia manifestiert sich deutlich in der Situation, in der Hugo mit dem alten Ritter, „der sich immer als [...] Gegner Eckberts gezeigt, und sich oft nach seinem Reichtum und seiner Frau auf eine eigne Weise erkundigt hatte“⁹⁶, spricht; er glaubt hier, ein unloyales Verhalten Hugos seiner Person gegenüber zu erkennen. Eckbert verlässt daraufhin überstürzt noch „in der Nacht die Stadt“⁹⁷ und erscheint zunehmend verwirrt. Sukzessive scheint er dem Wahnsinn zu verfallen:

„Wie ein unruhiger Geist eilte er jetzt von Gemach zu
Gemach, kein Gedanke hielt ihm Stand, er verfiel von
entsetzlichen Vorstellungen auf noch entsetzlichere, und
kein Schlaf kam in seine Augen. Oft dachte er, dass er
wahnsinnig sei, und sich nur selber durch seine Einbildung
alles erschaffe; dann erinnerte er sich wieder der Züge
Walthers, und alles ward ihm immer mehr ein Rätsel.“⁹⁸

Die negativen Gedanken Eckberts, die sich nicht bändigen lassen, weisen bereits in dieser Textstelle unmissverständlich auf den geistigen Verfall hin. Eckbert kann zwischen der Realität der Welt, die ihn umgibt, und seiner Einbildung nicht mehr unterscheiden. Das „Rätsel“⁹⁹ ist der zentrale Begriff und steht der Aufklärung, die durch Mitteilung an die engsten Bezugspersonen angestrebt wurde, diametral gegenüber. Die Entwicklung scheint bereits an dieser Stelle nicht mehr aufzuhalten zu sein. Auch der Versuch, durch eine Reise „seine Vorstellungen wieder zu ordnen“¹⁰⁰, ist zum Scheitern verurteilt. Längst hat Eckbert das, was für ihn von zentraler Bedeutung im Leben war, nämlich den Ausweg

92 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 22.

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Ebd. S. 23.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

aus der Einsamkeit durch den Aufbau einer bedingungslosen tiefen Freundschaft „auf ewig aufgegeben“.¹⁰¹ Die Naturbeschreibung erinnert in diesem Zusammenhang an Berthas Flucht vor den Eltern in die räue Natur und rekurriert durch den Gebrauch von szenischen Formulierungen wie „Gewinde von Felsen“¹⁰² auf den Zustand der Verlorenheit, den Eckbert nunmehr nicht nur auf der kognitiven inneren, sondern auch auf der physischen Ebene erfährt: Eckbert ist über die Verirrung in seinen Gedankengängen hinaus nun auch im äußeren Raum, der wilden Natur, verirrt und ohne Orientierung. Der Bauer, den Eckbert unterwegs trifft, verwandelt sich plötzlich in den durch ihn in der Vergangenheit ermordeten Freund Walther.¹⁰³ Diese Beschreibung ist ein weiteres Indiz für den Wahn, in den Eckbert sukzessive verfällt und erschwert die Rezeption für den Leser, da der Text zunehmend die logischen Regeln des Sinnzusammenhangs aufkündigt.

IV. Absturz in Rätsel und Wahnsinn

Eckberts endgültiger Absturz erfolgt in Stufen. Die erste Stufe stellt sicherlich das Lied dar, was Eckbert „mit wunderlichen Tönen“¹⁰⁴ inmitten der einsamen Natur zu hören glaubt. Dieses Lied taucht insgesamt drei Mal innerhalb der gesamten Erzählung auf, dieses Mal allerdings in vollkommen abgeänderter Form. Das, woran Eckbert letztlich verzweifelt, ist das Wort „Waldeinsamkeit“, denn dies ist das einzige Element des Liedes, das der Vogel in Berthas Geschichte singt und damit ihre ehemals heile Lebenswelt reflektiert. Die Zeile „Von neuem mich freut Waldeinsamkeit“¹⁰⁵ betont in diesem Zusammenhang die Rekurrenz und markiert zugleich eine Überschreitung jeglicher raumzeitlicher Zuschreibungen, weil durch diese Liedzeile Vergangenes zugleich als neu tituliert wird. Eckbert kann bereits zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aus eigener Kraft „aus dem Rätsel herausfinden“.¹⁰⁶ Die zweite Stufe des endgültigen Verfalls in den Wahnsinn ist das Erscheinen der alten Frau: „Eine krummgebückte Alte schlich hustend mit einer Krücke den Hügel heran.“¹⁰⁷ Auch sie ist ein zentrales Element aus Berthas Biografie und ihr Abbild diffundiert aus ihrer Vergangenheit in Eckberts gegenwärtige ausweglose Situation und damit auch aus dem inneren Raum in die äußere Rahmenhandlung der gesamten Erzählung, was ihre zentrale Bedeutung für den Interpretationsansatz unterstreicht. Sie klärt Eckbert über seine Freundschaften auf: „Niemand als ich war dein Freund Walther, dein Hugo.“¹⁰⁸ Als Eckbert erkennt, „in welcher entsetzlichen Einsamkeit“¹⁰⁹ er sein Leben verbracht hat, war doch der Aufbau einer wahren Freundschaft von vorn herein zum Scheitern verurteilt, eine Prüfung für ihn oder die reine Farce, ist das Resümee, welches er für sein Leben daraus zieht, selbstvernichtend. Die Tatsache, dass Bertha zugleich seine Ehefrau und seine Schwester ist, ist der letzte Stoß für ihn, und „Eckbert fiel zu Boden“.¹¹⁰ Er hatte jedoch, wie sich

101 Tieck: Der blonde Eckbert. S. 23.

102 Ebd.

103 Vgl. ebd.

104 Ebd. S. 24.

105 Ebd.

106 Ebd.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Ebd.

110 Ebd.

nun zeigt, im Vorfeld bereits eine vage Ahnung, was den Inzest betrifft: „Warum hab ich diesen schrecklichen Gedanken immer gehadet?“¹¹¹ Die Alte beantwortet ihm auch diese letzte Frage: „Weil Du in früher Jugend Deinen Vater einst davon erzählen hörtest; er durfte seiner Frau wegen dieser Tochter nicht bei sich erziehn lassen, denn sie war von einem anderen Weibe.“¹¹² Die Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit, von Phantasie und Realität hat mit dem Auftauchen der Akteure aus Berthas Biografie ihren Höhepunkt erreicht und den Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums initiiert, so dass die feste Einheit der raumzeitlichen Entitäten innerhalb der inneren und äußeren Erzählebenen aufgehoben wird. Der sukzessive Zerfall hebt im Laufe der Erzählung die logische Bestimmung vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Ereignisse und die räumliche Abgrenzung innerer und äußerer Räume auf, so dass der Protagonist sich innerhalb seiner Lebenswelt nicht mehr eindeutig verorten kann und daran letztlich in gänzliche Verwirrung gerät. Eckbert hat keines seiner ihn umgebenden Rätsel lösen können, im Gegenteil: der Versuch, sich durch eine gänzliche Aufklärung von der psychischen Last zu befreien, war zugleich sein Antrieb und sein Verderben. Indem er nahtlos an Berthas Schuldgeschichte anknüpft, ist er derjenige, der die Strafe durch die alte Frau erfährt, ganz so wie sie es Bertha einst angekündigt hatte. In diesem Zusammenhang manifestiert sich durch einen Rekurs auf die biblische Genesis-Geschichte auch die Tragweite des eigenen Verschuldens in der Unverzeihlichkeit, die den Akteur wie ein Schatten verfolgt und ihn vollends aus einstigem innerem paradiesischem Seelenzustand in den äußeren Raum der Zivilisation entrückt. Der Versuch, der Einsamkeit des inneren Erlebens zu entkommen, ist gänzlich fehlgeschlagen und Eckbert wird bewusst, dass es für ihn weder jemals einen Ausweg gegeben hat noch es ihn jemals geben wird. Sein Schicksal war bereits determiniert durch alle Geschehnisse, die in der Vergangenheit liegen, so dass er aus eigenem Antrieb und selbstverschuldet sukzessive in den Abgrund stürzt. Die Erkenntnis, dass seine vermeintlichen Freunde Walther und Hugo reine Illusionen und seine Frau zugleich die eigene Schwester war, löst in Eckbert die Empfindung maximaler Einsamkeit aus; dieses Gefühl sowie das der zerstörenden Schuld und die Erkenntnis eines unwiederbringlich verfehlten Lebensziels führen schlussendlich zu seinem tragischen Tod. Damit markiert das Ende der Erzählung zugleich auch das Ende des Protagonisten, dessen Name im Titel beinahe schon heroisch anmutet: „Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen, und den Vogel sein Lied wiederholen.“¹¹³

111 Tieck: *Der blonde Eckbert*. S. 24.

112 Ebd. S. 25.

113 Ebd. S. 25.

Literaturverzeichnis

Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Stuttgart: Reclam 2002.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 2003

Attar, Farid ud-Din: Die Konferenz der Vögel.
Aus dem Persischen übersetzt von Katja Föllmer.
Wiesbaden: Matrixverlag 2008.

Nina Peter

Expedition in eine „mehrdimensionale Zeit“ Raumzeitliche Grenzüberschreitungen in Kathrin Schmidts Roman Die Gunnar-LennefSEN-Expedition

Kathrin Schmidts Roman *Die Gunnar-LennefSEN-Expedition* (1998) beschreibt die Rekonstruktion einer Familiengeschichte: Ausgehend von ihrem Alltag in einer Kleinstadt in Thüringen in der Romangegenwart des Jahres 1976 unternehmen Therese und Josepha Schlupfburg, Urgroßmutter und Urenkelin, eine „Expedition“ in die Familienvergangenheit. In elf Expeditionsetappen¹ sehen und erleben sie mithilfe des Erinnerungsmediums einer „imaginäre[n] Leinwand“², die sich von Codeworten ausgelöst im Wohnzimmer aufspannt³, einzelne Episoden der Geschichte ihrer Vorfahren sowie der eigenen Lebensgeschichten. Auf diese Weise werden zentrale Ereignisse und Epochen der deutschen Geschichte an individuelle Biographien zurückgebunden und ihre Auswirkungen auf einzelne Lebensläufe erfahrbar gemacht. Ziel der Erinnerungsreise ist es, Josephas ungeborenem Kind „eine Geschichte zu schaffen“⁴. Ihre Schwangerschaft wird zum Auslöser eines „weiblichen Aufbruchs“⁵ ins Unabgeschlossene und Ungelöste der eigenen Familiengeschichte, ins „Abseits des Erinnerns“⁶. Als Namensgeber der Expedition dient der fiktive Gunnar LennefSEN, da der mit dem Namen verbundene „nördliche Klang“⁷ an „enorme Vorstöße“⁸ erinnert und so Relevanz, Ausmaß und Anstrengungen der Erinnerungsbemühungen zum Ausdruck bringt. Am Ende des Romans und der Expedition in die Vergangenheit steht Josephas Flucht aus der DDR, die sie mit ihrem inzwischen zur Welt gekommenen Kind in einem von Therese genähten Luftschiff unternimmt.

Auffällig bei der von den beiden Frauen unternommenen Erinnerungs-, Rekonstruktions- und Imaginationsarbeit erscheint der zeitliche und räumliche Modus, innerhalb dessen sie sich vollzieht. In der Beschreibung der räumlich metaphorisierten Erinnerungsvorgänge, ohne die der Blick in die Zukunft des ungeborenen Kindes nicht möglich zu sein scheint, etabliert der Roman eine Überlappung verschiedener Zeiten und Räume und konstituiert, so die These, einen Gegen- bzw. Zwischenraum, innerhalb dessen durch einen narrativen

1 Vgl. Schmidt, Kathrin: *Die Gunnar-LennefSEN-Expedition*. München 2000, S. 18.

2 Ebd., S. 27.

3 Vgl. ebd.

4 Ebd., S. 19.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 394.

7 Ebd., S. 19.

8 Ebd.

Überblendungsvorgang unterschiedlicher Realitäten eine Alternative zum aktuellen restriktiven Raum der DDR entworfen wird. Wesentlich bestimmt wird der entstehende Raum durch einen Prozess der Vergegenwärtigung: Die Vergangenheit gewinnt physische und räumliche Präsenz. Es entsteht eine Geschichte ‚von unten‘, die der offiziellen Geschichtsschreibung gegenübergestellt wird und subversives Potential entwickelt. Der Entwurf der Gegen-Räume und -Zeiten der Erinnerungsreise sowie ihre Auswirkung auf die Wahrnehmung des DDR-Alltags der Romangegenwart sollen im Folgenden unter Rückgriff auf Bachtins Modell des Chronotopos näher untersucht werden.

Bachtin definiert den literarischen Chronotopos als eine „Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“⁹, innerhalb derer sich der „untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum“¹⁰ im Text manifestiert, zeitliche und räumliche Merkmale zu einem „konkreten Ganzen“¹¹, verschmelzen“¹²: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“¹³. Chronotopoi, als besondere „Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens, der historischen Zeit – auf bestimmten Abschnitten des Raumes“¹⁴ bilden die Grundlage, „auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen“¹⁵. Für Bachtin bildet der Chronotopos damit die zentrale Analysekategorie literarischer Texte, über die sich auch deren weltanschauliche, philosophische, ideologische und theoretische Implikationen und Annahmen erschließen lassen, da diese innerhalb der „künstlerischen Bildhaftigkeit“¹⁶ nur in der „Konkretisierung“¹⁷ und „Verkörperung“¹⁸ eines Chronotopos in Erscheinung treten können.

Kathrin Schmidts Roman ist, so die These, in einem besonderen Maße von einer chronotopischen Verkörperung geprägt. Untersucht werden soll im Folgenden, ob und in welcher Form in Kathrin Schmidts Text die spezifische Verbindung von Raum und Zeit zum semantischen Bedeutungsträger wird. Gefragt wird, in welcher Form Raum und Zeit in den Erinnerungsvorgängen als Einheit entworfen werden und welche Eigenschaften sich mit dem Chronotopos der „Gunnar-Lennefson-Expedition“ verbinden.

Eine Reise in die Familiengeschichte: „enorme Vorstöße“ in die Vergangenheit

In mehrfacher Weise wird die Beschäftigung mit der Vergangenheit, mit zeitlich entlegenen Ereignissen und Erinnerungen, in Kathrin Schmidts Roman im Raum verdichtet und veranschaulicht: Auf einer metaphorischen Ebene gestalten sich die Rekonstruktionen der Familiengeschichte durch Josepha und Therese Schlupfburg als „Expedition“ „in den äußersten Norden ihrer weiblichen Gedächtnisse“¹⁹. Individuelle Geschichte figuriert als geographische Gegebenheit, die sich einem unmittelbaren

9 Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt am Main 2008, S. 7.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 188.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Schmidt, S. 18.

Zugriff jedoch entzieht und nur in einer als lebensgefährlich beschriebenen²⁰ Reise unter temporärer Zurücklassung des vertrauten heimatlichen Raumes und unter Inkaufnahme extremer physischer und psychischer Belastungen²¹ greifbar wird.

Zudem scheint sich die erinnerte Vergangenheit selbst in einem metaphorisch-fiktiven Raum zu bewegen und einem Transformationsprozess unterworfen zu sein:

[Joseph] packte den Vorfall mit Gleichmut zu den anderen ins Gedächtnis, wo er immer weiter nach Norden wanderte, aber nicht weit genug, um ganz zu entschwinden, sondern er geriet von Zeit zu Zeit als treibende Scholle ins Bild, das sich Josepha von den früheren Jahren macht. Im Rückblick schmilzt die Scholle oder vergrößert sich, verändert immer ein wenig die kantige Kontur, wird von anderen bedrängt²²

Die Familiengeschichte ist damit keineswegs als selbstverständliche und statische Gegebenheit in Form einfach fassbarer Faktizität rekonstruierbar – vielmehr erweist sich die Bemühung um eine Aneignung der Vergangenheit als unvorhersehbarer und präsentischer Prozess, der eine aktive Beteiligung und Beweglichkeit der Erinnernden und Rekonstruierenden erfordert und zugleich durch eine Beweglichkeit der erinnerten Ereignisse konstituiert wird. Diese lassen sich zwar nicht beliebig umformen, gewinnen aber aus unterschiedlichen Perspektivierungen je andere Gestalt und Bedeutung: „Zeit lässt sich schieben und stauchen und fremdbeurteilen, aber umlenken in ein gefälligeres Bett lässt sie sich nicht.“²³ Erscheint der Norden im obigen Zitat als Bild für den Prozess des Vergessens oder Verdrängens, so steht er zugleich auch für die Möglichkeit der Reaktivierung des der Erinnerung temporär Entzogenen, die Josepha und Therese mit ihrer Expedition wahrnehmen. Das Vergessene verweist innerhalb des Romans oftmals auf Schwierigkeiten mit unverarbeiteten Geschehnissen der Vergangenheit, die gerade in ihrer Form der Nicht-Erinnerung – oder, wie Josepha es formuliert, als andere „Version des Erinnerns“²⁴ – in der Gegenwart fortwirken. Folgerichtig sind gerade Brüche und Lücken der Generationengeschichte bevorzugtes Ziel der Expedition und entwickeln in besonderer Weise Einfluss auf die beiden Frauen²⁵.

Mit der Metapher der Reise wird zugleich die Fremdheit der vergangenen Ereignisse und deren potentiell transformierender Charakter betont: Der Wechsel vom eigenen in den fremden Raum wandelt in der Regel Status und Wahrnehmungsweise des Reisenden so, dass auch der Blick auf den heimatlichen Raum ein anderer und neuer werden kann. Mit dem Eintritt in „längst Vergangenes“²⁶ kommt es zu einer Infragestellung dessen, „was an Erfahrung schon beinahe unumstößlich verfestigt schien“²⁷.

20 Vgl. Schmidt, S. 18.

21 Vgl. ebd., S. 185.

22 Ebd., S. 45f.

23 Ebd., S. 265.

24 Ebd., S. 47.

25 Vgl. Eigler, Friederike: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin 2005, S. 124.

26 Schmidt, S. 36.

27 Ebd., S. 186.

Entworfen wird durch die beschriebene Metaphorik ein präsenter Vergangenheitsraum innerhalb dessen sich die vergangenen Geschehnisse als Reiseerlebnisse erneut ereignen und zwar in ihrer spezifischen Relation zu den Erinnerungsreisenden: Der Text rückt den auf „die jeweilige Gegenwart bezogenen Charakter der Vergangenheitsrekonstruktionen“²⁸ ins Zentrum der Aufmerksamkeit und verweist zugleich auf das unverfügbare und unlenkbare Einfluss- und Transformationspotential, das die neu erlebte Vergangenheit in der Gegenwart entfalten kann: Etablierte Wahrnehmungsweisen und Handlungsmuster erscheinen durch die neu erfahren Vergangenheitsgeschehnisse überdenk- und wandelbar. Kathrin Schmidts Alternativhistorie beruht damit auf der Verschmelzung des Chronotopos der Erzählgegenwart mit diversen Chronotopoi der Vergangenheit durch eine in den Alltag der Protagonistinnen konkret eingebundene Öffnung von Zeit und Raum für die Familiengeschichte, die sich in Überlappungen mit der Gegenwart eigenmächtig entfaltet. Auf welche Weise dies geschieht, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

Auf und jenseits der imaginären Leinwand: Überlappungen von Raum und Zeit

Einen Status zwischen metaphorischer Veranschaulichung der Erinnerungsvorgänge und phantastischer Realitätsdarstellung nimmt die Beschreibung der räumlichen Materialisierung des Erinnerungsmediums der „imaginären Leinwand“ ein. Sie wird einerseits immer wieder als real existierende Gegebenheit beschrieben, die sich in der Wohnung der Schlupfburgen materialisiert und auf diese Weise buchstäblich die Vergangenheit „ins Zimmer holt“²⁹, andererseits wird sie bereits durch ihre Bezeichnung ins lediglich Imaginäre und Irreale verwiesen³⁰. Obwohl die von der Leinwand gezeigten Geschehnisse und Manifestationen damit einen Status des Nicht-Realen einzunehmen scheinen, werden sie dennoch magisch-realistisch berichtet. Die Leinwand bildet ein raumkonstituierendes Element, das zugleich allegorisch als Sinnbild für die Rekonstruktionsarbeit und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gelesen werden kann.³¹

Mit ihrem eigenmächtigen Verhalten, ihrem „Eigenleben“³², illustriert die imaginäre Leinwand Schwierigkeiten und Blockaden des Erinnerungsprozesses³³; zugleich macht sie als aktiver, lebendig agierender Mitspieler die eingeschränkte Verfügbarkeit der Vergangenheit deutlich, die nur im konkreten Hier und Jetzt und im Zusammenspiel mit den Bemühungen und dem Verhalten Josephas und Thereses zugänglich wird.

28 Eigler 2005, S. 113.

29 Schmidt, S. 155; vgl. außerdem u.a.: „Endlich hält sie das Segel fest in der Hand, daß es flattert, sich bläht und ausrichtet in der Diagonalen des Zimmers.“, ebd., S. 325f.

30 Vgl. außerdem Eigler, S. 111.

31 Vgl. ebd., S. 110.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd., S. 107; außerdem: „Die Leinwand, da sie vorgibt, verklemmt zu sein, ein wenig befangen in der Hoffnung, die Frauen würden ablassen von ihr, wird zum Ereignis, sie bäumt sich, beugt sich dem Ruf schließlich doch und zeigt wundstarren Winter in der Hauptstadt der Provinz Ostpreußen.“ (Schmidt, S. 181); oder: „Thereses Lebenslangssorge in diesem Licht nicht ungültig werden zu lassen, will ihr gerade schwer fallen, als die imaginäre Leinwand in der Mitte des Zimmer einzustürzen droht (...). Josepha springt entschlossen herbei und greift in die schwarze Öffnung: Das reicht ihr für heute aber nicht mit dem Vaterlos (...) Ganz anders Therese: auch sie steht plötzlich am Loch und versucht die Leinwand zurückzustopfen“ (Ebd., S. 325).

Die Erschließung der Vergangenheit innerhalb des aktuellen Lebensraumes der Gegenwart wird literarisch durch verschiedene phantastische Überlappungen nicht-gleichzeitiger, miteinander logisch unvereinbarer Räume gefasst – es entsteht eine Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit, ein anderer Raum, in dem die Zeiten physisch aufeinander treffen: Gerüche der Vergangenheit breiten sich in der Gegenwart aus³⁴, auf die Fenster des Schlupfburgschen Wohnzimmers legt sich Kondenswasser eines etwa zehn Jahre zuvor genommenen Bades³⁵, Gegenstände unternehmen Zeitreisen und gewinnen in der falschen Zeit räumliche Präsenz³⁶. Gekennzeichnet ist der durch die „Expedition“ etablierte Erinnerungsraum damit durch verschiedene Akte der räumlichen und zeitlichen Grenzüberschreitung, die gemeinsam einen Chronotopos der phantastischen Überlappung und Überblendung bilden, der die Gegenwart für die Vergangenheit öffnet und den Wohnzimmersraum des Jahres 1976 auf diese Weise transformiert. Schmidts Erzählweise, die sich am magischen Realismus orientiert, der oftmals „Überschreitungen des ‚Realen‘ ein[setzt], um selbstverständlich gewordene, oft aber unakzeptabel gewordene Verhältnisse neu zu beleuchten“³⁷, kann dabei als Fortsetzung der semantischen chronotopischen Grenzüberschreitungen auf einer stilistischen Ebene verstanden werden und dient Kathrin Schmidt zugleich dazu, „die kreative bzw. konstruktive Dimension des Erinnerungsprozesses zu inszenieren“³⁸.

Der Eindruck einer Dimension gegenwärtiger Ereignishaftigkeit der Vergangenheit wird nicht nur durch die beschriebenen physischen Überschreitungen logischer Zeit- und Raumgrenzen und die scheinbare materielle Existenz und Aktivität der imaginären Leinwand erzeugt – ergänzt wird er durch zwei weitere Eigenschaften des Erzählmodus, innerhalb dessen die Vergangenheit sich entfaltet: Durch das unmittelbare Sichtbarwerden der Vergangenheit in Form von „filmische[n] Episoden“³⁹ wird eine „Unmittelbarkeit und Lebendigkeit“⁴⁰ des Erzählten erreicht – die „Filmszenen“⁴¹ lassen sich als „literarische Strategie (...) sehen, mit Hilfe derer sich Aspekte der Vergangenheit (...) vergegenwärtigen lassen“⁴². Unterstützt wird dieser Vergegenwärtigungsvorgang durch eine starke Fokussierung auf die körperliche Existenz sämtlicher Figuren des Romans. Nicht nur die Protagonisten der Romangegenwart, sondern auch ihre Ahnen entwickeln eine starke physische Präsenz. Haupthandlung und Expeditionsetappen werden

34 Vgl. Schmidt, S. 27.

35 Vgl. ebd., S. 320.

36 „Sogleich spannt sich die imaginäre Leinwand, es scheppert, und der Inhalt einer voluminösen Knopfschachtel befällt den Zimmerfußboden, quirlt den Schriftzug aus geriebenem Käse durcheinander.“ (Ebd., S. 77); oder: „[Es] bleibt ein großer Perlmuttknopf liegen und schimmert aus seiner Zeit in die siebziger Jahre hinein“ (Ebd., S. 79); oder: „[Therese] wirft ihren Bempel mit dem Stadtwappen einer thüringischen Kleinstadt mehr als zwei Jahrzehnte hinter sich ins Zentrum des Bildes, dem Kind geradewegs vor die lackbeschuhten Füßchen.“ (Ebd., S. 264).

37 Eiger 2005, S. 107.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 104.

40 Ebd., S. 112.

41 Ebd., S. 110.

42 Ebd., S. 110.

gleichermaßen bestimmt durch eine oft detailreiche, bisweilen ins Extrem überzogene Beschreibung von Körpern und Körperfunktionen⁴³.

Körper mit ihren Wachstums- und Alterungsprozessen, in ihrer momentalen und vergänglichen Existenz scheinen besonders prädestiniert einen Eindruck von Gegenwärtigkeit zu erzeugen: Durch explizite Beschreibungen von konkreten und zugleich ephemeren körperlichen Abläufen (Zeugungen, Geburten, Menstruationen, Orgasmen, Ohnmachten, Schweißausbrüchen, Erregungszuständen, Nahrungsaufnahme und -ausscheidung etc.) und zugehörigen Wahrnehmungen (Gerüchen und Geschmack) erzeugt der Roman den Eindruck einer physischen Präsenz der Vergangenheit (nicht zuletzt unterstützt durch eine ebenfalls physische Affizierung des Lesers, die die in der Vergangenheit verorteten Geschehnisse in höchst konkretem Sinne vergegenwärtigt). Der scheinbar abgeschlossene Zeitraum der Vergangenheit wird in der immensen Körperlichkeit seiner Darstellung lebendig⁴⁴; zugleich bleibt durch genaue Zeit- und Ortsangaben eine zeitliche Abfolge der einzelnen Episoden, eine Rückbindung an ihre Geschichtlichkeit, erhalten. Geschichte erscheint hier in ihrer konkreten Verkörperung, im wahrsten Sinne des Wortes – entsprechend Bachtins Beschreibung der Wirkung des Chronotopos – „mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt“⁴⁵. Jahreszahlen und historische Ereignisse, die Zeit und der Raum der Vergangenheit, verbinden sich mit oftmals intimen und immer individuell-persönlichen „Szenen“⁴⁶ und Geschichten der Schlupfburg-Vorfahren, innerhalb derer der Fokus der Aufmerksamkeit auf die leibliche Präsenz und Lebendigkeit der Protagonisten gelenkt wird.

Als spezifische Zeitform des Romans entsteht so eine Art Körper-Zeit, der bei gleichzeitigem Wissen über ihr Vergangensein und den chronologischen Ablauf der Geschehnisse der Eindruck von Gegenwärtigkeit eigen ist. Mit der vom Text entworfenen Körper-Geschichte entsteht ein Zeitkontinuum der Generationen, innerhalb dessen trotz seiner chronologischen Abfolge synchronische Rückblicke und -griffe möglich werden.

Die Wechselwirkungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart beschränken sich nicht auf die bereits beschriebene Überlappung und narrative Überblendung unterschiedlicher Räume und Zeiten, sondern finden eine Fortsetzung in den Reaktionen Josephas und Thereses auf Expeditionsetappen. Alles andere als distanziert reagieren sie emotional und körperlich auf das „gerade ‚Erlebte‘“⁴⁷. Physische Reaktionen und „Symptome“ verweisen auf abgespaltene und verdrängte Aspekte der Vergangenheit⁴⁸ – die Körper der beiden Frauen werden zum „Schauplatz des Gedächtnisses“⁴⁹, zum materiellen Zeichen der Relevanz der Vergangenheit für das gegenwärtige Leben. In extremer Form veranschaulicht wird die unmittelbare Betroffenheit Josephas und Thereses durch die „mütterliche Linie“⁵⁰, die sich in buchstäblicher Umsetzung der Metapher auf Josephas Körper zeigt und die abhängig von den jeweils erlebten

43 Vgl. Eigler, Friederike: (Familien-)Geschichte als subversive Genealogie: Kathrin Schmidts „Gunnar-Lennefesen-Expedition“. In: Gegenwartsliteratur 2/2003, S. 286.

44 Vgl. Schmidt, S. 303.

45 Bachtin, S. 188.

46 Schmidt, S. 303.

47 Eigler 2005, S. 111.

48 Ebd., S. 142. Siehe zur Schuldabwehr und Verdrängung Thereses sowie deren körperlichen Manifestationen vgl. ebd., S. 126f, S. 133, S. 136.

49 Ebd., S. 112.

50 Schmidt, S. 94.

Expeditionsetappen Verwundungen oder einen Heilungsprozess aufweist. Durch diese unmittelbare Manifestation der Vergangenheitsrekonstruktion in der Gegenwart kommt es ebenfalls zur Negation einer klaren, unüberschreitbaren Grenze zwischen den unterschiedlichen Zeiten: Das bereits vollendete Geschehen wirkt in der Gegenwart nach, manifestiert sich in neuer Form, wird reaktualisiert und fortgetragen.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, worin die durch ihre Vergegenwärtigung angezeigte Relevanz der Vergangenheit besteht und inwiefern der Chronotopos der Erinnerungs-Expedition den Blick auf die DDR-Gegenwart des Jahres 1976 außerhalb der Schlupfburg-Wohnung wandelt.

Subversivität des Körpers: der Blick auf den restriktiven Raum der DDR

Drastisch ausgedrückt bildet die Generationenfolge das Ergebnis des Unternehmens „eine Zukunft herbeizuflicken“⁵¹. Immer wieder werden Zeugungen und Geburten als zentrale Momente der Familiengeschichte geschildert. Auch die Relevanz der historischen Episoden erscheint körperlich vermittelt: Neben der Vergegenwärtigung der Geschichte durch ihre leibliche Manifestation sowie den körperlichen Reaktionen, die Therese und Josepha im Zusammenhang mit den Rekonstruktionen zeigen, wird zudem der zeitliche Rahmen der übergreifenden Erzählstruktur durch die Dauer der neun Schwangerschaftsmonate Josephas vom 1. März bis zum 30. November 1976 festgelegt. Nicht zuletzt über die körperliche Dimension wird so eine Wiederanknüpfung an die Familiengeschichte ermöglicht – bereits Josephas ungeborenes Kind scheint die „magischen und Zeitverschiebungskräfte“⁵² seiner Ahninnen geerbt zu haben, wenn Josepha es „im Gespräch weiß über die Körpergrenzen hinweg mit Generationen, die aus anderen Zeitaltern die Hände herüberreichen, leibhaftig und leibesverhaftet“⁵³. Auch wenn der Körper damit ein zentrales Verbindungsglied zwischen den Generationen bildet, so beschränkt sich die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart keineswegs auf eine bloße genealogische Rückverfolgbarkeit und übertrifft auch die eingangs formulierte Absicht, Josephas Kind „eine Geschichte zu schaffen“⁵⁴. Der Eintritt in den Erinnerungs-Chronotopos ist kein Rückzug ins Private, sondern vielmehr der Beginn des Entwurfs einer Gegengeschichte, die mit ihrer in der traditionellen Geschichtsschreibung oftmals marginalisierten weiblichen Perspektivierung und der Rückbindung zentraler Ereignisse der deutschen Geschichte seit 1914 an Individualgeschichten ausdrücklich als Alternative zur „landesüblichen Siegergeschichte“⁵⁵ entworfen wird.

Es ist Josephas Schwangerschaft, die den Eintritt in die beschriebene ‚andere Zeit‘ markiert, versinnbildlicht durch ein Aussetzen der Kalenderzeit⁵⁶: Das durch das wachsende Kind ausgelöste Ausschauen „nach einer Art Zukunft“⁵⁷ lässt der eigentlichen Geburt des Kindes die Geburt von Fragen⁵⁸ vorausgehen, die wiederum direkt in den Vorbereitungen der Expedition resultieren. Auf diese Weise werden Vergangenheit und

51 Schmidt, S. 235.

52 Ebd., S. 10.

53 Ebd., S. 298.

54 Ebd., S. 19.

55 Ebd., S. 45.

56 Vgl. u. a. ebd., S. 12.

57 Ebd., S. 302.

58 Vgl. ebd., S. 16.

Zukunft unmittelbar miteinander verknüpft: Ohne den Blick auf die Vergangenheit erscheint eine Ausrichtung auf die Zukunft, eine zufriedenstellende Weiterführung der Generationenfolge unmöglich.

Die bevorstehende Geburt des Kindes bildet nicht nur den Auslöser für die Beschäftigung mit der Vergangenheit, sondern nimmt für Josepha zugleich zunehmend die Bedeutung einer freien, der Kontrolle des Staates entzogenen Lebensäußerung an, der ein „Protestpotential“⁵⁹ innwohnt:

Das ist noch größtenteils uns vorbehalten: Ein Kind zu erzeugen als einen frei bestimmbaren Grundton geschlechtsgebundenen Lebens, das dann zwar in den vorbeschienenen Bahnen ablaufen wird, aber immer noch ahnen lässt, wie der Ton gedacht war.⁶⁰

Innerhalb des restriktiven Staates, so vermutet Josepha in einer Rede anlässlich des Jahrestages der Gründung der DDR, „haben [wir] es uns mit den Jahren verkniffen, ein selbständiger fühlender Organismus zu sein und angemessene Reaktionen zu zeigen auf Unangenehmes“⁶¹. In der spezifischen, während der Erinnerungs-Expedition erfahrenen „Körper-Zeit“ erlebt Josepha eine Ausschaltung des „FILTER[S]“⁶² der staatlichen Kontrolle und Einschränkung des zugänglichen Wissens. Sowohl die Körper ihrer Ahnen als auch den eigenen Körper erfährt sie als widerständige, selbständig fühlende Organismen.

Vor Beginn der Expedition trat Therese selbst als „Besatzungsmacht“⁶³ in Erscheinung, indem sie mit dem Verschweigen einzelner schulhaft besetzter Aspekte der Familiengeschichte die staatliche Restriktionspraxis übernahm. Die von ihr „gefilterte“ und censierte Version der Familiengeschichte erschien Josepha unverständlich und angsteinflößend⁶⁴. Erst mit der Aufhebung der „Aussparung des Lebendigen und all seiner Farben“⁶⁵, mit dem unzensierten Aufbruch aus dem beschränkten Alltagsraum in den fremden und gefährlichen Raum der Verlebendigung der Vergangenheit werden die „Schleudertraumen der Sippe“⁶⁶ erkennbar⁶⁷ und wandeln sich von einer Quelle der Angst zur Quelle einer „neue[n] Art Wissen[s]“⁶⁸. Das Ungelöste und Vergessene⁶⁹ der eigenen Vergangenheit, die in der Geschichte ihrer Vorfahren wurzelt, kann erst mithilfe der Erfahrung des anderen Raums der Vergegenwärtigung und des unmittelbaren Erlebnisses der vergangenen Geschehnisse aufgearbeitet werden.

Die gemeinsam unternommene Expedition erweist sich so in mehrfacher Hinsicht als Auseinandersetzung mit dem Verhalten gegenüber staatlicher Repression. Therese hat

59 Schmidt, S. 304.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 302.

63 Ebd., S. 325.

64 Vgl. ebd., S. 303.

65 Ebd., S. 302f.

66 Ebd., S. 302.

67 Vgl. ebd., S. 303.

68 Ebd., S. 36.

69 Vgl. ebd., S. 16: „Da ist noch nichts gelöst, die Fragen müssen heraus unter schmerzlichen Wehen.“

sich im Laufe der Reise einer dreifachen Schuld zu stellen: einerseits der Verdrängung des Verbrechens ihres Sohnes, der während des Zweiten Weltkriegs an Massenerschießungen in Kowno beteiligt war, andererseits ihrer Kooperation mit der Staatssicherheit der DDR, die zum Verlust des Kontakts zu Josephas Vater Rudolph führte und schließlich ihrem Schweigen, dem Filtern der Geschehnisse gegenüber Josepha. Durch Thereses Verhalten und dessen Auswirkungen auf ihr eigenes Leben wird Josepha für den „individuellen Handlungsraum innerhalb von spezifischen zeitgeschichtlichen Konstellationen“⁷⁰ sensibilisiert und bestärkt, „aktiv in ihren eigenen Lebensalltag einzugreifen“⁷¹.

Einen nicht weniger starken Einfluss auf Josephas Entwicklung von Widerstand gegen die repressive Staatsgewalt und das durch sie ausgelöste Verhalten sowie ihrer Bereitschaft auf der Suche nach ihrer durch die „zuständigen Stellen“ der DDR verhafteten und seitdem verschwundenen Meisterin, „das deutlich zu übertreten, was als gesetzlicher Rahmen sich ausgibt“⁷², hat ihr durch Schwangerschaft und erlebte Familiengeschichte gleichermaßen entwickeltes Körperbewusstsein. Das widerständige Potential der Körper erfährt Josepha am eigenen Leib durch eine im Verlauf der Schwangerschaft zunehmende „Dünnhäutigkeit“⁷³, sie wird zu einem „selbständig fühlende[n] Organismus“⁷⁴, der sich dem staatlich angeordneten Vergessen⁷⁵ widersetzt. Zugleich entwickelt Josephas dünnhäutiger und für die staatlichen Eingriffe und Vorgaben sensibel gewordener Körper eine unruhigende Wirkung auf ihre Arbeitskollegen, die fürchten, durch den Umgang mit Josepha in Konflikt mit der staatlichen Macht zu geraten⁷⁶.

Im Laufe von Schwangerschaft und Expedition entwickelt Josepha ein Bewusstsein für einen ‚eigenen Raum‘ und verteidigt sich gegen „Eingriffe in eine Sphäre, die sie früher nie als privat hätte definieren können“⁷⁷. Sie durchläuft einen Sensibilisierungsprozess, der sich als größer werdender „Spalt“⁷⁸ in ihrer „Panzerung gegen physische und psychische Übergriffe“⁷⁹ äußert und der als körperlicher Schmerz insbesondere in der Auseinandersetzung mit den „zuständigen Stellen“⁸⁰ spürbar wird⁸¹. Der wachsende, körperlich wahrnehmbare Spalt, der auch auf die näher rückende Geburt verweist, wird zugleich als Öffnung Josephas für den Raum ihrer Vorfahren signifiziert:

*[...] das müßt ihr einstweilen unter euch ausmachen, bis ich
da drinsteh im Saftfluß der Generationen und ihr einen Fuß in
den Spalt stellen könnt, der mich seit einiger Zeit teilt. Daß sie
nicht zuklappt, die Tür zu den Ahnen, derweil ich selbst mich zur*

70 Eigler 2005, S. 132.

71 Ebd., S. 135.

72 Schmidt, S. 370f.

73 Ebd., S. 121.

74 Vgl. ebd., S. 304.

75 Vgl. ebd., S. 198.

76 Vgl. ebd., S. 358.

77 Ebd., S. 98.

78 Ebd., S. 149.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Vgl. ebd. S. 121, S. 149, S. 171, S. 173, S. 198, S. 280, S. 311.

*Ahnin aufschwinge im Wachstum des schwarzweißen Kindes.*⁸²

In dem Maße, wie Josepha die „Tür zu den Ahnen“⁸³ öffnet und so den ‚anderen Raum‘ der Familienvergangenheit als zugänglich erlebt, desto größer wird ihr körperlich empfundenes Widerstandspotential gegen staatliche Eingriffe in ihr Leben.

Der Eintritt in das „Abseits des Erinnerns“⁸⁴ ermöglicht ihr so zunehmend die Nachforschungen nach der im „aufgelogenen Abseits“⁸⁵ verschwundenen Meisterin. Mit dem räumlichen und zeitlichen Zugänglichwerden der vergessenen, verdrängten oder abgespaltenen Bereiche der Familienerinnerung werden zugleich abseitige und zensierte Räume des aktuellen Staates „veranker[t] im Überdenken“⁸⁶.

Josephas Flucht als Sinnbild und Ergebnis der Gunnar-Lennefsen-Expedition

Die durch die Expedition entwickelte chronotopische Wahrnehmung, die Erfahrung einer „mehrdimensionalen Zeit“⁸⁷, die sich im Raum manifestiert und verschiedene Vergangenheiten in der Gegenwart zugänglich macht, hat – wie beschrieben – einen direkten Einfluss auf die Wahrnehmung des restriktiven Raums der DDR des Jahres 1976, der durch Übergriffe auf die private Sphäre und eine ‚Filter‘- und Zensurpraktik gekennzeichnet ist.

Noch deutlicher wird der beschriebene Effekt am Beispiel der DDR-Grenze. Die raumzeitlichen Grenzüberschreitungen während der Expedition, sowie das Aufrufen der sich transformierenden deutschen Staaten und Staatsgrenzen wirken subversiv und dekonstruktiv auf die für einen Großteil der Staatsbürger unüberwindliche Grenze zwischen der DDR und der Bundesrepublik. Durch die Überblendung mit Szenen der anderen deutschen Staaten des 20. Jahrhunderts wird der absolute Geltungsanspruch der aktuellen Grenze relativiert. Der von ihr eingeschlossene Raum öffnet sich für vergangene Grenzziehungen und lässt so im synchronen Nebeneinander der diachronen Entwicklung deutscher Geschichte den historischen Hintergrund der aktuellen Grenzziehung aufscheinen.

