



MAUER SCHAU

Fachzeitschrift. Germanistik

KONSTRUKTION DEKONSTRUKTION



**Konstruktion
Dekonstruktion**



Inhaltsverzeichnis

Ralf Wohlgemuth & Sylvia Nürnberg (Duisburg-Essen)	Editorial	Seite 5
Erkan Gürsoy (Duisburg-Essen)	Der Verfall des 'ganzen Hauses' - Buddenbrook-Haus-Konstruktionen in Roman und Film	Seite 7
Andre Gasch (Duisburg-Essen)	Jenseits von Sein und Subjekt. Dekonstruktiver Feminismus im Text und auf der Bühne	Seite 17
Daniela Douth (Köln)	Literatur vs. Wissenschaft: Land und Wasser oder vielleicht doch Sumpf?! - Die Wiener Moderne im Austausch mit der Wissenschaft	Seite 27
Ralf Wohlgemuth (Duisburg-Essen)	"Ich muss mich echauffieren!" - Humorkonstruktionen in der Perry Rhodan-Serie und ihre Auswirkungen auf die Erzählwelt	Seite 44
Anja Wieden (Chapel Hill, NC)	Frau - verrecke! Die Trockenlegung der roten Flut im häuslichen Konzentrationslager	Seite 64
Tino Minas (Duisburg-Essen)	Jugend ohne Charakter? Dekonstruktivismus oder die Unmöglichkeit der Revolte	Seite 83
Sylvia Kokot (Bochum)	Erinnerung und Perspektive in Variation in Günter Grass' Beim Häuten der Zwiebel	Seite 92
Daniel Wiegand (Duisburg-Essen)	Bildformen der Einsamkeit Figuren-, Raum- und Blickkonstruktion im dänischen Stummfilm Klovnen (1926)	Seite 104
Linda Leskau & Oliver Clemens (Duisburg-Essen)	Parasitärer Befall Zur Dekonstruktion der Sprechakttheorie	Seite 120

Sebastian Schmitz (Duisburg-Essen)	Das Geschlechterverhältnis in Stanley Kubricks Shining	Seite 125
Sylvia Nürnberg & Ralf Wohlgemuth (Duisburg-Essen)	„Eine ganze Welt kann man nicht adäquat schildern.“ mauerschau-Interview mit Klaus N. Frick	Seite 134
	Autoren und Mitarbeiter der Ausgabe	Seite 146
	Impressum	Seite 151

Editorial

Die Beiträge der dritten Ausgabe der „mauerschau“ bewegen sich im thematischen Spannungsfeld von Konstruktion und Dekonstruktion und gehen zum Einen der Frage nach, wie sich unsere Welt sprachlich, textlich, konzeptionell oder medial strukturiert. Der Manifestation spezifischer Sinnkonstruktionen oder Welt- und Lebensentwürfe durch den Verweis der Form auf eine klare Sinnhaftigkeit gehen einzelne unserer Autoren dergestalt nach, indem sie u.a. die Transformationsarbeit von Text-Bild-Konstrukten im Film untersuchen oder den Zusammenhang von Kriegserinnerungen und Genderfragen beleuchten. Dabei zeigen diese Untersuchungen sowohl das Scheitern beabsichtigter Sinnhaftigkeit wie auch deren Erfolg.

Zum Anderen wird gerade die Uneindeutigkeit und die Unmöglichkeit einer klaren Sinngebung zum Thema weiterer Aufsätze. Widersprüche und Reibungspunkte werden zum Ausgangspunkt dekonstruktivistischer Fragestellungen. Und so beschäftigen sich diese Beiträge z.B. mit der sich textlich niederschlagenden Pluralität von Wirklichkeit oder der Fragwürdigkeit geschlechtlicher Definitionen.

Wir freuen uns, dass die „mauerschau“ ein weiteres Mal den Kreis der Autoren ausweiten konnte und so sind dieses Mal neben Autoren aus der Universität Duisburg-Essen auch Studenten und Doktoranden der Universität Köln, der Ruhruniversität Bochum und der University of North Carolina, Chapel Hill vertreten. Für unser Interview konnten wir den Redakteur und Autoren Klaus N. Frick gewinnen, der sich mit uns über die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Weltkonstruktionen in der Science-Fiction-Literatur unterhielt. Des weiteren haben wir zum ersten Mal mit Nachwuchsdesignern und -künstlern zusammenarbeiten können, die unserer Zeitschrift ein neues Logo und ein neues Titelbild verpasst haben. Dafür herzlichen Dank.

An dieser Stelle sei auch allen Autoren und Redakteuren der „mauerschau“ gedankt, die wie immer aus dem germanistischen Nachwuchs stammen und die neben ihrer regulären Studienzeit noch die Möglichkeit fanden, sich an dieser Ausgabe zu beteiligen. Ebenso gilt unser Dank PD Dr. Hermann Cölfen und dem Universitätsverlag Rhein-Ruhr, sowie dem Wissenschaftlichen Beirat der „mauerschau“ für ihre große Hilfe. Ganz besonders sei hier Dr. Andreas Erb für seine Unterstützung des „mauerschau“-Projekts gedankt und Dagmar Jäger für ihre Hilfe bei der Interview-Vorbereitung.

Ralf Wohlgemuth und Sylvia Nürnberg im März 2009

Der Verfall des ‚ganzen Hauses‘ – Buddenbrook-Haus-Konstruktionen in Roman und Film

Erkan Gürsoy

Ev düzen alır, ömür biter.¹
Türkisches Sprichwort

Die bisherigen Verfilmungen des Romans *Die Buddenbrooks* von Thomas Mann schnitten in der Filmkritik sowie in ihrer filmischen Wertung schlecht ab. Auch die aktuelle Verfilmung von Heinrich Breloer² erhält ‚schlechte‘ Noten³, obwohl es sich bei diesem Regisseur um einen Thomas-Mann-Kenner im weitesten Sinne handelt. Warum auch seine Verfilmung wie die vorherigen Verfilmungen gescheitert ist, mag sich aus vielen Gründen erklären; mein Augenmerk richtet sich dabei auf die misslungene Umsetzung der (Innen- und Außen-)Konstruktion des Hauses in der Romanvorlage.

In diesem Essay soll nach Gründen gesucht werden, warum der Film an der Buddenbrook-Haus-Konstruktion bei der Transformationsarbeit scheitert. Bei der Umformung eines Romans in einen Film durchläuft jeder Regisseur einen Akt der Transformation. Er muss die narrativen Strukturen der epischen Form des Romans in eine filmnarrative Struktur übertragen. Dabei steht er vor dem Spannungsverhältnis zwischen Werktreue und ‚Verrat‘ und muss hinsichtlich seiner Transformationsarbeit Entscheidungen treffen, die nur subjektiv sein können. In diesem Sinne ist die Literaturverfilmung keine bloße Rekonstruktion, sondern eine Reorganisation der narrativen Strukturen und Konstruktionen, die eine Transformationsarbeit voraussetzt.

Die Übertragung narrativer Strukturen wird in diesem Essay als ein semiotischer Prozess verstanden. Dabei steht der Regisseur analog zum Übersetzer vor der Frage, ob er dabei adäquat oder äquivalent ‚über‘setzt, während bei der Übersetzung eine Übertragung von einer natürlichen Sprache in eine andere natürliche Sprache von Bedeutung ist. Bei der Literaturverfilmung liegt zwar ebenfalls ein Kodewechsel vor, allerdings handelt es sich bei der Zielsprache um die Filmsprache, in der neben der natürlichen Sprache auch die Bildsprache eine Rolle spielt.

¹ „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.“ In: Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Frankfurt a.M. 1986, S. 365.

² *DIE BUDDENBROOKS*, Regie Heinrich Breloer, BRD 2008.

³ Vgl. Fußnote 20 und 21.

1. Das konnotierte Haus in Wohnkulturen⁴

„Haus“ spielte im weitesten Sinne eine zentrale Rolle in der Kulturgeschichte des Menschen. Der *Homo sapiens* suchte im Gegensatz zu anderen Menschenaffen in Höhlen Schutz und entwickelte darin seine Wohnkultur, die als Wohnraum eine universelle Kulturgeschichte hat und die alle Kulturen miteinander verbindet. Heutzutage werden hochmoderne architektonische Gebäude als Wohnraum genutzt, normierte „Häuserparks“ oder individuell gebaute Mehr- und Einfamilienhäuser, während Familien, die in ärmeren Verhältnissen leben, auch einfaches Material nutzen, um in einem Haus zu leben. Doch eins haben all die Menschen aus unterschiedlichen Schichten und Zeiten gemeinsam: Sie haben das grundlegende Bedürfnis, einen Mikroraum als Lebensraum zu nutzen, mit anderen Worten, Räume zu konstruieren, und darin das Leben zu manifestieren.

Mit der Entwicklung des Hauses als Produkt gesellschaftlicher Entwicklung⁵ entstanden in Hinblick auf die Evolution der Sprache auch etliche konnotative Bedeutungen. Neben der Denotation „Haus“ entwickelten sich Nebenbeutungen, die zur Entstehung neuer Konzepte und Begriffe wie „Leben“ und „Tod“ beigetragen haben, indem das Haus nicht nur als architektonisches Gebäude begriffen wird, sondern auch als Lebensraum dient, in dem man geboren wird, aufwächst und auch stirbt.⁶ „Haus“ ist auch Synonym für den Begriff Familie, welche auch durch das rituelle Beieinandersein der Familienmitglieder in Festen und Feiern im Haus dazu führt, dass das Hauskonzept positiv oder negativ konnotiert wird.

Dieses kulturübergreifende und –verbindende Phänomen ist einer der vielen Gründe, warum der Roman *Buddenbrooks* nicht nur in Deutschland, sondern auf der ganzen Welt gelesen wird und ihn so berühmt gemacht hat, da mit dem Haus in jeder Kultur die Lebensgrundlage, die Materialisierung des Seins und eine symbolisch-emotionale Nebenbedeutung verbunden wird.⁷ Thomas Mann verdeutlicht diese existentiellen Konnotationen zu Häusern exemplarisch in den *Buddenbrooks*. Sie zeigt sich u.a. in jener Passage des Romans, als Tony Buddenbrook im Gespräch mit ihrem Bruder Thomas Buddenbrook erfährt, dass dieser das Elternhaus

⁴ Die Überlegungen und Anmerkungen in diesem Unterkapitel haben nicht den Anspruch, das Haus in kulturwissenschaftlicher Perspektive ausführlich zu durchleuchten. Stattdessen soll durch den Exkurs „Haus und Kultur“ der Bezug des Hauses zu Sprache und Literatur hergestellt werden. Für grundlegende und ausführlichere Darstellungen der Kulturbegriffe „Haus“ und „Wohnen“ vgl. Hirsch, Mathias: *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*. Gießen 2006; van Dülmen, Richard: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Erster Band. *Das Haus und seine Menschen 16.–18. Jahrhundert*. München 1999.

⁵ Vgl. van Dülmen, Richard: a.a.O., S. 22.

⁶ Krankenhäuser, Alten- und Pflegeheime usw. waren zur Entstehungszeit dieser Konnotationen kein Begriff.

⁷ In der interkulturellen Germanistik/ Kulturwissenschaft gibt es den Begriff des „Kulturuniversalismus“. Bestimmte kulturelle Phänomene sind in allen oder vielen Kulturen identisch. Andererseits sind trotz der Gemeinsamkeiten etliche Unterschiede zwischen den Kulturen vorhanden. Vergleicht man z.B. Häuser mit anderen Kulturen, fallen unterschiedliche Hauseinrichtungen, Haushaltsführungen und –kompetenzen auf. Für eine ausführlichere Diskussion vgl. u.a. Iljasova, Olga: *Grenzdurchdringung anstatt Grenzüberschreitung? „Trans“ statt „inter“ oder „inter“ und „trans“?*. In: Ralf Wohlgemuth (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen*. Mauerschau 1/2008. Duisburg, S. 7-15.

verkaufen will: „Das Haus! Mutters Haus! Unser Elternhaus! In dem wir so glücklich gewesen sind! Wir sollen es verkaufen . . . ! [...] Unser Haus! [...] Ich weiß noch, wie wir es einweihen. Wir waren nicht größer als so damals. Die ganze Familie war da.“⁸ Für Tony ist der Verkauf des Hauses kaum vorstellbar. Für sie ist es mit konkreten Erinnerungen behaftet und existenziell konnotiert und kein in der außersprachlichen Wirklichkeit existierendes Objekt.

2. Das konnotierte Haus im Roman *Buddenbrooks*

Schon der Untertitel *Verfall einer Familie* deutet an, dass ein ganzes Haus in Verbindung mit der Familie Buddenbrooks verfallen wird. Mit dem Begriff ‚Haus‘ wird somit gleich der Untergang einer sozialen Struktur, nämlich der Familienstruktur, assoziiert. Im Roman *Buddenbrooks* verfällt die Familie mit all ihren Mitgliedern. Dabei repräsentiert das Haus die Thematik des Verfalls in besonderer Weise. Schon Thomas Buddenbrook deutet den bevorstehenden Verfall der Familie und somit des ganzen Hauses an: „Ich habe in den letzten Tagen oft an ein türkisches Sprichwort gedacht, das ich irgendwo las: >Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.< Nun, es braucht noch nicht gerade der Tod zu sein. Aber der Rückgang . . . der Abstieg . . . der Anfang vom Ende.“⁹ Im Laufe des Romans wird aus dem Statussymbol „Haus“ mit all seinen positiven Konnotationen ein Ort, der den Verlust und den Verfall der Buddenbrooks sukzessiv impliziert. Thomas Buddenbrook ahnt den bevorstehenden Verfall der Familie. Vor seinem Tod und auch im Gespräch mit seiner Schwester Tony¹⁰ ist seine pessimistische Haltung und eine Resignation dem Haus gegenüber erkennbar.

Allerdings wird erst durch den Verfall des Hauses der Verfall einer ganzen Familie materialisiert. Dabei zerfällt nicht das Haus als architektonische Konstruktion in der literarischen Wirklichkeit, aber der Verfall der Familie manifestiert sich im Verlust des Eigentums und des Familienvermögens. Erst der Verkauf des Hauses am Ende des Romans verdeutlicht den Niedergang der Buddenbrooks. Dies würde bedeuten, dass Thomas das Haus nicht aufgibt, weil er den Verfall voraussieht, sondern dass die Familie untergeht, weil er das Haus aufgibt: „Das Haus selbst, als Gebäude, ist fast immer Eigentum der Familie bzw. des Familienoberhauptes und oftmals Kernstück des Familienvermögens; von hier aus ergibt sich auch die Wichtigkeit einer gesicherten Erbfolge, die allein den Fortbestand des ‚ganzen Hauses‘ sichert. Es ist weiterhin [...] nicht nur Konsumtionsgemeinschaft, sondern wesentlich auch Produktionsgemeinschaft.“¹¹

Dahingegen bedeutet der Tod Hanno Buddenbrooks ‚lediglich‘ den Tod des letzten männlichen Familienmitglieds. Der grausame Verfall wird allerdings erst im Schlusskapitel deutlich, als Tony und ihre Schwägerin Gerda am Tisch sitzen und ihnen bewusst wird, dass mit dem Verlassen des Hauses nicht nur Eigentum und Familienvermögen verloren sind, sondern

⁸ Mann, Thomas: a.a.O., S. 496.

⁹ Ebd., S. 365.

¹⁰ Vgl. Fußnote 6.

¹¹ Vogt, Jochen: Thomas Mann „Buddenbrooks“. München 1983, S. 31.

auch eine soziale Struktur: „Es ist ein Haus für das ‚ganze Haus‘, für Familie und Firma, umschließt den Wohnraum der Familie (und Räumlichkeiten für den großzügigen Empfang ihrer Freunde) ebenso wie die Geschäftsräume (Kontor, Speicher) für den Getreidehandel größeren Umfangs, den die Firma Buddenbrooks betreibt.“¹²

Der Verfall der Familie manifestiert sich textlich und symbolisch, indem Thomas Mann das Haussymbol als ein grundlegendes Zeichen des Familienverfalls in seinem gesamten Roman mehrmals verwendet.¹³ Neben einer denotativen und konnotativen gewinnt das Haus auch eine Metabedeutung, die sich z.B. paratextlich dahingehend zeigt, dass auf jeder Buchausgabe der Buddenbrooks das Buddenbrookhaus abgebildet ist.

3. Das konnotierte Haus im Film *Die Buddenbrooks* (BRD 2008)

Die aktuelle Verfilmung der *Buddenbrooks* ist nach dem Stummfilm im Jahre 1923 von Gerhart Lamprecht, nach dem Spielfilm im Jahre 1959 von Alfred Weidenmann und der TV-Serie im Jahre 1979 von Hans-Peter-Wirth mittlerweile die vierte Verfilmung. Interessant und bedauerlich ist, dass zwar ebenfalls eine Verfilmung des Senders BBC gedreht wurde, diese allerdings nicht mehr gefunden wird.¹⁴

Mein Interesse gilt weitgehend den Antworten auf die Frage der Materialisierung des Immateriellen im Allgemeinen, spezifischer, um das Haus als Materialisierung des Familienkonzepts unter Berücksichtigung filmwissenschaftlicher Analyseverfahren in dem aktuellen Film *Die Buddenbrooks*. Es soll gefragt werden, inwiefern das Haus im Kontext der Materialisierung und der Konstruktion im Film eine Rolle spielt und welche filmischen Gestaltungsmittel verwendet werden, um diesen Aspekt zu realisieren.

Die Filmsprache unter Berücksichtigung der Verfilmung des Romans *Buddebrooks*

Der Film besitzt im Gegensatz zum Roman eine kodische Pluralität. So gilt „der Film als das bevorzugte fiktionale Kinomedium, ein Mittel, auf eine sinnlich mehrdimensionale Weise uns in Geschichten hineinzuziehen, uns – wie es heißt – ‚gefangen zu nehmen‘ durch die Schilderung und Darstellung von Ereignissen.“¹⁵

Analog zu Saussures Unterscheidung von signifiant und signifié macht auch Christian

¹² Vogt, S. 31.

¹³ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁴ Vgl. Horn, Christian: Zwei Verfilmungen der Buddenbrooks. 2007, Online. filmrezensionen.de – online-magazin für filmkritik, S. 2. In: http://www.filmrezension.de/dossier/horn_buddenbrooks/Buddenbrooks-Verfilmungen.pdf [15.02.2009].

¹⁵ Hickethier, Knut: Literatur und Film. Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen. 2001, online. Uni Hamburg, Kontaktstudium für Erwachsene, Eröffnungsvortrag 24.10.01, S. 4. In: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/12011/pdf/hickethierl.pdf> [15.02.2009].

Metz in seinen strukturalistisch orientierten Publikationen zur Filmsprache¹⁶ in Anlehnung zum Begriffspaar Denotation und Konnotation eine Unterscheidung, die für das Filmverstehen von besonderer Bedeutung ist. Denotation ist dabei die Grundbedeutung eines Zeichens. Das Haus in den Filmen *Buddenbrooks* z.B. ist ein sich in der außersprachlichen Wirklichkeit befindendes Objekt, das durch die Kameraaufnahme nicht die Realität, aber die Widerspiegelung des Objektes zeigt. Dieser Sachverhalt erinnert an Platons Höhlengleichnis, in dem die gefesselten Menschen das Schattenspiel als Realität betrachten, ohne dabei zu wissen, dass sich die Wirklichkeit eigentlich im weitesten Sinne ‚hinter‘ ihnen befindet.¹⁷

Die Abfolge der optischen Ebene schafft u.a. die filmische Erzählung, in der Objekte durch ein vorhandenes Konzept des Hauses erkannt werden. Die Unterscheidung signifiant und signifié ist bei der Denotation und Konstruktion des Hauses ausschlaggebend. Im Film haben nach Christian Metz diese beiden Seiten des Zeichens eine Gemeinsamkeit: Signifiant und signifié gleichen sich quasi, mit anderen Worten, es handelt sich hierbei um ikonische Zeichen, während im Roman das Wort ‚Haus‘ ein sprachliches Zeichen ist, da signifiant und signifié keine Ähnlichkeit haben. Der Referent des ‚Hauses‘ ist optisch gegeben, so dass das Wort ‚Haus‘ gar nicht erwähnt werden muss. Somit haben die Referenten im Film eine selbstreferentielle Funktion. Da das Haus in Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* ein zentrales Symbol und eine zentrale Thematik darstellt, muss auch in der Literaturverfilmung das Haus an sich – sowohl von außen als auch von innen – einen wichtigen Bestandteil des Films bilden. Nach Christian Metz hätte z.B. die Aufnahme des ganzen Hauses auch eine appellative Funktion. Ist im Film dann das Haus der *Buddenbrooks* zu sehen, wird zugleich implizit gesagt, ‚HIER IST EIN HAUS‘. Dies entspricht Béla Balázs‘ Grundaussage, dass es im Film kein Wort ohne Bild, sehr wohl aber ein Bild ohne Wort geben kann.¹⁸

Nun kann es aber nicht sein, dass der Signifikationsprozess im Film lediglich durch die Denotation gewährleistet wird. Die Denotation reicht nicht aus, um die spezifische Filmerzählung zu charakterisieren. Dann wäre ja auch eine Tierdokumentation eine Filmerzählung. Was macht also den literarischen Film zu einer narrativen Gattung? Um diese Frage zu beantworten, müssen Konnotationen betrachtet werden, womit metaphorische Bedeutungen sowie Assoziationen gemeint sind. Geht es um die Nebenbedeutung, so liegen zwei unterschiedliche Realisierungen vor:

- Im Film kommen konventionelle Zeichen (sowohl ikonische als auch sprachliche Zeichen) vor; hierbei sollte der Zuschauer ein semiotisches Wissen besitzen, um die im Film kodierten Symbole zu verstehen; vgl. z.B. das universelle und kulturübergreifende Haussymbol;
- die Konnotationen gewinnen erst im Filmverlauf ihre Bedeutung;

¹⁶ Vgl. vor allem Metz, Christian: *Semiologie des Films*. München 1972.

¹⁷ Vgl. Platon: *Der Staat. Über das Gerechte*. Hamburg 1961, S. 268-274.

¹⁸ Vgl. Balázs, Béla: *Das Filmszenarium. Eine neue literarische Gattung*. In: *Texte zur Poetik des Films*. Hg. von Rudolf Denk. Stuttgart 1978, S. 115.

Dabei liegt die filmnarrative Besonderheit in der Montage, die dazu beiträgt, Denotationen und Konnotationen zu verstehen sowie Linearität, Kontinuität und Tempo bestimmt.¹⁹

Was den Film zum Film macht, ist das Szenenbild, die Szene, die Sequenz und die Montage. Dabei gibt es unterschiedliche Einstellungsgrößen. Wichtiger ist aber die Cadrage, der Rahmen, der bedingt durch die Kameraaufnahme das zu Sehende in den Szenen bestimmt: „Die Kunst [...] möge eine Darstellung der Wirklichkeit sein, habe aber keine unmittelbare Verbindung, keinen Kontakt mit mir. Das Kunstwerk ist umrahmt, [...] es ist isoliert vom Zuschauer [...].“²⁰ Alles was der Zuschauer in der Szene sehen kann, wird als In-Frame bezeichnet. Was der Zuschauer durch die Kameraaufnahme jedoch nicht sehen kann, aber sich mental vorstellen kann bzw. weiß, dass außerhalb der Cadrage noch weitere Figuren und Objekte vorhanden sind, wird als Off-Frame bezeichnet.²¹

So viel zu den konstitutiven Elementen und zum Konstruktionsverfahren des Films im Allgemeinen. Wie sieht es aber in der Verfilmung der *Buddenbrooks* aus? Wie wird im Film die Haussymbolik im Roman im Film konstruiert? Scheitert die Verfilmung wirklich an der misslungenen Umsetzung der Hauskonstruktionen?

Das ‚ganze(?) Haus‘ im Film *Buddenbrooks*

Einer der Hauptgründe, warum die Verfilmung heftig kritisiert wird, liegt wohl darin, dass der Roman und der Film verschiedene Gesichtspunkte des Lebens zeigen (können!). Schon Siegfried Kracauer betonte in seiner Filmtheorie den Unterschied zwischen Literatur und Film unter Berücksichtigung geistiger und physischer Konstruktionen wie folgt: „Nahezu alle Romane befassen sich mit seelischen Entwicklungen oder Seinszuständen. Die Welt des Romans ist in erster Linie ein geistiges Kontinuum. Nun enthält dieses Kontinuum oft Bestandteile, die sich dem Zugriff des Kinos entziehen, weil sie keine physischen Entsprechungen haben, die des Zeigens wert wären. [...] Der Roman ist also keine filmgerechte literarische Form.“²²

Hier stellt sich nun die Frage, inwiefern das Haus und das Haussymbol in der Verfilmung *Die Buddenbrooks* im Kontinuum dargestellt werden können. Betrachtet man das Haus der Buddenbrooks als eine Materialisierung des Familienlebens und Seins, so liegt es nahe, dass in der Verfilmung keine allzu große Schwierigkeiten entstehen können, da das Buddenbrookhaus, und zwar das in der Mengstraße, das seinen realen Ort in Travemünde hat, im materiellen Filmkontinuum eine physische Entsprechung hat. Allerdings steht der Regisseur vor dem Problem, dass die seelischen Entwicklungen und die Seinszustände in den Film transformiert werden müssen. D.h., er steht vor der komplexen Aufgabe, innere Vorgänge

¹⁹ Vgl. Bálazs, S. 118.

²⁰ Ebd., S. 95.

²¹ Vgl. Perivolaropoulou, Nia: Analyse 5: Film. In: Karl W. Bauer (Hrsg.): Grundkurs Literatur- und Medienwissenschaft Primarstufe. 3. Aufl., München 1998, S. 155.

²² Kracauer, Siegfried: Schriften. Hrsg. von Karsten Witte. Bd. 3, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1973, S. 313 und 315.

in ein physisches Kontinuum zu übertragen. Dieser Vorgang ist zum Scheitern verurteilt, da Imaginationen, die beim Lesen des Romans *Buddenbrooks* im Film dem Zuschauer schon als vorgegeben präsentiert werden, so dass die Imaginationen des Zuschauers, der den Roman bereits vorher gelesen hat, mit dem Film konfrontiert werden. Da jeder Leser/Zuschauer seinen eigenen Rezeptionsprozess hat und sein eigenes Buddenbrookhaus mental konstruiert, entsteht eine zu große Diskrepanz zwischen der Beschreibung der inneren Vorgänge in Kombination mit der Haussymbolik, die eben die seelischen Entwicklungen und Seinszustände enthält, im Roman und dem vorgegebenen Hauskonstrukt im Filmmaterial.

Viel wichtiger als die Werktreue scheint die Berücksichtigung zentraler Themen in der Verfilmung. Weiter oben wurde erwähnt, dass die Haussymbolik im Roman *Buddenbrooks* eine signifikante Rolle spielt. Die Transformation gibt dem Regisseur und dem Drehbuchautor die Freiheit, nicht werktreu zu verfilmen, weil der Kodewechsel ohne die Werktreue erst möglich wird, andererseits müssen zentrale Themen und Symbole berücksichtigt werden, sofern es sich um eine Literaturverfilmung handelt. Hierbei muss der Regisseur also doch werktreu sein. Demnach hat diese Transformationsarbeit ein diametrales Wechselspiel. Werktreue und keine Werktreue stehen sich gegensätzlich gegenüber.

Dennoch hat die Transformationsarbeit ihre Grenzen. Es wurde schon bereits weiter oben erwähnt, dass eine Transformationsarbeit zwar keine Reproduktion des Werks sein kann, aber eine Reorganisation verlangt wird. Eben dieser Reorganisationsprozess wird auch als Transformationsprozess verstanden. Der Regisseur darf demnach die zentralen Themen nicht verleugnen, er muss sie in den Film gekonnt einsetzen. Der Verfall der Familie Buddenbrook z.B. manifestiert sich in der Haussymbolik und der Verfall des Hauses ist eine bildliche Repräsentation des Verfalls.

Der Film greift diese Repräsentation allerdings nicht auf. Das Haus an sich ist entweder im Hintergrund oder so gut wie gar nicht vorhanden. Die meisten Szenen spielen sich in der Eingangshalle ab. Was der Roman durch die schriftliche Sprache ermöglicht, wird im Film durch den Kodewechsel nicht umgesetzt. Das ist sehr bedauerlich, da in keiner Szene das Haus als Ganzes zu sehen ist. In Anlehnung an Metz kann der Zuschauer also nicht mal die Denotation ‚Haus‘ begreifen. Der Signifikationsprozess der Konnotationen verlangt die implizite oder explizite Denotation des Objektes. Eben diese Denotation fehlt. Deshalb müsste im Sinne der Sinnkonstruktion des Hauses als Repräsentant der Familie auch das ‚ganze Haus‘ gezeigt werden. Analog zur Darstellung des Hauses auf dem Buchcover hätte das Bild des Buddenbrookhauses auf dem Filmplakat Verwendung finden sollen.

Ein weiterer Kritikpunkt besteht darin, dass die Todes- und Verfallsthematik des Romans, welche sich auch im Schicksal des Personals darstellt, in ihrer Vielfalt reduziert wurde. So fehlt Tonys Tochter Erika in den Verfilmungen von 1959 und 2008 völlig, was in der Hinsicht unverständlich ist, da auch sie den Verfall der Familie durch das Scheitern ihrer Ehe weiter trägt und sich der Verfall Familie Buddenbrook auch in andere ‚Häuser‘ verzweigt. Auch Claras Fehlen im aktuellen Film ist ein Rätsel. Sie ist zwar nicht die Hauptfigur, allerdings kommt ihr

im Roman eine Schlüsselszene zu, als sie kurz vor ihrem Tod ihre Mutter darum bittet, ihren Anteil ihrem Mann Tiburtius, dem Pastor zu Riga, zukommen zu lassen, woraufhin ihr Bruder Thomas Buddenbrook mit Entsetzen darüber reagiert und sich mit seinen Familienmitgliedern heftig streitet. Dieser wichtige Teil des Romans fehlt im Film, was demnach auch eine fehlende Eskalation bzw. kein Familienstreit bedeutet.

Hanno Buddenbrook spielt im Rahmen des Haus- und Familienverfalls ebenfalls eine wichtige Rolle. In den optischen Darstellungen Hannos gibt es allerdings Unterschiede in der Film- und Buchbeschreibung. So ist Hanno in Breloers Verfilmung nicht schwächlich und spindeldürr, sondern kräftig gebaut. Bedenkt man aber die Repräsentationen des Verfalls, nämlich die Philosophie Schopenhauers und die Musik Wagners unter Berücksichtigung des Todes, dann wird relativ schnell deutlich, dass die formvollendeten Beschreibungen des Todes von Thomas Mann an manchen Stellen auf philosophische Abhandlungen und auf die Todessymbolik in der Musik bezogen worden sind. Der Leitmotiv ‚Tod‘ wird bereits im Untertitel *Verfall einer Familie* verdeutlicht. Dazu dient die außerliterarische Realität wie die Musik Wagners, Schopenhauers philosophische Abhandlung über den Tod und nicht zuletzt auch die Haussymbolik, die ihre konnotative Kraft erst durch die Lektüre erhält. Während die Beschreibungen des Todes im Roman ausführlich, philosophisch und musikalisch im weitesten Sinne dargestellt werden, geraten die Todesfälle im Film in den Hintergrund. So werden Hannos Tod und die Todesfälle anderer Protagonisten im Film nur beiläufig erzählt.

4. Fazit

In diesem Aufsatz wurden der Roman *Buddenbrooks* und die aktuelle Verfilmung (BRD 2008) unter Berücksichtigung der Haussymbolik und der Buddenbrook-Haus-Konstruktion untersucht. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf das Haus als zentrale Thematik und Symbolik gelegt, da davon ausgegangen worden ist, dass sich der Verfall und der Tod im Roman nicht durch die Musik und die Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche manifestiert, sondern erst durch den Verfall des ‚ganzen‘ Hauses ermöglicht wird. Jene sind immateriell, das Haus ist dagegen die Materialisierung des Immateriellen, welches sich von seiner positiven Konnotation zu Beginn des Romans zu einer negativen Konnotation entwickelt.

Was im Roman ausführlich beschrieben wird, fehlt im Film ‚gänzlich‘. Eine Erklärung für das schlechte Abschneiden der aktuellen Verfilmung wurde in der fehlenden filmischen Transformation des Hauses gefunden. Neben der Tatsache, dass der Regisseur vor dem Widerspruch von Werktreue und ‚Verrat‘ des Werkes steht, muss er in seiner Transformationsarbeit die narrative Struktur im Roman in eine filmnarrative Struktur umsetzen. Vor allem fehlt die Darstellung des ‚ganzen Hauses‘ als bildliche Repräsentation der Familie auf der Bildebene, so dass keine Denotation vorhanden ist. Dieser Sachverhalt ist wiederum der Grund dafür, dass die Konnotation im Rezeptions- und Konstruktionsprozess nicht entwickelt werden kann.

So ist der Film stark reduziert: „Dies alles geht nach inneren Gesetzmäßigkeiten vor sich, die ohne Nietzsches Dekadenanalyse schwer verständlich sind und die, das sei zugegeben, sich nur schwer in Bilder fassen lassen. Deswegen verlegt sich Breloer auf das Handgreiflichste, das Finanzielle, und lässt sein Personal die Phrase wiederkauen, dass Geld nach Geld strebt; dazu ein paar Tanzeinlagen - fertig ist die These von der anhaltenden gesellschaftlichen Bedeutung des Romans, den man uns neuerdings sogar als eine Art Nationalepos verkaufen will.“²³

Die Reduktion der Handlungen bei der Literaturverfilmung ist zwar unumgänglich, aber die Reduktion im Sinne eines Verlustes kann nur als Defizit verstanden werden. Schon der Beginn des Films ist symptomatisch für die gesamte Kameraaufnahme und auch den gesamten Film: „Folgerichtig beginnt der Film nicht damit, dass Tochter Tony den Katechismus aufsagt, sondern mit einer Actionszene, einem Wagenrennen der Jugend zur Trave hinab. Optik, Ausstattung, Kostümbildner zeigen so gleich einmal, wer der eigentliche Herr im Filmhaus Buddenbrook ist: der Kameramann Gernot Roll, der sich überall ins Geschehen einmischt.“²⁴ Dies ist in der Hinsicht bedauerlich, als dass dem Zuschauer die Konstruktion des ‚ganzen Haus‘ im materiellen Kontinuum nicht gezeigt wird. Nur derjenige, der den Roman bereits vorher gelesen hat, besitzt die Konstruktion im geistigen Kontinuum. Dieser Mangel ist umso bedauerlicher, wenn man bedenkt, wie facettenreich das Buddenbrookhaus eigentlich ist.²⁵ Ein wichtiger Bestandteil bei der Verfilmung der Buddenbrooks ist der Referent in der außersprachlichen Wirklichkeit in der Mengstraße. Es muss zunächst denotativ materialisiert sein, mit anderen Worten das Haus muss im physischen Kontinuum erscheinen, am besten in der totalen Einstellungsgröße, so dass im nächsten Schritt die Hauskonstruktion im geistigen Kontinuum des Zuschauers konstruiert werden kann. Bedenkt man noch, dass das Haus die Materialisierung des Familienlebens ist, kommt der Hauskonstruktion noch eine konnotative Bedeutung hinzu. Insofern ist bei der Verfilmung der *Buddenbrooks* der Aspekt der doppelten Materialisierung für den Erfolg und vor allem für die Kohärenzherstellung unumgänglich. Leider fehlt diese doppelte Materialisierung im Film.

Primärliteratur

Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt a.M 1986.

²³ Reents, Eva (2008): Es geht doch nicht nur ums Geld: „Buddenbrooks“ In: <http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E8DDB8C78E5724CE7B828BE29F9D169E3~ATpl~Ecommon~Spezial.html> [18.02.2009].

²⁴ von Festenberg, Nikolaus (2008): Es bleibt in der Familie. 2. Teil: Schamfrei einverleibt. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,596635-2,00.html> [19.02.2009].

²⁵ Thomas Mann beschreibt das Buddenbrookhaus im Buch über mehrere Seiten hinweg.

Sekundärliteratur

- Balázs, Béla: Das Filmszenarium. Eine neue literarische Gattung. In: Texte zur Poetik des Films. Hg. von Rudolf Denk. Stuttgart 1978.
- Hirsch, Mathias: Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit. Gießen 2006
- Iljassova, Olga: Grenzdurchdringung anstatt Grenzüberschreitung? ‚Trans‘ statt ‚inter‘ oder ‚inter‘ und ‚trans‘?. In: Ralf Wohlgemuth (Hrsg.): Grenzüberschreitungen. Mauerschau 1/2008. Duisburg 2008.
- Kracauer, Siegfried: Schriften. Hrsg. von Witte, Karsten. Bd. 3, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1973
- Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972.
- Perivolaropoulou, Nia: Analyse 5: Film. In: Karl W. Bauer (Hrsg.): Grundkurs Literatur- und Medienwissenschaft Primarstufe. 3. Aufl., München 1998.
- Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Hamburg 1961.
- van Dülmen, Richard: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Erster Band. Das Haus und seine Menschen 16.–18. Jahrhundert. München 1999
- Vogt, Jochen: Thomas Mann „Buddenbrooks“. München 1983.

Internetquellen

- Hickethier, Knut: Literatur und Film. Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen. 2001, online. Uni Hamburg, Kontaktstudium für Erwachsene, Eröffnungsvortrag 24.10.01. In: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/12011/pdf/hickethierl.pdf> [15.02.2009]
- Horn, Christian: Zwei Verfilmungen der Buddenbrooks. 2007 Online. filmrezensionen.de – online-magazin für filmkritik. In: http://www.filmrezension.de/dossier/horn_buddenbrooks/Buddenbrooks-Verfilmungen.pdf 15.02.2009
- Reents, Eva: Es geht doch nicht nur ums Geld: „Buddenbrooks“. 2008 In: <http://www.faz.net/s/Rub-070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E8DDB8C78E5724CE7B828BE29F9D169E3~ATpl~Ecommon~Spezial.html> [18.02.2009]
- Rösch, G.M.: Roman im 20. Jahrhundert. Vorlesung: Buddenbrooks. Online, o.J., S. 1. In: http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/philo_Fak_IV/Germanistik/Roesch/Roman20VL/Rom_T+P/R02buddenp1.pdf [21.02.2009]
- von Festenberg, Nikolaus (2008): Es bleibt in der Familie. 2. Teil: Schamfrei einverleibt. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,596635-2,00.html> [19.02.2009]

Filmquelle

DIE BUDDENBROOKS, Regie Heinrich Breloer, BRD 2008

Jenseits von Sein und Subjekt. Dekonstruktiver Feminismus im Text und auf der Bühne

Andre Gasch

Die Dekonstruktion Jacques Derridas setzt sich mit diversen Dichotomien und Zentrismen auseinander. Sie ist dabei weniger als spezifische Methode, sondern vielmehr als eine *Haltung* zu verstehen, da einerseits die jeweilige Vorgehensweise mit ihren Gegenständen variiert und andererseits auf einer Metaebene Methoden selbst in den Blick genommen werden. Wir können also keine Schrittfolge anbieten, die mensch zwecks Dekonstruktion eines Textes (ein bei Derrida sehr weit gefasster Begriff, der seinen Ursprung in der Dekonstruktion der Überordnung der gesprochenen Sprache über die Schrift findet) abzuarbeiten hätte, sondern nur beispielhaft einige Thesen und mögliche Vorgehensweisen zu dem hier behandelten Themenfeld anführen. Die augenfällige Dichotomie, mit der sich der dekonstruktive Feminismus auseinandersetzt, ist die zwischen ‚Mann‘ und ‚Frau‘. In den Blick geraten verschiedene Zentrismen, naheliegenderweise Phallozentrismus und Logozentrismus oder kurz: Phallogozentrismus. Ausgehend von der Erkenntnis, dass die in einer Dichotomie gegenüberstehenden Begriffe niemals nebeneinander oder sich auf gleicher Höhe gegenüber stehen, sondern immer schon (entsprechend dem jeweiligen Zentrismus) in einer Hierarchie der eine dem anderen übergeordnet ist, legt es die Dekonstruktion auf die Überwindung dieser Hierarchien an. Das kann auf verschiedene Weise geschehen, so macht Sybille Krämer drei wichtige dekonstruktive Strategien aus¹: 1. die ‚Strategie der Supplementarität‘, bei der der untergeordnete Begriff aufgewertet und dadurch die Hierarchie ‚neutralisiert‘ wird; 2. die ‚Strategie der Aufpfropfung‘, mit der durch Transformation der Bestandteile ein neuer, die Hierarchie unterlaufender Ausdruck geschaffen wird; 3. die ‚Strategie der Aporizität‘, durch die Ambivalenzen und Unentscheidbarkeiten offengelegt werden, die die konsequente Anwendung der Hierarchie unmöglich machen. Dieser Umgang wird ermöglicht durch den Umstand, dass sich die Bedeutung einzelner Wörter oder gar Sätze niemals als vollständig feststehend betrachten lässt. Um diesen Umstand deutlich zu machen, weist Derrida auf Effekte der *différance*, also der Verschiedenheit und Verschiebbarkeit der Bedeutung eines Wortes, und der Dissemination, der Streuung der Bedeutung einzelner Wörter in ihren Kontext, hin.

Dieser Essay hat zwei Teile. Mensch könnte versucht sein, den ersten mit ‚Theorie‘, den zweiten mit ‚Praxis‘ zu überschreiben. Leider ist diese Unterscheidung jedoch nicht zielführend. Es lässt sich bestreiten, dass die hier unter der Kategorie *dekonstruktiver Feminismus* zusammengefassten Positionen rein theoretischer Natur sind, haben sie

¹ Vgl. auch im Folgenden: Krämer, Sybille (2001): Jacques Derrida. Die Schrift als Bedingung der Möglichkeit und der Unmöglichkeit von Sprache. In: dies. (2001): Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.217-240, hier S. 221.

doch konkrete Auswirkungen auf die Menschen, mit denen sie sich und die sich mit ihnen beschäftigen. Ebenso kann man beim zweiten Teil nicht von einer ‚Anwendung‘ des zuvor erworbenen theoretischen Wissens sprechen, folgt diese Anwendung doch gerade einer Methode und schafft selbst ein bestimmtes Wissen. Eigentlich ließen sich beide Teile mit ihren Wechselwirkungen ineinander verweben, jedoch scheint die hier gewählte Form der Verständlichkeit doch zuträglicher zu sein.

I.

Sein

Das Erlangen eines Seinsstatus erfordert eine klare Definition des Wesens bzw. der Essenz. Die zu beantwortenden Fragen wäre demnach ‚Was ist eine/die Frau? Was ist ihr Wesen?‘ Schon das Stellen dieser Fragen jedoch ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. So erscheint es gut möglich, dass sich auf sie überhaupt keine befriedigende Antwort geben lässt, weil den unter die Kategorie ‚Frau‘ gefassten Individuen gerade kein einheitlicher kleinster gemeinsamer Nenner zu eigen ist. Führt schon Simone de Beauvoirs Unterscheidung in *sex* und *gender* zu Schwierigkeiten bezüglich derartiger Fragen, so werden sie im Kontext von Judith Butlers Aufweisung der Konstruiertheit auch des vermeintlich ‚biologischen‘ Geschlechts² gänzlich den Sinn verlieren. Das Wesen der Frau ist eine Konstruktion, die ihrer Unterwerfung dient. Die Reihe der patriarchalen Zuschreibungen eines Seins der Frau ist lang: Frauen als das schwache Geschlecht (Platon), als Nachgeahmte und Nachahmende (vgl. die Schöpfungsgeschichte), als charakterisiert durch die gesamte Metaphorik des Passiven und Aufnehmenden, oder als emotionaler Gegenpart zur männlichen Rationalität. Gerne werden biologistische und/oder psychoanalytische Erklärungen des Wesens angeführt: Die Rolle der Frau als Mutter vor, während und nach der Geburt, ihre Rolle beim Geschlechtsverkehr oder ihr Penisneid. Zwar gehört ein Großteil der genannten Positionen im wissenschaftlichen Kontext der Geschichte an, jedoch wirken sie gleichwohl im Alltag spürbar, wenn auch abgeschwächt, nach. Vielleicht kennen wir zwar die wirkliche Essenz der Frau noch nicht, aber es wird sie schon irgendwo geben? Dekonstruktive FeministInnen (mich eingeschlossen) verneinen das. Zur Haltung der Dekonstruktion gehört eine gewisse Radikalität und Kreativität, insofern die generelle Ablehnung des Essentialismus streng genommen jede Definition (die schon bei Aristoteles das Wesen ihres Gegenstandes treffen soll und trifft) verböte; gibt es nur noch *différance*, so wird konkretes Verstehen verunmöglicht. In diesem Sinne beobachtet Gayatri C. Spivak: „Wenn ich Dekonstruktion richtig verstehe, ist Dekonstruktion nicht das

² Die Auffassung des biologischen Geschlechts als ‚Materialität‘ ist ein vielschichtiges Thema. Zunächst ist jede Aussage über ein solches schon mit einer Reihe von diskursiven (Vor-)Urteilen besetzt (vgl. Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 56). Diese Urteile werden aber auch als materielle Konstruktion an den Rändern des Geschlechts greifbar, vgl. etwa Zwangsoperationen intersexuell geborener Menschen.

Aufzeigen eines Irrtums und gewiß nicht das Aufzeigen anderer Leute Irrtümer. Die Kritik in der Dekonstruktion, die ernstzunehmendste Kritik in der Dekonstruktion, ist die Kritik an etwas, das äußerst nützlich ist, an etwas, ohne das wir gar nichts ausrichten können.“³ Die Lösung des Problems ist keineswegs irgendein Taschenspielertrick, sondern lässt sich am Begriff der Kritik festmachen. Kritik beinhaltet nicht unweigerlich die generelle Ablehnung und Auslöschung der kritisierten Position, sondern muss gerade im hier hergestellten Kontext auch produktiv und konstruktiv sein. Als solche ist es ihre Aufgabe, die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen als kontingenten Faktor der angeblichen Essenzen aufzuweisen und zu zeigen, welche Formen von Herrschaft sich darin manifestieren. Sicher lässt sich Sprache sinnvoll verwenden und lassen sich Definitionen von Begriffen geben, jedoch sind diese jeweils an konkrete Kontexte und Bedingungen geknüpft, die sich im Laufe der Zeit, auch rückblickend, verändern können. „Dekonstruktiver Feminismus ist auf eine ständige Subversion der Geschlechterrollen aus, wie sie ganz unzweifelhaft funktionieren, in diesem Funktionieren aber nicht als Realität, sondern als Illusion ausgestellt werden müssen.“⁴

Auch ohne die Hoffnung auf ein einheitliches Sein der Frau endet die Betrachtung keineswegs in der gern zitierten, aber selten so recht auszumachenden ‚postmodernen Beliebigkeit‘. Einerseits dürfen Geschlechterrollen gerade nicht ‚beliebig‘ naturalisiert und normativ aufgeladen werden, andererseits werden konkrete Möglichkeiten des Widerstands und seiner Beschreibung aufgezeigt. So steht dem Sein gewissermaßen entgegengesetzt der von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Begriff des *Werdens*. Werden ist dabei stets an Minoritäten gekoppelt, die von der gesellschaftlich (nicht quantitativ) festgelegten Majorität differieren. „Es gibt kein Majoritär-Werden, Majorität ist niemals ein Werden. Es gibt nur ein minoritäres Werden.“⁵ Insofern sich im Werden die Differenz der vorgeblichen Essenz entgegengesetzt, ohne ihrerseits ein neues essentielles Herrschaftsmodell zu entwerfen, lässt sich sagen: „Werden ist immer revolutionär.“⁶ Ebenfalls bei Deleuze findet sich der Grund dafür, warum das Werden für Frauen so wichtig ist: „Frauen sind, ganz gleich wie groß ihre Zahl ist, eine Minorität, die als Zustand oder Unter-Menge definiert werden kann; und sie sind nur schöpferisch, wenn sie ein Werden möglich machen, über das sie nicht verfügen und in das sie selber eintreten müssen, ein Frau-Werden, das den Menschen als Ganzen betrifft.“⁷ Frau-Werden ist demnach keine Eigenschaft, die prinzipiell jeder Frau zukommt, sondern ein Prozess oder auch eine Denkweise, die einerseits nicht notwendig von einer bestimmten Gruppe durchgeführt werden, andererseits aber von allen Individuen (zumindest

³ Spivak, Gayatri C.: In a Word. Interview mit Ellen Rooney. Zit. n.: Butler 1997, S. 51.

⁴ Vinken, Barbara (1992): Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung. In: dies. (Hg.) (1992): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7-32, hier S. 26.

⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2005): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Berlin: Merve, S. 147.

⁶ Kuhn, Gabriel (2005): Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus. Münster: Unrast, S. 177.

⁷ Deleuze/Guattari 2005, 147f.

der Menschheit angehörigen, wenngleich dieser Begriff auch an seine unscharfen Grenzen stoßen mag), unabhängig von ihren Geschlechtern, durchgeführt werden *können*.

Subjekt

Die Frage nach dem Subjekt reicht weit über die Auseinandersetzung mit dekonstruktivem Feminismus hinaus. Das Subjekt scheint zunächst nicht auf ein Geschlecht festgelegt und seine eigentlichen Probleme liegen etwas außerhalb von Geschlechterdichotomie und Co. Gerade deswegen wird das Subjekt, verstanden als eine Art Status, gerne gegen Einwände verteidigt und als eine Bedingung jeder gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten ausgegeben. Nicht-dekonstruktive FeministInnen haben daher den ernstzunehmenden Einwand erhoben, dass Frauen mit der dekonstruktiven Subjektkritik der Ast abgesägt werde, an dem sie gerade erst Halt zu finden begannen. Die Frau habe in der patriarchalen Geschichte nie den Subjektstatus erlangen können, und nun, da sich die Gelegenheit dazu böte, werde diese emanzipatorische Möglichkeit (überspitzt: als geheimer Plan des Patriarchats) in Bausch und Bogen verworfen. Gestützt werden solche Befürchtungen von der Reduktion der poststrukturalistischen Kritik auf Phrasen vom Tod des Subjekts, Ende des Humanismus etc. In ihrem spezifischen Kontext jedoch erweisen sich diese Phrasen als zutreffend. Mit Friedrich Nietzsches „Gott ist tot“ wurde in der abendländischen Weltordnung eine Leerstelle geschaffen, die in der Folge nur zu gerne von dem sich parallel entwickelnden Subjektbegriff neu besetzt wurde. Fraglich ist nun weniger das Subjekt als solches, sondern vielmehr seine ‚Theologisierung‘. Das Subjekt in dieser Stellung zeitigt verschiedene unangenehme Effekte der Abgrenzung und Klassifizierbarkeit⁸. Mit seiner Konstituierung schafft es eine Distanz zur nicht-menschlichen Natur (vor allem gegenüber Tieren), zu unvernünftigen ‚Halb- oder Untermenschen‘ (etwa ‚Kinder‘, ‚Frauen‘, ‚Schwarze‘) und auch, im Sinne der ‚konkurrenz-egozentrischen Bürgerlichkeit‘⁹, zwischen den einzelnen Subjekten selbst. Theoretisch betrachtet dient also das Subjekt als Fundament für eine Vielzahl in der Kritik stehender Zentrismen: Anthropozentrismus, Phallogozentrismus, Egozentrismus.

Entscheidend scheint, das Subjekt von seinem lateinischen Wortstamm aus als ‚Unterwerfung‘ zu denken, und zwar gleichzeitig als Unterworfenes und seinerseits wieder Unterwerfendes. Als Unterworfenes zeigt es sich, indem der Subjektstatus dem Individuum erst ‚von außen‘ angetragen wird. Für Louis Althusser wird das Subjekt durch die Anrufung konstituiert. Ein prägendes Bild dafür ist der Arzt, der nach der Geburt eines Kindes sein Geschlecht (performativ) formuliert: „Es ist ein Junge/Mädchen“. Die Formel „Es ist...“ konstatiert dabei den Übergang vom vorsubjektiven ‚es‘ zur subjektivierten Geschlechtsidentität. Die Verflechtung von Subjekt und Sprache ist weiträumig und schwer zu durchdringen. Dem sprechenden und handelnden Subjekt geht die Unterwerfung voran: „Subjekt zu werden

⁸ Vgl. hier und im Folgenden: Kuhn 2005, S. 36-41.

⁹ Ebd., S. 38.

heißt, einer Gruppe von impliziten und expliziten Normen unterworfen zu werden, die das Sprechen beherrschen, das als Sprechen eines Subjekts lesbar wird.“¹⁰ Diese Abhängigkeit von einem präexistenten Regel- und Herrschaftssystem kippt die theologische Konzeption des Subjekts als frei und selbstbestimmt Handelndem. Vielmehr wird es gerade unter der Notwendigkeit, das Regelsystem zu reproduzieren, in einer essentialistischen Identität festgeschrieben. Anliegen der Dekonstruktion hingegen ist es, die starren Bedingungen der Subjektkonstitution offen zu legen und gegen sie vorzugehen, um vielfältige, der Differenz verantwortete Subjektivierungsprozesse zu ermöglichen. Das Ergebnis der Subjektivierung ist etwas anderes als das autonome Subjekt: Statt die Identität festzuschreiben, öffnet sie in einem spielerischen Moment neue Möglichkeiten vorübergehender, fließender („fluiden“¹¹) Identitäten. Ganz entgegen der Befürchtung, dadurch der Möglichkeit von Kritik die Grundlage zu entziehen, wird diese Möglichkeit durch das Aufweisen und die Abkehr von der Normierung erst geschaffen.

Verfahren

Nach diesem Blick auf zwei der heiß diskutierten Schlachtfelder dekonstruktiv feministischer Theorie steht noch die Betrachtung einiger Techniken der Herangehensweise aus, die die oben geforderte Kritik zu leisten beabsichtigen. Re-reading als eine genuin literaturwissenschaftliche Technik lebt von seiner doppelten Bedeutung des Wieder(neu-)lesens und Wider(gegen-)lesens. Ermöglicht wird diese Strategie wiederum durch die in jedem Text vorhandene *différance*, die selbst in den patriarchalsten und auf Sinn und Einheit angelegten Texten zu finden ist. Das Problem, das sich stellt, ist das Gewinnen von Einfluss auf die herrschende Interpretation, die umgekehrt auch für Texte, in denen ein Frau-Werden statt hat, in den meisten Fällen der patriarchalen, auf die Festschreibung eines Sinns fixierten Lesart folgt. Re-reading versteht sich als ein Mittel, diese Festschreibung aufzulösen, die gleichen kanonischen Texte *neu* zu lesen, um sie gerade *gegen* die Einheit des Sinns zu lesen und die verborgenen Auswirkungen ans Licht zu bringen. Gewisse Schwierigkeiten avancieren aus dem Versuch, ‚männliches‘ von ‚weiblichem‘ Schreiben und Lesen zu trennen, da diese Prozesse nicht nach irgendeinem Geschlecht ihrer Autorin oder ihres Lesers als solche bezeichnet werden, sondern lediglich nach ihrem Drang, Sinn festzuschreiben oder der *différance* einen Raum zu geben.

Luce Irigaray tritt für einen ‚spielerischen‘ Umgang mit den gesellschaftlich an Frauen herangetragenen Erwartungen ein, um diese gegen sie selbst zu nutzen. Sie greift die patriarchale Definition der Frau als Nachahmung des Mannes nachahmend auf, um sie unter dem Titel *Mimesis* als eine Strategie subversiver Wiederholung zu fassen¹². Während

¹⁰ Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 208.

¹¹ Vgl. Schor, Naomi (1992): Dieser Essentialisms, der keiner ist – Irigaray begreifen. In: Vinken (Hg.) 1992, S. 219-246, hier S. 233ff.

¹² Vgl. hier und im Folgenden: Kuhn 2005, S. 87ff.

die strikte Ablehnung der Definition mangels Alternativen nur zu ihrer Bestätigung führen würde, lässt sich in ihrer selbst gewählten Affirmation ein Potential der Umdeutung und Verschiebung ausmachen. Jean Baudrillard bestätigt ein solches Potential: „Die Männer glauben lassen, daß sie Männer sind, während die Frauen selbst insgeheim wenig daran glauben, daß sie Frauen sind (ebensowenig wie Kinder glauben, daß sie Kinder sind). Wer glauben läßt, ist demjenigen immer überlegen, der glaubt und glauben macht.“¹³ Naomi Schor zeigt auf, wie Irigaray in drei Stufen ein neues Konzept unter dem alten Namen ‚Mimesis‘ zu etablieren versucht. Der alte Begriff der Mimemis lässt sich demnach auf der ersten Stufe als Maskerade auffassen und benennt „die angeblichen Talente der Frauen, den Diskurs des Herrn, einschließlich des Diskurses der Misogynie, nachzuahmen. Auf einer zweiten Stufe wird das Nachahmen zur Parodie, und Mimesis bedeutet dann keine irregeleitete Maskerade, sondern eine heimliche Mimikry. Und schließlich [...] erlangt Mimesis die Bedeutung von Differenz als Positivität, eine freudvolle Wiederaneignung der Attribute des Anderen, die nicht einfach mit einer bloßen Umkehrung der gegebenen phallozentrischen Machtverteilung verwechselt werden darf.“¹⁴

II.