In der den Roman durchziehenden Formel der „im Jahre neunzehnhundertneunundvierzig anscheinend endgültig befestigten Grenze“⁸⁸ kommt mit der Unverändertheit der sprachlichen Wiederholungsstruktur die für die Romangegenwart aktuelle Statik und Undurchlässigkeit der Grenzziehung zum Ausdruck, während zugleich ironisch mit dem einschränkenden anscheinend die spätere Grenzöffnung vorweggenommen wird, die der Text in einem „Nachtrag“⁸⁹, der im Jahr 1989 spielt, mit einer Abwandlung der Formel sprachlich nachformt: „Die im Jahre neunzehnhundertneunundvierzig befestigte Grenze hat unterdessen anscheinend ihre Endgültigkeit verloren, was mancherlei Verwirrung verursacht.“⁹⁰

82 Schmidt, S. 218.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 394.

85 Ebd., S. 375.

86 Ebd.

87 Ebd., S. 44.

88 Ebd., S. 11, S. 25, S. 40, S. 56, S. 66, S. 95, S. 107, S. 108f, S. 114f, S. 126, S. 139, S. 148, S. 152, S. 153, S. 167, S. 177, S. 199, S. 218, S. 223, S. 240, S. 241, S. 255, S. 257, S. 278, S. 293, S. 299, S. 325, S. 339, S. 340, S. 343, S. 354, S. 397, S. 411, S. 415, S. 425 (2x).

89 Ebd., S. 427.

90 Ebd., S. 427.

Mit der Reise in die Vergangenheit unternehmen Josepha und Therese eine Grenzüberschreitung, die sich der formelhaft etablierten Statik der DDR-Grenze entzieht. Trotz der eingeschränkten Reisefreiheit gelingt ihnen der Ausbruch in den fremden und – wie gezeigt – subversiven Raum der verkörperlichten Geschichte.

Das grenzüberschreitende Potential der Familiengeschichte äußert sich zudem in deren direktem Effekt auf die Realität jenseits der Grenze: Jedes Mal, wenn Josepha und Therese eine Expeditionsetappe unternehmen und „längst vergangene Ereignisse heraufbeschwören“⁹¹ kommt es zu einer Implosion der Bildröhre des Fernsehers von Ottolie Wilczinski, der verlorenen Tochter Thereses, die auf der anderen Seite der Grenze in Bayern lebt. Auf diese Weise ihres „Fenster[s] zur Welt“⁹² beraubt, setzt auch bei Ottolie eine Reaktivierung des Erinnerns „an jenen Stellen ihrer Seele (...) [ein], die sie nach dem Ende des letzten Krieges gewöhnlich mit Häkeldeckchen und Wohlfahrtspäckchen bedeckt hat“⁹³. In der Folge kommt es zu einer zeitlich unberechenbaren Schwangerschaft Ottilies⁹⁴, die ihr einerseits den Blick auf ihre eigene Vergangenheit eröffnet⁹⁵ und ihr gleichzeitig einen Wiedereintritt in den Familienzusammenhang ermöglicht. Anders als Josepha reagiert Ottolie jedoch ängstlich und verunsichert auf das Widerstands- und Subversionspotential, das diesem physisch vermittelten Bewusstwerdungsprozess innewohnt: Auf einen sich öffnenden „Spalt“⁹⁶ auf ihrer Stirn und den entlarvenden Geruch ihres späten Sohnes, den dieser während der DDR-Reise entfaltet und mithilfe dessen er die Denunziationstätigkeit von Stasi-Mitarbeitern sichtbar werden lässt⁹⁷, reagiert sie mit dem Wunsch „dies seltsame Land so schnell wie möglich wieder zu verlassen“⁹⁸. Ihre Rückkehr über die Grenze in die BRD ist dabei weniger als eine Flucht aus der DDR zu verstehen, sondern vielmehr als eine Vermeidung des neu eröffneten verunsichernden Erinnerungs-Raums, die sich in einer Ablehnung von Thereses Einladung zur Teilnahme an einer Expeditionsetappe äußert⁹⁹. Die imaginäre Leinwand wird für Ottolie nicht zu einem Ersatz des Fernsehers, der ihr Dogmen und Formeln liefert, durch die ihr eine eigene Reflektion und Positionierung abgenommen wird¹⁰⁰: „Es ist so schwer zu verstehen, was hinter den östlichen Dingen versteckt scheint, daß ihr der Gedanke nach einem festgezurten Bild hinter den Augen ihre Wahrnehmung ausrichten zu können, wenigstens Anfänge des Behagens verschafft.“¹⁰¹

Äußert sich in Ottilies Rückkehr in ihr altes Leben die Verweigerung des Eintritts in den subversiven gemeinsamen Raum der Familiengeschichte¹⁰², so ist hingegen Josephas

91 Schmidt, S. 21.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 35.

94 Vgl. ebd., S. 61.

95 Statt die Frage nach dem Vater des Kindes zu beantworten, versinkt Ottolie „in alle Zeiten, den Blick nach innen gerichtet, wo sich ein Reich auftut, von dem die Ärzte nichts wissen konnten.“, ebd., S. 62.

96 Ebd., S. 340.

97 Vgl. ebd., S. 342f.

98 Ebd., S. 340.

99 Vgl. ebd., S. 313.

100 Vgl. ebd., S. 32.

101 Ebd., S. 339.

102 Vgl. ebd., S. 293.

Überquerung der Grenze der DDR am Ende des Romans in einem gegensätzlichen Sinn zu verstehen und erscheint vielmehr als Ergebnis des bereits vorher erfolgten grenzüberschreitenden Eintritts in den Expeditionschronotopos. Nach Jurij Lotmans Grenzüberschreitungsmodell, das insbesondere der Grenzüberwindung, der „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“¹⁰³ Ereignisstatus zuspricht, handelt es sich bei Josephas Flucht aus der DDR, ihrer buchstäblichen Grenzüberschreitung, geradezu paradigmatisch um ein Höhepunktgeschehen, einen Spannungs- und Wendepunkt. Nichtsdestotrotz wird Josephas Flucht vom Roman ausgespart: Berichtet wird lediglich der gemeinsame Abflug mit ihrem Kind in dem von Therese genähnten und aufgeblasen Luftschiff¹⁰⁴. Nach einer Sichtung des Luftschiffs in der algerischen Wüste bleibt der weitere Aufenthaltsort Josephas und ihres Kindes den Lesern unbekannt. Josephas tatsächliche Flucht bildet, so lässt sich annehmen, den unerzählt bleibenden Endpunkt eines Grenzüberschreitungsprozesses, den der Roman auf unterschiedlichen Ebenen bereits in seinem Verlauf entwirft. Durch Josephas und Thereses grenzüberschreitende Expedition innerhalb der eigenen Wohnung, die eine Hinterfragung der in der geschlossenen Grenze einen prägnanten Ausdruck findenden Restriktionen des DDR-Staates ermöglicht, geht eine innere Relativierung der Grenze, die Bereitschaft zum Widerstand gegen die staatlich gesetzten Einschränkungen, der tatsächlichen Flucht Josephas voraus. Paradoxalement kommt es so zu einer Grenzöffnung innerhalb der tatsächlichen Staatsgrenzen, deren Erfolg sich gewissermaßen in Josephas tatsächlicher Flucht manifestiert.

Diese ist in mehrfacher Hinsicht an den Chronotopos der Expedition rückgebunden, wodurch sich deren vorbereitende Rolle weiter zu bestätigen scheint. Das zur Flucht dienende Transportmittel, das von Therese genähnte Luftschiff, scheint aus dem Material der imaginären Leinwand hergestellt zu sein, so dass das phantastische Erinnerungsmedium auf direkte Weise zum Fluchtmittel wird: „Imaginäre Leinwand, sagt da Therese, damit kommst überall hin. Ein Luftschiff hat sie genährt“¹⁰⁵. Fahrtüchtig wird das Luftschiff mithilfe von Thereses letzter Luft und ihrer „Hoffnung, die jener Zuversicht sehr ähnelt, die sie nach dem Ende des letzten Krieges unter ihrer Haut hatte heranreifen lassen“¹⁰⁶. Mit dem Generationenwechsel – Therese stirbt nach Abflug des Luftschiffs – dessen Ankündigung mit Josephas Schwangerschaft den Auslöser für die Expedition in die Vergangenheit bildete, vollzieht sich die Flucht aus „des hiesigen Staates Lebensarten“¹⁰⁷. Nachdem die staatlichen Unterdrückungen ausgesetzte Lebensweise innerhalb der DDR zuvor mithilfe der chronotopischen Grenzüberschreitungen der Vergangenheitsrekonstruktion und der damit verbundenen Entwicklung eines widerständigen Körperbewusstseins zu Bewusstsein gebracht worden waren, erscheint Josephas abschließende Grenzüberquerung als Sinnbild eines im Laufe des Romans stattgefundenen Bewusstwerdungs- und Sensibilisierungsprozesses – und damit als Ergebnis und Abschluss der räumlichen Expedition in die „mehrdimensionale Zeit“¹⁰⁸ der Vergangenheit.¹⁰⁹

103 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1993, S. 332.

104 Vgl. Schmidt, S. 424.

105 Ebd., S. 423.

106 Ebd., S. 424.

107 Ebd., S. 423.

108 Schmidt, S. 44.

109 Für Hinweise und Anregungen herzlich bedanken möchte ich mich bei Gert Reifarth, Jakob Dierking und Sven Ismer.

Primärliteratur:

Schmidt, Kathrin: Die Gunnar-Lennefesen-Expedition. München 2000.

Sekundärliteratur:

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt am Main 2008.

Eigler, Friederike: (Familien-)Geschichte als subversive Genealogie: Kathrin Schmidts „Gunnar-Lennefesen-Expedition“. In: Gegenwartsliteratur 2/2003, S. 262–282.

Eigler, Friederike: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin 2005.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1993.

Jelena Rakin

Physische Wirklichkeit und malerische Leinwand

Zur Farbgestaltung in Michelangelo Antonionis *Il deserto rosso*

Der Raum des Sehnens

Il deserto rosso (1964) ist Michelangelo Antonionis erster Farbfilm und nach *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) und *L'eclisse* (1962) der letzte Film in Antonionis sogenannter Tetralogie. Was *Il deserto rosso* mit den anderen drei Filmen teilt, ist der Fokus auf die Entfremdung des Individuums in der modernen Zeit. Ferner verknüpft alle vier Filme die Tatsache, dass diese Entfremdung anhand einer weiblichen Protagonistin thematisiert wird: Es offenbart sich das gequälte Wesen des modernen Menschen in Gestalt einer Frau. In *Il deserto rosso* spielt, wie in den vorausgehenden Filmen *L'avventura* und *L'eclisse*, Antonionis Muse Monica Vitti die Protagonistin, hier die Figur der Giuliana. Giuliana ist die Frau von Ugo, der einen hohen Posten in einer Fabrik bekleidet und mit dem sie einen Sohn hat. Man erfährt auch, dass sie einen Selbstmordversuch begangen hat, aber die genauen Umstände werden für den Zuschauer nicht geklärt. Stattdessen begleitet er Giuliana, um ihren Selbstmordversuch wissend, durch einzelne Szenen: ihr Erwachen aus einem Albtraum, ihre Begegnung mit dem Geschäftspartner ihres Mannes Corrado, der Besuch einer Arbeiterwohnung und einer Fischerhütte, ihre kurze Affäre mit Corrado – vielfach handelt es sich um scheinbar belanglose, willkürliche Szenen. Tatsächlich ließe sich *Il deserto rosso* greifbarer in seiner Erscheinung als durch seine Handlung beschreiben. Was den Film ausmacht, ist „[d]er zerdehnte Rhythmus der Szenen; [...] die Anordnung und Bewegung der Personen; die abbrechenden und abgebrochenen Szenen und Handlungen“¹ und letztendlich – die Farbe.

Während sich in den ersten drei Filmen der Tetralogie eine spezifische Seelenverfassung der Figuren vor allem in den zwischenmenschlichen Beziehungen offenbart, wird sie in *Il deserto rosso* in stärkerem Maße durch die Beziehung der Protagonistin zu ihrem Lebensraum thematisiert. Es sind die Industrielandschaft der italienischen Stadt Ravenna und ihre Umgebung, die diesen Lebensraum von Giuliana ausmachen. Unter anderem fällt an der Wahl dieses Ortes auf, dass der Zuschauer zwar viel von der Industrielandschaft, aber nichts von der alten Architektur der Stadt zu sehen bekommt und dass die byzantinischen Mosaiken, derer sich die Stadt rühmt, in dem Film keine Rolle

1 Färber, Helmut (1965): „Rote Wüste.“ In: Filmkritik 1/65. S. 25.

spielen². Mithin wird der filmische Raum durch ein Fehlen definiert: durch das Fehlen eines etablierten, vertrauten Raumkolorits und einer Architektur, die durch ihre betonte Rolle als Zeitzuge eine Brücke zur Vergangenheit schlägt und den Menschen in einem Gewebe der Zeit verortet. Eben dieses Fehlen scheint ausschlaggebend für das im Film inszenierte Umherirren von Giuliana zu sein, die mit ihrem Lebensraum keine natürliche, notwendige Beziehung eingeht. Die Verortung wird zur Entortung, zur Entwurzelung. Das, was Giulianas Rastlosigkeit antreibt, ist etwas Ersehntes, Erfühltes, zu dem in ihrem Lebensraum, so wie der Zuschauer ihn zu sehen bekommt, ein direkter Bezug fehlt. In *Il deserto rosso* kann dieses Ersehnte auch nicht mit einer Erinnerung in Verbindung gebracht werden, denn es wird nicht eindeutig auf Giulianas Vergangenheit rekurriert. Wenn sie schließlich ihr Sehnen ausspricht, geschieht dies in Form eines Märchens, das in einer unzugänglichen Welt situiert zu sein scheint. Das Sehnen der Protagonistin ist ein Seelenzustand, der eine von innen ausgehende, notwendige und organische Beziehung zu dem physisch umgebenden Lebensraum anstrebt, dafür aber keine Anhaltspunkte findet.

Il deserto rosso verführt stark dazu, „die subjektive Sichtweise [der Protagonistin] als objektive[n] Erscheinung der Realität“³ zu verstehen, Landschaft als ein „état de l’ame“⁴ zu interpretieren. Das Interessante bei Antonioni ist jedoch, dass diese Landschaft trotzdem ihre Autonomie dem empfindenden Subjekt gegenüber behält. Dies geschieht im Film durch den Umgang mit der Farbe und das damit einhergehende Spiel mit dem Realitätsanspruch des fotografischen Bildes. Die farbliche Provokation besteht darin, dass die Farben in *Il deserto rosso* „come across as rather more than merely Giuliana’s hallucinations: they go some way toward imposing her neurotic view on spectator.“⁵ Wood vergleicht an derselben Stelle *Il deserto rosso* mit Hitchcocks *Marnie*.⁶ In beiden Filmen erscheinen ‚Farbverzerrungen‘, wenn die Protagonistin in einer angespannten Situation zu sein scheint. Während jedoch die roten Filter in *Marnie* so stilisiert sind, dass man sie nicht für wirklich hält, sind die Verzerrungen in *Il deserto rosso* anderer Art, vor allem da Antonioni dazu keine fotografischen Tricks bemüht hat. Der Film spielt auf der Farbebene zwischen dem Abbild und der Impression des Raumes. Es eröffnet sich dadurch ein prekärer Zwischenraum zwischen der Autonomie und der Subjektivierung des Raumes. Wie der Raum eingeführt wird und wie er sich im Film behauptet, macht deutlich, dass er durchaus auch unabhängig von der Protagonistin existiert: Er ist in erster Linie der Bestimmende und nicht der Bestimmte. Wenn er als ein „état de l’ame“ existiert, dann ist der Ausgangspunkt der Zugriff, den er auf die Person ausübt. Der Raum dringt ein, zwingt sich dem Menschen auf. Dieses Eindringen des Industrieraumes wird im Film durch die gemeinsame Ästhetik der Innen- und Außenräume sehr deutlich. Es bestehen keine Enklaven, keine Zufluchtsorte. Nur an einem imaginären Ort der Phantasie gelingt

2 Vgl.: Chatman, Seymour (1985): *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkley: University of California Press. S. 211.

3 Lenssen, Claudia (1984): „*Il deserto rosso*.“ In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. München: Carl Hanser Verlag. S. 159.

4 Diese Bezeichnung der Landschaft wird von Jacques Aumont in seinem Buch *L’œil interminable* unabhängig von Antonioni benutzt. Aumont, Jacques (1989): *L’œil interminable. Cinéma et peinture*. Librairie Séguier. S. 63.

5 Cameron, Ian / Wood, Robin (1968): *Antonioni*. London: Studio Vista. S. 121.

6 Ebd.

es der Protagonistin kurz der Realität zu enteilen. Was am Ende des Films vielleicht als ihre Anpassung an die Umwelt gelten sollte, scheint mehr ihre Resignation vor einer unausweichbaren Omnipräsenz des sich aufzwingenden Raumes zu sein.

Welche Rolle steht der Farbe in der Gestaltung dieser filmischen Welt zu? Antonioni versteht sich als ein Regisseur, der Farbe bewusst als Stilmittel in seinen Filmen einsetzt und mehr als das, er bezeichnet die Farbe als entscheidende Komponente in *Il deserto rosso*:

It [Il deserto rosso] has been conceived for shooting in colour; and I never would have made it in black and white. It seems ridiculous to me that anyone could imagine a film might be shot in colour or in black and white. Colour is not just a little something extra.⁷

Es ist daher der Ausgangspunkt meiner Analyse zu untersuchen, was die Farbe in einem Film, der für diese gedacht ist, zum gesamten filmischen Gefüge beiträgt. Die Farbe weigert sich oft, in ihrer Erscheinungsform der physischen Welt des Raumes zugeordnet zu werden und existiert fast wie eine den Bildraum überlagernde Komponente. Ferner bringt sie einen visuellen Ablauf hervor, der durch ein Wechselspiel von Statik und Dynamik gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur statischen Farbkomposition ist auch eine zeitliche zu beobachten, die sowohl in Mikrorhythmen einzelner Einstellungen als auch auf der Gesamtebene der Filmdramaturgie auftritt. Dadurch gewinnt die topografische Verteilung der Farbe eine zusätzliche Bedeutung.

Der Vorspann leitet den Industrieraum als Schauplatz ein und etabliert die industrielle Architektur sogleich als die dominierende Landschaft der modernen Zeit. Der Raum ist von Anfang an gekennzeichnet durch eine gewisse Unfassbarkeit. Alle Bilder im Vorspann erscheinen wie hinter einem Schleier der Unschärfe, der eine Immersion in den Raum hemmt. Weiterhin wird eine Möglichkeit der Immersion auf der Ebene der Montage und Bildkomposition herausgefordert. Die Kamera zeigt immer wieder aus verschiedenen Winkeln und Entfernung Objekte der Industriearchitektur. Die Bilder ergeben aber keinen einheitlichen Raum, da keine Orientierungspunkte bestehen, die die räumliche Verbindung zwischen einzelnen Bildern herstellen würden. Der Raum fügt sich nur ästhetisch zusammen und zwar als ein abstrakter Raum, als ein Industriemosaik (Abb. 1). Dadurch wird das Empfinden des Raumes als etwas Konstruiertes, Gekünsteltes und aus dem natürlichen Lebensfluss Abgekapseltes unterstützt. Es ist in diesem Sinne auch bedeutend, dass der im Vorspann eingeführte Raum menschenleer ist und dass dadurch keine anderen Bildelemente um die Aufmerksamkeit des Zuschauers werben. Schon diese dargebotene Selbstgenügsamkeit des Raumes (und später auch der Farbe) erzeugt das Gefühl, dass der Raum die bestimmende Instanz der menschlichen Verfassung ist. Es wird also im Film eine klare Linie des Einflusses vom Raum ausgehend auf die Protagonistin angedeutet. Inwiefern die filmische Darstellung des Raumes dann auch – in einer Art Umkehrung dieses Einflusses – die subjektive Wahrnehmung Giulianas widerspiegelt, bleibt offen.

7 Manceaux, Michèle (1964): „In the Red Desert.“ In: Sight and Sound 34. S. 119.

Während im Vorspann die menschliche Figur dem Raum auf der Bildebene nicht konkurriert, geschieht dies aber auf der Tonebene durch die menschliche Stimme. Dabei ergibt sich auf der Ton-Bild-Ebene eine Komposition des Kontrapunkts. Das allererste Bild des Vorspanns zeigt für einige Momente Baumwipfel, die Kamera eilt aber in einem Schwenk nach rechts weg von diesem Bild, und ab diesem Punkt ist nur noch Industrie im Bild zu sehen. Im Laufe des Vorspanns wird dieser Schwenk nach rechts wieder aufgenommen, so, dass das erste Bild der Bäume nicht nur zeitlich immer ferner zurückliegt, sondern der Eindruck des sich davon Wegbewegens auch durch die Kamerabewegung unterstrichen wird. Dadurch entsteht eine kurze Gegenüberstellung der Industrie und der Natur, des Mechanischen und Organischen, wobei ersteres die Oberhand gewinnt. Dies ist aber nicht so auf der Tonebene. Mit dem ersten Bild des Vorspanns setzen eine Kulisse elektronischer Geräusche und ein industrieartiges Dröhnen ein, wobei nicht klar wird, ob diese diegetisch sind. Bald darauf erklingt eine weibliche Stimme in Form eines Gesangs. Den mittleren Teil des vierminütigen Vorspanns macht folglich eine Fiktion der Töne aus. Der weibliche Gesang steigert sich im leichten Crescendo und koexistiert in gleichem Maße mit dem Dröhnen. Gleichzeitig liefert er einen starken



Abb. 1 Der Industrieraum im Vorspann: Unschärfe, Rahmung und Montage fördern die Abstraktion des Raumes.

Kontrapunkt zu der Bildebene des Films, zum Industrieraum. Dann aber behauptet sich der Gesang gegen das Dröhnen, das verschwindet. Der Zuschauer findet diesen Gesang später in dem von der Protagonistin erzählten Märchen wieder. Hierzu macht Chatman die passende Anmerkung, der Gesang sei also Giulianas Sehnen bevor wir überhaupt etwas von ihr wissen.⁸ Am Anfang und am Ende des Vorspanns befinden sich auf der Ton- und Bildebene gewissermaßen zwei Gegenpole: die Bäume und die Industrie, der menschliche Gesang und das industrielle Dröhnen. Mit der immerzu steigenden Dominanz der Industriebilderwelt und dem immer ferner zurückliegenden Bild der Bäume steigt die

8 Vgl.: Chatman (1985), S. 135.

Lautstärke der Stimme, als verdeutliche sie dadurch die Intensität ihrer Emotion. Der nicht-diegetische Ton des Gesangs trennt den physischen Raum von dem Ursprung der Stimme, von dem Ursprung des Sehnens. Das Sehnen bleibt also in vielen Hinsichten undefiniert, mit der Ausnahme seiner Intensität.

Exposition – Etablierung der Farbe im Film

In der Exposition sichert sich die Farbe ihren Platz nicht nur als eine Begleitkomponente des Bildes, sondern als ein gleichberechtigtes Element zur Narration, zu den Figuren, wenn auch nicht als eine Komponente, die die anderen überschattet. Die Konkurrenz zu dem Industriekonstrukt, die im Vorspann auf der Tonebene durch die menschliche Stimme dargeboten wird, wird in der Exposition und im weiteren Verlauf des Films ganz bedeutend von der Farbe getragen. Interessant dabei ist nicht nur die topografische Zuordnung der Farbe, sondern auch ihre ästhetische Qualität. Zwar wird die Farbe oft an die Industrie selbst geknüpft, ist dieser aber nicht vorbehalten. Weiterhin entsteht durch die Erscheinungsästhetik der Farbe und durch ihre Flächenzuordnung im Bild oft der Eindruck, die Farbe sei eine nicht-diegetische Komponente des Bildes und dementsprechend nicht aus der physischen Welt des Films stammend.

Die erste Einstellung der Exposition unterbricht abrupt den Fluss des Vorspanns durch Hastigkeit und Donnern einer lodernden Flamme. Es ist die erste scharfe Einstellung im Film. Das Bild überrascht durch diese Bildschärfe, durch den (implizit) diegetischen Ton und durch die Farbintensität der gelb-orangenen Töne. In der nächsten Einstellung ist die Kamera weiter von der Flamme entfernt und ein größerer Teil der Fabrikanlage, aus der die Flamme gestoßen wird, ist im Bild sichtbar. Die Entfernung ist in der folgenden Einstellung, in der die Flamme nur noch sehr klein im Bild oben links zu erkennen ist, noch größer. Mit Ausnahme der lodernden Flamme ist das ganze Bild vollständig schwarz-grau. Je mehr sich also die Kamera Schnitt für Schnitt von der Flamme entfernt, desto mehr scheitert die Illusion einer ‚natürlichen‘ Farbigkeit. Die Farbintensität der Flamme ist nicht normgebend für das restliche Bild. Es scheint sogar, als ob die Farbe in so einer schwarz-grauen Umgebung nicht existieren könnte, vor allem nicht in der gegebenen Intensität.⁹ Vielmehr entsteht durch die vorhandenen Lichtverhältnisse, den bedeckten grauen Himmel und die großen Rauchwolken des Fabrikkomplexes der Eindruck, dass die Farbe den physikalischen Verhältnissen trotze und unabhängig von der Umgebung als eine selbstständige Komponente existiere.

Durch einen Schwenk verschwindet die Farbe wieder aus dem Bild. Nur mühsam erkennt man wieder an einer Personengruppe, die am Endpunkt des Schwenks erkennbar wird, eher Farbandeutungen als richtige Farbe. Die Farbintensität der Flamme vom Anfang ist jedoch nicht wieder aufzufinden. Hier leitet Antonioni seine Protagonistin Giuliana (Monica Vitti) ein, die mit ihrem Sohn auf die erwähnte Personengruppe zukommt. Giuliana und ihr Sohn ziehen den Blick des Zuschauers auf sich, weniger dadurch, dass sich zwei menschliche Gestalten der Kamera annähern als durch die intensive Farbe, die sie mit ihrer Kleidung in das Bild hineinbringen – Giuliana mit ihrem intensiv grünen Mantel, ihr Sohn in einem ockerfarbenen. Die Farbe ihrer Kleidung erscheint in der Umgebung als eine visuelle Provokation. Wiederum erscheint die Farbe, so wie es der

9 Vgl. De Grandis, Luigina (1986): Theory and Use of Color. New York: Abrams. S.

85. De Grandis gibt Beispiele dafür, wie sich die Sättigung und der Ton der Farbe durch varierende (Tages-)Lichtverhältnisse ändern und von ihnen abhängig sind.

Fall bei der Flamme war, nur in bestimmten Teilen des Bildes, isoliert und abgegrenzt von der sonst grauen Umgebung. Dieses oppositionelle Verhältnis findet auch später im Film häufig Verwendung. Nachdem die Farbe einmal in voller Sättigung eingeführt wurde, ist ein Farbspektrum der Extreme etabliert und eine bestimmte Erwartungshaltung gegeben. Durch die starke Attraktion der Farbe innerhalb einer heruntergefahrenen, manchmal fast achromatischen Palette kommt dem Zuschauer das anschließende Fehlen der intensiven Farbe als ein ‚Farbentzug‘ vor. Dabei wird in der Erscheinungsweise der Farbe deutlich, dass Antonionis Farbdramaturgie durch eine Unvorhersehbarkeit sowohl des Rhythmus des Auftretens von Farbe als auch der Farbzuordnung gekennzeichnet ist.

Die Unvorhersehbarkeit der Farbzuordnung wird ebenfalls schon in der Exposition demonstriert. Die grüne Farbe von Giulianas Mantel kann in dem Grün des Rasens vor dem Fabrikgebäude wiedergefunden werden. Es erweist sich jedoch als voreilig, nur aufgrund dieser Farbkorrespondenz auf Giulianas Verbundenheit mit der Natur zu schließen, da das Grün bald darauf auch als die Farbe der bunt gestrichenen Industrierohre erscheint. Die Schwierigkeit der Identifizierung einer Farbsymbolik und dadurch der Vorhersehbarkeit der Farbzuordnung liegt nicht nur in der Pluralität der möglichen Referenzobjekte, sondern auch darin, dass diese Referenzobjekte selbst diverse Erscheinungsformen aufweisen. Beispielsweise scheint die Natur in *Il deserto rosso* alles zu sein außer grün (Abb. 2). Als sich Giuliana von der Menschenmasse entfernt, schlägt sie einen Weg mit schwarzen Gebüschen und matschigem Boden ein. Sie bleibt stehen und ihr Blick schwenkt über einen schwarzen, rauchenden Müllhaufen. Ein paar grünliche Grashalme rechts unten im Bild schaffen es nicht, sich gegen das Schwarz im Bild zu behaupten.



Abb. 2 Die Industrielandschaft in *Il deserto rosso*. Rechts im Bild Giuliana mit ihrem Sohn. Die Einstellungsröße betont die überwältigende Dominanz des Industrieraumes über den Menschen.

Wenn auch durch die Verwendung der grünen Farbe in der Exposition des Films schon gezeigt wird, dass eine (bestimmte) Farbe nicht einfach Objekten, Menschen oder Ortschaften zugeschrieben werden kann, so wird dafür ein anderes Prinzip

der Farbdramaturgie etabliert, nämlich das Zuweisen einer gesättigten Farbe einer bestimmten geometrischen Fläche. So ist auch das Grün des Fabrikstrasens die Natur, der eine bestimmte, hier rechteckige Fläche zugewiesen wird. In derselben Sequenz fängt Antonioni die Farbe mit Hilfe einer Art Irismaske mit unscharfen Konturen ein. Die Bewegung Julianas und ihres Sohns an den Gebüschen vorbei wird von dieser transparent-schwarzen Irismaske fixiert. Sie verstärkt den Eindruck einer dunklen und düsteren Landschaft und erzeugt einen stärkeren Kontrast zwischen den Personen und dem Hintergrund, da dieser jetzt fast ganz schwarz erscheint. Die Maske definiert und beschränkt ferner die Farbfläche, indem sie die Möglichkeit einer Farbzersetzung ausschließt. In *Il deserto rosso* zerstreuen sich gesättigte Grundfarben kaum im Bild. Die Zersetzung erfolgt meistens bei verschiedenen Mischtönen, vor allem bei schwarz-grauen und braunen Tönen. Durch das Auftreten der Farbe in einer beschränkten Fläche und den dadurch entstehenden Kontrast der homogenen gesättigten Farbe zur restlichen abgedämpften Farbpalette entsteht der Eindruck eines auffällig beherrschten Bildes. Homogenität, Intensität und Flächenzuordnung der Farbe verstärken ihren provokativen Charakter. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat die Farbe in der Umgebung, in der sie auftritt, oder wenn sie an ein bestimmtes Objekt angeknüpft ist, oft den Charakter eines Fremdkörpers. Dieser Eindruck der Farbe als etwas Befremdendes schlägt sich schließlich in den Empfindungen der Protagonistin nieder: Als sie ihre Ängste ausspricht, heißt es, es seien die Ängste „vor den Straßen, Fabriken, Farben“.

Farbkomposition – zwischen Statik und Dynamik

Der durch ein Wechselspiel von Statik und Dynamik gekennzeichnete visuelle Ablauf des Films, „Stagnation des Films im Einzelbild“¹⁰, wie Färber es ausdrückt, ist in *Il deserto rosso* besonders auf der Ebene der Farbdramaturgie zu beobachten. Die bereits erwähnte Zuteilung der Farbe auf klar definierte Flächen und der dabei entstehende Eindruck eines beherrschten und durchdachten Bildes erzeugt auch ein Gefühl der Bildstatik. Arnheim siedelt in diesem Kontext der Statik und Bewegung den Unterschied zwischen malerischer und filmischer Bildkomposition an:

Es könnte sein, dass nicht so sehr Flächenbildungsgestaltung als die Gestaltung eines in der Zeit sich entwickelnden dramatischen Vorganges denjenigen Faktor darstellt, der die eigentliche Filmbegabung ausmacht [...]. [D]ie Malerei [hat] einen starken Einfluss auf den Film ausgeübt, soweit es sich um die Gestaltung des Bildes handelt, [...] [d]ennoch wäre es sicherlich falsch, die filmische Bildgestaltung einfach auf die statische zurückzuführen zu wollen, denn es gibt auch eine spezifische Komposition der Bewegung, für die aber passende Termini eher aus der Musik als aus der Malerei zu entnehmen wären: Crescendi und Decrescendi, Staccati und Legati, chromatische Verläufe und Intervallsprünge.¹¹

10 Färber (1965), S. 25.

11 Arnheim, Rudolf (1934): „Malerei und Film.“ In: Ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hrsg. von Helmut H. Diedrichs (1977). München: Carls Hanser Verlag. S. 151.

Bei Antonioni erhalten die Bilder auch dadurch eine statische Qualität, dass sie oft, selbst wenn sie in den Ablauf einer filmischen Sequenz eingebettet sind, aus dem dramatischen Vorgang herausgerissen zu sein scheinen. So wie die Einstellungen des Vorspanns existieren viele Bilder im Film fast für sich alleine. Die Kamera löst sich von den Figuren, verfolgt Linien, Objekte oder Landschaft und verweilt schließlich auf dem menschenleeren, abstrakten Bild. Die Rolle, die das Grafische dem abstrakten Charakter der Filmbilder in *Il deserto rosso* verleiht, erfasst Chatman, indem er bemerkt, dass die Tatsache, dass die Filme der Tetralogie von Kritikern als abstrakt bezeichnet wurden, nicht so viel mit der narrativen Ebene zu tun hat als mit „visual framing that becomes more designlike and in that sense more abstract“¹². Das flache Bild, durch klare geometrische Linien zerteilt (oft Horizontalen oder Vertikalen), erinnert an moderne abstrakte Gemälde von Malern wie Mondrian.¹³ Ferner sorgen nicht nur Vertikalen und Horizontalen für die Rahmungen im Bild. Der Effekt der inneren Rahmung kann deutlich durch die Farbe verstärkt werden, so wie Mezzenti das am Beispiel von Stummfilmfarbe bemerkt, „by putting a colour in one particular place you can introduce more framing within the overall frame that's already there.“¹⁴ Als Beispiele werden auch hier moderne Maler wie Warhol und Léger genannt. Was bei einem Vergleich der drei genannten Maler auffällt, ist das Verwenden homogener gesättigter Farben. Gerade dadurch gelingt es auch Antonioni den erwähnten Eindruck von Farbe als einer dem Bild überlagerten Komponente zu schaffen, wie auch schon bemerkt wurde, als auf „pure, shaded, uniform color, unattached to objects“ oder auf die Farbe als „das Angestrichene“ in *Il deserto rosso* hingewiesen wurde. Im Film wird die Annäherung an die Ästhetik des abstrakten Gemäldes noch einen Schritt weiter getrieben und zwar durch die Anwendung der Telefotolinse. Antonioni erklärt, dass ihr Einsetzen dazu diente „so as not to have any depth of field, which is in itself an indispensable element of realism.“¹⁵ Stattdessen sorgt das resultierende Fehlen der Tiefenschärfe für eine Flächigkeit des Bildes. In der spezifischen Anwendung der Farbe und im bewussten Verzichten auf Tiefenschärfe im Film sah Dreyer schon 1955 unbegrenzte Möglichkeiten der Filmabstraktion:

Perhaps there is an idea for an interesting abstraction in the conscious elimination of the atmospheric perspective – or, in other words, by giving up much-coveted illusion of depth and distance. Instead, one could work toward an entirely new image construct of color surfaces, all on the same plane, forming one great aggregated surface of many colors from which the notion of foreground, middleground, and background would be completely dropped. In other words, one could move away from the perspectivistic picture and pass on to pure

12 Chatman (1985), S. 118.

13 Vgl.: Dalle Vacche, Angela (1996): „Michelangelo Antonioni's Red Desert. Painting as Ventiloquism and Color as Movement.“ In: Cinema and Painting. The University of Texas Press. S. 64.

14 Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1996): Disorderly Order. Colours in silent film. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum. S. 57.

15 Godard, Jean-Luc (1965): „Jean-Luc Godard Interviews Michelangelo Antonioni.“ In: Movie 12. S. 34.

surface effect. It is possible that by taking this direction we might obtain quite singular effects, just right for the film.¹⁶

Antonioni schafft jedoch durch den flachen, zusammengepressten und gerahmten Raum (Abb. 3) ein Gefühl des Gefangenseins seiner Protagonistin, die sich schließlich in ihrer Umgebung so abtastet, als könnte kein Vertrauen mehr in das optisch Wahrgenommene gesetzt werden.



Abb. 3 Flächengestaltung: Giulianas Farbproben erfüllen die ganze linke Hälfte des Bildes. Diese bekommt durch die homogenen Farben und klar definierte Flächen einen betont zweidimensionalen Charakter.

Neben der statischen Farb- und Bildkomposition in *Il deserto rosso* kann auch eine sich in der Zeit abspielende beobachtet werden, wobei die Grenzen dazu fließend sind und die beiden Möglichkeiten der Farbkomposition sich daher nicht gegenseitig ausschließen. Ich werde hier drei Prinzipien einer solchen Farbkomposition in der Zeit vorschlagen, die ich im Folgendem als Collage, sich entfaltende Farbkomposition und Farbe als Überraschungsmoment bezeichnen werde. Am Beispiel des Vorspanns kann man beobachten, wie die einzelnen Einstellungen wie Standbilder der Malerei für sich alleine funktionieren, sich jedoch gleichzeitig durch die Montage zusammenfügen. Das Nacheinander der farbigen Industrierohre im Vorspann schafft ein Gesamtbild, eine Collage. In der Mitte des Vorspanns haben sieben aufeinander folgende Einstellungen einige Merkmale gemeinsam – es sind die ersten Einstellungen, in denen die Farbe richtig erscheint, die Kamera ist den Gegenständen näher als in den vorherigen Aufnahmen, die Kamera schwenkt nicht, das Dargestellte machen Rohre und Kessel aus. Die zeitliche Einheit dieses ‚Clusters‘ funktioniert daher nicht nur als solche aufgrund des Nacheinanders der Einstellungen, sondern auch wegen der Farb- und Formkorrespondenz ihrer Elemente, teilweise sogar durch symmetrisch korrespondierende Einstellungen.

¹⁶ Dreyer, Carl Theodor (1955): „Imagination and Color.“ In: Ders.: Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen). Hrsg. Von Donald Skoller (1976). New York: Dutton. S. 185.

Ferner werden schon in der ersten Einstellung alle Farben etabliert, die sich dann durch die folgenden Einstellungen durchziehen, nämlich Rot, Graublau, Gelb, Schwarz, Grau, und Weiß.

Während in diesem Beispiel die Farbkomposition durch Montage organisiert wird, kann an anderen Stellen eine Komposition betrachtet werden, die durch Figuren- und Kamerabewegung entsteht. Dabei können unterschiedliche Erscheinungsformen der an Bewegung gebundenen Farbkomposition festgestellt werden. Eine davon ist die sich entfaltende Farbkomposition: Durch die Figuren- und Kamerabewegung kommen Elemente ins Bild, die dann am Ende der Bewegung eine Einheit, eine Vereinigung der in der Einstellung oder Sequenz eingeführten Farben ergeben. So verfolgt die Kamera an einer Stelle zwei Personen, Ugo und Corrado, auf dem Fabrikgelände. Durch eine Rückfahrt der Kamera erscheinen im Hintergrund des Bildes verschiedene vertikale Stangen und ein großer Tank. Das Bild resultiert in einer Farbkomposition, bei der die Kleidungsfarbtöne der zwei Männer im Bildvordergrund noch einmal im Bildhintergrund aufgenommen werden. Ein anderer Fall ist eine Farbkomposition, bei der die Farbe ebenso durch Figuren- und Kamerabewegung ins Bild kommt, ein Farbmotiv jedoch nicht allmählich aufgebaut wird, sondern durch plötzliches Erscheinen als Überraschungsmoment auftaucht. Die Überraschung kommt außerdem dadurch zustande, dass die erscheinende Farbe einen Farb- und/oder Quantitätskontrast zu dem Rest der Einstellung oder Sequenz bildet. Hier kann wieder die Fabriksequenz mit Ugo und Corrado als Beispiel bemüht werden. Die Kamera begleitet die beiden Männer, als sie einen grauen Raum verlassen. Während sie gehen, erscheint von rechts ein großes gelbes Fliesenbild. Die überwältigende Farbintensität, genauso wie die große Fläche, auf der sich die Farbe erstreckt, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. An einer anderen Stelle im Film, in der Sequenz in der roten Hütte, entsteht die Überraschung durch den Wechsel der Kameraperspektive und durch den Schnitt. Corrado und Giuliana werden aus der Untersicht gezeigt. Der Hintergrund ist überwiegend grau, ganz rechts im Bild sieht man eine rote Fläche. Die Kamera wechselt in der nächsten Einstellung zu Giuliana, und zeigt in der darauf folgenden Einstellung wieder die beiden Figuren zusammen im Bild. Wenn Corrado aber erneut ins Bild gebracht wird, passiert dies durch den Wechsel zu einer Aufsicht und durch eine Positionierung der Kamera weiter rechts. Der dabei erscheinende Hintergrund wird diesmal durch rote Farbe dominiert. Die Farbüberraschung entsteht durch selektive Rahmung, die einen neuen, durch die intensive Farbpräsenz auffälligen Hintergrund ins Bild bringt.

Die hier vorgeschlagenen Formen der Farbkomposition können natürlich nicht alle farbkompositorischen Merkmale erfassen, noch sollten sie als feste Kategorien verstanden werden. Die Formen der Farbkomposition können sich natürlich auch überschneiden, so wie das beispielsweise in der Fabriksequenz passiert, als die ganze linke Hälfte des Bildes ein blauer Kessel mit einem gelben Rohr gefüllt. Die Einstellung könnte als ein Überraschungsmoment angesehen werden, da Blau und Gelb plötzlich die Hälfte des Bildes ausfüllen. Gleichzeitig könnte es aber auch als eine Vereinigung der in der Sequenz vorgekommenen Farben betrachtet werden.

Man kann also folgern, dass durch die Farbe eine Haltung der Erwartung, erhöhter Aufmerksamkeit und wiederholter Überraschung entsteht. So wie dies der Fall in der ersten Einstellung der Flamme war, überrascht die gesättigte Farbe und verleitet zur

Antizipation ihrer wiederholten Erscheinung. Dabei ist es schwer Regelmäßigkeiten festzustellen die dem Prozess des Farbverfolgens helfen würden. Houston bemerkt auch, wie das Verfolgen der Farbe in *Il deserto rosso* zu einem erhöhten Aufmerksamkeitsgrad führt:

They [die Zuschauer, J.R.] are pushed willy-nilly into the condition of sharpened awareness. There are no sequence in the film, and few shots, where one is not conscious of the use to which the director is putting a stretch of grass or a rusty railing, a white wall, a black, a mud-choked puddle of water; or the clear red glow of a stove.¹⁷

Das Erscheinen und Verschwinden der bunten Farbe wird in seiner Wirkung durch die andauernde Erwartungshaltung verstärkt, um als Resultat einen unbeständigen Farbrhythmus hervorzubringen. Dabei ergibt sich die Unbeständigkeit nicht nur im Abwechslungsrythmus von farbig – nicht farbig, sondern auch im Wechsel von statischem - nicht statischem, scharfem – unscharfem, flächigem und tiefem Bild. Der Wahrnehmungsraum in *Il deserto rosso* ist also ein Raum der fortwährenden Ungewissheit.

Topografie der Farbe

Die topografische Zuteilung der Farbe in *Il deserto rosso* ist einerseits durch eine Unberechenbarkeit der Farbe im Sinne der oben besprochenen Erscheinungsweise der Farbe gekennzeichnet, andererseits wird im Film ganz früh eine gemeinsame Ästhetik verschiedener Ortschaften etabliert: der Innen- und Außenräume und des Industrie- und Naturraumes. Bedeutenderweise sind die ersten im Film gezeigten Innenräume das Innere einer Fabrik. In der Farb- und Formgestaltung dieser Räume wiederholen sich die Merkmale, die davor auch im Außenraum anzutreffen waren: Die gesättigte Farbe tritt hauptsächlich in einer heruntergefahrenen achromatischen Palette auf, geknüpft an klar definierte Formen. Ferner dominiert hier ein Hintergrund von gräulich-bräunlichen Abstufungen und überhaupt ist die einzige organische Farbe dem menschlichen Körper vorbehalten. Dies ist auch der Fall mit den Formen. Nur der menschliche Körper fügt sich den geometrischen Linien des Industriinnenraumes nicht zu. Besonders deutlich wird dies in einer Einstellung am Anfang des Films. In einem Raum wird rechts im Bild und aus der Untersicht ein Mann im Büro hinter einem Metalltisch gezeigt. Den übrigen Teil des Bildes füllt der Ausblick durch ein großes Fenster. Durch das Fenster sieht man zwei riesige, runde, dunkle Tanks, die das Bild dominieren. Das Bild enthält fast nur die Kontrastabstufungen Weiß, Grau und Schwarz. Die einzige Farbabweichung im Bild ist der Teint des Mannes. Das Klinische der Farbpalette wird auf der Formebene bestätigt. Das Bild ist geprägt von klaren geometrischen Linien. Das große Fenster bietet eine rechteckige Rahmung innerhalb des Bildes. Den zwei runden Tanks draußen sind zwei würfelförmige Teile des Schreibtisches gegenübergestellt. Nur der menschliche Körper korrespondiert nicht zu diesen klaren geometrischen Linien. Das Fenster schafft weiterhin kaum den Eindruck von Raumtiefe. Es ist eher so, als existierte das Fensterbild als ein zweidimensionales Gemälde und nicht als eine Blicköffnung in einen physischen Raum.

¹⁷ Houston, Penelope (1965): „The Landscape of the Desert.“ In: Sight and Sound 34. S. 81.

Die zwei runden Tanks drängen sich bedrohend nach vorne ins Bild und werden dadurch ein optischer Teil des Innenraums. Das Hereindrängen des Außen- in den Innenraum und die Farb- und Formkorrespondenz machen hiermit den Übergang der Außen- zur Innenästhetik fließend (Abb. 4).



Abb. 4 Der Industrieraum drängt sich in den Innenraum: Innen und Außen gehen ineinander über.

Diese Korrespondenz gilt auch für die Innenräume eines privaten Familienhauses: Selbst im Haus der Protagonistin wiederholt sich die kalte Atmosphäre des Industriekomplexes. Es ist ein Haus, das „ein Nebengebäude der Fabrik zu sein [scheint], kahl, geometrisch, unpersönlich, rasch zu räumen.“¹⁸ Aus einem Albtraum erwacht, begibt sich Giuliana in das Zimmer ihres Sohnes, wo die Geräusche der Fabrikmaschinen im Hin- und Herfahren des Spielzeugroboters nachklingen, genauso wie die metallgraue Farbe des Roboters, ein roter und ein blauer Stuhl im Zimmer an die Farben aus der vorherigen Industriesequenz erinnern. Im Gang des Hauses herrscht eine klinisch kalte Atmosphäre – der Raum besteht aus einer weißen Wand, einer blauen Wand und einer blauen Stange des Geländers, die ähnlich wie die Rohre des Industriekomplexes durch verschiedene Kameraperspektiven eine innere Rahmung ins Bild bringt und gleichzeitig den Eindruck des Eingesperrseins schafft. Ähnliche Wirkung hat das lange enge Fenster, das seiner eigentlichen Funktion zuwider zu laufen scheint: Statt den Raum zu öffnen, verstärkt es nur den Eindruck des Gefangenseins. Ähnlich wie das Bürofenster aus der vorherigen Sequenz ist das Hausfenster eine im Beton verankerte Glasscheibe ohne Hinweis darauf, dass man es öffnen könnte. Dabei verstärken sich die horizontalen Linien der Metallstange des Geländers und des Fensters gegenseitig und rufen einen beklemmenden Eindruck hervor. Als später im Film ein Frachter am ähnlichen Fenster im Haus vorbeifährt, erzeugt die lange aber enge Form des Fensters eine irritierende Wirkung, da man den Frachter wegen der Fensterform nicht ganz mit dem Blick erfassen kann. Schwarzer bemerkt:

*If modern architects envisioned the strip window
offering a healthful gaze onto nature, for Antonioni those*

*windows exacerbate the anxiety of being held hostage
in a world of entwining mechanical objects.¹⁹*

Ein wichtiger Aspekt der Farbe in diesen Innenräumen ist, dass sich ihre Wirkung durch die Anbindung an die Architektur verstärkt. Der klar definierte Raum, das klinische Weiß und das kalte Blau verstärken sich gegenseitig in einem eisigen Eindruck. Gegen diese Atmosphäre schaffen die wenigen hölzernen Möbelstücke im Raum nicht sich zu behaupten. Auch die Personen können dieser Atmosphäre nicht entkommen. Giuliana und ihr Mann tragen beide weiße Schlafkleidung, die gegebenenfalls in einem anderen Raum völlig andere Dimensionen annehmen würde, hier allerdings fügt sie sich in die herrschende kalte Atmosphäre des Raumes ein und unterstützt den Eindruck einer misslungenen Kommunikation der Gefühle zwischen den Ehepartnern.

Diese mit einer Umarmung endende Sequenz wird besonders unheimlich, als die Kamera von den Personen wegschwenkt um ein abstraktes Gemälde ins Bild zu bringen. Das abstrakte, nur unscharf zu sehende Gemälde evoziert mit seinen Farbklecksen die Industrie des Vorspanns und mit seiner Farbintensität die Industrieräume der Exposition. Vor allem aber wird durch den autonomen Gestus, in dem sich die Kamera von den Personen löst und das Gemälde ins Bild bringt die Farbe fast zu einer Bedrohunginstanz. Die Kulmination dieser Bedrohung durch Farbe findet in einer ähnlichen Sequenz gegen Ende des Films statt, als sich Giuliana mit Corrado in einem Hotelzimmer befindet. So wie die Umarmungen ihres Mannes kein emotionaler Zufluchtsort der Sicherheit und des Trostes sind, können es auch ähnliche Annäherungen seitens Corrados nicht sein. Im Hotelbett liegend verzweifelt Giuliana durch den Anblick eines abstrakten Farbspiels über dem Bett: Es erinnert an das abstrakte Gemälde in der Sequenz mit Julianas Mann, jedoch kann hier der Ursprung der Farben nicht mehr einem physischen Objekt im Raum zugeschrieben werden (Abb. 5). In ihrer Verzweiflung vor dem Anblick dieser Farben verbleibt Giuliana nur noch ein infantiler Versuch der Flucht – sie zieht die Bettdecke über den Kopf.

Wenn die bisher genannten Prinzipien der Raum- und Farbgestaltung eine dauernde aber eher subtile Irritation aufweisen, so ist wohl der Höhepunkt dieser Irritationen eine Veränderung der natürlichen Farbigkeit, die Verflechtung von Natur- und Industriästhetik. In diesem Kontext ist es nützlich zwischen zwei Farbmilieus zu unterscheiden: Naturfarbe als vorhandene Farbe, Natur als unveränderlich, als „gegebenes Fotografierobjekt“ einerseits und andererseits die „vom Menschen geschaffene Farbumwelt, bei der es Möglichkeiten zur Auswahl und Gestaltung gäbe.“²⁰ Antonioni hält diese polare Differenzierung in *Il deserto rosso* nicht aufrecht. Bei ihm ist die Natur nicht unveränderlich als Fotografierobjekt. Stattdessen erscheinen im Film graue

19 Schwarzer, Mitchell (2000): „The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni.“ In: Lamster, Mark (Hrsg.): *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press. S. 209.

20 Mehnert, Hilmar (1974): *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag. S. 184. Diese Unterscheidung entnimmt Mahnert der Technicolor-Farberaterin Natalie M. Kalmus.

Äpfel, schwarzes Wasser, gelber Teich, violette Büsche. Die physische Realität wird zur malerischen Leinwand.

Dass die Welt der Protagonistin durch eine verfremdete Farbigkeit gekennzeichnet ist, wird durch das Märchen, das Giuliana ihrem Sohn erzählt, stark pointiert. Hier etabliert sich im Film zum ersten Mal so etwas wie „natürliche“ Farbigkeit. Die Sequenz findet an einem Meeresstrand statt (Abb. 5). Das Wasser hier und der Himmel sind klar und blau und die Natur ist grün. Für Giuliana ist die Farbe offensichtlich eine wichtige Komponente ihrer Umgebung, denn sie berichtet ihrem Sohn über den Strand: „Die Natur hatte so schöne Farben, und nichts machte Lärm.“ Antonioni hebt zusätzlich durch die Wahl der Jahreszeit den Unterschied zwischen dem Meeresstrand und den übrigen Ortschaften im Film hervor. Am Strand ist es Sommer, es ist warm, hell und klar. In der Ravenna-Umgebung ist es Spätherbst oder Winter und es gibt wenig grüne Natur zu sehen. Durch diese zwei Landschaften werden eine Art von Natürlichkeit und lebendiger Natur mit absterbender und der Industrie unterliegender Naturlandschaft kontrastiert. Während in der Industrielandschaft immer wieder das Absterben des Lebens besprochen wird (Fische, die nach Petroleum schmecken oder die es in den verseuchten Flüssen nicht mehr gibt, Vögel, die den giftigen Rauch der Industrieschlotten vermeiden), wird in der Strandsequenz die Präsenz nicht nur des physischen Lebens, sondern einer Lebenskraft an sich betont. Die ganze Landschaft im Märchen wird Leben, wird animiert. „Alles hat gesungen, alles“ wie Giuliana den mysteriösen Gesang im Märchen ihrem Sohn erklärt. Dieser Gesang ist der weibliche Gesang, den der Zuschauer im Vorspann kennen gelernt hat. Hier wird der Gesang, im Unterschied zum Vorspann, als diegetisch dargeboten. Er wird nicht dem Visuellen überlagert als etwas Fremdes, Externes, aus einer anderen Realität zugreifend und er ergibt auch keine Dissonanz zu den elektrischen, industrieähnlichen Geräuschen. In der Strandsequenz ist die Industrie sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene abwesend. Statt des Dröhns erscheinen hier nur noch die Geräusche des Windes und des Meeres. Wenn man das Argument akzeptiert, der Gesang im Vorspann sei Giulianas Sehnen, bevor der Zuschauer es kennt, dann könnte der allgegenwärtige Gesang in der Strandsequenz zusätzlich als ein Sehnen nach einem tiefen Verbundensein mit der Landschaft interpretiert werden. Der Gesang kommt aus der Naturlandschaft und strebt zu ihr zurück.



Abb. 5 Die Naturlandschaft aus Giulianas Erzählung.

Der Kontrast zwischen diesen zwei Landschaftstypen bekräftigt und verdeutlicht Giulianas Sehnen. Nicht nur ist ihr eigentlicher Lebensraum, so wie bisher am Beispiel der Farbe diskutiert wurde, ein Raum der visuellen Ungewissheit, Unberechenbarkeit und Bedrohung, die Wahl der verschiedenen Ortschaften in *Il deserto rosso* unterstreicht zudem das Gefühl der Entortung der Protagonistin. Die Räume, die an sie gebunden werden – ihr Haus, ihr Laden – sind allesamt leere oder halbleere Räume. Der Charakter dieser Räume ist eher kulissenhaft als persönlich. Auch andere Orte im Film sind uneigentliche, entpersonifizierte Lebensräume: Fabrik, verlassene Hütten, Hotel, Ölplattform, Versammlungssaal – transitorische „Nicht-Orte“²¹. Schließlich misslingt in *Il deserto rosso* auch die Einordnung des Menschen in die Natur, deren Teil er unbestreitbar ist. Nur der Märchenstrand mit seinen ‚natürlichen‘ Farben macht eine solche Assoziation möglich.

Fazit

An *Il deserto rosso* fasziniert, wie sich der Film von der natürlichen zur artifiziellen, von der objektgebundenen zur abstrakten Farbe bewegt. Der Film fordert die Grenze zwischen der diegetischen und nicht-diegetischen Filmwelt heraus und verlangt eine reflektierte Stellungnahme zur Farbe als einem Teil der physischen Welt. Durch diesen Akzent auf der Wahrnehmung der Farbe lenkt Antonioni gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf seine Protagonistin und ihre Beziehung zu ihrer Umgebung. Farbe als Stilmittel des Films wird benutzt, um eine den gesamten Film durchziehende Frage in den Vordergrund zu rücken, nämlich die Frage nach der Subjektivität der Farbwahrnehmung im Film, die sich aus dem fortwährenden Vergewisserungsbedürfnis über den diegetischen oder nicht-diegetischen Charakter der Farbe ergibt. Gerade die Farbe eignet sich mit ihrer flüchtigen, unbeständigen Qualität als Erprobungsfeld der Wahrnehmung. Was schließlich als ein notwendig mitschwingendes Element dieser Ungewissheit über die Wahrnehmung gesehen werden kann, ist die bis zum Ende des Films bestehende Ungewissheit über die Anpassung der Protagonistin an ihr Umfeld.

21 Vgl. Augé, Marc (1992): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 92-93.

Literaturverzeichnis

Arnhem, Rudolf (1934): „Malerei und Film.“ In: Ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diedrichs (1977). München: Carls Hanser Verlag. S. 151-153.

Augé, Marc (1992): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer. S. 92-93.

Aumont, Jacques (1989): *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Librairie Séguier.

Cameron, Ian / Wood, Robin (1968): Antonioni. London: Studio Vista. S. 121.

Chatman, Seymour (1985): *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkley: University of California Press.

Dalle Vacche, Angela (1996): „Michelangelo Antonioni's Red Desert. Painting as Ventriloquism and Color as Movement.“ In: *Cinema and Painting. The University of Texas Press*. S. 43-80.

De Grandis, Luigina (1986): Theory and Use of Color. New York: Abrams. S. 85.

Dreyer, Carl Theodor (1955): „Imagination and Color.“ In: Ders.: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen)*. Hrsg. Von Donald Skoller (1976). New York: Dutton. S. 174-186.

Färber, Helmut (1965): „Rote Wüste.“ In: *Filmkritik* 1/65. S. 23-25.

Godard, Jean-Luc (1964): „Jean-Luc Godard Interviews Michelangelo Antonioni.“ In: *Movie* 12. S. 31-34.

Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1996): *Disorderly Order. Colours in silent film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.

Houston, Penelope (1965): „The Landscape of the Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 80-81.

Lenssen, Claudia (1984): „Il deserto rosso.“ In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. München: Carl Hanser Verlag. S. 158-168.

Manceaux, Michèle (1964): „In the Red Desert.“ In: *Sight and Sound* 34. S. 76-80.

Mehnert, Hilmar (1974): *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag.

Schwarzer, Mitchell (2000): „The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni.“ In: Lamster, Mark (Hrsg.): *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press. S. 197-215.

Filmverzeichnis:

Il deserto rosso (Michelangelo Antonioni, 1964). DVD: Arthaus 2006.

Wolfgang Reichmann

Bocksprünge der Geschichte.

Zu Hans Magnus Enzensbergers „Blätterteig der Zeit“ und Alexander Kluges „Chronik ohne Chronologie“

1. Vom Blätterteig der Zeit

Im einleitenden Essay seiner erstmals 1997 erschienenen Aufsatzsammlung *Zickzack* beschäftigt sich Hans Magnus Enzensberger mit dem Anachronismus. Er hinterfragt darin – der Buchtitel „Zickzack“ deutet bereits darauf hin – das historisch-lineare Denken und schlägt dagegen die Betrachtung der historischen Zeit, in Anlehnung an die aus der Chaosforschung bekannte Bäcker-Transformation, die der Veranschaulichung chaotischen Verhaltens dient, als eine Art „Blätterteig“ vor, als „Blätterteig der Zeit“¹. Schon 1989 war in Enzensbergers Essay Vermutungen über die Turbulenz² von nicht-linearen Logiken und dem Ende der Geschichtsphilosophie die Rede gewesen und zehn Jahre zuvor, Ende der 70er Jahre, erläuterte er unter anderem in den Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang³ seine Skepsis gegenüber linear-rationalen Planungen und Zukunftsprognosen.⁴ Wenn Enzensberger nun später vom „Blätterteig der Zeit“ spricht, richtet er sich auch damit gegen die geschichtsphilosophische Idee historischer Sukzession und Progression. Die Vorstellung, dass die Gegenwart ein wandernder Punkt sei, der die Vergangenheit sauber von der Zukunft trenne, dass alles, was geschehen ist, was geschieht und noch geschehen wird, sich wie auf einer Zielgeraden aneinanderreihe, ist in Enzensbergers Augen die „platteste aller Zeitvorstellungen“⁵. Jemand der diesem „Flachsinn“ erliege, müsse allein

1 Vgl. Hans Magnus Enzensberger. Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus. In: Ders.: *Zickzack. Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1997, S. 9-30.

2 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Vermutungen über die Turbulenz. In: Ders.: *Der Fliegende Robert. Gedichte, Szenen, Essays*. Frankfurt a.M. 1989, S. 297-306. „In allen natürlichen Sprachen ist sie [die Zukunft], als ob sich das von selbst verstünde, ein Singularetantum, so wie die Vergangenheit und die Gegenwart, von denen die meisten unter uns nach wie vor glauben, daß sie nur *einmal* vorkämen.“ (S. 297)

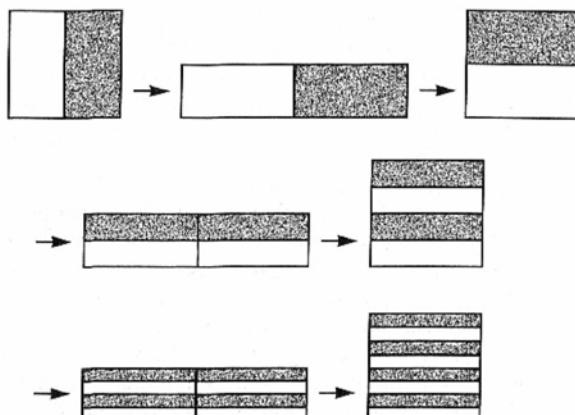
3 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: Ders.: *Politische Brosamen*. Frankfurt a.M. 1982, S. 225-236. „Statt dessen weigern sich unsere Theoretiker [...], zuzugeben, was jeder Passant längst verstanden hat: daß es keinen Weltgeist gibt; daß wir die Gesetze der Geschichte nicht kennen; [...] daß die gesellschaftliche wie die natürliche Evolution kein Subjekt kennt und daß sie deshalb unvorhersehbar ist“. (S. 234f.)

4 Vgl. dazu im Werkkontext Christian Schlösser: Hans Magnus Enzensberger. Paderborn 2009. (= UTB. 3256.) S. 102f.

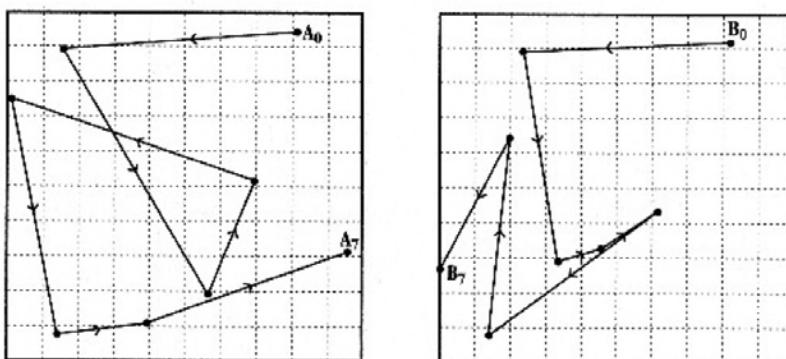
5 Enzensberger, Blätterteig der Zeit, S. 12.

schon vor der Frage kapitulieren, wie Erinnerung möglich sei, müsse irritiert und verstört sein angesichts der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“⁶.

Die im Essay beschriebene Bäcker-Transformation stellt für Enzensberger eine Alternative zum klassisch-linearen Zeitmodell dar. Ein quadratisches Stück Teig wird mit der Teigrolle so bearbeitet, dass es danach nur noch halb so hoch, dafür aber doppelt so breit ist wie zuvor. Dieses Stück teilt man in zwei Hälften und legt sie übereinander, sodass wieder ein Quadrat entsteht. Nun streckt und teilt man den Teig erneut bis ein drittes Quadrat entsteht, das so groß wie das erste ist, aber bereits aus vier horizontalen Schichten besteht. Dieser Vorgang kann beliebig oft wiederholt werden. (Vgl. Abb. 1)



Ein irgendwo in diesem Quadrat markierter Punkt – im Sinne des Bäcker-Beispiels etwa eine Rosine – wandert, wenn man diesen Teig wie oben beschrieben bearbeitet, in einem bizarren Zickzack durch die Fläche. Ein zweiter, ursprünglich ganz in der Nähe gelegener Punkt schlägt dagegen einen völlig anderen Weg ein. (Vgl. Abb. 2)



6 Ebda. In seinen *Erinnerungen an einen Tumult* beispielsweise schreibt Enzensberger in diesem Sinne, dass angesichts der Gleichzeitigkeit der Ereignisse des Jahres 1968, die Erinnerung an dieses Jahr „nur eine Form annehmen [können]: die der Collage.“ Hans Magnus Enzensberger: *Erinnerungen an einen Tumult*. Zu einem Tagebuch aus dem Jahre 1968. In: *Text + Kritik* (1985), H. 49, S. 8.

Dieses „Blätterteig-Spiel“ könnte, so Enzensbergers Vorschlag, nun auch auf die Geschichte, die historische Zeit und ihre „Schichten und Falten“⁷ angewendet werden. „Auch da sind wir nicht in der Lage, aus einer linear gedachten Vergangenheit auf die Zukunft zu schließen. Wir wissen aus Erfahrung, daß wir die Folgen unserer Handlungen, über den nächsten Schritt hinaus, nicht kennen.“⁸ In einer komplexen, in Schichten gedachten Zeit, komme es folglich zu „einer unerschöpflich großen Zahl von Berührungen zwischen verschiedenen Zeitschichten“⁹ und zu den unterschiedlichsten „Wechselwirkungen zwischen alten und jüngeren Schichten der Zeitstruktur“¹⁰. Enzensberger versucht, sich mit Hilfe dieses dynamischen Modells einen Reim auf die oft unerklärlichen „Bocksprünge der Geschichte“¹¹ zu machen. Denn nicht nur die Zukunft ist in diesem Sinne unvorhersehbar, sondern auch die Vergangenheit ist damit einer ständigen Veränderung unterworfen: „Sie verwandelt sich fortwährend in den Augen eines Beobachters, dem der Überblick über das gesamte System fehlt“,¹² wie Enzensberger in Abwandlung eines Montaigne-Zitats, das dem Essay als Motto vorangestellt ist, bemerkt.¹³ Der Anachronismus könne daher kein Ärgernis sein, sondern muss als ein „wesentliches Moment einer proteischen Welt“¹⁴ verstanden werden.¹⁵

Die Vorstellung von sich berührenden historischen Schichten und der Wechselwirkung verschiedener jüngerer und älterer Zeiten sowie die Infragestellung linearer historischer Sukzession, wie sie Enzensberger in seinem Blätterteig-Essay zu veranschaulichen versucht, hat auch Konsequenzen für sein literarisches Schaffen, sind doch literarische Texte für die Darstellung solch nicht-linear verlaufender Zeitstrukturen geradezu prädestiniert. Anhand einiger exemplarischer Beispiele aus dem Gesamtwerk, soll der Frage nachgegangen werden, wie die Komplexität von Zeit und der Schichten-Charakter der Geschichte in Enzensbergers Texten zum Ausdruck kommen. Als „Zeitmaschine“¹⁶ wurde beispielsweise der Gedichtband *Mausoleum*¹⁷ beschrieben, als „Mosaik“¹⁸ der durch die Übereinanderschichtungen von Zeiten und Räumen und die Gleichzeitigkeit der historischen Ereignisse geprägte Band *Der Untergang der Titanic*¹⁹. Und im Roman Wo

7 Enzensberger, Blätterteig der Zeit, S. 19.

8 Ebda.

9 Ebda, S. 22.

10 Ebda, S. 25.

11 Ebda, S. 22.

12 Ebda, S. 23.

13 Vgl. ebda, S. 9 bzw. Michel de Montaigne: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung v. Hans Stilett. Frankfurt a.M. 1998. (= Die Andere Bibliothek.)

14 Enzensberger, Blätterteig der Zeit, S. 23.

15 Vgl. zu Enzensbergers Blätterteig-Modell im Zusammenhang mit Naturwissenschaft und Naturlyrik: Wolfgang Riedel: Naturwissenschaft und Naturlyrik bei Hans Magnus Enzensberger. In: Zeitschrift für Germanistik 19 (2009), S. 122-127.

16 Franco Buono: Zwei Bücher, ein Labyrinth. Das „Mausoleum“ und das „Passagen-Werk“. In: Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos. Hrsg. v. Hans Richard Brittnacher u. Rolf-Peter Janz. Göttingen 2007, S. 171.

17 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. Frankfurt a.M. 1975.

18 Wolfram Malte Fues: Text als Intertext. Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Heidelberg 1995. (= Probleme der Dichtung. 23.) S. 73.

19 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt a.M. 1978.

warst du, Robert?²⁰ schickt Enzensberger seinen jungen Helden auf eine Reise rückwärts durch die Zeit. Durch ihre zeitlichen und historischen Verzweigungen, Überlagerungen und Vernetzungen tragen diese Texte dem unübersichtlichen „Blätterteig der Zeit“ und den „Bocksprüngen der Geschichte“ auf besondere Art und Weise Rechnung. Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit Enzensberger soll gezeigt werden, wie Alexander Kluge mit seinen multimedialen Mammutwerken die Orientierung innerhalb dieser proteisch-unübersichtlichen Welt erleichtern möchte und zu diesem Zweck in seinen literarischen und filmischen Werken zu einer Darstellungsweise findet, die in vielen Punkten genau den in Enzensbergers Essay beschriebenen Eigenschaften von Geschichte und Zeit und deren Blätterteig-Struktur entspricht, einer Darstellungsweise, die aus Kluges Chronik der Gefühle²¹ konsequenterweise eine „Chronik ohne Chronologie“ macht.

2. Rückblick in die Zukunft

Im Gedichtband *Mausoleum* versammelt Hans Magnus Enzensberger „Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“²², so auch der Untertitel dieser Sammlung, in der anhand ebenso vieler Einzelporträts berühmter Mathematiker, Philosophen, Biologen, Politiker, Künstler, Erfinder und anderer Persönlichkeiten ein historisches Panorama vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart des erstmals 1975 erschienenen Bandes entworfen wird. Ein Buch, angelegt wie ein „Gang durch die Archive“²³, in dem Gutenberg, Leibnitz, Chopin, Piranesi und Alexander von Humboldt ebenso Platz finden, wie Darwin, Machiavelli, Bakunin oder Che Guevara. In einer polyphonen Mischung aus Zitaten, Dokumenten, Fiktion und Kommentar vernetzt Enzensberger in diesem *Mausoleum* mit den Mitteln literarischer Montage eine Vielzahl unterschiedlichster Stimmen und Perspektiven. Das Thema „Zeit“ spielt dabei durchgehend eine wichtige Rolle, nicht zuletzt in Form des Motivs der Uhr, das sich durch das gesamte Buch zieht.²⁴

Nicht von ungefähr handelt die Eröffnungsballade G. de' D. (1318-1389) von Giovanni de' Dondi, dem italienischen Gelehrten und Entwickler des Astrariums, einer der ersten astronomischen Uhren: „Einer Uhr ohne Vorbild, unübertroffen / vierhundert Jahre lang.“²⁵ De' Dondis Astrarium zeigt neben Stunde, Tag und Jahr auch den Zustand des Himmels an, den Lauf der Sonne, des Mondes und die Positionen der damals bekannten fünf Planeten sowie die jeweiligen Heiligen des laufenden Kirchenjahres. „Ein Rechenwerk, und zugleich / der Himmel noch einmal“, heißt es im Gedicht und es folgt nach einer Beschreibung der Uhr der den Bezug zur Gegenwart herstellende Vers „Unter diesem Himmel / leben wir immer“

20 Hans Magnus Enzensberger: *Wo warst du, Robert?* München, Wien 1998.

21 Vgl. Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. Im Folgenden in den Fußnoten zitiert als „CdG“ mit Band- und Seitenangabe.

22 Enzensberger, *Mausoleum*, S. 3.

23 Hermann Korte: „Hans Magnus Enzensberger – „Das lyrische Werk“. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar 2009. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: www.kll-online.de (15.3.2010).

24 Vgl. zu diesem Motiv des *Mausoleum* ausführlich: Rainer Barbey: *Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*. Göttingen 2007, S. 113-124.

25 Enzensberger, *Mausoleum*, S. 7.

noch.“²⁶ Der Perfektion und der Genauigkeit des Uhrwerks dieser „Himmelsmaschine“²⁷ ist im Gedicht die reale Geschichte der Stadt Padua gegenübergestellt, die nicht der vollkommenen, zyklischen Abfolgen gehorchenden Harmonie des Astrariums entspricht: „Die Leute von Padua / sahen nicht auf die Uhr. / Ein Putsch folgte dem andern. / Pestkarren rollten über das Pflaster. / Die Bankiers / stellten ihre Positionen glatt. / Es gab wenig zu essen.“²⁸ Die Realität von Hungersnöten, Kriegen, Seuchen und Armut wird durch kontrastierende Anachronismen mit der Gegenwart verknüpft – de’ Dondi habe keine Verbindung zum „Pentagon“ gehabt und sein Zeitgenosse Petrarca, dessen „Uhr aus Wörtern“²⁹ im Text das poetische Gegenstück zu de’ Dondis „Himmelsmaschine“ bildet, sei nicht von „Guggenheim“ bezahlt worden – „Andere Raubtiere. Andere / Wörter und Räder. Aber / derselbe Himmel.“³⁰ Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit tritt deutlich vor die Augen der Lesenden wenn das Gedicht schließlich pointiert mit der Variation des oben zitierten Verses über den gemeinsamen Himmel von damals und heute endet: „In diesem Mittelalter / leben wir immer noch.“³¹

Im Diskurs der Zeiten und durch die „Spannung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunftserwartung“³² versucht Enzensberger den Ambivalenzen des Geschichtsverlaufs gerecht zu werden. Das Mausoleum stellt dabei keine verstaubte Grabstätte längst abgeschlossener Lebensläufe oder vergangener Ereignisse dar. Enzensberger bringt das historische Material stets in „lebendige Beziehung zu aktuellen Problemen“³³. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an seine Mitte der 60er Jahre herausgegebenen Editionen, wie Büchners Hessischen Landboten (1965) oder den Kurzgefaßten Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder von Bartolomé de Las Casas (1966). Enzensberger ist dabei immer an der Aktualität und den Bezügen zur gegenwärtigen (politischen) Situation gelegen. So verknüpft er etwa die von Las Casas beschriebenen Grausamkeiten der Konquistadoren im Zuge der Kolonisation Mittelamerikas zu Beginn der Neuzeit in seinem Nachwort mit dem damals gerade gegenwärtigen Krieg in Vietnam: „Die Schlagzeilen, die wir jeden Morgen im Briefkasten finden, beweisen, daß die Verwüstung der Indischen Länder weitergeht.“³⁴ Las Casas’ Bericht ist für Enzensberger daher nicht bloß ein historisches Dokument, sondern ein „Rückblick in unsere eigene Zukunft“³⁵. Ähnliches gilt auch für die Beschäftigung mit Georg Büchner und dem Hessischen Landboten,

26 Enzensberger, Mausoleum, S. 8.

27 Ebda, S. 7.

28 Ebda, S. 8.

29 Ebda, S. 7.

30 Ebda, S. 8.

31 Ebda.

32 Silvia Volckmann: G. Benn und H. M. Enzensberger: Chopin-Gedichte. In: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Portestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik. Hrsg. v. Walter Hinck. Frankfurt a.M. 1979. (= es. 721.) S. 290.

33 Frank Dietschreit/Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986. (= SM. 223.) S. 110.

34 Hans Magnus Enzensberger: Las Casas oder Ein Rückblick in die Zukunft. In: Ders.: Deutschland, Deutschland unter anderm. Äußerungen zur Politik. Frankfurt a.M. 1967. (= es. 203.) S. 151.

35 Ebda.

dessen „Gehalt an Zukunft nicht erschöpft“³⁶ sei und dessen „Politischer Kontext 1964“³⁷ im Zentrum von Enzensbergers Interesse steht. Auf Büchners Satz „Deutschland ist jetzt ein Leichenfeld, bald wird es ein Paradies sein“³⁸ erwidert Enzensberger in seiner Büchner-Preisrede mit Bezug auf die Gegenwart der frühen 60er Jahre und mit einem apokalyptischen Ausblick auf die bevorstehende Zukunft: „Die Aussicht aufs Paradies ist verschwunden, die aufs Leichenfeld ist nicht weit.“³⁹

Walter Benjamin fordert in seiner geschichtsphilosophischen Schrift *Über den Begriff der Geschichte* eine von „Jetztzeit“ erfüllte, „eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit“⁴⁰. Eine Forderung, die nicht nur in Enzensbergers Texten zum Ausdruck kommt, sondern der sich – wie sich noch zeigen wird – auch Alexander Kluge verpflichtet fühlt. Das Gewesene müsse Benjamin zufolge mit der Gegenwart, dem „Jetzt“, blitzhaft zu einer „Konstellation“ zusammentreten.⁴¹ Die Konsequenz aus einer solchen Geschichtsvorstellung ist der Einsatz von Montagetechniken. „Geschichte schreiben“ bedeutet für Benjamin, wie er in einer Notiz seines Passagen-Werks anmerkt, „Geschichte zitieren“⁴². Die Geschichtsschreibung ist für ihn folglich ein aus Fragmenten bestehender „nichtlinearer Diskurs“⁴³ – die Methode seiner Arbeit daher „literarische Montage“⁴⁴.

Die Frédéric Chopin gewidmete Ballade F. C. (1810-1849) aus dem Band *Mausoleum* ist ein weiteres Beispiel für Enzensbergers Verflechtungstechnik, die Schichtung verschiedener Zeitebenen und zudem eine Besonderheit, da Walter Benjamin in diesem Text selbst zu einem Teil der Montage und der zeitlichen Vernetzung wird, wie die folgenden Strophen fünf und sechs des Gedichts exemplarisch zeigen:

*In der Passage des Panoramas zwischen Gasflammen. Dort
begegnen einander zwei Emigranten. Zum Großen Herbstsalon
in der Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts erscheint
ein Philosoph aus Berlin. Man spricht über Mode. Wie groß
und poetisch wir sind in unsern Lackschuhen und Kravatten.
Ist das ein Zitat? Frühstück im Café Anglais. Die Gehröcke von
Dautremont:
malvenfarben. Die Wäsche Batist. Die Gesichtsfarbe fast
durchsichtig.*

36 Hans Magnus Enzensberger: Zum >Hessischen Landboten<. Zwei Kontexte. In: Ders., Deutschland, Deutschland unter anderem, S. 119. – „Friede den Eigenheimen am Rhein und am Hudson! Krieg den Hütten am Congo und am Mekong!“ (S. 122)

37 So der Titel von Enzensbergers Nachwort. Vgl. ebda, S. 116.

38 Georg Büchner: Der hessische Landbote. In: Ders.: Werke und Briefe. Münchener Ausgabe. Hrsg. v. Karl Pörnbacher [u.a.]. München 1988, S. 64f.

39 Hans Magnus Enzensberger: „Darmstadt, am 19. Oktober 1963“. In: Ders., Deutschland, Deutschland unter anderem, S. 26.

40 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991. (= stw. 931.) S. 701.

41 Vgl. Benjamin, Das Passagen-Werk, GS V/1, S. 576.

42 Ebda, S. 595.

43 Willi Bolle: Geschichte. In: Benjamins Begriffe. Bd. 1. Hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. Frankfurt a.M. 2000. (= es. 2048.) S. 419.

44 Benjamin, Passagen-Werk, GS V/1, S. 574.

*Zum Abschied sagt B: Die entscheidenden Schläge
werden mit der linken Hand geführt. [...].⁴⁵*

Nachdem in den ersten Strophen des Gedichts von der Kindheit und den Anfängen Chopins die Rede ist und mit der Schilderung seiner Ankunft in Paris die Julirevolution 1830 mit anklingt, der die feierlichen Empfänge und die vollen Konzertsäle gegenübergestellt werden – „Paris / hat Pflastersteine genug für viertausend Barrikaden. [...] Es ist ein blutiges Jahr. // Doch die Säle sind ausverkauft. Lorbeerkränze, Bankette“⁴⁶ –, kommt es in den oben zitierten Strophen zu einer anachronistischen Begegnung Chopins mit einem gewissen B., einem Philosophen aus Berlin. Hinter dieser Abkürzung ist unschwer der über 40 Jahre nach Chopins Tod geborene Walter Benjamin erkennbar, der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 nach Paris emigrierte. Die „Passage des Panoramas“, die schon zur Zeit Chopins existierte, und die Bezeichnung von Paris als „Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts“ verweisen auf das unvollendet gebliebene Passagen-Werk, an dem Benjamin während der Jahre im Pariser Exil arbeitete und in dem sich auch ein Konvolut zum erwähnten Gesprächsthema „Mode“ findet. Der kursiv gedruckte Satz „Wie groß / und poetisch wir sind in unsern Lackschuhen und Kravatten“ ist ein direktes Zitat aus Benjamins Buchprojekt Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus⁴⁷. „Ist das ein Zitat?“ lautet die darauf folgende Frage und tatsächlich handelt es sich bei diesem Satz sogar um ein doppeltes Zitat, durch das die vielschichtigen historischen Verflechtungen des Gedichts noch um eine weitere Ebene ergänzt werden. Enzensberger zitiert hier nämlich nicht nur Walter Benjamin. Er zitiert Benjamin, der wiederum Charles Baudelaire zitiert, der mit diesem Satz – auf das Thema des Gesprächs Bezug nehmend – die Neuerungen der Herrenmode der 1840er Jahre kommentiert, wodurch auch die Initiale „B.“ innerhalb des Gedichts einen zusätzlichen Bedeutungsaspekt erhält, bevor der Text mit einem weiteren Benjamin-Zitat fortgesetzt wird.⁴⁸

In wenigen Versen vereint Enzensberger die in mehreren Schichten parallel verlaufenden Lebensläufe Chopins, Baudelaires und Benjamins sowie unterschiedliche Zeitebenen, wie die Julirevolution 1830 und die Zeit des Nationalsozialismus. Angesichts solcher Schichtungen wird der Autor zum Archäologen und zum Gräber in der Geschichte, ganz im Sinne Walter Benjamins, der in seinen Denkbildern über „Ausgraben und Erinnern“ festgehalten hat: „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. [...] Denn ‚Sachverhalte‘ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt.“⁴⁹

Im Gedicht Erkenntnistheoretisches Modell aus dem Band Der Untergang der Titanic hat Enzensberger eine Metapher für das Ineinander der geschichtlichen Zeit- und Realitätsebenen gefunden, das Bild der „Schachtel“: „Hier hast du / eine große Schachtel / mit der Aufschrift / Schachtel. / Wenn du sie öffnest, / findest du darin / eine Schachtel

45 Enzensberger, Mausoleum, S. 83f.

46 Ebda, S. 83.

47 Vgl. Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, GS I/2, S. 509-690. Der von Enzensberger zitierte Satz findet sich auf Seite 579f.