In diesem zweiten Teil sollen Überschneidungen zweier im weitesten Sinne popkultureller Phänomene, nämlich Lady Bitch Ray und Charlotte Roches *Feuchtgebiete*, mit Ansätzen des dekonstruktiven Feminismus dargestellt werden. Es gäbe eine Vielzahl an KünstlerInnen, zu denen eine derartige Verknüpfung leichter zu leisten gewesen wäre, da diese explizite oder implizite Verweise auf die Theorie geben oder sich gar in einer ‚queeren‘ subkulturellen Sphäre bewegen, etwa die zahlreichen Musiker und Autorinnen der Riot-Grrrl-Bewegung und der Ladyfestszene oder Frauen wie die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, deren Werke stärker als „schwer zugänglich“ und intellektualisiert betrachtet werden. Die Entscheidung zu Gunsten der popkulturellen Schiene fiel, weil sie einerseits sehr breit rezipiert wird, andererseits jedoch bei der Masse der LeserInnen eine patriarchale Lesart unwahrscheinlich dominant erscheint – mensch vergleiche etwa die Rezension zu *Feuchtgebiete* in der letzten Ausgabe. Gleichwohl die hier aufzuzeigenden Überschneidungen gewissermaßen auch ihrerseits nur ‚Lesarten‘ der behandelten Lieder, Gesprächsausschnitte, Talkshows, Romane oder kurz: Texte bilden, die vielleicht der Intuition und der weitgehenden (Alltags-)Rezeption widersprechen, sind sie (hoffentlich) eines weniger als diese: patriarchal und auf eine Festschreibung und Einheit des Sinns angelegt. Stattdessen fokussieren sie die Erforschung der Differenzen der Texte zu sich selbst und die durch sie geleisteten Verschiebungen von Bedeutung im Diskurs.

¹³ Baudrillard, Jean (1992): Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene. Berlin: Merve, S. 195.

¹⁴ Schor, In: Vinken 1992, S. 232.

Lady Bitch Ray

Lady Bitch Ray ist der Künstlername von Reyhan Şahin, die unter diesem Namen Rapmusik auf ihrem eigenen Label *Vagina Style Records* veröffentlicht und die Internet-Talkshow *Große Fische, kleine Fische* moderiert(-e), in der verschiedene Größen und Emporkömmlinge der Hiphopwelt zu Gast waren.¹⁵ Ihre Musik und ihr Auftreten werden gemeinhin als Provokation und stark von Selbstdarstellung beeinflusst rezipiert und zeichnen sich durch inflationären Gebrauch und kontextlosen Einwurf von Wörtern wie ‚Ficken‘, ‚Votze‘, ‚Vagina‘, ‚Pussy‘, ‚Bitch‘, ‚Hure‘, ‚Schlampe‘, etc. aus. „Das Publikum ist sich uneins, ob hier Ironie und Emanzipation am Werk sind oder extrem schlichtes Selbstmarketing.“¹⁶

„Du meinst dass du mich disst, nennst du Ficker mich Bitch? Junge die Wahrheit ist – Ich bin ne Bitch!“¹⁷

Lady Bitch Ray bezeichnet sich selbst schon im Namen und auch in Interviews und Talkshows als ‚Bitch‘. Sie betont dabei ihre Absicht, die Bedeutung des Wortes in eine positive Richtung zu verschieben. Eine detaillierte Analyse derartiger Bedeutungsverschiebungen von ursprünglich als verletzendes Sprechen aufgefassten Begriffen an Beispielen wie ‚gay‘, ‚queer‘ oder auch ‚nigger‘ liefert Judith Butler in ihrer Arbeit *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Erklärtes Ziel dieser Verschiebung ist die Abschwächung der verletzenden Wirkung oder gar die Unbrauchbarmachung der Begriffe für verletzendes Sprechen überhaupt. Eine solche Strategie lässt sich einreihen in Luce Irigarays Strategie der *Mimesis*. Konkret: Mensch betrachte sich das Frauenbild und die Erwartungshaltung der deutschen Untergrundrapper King Orgasmus One, Frauenarzt und Bass Sultan Hengzt, die sich selber als „Pornorapper“ bezeichnen. In Stücken mit so bezeichnenden Titeln wie *Du nichts ich Mann*, *Fick die Ex* oder *Sie ist eine Nutte* werden die Wörter *Frau* und *Bitch/Nutte/Hure/Schlampe* weitgehend synonym verwendet und mal mit Witz, mal mit Aggressivität als Ideal oder Beleidigung an ‚die Frau‘ herangetragen. Dabei geht es weniger um die Matrix ‚Sex für Geld‘, als vielmehr um die ständige sexuelle Verfügbarkeit der Frau.¹⁸ Lady Bitch Ray nimmt eine solche

¹⁵ Auf ihre Identität zwischen Türkin, Akademikerin und Rapperin wird in anderen Texten zur Genüge hingewiesen, vgl. etwa Irlar, Klaus (2006): Keine ist so krass wie ich. In: TAZ vom 03.07.2006, zit. n.: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/07/03/a0108>. Obwohl ihre wissenschaftliche Beschäftigung mit (Kleidungs-) Semiotik in diesem Kontext durchaus von Interesse wäre, möchte ich auf eine zu stark biographisch und von der Intention der Autorin ausgehenden Interpretation ihres Auftretens absehen.

¹⁶ Irlar 2006, o. S.

¹⁷ Lady Bitch Ray (2006): Ich bin ‚ne Bitch. In: Fick mich EP. Bremen: Vagina Style Records. Zitate aus audiovisuellen Medien erfolgen hier und im Folgenden nach eigener Transkription und in der Belegform analog zu Literaturbelegen.

¹⁸ Auch zu diesen Texten lassen sich verschiedene Lesarten denken, etwa unter Gesichtspunkten der Offenlegung impliziter gesellschaftlicher Verhältnisse oder der Ironie, obwohl dies angesichts etwa der Tätigkeit von King Orgasmus One als Produzent von Pornofilmen leicht unglaublich erscheinen mag.

an sie herangetragene Erwartungshaltung auf und mimt dieses Ideal zunächst durch Selbstbezeichnung, körperbetonte Kleidung und die offene Rede über und Aufforderung zum Ficken, beispielhaft gerichtet an King Orgasmus One: „Komm mein König, mach's mir jetzt! / Nimm mich richtig durch und fick mir den Verstand weg!“¹⁹ Im zweiten Schritt treten parodistische Züge immer dann offen zu Tage, wenn gerade durch die Mimesis der dem männlichen Wunsch entgegengesetzte Effekt eintritt und eine hinter der Phantasie der Omnipotenz verborgene Impotenz durchscheint. Dies gilt sowohl auf sprachlicher Ebene, auf der es etwa in *Große Fische kleine Fische* einem Großteil der männlichen Gäste gerne mal die Sprache verschlägt, als auch ganz materiell und wortwörtlich²⁰. Der dritte Schritt, Mimesis als eine Hervorhebung der Differenz als Positivität, zeigt sich indirekt verwirklicht. Lady Bitch Ray eignet sich den Begriff der ‚Bitch‘ an²¹, um im Zuge seiner Verschiebung auch die mit ihm verbundene gender-Konfiguration ‚Frau‘ zu verschieben und der *différance* eine Stimme zu geben. In diesem Sinne lässt sich im Aufbrechen gewohnter Strukturen durch das gewissermaßen unberechenbare Verhalten Lady Bitch Rays eine radikale Vervielfältigung der Geschlechtsidentitäten verorten.

Feuchtgebiete

Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* zeigt sich in einem etwas anders gearteten Verhältnis zum dekonstruktiven Feminismus, insofern statt einer Strategie der Mimesis und Verschiebung festgeschriebener Erwartungshaltungen eher ein radikaler Bruch mit solchen stattfindet. Die herrschende Lesart klingt, auf wenige Begriffe gebracht, jedoch sehr ähnlich: Provokation, Tabubruch, Fäkalwörter. Fokussiert auf das Verhalten der Protagonistin, die während eines Krankenhausaufenthalts wegen einer schiefgegangenen Analsur über ihre sexuellen Vorlieben und Gewohnheiten monologisiert, werden ihr seitens der Rezensenten verschiedene Diagnosen gestellt und Ratschläge erteilt: das einsame, kranke, depressive, oder unhygienische Scheidungskind sollte sich mal ordentliche Freunde suchen, mal zum Arzt oder Psychiater gehen, sich mal waschen oder auf ihr eigenes Leben konzentrieren. Durchgängig wird sie zur Ausnahme stilisiert, die der Normalisierung bedürfe, egal ob sie gerade selbst an ihrem Zustand schuld ist oder, wie bei den gutwilligeren RezensentInnen, die Gesellschaft die Verantwortung dafür trägt. Gemeinsam ist allen diesen Lesarten der Versuch, den Roman in die wirkliche Welt zu verlegen und dort einen spezifischen Sinn und eine vollständig erklärbare Identität der Protagonistin festzuschreiben. Dieser Anspruch zeichnet die Lesarten als männliche oder patriarchale im unter I. gegebenen Sinne aus. Sie fokussieren Helen Memel vor ihrem jeweils übereinstimmenden oder abweichenden Wesen

¹⁹ Lady Bitch Ray (2006): Hengzt, Arzt, Orgi In: Fick mich EP. Bremen: Vagina Style Records.

²⁰ Vgl. als krasses Exempel den Ausschnitt ab Minute 10:25 in der unter <http://de.sevenload.com/videos/U3HHceGv-GFKf-Was-issn-das-fuer-eine> zu findenden Folge von *Große Fische kleine Fische*.

²¹ Ohne, dass ich ihr dafür tatsächlich derartige Intentionen unterstellen müsste oder wollte – es handelt sich um eine Lesart, die von Wirkungen ausgeht und ihrerseits versucht, die Differenzen als das, was von der Lesart ihrer Person als „egozentrische Selbstdarstellerin“ abweicht und ausgeschlossen ist, zu berücksichtigen.

der Frau und vermeiden es, sofern sie Helen überhaupt als handelndes Subjekt betrachten, die im Subjektcharakter implizierten Unterwerfungen zu thematisieren.

Geht mensch von der Positivität der Differenz aus, so wird sich zwangsläufig ein anderer Zugang zu dem Roman entwickeln, der hier nur skizziert werden kann. Dabei gilt es, die Abweichung der Protagonistin von der Norm zu bejahen, ohne sie deshalb gleich zum Vorbild für eine nachfolgende Generation von Frauen zu erheben. Dem entspricht die Verortung eines Frau-Werdens in Roches Roman, das gerade darauf zielt, vielfältige Subjektivierungsprozesse einzuleiten, die sich auf die Differenz zur Normalität stützen: „Ich benutze mein Smegma wie andere ihre Parfümflakons. Mit dem Finger kurz in die Muschi getunkt und etwas Schleim hinters Ohrläppchen getupft und verrieben. Wirkt schon beim Begrüßungsküsschen Wunder.“²² Was in dem Text deutlich wird, gleichwohl es nicht explizit gesagt wird, ist die Unmöglichkeit, die vielfältige sexuelle Praxis der Protagonistin unter einen Signifikanten, einen Begriff, eine feste Geschlechtsidentität zu bringen. Insofern zeigt Roche an ihrer Figur auch Grenzen der Sprache auf, die sich eben nicht durch ein paar Neologismen, wie sie in Rezensionen noch gelobt werden, umgehen lassen. Sicher lässt sich der Lebensentwurf von Helen Memel als nicht in besonderer Weise zur Emanzipation der Frau beitragend charakterisieren, jedoch sagt das noch nichts über ein derartiges Potential des Buches selbst für die Gesellschaft aus. Trotz hoher Platzierung auf internationalen Bestsellerlisten bietet das Buch eine minoritäre Lesart an, indem es abweichende Entwürfe von Subjektivierung offeriert und damit vielleicht das majoritäre, auf die Einheit des Sinns fixierte Verständnis der Welt unterläuft.

Am Ende steht eine Vision, formuliert von Deleuze und Guattari: „überall eine mikroskopische Trans-Sexualität, die bewirkt, daß die Frau ebenso viele Männer umfaßt wie ein Mann, und der Mann ebenso viele Frauen, die alle in der Lage sind, miteinander in Verhältnisse der Wunschproduktion einzutreten, die die statistische Ordnung der Geschlechter umstürzt.“²³

²² Roche, Charlotte (2008): *Feuchtgebiete*. Köln: DuMont, S. 19.

²³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 381.

Literatur

- Baudrillard, Jean (1992): Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene. Berlin: Merve.
- Butler, Judith (2006): Haß spricht: Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2005): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Irlner, Klaus (2006): Keine ist so krass wie ich. In: TAZ vom 03.07.2006, zit. n.: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/07/03/a0108>.
- Krämer, Sybille (2001): Jacques Derrida. Die Schrift als Bedingung der Möglichkeit und der Unmöglichkeit von Sprache. In: dies. (Hg.): Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Gabriel (2005): Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus. Münster: Unrast.
- Roche, Charlotte (2008): Feuchtgebiete. Köln: DuMont.
- Vinken, Barbara (Hg.) (1992): Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Musik

- Lady Bitch Ray (2006): Fick mich EP. Bremen: Vagina Style Records.

Video

- Lady Bitch Ray (2006): Große Fische kleine Fische. Zit. n.: <http://de.sevenload.com/videos/U3HHceGv-GFkf-Was-issn-das-fuer-eine>, Stand: 01.03.2009

Literatur vs. Wissenschaft:

Land und Wasser oder vielleicht doch Sumpf?!

– Die Wiener Moderne im Austausch mit der Wissenschaft

Daniela Douth

Wenn es darum geht, den Unterschied zwischen Land und Wasser zu erklären, kann man verschiedene Küstenformen beschreiben und den Unterschied zwischen Land und Wasser entsprechend darstellen. Wer die Aussage „Land ist grundsätzlich verschieden von Wasser“ belegen will, wird das Beispiel der Felsklippe im Meer wählen, wer aber zeigen will, dass Land und Wasser sich gegenseitig ergänzen können und dass sie oft als Kombination die erstaunlichsten Eigenschaften entwickeln, der wird von Sümpfen, Mooren und Gletschern reden.¹

I. Einleitung: Eine Wechselbeziehung ?!

Seit Platons Kritik an der Dichtkunst bezüglich ihres Sprechens über das Nichtwirkliche und ihrer damit einhergehenden Lügenhaftigkeit, sieht sich die Kunst des literarischen Schreibens mit einem Vorwurf konfrontiert, der eine deutliche Entwertung der künstlerischen Tätigkeit proklamiert.² Während die Wissenschaften ihren Anspruch auf ‚Objektivität‘ in Beziehung zur Wirklichkeit geltend machen dürfen, zielt die Dichtkunst „gar nicht auf die Wirklichkeit, sondern auf subjektive Phänomene [...] und täusch[t] die Leser [...] durch Illusionen“³.

Gerhard Schurz führt vier Methodenbausteine an, auf die die Wissenschaftsdisziplinen ihre Forschung stützen und die sich im Verlauf dieses Essays noch bei dem Physiker Ernst Mach wieder finden werden:

1. die Suche nach möglichst gehaltvollen **Hypothesen**
2. Die Rekrutierung von Beobachtung bzw. **empirischen Daten**
3. Die **Erklärung** und Voraussage von Beobachtungen durch die Hypothesen
4. Die **Überprüfung** dieser Hypothesen durch Vergleich der gemäß Punkt 3 vorausgesetzten Beobachtungen mit den gemäß Punkt 2 aktuell gefundenen⁴

¹ Feyerabend/Thomas: 7.

² Um sich die wichtigsten Anhaltspunkte der metaphysischen Konzepte von Wahrheit und Erkenntnis im Abendland anzueignen, sei an dieser Stelle der historische Abriss im zweiten Kapitel von Monika Schmitz-Emans Einleitung zu *Literatur und Wissenschaft* empfohlen: Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Wissenschaft. Einleitung.* - In: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Literatur und Wissenschaft.* - Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

³ Feyerabend/Thomas: 4.

⁴ Schurz: 64.

Dass die Wissenschaft - insbesondere in Hinblick auf das heutige Zeitalter der modernen Technologie - einen immensen Einfluss auf das gesellschaftliche Leben ausübt, lässt sich nicht leugnen und schon Musils *Mann ohne Eigenschaften* stellt fest, dass „sie [die Wissenschaft] uns ja beherrscht und nicht einmal ein Analphabet vor ihr sicher ist, denn er lernt es, mit unzähligen gelehrt geborenen Dingen zusammen zu leben [...]“⁵. Und es ist nicht bloß der Analphabet, der sich vor dem Einfluss der Wissenschaft nicht retten kann, sondern ebenso die Literatur, die - wie das Musilzitat an sich schon zeigt - auf ihr Umfeld reagiert und Antworten gibt, die der Leser als Reflexion und ‚mögliche Meinung‘ über das äußere Geschehen wahrnimmt. Literarische Texte haben schon immer in einer Wechselbeziehung zur historischen Wirklichkeit gestanden und sind „[i]mmer wieder [...] auf ihren historischen und kulturgeschichtlichen, ihren sozialgeschichtlichen und politischen Wissensgehalt hin gelesen [...] worden.“⁶

Der Begriff der Wechselbeziehung ist insofern bedeutend, da - wie Hans Magnus Enzensberger in seinem 2004 erschienenen Buch *Die Elixire der Wissenschaft* darlegt - keineswegs allein die Wissenschaft auf die Literatur einwirkt, sondern von einer gegenseitigen Beeinflussung⁷ die Rede sein muss. Enzensberger spricht von der „Poesie der Wissenschaft“ und der Bedeutung der Metapher:

In der Tat beruht jede wissenschaftliche Erzählung - und es gibt keinen Fortgang der Forschung, der ohne sprachliche Überlieferung auskäme - auf der metaphorischen Rede. [...] Die Mathematik kennt Wurzeln, Fasern, Keime, Büschel, Garben, Hüllen, Knoten, Schlingen, Schleifen, Strahlen, Fahnen, Flaggen [...].⁸

Ebenso spielt das Eingangszitat dieses Essays auf diese Wechselbeziehung an, die der strikten Trennung von Wissenschaft und Literatur entgegenwirken soll.⁹ Der dekonstruktivistische Ansatz, der aufgrund der alternierenden Anschauungsperspektive auch eine ‚Kombination aus Wasser und Land‘, ergo den ‚Sumpf‘, ermöglicht, lässt sich hierbei nicht verbergen. Das oppositive Begriffspaar wird zugunsten der gemeinsamen Merkmale aufgelöst. Um eben diese ‚Gemeinsamkeiten‘ der im Allgemeinen polar behandelten Bereiche herauszuarbeiten, müssen natürlich Vergleichspunkte gefunden werden. Schmitz-Emans nennt zwei mögliche Vergleichsebenen: die inhaltlich-thematische und die der Darstellungsmodi.¹⁰ Erstere spielt auf die verschlüsselten, weil als solche nicht explizit ausgewiesene Wissenschaftsinhalte der verschiedenen Disziplinen (z.B. Psychologie, Theologie, Philosophie, Physik etc.) in

⁵ MoE: 301.

⁶ Schmitz-Emans: 44.

⁷ Freud und seine Schüler schätzen zum Beispiel die Debatten des ‚Jung-Wien‘ sehr und standen in regem Kontakt mit den Dichtern. Doch dazu später mehr.

⁸ Enzensberger: 271-272.

⁹ „Literatur und Wissenschaft [stellen] analoge Fragen: Fragen nach dem menschlichen Wesen, nach der Existenz der Welt und nach dem Sein.“ (Schmitz-Emans: 50).

¹⁰ Vgl. Schmitz-Emans: 44.

literarischen Texten an.¹¹ Letztere konzentriert sich auf die Repräsentationsformen der literarischen Texte, in denen wissenschaftliche Konzepte behandelt werden. Diese literarischen Texte haben ihr formales Spezifikum in der Aneignung wissenschaftlicher Darstellungsmodi.¹²

„[D]ass das große Schisma zwischen den Naturwissenschaften auf der einen, den Künsten und Humaniora auf der anderen Seite eine typische Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts ist“¹³, sieht Enzensberger unter anderem darin, dass der Positivismus, der in den zu Beginn aufgeführten Methodenbausteine der Wissenschaften seine strukturellen Elemente findet, zu einer ‚Ersatzreligion‘ werden konnte. Dem großen Jahrhundert der Naturwissenschaften folgt das *Fin de siècle* mit seinem ‚berühmten‘ Krisenbewusstsein, das die Moderne einleiten wird. Um sich die unterschiedlichen Reaktionen auf den komplexen Begriff der ‚Moderne‘ zu dieser Zeit vor Augen führen zu können, soll an dieser Stelle der bedeutende Kommentar Hugo von Hofmannsthal bezüglich der ‚neuen Ära‘ seine Erwähnung finden, in dem die Bedeutung ‚des Modernen‘ seine Zuspitzung erfährt. Der gerade einmal neunzehnjährige Hofmannsthal formuliert 1893 folgende Zeilen:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein, die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am shakespeareischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der rheinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.¹⁴

II. Die Wiener Moderne

Um die im Folgenden ausgewählten Texte der Autoren **Schnitzler**, **Musil** und **Joyce** in eine adäquate Verbindung zu setzen und auf ihre ‚Beobachtung‘ und ‚Kommentierung‘ der Wissenschaften hin zu lesen, muss ein Exkurs vorangestellt werden, der seinen Fokus auf die

¹¹ Zum Beispiel behandelt E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung „Der Magnetiseur“ (Phantasiestücke in Callots Manier) den von Franz Anton Mesmer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts propagierten tierischen Magnetismus, der ein beliebtes literarisches Thema zu der Zeit darstellte: In Hoffmanns Erzählung versucht der Magnetiseur Alban sich durch seine hypnotischen Macht über die schöne Marie wiederum Macht über deren Familie zu verschaffen.

¹² In dem noch zu behandelnden 17. Kapitel von *Ulysses* wird dies noch sehr schön zu sehen sein. Joyce experimentiert in seinem Schreibstil, indem er exaggeriert den wissenschaftlichen Fachjargon einsetzt und somit eine Wissenschaftsparodie entstehen lässt. Doch dazu später mehr.

¹³ Enzensberger: 246-265.

¹⁴ Hofmannsthal: 176.

Wiener Moderne und ihre für die literarische Folgezeit unauslöschbaren, stark nachwirkenden Errungenschaften richtet, „jene [...] Epoche höchster Kreativität und feinsinnigster Geistigkeit“¹⁵, die sich im Zuge „neuer wissenschaftlicher Disziplinen (z.B. die Psychologie) und technischer Errungenschaften (die ‚neuen‘ Medien)“¹⁶ in einer Legitimationskrise befindet und nach neuen Paradigmen des Schreibens sucht. Der Prozess der Selbstbefragung erscheint hierbei genau so wichtig wie die Beschäftigung mit der ‚wissenschaftlichen Konkurrenz‘, ja sie gehen vielleicht sogar Hand in Hand.

Drei Wissenschaftler und ihre Ansätze sind in dieser Zeit des Übergangs epochenkennzeichnend und in ihrem Wirken unhintergebar: Ernst Mach, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud. Der Physiker und Philosoph **Ernst Mach** (1838-1916), der sich selber jedoch nie als Philosoph, sondern als Naturforscher angesehen hat, sieht in der Wissenschaftstheorie die Möglichkeit, die Empfindungen der Menschen und die Welt allgemein neutral und aufgrund von empirisch Gegebenem zu beschreiben und zu erfassen und schafft somit eine Verbindung zwischen Positivismus und Impressionismus. Sein Reduktionismus basiert auf den Erkenntnissen der Physik und der Psychologie, diese beiden Bereiche bilden das Fundament seines aufgeklärten Weltverständnisses, welches deutlichen Anklang in seinem Werk *Erkenntnis und Irrtum* finden wird. Sein berühmter, die Identitätskrise mit konstatierenden Ausspruch „Das Ich ist unrettbar“ wird von dem Literaturkritiker und dem ‚Organisator‘ der Wiener Moderne Hermann Bahr begeistert aufgenommen.¹⁷ Mach erklärt in einem Gespräch mit Bahr bezüglich des Ichs, „dass es nur in der Einfühlung des Menschen in alle Dinge, in alle Erscheinungen besteht, dass dieses Ich sich auflöst in allem, was fühlbar, hörbar, sichtbar, tastbar ist.“¹⁸ Durch die einzelnen, subjektiven Empfindungsmöglichkeiten zersplittert das Bild der ‚wahrhaften‘ Wirklichkeit und zerstört die Ich-Konstituierung: Das Ich ist als stabile Einheit nicht mehr vorhanden, verändert stetig seine ‚Gestalt‘ aufgrund des Einfühlens in die äußere Dingwelt und zerstört somit eben jenen Anspruch letzterer bezüglich ihrer Wahrhaftigkeit.

Friedrich Nietzsches (1844-1900) kulturkritische Analyse der christlich-abendländischen Wertvorstellungen und die Infragestellung des Kausalitätsprinzips¹⁹ zeigen das Krisenbewusstsein einer Epoche auf, „die im Zuge eines fundamentalen und geistigen und realhistorischen Umbruchs die Orientierung verloren hatte und sich dessen bewusst war.“²⁰ Nietzsche kritisiert die Konstruiertheit des Wahrheitsbegriffes

¹⁵ Bolterauer: 175.

¹⁶ Ebd.: 183.

¹⁷ „Das Ich ist unrettbar“. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles in ewiger Veränderung.“ (Bahr: 190-191).

¹⁸ Federmann: 171.

¹⁹ Die Kausalität wird als Konstrukt verstanden, sodass die kausale Abfolge von Ereignissen nur eine scheinbare ist.

²⁰ Brenner: 190.

und ‚enttarnt‘ die Wahrheit als Lügengebilde, da sie primär

[e]in bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen [ist], kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken [...].²¹

Auch beim Ich, „als substantielle, nicht-körperliche Einheit des Bewusstseins verstanden, [handelt es sich] um eine bloße Fiktion, um eine Metapher [...]“²². Im Gegensatz zu Mach ist Nietzsches Negierung der ‚Ich-Substanz‘ jedoch von existentieller und nicht von pragmatischer Art. Während Mach die Auflösung des Ichs darin begründet sieht, dass letzteres empirisch nicht nachgewiesen werden kann, ist Nietzsches Auffassung der ‚Nicht-Existenz‘ des Ichs vor allem eng mit der Problematik der Sprache verbunden, wie das obige Zitat aus *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* auch schon konstatiert. Das allein durch Sprache vermittelte Ich, das „durch Gleichsetzen des Nichtgleichen“²³ als Begriff entsteht, kann durch seine Nichtexistenz begrifflich ebenfalls nur in Relationen denken.²⁴ Nietzsches Polemisieren gegen das begriffliche Denken, das sich vor allem durch polare Begrifflichkeitskonstruktionen auszeichnet, wird später von den Anhängern des Dekonstruktivismus übernommen, die eben diesen Widerspruch oppositiver Begriffe aufzeigen wollen.

Sigmund Freud (1856-1939) widmet sich der wissenschaftlichen Erforschung des Unbewussten und veröffentlicht 1900 seine epochenmachende Schrift *Die Traumdeutung*, die in der Entwicklung der Psychoanalyse eine zentrale Stellung einnimmt und in der Freud den Funktionen der gesunden Psyche mittels der Analyse von Krankenberichten nachgeht. Der wissenschaftliche Anspruch der Psychoanalyse wird vielfach kritisiert, da sie [die Psychoanalyse] „schon immer jeglicher positivistischer Vernunft zuwider mythisch-spekulative Blüten trieb.“²⁵ Auch wenn Freuds Texte sich literarische Verfahrensweisen aneignen, so wollen sie dennoch als Wissenschaft verstanden werden.

Diese drei Wissenschaftler, die bezüglich ihres Schaffens hier nur eine kurze Erwähnung finden können, sind basal für das Wirken einer Gruppe von Literaten, deren Anhänger hauptsächlich in Wien ansässig sind. Das Wien im Vielvölkerstaat Österreich erscheint um 1900 in seiner kulturellen und sozialen Heterogenität als ‚der‘ fruchtbare Boden schlechthin für die avantgardistischen Bewegungen der Moderne. Die große Internationalität auf der

²¹ Wahrheit und Lüge: 611.

²² Pieper: 94.

²³ Wahrheit und Lüge: 610.

²⁴ Nietzsches Aufzeigen der Sprachproblematik wird sich später in Derridas Werk wieder finden, indem er die Kritik am Begriff weiterführt und konstatiert, dass ein Wort in seinem wiederholten Gebrauch in einem anderen Zusammenhang auch sinngemäß plötzlich anders gefüllt wird und somit niemals adäquat beschrieben respektive definiert werden kann. Die endlose Aufschiebung des Sinns bezeichnet Derrida als *différance* und radikalisiert somit Saussures These, die noch eine begriffliche Fixierung des Wortzeichens in seinem Kontext anstrebt.

²⁵ Rabelhofer: 45.

einen und der rege Austausch der Literaten und Künstler auf der anderen Seite ermöglichen zügiges Reagieren auf neues Gedankengut. Auch die Wissenschaften befinden sich in einem regen Austausch mit der Kunst²⁶. Freud, der als Vater der Psychoanalyse den Blick auf das ‚Innenleben‘ richtet, steht in engem Kontakt mit dem ‚Jung-Wien‘, das sich als Gruppe eben unter jenem Schlagwort des ‚Jungen‘ formiert und sich in der krisenhaften Zeit der Jahrhundertwende dem ‚Innovativen‘ auf breiter Ebene verschreibt. Freud sieht insbesondere Arthur Schnitzler als seinen Seelenverwandten auf dem Gebiet der Kunst an und bewundert sein literarisches Werk, das von hohem psychoanalytischen Wert ist und einen Einblick in das menschliche Seelenleben erlaubt, wofür Freud erst langjährige Studien durchführen musste. Das ‚Neue‘ des Jungen Wien sieht Hermann Bahr in einer gewissen Analogie zur Romantik und beschreibt es in *Studien zur Kritik der Moderne* wie folgt:

Eines haben sie alle gemein: den starken Trieb aus dem flachen und rohen Naturalismus weg nach der Tiefe verfeinerter Ideale. Sie suchen die Kunst nicht draußen. [...] Sie wollen *modeler notre univers intérieur*. Darin sind sie wie neue Romantiker [...]. Aber sie sind eine Romantik der Nerven. Das ist das Neue an ihnen. [...] Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf.²⁷

Diesem Wunsch nach etwas Neuem, der in den Schriften Bahrs eher pathetisch umschrieben als genau definiert wird, folgt quasi zwangsläufig eine Selbstreflexion der Literatur, die sich in den folgenden Dekaden insbesondere auf die literarischen Darstellungsmodi²⁸ auswirkt. Die Überwindung des Naturalismus und die durch Nietzsche eingeleitete Sprachkrise führen zu einem neuen Sprachbewusstsein.

Die Infragestellung des Wirklichkeitsbegriffs löst die Sprache von ihrem Realitätsbezug los und fordert einen ‚anti-mimetischen‘ Gebrauch von Sprache. Auch die schon erwähnten Errungenschaften der neuen Medien - wie Photographie und Film - und der Wissenschaften spielen dabei eine nicht unbedeutende Rolle und führen zu einem Experimentieren hinsichtlich neuer Schreibverfahren. Alice Bolterauer zählt folgende ‚neue‘ literarische Stilmittel auf: „Essayismus im Roman, innerer Monolog, lyrisches Drama, Stationendrama, Fantasy, symbolistische Lyrik, synästhetische Entwürfe etc.“²⁹ Dem von Bolterauer zu Beginn genannten Essayismus wird wohl in keinem Werk mehr gehuldigt als in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der auch als ‚Essaysammlung‘ interpretiert werden könnte und als Roman den ‚Antagonisten‘ zum kohärenten, ‚realistischen‘ Erzählen verkörpert, indem er gerade dessen Unmöglichkeit hervorhebt und den Raum für unendlich viele Möglichkeiten des ‚realistischen‘ Erzählens öffnet. Schnitzler führt mit seinem *Lieutenant Gustl* den inneren Monolog in die deutsche Literatur ein und findet in Joyce einen bedeutenden Nachahmer. Doch nun zuerst ein paar ausführlichere Worte zu Schnitzlers Monolognovelle.

²⁶ Ernst Mach zum Beispiel verbindet den Positivismus mit dem Impressionismus.

²⁷ Bahr: 225-226.

²⁸ Hier sei noch einmal auf die im oberen Abschnitt angeführten Vergleichsebenen von Schmitz-Emans verwiesen.

²⁹ Bolterauer: 185.

III. Schnitzler und Musil

Die am 25. Dezember 1900 in der *Neuen Freien Presse* publizierte Novelle *Lieutenant Gustl* bringt dem Arzt, Schriftsteller und Dramatiker Arthur Schnitzler keineswegs nur Ruhm ein.³⁰ Aufgrund der ‚peinlichen‘, ins Negative gleitenden Darstellung des jungen Leutnant Gustls und seinem von Schnitzler ironisierten ‚Drang zur militärischen Ehrerhaltung‘ muss der Autor sogar seinen Offiziersrang einbüßen. Von entscheidender Bedeutung für die literarische Folgezeit ist, dass die gesamte 80 Seiten lange Novelle aus dem Monolog Gustls besteht, der die klassische Erzählerfigur verschwinden lässt und dem Leser den ‚direkten Zugriff‘ auf Gustls Gedanken ermöglicht. Der innere Monolog als mögliches Medium der (Selbst-)Reflexion einer literarischen Figur erscheint in seiner heutigen Bedeutung respektive Form erst verstärkt im 20. Jahrhundert³¹ und findet somit in *Lieutenant Gustl* einen seiner ersten berühmten Repräsentanten. Gustl - der infolge einer eingehandelten Beleidigung eines Bäckers beschließt sich umzubringen, um seine angegriffene Offiziersehre wieder herzustellen - stellt einen Helden dar, der einer scheinbar auswegslosen Situation ausgesetzt ist. Anhand des inneren Monologs - mit seinen durch wilde Assoziationen gekennzeichneten Gedankenketten - wird ein tiefenpsychologischer Einblick in die Figur Gustls ermöglicht, der im Sinne Machs das Ich als einen Komplex von Empfindungen widerzuspiegeln scheint:

[...] ... Oho, bin ich vielleicht deshalb so ruhig, weil ich mir noch immer einbild‘, ich muss nicht? ... Ich muss! Ich muss! Nein, ich will! - Kannst Du Dir denn überhaupt vorstellen, Gustl, dass Du Dir die Uniform ausziehst und durchgehst? Und der verfluchte Hund lacht sich den Buckel voll - und der Kopetzky selbst möcht‘ Dir nicht mehr die Hand geben ... Mir kommt vor, ich bin jetzt ganz rot geworden. - [...]³²

In diesem Zitat spiegelt sich ebenso der „Verlust an Erkenntnisgewissheiten hinsichtlich der eigenen Identität und der Auseinandersetzung mit dem ‚anderen Ich‘“³³ wider, der vor allem auch auf Nietzsches zynische Polemik gegen die blinde Erkenntnisgläubigkeit des Menschen fußt. Dass neben dem Ich auch ein Du auftritt, verkompliziert die Selbstanrede und manifestiert sowohl den verzweifelte Wunsch nach Selbsterkenntnis als auch die damit

³⁰ Um sich ein ausführliches Bild über die verschiedenen Reaktionen - die in erschreckender Weise oftmals antisemitischer Natur waren - auf die Novelle Schnitzlers zu machen, sei an dieser Stelle folgender Aufsatz von Ursula Renner empfohlen: Dokumentation eines Skandals. Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl*.

³¹ Silke Cathrin Zimmermann analysiert in ihrer Dissertation *Das Ich und sein Gegenüber* die Struktur des monologischen Erzählens und zeigt auf, dass in der Literatur des 19. Jahrhunderts ein ausgestaltetes Double als die vorherrschende Darstellungsform für die auf verschiedensten Ursachen basierende Persönlichkeitsspaltung fungierte (zum Beispiel das Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns *Elixier des Teufels* von 1815), wogegen zum 20. Jahrhundert hin eine Entwicklung beobachtet werden kann, die das Double verschwinden lässt und die Darstellungsform des inneren Monologs herausfiltert.

³² Lieutenant Gustl: 39.

³³ Zimmermann: 8.

einhergehende distanzierte Sicht auf das in seiner Stringenz nun erschütterte Ich: In dem angeführten Zitat wird durch die Stimme des ‚anderen Ichs‘ respektive ‚Dus‘ Gustls Entschluss zum Selbstmord in Frage gestellt und ein anschließendes Erröten des initialen Ichs als Antwort hervorgerufen.³⁴ Freud ist - wie schon erwähnt wurde - von Schnitzlers psychologisierendem Schreibstil fasziniert:

Ihr Determinismus wie ihre Skepsis - was die Leute Pessimismus heißen - Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewussten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührt mich mit einer unheimlichen Vertrautheit.³⁵

Diese ‚unheimliche Vertrautheit‘ findet sich in dem verbindenden Moment der beiden ‚Seelenforscher‘ wieder. Auch wenn Freud als Wissenschaftler in seinen Studien auf jahrelange Beobachtung angewiesen ist und ‚der Phantasie‘ des Schriftstellers scheinbar keinen Platz einräumen darf³⁶, so ist die Rolle der Literatur ebenso an die eines Beobachters geknüpft. Indem Schnitzler nun ein fiktives ‚Fallbeispiel‘ anführt, überführt er den Patienten der wissenschaftlichen Psychoanalyse in den literarischen Bereich. *Lieutenant Gustl* bekommt daher geradezu paradigmatische Züge, wenn man sich die übertriebene Ausgangssituation vor Augen führt, die Gustl fast in den Selbstmord treibt und seine Assoziationen eben von diesem Entschluss zum Selbstmord aus lenkt: Ein ‚Traumpatient‘ der Forschung. Die subjektive Konstruktion von Wirklichkeit findet durch die Darstellung des inneren Monologs ihren ‚vollkommenen‘ Ausdruck und wird stilistisch von Joyce noch weiter vorangetrieben, der in Molly Blooms berühmten Schlussmonolog auf jegliche Interpunktion verzichtet, die in Gustls Monolog als strukturelles Moment noch beibehalten wird. Festzuhalten bleibt, dass Schnitzler, der als einer der wenigen direkt nach dem Erscheinen der *Traumdeutung* diese auch

³⁴ Olaf Schwarz schreibt zum Begriff des Subjekts in der Literatur der Moderne, dass „es durch das Zulassen eines ‚Nicht-Bewussten‘ innerhalb des Subjekts zu einer Nicht-Identität von ‚Ich‘ und Person [kommt]. D.h., die bis dahin noch gültige, zumindest präferierte Vorstellung von einer Gleichsetzung und Übereinstimmung des als ‚Person‘ Definierten mit dem, was als ‚Bewusstsein‘ des Subjekts zu interpretieren ist und dieserart das ‚Ich‘ konstituiert, wird aufgegeben: Die um das ‚Nicht-Bewusste‘ erweiterte ‚Person‘ geht nicht mehr vollends im realisierten und bewussten ‚Ich‘ auf, sondern umfasst immer auch ein zunächst nicht-bewusstes ‚Mehr-als-Ich‘.“ (Schwarz: 41) Der von Schnitzler inszenierte Monolog Gustls scheint durch die ‚Du-Stimme‘ eben diese ‚Mehr-als-Ich‘-Ebene zu betreten, die die subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit parzelliert.

³⁵ Freud: 339-340.

³⁶ Bettina Rabelhofer weist darauf hin, dass die dichotome Betrachtung von Phantasie und Psychoanalyse verkompliziert wird, wenn man sich zum Beispiel Krankenberichte vor Augen führt, die in ihrer schriftlichen Überführung ‚Eingriffe‘ des Arztes benötigen, um eine geordnete Darstellung zu erfahren: „Eine lesbare Textur herzustellen, obliegt der therapeutischen Scharfsichtigkeit des Seelenarztes.“ (Rabelhofer: 43) Obwohl Freud die Psychoanalyse jenseits der Dichtung sehen wollte, „ignorerte er die künstlich errichteten Wälle der Wissenschaftssprache gegen die anrollenden Metaphern poetischer Weltaneignung. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die einzige Auszeichnung, die Freud zu Lebzeiten in Deutschland erhielt, der Goethe-Preis für Literatur gewesen ist.“ (Ebd.: 45).

eingehend studiert, wohl derjenige unter den Jung-Wienern ist, der sich Freuds Forschung am intensivsten widmet und seine Lektüre in sein Werk einfließen lässt.

Ein großer österreichischer Romancier³⁷, der der späten Generation der Wiener Moderne angehört, ist Robert Musil, der sich die neuen Errungenschaften in den Bereichen der Philosophie und Psychologie, für sein epochales, ein Fragment gebliebenes Werk *Der Mann ohne Eigenschaften* zu eigen macht. Der Essayismus, der vorab schon einmal Erwähnung fand, ist als ‚strukturierendes‘ Element im *Mann ohne Eigenschaften* fest eingeschrieben und stellt für die Wiener Moderne das Medium der Selbstreflexion schlechthin dar. Musils berühmter ‚Möglichkeitssinn‘, den er in seinem Werk proklamiert und der die Multiperspektivität von Wirklichkeitswahrnehmung in sich birgt, spiegelt das Konzept des Essays wider und wird im vierten Kapitel wie folgt beschrieben:

So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.³⁸

Der ‚Möglichkeitssinn‘ ist - im Gegensatz zu einer Figur im psychologischen Roman, deren Handlungen motiviert erscheinen (‚psychologische Kausalität‘) - dadurch charakterisiert, dass er „nach allen Seiten hin offen [ist] und sowohl A als auch das Gegenteil von A tun könn[te]“. ³⁹ Die den Protagonisten - insbesondere Ulrich als Möglichkeitsmensch par excellence - eingeschriebene Ambivalenz nimmt genau das Problem der Dichotomien auf, das Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* antizipiert hat. Der ideologische Dualismus, der in der Literatur sein Pendant wohl am deutlichsten im Held-Antiheld-Schema findet, erfährt im *Mann ohne Eigenschaften* eine Kritik, die sich durch Paradoxa und Ironie auszeichnet. Die Elemente: a) die ironisierende Sprache und b) das Aufzeigen von Widersprüchen sind als dekonstruktive Momente der Moderne an dieser Stelle für Musils Roman festzuhalten. Als Gattung hingegen bedient sich der Roman - wie Peter V. Zima verdeutlicht - genau dieser oppositiven, von Musil

³⁷ Interessant erscheint die Beobachtung, dass in der Wiener Moderne - wie Viktor Žmegač in seinem Aufsatz *Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen* sehr schön darlegt - der Roman als Gattung in den Hintergrund rückt und der Fokus deutlich auf den Bereichen der Lyrik und des Dramas liegt. Der Wiener Schriftsteller Alfred Polgar kritisiert am Roman die potenzierte Erfahrungswelt, die den Leser durch einen Alltag schleppt, mit dem er sowieso schon vertraut ist: „eine Verdopplung ist überflüssig“ (Žmegač: 205). Die Lyrik mit ihrer „komprimierte[n] Bildhaftigkeit“ und „die lakonische intellektuelle Kunst des Aphorismus“ (Ebd.: 204) werden als Gattungen bevorzugt. Es sind die ‚schlanken‘ Erzählformen, die dem ‚nervösen Zeitalter‘ um 1900 ihren Ausdruck verleihen. Paradoxerweise bringt gerade die Wiener Moderne, die mit „Begeisterung beim Gedanken war, Literatur könne skizzenhaft und improvisatorisch, gleich einer schweifenden Kamera, Erfahrung intensivster Sinnlichkeit vermitteln“ (Ebd.: 213), zwei große bedeutende österreichische Romanciers hervor: Hermann Broch und Robert Musil. Somit sind es vielleicht gerade ‚die‘ neuen Errungenschaften in den Bereichen der Philosophie und Psychologie, die einen fruchtbaren Boden für neue Möglichkeiten des Romanschreibens schaffen.

³⁸ MoE: 16.

³⁹ Zima: 438.

kritisierten Erzählsystematik⁴⁰, die im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts bis zum Nouveau Roman - zu dessen Vorgängern Musils Roman mit Sicherheit auch gehört - eine radikale Veränderung erfährt. Vielleicht lässt sich retrospektiv die Abkehr vom Roman in der Wiener Moderne auch aus eben jener Perspektive betrachten: Der Roman als Gattung scheint für diese Art von Ideologiekritik als ‚Medium‘ nicht gerade angemessen. Umso erstaunlicher ist Musils Opus Magnum, das sich der Romantechnik bedient, um sie zu zersetzen und den Möglichkeitsmenschen zu erschaffen. Der Essay ist hierbei Musils ‚Werkzeug‘⁴¹, denn „[e]s gilt, dem systematischen [...] Zwang abzusagen, ohne den Gedanken an verbindliche Wahrheit aufzugeben“⁴²:

Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, - denn ein ganz erfasstes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein - glaubte er [Ulrich], Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können.⁴³

Musils Versuch, die Dichtung durch exaktes Denken ‚sinngabend‘ zu gestalten, sollte hierbei nicht nur in Kohärenz zu Nietzsches Polemik gegen die allgemeine Erkenntniswut des Menschen betrachtet werden, die die Illusion als Wahrheit verkauft und alles auf (polare) Begrifflichkeiten reduziert, sondern muss ebenso in Verbindung mit den Naturwissenschaften gebracht werden, die Musil als ‚Gerüst‘ für sein Werk heranzieht. Sein ‚intelligentes‘ und rationales Schreiben⁴⁴ zieht letztlich die in der Moderne infragegestellte (wissenschaftliche) Erkenntnis in den Bereich der Dichtung⁴⁵, wobei es wichtig ist festzuhalten, dass die

⁴⁰ Zima führt folgende Begriffspaare als Beispiele an: Helden und Antihelden, Helfer und Widersacher, Auftraggeber und Gegenbeauftragter. Vgl. Zima: 436.

⁴¹ Das Prinzip des Essays, das „nur“ eine mögliche Ansicht des Objekts liefert, kann analog zu Humberto R. Maturanas folgender Betrachtung bezüglich Objektivität verstanden werden: „Um ein absolutes Objekt zu beschreiben, müssen wir mit ihm interagieren; aber bei der Interaktion kann das besagte absolut genannte Objekt in uns lediglich Zustandsveränderungen auslösen, die durch unsere Struktur bestimmt sind. Deshalb müssen die Zustandsveränderungen in uns, die eine solche Beschreibung des absoluten Objekts konstituieren würden, nicht etwa durch das absolute Objekt bestimmt sein, das in den relativen Konsensbeziehungen verschwinden würde, weil die Beschreibung uns nur in einer Interaktion widerspiegelt. (Maturana: 113).

⁴² Zima: 440.

⁴³ MoE: 250.

⁴⁴ Musil - als Autor der späten Wiener Moderne - kritisiert die antirationalistische Einstellung seiner Vorgänger und glaubt an ein Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand. Vgl. hierzu Barbara Neymeyrs Aufsatz zu Musils emotio-rationale Literatur.

⁴⁵ Musil schreibt zur ‚erkenntnisreichen‘ Literatur: „Wozu benutzt Dichtung Erkenntnis? Inwieweit ist sie an die Wahrheit gebunden? Wie behandelt sie sie? Was ist sie, wenn weder Photographie noch Phantasie, Spiel, Schein?... Die Dichtung hat nicht die Aufgabe, das zu schildern, was ist, sondern das, was sein soll. Mit anderen Worten: Dichtung gibt Sinnbilder. Sie ist Sinngabung. Sie ist Ausdeutung des Lebens. Die Realität ist für sie Material... Sinnvolles Erfassen ist etwas anderes als nüchternes Verstehen. Es ist nicht Verstandes-, sondern in erster Linie Gefühlsordnung. Sinngabung ist jedenfalls auch innere Lebensgebung... Ich habe Dichtung einmal eine Lebenslehre in Beispielen genannt. Exempla docent. Das ist zuviel. Sie gibt die Fragmente einer Lebenslehre.“ (Musil: 71f.).

Wissenschaften im Roman durchaus skeptisch betrachtet werden: Die meteorologische Darstellung eines Wetterberichts als einleitende Frequenz des Romans offenbart das ironisierende Moment bezüglich Musils Betrachtung von Wissenschaftskonzeptionen. Wie Alice Bolterauer deutlich macht, unterscheidet sich Musils Schreiben somit „zwar in der Wahl des Gegenstandes (des ‚anderen‘ Zustands und seiner Begleitphänomene) von den Wissenschaften [...], nicht aber im Modus des ‚Wie‘. Die Rationalität bleibt ihm auch beim Schreiben höchste Maxime.“⁴⁶ Gerhard Danzer stellt in seinem Aufsatz *Robert Musils Versuch, denkend sich und die Welt zu finden* einen Vergleich zwischen Musils Roman und Homers *Odyssee* her, da „die *Odyssee* die Sorgen und Nöte und basalen Lebensempfindungen der vorsokratischen Hellenen mindestens ebenso treffend wiederzugeben vermochte, wie dies ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ für den zentraleuropäischen Menschen der Moderne leistet.“⁴⁷ Noch viel mehr als Musils *Mann ohne Eigenschaften* spiegelt James Joyce's Roman *Ulysses* die *Odyssee* des modernen Menschen in der Welt wider. Der folgende Exkurs widmet sich diesem Opus Magnum und konzentriert sich dabei auf das 17. Kapitel, da es insbesondere in Bezug auf die Wissenschaftsthematik eine bedeutende Stellung im Rahmen der hier behandelten Werke einnimmt.

IV. Ein Exkurs: James Joyce' *Ulysses*

Während dem Leser in Schnitzlers *Lieutenant Gustl* der innere Monolog und in Musils *Mann ohne Eigenschaften* der Essayismus als literarische Techniken der Moderne begegnen, präsentiert Joyce in seinem ab 1918 in Auszügen erscheinenden Roman *Ulysses* in jedem Kapitel differierende Techniken (Monolog, Dialog wie in Drama, klassische Erzählung, Zeitungsartikel ...). Das 17. Kapitel, das sein ‚Gegenstück‘ in der Ithaka-Episode⁴⁸ der *Odyssee* hat, beschreibt die ‚letzte Wanderung‘ von Stephen Dedalus und Leopold Bloom zu Blooms Haus in der Eccles Street in Dublin. Bloom bewirtet Stephen und sie sitzen noch eine Weile beieinander, bevor Stephen das Haus verlässt. Das Kapitel ist in einer Dialogform verfasst, die der kirchlichen Lehre des Katechismus⁴⁹ entlehnt ist. Joyce fügt dem als literarische Technik fungierenden Katechismus das Attribut ‚unpersönlich‘ hinzu: Es werden unpersönliche Fragen gestellt, denen sehr formale Antworten folgen. Der Leser erlebt die Handlungen und Gedanken der beiden Figuren durch eine scheinbar objektive Sicht auf das Geschehen. Der Eindruck von Objektivität wird insbesondere durch den ‚wissenschaftlichen‘ Sprachjargon,

⁴⁶ Bolterauer: 186.

⁴⁷ Danzer: 177.

⁴⁸ Odysseus - als Bettler getarnt - und Telemachos brechen gemeinsam auf, um Penelopes Freier aus dem Palast zu vertreiben. Es findet ein großes Massaker statt, bei dem Odysseus alle Freier tötet, nachdem er sich diesen zu erkennen gegeben hat.

⁴⁹ Unter dem Begriff ‚Katechismus‘ erscheint im Duden folgender Eintrag: [kirchen- lat. catechismus = Buch für den ersten Religionsunterricht < gleich. kate!chismós = Unterricht, Lehre] (christl. Kirche): 1. *Lehrbuch für den christlichen Glaubensunterricht, das in Fragen u. Antworten angelegt ist*: Sie würde ihn hereinrufen, ... würde ihn den K. abfragen (Böll, Haus 46). 2. *Glaubensunterricht für Katechumenen*.

der sich durch nahezu alle Antworten zieht, verstärkt. So wird die von Stephen und Bloom präferierte Lebensführung zum Beispiel wie folgt beschrieben:

Beide zogen eine kontinentale Lebensweise der insularen, einen zisatlantischen Wohnsitz dem transatlantischen vor.⁵⁰

Das Zitat, das gerade einmal der dritten Antwort entnommen ist (insgesamt werden 307 Fragen - wobei die letzte Frage keine Antwort erfährt - gestellt!), verdeutlicht schon den übermäßigen Gebrauch von Fachtermini, der seine Zuspitzung zum Ende hin erfährt. Bloom liegt bereits neben seiner schlafenden Frau Molly im Bett und die sexuelle Hingezogenheit zu ihr erfährt folgenden Ausdruck:

Die sichtbaren Zeichen von Vorzufriedenheit?

Eine approximative Erektion: eine sollicitante Adversion: eine graduelle Elevation: eine versuchsweise Revelation: eine stille Kontemplation.

[...]

Die sichtbaren Zeichen von Nachzufriedenheit?

Eine stille Kontemplation: eine versuchsweise Velation: eine graduelle Delevation: eine sollicitante Aversion: eine proximative Erektion.⁵¹

Unverkennbar ist, dass das Kapitel durch die übertriebene Fülle und Aneinanderreihung der aus den Wissenschaften entlehnten Fachtermini sehr ironisch eingefärbt ist. Das Joycesche Kapitelschema⁵² zeigt an, dass die ‚Kunst‘ nicht wie in den anderen Kapiteln durch die Literatur, die Malerei oder die Magie usw. repräsentiert wird, sondern (ausgerechnet) durch die Wissenschaft. Da beide Protagonisten hauptsächlich in einem kontemplativen Zustand verharren, sind es vorrangig ihre Gedankenwelten, die dem Leser mittels ‚wissenschaftlicher Wortkonstruktionen‘ präsentiert werden. Im Zuge dessen verschwimmen die Grenzen zwischen subjektiver Gefühlswahrnehmung und objektiver, wissenschaftlicher Darstellung.

Welche Gehirntätigkeit begleitete seinen frequentativen Akt?

Der aus dem durch Inspektion, jedoch irrigerweise gewonnenen Schluss, sein schweigender Gefährte sei mit geistigen Konzeptionen beschäftigt, resultierende Gedanken an die Freuden, welche sich aus belehrender Literatur eher denn aus unterhaltender gewinnen ließen, da er selber mehr als einmal die Werke von William Shakespeare zur Lösung schwieriger Probleme im imaginären oder realen Leben herangezogen hatte.⁵³

⁵⁰ Uly.: 898.

⁵¹ Ebd.: 999.

⁵² Vgl. ebd.: 1080-1081.

⁵³ Ebd.: 914.

Auch die dichotome Konzeption von psychologischer Kausalität und willkürlichem, assoziativem Denken und Handeln wird mit verwischten Konturen dargestellt. Die Fragen und Antworten scheinen sich teilweise an dem Prinzip der psychologischen Kausalität zu orientieren, indem sie beispielsweise Blooms Handeln bezüglich des verlorenen Hausschlüssels⁵⁴ ‚logisch‘ wiedergeben: Das Problem wird geschildert, anschließend werden mögliche Lösungsvorschläge formuliert und abschließend wird zugunsten einer Lösung entschieden. Oftmals scheinen die Antworten jedoch auch über das Gefragte hinauszugehen, sodass die nächste Frage sich an das unmittelbar Gesagte der Antwort anschließt, auch wenn jenes mit der vorausgegangenen Frage in keinem Zusammenhang mehr steht. Das Gerüst der Fragen erscheint somit undurchsichtig und willkürlich zusammengebaut, sodass - ähnlich Musils Möglichkeitssinn - der Eindruck nicht wirklich vorhandener Kausalität entsteht, der sich in der ganzen Romanstruktur, die bekanntlich jegliche stringente Erzählweise negiert⁵⁵, widerspiegelt. Frage und Antwort zeichnen einen ‚möglichen‘ Weg nach, der - trotz der eher ‚wilden‘ Assoziationen gerade vonseiten Blooms - zwar eine Ordnung entstehen lässt, die jedoch bei genauerer Betrachtung ein willkürliches Moment aufweist. Im Gegensatz zu Musil, der die gefühlskargen, rationalen Naturwissenschaften als ‚Schutzschild‘ heranzieht⁵⁶, um sich einem ‚intelligenten‘ Schreiben anzunähern, bedient sich Joyce wissenschaftlicher Darstellungsmodi⁵⁷, um eine gigantische Wissenschaftsparodie entstehen zu lassen: Die Sicht auf die vermeintliche Objektivität, die die Wissenschaft sich bezüglich ihrer Betrachtung von Wirklichkeit zuschreibt, wird unterlaufen durch das subtile Aufschwimmen subjektiver Urteile. Die ‚Symbiose‘ von Objektivität und Subjektivität findet sich in der 72. Frage respektive Antwort wieder:

Welche beiden Temperamente stellten sie beide jeder für sich dar?
Das wissenschaftliche. Das künstlerische.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Uly.: 900.