48 Vgl. Benjamin, Einbahnstraße, GS IV/1, S. 89.

49 Benjamin, Denkbilder, GS IV/1, S. 400.

/ mit der Aufschrift / Schachtel / aus einer Schachtel / mit der Aufschrift / Schachtel. / Wenn du sie öffnest [...]“⁵⁰.

Diesem Prinzip des „verschachtelten“ Ineinanders entspricht auch die Konstruktion des Gedichtbandes, in dem Enzensberger verschiedene Handlungen, Zeiten und Räume übereinanderschichtet.⁵¹ Mit den Ereignissen rund um das Schiffsunglück der Titanic 1912 verbinden sich weitere zeitliche Schichten, die Geschehnisse des Jahres 1969 auf Kuba sowie das gegenwärtige Berlin des Jahres 1977. Darüber hinaus finden sich in diesem Netzwerk einige für Enzensbergers Text poetologisch aufschlussreiche „Bildbeschreibungen“, die den historischen Horizont des Buches noch deutlich erweitern, so etwa die Gedichte Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490, Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert oder Der Raub der Suleika. Niederländisch, Ende 19. Jahrhundert, in dem die Rede ist von der Geschichte „mit ihren endlosen Finten und Künsten. / Ein ewiges hin und her“⁵².

Ein Beispiel aus jüngerer Zeit und aus einem ganz anderen Bereich des Enzensbergerschen Gesamtwerks stellt schließlich die historische Konstruktion des (Jugend-)Romans *Wo warst du, Robert?* aus dem Jahr 1998 dar. Die Hauptfigur Robert – ein bei Enzensberger häufig wiederkehrender Name, der auf die Figur des „fliegenden Robert“⁵³ verweist, seine Lieblingsfigur aus Hoffmanns *Struwwelpeter* – erlebt darin, in einem historischen „Durcheinander, von dem man Kopfweh [bekommt]“⁵⁴, eine Zeitreise von der Gegenwart ausgehend rückwärts durch die Jahrzehnte und Jahrhunderte in die Vergangenheit und wieder zurück. Die dargestellte Geschichte offenbart sich dabei als eine Geschichte der Kriege, wenn sich der im Krebsgang reisende Robert beispielsweise mitten im Kalten Krieg in der Sowjetunion des Jahres 1956 wiederfindet, im Australien des Jahres 1946 einer jüdischen Emigrantenfamilie begegnet oder 1930 in seiner deutschen Heimatstadt den Antisemitismus und die Straßenkämpfe zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten hautnah miterlebt, bis er schließlich als Mitglied einer Räuberbande im Dreißigjährigen Krieg landet. „Wohl oder übel mußte er sich in der Vergangenheit zurechtfinden, die nun zu seiner Gegenwart geworden war.“⁵⁵ Roberts Zeitreise ist ein einziger Anachronismus. Gegen Ende seiner Reise durch diesen „Blätterteig der Zeit“ findet sich Robert im Jahr 1638 im Straßburger Münster vor einer riesigen astronomischen Uhr wieder, die in ihren Funktionen der Uhr Giovanni de' Dondis aus dem Mausoleum entspricht: „Das ganze Bauwerk war ein riesiger, glänzender Computer, der mitten in der Kirche stand!“⁵⁶ Robert ist fasziniert, wird aber angesichts seiner auf der Reise gemachten Erfahrungen nachdenklich: „Die Uhr schien ihm noch etwas anderes zu zeigen, das nicht auf ihren Ziffernblättern stand: daß die Menschen zu allem fähig waren, ganz gleich, welche Jahreszahl man schrieb – zu den schlimmsten Schweinereien ebenso wie zu den größten Wunderwerken.“⁵⁷ Enzensbergers Held erfährt hier am eigenen Leib, was im

50 Enzensberger, *Der Untergang der Titanic*, S. 73.

51 Vgl. Nicolas Born: Riß im Rumpf des Fortschritts. In: *Der Spiegel* 43 (1978), S. 236.

52 Enzensberger, *Der Untergang der Titanic*, S. 84.

53 Vgl. z. B. das Gedicht „Der fliegende Robert“ in Hans Magnus Enzensberger:
Die Furie des Verschwindens. Frankfurt a.M. 1980, S. 80.

54 Enzensberger, *Wo warst du, Robert?* S. 115.

55 Ebda, S. 122.

56 Ebda, S. 232.

57 Ebda.

Mausoleum am Schluss der de' Dondi-Ballade steht: „Unter diesem Himmel / [...] In diesem Mittelalter leben wir noch heute“⁵⁸.

3. Chronik ohne Chronologie

Im Jahr 2000 ist Alexander Kluges literarisches Gesamtwerk gesammelt in einer zweibändigen Ausgabe mit dem Titel *Chronik der Gefühle* erschienen. Kluge, der sein Werk als „work in progress“ versteht, hat dafür seine bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten literarischen Arbeiten teilweise überarbeitet und gemeinsam mit zahlreichen in der Zwischenzeit entstandenen Texten völlig neu arrangiert. Er versammelt in dieser „Chronik“ an die 800 Geschichten auf über 2000 Seiten. Manche im Umfang mehrerer Seiten, manche nur ein paar Zeilen lang, andere wiederum bloß die Bildunterschrift zu einer Fotografie oder Zeichnung. Mit Enzensbergers Roman *Wo warst du, Robert?* teilt Kluges *Chronik der Gefühle* die rückwärts gerichtete Chronologie des Erzählers, und das in mehrfacher Hinsicht. Schon die Abfolge der Kapitel folgt bei Kluge keiner chronologischen Ordnung. Weder werden die Texte nach ihrer Entstehungszeit gereiht, noch werden sie nach den historischen Ereignissen, von denen ein Großteil der Geschichten handelt, zeitlich angeordnet. Vielmehr lassen sich in Bezug auf die Ordnung der Texte zwei Besonderheiten feststellen. Zum einen versucht Kluge, die Geschichten „in umgekehrter Reihenfolge“⁵⁹ nach ihrer jeweiligen Entstehung anzutragen – so funktioniere auch die Erinnerung, „von der Gegenwart rückwärts“⁶⁰. Zum anderen spielt der Gedanke einer rückwärtsgewandten bzw. einer sich der systematischen Zeitenfolge widersetzenen Ordnung der Geschichte(n) auch innerhalb der Kapitel und innerhalb der einzelnen Geschichten eine wichtige Rolle, wie sich am Beispiel der Verfallserscheinungen der Macht, dem zweiten Kapitel der *Chronik der Gefühle* noch zeigen wird.

Alexander Kluge geht es, ähnlich wie Hans Magnus Enzensberger, um den Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit. Auch jene Geschichten, die scheinbar nur die Vergangenheit betreffen, handeln in der „Jetztzeit“⁶¹, so Kluge in einem seiner Vorworte unter Verwendung dieses in Zusammenhang mit Enzensberger bereits erläuterten Begriffs aus der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Man täusche sich, „wenn man meint, daß die Gegenwart an den frühen Punkten aufhört“⁶². Das „SELBSTBESTIMMUNGSRECHT DER ZEIT“⁶³ müsse anerkannt werden, heißt es in einer der Geschichten Kluges, die vom Chronisten und Mönch Bitow handeln, einem Alter Ego des Autors. Die Geschichte 20 Milliarden Jahre v. Chr. dreht sich beispielsweise um Bitows so genannte „Äonen-Chronik“, in der auf wenigen Seiten, wie in einem Zeitraffer, 20 Milliarden Jahre Erd- und Menschheitsgeschichte abgehandelt werden: vom mit Energie geladenen Ur-Ozean, über die Trennung der Kontinente, die Entwicklung der Sprachen bis hin zur ersten Weltgeschichte in 14 Bänden im dritten Jahrhundert nach Christus.⁶⁴ Dazwischen erfährt man einiges über die Ansichten und

58 Enzensberger, Mausoleum, S. 8.

59 Kluge, CdG I, S. 7.

60 Ebda.

61 Vgl. Kluge, CdG II, S. 11.

62 Kluge, CdG I, S. 7.

63 Ebda, S. 124.

64 Vgl. Kluge, CdG II, S. 952-958.

Arbeitsweisen des Chronisten Bitow. Er müsse bei der Arbeit an seiner Chronik einem Irrtum vieler seiner Kollegen entgegenwirken: „Es scheint in einer zeitlich gestaffelten Chronik so, als verschwänden die ‚vergangenen Zeiten‘ in der ‚Gegenwart‘. Die neuen Zeiten folgen jedoch nicht einmal kausal auf die alten, sondern sie sind VERNETZT.“⁶⁵

Wie Hans Magnus Enzensberger ist auch Alexander Kluge im Sinne Walter Benjamins ein Gräber in der Geschichte. Jürgen Habermas nannte Kluge einmal einen nützlichen „Maulwurf“⁶⁶ und Burkhardt Wolf hat die Auseinandersetzung Kluges mit der Geschichte auf treffende Weise als „archäologisches Projekt“⁶⁷ bezeichnet, an dem der Autor und Filmemacher kontinuierlich arbeite. Mit der „Sorgfalt der Brüder Grimm“⁶⁸ betreibt er seine archäologischen Grabungen und dringt dabei in immer tiefere historische Schichten vor.

Besonders das 20. Jahrhundert, das mit seinen Katastrophen in den Büchern stark vertreten ist, wird von Kluge „aus immer wieder anderen Perspektiven fokussiert und durchgearbeitet“⁶⁹. Seine Geschichten thematisieren unter anderem die beiden Weltkriege, den Faschismus, historische Zäsuren wie 1918, 1945, 1968 und 1989, Tschernobyl sowie die Terroranschläge vom 11. September und den jüngsten Krieg im Irak. Der historische Rahmen reicht in Kluges Büchern jedoch noch viel weiter, wie ein Blick in die Chronik der Gefühle deutlich vor Augen führt. Dort ist die viele Millionen Jahre vergangene Urzeit ebenso Thema,⁷⁰ wie die Zeit des „Gilgamesch-Epos“⁷¹ oder die Science-Fiction-Utopien der Lernprozesse mit tödlichem Ausgang⁷², die das historische Spektrum auch in Richtung Zukunft ausweiten. Ein stimmiges lineares Ganzes kann es dabei nicht geben. Was ist „die Geschichte eines Landes anderes, als die weiteste Erzählfläche überhaupt?“, fragt Kluge im Buch zu seinem Film *Die Patriotin*. Nicht nur eine Geschichte müsse daher erzählt werden, „sondern viele Geschichten“⁷³. Die unzähligen Einzelgeschichten und Fragmente ergeben in Kluges Montage schließlich jenen assoziativen Zusammenhang, der es ermöglicht, die Geschichte – einer weiteren Forderung Walter Benjamins folgend – „gegen den Strich zu bürsten“⁷⁴.

65 Kluge, S. 955.

66 Vgl. Jürgen Habermas: Nützlicher Maulwurf, der den schönen Rasen zerstört. Lessing-Preis für Alexander Kluge. In: Ders.: *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*. Frankfurt a.M. 1997. (= BS. 1233.) S. 136-149.

67 Burkhardt Wolf: Sichtverhältnisse im Krieg. Zur historischen Dokumentation und Spuren Sicherung bei Alexander Kluge. In: *Weimarer Beiträge* 48 (2002), H. 1, S. 16.

68 Alexander Kluge/Barbara Hoffmeister: „Sitzt, passt, wackelt und hat Luft“. Ein Gespräch mit Alexander Kluge über den poetischen Hausvater Kant, den geistigen Gartenbau und ein neues Motto für die alte Tante Aufklärung. In: *Die Zeit* (Hamburg) vom 31.12.2003, S. 35.

69 Christian Schulte: Cross-Mapping. Aspekte des Komischen. In: *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*. Hrsg. v. Ch. S. u. Rainer Stollmann. Bielefeld 2005, S. 219.

70 Vgl. Kluge, CdG II, S. 921-1010.

71 Vgl. Kluge, CdG I, S. 147-305.

72 Vgl. Kluge, CdG II, S. 827-920.

73 Alexander Kluge: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt a.M. 1979, S. 40.

74 Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, GS I/2, S. 697.

4. „Die Grabungen führten unmittelbar in die Antike“

Die Geschichten des Kapitels Verfallserscheinungen der Macht reichen vom „Jahr 2000 über 1989 bis zu Gilgamesch“⁷⁵. Auf die Frage, warum diese lange zurückliegenden Geschichten für uns heute noch wichtig seien, antwortet Kluge mit deutlichen Anklängen an Enzensbergers Blätterteig-Modell, dass diese Zeiten und Geschichten in uns etwas Reales seien:

Es ist nicht wahr, dass die landwirtschaftliche Revolution, die in Mesopotamien 6000 Jahre vor Christus ausbricht, in irgendeiner Weise abgeschlossen ist. Sie steckt noch in jedem Chip, der heute in Silicon Valley gebaut wird. [...] Wenn ich vom Jahr 2000 spreche, von dem, was ich jetzt erlebe – oder von dem Jahr in dem ich die Geschichte schreibe, und der Löwenanteil ist ja in den letzten Jahren geschrieben –, dann merke ich, dass in diesen Zeiten, über die ich schreibe, diese alten Zeitzonen enthalten sind. [...] Wir tragen tatsächlich die Traditionen aller toten Geschlechter in unseren Köpfen, in unseren Sitten, in unseren Irrtümern, in unseren Gewohnheiten. Um diese Qualität solcher Gefühlswelten zu verstehen, brauche ich manchmal eine Geschichte aus der Gegenwart, und manchmal brauche ich eine Perspektive ihrer Entstehung.⁷⁶

Das Kapitel Verfallserscheinungen der Macht führt nun exemplarisch vor, wie Kluge in seiner Chronik auf eine lineare Chronologie verzichtet, um zwischen den Zeiten und Ereignissen Zusammenhänge herzustellen.

Das Kapitel beginnt mit einer Reihe von Geschichten, die unter dem Titel Nikolaus 1989 zusammengefasst sind und von der Zeit der Wende in der DDR handeln.⁷⁷ In vierzehn Erzählfragmenten wird aus den unterschiedlichsten Perspektiven die Situation verschiedener Personen angesichts des Zusammenbruchs der DDR dargestellt. Während um die Menschen herum der Staat zusammensackt, erfährt man unter anderem von einem Treffen des Marx-Lesekreises Oschersleben, einem Gespräch zwischen dem Stasi-Oberst Komorowski und dem KGB-Offizier Putin über einen flüchtenden DDR-Agenten, von einer Nikolaus-Veranstaltung im Kulturhaus VEB Schwermaschinenbau, einem Treffen zwischen Gorbatschow und Bush auf der „Maxim Gorki“ vor Malta, der Arbeit der internationalen Geheimdienste in Berlin und von den Überlegungen und Plänen eines DDR-Funktionärs, der „den Christsternen, Schokoladen-Engeln und Nikolaus-Wallebären“ noch rechtzeitig für den Dezember 1990 „etwas sozialistisches Eigenes entgegenzusetzen“⁷⁸ gedenkt.

Bereits die nächsten beiden Geschichten setzen dieser Momentaufnahme von 1989 einen Kontrapunkt entgegen. „Es zittern die morschen Knochen der Welt“⁷⁹ lautet eine der Kreide-Inschriften, die in den unterirdischen Hallen an den Ufern der Spree in Berlin-Mitte während der Bauarbeiten am neuen Regierungszentrum gefunden wurden.

75 Kluge, CdG I, S. 5.

76 Alexander Kluge/Mario Scalla: Das sind unbeherrschbare Wesen. In: Freitag (Berlin) vom 13.10.2000, S. 13.

77 Vgl. Kluge, CdG I, S. 153-167.

78 Ebda, S. 166.

79 Ebda, S. 168.

Sie stammen aus dem Jahr 1928 (neben ihnen auch einige kyrillische Eintragungen aus dem Jahr 1945). Ebenfalls von diesem Bauvorhaben am Spreebogen handelt die darauf folgende Geschichte:

In den Tiefkellern der Museen am anderen Spreeufer, die noch aus der Zeit preußischer Könige herübergrenzen, sind Büros gefunden worden. Sie wurden zu Beginn des Feldzuges, auf dem 1941 Griechenland erobert wurde, eingerichtet. Sie überdauerten, unbemerkt von den politischen Spitzen, 40 Jahre DDR und sind nun, anlässlich der Erdarbeiten am Spreebogen, bemerkt worden. Die Grabungen führten somit unmittelbar in die Antike.⁸⁰

Der Vorgang des Grabens offenbart unter dem zukünftigen Regierungsgebäude des vereinten Deutschlands die gesamte Geschichte des Landes, die auf gewisse Weise immer noch präsent ist – 40 Jahre DDR, der Nationalsozialismus, der Zweite Weltkrieg, die Zeit der preußischen Könige – und weist über den Griechenland-Bezug ganze Jahrhunderte zurück bis in die Antike.

Es folgen in diesem Kapitel weitere Geschichten aus der Zeit der Wende, dem Zusammenbruch der DDR und der Sowjetunion. Ziemlich exakt in der Mitte des Kapitels beginnt die Bewegung zurück in die Geschichte. War in Gefangen im Nirgendwo noch von einem Aufenthalt des deutschen Außenministers Hans-Dietrich Genscher in Jugoslawien die Rede,⁸¹ wechselt die folgende Geschichte abrupt in den „Führerbunker“ und in die Ich-Perspektive eines Mitgliedes des militärischen Stabes Hitlers:

Der Führer spricht mich an. Ich soll binnen fünf Minuten eine Notiz liefern, wie über Griechenland, Zypern, Aden der Vorstoß zum Pazifik gelingt. [...] Leider hatte ich in der Kantine des Führerbunkers einige Schnäpse vereinnahmt [...]. Ich verbrauchte drei Minuten, um mich zu besinnen, eine Minute, um ein Konzept zu entwickeln und war nach fünf Minuten nicht fertig mit dem Schriftgut. Der Führer sagte, na, haben sie was? Ich mußte sagen, in wenigen Minuten werden Sie es haben, mein Führer. Er sagte, soviel Zeit habe ich nicht.⁸²

Der Ich-Erzähler habe, so sein rückblickendes Urteil, eine Historische Sekunde (so auch der Titel der Geschichte⁸³) verpasst. Auf für Kluge typische Weise wird hier jenen historischen Momenten nachgespürt, in denen ein alternativer Ausgang, ein anderer Verlauf der Geschichte möglich gewesen wäre. Nach Geschichten über ein nicht zustande gekommenes Treffen zwischen Martin Heidegger und Adolf Hitler,⁸⁴ über die verpasste Chance des polnischen Ministers Ludolf, den Zweiten Weltkrieg durch Verhandlungen zu beenden,⁸⁵ über Das Ende des Deutschen

80 Kluge, CdG I, S. 169.

81 Vgl. ebda, S. 227-231.

82 Ebda, S. 231.

83 Vgl. ebda, S. 231f.

84 Vgl. ebda, S. 234ff.

85 Vgl. ebda, S. 237ff.

Reiches in Kabul⁸⁶ und Das Ende der Heeresgruppe Kurland⁸⁷, kommt es zu einem erneuten historischen Sprung – diesmal in die Zeit der napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Auf eine Episode aus dem Rußlandfeldzug 1812⁸⁸ folgen Geschichten über Napoleons Besetzung Ostpreußens 1807⁸⁹, den Rückzug der napoleonischen Armee aus Moskau 1812 und die Überquerung der Beresina⁹⁰ sowie die Geschichte über die Erschießung der 11 Schillschen Offiziere⁹¹, von der noch etwas eingehender die Rede sein wird.

Im Anschluss daran kommt es zu einem weiteren Sprung in der Zeit – diesmal zurück in die Gegenwart der Parteipolitik des wiedervereinigten Deutschlands – bevor es ganz weit zurück in die Vergangenheit geht. Durch die Montage einiger Abbildungen wird zunächst ein direkter Zusammenhang zwischen den Berliner Kreideinschriften und dem biblischen Gastmahl des Belsazar hergestellt. Die bereits erwähnte Inschrift „Es zittern die morschen Knochen der Welt“ aus dem Jahr 1928 wird auf diese Weise bei Kluge zu einem Menetekel für das 20. Jahrhundert. (Vgl. Abb. 3 und 4)



Abb.: Das Gastmahl des Belsazar

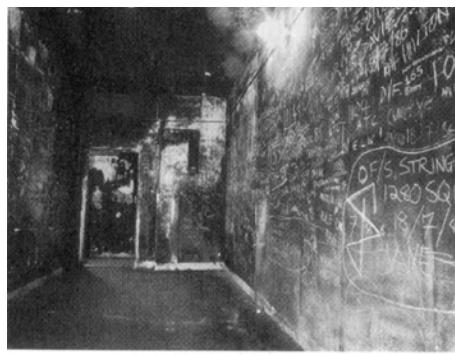


Abb.: »Es zittern die morschen Knochen der Welt.«

Auch auf Ebene der Einzelgeschichten lässt sich der für Kluge typische Umgang mit den Zeiten, das Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart und die Darstellung der Kontinuität historischer Ereignisse beobachten, wie beispielsweise an der schon erwähnten, zeitlich auf besondere Weise verschachtelten Geschichte über Die Erschießung der 11 Schillschen Offiziere. Über der Überschrift des Textes ist ein historisches Gemälde der Erschießung der Schillschen Offiziere abgebildet: „Wenige Grausamkeiten Napoleons“, so die Anmerkung, „haben dem Herrscher in der deutschen Öffentlichkeit so geschadet wie die Erschießung von 11 preußischen Offizieren des Regiments v. Schill. Die Erschießung war völkerrechtswidrig.“⁹² 1943 erscheint in den deutschen Kinos der Ufa-Spielfilm „Ritt zwischen den Fronten“, der den historischen Stoff gemäß der deutschen Propaganda adaptiert. Zwei heldenhafte Tugenden stehen dabei im Mittelpunkt. Die „Unterwerfung unter den Befehl des

86 Vgl. Kluge, CdG I, S. 240.

87 Vgl. ebda, S. 244.

88 Vgl. ebda, S. 250-255.

89 Vgl. ebda, S. 256-264.

90 Vgl. ebda, S. 264ff.

91 Vgl. ebda, S. 267-276.

92 Ebda, S. 267.

Herzens“ und der „Gehorsam gegenüber dem Ruf des Vaterlandes“⁹³. Der Schilderung der Ereignisse von 1809 und dessen Verfilmung wird nun ein Ereignis aus dem Erscheinungsjahr des Films, dem Kriegsjahr 1943, gegenübergestellt. Nach dem Sturz Mussolinis kommt es auf direkten Befehl Adolf Hitlers auf der griechischen Insel Kefallénia, einer Insel in der Sichtweite von Ithaka, zur Erschießung tausender italienischer Soldaten und Offiziere.

*Warum rebellierte kein Offizier im September 1943
gegen die Sklaverei des Gehorsams? Was empfanden die
deutschen Gebirgsjäger auf Kefallénia, während sie junge
Menschen hinrichteten, mit denen sie ein Jahr zuvor noch
Kameradschaftsabende gefeiert hätten?
Verspätet im Dezember 1943 kamen die 16-mm-Kopien des Films
Ritt zwischen den Fronten in die Kinos von Korinth und Saloniki.
Dort sahen Gebirgsjäger des XXII. Korps diesen Streifen. Die
spannende Filmhandlung verglichen sie nicht mit dem Erlebnis.
Waren sie stumpf? Waren die Vorgänge unvergleichbar?⁹⁴*

Diesen Fragen gehen in einem weiteren Schritt drei Dialoge nach, die den Perspektiven 1809, Spielfilm und Kriegsverbrechen 1943, drei weitere Blickwinkel zur Seite stellen. Im Gespräch mit dem Hitler-Biographen Ian Kershaw wird den Beweggründen Adolf Hitlers nachgespürt und überlegt, ob beispielsweise Hinweise auf das Schicksal der Schillschen Offiziere Hitler von seinem Tötungsbefehl abgebracht hätten und wie ein Offizier an Hitler hätte herantreten müssen, um ihn zu überzeugen.⁹⁵ Im Dialog mit dem Spielfilm-Dramaturgen Fred Bartels wird über die Eignung des Kefallénia-Stoffes für ein Drehbuch gesprochen. Der dritte Dialog, mit dem die Geschichte schließlich endet, fügt dem Thema der Geschichte dann noch eine weitere Perspektive hinzu. Mit dem Altphilologen Wieacker wird über eine literarische Parallele des Massakers aus dem Zweiten Weltkrieg diskutiert. Es geht dabei um die auf Ithaka, nicht weit von Kefallénia entfernt stattfindende Ermordung der Mägde im 22. Gesang der Odyssee Homers: „Sie haben mich nach einer Beobachtung gefragt, die die Antike und das Jahr 1943 verknüpft“, sagt Wieacker im Gespräch und fährt schließlich mit einer für Kluges Poetik aufschlussreichen Feststellung fort: „Das bin nicht ich, der verknüpft, sondern das sind die Texte.“⁹⁶

Sowohl auf Buchebene, als auch innerhalb der einzelnen Kapitel und Geschichten, weicht Alexander Kluges Chronik der Gefühle von der zeitlichen Ordnung traditioneller Chroniken ab. Durch die nicht-lineare Vernetzung ist sie in der Lage, ganz eigene historische Zusammenhänge herzustellen. Gleches gilt auch für die vorgestellten Texte Hans Magnus Enzensbergers. Da wie dort werden die Leser gleichsam selbst zu „springenden Punkten“, die sich im Verlauf der Lektüre, wie die Rosinen in Enzensbergers Blätterteig, in einem wilden und unvorhersehbaren Zickzack, den „Bocksprüngen der Geschichte“ folgend, durch die Falten und Schichten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft arbeiten müssen.

93 Kluge, CdG I, S. 268.

94 Ebda, S. 271.

95 Vgl. ebda, S. 272f.

96 Ebda, S. 275f.

 Primärliteratur:

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Deutschland, Deutschland unter anderm. Äußerungen zur Politik. Frankfurt a.M. 1967. (= es. 203.)

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt a.M. 1975.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt a.M. 1978.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Die Furie des Verschwindens. Frankfurt a.M. 1980, S. 80.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Das Ende der Konsequenz. In: Ders.: Politische Brosamen. Frankfurt a.M. 1982.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Vermutungen über die Turbulenz. In: Ders.: Der Fliegende Robert. Gedichte, Szenen, Essays. Frankfurt a.M. 1989, S. 297-306.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus. In: Ders.: Zickzack. Frankfurt a.M. 1997, S. 9-30.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Wo warst du, Robert? München, Wien 1998.

KLUGE, Alexander: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt a.M. 1979.

KLUGE, Alexander: Chronik der Gefühle. 2. Bde. Frankfurt a.M. 2000.

KLUGE, Alexander/SCALLA, Mario: Das sind unbeherrschbare Wesen. In: Freitag (Berlin) vom 13.10.2000, S. 13.

KLUGE, Alexander/HOFFMEISTER, Barbara: „Sitzt, passt, wackelt und hat Luft“. Ein Gespräch mit Alexander Kluge über den poetischen Hausvater Kant, den geistigen Gartenbau und ein neues Motto für die alte Tante Aufklärung. In: Die Zeit (Hamburg) vom 31.12.2003, S. 35.

 Sekundärliteratur:

BARBEY, Rainer: Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger. Göttingen 2007.

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991. (= stw. 931-937.)

BOLLE, Willi: Geschichte. In: Benjamins Begriffe. Bd. 1. Hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. Frankfurt a.M. 2000. (= es. 2048.) S. 399-442.

BORN, Nicolas: Riß im Rumpf des Fortschritts. In: Der Spiegel 43 (1978), S. 236.

BÜCHNER, Georg: Der hessische Landbote. In: Ders.: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Pörnbacher [u.a.]. München 1988, S. 39-65.

BUONO, Franco: Zwei Bücher, ein Labyrinth. Das „Mausoleum“ und das „Passagen-Werk“. In: Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos. Hrsg. v. Hans Richard Brittnacher u. Rolf-Peter Janz. Göttingen 2007, S. 170-181.

DIETSCHREIT, Frank/HEINZE-DIETSCHREIT, Barbara: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986. (= SM. 223.)

FUES, Wolfram Malte: Text als Intertext. Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Heidelberg 1995. (= Probleme der Dichtung. 23.)

HABERMAS, Jürgen: Nützlicher Maulwurf, der den schönen Rasen zerstört. Lessing-Preis für Alexander Kluge. In: Ders.: Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays. Frankfurt a.M. 1997. (= BS. 1233.) S. 136-149.

KORTE, Hermann: „Hans Magnus Enzensberger – „Das lyrische Werk“. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar 2009. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: www.kll-online.de (25.1.2010).

MONTAIGNE, Michel de: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung v. Hans Stilett. Frankfurt a. M. 1998. (= Die Andere Bibliothek.)

RIEDEL, Wolfgang: Naturwissenschaft und Naturlyrik bei Hans Magnus Enzensberger. In: Zeitschrift für Germanistik NF 19 (2009) H. 1, S. 121-132.

SCHLÖSSER, Christian: Hans Magnus Enzensberger. Paderborn 2009. (= UTB. 3256.)

SCHULTE, Christian: Cross-Mapping. Aspekte des Komischen. In: Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge. Hrsg. v. Ch. S. u. Rainer Stollmann. Bielefeld 2005, S. 219-232.

VOLCKMANN, Silvia: G. Benn und H. M. Enzensberger: Chopin-Gedichte. In: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Portestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik. Hrsg. v. Walter Hinck. Frankfurt a.M. 1979. (= es. 721.) S. 280-291.

WOLF, Burkhardt: Sichtverhältnisse im Krieg. Zur historischen Dokumentation und Spurensicherung bei Alexander Kluge. In: Weimarer Beiträge 48 (2002), H. 1, S. 5-23.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1:

Hans Magnus Enzensberger: Zickzack. Aufsätze.
Frankfurt a.M. 1997, S. 14.

Abb. 2:

Hans Magnus Enzensberger: Zickzack. Aufsätze.
Frankfurt a.M. 1997, S. 19.

Abb. 3:

Alexander Kluge: Chronik der Gefühle. Bd. 1.
Frankfurt a.M. 2000, S. 287.

Abb. 4:

Alexander Kluge: Chronik der Gefühle. Bd. 1.
Frankfurt a.M. 2000, S. 288.

Juliane Schöneich

Relationale Poesie

Text.Raum.Sprache im Werk

von Barbara Köhler

Einleitung

Um sich dem Konzept Raum und Sprache, in Bezug auf Text als Raum und Text im Raum, zu nähern, verlassen Barbara Köhlers Installationen den rein literarischen Rahmen und setzen sich nicht nur mit dem Raum, den die Sprache schafft, sondern auch mit jenem, in dem sie erscheint, auseinander. Dafür werden „Textbänder auf Glasscheiben und an Wänden angebracht, Text als Licht- oder Schattenspur projiziert, auf Glas skulptural ein- und in die Landschaft gesetzt oder als Tonbandaufnahme in eine klingende vergängliche Stimme transformiert“.¹

Hierdurch soll weder die Grenze zwischen Text und Raum aufgehoben, noch Sprache durch Raum oder vice versa ersetzt werden - vielmehr geht es um die Bewusstmachung von Grenzen und deren Erprobung auf Durchlässigkeit. Feststehende Dichotomien (auf Diskurs- und Rezeptionsebene) werden beständig hinterfragt und unterlaufen, denn für Köhler gibt es „keinen privilegierten standpunkt mehr, von wo aus sich feststellen, ermessen liesse, was die: eine ‘objektive’ ausdehnung von zeit und raum sei“.²

Da die Relativität von Zeit und Raum sich über die jeweiligen BeobachterInnen definiert³ werde ich kurz auf Subjektbegriff und Dialogbedeutung bei Barbara Köhler eingehen, um anschließend Raum- und Zeitkonzepte⁴ näher zu beleuchten.⁵

1 Vgl. den Beitrag von Anneka Metzger zu: „Die Dritte Person“. In: Dahlke, Birgit: Auf der Suche nach einer Grammatik der Differenz.: Lyrische und performative Experimente der Dichterin Barbara Köhler. 2005, <http://www.genderkompetenz.info/w/files/ztgveranst/rvlws05d.pdf>, S. 12-17, hier S. 12.

2 Barbara Köhler in ihrem Essay zu Gertrude Stein in Bezug auf Einsteins Relativitätstheorie. Gertrude Stein: Tender Buttons Zarte knöpft, Deutsch von Barbara Köhler, Suhrkamp, FaM 2004, S. 140.

3 Vgl. Köhler zur Relativitätstheorie: „Sie setzt die lichtgeschwindigkeit als absolute konstante und besagt, dass sich im verhältnis dazu zeit und raum relativ verhalten, abhängig von beobachtern, die immer teil bewegter systeme sind.“, ebd.

4 Ich beziehe mich vor allen Dingen auf den Band ‘Wittgensteins Nichte’ und die dort beschriebene Installation „Die Dritte Person“. Barbara Köhler: Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media, Suhrkamp, FaM 1999. Im Folgenden durch WN abgekürzt. „Die Dritte Person“, ebd., S. 125 ff.

5 Die wichtigen Bereiche der hierarchisierenden Grammatik und der Problematik weiblichen Sprechens können hier leider nicht weiter vertieft werden. Zur weiterführenden Lektüre verweise ich zusätzlich zu den genannten Quellen auf die im Frühjahr 2010 erscheinende Dissertation von Anneka Metzger, die zum Zeitpunkt der Artikelerstellung leider noch nicht verfügbar war.

Körper, Stimme, Schrift im (Text)Raum- Subjektsuche durch Dialog

Barbara Köhler nähert sich dem Verhältnis von Text und Raum von Beginn an, indem sie eine Herleitung des heutigen Textbegriffes versucht und aufzeigt, wie durch die Trennung von Körper und Sprache durch Schrift ein Textraum geschaffen wird, der sowohl RezipientIn als auch Autorin aus dem Raum, der von dem ihn einnehmenden Leib im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert wird, loslöst⁶ und nicht nur die Autorin/den Autor, sondern auch die Leserin/den Leser solitär erscheinen lässt: „So wird durch die Trennung von Rede und Leib, Stimme und Körper, aus dem dialogischen Sprechen eine monologisierende Schrift.“⁷

Um der Entpersönlichung durch Schrift entgegenzutreten, wandeln die Installationen Köhlers jedoch nicht einfach Schrift zu Stimme, sondern versuchen vielmehr den ausschließenden Charakter von Schrift zu verdeutlichen und der einseitigen Schrift, Stimmvarianten und mehrdimensionale Ausdrucksräume gegenüberzustellen, um so Handlungsmöglichkeiten (auch) für RezipientInnen zu eröffnen. Nicht das gesprochene Wort ersetzt die Schrift, sondern Schriftcharakter⁸ soll an den Schnitt- und Bruchstellen, auch denen des Körpers, deutlich gemacht werden.⁹ Der räumlichen Verbindung von Körper und Stimme wird zwar die zweidimensionale Dimension der Textfläche gegenübergestellt, durch die ‘Verstimmung’ jedoch aufgehoben, denn:

Stimmen dehnen sich dreidimensional aus, ihr Ort ist der Raum; Schrift erstreckt sich zweidimensional, die Fläche ist ihr Ort. Beschriebene Flächen können einen Raum bilden, Handschriften wie aufgezeichnete Stimmen auf Personen verweisen, können auf Leiber hindeuten, die abwesend sind. Was sie jedoch keineswegs verbürgen, ist Autorschaft; wer schreibt, wer die Geste des Schreibens ausführt, ist nicht automatisch der

6 „Die Schrift, Druckschrift gewordene: der Druck macht die Stimme gepreßt bis zur Tonlosigkeit; mit der Erfindung des Buchdrucks erst beginnt die Technik des stillen, des Für-sich-Lesens, braucht ein Text, dem man die Eigenarten, das Gleitende, Brüchige, die Gesten der schreibenden Hand nicht mehr ansieht, auch keine Stimme mehr, erscheint als neutrales Medium, verfügbar: unter zwei Augen.“ WN, S. 54.

7 „Aber die Schrift. Aber der Blick aufs Papier, das Absehen vom eigenen Leib, die Absicht: der unerwiderte Blick. Die Schrift als das andere zum Leib, das Unbegreifliche, ein Sprechen in absencia, tonloses Sprechen, der Leiblichkeit entbunden sechsundzwanzig Buchstaben, die alles bedeuten können, in denen die Macht der Namen liegt, die Macht von Satz & Gegensatz, die Gewalt der Unterscheidung, mit der sich auch das Andere vom Leib halten läßt: Nichtlich, ich nicht.“ Ebd. Natürlich ist auch hier eine Bezugnahme auf Weiblichkeit als „die Andere / das Andere“ und die mit der Neutralisation des Körpers einhergehende Vermännlichung der Kunstproduktion festzustellen, doch soll an dieser Stelle hierauf nicht eingegangen werden.

8 Zur „Schriftbildlichkeit“ vgl. auch Bitter 2007, S. 111 ff.

9 „Stimmen ist Handeln, leibliches, räumliches Tun, das dem Unverständlichen, dem Schmerz, dem Entstellten Raum gibt, einen Raum, in dem sich Ich darauf beziehen kann: den Leib als doppeltem, zwiefachen, auch zwielichtigen, zweideutigen Ort, als Ort der Spannung, die klar werden kann, Klang werden, Ton und Obertöne, Schwingen auf einer leibeigenen Frequenz; hörbar werden, sichtbar werden, erkennbar als anders, sich & anderen erkennbar, vernehmlich, als wahr nehmbar.“ WN, S. 53.

*Autor – das ist, wie gesagt: eine Zuschreibung, ein Name.*¹⁰

Auf die Kombination von Schrift und Stimme über und durch das Trägermedium Glas werde ich später noch zurückkommen,¹¹ zuerst möchte ich auf den Subjektbegriff, die Autorproblematik, eingehen.

Die Suche nach dem Ich gestaltet sich in Barbara Köhlers Werk vielfältig und überaus vertrackt. Bereits auf grammatischer und syntaktischer Ebene ist sie, gerade für die weibliche Sprecherin im deutschen Sprachraum,¹² gespickt mit Hindernissen, Fallstricken und Negationsaspekten, die (noch vor theoretischen Überlegungen zum ‚Tod der Autorin‘) ein singuläres, autonomes weibliches Subjekt in Frage stellen. Wie Birgit Dahlke bemerkt, weist schon „Die Tücke des Subjekts [...] als Gedichttitel darauf hin, dass der Subjektstatus der Textproduzentin keine selbstverständliche Prämisse ist.“¹³

Auf die Überlegungen Barbara Köhlers zur hierarchisierenden Funktion der deutschen Grammatik soll an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden, vielmehr möchte ich auf einen Aspekt hinweisen, der diese Überlegungen zum Ausgangspunkt nimmt und auf Lösungsprozesse hinweisen könnte, denn nach Dahlke arbeitet auch Köhler:

*... an einem ganzheitlichen Subjekt als Instanz poetischer Rede. Wo dieses Subjekt nicht vorausgesetzt werden kann (wie bei Köhler aus Gründen, die mit dem Paradox weiblicher Autorschaft zu tun haben), ist es Ziel des Schreibens.*¹⁴

10 WN, S. 133.

11 Vgl. FN S. 32.

12 Vgl. hierzu beispielsweise Köhlers Bemerkung: „Diese Unsicherheit in der dritten Person, die ein ‚sie‘ hat – was schon als Wort sowohl die dritte Person Plural als auch ein Singular sein kann –, und die Sicherheit, die sozusagen ein ‚er‘ hat. ‚Er‘ ist immer eins.“ Barbara Köhler & Georgina Paul: Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich. Ein Gespräch, in: Paul, Georgina & Helmut Schmitz (Hg): Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler, Rodopi, Amsterdam Atlanta 2000, S. 25-44, hier S. 35. Dazu auch TANGO. EIN DISTANZ. In: WN, S. 27 ff.; und die Ausführungen von Mirjam Bitter in: Sprache Macht Geschlecht. Zu Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler, Reihe ZeitStimmen Bd. 7, trafo, Berlin 2007, S. 32 ff.

13 Dahlke 2005, S. 10.

14 Birgit Dahlke: Die Heimat als Gangart, auch im Vers. Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler, in: Helbig, Holger (Hg): Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR, Akademie Verlag, Berlin 2007, S. 133-146, hier S. 138.

Subjektsetzung und Ich-Vergewisserung¹⁵ werden bei Köhler über zwei korrespondierende Strategien¹⁶ erreicht – zum einen durch Infragestellung der Autorinstanz und zum anderen durch Betonung des Dialogs.¹⁷

*Wer spricht mich lautet die Frage. Schon in dieser Formulierung ist ein Teil der Antwort enthalten, kann man sie doch nicht nur als Infragestellung der Souveränität der eigenen Stimme lesen, sondern zugleich als Frage nach einem Gegenüber.*¹⁸

Auch Köhler selbst bezieht sich in einem Gespräch explizit auf dieses Gegenüber, wenn sie bemerkt, wie wichtig es ihr ist: „...daß es ein Gegenüber gibt. [...] Nicht dieses zentrierte Subjekt, sondern daß eben zwischen Subjekten etwas passieren kann.“.¹⁹

Interessanterweise vertritt Michele Ricci, den Dialogcharakter in Köhlers Werk meiner Meinung nach völlig verkennend, jedoch die Meinung, es gäbe entweder ein „subject-object or a competing subject model...“ und zieht aus der Ablehnung einer hierarchisch Subjekt/Objekt - Beziehung²⁰ zugunsten gleichberechtigter Subjekte den Schluss: „One is moved to wonder whether there is such thing as an object for Köhler or only subjects, ceaselessly struggling to undermine the other's agenda.“.²¹

15 Auch wenn sich diese natürlich von „vormodernen“ Subjektvorstellungen unterscheiden und damit zumindest teilkonform mit poststrukturellen „Auflösungserscheinungen“ lyrischer Subjektivität und Subjektstatus sind. Vgl. Dahlke: „... traditionelle Vorstellungen vom selbstdistinktiven Subjekt werden verabschiedet.“, Dahlke 2005, S. 10; sowie Drossel Brown: „...die post-aufklärerische Position der Annahme der Un-Eindeutigkeit des Subjekts.“, Drossel Brown, Cordula: „Die Mauer war auch nur eine vertikale Ebene“ Barbara Köhlers Gedichte. In: Colloquia Germanica, 27 (1994), Heft 1, S. 25-35, hier S. 26; und Michele Ricci: „... manifestations of differing aspects of the same multifaceted subject...“, Ricci, Michele: Eluding Histories and Registering Change: Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 „Picturing“ Poems. In: Gegenwartsliteratur, 4, 2005, S. 143-161, hier S. 152.

16 Neben der Entmachtung der Autorinstanz und der Stärkung multiperspektivischer Lektüre wäre als dritter Aspekt zur Unterwanderung hierarchischer Strukturen, die Auflösung der Zentralperspektive des „Helden“ zu nennen. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Anneka Metzger zu Barbara Köhlers *Niemands Frau. Gesänge*. Metzger, Anneka: Das Feld (ein)räumen. Barbara Köhlers Sprach-Spiele. In: Denana, Malda u.a. (Hg.): Blick.Spiel.Feld, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S. 151-162, hier S. 158 ff.

17 Beide Strategien verweisen auf die Notwendigkeit von gleichberechtigten Subjektbeziehungen außerhalb bipolarer Machtstrukturen, indem sie herrschende Subjekt/Objekt-Strukturen auf verschiedenen Ebenen deutlich machen und durch Grenzüberschreitungen negieren.

18 Dahlke 2005, S. 10.

19 Barbara Köhler & Georgina Paul: 'Ich wäre mir so gern selbst/verständlich': Ein Gespräch. In: Paul 2000, S. 26.

20 Vgl. dazu Barbara Köhler im Gespräch mit Georgina Paul auf die Frage nach einer Neukonzeption der Subjekt / Objekt-Beziehungen: „Sagen wir mal so, daß die Subjekt-Objekt-Beziehung nicht eine gewertete ist. Das Schwierige sind ja die Wertungen, die daran hängen: eben selbstbestimmt und fremdbestimmt, aktiv und passiv, belebt und tot und und und...“, ebd., S. 26.

21 Ricci 2005, S. 152.

Gerade die Ablehnung einer Kampfsituation, wie sie zwangsläufig aus Subjektsetzung durch Gegenüberstellung²² eines subalternen Objekts resultiert, wird von Köhler jedoch durch die Betonung von Subjektbeziehungen, durch Forderung und Anerkennung eines gleichberechtigten Gegenübers, verdeutlicht. Durch Stärkung und Betonung der Rezeptionsperspektive und Infragestellung der privilegierten Autorposition, die Metzger als „Entmachtung der Autorinstanz“²³ bezeichnet, werden die hierarchischen Dichotomien und die einseitige Linearität tradiert „Rezeptionsstrategien [...] von Autor-Text, Text-Leser, Absender-Empfänger, Kunstwerk-Beschreibungstext“²⁴ gebrochen. Die „Semilogie“ aus ‘Wittgensteins Nichte‘, die „auf Dialog hin angelegt“²⁵ sind, ermöglichen wechselseitig das Gespräch, welches Subjekte voraussetzt, und die Subjektsetzung aller Beteiligter durch das Gespräch, denn: „Die Konstituierung des Subjekts ist an Dialog gebunden.“²⁶

Raum und Zeit

Anthonya Visser unterscheidet zwischen durch Sprache erzeugten Texträumen und außertextuellen Räumen.²⁷ Auch wenn ein konkreter Ort als Ausgangspunkt fungiert, wird auf der Textebene von diesem „abstrahiert, und Sprache wird – als Reaktion auf ihn – zum eigentlichen, erzählten Raum“.²⁸ Diese „Räume, die Barbara Köhlers Texte zwischen Buchdeckeln konstruieren, entstehen als Verbildlichungsräume in den Köpfen der Leser; jeder Ort ein locus singularis, an dem der Leser auf sich selbst stößt.“²⁹

Im Gegensatz dazu sieht Visser die Texte für öffentliche Räume als „begehbar loci communi“. Diese „reflektieren und thematisieren hingegen die Relationen zwischen dem Ort, den Menschen, die ihn betreten und der Sprache“.³⁰

Wichtigster Verbindungspunkt ist in beiden Fällen die angestrebte Kommunikation, der erfolgreiche Dialog. In manchen Installationen werden die Betrachtenden direkt angesprochen,³¹ in anderen spielen sich, wie auch in ‘Die Dritte Person‘, Dialoge zwischen „Schattenstimmen“ ab.

DIE DRITTE PERSON. Sprachraum

40 Glasplatten in den Abmessungen 40x40 cm, 3 mm stark, sind mit jeweils 4 Spezialhaken ca. 1 cm vor der Wand befestigt. Ihre

22 Der Begriff ist natürlich euphemistisch, die Gegenüberstellung ist eher eine Unterordnung.

23 Metzger. In: Dahlke 2005, S. 16.

24 Ebd., S. 12.

25 Dahlke 2005, S. 11.

26 Dahlke 2007, S. 143.

27 Auch wenn sie bemerkt, dass es durch die Vermitteltheit beider Raumkonzepte prinzipiell „keinen Unterschied zwischen Köhlers imaginierten Räumen und öffentlichen Räumen“ gäbe. Anthonya Visser: Barbara Köhlers Texte für öffentliche Räume. In: Paul 2000, S. 195-214, hier S. 206.

28 Ebd., S. 197.

29 Ebd., S. 196.

30 Ebd., S. 197.

31 Vgl. neben „Die Dritte Person“ auch Vissers Ausführungen zu ‘AUSSERINNER: HALB&HALB‘ und in Bezug auf die ‘Temporäre Installation‘ für die Buchhandlung „Literatur bei Müller“. Visser. In: Paul 2000, ebd., S. 197 ff und 206/207.

Anordnung ergibt sich aus den Verhältnissen des Raumes und des Lichts, erweckt den Eindruck lockerer, fast zufälliger Streuung. Auf jede der Platten ist ein Satz bzw. kurzer Text geätzt, gegen die weiße Wand ist der Schatten der Schrift klar lesbar, die Ätzung nur unter bestimmten Lichtverhältnissen und Blickwinkeln. Die Schrift ist in zwei deutlich unterscheidbaren Handschriften ausgeführt. Die Sätze lassen sich nicht zu einem fortlaufenden Text ordnen, stehen aber rhizomatisch miteinander in Verbindung, nehmen aufeinander Bezug (weiterführend, bestätigend, widersprechend, in Frage stellend u.s.w.), ohne daß sich irgendeine Hierarchie ausmachen ließe. In einigen scheinen die durch die Handschriften vertretenen Personen miteinander zu kommunizieren, gibt es ein Ich und ein Du, in anderen wird darüber hinaus eine dritte Person als Sie angesprochen....

Die zuvor angesprochene Problematisierung des Schriftcharakters wird hier durch die Nutzung einer „Schattenschrift“ verdeutlicht, denn nicht die Schrift an sich ist lesbar, sondern ihr, sich nach Leserposition und Lichtverhältnissen ändernder Schatten, der im Zwischenraum von Wand und Glasplatte unterschiedlich deutlich zu Tage tritt. Das geschriebene Wort wird so erst über und durch das Medium Glas vermittelt³² um die von Wenz herausgearbeiteten Perzeptionskodes „Figur vor Grund, Zentrum vor Peripherie, Nähe vor Distanz, oben vor unten, hell vor dunkel, dynamisch vor statisch“³³ als Rezeptionsmechanismen bewusst zu machen und zu unterlaufen.

Da die Schattenschrift nur unter bestimmten Bedingungen³⁴ lesbar wird, müssen die RezipientInnen körperlich im Raum agieren, müssen sich beugen, bücken, verschiedene

32 Die teils reflektierende, teils spiegelnde Funktion von Glas kann stellvertretend für viele Medien stehen und notwendige Abstraktionsprozesse unterstützen: „Ich kann sich nicht unmittelbar als dritte Person sehen; dazu sind Medien gut: jedes Medium bringt Spiegeleffekte hervor, auch Sprache, auch die Schrift.“, WN, S. 31. Und: „Das seltsamste Medium aber ist Glas: jede Fensterscheibe öffnet den Raum in einen anderen, der aber durch sie nicht erreich-, sondern nur sichtbar ist. [...] Glas verhält sich so zum Imaginären in einem räumlichen Sinne vorbildlich, wie die Stimme in einem eher zeitlichen Sinne vor-schriftlich. Glas und Stimme aber sind Raum-Medien, Bild und Schrift flächige.“ ebd., S. 134. Indem Köhler Glas, als vor-bildliches Medium, mit Schrift, als nach-stimmigem Zustand, kombiniert, entsteht für sie etwas „Chimärisches, eine seltsame Kreuzung: Sprache erscheint, ohne von einer Stimme getragen zu sein, im Raum, als vor-bildliche Gegenwart, bietet sich der Bestimmung durch die Betrachtenden an, verführt diese zu Bewegungen, die - wie auch der Raum - vom Glas reflektiert, gezeigt werden [...] es existiert eine Unschärferelation zwischen Schrift und Bild; für die Lesenden eine Frage der Fokussierung und/oder Positionierung, beides ist möglich, veränderlich, ihr Leib wird dabei nicht festgestellt, ihm wird Raum gegeben. In diesem Raum gewinnt auch die Schrift etwas Körperhaftes: einen Schatten, der lesbarer erscheint als der eigentliche Schriftzug im Glas und eins werden kann mit den Schatten von anderen Körpern, Leibern im Raum; aber das ist ein Bild. Ein mögliches Bild immerhin von einem Ende der Schrift.“. Ebd., S. 134/135.

33 Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997, S. 76.

34 Durch die tageszeitabhängige Lesbarkeit kommt auch hier eine zeitliche Komponente ins Spiel, die durch die Bewegungsabfolge noch unterstützt wird. Barbara Köhler nennt die Erweiterung des Bildraumes um den

Haltungen einnehmen. Hierdurch wird einerseits der ansonsten entkörperlichten Lektürevorgang deutlich gemacht und gebrochen, andererseits werden über die Körper der LeserInnen neue Verknüpfungspunkte zwischen Schrift und Raum hergestellt.

Da kein chronologischer Ablauf, kein Rezeptionsleitfaden vorgegeben ist, sondern die Leserinnen entscheiden was wann in welcher Reihenfolge gelesen wird, können der historisch-mythischen Perspektive der Gesprächsgegenwart, multiple Perspektiven in der Lektürezzeit hinzugefügt werden: „Die Bestimmung der Schrift in der Zeit jedoch geschieht - immer wieder und immer anders – durch die Lesenden.“³⁵

Dementsprechend bestimmt die notwendige performative Lektüre sowohl zeitliche als auch räumliche Aspekte. Die Bewegung der RezipientInnen im Raum ergänzen die Raumreferenzen der Gestalt- und Objektidentifikation, das ‘Was’ und ‘Wo’, durch ein ‘Wann’, denn das „Konzept der Bewegung verbindet Raum und Zeit miteinander“.³⁶

Da die Betrachterin/der Betrachter durch den Lektürevorgang und manchmal durch direkte Ansprache in den Dialog³⁷ einbezogen, zum Teilhaber, vielleicht sogar zum Supervisor, gemacht wird, ist die Verbindung zu Bachtins Überlegungen zum „Dritten im Dialog“, dem „Überadressaten“³⁸ naheliegend. Wie Hempfer ausführt, vollzieht sich in diesem Modell das endgültige Verstehen nicht zwischen Autor und Leser, sondern das „Verstehen des dialogischen Verstehens [wird] einer Metainstanz zugeordnet“.³⁹

Zeitraum (hier in Bezug auf bildende Kunst, doch trifft dies in Hinblick auf „Verläufe“ auch auf die Installation zu) die: „‘vierte Dimension‘ der ebenfalls eine ästhetische Wertigkeit zugestanden ist“. WN, S. 91.

35 Ebd., S. 132.

36 Wenz 1997, S. 50.

37 Abgesehen von der direkten Ansprache kann „Dialog“ auch in der Rede oder in ‘reinen’ Texträumen als Angebot unterbreitet werden. Köhler reflektiert dies zum einen in der Rede zu ‘Die Dritte Person’: „die Rede findet statt, findet eine Statt in ihrem Schweigen: Ihr Schweigen ist ein Entgegenkommen, das einem Ich das Wort gibt, das es zu Wort kommen lässt, ihm Statt gibt, ihm Raum gibt. Ich Sprechende sage. In diesen Raum stelle ich mich, in diesem Raum bin ich gestellt“ und weiter: „... das Ich möchte den Raum, den Sie ihm geben, erwidern, mit Ihnen teilen, nicht allein für sich einnehmen, auch Sie nicht vereinnahmen oder vereinzeln ...es schafft der Rede einen pluralen Raum, in dem / den ich sprechen kann, zuversichtlich, Gehör zu finden.“ WN, S. 47/49. Zum anderen auch, wenn sie fragt: „Wenn ein Text Ich&Du sagt, fühlen Sie sich angesprochen? Oder ausgeschlossen? Fühlen Sie sich zum Voyeur bestellt oder zum Zeigen? Oder zur Voyeurin, zur Zeugin? Eines Monologs, eines Dialogs, eines Selbstgesprächs? Und wenn ein Text Wir sagt?“. Ebd., S. 40.

38 „Der Verstehende wird zwangsläufig zu einem >Dritten< im Dialog [...], doch ist die Dialogposition dieses >Dritten< eine ganz besondere Position. Eine jede Äußerung hat ja immer einen Adressaten, [...] dessen antwortendes Verständnis der Autor des Redegebildes sucht und vorwegnimmt. Dies ist der >Zweite<. [...] Aber außer diesem Adressaten (dem >Zweiten<) setzt der Autor der Äußerung mehr oder weniger bewußt einen höheren >Überadressaten< den (>Dritten<) voraus...“ Bachtin 1976. In : Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Suhrkamp, FaM 1979, S. 47/48. Der Herausgeber Grübel bemerkt dazu: „Semiotisch ist das Institut des Überadressaten als Objektivierung des Interpretanten aufzufassen“ und verbindet es mit dem in der Prosa entworfenen impliziten oder abstrakten Leser. Ebd.

39 Klaus W. Hempfer: Lektüren von Dialogen. In: Hempfer, Klaus W. (Hg): Möglichkeiten des Dialogs: Struktur und Funktionen einer literarischen Gattung, Text und Kontext (15), Steiner, Stuttgart 2002, S. 1-38, hier S. 18. Hempfer führt weiter aus, dass sich der „Idealleser“ dabei in „keinem wie auch immer gearteten dialogischen Bezug mehr zum Text bzw. zum Autor“ befindet. Ebd.

Bei Köhler wäre die Rolle dieser ‘dritten Person’ doppelt besetzt. Zum einen durch die im Text anwesende, angesprochene dritte Person,⁴⁰ zum anderen in Gestalt der BetrachterInnen, die so automatisch zu idealen Adressaten werden. Gerade dieser Automatismus unterläuft jedoch den Anspruch nach einem idealen Leser und führt zu einer Entmystifizierung desselben - so kann, nachdem bei Köhler bereits die Autorität der Autorinstanz untergraben wurde,⁴¹ nun auch die Leserrolle neu definiert werden und in ihrer Individualität, Vielschichtigkeit und Multiperspektivität Anerkennung finden. Durch die Performanz der RezipientInnen wird das Werk aus dem „traditionell eher unbeweglichen Dreieck Autor-Werk-Leser“⁴² befreit, denn der „Text als Dialog entsteht erst in den Köpfen der RezipientInnen, die ihn mit ihren Blicken und Bewegungen im Raum individuell herstellen, als performativem Lektürevorgang“.⁴³

Auf diesen Vorgang der Freisetzung und Neuverortung durch Verknüpfung verweist auch Visser, wenn sie bemerkt, dass:

*immer die Perspektiven des Betrachters oder der Betrachterin als Zuschauer oder Zuschauerin in den Text hineingenommen, [aber] auch die Perspektive des Textes selbst als einer mit-denkenden Instanz aufgeführt [werden]. Damit werden Leser und Text zueinander in eine Beziehung gesetzt und wird auch der Raum zwischen ihnen und um sie herum zum Thema - zum Text-Raum.*⁴⁴

Neue Räume

Was Visser als Text-Raum beschreibt, erweitert Metzger um den Sprachraum und führt beides im Begriff des „Spielraums“⁴⁵ zusammen:

*Durch die poetischen Interventionen der Autorin werden Sprache, andere Medien, die Autorin selbst und die Leser_innen zur Begegnung freigelassen. [...] Das Experimentieren in der Dreidimensionalität des Raumes ist ein Ausweg, durch den es glückt, polare Strukturen und hierarchische Ordnungen durch wechselnde Sichtweisen und ein Nebeneinanderbestehen von Möglichkeiten zu verunsichern und zu entkräften.*⁴⁶

Meiner Argumentation zufolge wären jedoch, in der von Köhler angelegten Struktur, alle RezipientInnen ideale Leser, bzw. gäbe es dies Instanz nicht.

40 Auf die Autogenese dieser >dritten< Person kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

41 Vgl. dazu Metzger. In: Dahlke 2005, S. 16.

42 Metzger 2008, S. 154.

43 Metzger. In: Dahlke 2005, S. 16.

44 Visser, Anthony: Der Text als Ort, „zu gewinnen ohne siegen zu müssen“, Laudatio auf Barbara Köhler, Lessing-Förderpreisträgerin. In: Lessing zur Jahrtausendwende, Rückblicke und Ausblicke, Kamenz 2001, S. 33-37, hier S. 5.

45 Vgl. auch Köhlers „SpielRaum“ in WN, S. 30.

46 Metzger 2008, S. 155.

Dennoch geht es Köhler, bei aller Individualität der Rezeptionsmöglichkeiten, nicht um völlige Beliebigkeit oder Unverbindlichkeit. Möglichkeiten sollen hier keine „Ausflucht“⁴⁷ darstellen, sondern eher eine Suche, bei der „eingespielten Erzähltradition ein Gewebe aus vielfältigen Stimmen entgegengesetzt wird“.⁴⁸ Die Betonung des Dialogs, der Kommunikation, bleibt bestehen, lediglich starre Formen und Autorenhybris sollen aufgelöst werden. Sprache und Text müssen für Köhler eine gewisse „Kommunikabilität und Verbindlichkeit“⁴⁹ aufweisen, um verständlich zu bleiben. Um dies zu gewährleisten, stellt sich die Autorin, wie bei der Box-Form, gewisse Regeln:

... du kriegst diese oszillierenden Bedeutungen auch, glaube ich, nur hin, kriegst sie nur kommunikabel, wenn du sie gleichzeitig mit einer ganz strengen Form kombinierst, weil es ansonsten so etwas Diffundierendes hat, wo diese Spannung fehlt. Auch das Spiel mit den Regeln brauch eine Regel, die aber möglichst aus einer anderen ‘Dimension’ kommen sollte. Bei mir ist es eben eine, die fast nichts mit ‘sprachlichen’ Sachen zu tun hat, sondern rein visuell: eine sichtbare Regel.⁵⁰

Metzger bemerkt dazu: „Die verbindliche Annahme der Regeln der Sprache ist die Voraussetzung dafür, dass Sprache zur Handlungsweise, zur Praxis werden und das Spiel mit der Sprache und den Sprachgrenzen in Gang kommen kann.“⁵¹ Erst in der Begrenzung öffnen sich Räume und Orte „für Zufälle, ein Möglichkeitsfeld mit bemessenen, nach außen über Rahmenbedingungen definierten Grenzen, nach innen im Prinzip infinit, immer wieder können Grenzen verwischt und überschritten und gezogen werden.“⁵²

Barbara Köhler betont die „Bewegung innerhalb gegebener Strukturen“, im „Freiraum“,⁵³ denn der „Reiz des Spieles liegt darin [...] die Freiräume zwischen den gesetzten Sinneinheiten, das, was sich zwischen den Schriftzeichen und -zeilen ereignet, zu untersuchen“.⁵⁴ Freiräume, Möglichkeitsorte, sind für Köhler „virtuelle Räume“, die sie in jedem Text, auch ohne oder vielmehr vor computergenerierten Netzstrukturen und Hypertexten, erkennt, denn:

Jeder Text funktioniert eigentlich so, wirklich als virtueller Raum, durch den sich jede Leserin, jeder Leser einen Weg bahnen muß. Es gibt nicht den einen Weg, mit dem man durchkommt, sondern es ist immer eine Vielzahl von Möglichkeiten.⁵⁵

⁴⁷ Metzger 2008, S. 155.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 28/29.

⁵⁰ Ebd., S. 32.

⁵¹ Metzger 2008, S. 151.

⁵² WN, S. 117.

⁵³ Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 29.

⁵⁴ Kerstin Mey: Sprachgesten und Spielräume. Zu Prosatexten von Barbara Köhler. In: Paul 2000, S. 175-194, hier S. 176.

⁵⁵ Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 30.

Diese Vielzahl von Möglichkeiten beschreibt Köhler in 'Die Dritte Person' als rhizomatische Struktur.⁵⁶ Die Wurzelstruktur betont, im Gegensatz zu hierarchisch und dichotomisch angelegten Strukturmodellen, sowohl die Gleichberechtigung, als auch die bereits angesprochene „Multiplizität und Mehrschichtigkeit von linearen Diskursen“.⁵⁷ Hiermit eng verknüpft sind poststrukturalistische Aspekte der Intertextualität,⁵⁸ durch die eine zweidimensionale Räumlichkeit, zwischen der „horizontalen Achse, die in der linearen Verbindung zwischen Autor und Leser durch den Text begründet ist und eine[r] vertikalen Achse zwischen Text und Intertext“⁵⁹ kreiert wird:

*Zwischen den vier Elementen Autor, Leser, Text und Intertext gibt es keine festgeschriebenen Positionen, sondern nur Bewegung. Die Bewegung ist die Dynamik des Prozesses der différance.⁶⁰ Von ihm bleibt nur eine Spur, die durch die Interpretation beleuchtet werden kann. Die virtuelle Anwesenheit vieler Stimmen ist in den intertextuellen Relationen miteinander verwoben.*⁶¹

Durch diese Verwobenheit entsteht „das Labyrinth eines Netzwerks, in dem alle Knoten seriell verknüpft sind, [und] formt einen unbegrenzten Raum“.⁶² Diese potentiell unbegrenzten Räume werden von Barbara Köhler angelegt - ausgefüllt, erforscht werden müssen sie jedoch durch die LeserInnen.

56 Vgl. dazu das Modell von Deleuze und Guattari: Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: Rhizome: introduction, Les Éd. De Minuit, Paris 1979. In Bezug auf Netzwerke und Knotenpunkte beispielsweise auch: Heyer, Stefan: Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch Tausend Plateaus, Passagen Verlag, Wien 2001.

57 Wenz 1997, S. 144. Wenz bezieht sich hier auf den netzwerkgestützten Hypertext, der durch Verlinkungen immer neue Möglichkeiten der Weiterverknüpfung aufweist. Meiner Meinung nach trifft dies auch auf die „Virtualität“ in Barbara Köhlers Werk zu, wo RezipientInnen als „link“ fungieren. Durch die rhizomatische Struktur wird bei Köhler das Konzept der Linearität aufgeben und die Projektion zeitlicher Strukturen auf die lineare Abfolge im Text unterlaufen. Dies zeigt sich auch in der Ablehnung einer chronologische Struktur und der Rücknahme des „egozentrischen Kodes“ der Autorperspektive, die beide von Wenz als Aspekte dynamischer Raumbeschreibungen herausgearbeitet wurden. Bei statischen Raumbeschreibungen werden Perzeptionskodes zur Linearisierung eingesetzt, die jedoch gerade in den Überlegungen Köhlers zu grammatischen und syntaktischen Voraussetzungen und Umsetzungen sozialer und axiologischer Kodierungen thematisiert und unterlaufen werden. Ebd., S. 68/74/109/118.

58 Zu Aspekten der Intertextualität bei Köhler vgl. Bitter 2007, S. 119 ff.

59 Wenz 1997, S. 150.

60 Auf den Begriff Derridas bezieht sich Köhler immer wieder mit der Betonung auf die der Differenz innewohnenden Möglichkeiten: „Es ist eigentlich in allem diese Grundfigur der Differenz [...]: mit doppeltem Fokus, die Möglichkeit, die Frage nach der Möglichkeit, Differenz zu denken“ oder „...wo Differenz in der Grammatik sehr augenscheinlich, zumindest für mich sehr augenscheinlich, auftritt und sich regelrecht - regel-recht - deklinieren lässt, daß da sich etwas herausfinden lässt, was Sprechweisen betrifft, wie Differenz nicht wahrgenommen, beseitigt wird oder wahrgenommen wird, wie läßt sich überhaupt sagen, wie läßt sich eine Syntax herstellen, die erlaubt von Differenz zu sprechen, als etwas Nicht-Ausschließendes“. Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 34/35.

61 Wenz 1997, S. 150.

62 Ebd., S. 152.

Die Eröffnung neuer Räume, in denen auf verschiedenen Ebenen Beziehungsgeflechte möglich werden und die Relativierung bestehender Machstrukturen, Vorannahmen und feststehender Dichotomien werden für mich im Begriff der ‘relationalen Poesie’ verdeutlicht.

Der fast allen Texten Barbara Köhlers zugrundeliegende Dialog wird auch in den räumlichen Installationen angestrebt. Auf die dialogische Struktur zwischen LeserInnen und Autorin, aber auch zwischen den vorgeschlagenen Verknüpfungspunkten, bezieht sich Visser, wenn sie schreibt: „So, wie die Beziehungen zwischen Menschen vielfältig sind und sich in verschiedene Richtungen ausdifferenzieren, so gestalten sich auch die Verbindungen zwischen den Wörtern.“⁶³ Die von Bachtin erwähnte „immanente Dialogizität des Wortes“⁶⁴ nutzt Köhler auf der Textebene durch „...the recurrently employed technique of running one phrase into another, making them sound with both meanings at once between which they oscillate.“⁶⁵ Leeder nennt es „the semantic slippage; the double meanings and the treacherous line breaks (which allow diametrically opposed possibilities to unfold ...)“.⁶⁶ Oder wie Köhler selbst feststellt: „Es kommt darauf an, wie man die Wörter betont, im Sprechen zum Beispiel, ob man deren Sinn als negativ oder als positiv liest; in den Zeilen, so wie sie stehen, sind aber beide Lesarten als Möglichkeit enthalten.“⁶⁷ Durch diese Differenz⁶⁸ (Köhler entlehnt auch den Begriff der „Unschärferelation“⁶⁹), entwickelt sich im Raum zwischen Stimme und Schrift ein „Spannungsfeld, in dem die Dinge in Bewegung geraten wie Worte zwischen Rede & Schweigen“,⁷⁰ zwischen Möglichkeiten und Eindeutigkeit, da:

... *Geschriebenes etwas hat, das normalerweise nicht funktioniert,
nämlich Eindeutigkeit. Gesprochenes kann vieldeutig sein [...].
Bei Geschriebenem gibt es die Vorstellung der Eindeutigkeit,
der Verständlichkeit für alle, die die entsprechende Sprache
zu lesen gelernt haben, der Objektivität, der Wahrheit.⁷¹*

Die Annahme einer solchen ‘objektiven Wahrheit’ wird bei Köhler jedoch als reine Hypothese bewusst gemacht. Dem Versuch „der menschlichen Natur zu entkommen, wenn man das fortwährende Gespräch durch Kommensuration zu ersetzen versucht, d.i.

63 Visser. In: Paul 2000, S. 196.

64 Bachtin nutzt sowohl die Begriffe „immanente Dialogizität“ als auch „innere Dialogizität“. vgl. Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Suhrkamp, FaM 1979, S. 172.

65 Schmitz, Helmut: ‘Viele Ausgänge?’ On some Motifs in Barbara Köhler’s Poetry. In: Paul 2000, S. 127-146, hier S. 128.

66 Leeder, Karen: Two-Way Mirrors. Construing the Possibilities of the First Person Singular in Barbara Köhler’s Poetry. In: Paul 2000, S. 63-90, hier S. 65.

67 Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 30.

68 Siehe FN 53; zur Wortbedeutungsdopplung vgl. auch Bitter 2007, SS 164 ff.

69 Köhler überträgt des Öfteren physikalische Begriffe auf Literatur: „Es ist noch einmal diese Unschärferelation, so daß entweder Ort oder Impuls genau festgestellt werden kann, nicht beides gleichzeitig. Und dabei ist wirklich ein Text in Bewegung.“ Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 30; ähnliche Argumentationsstrukturen zur Quantentheorie finden sich auch in WN, S. 811 ff.

70 Ebd., S. 50.

71 Köhler & Paul. In: Paul 2000, S. 29.

durch eine Reduktion aller möglichen Beschreibungen auf eine einzige das immer neue Beschreiben unnötig machen will”⁷² stellt Köhler, durch die, diesem Konzept diametral entgegengesetzte, Betonung von Multiperspektivität und Dialogizität, die Entwicklung eines alternativen Wahrheitsbegriffes, der durch Möglichkeiten, Bewegung und Spannung gekennzeichnet ist, gegenüber: „Räume tun sich auf zwischen Zeilen, den Zeiten und die Kunst ist: dazwischen zu lesen, zu leben ...“⁷³

72 Rorty, Richard: *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*, Suhrkamp, FaM 1981, S. 408.

73 WN, S. 108.

 Literaturverzeichnis

Primär:

Köhler, Barbara: Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1999. Kürzel: WN.

Köhler, Barbara & Georgina Paul: Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich. Ein Gespräch. In: Paul 2000, S. 25-44.

Sekundär:

Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, herausgegeben von Rainer Grubel, Suhrkamp, FaM 1979.

Bitter, Mirjam: Sprache Macht Geschlecht. Zu Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler, Reihe ZeitStimmen Bd. 7, trafo, Berlin 2007.

Dahlke, Birgit: Auf der Suche nach einer Grammatik der Differenz: Lyrische und performativ Experimente der Dichterin Barbara Köhler. 2005.

Dahlke, Birgit: Die Heimat als Gangart, auch im Vers. Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler. In: Helbig, Holger (Hg): Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR, Akademie Verlag, Berlin 2007, S. 133-146.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari: Rhizome: introduction, Les Éd. De Minuit, Paris 1979.

Drossel Brown, Cordula: „Die Mauer war auch nur eine vertikale Ebene“. Barbara Köhlers Gedichte. In: Colloquia Germanica, 27 (1994), Heft 1, S. 25-35.

Hempfer, Klaus W. : Lektüren von Dialogen. In: Hempfer, Klaus W. (Hg): Möglichkeiten des Dialogs: Struktur und Funktionen einer literarischen Gattung, Text und Kontext (15), Steiner, Stuttgart 2002, S. 1-38.

Heyer, Stefan: Deleuzes & Guattaris Kunstkonzzept. Ein Wegweiser durch Tausend Plateaus, Passagen Verlag, Wien 2001.

Leeder, Karen: Two-Way Mirrors. Construing the Possibilities of the First Person Singular in Barbara Köhler's Poetry. In: Paul 2000, S. 63-90.

Mey, Kerstin: Sprachgesten und Spielräume. Zu Prosatexten von Barbara Köhler. In: Paul 2000, S. 175 - 194.

Metzger, Anneka zu: Die Dritte Person. In: Dahlke 2005, S. 12-17.

Metzger, Anneka: Das Feld (ein)räumen. Barbara Köhlers Sprach-Spiele. In: Denana, Malda u.a. (Hg.): Blick.Spiel.Feld, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S. 151-162.

Paul, Georgina & Helmut Schmitz (Hg): Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler, Rodopi, Amsterdam u.a. 2000.

Ricci, Michele: Eluding Histories and Registering Change: Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 „Picturing“ Poems. In: Gegenwartsliteratur, 4, 2005, S. 143-161.

Rorty, Richard: Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie, Suhrkamp, FaM 1981.

Schmitz, Helmut: 'Viele Ausgänge'? On some Motifs in Barbara Köhler's Poetry. In: Paul 2000, S. 127-146.

Stein, Gertrude: Tender Buttons Zarte knöpft, Deutsch von Barbara Köhler, Suhrkamp, FaM 2004.

Visser, Anthony: Barbara Köhlers Texte für öffentliche Räume. In: Paul 2000, S. 195-214.

Visser, Anthony: Der Text als Ort, „zu gewinnen ohne siegen zu müssen“, Laudatio auf Barbara Köhler, Lessing-Förderpreisträgerin. In: Lessing zur Jahrtausendwende, Rückblicke und Ausblicke, Kamenz 2001, S. 33-37.

Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997.

Internetangaben:

<http://www.genderkompetenz.info/w/files/ztgyeranst/rvlws05d.pdf> Letzter Zugriff: Dezember 2009

Philipp Stallkamp

„Look in the other room“ – Unbewusste Innenräume in David Lynchs *Inland Empire*

David Lynch – Ein Erforscher des Unbewusstseins

Kaum ein Filmemacher unserer Zeit erregt so viel Aufsehen wie David Lynch, wobei das Besondere bei Lynch gerade darin zu sehen ist, dass er nicht nur in einem Elfenbeinturm von Filmwissenschaftlern, Cineasten und sonstigen Protagonisten der postmodernen Bohème besprochen wird, sondern durchaus und ganz selbstverständlich auch in der Low Culture¹ rezipiert bzw. sogar verehrt wird. Dies beruht nicht nur auf einem irgendwie gearteten Zufall, vielmehr scheint Lynchs Schaffen gerade derart angelegt zu sein. So bemerkt Anne Jerslev, dass Lynchs Filme „im Niemandsland zwischen Populär- und Kunstmfilm angesiedelt sind“.² Die Formulierung „Niemandsland“ sollte stutzig machen, verweist sie doch auf den filmischen Raum, der bei Lynch überaus interessant ist. Denn Filme wie *Eraserhead* (USA 1977), *Blue Velvet* (USA 1986), *Lost Highway* (USA, F 1997), *Mulholland Drive* (USA, F 2001) und *Inland Empire*³ (USA, F, PL 2006) verlassen häufig gewohnte Strukturen von Zeit und Raum. Das „Niemandsland“ bezeichnet also nicht nur den Bereich zwischen Low und High Culture, sondern auch den filmischen Raum bei David Lynch, in dem sich viele Rezipienten zu verlieren glauben.

Bei Filmen von David Lynch ist ironischerweise zwar immer ein Hinweis auf eine Dechiffrierungsmöglichkeit als Mittel gegen das Sich-Verlieren gegeben, jedoch wird diese nie zu einer kompletten Dechiffrierung führen. Denn bei logischem Nachdenken wird der Rezipient immer auf etwas stoßen, das sich einer Erklärung in den Weg stellt. Dieses Etwas wird von Oliver Schmidt als „absichtsvoll unmöglicher Raum“⁴ bezeichnet.

Räume sind im Film nicht nur zwingend zur Darstellung notwendig, sie erzeugen auch einen inneren Imaginationsraum: „Wie eine Landkarte breiten sich Filme vor unserem inneren Auge aus“.⁵ Bei Lynch breitet sich zwar auch eine Landkarte vor uns aus, aber

1 Eine Dichotomisierung in Low und High Culture widerstrebt mir; Lynch scheint sie ebenso abzulehnen, da er seine Filme sonst deutlicher als Kunst oder als Mainstream-Film markieren würde. Mit Low- und High Culture bezeichne ich nicht eine tatsächliche Klasseneinteilung, sondern vielmehr eine Einteilung, die von denjenigen getroffen wird, die sich selbst über eine „High Culture“ definieren.

2 Jerslev, Anne (1996): *David Lynch: Mentale Landschaften*. Wien: Passagen-Verlag, 13.

3 David Lynch ist es wichtig, dass der Titel in Großbuchstaben geschrieben wird (vgl. Schmidt 2008, 124).

4 Vgl. Schmidt, Oliver (2008): *Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs, Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire*. Stuttgart: ibidem, 149.

5 Liptay, Fabienne (2005): Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählerstraßen in den „Roadmovies“ von David Lynch?“ In: Liptay, Fabienne

diese Landkarte können wir nicht mehr lesen, da die Übersicht fehlt. Zu labyrinthisch erscheinen die Räume in den Filmen David Lynchs, zu hoffnungslos das Suchen der Rezipienten nach einer geeigneten Karte.

„Die filmische Mühe wird auf zunehmende Verwirrung verwandt. Offensichtlich sollen wir, die Filmseher uns verlieren im Labyrinth. In der Hoffnung des Filmemachers, dies werde uns den Zugang erleichtern zum eigenen „Inland Empire“. Der Film setze sich erst im Kopf, in der Psyche des Zuschauers zusammen, betont Lynch in vielen Interviews zu diesem Film“.⁶

Neben dem Raum scheint bei Lynch jedoch zusätzlich etwas ebenso wichtig zu sein: das Bewusstsein und Unbewusstsein⁷ von Individuen, mit dem sich Lynch immer wieder filmisch auseinandersetzt. Teilweise wird in der Rezeption auf das Unbewusstsein des Künstlers selbst geschlossen: „Oft schöpft Lynch bei seinen Filmen aus dem Fundus eigener Erlebnisse, vermischt diese mit Visionen aus seinem Unterbewusstsein und formt daraus seine Bilder und Szenen“.⁸ Dieser Spur werde ich in meinem Text jedoch nicht folgen, da ich sie aus literaturwissenschaftlicher Sicht für überholt und falsch halte. Denn wenn der Autor „tot“ ist⁹, warum sollte dann noch sein Unbewusstsein von Belang sein?

Das eigene Unbewusstsein scheint David Lynch auch weniger wichtig zu sein als das anderer Menschen:

„Es macht mir Spaß, im Unterbewusstsein der Leute zu forschen, in diese unendliche Zone einzutauchen, die sich hinter der Fassade ihrer Gesichter befindet, und mich zu fragen, was wohl in ihrem Kopf vorgeht, woran sie wohl denken. Ich finde das faszinierend. Ich wäre gern Psychiater geworden“.¹⁰

Lynch erforscht mit seinen Filmen folglich das Unbewusstsein. Doch beinhaltet „diese Ausflüge in die dunklen Regionen des Daseins [...] nicht nur eine metaphysische, sondern auch eine deutliche biologische Konnotation“¹¹, da bei Lynch immer auch das Körperliche thematisiert und in Verbindung zum Psychischen gesetzt wird.

u. Wolf, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg, 308.

6 Theweleit, Klaus (2007): Hase drei steht auf und verlässt den Raum. In: Spex. Magazin für Popkultur. Nr. 11, November/Dezember 2007, 108.

7 Ich verwende im Text ausschließlich den psychologischen Fachterminus „Unbewusstsein“. In Zitaten (auch von David Lynch selbst) wird das umgangssprachliche Wort „Unterbewusstsein“ dennoch auftauchen.

8 Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992, 8.

9 Vgl. Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. S. 185-193.

10 Fischer 1992, 271.

11 Fischer 1992, 10.

Inland Empire – im Labyrinth des Unbewusstseins

Inland Empire kann als meisterhaft durchgeführte Form der Bewusstseinsforschung begriffen werden, gerade die zuvor beschriebene Verbindung von Psychologie und Physiologie lässt diesen Film besonders aus den bisherigen Arbeiten Lynchs hervorstechen. Z. B. versucht Lynch mit seiner Kameraführung ganz anatomisch an das Bewusstsein seiner Charaktere heranzukommen. Inland Empire ist geprägt von Großaufnahmen, in denen Lynch jede Pore, jede Wunde, jede Narbe in den Gesichtern der Charaktere zeigt und man versucht ist zu glauben, er wolle mit der Kamera noch viel weiter – direkt ins Gehirn. Auch wirken die dunklen Gänge des Films wie Windungen eines Gehirns, durch das die Protagonistin langsam in vergessen geglaubte Regionen gelangt. Dies lässt erneut an Filme wie Matrix denken, da auch dort eine „Verlagerung des Abenteuers nach Innen - bei dem der Kampf [...] im Bewußtsein selbst stattfindet“¹² vollzogen wird. Der bedeutende Unterschied zu Inland Empire ist das Verhindern einer semantischen Auflösung. Demzufolge lässt sich feststellen, dass Inland Empire nicht das Bewusstsein, sondern das Unbewusstsein thematisiert, welches im Film ganz körperlich erfahren werden kann.

Schon der Titel Inland Empire ist ein Einstieg in die Spürbarkeit: Denn auch wenn David Lynch immer wieder gerne seine kleine metaphysische Anekdote zur Namensgebung des Films erzählt¹³ – „Inland Empire“ steht selbstverständlich für mehr als die reine geographische Bedeutung (eine Gegend in Los Angeles). In der Geographie wird seit der Postmoderne immer wieder kommuniziert, dass Raum mit Bedeutung aufgeladen ist. Der geographische Ort „Inland Empire“ ist zwar zweifelsohne mit Zeichen des hollywoodischen Kulturkomplexes aufgeladen, doch steckt noch wesentlich mehr hinter diesem Namen als der Hinweis auf die Selbstreferenzialität des Films bezüglich Hollywoods.

„Über-Ich, Ich und Es sind die drei Reiche, Gebiete, Provinzen, in die wir den Seelenapparat der Person zerlegen [...].“¹⁴ Das Inland Empire bezeichnet also „das „weite Land der Seele“, die Abläufe der menschlichen Psyche, Walter Benjamins ›innere Stadt‹.“¹⁵ Oder genauer: „Bei Lynch bezeichnet [Inland Empire] die Landschaft, die jede/r mit sich herumträgt; „Empire“ des eigenen (Un)-Bewusstseins“.¹⁶ Der Titel des Films ist also als semantisches Spiel rund um die Begriffe „Inland“ und „Empire“ zu begreifen.