⁵⁵ „Erzählt wird [...] keine schlichte Handlung, sondern das beinahe unentflechtbare Gewirr von Gedankenketten, Impulsen, Eindrücken, Gefühlen und Affekten, Begriffen und Zitaten, die einem Menschen wie Leopold Bloom ‚durch den Kopf schießen‘, wenn er seine Geliebte umarmt, auf einer Straße flaniert oder auf der Toilette seinen täglichen Geschäften nachgeht.“ (Danzer: 158).

⁵⁶ Wobei natürlich auch Musil - wie schon erwähnt wurde - mit den Wissenschaften abrechnen wollte: Der wissenschaftliche Wetterbericht, der den Mann ohne Eigenschaften einleitet, ist schon als erste ‚Abrechnung‘ zu verstehen, da „auch eine wissenschaftlich exakte Beschreibung die Wirklichkeit verfehlen kann, weil sie von einem nicht haltbaren Realitätsbegriff ausgeht.“ (Koopmann: 368) Musils Roman fordert das ‚exakte‘ Darstellen des ‚Nicht-Exakten‘ und nutzt letztendlich doch die Wissenschaft, um ihre eigenen ‚Irrtümer‘ bezüglich der Wirklichkeitsdarstellung aufzuzeigen. Auch eine wissenschaftliche Darstellung ist nur eine Möglichkeit die Wirklichkeit zu erfassen.

⁵⁷ Joyce lässt das Kapitel mit einem Punkt enden, der als Zeichen für das lateinische ‚quod erat demonstrandum‘ (‚was zu beweisen war‘) steht und zum Beispiel in der Mathematik einen (erbrachten) Beweis abschließt.

⁵⁸ Uly.: 921.

V. Schluss: Literatur als Korrektiv

Dass die Wissenschaftssprache aufgrund der im 19. Jahrhundert rasant fortschreitenden Erkenntnisse in den Wissenschaften Eintritt in das literarische Schreiben erhält, ist retrospektiv betrachtet nicht unbedingt verwunderlich. Wie zu Beginn schon einmal erwähnt wurde, hat die Literatur schließlich schon immer in Wechselbeziehung zu ihrem Umfeld gestanden und einen ‚Beobachtungsposten‘ eingenommen. Der wissenschaftliche Diskurs jedoch, der um die Jahrhundertwende den Autonomieanspruch der Literatur ‚angekratzt‘, die Literatur in eine Sprachkrise geführt hat, die das bisherige, vor allem naturalistische Schreiben in Frage stellt, findet in der Wiener Moderne einen starken ‚Gegner‘, der sich durch einen besonderen Grad an Selbstreflexion - die theoretisch-essayistischen Werke aus der Zeit erscheinen unzählbar - auszeichnet. Das durch die Sprachkrise motivierte Streben nach neuen literarischen Techniken findet u. a. in Schnitzlers *Lieutenant Gustl* seinen Ausgangspunkt: Die Monolognovelle kann als unmittelbare Reaktion auf die neu gegründete Psychoanalyse gelesen werden und wird von Freud begeistert aufgenommen. Während die frühe Generation der Wiener Moderne noch eine symbiotische respektive produktive Relation zu den Wissenschaften herzustellen versucht (Bahr-Mach), zeichnet sich die spätere Generation durch eine distanziertere Sicht auf die wissenschaftlichen Errungenschaften aus. Hermann Broch und Robert Musil gehören zu den ‚Skeptikern‘, die die (natur-)wissenschaftliche Suche nach wahrer Erkenntnis anzweifeln. Wie anhand des *Mann ohne Eigenschaften* aufgezeigt wurde, zeichnet sich Musils Schreibstil durch extreme Rationalität und ein erhebliches Maß an Intellektualität aus. Sein Stil verdeutlicht im Modus des ‚Wie‘ den wissenschaftlichen Anspruch des Romans, jedoch ist der Gegenstand der Erzählung alles andere als wissenschaftlich - vor allem in Bezug auf das zweite Buch *Ins Tausendjährige Reich (die Verbrecher)*, das sich hauptsächlich im Bereich der Mystik bewegt. Auch Joyces Sicht auf die Wissenschaften im 17. *Ulysses*-Kapitel verbirgt nicht das ironisierende Moment, das durch den übertriebenen Einsatz von Wissenschaftssprache entsteht. Allerdings treibt Joyce dieses Moment auf die Spitze, indem subjektive Urteile die objektive Wissenschaftssprache zu lenken scheinen. Aufgrund dieser Tatsache verliert Joyces Schreibstil sein rationalistisches Moment, das im *Mann ohne Eigenschaften* von Musil konsequent beibehalten wird.

Monika Schmitz-Emans sieht in der Literatur „ein Korrektiv zur trügerischen Sedimentierung von Welt-Konstruktionen, die über ihren Konstruktcharakter hinwegzutäuschen versuchen.“⁵⁹ Wenn Wissenschaftssprache also plötzlich in poetischer Funktion erscheint - und wie bei Musil und Joyce sogar zum ‚Gerüst‘ des Romans wird -, dann wird die wissenschaftliche Disziplin als solche in den Bereich des Fiktionalen - in Musils Sprache in den ‚des Möglichen‘ - gezogen. Die Literatur der Moderne mit ihrem hohen Grad an (Selbst-)Reflexivität reflektiert auch die Relation zwischen Literatur und Wissenschaft und weist als Ergebnis dieser Reflexion, durch die Betonung des Konstruktionsprozesses als solchen, auf den nur scheinbaren Objektivitätsanspruch der wissenschaftlichen Analyse hin.

⁵⁹ Schmitz-Emans: 50.

Literarische Texte besitzen somit potentiell die Macht, absolute Wahrheit in Frage zu stellen. Nietzsches *Zugunsten der Kritik* soll das Schlusswort dieses Aufsatzes bilden. Der Wahrheitsbegriff wird in diesem wunderbaren Aphorismus als instrumentales Konstrukt enttarnt, das immer nur die Lebenskräfte mit vernünftigen Gründen zu rechtfertigen hat, die gerade aktuell im Menschen leben.

Jetzt erscheint dir etwas als Irrtum, das du ehemals als eine Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit geliebt hast: du stößt es von dir ab und wahnst, dass deine Vernunft darin einen Sieg erfochten habe. Aber vielleicht war jener Irrtum damals, als du noch ein anderer warst - du bist immer ein anderer -, dir ebenso notwendig wie alle deine jetzigen „Wahrheiten“, gleichsam eine Haut, die dir vieles verhehlte und verhüllte, was du noch nicht sehen durftest. Dein neues Leben hat jene Meinung für dich getötet, nicht deine Vernunft: *du brauchst sie nicht mehr*, und nun bricht sie in sich selbst zusammen, und die Unvernunft kriecht wie ein Gewürm aus ihr ans Licht. Wenn wir Kritik üben, so ist es nichts Willkürliches und Unpersönliches - es ist, wenigstens sehr oft, ein Beweis davon, dass lebendige treibende Kräfte in uns da sind, welche eine Rinde abstoßen. Wir verneinen und müssen verneinen, weil etwas in uns leben und sich bejahen *will*, etwas das wir vielleicht noch nicht kennen, noch nicht sehen! - Dies *Zugunsten der Kritik*.⁶⁰

⁶⁰ Die Fröhliche Wissenschaft: 205.

Bibliographie:

Quellen:

- Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne.- In: Gotthart Wunberg (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.- Stuttgart: Reclam, 2000, hier S. 225-226. (*zitiert als Bahr: Seitenangabe*)
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Elixiere der Wissenschaft.- Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002 (*zitiert als Enzensberger: Seitenangabe*)
- Freud, Sigmund: Briefe 1873-1939.- Frankfurt am Main: S. Fischer, 1960 (*zitiert als Freud: Seitenangabe*)
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.- In: Bernd Schoeller (Hrsg.): Reden und Aufsätze 1, 1891-1913, Bd. 8.- Frankfurt am Main: 1979, S. 174-184, hier S. 176. (*zitiert als Hofmannsthal: Seitenabgabe*)
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften (Erstes und Zweites Buch, hrsg. von Adolf Frisé).- Reinbek: 21. Auflage Rowohlt, 2006 (*zitiert als MoE: Seitenangabe*)
- Musil, Robert: Selbstkritik und -biographie.- In: Adolf Frisé (Hrsg.): Versuche, einen anderen Menschen zu finden (Musil-Tagebuch).- Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991 (*zitiert als Musil: Seitenangabe*)
- Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft.- In: Ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Bd. 5.- Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964 (*zitiert als Die fröhliche Wissenschaft: Seitenangabe*)
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne.- In: Ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Bd. 2.- Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964 (*zitiert als Wahrheit und Lüge: Seitenangabe*)
- Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl.- Stuttgart: Reclam, 2002 (*zitiert als Lieutenant Gustl: Seitenangabe*)
- Joyce, James: Ulysses.- Frankfurt am Main: 1. Auflage Suhrkamp, 2004 (*zitiert als Uly.: Seitenangabe*)

Darstellungen:

- Bolterauer, Alice: Selbstreferenz und Selbstreflexion als Ausdruck eines krisenhaften Moderne-Bewusstseins - diskutiert am Beispiel der 'Wiener Moderne'.- In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters (Hrsg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien.- Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007, S. 175-193. (*zitiert als Bolterauer: Seitenangabe*)
- Brenner, Peter J.: Neue deutsche Literaturgeschichte.- Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH, 2004 (*zitiert als Brenner: Seitenangabe*)
- Danzer, Gerhard: Robert Musils Versuch, denkend sich und die Welt zu finden.- In: Josef Rattner, Gerhard Danzer (Hrsg.): Österreichische Literatur und Psychoanalyse.- Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, S. 157-187. (*zitiert als Danzer: Seitenangabe*)
- Federmann, Reinhard (Hrsg.): Österreich intime Erinnerungen 1892-1942.- In: Gotthart Wunberg (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.- Stuttgart: Reclam, 2000, hier S. 171. (*zitiert als Federmann: Seitenangabe*)
- Feyerabend, Paul, Christian Thomas (Hrsg.): Kunst und Wissenschaft.- Zürich: Verlag der Fachvereine,

- 1984 (*zitiert als Feyerabend/Thomas: Seitenangabe*)
- Koopmann, Helmut: "Für organische Wissenschaft interessieren Sie sich also auch?". Wissenschaft als Thema in der Erzählkunst der klassischen Moderne.- In: Norbert Elsner, Werner Frick (Hrsg.): "Scientia poetica". Literatur und Naturwissenschaft.- Göttingen: Wallstein Verlag, 2004 (*zitiert als Koopmann: Seitenangabe*)
- Maturana, Humberto R.: Kognition.- In: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus.- Frankfurt am Main: 7. Auflage Suhrkamp, 1996, S. 89-118. (*zitiert als Maturana: Seitenangabe*)
- Neymeyr, Barbara: "Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen". Robert Musils Konzept einer 'emotio-rationalen' Literatur im Kontext der Moderne.- In: Sabine Becker, Helmuth Kiesel (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen.- Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007, S. 199-226.
- Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs.- Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002 (*zitiert als Pieper: Seitenangabe*)
- Rabelhofer, Bettina: Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900.- Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006 (*zitiert als Rabelhofer: Seitenangabe*)
- Renner, Ursula: Dokumentation eines Skandals. Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl*.- In: Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg (Hrsg.): Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne. 15/2007.- Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 2008, S. 33-216.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Wissenschaft. Einleitung.- In: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literatur und Wissenschaft.- Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 35-57. (*zitiert als Schmitz-Emans: Seitenangabe*)
- Schurz, Gerhard: Einführung in die Wissenschaftstheorie.- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006 (*zitiert als Schurz: Seitenangabe*)
- Schwarz, Olaf: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900.- Kiel: Ludwig, 2001 (*zitiert als Schwarz: Seitenangabe*)
- Zima, Peter V.: Robert Musil und die Moderne.- In: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa.- Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 430-451. (*zitiert als Zima: Seitenangabe*)
- Zimmermann, Silke Cathrin: Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen.- Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995 (*zitiert als Zimmermann: Seitenangabe*)
- Žmegač, Viktor: Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen.- In: Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg (Hrsg.): Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne. 5/1997.- Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1997, S. 199- 216. (*zitiert als Žmegač: Seitenangabe*)

„Ich muss mich echauffieren!“
- Humorkonstruktionen in der Perry Rhodan-Serie
und ihre Auswirkungen auf die Erzählwelt.

Ralf Wohlgemuth

I.

Seit 1961 erscheint Woche für Woche im Verlagshaus Pabel-Moewig die Science Fiction-Serie Perry Rhodan. Ursprünglich als eine Weltraumabenteuerserie im Heftformat von vielleicht zwanzig oder dreißig Heften gedacht, entwickelte sich die Serie nach ihrem überraschenden Anfangserfolg zur im Printbereich erfolgreichsten Science-Fiction Serie der Welt.

Von der Kritik wurde die Perry Rhodan-Serie zu Beginn verrissen. Der qualitative Grad der Textgestaltung schlage sich in einfachen Schwarz/ Weiß Konzeptionen nieder und fände seinen Ausdruck in trivialen Charakterisierungen und Handlungsmustern. Dabei wurde der intentionale Charakter der Perry Rhodan-Serie als primär unterhaltendes Textprodukt von ihren Machern niemals bestritten, hochliterarische Ambitionen niemals zur Selbstaufgabe. Trotz der limitierten literarischen Tiefe, die die Perry Rhodan-Serie auch von sich selbst behauptet, ist sie für die Literaturwissenschaft dennoch ein Betätigungsfeld. Das trägt vor Allem dem Mut des Faches Rechnung, sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten auch mit der Trivial- und Unterhaltungsliteratur und ihren gattungsspezifischen Merkmalen zu beschäftigen und auch Heftserien als untersuchenswerten Teil der literarischen Produktion zu begreifen.

Im Folgenden soll nun überprüft werden, wie sich die geschlossene Erzählwelt der SF-Serie Perry Rhodan im Zusammenhang unterschiedlicher Humorkonzepte verhält. Zwei grundsätzliche Humorkonstruktionen sind dabei festzustellen, die ich als „binnen- und transreferentielle Humorkonstruktionen“ bezeichnen möchte, wobei der Referenzpunkt des ersten Humorkonzepts innerhalb der Erzählwelt liegt, während das zweite Konzept die Erzählwelt durchdringt und auf ein außenstehenden Referenzpunkt verweist. Dabei liegt der besondere Schwerpunkt meiner Ausarbeitung auf dem Gedanken, inwieweit ein binnen- oder transreferenzielles Humorkonzept auf die Kohärenz einer geschlossenen Erzählwelt einwirkt. Zu diesem Zweck werden exemplarisch einzelne Szenen aus Perry Rhodan Heften auf ihre Humorkonstruktion untersucht und deren Effekte auf das Perryversum dargestellt. Dabei ist es nicht wichtig, welcher Autor die entsprechende Szene geschrieben hat, denn auch wenn bei einzelnen Autoren durchaus Vorlieben zu einer der beiden Konzepte festzustellen sind, ist ihre Nutzung als eine autorenunabhängige zu betrachten. Ebenso wenig soll hier eine „Gute-Gag-Liste“ entstehen oder der Humor auf der Grad der Witzigkeit hin bewertet werden.

II.

In den frühen Analysen der Perry Rhodan-Serie wurde der Aufbruch der Menschheit in den Weltraum zum imperialistischen Eroberungsfeldzug und Perry Rhodan, die Hauptfigur der Serie, zum faschistischen Diktator stilisiert. Ellerbrock/Thieß, die 1976 die erste große wissenschaftliche Monographie zu Perry Rhodan erstellten, suggerierten in dieser Arbeit den schon zuvor in vielen Einzelaufsätzen ausgesprochenen Faschismusverdacht, gaben allerdings auch zu, diesen textlich nicht belegen zu können: „Rein textanalytisch kann also nicht behauptet werden, Perry-Rhodan-Romane schilderten eine faschistische Gesellschaftsordnung. Um falsches Bewusstsein beim Leser stabilisieren zu helfen, ist dies aber auch nicht notwendig.“¹ Mit solchen Aussagen teilten sich Ellerbrock/Thieß die unsachliche Herangehensweise und das Vorurteil zur Heftchenreihe mit vielen Publikationen zur Perry Rhodan-Serie bis dato. Bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts haftete der Perry Rhodan-Serie der Charakter eines *Landers im Weltraum*, einer militaristisch geprägten und rechtsideologisch unterlaufenen Serie an.

Auf den ersten Blick mag dieser Eindruck auch gerechtfertigt sein. Karl-Herbert Scheer, gemeinsam mit Clark Darlton (Walter Ernsting) Gründer der Serie, legte den Perry Rhodan Bänden ein eher militärisch geprägtes Miteinander der Charaktere zu Grunde: Imperien, Raumflotten, Explosionen, man salutierte und grüßte ehrfürchtig, und selbst nach Jahrhunderten gemeinsam bestandener Abenteuer wurde noch formell gesiezt – „Spannung durch Konfrontation“ war das grundlegende Konzept der frühen Perry Rhodan-Serie. Dem gegenüber stand jedoch auch die Vision Perry Rhodans, der von der geeinten Menschheit träumte, ohne nationale, rassische, ideologische oder religiöse Differenzen, und Scheer setzte den Lesern bereits nach wenigen Bänden die Auflösung politischer Ost-West-Machtblöcke und eine multikulturelle Menschheit entgegen.²

Rainer Stache schrieb 1986 seine Dissertation „Perry Rhodan. Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie“³ und legte damit die bis dato umfangreichste und kompetenteste Monographie zu Perry Rhodan vor. Staches Arbeit gilt bis heute als das grundlegendste Werk zur Analyse der Perry Rhodan-Serie und zeigt mit den Ausarbeitungen zur *Probabilität*, der Wahrscheinlichkeit bzw. Glaubwürdigkeit der Charaktere und Ereignisse innerhalb der Perry Rhodan Handlung einen der methodisch elementarsten Analysepunkt zur Serie.

¹ Ellerbrock, Beate u. Jürgen/ Thieß, Frank: Perry Rhodan. Untersuchung einer Science-Fiction-Heftromanserie. Gießen 1976, S. 122. Die Ellerbrock/ Thieß Untersuchung gilt in der Forschung als wissenschaftlich ungenau gearbeitet, polemisch und unsachlich.

² Volker Nübel räumt jedoch ein, dass auch wenn problemlos Japaner, Chinesen, Afrikaner, Russen oder Indianer Teil des Handlungspersonals waren, die Haupthandlungsträger alle „europäisch-amerikanisch ‚weiß‘ waren“. Vgl. Nübel, Volker: Eine kurze Chronik. In: Frick, Klaus N. (Hrsg.): Das große Perry Rhodan Fan Buch. München 1996, S. 351.

³ Stache, Rainer: Perry Rhodan, Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie. 2 A. Berlin 2002.

Die wenigen Arbeiten der Literaturwissenschaft zur Perry Rhodan-Serie zeigen hauptsächlich auf, dass das Fach mit diesem Text und seiner Gattung wenig anzufangen weiß. Peter Schattenschneider bestätigt, dass bei formaler Analyse von SF-Texten nicht viel Neues zu finden sei⁴ und auch Ulrich Suerbaum kommt bei seiner grundlegenden Analyse der Gattung Science Fiction zu dem Urteil:

„Der konservative Grundzug von Science Fiction ist auch nach den jüngsten Entwicklungen unverkennbar. Noch immer verwenden die Science Fiction Autoren fast ausschließlich Erzählmuster und –techniken, die bereits vor dem Aufkommen der Gattung entwickelt waren. Es führt letztendlich kein Weg an dem Urteil vorbei, dass Science Fiction zur Zeit eine zwar hochentwickelte, aber noch nicht im vollsten Sinne moderne Art von Literatur ist. [...] Wenn man Science Fiction altmodisch nennt, darf man nicht vergessen, dass ein Großteil der neueren amerikanischen und englischen Autoren, die dem mainstream zugerechnet werden, sich der gleichen Erzählweise bedienen. [...] Science Fiction kann in einer solchen Perspektive mit einigem Recht als eine Literaturform betrachtet werden, die klassische auf die Dauer unentbehrliche Erzählweisen am Leben erhält.“⁵

Hans Joachim Schulz stellt in seinem Überblick zum Genre Science Fiction dar: „Die Eigenart der paraliterarischen, d.h. der ‚eigentlichen‘ SF lässt sich daher mit den qualitativen, formalen und geistesgeschichtlichen Normen der traditionellen Literaturwissenschaft nicht erfassen. Statt dessen muss der Versuch unternommen werden, aus der Produktion- und Rezeptionsgeschichte dieser Literatursorte heraus Gattungsbegriffe zu entwickeln,“⁶ und untersucht im Folgenden die Rezeption der angloamerikanischen und deutschen Science Fiction und legt grundlegende rezeptionsspezifische Merkmale der Science Fiction offen, ohne jedoch daraus genrespezifische Folgerungen zu schließen.

Drei ganz entscheidende Merkmale prägen die Perry Rhodan-Serie, die für jede Analyse der Heftserie berücksichtigt werden müssen: Perry Rhodan ist zunächst einmal ein Text, der noch nicht abgeschlossen ist. Die Serie ist weiterhin in der wöchentlichen Produktion und wird es wohl auch noch eine gehörige Zeit bleiben. Des weiteren ist Perry Rhodan selbstreferenziell. Hefte, die aktuell erscheinen, können sich auf Handlungen beziehen, die bereits im Jahr 1967 geschrieben wurden. Somit ist Perry Rhodan ein Text, der seine eigene Textvergangenheit noch verändern kann.⁷ Und letztens ist die Perry Rhodan-Serie ein Wirtschaftsprodukt und nicht unabhängig von den Verkaufszahlen und so stark an der Leserschaft orientiert.

⁴ Schattenschneider, Peter: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992, S. 283.

⁵ Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S.62.

⁶ Schulz, Hans-Joachim: Science Fiction. Stuttgart 1986, S. 2.

⁷ Vgl. Staches Beispiel zu Rainer Castor: Stache, Rainer: a.a.O. S. 251f.

Gerade letzteres führt die neuere kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung an das „Beschäftigungsfeld Perry Rhodan“ als Serie, die eng an die Mentalitätsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland gebunden ist. Als ein Text bzw. eine Textserie, die die Geschichte der BRD, sowohl durch ihre Leserschaft als auch durch ihre verschiedenen Autorengenerationen,⁸ seit mehr als 45 Jahren kontinuierlich begleitet, wird sie zum Indikator für bundesdeutschen Zeitgeist und sich verändernde Gesellschaftskonzepte und –prinzipien, ohne sich dabei auf den Produktions- oder Rezipientenkreis der intellektuellen Elite zu berufen. Und so wird in dem von Bollhöfener/Farin/Spreen herausgegebenen Sammelband „Perry Rhodan Studies – Spurensuchen im All“⁹ die Perry Rhodan-Serie nach Phänomen der Massenkultur, der Genderproblematik oder der politischen Geschichte der BRD hinterfragt. Essayistische Beiträge anderer Bücher beschäftigen sich mit dem „Kult“ Perry Rhodan oder fassen die Serie in den Zusammenhang einer Generationenretrospektive.¹⁰

Auch wenn Suerbaum die Limitierung von Erzählmustern und –konzepten der Science Fiction erläutert, können doch innerhalb der Perry Rhodan-Serie spezifische Erzählkonstruktionen ausgemacht werden, die es lohnt, näher zu untersuchen. Dabei ist vor allem ein Charakteristikum der Perry Rhodan-Serie, wie aber auch von fast aller Science Fiction Literatur, von Bedeutung. Perry Rhodan arbeitet mit einem eigenen geschlossenen Gegenuniversum, von Leser und Autoren *Perryversum* genannt, als narrativer Basis.¹¹ Die Handlung der Perry Rhodan-Serie findet innerhalb dieses Universums statt, mittlerweile etwa 3000 Jahre in der Zukunft. Bereits wenige Hefte nach Band 1¹² sprang die Handlung fünf Jahre in die Zukunft, mit Heft 19 erhielt Perry Rhodan die relative Unsterblichkeit und konnte so als Held einer kontinuierlich in die Zukunft erzählten Serie gesichert werden.¹³ Mit fast jedem fünfzigsten oder hundersten Band wurden weitere Jahre in die Zukunft geeilt, zwischen Band 399 und Band 400 nahezu ein Jahrtausend.

Nach der Übernahme der Chefautorenschaft durch den jungen Autor William Voltz Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre, fügte dieser der gewohnten Konfrontationskonzeption der Handlung das *Zwiebelschalenmodell*, eine kosmologische

⁸ Die Perry Rhodan-Serie wird von einem Autorenteam bestehend aus etwa fünf bis zwölf Autoren, von denen einer oder zwei die Handlungsvorgaben (Exposées/ Exposéeautor) verfassen, geschrieben.

⁹ Bollhöfener, Klaus/ Farin, Klaus/ Spreen, Dirk (Hrsg.): Perry Rhodan Studies. Spurensuche im All. Berlin 2003.

¹⁰ Vgl. ua. Kasper, Hartmut (Hrsg.): Deutsche Helden. Leipzig 1997, Maus, Stephan: Perry Rhodan, ein deutscher Held. Stern, 03.12.2006. <http://www.stern.de/unterhaltung/comic/Perry-Rhodan-Ein-Held/577421.html>. Zugegriffen am 26.01.2009.

¹¹ Ein solches Gegenuniversum ist Teil fast jeder SF Literatur, sie ist aber auch in anderen seriellen Produktionen von starker Bedeutung. Bekannte Beispiele stammen vor allem aus dem Fernsehen und dem Kino, so z.B. das „Star Trek Universum“, das „Star Wars Universum“ oder das „Babylon 5 Universum“.

¹² Die erzählte Zeit der Perry Rhodan-Serie lag bei ihrem Start nur 10 Jahre in der Zukunft, 1971.

¹³ Dieser „Kniff“ der Unsterblichkeit sicherte der Serie einen bzw. mehrere potentiell unsterbliche Helden und machte es nicht mehr nötig, nach mehreren Erzähljahren den Lesern einen neuen Serienhelden zu präsentieren, an den sie sich wieder gewöhnen mussten.

Evolutionstheorie¹⁴ dem Perryversum hinzu und Perry Rhodan (und die Leser) erfuhren von den Ordnungsmächten, den *Kosmokraten*, die in diesem Modell die höchste Stufe evolutionärer Entwicklung darstellen und die vor langer Zeit durch die *Sporenschiffe* für die Verbreitung intelligenten Lebens im Universum gesorgt hatten und dem *Moralischen Kode*, der einer menschlichen DNS gleich die Universen durchzieht und sie durch quantenphysikalische Phänomene stabilisiert: Die New Age und die Friedensbewegung veränderten nicht nur das Perryversum, sondern auch die Geschichten, die erzählt wurden. Das Scheer'sche Konzept von „Spannung durch Konfrontation“ wurde durch das Voltz'sche Konzept der „Spannung und Mystik“ abgelöst.¹⁵

Diese hier nur skizzierte¹⁶ narrative Gegenwelt ist Basis der erzählerischen Strukturen und Ausarbeitungen der Perry Rhodan-Serie. Sie bildet die eigene geschlossene Erzählwelt der Perry Rhodan-Serie, für die auch Stache das Parameter der Probabilität anwendet.

III.

Die Geschichte und die Theorie des Humors kann an dieser Stelle nicht ausführlich behandelt werden, dennoch ist es notwendig, einige Erkenntnisse und Fragestellungen der Humorthorie hier aufzuführen. Zu Beginn muss aber grundlegend zwischen dem Lachen und dem Komischen bzw. dem Humor unterschieden werden, denn Lachen und Humor sind nicht unbedingt kongruent.

Das Lachen ist eine physiologische, d.h. körperliche Reaktion, der wir uns auch in Situationen bedienen, die nichts mit Komik zu tun haben. So ist das Lachen auch Forschungsfeld der Medizin, der Psychologie oder der Soziologie und wird dort nicht nur als ein Reflex auf Komik verstanden, sondern auch als Ausdruck allgemeiner Freude (z.B. Wiedersehensfreude) oder Wohlbefinden, was sich z.B. in der Sozialforschung in Zusammenhang mit Kleinkindern und dem Mutter-Kind Verhältnis niederschlägt¹⁷ oder in den Bereichen der Antiaggressionsforschung Beachtung findet, indem auf die körperliche Erschöpfung nach dem Lachen verwiesen wird, die mit einer Wehr- und Hilflosigkeitshaltung

¹⁴ Welche ursprünglich vom Autor Kurt Mahr entwickelt wurde, wobei Stache Voltz als Schöpfer betont. Vgl. Stache, Rainer: a.a.O. S. 233.

¹⁵ Vgl. u.a. Nübel, Volker: a.a.O., S.353 und Teuscher, Gerhard: Perry Rhodan, Jerry Cotton und Johannes Mario Simmel. Eine Darstellung zu Theorie, Geschichte und Vertretern der Trivialliteratur. Stuttgart 1999, S. 90f.

¹⁶ Es muss auch hinzugefügt werden, dass das Perryversum keine in allen Bereichen vollständige Gegenwelt darstellt. Viele Aspekte des gesellschaftlichen Lebens, soziale, religiöse, künstlerische, politische oder sexuelle Aspekte des Perryversums werden nur als existent genannt oder angedeutet, allerdings in den Romanhandlungen nicht soweit ausgeführt, als dass man auch von einem gesellschaftlichen, politischen, usw. System sprechen kann, das dargestellt wird. Dies ist dem unterhaltenden und primär abenteuerlichen Grundcharakter der Serie geschuldet, der bestimmte Arten von Utopien nicht zulässt. Vgl. auch Stache, Rainer: a.a.O. S. 96ff.

¹⁷ Vgl. dazu: Dopychai, Arno: Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Bonn, Uni. Diss. 1988.

einherginge und ähnlich wie Sport dazu dienen könne, Energien abzuführen.¹⁸ Auch ein Kuss geht normalerweise mit einem Lachen, Lächeln oder dazu reizenden Gefühl einher und hat nichts mit Komik zu tun.

Freud sah im Lachen eine Analogie zum Traum und somit eine Art der menschlichen Triebbefriedigung. Durch das Lachen gelänge es dem Menschen, angestaute Energien und Spannungen abzubauen und sich so einen Zustand der Erleichterung zu beschaffen.¹⁹ Freud baute damit auf die Überlegungen Herbert Spencers auf, der bereits im 19. Jahrhundert der Ansicht war, das Lachen entstehe aus einer Reizüberflutung des Nervensystems.²⁰

Anders als das Lachen, ist der Humor oder das Komische stärker konzeptionell oder strukturell zu begreifen. Um diese Strukturen/Konzepte näher zu bestimmen, kann eine Beobachtung der australischen Ureinwohner durch Charles Darwin hilfreich sein: „Bei Europäern erregt kaum irgend etwas das Lachen so leicht wie Nachahmung, und es ist im Ganzen merkwürdig, dieselbe Tatsache bei den Wilden Australiens wiederzufinden [...]“²¹ Von den interkulturellen Aspekten von Humor, die hier angedeutet werden einmal abzusehen, ist vor allem ein Begriff in Darwins Aussage von Bedeutung: die Nachahmung. Aristoteles schreibt in seiner Poetik: „Die Komödie ist [...] Nachahmung von schlechten Menschen, aber nicht in Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht [...]“²² Aristoteles spielt mit dem Wort „Hässlichkeit“ auf die Anschaulichkeit des Lächerlichen an, das nicht zwingend eine physische Hässlichkeit meint, sondern einen Fehler, eine Schlechtigkeit allgemein und impliziert hier, dass das Lächerliche sinnlich wahrnehmbar sein muss. Ein Geizhals ist nicht deswegen lächerlich, weil er als Geizhals benannt wird, sondern weil sein Tun, seine Handlung wahrnehmbar nachgeahmt wird. Auch wird ein affektierter Mensch nicht zur Witzfigur, nur weil er als affektiert bezeichnet wird, sondern weil seine Nachahmung oder Darstellung dies begreifbar macht.

Hinzu kommt ein weiteres Merkmal des Komischen, das sich bereits bei Platons Dialog „Philebos“ finden lässt, welches das früheste erhaltende Beispiel einer Theorie des Humors darstellt.²³ Sowohl Platon als auch Aristoteles sprechen von der Gefahrlosigkeit des Humors, das kein Verbrechen und keinen Schmerz verursache. Humor ist also neben seiner sinnlich wahrnehmbaren Nachahmung grundsätzlich harmlos und erlaubt zu lachen, ohne Sanktionen

¹⁸ Vgl. Stollmann, Rainer: Grotteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens. Stuttgart 1997, Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern München Wien 1966.

¹⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. Der Humor [1927]. Eingeleitet von Peter Gay. Frankfurt a M. 1992.

²⁰ Vgl. Spencer, Herbert: The Physiology of Laughter [1860]. In: ders.: Essays. Scientific, Political and Speculative. Bd. 2 London 1901, S. 452-466.

²¹ Darwin, Charles: Ausdruck der Gemüthsbewegung bei den Menschen und den Thieren. Stuttgart 1872, S. 211.

²² Aristoteles: Poetik. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 17.

²³ Vgl. Mader, Michael: Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon. Stuttgart Berlin 1977.

des Verlachten für einen selbst oder die Situation erwarten zu müssen, denn mit steigender Gefahr, die aus einer komischen Situation entstehen kann, sinkt auch der Grad des Humors. Durch seine Ablehnung der Dichtkunst²⁴ bezieht Platon seine Theorien des Humors nur auf die reale Lebenswelt. Erst Aristoteles, indem er explizit auch die lächerliche Maske des Theaters frei von Schmerz und Verderben benennt, bezieht die Harmlosigkeit des Humors ebenso auf die Kunst.

Anschließend an Platon differenziert Andras Horn drei Wesenszüge des Humors, die Selbstverkenntung, die Sprachverkenntung und die Weltverkenntung, sowie zwei Frequenzen in denen er sich ausdrücken kann, habituell oder situativ.²⁵

Von diesen ersten Merkmalen ist auf ein weiteres grundlegendes Prinzip des Komischen zu schließen: Komik ist abhängig von einem rezipierenden Subjekt. Andras Horn folgert, dass es „so etwas wie das Komische-an-sich nicht gibt. [...] Das Komische liegt [...] einerseits am Objekt des Lachens (am komischen Gegenstand und am Produzenten des Komischen), andererseits am Subjekt des Lachens, an uns, den Rezipienten des Komischen.“²⁶

Woran erkennt nun der Rezipient das Komische, was macht die Nachahmung zum Lacher? Für die Kontrasttheorie des 17. Jahrhundert lag das Komische „in der plötzlichen Wahrnehmung eines Widerspruchs, den dieser Ansatz im lächerlichen Objekt verankerte.“²⁷ Die Inkohärenz des Objekts wurde zum auslösenden Moment des Lachens, wobei eingewandt wurde, dass sich nicht jeder Lacher aus dem Widerspruch des Objekts erklären ließe. Nicht ausreichend berücksichtigt wurden in der Kontrasttheorie gesellschaftliche Normen und die vom Subjekt erwartete Normalität. Henri Bergson ergänzte in seiner Studie „Le rire“: „Gehen wir zur Gesellschaft über. Wir leben in ihr, von ihr, und können so nicht umhin, sie als lebendes Wesen zu behandeln. Also wird jedes Bild lächerlich sein, das uns die Idee einer verkleideten Gesellschaft, einer sozialen Maskerade nahelegt. [...] Ein jeder weiß, mit welcher Leichtigkeit der Geist des Komischen sich an sozialen Handlungen von festgelegter Form betätigt, von der einfachen Preisverteilung bis zur Gerichtssitzung. Soviel Formen und Formeln, soviel Rahmen für das Komische.“²⁸

Das zum Lachen reizende, ist das Spiel mit dem Bekannten, indem eine gesellschaftliche oder andersgeartete Formalisierung nachgeahmt, aber in ihrer – für jeden harmlos – Abänderung dann mit ihr bricht. Humor ist das Prinzip von der Differenz zur formalisierten Welt oder wie Wilpert zusammenfasst: „[H]umor beruht auf der Diskrepanz zwischen objektiver Realität und deren subjektiver Wahrnehmung oder Schilderung.“²⁹ Horns Subjekt-Objekt Aussage muss also dahingehend ergänzt werden, dass im Humorobjekt auch ein gesellschaftlicher, politischer, religiöser oder anders formalisierter Referenzpunkt liegt, ein

²⁴ Vgl. Platon: Der Staat. Bibl. erg. A. Stuttgart 2000, [603b] ff.

²⁵ Vgl. Horn, Andras: Das Komische im Spiegel des Literatur. Würzburg 1988, S. 31f.

²⁶ Horn, Andras: a.a.O., S. 18f.

²⁷ Schörle, Eckart: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert. Bielefeld, 2007, S. 34.

²⁸ Bergson, Henri: Das Lachen. [Le rire, 1900]. Meisenheim am Glan 1948. S. 29f.

²⁹ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 357.

Prinzip auf dem z.B. die Figuren in den politischen Karnevalsumzügen basieren, indem die menschlichen Puppen nicht nur verzerrt und überzeichnet, also im optischen Widerspruch zu ihrer Menschlichkeit dargestellt werden, sondern auch eine Referenz auf realpolitisches Geschehen in sich tragen. Sie sind nicht nur als (gestalterisch überzeichnete) Politiker zu erkennen, sondern besitzen auch Merkmale, die auf eine konkrete politische Situation verweisen, z.B. ein schwarzer Aktenkoffer, aus dem Spendengeld quillt.

Komik als Konzept muss als eine Subjekt-Objekt Relation verstanden werden, in der das Objekt des Humors entweder durch eine Abweichung zu sich selbst oder auch durch eine Abweichung zur formalisierten Welt als komisch wahrgenommen wird. Dabei erfährt das Lachen als Reflex des Komischen eine besondere soziologische Funktion: „Unser Lachen ist stets das Lachen einer Gruppe,“ argumentiert Bergson und führt aus: „Lachen wird nur verständlich, wenn man es in seinem eigentlichen Element, d.h. in der menschlichen Gesellschaft, belässt und vor allem seine praktische Funktion, seine soziale Funktion, zu bestimmen versucht.“³⁰ Dupréel schließt an Bergson an und spricht von einem *rire d'accueil* (Integration) und *rire d'exclusion* (Ausgrenzung).³¹ Lachen reagiert auf beunruhigende Symptome der Normverletzungen und fungiert als eine Form der „Bestrafung“, indem ein oder mehrere Normträger den- oder diejenigen, die durch ihr Verhalten die Norm verletzen, missbilligen. Regt eine bestimmte Differenzsituation jedoch nicht zum Lachen (oder zumindest zu einem zum Lachen reizenden Gefühl) an, kann nach Aristoteles und Platon die fehlende Komik vor allem mit einem Argument begründet werden: Die Differenzsituation ist für das Humorsubjekt nicht physisch oder psychisch harmlos. Die Harmlosigkeit findet sich auch den Erzählkonzepten zur Heldenfigur wieder, indem es neben der abenteuerlichen und rührenden auch die lustige Konfrontationssituation gibt, welche im Gegensatz zu den beiden anderen Situationen das grundlegende Merkmal besitzt, physisch bzw. psychisch harmlos zu sein.³²

IV.

Humor ist als ein System von Referenzen erkannt worden, das nach drei Prinzipien arbeitet: a) indem sie auf eine Inkohärenz in ihrer eigenen Nachahmung verweist, b) indem sie im Widerspruch zur formalisierten Welt des Humorsubjekts steht, c) indem sie beides in sich vereint. Nun ist dieses Referenzsystem in eine narrative Welt zu transferieren, wobei diese narrative Welt in Anschluss zu genrespezifischen Merkmalen der Science-Fiction genauer zu betrachten ist, bevor schließlich die Konzepte von „binnen- und transreferenziellen Humorkonstruktionen“ genauer erläutert werden.

„Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung [...] sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.“³³ Diese grundlegende und noch immer

³⁰ Bergson, Henri: a.a.O. S. 9.

³¹ Vgl. Dupréel, Eugène: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue Philosophique 53, 106. 1928, S. 213-260.

³² Vgl. dazu: Nusser, Peter: Trivialliteratur. Stuttgart 1991, S. 121f.

³³ Aristoteles: Poetik, a.a.O., S. 5.

gültige Definition Aristoteles' ist Ausgangspunkt zur Betrachtung erzählerischer Welten und impliziert die grundsätzliche Unterscheidung zwischen faktualer und fiktionaler Dichtung, indem das Fiktionale nicht das nachahmt, was wirklich geschieht, sondern das „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“³⁴ Eine Erzählwelt definiert sich somit dadurch, dass sie grundsätzlich von unserer Realwelt abgekoppelt ist, um nicht als faktualer Bericht zu gelten. Dennoch arbeitet sie in der Art und Weise wie sie nachahmt mehr oder minder offensichtlich mit der Illusion, Teil unserer realen Welt zu sein. Diese Illusion ist eine Projektionsarbeit des Dichters, indem er seine Nachahmung zwar der realen Welt entnimmt, sie aber im schriftstellerischen Prozess von dieser entfernt und sie in den Rahmen seines Werks einbindet. So diskutiert z.B. Sophokles in der „Antigone“ die Grenzen von Staats- und Privatrecht, indem er die realvorhandene Problematik in seine Erzählwelt überträgt, diese aber anhand der binnenstrukturellen Parameter der Erzähl- und nicht der Realwelt entfaltet.

Souriau setzt anschließend an Platon in seinem Aufsatz „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ 1951 den Begriff der „Diegese“ für den Gedanken eines erzählerischen Universums ein: „Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben läßt.“³⁵ Der zunächst kinematographische Ansatz wird von Souriau selbst und vor allem von Gérard Genette und Ervin Goffmann auf die Literatur erweitert und von ihnen narratologisch spezifiziert, ohne Souriaus Grundansatz zu verändern.³⁶

Dieses grundsätzliche dichterische Prinzip, eine Art der „narrativen Illusion“, verhält sich aber genrespezifisch unterschiedlich. Vor allem realistisch/ naturalistisch ausgerichtete Dichtung versucht die Illusion aufzubauen, so dicht wie möglich an unserer Realwelt angebunden, fast faktual zu sein. In Kriminalromanen, und hier fallen vor allem jene auf, die mit Lokalkolorit arbeiten,³⁷ wird dieser Eindruck bewusst evoziert. Anders geht jedoch die Science Fiction Literatur vor, indem sie die Eigenständigkeit ihrer Erzählwelt hervorzurufen versucht, eine der narrativen Grundlagen der Gattung und ein Umstand, auf den bereits Dennis Livingston 1978 hingewiesen hat: „Die gut geschriebene Science Fiction Story simuliert ihre eigene Realität. [...] Die Erzählung ‚funktioniert‘, wenn die handelnden Personen und ihre Umwelt mit innerer Konsistenz und Logik gezeichnet sind.“³⁸ Auch Florian F. Marzin weist darauf hin, dass es nicht Sinn eines „SF-Szenarios“ sein kann,

³⁴ Aristoteles: Poetik, a.a.O., S. 29.

³⁵ Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]. http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html, Zugriff am 09.01.2009.

³⁶ Vgl. dazu: Genette, Gérard: Die Erzählung. Stuttgart 1998 und Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Frankfurt am Main 1980, wobei Goffman mehr in der Soziologie Anwendung findet.

³⁷ Hier seien als Beispiele die Krimis von Jacques Berndorf genannt oder die „Niederrhein-Krimis“ aus dem Graffiti-Verlag.

³⁸ Livingston, Dennis: The Utility of Science Fiction. In: Fowles, Jib (Hrsg.): Handbook of Futures Research. London 1978, S. 163f.

„als Hintergrund für die Handlung zu dienen. So ausformuliert heute in machen Bereichen [...] die fiktive Welt, in der sich die Protagonisten bewegen, auch sein mag, so bleibt sie in den meisten Fällen doch nur Staffage, ist sie der Boden, auf dem sich der Held bewegt, der [d.i. der Boden, Anm. R.W.] aber beliebig austauschbar ist. Ein Szenario demgegenüber lässt den Helden austauschbar erscheinen und setzt seine eigenen Bedingungen, die dem Zugriff des Menschen schon lange entzogen sind.“³⁹

Unglücklich an Marzins Ausführungen ist allerdings der Begriff des „Szenarios“, welcher missverständlich eine dargestellte Erzählwelt auf eine kurze „Szene“ reduzierend konnotiert. Dabei liegen der Errichtung der SF-Erzählwelt, seien es ein Einzelromane, Kurzgeschichten oder eine Serie, verschiedene Konstruktionsprinzipien zugrunde, die variabel genutzt werden: 1) die Reduktion der Erfahrungswelt, 2) das Einsetzen von Konstanten, 3) die Nutzung von Variablen bzw. Veränderungen, 4) die Polarisierung vertrauter Verhältnisse, 5) die Umkehrung vertrauter Verhältnisse.⁴⁰

Gerade im Bereich der „Space-Operas“, der seriellen oder zyklisch konzipierten Science Fiction Texte, erhält die Erzählwelt einen besonderen Stellenwert, da sie – analog zum „Szenario“ – unverändert und nicht austauschbar erscheinen muss. Selbst wenn die Protagonisten der Texte im Laufe ihrer erzählten Zeit wechseln, so ist doch das erzählte Universum das gleiche und verändert sich nur anhand seiner eigenen Geschichte. Die Fiktionalisierungsprozesse beginnen im elementaren Setting von Handlungszeit und Handlungsraum und setzen sich in der eigenen Geschichtsschreibung fort: das Perry Rhodan-Universum z.B. weist eine mittlerweile fast 3000jährige Handlungsgeschichte auf und besitzt ebenso eine eigene universale Geschichtsschreibung.⁴¹

Das Perryversum grenzt sich als narrativer Raum nicht nur durch die eigene Geschichtsschreibung, Handlungszeit und -raum und durch serienspezifische Konzepte wie z.B. das zu Anfangs erwähnte *Zwiebelschalenmodell* oder die relative Unsterblichkeit der Serienprotagonisten ab, sondern auch durch eine eigene Fachsprache. Dabei handelt es sich einerseits um komplette Neologismen oder sprachlichen Komposita mit vertrauten Assoziationen: *hypertoyktische Verzahnung*, *die endlose Armada*, *kategorischer Impuls*, *Überlappungsfront*, *Metagravtriebwerk*, *Dakkarzone* u.v.a.m. Andererseits kommen Begriffe, Namen und Techniken, die aus der eigenen Serienvergangenheit stammen und meist von nicht mehr handlungsrelevanten Personen stammen hinzu: *Aagenfeldt-Barriere*, *Kalup'sche Kompensationskonverter*, *CREST*, *Margor-Schwall*, *Waringer Akademie* u.a. Stache resümiert: „Hier ist der Leser wieder aufgefordert, mitzuspielen, Begriffe nicht nur als Symbole von Handlungsrequisiten zu handhaben, sondern als Element des Spiels an

³⁹ Marzin, Florian F.: Die Konstruktion von Szenarien in der Science Fiction. In: : Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992, S. 243.

⁴⁰ Vgl. Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: a.a.O. S. 22ff.

⁴¹ In dem Perry Rhodan Wiki „Perrypedia“ kann diese Geschichte nachvollzogen werden: <http://www.perrypedia.proc.org/index.php/Jahreskalender>. Genauere Betrachtungen verdienen hier die „Atlas Zeitabenteuer“, in denen der unsterbliche Arkonide Atlan regelmäßig an mehr oder minder bedeutenden Ereignissen der realen irdischen Geschichte teilgenommen hat.

sich.⁴² Der Effekt dieser Sonder- oder Fachsprache auf den Leser wurde von Friedrich Leiner dahingehend kommentiert, dass so ein Jargon entstünde, der den Leser bald zum Mitglied eines esoterischen Zirkels mache und ihn so als „Pseudoexperte“ von den Nichtkennern der Materie abgrenze,⁴³ womit er zum Einen den integrativen und kohärenzbildenden Effekt dieser fachsprachlichen Illusion treffend benennt. Zum Anderen ist das Wort „esoterisch“ hier allerdings fehl am Platz, da dieser Effekt bei vielen seriellen Produktionen zu beobachten ist und nicht allein in der SF-Literatur.

Dennoch muss eingeschränkt werden, dass sich hinter vielen Begriffen oft wenig realwissenschaftliche Substanz verbirgt und sie in ihren Beschreibungen vor allem ein Ausdruck der Phantasieschöpfung der Autoren sind.⁴⁴ Um aber die Kohärenz der Erzählwelt „Perry Rhodan“ zu erhalten, müssen sich Handlungen und auch narrative Konzepte den der Erzählwelt eigenen Parametern beugen. Für den immer noch entstehenden und selbstreferenziellen Text „Perry Rhodan“ erweist sich die Handlungsbildung somit als Problem, da Handlung, Konzepte und Protagonisten nicht beliebig in das Perryversum eingefügt werden können, um Widersprüche zur eigenen Erzählwelt zu vermeiden.⁴⁵ Hier schließen auch Staches Ausarbeitungen zur Probabilität an, die er nicht als die „Realität in der Illusion, sondern die Realität *der* Illusion [Herv. R.St.]“⁴⁶ verstanden wissen will.

Innerhalb dieses kurz skizzierten Charakteristikums der SF-Erzählwelten und des *Perryversums* im Speziellen wirken auch Humorkonzepte auf die Kohärenz der Erzählwelt ein. Durch ihrer Referenzialität bieten Humorkonzepte die Möglichkeit, die Erzählwelt entweder zu untermauern oder zu durchbrechen, indem sie auf ein Ereignis innerhalb der Erzählwelt

⁴² Stache, Rainer: a.a.O. S. 109.

⁴³ Vgl. Leiner, Friedrich: Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science Fiction Literatur. In: Blätter für den Deutschlehrer. 4/1968, S. 75.

⁴⁴ Was von den Lesern manchmal auch als „Technobabbel“ bezeichnet wird. Vgl. hier auch: Klein, Klaus-Peter: Zukunft zwischen Traum und Mythos: Science Fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens. Stuttgart 1976, S. 182. Ebenso: Teuscher, Gerhard: a.a.O., S. 94f.

⁴⁵ Die Referenzialität der erzählten SF-Welt – und Science Fiction hat wie kaum ein anderes Genre die Möglichkeit, realweltliche Ereignisse in ihren Geschichten zu spiegeln – auf z.B. den Zeitgeist und realem Geschehen, wie es die Kultur- und Literaturwissenschaft vermehrt mit der Perry Rhodan-Serie tun, ist natürlich gegeben, aber auch eine Frage der Art und Weise des Erzählens. An dieser Stelle sein noch einmal auf das Beispiel Sophokles' verwiesen oder auf H.G. Wells oder George Orwell, die realweltliches Geschehen anhand ihrer eigenen Geschichte entwarfen ohne plump auf Tatsächliches zu verweisen. Ein anderes, wenn auch sehr offensichtliches Beispiel ist das „Babylon 5- Universum“ der us-amerikanischen SF-Serie „Babylon 5“, in der sich auf der Erde ein faschistisches System etabliert. Die Parallelen zur deutschen NS-Zeit sind unübersehbar (so tragen z.B. Sondereinheiten, die zur Überwachung der richtigen politischen Gesinnung abkommandiert werden, Armbinden mit einem Symbol – die Parallele zur SS ist eindeutig), dennoch entwickelt der Autor Straczynski dieses faschistische System innerhalb der eigenen Seriengeschichte, die deutsche Nazizeit wird nicht benannt. Für Wells und Orwell sei hier auf „Die Zeitmaschine“, „Krieg der Welten“ oder „1984“ hingewiesen. Florian F. Marzin erwähnt in seinem Aufsatz die Erzählwelten von John Brunner in „Schafe blicken auf“ oder „Morgewelt“.

⁴⁶ Stache, Rainer: a.a.O. S. 81. Vgl. ausführlicher auch ebd. S. 46f u. S. 81ff.

referieren oder ihren Referenzpunkt außerhalb der Erzählwelt haben können. Begrifflich nenne ich dies „innenreferenziell“ und „transreferenziell“. Exemplarisch anhand einiger Szenen aus der Perry Rhodan-Serie, sollen diese Konzepte und ihre Effekte kurz dargestellt werden.

V.

Der dreihunderste Band der Perry Rhodan-Serie trägt den Titel „Alarm im Sektor Morgenrot“⁴⁷ und führt neben einem neuen Zyklus auch die Figur des *Roi Danton* ein, den Anführer der *Freihändler*, die mit einer Mischung aus Handel und halblegaler Gaunerei zur bedeutendsten Handelsorganisation der Milchstraße aufgestiegen waren. Der Charakter der Freihändlergruppe wird im Roman folgendermaßen beschrieben: „Als sich nach fünfjähriger Kontrollarbeit der solaren Nachrichtendienste erwies, dass die Freihändler niemals gegen die fundamentalen Sicherheitsgesetze verstießen und niemals versuchten, das Wohl der Menschheit zu schädigen, wies Perry Rhodan [...] an, die Freihändler unbehelligt zu lassen. [...] In den Akten der Solaren Abwehr wurden sie nach wie vor als ‚suspekt‘ bezeichnet.[...] Man nannte die Freihändler ‚charmante Gauner‘, die es immer wieder verstanden, durch die Maschen des Gesetzes zu schlüpfen.“⁴⁸ Roi Danton, der sich am Ende des Bandes als Perry Rhodans verschwundener Sohn Michael Rhodan erweist, von den Protagonisten allerdings nicht erkannt wird,⁴⁹ wird folgendermaßen geschildert:

„Niemand wusste, wer Roi Danton tatsächlich war, woher er stammte und wo er seine hervorragende Ausbildung als Kosmonaut und Hochenergie-Techniker erhalten hatte. Roi hatte den Namen eines Revolutionärs angenommen, der im Frankreich des 18. Jahrhunderts bei der Beseitigung der menschenunwürdigen Feudalherrschaft entscheidend mitgewirkt hatte. Roi Danton war grundsätzlich nach der Mode des ausgehenden 18. Jahrhundert gekleidet. Er gab und bewegte sich wie ein seinerzeit lebender Feudalherr, ahmte die einem modernen Menschen abartig erscheinenden Gesten und Redewendungen nach und schockierte damit seine Umwelt. Dennoch konnte die Solare Abwehr [...] bereits 2435 feststellen, dass dieser undurchsichtige ‚König‘ der Freihändler ein loyal denkender Mensch war [...].“⁵⁰

Auffällig an beiden Beschreibungen ist zum Einen die Darstellung grundsätzlicher Gefährlosigkeit der Freihändler und Roi Dantons. Sie gelten als loyal und nicht gegen die Menschheit handelnde Personen, was auch durch den Hauptprotagonisten Rhodan legitimisiert wird. Da es sich hierbei um die einleitende Darstellung zu beiden, Freihändler

⁴⁷ Perry Rhodan: Alarm im Sektor Morgenrot (K.-H. Scheer, Verf.). Bd. 300, Rastatt 1961ff. Im Folgenden werden nur Bandnummern und Seiten genannt.

⁴⁸ 300, S.7.

⁴⁹ Diese Differenz aus Leser- und Figurenwissen führt zu einem spannungssteigernden Effekt. Normalerweise ist in der Perry Rhodan-Serie das Leser- und Figurenwissen identisch.

⁵⁰ 300, S. 8.

und Roi Danton, handelt, ohne dass bereits irgendeine Romanhandlung erfolgt wäre, werden spätere Konfliktpunkte bereits zu Beginn in ihrer Gefährlichkeit reduziert und Roi Danton und die Freifahrer an die moralische Kreditibilität der Protagonisten angebunden.