12 Distelmeyer, Jan (1999): Matrix. In: *epd Film*. Heft 6, 1999. S.

37–38. Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992, *filmzentrale.com*.

13 Die schlichte Erklärung Lynchs, dass Laura Dern ihm erzählt habe, ihr Mann komme aus dem Inland Empire und er deshalb sowie aufgrund der Sympathie zu beiden Wörtern den Filmtitel wählte, ergänzte er in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung wie folgt: „Meine Eltern haben eine Berghütte in Montana. Mein Bruder hat da eines Tages geputzt und hinterm Schrank ein altes Zeichenbuch gefunden. Es war mein altes Zeichenbuch, aus der Zeit, als ich fünf Jahre alt war. Das erste Bild ist eine Landschaftsansicht von Spokane, darunter steht: „Inland Empire“. Also dachte ich, ich bin auf dem richtigen Weg“ (zitiert nach: Benda, Rudolf (2007): Inland Empire. Projekt Filmprogramm Nr. 206. Stuttgart: Rabe, 9).

14 Freud, Sigmund (2003): Sigmund Freud Studienausgabe. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer, 510.

15 Theweleit 2007, 108.

16 Theweleit 2007, 107.

Der Untertitel des Films lautet Eine Frau in Schwierigkeiten und fügt dem abstrakten Titel eine wesentlich konkretere, „nicht ohne ironischen Unterton“¹⁷ vorgetragene¹⁸ Komponente hinzu. Konkret deshalb, weil er nicht wie Inland Empire etwas über den Raum, in dem der Film spielt, bzw. was auf einer Metaebene thematisiert wird, aussagt, sondern auf den Plot eingeht. Denn Inland Empire behandelt die Probleme einer Frau, die zusehends mit ihrer Rolle „und möglicherweise [...] ganz anderen Ebenen des Seins“¹⁹ verschmilzt. Immer wieder blitzt im Film Gewalt gegen Frauen auf und die „Story“ entwickelt sich in einer Weise, die nahe legt, dass Nikki ein durch Gewalt ausgelöstes Trauma überwindet, wie später noch verdeutlicht werden soll. Dadurch kann man sicherlich schließen, dass Lynch hier ganz allgemein „das Leiden der Frau“²⁰ zeigt, doch steht im Fokus diese eine Frau als Individuum. So sagte Lynch: “It’s about a woman in trouble, and it’s a mystery, and that’s all I want to say about it”²¹. Eine etwas genauere Angabe hatte er bei seinem Film Lost Highway gegeben:

*„Es geht um ein Paar, das spürt, irgendwo an der Grenze des Bewusstseins – oder jenseits dieser Grenze – liegen riesengroße Probleme. Doch sie können sie nicht in die Realität holen und sich mit ihnen auseinandersetzen. Das ungute Gefühl steht im Raum, die Probleme verselbständigen sich und verwandeln sich in einen Albtraum. Manchen Leuten widerfährt Unheil, und davon handelt die Geschichte. Sie schildert ein unglückliches Ereignis und einen Mann, der in Schwierigkeiten steckt.“*²²

Es wird deutlich, dass Lost Highway also den Titel „a man in trouble“ hätte tragen können, was nicht verwundert, da die Filme Lost Highway, Mulholland Drive und Inland Empire als drei Filme einer Schaffensphase David Lynchs angesehen werden können.²³ Außerdem kann man bei dieser etwas genaueren Angabe ausmachen, was Lynch mit „trouble“ meint, nämlich in erster Linie Probleme an der Grenze des Bewusstseins. Die physische Erfahrung des Unbewusstseins, die Verbindung von Raum und Bewusstsein, ist schon in den Titeln des Films angelegt und erleichtert die Spürbarkeit.

Der „Plot“ von Inland Empire wird in erster Linie von der Schauspielerin Laura Dern getragen, die im Film die Schauspielerin Nikki Grace darstellt, die wiederum im Film On High in Blue Tomorrows, der im Film gedreht wird, den Charakter Susan Blue spielt. Doch sind die Dinge noch weitaus komplizierter, gleichzeitig aber auch sehr einfach. In dem hochgradig doppelsinnigen Dialog zwischen Nikki und der alten Dame, von der sie zu

17 Schmidt 2008, 123.

18 Der Untertitel *A woman in trouble* lässt allein vom Ausdruck Assoziationen mit billigen Fernsehserien zu, die in keinerlei Verhältnis zu den Filmen Lynchs stehen.

19 Schmidt 2008, 124.

20 Seeßlen 2007, *epd Film*.

21 Zitiert nach: Seeßlen 2007, 242.

22 Zitiert nach: Rodley, Chris (Hrsg.) (1998): *Lynch über Lynch*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren. 1998, 301.

23 Eine nachvollziehbare Einteilung der Filme David Lynchs in Perioden, liefert Oliver Schmidt in Leben in gestörten Welten auf Seite 166 sowie 171 und berücksichtigt dabei insbesondere den filmischen Raum.

Beginn des Films Besuch bekommt, stellt diese Dame folgende Frage: „It is an interesting role? (0:13)²⁴“ Damit meint sie einerseits die Rolle der Susan Blue, gleichzeitig kann diese Stelle auch als Kommentar auf die spätere Verschmelzung Nikkis mit ihrer Rolle und Aufspaltung ihrer Identität in verschiedenste, nicht zuordnbare „Charaktere“ gelesen werden. Denn Nikki hat verschiedene Rollen, verschiedene Bewusstseinsebenen. Die Reise durch diese Bewusstseinsebenen, die eine räumliche Reise ist, wie im Folgenden noch beschrieben werden wird, ist jedoch nicht unmotiviert. Sie folgt dem Motiv der Rache, der es sich zu erinnern gilt. So sagt die alte Dame mit dem hexenhaften Verhalten und dem osteuropäischen Akzent:

„Yes. Me, I... I can't seem to remember if it's today, two days from now, or yesterday. I suppose if it was 9:45, I'd think it was after midnight! For instance, if today was tomorrow, you wouldn't even remember that you owed on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet, there is the magic. If it was tomorrow, you would be sitting over there“ (0:16).²⁵

Nikki muss diese Rechnung begleichen, das ist das Ziel des Abenteuers im traditionellen Sinn und die Verbindung zwischen Kunstfilm und einer klassischen Hollywooderzählung. Zum Begleichen der Rechnung ist die Reise ins Ungewisse, der Unbewusstseinsstrom notwendig, sagt doch der Regisseur Kingsley:

“This script, this world we're going to plunge into – if we all play our role, do our best, if we work hard together... well, this could be the one. This is a star-maker if ever I saw one. You'll see. I think we have a chance to pull it off. What do you say?“ (0:19)

Dieser Hinweis auf die Wichtigkeit ihrer Rolle und die Verschmelzung von Unbewusstseinsebenen, wird vom Announcer „einer abgehalfterten Talkshow“²⁶ mit folgender Ansage gedoppelt: „Hollywood, California – where stars make dreams, and dreams make stars“ (0:22). Denn diese Ankündigung ist nicht nur eine Verstärkung des Gefühls, dass das „Inland Empire“ mehr als eine bloße Region verkörpert, sondern auch Vorausschau auf die Vermischung von Realitäten und Träumen im weiteren Verlauf des Films.

Jedoch sollte nicht der Fehler begangen werden, jeden Kommentar im Film als doppeldeutigen Hinweis auf etwas zu lesen. Eine Doppeldeutigkeit auf einer Metaebene existiert zwar permanent, da Lynch ein ständiges selbstreferenzielles Spiel treibt und dem Rezipienten vermittelt, wie der Film Inland Empire funktioniert. Auf der Ebene einer

24 Transkribiert nach der englischen (Original-)Tonspur auf folgender DVD: Inland Empire. Vertrieb: EuroVideo Bildprogramm GmbH. Ismaning. 2007. EAN: 4-009750-255896. Zeitangabe (Stunden : Minuten) in Klammern. Im Folgenden nur mit Zeitangabe zitiert.

25 Nach diesem Satz zeigt der Visitor #1 auf eine Couch, Nikki folgt ihrem Blick und sieht sich selbst dort sitzen. Es ist der nächste Tag, eine Auflösung der Zeit hat stattgefunden, jedoch noch keine Auflösung des Raumes.

26 Göttler, Fritz (2007): Das Böse war geboren. In: Süddeutsche Zeitung, 25.04.2007.

konkreten Geschichte und eines konkreten Geheimnisses, das es zu lösen gilt, läuft die angedeutete Doppeldeutigkeit jedoch häufig ins Leere. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in der Regisseur Kingsley Stewart seine beiden Schauspieler in das Geheimnis (On High in Blue Tomorrows ist ein Remake eines nie fertiggestellten Films) des Drehbuches einweicht:

Kingsley Stewart: "Well, after the characters have been filming for some time, they discovered something... something inside the story."

Devon Berk: "Please. Kingsley."

Kingsley Stewart: "The two leads were murdered! It was based on a Polish-Gypsy folk-tale. The title in German was "Vier-Sieben: 47". And it was said to be cursed. So it turned out to be" (0:32).

Nun, der fleißige Rezipient kann im Folgenden und besonders bei mehrmaligem Sehen, ständig Hinweise auf diesen Film 47 finden. Das Studio, indem die Reise ins Labyrinth beginnt, ist Studio Nummer Vier und zu Beginn des Films blitzt auf einer dunklen Schallplatte kurzzeitig eine Sieben auf. Später sieht man Devon Berk in einem Studio sitzen, im Hintergrund ist eine große Sieben zu sehen und letztendlich trägt die Tür, in der sich der Revolver für die Ermordung des Phantoms befindet, natürlich die Zimmernummer 47.

Dies ist jedoch lediglich ein Spiel mit Symbolen, die auf einander verweisen, aber nicht wirklich etwas „bedeuten“. Dieses Spiel ist in der Popkultur spätestens seit der Science-Fiction Trilogie „Illuminatus!“²⁷ bekannt, in der die Autoren Robert A. Wilson und Robert Shea mithilfe einer Vermischung von Realität und Fiktion versuchten, der Zahl 23 eine besondere Bedeutung zukommen zu lassen. Ziel dieses Verfahrens innerhalb der Romane war es, sichtbar zu machen, wie man durch Literatur auf eine Zahl „gepolt“ werden kann und diese dann auch im Leben häufiger wahrnimmt. Eine „wahre“ Bedeutung hat die 23 aber nicht. Häufig sitzen die Rezipienten diesem Spiel jedoch auf – z. B. durch die schulische Trimmung auf Interpretation und Sinsuche in der Kunst. Berühmtestes Beispiel für eine gläubige Lesart von Illuminatus!, ist wohl das Schicksal von Karl Koch²⁸. Beispiele für confuse Sinsuche in Lynchfilmen finden sich zuhauf im Internet. Doch bei Lynch wird eine derartige Übersetzung von Symbolen genauso fehlschlagen – z. B. der Versuch eine „Bedeutung“ der Zahl 47 auszumachen.²⁹

Ein Eingang ins Labyrinth

„A little boy went out to play. As he passed the doorway, he caused a reflection. Evil was born and followed him“ (0:13). Diese Aussage der alten polnischen Frau, die in

27 Shea, Robert u. Wilson, Robert A. (2002): Illuminatus! Das Auge in der Pyramide. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

28 Der deutsche Computerhacker glaubte aufgrund der Fehlrezeption von Illuminatus! an eine Verschwörungstheorie, basierend auf der Zahl 23 und beging letztendlich (vermutlich) Selbstmord aufgrund seiner Paranoia.

29 Sicherheitshalber habe ich Numerologielexika gesichtet, es lies sich jedoch keine besondere Bedeutung dieser Zahl ausfindig machen.

der Besetzungsliste schlicht „Visitor #1“ genannt wird, kann zwar nicht als Erklärung, so doch aber als Einstieg in die Raumstrukturen gelesen werden, die sich in Inland Empire noch entwickeln werden. Denn in dem Haus (und damit auch im Leben) der Schauspielerin Nikki Grace wirkt es noch aufgeräumt, die Türen stehen offen. Nikki erweitert diesen Eindruck zusätzlich durch die Worte: „We enjoy it very much“ (0:09). Erst als Nikki später eine geschlossene Tür öffnet und hindurch geht, beginnt die Reise in das weite Land hinter der glatten Fassade. Das Böse wird dadurch nicht geboren, es war schon vorher existent (der bedrohliche Beginn des Films lässt darauf schließen), aber so wird es sichtbar. Für Klaus Theweleit ist der Visitor #1 nur ein „McGuffin“, also eine angetäuschte Handlung im Sinne Hitchcocks, der den Zuschauer auf eine Fährte setzt.³⁰ Dies ist auf der Ebene einer Handlung, der es zu folgen gilt, zwar richtig, auf einer Metaebene, der Ebene der Offenlegung des filmischen Prinzips, jedoch nicht. Gerade in der Variation ihrer Geschichte gibt die stark an eine Hexe erinnernde alte Dame einen Hinweis auf die Funktionsweise des Films. So sagt sie:

„A little girl went out to play. Lost in the marketplace,
as if half-born. Then, not through the marketplace – you
see that, don't you? – but through the alley behind the
marketplace. This is the way to the palace.“ (0:14)

Später geht der Charakter des „Film im Film“ (Sue) durch eine Gasse hinter dem Filmstudio (dem Marktplatz; eine für Lynch typische, hollywoodkritische Metapher) und verliert sich in einer nicht mehr klar nachvollziehbaren Welt. Dies ist jedoch der Weg zum Palast. Der Weg zum Inland Empire. Nicht der Weg zum Verständnis des Films – dafür umso mehr der Weg für Nikki, ihre Probleme im Unbewusstsein zu lösen (wie später noch gezeigt werden wird) und der Weg für uns, den Film zu spüren, zu genießen. Nicht zu verstehen, sondern in unserer Psyche wirken zu lassen. Nur dann funktioniert Inland Empire, nur dann ist dieser Film kein bloßes Labyrinth, in dem wir uns verlieren können, sondern ein Palast, der sich aus einem Labyrinth entwickelt und uns in Unbewusstseinzustände versetzen kann.

Die Einrichtung des Hauses von Nikki Grace und ihres polnischen Ehemanns ist in einem Pseudobarock gehalten und ähnelt der Einrichtung des Raumes, in dem zuvor der Mann, der im Abspann schlicht das „Phantom“ genannt wird, auf polnisch verkündete, dass er einen „Durchgang“ (0:6) suche. Das Phantom sucht einen Ausweg aus dem Labyrinth, in das Nikki später³¹ auch gerät. Ein räumlich-verschlungenes System, das sich scheinbar im Unbewusstsein der Protagonistin befindet und in dem das Phantom als Verkörperung eines Traumas umherspukt. Die Tatsache, dass das Phantom in einem Raum zu sehen ist, der dem Haus von Nikki Grace so ähnlich ist, belegt, dass Nikki nach guter alter Freud-Manier nicht mehr Herr bzw. Herrin im eigenen Haus ist und ungewollte Untermieter hat.

Dies ist nichts Neues bezüglich der Filme Lynchs, da das Bedrohliche bei ihm immer im eigenen Haus vorhanden zu sein scheint. Beispiel hierfür ist die fast schon legendäre

30 Vgl. Theweleit 2007, 108.

31 Wobei „später“ hier das „Später“ des Rezipienten meint. Für Nikki lösen sich Zeit und Raum während des Gespräches mit der alten Dame auf.

Szene aus Lost Highway, in der Fred Madison auf den mephistophelischen Mystery Man trifft und dieser ihm offenbart, dass er sich gerade in Madisons Haus befände:

Fred: What do you mean? You're where right now?

Mystery Man: At your house.

Fred: That's fuckin' crazy, man. [Der Mystery Man gibt Fred ein Mobiltelefon.]

*Mystery Man: Call me... Dial your number...
Go ahead. [Fred wählt.]*

Mystery Man: [am Telefon:] I told you I was here.

[...]

Fred: [wütend] How did you get inside my house?

*Mystery Man: [am Telefon] You invited me. It is
not my custom to go where I'm not wanted.³²*

Diese Bedrohung von innen ist auch in den Raumstrukturen von Inland Empire angelegt. So ist bereits im Haus von Nikki Grace eine Kameraperspektive zu sehen, die auch später in den rötlich schimmernden Retro-Räumen des Labyrinthes zum Einsatz kommt: Sobald die Kamera nicht eine Großaufnahme oder eine italienische Einstellung von den Gesichtern der Protagonisten zeigt, sind Decken und zwei Wände der jeweiligen Räume zu sehen, die den jeweiligen Charakter regelrecht bedrücken. Diese Einrahmung, bekannt seit Orson Welles Citizen Kane (USA 1941), verstärkt in Inland Empire die Bedrohung durch den Raum, die letztendlich eine Bedrohung durchs eigene Ich ist. Während der Besuch der alten Dame nur Ankündigung des Labyrinthes ist, bei dem außerdem eine zeitliche Verschiebung eingeleitet wird, vollzieht sich der eigentliche Rutsch in den unbewussten Innenraum erst später am Filmset. Schon als Nikki am ersten Drehtag des Films die Kulisse von „Smithies House“³³ sieht, verklingt die Filmmusik von On High in Blue Tomorrows und das düstere Underscoring setzt für kurze Zeit ein. Es scheint so, als ob Nikki schon ahnen würde, dass sich in diesen Kulissen das Labyrinth befindet.

Doch die Situation entspannt sich wieder und der Regisseur geht mit ihr und Devon eine Szene durch, die „die Charaktere so schön einführen“ („which indicate so beautiful your characters“ [0:26]), wie es Kingsley ausdrückt. Devon und Nikki lesen diese Szene im Sitzen

32 Transkription nach Schmidt 2008, 109.

33 Zusätzlich zu der Bezeichnung „Smithies House“ taucht der Name an einer anderen Stelle im Film auf, als der Regisseur davon berichtet, dass eine alte Dame mit einem ausländischen Akzent ständig fragen würde, wer Smithie spiele. Im Internet ist eine Theorieflut über die Frage zu finden, wer Smithie ist. Hier scheint Lynch das typische Spiel mit aufeinander verweisenden Symbolen gespielt zu haben, so taucht z. B. im Abspann „Smithies Son“ auf, jedoch nicht Smithie selbst.

und doch kommt ein „Spiel“ zustande, das den Rezipienten schon fast vergessen lässt, dass es sich hier nicht um den eigentlichen Film handelt, sondern um den Film im Film. In eben diesem Film der metadiegetischen Ebene sagt Sue, nachdem sie mit Billy ihren Ehebruch thematisiert hat und weint: „Look in the other room“ (0:28). Plötzlich wird das Spiel unterbrochen, denn in der Realität ist auch jemand im anderen Zimmer, genauer gesagt in der Filmkulisse. Später, als Nikki/Sue die Kulisse betritt und durch ein Fenster sich selbst bei der zuvor gesehenen Szene der Sprechprobe sieht, stellt sich heraus, dass sie selbst es war, die sich im anderen Zimmer befunden hat. Ihr Ich wurde gewissermaßen gespiegelt, sie ist mit ihrer Rolle verschmolzen. Als die Kamera ein zweites Mal Nikki/Sues Blick auf die Schauspieler bei der Sprechprobe zeigt, ist Nikki aus dem Raum verschwunden. Trotzdem ist die Szene nicht mit einer logischen Ich-Spaltung zu erklären. Hier ist der „absichtsvoll unmögliche Raum“ lokalisiert, der zum einen das Aufschlüsseln des Films verhindert und zum anderen den Gang ins Labyrinth des Unbewusstseins einleitet.

Im Labyrinth

Ist der Raum zu Anfang des Films noch real, bzw. geordnet (auch wenn er ohne Zweifel schon mit düsterer, vorahnungsvoller Bedeutung aufgeladen ist), ist an dieser Stelle der Schnitt anzusetzen, der den realen Raum in den unbewussten Raum überleitet. Zu Anfang dieser Szene kann der Hermeneutiker noch auf seine Kosten kommen. Was hat es mit dem Raum, indem sich Nikki/Sue befindet, auf sich? Ist dies ein Raum aus ihrer Vergangenheit? Später verliert der Rezipient sich zwangsläufig im Labyrinth. Die meisten „Inhaltsangaben“ zu *Inland Empire* sind interessanterweise zu Beginn überaus genau. So wird etwa die Eingangssequenz sehr präzise beschrieben³⁴, doch irgendwann nach dem Nikki/Sue die Tür mit dem Schriftzug AXxO.N.³⁵ geöffnet hat, lässt die Präzision der Hermeneutiker nach. Häufig wird die Geschichte ab diesem Zeitpunkt als etwas Fließendes beschrieben, z. B. als „unentkrampft dahinfließende[s] Mammutlabyrinth“³⁶. Irgendwann stößt man bei *Inland Empire* auf einen toten Punkt der Analyse und mit einem selbst geschieht etwas, das man als „Mitfließen“ bezeichnen könnte. Der Gedankenstrom, oder besser noch der „(Un)Bewusstseinsstrom“³⁷, der Protagonistin (oder des Mädchens vor dem Fernseher)³⁸, wird auf den Rezipienten übertragen. Man verliert sich folglich

34 Vgl. Theweleit 2007, 107; Schmidt 2008, 124-125; Bickermann, Daniel (2007): Die Hasen sind nicht, was sie scheinen. In: [schnitt.de](http://www.schnitt.de/202,1846,01). Unter: <http://www.schnitt.de/202,1846,01> (Zugriff: 17.02.2010).

35 Dieser Name bezeichnet eine von Lynch geplante Kurzfilmreihe, die er ähnlich wie die Reihe mit dem Titel *Rabbits* (USA 2002) (die ihren Weg in *Inland Empire* fand) auf seiner Internetseite veröffentlichten wollte. Allerdings wurden die Filme bisher nie veröffentlicht – weshalb in der Verwendung des Namens eine ironische, interfilmische Anspielung zu sehen ist. Der Film 47 im Film *Inland Empire* wurde nie fertig – Lynchs Film AXxO.N auch nicht.

36 Szczotkowski, Daniel (2008): *Inland Empire*. In: [ofdb.de](http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempires.htm). Unter: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempires.htm> (Zugriff: 17.02.2010).

37 Theweleit 2007, 108.

38 Das Mädchen vor dem Fernseher, im Abspann als „Lost Girl“ bezeichnet, lässt den Rezipienten leicht vermuten, dass es sich bei der kompletten „Geschichte“ von Nikki um einen Fernsehfilm handelt. „Oder: Der ganze Film ist der erfundene, der projizierte Film einer weinenden Frau vorm Fernseher, ihr „Inland Empire“ beim Sehen ihrer Soap“ (Theweleit 2007, 108). Für Oliver Schmidt ist das eigentliche „Lost Girl“ des Films aber das von Laura Dern dargestellte Charakter-Konglomerat, zu dem eben auch das Mädchen vor dem Fernseher

nicht nur im filmischen Raum und im Bewusstsein der Protagonistin, sondern darüber hinaus in der eigenen Wahrnehmung. Passend dazu bemerkt Nikki:

*“I saw this writing on metal and I remembered... it.
And that whole thing starts to flood in, this whole
memory, I start to remember, and I don’t know, I don’t
know what it is. It’s me, Devon, it’s me, Nikki!”.³⁹*

Etwas strömt in Nikkis Bewusstsein, eine Erinnerung, der Bewusstseinsstrom scheint also die geeignete Form der Beschreibung für das filmische Verfahren zu sein, das uns David Lynch hier vorführt. Einwände wie die von Daniel Bickermann, dass Inland Empire durch die „streckenweise krakelige digitale Handkamera [...] weniger Stream of Consciousness, [sondern] mehr Zettelkasten, Skizzenblock“⁴⁰ sei, gehen fehl. Denn der Film ist im Gegensatz zu Mulholland Drive, der sehr zusammengesetzt wirkt, ein stilistisches Ganzes. Schließlich widerlegt Bickermann sich selbst, indem er den radikalen Stream of Consciousness, nämlich den, in dem man wirklich selbst mittreibt, unfreiwillig beschreibt: „[...] wenn jede Tür in eine andere Welt und einen anderen Zustand führt, lernt man irgendwann auch, loszulassen, sich treiben zu lassen“.⁴¹ Dieses Mitfließen wird in vielen Rezensionen des Films angesprochen, teilweise sogar zum eigentlichen Ziel des Films erhoben: „Was zählt, ist der Rutsch“.⁴²

Ab dieser Phase werden, wie Diederichsen bemerkt, „reichlich Nebengeschichten eröffnet, [...] das heißt: Nebenzimmer und Nachbarhäuser“.⁴³ So wie Marcel Proust, einer der größten Vertreter des Bewusstseinsromans, permanent unbewusste Nebenstränge eröffnet und am Ende, nach schier endloser Zeit, wieder auf die Hauptstränge zurückkommt, scheint dies auch Lynch in filmischer Hinsicht zu tun. Denn auch Lynch kehrt am Ende des Films auf die Hauptstraße seiner „Geschichte“ zurück.

Das zuvor beschriebene Dahinfleßen des Films kann zusätzlich als Bezugnahme auf das Kino verstanden werden. Hier liefert Proust in Auf der Suche nach der verlorenen Zeit die richtigen Worte:

*„Diese verworren durcheinanderwirbelnden Erinnerungsbilder
hielten jeweils nur ein paar Sekunden an; oft gelang es
mir in meiner kurzen Unsicherheit über den Ort, an dem
ich mich befand, so wenig, die verschiedenen Momente
des Ablaufs, aus denen sie bestanden, voneinander zu
unterscheiden wie die sich ablösenden Stellungen eines*

gehört; da Nikki/Sue im Happy End des Films durch einen „Körperwechsel [...] Sues Identität an das Mädchen weiter[gibt]“ (Schmidt 2008, 157).

39 Zitiert nach: Schmidt 2008, 148.

40 Bickermann 2007, schnitt.de.

41 Ebd.

42 Knörer, Ekkehard: Sublimer Schmarrn. In: perlentaucher.de. Unter: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3846.html> (Zugriff: 17.02.2010).

43 Diederichsen, Diedrich (2007): Nebenzimmer, Nachbarhäuser. In: taz, 25.04.2007.

laufenden Pferdes, die das Kinetoskop uns zeigt.“⁴⁴

Proust benutzt das Kino als Metapher für die Problematik des Stillstellens eines Erinnerungsbildes. Genauso wenig, wie Nikki die Bilder und Räume ihres Unbewusstseins stillstellen kann, kann sie selbst den Film anhalten, in dem sie mitspielt, und Sue kann es erst recht nicht. Selbst die Schauspielerin Laura Dern ist dazu nicht in der Lage.

Im Folgenden lässt sich der labyrinthische Raum höchstens noch durch Farbgebungen und durch Klänge unterscheiden. Da gibt es den für Lynch typischen roten Raum, der im 70er Jahre Stil eingerichtet ist, blau leuchtende Räume und die grün schimmernden Gänge, die als Übergang zwischen den Räumen fungieren und in denen sich am Ende auch das Phantom herumtreibt. Doch eine klare Einteilung verschiedener Bewusstseinsebenen in verschiedenfarbige Räume, also eine Phänomenologie der Räume, lässt sich nicht ausmachen. Nur dem blauen Raum ist eine Funktion zugeordnet. Sie ist ebenfalls die des Übergangs, wobei hier die Möglichkeit des Übergangs nicht räumlich durch Türen, wie in den dunklen Gängen, sondern durch das Auftauchen und Verschwinden der Charaktere im Raum gegeben ist. Z. B. erscheint der „Vater“ der grotesken Hasenfamilie im barocken Raum des Phantoms, während die Vorhänge blau illuminiert werden. Das „Lost Girl“ wird von Nikki/Sue, die sich kurz darauf auflöst, am Ende des Films aus ihrem blau schimmernden Hotelzimmer gerettet. Der Tonraum besteht entweder aus Stille, dem bedrohlichen Underscoring oder eher beruhigender Musik, wie z. B. dem polish poem vom Anfang und Ende des Films, das u. a. eine Rückkehr zu den Hauptsträngen der Erzählung unterlegt.

Die Zeit ist im labyrinthischen Raum aufgehoben, so wie es der Visitor #1 zu Beginn mitgeteilt hatte. In einer Szene, inmitten der labyrinthischen Phase, greift Nikki/Sue nach einer Uhr, um Sicherheit zu erlangen. Die ist jedoch nicht gegeben. Die Zeit als sichere Konstante kann zwar von Nikki verändert werden, wenn sie durch ein (in einen Slip gebranntes) Loch in die Zukunft blickt, doch ändert dies nichts, da der Raum vorher schon zeitlos war. Der Fokus der Verunsicherung, bzw. der Bedrohung, liegt folglich nach wie vor im Raum.

Doch Nikki dringt nach und nach ins Zentrum des Unbewusstseins vor. Verkörperzt durch einen Turm, indem ein „kafkaeske[r] Detektiv“⁴⁵ wortlos den Berichten von Nikki/Sue lauscht. Fast wirken diese Szenen wie ein Besuch Nikki/Sues bei einem Psychologen. Hier erzählt sie von Vergewaltigungen und allem was diese Frau(en) „in Schwierigkeiten“ gebracht hat. Ob die Gewalt Teil von Rollen ist, unbewusste, fiktive Ereignisse oder reale Vergangenheit von Nikki, bleibt unklar. Allerdings ist hier das erste Mal Nikkis eingängige Reflexion über ihren Seelenzustand nach dem Tod ihres Sohnes zu hören, die später noch einmal gedoppelt wird, indem sie diese Reflexion tatsächlich in der Dunkelheit eines Theaters erlebt: Auf der Leinwand sieht sie die vorherige Szene erneut, in der sie sagt:

*„I guess after my son died, I went into a bad time,
when I was watchin' everything go around me while I*

44 Proust, Marcel (1997): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Frankfurt/M.: Suhrkamp., 14.

45 Schmidt 2008, 128.

was standin' in the middle, watchin' it, like in a dark theater before they bring the lights up. I'm sittin' there wonderin', 'How can this be?“ (2:11 + 2:28).

Die Dunkelheit im Theater ist offensichtlich das weite unbewusste Feld – aber nimmt Nikki diesen Ort nicht ganz „bewusst“ wahr? Eine Erklärung für diese Diskrepanz liefert erneut Marcel Proust in Auf der Suche nach der verlorenen Zeit:

„Ich schließ wieder ein und wachte dann manchmal nur noch sekundenlang auf, gerade lang genug, um ein Knacken im Gebälk zu hören oder den Blick dem Kaleidoskop der Dunkelheit zu öffnen und dank einem kurzen bewußten Augenblick wohlige den Schlaf zu genießen, in dem die Möbel, das Zimmer lagen, dies Ganze, von dem ich nur ein kleiner Teil war und in dessen Unbewußtheit ich rasch zurück sinken würde.“⁴⁶

Proust stellt hier den dunklen Raum als Unbewusstes vor, während er seinen Blick in die Dunkelheit als Schritt wahrnimmt, der Bewusstsein konstituiert – und letztendlich dazu beiträgt, das Unbewusste zu genießen. Nun, Nikki/Sue steht verloren im Theatersaal und ist weit davon entfernt, so etwas wie einen Reiz für die ewig währende Dunkelheit des Unbewussten zu empfinden. Erst am Ende kann sie wieder genießen. Dann allerdings die Helligkeit und den Applaus, den sie auf der „Bühne“ im Hasenraum von den Rezipienten (das sind wir) empfängt.

Ein Ausgang aus dem Labyrinth

Der Ausgang des Labyrinths wird vorangekündigt: Als Sue ihren Film-im-Film-Tod am Sunset Boulevard stirbt, unterhalten sich die Obdachlosen, von denen sie eingerahmt ist, über ein scheinbar belangloses Thema: Den Busfahrplan nach Pomona. Ihre endlos langen Erläuterungen klingen jedoch wie eine Verörtlichung von Nikkis Reise. Angeblich fährt kein Bus nach Pomona, eine Lösung der Traumata ist nicht möglich. Dann stellt sich heraus, dass es doch eine gibt. Es muss die U-Bahn genommen werden, die Reise durch die Dunkelheit in die Psyche. Lynch selbst sagte in Bezug auf den geographischen Ort Inland Empire: „Man hat verschiedene Welten an einem Ort. Man muss nur den Bus nehmen und wechselt von einer Welt in die andere“.⁴⁷ Obwohl diese Szene noch nicht der Ausgang aus dem Labyrinth für Nikki ist, ist er es für Sue und außerdem ein vorgetäuschter Ausgang für den Rezipienten. Denn mit dem vom Regisseur gerufenen „Cut“ (2:24), welches die Szene als Film im Film entlarvt, entspannt sich der Zuschauer kurzzeitig. Doch das Labyrinth wird weiter durchquert. Noch ist Nikki nicht am Ende ihrer Reise angekommen.

Das eigentliche Ende des Labyrinths wird stattdessen deutlich mit einem leuchtenden Exit-Schild markiert. Dahinter befindet sich wieder der Turm, das Zentrum des Unbewussten. Die Ankunft im Turm kommentierte Nikki mit den Worten: „That's one hell of a fuckin' climb, gettin' up here“ (2:08). Dieser Kommentar kann als ironische

46 Proust 1997, 10.

47 Zitiert nach: Göttler 2007, Süddeutsche Zeitung.

Anmerkung auf den Prozess des Mitleidens der Rezipienten von *Inland Empire* gelesen werden, wie Theweleit bemerkt: „Man empfindet das mit“⁴⁸, ist aber auch als Eingeständnis von Nikki zu verstehen, dass es anstrengend war, sich durch das Labyrinth ins Zentrum des Unbewussten vorzukämpfen.

Den konkreten Ausgang aus dem Labyrinth kann Nikki jedoch nicht durch ein bloßes Durchschreiten von Türen erreichen. Erst muss sie ihre Rechnung begleichen. Auf der metadiegetischen Ebene, in der Welt des Films 47, wird ein Peiniger, der die Leiden der Frau verursacht, ermordet. In der Welt von Nikki/Sue tritt auch Gegengewalt auf, die jedoch gegen das Phantom gerichtet ist. Das Trauma wird beseitigt und die Probleme durch Gewalt gelöst. Doch vollzieht sich dieser Triumph über die Angst natürlich in den unbewussten Gängen des Labyrinths. Nikkie/Sue erschießt das Phantom mit einer Pistole, die im Nachtschrank ihres „Mannes“ lag. Das Phantom erlebt den Tod als Erlösung, es lächelt und wird hell illuminiert. Kurz darauf verwandelt sich dieses Gesicht zweimal in groteske Fratzen. Das zweite Gesicht ähnelt einem blutenden Clown und verweist auf das vorher angeschnittene Zirkusthema⁴⁹. Die vorherige Fratze ist allerdings die interessantere: Beim genauen Hinsehen ähnelt dieses Gesicht dem Nikkis, die weißen Zähne, die blauen Augen, vor allem aber der Lippenstift, den die Fratze trägt, lassen diese Assoziation zu. Daraus ist zu schließen, dass Nikki etwas in ihrem Innenraum getötet, sich von ihrem Trauma befreit hat. Gleichzeitig wird dadurch auch vermittelt, dass sie nicht nur Opfer, sondern auch Täter ist. Der Gewaltausbruch ist jedoch nicht als Verherrlichung von Selbstjustiz zu bewerten, sondern vielmehr als Problematisierung von Gewalt und deren psychischen Auswirkungen. Gewalt als Ausweg aus dem Labyrinth verdeutlicht, dass Gewalt immer ein letzter Akt der extremen Hilflosigkeit ist, denn hilflos war Nikki/Sue den ganzen Film über dem Labyrinth ausgeliefert. Am Ende befreit sie sich aus der Opferrolle, indem sie zum selbstbestimmten Täter wird. Gleichzeitig fügt Lynch dem Labyrinththema hier eine deutlich mythologisch-sexuelle Konnotation hinzu. Schließlich wird das Labyrinth in der griechischen Mythologie auch von einem Phantom, dem Minotaurus, bewohnt, das reichlich Appetit auf Jungfrauen hat und am Ende getötet wird.

Als Nikki/Sue das Phantom am Ende des Films besiegt hat und der Hasenraum erneut gezeigt wird, ist dort die Schattenanzahl der Hasenfamilie zum ersten Mal realistisch. Der vorher unzuordenbare Schatten ist verschwunden bzw. jetzt einem Hasen zuordenbar (offenbar warf einer der Hasen zwei Schatten an die Wand), die Verunsicherung des Raumes aufgehoben. Harmonie herrscht jetzt auf allen Ebenen: Ton (ein Lied mit Gesang löst das brummende, bedrohliche Underscoring ab), Licht (der Schatten ist verschwunden, die Räume sind heller beleuchtet), der Raum wirkt harmonisch. Im Abspann wird diese Harmonie noch potenziert. Der Raum in dem Laura Dern⁵⁰ nun sitzt, ist offen und die Kamera kann frei herumschwenken, ohne erneuten, labyrinthartigen Gehirnwindungen

48 Theweleit 2007, 109.

49 Nikki/Sues Mann ist in einen „Prostituierten-Zirkus“ involviert, in dem nicht Tiere, sondern Frauen auftreten.

50 Dieser Raum ist nach Oliver Schmidt jedoch nicht mehr im eigentlichen Film anzusiedeln, da er „die diegetischen Grenzen des filmischen Universums sprengt und seinen Raum zu unserer Lebenswelt hin öffnet“ (Schmidt 2008, 158). Dies begründet er u. a. damit, dass sich zahlreiche Anspielungen auf andere Lynchfilme in diesem Raum finden und „wir letztlich niemand anderes sehen als Laura Dern selbst, die mit ihrer Rolle in *Inland Empire* ihr [...] ganz persönliches Come Back als Schauspielerin feiert“ (Ebd.).

folgen zu müssen. Fast könnte man meinen, dass sich Normalität eingestellt hätte, sofern es so etwas überhaupt bei Lynch und im Leben gibt, sagt doch Lynch selbst:

„I understand when people say that the things in the films are strange and grotesque, but the world is strange and grotesque. [...] This is something I see everywhere – I look at the world and I see absurdity all around me“ (zitiert nach: Schmidt 2008, 166).

Am Ende wird deutlich, dass alle Räume durch audiovisuelle Medien miteinander in Verbindung stehen. Sue erblickt das Lost Girl vor dem Fernseher im Zimmer, das wiederum Sue/Nikki im Fernseher sieht. Der Hasenraum hat dabei die Funktion eines „Überraums“, eines Ortes der Reflexion. Denn dort empfängt Nikki ihren Applaus für ihre „Rolle“.

Schließlich sitzt Nikki kurzzeitig wieder im (zeitlichen) Ausgangsraum ihrer Reise der alten Dame gegenüber. Sie dreht den Kopf sichtbar zur Seite und schaut nicht mehr länger auf das Sofa. Erinnerungen an den Anfang des Films werden ausgelöst: Nikki hat die Reise innerhalb eines einzigen Augenblicks gemacht. Während dieser Reise konnte sie nicht mehr unterscheiden, wann morgen, heute oder gestern war, genau wie es ihr der Visitor #1 prophezeit hatte. Das Unbewusstsein ist nicht an Zeiten gebunden, höchstens an den Raum. Befindet man sich an einem bestimmten Ort, werden häufig Erinnerungen an bestimmte Zeiten, die man an bestimmten Orten verbracht hat, evoziert. Die Vergangenheit wird auf diese Weise simultan gegenwärtig. Lynch kommt hier zum Hauptstrang seiner „Geschichte“ zurück. Der bedeutende Unterschied zu einem Roman wie Auf der Suche nach der verlorenen Zeit liegt darin, dass völlige Verunsicherung im Hinblick auf die Nebenstränge der Geschichte herrscht. Außerdem teilt sich in Inland Empire nicht nur die Geschichte in Haupt- und Nebenstränge – es spalten sich auch die Charaktere auf. „Das Ich ist also spaltbar, es spaltet sich während mancher seiner Funktionen, wenigstens vorübergehend. Die Teilstücke können sich nachher wieder vereinigen“.⁵¹

Diedrich Diederichsen schreibt in seiner Kritik zu Inland Empire: Man kann nicht fassen, dass die Fangemeinde diesen Film immer noch als „deeply disturbing [...] ernst nimmt“⁵² – doch übersieht er, dass die Ängste, die aus dem Unbewusstsein der Zuschauer hervorgelockt werden können, unberechenbar sind. Generell scheint es für Lynch symptomatisch, Angst auf diese Weise zu erzeugen. Während andere Filmemacher genau wissen, wovor der Zuschauer Angst bekommen soll (dem weißen Hai, einem Zombie etc.), löst Lynch bei jedem Rezipienten andere Ängste aus. So heißt es in einer Kritik zu Inland Empire: „Ich sehe etwas, du siehst etwas, er sieht etwas, aber wir sehen nicht etwas. Das würde bedeuten, wir sähen das gleiche Etwas. Das jedoch ist nicht möglich in David Lynchs „Inland Empire“.⁵³ Die Angst resultiert aus dem, was wir erlebt und verdrängt haben, oder nie erleben wollen. Und kein Film von Lynch kann diese Ängste so gut hervorlocken wie Inland Empire. Hierbei stellt sich zwangsläufig die Frage, warum man sich dann so einem Schrecken überhaupt ausliefern sollte. „Warum sich dieser Ohnmacht ausliefern? Wer sich dieses Halluzinogen einwirft, darf nicht mit weniger

51 Freud 2003, 497.

52 Diederichsen 2007, *taz*.

53 Szcztokowski 2007, *filmzentrale.com*.

als dem längsten Alptraum seines Lebens rechnen“.⁵⁴ Die Erklärung ist einfach: Schrecken kann man auch genießen. Denn „Lynch ist wie ein Labyrinth, in dem man sich mit Lust noch in die nächste Verzweigung stürzt“.⁵⁵ Die Lust am Lynch-Film ist folglich die Lust an dessen filmischem Raum. Außerdem unterstreicht die permanente Angst und Verwirrung des Rezipienten den künstlerischen Anspruch Lynchs, denn „[w]irkliche Kunst hat die Eigenschaft uns nervös zu machen“⁵⁶.