Zum Anderen fällt in der Beschreibung Roi Dantons seine Abweichung in Kleidung, Gestik und Verhalten von der Norm auf, die einem „modernen Menschen abartig“ erscheint; die Wirkung auf die Umwelt wird explizit betont.⁵¹

Roi Dantons erste Handlung im Roman ist die Rettung von 45 Menschen aus einem Feuergefecht mit den außerirdischen *Blues*. Dies war allerdings nur möglich, indem Danton *Transformkanonen* benutzt, starken Waffen, die allein von den Terranern genutzt und anderen Völkern nicht zugänglich gemacht werden. Der illegale Waffenbesitz führt zu einer Inspektion Atlans, neben Perry Rhodan einer der Hauptpersonen der Serie.⁵² Die folgende Szene dient als Beispiel für ein binnenreferenzielles Humorkonzept, welches einen Referenzpunkt innerhalb der Erzählwelt besitzt.⁵³

Der erste Kontakt zwischen Atlan und den Freihändlern findet über zwei „Offiziere“ an Bord des Freifahrerschiffs *FRANCIS DRAKE* statt. *Tusin Randta* und *Rasto Hims* fungieren hier als Vertreter Roi Dantons und der Freihändler und geben einen ersten Einblick in die Organisation der ‚charmanten Gauner‘. Dabei wird die Abweichung zur Verhaltens- und Organisationsnorm an Bord der terranischen Schiffe deutlich: Die üblichen militärischen Ränge wurden von den Freihändlern abgeschafft. Randta und Hims bezeichnen sich als *Edelmänner*, was zwar ebenfalls einem Rang entspricht, welcher aber nicht einfach auf die bekannte Rangfolge übertragen werden kann: „Akanura [d.i. einer der geretteten Raumfahrer, Anm. R.W.] lachte. Er stellte sich vor, wie man drüben [an Bord von Atlans Raumschiffs, Anm. R.W.] auf den Begriff ‚Edelmann‘ reagierte. Wahrscheinlich bekam jetzt irgendein Kommandant einen Tobsuchtsanfall. Eine Stimme dröhnte. [...] Was wollen Sie sein? Ein Edelmann? Wer ist Ihr Chef?“⁵⁴

Mit der Aufhebung traditioneller Rangfolgen geht auch eine respektlosere Sprache einher, die sich nicht an Formalisierungen und etablierte Hierarchien hält: „[Atlan:] ‚Richten Sie Ihrem Chef aus, ich würde ihm gerne die Hand schütteln. Dazu ist es notwendig, dass ich an Bord der FRANCIS DRAKE komme.‘ [Rasto Hims:] ‚Haben Sie nicht so lange Arme, dass Sie *nicht* zu kommen brauchen? [...] Unser Chef hat eine feine Nase. Der Desinfektionsduft terranischer Uniformen macht ihn krank. Bei Epsal – warum muss bei euch immer alles und jedermann nach Astrylol stinken?“ und später: „‚Edelmann Rasto Hims, wenn ich bitten darf. Ich spreche Sie ja auch höflich mit ‚Sir‘ an. Etwas mehr Höflichkeit, die Herren von der USO, wenn's gefällt.‘ Major Akanura hielt die Luft an. Tusin Randta nickte beifällig. Die Geretteten von der KOBÉ

⁵¹ Sie wird zunächst als habituell geschildert, erweist sich aber im Laufe des Romans als situativ.

⁵² Atlan war als Seriencharakter zuweilen populärer als Namensgeber Perry Rhodan selbst und hatte eine eigene Spin-Off Serie „Atlan“, sowie eigene Taschbuchabenteuer, die sein Leben auf seiner Heimat Arkon und auf der Erde zum Inhalt hatten.

⁵³ Die Szene findet statt in: 300, S. 19-30.

⁵⁴ 300, S. 20.

verfolgten den Wortwechsel mit steigender Spannung. [...] Aus den Nebengeräuschen ging hervor, dass der Kommandant des USO-Flagschiffs mit den Zähnen knirschte.“⁵⁵

Die Formlosigkeit steigert sich, als sich schließlich Roi Danton, der Kommandant und Chef der Freihändler, in das Gespräch einschaltet: „Mon Dieu, was ist denn *nun* schon wieder los?“ rief jemand weinerlich dazwischen. [...] „Muss das denn sein, Hims? Muss ich denn immer leiden? Kann man niemals Rücksicht auf meine angegriffenen Nerven nehmen? Welcher *Lourdaud* stört meine verdiente Ruhe?“⁵⁶

Die Verstöße gegen bekannte Formalisierungen liegen auf verschiedenen Ebenen. Einerseits auf einer sprachlichen, indem teilweise französisch statt des gebräuchlichen *Interkosmo* gesprochen wird⁵⁷ und andererseits hierarchisch, indem traditionelle Ränge aufgehoben werden, was sich wiederum im sprachlichen Umgang niederschlägt. Eine weitere Ebene ist die habituelle Abweichung, die sich an der anfänglich zitierten Beschreibung Roi Dantons zeigt und in der konkreten Begegnung zwischen Atlans Inspektionsteam und den Freihändlern:

„In der Vorhalle hatten sich etwa fünfzig verwegen aussehende, buntgekleidete Männer eingefunden. Sie lehnten schief an den Wänden, einige kratzten sich die verwilderten Haare, und andere saßen auf mitgebrachten Klapphockern. Major Skor Kandrete, dem Ersten Feuerleitoffizier und Waffenexperten des USO_Flagschiffs, wurde übel. Kandrete war für seine strengen Disziplinanforderungen bekannt. [...] Der Gigant [d.i. Rasto Hims, Anm. R.W.] stampfte auf einige Männer zu. Sie stießen sich mit den Schultern von den Wänden ab, erhoben sich und nahmen sowas wie Haltung an. ‚Na also,‘ brummte der Epsaler zufrieden. ‚Was halten Sie von unserem militärischen Drill, Sir?‘ Atlan beherrschte sich krampfhaft [hier: vor Lachen, Anm. R.W.]. Major Kandrete war blass vor Wut, und Dr. Malaut offenbar erschüttert. Hims begann zu brüllen. ‚Aufstehen, Haltung annehmen. Ihr da drüben – drückt nicht die Schotten ein. Ein hohes Tier ist muss ordentlich begrüßt werden. Na ...?‘“⁵⁸

Dem ungewohnten Verhalten der Freihändler steht das formalisierte Verhalten der Terraner/USO-Vertreter⁵⁹ gegenüber. Das Inspektionsteam besteht aus Fachleuten der Waffen- und Energietechnik, sowie der Medizin, die ihrem Fachgebiet nach eingesetzt werden, um das Raumschiff und die Freihändler zu untersuchen. Ihre Fachkompetenz gilt für sie sowohl als Eigen- als auch Fremddefinition, Verstöße gegen die Anerkennung ihrer Kompetenz erschüttern ihr Selbstbild: „Der Waffenoffizier wiegte zweifelnd den Kopf. ‚Punktf Feuer, ach

⁵⁵ 300, S. 21f.

⁵⁶ Ebd., S. 22.

⁵⁷ S.a. 300, S.25: „[Roi Danton:] ‚Gestatten Sie, Monsieur, dass ich Sie Iorgnettiere?‘ [Skor Kandrete:] ‚Ich gestatte überhaupt nichts, was ich nicht verstehe. [...] Sprechen Sie zufällig auch Interkosmo?‘“

⁵⁸ 300, S. 24.

⁵⁹ Die USO (United Stars Organisation) war eine als „galaktische Feuerwehr“ gedachte Organisation, die unabhängig von bestimmten Völkern operierte. Hauptgebiet war die verdeckte Geheimdienstarbeit. Im Laufe der Serie war die Anbindung der USO an Perry Rhodan und die Terraner offensichtlich.

so,' meinte er. ‚Welche Thermokaliber führen Sie denn?' Roi betrachtete ihn anklagend. ‚Sire, muss ich mich von einem gewöhnlichen Subjekt ohne Witz und Geist verhören lassen?' Kandrete lief rot an.⁶⁰

Der Widerspruch zwischen der formalisierten Welt des terranischen Militärs und der diesbezüglichen Unkonventionalität der Freihändler in Sprache, Hierarchie und Habitus speist den Witz dieser Szene. Dabei persifliert das Verhalten der Freihändler das militärische Gehabe der Terraner/ USO, welches vor allem in seiner direkten Oppositionierung als Referenzpunkt des Humors auszumachen ist.⁶¹ Das Nichtlachen der Fachmänner über die Situationen, der sie sich gegenüber sehen, zeigt vor allem ihre Verständnis von Normenverletzung und ihre innere Spannung, die sie nicht entladen können.

Für ein transreferenzielles Humorkonzept kann ein Beispiel aus dem Roman 2059 „Die Astronautische Revolution“⁶² dienen: In der fernen Galaxis *Dommrath* bricht der *Sambarkin Ruben Caldrogyn* zur Metropole *Kozmo Yessik* auf, um dort als Wissenschaftler ausgebildet zu werden. Caldrogyn besitzt eine Sehnsucht nach den Sternen und zur Raumfahrt, welche aber in der Galaxis Dommrath verboten ist. Im Laufe des Romans wird Caldrogyn zur führenden Persönlichkeit der *Astronautischen Revolution*, welche die Raumfahrt in Dommrath wieder etablieren möchte. Als Caldrogyn zur Metropole seiner Heimatwelt aufbricht, heißt es:

„Ydene hatte manchmal, wenn er lang darum gebettelt hatte, das überall auf Yezzikan Rimba bekannte Lied dieser Stadt gesungen. Dasselbe Lied sang Ruben jetzt, als er durch die Straßenschluchten ging [...]: ‚Kozmo Yezzik, Kozmo Yessik ... Ich möchte ein Teil von dir sein, Kozmo Yessik...‘ Und dann mit dem ganzen Schwung des Harmoniewechsels von der Dominanten Fünf zur Subdominanten Vier: ‚Wenn ich es hier schaffe, dann schaffe ich es *überall* – es hängt nur von dir ab, *Kozmo Yessik, Kozmo Yessik!*“⁶³

Die Übersetzung des Liedes, das Caldrogyn singt, ins Englische, ergibt den alten Minelli/Sinatra Klassiker „New York, New York“:

„I wanna be a part of you, New York, New York.
If I can make it there, I make it everywhere,
it's up to you, New York, New York.“

⁶⁰ 300, S. 27.

⁶¹ Es gäbe noch weitere Beispiele zu nennen, so z.B. Situationen, in denen der Mausbiber Gucky die Disziplin- und Hierarchiehörigkeit der Terraner durch seine Respektlosigkeiten persifliert (Vgl. PR 48 oder PR 150), da binnenreferenzieller Humor aber zumeist umfänglicher ist, kann es hier nur bei einem ausführlich dargestellten Beispiel bleiben.

⁶² Verfasser: Leo Lukas.

⁶³ 2059, S. 3.

Auch hier ist die Gefahrlosigkeit der Situation offensichtlich. Sie ergibt sich weniger aus Vorabinformationen des Romans, sondern aus der beschriebenen Situation: Ein junger Mann singt ein Lied über eine bekannte Stadt. Der Verstoß gegen die formelle Welt liegt nicht in der Darstellung Ruben Caldroy's begründet. Der Sambarkin entspricht bis dato äußerlich wie auch in seinem Verhalten einem typischen Vertreter seines Volkes. Dennoch wird das Lied vom Leser als humorvoller Teil des Romans verstanden, der Bruch mit der Norm liegt im Widerspruch des Außerirdischen, der einen irdischen Swing-Klassiker des 20. Jahrhunderts singt. Die entsprechende Großstadtramantik wird auch gleich mitgeliefert.

Ein anderes Beispiel ist der vom Autor Robert Feldhoff im Roman 1823 eingeführte Charakter *T-Legjaw*, ein Steuereinnahmer des außerirdischen Volkes der *Zentrifaal*, welcher rückwärts gelesen, den Namen „Waigel –T(theodor)“ ergibt, dem damaligen Finanzminister der BRD.⁶⁴ Auch K.-H. Scheer führte in den 200er Bänden der Serie den Charakter *Curt Bernard* ein, der sowohl Wesenzüge als auch den Namen des damaligen Redakteurs der Serie Kurt Bernhardt trug.

Eine besondere Form dieses Humorprinzips zeigte Horst Hoffman in dem „Schnapszahlband“ 1111 „Die Macht der Elf“. Dort begegnet der Mausibiber *Gucky* den Wesenheiten Clda, Dgwi, Ervl, Hakn, Hgew, Hgfr, Kahas, Kuma, Masy, Pegr und Wivo, die das Romangeschehen beeinflussen, um festzustellen, ob sich die von ihnen vor 2000 Jahren getätigte Voraussagen erfüllt haben. Hinter den Kürzeln dieser Wesenheiten verbergen sich die damaligen Perry Rhodan Autoren selbst: Clark Darlton, Detelv G. Winter, Ernst Vlcek, Hanns Kneifel, H.G. Ewers, H.G. Francis, K.H. Scheer, Kurt Mahr, Marianne Sydow, Peter Griese und William Voltz,⁶⁵ welche im Roman von den Figuren als etwas beschrieben werden, „das außerhalb jeden Schemas steht. Etwas, das sich nicht ins Zwiebelzellenmodell ... einordnen lässt. Etwas, das ... vor uns da war.“⁶⁶ Für den weiteren Verlauf der Zyklenhandlung hat dieser Roman keine Bedeutung, der Band 1111 wird allgemein als der am wenigsten ernst zu nehmende Roman der Serie bezeichnet, obwohl die augenzwinkernde Drohung ernste Konsequenzen befürchten ließe: „Sie warteten auf uns, um eine geistige Befriedigung zu finden. [...] Ob Gucky sie zufriedenstellen konnte, werden wir wohl nie erfahren. Gucky meint jedenfalls, wir könnten nur dafür beten, denn sonst...“ „Was sonst?“ fragte Rhodan. „Sonst könnten sie ihr ganzes Konzept umkrempeln.“⁶⁷

Im Gegensatz zu den binnenreferenziellen Humorkonstrukten durchbrechen transreferenzielle nicht die Formalisierung oder eine Norm innerhalb der Erzählwelt, weswegen sie auch grundsätzlich einfacherer Natur sind. Zumeist stehen sie in ihrer Referenzialität im Widerspruch zur Kohärenz bzw. der Probabilität der Charaktere und stellen eine Störung der Beschreibung dar. Sie bedürfen der Entschlüsselung, sind „einfache Gags“ und häufig mit dem populären Prinzip des „Eastereggs“ identisch, kleine Überraschungen innerhalb von Texten

⁶⁴ Vgl. Perry Rhodan: Regenten der Träume. Bd.1823. a.a.O.

⁶⁵ Hoffmann wiederholte diesen Gag in Band 2222 mit dem aktuellen Autorenteam erneut.

⁶⁶ 1111, S. 60.

⁶⁷ Ebd., S. 59.

oder narrativen Welten,⁶⁸ welche keinen oder kaum dauerhaften Handlungsbezug und vor allem Handlungsbedeutung haben, was ihre Harmlosigkeit unterstreicht. Ihr Witz liegt vor allem darin, vom Leser gefunden und als Referenz auf seine Realwelt identifiziert zu werden.

Dennoch ist gerade der Effekt der transreferenziellen Konstruktionen auf die Erzählwelt der SF von großer Bedeutung. Da sie ihren Referenzpunkt nicht innerhalb, sondern außerhalb des fiktional-diegetischen Raumes haben und in der Realwelt des Lesers verankert sind, durchbrechen sie die Geschlossenheit der Erzählwelt. Ein grundlegendes Kennzeichen dieser Humorphänomene ist ihre fehlende Entwicklung aus dem Handlungszusammenhang heraus, sie sind willkürlich und auf die Dekodierung durch den Leser angewiesen, um ihren Witz zu entfalten. Die Durchbrechung der Erzählwelt steht deren Kohärenz entgegen: Die „narrative Illusion“ wird löchrig. Der kurzfristige humorige Effekt, der durchaus auch die Findigkeit der Leser bedarf, steht aber im Missverhältnis zu seinem narrativen Effekt. Da die SF bewusst mit der Erzählgrundlage einer geschlossenen narrativen Welt arbeitet, führt die Nutzung transreferenzieller Humorkonstrukte zur Sinnfälligkeit dieses Gattungsmerkmals: sie dekonstruiert das narrative Grundgerüst der Science Fiction zur gattungsspezifischen Banalität. Um sich als Gattung selbst ernst zu nehmen und nicht als reine Persiflage zu gelten – und damit den Gattungsbereich zu verlassen –, müssen die Autoren der Science Fiction-Literatur Referenzen, die außerhalb der Erzählwelt liegen vorsichtig nutzen, da der entstehende Witz und ihr narratologischer Effekt im Gegensatz zueinander stehen können.

Aus den Merkmalen binnreferenziellen Humors kann Gegenteiliges abgeleitet werden. Da sie keinen Referenzpunkt außerhalb des Erzähluniversum besitzen und sich aus dem Handlungsgeschehen oder der Eigengeschichte der Erzählwelt entfalten, unterstützen sie in der Regel die Geschlossenheit der Erzählwelt und bestätigen ihre Kohärenz. Dabei ist weniger der Grad des Humors bzw. der Witzigkeit von Bedeutung, die Episoden um den Freihändler Roi Danton entbehren nicht der Albernheit, sondern auch hier wieder der narratologische Effekt. Trotz der Albernheit und einer eher unklaren Probabilität der Figur Roi Dantons⁶⁹, arbeitet er durch seine Binnenreferenzialität an der Konstruktion der narrativen Welt und macht sie letztendlich kohärent.

VI.

Für die narrativen Welten der Science Fiction zeigen sich die Humorkonzepte folgenreich, indem sie ihre Kohärenz konstruieren oder dekonstruieren. Für die Methodik der

⁶⁸ Besonders populär sind Eastereggs in Computerspielen, hier vor allem Rollenspielen, die auch mit einer geschlossenen Handlungs- bzw. Erzählwelt arbeiten. So finden sich z.B. in dem Online-Spiel „World of Warcraft“ die Figuren „Haris Pilton“, „Parry Hotter“, „Nesingwary“ (Ernest Hewningway) oder „Scooty und Spok“.

⁶⁹ Die Beschreibung eines stutzerhaften Gecks, der im Jahr 2435 parfümsprühend und „parlierend“ herumstolz ist nicht eindeutig probabel. Auf der anderen Seite wird es deutlich, dass „Roi Danton“ eine Figur Michael Rhodans ist und von ihm bewusst inszeniert wird. Zum Ende des Bandes 300 lässt er die habituelle „Maske“ fallen und agiert als „exzellenter Kommandant“ im Sinne der Seriennorm.

Literaturwissenschaft erweist sich vor allem das Konzept des transreferenziellen Humors als bedeutsam. Potenziell liegt in ihm der höhere Grad, Träger möglicher intertextueller Verweise zu sein, indem diese z.B. auf Autorenschaft, Zeitgeschehen oder andere Texte hinweisen und somit eine höhere Literarizität eines Textes beinhalten können. Hans Joachim Schulzes Forderung an die Literaturwissenschaft, gattungsspezifische Merkmale zur Qualität von SF aus der Gattung heraus zu entwickeln,⁷⁰ kann über das Konzept des transreferenziellen Humors einen ersten Schritt dahin führen, die Methodik der klassischen Literaturwissenschaft gattungsspezifisch zu differenzieren. Gilt in der traditionellen Literaturwissenschaft z.B. die Referenzialität, die Intertextualität als ein potentiell Zeichen möglicher hoher Literarizität von Texten, so zeigen die transreferenziellen Verweise in der Science Fiction bzw. den Space Operas, dass dieser Gedanke zur Dekonstruktion ihrer narrativen Basis beitragen kann. Verknüpft gesagt: Intertextualität bzw. Referenzialität trägt die Gefahr in sich, die narratologischen Grundstrukturen des Genres Science Fiction zu zerstören. Damit soll nun nicht die Qualität jedes Science Fiction Romans herbeigeredet werden, indem man die klassischen Literarizitätsmerkmale verneint, aber doch die Frage erlaubt sein, ob deren Fehlen zugleich eine schlechte Qualität einzelner Gattungstexte beweisen muss. Die angeführten Beispiele aus der Perry Rhodan-Serie müssen allerdings dahingehend differenziert werden, dass sie in ihrer Referenzialität eine doch recht plumpe Struktur von Anagrammen, Abkürzungen oder Übersetzungen aufweisen. In ihrer Kurzlebigkeit sind sie stärker daran orientiert, dem Leser ein kurzes Vergnügen zu bereiten und für das Perryversum keine langlebige Bedeutung zu besitzen.

Bibliographie:

Primärtexte:

Perry Rhodan 300: Alarm im Sektor Morgenrot. K.H. Scheer (Verf.). Rastatt 1961ff.
Perry Rhodan 1111: Die Macht der Elf. Horst Hoffmann (Verf.). Rastatt 1961ff.
Perry Rhodan 2059: Die Astronautische Revolution. Leo Lukas (Verf.). Rastatt 1961ff.

Sekundärtexte:

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
Bergson, Henri: Das Lachen. [Le rire, 1900]. Meisenheim am Glan 1948.

⁷⁰ Vgl. Anm. 6.

- Bollhöfener, Klaus/ Farin, Klaus/ Spreen, Dirk (Hrsg.): Perry Rhodan Studies. Spurensuche im All. Berlin 2003.
- Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Darwin, Charles: Ausdruck der Gemüthsbewegung bei den Menschen und den Thieren. Stuttgart 1872.
- Dopychai, Arno: Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Bonn, Uni. Diss. 1988.
- Dupréel, Eugène: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue Philosophique 53, 106. 1928, S. 213-260.
- Ellerbroch, Beate u. Jürgen/ Thieß, Frank: Perry Rhodan. Untersuchung einer Science-Fiction-Heftromanserie. Gießen 1976.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. Der Humor [1927]. Eingeleitet von Peter Gay. Frankfurt a M. 1992.
- Frick, Klaus N. (Hrsg.): Das groß Perry Rhodan Fan Buch. München 1996.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Stuttgart 1998.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Frankfurt am Main 1980.
- Hoffmann, Horst (Hrsg.): Perry Rhodan. Die ersten 25 Jahre. Der große Werkstattband. Rastatt 1986.
- Horn, Andras: Das Komische im Spiegel des Literatur. Würzburg 1988.
- Kasper, Hartmut (Hrsg.): Deutsche Helden. Leipzig 1997.
- Klein, Klaus-Peter: Zukunft zwischen Traum und Mythos: Science Fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens. Stuttgart 1976.
- Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern München Wien 1966.
- Leiner, Friedrich: Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science Fiction Literatur. In: Blätter für den Deutschlehrer. 4/1968.
- Livingston, Dennis: The Utility of Science Fiction. In: Fowles, Jib (Hrsg.): Handbook of Futures Research. London 1978
- Mader, Michael: Das Problem des Lachend und der Komödie bei Platon. Stuttgart Berlin 1977.
- Marzin, Florian F.: Die Konstruktion von Szenarien in der Science Fiction. In: Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Nusser, Peter: Trivalliteratur. Stuttgart 1991
- Platon: Der Staat. Bibl. erg. A. Stuttgart 2000.
- Schattenschneider, Peter: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Schörle, Eckart: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert. Bielefeld, 2007.
- Schulz, Hans-Joachim: Science Fiction. Stuttgart 1986.
- Spencer, Herbert: The Physiology of Laughter [1860]. In: ders.: Essays. Scientific, Political an Specultaive. Bd. 2 London 1901.
- Stache, Rainer: Perry Rhodan, Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie. 2 A. Berlin 2002.
- Stollmann, Rainer: Grotiske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens. Stuttgart 1997
- Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild. Stuttgart 1981.
- Teuscher, Gerhard: Perry Rhodan, Jerry Cotton und Johannes Mario Simmel. Eine Darstellung zu Theorie, Geschichte und Vertretern der Trivalliteratur. Stuttgart 1999.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001.

Internetadressen:

<http://www.perrypedia.proc.org>

<http://www.stern.de/unterhaltung/comic/:Perry-Rhodan-Ein-Held/577421.html>. Zugegriffen am 26.01.2009.

Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951].

http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html, Zugriff am 09.01.2009.

Frau – verrecke!

Die Trockenlegung der roten Flut im häuslichen Konzentrationslager

Anja Wieden

Es gibt kein Entkommen – erbarmungslos wiederholt sich die deutsche Geschichte des Dritten Reichs in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*. Ein Konzentrationslager entsteht im Hier und Jetzt – in einer Zweizimmerwohnung in der Innenstadt Kölns. Der namenlose Erzähler reduziert den Körper seiner Frau auf reine Materie und degradiert sie somit zu – in Giorgio Agambens Worten – „Bare Life“.

Meines Erachtens nimmt die männliche Hauptfigur gleichzeitig die Rolle des Täters und des Opfers ein. Der Erzähler will Abstand von Deutschland in der Vergangenheit und in der Gegenwart: „Deutschland, verrecke [...]. Verrecke, auf der Stelle, sofort“¹. Doch er ist gefangen im geschichtlichen Diskurs, aus dem er erfolglos auszubrechen versucht. Er wird somit zum Opfer der deutschen Vergangenheit. Die faschistische Männerpsychologie unter dem Nationalsozialismus, die das Judentum und den Kommunismus zu ihren Erzfeinden erklärte, wird in Brinkmanns Roman wiederverwertet als ein Kampf gegen Frauen. Der namenlose Erzähler ist gefangen in einer vor allem in den fünfziger Jahren politisch weit proklamierten konservativen Familiensituation. Er ist verheiratet und hat ein Kind. Aggression und Wut auf sein eingeeengtes Leben bestimmen seinen Alltag. Das Ventil für seine Frustration bildet die Ehefrau und macht den Protagonisten in diesem Kontext zum Täter. Im offensichtlichen Kampf gegen den Faschismus entsteht wieder Faschismus – jedoch als ein ungewolltes Endprodukt.

Diese Arbeit wird sich nicht auf eine oberflächliche feministische Lesart des Romans fokussieren, die lediglich die Gewalt an Frauen durch den Protagonisten verurteilt. Meine Analyse soll tiefer reichen – es geht um die Wurzeln des aggressiven Verhaltens, das meines Erachtens mit den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges zusammenhängt. Der Mann unternimmt zahlreiche Versuche, aus dem Kreislauf der Geschichte auszubrechen, wodurch die Zerstörung seiner Frau in Gang gesetzt wird. Ich möchte an dieser Stelle noch einmal betonen, dass der Protagonist kein Faschist ist, sondern sich unbewusst faschistischer Handlungsweisen bedient, die ihm der geschichtliche Diskurs aufzwingt. Der Protagonist gibt den Kampf nicht auf, aus dem Teufelskreis zu entfliehen. Tief im Inneren sucht er eine *echte* Nähe zu seiner Frau.

Klaus Theweleit sieht die Wurzeln faschistischer Handlungsweisen in einer Urangst des Mannes vor Frauen. In seiner zweibändigen Monographie unter dem Titel *Männerphantasien*² analysiert Theweleit die Literatur von Freikorps-Soldaten und deckt eine gestörte männliche Körperwahrnehmung auf, die zu einer Unterdrückung von sexuellen Beziehungen zu

¹ Brinkmann, Rolf Dieter. *Keiner weiß mehr*. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 186. Alle weiteren Seitenangaben im Text beziehen sich auf die eben genannte Ausgabe.

² Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.

Frauen führt und sie letztendlich gesellschaftlich an den Rand drückt. Frauen stehen als Feindbild noch über Juden und dem Kommunismus und entlarven den Faschismus somit als ein Geschlechterproblem, das anhand der gesamten Zivilisationsgeschichte abgelesen werden kann: „Niemand, der Faschist wird, orientiert sich an etwas, was früher gedacht oder geschrieben worden ist – er wird es aus seiner eigenen Lage heraus“³. Der Zweite Weltkrieg formt und übernimmt allerdings die durch die Freikorps-Literatur entlarvte gestörte Körperwahrnehmung des faschistischen Mannes, die nach 1945 in abgewandelter Form fortgeführt wird.

Die kapitalistische Nachkriegsgesellschaft bereitet in Westdeutschland laut Theweleit einen idealen Nährboden für faschistische Ideologien innerhalb der Familie. Die Frau ist das Opfer, da sie lediglich an den Haushalt gebunden und zu Reproduktionszwecken verdinglicht wird. Die Beziehung zwischen Männern und Frauen wird somit zu einem reinen Produktionsverhältnis: „Dieses Produktionsverhältnis wirft – unter bestimmten Bedingungen – faschistische Realität ab – es erzeugt lebensvernichtende Strukturen [...]“⁴. In Brinkmanns Roman werden diese konservativen Normen von dem namenlosen Erzähler und den anderen männlichen Nebenfiguren auf das Schärfste verurteilt. Ihre Kritik an der Gesellschaft wendet sich ironischerweise gegen Frauen, wobei der weibliche Körper im Zentrum ihrer verbalen Attacken steht. Sie erklären Frauen für schuldig am Nachkriegskonservatismus.

Die männlichen Figuren fragmentieren den femininen Körper und halten sich dabei unbewusst an eine Werteskala der faschistischen Ästhetik. Der von Freikorps-Soldaten favorisierte harte männliche Körper mit klaren Grenzen wird in Brinkmanns Roman zum idealisierten äußeren Erscheinungsbild von Frauen. Männer umgeben sich demnach mit Überbleibseln aus der deutschen Vergangenheit und werden zu faschistischen Richtern über den Frauenkörper. Entsprechen Frauen nicht ihrem Idealbild, äußern die männlichen Figuren rückhaltslos ihren Hass, der oftmals in einer imaginierten Zerstörung des weiblichen Körpers ihren Höhepunkt findet. In diesem Zusammenhang werden die Körpersäfte der Frauen immer wieder hervorgehoben – ihre Nässe und ihre Menstruation werden zu Symbolen der Unattraktivität, denn ihr Zeugungspotenzial jagt den männlichen Figuren Angst ein. Flüssigkeiten, zum Beispiel Blut, Schleim und Wasser, werden als Propagandasymbole der Freikorps-Soldaten bei Theweleit entlarvt, da sie speziell auf die verschlingende Weiblichkeit hindeuten. Mit Hilfe des in der deutschen Geschichte immer wiederkehrenden Blutimages und dem Bild der Flut, verweist Theweleit auf die Angst des faschistischen Mannes vor der Auflösung seiner festen Körpergrenzen. Die Geschlechtsteile von Frauen, vermischt mit negativen Äußerungen über ihre Körperflüssigkeiten, werden in die Propagandasprache eingebettet, um Deutschland von allem (weiblichen) Schmutz zu befreien: „Der Sumpf, der sich deutsche Republik nennt, ist vielmehr die Vagina einer Riesenhure und zwar da der Sumpf rot ist, wahrscheinlich während der Menstruation“⁵.

Angriffe zielen in *Keiner weiß mehr* auf die Ehefrau, beziehungsweise auf Frauen

³ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 458.

⁴ Ebd. S. 276.

⁵ Ebd. S. 500.

im Allgemeinen, ab. Wunschvorstellungen von Tod, Zerstörung und Befreiung von allem Weiblichen verfolgen den namenlosen Protagonisten und die männlichen Nebencharaktere. Alles läuft auf die folgende Tatsache hinaus: „In the end, it was the men's battle against feminization which led to the use of violence, and ultimately murder“⁶. Die deutschen Freikorps-Soldaten, die Deutschland vom Kommunismus (Bolschewismus), von den Juden und sonstigen Minderheiten *reinigen* wollten, sind auch gegen das Weibliche in ihrem eigenen Körper gerichtet: „Images of women, blood, and contagion became fused in the fascist visions of the corporeality of German nationhood“⁷. Mit aller Kraft kämpft der Soldat gegen seine feminine Seite und zerstört alles, was ihm seinen harten Körperpanzer abstreitig machen könnte. Wie Linke bemerkt, sind zwei Arten von Körpern in einem vereint: „The first type was the soft and liquid female body [...] that had expunged or sealed off. The second type was the hard, phallic body, devoid of all internal viscera, which found its apotheosis in the machine“⁸. Die Parole „Tod allem, was fließt“⁹ steht stellvertretend für die Abscheu des faschistischen Mannes gegen alles Weibliche. Theweleit betont die Sauberkeit des faschistischen Mannes, der Deutschland und seinen eigenen Körper von allem *Dreck* befreien will, denn die rote Flut ist schmutzig und gefährlich. Sie überrollt ganze Staatsgrenzen und verweiblicht den faschistischen Körper. Diese Seite der Geschichte, die eigentlich eine Geschichte des Körpers ist, wird ebenfalls von Adorno und Horkheimer in den Vordergrund gestellt:

Unter der bekannten Geschichte Europas läuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften. Von der faschistischen Gegenwart aus, in der das Verborgene ans Licht tritt, erscheint auch die manifeste Geschichte in ihrem Zusammenhang mit jener Nachtseite, die in der offiziellen Legende der Nationalstaaten und nicht weniger in ihrer progressiven Kritik übergangen wird.¹⁰

Eben dieser *unterirdischen* Geschichte werde ich in meiner Arbeit auf den Grund gehen. Die Körperwahrnehmungen des Protagonisten, sowohl seine eigene als auch die seiner Frau, werden durch den geschichtlichen Diskurs bestimmt. *Nasse* Frauen stellen für den Mann eine Bedrohung dar – sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart. Faschistische Verhaltensmuster finden auf diese Weise Einzug in die Privatsphäre. Es geht in Brinkmanns Roman somit um die Rekonstruktion des Dritten Reichs im privaten Raum.

Wie Giorgio Agamben erklärt, kann ein Konzentrationslager jederzeit und überall entstehen, fernab von politischen und gesetzlichen Regulierungen: „This will lead us to

⁶ Linke, Uli. „Culture, Memory, Violence“. German Bodies: Race and Representation after Hitler. New York: Routledge, 1999. 153-216, S. 131.

⁷ Ebd. S. 118.

⁸ Ebd. S. 146.

⁹ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 238.

¹⁰ Adorno, Theodor und Max Horkheimer. „Interesse am Körper“. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt: Fischer, 1969. 246-250, S. 246.

regard the camp not as a historical fact and an anomaly belonging to the past [...] but in some way as the hidden matrix and nomos of the political space in which we are still living"¹¹. Die Ehefrau des Protagonisten erlebt eine lagerähnliche Situation in ihrer eigenen Wohnung, da der Protagonist ihr alle Rechte abspricht, lediglich ihren Körper in den Vordergrund stellt¹² und von ihr verlangt, sich seinen Regeln, die sich täglich ändern, vorbehaltlos anzupassen.

Der Hass gegen Frauen und die Gewalt des Protagonisten münden in der *Endlösung* des Todes dieser Minderheiten. Zwar tritt dieser nicht ein, wird aber kontinuierlich in den Abtreibungsfantasien, in der sexuellen und emotionalen Beziehung impliziert. Der Körper spielt in meiner Analyse des Romans die größte Rolle. Inwiefern wird der Frauenkörper als Bedrohung konstituiert? Was ist der Unterschied zwischen *nassen* und *trockenen* Frauen? Wie sieht sich der Mann im Unterschied zur Frau? Dies sind die zentralen Leitfragen, die in den drei folgenden Kapiteln meiner Arbeit analysiert werden sollen.

Klare Körpergrenzen und der Wunsch nach Säuberung sind im Sinne Theweleits definierende Merkmale der deutschen Freikorps-Soldaten. In *Keiner weiß mehr* tauchen diese Merkmale auf, verschwimmen aber in der Hauptfigur. Mit anderen Worten: Die eigenen Körpergrenzen sind nicht mehr hart und glatt. Der Protagonist sieht sich selbst als dreckig und formlos, wohingegen er die Sauberkeit seiner Frau mit Ekel hervorhebt. Die Abscheu vor seinem eigenen Körper und der Wunsch nach einer anderen *Hülle* ziehen sich kontinuierlich durch den Roman. Wie die Freikorps ist der namenlose Protagonist vom Willen der Zerstörung geprägt, den er aber verdrängen will. Er befindet sich in einem Dilemma. Brinkmann beschreibt in der Person des Protagonisten keinen gewissenlosen Verbrecher, sondern jemanden, der tief in seinem Inneren ein Optimist ist. Die Wünsche nach Zärtlichkeit, die sich episodenhaft, immer wenn der Protagonist in Bewegung ist, durch den Roman ziehen, sprechen für die Hoffnung, aus dem Kreislauf der Geschichte zu entkommen. Auch Olaf Selg hebt den Wunsch des Protagonisten hervor, der Gegenwart zu entfliehen, wodurch allerdings eine alternative Zukunft eintreten muss. Selg geht sogar so weit, Brinkmanns Roman als autobiographisch zu bezeichnen. Vor allem in der deutschsprachigen Rezeption wird der Autor oftmals mit dem Protagonisten gleichgesetzt. Selg spricht hier von „autobiographischer Subjektivität“¹³ und erklärt: „Die Grenze liegt in *Keiner weiß mehr* in der Unmöglichkeit, den Erzähler-Protagonisten – und damit auch den Autor? – in einer gangbaren (Zukunfts-) Projektion aus der aktuellen Situation herauszuführen“¹⁴.

Ist das Verhaltensmuster, das durch die Geschichte des Körpers bestimmt wird, ein typisch deutsches Phänomen? Und wenn ja - was ist so deutsch an dem Umgang mit Körpern? Agamben macht uns klar, dass Lagerbedingungen nicht zwangsläufig mit der

¹¹ Agamben, Giorgio. „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 166-180, S. 166.

¹² Agamben spricht in diesem Zusammenhang von der Reduzierung einer Person auf reine Materie als „Bare Life“. Dem Menschen werden somit seine politischen Rechte als Staatsbürger aberkannt.

¹³ Selg, Olaf. „Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann. Berichte aus der Literaturwissenschaft. Aachen: Shaker, 2001. 226-280, S.267.

¹⁴ Ebd. S. 276.

deutschen Geschichte zusammenhängen. Betrachtet man allerdings das kulturelle Umfeld des namenlosen Protagonisten, sind die Spuren des Dritters Reichs noch deutlich zu erkennen – allen voran in dem Umgang mit Minderheiten – hier der Frau. Wie Uli Linke bemerkt, überlappen sich Kultur und Geschichte in Deutschland, wodurch ein Forum für die Vergangenheit in der Gegenwart geschaffen wird: „German history and cultural memory overlap and appear as repetition [...]“¹⁵.

Trocken oder nass? – Die Kategorisierung von Frauen

„Trockene Frau, nasse Frau, sagte Gerald, trockene Frauen sind besser als nasse Frauen“ (7). Mit dieser Definition von Weiblichkeit leitet Gerald die Grundidee ein, dass Frauen in zwei Lager gespalten werden. Die nasse Frau entpuppt sich dabei als unattraktiv, die trockene (oder das Mädchen) als begehrenswert:

[D]enn eine gute, akzeptable Frau war immer, in jedem Fall, eine Klitorisfrau, so eine mit dem Gefühl vorwiegend vorne, die anderen waren naß, Vaginafrauen, wo du gleich immer ordentlich was reinschieben musst und möglichst weit rein, verstehst du, ja! (205).

Bei diesen Unterscheidungen, die überwiegend in grotesken und abstoßenden Beschreibungen der nassen Frauen ihren Höhepunkt finden, bleiben die zentralen Fragen ungeklärt. Was ist so abstoßend an einer nassen Frau? Was ist so begehrenswert an einer trockenen Frau? Warum diese unendlichen Hasstiraden, die vor allem von Gerald und Rainer, die beiden Freunde des Protagonisten, während des gesamten Romans immer wieder zelebriert werden? Bezieht man sich auf die Theorien Theweleits hinsichtlich männlichen Körperempfindens, könnte man zu folgendem Schluss kommen: Der Mann wird mit der Urangst des Todes konfrontiert, falls er eine körperliche Verbindung mit *nassen* Frauen eingeht: „Der Zusammenprall mit den roten Fluten bedeutet den Tod: das Feste zerfließt selbst“¹⁶. Nässe und Trockenheit als Oppositionen werden bei Theweleit konkret unterschieden. Die Nässe ist das, wovor der Mann Angst hat, weil es ihn zerstört: „Das Unten: verschlingend, naß, in Bewegung“¹⁷. Das Trockene hingegen ist positiv konnotiert: „Die Höhe: sicher, trocken, unbeweglich“¹⁸. In Punkto Sexualität lässt sich hier eine Parallele ziehen. Die nasse Frau wird mit dem sexuellen Akt in Verbindung gebracht, wobei *das Unten* auf ihre Geschlechtsorgane hinweist. *Die Höhe* wiederum bezieht sich auf den Kopf und liegt fern von jeglichen sexuellen Anspielungen, so dass der Mann sich bis jetzt in Sicherheit wiegen kann.

Der Mann hat Angst vor der Frau oder für was sie steht; allerdings trägt auch er eine feminine Seite in sich, die er zerstören will. Durch diese Art der Selbstverleugnung entwickelt

¹⁵ Linke, Uli: a.a.O. S. 147.

¹⁶ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 241.

¹⁷ Ebd. S. 254.

¹⁸ Ebd. S. 254.

sich der Hass gegen Frauen: „The hardened male body with its stiff military pose became the armor men used to protect their inner selves“¹⁹. Die trockenen Mädchen weisen in den Beschreibungen des Protagonisten und seiner Freunde ähnliche Merkmale wie ein Soldat auf, sie sind folglich den Männern ähnlicher: „The fascist soldier wanted to keep the red flood of revolution away from his body. He wanted to hold himself together as an entity, a distinct body with fixed boundaries“²⁰. Dies kommt insbesondere in den Beschreibungen der Stiefel zum Tragen, die „straff“ und „fest“ um die Waden der Mädchen sitzen. Sie dienen als Muster für den Protagonisten, mit dem er seine Frau vergleicht, „obwohl sie bei ihr genauso fest an den Beinen saßen, sie schienen trotzdem fester, strammer an den Unterschenkeln des Mädchens zu sitzen, das ihm gerade auf der Straße aufgefallen war [...]“ (90).

Suzuko Mousel bringt die Unterscheidungen zwischen Mädchen und Frauen auf den Punkt: „Im Gegensatz zu den Mädchen sind die Frauen abstoßend. Wo Mädchen mit Jugend und Schönheit verbunden werden, werden Frauen mit körperlicher Verwesung und Schwangerschaft assoziiert“²¹. Schwangerschaft ist ein prägnantes Kennzeichen für die nasse Frau. Sie demonstriert ihre Nässe, beziehungsweise ihre Fähigkeit zur Reproduktion durch einen Fötus im Mutterleib: „Es ist das Zeugungspotenzial, welches mit der Flüssigkeit verbunden ist, das Gerald an den nassen Frauen verabscheut“²². Das Zeugungspotenzial ist eine lauernde Gefahr, da es die Vermehrung der Minderheiten impliziert, gegen die sich der Mann schützen will. Auf schärfste Weise werden daher die schwangeren Frauen von den männlichen Figuren im Roman verurteilt:

Oft genug hatte er ihr gesagt, wie plump und häßlich diese Frauen mit ihren vorgewölbten, nach unten durchhängenden Bäuchen waren, die Bäuche nach vorn herausgedrückt, als wollten sie ihn allen, die vorübergingen, zeigen (15).

Die klaren Körpergrenzen, die trockene Mädchen aufweisen, sind in den Beschreibungen der Schwangeren nicht mehr vorhanden. Sie sind schwabbelig und plump:

Das ist es, woran die Manipulatoren des Körpers ihre Freude haben. Sie messen den anderen, ohne es zu wissen, mit dem Blick des Sargmachers. Sie verraten sich, wenn sie das Resultat aussprechen: sie nennen den Menschen lang, kurz, fett und schwer.²³

Die Maßstäbe, mit denen die weiblichen Körper hier wahrgenommen werden, deuten auf den Willen des Tötens hin, wodurch die männlichen Figuren unter Bezugnahme Adornos

¹⁹ Linke, Uli: a.a.O. S. 129.

²⁰ Ebd. S. 130.

²¹ Mousel, Suzuko. „Trockene Mädchen und nasse Frauen: Bilder des Weiblichen in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*“. Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Eds. Gudrun Schulz und Martin Kagel. Vechta: Eiswasser, 2001. S. 150-155, S. 152.

²² Ebd. S. 152.

²³ Adorno, Theodor und Max Horkheimer: a.a.O. S. 250.

zu „Sargmachern“ mutieren. Durch das *Niedermachen* des Frauenkörpers und dessen mutwillige Transformation in etwas Nasses, Flüssiges, wird der männliche Körper wieder als klare Einheit, als etwas Ganzes, gesehen: „By penetrating and dismembering women's bodies, the men's own bodies became armored and whole; by liquifying female bodies, theirs became hard“²⁴. Die Zerstörung des Frauenkörpers garantiert in diesem Sinne die Konstitution des männlichen Körpers.

Dieselbe Abscheu, die schwangeren Frauen entgegengebracht wird, gilt auch den älteren Frauen: „Was verwandelte Frauen so sehr, was, das sie so werden ließ, auf einmal so viel älter geworden, dieses Unberechenbare, Gewalttätige, klebrig an ihnen klebend am ganzen Körper“ (51). Durch diese Ausführung wird die Bedrohung, die die Protagonisten fühlen, deutlich. Gerald, Rainer und der Protagonist führen einen Kampf gegen die Normen ihrer Eltern. Mit aller Gewalt wehren sie sich gegen Traditionen und möchten nichts mehr mit der Last des Krieges, die weiterhin in der Nachkriegsgesellschaft besteht, zu tun haben. Oberflächlich scheinen sie ihren Kampf auch zu gewinnen. Gerald hat ständig wechselnde Partnerinnen und Rainer lebt seine Homosexualität frei aus. Aber auch sie stecken fest im geschichtlichen Diskurs. Der Hass gegen Frauen übermannt sie und sie handeln ungewollt wie jene faschistischen Männer, die Theweleit in seinen *Männerphantasien* beschreibt: „Er hatte eine Ahnung davon bekommen, wie es sein müsste, einer, auch nur einer von ihnen ausgeliefert zu sein. Man konnte sie nur totschiessen, mit einem Knüttel, aus Notwehr“ (49). Die Frauen werden auf ihre Geschlechtsmerkmale reduziert und dadurch auch materialisiert:

Die Titten. Die Fotze. Schamhaar. Schleimhäute. Weiche Wände. Naßklebrig. Es ist erstaunlich, wie weit man in so was mit zwei Fingern reinkommt, weit hoch, um darin herumzurühren, als ob man in Matsch herumrührt, einer lauwarmen Glibbermasse (190).

Theweleit bezieht sich in seinen Theorien ebenfalls auf die Sprache des faschistischen Mannes. Die Sprache der männlichen Protagonisten in Brinkmanns Roman ist geprägt von den Frauendefinitionen. Interessanterweise sind die Passagen über Frauen überwiegend mit der wörtlichen Rede verbunden. Theweleit erklärt, dass die Sprache direkt mit der Körperwahrnehmung zusammenhängt: „So wirkt die Flutangst an der Strukturierung ihres Körpergefühls wie ihrer Sprache entscheidend mit – es muß sich um mächtige Kräfte handeln“²⁵. Auf diese Weise dient die Sprache als Propagandamittel der männlichen Figuren, um den Hass gemeinsam zu schüren.

Nahezu krankhaft beschäftigen sich die männlichen Figuren mit Frauenkörpern in Magazinen und Werbekampagnen. Auch hier werden die sogenannten trockenen Mädchen favorisiert. Auf diese Weise wird die Abscheu vor Frauen, die nicht dem jugendlichen, *straffen* Bild entsprechen, noch weiter verfolgt: „[T]he patriarchal order of previous generations has been taken over und uncritically expected. Women are more prone to be victims of such private fascism and to fall prey to

²⁴ Linke, Uli: a.a.O. S. 129-130.

²⁵ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 254.

the media's manipulations than are men"²⁶. Sexualität wird zum Warencharakter. Die Materialisierung von Frauen wird nun auch öffentlich kommerzialisiert. Suzuko Mousel behauptet, dass Mädchen mit Modernität gleichgesetzt werden²⁷. Meine Frage lautet in diesem Zusammenhang: Kann es die Modernität mit der Vergangenheit aufnehmen? Nein! Modernität kann der Vergangenheit nicht standhalten, sondern wird gnadenlos von ihr eingeholt und überrollt. Wir befinden uns wieder mitten im geschichtlichen Diskurs.

Der Kampf inmitten binärer Oppositionen – die Beziehung des Protagonisten

Trocken – nass, Vorstellung – Wirklichkeit, sauber – dreckig, Zärtlichkeit – Hass: Die Haltung des Erzählers gegenüber seiner Frau ist von Ambivalenz geprägt. Dieser Ambivalenz zu entkommen ist das Ziel, das sich der verzweifelte Protagonist nach etlichen Malen des Scheiterns immer wieder vornimmt. Brinkmann selber richtet seine Poetik danach aus, die Gegenwart, das Unmittelbare in den Vordergrund zu rücken. Dass diese Gegenwart auch immer gleichzeitig ein Produkt der Vergangenheit ist, ist das Dilemma und gleichzeitig das Hauptthema des Autors²⁸:

Wiederholt evoziert Brinkmann Konstellationen, in denen sich Vorstellungen zeitlicher und räumlicher Gegenwart verschränken, in denen sich Presenz und Präsenz im Begriff der Gegenwart überlagern – und dabei zugleich die Frage nach dem Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit aufwerfen.²⁹

Diese Problematik zeigt sich ganz besonders im Prozess des Schreibens.³⁰ Auch der Protagonist ist Schriftsteller. Die Wirklichkeit wird nur durch die Sprache erzeugt und steht somit jeder *echten* (sinnlichen) Erfahrung im Wege. Der Leser ist auf die Beschreibungen des Protagonisten angewiesen, eine andere Wirklichkeit – außerhalb der Sprache – gibt es nicht.

Obwohl der Protagonist eine humanistische Bildung genoss, kann sein Intellekt ihn nicht vor den Folgen der Vergangenheit schützen. Eine vergleichbare Situation wird in Ulrike Rainers Aufsatz zu Jelineks *Die Ausgesperrten* behandelt, in der die geistige Elite dem Faschismus

²⁶ Rainer, Ulrike. „The Grand Fraud ‘Made in Austria’: Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek’s *Die Ausgesperrten*“. Eds. Jorun B. Johns und Katherine Arens. Riverside, Ca: Ariadne, 1994. 176-193, S. 184.

²⁷ Mousel, Suzuko: a.a.O. Vgl. S. 153.

²⁸ Schumacher, Eckhard. „...jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!“ Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie. Gerade eben jetzt. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. 58-109, S. 86.

²⁹ Ebd. S. 59-60.

³⁰ Meines Erachtens ist Selgs Interpretation in dieser Hinsicht zu eingeschränkt, da er die Gewalt des Protagonisten als mögliches Ventil für die Wortlosigkeit sieht: „Die Wut über die Einsichten [...] und das Erlebnis, mit der Sprache ein ungenügendes Verständigungsmittel zu besitzen und damit auch das eigene sprachliche Unvermögen ausgerechnet als vermeintlicher Schriftsteller zu spüren, können jedenfalls ein Motiv für das Ausweichen in körperliche Gewalt sein“. Selg, Olaf: a.a.O. S. 247.

in der Privatsphäre unterliegt: „Moving into the realm of pure intellect as a direct response to fascism, existentialism retreats into the illusion of individual freedom, overlooking the contemporary social conditions once more marked by fascistic tendencies“^{31 32}. In Brinkmanns Roman holt die Vergangenheit die Gegenwart ebenfalls ein, beide werden sozusagen austauschbar. Faschistische Ideale aus der Geschichte durchziehen die Gegenwart und finden als Opfer den weiblichen Körper. Aber Brinkmann bleibt Idealist. Sein Held hat es sich zum Ziel gemacht, den Kreislauf zu durchbrechen: „Brinkmann kehrt in den Idealismus zurück. Er feiert das heroische Ich, das die Gegenwart meistert, um seine Zukunft zu gestalten“³³.

Doch der Protagonist scheitert. Wahre Nähe und Zärtlichkeit kann der Protagonist zu seiner Frau nicht finden. Die Konstruktionen männlicher und weiblicher Körper macht eine *echte* Annäherung nahezu unmöglich. Das Sperma spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Es ist die Flüssigkeit, die Mann und Frau gleichermaßen abstößt: „Beide mochten sie diese Flüssigkeit zuletzt nicht, auch sie nicht, glaubte er manchmal an ihren Bewegungen zu erkennen“ (22). Was ist letztendlich so schlimm an dieser Flüssigkeit? Ist es wie Suzuko Mousel behauptet, lediglich die Angst davor, erneut ein Kind zu zeugen? Meiner Meinung nach ist es die Nässe, die hier im Zentrum steht. Auf der Suche nach einem einheitlichen, klaren Körper ist die Nässe das Weibliche, das Verschwommene, was der Mann von sich halten will³⁴. Die Abscheu der Frau vor dem Sperma wird lediglich aus der subjektiven Sichtweise des Mannes beschrieben, die auch mit „Paranoia“³⁵ vor dem Anderen bezeichnet werden könnte. Den Akt des Säubermachens billigt der Protagonist nicht. Er fühlt sich persönlich angegriffen, weil seine Frau dadurch auf seine Fehlerhaftigkeit, den Schmutz, aufmerksam macht. Er kann es nicht leiden, wie sie sich mit einem Taschentuch und zwei Fingern seiner Körperflüssigkeit entledigt:

[U]nd durch diese sichtbare Konzentration, mit der sie das in dem Augenblick tat, fühlte er sich nicht gerade verletzt, nicht direkt abgestoßen, aber doch missverstanden, denn ihre behutsame, vorsichtig tupfende Bewegung, ihre beiden Fingerspitzen, die vorsichtig das Taschentuch hielten, war etwas viel zu Sauberes, das andere vorher erschien nachträglich dagegen schwieriger, formloser, und beides, diese so präzise tupfende Bewegung über ihre Bauchfläche und die letzte verkrampft keuchende Bewegung, mit der er es ihr auf den Bauch geschüttet hatte, setzte sich zu sehr voneinander ab, es waren zwei Verhaltensweisen, die er nicht zusammenbringen konnte (22).

³¹ Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 182.

³² Ingeborg Bachmann macht das Thema des privaten Faschismus zum Kernthema ihrer Literatur. In ihrer Vorrede zum *Fall Franza* bemerkt sie Folgendes: „Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird“. Zitiert nach: Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum. „Der Fall Franza“. Ingeborg Bachmann Werke 3. München: R. Piper & Co., 1978. 339-341, S. 341.

³³ Linck, Dirk: „„Geilheit des Aufbruchs“: Etwas gegen Rolf Dieter Brinkmann und über Huber Fichtes Reise-Begehren“. *Forum Homosexualität und Literatur* 23 (1995) 37-69, S. 37.

³⁴ Auch Suzuko Mousel spricht hier von „Selbstabscheu“ des Mannes. Vgl. Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 153-154.

³⁵ Selg, Olaf: a.a.O. S. 242.

Wie lässt sich diese Textstelle verstehen? Müsste es nicht im Interesse des Protagonisten liegen, wenn die Nässe weggewischt, wenn Sauberkeit wiederhergestellt würde? Von Theweleit ausgehend haben wir es zwar durch die Unterdrückung der Frau mit einem den Freikorps-Soldaten ähnlichem Verhaltensmuster zu tun, was sich aber im Roman nicht hundertprozentig mit Theweleits Theorie überschneidet. Die Soldaten waren, wenn man es so nennen will, Sauberkeitsfanatiker. Brinkmanns Protagonist nicht. Er teilt aber eine wichtige Parallele: Er verlangt einen soldatischen Frauenkörper mit klaren Grenzen. Nicht zu weiblich und vor allem straff und sauber. Der Beischlaf kann als Versuch gewertet werden, eine wahre Nähe zu erzeugen, aber die Flüssigkeit, hier das Abfallprodukt des Mannes, konfrontiert ihn mit seiner Unsauberkeit. Durch das angewiderte Verhalten seiner Frau wird ihm sein Schmutz gewahr, wodurch er sich schämt: „[V]orsichtig, mit zwei Fingern, den Fingerspitzen“ (22). Auch in einer weiteren Textstelle wird der Dreck mit dem Mann und Sauberkeit mit der Frau assoziiert. Hier erkennt man deutlich die Abneigung des Protagonisten gegenüber seinem eigenen Körper:

[D]as Gesicht, die Hände, während er immer noch weiter hinter ihr stand und ihr zusah, müde und verschwitzt, das Haar über der Stirn naß und verklebt, dreckig, wie er plötzlich meinte, dreckig und verschwitzt und etwas durcheinander, sein Gesicht hinter ihr Gesicht gehalten, die weiße gesäuberte Gesichtsfläche, sein Gesicht mit diesen angeklebten fettigen Haaren [...] (79-80).

Er ist unsauber, nicht soldatisch rein. Sie hingegen übernimmt die Hygiene, wofür er sie verurteilt.

Obwohl sich der Protagonist von seiner Frau abgestoßen fühlt und der Hass sich auf ihre Hände projiziert, kann er die Abscheu nicht artikulieren: „Er bekam es so schnell nicht mehr zusammen, wie er es gemeint hatte. Was soll ich schon gegen deine Hände haben? Es war nicht zu erklären“ (23). Allein dieses Unvermögen zeugt von der unbewussten Wut gegen seine Frau, die ihm selbst ein Rätsel ist. Der Ekel vor seinem eigenen Körper unterstreicht die grundlose Panik, die er vor seiner Frau empfindet. Es ist die Panik, sich selbst aufzulösen:

Auf dem Glas sah er sich schwach widergespiegelt, genauso wie er sich nun innen empfand, grau verwischt und aufgelöst, dreckig, eine kleine, nachlässig zurechtgemachte, dreckige Figur, die im nächsten Fenster wieder zu sehen war, aufgelöst, verwahrlost, nicht mehr deutlich vorhanden, brüchig und trocken innen mit einem stumpfen, diffusen Schmerz hinter den Augen im Kopf (192).

Die Angst vor der Auflösung, vor dem Verschwimmen der Grenzen, treibt ihn erneut in die Opferrolle. Sein Wunsch, ihre Beziehungsprobleme zu lösen, findet meistens in Abwesenheit der Frau statt. Er streicht als Zeichen für einen Neuanfang beispielsweise das Zimmer (vgl. 26).

Aber warum ist er zum Scheitern verurteilt? Warum fruchten jegliche Vorsätze grundsätzlich nie? Jeder Neuanfang ist lediglich ein Glied in einer sich immer wiederholenden

Kette – vergleichbar mit der Geschichte Deutschlands: „[S]ie blieben immer weiter aufeinander angewiesen durch ihren andauernden Streit und ihre Versuche, neu anzufangen, noch einmal, neu, von vorne miteinander anzufangen bis zum nächsten Streit und wieder weiter von vorne, immer noch einmal“ (30). Bezeichnenderweise kann er dem Kreislauf auf einer Ebene entfliehen: Jedesmal, wenn er in Bewegung ist, das heißt, wenn er von ihr weg und dem Stillstand nicht mehr ausgeliefert ist, kann er seine unerfüllten Wünsche ausdrücken: „Daß sie gelöst vor ihm stünde. Sehr zärtlich. Frei. Ihn zu sich heranziehend. Daß sie so einfach vor ihm stünde. Ihn ansehend. Sehr zärtlich. Frei. Und gelöst“ (87). Hier wird seine Frau nicht als Bedrohung empfunden. Sie initiiert sogar jegliche Körperlichkeiten, während er ohne Furcht eine passive Rolle beibehält.

Der Wunsch nach Nähe klappt in der häuslichen Realität stark auseinander. Die Unterdrückung der Frau lässt sich auf körperlicher, sozialer und räumlicher Ebene feststellen. Der Protagonist wird zum alleinigen Herrscher über sie. In der Zweizimmerwohnung entsteht ein häusliches Konzentrationslager. Die räumliche Aufteilung, die auf Wunsch des Protagonisten entstanden ist, symbolisiert die Hierarchie und Abgrenzung der beiden Menschen in der engen Wohnung. Die Frau muss auf Befehl des Mannes das Geld für den Haushalt verdienen und muss die Ansprüche des Mannes, der nicht standhaft in seinen Wünschen bleibt, gerecht werden (vgl. 26). Jeglicher Widerstand von ihrer Seite wird sofort im Keim erstickt: „Dagegen war sie mit ihren Vorstellungen, wie es sein müßte, nicht angekommen und gab auf“ (19). Es ist interessant, dass der sexuelle Wunsch des Protagonisten die Gemeinsamkeit anstrebt, er aber die Trennung der beiden Körper registriert ohne sie überwinden zu können: „[W]eil jeder schließlich doch für sich blieb“ (32). Eine vollkommene körperliche Verbindung oder Einheit erscheint nicht mehr als erstrebenswert. Die paradoxe körperliche Trennung im sexuellen Akt steht an erster Stelle. Darüber hinaus wird der Körper der Frau mit „weißem Fleisch“ und „Haut“ (31) betitelt, wodurch sie lediglich auf die Ebene eines menschlichen Produkts degradiert wird: „Eine Masse Fleisch, eine Wärmemasse, irgendetwas, das weich war, entkrustet, bogenförmig und gekrümmt. Etwas Weiches, Angeschwollenes“ (113). Die Materialisierung des Körpers der Frau ermöglicht die Konstitution des männlichen Körpers. Er erzeugt - mit Agambens Terminologie gesprochen - „Bare Life“, indem er ihr jegliche Rechte nimmt und entwickelt sich durch ihre Unterdrückung zum favorisierten „Full Life“. Giorgio Agamben bemerkt, dass der deutsche (arische) Körper dadurch aufgewertet wurde, indem er den jüdischen Körper unterdrückte, beziehungsweise auslöschte.

Im Konservativismus der Nachkriegszeit ist es der unterdrückte Frauenkörper – sowohl in den Medien als Sexsymbol oder zur Ehefrau und Mutter degradiert – der den männlichen Körper und seine Dominanz konstituiert. Hinzu kommt das Misstrauen, das der Protagonist seiner Frau gegenüber an den Tag legt: „Wohin war aber in ihm der leere helle Raum verschwunden, wo seine Bereitschaft sie in sich einzulassen ohne ein Misstrauen ihr gegenüber, ohne auf sie zu warten, zu lauern, auf ihre einzelnen Bewegungen, ihre Schritte [...]“ (57). Er sieht keine äußere Gefahr in ihr, sondern eine aus seinem Inneren kommende Angst, die er auf sie projiziert, wodurch sie aus seiner Sicht zu einer Gefahr wird.

Er bedient sich Handlungsmustern, die an den Stereotypen eines Nazi-Offiziers erinnern,

wenn es um die Erziehung des Kindes geht: „Jedesmal aber hatte sie sich das bereits vorgenommen, sagte er, warum es denn nicht ausgeführt werde. Ausgeführt, ausgeführt, sie sei doch dabei, es auszuführen“ (75). Die Streitigkeiten spitzen sich immer weiter zu. Die Frau hat zu Beginn Angst davor, geschlagen zu werden: „[E]r stand hastig auf, kopflos geworden, wobei sie vor ihm zurückwich, sah er noch, sie hatte Angst, geschlagen zu werden“ (97). Sein Hass, den er äußerlich demonstriert, spitzt sich im Verlauf des Texts zu Morddrohungen zu. Ob diese tatsächlich artikuliert werden, lässt der Erzähler offen:

Kaputt, kaputt, kaputtmachen wollte er sie, kaputtmachen, ja, kaputtmachen, er war noch lange nicht kaputt, eher würde sie dabei kaputtgehen, endgültig, dann aus, weggeworfen, auf den Müll, aus, vorbei, warum haust du nicht endgültig ab, zieh Leine, los, mach schon, hau ab“ (99).

Wie Giorgio Agamben ebenfalls bemerkt, ist ein Konzentrationslager von jeglicher Gesetzesgewalt befreit – wie ein roter Faden zieht sich der Ausdruck „state of exception“³⁶ durch das Kapitel „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. Dieser Ausnahmezustand ist auch in die Kölner Innenstadtwohnung eingezogen. Es gibt keine Orientierungsmöglichkeiten oder Regeln mehr, an die sich die Frau halten kann, um sich vor den Attacken ihres Mannes zu schützen:

The paradoxical status of the camp as a space of exception must be considered. The camp is a piece of land outside the normal juridical order, but it is nevertheless not simply an external space. What is excluded is [...] included through its own exclusion.³⁷

Fakten und Gesetze sind fließend austauschbar, die Lagerbewohner können sich an keine Regeln halten, weil diese immer wieder erneuert, beziehungsweise aufgehoben werden³⁸. In dieser Unberechenbarkeit oder Absurdität finden sich die Frau und auch der Protagonist wieder, die keinen Halt in der jetzigen Situation haben. Durch diese Tatsache ist auch der Protagonist nicht nur der Täter, sondern gleichzeitig das Opfer seiner eigenen Handlungen. Er ist seinen Gesetzen genauso ausgeliefert wie seine Frau. Wie ich bereits in der Einleitung meines Aufsatzes erklärte, spricht Agamben von einem übergeschichtlichen Lager, das überall entstehen kann. Die Konzeption von „Full Life“³⁹ ist laut Agamben allerdings ein typisch deutsches Phänomen:

On the contrary, every gesture, every event in the camp, from the most ordinary to the most exceptional, enacts the decision on bare life by which the German biopolitical body is made actual. Separation of the Jewish body is the immediate production of the specifically German body, just as its production is the application of the rule.⁴⁰

³⁶ Agamben, Giorgio: a.a.O. S. 169.

³⁷ Ebd. S. 169-170.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 171.

³⁹ Ebd. S. 173.

⁴⁰ Ebd. S. 174.

Die Frau und das Kind des Protagonisten werden nur noch als Masse und nicht mehr als menschliche Wesen wahrgenommen. Die Frau wird ausschließlich auf ihren Körper reduziert. Ihr Tod garantiert das Überleben des Mannes:

[E]in kleiner, weißer, nackter Körper mit kleinen weißen nackten Armen, kleinen weißen nackten Beinen, die sich in dem Geflecht verfangen hatten. Sie. Einer mußte schließlich auf der Strecke bleiben. Sie. Das war gleichsam abgemacht (106).

Ihr Widerstand gegenüber seiner Autorität ist gebrochen. Sie scheint vollkommen absorbiert in ihre Opferrolle zu sein. Immer deutlicher werden die Todeszeichen, die in den Fantasien des Protagonisten konkrete Formen annehmen:

Alles geschieht sehr schnell und ist nur ein einziges zusammengeschobenes Geräusch, der stumpfe Aufprall ihres Körpers gegen die Karoserie, die Bremsen, das Schleifen von Gummi auf dem Asphalt [...] ein Stoffballen, sich überschlagend in der Luft (107).

Auch an dieser Stelle ist der Körper der Frau zu leblosem Material, „einem Stoffballen“, mutiert. Obwohl ihr Widerstand gebrochen ist, bildet er sich in seiner Paranoia eine Hinterhältigkeit ihrerseits ein. Sein dadurch entstehender Hass findet sein Ventil in Gewalt:

Sie konnte jetzt großzügig sein, ihn das spüren lassen, wie großzügig sie war, indem sie sich scheinbar ihm gegenüber fügte. Ihn dadurch aber auch wieder nur zwang, sie zu hassen [...] worauf er sie dann wirklich auch in dem Moment haßte, ja, ja, stimmt genau, du Scheißfotze, Drecksstück, ja, Drecksstück [...] er haßte sie, hätte sie jetzt schlagen können, immerzu, und schlug sie [...] immer feste drauf, auf den Kopf, ihr ins Gesicht, schlagen, bumms, da hast du, was du brauchst (144).

In seiner Verzweiflung wünscht er sich den Widerstand ihrerseits, da er ihn hinter ihrer Fassade vermutet, doch ihre Passivität ist vorherrschend. Der Wunsch nach ihrer aktiven Gegenwehr kann auch als ein Zeichen für seine Hoffnung auf Annäherung, auf eine mögliche Lösung ihrer Konflikte, gewertet werden: „Keine Reaktion. Also noch ein Schlag. Bumms. Klatsch [...] der Kopf fiel immer noch nicht ab“ (145). Die Aggression ist gezielt gegen den Kopf gerichtet. Die reine Verkörperung, beziehungsweise Materialisierung der Frau ist hier vorherrschend. Die Tatsache, dass sie lebt, im Gegensatz zu „nur existiert“ (als Körper) bedeutet für den Protagonisten Gefahr. Auch das Blut, das ihn aufregt (vgl. 145), steht für die Angst vor der roten Flut, vor der Angst von der Frau *verschlungen* zu werden. Nach Adorno und Horkheimer ist es der Preis unserer Kultur, den Körper zu verdinglichen, da wir ihn im Laufe der Geschichte bereits auf Material heruntergestuft haben:

Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, >corpus<, unterschieden. In der Selbsterniedrigung des Menschen zum corpus rächt sich die Natur dafür, daß der Mensch sie zum Gegenstand der Herrschaft, zum Rohmaterial erniedrigt hat. Der Zwang zu Grausamkeit und Destruktion entspringt aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper [...].⁴¹

In dieser Hinsicht ist das Verhalten des Mannes Notwehr. Er versucht sich vor einer Gefahr zu schützen, die er allerdings selber entwirft. Darauf folgt wieder die Einsicht: „Dieser Haß war nicht nur gegen sie gerichtet. Er meinte damit auch sich selber, was ihm immer dann wieder bewusst wurde, wenn er merkte, wie er sie gar nicht mehr mit seinen Vorwürfen, seinen Erklärungen erreichte“ (146).

Auch auf sexueller Ebene spielt der Protagonist seine Überlegenheit aus: „Nein, nicht, ich will nicht, laß mich doch, wehrte sie ab, als er ihr mit der einen Hand unter den Rock griff und zwischen ihre eng aneinandergedrückten, geschlossenen Schenkel drängte“ (175). Doch was ist für ihn der Reiz an der Sexualität der Frau? Warum fühlt er sich nicht hundertprozentig von ihr abgestoßen, wenn sie schon in seinen Augen eher als Frau und nicht als Mädchen zu sehen ist? Wie schon Theweleit beschreibt, ist die *Flut* gleichzeitig anziehend und abstoßend für den Mann: „Dies machtvolle Gebilde Flut setzt die Leute in eine deutlich ambivalente Erregung: es ist bedrohlich, aber auch attraktiv: die Flut zieht an!“⁴². Diese Ambivalenz finden wir auch in der Person des Protagonisten. Auf der einen Seite möchte er seine Sexualität ausleben, auf der anderen Seite wird er von dem Körper der Frau abgeschreckt: „Dann beginnt etwas zu fließen, innen wie außen, erregend und beängstigend zugleich. Je näher die Flut einem ist, desto gefährlicher erscheint sie“⁴³. Laut Suzuko Mousel ist dieser Umstand lediglich auf das Problem der Einordnung in eines der Lager – sei es trocken oder nass – zurückzuführen: „Der Mann kann sich mit der postnatalen Identität der Frau und den zwei entgegengesetzten Bildern des Weiblichen, die er in seiner Alltagswelt vorfindet, nicht abfinden“⁴⁴. Mousel hat in dem Sinne Recht, da der Protagonist sich nie auf eine Bezeichnung seiner Partnerin festlegen kann. Er schwankt im Laufe des Romans immer wieder zwischen ‚Frau‘ und ‚Mädchen‘. Weiter bemerkt Mousel: „So lange der Mann versucht, die Bilder, die von der Gesellschaft erschaffen und übermittelt werden, seiner Frau anzupassen, bleibt sie tot“⁴⁵.

Die Unscheinbarkeit der dargestellten Mädchen in den Magazinen, in den Diskos oder auf der Straße, wie der Roman sie darstellt, unterstützt diese Aussage. Ihr Aussehen ist das einzige

⁴¹ Adorno, Theodor und Max Horkheimer: a.a.O. S. 274.

⁴² Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 237.

⁴³ Ebd. S. 240.

⁴⁴ Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 150.

⁴⁵ Ebd. S. 155.

Merkmal, was sie auszeichnet. Dadurch erscheinen sie wie tot. Die Frau des Protagonisten ist gegenwärtig, sie lebt, auch wenn er mit allen Mitteln versucht, sie nur noch als menschliches Produkt zu sehen: „Die Verwandlung der Frau des Mannes vom ‚trockenen Mädchen‘ zur ‚nassen Frau‘ ist der Kernpunkt der Krise der Beziehung“⁴⁶. Es gelingt ihm allerdings nie ganz. Es ist ein Dilemma, wodurch die Distanz verstärkt wird. Klare Kategorisierungen lassen sich nicht vornehmen. Diese Abwehr lässt sich auch daran erkennen, dass er seine eigene Frau nicht vollständig in die Kategorien von ‚Frau‘ und ‚Mädchen‘ einteilen kann.

Eine fleischliche Masse – die Abtreibungsfantasien

Insbesondere bei den Abtreibungsfantasien des Protagonisten begegnet uns das Blutimage, das sich wie ein roter Faden durch die deutsche Geschichte zieht: „Der Blutstrom erscheint im Zusammenhang mit den Vorstellungen Krieg, Bürgerkrieg, innerer Fluß, Kampf im Innern, Geburt, Menstruation“⁴⁷. Die Fantasien stellen die Abscheu des Protagonisten bezeichnenderweise gegen die Frau wieder in den Mittelpunkt. Nässe wird hier durch die Geburt, beziehungsweise die Gebärmutter impliziert, vor der sich der Mann schützen will: „Aber auch bei Geburten werden Ströme von Wasser und Blut, rote Fluten, entbunden, ehe das Kind heraus ist“⁴⁸. Das Kind wird als Masse verdinglicht. Dasselbe geschieht auch mit der Frau, wie bereits im vorausgegangenen Kapitel erwähnt wurde. Das *Abzustoßende*, hier die Körper von Kind und Frau, wird auf ein materielles Abfallprodukt heruntergestuft – was in *Keiner weiß mehr* mit „Masse“ bezeichnet wird: „The German politics of blood and the discourse of liquidation were thus closely connected. Both sought to reduce the salient other into undifferentiated mass“⁴⁹.

Die Abtreibungsfantasien sind in mehrere Stufen unterteilt. Erst steht nur die Vorstellung einer Abtreibung im Vordergrund, dann berichtet der Protagonist von gezielten Abtreibungsmethoden; den Höhepunkt bildet der Wunsch, das Kind selbst abzutreiben:

Das Kind hatten sie weder gewollt noch verhindert, daß es zu leben angefangen hatte als ein schleimiges ungenaues Ding in ihr drin, zäh und beständig langsam zunehmend. Mit einer gekrümmten Stricknadel wäre es so leicht herauszuholen gewesen, mit viel Blut wahrscheinlich, dunklem, trinigem Schleim, verdickt, der langsam weggesackt wäre, verschwunden (13).

Die Abtreibungsmethoden werden sachlich beschrieben, der Erzähler fühlt nicht mit den Schmerzen der Frauen:

⁴⁶ Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 152.

⁴⁷ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 239.

⁴⁸ Ebd. S. 238.

⁴⁹ Linke, Uli: a.a.O. S. 120.

Beispielsweise mit einem Schlauch, den sich das Mädchen da unten reingesteckt hatte, ein paar Tage lang, ohne ihn zu entfernen, bis es eben zu bluten angefangen habe, angesogen durch das Stück Schlauch. Sie hat es bluten lassen, erzählte er ihr, weiterbluten lassen, natürlich, sagte er, tat das weh, was tut nicht weh schließlich. Aber es kam raus. Die Hauptsache (13).

Emotionale Bindungen an sein Kind liegen ihm fern. Das betont der Protagonist durch die distanzierten Beschreibungen der Frauen, die ihren Fötus gleichgültig betrachten. Dieselbe Gefühllosigkeit überträgt er auf die imaginierte Abtreibung seines eigenen Kindes.

Nichts, einfach nichts habe sie sich dabei gedacht, als sie die winzige klümpchenartige gallertige Masse dann daliegen gesehen habe in dem von schwärzlichem trinigem Blut aufgeweichten Zellstoff, den sie sich zwischen die Beine gestopft habe, den Blutfluß aufzufangen, um nicht das Bettlaken volllaufen zu lassen, spann er weiter (14).

Auch hier bestätigt sich die These, dass das Problem des Protagonisten das Dilemma ist, aus dem Kreislauf der deutschen Geschichte auszubrechen. War es einst die Blutmetaphorik, die als Propagandamittel eingesetzt wurde, um Minderheiten als abstoßend und gefährlich abzustempeln, so tauchen diese Flüssigkeiten nun ebenfalls in der Nachkriegsgesellschaft auf: „The flow of blood visibly exposes or unmasks everything that is undesireably different: women and women-associated others“⁵⁰. Reproduktion lehnen alle männlichen Figuren kategorisch ab. Daraus erklären sich auch die Hassgefühle gegenüber schwangeren Frauen und die Abtreibungsfantasien des Protagonisten. Entstehendes Leben soll idealerweise aktiv zerstört werden – auch um den Preis der Frau.

Wie Uli Linke bemerkt, kämpfen die deutschen Soldaten lediglich gegen die Feminisierung, wobei Mord die letzte und „notwendige“ Instanz ist. Wenn der Protagonist in Gedanken selber die Abtreibung vornimmt, hat er nicht nur völlige Kontrolle über den Fötus, sondern seine Frau ist ihm wehrlos ausgeliefert. Er wird somit zum alleinigen Herrscher über Leben und Tod:

Es waren immer dieselben Vorstellungen gewesen. Daß sie mit weit gespreizten Beinen daliegen würde, die Beine an den Tischbeinen angebunden, damit sie nicht zuckten, wenn er es mit der Nadel in ihr anpikte, genau in der Richtung, wo es festsaß, in der Mitte davorstehend zwischen ihren gespreizten und hochgestellten Schenkeln, mit der desinfizierten Nadel in der Hand (16).

Während er darüber lamentiert, wie schwierig es ist, nicht die Gebärmutter zu verletzen, wird er gedanklich zu ihrem Mörder: „Dann wäre es aus mit ihr gewesen, vorbei, weg, er hätte sie kaputtgemacht, zu tief und dran vorbeigestochen“ (16).

Blut und immer wieder Blut ist vorherrschend in den Abtreibungsszenen, was laut Uli Linke als typisches Image immer wieder im Nachkriegsdeutschland auftaucht: „While no

⁵⁰ Linke, Uli: a.a.O. S. 124.

longer endorsed as an official ideology after 1945, the blood mystique was often visibly inscribed on the historiographic surface of postwar Germany⁵¹. Auch Theweleit betont die Blutmetaphorik als Propagandamittel in Kriegszeiten, um den Hass gegen das Judentum und den Kommunismus zu schüren. Wie ich bereits oben erwähnte, ist der Widerstand der Frau gegenüber dem Mann gebrochen. In der Balkonszene erreicht ihre Unterwerfung den Höhepunkt, da die Frau ihre verzweifelte Lage erkennt und sich bereits selbst als tot bezeichnet – sich vielleicht sogar tot wünscht:

Sie meinte, es sei vielleicht eine Frau mit einer Fehlgeburt, die blutete und weiter blutete immerfort, warum nicht eine Frau, blutend in einem Kissen zurückgeworfen auf sich selbst und in den Kissen und Laken. Ich bin tot. Er begriff, was sie damit sagen wollte (68).

Streit, Spannungen, Beziehungsdramen sind plötzlich wie ausgeschaltet und es herrscht ein stilles Einvernehmen, was erstaunlicherweise wie eine *friedvolle* Übereinkunft über ihnen schwebt:

Zwischen ihnen war ausgemacht, daß es eine Frau war, nicht viel älter als sie neben ihm auf dem Balkon, die dort gegenüber mehr und mehr abnahm, verblaßte, nachdem das kleine Gebilde in ihr drin weg war, aufgefangen von einem Frottierhandtuch. Und dann war diese Frau plötzlich tot, ganz schnell (69).

Aufgrund dieser im Text implizierten Annäherung, sei ihr Inhalt auch noch so grausam, bietet der Autor eine Lösung, die durch den geschichtlichen Diskurs gerechtfertigt werden könnte: Der Tod der Frau! Die Frau ist nur noch Körper, der Mann wird zum Ganzen, die Gefahr (für ihn) ist gebannt. Eine Ideallösung? Im Sinne Brinkmanns sicherlich nicht. Es ist vielleicht die schnellste und grausamste Lösung, aber nicht die beste. Mit Entschlossenheit hält der Autor uns die zärtlichen Szenen von der Zugfahrt entgegen, die die Wunschvorstellungen einer glücklichen Beziehung, fernab von Blut und Tod, repräsentieren.

Fazit

„The world of tomorrow should be theirs, but they do not have command over the past, and they are not able to exist in the present“⁵². Mit diesen Worten Ulrike Rainers, die sich auf die Jugendlichen in Jelineks *Die Ausgesperrten* beziehen, lässt sich auch eine Prognose für die männlichen Figuren, allen voran für den namenlosen Protagonisten, anstellen. Er ist der *unterirdischen* Geschichte, der Geschichte des Körpers, zum Opfer

⁵¹ Linke, Uli: a.a.O. S. 116.

⁵² Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 190.

gefallen. Er fühlt die Einheit seines Körpers durch nasse Frauen bedroht. Seine Ehefrau, die ebenfalls in dieses Muster passt, stellt für ihn eine Gefahr dar. Brinkmann lässt seinen Erzähler im Text mit verschiedenen Konstruktionen von Weiblichkeit und Körperlichkeit arbeiten, die zu einer Fragmentierung von Frauen führt. Unter Berücksichtigung der Theorien Theweleits sind weibliche Körper durch ihre verschlingende Nässe in der Lage, die Ich-Grenzen des Protagonisten aufzulösen, wodurch er letztendlich zerfließt. Aus Angst und Notwehr reagiert er mit Hass und Zerstörung, obwohl sich Teile von ihm eine harmonische Beziehung wünschen. Brinkmanns Romanheld wird zum Antihelden. Er hat das Gute im Sinn, er will aus dem Kreislauf der Geschichte ausbrechen, aber er ist gefangen im Diskurs.

Schreckensgebilde von nassen Frauen, durch die Medien und seine Freunde Rainer und Gerald impliziert, durchziehen seinen Alltag. Auf der verbitterten Suche nach Freiheit stolpert er fortwährend über diese Phantome, die ihn heimsuchen. Im Umgang mit seiner Frau und auch in seiner Fantasie sind sie fest verankert. Wie ein Besessener malt er sich die grausamen Details einer Abtreibung immer wieder aus und umgibt sich dabei ständig mit Blut und Tod. Der Frauenkörper wird zum Objekt stilisiert, über das der Mann völlige Kontrolle hat, denn das allgemeine Feindbild lautet Weiblichkeit. Diese muss zum Selbstschutz zerstört werden, denn der Mann versucht sie selber aus seinem Körper zu verbannen.

Mit Hilfe der Theorien Theweleits, Agambens, Linkes, Adornos und Horkheimers habe ich gezeigt, dass die Körperwahrnehmung im Deutschland nach 1945 in Rolf Dieter Brinkmanns Roman immer noch stark von der Vergangenheit des Krieges gekennzeichnet ist. In Brinkmanns Roman geht es explizit um die Existenz des Faschismus im Nachkriegsdeutschland. In den kommerziellen Medien, im privaten Alltag finden sich faschistische Handlungsweisen, die als neuen Feind den weiblichen Körper bestimmen. Der Faschismus tritt lediglich auf anderen Ebenen auf und verkriecht sich beispielsweise in die Privatsphäre. Dort lassen sich alle Merkmale eines Konzentrationslagers in die Gegenwart übertragen: „(T)he family has replaced the thousands of anonymous prisoners in camps“⁵³. Es gibt den Unterdrücker und es gibt die Unterdrückte. In Rolf Dieter Brinkmanns Roman ist ganz klar die Frau das Opfer. Der den Faschismus mit aller Kraft verabscheuende Protagonist kämpft gegen die Vergangenheit und verliert bitterlich. Sein Kampf gegen den Faschismus lässt ihn faschistisch handeln, er übt Gewalt seiner Frau gegenüber aus und verdinglicht ihren Körper. Allein die Tatsache, dass er immer wieder aufsteht, obwohl er die Schlacht zum x-ten Mal verliert, zeigt den Optimismus für eine bessere Lösung, für ein mögliches Entkommen aus der deutschen Vergangenheit.

⁵³ Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 177. Ulrike Rainer bezieht sich hier auf den Vater der Jugendlichen Anna und Rainer in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. Brinkmanns Protagonist zeigt ähnliche Verhaltensmuster durch die Einbettung in den geschichtlichen Diskurs, beziehungsweise durch die Einbettung in die Geschichte des (deutschen) Körpers.

Bibliographie

Primärliteratur:

Brinkmann, Rolf Dieter. *Keiner weiß mehr*. Hamburg: Rowohlt, 2005.

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor und Max Horkheimer. „Interesse am Körper“. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969. 246-250.
- Agamben, Giorgio. „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 166-180.
- Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum. „Der Fall Franza“. *Ingeborg Bachmann Werke 3*. München: R. Piper & Co., 1978. 339-341.
- Linck, Dirk. „‚Geilheit des Aufbruchs‘: Etwas gegen Rolf Dieter Brinkmann und über Huber Fichtes Reise-Begehren“. *Forum Homosexualität und Literatur* 23 (1995) 37-69.
- Linke, Uli. „Culture, Memory, Violence“. *German Bodies: Race and Representation after Hitler*. New York: Routledge, 1999. 153-216.
- Mousel, Suzuko. „Trockene Mädchen und nasse Frauen: Bilder des Weiblichen in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*“. *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*. Eds. Gudrun Schulz und Martin Kagel. Vechta: Eiswasser, 2001. 150-155.
- Rainer, Ulrike. „The Grand Fraud ‘Made in Austria’: Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek’s *Die Ausgesperrten*“. Eds. Jorun B. Johns und Katherine Arens. Riverside, Ca: Ariadne, 1994. 176-193.
- Schumacher, Eckhard. „...jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!“ *Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie*. Gerade eben jetzt. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. 58-109.
- Selg, Olaf. „Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann“. *Berichte aus der Literaturwissenschaft*. Aachen: Shaker, 2001. 226-280.
- Theweleit, Klaus. *Männerphantasien*. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.

Jugend ohne Charakter?

Dekonstruktivismus oder die Unmöglichkeit der Revolte

Tino Minas

Wäre es möglich, daß die Dekonstruktion ihrem Kernimpuls nach ein Konstruktionsprojekt darstellte, das auf die Herstellung einer undestruierbaren Überlebensmaschine zielte?

Peter Sloterdijk

Jugend ohne Charakter

Vor nicht allzu langer Zeit konnte jeder in der Wochenzeitung DIE ZEIT eine wüste Polemik von Jens Jessen gegen die Jugend von heute lesen¹. Darin war die Rede von einer kuschenden Generation, einer Jugend ohne Charakter, die nur noch auf ihr persönliches Wohl aus sei, ethischen Maßstäben keine Bedeutung mehr zumesse und gerade noch die Bereitschaft aufbringe, die Verantwortung für die nächste Party zu übernehmen.

Man kann das als Vorwurf eines Alt-68ers verstehen, die jungen Menschen seien – zunächst vielleicht sogar ohne ihre Schuld – heute nicht (mehr) in der Lage, ein *authentisches* Leben zu führen: Sie seien eingezwängt in die Gitterstäbe eines Wirtschaftsdarwinismus, dessen Bedingungen es verbieten, einen Blick nach außerhalb eines selbst geschaffenen Gefängnisses zu werfen; zu fragen, wie es anderen gehe; in welchem Zustand die Gesellschaft sei; vielleicht sogar auf den Gedanken zu kommen, dass es so nicht weitergehen könne.

Die Antwort folgte prompt. In den folgenden beiden Ausgaben wurde diese Polemik heftig kritisiert. Die beiden jungen Autoren Manuel J. Hartung und Cosima Schmitt warfen Jessen vor, nur nicht genau hinzuschauen. Die Jugend hätte nur gelernt, an der *richtigen* Stelle zu handeln und sie adelten die quasi-pragmatisierte Revolte als „effizienten Idealismus“². Die nach-68-Geborene Evelyn Finger verwies hingegen auf die Chancenlosigkeit der Modernisierungsverlierer, deren Authentizität vor allem in der Ausübung der Gewalt zu suchen sei als letzter Schrei vor dem Untergang³.

Ich möchte dem nicht noch eine weitere (Um-)Deutung hinzufügen; denn an jeder der Generationenperspektiven ist etwas zu finden, dass nicht verleugnet werden kann. Aber um nun nicht festzustellen, dass Alt und Jung einmal mehr nicht einer Meinung

¹ Jessen, Jens: „Die traurigen Streber“. DIE ZEIT 36/2008.

² Hartung, Manuel J. & Schmitt, Cosima: „Die effizienten Idealisten“. DIE ZEIT 37/2008.

³ Finger, Evelyn: „Die Bombe tickt“. DIE ZEIT 38/2008.

sind, muss man die Diskussion eine Ebene tiefer ansetzen. Denn das Problem ist möglicherweise nicht die Frage nach dem authentischen Leben (im Gegensatz zum unauthentischen); die Jugend ist möglicherweise nicht deswegen „unrebellisch“, weil sie unfähig ist zur Utopie oder nichts dafür zu tun bereit wäre (oder nur einen gefährlichen Hang zur Gewalt entwickle). Sondern weil das Konzept des authentischen Lebens und dem erst daraus erwachsenden Handlungsdruck *selbst* zum Problem geworden ist!

Die dekonstruktivistische Praxis ist dafür die griffigste Illustration auf theoretisch-semiologischer Ebene. Es sind die Fragen, die namentlich Jacques Derrida an die Bedeutungskonstitution gerichtet hat, die analog gelten für die Frage nach der *Selbst*-Konstitution⁴. Und es ist Horst Bieneks Roman „Bakunin, eine Invention“, an dem sich plastisch-literarisch die Authentizitätsproblematik und Subjektauflösung inhaltlich wie formal illustrieren lässt. Der darin portraitierte Student sieht im Wesen der Sprache ein Entfremdungsmoment. Auf der Suche nach Unmittelbarkeit und Authentizität idealisiert er die terroristische Tat als einzige Möglichkeit, dem System der Sprache zu entkommen.

Derridas Dekonstruktivismus

Der Dekonstruktivismus Derridas steht für eine Praxis, die sich der Anti-Metaphysik verschrieben hat und die sich als kritische Wissenschaft versteht, um althergekommene und verknöcherte Denkweisen zu durchbrechen. Derrida sieht das Lesen eines Textes in der abendländischen Tradition daraufhin ausgerichtet, das eigentlich Gemeinte „hinter“ oder „zwischen“ den Zeilen herauszufinden. Diese „logozentrische“ Suche nach Wahrheit sei aber nicht im Sinne der Textualität an sich. Denn sie ließe, streng genommen, keine einzig gültige Interpretation zu.

Im Anschluss und in Abgrenzung zum Bally-&-Sechehaye-de-Saussure⁵ radikalisiert

⁴ Soziologische Tiefe bekäme dieser Verweis, wenn es stimmt, was Heinz Bude etwa zum 100. Geburtstag Jean-Paul Sartres schrieb: „Aber wer macht Sartre zum Anderen, wenn man behauptet, dass Sartre nicht mehr zu uns spricht? „Wir“ - das sind die Intellektuellen von heute, die durch die Schule der nachholenden Skepsis gegangen sind. Die am Beginn ihrer intellektuellen Sozialisation mehr und schneller Foucault, Deleuze und Derrida als Sartre gelesen haben, die in Deutschland Luhmann mehr als Habermas Glauben geschenkt haben. Für die schon irgendwann in den achtziger Jahren der Faden gerissen war.“ Bude, Heinz: „Ein Prösterchen auf den Existentialismus“. SZ, 20.06.2005.

⁵ Sehr greifbar wird das etwa bei Derridas Umformulierung einer markanten Stelle im *cours*: „Durch eine Substitution, die keineswegs bloß verbal wäre, müßte man also im Programm des *Cours de linguistique générale* das Wort *Semiotologie* durch *Grammatologie* ersetzen: »Wir werden sie [Grammatologie] nennen ... Da sie noch nicht existiert, kann man nicht sagen, was sie sein wird. Aber sie hat Anspruch darauf, zu bestehen; ihre Stellung ist von vornherein bestimmt. Die Linguistik ist nur ein Teil dieser allgemeinen Wissenschaft, die Gesetze, welche die [Grammatologie] entdecken wird, werden auf die Linguistik anwendbar sein.« (p. 33 / p. 19)

Entscheidend für diese Substitution wird nicht nur sein, daß sie der Theorie der Schrift den erforderlichen Spielraum gegen die logozentrische Unterdrückung und die Unterordnung unter die Linguistik verschafft. Sondern sie wird auch den Entwurf einer Semiotologie von dem befreien, was trotz ihrer außerordentlichen theoretischen Reichweite von der Linguistik *beherrscht* blieb, sich ihr als ihrem Zentrum und Telos zugleich unterordnete.“ Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 1974, S. 88f, Herv. i. Orig.

Derrida dessen dyadisches Zeichenmodell hin zu einem quasi-einstelligen. Er hebt damit das Gegensatzpaar signifié/signifiant auf zugunsten der vielgelesenen *différance*, mit der er der Schrift und Schriftlichkeit versucht, Herr zu werden. Sie weist als Wortneuschöpfung auf eine jedem Text strukturell inhärente Eigenschaft hin: Dass jedes Zeichen seine Bedeutung nicht nur dadurch erhält, dass es sich von anderen Zeichen unterscheidet, sondern dass diese Bedeutung sich in jeder Neuartikulation auch noch verschiebt. Ein Anfangspunkt dieses Prozesses ist nicht auszumachen. Ein Zeichen ist immer eine Umwandlung eines anderen Zeichens. Ein Text ist immer eine Transformation eines anderen Textes. Unmittelbarkeit (was bis dahin versuchsweise mit Authentizität einhergehen soll) ist damit prinzipiell zu keinem Zeitpunkt möglich, denn

„als Werte in einem angeblich »synchronen« System haben die Zeichen keine (zeitlose) Gegenwärtigkeit: sie sind nicht nur von ihren anderen Zeichen (als deren Opposita) abgespalten, sondern auch von sich selbst, einfach darum: weil ihr *Selbst* zeitlich, d.h. ein Seiendes ist, das, indem es ist, *nicht* ist, und nur indem es *nicht* ist, ist.“⁶

Derrida argumentiert damit zunächst strukturalistisch: Das Zeichen wird ausschließlich dadurch zum Zeichen, indem es sich von (allen) anderen Zeichen unterscheidet, rein indexikalisch vom Wesen her. Der Buchstabe q erhält demnach seine Bedeutung ausschließlich dadurch, dass er Teil des Alphabets ist, wobei er sich also dadurch konstituiert als unterscheidet-sich-von-x-y-z (oder jedem anderen Buchstaben außer q). Das ist das Differentialitätsprinzip. Was Derrida an dieser Stelle aber zu bedenken gibt⁷: Um festzustellen, dass q Teil des abgeschlossenen Systems „Alphabet“ ist, muss eine Perspektive eingenommen werden, die einen Überblick über das gesamte Alphabet bietet; dass es mit a beginnt und mit z endet und dass dazwischen 24 weitere Buchstaben liegen. Diese Feststellung ist jedoch nicht vereinbar mit dem genannten Differentialitätsprinzip. Denn woher nimmt man eigentlich die Sicherheit, dass q nicht Teil eines anderen Alphabets ist oder dass es überhaupt zur Rahmenbedingung „Alphabet“ gehört und indem ich diese Frage nach der Bedeutung von q aufwerfe, nicht längst ein neues System etabliert wurde, dessen Ränder gar nicht auszumachen sind?

Die *neostrukturelle* Pointe liegt also darin begründet, dass das Differenzialitätsprinzip in Verbindung mit der Zeichenhaftigkeit aller Bedeutung – wie noch der klassische Strukturalist hofft – nicht auf ein feststellbares statisches Gebilde hinausläuft (dasjenige des Systems der „Oppositionen“), sondern genau ohne diese Möglichkeit der *Fest*-Stellung von Systemgrenzen. Die Differenz steht der Struktur voran.

Von hier aus ist es nicht mehr weit zur *Dezentrierung des Subjekts*.

⁶ Frank, Manfred: „Was ist Neostrukturealismus?“ Frankfurt, Suhrkamp: 1983. S. 101, Herv. i. Orig.

⁷ weshalb für Derrida wohl die Saussure'sche *Différence* (mit „e“ anstelle des „a“) als Wesensmerkmal von Textualität nicht ausgereicht hat.

Die dekonstruktivistische Störung im Selbst-Bildnis

„Die Subjektivität“, sagt Derrida, „ist - ebenso wie die Objektivität - eine Wirkung der *différance*, eine in das System der *différance* eingeschriebene Wirkung.“⁸

Fokussieren wir also die *Selbst*-Konstitution an, hat die *différance* in erster Linie nicht die Funktion, Nicht-Identität aus einem nicht-abschließbaren Zeichenprozess zu bezeichnen. Sondern sie wird zur Ermöglichungsbedingung von Selbstbewusstsein⁹.

Der Gedanke ist folgender: Während man im klassischen Reflexionsmodell (das Voraussetzung sein könnte von Selbstbewusstsein) davon ausgehen muss, dass auf den Zustand der „bewußtlosen Innerlichkeit“ derjenige des „Aus-sich-heraus-Gehens und Sich-Spiegelns“ noch die „Rück-Verinnerung des Spiegelbildes im Selbst“ folgen muss, stört die dekonstruktivistische Praxis genau jene Rück-Verinnerung und zwar mit dem Zweifel daran, „daß der Strahl, den das Bewußtsein auf sich selbst richtet, bei ihm auch ankommt.“¹⁰

Plastischer zeigt sich das in folgender Szenerie: Nehmen wir an, das Ich befindet sich in einem (unendlichen) Raum voller verwinkelter Spiegelwände, die unsymmetrisch zueinander stehen. Überall zeigen sich Variationen und Ausschnitte dieses vermeintlichen Ichs. Keiner dieser Erscheinungen lässt sich entnehmen, welche zuerst da war. Und aus dem Fehlen dieses Anfangspunkt oder Ursprungs, lässt sich womöglich auch gar nicht mehr sicher stellen, ob jenes vermeintliche Spiegelbild, das ich anvisiere, nicht das „eigentliche“ *Ich* ist - und dasjenige, das ich als *Ich* eingeschätzt habe, das Gespiegelte darstellt. –

Die Konsequenz lautet:

„Das Ich ist nurmehr der Name für die disseminale Natur der Sprache; es verliert mit der Einheit seines Bedeutens auch seine Person-anzeigende Index-Funktion und steht für ein »Undarstellbares (non-représentable)« und Anonymes.“¹¹

Horst Bieneks literarische Analogie: „Bakunin, eine Invention“

Diese Problematik des Authentizitätsverlusts und der Subjektauflösung im Zusammenhang mit Sprache und Textualität findet sich literarisch wieder in Horst Bieneks „Bakunin, eine Invention“¹².

⁸ Derrida, Jacques: „Positionen“. Graz u.a., Edition Passagen: 1986, S. 70, Herv. i.Orig.; im französischen Original steht für Wirkung: „effet“.

⁹ Ich folge in diesem Punkt den Gedanken von Manfred Franks Ausführungen über Derrida in „Theorie des Selbstbewußtseins“. in: ders. Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis. 1991, S. 201ff.

¹⁰ ebd., S. 202.

¹¹ ebd., S. 203.

¹² Bienek, Horst: „Bakunin, eine Invention“. München, Hanser: 1970.

Der Roman portraitiert einen jungen individualistischen Studenten bei seiner Recherche-Arbeit über die Figur Bakunins, deren Vorbild die historische Person selbst sein dürfte¹³. Der namenlose Student beginnt deshalb seine Arbeit, weil er dem Alltag und dessen „Wiederholungen“ nichts abgewinnen kann und auf der Suche nach einem „Gefühl der Befreiung“ ist. Angestachelt von den „Happenings und Protestveranstaltungen“ der 68er-Revolution fühlt er sich angezogen von einer „Philosophie der Tat“, schon zu Beginn des Buches erfährt der Leser: „Gewalt und Terror empfand er [...] als eine Gewissenslast, zugleich aber als eine traurige Notwendigkeit.“¹⁴

Doch seine Beschäftigung mit den Quellen über Bakunin führt zu einer Desillusionierung und Ohnmacht. Sie scheitert daran, dass „er kein Anarchist sei, wenn man die politische Bedeutung dafür nähme, [er sei vielmehr, T.M.] doch ein Basarow-Typ [...] [f]ür den die große Veränderung ein Spiel war“¹⁵. „Die Spielregeln waren es, die nichts änderten“¹⁶, schlussfolgert er und verweist damit auf die Ablösung der Unmittelbarkeit durch das *Wort*, das sich immer wieder zwischen das vermeintlich authentische Ich und die Wirklichkeit hineindrängt. Als „er“¹⁷ die „Regeln für Revolutionäre“ übersetzt, überkommt ihn diese Erkenntnis, mit der *Festschreibung* der Regeln habe sich „ein richtiger Bürokratismus [...] eingeschlichen“.¹⁸ Die Folge:

„Es hatte sich nichts verändert - und doch war seitdem alles anders geworden. Er war ohnmächtig den Dingen ausgeliefert, all den Dingen und Gegenständen, die um ihn waren, die ihn umstellten. Ihre Oberfläche verhöhnte ihn auf einmal [...]. Es war nichts als die Oberfläche da“.¹⁹

Thomas Hoeps schreibt dazu: „Der Abbruch der Recherche bedeutet zugleich das Ende seiner Suche nach Authentizität und Sinn und damit eine umfassende Kapitulation“²⁰.

Formal ist der Roman ebenfalls so gestaltet, nach Möglichkeit sich der „Wahrnehmung und

¹³ Das lässt sich zum Einen aus den Quellenangaben hinten im Buch schließen. Zum Anderen weist Thomas Hoeps in seiner Dissertation über Terrorismus-Romane auf keinerlei Diskrepanzen hin. Hoeps, Thomas: „Arbeit am Widerspruch“. Dresden, Thelem: 2001, S. 128ff.

¹⁴ Bienek 1970, S. 89. Zur Problematik einer Philosophie der Tat siehe auch meinen Aufsatz „Die Sprachauslöschung der 1977er“. In: Mauerschau 2/2008, S. 45-55.

¹⁵ ebd., S. 57f.

¹⁶ ebd., S. 61.

¹⁷ Zur Multiperspektivität des „Er“ komme ich weiter unten.

¹⁸ Bienek 1970, S. 57. Es gibt noch weitere Hinweise auf die Skepsis gegenüber der Sprache. So heißt es weiter hinten: „Auch das Radio ist Zerstörung der Stille durch Geräusche, nichts, was verändert, endlich verändert, früher die Gespräche, die Lieder auf der Straße, die Polizeisirenen, die anfeuernden Schreie, das Klatschen der Gummiknüppel, das Johlen der Menge, jetzt die isolierte Trauer der einfallenden Nacht, die Leere die Abnutzung der Sprache, der Verfall der Wörter, die Trauer der Vogelscheuchen Trauerrevolte“. ebd., S. 85, Textformatierung i. Orig.

¹⁹ ebd., S. 89.

²⁰ Hoeps 2001, S. 132.

deren sprachliche Repräsentation einer Verdinglichung zu entziehen, die aus permanenten Wiederholungen und sich etablierenden Schemata erwächst²¹. Zum Einen bekommt der Leser verschiedene Textgattungen vorgelegt. Es finden sich Zitate, Beschreibungen des Alltags des Studenten aus aktiver Perspektive, Wiedergabe von Gesprächen eben dieses Studenten in konjunktivisch-rechtfertigender Form, gedichts-ähnliche Passagen, Interview-Protokolle, bloße Aneinanderreihungen von Stichworten ohne Punkt und Komma, verschiedenste Formatierungen oder etwa eine Brechung der Linearität der Einzeltexte, wenn ein eigentlich zusammengehöriges Stück Text plötzlich beim Umschlagen der Seite durch ein anderes unterbrochen wird.

Gerade an Letzterem lässt sich zum Anderen eine weitere Irritation ausmachen. Denn während man ziemlich schnell beim Umklappen die Störung durchschaut oder auch weiter auseinandergezogene Textteile im Nachhinein (mit relativer Wahrscheinlichkeit) aufeinander beziehen kann (z.B. das Interview mit „Arthur Lehning“ S. 44ff., das sich auf S. 69ff. fortsetzt), bewegt sich das Subjekt „er“ hin und wieder in völlig uneindeutigen Sphären. Es lässt sich sowohl auf den Studenten beziehen, als auch auf Bakunin oder gar auf die Befindlichkeit des Erzählers selbst.²²

Das Buch endet so: Der namenlose Student drückt so fest zu, dass das Bierglas in seiner Hand zerspringt und sich die Scherben in seine Haut schieben. In der Oberfläche des Glases sah er die Nicht-Unmittelbarkeit seiner eigenen Existenz und wollte „hinter“ die Dinge kommen. Die Kellnerin verbindet daraufhin seine Hände mit Mull und Watte, was Thomas Hoeps als „Augenblick der vollkommenen Banalisierung der Basarow-Erzählung“²³ deutet.

Einmal sei das der Fall, weil sich die historische Person Basarow – wie er zuvor erläutert hat²⁴ – sich ausversehen mit einem Skalpell geschnitten hatte und anschließend an Flecktyphus gestorben war. Das Schicksal des Studenten erscheint als blasse Kopie. Des Weiteren gelte auch die Watte als „nichts anderes als ein nur lose zusammenhängender Verbund einzelner Fasern und also einer Ansammlung zahlreicher Oberflächen“²⁵, was auf die Ver-Ohnmachtung durch die Sprache verweist. Die Desillusionierung des Studenten erreicht ihren Höhepunkt; er ist handlungsunfähig in doppeltem Sinne. Er sei nun an den Punkt gelangt, ab dem „sich das schon nur noch fadenscheinige Subjekt widerstandslos von der Eindimensionalität einer ihrer Substanz verlustig gegangenen Welt aufsaugen und in deren Oberflächenstruktur integrieren lässt“²⁶.

²¹ Hoeps 2001, S. 128.

²² Das gilt z.B. für den Bericht über die eigene Befindlichkeit auf Bienek 1970, S. 38f.

²³ Hoeps 2001, S. 133.

²⁴ In einer Fußnote schreibt Thomas Hoeps dazu: „Basarow, der alles was über das objektiv Bestimmbare hinausgeht, als »Romantik« verachtet, sieht sich plötzlich aufgrund einer so leidenschaftlichen wie unerfüllten Liebe dazu gezwungen, »den Romantiker in sich selber« zu akzeptieren und in Folge auch »das Gefühl des Mitleids« anzuerkennen. Weil er aber zugleich nicht bereit ist, seine nihilistische Weltsicht zu entsprechend zu korrigieren, muß er an diesem Konflikt zerbrechen.“ Hoeps 2001, S. 132, zitiert wurde nach eigenen Angaben aus Iwan S. Turgenjew: „Väter und Söhne“. München: 1983, S. 90 u. 124.

²⁵ ebd., S. 133.

²⁶ ebd., S. 133.

Kurzgeschlossen

Nehmen wir den theoretisch-semiologischen Strang auf und fragen nach einem Anknüpfungspunkt mit dem literarisch-plastischen Romanbeispiel.

Derridas Befunde über Textualität lassen sich vergleichen mit der Skepsis gegenüber der Sprache, die den jungen Studenten vermeintlich von der unmittelbaren Wirklichkeit entfernt. Derrida sagt, jeder Text sei eine Transformation eines anderen Textes und das bedeutet: Diesen zu interpretieren, heißt, den fehlenden Sinn nicht zu finden, sondern zu erfinden. Das gilt entsprechend für das Konzept des *Ichs*. Der junge Student sieht sich umgeben von Oberflächen, die er zwar mit Typologien füllen kann, das Handeln nach diesen Typologien aber als blass und entfremdet empfindet und so am Ende das Gefühl bekommt, „ohnmächtig den Dingen ausgeliefert“ zu sein. Die Handlungsunfähigkeit steht wesentlich mit der Subjektauflösung in Einklang.

Derrida würde an dieser Stelle wahrscheinlich nicht von Ohnmacht sprechen, wenn sich das Subjekt unter der *différance* auflöst. Im Gegenteil: Peter Sloterdijk spricht sogar von einer „undestruierbaren Überlebensmaschine“²⁷, die möglicherweise das Projekt der Dekonstruktion (oder der dekonstruktivistischen Praxis) an sich rechtfertigen könnte - gemeint in dem Sinne, dass sie eine Antwort sei auf die Komplexität der Welt und eine Möglichkeit und Anleitung, in dieser bestehen zu können. Das Konzept der Authentizität wäre damit unterwandert und würde fortan Unmittelbarkeit per se ausschließen. Wahrscheinlich wäre es dann gerade das Eingestehen des Anonymen (anstelle des Ichs), was man als authentisch zu werten hätte!

Jens Jessens Perspektive auf die Jugend von heute wäre in diesem Fall tatsächlich eine Polemik, allerdings nicht auf die Jugend, sondern unfreiwillig auf ein antiquiertes Verständnis von authentischem Leben in der Gegenwart bezogen.

Kritische Stimmen

Was tun aber, wenn es stimmt, dass die Authentizitätskrise der Jugend sich koppeln ließe an die Probleme der Sprache und Textualität?

Hören wir kritische Stimmen zu Derrida. Charles Taylor beispielsweise schreibt:

„Bei Derrida gibt es nichts als die Dekonstruktion, die die alten hierarchischen Unterscheidungen zwischen Philosophie und Literatur sowie zwischen Männern und Frauen verschlingt, aber ebenso leicht auch die Unterscheidungen von gleich/ungleich, Gemeinschaft/Zwietracht, zwanglos/gezwungen usw. verschlingen könnte. Bei Derrida kommt aus dem Fluß nichts zum Vorschein, was der Bejahung [im nietzscheanischen Sinn, T.M.] wert wäre, und daher geschieht es, daß schließlich die Dekonstruktionskraft selbst gepriesen wird“²⁸.

²⁷ Sloterdijk, Peter: „Derrida ein Ägypter“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 2007, S. 20.

²⁸ Taylor, Charles: „Quellen des Selbst“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 1996, S. 846.

Auf eine analoge Weise diskutiert Umberto Eco die dekonstruktivistische Praxis von Jacques Derrida im Hinblick auf eine *wahrscheinlichere* (Text-)Interpretation:

„Nimmt Derrida an, daß seine Interpretation die richtige sei, so muß er auch einräumen, daß Peirce' Text [von dem Derrida sich das Moment der unbegrenzten Semiose aneignet, T.M.] eine *privilegierte Bedeutung* enthält, die man identifizieren, als solche erkennen und ohne jede Ambiguität entziffern kann.“²⁹

An anderer Stelle spricht Eco davon, dass „wenn es schon keine Regeln gibt, die uns versichern, welche Interpretationen die »besten« sind, es doch zumindest eine Regel gibt festzustellen, welche »schlecht« sind“, und nennt dafür die „interne Kohärenz des Textes als Parameter für seine [diejenige des Interpreten, T.M.] Interpretation“³⁰.

Die Bezüge, die sich von beiden Seiten herstellen lassen, beziehen sich einmal auf dasjenige, „was der Bejahung wert wäre“ und das andere Mal auf die „privilegierte Bedeutung“. Beide sträuben sich gegen die radikale, weil ausschließlich auf Differenzierung und Er-Finden ausgelegte Interpretationsweise. Würde man diesen Stimmen Gehör verschaffen und etwa auf den namenlosen Studenten zugehen, könnte man zumindest sagen: es muss wenigstens so etwas wie ein authentischeres Leben möglich sein, auch wenn die vermeintlich unhintergehbare Grundproblematik der Sprache nach wie vor bestehen bliebe. Nur wie, würde er vermutlich fragen.

Vielleicht durch eine Umwertung seiner Werte insofern, als dass sich eine Unterscheidung zwischen einer unmittelbaren und weniger unmittelbaren Wirklichkeit zwar semiologisch/grammatologisch nicht herleiten ließe, es aber gleichzeitig *notwendig* ist, Sprache, Text und Interpretation als *Werkzeug* zu sehen, um in der Welt bestehen zu können! Die Ohnmacht des namenlosen Studenten und Derridas radikalisiertes Credo Zeichen-und-*nichts*-als-Zeichen lassen diesen Aspekt der Einbettung in einen größeren Lebenskontext verblassen und die Welt verwandelt sich unter der dekonstruktivistischen Praxis plötzlich an sich in Sprache, Text und Interpretation, die genau dadurch beliebig wird.³¹

²⁹ Eco, Umberto: „Die Grenzen der Interpretation“. München, dtv: 2004 (3. Aufl.), S. 433, Herv. i. Orig.

³⁰ Eco, Umberto: „Theorien interpretativer Kooperation“. in: ders.: Streit der Interpretationen. Hamburg, Philo: 2005, S. 75. Eco schreibt in diesem Absatz weiter: „Aber um dies zu tun, benötigt man zumindest für eine kurze Zeit eine Metasprache, die den Vergleich zwischen dem gegebenen Text und den semantischen oder kritischen Interpretationen erlaubt.“ Mir scheint, dass genau an dieser Stelle die Befürworter Derridas Einspruch einlegen würden. Der inhaltliche Disput verwandelt sich daraufhin in ein bloßes An-den-Kopf-Werfen von Schlagwörtern. Vgl. zu Auseinandersetzungen um die Theorien Derridas heute: Baum, Michael: Der „ununterbrochene Dialog“ - seine Teilnehmer, Vermittler und Zensoren“. Wiesbaden, VS: 2008, S. 13-31.

³¹ Aus Sicht des „semiotischen Pragmatismus“ klingt dieses Argument so: „Die wahre Signifikation unterscheidet sich von der falschen dadurch, daß sie nur ein *fundamentum in mente*, sondern auch ein *fundamentum in re* hat. Peirce hat diesen Tatbestand terminologisch in der Weise ausgedrückt, daß er im Begriff des Objektes des Zeichens eine Differenzierung vornahm zwischen dem Unmittelbaren Objekt und dem Realen oder Dynamischen Objekt: das Unmittelbare Objekt ist die Vorstellung oder der Gedanke, worauf das Zeichen unmittelbar beruht, das Verstehen, in dem es gründet.“ Oehler, Klaus: „Über die Grenzen der Interpretation aus Sicht des semiotischen Pragmatismus“. in: ders.: Sachen und Zeichen. Frankfurt a.M., Klostermann: 1995, S. 232-246; Zitat auf S. 239, Herv. i. Orig.