Worin das Trauma besteht, das Nikki durch ihren gewalttätigen Akt aufhebt, wird nicht aufgelöst. Hängt es mit der Prostituierenthematik rund um den Zirkus zusammen? Geht es um das verstorbene Kind? Oder doch um sexuelle Gewalt? Es herrscht keine Klarheit, letztendlich geht es um das Trauma jedes einzelnen Rezipienten. Was zählt, ist die Angst und die Bewältigung der Angst. Insofern hatte Lynch Recht, als er bei der Premiere von *Inland Empire* erklärte, „wovon *Inland Empire* handele, müsse jeder Zuschauer für sich selbst herausfinden“⁵⁷. Der Zugang zu *Inland Empire* muss ein Zugang zu unserem „inneren Reich“ sein. Das berühmte Zitat aus Susan Sontags fundamentalen Essay *Against Interpretation* gilt gerade für die Lynch Rezeption: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst!“⁵⁸

Singulär in David Lynchs bisherigem Schaffen ist das Happy End des Films. Seeßlen stellt dazu fest: „*Inland Empire*“ [ist] ein Bild der Angst, das sich selber von der Angst befreit“⁵⁹. Der Ausgang aus dem Labyrinth wird im Film gefunden: Von Nikki, Sue und dem Rezipienten. Doch eigentlich ist der Ausgang aus dem Labyrinth ein erneuter Eingang ins Labyrinth, da die Welt, die man nach dem Verlassen des Kinosaals betritt, letztendlich nichts anderes als ein weiteres Labyrinth ist.

54 Szczotkowski 2007, *filmzentrale.com*.

55 Zander, Peter (2006): Der falsche Film ist der richtige. In: *Die Welt*, 06.11.2006.

56 Sontag, 1982, 16.

57 Benda 2007, *Projekt Filmprogramm*.

58 Sontag, Susan (1982): *Against Interpretation*. In: *Kunst und Antikunst*.

24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: Fischer. S. 16–22, 22.

59 Seeßlen 2007, *epd Film*.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.
- Benda, Rudolf (2007): Inland Empire. Projekt Filmprogramm Nr. 206. Stuttgart: Rabe.
- Bickermann, Daniel (2007): Die Hasen sind nicht, was sie scheinen. In: schnitt.de. Unter: <http://www.schnitt.de/202,1846,01> (Zugriff: 17.02.2010).
- Diederichsen, Diedrich (2007): Nebenzimmer, Nachbarhäuser. In: taz, 25.04.2007.
- Distelmeyer, Jan (1999): Matrix. In: epd Film. Heft 6, 1999. S. 37–38. Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992.
- Freud, Sigmund (2003): Sigmund Freud Studienausgabe. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer.
- Göttler, Fritz (2007): Das Böse war geboren. In: Süddeutsche Zeitung, 25.04.2007.
- Jerslev, Anne (1996): David Lynch: Mentale Landschaften. Wien: Passagen-Verlag.
- Knörer, Ekkehard: Sublimer Schmarrn. In: perlentaucher.de. Unter: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3846.html> (Zugriff: 17.02.2010).
- Liptay, Fabienne (2005): Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den „Roadmovies“ von David Lynch? In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg.
- Proust, Marcel (1997): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rodley, Chris (Hrsg.) (1998): Lynch über Lynch. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Shea, Robert u. Wilson, Robert A. (2002): Illuminatus! Das Auge in der Pyramide. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Oliver (2008): Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs, Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire. Stuttgart: ibidem.
- Seeßlen, Georg (2007): David Lynch und seine Filme. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (2007): Von der Kunst zum Kino und zurück. David Lynch und sein neuer Film Inland Empire. In: epd Film 4/2007. Unter: http://www.epd-film.de/33178_48624.php (Zugriff: 17.02.2010).
- Sontag, Susan (1982): Against Interpretation. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: Fischer. S. 16–22.
- Szcztokowski, Daniel (2008): Inland Empire. In: ofdb.de. Unter: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempireds.htm> (Zugriff: 17.02.2010).
- Theweleit, Klaus (2007): Hase drei steht auf und verlässt den Raum. In: Spex. Magazin für Popkultur. Nr. 11, November/Dezember 2007.
- Zander, Peter (2006): Der falsche Film ist der richtige. In: Die Welt, 06.11.2006.

Bastian Strinz

Raum- und Zeitkonstruktion bei Peter Handke: Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox

Michel Foucault beschreibt in seinem Vortrag *Andere Räume* aus dem Jahr 1967 das 20. Jahrhundert als

„die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“¹

Das Zitat Michel Foucaults führt direkt zur Fragestellung dieser Untersuchung und kann gleichzeitig als Prämissen für diese gelten: Die Problematik von Zeit und Raum im Erzählwerk Peter Handkes, der in seinen Erzählwerken Räume aufspannt, in denen sich, wie in dem von Foucault beschriebenen Netz, Punkte in einem Nebeneinander verknüpfen und durchkreuzen. Bei Handke bilden diese Punkte jedoch vergangene Zeitebenen, die entweder aus der persönlichen Erinnerung des Protagonisten Filip Kobal (*Die Wiederholung*) oder aus kulturhistorischen Merkmalen von Architektur oder der Jukebox (*Versuch über die Jukebox*) bestehen.² Die Figuren holen das Vergangene durch Erinnerung oder durch spazieren gehen an kulturell besonders aufgeladenen und verdichteten Orten zu sich in die Gegenwart. Diese vergangenen Zeitebenen werden von den Figuren bewusst durch die Praktik des Gehens und des Erzählens memoriert und bündeln sich in der Gegenwart der Erzählung. Zeit und Raum bedingen sich in den zwei Werken Handkes gegenseitig und sind untrennbar miteinander verbunden. Demnach wird zum einen die Gliederung für diese Untersuchung nicht aus der (unmöglichen) Trennung der beiden Begriffe hergeleitet, sondern aus den Unika der beiden Erzählstücke entwickelt. Zum anderen wird gezeigt, dass sich die beiden Begriffe Zeit und Raum voneinander ableiten.

Die Sekundärliteratur bietet eine Vielzahl von Raum-Definitionen, die sich aus Überlegungen mehrerer Jahrhunderte und unterschiedlicher Disziplinen speisen.³ Für

1 Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Ders.: *Short Cuts*. Hg. v. Peter Gente u.a. Berlin 2001. S. 20-38. S. 20.

2 Zitiert wird aus: Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main 1999. Im Folgenden WH. Und aus: Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox. Eine Erzählung*; in: Peter Handke: *Die drei Versuche*. Frankfurt am Main 2001. S. 59-138. Im Folgenden VÜJ.

3 Vgl. zusammenfassend: Ott, Michaela: Raum. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5 Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart 2003. S. 113-148.

diese Untersuchung wird die Raumkonzeption Michel de Certeaus angewendet und für den speziellen Fokus auf die zwei Werke Peter Handkes leicht modifiziert. De Certeau unterscheidet zwischen Ort und Raum. Der Raum ist etwas, das aus einer Handlung heraus entsteht. Ein Ort hingegen ist „die Ordnung“, an dem sich keine „zwei Dinge an derselben Stelle befinden können. [...] [Er ist, B.S.] eine momentane Konstellation von festen Punkten.“⁴ Ein Ort kann „etwas wie Individualität“⁵ besitzen, beispielsweise ist es möglich, mit ihm etwas Historisches oder Anekdotisches zu assoziieren: im Sinne von „Sehen Sie, hier gab es, ..., aber es ist nicht mehr zu sehen.“⁶

Dagegen entsteht der Raum erst aus einem

„Ort, mit dem man etwas macht. [...] Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn vereinheitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und verträglichen Übereinkünften zu funktionieren.“⁷

Im Raum können sich demnach verschiedene Dinge an derselben Stelle befinden und so das Nebeneinander realisieren, von dem Foucault spricht. Im Falle Handkes sind dies die verschiedenen Zeitschichten, das Vergangene, nach dem die Figuren suchen. Das, was ein Raum bedeutet, hängt davon ab, „welche Art von Aktivität man ausübt“⁸; bei Peter Handkes Protagonisten sind diese Aktivitäten die Praktiken des Gehens⁹: das physische Abschreiten der z.T. historischen Orte, deren wiederholte Benennung durch Zeichen der Sprache und schließlich auch die Erzählung selbst, durch die sich den Figuren der sie umgebende Raum erschließt.¹⁰

Diesen Raum, den Handke in seinen hier zu untersuchenden Werken aufspannt, nenne ich in Anlehnung an die Heterotopien Foucaults einen Zeit-Raum. Dieser wird verstanden als ein Raum für Zeit, in dem sich Ereignisse aus verschiedenen Zeiten bündeln, sei es die Erinnerung an Personen aus der Vergangenheit, Eindrücke der Gegenwart oder zu erwartende Ereignisse in der Zukunft. Es ist kein Zeitraum, der als Zeitspanne die verstrichene Zeit zwischen zwei Ereignissen bezeichnet.

Beide – die Heterotopien Foucaults und die Zeit-Räume Handkes – bilden

„Gegenplazierungen [sic!] oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze

4 De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1987. S. 218.

5 Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2005. S. 22.

6 De Certeau: Kunst des Handelns. S. 205.

7 Ebd. S. 218.

8 Werlen, Benno: Andere Zeiten – andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung; in: Ott, Michala/Uhl, Elke (Hrsg.): Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung. München 2005. S. 57-72. S. 15.

9 Vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 89.

10 Für De Certeau gibt es eine „Rhetorik des Gehens“: Kunst des Handelns. S. 192.

innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“¹¹

Die Heterotopien bei Foucault sind konkrete Orte, meist institutionalisiert, und erfüllen eine gesellschaftliche Funktion wie z.B. Krankenhäuser, Friedhöfe, Gefängnisse und Ähnliches. Dagegen bilden sich die Zeit-Räume Handkes im erinnernden Bewusstsein der Protagonisten und sind somit eher abstrakt und sphärisch zu denken. Doch wie die Heterotopien Foucaults sind sie an einem Ort angesiedelt, der sich außerhalb der Gesellschaft befindet und etwas beinhaltet, das außerhalb der Norm steht. Etwas Vergangenes, das im Jetzt eigentlich keinen Platz hat, versammelt sich dennoch in diesem Raum. Beispielsweise die „Schichten der Bauvergangenheit“¹², in denen der Ich-Erzähler in der Wiederholung die Historie der „gegenwärtigen, Volksrepublik Slowenien“¹³ bis in die K.u.K.-Monarchie zurück erkennt. Ebenso die Jukebox-Orte im Versuch über die Jukebox, die zunächst für jedermann zugängliche Orte des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft sind und dann durch die persönlichen Erinnerungen und Assoziationen der Figuren zu einem speziellen Zeit-Raum werden, der sich in seiner Individualität gegen das kulturelle Gedächtnis stellt.

Diese Zeit-Räume gestaltet Peter Handke nicht als eine mögliche Utopie, die in der Zukunft ihren Platz hat, sondern als ein Konkretum, denn Handke möchte erzählen „nicht in dem Sinn ‚es war einmal‘, sondern eines ‚Fang an!‘“¹⁴. Die Figuren Handkes erleben die verschiedenen Ebenen der Vergangenheit, als wäre es ihre eigene Gegenwart, und kreieren den Zeit-Raum – analog zur Raumvorstellung De Certeaus – zu einem Brennpunkt, in dem sich Zeit in verschiedenen kulturellen und privaten (Zeit-)Ebenen gleichzeitig bündelt. Die Erzählung selbst wird dadurch zu einem Zeit-Raum, in dem das Nebeneinander (Foucault) der kulturellen aber auch persönlichen Codes seinen Platz hat.

Die Wiederholung

Um den Begriff der Zeit im Erzählwerk Peter Handkes aufzuspüren, braucht man nicht lange zu suchen, denn schon die titelgebenden Worte Die Wiederholung implizieren einen Ablauf von Zeit: eine unbestimmte Zeitspanne zwischen mindestens zwei gleichen Handlungen oder Ereignissen, von denen das eine vor dem anderen stattgefunden hat. Auch Filip Kobal ist in einem Prozess der Wiederholung: Er ist dabei, sich auf die Suche nach seinem verschollenen Bruder zu machen und von ihm zu erzählen. Er begibt sich auf die Reise nach Slowenien, auf die gleiche Wegstrecke, die sein Bruder mutmaßlich bereits vor ihm passiert hat und die der zwanzigjährige Filip Kobal direkt nach der Schule ebenfalls schon einmal zurückgelegt hat. Im ersten Kapitel der Wiederholung („Das blinde Fenster“) schildert Kobal die Erinnerung an seine Familie, die in ihm bildlich aufsteigt, während er die Landschaft Sloweniens und die dort lebenden Personen vor sich sieht. So erinnert ihn eine Kellnerin an seine Mutter: „Im Betrachten dieser Lider [der Kellnerin, B.S.] bewegte sich unversehens, gespenstig leibhaftig, die Mutter vor

11 Foucault: Andere Räume. S. 26.

12 WH S. 127.

13 Ebd. S. 127.

14 Ebd. S. 285.

mir“¹⁵, und ein Waldhügel außerhalb des Dorfes Rinkenberg erinnert ihn an den Abschied von seinem Vater: „Dagegen bedachte ich, vollkommene Gegenwart, die auch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, wieder ganz Gegenwart wird, den Morgen [...] mit dem Abschied vom Vater, auf dem Waldhügel, von dem das Dorf Rinkenberg seinen Namen hat“¹⁶. Diese Vorgehensweise erinnert an die *mémoire involontaire*, die unfreiwillige Erinnerung vergangener Ereignisse wie sie Proust in seinem Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*) aus den Jahren 1913 bis 1927 prominent vertritt. Alle Sinne können diese Erinnerung anregen; so wird Marcel, der Erzähler und Protagonist der Recherche, durch verschiedene Sinneseindrücke an Erlebnisse in seiner Kindheit erinnert: z. B. durch den Geruch eines Lindenblütentees an den damit verbundenen Verzehr eines Madeleine-Gebäcks, durch Schattenspiele einer *laterna magica* an einer Wand, oder durch bestimmte Geräusche. Doch anders als Proust lässt Handke in *Die Wiederholung* mit der Erinnerung die Personen aus seiner persönlichen Vergangenheit wieder lebendig werden und holt sie in eine „vollkommene Gegenwart, die auch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, wieder ganz Gegenwart wird“.¹⁷ Entscheidend bei Handke ist nicht der Erinnerungsprozess an sich,

*„sondern gerade im Gegenteil das Überblenden von
Vergangenheit und Gegenwart in einer einzigen Wahrnehmung,
die die Vergangenheit aufhebt und in eine überzeitliche
.Jetztzeit‘ übersetzt, deren Erfahrung der eigentliche
Gegenstand der Phantasie und der Erzählung ist.“¹⁸*

Gleich der erste Satz der Wiederholung führt programmatisch in dieses Modell des Zusammenfalls und der Überblendung der verschiedenen Zeitschichten in einer einzigen Jetztzeit ein: „Ein Vierteljahrhundert oder ein Tag ist vergangen, seit ich, auf der Spur meines verschollenen Bruders, in Jesenice ankam.“¹⁹

In diesem Satz berichtet der Erzähler, Filip Kobal, von einem Ereignis in der Vergangenheit: seiner Reise nach Slowenien, die er rund 25 Jahre zuvor unternommen hat. In ein und demselben Satz wird diese Zeitspanne des vergangenen Vierteljahrhunderts durch die Gleichsetzung mit der Zeitspanne nur eines Tages relativiert, und so scheinen beide Zeitspannen austauschbar. Die subjektive Erinnerung Filip Kobals lässt Jahre zu einem Tag zusammenschrumpfen und führt, wie in der eingangs zitierten Passage Foucaults, das (zeitlich) Nahe und Ferne in der Gegenwart zueinander. Diese Gegenwart findet ihren Platz im Zeit-Raum der Erzählung des Filip Kobal. Denn das Reisen, das Sammeln von Eindrücken aus der (persönlichen) Vergangenheit ist hierbei gleichbedeutend mit der Erzählung und umgekehrt: „Die Wahrnehmung der Wiederholung und die Wiederholung

15 WH S. 18.

16 Ebd. S. 13.

17 Ebd. S. 116.

18 Stiegler, Bernd: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos; in: Dasselbe noch einmal; in: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Wiesbaden 1998. S. 245-258. S. 246.

19 WH S. 9.

der Wahrnehmung zielen nicht auf die Erinnerung, sondern auf die Erzählung.“²⁰ Und so muss Kobal von seinen Erlebnissen unmittelbar berichten, da die Erzählung unabdingbar ist für seine Identität: Er bewegt sich nicht nur als Reisender zwischen den Orten, ohne eigentliche Zugehörigkeit zu ihnen, sondern auch als Individuum, da er sich bei seiner Brudersuche auch auf die Suche nach seiner eigenen Identität begibt, die er in Slowenien zu finden hofft. Und so findet sich dann auch in seinem Namen, dessen Etymologie ihm ein slowenischen Zöllner offenbart: „Kobal sei doch ein slawischer Name, ‚kobal‘ heiße der Raum zwischen den gegrätschten Beinen, der ‚Schritt‘; und so auch ein Mensch, der mit gespreizten Beinen dastehe“²¹, eine deutliche Anspielung auf diese Zwischenbereiche, in denen er sich auf seiner Reise befindet.

Das Ich des Protagonisten erfährt eine Zugehörigkeit zur Welt oder in ihr, indem es die Dinge um sich herum mit Worten benennt. Denn Sprache bildet die Dinge nicht einfach ab, sie bringt sie mit ihrer für Handke „welterzeugende[n] Kraft“²² vielmehr erst hervor. Und so bildet sich die Identität Kobals erst durch das Aussprechen des Erlebten und des Gesehenen von seiner eigenen Reise bzw. von den Erlebnissen des Bruders, der die gleichen Orte Jahre zuvor bereiste. Die Eindrücke dieser Brudersuche formen sich unmittelbar zu einer Erzählung, die bereits während ihres Erlebens im Kopf des Filip Kobals Gestalt annimmt:

„Und jetzt vor dem Bahnhof entdeckte ich, daß ich schon seit meiner Ankunft der Freundin im stillen den Tag erzählte. Und was erzählte ich ihr? Weder Vorfälle noch Ereignisse, sondern die einfachen Vorgänge, oder auch bloß einen Augenblick, ein Geräusch, einen Geruch. Und der Strahl des kleinen Springbrunnens jenseits der Straße, das Rot des Zeitungskiosks, die Benzinschwaden der Laster: Sie blieben, indem ich sie im Stillen erzählte, nicht mehr für sich, sondern spielten eins ins andere. Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben selber. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich. Und das Mädchen, dem seine Erzählung galt, verwandelte sich dabei, ohne zu altern, in eine junge Frau, so wie auch der Zwanzigjährige, mit dem Gewahrwerden des Erzählers in sich, zum alterslosen Erwachsenen wurde.“²³

Die Erinnerung Kobals vereint ungleichzeitige Eindrücke aus den vergangenen Jahren und verändert zugleich auch die Wahrnehmung der Personen, die den Erzähler umgeben. Das Mädchen, dem die Erzählung galt, verwandelt sich in der Vorstellung des Erzählers in einem Satz, ohne tatsächlich zu altern, zu einer herangewachsenen Frau und auch der Erzähler erfährt den gleichen Prozess „zum alterslosen Erwachsenen“, während er in einem die Perspektiven dreier Zeitschichten vereinenden Zustand über die slowenische

20 Stiegler: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung. S. 249.

21 WH S. 9f.

22 Borgards, Roland: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München 2003. S. 214, 218.

23 WH S. 16.

Talschaft berichtet: „Ein Kind bestaunt sie [die Talschaft in Slowenien, B.S.], ein Zwanzigjähriger beschaut sie, ein 45-jähriger überblickt sie, und alle drei sind sie in diesem Augenblick eins und alterslos.“²⁴

Christoph Bartmann nennt diese Zeitlosigkeit, diese Alterslosigkeit der dargestellten Figuren, die zu einem bestimmten Zeitpunkt verschiedene erlebte und gewesene Zeitschichten in sich zu bündeln scheinen, eine „ahistorische Jetzzeit“²⁵. Ahistorisch deswegen, da der Erzähler Vergangenes aus verschiedenen historischen Abschnitten mit den aktuellen Eindrücken seiner Umgebung vermischt und neu kombiniert, so dass daraus die Erzählung entsteht, in der die einzelnen Zeitschichten schließlich nicht mehr voneinander zu trennen sind – alle Personen sind „in diesem Augenblick eins und alterslos“. In den jeweiligen Zeitschichten reift das Ich des Erzählers durch die veränderte Wahrnehmung der Landschaft, die er mit jeder wiederholten Begegnung anders erlebt: zunächst in jugendlicher Naivität „bestaunt“, als Heranwachsender „beschaut“ und schließlich als gereifter Mann „überblickt“. Auf diese Weise macht sich der Erzähler den Raum der Landschaft durch das Begreifen und durch eine Transformation in einen überzeitlichen Zeit-Raum letztendlich zu eigen. Dieser Zeit-Raum Handkes, den er in der Wiederholung als das „Jetz“, als den „Paradiesesgedanke[n] [sic!]“²⁶ bezeichnet, ist allerdings in höchstem Grad abhängig von topographischen Orten, die eine notwendige Bedingung für einen solchen Zeit-Raum stellen. Nicht große Vorfälle oder historische Ereignisse strukturieren dabei die Erzählung, „sondern die einfachen Vorgänge“ oder Impressionen wie ein „Geräusch“, ein „Geruch“, die auf Kobal aus der direkten Umgebung des Ortes, an dem er sich befindet, einströmen. Diese Methode Handkes, die durch das Benennen der Gegenstände und Eindrücke in der direkten Umgebung die Erinnerung auslöst und so den Zeit-Raum aufspannt, wird an einer anderen Stelle der Wiederholung noch deutlicher. Mit einem ihm eigenen Weckruf versichert sich der Erzähler allmorgendlich der Dinge um ihn herum, ihrer räumlichen Ordnung und dadurch seiner Potenz, einen Zeit-Raum durch sie aufspannen zu können:

*„Eoae!“, das ist, wo ich bin, am Morgen, beim ersten
Blick aus gleich welchem Fenster, ein lauter oder auch nur
gedachter Weckruf geworden, wodurch sich die aus mir
hinausschwingenden Vokale rückübersetzen sollen in den
Umkreis der Dinge draußēn, den Baum hier, das Nachbarhaus
dort, den Straßenzug dazwischen, den Flugplatz dahinter,
die Horizontlinie; mir die Sinne öffnen sollen für den neuen
Welttag, das Buchstäbliche, das Beschreibliche.“²⁷*

Die hinaus schwingenden Vokale sollen sich in die Dinge rückübersetzen, die Dinge ordnen. Zunächst auf der sprachlichen Ebene, denn mit der Benennung der direkten Umwelt durch ein System aus Zeichen (Baum, Nachbarhaus, Straßenzug,...) schafft der Erzähler

24 WH S. 152.

25 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang.
Handkes Werk als Prozeß. 1984. S. 158.

26 WH S. 285.

27 Ebd. S. 116f.

eine sprachliche Ordnung, die dann schließlich auch eine räumliche Ordnung herstellen kann: Die genannten Gegenstände ordnen sich auf diese Weise schließlich in einem räumlichen Hier, Dort, Dazwischen, Dahinter. Handke verwendet diese Lokaladverbien wie Vektoren, ganz so, wie es De Certeau als Bedingung für die Entstehung eines Raumes sieht: „Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt.“²⁸

Doch die willentlich gesteuerte Produktion dieser Räume um Kobal herum funktioniert nur solange, wie er seine Welt, Handke nennt es die „Oberwelt“²⁹, mit seinen eigenen Augen wahrnehmen und ihr durch die Benennung mit der Sprache eine Bedeutung verleihen kann. Pia Janke bemerkt folglich treffend, „daß Raumerfahrung [bei Handke, B.S.] überhaupt erst durch das Wort möglich wird. Ist das Wort abwesend, so ist auch die Raumerfahrung gestört.“³⁰

Ein Beispiel dafür ist die Erfahrung Kobals in einem Eisenbahntunnel, in den er sich zurückzieht, um sich dort auszuruhen. Er fällt dabei in einen kurzen Schlaf, aus dem er erst in der Dunkelheit wieder erwacht. In der Nacht verliert er den Kontakt zu den Dingen um ihn herum, sie erschließen sich ihm nicht mehr:

„So außerhalb der menschlichen Gesellschaft hatten auch die Dinge keine Sprache mehr und wurden zu Widersachern, ja Vollstreckern. [...] Zwar sah ich die Stange gebogen in der Form des Buchstabens S, der Zahl 8, eines Notenschlüssels, aber das war einmal; das Märchen von der ‚S, der Acht und dem Notenschlüssel‘ hatte seine Zeichenkraft verloren.“³¹

Die Umkehrung des Satzes von Pia Janke gilt genauso, denn in der Nacht verlieren die Gegenstände ihre für Handkes Protagonisten und seinen Weltbezug so wichtige Kraft der Zeichen. „Die Nacht ist ohne Profile“³² und es ist Kobal keine bewusste Benennung im „Umkreis der Dinge“ möglich, denn es herrscht dort „Sprachlosigkeit“³³. So hat die Nacht, genau wie die Sprachlosigkeit, etwas Mystisches, dem Verstand Verschlossenes, denn – so verrät Merleau-Ponty – „ebenso ist es freilich der Träumer, der ich diese Nacht war, von dem allein ich die Erzählung des Traumes verlangen kann, doch der Träumende selbst erzählt nichts, sondern der Erwachte.“³⁴

Kobal bemerkt diese Divergenz zwischen bewusster – erwachter – Wahrnehmung und der Wahrnehmung des Halbschlafes – als Träumender – im nachtdunklen Eisenbahntunnel, in dem er nichts mehr von seiner Umgebung sehen kann. Wie ein Träumender erlebt er nun die Dinge um ihn herum, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen:

28 De Certeau: Kunst des Handelns. S. 218.

29 WH S. 113.

30 Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien 1993. S. 40.

31 WH S. 111f.

32 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.
Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd. 7. Hg. v. C. F. Graumann und J. Linschoten. Photomechanischer Nachdruck 1974. S. 329.

33 WH S. 112.

34 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. S. 340.

„Sehe ich deshalb jetzt den kleinen Knäuel der im Gras vor dem Tunnel hockenden Leuchtkäfer zu einem feuerspeienden Drachen aufgeblasen, der den Zutritt in eine Unterwelt bewacht – ich weiß nicht, um von einem Schatz dort abzuhalten oder zu meinem Schutz?“³⁵

Es kann hier mit der Vorstellung vom „System des Willkürentzugs“³⁶ gearbeitet werden, das Hans Blumenberg auf den Mythos bezieht: „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, daß der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist“³⁷, denn mit der Benennung der Götter mit ihren Namen wird Ordnung in das „Chaos des Unbenannten“³⁸ gebracht, welches dem Menschen die Angst vor eben diesem Unbekannten, dem Numinosen nimmt. Genau wie es dem antiken Menschen ein Befreiungsgefühl verschaffte, sich der Willkür der Götter durch deren namentliche Benennung zu entziehen, so bereitet es Filip Kobal ein Gefühl der Sicherheit, eine Form der Stabilität, bei Tageslicht die Dinge um ihn herum benennen zu können. Ist dies in der Nacht durch die fehlende, dazu notwendige Wahrnehmung nicht möglich, so erscheinen ihm die Leuchtkäfer in ihrer ungeordneten Gesamtheit als ein die „Unterwelt“ behütender „feuerspeiender Drache“, als eine mythische und deshalb bedrohlich wirkende Figur.

Ob diese „Unterwelt“, im Gegensatz zur „Oberwelt“, Segen oder Fluch für ihn sein wird, wagt der Protagonist selbstzweifelnd nicht zu entscheiden. Jedoch gewinnt die Tatsache, dass in der Nacht die Dinge ein Eigenleben unkontrollierbarer Willkür entwickeln, die er nicht mehr mit den Zeichen der Sprache benennen kann, eine bedrohliche Qualität.

Der Erzähler empfindet die ihn umgebende „außerweltliche Sprachlosigkeit“ als „Bestrafung“ und so steht er sprachlos der beinahe beliebig gewordenen Austauschbarkeit der Zeichen und ihrer Bedeutungen gegenüber. Da die Leuchtkäfer sich dieser eindeutigen Zuordnung der Zeichen entziehen, erscheinen sie ihm nicht als amorphes Knäuel von schwirrenden Insekten, sondern als ein feuerspeiender Drache, der in seine (sprachlich) geordnete „Oberwelt“ nicht hineinpasst.

Filip Kobal muss die Gegenstände in seiner direkten Umgebung benennen können, nur so ist es ihm möglich, den für ihn identitätsbildenden Zeit-Raum aufzuspannen. Dieser Vorgang der sprachlichen Benennung selbst entwickelt sich in einem Prozess, der die „Dinge im Umkreis“ zunehmend rationalisiert und den der älterwerdende Kobal als einen Reifungsprozess erlebt: Der Jugendliche „bestaunt“, der Heranwachsende „beschaut“ und der gereifte Mann „überblickt“ schließlich die Landschaft seiner Heimat Slowenien. Doch nicht nur, um sich an die vergangenen Ereignisse in dieser Landschaft zu erinnern, sondern um sie in einem gegenwärtigen Zeit-Raum zu versammeln und einer Ordnung zu unterziehen sowie in der wiederholten Reflektion bewusst werden zu lassen:

„Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine Erinnerung. Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es

35 WH S. 112f.

36 Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main5 [11979]. S. 50.

37 Ebd.

38 Ebd. S. 40.

wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde dieses erst bewusst, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung.“³⁹

Die eigene Erinnerung wird für Filip Kobal so zu einem aktiven Gestalten der eigenen Gegenwart, zu einem „Am-Werk-Sein“, das sich sogar bis in die Zukunft erstreckt. Denn ist einmal der Erzähler Kobal nicht mehr, so bleibt jedoch die Erzählung für seine Nachfahren erhalten: „Nachfahr, wenn ich nicht mehr hier bin, du erreichst mich im Land der Erzählung, im neunten Land.“⁴⁰

Das „neunte Land“ ist für Kobal die Erzählung, in der sich der Zeit-Raum aufspannt und die eine chronologische Zeitabfolge überwindet, indem sie die verschiedenen Zeitschichten der Vergangenheit, der Gegenwart und auch der Zukunft verbindet.

Versuch über die Jukebox

Noch deutlicher als in Die Wiederholung kommt die Versammlung von verschiedenen vergangenen Zeitebenen in einem Zeit-Raum in Versuch über die Jukebox zum Ausdruck.

Die Ereignisse der Jukebox finden im historischen Jahr 1989 statt⁴¹ und haben den geographischen Ort der spanischen Kleinstadt Soria sowie deren Umgebung als topographischen Untergrund, auf dem sich die Erzählung abspielt. Auch hier, ähnlich wie in der Wiederholung gibt es eine mythische Überwindung der Zeit in einer Jetztzeit; „Das Jetzt“⁴², ein Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart und deren Bündelung in der Gleichzeitigkeit eines Zeit-Raums. Doch sucht die Hauptfigur hier, anders als in der Wiederholung, nicht nach Natureindrücken und Personen, um sie zu einer persönlichen Erinnerung zu memorieren, sondern nach kulturellen Eindrücken, die ihm Jukeboxen und die Architektur von Soria verschaffen sollen.

Der Erzähler möchte über verschiedene, noch existierende Jukeboxen schreiben und so macht er sich auf die weltweite Suche nach ihnen. Eher durch Zufall kommt er dabei nach Soria „in diese [...] von Steppen und Felswüsten umgebene [...], geschichtstaube [...] Stadt.“⁴³ Diese Stadt selbst bleibt ihm zunächst genauso verschlossen wie das „Niesel-Nebel-Niemandsländ“⁴⁴ auf einer 2000 Meter hohen Passhöhe in der Nähe Sorias. Dort gibt es nicht nur eine vegetative Einöde, sondern es fehlen auch nennenswerte Gegenstände oder Kultur, die er mit Zeichen benennen könnte. Denn bei seinen bisherigen Reisen auf der Suche nach Jukeboxen blieb seine Wahrnehmung lediglich darauf

39 WH S. 101f.

40 Ebd. S. 333.

41 VÜJ S. 72.

42 Ebd. S. 82.

43 Ebd. S. 72f.

44 Ebd. S. 85.

beschränkt, „Jukebox-Orte“⁴⁵ aufzufinden, für die er „eine Art Witterung“⁴⁶ entwickelt hatte. Diese „Jukebox-Parade-Orte“⁴⁷, wie Handke sie nennt, finden sich vor allem in Zwischenbereichen, im gesellschaftlichen Abseits:

„Besonders heiß waren nach seinen Erfahrungen: Siedlungen an Durchgangsstraßen, viel zu ausgedehnt für Dörfer und doch ohne Stadtkern, abseits von jeder Art Fremdenverkehr; in fast relieflosen Ebenen ohne Seen in der Umgebung (und wenn es einen Fluß gab, dann weit außerhalb und die meiste Zeit des Jahres ausgetrocknet), bevölkert von unüblich vielen Fremden, ausländischen Arbeitern und/oder Soldaten (Garnisonsorte), und dortselbst ließen die Jukeboxen sich aufspüren weder in der Mitte – wenn diese auch bezeichnet war durch nichts als eine größere Regenlache – noch an den Rändern (dort, oder noch weiter draußen, an den Überlandstraßen, war höchstens die Diskothek), sondern in den Zwischenbereichen, am ehesten bei der Kaserne, beim Bahnhof, in der Tankstellenbar oder in einem einzeln stehenden Lokal an einem Kanal (natürlich in einer anrüchigen Gegend, „hinter den Gütergleisen“ etwa, dem Gesicht noch der gesichtslosesten Konglomerationen.“⁴⁸

Diese von Handke beschriebenen „Zwischenbereiche“⁴⁹, in die der Erzähler bei seiner Suche nach Jukeboxen geführt wird, sind entweder ähnlich wie das Land auf der Passhöhe in der Nähe von Soria: öde, menschenfeindlich und unkultiviert, oder es sind Durchgangsorte, deren einzige Konstante in dem ständig fließenden Strom von Soldaten, Reisenden oder Kunden besteht, und die so nichts Eigenes, mit dem sie etwas machen könnten⁵⁰, besitzen. Marc Augé nennt diese Orte Nicht-Orte⁵¹, da sie, im Gegensatz zu den Orten De Certeaus, nichts Eigenes besitzen. Der ständige Wechsel der Menschen in ihnen verhindert es, dass diese Nicht-Orte eine Individualität oder etwas Historisches entwickeln. Doch gerade an diesen Nicht-Orten erlebt der Erzähler durch die Anwesenheit einer Jukebox eine „verstärkte Gegenwart“⁵², die von diesen ausgeht:

„Hieß das aber nicht, daß er die Jukeboxen aufsuchte, um sich, wie man so sagte, aus der Gegenwart wegzustehlen? – Vielleicht. Das Gegenteil war jedoch dann in der Regel der Fall: Neben seinem Ding [die Jukebox, B.S.] bekam, was sonst

45 VÜJ S. 87.

46 Ebd.

47 Ebd. S. 89.

48 Ebd. S. 88f.

49 Vgl. dazu auch: Hafner: Expedition ins neunte Land. S. 222f.

50 vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 91.

51 Augé, Marc: Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. o. O. 1992. S. 100. Nicht-Orte sind „des espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologique et qui [...] n'intègrent pas les lieux anciens.“

52 VÜJ. S. 117.

noch herum war, eine ganz eigene Gegenwärtigkeit. Wenn möglich, nahm er in jenen Lokalen seinen Sitz dort ein, wo er den ganzen Raum und noch einen Ausschnitt von draußen im Auge hatte. Da kam es nun, im Verein mit der Jukebox, zusammen mit dem Dahinphantasieren, ohne das ihm so zuwidere Beobachten, oft zu einem Sich-Verstärken, oder eben Gegenwärtigwerden, auch der anderen Anblicke: Und was sich an ihnen vergegenwärtigte, waren weniger die Auffälligkeiten oder die Reize als die Üblichkeiten, auch nur die gewohnten Formen oder Farben, und solche verstärkte Gegenwart erschien ihm dabei als etwas Wertvolles – nichts Kostbareres und Überlieferungswürdigeres als sie; eine Art des Gewärtigwerdens wie sonst nur bei einem die Bedachtsamkeit weckendem Buch. „⁵³

Die auf der ganzen Welt verstreuten Jukebox-Orte, die der Erzähler in seinem Leben nach und nach aufsucht, spannen ein weltweites Netzwerk, einen Seinsraum der verstärkten „Gegenwärtigkeit“ auf. Jede einzelne Jukebox bildet einen Knotenpunkt in diesem Netzwerk und die Reisen des Protagonisten, die an Pilgerfahrten zu geheiligen Stätten erinnern, sind Verbindungen zwischen den Knotenpunkten. Die Wahrnehmung für die zwischen den magischen Jukeboxorten liegende restliche Welt bleibt dem Erzähler jedoch verschlossen. Anders ist das in Soria, der Kleinstadt in der Öde des spanischen Hochlands, denn es gibt dort keine einzige Jukebox, wie der Erzähler berichtet, und

„das einzige Mal, daß er in Soria sein Ding [die Jukebox, B.S.] zu Gesicht bekam, war im Kino ‚Rex‘, in einem englischen Film, der zu Anfang der sechziger Jahre spielte: Da stand es, im Hinterzimmer, für den Moment, in dem der Held auf dem Weg zum Pissoir daran vorbeiging.“⁵⁴

Obwohl in Soria sein begehrtes Objekt: die Jukebox, nicht anwesend ist, erfährt der Protagonist im Laufe der Erzählung hier die gleiche Gegenwärtigkeit wie an einem für ihn magischen Jukeboxort, denn er entschließt sich, die Stadt durch tägliche Spaziergänge nach und nach zu erkunden: „Täglich zog er seinen Bogen an der Fassade von Santo Domingo vorbei.“⁵⁵ „[D]anach aber würde er sich dem Krach, samt ruhigeren Winkeln, der Stadt überlassen; keine Passage, kein Friedhof, keine Bar, kein Sportplatz durften in ihrer jeweiligen Eigenheit unwahrgenommen bleiben.“⁵⁶

Durch die Praktik des Gehens⁵⁷ auf diesen mnemotechnischen⁵⁸ Wanderungen durch Soria lernt er das Städtchen langsam kennen. Dieses Stadt-Erlebnis steht im Gegensatz

53 VÜJ S. 116f.

54 Ebd. S. 136.

55 Ebd. S. 127.

56 Ebd. S. 83.

57 Vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 89, S. 220.

58 (grch. technai: das Können τέχνη, mneme das Gedächtnis μνήμη, mimneskomai: sich erinnern μιμνήσκομαι).

zu seinen Erfahrungen in anderen Städten, wo er nur den von der Jukebox aufgespannten Raum von Lokalen und Kneipen in den Zwischenräumen der Gesellschaft wahrnimmt. Diese „Wanderungen sind Wiederholungen von bereits gegangenen Wegen. Sie sind Entdeckungsreisen einer bereits kulturell codierten Welt.“⁵⁹ Auf seinen täglichen Spaziergängen benennt der Erzähler die Gegenstände mit Zeichen der Sprache und enträtselft so die Codes der kulturellen Welt. Und auch hier findet sich das Motiv der Wiederholung, nicht im Sinne des Suchens, sondern des Erzählens; dieses Mal nicht vom verschollenen Bruder, wie Filip Kobal es tat, sondern von der baugeschichtlichen Vergangenheit des Städtchens Soria und dessen Umgebung: „Er wiederholte seine Wege, fügte nur täglich eine Variante hinzu; dabei erschien es ihm, als warteten auch alle sonstigen Wege darauf, begangen zu werden.“⁶⁰

Der Protagonist liest in den Zeitschichten aus den memorierten Gebäuden sowie der Landschaft und schafft sich so wie bei der weltweiten Suche nach den Jukeboxen aus den einzelnen Punkten seiner Spaziergänge ein Netzwerk:

„Im Vorrübergehen ein wenig in der Landschaft lesen zu können, war erdend, und er erfuhr, in Spanien sei die Geographie immer eine Dienerin der Geschichte gewesen, der Eroberungen und Grenzziehungen, und erst jetzt werde mehr auf die „Botschaften der Orte“ geachtet.“⁶¹

Schließlich glaubt er, „zu fast jedem Winkel der Stadt abgebogen zu sein (er memorierte diese „rincones“, als seien es Vokabeln).“⁶²

Er schreibt so mit Hilfe des mnemotechnischen Lesens von immer wieder erinnerten Gedächtnisorten eine mentale Landkarte der Stadt, die ihm mehr und mehr Vertrautheit mit Soria verschafft. „Das stärkste Ortsgefühl hatte er unten an der Brücke über dem Fluss, weniger angesichts der Steinbögen und des dunkel dahinziehenden Winterwassers als des Schildes auf dem Brückenzenit: Rio Duero.“⁶³

Mit der Entschlüsselung der kulturellen Codes spannt der Erzähler den Fokus eines Zeit-Raums auf, in dem anders als in der Wiederholung nicht persönliche, familiäre Erinnerungen ihren Platz finden, sondern sich verschiedene kulturelle Zeitschichten bündeln. Genau wie die Apparatur der Jukebox den möglichen - allerdings nicht topographisch fixierten - Ort für einen solchen Zeit-Raum stellt, ist die Stadt Soria ein solcher Ort: Alle kulturellen Repräsentationen der verschiedenen Zeiten bündeln sich an dem einen geschichtsträchtigen, topographischen Ort wie in einem Brennpunkt. Es handelt sich dabei gerade nicht, wie Bernhard Stiegler es nennt, um einen „geschichtslosen Ort“⁶⁴, sondern um einen zeitlosen Raum, denn der Raum ist voll von Geschichte, die jetzt jedoch

59 Stiegler: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung. S. 245.

60 VÜJ S. 128.

61 Ebd. S. 130.

62 Ebd. S. 134.

63 Ebd. S. 130.

64 Stiegler: Dasselbe noch einmal. S. 249.

gleichzeitig, komprimiert auftritt, und sich in einer „ahistorischen Jetzzeit“ verdichtet.⁶⁵ Die Zeitschichten der verschiedenen architektonischen und kulturgeschichtlichen Epochen konfigurieren sich in dem Städtchen Soria zu einer Gleichzeitigkeit der „Ungleichzeitigkeit“⁶⁶

Das Einflechten der Zitate von Jorge Luis Borges oder Karl Valentin sind solche Verdichtungen von Kultur, und ebenso die Zeitschichten, die der Protagonist an den Gebäuden abliest. Es entsteht so eine Art überzeitlicher Kulturraum, der – ebenso wie die Apparatur der Jukebox – durch die Verdichtung der längst vergangenen kulturellen Eindrücke einen „ungleichzeitige[n] Rest“⁶⁷ besitzt und daher von einer eigentümlichen Aura erfüllt ist.

Die Jukebox muss zunächst im Sinne Augés, genau wie die Orte in den Zwischenbereichen, als ein Nicht-Ort gesehen werden.⁶⁸ Sie ist transportabel und nicht an einen geographischen Ort gebunden; dennoch besitzt sie einen um sie herum aufgespannten auratischen Zeit-Raum, in dem sich die kulturellen Vertreter der Popkultur bündeln. Die Platten der Jukebox können beliebig ausgetauscht werden und machen die Jukebox zu einem Transitort, den – ähnlich den Zwischenbereichen – ein ständig wechselnder Strom von Eindrücken durchläuft.

Doch die Einzigartigkeit der Jukebox macht ihr Anachronismus aus: Die Jukebox ist in der Entstehungszeit der Wiederholung und des Versuchs über die Jukebox, in der Kassetten, CDs und Musikvideos bereits die Verbreitung von Musik bestimmen, als mechanisches Abspielgerät von kleinen Schallplatten bereits technisch überholt, und so scheint es der Hauptfigur, „als sei die Zeit der Jukeboxen in den meisten Ländern und an den meisten Orten so ziemlich vorbei.“⁶⁹ Und so besitzt jede einzelne Jukebox angesichts dieses Anachronismus eine gewisse Patina, die von einer längst vergangenen Zeit zeugt.

So lässt sich eine zweifache Definition des auratischen Zeit-Raumes herleiten:

Angesichts der Patina kann die Jukebox zunächst im Sinne eines ursprünglichen Kunstwerks verstanden werden, so wie sie etwa Walter Benjamin in seinem bekannten Kunstwerk-Aufsatz beschreibt.⁷⁰ Jede Jukebox besitzt eine ihr eigene Ausstrahlung oder Patina und wäre demnach etwas Einzigartiges, das sich nicht wiederholen ließe, sie besitzt „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“⁷¹

Die Aura, die sich um die Jukebox aufspannt und den kulturellen Raum um ihren momentanen topographischen Ort bildet, kann jedoch in Anwendung eines Gedankens von Roland Barthes noch weiter gedeutet werden. Barthes sieht die Aura, gerade die von

65 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang.
Handkes Werk als Prozeß. 1984. S. 158.

66 Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe.
Gesamtausgabe Band 4. Frankfurt am Main 1962. S. 107.

67 Ebd. S. 116.

68 Vgl. Augé: Non-lieux. S. 100f.

69 VÜJ: S. 64.

70 vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; in: Gesammelte Schriften. I,2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 431-470.

71 Benjamin: Kunstwerk. S. 438.

technisierten Gegenständen, als „Idee [...] endloser Umwandlung“⁷². Die „Einzigartigkeit des Kunstwerks“⁷³ mit seiner ursprünglichen Aura wird so nicht zertrümmert, sondern durch bestimmte Konstellationen erst geschaffen – zumal die Jukebox selbst ein industriell gefertigtes Produkt darstellt, das beliebig oft reproduzierbar scheint und ein individuelles Merkmal in der Massenproduktion nicht auszumachen ist: „Varianten der Form kamen daher fast nur bei den von der Box ausgesendeten Lichtspielen und den Rahmenteilen in Frage.“⁷⁴

Die in der Jukebox abgespielten Schallplatten an sich sind beliebig reproduzierbar genauso wie die Kombination ihres Abspielens reproduzierbar scheint; und nur in ihrer speziellen, eventuell einmaligen Konstellation bilden sie diese Aura, die dann den kulturellen Raum um den momentanen topographischen Ort der Jukebox aufspannt. Die Aura entsteht jedoch erst durch das Abspielen der in ihr gesammelten Schallplatten, die als Speichermedium das in ihr Vinyl eingeritzte, codierte kulturelle Kompendium der Popkultur transportieren. Die Jukebox an sich ist unter diesem Aspekt, der ihre natürliche Patina ausklammert, also auch nur ein Transitort ohne etwas Eigenes. Sie wird erst durch die in ihr enthaltenen Vertreter der Popkultur (Madonna, van Morrisson, Beatles, Stones,...) und durch ihre Funktion als Decodierer und Verstärker dieses Inhalts für den Erzähler zu einem solchen kulturellen Brennpunkt. Denn sie kann als technische Reproduziermaschine „das Abbild des Originals [die Schallplatten der Popkultur, B.S.] in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen.“⁷⁵

Doch abgesehen von der Jukebox, die in Soria ja nicht anwesend ist, benötigt Handke unbedingt den topographischen Ort, um seinen erzählerischen Zeit-Raum, die verstärkte Jetztzeit, aufzuspannen zu können. Er muss den topographischen Ort und seine konkreten Gegenstände mit den abstrakten Zeichen der Sprache beschreiben. Diese Tatsache erklärt auch die Wichtigkeit der Motive des Suchens und des Reisens in den beiden hier untersuchten Werken Handkes: Diese „Welterfahrungsmethode“⁷⁶ lässt jeden noch unbekannten Ort zu einem Gedächtnisraum werden, in dem sich in einer „Gedächtnisarchitektur“⁷⁷ die – durch den Protagonisten hervorgerufenen Erinnerungen – entfalten können. Der Begriff der Welterfahrung wird hier in einem doppelten Sinn verstanden: einerseits als ein philosophisches Weltaneignungsverfahren der Figuren Handkes, das als ein Resultat der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit: der Benennung der Umwelt durch Worte, geschieht.⁷⁸

„Wir erfahren die Wirklichkeiten nur, indem wir uns mit ihnen praktisch auseinandersetzen oder dadurch, dass wir sie durch

72 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964. S. 79.

73 Benjamin: Kunstwerk. S. 441.

74 VÜJ: S. 66.

75 Benjamin: Kunstwerk. S. 438.

76 Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg 1998. S. 87.

77 Ebd. S. 56, 87.

78 Vgl.: Gehlen, Arno: Anthropologische Forschungen und sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1986. zuerst erschienen unter dem Titel: Anthropologische Forschungen. (1961). S. 33.

die Mehrheit unserer Sinne hindurchziehen: die Gesehenen betasten, befühlen oder endlich indem wir sie ansprechen und so eine dritte Art rein menschlicher Aktivität gegen sie setzen.“⁷⁹

Zum anderen kann die Erfahrung der Welt verstanden werden als ein sich Bewegen, ein Befahren der Welt, das durch Reisen geschieht. Denn erst das Suchen nach etwas (nach dem Bruder oder nach der Jukebox) und die damit verbundene Bewegung im topographischen Raum bedingt das Einsammeln von zunächst bedeutungslosen Eindrücken an verschiedenen Orten, die dann die Erzählung ermöglichen.⁸⁰ Nur durch das Begehen der verschiedenen Orte, das Benennen der direkten Umwelt und das Memorieren von Eindrücken kann aus ihnen ein Zeit-Raum konstruiert werden. Und dieses Konstruieren von Räumen braucht Zeit, denn bis zur Bewusstwerdung einer Handlung vergeht immer eine – zumindest kleine – Einheit davon.⁸¹ Zeit und Raum sind bei Handke also untrennbar miteinander verbunden, da sie sich gegenseitig bedingen. Und doch wird die Zeit als verstreichende in der mythischen Jetztzeit der Erzählung in einer „postapokalyptischen Utopie“⁸² aufgehoben.

Zusammenfassung

Handke erzählt in Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox von der Suche der Protagonisten (nach dem verschollenen Bruder bzw. nach den Jukeboxen), jedoch erzählt er diese Suche „nicht in dem Sinn ‚es war einmal‘, sondern eines ‚Fang an!‘“⁸³

Die Erinnerung an zurückliegende Ereignisse ist nicht eine mémoire involontaire, eine durch unbewusste und unbenennbare Assoziationen hervorgerufene Erinnerung, sondern ein aktiver Prozess: Sie entsteht erst durch die Erzählung, durch das Benennen von Gegenständen aus der direkten Umwelt der Protagonisten. Handkes Auffassung ist es, dass Raumerfahrung überhaupt erst durch das Wort möglich wird. Ist das Wort abwesend, so ist auch die Raumerfahrung gestört.

Das Reisen bzw. das Wandern im geographischen Raum, das Filip Kobal in der Wiederholung unternimmt, sowie die wiederholten mnemotechnischen Spaziergänge, die der Protagonist im Versuch über die Jukebox durch Soria macht, sind ein aktives Memorieren zur Erstellung einer mentalen Landkarte, eines Gedächtnisraums, um durch das Einsammeln von Eindrücken, die die Orte bieten, Vertrautheit mit dem geographischen Raum zu bekommen.

Die Protagonisten „lesen“ ihre Umwelt, z.B. die Schichten der Bauvergangenheit in der Wiederholung, und schaffen so einen Fokus für einen mythischen Zeit-Raum, in dem sich in der „Jetztzeit“ alle vergangenen, ablesbaren Zeitschichten versammeln. Diese Zeit-Räume entstehen jedoch erst durch den aktiven Umgang der Protagonisten mit den

79 Gehlen: Anthropologische Forschungen und sozialpsychologische Untersuchungen. (1961). S. 33.

80 Vgl.: „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“. Gespräch mit Peter Handke, Paris, 29. September 1975. In: Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold II. Zürich 1990. S. 139-178. S. 155.

81 Vgl. Florey, Ernst: Gehirn und Zeit; in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt am Main 1991. S. 170-189. S. 171.

82 Stiegler: Der Traum von der Überwindung der Zeit. S. 249.

83 WH S. 285.

geographischen Orten, sie vollführen eine Praktik, sie machen etwas mit ihnen. Auch müssen sich die Protagonisten im Wachzustand und bei vollem Bewusstsein befinden, denn das Träumen ist wie die Nacht zu unwirklich, zu indifferent für eine bewusste Anwendung dieser Benennungspraktik, die Zeit-Räume konstruiert.

Ähnlich ist es im Versuch über die Jukebox, wenn sich der auratische Raum, ausgelöst durch die Anwesenheit einer spezifischen Konstellation der Schallplatten als Vertreter der Popkultur, um die Apparatur der Jukebox aufspannt, und ihre kulturellen Zeitschichten in sich bündelt. Die Jukebox, als eigentlicher Nicht-Ort, da sie von sich aus nichts Eigenes besitzt, wird durch ihre Funktion als Abspielmedium zum Brennpunkt dieser kulturellen, ebenfalls ahistorischen Zeit-Räume.

Die Zeit-Räume liegen auf geographischen Orten und werden durch die Benennung, die der Erzähler bzw. der Protagonist den ihn umgebenden Dingen gibt, zu solchen überzeitlichen, ahistorischen Räumen. Diese Art des Zur-Welt-Seins und der entsprechende Raumbezug seiner Protagonisten machen nicht nur deutlich, dass Raum und Zeit in den hier untersuchten Werken Peter Handkes voneinander abhängig sind, sondern auch, dass mit der Bündelung der lesbaren Zeitschichten in den Zeit-Räumen ein ahistorischer Raum entsteht, aus dem sich „einen Nebel der Indifferenz zurücklassend“⁸⁴ die Geschichte zurückgezogen hat, und der das Verstreichen einer linear ablaufenden Zeit sowie ein historisches Nacheinander unmöglich macht. Das eingangs zitierte Nebeneinanderstellen, das „Nebeneinander“⁸⁵, welches Foucault der gegenwärtigen Epoche zuordnet, findet hier seinen Platz.

84 Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Merve Verlag Berlin 1978. S. 50.

85 Foucault: Andere Räume. S. 20.

 Literaturverzeichnis

- Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main 1999.
- Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox. Eine Erzählung*, in: Peter Handke: *Die drei Versuche*. Frankfurt am Main 2001. S. 59-138.
- Älker, Stefan: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christopf Ransmayr, Gerhard Roth. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2005.
- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. o. O. 1992.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964.
- Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. 1984.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Merve Verlag Berlin 1978.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; in: *Gesammelte Schriften*. I,2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershon Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 431-470.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1996 [1979].
- Borgards, Roland: *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*. München 2003.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin Merve 1988.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*; in: Ders.: *Short Cuts*. Hg. v. Peter Gente u.a. Berlin 2001. S. 20-38.
- Florey, Ernst: *Gehirn und Zeit*. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main 1991. S. 170-189.
- Hafner, Fabian: *Expeditionen ins neunte Land. Slowenien und die Slowenen im Werk Peter Handkes*; in: Fuchs, Gerhard/Melzer, Gerhard (Hrsg.): *Die Langsamkeit der Welt*. S. 215-227.
- Janke, Pia: *Der schöne Schein*. Peter Handke und Botho Strauß. Wien 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966. Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd. 7. hg. v. C. F. Graumann und J. Linschoten. Photomechanischer Nachdruck 1974.
- Michel, Volker: *Verlustgeschichten*. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg 1998.
- „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“. Gespräch mit Peter Handke, Paris, 29. September 1975; in: *Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold* II. Zürich 1990. S. 139-178.
- Ott, Michaela: Raum; in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5 Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart 2003. S. 113-148.
- Proust, Marcel: *Combray, erster Teil des Romanzyklus Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt am Main 1999.
- Sokel, Walter H.: *Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes*. In: Bodil Lesli u.a. (Hrsg.): *Weltbürger - Textwelten*. Helmut Kreuzer zum Dank. Frankfurt am Main 1995. S. 268-287.
- Stiegler, Bernd: *Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos*. In: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hrsg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Wiesbaden 1998. S. 245-258.
- Werlen, Benno: *Andere Zeiten – andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung*; In: Ott, Michaela/Uhl, Elke (Hrsg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*. München 2005. S. 57-72.

Anna Beughold	Nach dem Abitur Lehramtsstudium für Gymnasien und Gesamtschulen der Fächer Germanistik und Kunst an der Universität Duisburg-Essen. Tutorate in der Literaturwissenschaft. Abschluss des Studiums im Sommersemester 2009 mit dem Ersten Staatsexamen. Beginn der Promotion in der Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen ab dem Wintersemester 2009/2010. Lehraufträge in der Germanistik. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.
Bibliografie	Erb, Andreas (Hg.): Georg Büchner: Lenz. Textedition mit Materialien. Stuttgart 2006. (Mitarbeit) Beughold, Anna: Grenzüberschreitungen zwischen Wirklichkeit und Wahn, Rettung und Zerstörung – Georg Heyms Novelle „Der Dieb“. In: mauerschau 1/2008. Duisburg 2008, S. 16-25.
Jessica Breidbach	Nach dem Abitur Beginn des Magisterstudiums an der Universität Duisburg-Essen mit den Fächern Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Betriebswirtschaftslehre. Seit 2007 Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung. 2008 eigenständige Durchführung eines Lehrforschungsprojekts zum Kommunikationsverhalten von Managern. Seit 2009 Teilnahme an der Diskurswerkstatt im Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung. Verschiedene Praktika und Praxisprojekte im Projektmanagement- und Marketing-Bereich. Derzeit studentische Mitarbeiterin am Institut für Kommunikationswissenschaft am Lehrstuhl von Prof. Dr. Jo Reichertz, Mitglied des Gründungsteams von mykowi.net, einer interaktiven Web2.0-basierten Lehr-, Lern- und Kommunikationsplattform sowie Arbeit an der Entwicklung und Umsetzung neuartiger Karriere- und Recruiting-Konzepte im Hochschulbereich.
Bibliografie	Breidbach, Jessica/Neubner, Thomas/Tateo, Ivo (2009): Orientalismus als Element des medialen Diskurses über Parallelgesellschaften. Kollektivsymbolvermittelte Feindbildkonstruktionen in Karikaturen. In: Köster, Werner (Hrsg.): Parallelgesellschaften. Diskursanalysen zur medialen Dramatisierung von Migration. Breidbach, Jessica/Neubner, Thomas (2009): Die Transportmetapher ist tot - es lebe das Transportersymbol! Über die Rolle des Transportersymbols in wissenschaftlichen Diskursen. In: NEK-Mag. Magazin für Kommunikationswissenschaft 01/09. Breidbach, Jessica (2009): „Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik.“ - Eine Rezension mit Fokus auf der Kritischen Diskursanalyse als Methode. In: DISS-Journal 18/ 2009. Blümeling, Verena/Breidbach, Jessica (2009): Im Anfang war das Wort oder: „Ist Gott schizophren?“. Eine semiotisch-hermeneutische Analyse der alttestamentarischen Genesis-Geschichte unter Nutzung der Peirce'schen Semiotik. In: PublicOn. Online-Publikationen im Netzwerk für Kommunikation und Wissen Nr. 2009-01. Breidbach, Jessica (2009): Methodische und presse-ethische Aspekte des investigativen Journalismus am Beispiel von Günter Wallraffs Rollenreportagen „Der Aufmacher“ und „Ganz unten“ anhand der Gegenüberstellung von Täter- und Opferrolle. In: PublicOn. Online-Publikationen im Netzwerk für Kommunikation und Wissen Nr. 2009-03.
Sunke Janssen	Geboren 1981. Nach dem Abitur am Maria-Wächtler-Gymnasium in Essen Aufnahme des Studiums der Praktischen Sozialwissenschaften und der Germanistik an der Universität Essen, jetzt Duisburg-Essen. Später Studienfachwechsel der Praktischen Sozialwissenschaften in Kommunikationswissenschaften. Tätigkeit als Texter für diverse Projekte. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“, 2009 Übernahme der Herausgeberschaft.

Daniel .Danielle Verena' Kollig	Lehrassistent/in für deutsche Sprache und Kultur an der University of Virginia in Charlottesville. Magister Artium in den Bereichen Germanistik, Philosophie und Soziologie an der Universität Mannheim (2006). Seit 2006 am Department of Germanic Languages and Literatures der University of Virginia, zuerst als Austauschstudent und seit 2007 als Doktorand/in. Vorbereitung einer Dissertation mit dem Arbeitstitel „Man, Material, Human Being (?) – The Body in Nietzsche's Philosophy and Its Influences on (Trans-)Gender Acts in Theatre and Film.“ Lehr- und Forschungsinteressen in den Bereichen subkultureller Semiotik, Transgenderstudien und faschistischer Ästhetik.
Gerrit Lembke, M.A.	(*1979) hat an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel Neuere deutsche Literatur und Medien, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Ältere deutsche Literatur/Deutsche Sprachwissenschaft (2000-2006) studiert. Seitdem ist er am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel als Lehrbeauftragter (seit WS 2006/07) und Wissenschaftlicher Mitarbeiter (WS 07/08-WS 08/09) angestellt. Momentan arbeitet er an einer Dissertation zu „Poetik und Poetologie des Weltkriegsromans im Dritten Reich“ sowie einer größeren Publikation zum Werk von Walter Moers (zus. mit Maike Schmidt). Arbeitsschwerpunkte sind: Krieg und Literatur, Intermedialität, Gegenwartsliteratur, Literatur und Film jenseits des Kanons.
Bibliografie (Auswahl)	Thea von Harbou – Fremdbilder in den Erzähltexten der Frühen Moderne. Der unsterbliche Acker, Frau im Mond und Das indische Grabmal. In: Habitus und Fremdbild in der deutschen Prosaliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Ewa Pytel-Bartnik und Maria Wojtczak. Frankfurt a.M. 2006 (= Posener Beiträge zur Germanistik 11), S. 275-285. Janacs, Christoph. In: Walther Killy Literaturlexikon. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2. Auflage. Berlin, New York 2009, S. 99. Zur Ambiguisierung der Rezeptionsmodi in P.C. Ettighoffers „Von der Teufelsinsel zum Leben“. In: Kultur und Narration im Spannungsfeld von Fakten und Fiktionen. Hrsg. von Miriam Wallraven. Trier 2010 [in Vorbereitung]. Terminator Salvation (2009) und die Ikonographie des Monsters in der Terminator-Serie. In: Dawn of an Evil Millennium. Hrsg. von Jörg Hackfurth. Marburg 2010 [in Vorbereitung].
Linda Leskau	Nach dem Abitur Magisterstudium Germanistik (HF), Philosophie (NF) und Kommunikationswissenschaft (NF) an der Universität Duisburg-Essen. Nach dem Grundstudium Urlaubsemester für ein Praktikum im Kulturzentrum „Estación Mapocho“ in Santiago de Chile mit anschließender Reise durch Südamerika. Während des Hauptstudiums Praktikum beim Goethe Institut in Montevideo/Uruguay Ende des Jahres 2008. Studentische Hilfskraft und Tutorin im Bereich Literaturwissenschaft.
Bibliografie (Auswahl)	„Das Spiel des Lebens“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 9: Allgemeiner Teil / Teil 10: 11.September. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2005 „Liebeslügen“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 11: Allgemeiner Teil / Teil 12: Das Unverzichtbare. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2006 „Herzbewegend“. In: Die besten Gedichte 2007. Ausgewählte Gedichte aus der Frankfurter Bibliothek. Frankfurter Literaturverlag. Frankfurt a.M. 2007 „Du“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 13: Allgemeiner Teil / Teil 14: Das Erbe / Das Zeichen. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2007 „Die Montague-Grammatik“. In: Mauerschau 1/2008 – Grenzüberschreitungen „Zeit-weile“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 15: Allgemeiner Teil / Teil 16: Der Augenblick. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2008 „Parasitärer Befall. Zur Dekonstruktion der Sprechakttheorie“. Gemeinsam mit: Clemens, Oliver. In: Mauerschau 3/2009 – Konstruktion/Dekonstruktion „Theatredickicht oder Theater à la Pollesch“ Gemeinsam mit: Brohn, Sebastian / Clemens, Oliver / Gardt, Christian / Lock, Christian. In: Mauerschau 4/2009 – Durststrecken „Intertextuelle Leichen“. Gemeinsam mit: Brohn, Sebastian / Clemens, Oliver / Gardt, Christian / Lock, Christian. In: Mauerschau 4/2009 – Durststrecken Walter Moers (zus. mit Maike Schmidt). Arbeitsschwerpunkte sind: Krieg und Literatur, Intermedialität, Gegenwartsliteratur, Literatur und Film jenseits des Kanons.

Vorträge	„Das Unmögliche. Zur Subjektivation in Martin Heckmanns‘ Text „Kommt ein Mann zur Welt“. Gemeinsam mit: Clemens, Oliver. Interdisziplinäre Tagung. Identität Fragen zu Individualität, Selbstbildern, psychischen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film. Universität Duisburg-Essen, Campus Essen, 11.12.2009.
Eva Lindemer	Nach dem Abitur Lehramtsstudium der Fächer Germanistik und Geschichte an der Universität Siegen. Nach dem zweiten Semester Wechsel an die Universität Essen, später Universität Duisburg-Essen, und bald darauf auch Studienwechsel unter Beibehaltung der Fächer in das Magisterstudium. Studentische Hilfskraft in der Germanistik der Universität Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“, seit 2009 Mitarbeit beim Online-Magazin Kochbuch-Couch (http://www.kochbuch-couch.de/).
Bibliografie	Lindemer, Eva: Der Pfaffe im Maere. Literarische Standes- und Normüberschreitungen geistlicher Würdenträger. In: <i>mauerschau</i> 1/2008, S. 63-80. Lindemer, Eva: Lücken im Familienalbum. Enkel auf der Suche nach der Wahrheit und sich selbst, in: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film. Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2010 (= Autoren im Kontext - Duisburger Studienbögen Band11), S. 233-245. Rezension zu: Geier, Manfred: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors (Hamburg 2006), in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 73 (2007), S.153-157. Renzension zu: Kürschner, Wilfried: Taschenbuch Linguistik. Ein Studienbegleiter für Germanisten (3.Aufl.) (Berlin 2007) http://www.linse.uni-due.de/linse/rezensionen/buecher/lindemer_kuerschner.html . Rezension zu: Menzel, Kirsten: „Zuhören für Fortgeschrittene. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse ‚guten Zuhörens‘ und gesprächspsychotherapeutischer Kommunikation“ (Duisburg 2008), http://www.linse.uni-due.de/linse/rezensionen/buecher/rezension_zuhoeren.php
Tonia Marișescu	studierte Germanistik und Romanistik in Rumänien an der West-Universität in Temeswar. Zwischen 2004 und 2010 setzte sie ihr Studium an der Universität Duisburg-Essen (Germanistik) und an der Ruhr Universität Bochum (Rumänistik) fort.
Bibliografie	Locuri din memorie. Germanii din Banatul Montan (Erinnerungen. Die Deutschen aus dem Banater Bergland): in Smaranda Vultur (Hg.): 2000: Germanii din Banat (Die Deutschen aus dem Banat). Bukarest: Paideia, Seiten 112-221 und 225 Jurca, Daria-Maria und Marisescu Tonia: Soziale, religiöse und ethnographische Aspekte in den Schriften von Ignaz von Born, Francesco Griselini und Jakob Johann Ehrler bezüglich der rumänischen Bevölkerung des Banats im 18. Jahrhundert in Nubert, Roxana (Hg.) 2001: „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“, 3. Band. Temeswar: Mirton Verlag, Seiten 99-119. Familiengefüge in Țădă von Horvaths <u>Geschichten aus dem Wiener Wald</u> , in Gutu, G. (Hg.) 2001: „Zeitschrift der Germanisten Rumäniens“, 10. Jahrgang, Heft 19, Bukarest: Paideia . Blaga, Carmen und Marișescu Tonia: Patria noastră din munti. Studiu asupra imaginariului social în presa minoritatilor din Banat. (Unser Bergheimat. Studie zur Presse der Minderheit im Banat). In „Annalele Universității din Timisoara. Seria Stiinte Filologice“, 2001 (). Locul carnavalului în calendarul creștin/ Die Stelle des Karnevals im christlichen Kalender. In: „Folclor literar“ X, 2000/ 2001, Timișoara: Editura Universității de Vest, 2001, Seiten 95-110.
Tino Minas	Geb. 1982, studiert Kommunikationswissenschaft und Praktische Sozialwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliografie	<p>Verlockender Fundamentalismus - Zur Erstverwendung des Begriffs der Parallelgesellschaft in der Sozialwissenschaft. In: Werer Köster (Hrsg.): Parallelgesellschaft. Essen, Klartext: 2009, S. 133-146.</p> <p>„Jugend ohne Charakter? Dekonstruktivismus oder die Unmöglichkeit der Revolte“. In: mauerschau 1/2009. S. 83-91.</p> <p>Minas, Tino: Die Sprach-Auslöschung der 1977-er. In: mauerschau 2/2008. S. 45-55.</p> <p>Minas, Tino/ Nürnberg, Sylvia/ Wohlgemuth, Ralf: mauerschau-Interview mit Erasmus Schöfer: Mein Bestreben war immer, einen sehr großen Ausschnitt der Wirklichkeit zu zeigen. In: mauerschau 2/2008. S. 64-78.</p>
Thomas Neubner	absolviert an der Universität Duisburg-Essen ein Magisterstudium mit den Fächern Kommunikationswissenschaft und Germanistik. Neben der eigenständigen Leitung eines Lehrforschungsprojekts zu Sozialen Netzwerken entwickelt er derzeit als studentischer Mitarbeiter im Institut für Kommunikationswissenschaft Konzepte zur Karriereförderung und ist Mitglied des Gründungsteams von mykowi.net, einer interaktiven Web2.0-basierten Lehr-, Lern- und Kommunikationsplattform.
Bibliografie	<p>Neubner, Thomas (2009): Die Diskurstheorie und ihre praktische Anwendung auf den Streit um die Mohammed-Karikaturen am Beispiel der Berichterstattung der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung. Eine Diskursanalyse. In: Werner Köster (Hrsg.): Parallelgesellschaft. Diskursanalysen zur Dramatisierung von Migration. Essen, Klartext: 2009.</p> <p>Breidbach, Jessica; Neubner, Thomas; Tateo, Ivo (2009): Orientalismus als Element des medialen Diskurses über „Parallelgesellschaften“. Kollektivsymbolvermittelte Feindbildkonstruktionen in Karikaturen. In: Werner Köster (Hrsg.): Parallelgesellschaft. Diskursanalysen zur Dramatisierung von Migration. Essen, Klartext: 2009.</p> <p>Breidbach, Jessica; Neubner, Thomas (2009): Die Transportmetapher ist tot - es lebe das Transportersymbol! Über die Rolle des Transportersymbols in wissenschaftlichen Diskursen. In: NEK-Mag. Magazin für Kommunikationswissenschaft 01/09.</p> <p>Neubner, Thomas (2008): Text-Bild-Beziehungen in Geschäftsberichten. Eine linguistische Analyse am Beispiel der BMW Group. In: ESEL. Essener Studienencyklopädie Linguistik. Unternehmenskommunikation.</p>
Sylvia Nürnberg	Nach dem Abitur 1 Jahr AuPair in den USA, Washington D.C. und New York City. Anschließend Magisterstudium der Fächer Germanistik und Historische Hilfswissenschaften an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Im WS 2006/2007 Wechsel an die Universität Duisburg-Essen, mit Wechsel des Studienfaches Historische Hilfswissenschaften in Neuere Geschichte. 2008 4-wöchiges Praktikum in der Redaktion der Zeitschrift Boardstein. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“, seit 2009 Mitherausgeberin der „mauerschau“. Außerdem ist Sie seit 2010 als freiberufliche Lektorin tätig.
Bibliografie	<p>Nürnberg, Sylvia/ Wohlgemuth, Ralf.: „Eine ganze Welt kann man nicht adäquat schildern.“ Mauerschau- Interview mit Klaus N. Frick, in: mauerschau 1/2009, S.134-145.</p> <p>Minas, Tino/ Nürnberg, Sylvia/ Wohlgemuth, Ralf: mauerschau-Interview mit Erasmus Schöfer: „Mein Bestreben war immer, einen sehr großen Ausschnitt der Wirklichkeit zu zeigen.“ In: mauerschau 2/2008. S. 64-78.</p> <p>Nürnberg, Sylvia: Benjamin v. Stuckrad-Barre Soloalbum – Die Überschreitung der romantischen Liebessemantik. In: mauerschau 1/2008. S. 26-38.</p>
Nina Peter	Geboren 1985. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Bachelorabschluss im Winter 2008). Seit Sommer 2009 Mitarbeit im Forschungsprojekt „Emotionen in Wirtschaftskrisen“ des Exzellenzcluster Languages of Emotion (FU Berlin).
Johanna Proll	geboren 1983, studiert seit 2003 an der Universität Duisburg-Essen Germanistik, Geschichte und Philosophie auf Magister und Lehramt. Ihre Schwerpunkte und Liebhabereien liegen dabei seit längerer Zeit auf dem Theater und den Filmwissenschaften. Seit Sommer 2009 ist sie Redaktionsmitglied der „mauerschau“.

Jelena Rakin	Studium der englischen und deutschen Sprache und Literatur in Osijek (Kroatien). Ab 2005 Studium der Anglistik und Germanistik in Essen. Magisterabschluss 2009 mit einer Magisterarbeit in Anglistik zum Thema „Form and Style in John Ford's Westerns“. Seit 2009 eingeschrieben zur Promotion an der Universität Essen. Mitglied der „mauerschau“-Redaktion.
Wolfgang Reichmann	Mag., Jg. 1982, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität in Graz. Dissertationsprojekt zu Hans Magnus Enzensberger.
Bibliographie:	Reichmann, Wolfgang: Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien. Bielefeld: Aisthesis 2009.
Juliane Schöneich	Studium an der Universität Osnabrück & Keele University, GB Abschluss: Magistra Artium (M.A.), Schwerpunkt: Literatur des 20. Jahrhundert, Magisterarbeit zu Mascha Kaléko und Rose Ausländer Parallelstudien: Germanistik, Philosophie
Bibliographie (Auswahl)	„Jenseits von Idealisierung und Verdammung“ Zu M. Opitz & M. Hofmann (Hg.): Metzler Lexikon DDR-Literatur kult-online.uni-giessen.de (Ausgabe 23/2010)
Philipp Stallkamp	Philipp Stallkamp. Jahrgang 1984. Abitur in Minden, danach Umzug ins westfälische Münster, dort Bachelorabschluss in Germanistik und Geographie an der Westfälischen Wilhelms-Universität. 2008 Tätigkeit als Chefredakteur für ein Münsteraner Szenemagazin. 2009 Wechsel an die Universität Duisburg-Essen für den 2-Fach Masterstudiengang „Literatur und Medienpraxis“, sowie „Germanistik: Sprache und Kultur“.
Bastian Strinz	1980 geb. in Stuttgart 2000 Abitur am Friedrich-Eugens-Gymnasium in Stuttgart 2000-2006 Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Stuttgart 2001-2007 HiWi-Tätigkeiten an verschiedenen Einrichtungen: - Württembergische Landesbibliothek - Historisches Institut, Geschichte der Frühen Neuzeit (Prof. Dr. Norbert Conrads) - IZKT (Internationales Zentrum für Kultur und Technikforschung) - Institut für Neuere Deutsche Literatur (PD Dr. Barbara Potthast) Privater Nachhilfeunterricht in Deutsch (vorwiegend Unterstufe) Seit März 2007: Koordinator der Projekte der GUC (German University in Cairo) in Stuttgart am Internationalen Zentrum der Universität Stuttgart (Halbtagesstelle): - Betreuung und Vermittlung von Master-, Bachelorprojekten, Praktikumsstellen, Leitung von Sommersprachkursen für Studenten der GUC - Leitung der Internationalen Sommersprachkurse der Universität Stuttgart 2008 und 2009 Seit Mai 2007: Dissertationsprojekt bei PD Dr. Barbara Potthast (Neuere Deutsche Literatur) und Prof. Dr. Michael Weingarten (Philosophie) mit einer vergleichenden Studie über Georges Bataille, Thomas Mann, Robert Walser Arbeitstitel: <i>Bataille, Mann, Walser – Mit Nietzsche in das Laboratorium einer (Anti)Ästhetik der Moderne</i>
Vortrag	Robert Walsers kleiner Übermensch – fraktal serviert Nietzsche – Macht – Größe. Internationaler Kongreß der Nietzsche-Gesellschaft e.V. 27.-30. August 2009 in Naumburg an der Saale
Tobias Wilmers	Geboren 1984 in Coesfeld. Nach dem Abitur am Remigianum in Borken Aufnahme des Studiums der Germanistik und Philosophie an der Universität Duisburg-Essen. Seit 2008 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Ralf Wohlgemuth	Nach dem Abitur Ausbildung zum Buchhändler und mehrjährige Berufstätigkeit. Magisterstudium der Germanistik, Politik und niederländischen Studien an den Universitäten Duisburg, später Duisburg-Essen, und Nijmegen (NL). Hilfskraft, Projektarbeiten, Lehrtätigkeiten und Tutorate in der Mediävistik und Literaturwissenschaft. Studienaufenthalt an der Duke University, North Carolina. 2007 bis 2009 Herausgeber der Zeitschrift „mauerschau“.
Bibliographie (Auswahl)	,Das Eroserleben als Macht- und Ohnmachtserleben: Musils „Törleß“ und Leberts „Crazy““. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Sexualität und Macht. Oberhausen 2004. „Die dialoglosen Generationen. Die 68er und ihre Kinder.“ In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Lebensentwürfe. Oberhausen 2005. „Der fremde Bruder. Zur Konstruktion von Fremdheit in der Figur des Franz Moor.“ In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Momente des Fremdseins. Oberhausen 2006. Erb, Andreas (Hrsg.): Georg Büchner: Lenz. Textedition mit Materialien. Stuttgart 2006. (Mitarbeit) „Der Tod des Königs“ – weibliche Herrschaftsinszenierung durch kompetatives Sprechverhalten in Hartmanns „Iwein“. In: mauerschau 1/2008. S. 49-62.

Illustration CoverDavid Lange

Impressum

mauerschau

1/2010 – Raum und Zeit

Online auf der Homepage der Universität Duisburg-Essen unter:

www.uni-due.de/germanistik/mauerschau und www.mauerschau-online.de

Herausgeber:

Sunke Janssen (V.i.S.d.P.)

Sylvia Nürnberg (V.i.S.d.P.)

Redaktion:

Anna Beughold

Sunke Janssen

Linda Leskau

Eva Lindemer

Tino Minas

Sylvia Nürnberg

Johanna Proll

Jelena Rakin

Tobias Wilmers

Ralf Wohlgemuth

Satz und Layout:

Jonas Herfurth/Eva Lindemer

Cover:

David Lange

Man in space: <http://grin.hq.nasa.gov/ABSTRACTS/GPN-2000-001156.html>

Photo ID: S84-27017

Kontakt: Info@mauerschau-online.de

ISSN: 1866-5160

ISBN: 978-3-940251-90-9

In der *mauerschau* sind alle Blockzitate kursiv gesetzt, Hervorhebungen im Original sind durch die Verwendung einer anderen Schrift ausgezeichnet.

Corinna Schlicht (Hg.)

Genderstudies in den Geisteswissenschaften

Beiträge aus den Literatur-, Film- und Sprachwissenschaften

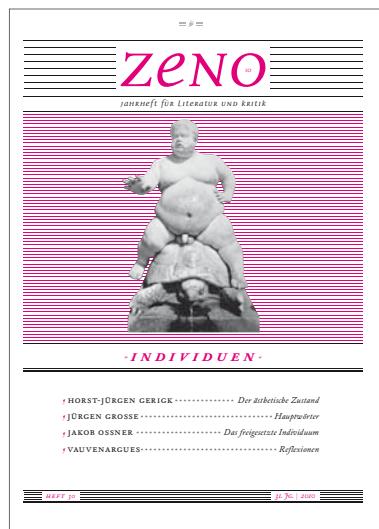
2009, 157 S., 22,5 x 16 cm

Pb. ISBN: 978-3-940251-70-1

E-Book ISBN: 978-3-940251-71-8

Geschlechtergerechtigkeit wurde 2003 als ein Ziel im Berliner Communiqué zum Bologna-Prozess festgeschrieben und wirkt auf ein verändertes Verhältnis der Geschlechter untereinander hin. Das aber setzt voraus zu verstehen, wie und warum sich das Geschlechterverhältnis zu den bestehenden Formen entwickelt hat.

Der vorliegende Tagungsband präsentiert neun Beiträge, in denen Wissenschaftlerinnen aus unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Perspektive Fragen von Geschlechtlichkeit und gesellschaftlicher Repräsentation von Machtverhältnissen unter den Geschlechtern diskutieren. „*Genderstudies in den Geisteswissenschaften*“ liefert aufschlussreiche Erkenntnisse über und für gegenwärtige Debatten um weibliche Sexualität und Emanzipation, bietet reichhaltiges Material für die Auseinandersetzung mit Fragen zu Geschlecht und Gesellschaft und zeigt gleichzeitig, welchen Fragen im Bereich der Genderstudies es noch nachzuspüren gilt.



Gerd Brudermüller / Wolfgang Marx / Jakob Ossner / Michael Rumpf / Joachim Vahland (Hg.):

zeno. Jahrheft für Literatur und Kritik.

Heft 30/2010: INDIVIDUEN.

180 S., 22,0 x 15,5 cm

Pb. ISBN: 978-3-940251-69-5

Weiter Informationen unter <www.uvrr.de>

Klaus Stephan / Isabella Thien

Handbuch Orientierungspraktikum Schule

Anregungen, Tipps und Arbeitsaufträge für die „Firma“ Schule

2009, 102 S., 22,5 x 16 cm

Pb. ISBN: 978-3-940251-48-0

Vor dem Hintergrund ihrer langjährigen beruflichen Praxis in unterschiedlichen Schulen und Bildungseinrichtungen haben die Autoren ein Handbuch für Studierende verfasst, das einen Weg durch das Labyrinth an ungeschriebenen und geschriebenen Regeln und Gesetzen weist und dazu beiträgt, die Praktikumsphase erfolgreich zu absolvieren. Zahlreiche Übungen helfen dabei, während des Schulpraktikums gemachte Eindrücke und Erfahrungen zu reflektieren und professionelles Beobachten zu lernen.

Die Autoren legen den Schwerpunkt auf die Praxis des Schulalltags, vernachlässigen aber niemals die Notwendigkeit fundierter theoretischer Erkenntnisse, ohne die Reflektieren kaum möglich ist.

Das Handbuch liefert Hintergrundwissen und Informationen für die Vorbereitung auf das Praktikum in der Schule und bietet Tipps und Hilfestellungen während der Praktikumsphase. Es richtet sich an Lehramtsstudierende aller Fächer.



Helmut Schrey

Universitäten im Zangengriff eines unglaublich gewordenen Wirtschaftsliberalismus

Überlegungen zu einem längst fälligen Paradigmenwechsel

93 S., 22,0 x 15,5 cm

Pb. ISBN: 978-3-940251-61-9

Universitäten im Zangengriff „versucht, so etwas wie eine Antwort auf die Frage zu finden, was aus unserem unter neoliberalen Vorzeichen durchgreifend ökonomisierten Hochschulwesen werden soll beziehungsweise werden könnte, nachdem dieses System durch die augenblickliche Finanz- und Wirtschaftskrise gründlich diskreditiert worden ist.“ (Einleitung, S. 11)