Das authentischere Leben wäre damit zwar nicht gebunden an eine „(zeitlose) Gegenwärtigkeit“ (die vermeintliche Unmittelbarkeit), sondern an die bessere, *näher an die Unmittelbarkeit des Lebens heranreichende Sprache und Interpretation*. Das würde letztlich eine Änderung des Sprach- und Interpretationsbegriffs sowohl von Derrida als auch des namenlosen Studenten bedeuten.

Antwort an Jessen

Und gesetzt, diese Annahme sei ebenso vertretbar: Als Kritiker ließe sich daraus nur eine Konsequenz ziehen: Sich zurückzulehnen und die Verantwortungslosigkeit des Anderen zu betrauern, ist genau der falsche Weg und lähmt die Gelähmten nur noch mehr! Es kann nur gelten – wenn sich viele handlungsunfähig fühlen, warum auch immer – das menschliche Schicksal immer und immer wieder einem Versuch zu unterziehen, einen Entwurf vorzuschlagen, vorzuleben, sich anzustrengen und zu zeigen, was es bedeutet, die Ambivalenz und Vielschichtigkeit des Daseins heute und in Zukunft auszuhalten (Revolte eingeschlossen)! Allein diese Arbeit und Anstrengung trägt die Motivation für uns Junge in sich und zeigt, dass es sich lohnt, es ebenso zu versuchen!

Und das auch, wenn dieses Spiel tatsächlich nie abschließbar sein dürfte.

Literatur:

- Bienek, Horst: „Bakunin, eine Invention“. München, Hanser: 1970
 Bude, Heinz: „Ein Prösterchen auf den Existentialismus“. SZ, 20.06.2005
 Derrida, Jacques: „Grammatologie“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 1974
 Derrida, Jacques: „Positionen“. Graz u.a., Edition Passagen: 1986
 Eco, Umberto: „Die Grenzen der Interpretation“. München, dtv: 2004 (3. Aufl.)
 Eco, Umberto: „Theorien interpretativer Kooperation“. in: ders.: Streit der Interpretationen. Hamburg, Philo: 2005
 Finger, Evelyn: „Die Bombe tickt“. DIE ZEIT 38/2008
 Frank, Manfred: „Was ist Neostukturalismus?“ Frankfurt, Suhrkamp: 1983
 Frank, Manfred: „Theorie des Selbstbewußtseins“. in: ders. Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis. Stuttgart, Reclam: 1991
 Hartung, Manuel J. & Schmitt, Cosima: „Die effizienten Idealisten“. DIE ZEIT 37/2008
 Hoeps, Thomas: „Arbeit am Widerspruch“. Dresden, Thelem: 2001, S. 132
 Jessen, Jens: „Die traurigen Streber“. DIE ZEIT 36/2008
 Minas, Tino: „Die Sprachauslöschung der 1977er“. In: Mauerschau 2/2008, S. 45-55
 Oehler, Klaus: „Über die Grenzen der Interpretation aus Sicht des semiotischen Pragmatismus“. in: ders.: Sachen und Zeichen. Frankfurt a.M., Klostermann: 1995, S. 232-246
 Sloterdijk, Peter: „Derrida ein Ägypter“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 2007
 Taylor, Charles: „Quellen des Selbst“. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 1996

Erinnerung und Perspektive in Variation in Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel*

Sylvia Kokot

Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiographien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variation zu erzählen - das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiographisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber.¹

Dies antwortete Günter Grass 2003 auf die Frage, ob er nicht auch eine Autobiographie schreiben wolle.

Im Herbst des Jahres 2006 erschien die Autobiographie von Günter Grass *Beim Häuten der Zwiebel*. Damit einher ging ein überaus großes Medieninteresse und eine Diskussion um die Person Grass.

Es gibt verschiedene Rezeptionsansätze, um an autobiographische Schriften heran gehen zu können, wie auch Martina Wagner-Egelhaaf zu Beginn ihrer Abhandlung „Autobiographie“ nachweist. Zum einen, den Text als „historisches Zeugnis“ und zum anderen als „literarisches Kunstwerk“ zu lesen.² In den häufig medial ausgetragenen Diskussionen um die Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* wurde der erste Zugang gewählt. Die Rezipienten gingen von der Annahme aus, dass Autor, Erzähler und Hauptfigur miteinander gleichzusetzen sind. So wird dieser Text als „ein Buch der versuchten Erinnerung“³ betrachtet. Wählt man den zweiten Ansatz, ist diese These nicht zu bestätigen.

Im Zuge dieser Arbeit werde ich mich auf die Theorie von Wagner-Egelhaaf beziehen, die den Anspruch von „behauptete[r] Identität von Erzähler und Hauptfigur“⁴ und die Referenz von außer- und innertextueller Realität⁵ zurückweist und dem Prozess der Erinnerung, und somit auch jeder Autobiographie, ein fiktionales Moment nachsagt⁶.

¹ Grass, Günter: „Siegen macht dumm.“ zitiert nach Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hrsg. v. Breuer, Ulrich u. Beatrice Sandberg. München 2006. (S. 291-303). hier S.144.

² Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2005 (= Sammlung Metzler, 323). S.1.

³ Muschg, Adolf: Zwiebelopfer für uns alle. Wie ich das Buch von Grass erlebe. zitiert nach Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS und die Rolle der Literatur in der deutschen Erinnerungskultur. In: Der Deutschunterricht 58 (2006), S.88.

⁴ Wagner-Egelhaaf, S. 8.

⁵ Vgl. ebd. S.12.

⁶ Vgl. ebd. S.13.

Bezogen auf Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* lässt sich ein Spiel mit der autobiographischen Erwartungshaltung erkennen. Erinnerungen werden in Varianten dargeboten, die jeden Realitätsanspruch zurückweisen und die Konstruiertheit des Textes hervorheben. Besonders auffällig ist dies im Bezug auf die verschiedenen Erzähl- und Beobachtungsperspektiven, die dieser in sprachlichen Varianten anbietet.

Die besonderen Merkmale der Autobiographie, „das der behaupteten Identität von Erzähler und Hauptfigur, von erzählendem und von erzähltem Ich [...]“⁷ und die Grundlage jeder autobiographischen Tätigkeit, die Erinnerung⁸, sollen hier in besonderem Maße einer strukturellen und sprachlichen Analyse unterzogen werden. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit wird der Form und Ausgestaltung des Textes gelten und versuchen Strukturen und Strategien der Fiktionalität nachzuweisen.

Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*⁹

Die Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* von Günter Grass setzt ein mit dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges, dem Ende der Kindheit des *Ich*-Erzählers und endet mit dem Erscheinen der *Blechtrommel*.

Perspektive in Variation, oder *Ich* und *Er*

Im Gegensatz zu z.B. autobiographischen Schriften der Antike¹⁰ oder der Aufklärung¹¹ ist die Perspektive bzw. die Erzählposition in Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* nicht einheitlich. Es werden verschiedene Varianten im Text angeboten und dort poetologisch thematisiert: so „[...] bleibt die Versuchung [lockend], sich in dritter Person zu verkappen [...]“ (Grass 2006, S.7) und „[...] nur uneigentlich in dritter Person von sich zu sprechen [...]“ (ebd. S. 36). Die angebotenen Perspektiven stehen in unterschiedlichen Textzusammenhängen und beschränken sich nicht ausschließlich auf die „dritte Person“.

Die dritte Person, hier im *Er* zu finden, konstituiert sich in mehreren Aspekten, die in zeitlicher und sozialer Ausprägung voneinander abweichen. „[J]ener Junge, der anscheinend ich war [...]“ (ebd. S.10) und „de[r] Junge von einst, der ich als Dreizehnjähriger gewesen bin [...]“ (ebd. S.37) sind Beispiele für die zeitlich distanzierte Wahrnehmung des erzählten *Er* durch das erzählende *Ich*, bei gleichzeitig anwesendem erzählten *Ich*. Die Gleichzeitigkeit der Positionen und die Formulierung in der Vergangenheit betonen und übersteigern die „doppelte[

⁷ Wagner-Egelhaaf, S.8.

⁸ Vgl. ebd. S.11.

⁹ Grass, Günter: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006.

¹⁰ Vgl. Augustinus: *Bekenntnisse*. Übers. v. Joseph Bernhart. Frankfurt a.M. 1955. Eine ausführliche Erarbeitung autobiographischer Schriften der Vormoderne findet sich in: Moser, Christian: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*. Tübingen 2006.

¹¹ Vgl. Bernd, Adam: *Eigene Lebens-Beschreibung*. München 1973.

sprachlogische[] Funktion“¹², die Wagner-Egelhaaf dem Subjektbegriff in ihrer Darstellung der Autobiographietheorie zuspricht. Übersteigert wird er durch die Hinzunahme einer weiteren Perspektive, dem *Er*. Diese Aufspaltung hebt den Text aus realhistorischen Bezügen als „Bemessungsgrundlage“¹³ heraus. Platen weist bei seinen Untersuchungen zu Grass' *Mein Jahrhundert* eine ähnliche „Pluralität“ der „Ich-Erzähler-Instanz“ nach¹⁴. Unter Berufung auf de Man verschwindet hier die Differenzierbarkeit zwischen Redefigur und Referenzobjekt¹⁵.

Eine andere Textstruktur wird sichtbar, wenn „de[r] professionelle[] Erzähler“ (ebd. S.34), „de[r] Wochenendheimkehrer“ (ebd. S.78), „der Koppeljunge“ (ebd. S.257) und „der Eigentümer des aufständigen Lümmels“ (ebd. S.295) vom erzählenden *Ich* beschrieben werden. Hier vollzieht sich eine Entfremdung zwischen *Er* und *Ich* in der Setzung der grammatikalischen Person. Braun hingegen weist dem gedoppelten Ich eine abweichende Funktion zu. „Dieses ‚ersatzweise‘ Erzählen tritt immer dann auf, wenn die Erinnerung den Erzähler im Stich lässt [...]“¹⁶. Hinzuzufügen ist dieser Aussage, dass hier eine bewusste Konstruktion zur Thematisierung und Fiktionalisierung dieses Aspektes genutzt wird¹⁷.

Bei der Beschreibung familiärer Ereignisse gibt es wiederum verschiedene Zugangsweisen, z.B. aus der Sicht eines Elternteils in erzählter dritter Person. Zwangsläufig wird vom Sohn auch in dritter Person berichtet, da das erzählende *Ich* sich in eine Position hinein versetzt, die niemals die eigene war: „[a]uf Wunsch abgefragt von der Mutter [...] kamen des Sohnes Antworten treffsicher“ (Grass 2006, S.14) oder „[...] auch der Vater [war sich sicher], auf den tüchtigen Sohn stolz sein zu müssen [...]“ (ebd. S.32). Auch hier suggeriert der Text eine Entfremdung oder Distanz, die bei anwesendem erzählten *Ich* aufgehoben ist. Überspitzt man den Ansatz von Moser zur Autoethnographie¹⁸, kann man das erzählende *Ich* als Ethnographen seiner selbst bezeichnen, als Fremden in seiner eigenen Vergangenheit. „Der Autoethnograph ist [...] ein Grenzbewohner, der in seiner Herkunftskultur nicht mehr ganz zu Hause, aber in der Fremde auch nie ganz angekommen ist“¹⁹; hier sind die Gegensätze aber nicht „zu Hause“ und „Fremde“, sondern „Vergangenheit“ und „Gegenwart“.

¹² Wagner-Egelhaaf S.11.

¹³ Ebd. S.12.

¹⁴ Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hrsg. v. Breuer, Ulrich u. Beatrice Sandberg. München 2006. S. 303.

¹⁵ Ebd. S.304.

¹⁶ Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS und die Rolle der Literatur in der deutschen Erinnerungskultur. In: Der Deutschunterricht 58 (2006) S. 89.

¹⁷ Vgl. Wickert, Ulrich: „Ja, ich hätte es sagen können“. Gespräch. In: Frankfurter Rundschau (19.8.2006). „Wir wissen, dass Erinnerung schön, dramatisiert, schönfärbt; Dinge die wir sind, in ihren Einzelheiten zu Anekdoten zusammenschnurren lässt. All diese Bedenken hatte ich vor Beginn des Schreibens, und ich habe sie im Schreibprozess berücksichtigt.“

¹⁸ Moser, Christian: Autoethnographie: Identitätskonstruktionen im Schwellenbereich von Selbst- und Fremddarstellung. In: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006, S. 107-143.

¹⁹ Ebd. S.127.

Auffällig ist die seltene Nutzung des Personalpronomina *Wir*, stellvertretend für die Familie, das zudem, wenn überhaupt in diesem Kontext genutzt, negativ konnotiert ist. Zum Einen, wenn sich das erzählte *Ich* für das Etagenкло schämt (vgl. ebd. S.80), zum Anderen beim Tod der Mutter (vgl. ebd. S.446). Die einzige positive familiäre *Wir*-Perspektive gehört zeitlich eigentlich nicht in den Rahmen dieses Textes, der ja mit dem Ende der Kindheit einsetzt, sondern ist ein Rückgriff auf die glückliche vergangene Kindheit²⁰.

Im Gegensatz dazu steht das *Wir* weit häufiger im Zusammenhang mit der Mitgliedschaft bei den „»Pimpfe[n]«“ (ebd. S.27), als Luftwaffenhelfer (ebd. S.77) und beim Arbeitsdienst (ebd. S.86).

Hervorzuheben ist die abstrakte Thematisierung der doppelten *Ich*-Funktion²¹ im Text. Das erzählende *Ich* spricht von „[seinem] behaupteten, doch immer wieder im fiktionalen Gestrüpp verschwindende[n] Ich [...]“ (ebd. S.39), vom „[...] maßlose[n] Junge[n], der als Entwurf [seiner] Selbst weiterhin zu entdecken ist [...]“ (ebd. S.43), oder es „[entwirft] ein weiteres Selbstbild des Heranwachsenden [...]“ (ebd. S.50), „[ist] auf der Suche nach [sich], dem verschwundenen Ich früher Jahre [...]“ (ebd. S.243). Der Konstruktionscharakter und das Moment der Fiktionalität in der Autobiographie tritt hier deutlich zu Tage. Wagner-Egelhaaf beruft sich auf den Konstruktivismus und äußert, „[...]“, dass es ein identisches Ich jenseits seiner sprachlichen Version nicht gebe“²². Hier wird dieses Theorem erweitert: es ist auch nicht möglich ein identisches *Ich* in der sprachlichen Version, das heißt in der Autobiographie zu finden. Jedes erzählte *Ich* oder *Er* ist ein weiterer Entwurf, eine weitere Konstruktion und somit bewusste Fiktion. Im Bezug auf Foucault sprechen Moser und Nelles beim autobiographischen Schreiben nicht mehr von „Selbstdarstellung“ sondern von „Selbstformung“²³.

Zentral wird in diesem Zusammenhang eine Textstelle, die ich auf Grund ihrer Dichte ausführlich zitiere:

Schicht auf Schicht lagert die Zeit. Was sie bedeckt, ist allenfalls durch Ritzen zu erkennen. Und durch solch einen Zeitspalt, der mit Anstrengung zu erweitern ist, sehe ich mich und ihn zugleich.

Ich, bereits angejährt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit. [...]

Während der dreißigjährige Vater [...] sich auf [der] Suche [...] befindet, läßt sich sein verjüngtes ich von nichts, auch nicht von ihm [...] ablenken. (Grass 2006, S.51)

²⁰ „[...] während meiner Kindheit fuhren wir oft [...]“ und „Im Winter holte uns Onkel Joseph [...]“ (Grass 2006, S.40).

²¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, S.11.

²² Ebd. S.62.

²³ Vgl. AutoBioFiktion, S. 12.

Es gibt drei verschiedene Perspektiven, wie immer das erzählende *Ich*, aber diesmal mit zwei gleichzeitigen erzählten *Er*. Die Betonung der zeitlichen Differenz zwischen beiden und die Zeit, die als Schichtmetapher auftaucht, die entgegengesetzt zu verlaufen scheint, hebt das Fiktionale hervor, das beinahe surreale Züge annimmt.

Im Textverlauf verändert sich die Wahrnehmung des Subjekts. Das erzählende *Ich* „[sagt], wie mittlerweile geübt, über alle Bedenken hinweg Ich [...]“ (ebd. S.184). Deutet man die vorherige Methode als extreme Entfremdung des *Ich* von sich selbst, so kommt es nun entweder zur Gewöhnung oder zu einer Annäherung der verschiedenen *Ich*- und *Er*-Perspektiven aneinander, auch erklärbar durch den zeitlichen Fortgang der Erzählung, die sich dem erzählenden *Ich* und somit der Gegenwart nähert.

Ein oben schon aufgezeigter Mechanismus dieser Autobiographie ist die Gegenwärtigkeit des Subjekts in gleichzeitiger erzählender und erzählter Form. „Nach abermaligem Schulwechsel sehe ich mich als Schüler in Sankt Johann [...]“ (ebd. S.45), „[g]eradewegs finde und genauer sehe ich mich auf Bänken unter Kastanienbäumen [...]“ (ebd. S.305), „[i]ch sehe mich auf billigen Plätzen im Gründgens-Theater [...]“ (ebd. S.309). Dieses Vorgehen vergegenwärtigt Vergangenes, aber kennzeichnet es auch als Fiktion durch die „doppelte[] sprachlogische[] Funktion“²⁴.

Bezüglich des Ansatzes von Meyer äußert Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie ist in dieser Sicht keine definierte Gattung der Lebensdarstellung mehr, sondern ein Problem der Schrift (>graphie<), deren Selbstrückbezüglichkeit (>auto<) ein Eigenleben (>bios<) hervorbringt“²⁵. Ähnlich weisen es Moser und Nelles nach: „Das Selbst ist ein Produkt der literarischen Repräsentationstechniken – spezifischer Formen der Narrativierung und der Fiktionalisierung, bestimmter rhetorischer Verfahrensweisen –, die in den Text appliziert werden. Es ist durch und durch literarisch“.²⁶

Dieser Ansatz wird in Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* formvollendet durch das erzählende *Ich* dargestellt und reflektiert. Es erzählt sich gegenwärtig in eigenständigen Variationen, die der Vergangenheit des erzählenden *Ich* entstammen. Dieser Ansatz ist zudem in der Grass'schen Poetologie zu finden²⁷ und reflektiert auch sein Misstrauen gegenüber autobiographischem Schreiben²⁸.

²⁴ Wagner-Egelhaaf, S.11.

²⁵ Ebd. S.80.

²⁶ AutoBioFiktion, S.8/9.

²⁷ Im Bezug auf die Eigenständigkeit der Figuren vgl. Grass, Günter: Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Band 9 Essays Reden Briefe Kommentare. Hrsg. v. Hermes, Daniela. Darmstadt/Neuwied 1987 (S. 624-633).

²⁸ Vgl. Grass, Günter: „Siegen macht dumm.“ zitiert nach Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hrsg. v. Breuer, Ulrich u. Beatrice Sandberg. München 2006. (S. 291-303). hier S.144.

Erinnerung und Gedächtnis in Variation

Der Autobiographie vorausgehend ist immer ein Prozess der Erinnerung²⁹. Der Aspekt der Erinnerung spielt auch für den Schriftsteller Grass eine wichtige Rolle. Wie Braun treffend ausführt „[...] schlug er sich [in seiner Rede „Ich erinnere mich...“³⁰] programmatisch auf die Seite der autobiographischen, individuellen Erinnerung [...]“³¹ und grenzt diese gegen das Gedächtnis ab. „Erinnerung ist – so verschwommen und lückenhaft sie erscheint – mehr als das auf Genauigkeit zu schulende Gedächtnis. Erinnerung darf schummeln, schönfärben, vortäuschen, das Gedächtnis hingegen tritt als unbestechlicher Buchhalter auf“³². Ähnliche Wertungen weist auch Wagner-Egelhaaf nach, sie findet das Gedächtnis der kreativen inspirierenden Erinnerung gegenübergestellt³³. Dies vollzieht auch das erzählende *Ich*: „Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will“ (Grass 2006, S.8).

Ähnlich, wie die Erinnerung gegenüber dem Gedächtnis abgegrenzt wird, geschieht dies auch in der Opportunität mit dem Wahrheitsbegriff, „[...] denn oft gibt die Lüge oder deren kleine Schwester, die Schummelei, den haltbarsten Teil der Erinnerung ab; niedergeschrieben klingt sie glaubhaft und prahlt mit Einzelheiten, die als fotogenau zu gelten haben [...]“ (ebd. S.9). Es werden „Lügendgeschichten“ (ebd. S.10) konstruiert. So sagt Grass: „Die Erinnerung hat mir ein Maß gesetzt.“³⁴ Das Erinnernte scheint „größer“ und „herrlicher“. Das bedeutet, die Erinnerung konstruiert und dient als *Referenz*, nicht die Realität. Gleichzeitig wird im Text die Differenz zwischen Erinnerung und Wahrheit relativiert, denn „[w]er sich ungenau erinnert, kommt manchmal dennoch der Wahrheit um Streichholzlänge näher, und sei es auf krummen Wegen“ (ebd.). Dies weist auch Braun nach: „Grass plädiert [...] für die krummen Wege der Erinnerung, die aus Mangel an überlieferten Quellen und Dokumenten erfinderisch ist“³⁵.

Das erzählende *Ich* ist sich der Problematik, bzw. der Ungenauigkeit des Erinnerungsprozesses bewusst und thematisiert dies, so „[verliert] sich [Erinnerung] leichtthin in Variationen [...]“ (ebd. S.56). Es wird mit dem Aspekt gespielt, „[...] die Dame Erinnerung [ist die fragwürdigste aller Zeuginnen], eine launische, oft unter Migräne leidende Erscheinung, der zudem der Ruf anhängt, je nach Marktlage käuflich zu sein“ (ebd., S.64). Diese Unzuverlässigkeit wird auch durch andere Textpassagen belegt, neben der Personifizierung als „Dame Erinnerung“ auch in der Metapher „Laub meiner Erinnerung“ (ebd. S.26). Suggestiert werden Vergänglichkeit und Tod. Erinnerung unterliegt dem Wandel, je länger die erinnerte Zeit

²⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, S.12.

³⁰ Grass, Günter: Ich erinnere mich... . In: Die Zukunft der Erinnerung. Hrsg. v. Martin Wälde. Göttingen 2001. (S. 27-34).

³¹ Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS [...], S. 90.

³² Grass, Günter: Ich erinnere mich..., S.28.

³³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, S.13/14.

³⁴ Grass, Günter: Ich erinnere mich..., S. 29.

³⁵ Vgl. Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS [...], S.90.

zurück liegt, desto ungenauer oder, um im Bild zu bleiben, farbloser, trockener und lebloser wird sie. „Erinnerungsschnipsel“ (ebd. S.108/228) werden aufgerufen, unvollständig und aus dem Kontext genommen. „Die Erinnerung, sonst eine Plaudertasche, die gerne mit Anekdoten gefällig wird, bietet ein leeres Blatt [...]“ (ebd. S.114), sie ist also nicht immer komplett, sondern „[kann] in diese und jene Richtung löchrig [werden]“ (ebd. S.200).

Nach Wagner-Egelhaaf macht gerade diese Unzuverlässigkeit den Einzug von Kreativität³⁶ in die Autobiographie möglich. Gedächtnis-, bzw. Erinnerungslücken „[gelten] als das Einfallstor der Imagination und damit als Begründung für den autobiographischen Kunstcharakter“³⁷. Das Unvermögen der Erinnerung bedingt die „kreative[n] Funktionen“³⁸ derselben. Das wird auch in *Beim Häuten der Zwiebel* aufgegriffen. Die Erinnerbarkeit von Ereignissen wird an ihrem narrativen Charakter gemessen: „Deutlicher, weil erzählbar, ist mir eine Ereignis abseits der alltäglichen Schinderei“ (ebd. S.131), „[Erlebnisse bestehen auf ein Eigenleben], sobald sie sich zu Geschichten mausern [und prahlen] gern mit Einzelheiten“ (ebd. S.194). Durch die Einbettung der Kreativität in das autobiographische Schreiben wird gleichzeitig ein Kontrast zum Wahrheitsanspruch gesetzt: „Weil unvollständig, müssen [Geschichten, bzw. Erinnerungen] reichhaltig erfunden werden. Nie sind sie fertig. Immer warten sie auf Gelegenheit, fortgesetzt oder gegenläufig erzählt zu werden“ (ebd. S.223). Der Kunstcharakter ist hier auch Grundlage und Bedingung für die verschiedenen Variationen, die „[...] als wahre Geschichten variable bleiben wollen“ (ebd. S.225).³⁹ Hand in Hand geht damit der Ansatz der Gedächtnisforschung zur „Sprachlichkeit des autobiographischen Gedächtnisses“⁴⁰. Es entsteht ein Widerspruch zwischen historischem und ästhetischem Anspruch, zwischen *Referenz* und *Performanz*. Die Differenz zwischen kreativer Erinnerung und historischer Wahrheit wird hier ausgereizt.

Ein anderer Schwerpunkt ist die sprachliche Einbettung des Erinnerungsaspektes. Worte, die zusammengesetzt das Unwissen und die Ungenauigkeit um die Erinnerung praktizieren, sind im gesamten Text zu finden: „weißnichtwasnoch“ (ebd. S.10), „weißnichtwieviel“ (ebd. S.29), „weißnichtwelcher“ (ebd. S.54), „weißnichtworüber“ (ebd. S.124), „weißnichtwie“ (ebd. S.150) usw. Diese Wortkombinationen lenken die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Lückenhaftigkeit und auf die „Blindstellen“ (ebd. S.232).

Eine weitere Relativierung des Erinnerten erfolgt durch Zurücknahme des Geschriebenen, dies geschieht in sich wiederholenden Satzkonstruktionen: „Kann es sein [...]“ (ebd. S.16), „Es mag sogar sein [...]“ (ebd. S.34), „wahrscheinlich [...]“ (ebd. S.54), „Allenfalls bin ich mir sicher [...]“ (ebd. S.63), „Nicht einmal sicher ist [...]“ (ebd. S.69). Eine vorher ausgebaute Erinnerung wird durch Satz- und Wortstrukturen in ihrer Eindeutigkeit hinterfragt und ggf. in

³⁶ Vgl. hierzu die Nietzsche-Interpretation in: Pieper, Hans-Joachim: *Ecce homo: Aufstieg und Verfall der 'reinen' Subjektivität*. In: *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006, S. 35.

³⁷ Wagner-Egelhaaf, S.47.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. auch Grass 2006, S.239, 330, 348, 361.

⁴⁰ Wagner-Egelhaaf, S.90

einer anderen Version dargeboten.

Erinnerung dient als konstruierende fiktionalisierende Instanz von Variationen.

Medialität und Funktionalität der Erinnerungen

Neben der eben aufgeführten Unzuverlässigkeit des autobiographischen Erinnerns finden sich im Text Strukturen zu dessen Funktionalität und Medialität.

Es werden Beschreibungen gewählt, die charakteristisch für bestimmte Medien sind. Zum einen lässt sich die Foto-Erinnerung oder auch die Bild-Erinnerung nachweisen. Das erzählende *Ich* erinnert sich in Bildern: „Und als Bild sind mir die Auftritte der Großtante Anna geblieben“ (Grass 2006, S.40) oder „[n]ur ein verwischtes Bild, dem kein Gedanke abzulesen ist, gibt Antwort“ (ebd. S.84). Es werden sprachliche Ausdrücke aus dem Bereich der Fotografie verwendet, so gibt sich Erinnerung „[...] unterbelichtet und mit verwackelten Konturen [...]“ (ebd. S.96), oder „Schnappschüsse“ (ebd. S.249) kommen zur Geltung. Aus dem Filmbereich werden Begriffe wie „Bilderfolge“, „Produktion“ und „Regie“ (ebd. S.140) übernommen. Bei versagender Erinnerung tauchen „Bildstörungen“ (ebd. S.242) auf.

Im Verlauf des Textes vollzieht sich zudem eine Art Medienentwicklung, zu Beginn gibt es Foto- und Bilderinnerungen, im weiteren Verlauf kommen filmische Züge der Erinnerungsbeschreibung hinzu.

Die Zeitspanne kommt mir als nicht datierbar und wie ein aus verschiedenen Handlungsabläufen gestückelter Film vor, der mal in Zeitlupe, dann überschnell abläuft, mal rück-, mal vorwärtsgespult, immer wieder reißt, um mit anderem Personal in einem ganz anderen Film von anders gearteten Zufällen zu handeln. (Grass 2006, S.137)

Und später:

Ab dann reißt der Film. So oft ich ihn flicke und wieder anlaufen lasse, bietet er Bildsalat. (ebd. S.138)

Erinnerung wird hier in einem *neuen* Medium dargeboten. „Keine Gedanken, nur Bilder bleiben. [...] Der Bildersammler sieht mehr, als er fassen kann“ (ebd. S.139). Das erzählte *Er* wird zum „Bildersammler“, Erinnerung wird in Medien aufgehoben.

Dieses Vorgehen schlägt sich auch in der sprachlichen Gestaltung nieder. Sie erlangt den Gestus einer Bild- bzw. Szenenbeschreibung. Das erzählende *Ich* setzt das erzählte *Ich* bzw. *Er* in die Gegenwart und erschafft kurze Sequenzen einer bildhaften, bzw. filmischen Erinnerung. „Jetzt reicht er [...] Jetzt sitzt Anna [...] Nun schaut sie [...] Wie zum letzten Mal schaue ich mich um [...] Ich sehe die Kommode [...] Jetzt höre ich den Vater [...]“ (ebd. S.414) oder auch „Jetzt schläft er [...] Nun kaut er [...]“ (ebd. S.157). Aber diese Struktur birgt auch Problematiken in sich. Das erzählende

Ich „[bleibt] bemüht [], Bilder aus zweiter Hand – Filmszenen, Angelesenes, zu meiden [...]“ (ebd. S.86), die sich in die Erinnerung mischen und diese insgesamt zweifelhaft machen.

Neben der eben beschriebenen Medialität, die in diesem Text der Erinnerung zugeschrieben wird, werden auch verschiedene Funktionsstrukturen nachgewiesen. „Zumeist sind es Gegenstände, an denen sich [] Erinnerung reibt [...]“ (ebd. S.10), „[m]it Vorliebe hortet die Erinnerung Schrott, also Gegenstände, die versprechen, selbst im abgewrackten Zustand dauerhaft zu sein“ (ebd. S.85). Erinnerung beruft sich auf materielle Vergangenheit. Wie bereits angeführt, liegt eine Vorgehensweise der Erinnerung im kreativen Auffüllen von „Lücken“, was verschiedene Erinnerungsvariationen freisetzt. Diese Lückenhaftigkeit taucht auch bei „Entfernungen [und] Zeitspannen [auf, die] nur mäßig genau zu erinnern [sind]“ (ebd. S.237). Bemerkbar ist das zusätzlich an Hand der teilweise fehlenden Chronologie (vgl. ebd. S.442).

Wagner-Egelhaaf hat den Zugriff auf die Gedächtnisforschung gewagt, mit der Prämisse, dass diese nicht ausschließlich Grundlage einer Literaturbetrachtung sein kann.

Zeit spielt für die Erinnerung nicht die maßgebliche Rolle, bedeutsamer ist der Ereignischarakter (einzigartig, unerwartet, emotional). Des weiteren erfolgt autobiographische Erinnerung oft visuell, was mit der oben festgestellten medialen Ausgestaltung konform geht.

Hervorzuheben ist die ständige Relativierung früherer Erinnerungen durch neue Ereignisse, das bedeutet, der „Bildersammler“ hat keinen Zugriff mehr auf die eigentliche reine Erfahrung, wie sie einmal gemacht wurde. „D.h. autobiographische Ereignisse werden, indem sie erinnert werden, immer schon interpretiert, denn schließlich ist die Hauptfunktion des autobiographischen Gedächtnisses [...] das Selbst mit Sinn zu versorgen“⁴¹. In der narrativen Psychologie spricht man von „[...] Identität [als] geschichtenförmige Konstruktion, [die] als Selbst-*Erzählung* einer Person präsentiert wird“⁴². Auch in der Gedächtnistheorie geht man vom Rekonstruktionscharakter der Erinnerung aus und nicht von der Annahme, Erinnerung sei Abbild. Setzt man dies in Bezug zu *Beim Häuten der Zwiebel*, wird die Technik der Variation plausibel.⁴³ Im Text selber findet sich diese Annahme in literarischer Form folgendermaßen ausgebreitet: „Die Erinnerung fußt auf Erinnerungen, die wiederum um Erinnerungen bemüht sind“ (ebd. 305).

Die kollektive Erinnerung, die sich im *Wir* manifestiert, kann als generische Erinnerung betrachtet werden. Diese steht der episodischen Erinnerung gegenüber und ist gekennzeichnet von ritualhaft wiederkehrenden Ereignissen.⁴⁴

Bedeutsam ist dies im Zusammenhang mit dem *Wir* in militärischen Organisationen, an welchen das erzählte *Ich* bzw. *Er* teilnimmt. Die erste Person Plural grenzt die in diesem Zusammenhang gemachten generischen Erinnerungen stark von der Subjektkonstruktion des erzählenden *Ich* ab.

Erinnerung haftet sich an Formen (Medien, Gegenstände) und ist dann nicht als unabänderliche Tatsache fixiert, sondern wird durch jede neue Erinnerung verändert und relativiert.

⁴¹ Wagner-Egelhaaf, S.89.

⁴² Polkinghorne, Donald E.: Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. S. 33 zitiert nach: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006, S.13.

⁴³ Wagner-Egelhaaf, S.87-91.

⁴⁴ Vgl. ebd. S.88.

Fazit

Beim Häuten der Zwiebel hat beim Erscheinen im Herbst 2006 für ein großes Medieninteresse und eine Diskussion um die Person Günter Grass gesorgt. Thematisch wurde der Text vor allem als „historisches Zeugnis“⁴⁵ diskutiert.⁴⁶

Diese Arbeit beschäftigt sich im Gegensatz dazu mit der literarischen Verfasstheit des Textes und nicht mit realhistorischen Bezügen.

Der Text identifiziert und produziert sich als Kunstwerk und thematisiert dies in seiner gesamten sprachlichen und poetologischen Struktur. Zu diesen strukturellen Merkmalen gehören die verschiedenen Variationen von Perspektive, die darin enthalten sind. Nach Wagner-Egelhaaf hat das Subjekt im Text eine „doppelte[] sprachlogische[] Funktion“⁴⁷ inne. Diese verweist auf die sprachliche Konstruiertheit und auf den damit einhergehenden Fiktionscharakter des Textes. Durch die weiteren Perspektiven, wie *Wir* und *Er*, kommt es zu einer Überspitzung. Das Subjekt des Textes wird zu einer „multiple[n] Identitätskonstruktion[]“⁴⁸. Das *reine* Subjekt existiert nicht, nur verschiedene gegenwärtige erzählte Varianten des erzählenden *Ich*, die auf die Vergangenheit referieren. Es entsteht ein künstlerisches Konstrukt, das auf die Fiktionalität dieses Textes verweist.

Ähnlich, wie die Subjektposition aufgehoben wird, geschieht dies auch mit dem Aspekt der Erinnerung. Erinnerung ist lückenhaft und „löchrig“ (Grass 2006, S.200) und bietet somit eine Grundlage für den Kunstcharakter dieser Schrift⁴⁹. Sie konstruiert Vergangenheit. Das erzählende *Ich* ist sich der Unzuverlässigkeit dieser Konstruktion bewusst. Im Rückgriff auf die Gedächtnisforschung vollzieht sich Erinnerung als immer schon veränderte Größe, da jede Erinnerung die schon vorhandenen beeinflusst. Also referiert jede Erinnerung auch auf eine andere. Dies hat die Konsequenz, dass neben dem schon nicht vorhandenem *reinen* Subjekt auch keine *reine* Erinnerung gibt, auf die sich das erzählende *Ich* stützen kann. Erinnerung fungiert als konstituierende und fiktionalisierende Instanz, die Varianten freisetzt, wie es auch das erzählende *Ich* macht, indem es erinnerte Perspektiven aufruft.

Die hier erläuterten Strukturen machen den Kunst- und Fiktionscharakter von *Beim Häuten der Zwiebel* deutlich. Dieser wird durch die sprachliche Gestaltung in noch größerem Maße betont.

Hervorzuheben ist, dass die strukturgebenden Maßnahmen bewusst vom erzählenden *Ich* inszeniert werden. Dies wiederum verweist auf den Wahrheitsanspruch der Autobiographie, der bewusst umgangen und negiert wird. Der Text bezieht sich in seiner Struktur nicht auf außertextuelle Realität sondern ist in sich ein auf sich selbst referierendes Kunstwerk. *Beim Häuten der Zwiebel* wird nicht als Fiktion entlarvt sondern zeichnet sich von vorne herein als

⁴⁵ Wagner-Egelhaaf, S.1

⁴⁶ Vgl. Ein Buch, ein Bekenntnis: die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“. Hrsg. v. Kölbel, Martin. Göttingen 2007.

⁴⁷ Wagner-Egelhaaf, S.11.

⁴⁸ AutoBioFiktion, S.15.

⁴⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, S.47.

solche aus. Wahrheit kann hier nicht als *Referenz* dienen.

Braun sagt: „Grass ist hier nicht an dem politischen oder historischen Kontext des Krieges interessiert, sondern an der Tradition seiner literarischen Darstellung“⁵⁰. In diesem Tenor lässt sich feststellen: das erzählende *Ich* ist nicht daran interessiert, eine sich auf historische Ereignisse berufende Autobiographie zu erzeugen; im Vordergrund steht vielmehr die literarische Umsetzung autobiographischen Schreibens in Fiktion.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Grass, Günter: Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen 2006.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: „Das Gedächtnis ist kein Archiv“ Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann zu Günter Grass und dem Umgang mit Erinnerung. Gespräch. In: Schwäbische Zeitung (04.09.2006).

AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006. S.7-20.

Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS und die Rolle der Literatur in der deutschen Erinnerungskultur. In: Der Deutschunterricht 58 (2006) S. 87-91.

Ein Buch, ein Bekenntnis: die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“. Hrsg. v. Kölbel, Martin. Göttingen 2007.

Grass, Günter: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Band 9 Essays Reden Briefe Kommentare. Hrsg. v. Hermes, Daniela. Darmstadt/Neuwied 1987 (S. 921-931).

Grass, Günter: Ich erinnere mich... . In: Die Zukunft der Erinnerung. Hrsg. v. Martin Wälde. Göttingen 2001. (S. 27-34).

Grass, Günter: Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Band 9 Essays Reden Briefe Kommentare. Hrsg. v. Hermes, Daniela. Darmstadt/Neuwied 1987 (S. 624-633).

Mertens, Mathias: Günter Grass. In: Kritisches Lexikon deutscher Gegenwartsliteratur. München: Edition Text und Kritik. 77. Nlg. 6/04. S.1-30.

Moser, Christian: Autoethnographie: Identitätskonstruktionen im Schwellenbereich von Selbst-

⁵⁰ Braun, Michael: Günter Grass, die Waffen-SS [...], S. 89.

- und Fremddarstellung. In: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006. S. 107-143.
- Moser, Christian: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne. Tübingen 2006.
- Pieper, Hans-Joachim: Ecce homo: Aufstieg und Verfall der 'reinen' Subjektivität. In: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Moser, Christian und Jürgen Nelles. Bielefeld 2006. S. 21-36.
- Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hrsg. v. Breuer, Ulrich u. Beatrice Sandberg. München 2006. (S. 291-303).
- Schirmacher, Frank u. Hubert Spiegel: „Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche“. Gespräch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (12.8. 2006).
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2005 (= Sammlung Metzler, 323).
- Wickert, Ulrich: „Ja, ich hätte es sagen können“. Gespräch. In: Frankfurter Rundschau (19.8.2006).

Bildformen der Einsamkeit Figuren-, Raum- und Blickkonstruktion im dänischen Stummfilm Klovnen (1926)

Daniel Wiegand

Eine Kulturgeschichte der Einsamkeit dürfte den skandinavischen, insbesondere den dänischen Stummfilm nicht unerwähnt lassen. Filmhistorisch gehören diese Filme zu den ersten, die das Phänomen überhaupt behandeln; innerhalb der Moderne und deren epochenspezifischen Diskurse zur Einsamkeit nehmen sie deshalb einen bedeutenden Platz ein. Es scheint dabei einen tiefen Zusammenhang zwischen Einsamkeit und Moderne zu geben, der zu Beginn der Neuzeit bereits angelegt war und sich mit der klassischen Moderne weiter zuspitzt. So schreibt Walter Rehm in seiner literaturgeschichtlichen Untersuchung zur Einsamkeit, diese gehöre „zu den ‚Kosten‘, die der moderne, neuzeitliche Mensch für seine individualitätsbewußte, autonome Haltung hat entrichten müssen.“¹ Rudolf Kayser formuliert es 1925 noch schärfer:

Aus der sieghaften Herrengeste der Renaissance, die noch Nietzsche so sehr entzückte, dem Freiheitsrausch gegenüber dogmatischen Zwängen ward allmählich ein anderes, schmerzliches, ungeheuerliches: das Erlebnis der Einsamkeit.²

Kayser spricht an anderer Stelle auch von „dem Frost dieser Gegenwart“³ und bezieht das „Erlebnis der Einsamkeit“ damit ganz dezidiert auf seine eigene Zeit. Dass gerade das Kino, als paradigmatisches Massenmedium der Moderne, sich des Einsamkeitsphänomens angenommen hat, muss also nicht verwundern⁴.

Einsamkeit meint zunächst die Stellung des Menschen im Raum und seine Verortung im Verhältnis zu den Anderen. Sie geht einher mit Abtrennung und Einzelhaftigkeit. Die Wahrnehmung einer solchen Positionierung (und mithin auch Einsamkeit als Gefühlszustand) konstituiert sich aber wesentlich über den tatsächlichen oder imaginierten Blick des Einzelnen auf sich selbst und auf die Anderen, über die Bilder vom Selbst, vom Anderen und von räumlichen Verhältnissen. Raum, Bild und Blick stellen somit die wesentlichen Parameter auch einer ästhetischen Einsamkeitskonstruktion dar. Der Film als ein Medium, dem diese Parameter konstitutiv eingeschrieben sind, kann diese nutzen, um das Erleben von Einsamkeit zu vermitteln und um einsame Figuren filmisch zu konstruieren. Er kann mit den Möglichkeiten filmischer Montage Räume der Einsamkeit und der Gemeinschaft

¹ Rehm, Walter (1969) *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*. Hg. von Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. S. 7.

² Kayser, Rudolf (1923): *Die Zeit ohne Mythos*. Berlin: Die Schmiede. S. 29.

³ Ebd. S. 21.

⁴ Unterhaltungsmedium und Einsamkeitsdarstellung müssen nicht zwangsläufig als Gegensätze aufgefasst werden. So fällt die Ausstellung einsam-leidender Figuren auch in den Bereich des Melodramas, das sich als Genre und somit eben als Unterhaltungsform schon früh in der Filmgeschichte abzeichnete.

entwerfen, die durch Blicke von Figur und Betrachter miteinander in Bezug gesetzt werden. Der Blick des einsamen Selbst (oder auch der Blick des Einsamen selbst) kann somit zum wesentlichen Bestandteil filmischer Erzählung und zum bestimmenden Faktor filmischen Erlebens im Kinosaal werden.

Aufbauend auf einer starken Tradition der skandinavischen und nordeuropäischen Interieurmalerei und des naturalistischen Theaters in Kopenhagen erprobte gerade der dänische Film der 10er Jahre (als damals zweitgrößte Filmindustrie weltweit) spezifisch kinematografische Darstellungsweisen der Einsamkeit und Möglichkeiten der filmischen Konstruktion einsamer Filmfiguren. In dem Film *KLOVNER* von 1926 (Regie: A.W. Sandberg), der selbst schon ein Remake eines zehn Jahre früher gedrehten Films mit gleichem Namen war, treten diese Möglichkeiten filmischer Einsamkeitskonstruktionen noch einmal gebündelt auf.⁵

Die Story des Films folgt dabei den klassischen Strukturen des Melodramas und ist um die stereotype Figur des traurigen Clowns herum gebauf: Joe Higgins arbeitet als ein solcher in einem Wanderzirkus und ist verliebt in Daisy, die Tochter des Zirkusdirektors. Als ihn Zuschauer aus Paris – unter ihnen der Geschäftsmann Marcel Philippe – in einer musikalischen Zirkusnummer erleben, sind sie so angetan, dass sie ihn am Abend seiner Verlobung mit Daisy für ein Varieté in Paris abwerben. Joe heiratet Daisy, zieht mit ihr und ihren Eltern nach Paris und wird dort zum Star. Als er feststellt, dass seine Frau hinter seinem Rücken ein Verhältnis mit Marcel Philippe führt, bricht für ihn – in bester melodramatischer Manier – eine Welt zusammen und er wird zum Einsamen. Einige Zeit später erkennt Daisy ihren Fehler und möchte zu Joe und ihren Eltern zurück; aufgrund eines Zufalls verpasst sie ihn aber, wird von ihren Eltern abgewiesen und nimmt sich aus Verzweiflung das Leben. Joe, der sie nun endgültig verloren hat, verfällt dem Alkohol und verwahrlost in einem kleinen Zirkus. Erst ganz am Ende des Films erfährt er, dass Daisy eine Tochter von ihm hatte. Die erste Begegnung mit ihr gerät zum Ansatz eines Happy End.

„Det var en trist graa Morgen ...“

Obwohl mit Joe Higgins also eine filmische Figur entworfen wird, die erst im Laufe der Entfaltung eines melodramatischen Plots zum verlassenen Liebenden wird, ist die Einsamkeit der Figur dennoch von Anfang an in den Bildern und in der spezifischen Filmkonstruktion angelegt. Diese Einsamkeit äußert sich von der ersten Filmsequenz an als ein räumliches Außen-Sein und Abseits-Stehen der Figur.

⁵ Die dänische Filmindustrie war zu diesem Zeitpunkt schon, als Folge des Ersten Weltkrieges, marginalisiert, und die geschliffene Qualität des Films, seine Länge (über zwei Stunden) und der schwedischer Star Gösta Ekman in der Hauptrolle bezeugen den Versuch, an die alte Glanzzeit der 10er Jahre anzuschließen. Obwohl dies dem dänischen Film nicht mehr gelingen sollte, ist auch *Klovner* von 1926 noch ein eindrucksvolles Beispiel früher filmischer Einsamkeitsdarstellungen mithilfe der dem Filmmedium eigenen Möglichkeiten.

⁶ Es handelt sich also um eine Sonderform des Melodramas, in der das Leiden einer männlichen Hauptfigur im Mittelpunkt steht. Zumeist wird das Melodrama eher im Zusammenhang mit weiblichen Protagonistinnen diskutiert. Die Beziehung zwischen Einsamkeitsdarstellung (die auch literaturgeschichtlich eher in den Bereich des Männlichen fällt) und Melodrama unter geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten wäre also näher zu diskutieren.

Der Struktur nach beginnt der Film mit einer Parallelmontage. Noch bevor die Hauptfiguren konventionell durch Zwischentitel und dann in halbnahen Einstellungen eingeführt werden, etabliert der Film ganz abstrakt zwei gegensätzliche Räume und damit verbunden auch zwei unterschiedliche Bewegungsqualitäten: die langsame Wagenkolonne des Zirkus Bunding, offenbar ein traditionelles Familienunternehmen, und die Gesellschaft um Marcel Philippe, die mit einem Automobil und einem Radio – gewissermaßen als Insignien der Moderne – unterwegs ist. Tradition und Moderne, Langsamkeit und Schnelligkeit, Wanderzirkus und spezifisch moderne Formen der Unterhaltung – das sind auch die Oppositionen des Films, an denen entlang sich sein Plot entwickeln wird: Joes Metamorphose vom Zirkusclown zum Star modernen und medial vermittelten Großstadt-Entertainments und wieder zurück. Der Zirkus selbst wird hier also schon als Fremdkörper innerhalb der Gesellschaft, als Auslaufmodell der Moderne in Szene gesetzt. Als Teil des Wanderzirkus ist Joe somit der Gesellschaft ohnehin schon äußerlich, doch auch innerhalb der Zirkusfamilie nimmt er noch eine Randstellung ein. Ein Zwischentitel⁷ erklärt, wie er als Findelkind in den Zirkus aufgenommen wurde. Dass er als solches nur bedingt Teil der Zirkusfamilie ist, wird dann in der spezifischen Konstruktion der Eingangssequenz vermittelt, in der die Bundings (Vater, Mutter, Daisy) über den Raum des Wohnwagens als eine Einheit inszeniert werden: Vater James Bunding schläft vorne auf dem Pferdewagen, Daisy schaut aus dem Fenster des Wagens und die Mutter befindet sich gar ganz darinnen. Zwischen diesen Außen- und Innenpolen des Wagens herrscht eine gegenseitige Bezugnahme, die den Wagenraum als eigentlichen Familienraum, d.h. auch als Gemeinschaftsraum konstruiert: Daisy weckt vom Fenster aus den schlafenden Vater mit einer Reitgerte und durchläuft dann die Stationen vom Fenster zur Mutter in der Mitte des Wagens bis in die Küche und zurück; die Montage vermittelt über Bewegungsanschlüsse zwischen diesen Räumen und stellt so die Bezüge auch zwischen den Figuren erst her. Es ist schließlich nur der eigentliche Held des Films, der nicht als Teil dieses Familienraums inszeniert wird: Wenn Joe Higgins zum ersten Mal zu sehen ist, dann vor dem Hintergrund der herbstlichen Landschaft, welche die Kolonne durchfährt, und nicht, so wie die anderen Figuren, vor dem Zirkuswagen selbst. Joes Gefährte, mit dem er hier zusammen im Bild inszeniert wird, ist ein kleines Äffchen, das auf seiner Schulter sitzt und mit dem er Zwiesprache hält – schon hier ein Surrogat menschlicher Kontakte.⁸ Doch Joe verbleibt in der filmischen Konstruktion der Exposition nicht vollständig im Außen. Ein Blick von ihm über den Bildrahmen hinweg bekundet bereits die erste Kontaktaufnahme mit Daisy. Im Gegenschuss sehen wir diese Joe heranwinken, der in der folgenden Einstellung das Bild verlässt und dann in einer Totalen quer durchs Bild reitet, um in einer Halbnahen an Daisys Wohnwagenfenster anzukommen. Durch die gegenseitige Bezugnahme der Blicke und Bewegungslinien in der Montagekonstruktion wird das gegenseitige Interesse

⁷ Die restaurierte Fassung des Films enthält sowohl dänische wie englische Zwischentitel, die jeweils gleichzeitig in einer Texttafel zu sehen sind. Ich zitiere in diesem Artikel je nach Bedarf (und Verständnismöglichkeiten) aus beiden Fassungen.

⁸ Später wird das Motiv wieder aufgenommen, wenn Joe ausgerechnet einem Affen von seinem Liebesglück mit Daisy erzählt.

der beiden also deutlich inszeniert: Blicke und Bewegungen sind aufeinander gerichtet und ergänzen sich so zu einem System gegenseitiger Bezugnahme. Was diese Szene abhebt von vielen ähnlichen, zum Standard gewordenen filmischen Annäherungskonstruktionen, ist, dass durch die Abgrenzung von Zirkuswagen als Familienraum einerseits und Außenraum vor dem Wagen andererseits diese Bezugnahme konsequent auch als Joes Annäherung an den Familienkreis der Bundings inszeniert wird. Der *romantic interest* als standardisiertes Handlungsmotiv wird hier konkretisiert als ein Verlangen nach familiärer (und in gewissem Sinne sogar gesellschaftlicher) Anbindung, nach Gemeinschaft und mithin nach einem Ausgang aus der Einzelhaftigkeit. Filmische Figurenkonstruktion und Raumkonstruktion hängen dabei aufs Engste miteinander zusammen: Die Figur wird erst definiert über ihre festgeschriebene Stellung im Koordinatensystem, dem das Figurenensemble in seiner räumlichen Anordnung eingezeichnet ist.

Wenn Joe am Wohnwagen angelangt ist, huscht das kleine Äffchen fast unbemerkt von seiner Schulter in den Wohnwagen. Indem es Joes Bewegung zum Wohnwagen flüssig in den Innenraum fortführt, während Joe selbst im Außenraum verhartet, entsteht der Eindruck, als gelange es als sein Stellvertreter, gleichsam als seine räumliche Verlängerung, in den Wagen. Als fraglich mag vielleicht gelten, ob hier im eigentlichen Sinne schon Einsamkeit inszeniert wird, doch zumindest sind es ein räumlicher Ausschluss und das Bestreben einer Figur, in einen Gemeinschaftsraum einzudringen, die hier durch die räumliche Blick- und Montagekonstruktion angelegt werden. Das Verhalten der Schauspieler scheint indes einer Darstellung von Einsamkeit im eigentlichen Sinne zu widerstreben: Lachen und Heiterkeit bestimmen nahezu jede Einstellung. Doch die räumliche Konstruktion von Ausgrenzung und Ausschluss lässt sich bereits als eine Vorwegnahme des kommenden Einsamkeitsdramas im Hauptteil des Films verstehen. In diesem Sinne verdichten sich auch die Ödnis der Landschaft und das regnerische Herbstwetter in dieser Szene zu einer Stimmung, die in einem Spannungsverhältnis zur Vergnügtheit im Spiel der Schauspieler steht. Schon der erste dänische Zwischentitel verbalisiert diese Grundstimmung, die in der fotografischen Qualität der Bilder angelegt ist: „Det var en trist, graa Morgen ...“⁹

Joes somit doppelt definierte Annäherung wiederholt sich später im Film, wenn Joe Daisy zu einer Zirkusvorführung abholt. Wieder befindet sich Daisy mit ihrer Mutter im Wohnwagen, wieder betritt Joe den Wagen selbst nicht, sondern verbleibt im unmittelbaren Außen; nur dort geht er eine Verbindung mit Daisy ein, indem er sie auf dem Arm bis zum Zirkuszelt trägt. Schon nach dem Verlassen dieses Dazwischen muss er sie aber wieder loslassen, wenn er sie auf ein Pferd setzt, um sie dann in den Manegenraum zu entlassen. Der Moment, wenn Daisy auf dem Pferd sitzt und sich die beiden zum letzten Mal anschauen, wird von der Kamera noch herausgehoben (Abb.1). Die beiden werden dabei deutlich als romantisches Paar inszeniert, aber ebenso wird die vorläufige Trennung durch eine Verteilung der Figuren auf den oberen und den unteren Bildbereich verdeutlicht.

⁹ Dieser Titel scheint auch für die Produzenten des Films wichtig gewesen zu sein, denn er erscheint zugleich als erster Satz in einem zeitgenössischen Kinoprogrammheft der Nordisk Filmkompagni. (Das Heft kann als PDF-Datei heruntergeladen werden unter http://dnfx.dfi.dk/pls/dnf/pwt.page_setup?p_pagenam=dnfultvis&p_parmlist=filmid=16042.)



Abb. 1



Abb. 2

Daisy ist dann in der Manege Mittelpunkt der Publikumsbegeisterung, umjubelt ob ihrer Akrobatik auf dem Pferd: Der Manegenraum wird in sich wiederholenden Totalen, die sich mit Einstellungen des schauenden Publikums abwechseln, als Raum der Schaulust etabliert, in dem noch Bewegung und Spektakel die Faszination für den Betrachter (in der Manege wie im Kinosaal) ausmachen. Die Szene verweist damit auf eine Form des Kinos, die vor allem das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts bestimmte und die der rein visuellen Attraktion den Vorzug gegenüber erzählenden Filmen gab¹⁰. Aber auf dem Boden dieser inszenierten Freude am Schauen, die zunächst aus der narrativen Dynamik des Films hinauszuführen scheint, vollzieht sich bereits der Beginn des Dramas: Der Blick auf Daisy als Zentrum inszenierter Lust an visueller Attraktion und Bewegung verwandelt sich für Marcel Philippe in einen Blick des Begehrens, der im weiteren Verlauf des Films die Katastrophe verursachen wird. Das Armband, das er ihr in die Manege wirft und das eine erste Kontaktaufnahme bedeutet, wird später im Film wieder auftauchen. Die Manege gerät mithin zum Raum der Interaktion, der Blicke, der Teilhabe an kommunikativen Prozessen und der narrativen Entfaltung. Der Raum hingegen, in dem Joe verblieben ist, das ist schlicht und ergreifend nur er selbst: die Großaufnahme seines Gesichts, das besorgt die Bewegungen Daisys durch die Manege verfolgt und dabei durch die Begrenzungen der Vorhänge aus jeglichem räumlichen Zusammenhang herausgeschnitten ist (Abb.2). Béla Balázs hat in seiner Beschreibung der filmischen Großaufnahme darauf verwiesen, wie diese eigentlich keine Entfaltung im Raum aufweist, sondern eine reine Ausdrucksbewegung darstellt:

Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr. ... Denn das Gesicht wird Ausdruck und Bedeutung auch ohne hinzugedachte räumliche Beziehung.¹¹

¹⁰ Tom Gunning nennt dieses Kino in einem viel beachteten Artikel das „Kino der Attraktionen“ („cinema of attractions“). Gunning, Tom (1996): „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: Meteor Nr. 4, 1996. S. 25-34.

¹¹ Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 16.

Der Raum, auf den das Gesicht verweist, ist somit ein reiner ‚Innen-Raum‘, der nichts als die Gefühlsbewegung des Individuums umschließt, in gewisser Weise also auch ein Raum der Einsamkeit. Der Film macht deutlich, dass Daisy Joe bereits hier endgültig entrissen ist; bereits hier handelt es sich um den Blick des einsamen Ich aus seinem isolierten Innen-Raum hinaus in einen ihm gegenübergestellten Raum der Gemeinschaft, der Teilhabe.

„Outside was Joe“

Wenn die Bundings am Abend nach der Vorstellung im Wohnwagen ihre Einnahmen zählen, sehen wir Joe, der vor dem Wagen steht und auf die von innen erleuchteten Fenster schaut, hinter denen sich die Bewegungen der Figuren als Schattenrisse abzeichnen (Abb.3).



Abb. 3



Abb. 4

Eingeleitet wird diese prägnant komponierte Einstellung durch den Titel „Outside was Joe, staring at the windows ...“, der die zwei bisherigen Momente der Figurenkonstruktion in *KLOVNEN* noch einmal sehr pointiert in Worte fasst: Joes Verortung in einem Raum außerhalb der Gemeinschaft und die Bedeutung von Blicken für die filmische Konstruktion dieser Positionierung. In der folgenden Einstellung begegnen wir diesen Elementen dann wieder, allerdings auf ganz andere Art und Weise als an den zuvor besprochenen Stellen. Wurde dort die Außenseiterstellung Joes vor allem durch Verfahren der Montage konstruiert, wird seine Einsamkeit nun zum ersten Mal innerhalb *einer* Einstellung – durch die Verteilung von Gemeinschaftsraum und Einsamkeitsraum auf Bildhintergrund und Bildvordergrund – vermittelt. Doch dass hier bereits das Drama des einsamen Mannes ins Bild gebracht wird, erschließt sich längst nicht nur durch die Tiefeninszenierung des Bildes: Die statische Kamera, die Rahmung in der Totalen und die relative Unbewegtheit der Figur entwerfen ein starres Tableau, das durch die atmosphärische Lichtsetzung, die dunkelblaue Viragierung des Bildes und bestimmte Details in der Bildkomposition (etwa das einzelne Tuch, das im Bildmittelgrund hängt) mit einer sehr spezifischen Stimmung aufgeladen wird. Dieses Element der Stimmung ist es,

was die Einstellung so markant aus dem Fluss des Films hervorhebt, sie gewissermaßen zu einem der „Verdichtungs- oder Gerinnungspunkte“¹² des Films macht. Und diese dem Bild immanente Stimmung ist es, die hier Einsamkeit auch als Gemütszustand evoziert. Es ist also zunächst nicht die Figur, die einsam erscheint; der Bild-Raum selbst verdichtet sich zum Träger von Einsamkeitsstimmung, die dann vom Betrachter auch auf die Figur übertragen werden kann. Das Filmbild wird so zur „empfindsamen Oberfläche“¹³. Es verweist damit in seiner spezifischen Komposition und in seinem Stimmungsgehalt sowohl auf bestimmte Vorläufer in der Malerei als auch auf die dänischen Stummfilme der 10er Jahre, die von solchen stimmungsvollen Einsamkeits-Tableaus noch wesentlich häufiger Gebrauch machten als dies in *KLOVNEN* geschieht (z.B. in *EVANGELIEMANDENS LIV*, Holger-Madsen 1915; Abb.4). Über diese Filme führt eine direkte Linie zum Topos der stehenden Rückenfigur in der Malerei, dem wir noch bei dem dänischen Maler Vilhelm Hammershøi begegnen, der einen großen Einfluss auf skandinavische Filmschaffende ausübte¹⁴. Vor allem aber verbindet sich dieser Topos mit den romantischen Gemälden Caspar David Friedrichs, die für Einsamkeitsdarstellungen in der Malerei emblematisch geworden sind. Gerade für Friedrichs Rückenfiguren gilt oftmals, dass der Blick des Betrachters in eine unerreichbar scheinende Ferne gelenkt wird – inszeniert wird in ihnen, so ließe sich mit dem Philosophen Hermann Schmalenbach sagen, das Stehen „eine[r] einsame[n] Seele vor der Furchtbarkeit oder der Süße des Unendlichen“¹⁵. Über diese Verdichtung von Stimmungsbild, Raumbild und Blicklenkung erlangen die Gemälde Friedrichs einen Status, der über eine bloße Abbildungsfunktion weit hinausgeht: Sie werden eher zu einer Form direkter Betrachteraffizierung. Auch mit der stehenden Rückenfigur in *KLOVNEN* wird – und das gleiche gilt für andere dänische Filme – nicht einfach ein Motiv aus der Malerei zitatgleich abgerufen und als visuelles Zeichen in das Filmkonstrukt eingefügt. Vielmehr wird der Blick des Zuschauers in die filmische Blickkonstruktion, in ein strukturelles Gefüge von Schauen und Sehnen direkt mit einbezogen.¹⁶ Im Unterschied zu den Darstellungen bei Friedrich und manchen Einstellungen aus früheren dänischen Filmen richtet sich das Sehnen der Figur in

¹² Ich übernehme hier etwas frei die Beschreibung des Affektbildes von Deleuze: Deleuze, Gilles (1998): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. 2. Auflage: Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 144.

¹³ Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8. S. 32.

¹⁴ Die Rolle, die Hammershøi insbesondere für Carl Theodor Dreyer spielte, ist wohl bekannt. Vgl. z.B. den Ausstellungskatalog Rosenvold Hvidt, Annette (Red.) (2006): *Hammershøi – Dreyer. The Magic of Images*. Kopenhagen: Ordrupgaard.

¹⁵ Schmalenbach, Herman: „Die Genealogie der Einsamkeit.“ In: *Logos* Nr. 8, 1919/1920. S. 84.

¹⁶ Das Dispositiv des Kinos (der dunkle Raum, die farbige Lichtprojektion) lässt sich im Übrigen als logische Fortführung der romantischen Idee der Publikumsaffizierung verstehen. Tatsächlich hat Friedrich selbst mit lichtdurchlässigen Transparenten gearbeitet und Pläne für multimediale Bilderprojektionen entwickelt (vgl.: Zacharias, Kyllikki: „Was du im Dunkeln gesehen 1999-2005“. In: Gaßner, Hubertus (Hg.) (2006): *Caspar David Friedrich: die Erfindung der Romantik*. [Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen / Hamburger Kunsthalle 2006/2007]. München: Hirmer S. 67f. / Verwiebe, Birgit: „Erweiterte Wahrnehmung“. In: Gaßner (2006). S. 339 ff).

der Einstellung aus KLOVNEN allerdings auf ein konkretes Objekt. Das Spiel aus Licht und Schatten, auf das sich der Blick des Einsamen hier richtet, ist kein Raum, der das Ersehnte und doch Ewig-Entrückte an sich verkörperte, sondern es bezeichnet den konkreten Ort, an dem sich die Geliebte mit ihrer Familie aufhält. Indem sich dieser Ort in der spezifischen Bildgestaltung als Schattenspiel hinter Fensterscheiben darstellt, wird gleichzeitig ein voyeuristisches Setting entworfen, das die Situation des Kinzuschauers im dunklen Raum des Kinosaals spiegelt. Der Einsamkeitsraum, der in dieser filmischen Einstellung entworfen wird, definiert sich also gleichzeitig als Raum männlich-voyeuristischen Begehrens: Schauen und Sehnen, voyeuristischer Blick und Verlangen nach familiärer Gemeinschaft werden in diesem Bild verschränkt zu einer filmischen Gesamtkonstruktion.

Der Blick des Einsamen (auf sich) selbst: Einsamkeit in der Großstadt

Für die zunehmende Relevanz des Einsamkeitsthemas in der Moderne ist nicht zuletzt das Anwachsen der Städte, das Entstehen der modernen Großstadt eine entscheidende Voraussetzung. Jene wurde seit ihrer Entstehung immer wieder auch als ein Ort beschrieben, an dem der Einzelne, losgelöst von festen Bindungen, in der Masse unterzugehen droht. Siegfried Kracauer etwa schreibt in einem feuilletonistischen Text über die Großstadt:

Ihre Menschen gehören nicht zusammen, und es fehlt ihnen durchaus das Klima, in dem gemeinsame Aktionen entstehen. Man erhofft hier nichts voneinander. Ungewiß streichen sie hin, ohne Inhalt und leer.¹⁷

In dem für jegliche Beschreibung von Großstadtstrukturen immer noch maßgeblichen Essay von Georg Simmel heißt es:

Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht; es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nie so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, dass die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.¹⁸

¹⁷ Kracauer, Siegfried (1987): "Schrei auf der Straße". In: Ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal. S. 22.

¹⁸ Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: (1995): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 . Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 126.

Auch in KLOVNEN wird diese Wechselbeziehung zwischen Einsamkeit und Großstadt inszeniert, wenn auch weniger über die Stellung des Einzelnen in der Masse, wie es die obigen Zitate nahelegen. Die Großstadt wird in KLOVNEN vielmehr als ein Raum der Bildgenerierung und Bildzirkulation, mithin auch als Raum der Blicklenkung in Szene gesetzt. Diese Prozesse vollziehen sich anhand der Bildwerdung Joes als Medienereignis: Mit der Verwandlung der Clownsfigur in einen Star und eine Medienattraktion werden Star-Image (Joes Gesicht in der Clownsmaske) und Star-Name („Joe Higgins“) von der Figur abgelöst, in separate Räume ausgelagert und in die Bilderzirkulation der Großstadt eingespeist. Der Film verdeutlicht das anhand einer kurzen Montagesequenz, die ein Plakat von Joes Gesicht und blinkende Leuchtreklamen mit seinem Namen als Schriftzug vorführt (Abb.5-6). Diese kurze Sequenz vermag den Erfolg Joes zu ‚erzählen‘, ohne die Figur selbst ins Bild zu setzen.



Abb. 5



Abb. 6

Die Metamorphose Joes vom Wanderzirkusclown zur Großstadtattraktion meint also auch eine Semiotisierung, eine Zeichenwerdung der Figur im Großstadtraum und das Verschwinden der Figur selbst aus dem Großstadtraum als Bildraum. Mit dieser Semiotisierung geht gleichsam eine Entfremdung der Figur von ihrem eigenen Bild und Namen einher. Selbst diejenigen Passanten, die nicht einfach an dem Plakat vorübergehen, sondern es betrachten, begegnen eben nur einem Medienbild und bleiben selbst schemenhaft anonym. In dieser Quasi-Kommunikation, die nur indirekt über Medienbilder und anonyme Massen verläuft, liegt ein Potential der Einsamkeit in der Moderne und in der Großstadt als deren symptomatischem Raum. Der Urheber dieser Kommunikationsprozesse bleibt selbst anonym; Joes Name als leuchtender Reklameschriftzug wird bloß mechanisch animiert und die Kommunikation einer fremdbestimmten, im Prinzip willkürlichen Mechanik unterworfen. An zwei Stellen werden die von Joe abgelösten Zeichen besonders deutlich in Szene gesetzt: Wenn sich Marcel Philippe mit Joes Frau zum Rendez-vous trifft, reißt er ein Plakat, auf dem Joes Clownsgesicht abgebildet ist, von der Wand. Die folgende Einstellung zeigt das Plakat zerknüllt auf dem Boden liegend (Abb.7). Wenn sich später Daisy ins Wasser gestürzt

hat, dann reflektiert dieses Wasser das Licht von Joes Namen als Werbeschriftzug (Abb.8). Nicht Joe selbst ‚sieht‘ hier den Tod seiner Frau, sondern nur noch sein mechanisch entworfenes Surrogat. An beiden Stellen werden Momente in der Story des Films entworfen, in denen die Anwesenheit Joes dringend notwendig wäre: Daisy wird von einem anderen Mann verführt, Daisy nimmt sich das Leben. Anwesend sind aber nur die Medienbilder als Zeichen, während die Figur selbst in einem Raum außerhalb des Bildfeldes verbleibt.



Abb. 7



Abb. 8

Wenn somit einerseits eine Blickkonstruktion im Großstadtraum angedeutet wird, an der das Individuum selbst keinen Anteil mehr hat, so wird dieses andererseits ganz konkret in ein Spiel der Blickwechsel mit sich selbst einbezogen. So sind in KLOVNEN Joes Blicke in diverse Spiegel auffällig, und zwar von dem Moment an, als er sich als Star in der Pariser Szene etabliert hat. Schon die erste Einstellung zeigt hier Joe im Profil vor einem Spiegel und erst in der Folge am Ehebett bei Daisy. In einer anderen Szene befindet sich Joe vor einem Auftritt am Schminktisch und nimmt seine Frau kaum wahr, während er seinem Spiegelbild uneingeschränkte Aufmerksamkeit schenkt (Abb.9). Joes Interesse an seinem eigenen Bild wird also in Opposition zu einem möglichen Interesse an Daisy inszeniert.



Abb. 9



Abb. 10

Dieses Selbstbild, das für Joe einen so zentralen Platz einnimmt, ist aber das von der Unterhaltungsindustrie für ihn vorgefertigte Star-Image, das im großstädtischen Raum in Form von Plakaten und Werbebildern längst eine Eigendynamik entwickelt hat. So wie die Schminke den Gesichtsausdruck des Clowns zu fixieren vermag, so gerinnt für Joe das imaginierte Selbstbild zum Synonym der zirkulierenden Star-Bilder seines Clowns-Gesichts. Im Medium des Spiegels können Selbst-Bild und Medien-Bild abgeglichen und deckungsgleich gemacht werden. Joe wird somit zum Narziss der Moderne, der sich in sein eigenes Medienbild verliebt. Dieser fingierte Liebesdialog aber bleibt innerlich hohl, weil er den Kreislauf selbstreflexiver Betrachtung nicht zu verlassen vermag. Der Spiegel wird zum Bühnenbild, vor und in dem sich das Drama moderner Einsamkeit abspielt¹⁹. Kurz nach einem Auftritt, wenn Joe eine Medaille verliehen wird, folgt der am prägnantesten inszenierte Spiegelblick des Films, der auch zugleich dessen Wendepunkt markiert. Joe steht nun allein vor einem großen Spiegel und betrachtet sich darin mit der Medaille. Genau in diesem Spiegel als Ort der Selbstversunkenheit muss Joe dann seine Frau in den Armen eines anderen erblicken, als wäre dies die Strafe für seine Blindheit und Egozentrik (Abb. 10).

Wenn sich im Anschluss an Joes entsetzliche Erkenntnis andere Menschen, nun da es offenbar einen Skandal zu sehen gibt, um den Unglücklichen sammeln, wird Joe zunächst in Nahaufnahme gezeigt und die Kamera dann aus seinem Blickwinkel über die ihn anstarrenden anderen Figuren geschwenkt (Abb. 11). Indem der Blick der Kamera aber zum evozierten Blick des Einzelnen auf die um ihn gruppierten Anderen wird, findet eine Abtrennung der Figur statt, wird diese in einen separaten filmischen Raum ausgelagert, der durch eben diese Abtrennung und mithin Einzelhaftigkeit der Figur definiert ist. Von den Montagekonstruktionen zu Beginn des Films unterscheidet sich diese, weil es hier der Blick des Einsamen selbst ist, den die Kamera evoziert und der somit auch zum Blick des Kinozuschauers wird.²⁰



Abb. 11



Abb. 12

¹⁹ Zu dem allgemeinen Zusammenhang von Einsamkeit und Selbst-Verdoppelung siehe: Macho, Thomas: „Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik“. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.) (2000): *Einsamkeit*. München: Fink. Aleida und Jan Assmann schreiben in diesem Band: „Das gedoppelte Selbst begegnet sich in einem Imaginationsraum, in dem die Einsamkeit zu einer Zweisamkeit eines inneren Dialogs wird.“ (S. 17).

²⁰ Bereits 10 Jahre zuvor hatte Benjamin Christensen in *Hævnens Nat* einen solchen Blick des Einsam-Ausgeschlossenen (hier durch ein Schlüsselloch hindurch) in Szene gesetzt. (Abb12).

Leerung des Bildraums

Die über den Spiegelblick inszenierte Erkenntnis Joes als Wendepunkt des melodramatischen Plots zieht eine Veränderung auch der Figureninszenierung im Bild nach sich. Diese Veränderung verwirklicht sich auf mehreren Ebenen: So wie die Figur einerseits in ihrer Körperlichkeit, d.h. in ihrem Bewegungsrhythmus und in ihrer Körperhaltung, geradezu zusammenbricht, so leert sich andererseits auch der Bildraum um sie herum. Diese Räumung des Bildraumes (mit Deleuze ließe sich sagen: dessen prozessuale „Verknappung“²¹) beginnt schon kurz vor der schrecklichen Erkenntnis von Daisys Untreue, als wenn die Einsamkeit sich beeilen würde, Joe zu erreichen. Nachdem Joe hinter der Bühne des Varietés seine Medaille erhalten hat, wird der Bildraum sukzessive von den anderen Figuren befreit und Joe verbleibt alleine – d.h. mit sich und seinem eigenen Bild – vor dem Spiegel, der hier nicht nur Joes Erscheinung verdoppelt, sondern auch den Raum um ihn herum; der Effekt ist eine Erweiterung des leeren Raums. Die räumliche Leere lässt sich aber nicht auf ein bildliches Motiv reduzieren, das eben Einsamkeit ‚bedeutet‘, sondern wird als Ergebnis eines zeitlichen Prozesses (eben der Räumung des Bildraumes) vom Zuschauer mit-erlebbar. Das Erleben räumlicher Leere wird noch gesteigert, wenn die Kamera den in sich selbst versunkenen Joe von weiter weg durch einen schmalen Durchgang hindurch filmt (Abb.13). Dieser autonome Blick der Kamera, dem keine Figur mehr zuzuordnen ist (denn alle haben den Raum bereits verlassen) und der dennoch eine Beobachtungssituation nahe legt, dieser Blick, mit dem die Kamera als Betrachter von Joe abrückt, ihn gewissermaßen ‚alleine lässt‘ und dennoch im Auge behält, dieser Blick lässt erst den Raum der Einsamkeit entstehen, in dem Joe nun allein mit sich selbst verbleibt. Die räumliche Leere um Joe bedeutet hier also nicht nur Einsamkeit, weil sie zeichenhaft auf die Leere in seinem Leben verweist, sondern weil sie erst durch das Abrücken des Kamerablicks und damit des Zuschauerblicks selbst entsteht. Der Zuschauer wird in die Prozesse, die Joes Isolation hervorbringen, direkt mit einbezogen.



Abb. 13



Abb. 14

²¹ Deleuze (1998). S. 27.

Veränderungen in Körperhaltung und Körperdynamik der Figur, Entleerung und auch die zunehmende Verdunkelung des Bildraumes verdichten sich so zu einer Gesamtmodifikation der filmischen Bildstimmung, die sich auf die zunehmende Vereinsamung der Figur bezieht. Direkt nach der schrecklichen Entdeckung schließt sich Joe allein in seiner schwach beleuchteten Garderobe ein und sackt am Schminktisch in melancholischer Geste zusammen (Abb.14). Die nächste Einstellung zeigt Joe ein Treppenhaus hinuntergehen. Auch hier werden deutlich die Leere und Dunkelheit des Treppenhauses hervorgehoben; die Glieder und der Blick der Figur sind geradezu erstarrt; die Bewegungen vollziehen sich im Zeitlupentempo (Abb.15). Diese Bilder führen direkt in die Stimmung, die auch die gesamte folgende Szene durchzieht, in der Joe sich noch einmal mit Daisy und Marcel trifft. Der Weg, den Joe dabei zurücklegt – zunächst mit den beiden, dann nur noch mit Daisy, zum Schluss ganz allein – entpuppt sich dabei als ein Weg in die Dunkelheit, in die Leere. Das wird schon zu Beginn deutlich, wenn sich die drei auf einen Raum zu bewegen, der durch eine extreme Fluchtpunktperspektive definiert ist (Abb.16). Die Fluchtlinien lenken den Blick des Zuschauers in den Tiefenraum des Bildes, wo sie sich allerdings, anstatt einen Punkt zu definieren, in einem diffusen Dunkel verlieren. In diesen Raum der Dunkelheit führen nicht nur die Kompositionslinien des Bildes, sondern gleichsam auch die Geschichte des Films und die Entwicklung der Figur.



Abb. 15



Abb. 16

Die folgende Einstellung zeigt, wie Joe und Daisy in einen von einer Mauer umschlossenen Park treten; in einer weiteren Einstellung ist zu sehen, wie sich die beiden auf eine nur schwach beleuchtete Bank in diesem Park setzen. Die Komposition der Bilder und die räumliche Montagekonstruktion haben die Figuren also in einen dunklen, umschlossenen Raum geführt, mit einer Parkbank als dessen Zentrum, auf der sich nun die endgültige Vereinsamung der Figur vollzieht. Nach einem kurzen Dialog, an dessen Ende Joe Daisy von sich weist, verlässt diese in einer langsam gleitenden Bewegung den Bildrahmen der Totalen, während Joe in erstarrter Pose, mit dem Blick auf den Boden gerichtet, auf der Bank verharret (Abb.17). Der folgende Schnitt auf die Halbtotale löst die Figur dann endgültig von ihrem räumlichen Kontext ab, gleichsam als solle das Ergebnis der sich vollziehenden Figurenbewegungen, die

endgültige Einsamkeit Joes, nun klar und deutlich präsentiert werden (Abb.18). Doch es kommt noch einmal zu einem verzögernden Moment, wenn Joe sich besinnt und den Blick sehnsuchtsvoll ins *hors-champ* richtet und seine Hände erwartungsvoll von sich streckt. In der folgenden Einstellung dreht sich auch Daisy, die schon wieder am Parkeingang ist, noch einmal um und schaut zurück: eine letzte Bezugnahme – schon nicht mehr als Blickkontakt im eigentlichen Sinne, sondern nur noch vermittelt über die Montage. Marcel, der Daisy mit dem Auto gefolgt ist, reißt diese dann geradezu aus dem Bildrahmen heraus und macht eine erneute Kontaktaufnahme unmöglich. Joe, der in einer weiteren Einstellung am Parkausgang angelangt, findet nur noch einen Raum der Leere vor. (Abb.19). Die Vereinsamung der Figur vollzieht sich demnach als wahrhaft kinematografische Bewegung, als Lichtspiel aus Hell und Dunkel und als sukzessive Entleerung der Bildräume.



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

Der Film setzt diese Inszenierung der Figur ab hier konsequent fort. Zwei Szenen zeigen Joe in langen Einstellungen vor dem Schminktisch, zusammengesunken, umgeben von Leere. Vor allem nach Daisys Freitod, wenn Joe wieder in einem kleinen Wanderzirkus arbeitet und dem Alkohol verfallen ist, entwirft der Film eine Fülle an ‚Tableaus der

Einsamkeit'. Kontakte mit anderen Figuren finden so gut wie gar nicht mehr statt. Den Tableaus sind dabei an manchen Stellen Großaufnahmen von Joes Gesicht eingefügt, die dem ganzen Drama sofort eine neuartige Qualität verleihen. War es zuvor noch die Stellung des Einsamen im Raum, seine Verlassenheit, die inszeniert wurde, ist es nun das Mienenspiel des Gesichts, das die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf das Innenleben Joes lenken kann²². In diesem Sinne geschieht hier das Gegenteil wie mit den Totalen, die Verlassenheit und Einsamkeit als zunächst räumliche Erfahrung vermitteln. In dem Schnitt von Totale auf Großaufnahme vollzieht sich eine Verlagerung der Anteilnahme des Zuschauers vom räumlichen Erleben der Figur auf dessen innerste Regungen. Anders gesagt: die Großaufnahme füllt das Erleben von Verlassenheit, das den gesamten Film über konstruiert wird, mit melodramatisch inszeniertem Affekt auf; umgekehrt konkretisiert die filmische Konstruktion aus Räumen und Blicken den emotional geladenen Affekt der Großaufnahme als Erlebnis der Einsamkeit und Verlassenheit. Auch die Clownsmaske – zuvor wesentlicher Bestandteil von Joes Star-Persona – spielt ihre Rolle in der mimischen Inszenierung von Joes verstörtem Seelenleben: Eine Geste der Verzweiflung – Joe fährt sich mit der Hand über sein geschminktes Gesicht – verzerrt die künstliche Mimik der Maske; die natürliche Veränderung der Gesichtszüge durch den inneren Schmerz wird so durch die völlige Deformation des geschminkten Gesichts ins Groteske verkehrt.

Die Vereinigung mit der Tochter am Ende des Films wird hingegen wieder ähnlich inszeniert wie die erste Kontaktaufnahme mit Daisy in der Exposition: Bezugnahme der Blicke über Schuss und Gegenschuss, ein Heranwinken durch die Tochter, eine langsame Annäherung Joes an ihr Bett über mehrere Einstellungen hinweg. Doch keine räumliche Begrenzung trennt hier mehr die Figuren: Joe kann sich zu seiner Tochter (die natürlich ebenfalls Daisy heißt) hinabbeugen, sich von ihr die Tränen abwischen lassen und sie in den Arm nehmen. Tatsächlich verschmelzen die Figuren hier nun auch im Bild zu einem ganzheitlichen Ensemble. Und ganz zum Schluss sind es noch einmal zwei Blicke, die den Ausgang der Figur aus dem Raum der Einsamkeit verdeutlichen: der fassungslos glückliche Blick Joes auf seine Tochter, in dem nun Erkennen, Schauen und Vereinigung zum ersten Mal im Film zusammenfallen – und dann sein letzter Blick nach oben, über die Rahmung des Filmbildes hinaus (Abb.20). Der letzte Blick des ehemals Einsamen gilt einem Raum und einer Zeit außerhalb des Films, die nach der Abblende nur noch in den Köpfen der Zuschauer entstehen können. Somit ist am Ende des Films die Gesamtbewegung der einsamen Figur – die Annäherung an Daisy und ihre Familie, die Entfremdung vom eigenen Bild im großstädtischen Raum, die totale Vereinsamung und schließlich (Wieder-) Vereinigung mit Daisy in Gestalt der Tochter – auch beim Zuschauer angekommen. Gezeigt wird in *KLOVNEN* der Weg in die und aus der Einsamkeit, nicht nur als Entwicklung eines Plots, sondern vielmehr als Entfaltung einer Gefühlsbewegung und als kinematografisches Ereignis, das erst außerhalb der Leinwand sein Ende findet.

²² Vgl. die Anmerkungen zur Großaufnahme weiter oben.

Bibliographie

- Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.) (2000): Einsamkeit. München: Fink.
- Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1998): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. 2. Auflage: Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Gaßner, Hubertus (Hrsg.) (2006): Caspar David Friedrich: die Erfindung der Romantik. [Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen / Hamburger Kunsthalle 2006/2007]. München: Hirmer.
- Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: Meteor Nr. 4, 1996. S. 25-34.
- Kappelhoff, Hermann (2004): Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8.
- Kayser, Rudolf (1923): Die Zeit ohne Mythos Berlin: Die Schmiede. Darin besonders: „Die Einsamen und das Volk“. S. 27-45.
- Kracauer, Siegfried (1987): „Schrei auf der Straße“. In: Ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal. S.21-23. [Ursprünglich in: Frankfurter Zeitung. 19. Juli 1930.]
- Maduschka, Leo (1933): Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert, im besonderen bei J.G. Zimmermann. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 66. Hrsg. Von Walther Brecht). Weimar: Alexander Duncker.
- Rehm, Walter (1931): „Der Dichter und die neue Einsamkeit“. In: Ders. (1969): Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. von Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Rosenvold Hvidt, Annette (Red.) (2006): Hammershøi – Dreyer. The Magic of Images. Kopenhagen: Ordrupgaard
- Schmalenbach, Herman: „Die Genealogie der Einsamkeit.“ In: Logos Nr. 8, 1919/1920. S. 62-96.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: (1995): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 . Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 116-131.

Internetquelle:

http://dnfx.dfi.dk/pls/dnf/pwt.page_setup?p_pagename=dnffulldvis&p_parmlist=filmid=16042

Parasitärer Befall Zur Dekonstruktion der Sprechaktttheorie

Oliver Clemens & Linda Leskau

„Wahrlich, es würde euch bange werden,
wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert,
einmal im Ernst durchaus verständlich würde.“
(F. Schlegel)

Richard Rorty, Philosoph analytischer Prägung und einer der wenigen Grenzgänger zwischen anglophoner und kontinentaler Philosophie, äußert in seinem Essay „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“ seine Hochschätzung für Jacques Derrida, wenn er von ihm als *dem* faszinierendsten und einfallsreichsten Vertreter der Gegenwartsphilosophie spricht. Derlei Komplimente zwischen den beiden Traditionen sind eine Rarität, eine ebensolche Seltenheit sind Auseinandersetzungen zwischen den bereits erwähnten Traditionen, die selten *statt haben*. Eine Ausnahme bildet Derrida mit seinem Text „Signatur Ereignis Kontext“ (im weiteren Textverlauf *Sec*), in dem er sich mit einem Vertreter der anglophonen Tradition auseinandersetzt. Sein dekonstruktives Interesse gilt dem posthum erschienenen Hauptwerk „Zur Theorie der Sprechakte“ von John L. Austin, indem dieser den Fokus auf die Alltagssprache legt und Sprechen als Handeln begreift.

Obwohl Derrida und Austin aus unterschiedlichen bzw. konträren Traditionen stammen, lassen sich bei ihnen mehrfach Gemeinsamkeiten finden, die in ihrer Außenseiterposition innerhalb der eigenen Tradition gründen. So finden sich bei beiden Bemühungen, metaphysische Grundvoraussetzungen der abendländischen Philosophie durch methodisches Herausarbeiten von liebgewonnenen Oppositionen aufzuzeigen und abzubauen. Dies erklärt die Wertschätzung, die Derrida Austin in seinem Text zukommen lässt. Austins Kommunikationstheorie sei verhältnismäßig originell, da sie erstens nicht mehr vom traditionellen Transport eines Sinninhaltes ausgeht, zweitens betont, dass beim Performativ der Referent nicht außerhalb liegt und somit Situationen *bewirkt* werden, d.h. produziert und transformiert und zuletzt, dass Austin die für die gesamte traditionelle abendländische Logik grundlegende Dichotomie wahr/falsch aufhebt und durch Kraftunterschiede des Performativs ersetzt.

Dennoch zeigt Derrida auf, dass Austins Überlegungen zu der Annahme einer metaphysischen Dichotomie führen. An diesem Punkt setzt Derrida mit seinem Programm der Dekonstruktion an, das als kritisches Verfahren *gelesen* werden kann, welches die hierarchisch organisierten metaphysischen Dichotomien innerhalb eines Textes aufzeigt, umkehrt und verschiebt.

Ernst/Uernst

Die Dichotomie, an der sich Derrida exemplarisch stößt, ist Austins Unterscheidung vom ernstesten und unernstesten Gebrauch der Sprache. Der dichotome Charakter dieser Unterscheidung zeigt sich in der Markierung des Uernstesten als Anomalität, die es auszuschließen gilt. Den unernstesten Gebrauch unterteilt Austin in zwei Bereiche. Diese Unterscheidung sei Derrida bei seiner Kritik an Austin nach Ansicht des Austin Schülers Stanley Cavell entgangen.

Cavell betont in seinem Essay „What did Derrida want of Austin“, dass Derrida Austin vorwirft, eine *allgemeine Theorie*, welche die Lokutionsstruktur von Äußerungen systematisch herausarbeitet, auszuschließen, obwohl diese notwendig zur Struktur von Sprache gehört. Cavell widerspricht Derrida an diesem Punkt und wirft ihm vor, dass dieser Austins Unterteilung der *allgemeinen Theorie* in eine *Theorie der Entschuldigung* und eine *Theorie des Parasitären* nicht berücksichtigt habe und auch nicht, dass beide Theorien in anderen Werken Austins – erstere in „A Plea for excuses“, zweitere in „Pretending“ – ausgearbeitet wurden.

Fraglich ist jedoch, ob Cavells Vorwurf nicht an Derridas Kritik vorbeigeht. Denn auch wenn Derrida Austins Unterteilung in zwei Theorien nicht gesehen haben sollte und selbst wenn sie in anderen Werken ausgearbeitet sind, bleibt Derridas Kritik treffend, dass Austin den Sprachgebrauch in die Dichotomie ernst und unernst aufteilt und letzteres aus seiner Betrachtung ausschließt. Das Problem scheint an dem unterschiedlichen Verständnis von *ausschließen* zu liegen. Während Cavell damit ein Nichtbehandeln zu meinen scheint, geht es Derrida offensichtlich um Ausschließen im Sinne einer Ausgrenzung.

Schmarotzertum

Am deutlichsten wird die Problematik des Ausschließens in der *Theorie des Parasitären und der Unaufrichtigkeit*. Unaufrichtige Äußerungen fallen bei Austin unter die Lehre davon, was bei Äußerungen schief gehen kann, unter die Liste der *Unglücksfälle*. Austin erkennt die *Möglichkeit des Negativen*, das Risiko, dass sprachliche Äußerungen misslingen können. Derrida erkennt es als bemerkenswert an, dass Austin die Unglücksfälle als strukturelle Möglichkeit auffasst. Jedoch kritisiert er, dass Austin sie in einer gleichzeitigen Geste als *Krankheit* – mit der Begründung, dass sie nichts über das untersuchte Sprachphänomen aussagen – ausschließt, anstatt sie als wesensmäßiges Gesetz vom Performativ zu untersuchen. Die Wahl des Terminus *Krankheit* sagt viel über das Sprachverständnis von Austin aus. Der gesunde, normale Gebrauch der Sprache wird von den Unglücksfällen als Krankheit befallen und gehört ihm nicht als Wesentliches an. Ähnlich verhält es sich mit den von Austin als parasitär bezeichneten Fällen. Gleich einem Schmarotzer befallen sie den Wirt – den natürlichen Sprachorganismus – schädigen ihn und werden deshalb von Austin nicht nur innerhalb seiner Kommunikationstheorie ausgegrenzt, sondern gänzlich aus ihr verbannt. Was versteht Austin unter dem Terminus *parasitär*? Austin erwähnt hier drei *Übel*; performative Äußerungen sind hohl oder nichtig, wenn sie von einem Schauspieler auf der

Bühne geäußert werden, in einem Gedicht vorkommen oder sie jemand zu sich selbst spricht. Unter solchen – nicht normalen – Umständen, sind performative Äußerungen unernst bzw. parasitär und müssen nach Austin, obwohl er, wie auch schon bei den Unaufrichtigkeiten, die strukturelle Möglichkeit anerkennt, dass alle Äußerungen derart befallen werden können, aus seiner Theorie ausgesondert werden. Derrida zeichnet an dieser Stelle das Bild eines Grabens, der von einem äußeren Ort des Verderbens (Unglücksfälle, Parasitismus) umgeben ist, und stellt die Frage, ob nicht dieses Äußere das eigentliche Innen darstellt. Diese Frage stellt sich aus folgenden Gründen: Austin markiert mit seiner Rede vom Parasitären einen *Szenenwechsel* – die performativen Äußerungen wechseln die Szene und werden in dieser (Bühne, Gedicht, Selbstgespräch) nurmehr zitathaft also parasitär gebraucht und damit ihrer Performativität beraubt. Dieser sogenannte *Szenenwechsel* in die Zitathaftigkeit ist jedoch nach Derrida ein wesensmäßiges Merkmal jeglicher Kommunikation und somit wird das Ausgesonderte, Anomale, Parasitäre Austins zum Inneren des Performativs. Zwar gesteht Derrida Austin zu, dass seine genannten Beispiele einer speziellen Art von Zitathaftigkeit angehören, jedoch können sie nicht gegen das, was Derrida die *allgemeine Iterabilität aller Kommunikation* nennt, gerichtet werden. Gegen Austins Idealisierung einer vollkommen *reinen Sprache* gesteht Derrida ihm lediglich eine *relative Reinheit* des Performativen zu; hervorgerufen durch den wesensmäßigen Einbruch des Parasitären, der jede Kommunikation unterliegt.

Iterabilität

Was bedeutet das? Der Begriff der Iterabilität verbindet Identität und Differenz. Er beschreibt das Sagen desselben und gleichzeitig zerstört er die semantische Identität des Zeichens, d.h. die Iterabilität führt zu einer Verschiebung des Sinns. Aber mit Derrida gesagt geht es nicht um die Wiederholbarkeit desselben, sondern um die Veränderlichkeit desselben in der Wiederholbarkeit. Somit trägt die Iterabilität in der Praxis dem Umstand Rechnung, dass wir in z.B. wissenschaftlichen Diskussionen bestimmte Begriffe unterschiedlich interpretieren, ihnen unterschiedliche Zuschreibungen machen, je nachdem von welchem Standpunkt, Diskurs, Kontext etc. gelesen wird. Folglich zeigt diese Bindung der Interpretation an bestimmte Diskurse, dass die Interpretation durch Derridas Iterabilität nicht in einer Beliebigkeit endet, wie seine Kritiker ihm in redundanter Manie(r) vorwerfen. Weiterhin wird offensichtlich, dass die Iterabilität und die mit ihr einhergehende Sinnverschiebung dazu führen, dass jedes Zeichen mit jedem Kontext brechen und unendlich viele neue Kontexte erzeugen kann. Dies steht im unauflösbaren Widerspruch mit Austins Voraussetzung eines eindeutig identifizierbaren und transparenten Kontextes. Die Annahme eines totalen Kontextes ist grundlegend für Austins Sprechakttheorie, da die performativen Äußerungen ihre Bedeutung erst durch die Bestimmung des Kontextes erhalten. Für eine eindeutige Bestimmung sind u.a. Ort der Äußerung, Zeitpunkt der Äußerung, Stellung und Beziehung der Teilnehmer, Konventionen und Intentionen notwendig. Der Intention kommt eine besondere Rolle innerhalb der Bestimmung des Kontextes zu; in Derridas Worten ist sie der bestimmende Brennpunkt des Kontextes. Für Austins Theorie ist die bewusste

Anwesenheit der Intention notwendige Bedingung der Kontextbestimmung, was sich daran zeigt, dass er davon spricht, dass mit Sprechakten etwas erzielt, erreicht oder bewirkt werden soll (Rolle der Illokution), welches der Absicht des Sprechers gleichkommt und eindeutig bestimmbar ist. Die Iterabilität jedes Zeichens bricht jedoch mit dieser idealen Vorstellung einer transparenten Intention, weil sie zu *Dissemination* (Streuung des Sinns) führt. Die Dissemination bewirkt eine irreduzible semantische Vielfalt und ist deshalb von dem Begriff der Polysemie abzugrenzen, der nach Derrida keinen radikal ambivalenten Charakter hat, d.h. immer noch entscheidbar ist. Auch bei dem späteren Vertreter der Sprechakttheorie Searle nimmt die Intention eine zentrale – wenn nicht sogar zentralere – Rolle ein. Gut zu sehen ist dies an den *Aufrichtigkeitsregeln* in dem Werk „Sprechakte“. Derridas Kritik ist somit auch hier als treffend zu bezeichnen, da die Identifikation eines Sprechaktes bei Searle nicht ohne Ausschließung unaufrichtiger, unernster, parasitärer etc. Äußerungen funktionieren kann.

Quelle und Signatur

Austins Rede von der Intention einer Äußerung deckt sich mit seiner Vorliebe für die erste Person Indikativ Präsens aktiv. Diese Vorliebe führt zur Behauptung, dass in mündlichen performativen Äußerungen, in der erwähnten Form, der Ursprung der Äußerung *anwesend* ist. Dass diese Behauptung unhaltbar ist, wurde durch die Behandlung der Iterabilität und der mit ihr einhergehenden Dissemination, ausreichend gezeigt. Problematisch ist jedoch weiterhin Austins Ausdehnung der Anwesenheit des Ursprungs auf Fälle, die nicht in der ersten Person Indikativ Präsens aktiv stehen und auf geschriebene Äußerungen. Äußerungen in der mündlichen Kommunikation – ohne explizites „Ich“ oder einen Eigennamen – löst Austin durch eine Tautologie: Der Sprecher ist der Sprecher und somit Äußerungsursprung. In schriftlichen Äußerungen wird das „Ich“ durch die Unterzeichnung – in Derridas Worten die Signatur – ersetzt. Damit wird auch in diesen Fällen die implizite Quelle der Äußerung explizit gemacht. Derridas Kritik richtet sich auf die Rede von Anwesenheit und schriftlicher Signatur (für die mündliche *Signatur* gilt diese Kritik ebenfalls). Eine geschriebene Signatur impliziert zweierlei: Einmaligkeit und Abwesenheit. Die Einmaligkeit ist für eine Rede des Ursprungs einer Äußerung notwendig und nach Derrida gleichzeitig möglich und nicht-möglich. Die Originalität einer Signatur wird durch ihre punktuelle Entstehung bezeugt, doch gleichzeitig ist eine Signatur nach Derrida nur lesbar, d.h. kommunizierbar, wenn sie iterierbar ist. Diese notwendige Iterabilität der Signatur erzwingt ihre Abkopplung vom Ursprung und macht ihre Einmaligkeit zur Unmöglichkeit. Derrida zeichnet an dieser Stelle das Bild des Zeichens als Maschine, die produziert, sich lesen und umschreiben lässt, trotz oder sogar gerade aufgrund der Abwesenheit des Senders und auch des Empfängers. Denn die Möglichkeit der Iterabilität ist jedem Zeichen auch unabhängig von einem spezifischen Empfänger gegeben. Somit kann in Derridas Worten vom Tod oder der Möglichkeit des Todes von Sender und Empfänger gesprochen werden, ohne damit gleichzeitig ein Ende des Funktionierens von Kommunikation herbeizuführen.

Der Blick auf das Phonozentrische

Das Interesse des *Philosophen der Schrift* (*écriture*) an der Sprechakttheorie scheint daran zu liegen, dass die Sprechakttheorie dem gesprochenen Wort (*parole*) den Vorrang einräumt und somit in der weit zurückreichenden Tradition steht, die Derrida mit Phonozentrismus bezeichnet. Analog zu Austins Behandlung des Unernstes als Parasit des normalen Sprachgebrauchs kann die Behandlung der Schrift innerhalb der phonozentristischen Philosophietradition gesehen werden: als Parasit der Sprache. Aus dieser Analogie heraus lässt sich die Hellhörigkeit Derridas für das Uernste (Parasitäre) in der Sprechakttheorie erklären, wie er auch selbst in *Sec* anmerkt. Die Wortwahl Phonozentrismus hat ihre Wurzeln in Derridas Ansicht, dass Dichotomien niemals Gegenüberstellungen zweier Termini sind, sondern Hierarchien dieser. Somit bezeichnet der Phonozentrismus der abendländischen Philosophie die hierarchische Dichotomie Sprache/Schrift, d.h. sie gründet in einer Hochschätzung der Sprache gegenüber der Schrift, die sich von Platon bis Rousseau, Hegel und Saussure verfolgen lässt. So ist es bei Platon der Dialog, der Vorrang genießt und als gesprochenes Wort näher an der Wahrheit ist, bei Rousseau wird die Schrift als Tyrannei des Buchstaben bezeichnet, bei Hegel als Gedächtnisstütze, um das gesprochene Wort nicht zu vergessen, und bei Saussure lediglich als Signifikant des Signifikanten behandelt. Im dekonstruktivistischen Gestus kehrt Derrida die Dichotomie zu einer Hochschätzung der Schrift um und entwickelt einen neuen Schriftbegriff, der die Dichotomie aufzuheben sucht. Derridas Schriftbegriff – welcher innerhalb dieses Essays nur angerissen werden konnte – ist zentral für eine weitere methodische Auseinandersetzung mit seinen Texten.

Literaturverzeichnis

- Austin, J. L.: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do things with Words). Reclam. Stuttgart, 2002
- Cavell, S.: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Blackwell. Oxford, 1995
- Derrida, J.: *Grammatologie*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983
- Derrida, J.: *Limited Inc.* Hrsg. von Engelmann, P. Passagen Verlag, Wien, 2001
- Greber, E.: „Oppositionen“. In: Bosse, H. / Renner, U. (Hrsg.). *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Rombach Verlag. Freiburg im Breisgau, 1999, 193-210
- Rorty, R.: „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“. In: Rorty, R. *Philosophie & die Zukunft*. Fischer. 2.Auflage. Frankfurt a. M., 2001, 26-53
- Rorty, R.: „Analytische Philosophie und verändernde Philosophie“. In: Rorty, R. *Philosophie & die Zukunft*. Fischer. 2.Auflage. Frankfurt a. M., 2001, 54-78
- Searle, J. R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983
- Zima, P. V.: *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Francke Verlag. Tübingen, Basel, 1994

Das Geschlechterverhältnis in Stanley Kubricks *Shining*

Sebastian Schmitz

Einleitung, Themenschwerpunkt und Arbeitsweise

Als Stanley Kubrick's „The Shining“ erstmals 1980 in Großbritannien in den Kinos anlief, waren die Pressestimmen über das neueste Werk des „Kult-Regisseurs“ sehr unterschiedlich. Dabei sah die Regenbogenpresse lediglich einen genretypischen und spannenden Horrorfilm. Die feministische Zeitung „Spare Rip“ hingegen eine weitere Darstellung des Opferungsmythos von Frauen und ein Machwerk des patriarchalen Kinos bzw. einer patriarchalen Kultur allgemein. Eine kontroverse Position, derer ich mich mithilfe der Analyse der Geschlechterverhältnisse im Film nähern möchte. Es soll deutlich werden, dass die Erzählweise und -sprache in erheblichem Maße darauf ausgerichtet sind, die Protagonisten in ihren geschlechtsspezifischen Rollen darzustellen. Dabei wird nicht nur das Bild einer idealtypischen amerikanischen Mittelstandsfamilie allmählich destruiert, sondern von Gewalt geprägte patriarchalische Strukturen konstruiert und offengelegt. Natürlich aus der Perspektive Kubricks, eines Mannes, der sich in vielen seiner Filme gerade dem Gender-Aspekt verschrieben hat und eindrucksvoll bestimmte Gesellschafts- und Geschlechtsstrukturen kritisch hinterfragt. In diesem Zusammenhang sei auf die Filme „Full Metal Jacket“ (1987) und „Clockwork Orange“ (1971) verwiesen, in denen u.a. männliche Gewalt und Sexualität im Fokus stehen.

Die Analyse von „The Shining“ erfolgt anhand ausgewählter Szenen zwischen den beiden Protagonisten Jack Torrance und seiner Frau Wendy. Zunächst werden jedoch die Biografie Kubricks und seine zentralen Werke vorgestellt, da eine genauere Betrachtung ohne diesen Hintergrund nicht möglich wäre.

Skizzenhafte Charakterisierung des Filmtextes

Ausgangspunkt des Films „The Shining“ ist die Geschichte einer dreiköpfigen amerikanischen Kleinfamilie, deren Vater Jack Torrance, ein ehemaliger Lehrer, eine Stelle als Hausmeister in einem abgelegenen Hotel übernimmt. So entschließt er sich zusammen mit seiner Frau Wendy und seinem Sohn Danny in das im Winter unbewohnte Overlook-Hotel zu ziehen. Man erfährt, dass Jacks Sohn übersinnliche Fähigkeiten besitzt, das sog. Shining. Sowohl Jack als auch seinen Sohn verfolgen schreckliche Visionen eines vergangenen Mordes im Overlook-Hotel. In diesen sei ein Familienvater in der Einsamkeit des Hotels wahnsinnig geworden und habe seine Frau und seine zwei Töchter umgebracht. Auch Jack Torrance verändert sich zunehmend und wird immer aggressiver seiner Familie gegenüber. Schließlich eskaliert die Situation

und Jack versucht seine Frau umzubringen. Dabei gelingt es Wendy jedoch ihren Mann niederzuschlagen und in eine Vorratskammer zu sperren. Dennoch kann er sich wieder aus ihr befreien und verfolgt nun seinen Sohn bis in einen vor dem Hotel gelegenen Irrgarten. Schlussendlich entkommt Danny seinem Vater mittels eines alten Indianertricks. Am nächsten Tag liegt Jack erfroren im Schnee.

Bio- und Filmographie Kubricks

Am 26. Juli 1928 wird Stanley Kubrick in der New Yorker Bronx als Sohn jüdisch-amerikanischer Eltern geboren. Das Interesse für das Schauspielern und die Fotografie wurde sehr früh von seinem Vater geweckt. Nach einer anfänglichen Fotografentätigkeit bei der Zeitschrift „Look“, beginnt Kubrick zusammen mit einem Freund die Arbeit am Film. So entstand sein erster Dokumentarstreifen *Day of the Fight* und weitere Kurzfilme. Den großen Durchbruch erlangte er jedoch erst mit dem spektakulären Erfolg *Paths of Glory* aus dem Jahre 1957, in dem der Hollywoodstar Kirk Douglas mitspielte. Es folgte das Monumentalfilmepos *Spartacus*.

Völlig eigenständig konnte Kubrick jedoch erst mit seinem Film *Lolita* aus dem Jahre 1960 arbeiten, welcher jedoch im Nachhinein, aufgrund der für die 60er Jahre sehr anstößigen Thematik, durch die zuständigen Produzenten gekürzt bzw. verändert wurde. In diesem Film zeigen sich deutlich die thematischen Schwerpunkte „Gender“ und „Sexualität“. Nachdem sein Werk auch beim Publikum großen Anklang fand, hatte er die nötigen finanziellen Mittel und das nötige Ansehen, um weitere Werke wie *Dr. Strangelove, or How I learned to Stop worrying and love the bomb* (1962/63), *2001: a Space Odyssey* (1965-68), *A Clockwork Orange* (1970/71), *Barry Lyndon* (1973-75) und schließlich den in dieser Arbeit behandelten Film *The Shining* (1978-80) zu produzieren. Nun pausierte Kubrick für ca. 7 Jahre und drehte danach seine letzten beiden Filme, *Full Metal Jacket* (1987) und *Eyes Wide Shut* (1999). Kurz nach der Fertigstellung seines letzten Films stirbt Kubrick am 7. März 1999 im Kreise seiner Familie in Hertfordshire. Aus: Jansen, W. Peter; Schütte, Wolfram [Hg.] (1984): Stanley Kubrick. München, Wien)

Exemplarische Analyse zu dem Komplex

Im Folgenden soll anhand zweier exemplarischer Szenen aufgezeigt werden, aus welchen Gründen bei einigen Zuschauern der Eindruck entstanden sein könnte, es handle sich bei *The Shining* um ein „Machwerk“ des patriarchalen Kinos, welches bestimmte geschlechtsspezifische Strukturen verkörpert bzw. im negativen Sinne, anerkennt. Dabei erfolgt für die einzelnen Segmente des Films eine Einordnung in den Gesamtkontext sowie eine Analyse der Kameraarbeit, Mikrostruktur und des Tons.

Geschlechtsspezifische Strukturen



Abb.1: Shining_Frühstück1, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 00:23:41

Einordnung in den Gesamttext

Abb. 1 wurde einer Szene relativ zu Beginn des Films entnommen, nachdem die Familie in das abgelegene Overlook-Hotel gezogen ist. Man erkennt Wendy, wie sie ihrem schlafenden Mann Frühstück ans Bett bringt. Im weiteren Verlauf kommt es zwischen den beiden zu einem kurzen Dialog.

Kamera

Die erste Einstellung zeigt den Laufweg Wendys in der Halbnahen bis Totalen. Sie fährt mit einem Teewagen bis zu einer bestimmten Stelle auf die Kamera zu, dann findet ein seitlicher Schwenk statt. Die Kamera verfolgt auf diese Weise Wendys weiteren Weg bis hin zum Hotelzimmer. Nach einem harten Schnitt ist der auf einem Bett liegende Jack in der Nahaufnahme zu erkennen. Während die Kamera zurückfährt, ist lediglich Jacks Person im Spiegel sichtbar. Schließlich betritt Wendy das Hotelzimmer, läuft bis zur Mitte des Raumes und bereitet das Frühstück vor. Währenddessen fährt die Kamera wieder auf den Spiegel bzw. auf Jack zu. Nachdem sich Wendy zu ihm gesetzt

hat, ist der Dialog der beiden bei unbewegter Kamera im Spiegel zu verfolgen. Bei der gesamten zweiten Einstellung wird der Fokus des Betrachters in erster Linie auf Jack gelegt. Dass wird u.a. durch die Groß- und Nahaufnahmen seines Kopfes verstärkt. Obwohl sich Wendy in der vorderen Hälfte des Bildes befindet, ist ihre Person nur unscharf zu erkennen. Wie auch bei der Anfangssequenz wird in Augenhöhe Jacks gefilmt, was eine weitere Akzentuierung der vorherrschenden Sicht aus männlicher Perspektive bewirkt.

Mikrostruktur und Ton

Im Gesamtkontext des Films handelt es sich bei den Einstellungen um sehr freundliche, helle Farbtöne, wobei deutlich gedämmte Lichtverhältnisse vorherrschen. Diese Darstellungsweise erzeugt zwar eine familiäre Situation, welche jedoch nicht von Warmherzigkeit und Liebe geprägt ist. Während dieser Sequenz setzt in deutlichem Maße die Symbolik des Gegenstandes Spiegel ein. Einerseits handelt es sich dabei um eine Art Selbstportrait (Spiegel der Seele), andererseits ist der Spiegel Symbol für die Eitelkeit einer Person. Schmitz (1995) spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Selbstbezug des Individuums“¹. Für diese Art der Deutung spricht auch die Tatsache, dass der Fokus in erster Linie auf Jack gelegt wird. Dadurch wird nicht nur Jacks Selbstbezogenheit akzentuiert, sondern die hierarchischen Machtverhältnisse in der Ehe aufgezeigt. Bildlich gesprochen wird Wendy nur als eine Silhouette ihres Mannes dargestellt. Eine räumliche Trennung zwischen den beiden Eheleuten findet bei Wendys Betreten des Raumes statt. Der Türrahmen dient dabei der imaginären Bildteilung. Dies bewirkt nicht nur eine räumliche Trennung der beiden Protagonisten, sondern drückt zudem eine emotionale und kommunikative Distanz aus. Im weiteren Verlauf des Films entwickelt sich, insbesondere aufgrund mangelnder Kommunikation und zunehmender Isolation eine verstärkte Entfremdung des Ehepaars. Das Misstrauen wächst dabei besonders auf Jacks Seite. Wie im gesamten Film geht die verbale Kommunikation als auch nonverbale Annäherungsversuche fast ausschließlich von Wendy aus. Jack reagiert nur verhalten und eher distanziert auf Fragen seiner Ehefrau.

Bei den Einstellungen dieser Szene wurde keine Filmmusik zur Untermalung verwendet. Der Fokus wird dadurch auf die eingeschränkte bzw. gestörte Kommunikationssituation der beiden Protagonisten gelenkt.

¹ Vgl. Schmitz, M.-Norbert (1995): Der Spiegel als Symbol. In: montage/av 4/2 (1995), S. 139.

Die patriarchalische Gewalt



Abb.2: Shining_Treppe1, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 01:20:41

Einordnung in den Gesamttext

Eine der Schlüsselstellen im Film ist sicherlich die Konfliktszene zwischen Jack und seiner Ehefrau. Nachdem sich Jacks Verfolgungswahn aufgrund der Abgeschiedenheit und Isolation des Hotels immer weiter verstärkte sowie die Grenzen zwischen Fiktion (vgl. Szenen in der Hotelbar) und Wirklichkeit deutlich verschwommen, eskalierte die Situation und er versuchte seine Familie anzugreifen bzw. umzubringen. Schließlich gelingt es Wendy, Jacks Attacke abzuwehren, ihn niederzuschlagen und in einen Vorratsraum zu sperren.

Figuren und Handlung

Auch in dieser Szene dreht sich die gesamte Handlung um die zwei Charaktere Jack und Wendy. Auffällig ist dabei insbesondere Jacks Kleidung. Das Holzfällerhemd und die kurze weinrote Jacke sind Kleidungsstücke eines vorwiegend männlich geprägten Berufsstandes. Hinzu kommt das Beil, mit dem Jack während der Verfolgung eine Tür einschlägt, in der sich

seine Ehefrau zu retten versucht. Wendy hingegen trägt ein sehr feminines Kleid, welches idealtypischer Weise einer Hausfrau der 50er Jahre entsprechen könnte. Schließlich verfolgt er Wendy und versucht sie zu packen. Das gelingt ihm jedoch nicht, im Gegenteil, er wird von seiner Frau niedergeschlagen.

Die Konstellation der Figuren und die Handlung zeigen deutliche Strukturen „männlichen Gewalt“ auf. Dieses wird durch die Filmsprache und das Äußere der Charaktere weiter verstärkt.

Kamera

Diverse Charakteristika der Kameraarbeit (u.a. der Wechsel zwischen langen langsamen Kamerafahrten aus der Perspektive Jacks, des „Täters“ und Wendys, des „Opfers“, harte Schnitten während der Kampfszenen und der Wechsel der Kameraperspektive als Ausdruck der hierarchischen Verhältnisse) ähneln hier derer eines „idealtypischen“ Horrorfilms. So ist zunächst Wendy von hinten zu sehen, während sie Jacks Unterlagen auf dem Schreibtisch durchsucht. (siehe Abb.3) Die Kamera nimmt Jacks Perspektive, bzw. die des „Mörders“ oder auch „Angreifers“ ein.



Abb.3 Shining_Schreibtisch, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 01:17:10

Als Einstellungsgröße wurde hierbei die Totale bis Halbtotale gewählt. Nun wird der Fokus auf Jack gelegt, der sich auf Wendy zubewegt. Die Kamerabewegung hat dabei die gleiche Geschwindigkeit

wie der sich nähernde Mann. So wird die Subjektive des vor der Bedrohung zurückweichenden Zuschauers gewählt. Nun folgen viele kurze Einstellungen mit harten Schnitten. Dabei findet häufig ein sog. Achsensprung statt, bei dem teilweise die Perspektive Jacks, teilweise Wendys gewählt wird. Der Zuschauer bezieht auf diese Weise keine eindeutige Position im Geschehen.² Hinzuzufügen wäre jedoch, dass ein leichtes Übergewicht auf Wendys Perspektive gelegt wird, besonders beim Treppenaufstieg. Während die Frau rückwärts die Treppe hinaufsteigt, findet das sog. Overshoulder-Shot-Verfahren Anwendung. Der Betrachter hat dabei das Gefühl hinter einer Person zu stehen und über dessen Schulter hinweg das Geschehen zu betrachten.

Während das Ehepaar die Treppen hinaufsteigt, wird teilweise eine Perspektive in Bauchhöhe (von Jack ausgehend), teilweise aus der Höhe (von Wendy ausgehend) gewählt. Hier findet ebenfalls das Verfahren des Achsensprungs Anwendung, durch das die durchschnittlichen Sehgewohnheiten des Zuschauers gestört werden. So kommt auf der formalen Ebene ein gestörtes Kommunikationsverhältnis von Jack und seiner Frau zum Ausdruck. Der Ton ist in dieser Szene von entscheidender Bedeutung. So untermalt er diese extreme Repression Wendys durch ihren gewaltbereiten Mann. Der Gestus der Musik ändert sich geringfügig: die Musik bildet in der Folge, zunächst durch die klappernden Geigenbögen, danach durch die sich dehnenden Klänge die Anspannung und Dynamik der Szene nach, in der Wendy vor Jack zurückweicht.³

Mikrostruktur und Ton

In dieser Szene dominieren in erster Linie sehr dunkle Farbtöne, bei deutlich eingeschränkten Lichtverhältnissen. Nur sehr wenig Tageslicht dringt in den hohen Raum des Hotels ein. Ein entscheidender Kontrast lässt sich jedoch beim Besteigen der Treppe feststellen. Während Wendy vor einem sehr hellen Hintergrund steht, befindet sich in Jacks Rücken die dunkle Treppe und die große graue Halle. Die Farbgestaltung unterstreicht zum einen die Gegensatzkomposition vom Mann und Frau, zum anderen assoziiert man mit dem sehr hellen Hintergrund die Unschuld oder auch Jungfräulichkeit der Frau. Die graue Halle hingegen erzeugt eine düstere, kalte Atmosphäre.

Bei den Achsensprüngen auf der Treppe wird jeweils bei Wendy die geschlossene Form der Bildkomposition gewählt (der hinter ihr liegende Kamin bildet die Begrenzung), bei Jack hingegen die offene Form (Blick auf die große Halle). Dieses erzeugt zusätzliche Spannung und deutet auf die ausweglose Situation Wendys hin (bzw. auf der anderen Seite auf die Macht über den Raum aus Jacks Perspektive. Ein weiteres verstärkendes Merkmal der Hierarchisierung ist der Wechsel zwischen hoher und niedriger Kameraperspektive.

In der Treppenszene finden sich genau zwei symbolische Gegenstände wieder. Zum einen die Treppe selbst, zum anderen der Baseballschläger. Dieser kann exemplarisch für eine typische amerikanische Sportart bzw. das amerikanische Leben stehen. Dabei symbolisiert er gewisse positive Werte und Traditionen. Kubrick hingegen verwendet ihn als Instrument der Gewalt

² Vgl. Bienk, Alice (2006): A.a.O., S. 71.

³ Bodde, Gerrit(2002): A.a.O., S. 96.

bzw. der Verteidigung. Er kann auf der psychologischen Ebene auch als Phallussymbol Jacks gesehen werden. Die Treppe kann als der Wille des Aufstiegs, des Strebens nach Höherem aus sozialer, materieller oder auch sexueller Perspektive verstanden werden. Als Jack von seiner Ehefrau mit dem Baseballschläger niedergeschlagen wird und die Treppe herunterstürzt, setzt eine neue, sich überlagernde Musik ein (Utrenja von Krzysztof Penderecki). Diese erhöht noch einmal die schon bereits gegebene Spannung.

Die Dialoge, besonders im Hinblick auf Jacks Wortwahl und Intonation, unterstützen die vorherrschende aggressive Stimmung. Während Wendy Jack noch zu beruhigen versucht, greift dieser seine Frau sowohl verbal als auch auf physischer Ebene an.

Bedeutung des untersuchten Komplexes für die Gesamtinterpretation (abschließende Diskussion)

Die Analyse von *The Shining* lässt die kritische Position der Zeitschrift „Spare Rip“ als durchaus plausibel erscheinen. So waren feste patriarchale Machtstrukturen deutlich zu erkennen. Der Familienvater Jack Torrance besitzt das alleinige uneingeschränkte Gewaltmonopol und vermag dieses jederzeit zu nutzen. Im Verlauf des Films kam es zu einer deutlichen Steigerung, wobei Jack besonders in den letzten Szenen animalische raubtierähnliche Verhaltensweisen preisgibt. So verwandelt er sich in ein Monstrum, dem seine Familie nahezu schutzlos ausgeliefert ist. Seine Frau kann ihn zwar überwältigen, vermag es jedoch nicht, diesen Vorteil zu nutzen und Jack nachhaltig wegzusperren. Nur dem Sohn gelingt schlussendlich der Sieg über seinen Vater. Jansen (1984) spricht in diesem Zusammenhang vom „Triumph des Sohnes über den Vater.“⁴

Wenn man jedoch die Thematik des Geschlechterverhältnisses weiter verfolgt, fällt auf, dass in keiner Szene eine wirkliche Liebesbeziehung oder Zuneigung erkennbar wird. Wenn überhaupt, dann geht die Initiative in erster Linie von Wendy und Danny aus. (Beispielsweise: Wendy bringt ihrem Mann Frühstück ans Bett.) Dieses kann zum einen als Ausdruck typischer geschlechtsspezifischer Rollenverteilung in einer mustergültigen Ehe verstanden werden, zum anderen zeigen sich bestimmte gesellschaftliche Erwartungen an eine „liebvolle Ehefrau“. Jack hingegen wird als egozentrischer selbstsüchtiger Mensch dargestellt, der in seinem Leben nicht die gewünschten Ziele erreichen konnte. Dieses spiegelt sich ebenfalls in seinen sexuellen Phantasien wieder, in denen es zu intimen Kontakten mit einer Frau kommt. Wie in vielen Kubrickfilmen (u.a. *Eyes Wide Shut* (1999), *Full Metal Jacket* (1987)) wird auch an dieser Stelle das triebgesteuerte Wesen des Mannes unterstrichen. Der Charakter von Wendy wirkt eher schüchtern, zurückhaltend und harmoniebedürftig. So äußert sie keine Widerworte, noch Befehle oder Vorschläge ihrem Mann gegenüber. Sie verkörpert dementsprechend das idealtypische Rollenbild einer amerikanischen Ehefrau. Ob sie in ihrer Rolle bzw. Situation zufrieden ist, wird im Film nicht thematisiert.

Somit enthält Kubricks *Shining* ein klares patriarchalisches Rollenbild, welches in vielen Szenen

⁴ Jansen, W. Peter; Schütte, Wolfram [Hg.] (1984): A.a.O., S. 190.

durch die Filmsprache nochmals gestärkt wird. Die Darstellungsweise ist derart offensichtlich und provokativ, dass man kaum von einer Bestätigung oder gar Anerkennung der gegebenen Verhältnisse sprechen kann. Vielmehr versucht Kubrick ein äußerst kritisches Bild auf die (amerikanische) Familie und die damit verbundenen Machtstrukturen zu werfen. Auch in anderen Filmen wie *Clockwork Orange* oder *Full Metal Jacket* geht er auf die damit verbundene Thematik der patriarchalischen Gewalt ein. Hier wendet er dieses Phänomen auf den familiären Kontext an.

Literaturverzeichnis

Bienk, Alice (2006): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg
Bodde, Gerrit (2002): Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. Osnabrück
Fiske, John (2008): Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Hepp, Andreas, Winter, Rainer [Hrsg.] (2008): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 4. Aufl. Wiesbaden, S. 57
Jansen, W. Peter; Schütte, Wolfram [Hg.] (1984): Stanley Kubrick. München, Wien
Schmitz, M.-Norbert (1995): Der Spiegel als Symbol. In: montage/av 4/2 (1995), S. 123-148
von Stosch, Alexandra (2004): Stanley Kubricks Bilderwelt. München

Internetlinks

www.imdb.com/ (Stand: 6.1.09)

Filmografie

Hitchcock, Alfred: *Psycho* (USA, 1960)
Kubrick, Stanley: *Clockwork Orange* (USA, 1971)
Kubrick, Stanley: *Eyes Wide Shut* (USA, 1999)
Kubrick, Stanley: *Full Metal Jacket* (USA, 1987)
Kubrick, Stanley: *Shining* (USA, 1980)

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: *Shining_Frühstück1*, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 00:23:41
Abb.2: *Shining_Treppe1*, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 01:20:71
Abb.3 *Shining_Schreibtisch*, aus: Kubrick, Stanley (USA, 1980): 01:17:10

„Eine ganze Welt kann man nicht adäquat schildern.“

(Sylvia Nürnberg, Ralf Wohlgemuth)

Gegen Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts war die weltweite politische Situation angespannt. Der kalte Krieg zwischen den West- und Ostmächten hatte sich erhitzt, das atomare Wettrüsten führte beinahe zum Auslösen eines dritten, atomaren Weltkriegs. Prestige- und Statusprojekt sowohl der Amerikaner als auch des Ostblocks war die Eroberung des Weltraums, der erste Mensch auf dem Mond.

Was wie ein Auszug aus einem Geschichtsbuch klingt, ist der literarische Ausblick von 1961 auf eine Zukunft in zehn Jahren. In diesem Jahr veröffentlichte der Arthur Moewig Verlag eine Science-Fiction-Serie, die als wöchentliche Heftabenteuerserie für vielleicht zwanzig bis dreißig Hefte gedacht war. Doch nicht Neil Armstrong betrat 1969 als erster Mensch den Mond, sondern PERRY RHODAN tat dies 1971. Seit mehr als 45 Jahren begleitet die PERRY RHODAN-Serie auch die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Sie gilt als die im Printmedium erfolgreichste Science-Fiction-Serie der Welt mit Lizenzen u.a. in Japan, Frankreich, Brasilien, Tschechien und den Niederlanden und hat bis heute eine weltweite Gesamtauflage von über 1,5 Milliarden Exemplaren erreicht. Der Erfolg von PERRY RHODAN kam unerwartet. Aus den gedachten „vielleicht dreißig“ Heften wurden fünfzig, dann zweihundert, aktuell wird bald das Heft zweitausendfünfhundert erscheinen.

Wie kaum ein anderes Genre hat gerade die Science Fiction die Möglichkeit, in ihren Geschichten Utopien und Gegenentwürfe zur aktuellen Wirklichkeit zu erzählen und zeigt sich darin als Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen. Die PERRY RHODAN-Serie war niemals unabhängig vom wirtschaftlichen Markt. Sie ist ein Produkt, das Gewinn machen soll. So findet sich der Zeitgeist der Leserschaft in der Serie wieder, die zunächst per Post, nunmehr in Foren und via Mail einen überraschend intensiven Austausch mit den Autoren der Serie führt. Für die Macher der Serie hat dieser Zeitgeist verschiedene Gesichter, er drückt sich nicht nur in konkreten Handlungsvorstellungen der Leser aus, sondern auch in ihrem Leseverhalten. So muss sich die PERRY RHODAN-Serie seit 1961 immer wieder den Bedürfnissen des Markts und der Leserschaft anpassen und sich in ihren Konzeptionen, Entwürfen und Ausarbeitungen als Spiegel des Zeitgeists begreifen.

Klaus N. Frick ist der PERRY RHODAN-Serie seit Ende der achtziger Jahre zunächst als freier Mitarbeiter der Redaktion und seit 1999 als ihr Chefredakteur verbunden. In dieser Position ist er die Zentrale der PERRY RHODAN-Serie, in der sich Heftproduktion, inhaltliche Ausrichtung und schriftstellerische Arbeit bündeln.

mauerschau: Klaus, was ist die PERRY RHODAN-Serie?

Klaus N. Frick: PERRY RHODAN ist eine Romanheftserie, die im September 1961 gestartet ist. Seitdem sind fast 2500 Romanhefte erschienen. Jede Woche erscheint ein neuer Roman. PERRY RHODAN ist damit tatsächlich die am längsten laufende und erfolgreichste Romanheftserie oder Romanserie weltweit. Wobei man einschränken muss, dass es Romanheftserien außerhalb des mitteleuropäischen Raumes nicht gibt. PERRY RHODAN erzählt die Geschichte der Menschheit in die Zukunft, beginnend mit der Mondlandung und noch lange nicht endend. Wobei die Geschichte innerhalb der PERRY RHODAN-Serie in Fortsetzungen erzählt wird. Fortsetzungen, die wöchentlich erscheinen, vergleichbar vielleicht mit einer Soap Opera. PERRY RHODAN ist im wesentlichen ein Gemeinschaftswerk. Das ist etwas was PERRY RHODAN von allen anderen Serien unterscheidet. Der Spiegel schrieb einmal über PERRY RHODAN, die Serie sei der Beweis dafür, dass Basisdemokratie funktioniert.

Was meinst Du genau mit Gemeinschaftswerk?

Jeder Roman wird von einem anderen Autor geschrieben, wobei es durchaus auch mal einen Autor gibt, der zwei oder drei Romane hintereinander schreibt. Dieses Gemeinschaftswerk ist im Laufe der Jahre von schätzungsweise zwei bis drei Dutzend Autoren bestritten worden und nur dadurch möglich, dass die Autoren zusammenarbeiten.

Inwieweit wissen die Autoren von ihrer Arbeit untereinander und greift das Lektorat darin ein?

Ausgangspunkt der Arbeit ist die alljährliche Autorenkonferenz. Bei dieser Autorenkonferenz gibt es bereits grundlegende Arbeitspapiere von unserem Chefautor, dem Robert Feldhoff. Auf Basis der Autorenkonferenz und der dabei diskutierten Impulse erstellt Robert Feldhoff eine Handlungslinie für die kommenden Hefte. Dann schreibt er sogenannte Exposés. Der Begriff Exposé, im Fernsehen heißt das Treatment, bedeutet nichts anderes als Handlungsvorgaben für die Romane. Wir schicken üblicherweise immer vier solcher Handlungsvorgaben auf einmal an die Autoren raus, die sogenannten Viererblocks. Und diese vier Romane bilden auch immer eine handlungstechnische Einheit, so dass die Autoren, die dann theoretisch diese vier Romane parallel schreiben, sich untereinander abstimmen können. Dann kommen die Romane in die Redaktion und werden von mir geprüft, anschließend redigiert ein Lektor den Roman mit meinen Anmerkungen und denen eines Testlesers. So versuchen wir vielen Widersprüchen inhaltlicher Natur vorzubeugen. Dass es trotzdem welche gibt, lässt sich bei so einem großen Werk dennoch nicht vermeiden. Es ist ein relativ aufwendiger Prozess für so ein Heft, was sich aber auszahlt, weil wir noch immer markführend sind.

Haben neue Autoren wegen der großen Datenmenge Probleme ins Autorenteam einzusteigen?

Ich halte die Datenmenge nicht für das Problem. Sicher, es gibt bei PERRY RHODAN eine irrsinnige Datenmenge. Tausende von Planeten, Tausende von Fremdvölkern, Zigtausende von Raumschiffen und Nebenfiguren sind mittlerweile entstanden. Es gibt 2500 Heftromane, dazu ca. 900 Atlan-Heftromane, die im selbem Universum spielen und dann 500 PERRY RHODAN-Taschenbücher. Das heißt, wir kommen auf eine Menge von 4000 Romane, die ein Universum erzählen. Das ist eine riesige Menge an Informationen, die man aber nicht alle braucht. Ich kann z.B. wunderbar in Mitteleuropa leben, ohne zu wissen, was auf den Falklandinseln gerade für ein Wetter herrscht oder wie die Hauptstadt heißt. Ich muss nicht wissen, wie in Patagonien die Provinzhauptstadt heißt oder der Fluss, der da irgendwo fließt. So muss der PERRY RHODAN-Autor auch nicht alles wissen, was sich in irgendeinem Winkel des Perryversum jemals abgespielt hat. Wichtig ist aber, dass der Autor die Stimmung von PERRY RHODAN einfangen kann.

Was macht diese Stimmung aus?

Ich kann es nicht exakt beschreiben. Aber wenn neue Autoren diese Stimmung nicht greifen und vermitteln können, werden sie sehr stark kritisiert. Das kann der Leser häufig nicht an Fakten festmachen. Die Stimmung eines PERRY RHODAN-Romans lässt sich schwer erklären. Ich glaube, man muss als PERRY RHODAN-Autor selbst sehr viele PERRY RHODAN-Romane gelesen haben. Ich habe z.B. gestern ein Exposé gelesen, von dem ich genau weiß, das es nur von einem Autor geschrieben werden kann, der PERRY RHODAN selber als Leser kennt. Es nützt nichts, die Fakten zu haben, man muss erkennen, was das phänomenale an dieser spezifischen Situation im Perryversum ist.

Hat sich die Art und Weise zu erzählen im Laufe der Zeit verändert?

Das würde ich gerne an einem Beispiel erläutern. Die Autoren, die 1961 angefangen haben, waren alle durch den Krieg geprägt. Teilweise waren sie Kriegsteilnehmer oder haben als Jugendliche den Krieg mitbekommen. Wir, die wir heute PERRY RHODAN schreiben, sind Jahrzehnte danach geboren. Die unmittelbaren Erfahrungen von Mord und Totschlag haben wir alle nicht gemacht. Ich behaupte jetzt einfach mal, dass keiner aus der heutigen Autorengeneration jemals mitbekommen hat, wie vor ihm ein Mensch getötet wurde. Aber durch die Schrecken, die die frühen PERRY RHODAN-Autoren in ihrer Jugend mitbekommen haben, entwickelten sie einen anderen Blick auf die Dinge. Das meine ich völlig wertfrei. Das ist nicht gut oder schlecht, das ist einfach ein anderer Blick. Und das merkt man auch bei den Romanen. Heutige Autoren sind wesentlich stärker vom Fernsehen geprägt. Auch das meine

ich völlig wertfrei. Es ist z.B. eine Kampfsituation zu beschreiben, und ich weiß, dass sich der Autor in seinem ganzen Leben nie geprügelt oder noch nie gesehen hat, wie neben ihm jemand tot zusammenbricht. Daher muss er auf das zurückgreifen, was ihm durch andere Medien vermittelt wird. Die erste Autorengeneration hat ganz stark von eigenen Erfahrungen profitiert. Karl-Herbert Scheer hat während des Krieges und danach geholfen, Bombenopfer zu bergen. Walter Ernsting war an der Ostfront. Die haben die Schrecken und das Grauen miterlebt. Heute ist es eine andere Art und Weise zu erzählen, stärker geprägt von Medien als es die Generation von damals war.

Die Handlung von PERRY RHODAN startete im Jahr 1971 sehr nah an der Gegenwart von 1961. Heute ist die Handlung viel weiter in der Zukunft angelegt. Wie hat sich das PERRY RHODAN-Universum verändert?

Als man PERRY RHODAN plante, ging man nicht davon aus, dass die Serie ein großer Erfolg werden würde. Man hoffte auf vielleicht 30 Hefte. Diese Aussage habe ich zwar nirgends schriftlich gefunden, aber da sie von den Altautoren so oft erwähnt wurde, wird es wohl stimmen. Und da war natürlich das Jahr 1971 mit der Mondlandung eine Zukunftsutopie

Die überraschend genau vorhergesagt war.

Naja, soweit hergeholt war das 1961 auch nicht. Damals hat man Science Fiction stärker als Futurologie begriffen, was man heute nicht mehr tut, und hat Science Fiction auch als Methode betrachtet, diese Zukunft zu antizipieren. Das ist heute komplett anders. Man hat noch bis in die späten 70er Jahre geglaubt, dass der Fortschritt ins Weltall hinaus schneller sein würde. Mittlerweile wissen wir, dass es eben nicht so schnell geht. Der Fortschrittsglaube ist sehr geschrumpft. Die Science-Fiction-Literatur von damals hat den Fortschrittsglauben komplett im All gesehen. Und in ganz klaren Dingen wie Einigung der Menschheit, Überwindung der Rassen- und Klassenschranken, Überwindung der Atomkriegsgefahr. Das waren auch bei PERRY RHODAN die zentralen Elemente am Anfang: Wir schaffen es, den Atomkrieg zu überwinden, wir schaffen es, die Menschheit zu einigen, wir lassen die Streitereien zwischen Nationen, Rassen und Religionen hinter uns. Es hat sich aber keiner darum gekümmert, wie sich eine Gesellschaft verändert. Die Gesellschaft, die in PERRY RHODAN in den ersten Romanen geschildert wird, ist keine andere gewesen. Es war die gleiche Gesellschaft, die die Autoren kannten. Oder die technischen Veränderungen: Niemand dachte an Handys oder PCs, geschweige denn E-Mails. Das war alles jenseits der Vorstellungskraft der Autoren. Highlight damals in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit waren Telefonzellen. Das war ganz neu. Und was macht Perry Rhodan, wenn er innerhalb des Raumschiffs unterwegs ist und möchte die Raumschiffzentrale anrufen? Er geht zu einem Visiphon. Es war Science Fiction, dass an Bord eines Raumschiffs Telefonzellen stehen. Heute lachen wir darüber, weil

jeder mit seinem Handy rumläuft. Damals war das undenkbar, da war eine Telefonzelle Science Fiction. Und man ging davon aus, je größer der Computer ist, um so besser kann er rechnen. Daher kommen ja auch so Unlogiken wie das Robotgehirn von Arkon oder das Mondgehirn NATHAN, die sich vor allem durch ihre Größe auszeichnen. Ich bin überzeugt davon, dass NATHAN, wie er geschildert wird, nicht mehr Rechenkapazität hat, als mein kleiner Computer im Büro. Aber das war für die Autoren damals eine naheliegende Science Fiction. Das hat sich komplett geändert. Wir leben ja heute in der damaligen Science-Fiction-Welt.

Heißt das also auch, dass die Serie immer auf reale Bezüge zurückgreifen muss, damit dem Leser das auch verständlich ist?

Das ist in der Tat auch unser Problem. Ich will jetzt nicht auf unser Spinn-Off PERRY RHODAN-Action eingehen, wo diese Probleme extrem auftreten. Dort haben wir z.B. Laptops und ähnliches, in der Erstauflage gab es das in der damals erzählten Zeit nicht. Insofern produzieren wir hier einen Plausibilitätsbruch nach dem anderen. In der aktuellen Handlungsserie gehen wir auch nicht davon aus, dass unsere Helden an Bord eines Raumschiffs mit einem Handy herumlaufen. Die haben natürlich einen Armbandkommunikator, der im Prinzip nichts anderes ist als ein kleiner, leistungsstarker Computer. An Bord von Raumschiffen werden z.B. Akustikfelder produziert. Das ist dann unser Versuch, Science Fiction herzustellen, die hoffentlich in 10 Jahren noch Science Fiction sein wird.

Gibt es nicht auch Verständnisgrenzen für den Leser?

Wenn man sich so richtig abgefahrene amerikanische Science Fiction Romane anschaut oder britische, Ian Banks oder Gregory Benford nenne ich immer gerne, kann man einen Begriff von Verständnisschwierigkeiten bekommen. Gregory Benford schreibt einen ganzen Roman über ein denkendes Schwarzes Loch. Ein brillanter Roman! Oder er schreibt einen ganzen Roman über die Evolution von Universen. Aber auch Benford hat das Problem, dass er das in eine Handlung packen muss, die jeder versteht. Er bekommt einen Bezug zum Leser, indem eine krebskranke Frau zur Hauptperson seinen Romans macht, die in diesem Schwarzen Loch ihre eigene Zukunft sieht. Sowas müssen wir bei PERRY RHODAN auch machen. Der PERRY RHODAN-Leser würde es nicht tolerieren, wenn die Handlung beispielsweise nur noch über die Superintelligenzen laufen würde. Aber die gehören zur Serie dazu, diese Superwesen. Wenn ein Leser einen Roman liest, möchte er etwas haben, was hinter den Sternen liegt. Und dazu gehören auch Superintelligenzen oder galaktische Überwesen. Wenn wir es in der Zukunft nur mit den gleich Verbrechern wie in unserer Zeit zu tun hätten, würde es der PERRY RHODAN-Leser nicht gut finden. Es ist eine Art zu träumen.

Das ist auch eine Form von Flucht.

Das klingt immer so negativ. Natürlich ist die Lektüre von PERRY RHODAN für viele Leser eine Art Flucht. Wir hatten Romane mit einer Handlung über eine Sekte auf Terra. Wir bekamen relativ viel Leserpost, worin stand: „Ich möchte diese Alltagsthemen nicht in PERRY RHODAN lesen. Für mich ist der PERRY RHODAN-Roman eine Methode von der Welt abzuschalten.“ Was ein völlig legitimes Bedürfnis ist. Wir legen aber auch immer zeitaktuelle Themen in die Romane. Es gibt genauso Leser, die schreiben, sie fänden es gut, dass wir aktuelle Themen in die Romane nehmen. Der letzte Roman von Horst Hoffmann zum Beispiel. Der wurde im Diskussionsforum auf der Homepage sehr kritisch beleuchtet. Es gab aber auch sehr positive Stimmen. Es ging in dem Roman um eine völlig zerstrittene Familie, die von einem außerirdischen Raumschiff aufgenommen wird. Das ist im Prinzip die Essenz der Geschichte. Der ganze Überwesenkram drum herum, den muss man jetzt hier nicht erklären. Aber die Essenz der Geschichte ist, dass eine zerstrittene menschliche Familie von einem außerirdischen Raumschiff aufgenommen wird und sich zusammenraufen muss. Mehr ist es nicht. Das ist die Geschichte. Es ist eine Familiengeschichte. Und es gab Leute, die fanden das gut.

Steckt auch ein Stück Zeit- oder Gesellschaftskritik in PERRY RHODAN?

Es gibt immer eine Metaebene bei PERRY RHODAN, die wir teilweise bewusst, teilweise unbewusst mit Zeitthemen anreichern. Der Autor hat die Möglichkeit, Zeit- oder Gesellschaftskritik in seinem Roman unterzubringen. Das hat Horst Hoffmann in diesem Fall selbst gemacht. Im Exposé stand nicht, dass eine zerrüttete Familie geschildert werden soll. Es stand drin, „Familie wird aufgenommen“. Horst Hoffmann als der Autor des Romans hat entschieden, dass er eine Familie darstellen will, die zerrüttet ist. Wir schreiben den Autoren nicht vor, wie sie die Nebenhandlung oder die Handlung im Detail vorantreiben müssen. Es gab einen Roman von Frank Böhmert, der heißt „Die Ratten der JERSEY CITY“. Da geht es um einen Mann und eine Frau, die in einem Raumschiff, das von Angreifern gekapert wird, als einzige überleben, weil sie sich wie Ratten in den Gängen des Raumschiffs verstecken. Gemeinsam müssen sich die beiden gegen die Gegner durchsetzen, obwohl sie sich in Wirklichkeit hassen. Im Rahmen des Romans erfährt man, dass die beiden früher mal ein Paar waren und gemeinsam ein Kind hatten. Die Beziehung ist furchterlich auseinander gebrochen und wenn ich mich recht erinnere, starb auch das gemeinsame Kind. Im Prinzip haben wir da einen beziehungskritischen Roman.

Du sprachst gerade die Metaebene der Serie an...

Es gibt immer bewusst oder unbewusst eine Metaebene bei PERRY RHODAN. In den 60er Jahren, als Karl-Herbert Scheer die Exposés verfasste, war das Hauptthema die Einigung der Menschheit und die Expansion ins All. Im Prinzip, sehr kritisch betrachtet, ein imperialer Ansatz, kein imperialistischer, da lege ich Wert drauf. Aber eigentlich ein imperialer Ansatz: Wir errichten ein Sternenreich.

Unter dem Einigungsgedanken.

Genau. Unter terranischer, sprich deutscher Führung. Im Prinzip sind die Terraner für den Leser die Deutschen. Und das war der Anfang. Dann gab es eine Phase in den 70er Jahren bis in die früher 80er Jahre, in der Zeit, als Willi Voltz die Exposés machte, da ging es eher um das kosmische Bewusstsein des Menschen. Der Mensch als Sinnsuchender war zu dieser Zeit das Thema der Serie. Im Prinzip war es eine philosophische Phase. Und dann gab es eine längere Phase des Interregnums, wo nicht so richtig klar war, wohin die Serie steuerte. Wir haben dann ab den 1800er Bänden, als Robert Feldhoff und ich die Serie übernommen haben, das Thema „Krieg und Frieden“ variiert. Hintergrund war das Geschehen im zerfallenden Jugoslawien. Wir haben uns überlegt, wie man in der Zukunft eigentlich Frieden sichern, wie man Frieden herstellen kann. In unseren jetzigen Welt ist es so, dass die UNO zuschaut, wie sich der Massenmord entwickelt, und irgendwann gibt es eine Resolution und vielleicht marschiert irgendwo eine UNO-Truppe ein und sichert die Leichenberge. Und so ähnlich funktionierte es ja *im* PERRY RHODAN-Universum auch. Wir haben uns überlegt, einen Zyklus zu schaffen, den sogenannten Thoregon-Zyklus, in dem in verschiedenen Teilen des Universums verschiedene Völker Frieden sichern. Und das durchaus zweifelhaft mit Gedächtnislöschung oder ähnlichem. Das war unsere Metaebene, die wir bewusst gesucht haben und die wir einige hundert Bände lang verarbeitet haben. Zeitweise hat dies sehr gut funktioniert, zeitweise gar nicht. Solche Metaebenen sind manchmal bewusst eingearbeitet, manchmal entstehen sie auch unbewusst, so wie im Cantaro-Zyklus Ende der 80er Jahre, als eine Mauer um die Milchstraße errichtet wurde und die Menschheit abschottete und die dann am Ende des Handlungszyklus fiel.

Wo liegen denn die Grenzen von Utopien? Was kann die Serie in ihr Universum aufnehmen? Es gibt ein Fanbuch zur PERRY RHODAN-Serie, in dem sehr viel zum Lebenshintergrund auf der Erde geschildert wird. Dennoch fehlen komplette Systeme in der Darstellung: Gibt es z.B. noch Verkäufer auf der Erde, was arbeiten die Menschen? Es können ja nicht alle Techniker und Wissenschaftler sein. Und gibt es Arbeitslose, und wie werden diese unterstützt?

Wir ignorieren das absichtlich. Wenn ich das Perryversum bis zum Ende denke, wird es heikel. Man stelle sich eine Galaxis mit 300.000 besiedelten und industrialisierten Planeten vor, die alle eine Börse haben. Die Menschen werden etwa 200 Jahre alt. Jetzt bekommt jeder Mensch auf der Erde zu seinem Geburtstag ein Sparbuch über 200 Galax. Ich bin nicht gut im Kopfrechnen, aber nach 200 Jahren sind das locker mal 10 Milliarden Galax. Dann haben wir ein intergalaktisches Wirtschaftssystem, wo in Sekundenschnelle irrsinnige Geldbeträge hin und hergeschoben werden. Wenn ich mir die wirtschaftliche Blase vorstelle, die jetzt bei uns geplatzt ist, und diese auf einen Faktor von 300.000 Planeten übertragen würde... Das geht nicht! Wir sehen uns definitiv nicht im Stande, eine

vernünftige Wirtschaftsanalyse des Perryversums im Jahr 4500 zu machen. Das können wir nicht leisten, das ignorieren wir. Ich gehe davon aus, dass es Geld in der Zukunft gibt, weil es auch einfacher zu schildern ist. Ich gehe davon aus, es gibt Wirtschaftskreisläufe in der Zukunft. Die werden auch irgendwo staatlich strukturiert sein. Es ist eine weitestgehend freie Wirtschaft, die wir schildern. Einfach weil es bequemer ist. Ich gehe davon aus, dass es irgendeine Art von staatlicher Lenkung geben wird. Und es muss eine irrsinnige Steuergesetzgebung geben, um die immensen Zinszuwächse zu begrenzen. Aber ich möchte das ehrlich gesagt nicht in der Handlung drin haben. Ab und zu taucht es in den Romanen auf, wenn die Autoren das thematisieren wollen, gelegentlich bei Hubert Haensel, weil er gelernter Banker ist.

Unterbindest Du so etwas auch, wenn ein Autor das schreibt?

Ja, wäre es zu ausführlich, würde ich „Stop“ sagen. Wir haben für uns definiert, dass es eine Grundversorgung gibt. Das bedingungslose Grundeinkommen ist im Perryversum Standard. Es ist ein kompletter Wohlfahrtsstaat, vor dem es mit persönlich auch schon fast wieder gruseln würde. Der Ehrgeiz zum Arbeiten muss aber vorhanden sein, das glaube ich einfach. Die Menschen bekommen zusätzlich Geld, wenn sie arbeiten, das sie dann zum Konsum ausgeben können, und sie haben dadurch ein Sozialprestige. Für viele Leute wäre es durchaus cool, in einer Gesellschaft zu arbeiten, wo es auch schön ist, so ein Job zu haben. Natürlich sind es dann z.B. keine Kellner, die für 6,50 Euro die Stunde arbeiten müssen, sondern es sind Menschen, denen es Spaß macht zu arbeiten. Ich könnte mir vorstellen, dass so eine Gesellschaft funktionieren könnte.

Das stellt sich aber auch die Frage von der sozialen Gleichheit.

Das kann ich aber nicht in einer Heftromanserie darstellen. Wir kratzen immer wieder am Thema Politik, es wird erwähnt, dass es Parteien gibt und eine politische Struktur. Aber auch das halten wir möglichst gering. Denn welche ernsthaften Forderungen müsste denn eine Partei auf Terra stellen, eine Welt, wo es alles gibt? Wie diskutiert man unter solchen Bedingungen eine Wohlstandsfrage auf der politischen Ebene?

Das heißt aber auch, dass sich das Perryversum in einigen Punkten selbst ausknockt. Seine Größe verhindert zugleich seine ausführliche Darstellung.

Ich kann das adäquat nicht schildern! Es gibt nur ganz wenige Science-Fiction-Romane, die das überhaupt versuchen. Und die meisten von denen sind extrem nah an der heutigen Zeit angesiedelt. Wir stoßen da an unsere Grenzen. Wir stoßen an unsere Grenzen, wenn es um Wirtschaft geht, wenn es um Politik geht, wenn es um Gesundheitsversorgung geht.

Kann das eine Heftserie nicht leisten, weil es nicht ihr Hauptziel ist?

Unser Hauptziel ist Unterhaltung. Wenn wir sowas unterkriegen, find ich das toll. Es gab in den 70er Jahren einen Zyklus bei PERRY RHODAN, der hieß „Aphilie“. Ich halte das bis heute für eine stärksten Phasen der Serie. Streng genommen sind es 20 Romane, mehr nicht, die in dem Zyklus von 100 Heften enthalten waren. Es ist ein Romanzyklus, in dem eine Menschheit ohne Liebe geschildert wird, ohne Gefühle. In dieser Menschheit werden Alte in sogenannte Stummhäuser abgeschoben. Mitte der 70er, als diese Romane rauskamen, ging in Deutschland gerade die Diskussion um die Altersheime los und die Befürchtung, dass die Alten dorthin abgeschoben werden. Das haben die Autoren damals bewusst aufgegriffen. Das hat ein paar Romane lang geklappt. Aber Du kannst sowas nicht dauerhaft in einer Serie darstellen. Und Science-Fiction-Romane, die das Aktuelle behandeln, sind meist singuläre Werke. Bruce Sterling beispielsweise hat einen Roman geschrieben, ich glaube der heißt „Heiliges Feuer“, in dem er eine Gesellschaft beschreibt, in der die Menschen 200 Jahre alt werden. Da gibt es praktisch keine Jugendlichen mehr. Die Rechte würden sich in so einer Gesellschaft komplett verschieben, und der Roman thematisiert das. Auf 350 Seiten Umfang kann man das machen. Sterling spart aber auch viele andere Themen aus.

Letztendlich kann also eine Science-Fiction-Serie eine komplette Welt nicht darstellen?

Das ist nicht möglich. Frank Borsch hat in seiner Trilogie „Alien Earth“, die spielt etwa im Jahr 2069, also relativ nah an unserer heutigen Zeit, versucht, ein Portrait der Welt in 50 oder 60 Jahren darzustellen. Und das gelingt ihm zum Teil sehr gut. Aber auch er muss sehr viel weglassen. Als zentrales Element greift er die Klimakatastrophe auf und die Heerscharen von Arbeitslosen. Er thematisiert das, indem er die sogenannten Überschussmenschen einführt. Eine sehr düstere Weltsicht. Das kann ich bei PERRY RHODAN nicht adäquat machen. Würde man konsequent das Perryversum mit seiner Geschichte zu Ende denken, hätten wir Probleme, eine Geschichte zu schreiben. Allein die technischen Möglichkeiten in diesem Universum müssen gigantisch sein. Und diese Dinge können wir nicht adäquat schildern, weil dann auch kein Platz mehr für Perry Rhodan selbst wäre, denn er ist ein Mensch von unsere Zeit.

Inwieweit Perry Rhodan einer von uns?

Er ist in unserer Zeit geboren, er sieht auch normal aus. Denken wir die PERRY RHODAN-Zukunft einmal komplett zu Ende. Es ist kein Problem, sich computergesteuerte Knochen einbauen zu lassen. Es ist kein Problem, einen Chip ins Gehirn einzubauen, der die Denkfähigkeit vertausendfacht. All diese Möglichkeiten, die es in zeitgenössischer Science Fiction immer wieder gibt, bis hin zu der Tatsache, dass man Bewusstsein auf Datenträgern

abspeichern kann. Das findet in der Figur Perry Rhodan nicht statt. Er ist immer einer von uns geblieben, nicht verändert. Es ist ein Mensch, der biologisch 39 Jahre alt und im Jahr 1936 geboren worden ist.

Darf er das denn als Held der Serie sein? Muss er sich nicht auch abgrenzen?

Beides. Er muss einer von uns sein, da er eine Identifikationsfigur ist. Eine Figur, zu der der Leser aber auch aufschauen kann. Ich vergleiche es mit James Bond. James Bond ist auch einer von uns. Wir alle wissen, dass wir das, was er macht, so viele Frauen haben und diese tollen Actionstunts, nicht können. Aber der Mensch, der es auf der Leinwand vorführt, sieht nicht grundsätzlich anders aus als wir. Gut, er hat mehr Muskeln, sieht möglicherweise besser aus, aber er bleibt einer von uns. Und dadurch haben wir eine Identifikation mit dieser Figur, auch wenn das, was sie tut, eigentlich völliger Unfug ist. Wir hatten in den Bänden um Band 1800 herum, das ist jetzt zwölf Jahre her, eine Situation, in der Perry Rhodan mit seinem Kumpel Reginald Bull allein in der fernen Galaxis Plantagoo unterwegs war. Das kam bei den Lesern unglaublich gut an. Weil Perry Rhodan eben auf sich allein gestellt war und sich durchschlagen musste. Er musste z.B. eine fremde Sprache lernen, er musste lernen, mit fremden Raumschiffen zurecht zu kommen. Als wir Perry Rhodan unlängst in eine ähnliche Situation gebracht haben, kam das wiederum nicht so gut an. Ich glaube aber, dass es prinzipiell richtig ist, Perry Rhodan immer wieder von seiner ganzen Superhightech zu entfernen, damit er allein Abenteuer bestehen kann. Das ist handlungstechnisch übrigens nicht ganz einfach, aber er ist die Identifikationsfigur des Lesers. Das ist eben nicht Perry Rhodan mit der ganzen Macht seiner terranischen Flotte im Hintergrund. Es ist Perry Rhodan allein.

Inwieweit spielen aktuelle wissenschaftliche Theorien eine Rolle? Wie wird das in der Ideenentwicklung aufgegriffen?

Das letzte, was wir als größere Theorie in die Handlung eingeführt haben, war die Diskussion über das absolute Vakuum vor zehn, zwölf Jahren. Grob vereinfacht: Die Kosmo- oder Astrophysik stellte fest, dass selbst im Vakuum noch Teilchen enthalten sind und das All nicht komplett „leer“ ist. Über das Absolute Vakuum kam zu der Zeit ein Aufsehen erregendes Buch heraus; Artikel erschienen sogar in der „Zeit“. Dieses Thema haben wir in der Art in die PERRY RHODAN-Handlung eingeführt, dass es im Universum Zonen gibt, in denen keine Materie entsteht und vergeht und die innerhalb der Serie eine gewisse Funktion haben. Der Ausgangspunkt für die Idee und das Storyboard war die Theorie des absoluten Vakuums und der Virtuellen Teilchen. Das war damals der aktuellste Stand der Physik. Auch im kleineren Rahmen finden solche Phänomene Eingang in die PERRY RHODAN-Serie. In der Biologie kennt man den Lotusblüteneffekt. Feine Härchen auf den Blüten sorgen dafür, dass bei Regen das Wasser sofort kleine Tropfen bildet und abperlt. Die Pflanze kann nicht nass oder schmutzig werden. Wir haben das in der PERRY RHODAN-Serie als Standard für die

Kleidung übernommen. Aber das ist kein Thema für einen ganzen Roman. Das haben wir zwei oder drei Mal erwähnt, mehr nicht. Für unsere reale Welt ist das ein großes Thema. Die Festkörperphysik und die Biologie arbeiten daran, den Lotusblüteneffekt für unsere tägliche Arbeit nutzbar zu machen.

Hat sich das Leseverhalten im Laufe der Jahre verändert?

Ja. Es gibt fünf einschneidende Ereignisse, die das Leseverhalten ganz drastisch verändert haben. Wenn man in den 70er Jahren als Jugendlicher abends auf dem Dorf was machen wollte, musste man lesen. Oder mit der Familie spielen. Das Fernsehprogramm endete um 22 Uhr. Die Busverbindungen waren schlecht und Autos konnte sich damals noch nicht jeder leisten. Damals haben einfach aus Gründen der Notwendigkeit viel mehr Leute gelesen als heute. Mitte der 80er Jahre begann das Kabelfernsehen auch außerhalb der zehn Testhaushalte zu senden. Das hat auf einen Schlag, allein durch das Fernsehen, das Freizeitangebot vervielfacht. Die Leute, die sich für Science Fiction interessierten, konnten plötzlich Raumschiff Enterprise jeden Abend gucken. Einfach ganz banal. Zack! Da haben alle Verlage ganz viele Leser verloren. Der zweite ganz heftige Schlag kam Anfang der Neunziger Jahre. Zu dem Zeitpunkt wurden Computer preiswert und waren plötzlich für die normalen Bürger verfügbar. Es gab haufenweise Computerspiele. Die gab es auch schon 1982, aber erst ab 1990 war der Computer in der Masse vorhanden, dass auch jeder Schüler einen Computer besaß. Vorher hatte vielleicht der Vater einen Computer. Zweiter Schlag. Ganz viele Leute haben plötzlich Computerspiele gespielt. In der Zeit von 1986 bis 1992 hat sich der Hefromanmarkt halbiert. Das hängt komplett damit zusammen. Der dritte Einschnitt war das Internet Mitte der 90er Jahre. Ab 1996/1997 ging es los mit dem Netscapebrowser. Jeder konnte sich mit einer ISDN Leitung oder einem 56k Modem der großen weiten Welt des Internets anschließen. Die Leser hatten nun Chatrooms. Nächster Schlag, ganz brutaler Schlag: das Handy. 1999/2000, als ich in Singapur war, kam ich zurück und sagte, die haben alle so Handys, die telefonieren den ganzen Tag mit ihren Handys. Ich war komplett entsetzt. Die verabreden sich über Handys, habe ich erzählt. Die laufen durch die Fußgängerzone mit ihren Handys und reden da die ganze Zeit rein. Wie blöd sind die denn?! Heute im Jahr 2009 hat jeder ein Handy und das Verhalten ist ein ähnliches. Wir haben, glaub ich, 120 Millionen Handys in Deutschland. Und der neuste Einschnitt: Web 2.0., als Oberbegriff. Die Durchdringung von alledem. Mittlerweile kann jeder im Netz mitmachen, die sozialen Netzwerke von Facebook, myspace, youtube usw. Ich muss doch Punkt A das Haus nicht mehr verlassen, wenn ich kommunizieren will, und ich muss, Punkt B, kein Buch mehr kaufen, wenn ich mich für irgendetwas interessiere. Und das hat uns Leser gekostet, vor allem die, denen die intellektuelle Hürde des Lesens zu groß ist. Ich mein das völlig ernsthaft und auch völlig wertfrei. Die schlichten Leser hat man ans Fernsehen oder ans Computerspielen verloren. Warum sollen die Leute sich anstrengen zu lesen, die nur deshalb gelesen haben, weil sie nichts anderes zu tun hatten? Warum sollen die lesen?

Der Leser hat sich verändert – der Autor auch?

Die PERRY RHODAN-Autoren schreiben heute bewusster als vor 40 Jahren. Vor 40 Jahren haben die Autoren die PERRY RHODAN-Geschichten größtenteils spontan verfasst. Das hat auch wunderbar funktioniert, es sind wunderbare Romane entstanden. Die heutigen Autoren beschäftigen sich viel mehr mit ihrem schriftstellerischen Handwerk, z.B. mit den unterschiedlichen Möglichkeiten, Spannung zu konzipieren. Das bedeutet nicht, dass die Autoren früher schlechter geschrieben haben. Aber das Bewusstsein der schriftstellerischen Arbeit hat sich verändert. Die heutigen Autoren informieren sich auch wesentlich breiter. Wenn wir heute aktuelle wissenschaftliche Theorien in die Handlung einarbeiten, ist es nötig, sich mit der entsprechenden Fachliteratur zu beschäftigen. Unsere Welt ist viel komplexer geworden. Früher gab es immerhin einen Autor, der echter Wissenschaftler war. Das war Kurt Mahr. Der war Physiker, Festkörperphysiker. Der hat für die Amerikaner Raketen mitentwickelt. Karl-Herbert Scheer hingegen hatte eine gesunde Halbbildung. Der war nie Ingenieur, aber er hat sich das alles angelesen. Das war ein richtig guter Mann. Die Autoren heute sind wesentlich stärker am Puls der Zeit und auch außerhalb des Romanheftsektors aktiv. Beispielsweise Leo Lukas, der Kabarettist ist. Das ist eine ganz andere Basis der schriftstellerischen Arbeit. Kürzlich hat Leo Lukas in einem Roman eine Weltraumstation beschrieben, in der im Prinzip Hartz IV eingeführt wird. Die Begrifflichkeiten sind andere, aber es gibt auch eine Agenda 2010. Es ist Prinzip eine komplette Satire auf die bundesrepublikanischen Zustände der letzten 10 Jahre, wo man Leuten versucht klar zu machen, wenn ihr nicht arbeitet, seid ihr weniger wert. Es ist eine bitterböse Satire auf unsere Realität, dargestellt an Bord einer Raumstation. Das haben die meisten Leser übrigens nicht bemerkt, dazu gab es ganz wenig Resonanz. Was ja auch das Problem ist: Solche Anspielungen müssen bemerkt werden.

Klaus N. Frick, geboren 1963 in Freudenstadt. Nach den Abitur arbeitete er als Lokaljournalist, Werbetexter und als Redakteur in einer Agentur für Öffentlichkeitsarbeit. Schon während der Schulzeit veröffentlichte er Kurzgeschichten und Artikel zur Science Fiction. Ende der 80er Jahre arbeitete er als freier Mitarbeiter für die PERRY RHODAN-Redaktion des Pabel-Moewig Verlags und wurde 1992 Lektor der PERRY RHODAN Serie. Seit 1999 ist er deren Chefredakteur. Frick veröffentlichte mehrere Kurzgeschichten und zwei Romane. Sein letztes Buch, „Das Tier von Garoua“, beinhaltet Erzählungen und Kurzgeschichten, basierend auf seinen Afrikareisen. Klaus N. Frick lebt in Karlsruhe.

Autoren und Mitarbeiter der Ausgabe

Anna Beughold. Nach dem Abitur Lehramtsstudium für Gymnasien und Gesamtschulen der Fächer Germanistik und Kunst an der Universität Duisburg-Essen. Tutorat in der Literaturwissenschaft. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

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.

Oliver Clemens. Nach der Ausbildung zum Krankenpfleger Abitur auf dem zweiten Bildungsweg und anschließendes Studium der Germanistik und Philosophie an der Uni Duisburg-Essen.

Daniela Douth. Geb. 1986. Nach dem Abitur Magisterstudium Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln.

Bibliographie:

Douth, Daniela: Mann ohne Eigenschaften versus Eigenschaften ohne Mann. Das Problem des "Seinesgleichen" und die Frage nach Wirklichkeit und Möglichkeit. In: sicht.felder. kritische versuche. 01.08. Köln 2008, S. 54-59.

Jens-Folkert Folkerts. Nach dem Abitur in Vlotho, beginn des Studiums „International Tourism Management“ am Euro Business College in Bielefeld. Im SS 2005 Wechsel zum Studiengang Germanistik (Hauptfach) Anglistik und Kommunikationswissenschaften an der Uni Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Andre Gasch. Nach dem Abitur 2004 Magisterstudium der Germanistik und Philosophie an der Universität Duisburg-Essen. Im März/April 2008 Praktikum am Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS), seitdem Teilnehmer der Diskurswerkstatt. Studentische Hilfskraft in der Literaturwissenschaft.

Erkan Gürsoy. Nach dem Abitur in Düsseldorf Lehramtsstudium für Gymnasien und Gesamtschulen der Fächer Germanistik, Turkistik, Deutsch als Zweitsprache/Interkulturelle Pädagogik an der Universität Duisburg-Essen. Auslandsstudium im Jahre 2008 an der Nationalen Kapodistrias-Universität Athen. Seit 2006 studentische Hilfskraft und Tutorat in der Linguistik (Turkistik) der Universität Duisburg-Essen.

Bibliographie:

Gürsoy, Erkan: Bilingualismus statt Linguizismus! In: Magazin der Deutsch-Türkischen Buchmesse in Essen 2006. http://www.ibz-essen.de/Buchmesse_Programm.pdf.

Huber, Emel: Dilbilime Giriş. Istanbul 2008. (Mitarbeit)

Sunke Janssen. Geboren 08.03.1981 in Duisburg. Nach dem Abitur am Maria- Wächtler-Gymnasium in Essen Aufnahme des Studiums der Praktischen Sozialwissenschaften und der Germanistik seit dem Wintersemester 2002/ 2003 an der Universität Essen, jetzt Duisburg- Essen. 2004 Studienfachwechsel der Praktischen Sozialwissenschaften in Kommunikationswissenschaften. Tätigkeit als Texter für diverse Projekte, seit 2006 Cheftexter der Kreativagentur Stilfehler und seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Sylvia Kokot. Nach dem Abitur Ausbildung zur Buchhändlerin und mehrjährige Berufstätigkeit. Zur Zeit 2-Fach-Bachelor-Studium Komparatistik und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Tutorinnen-Tätigkeit am Lehrstuhl für Komparatistik der RUB im Sommersemester 2008 und Wintersemester 2008/2009.

Linda Leskau Nach dem Abitur Magisterstudium Germanistik (HF), Philosophie (NF) und Kommunikationswissenschaft (NF) an der Universität Duisburg-Essen. Praktikum in einem Buchverlag während des Grundstudiums. Nach dem Grundstudium Urlaubssemester für ein Praktikum in dem 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 im Bereich Literaturwissenschaft und Philosophie und Tutorin im Bereich Literaturwissenschaft. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

„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.
- „Zeit-weile“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 15: Allgemeiner Teil / Teil 16: Der Augenblick. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2008.
- „Die Montague-Grammatik“ In: mauerschau 1/2008. Duisburg 2008, S. 81-92.

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/>).

Bibliographie:

- Lindemer, Eva: Der Pfaffe im Maere. Literarische Standes- und Normüberschreitungen geistlicher Würdenträger. In: mauerschau 1/2008. S. 63-80.
- Rezension zu: Geier, Manfred: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors (Hamburg 2006), in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 73 (2007), S.153-157.
- Rezension 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

Tino Minas. Geb. 1982, studiert Kommunikationswissenschaft und Praktische Sozialwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

- „Verlockender Fundamentalismus“ - Zur Erstverwendung des Begriffs der Parallelgesellschaft in der Sozialwissenschaft. In: Werner Köster (Hrsg.): Parallelgesellschaft. Essen, Klartext: 2008 (in Vorbereitung)
- Minas, Tino: Die Sprach-Auslöschung der 1977-er. In: mauerschau 2/2008. S. 45-55.
- 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.

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. Seit 2007 Redakteurin der „mauerschau“ und Mitherausgeberin der „mauerschau“ 1/2009.

Bibliographie:

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.

Nürnberg, Sylvia: Benjamin v. Stuckrad-Barre Soloalbum – Die Überschreitung der romantischen Liebessemantik. In: mauerschau 1/2008. S. 26-38.

Sebastian Schmitz. Nach dem Abitur Lehramtsstudium an der Universität Duisburg-Essen. Studienfächer: Germanistik, Geografie, Sozialwissenschaften. Seit Februar 2009 Studienreferendar am St.-Josef-Gymnasium in Bocholt.

Daniel Wiegand. Magisterstudium der Germanistik, Anglistik und Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen und der Ruhr-Universität Bochum. Lehrbeauftragter in den Filmstudien der Germanistik/Literaturwissenschaft der Universität Duisburg-Essen.

Bibliographie:

„Vorhang auf für Peters Deutschland: Sperrzone reines Deutschland. Szenen einer Sommerreise“. In: Andreas Erb (Hg.): *Von Mecklenburg zum Prenzlauer Berg: Peter Wawerzinek*. Essen 2005.

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“.

Anja Wieden. Nach dem Abitur Magisterstudium der Komparatistik und Medienwissenschaften an der Universität Paderborn. Studienaufenthalt an der Universität Lock Haven in Pennsylvania. Praktika und freie Mitarbeit im Bereich Journalismus. Seit 2005 Doktorandin an der Universität von North Carolina. Schwerpunkte der Doktorarbeit liegen auf Körperkonstitutionen, Essen und Feminismus in der deutschen Nachkriegsliteratur von 1945 bis 1960.

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. Seit 2007 Herausgeber der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie (Auswahl):

„Das Eroserleben als Macht- und Ohnmachtserleben: Musils „Törlöß“ 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 Cover:

Maren Schneider. Geboren am 01.11.1983 in Mülheim an der Ruhr. Nach dem Abitur Aufnahme des Studiums Kommunikationsdesign an der Universität Duisburg-Essen zum Wintersemester 2004. 2008 Weiterführung des Studiums an der Folkwang Hochschule. Seit 2005 Tutorin im Fach Konstruktive Gestaltung/Soft Skills an der Universität Duisburg-Essen.

„mauerschau-Logo“

Michael Mende

Impressum

mauerschau

1/2009 – Konstruktion/Dekonstruktion

Online auf der Homepage der Universität Duisburg-Essen unter:

www.mauerschau-online.de

Herausgeber:

Ralf Wohlgemuth (V.i.S.d.P.)

Sylvia Nürnberg

Redaktion:

Anna Beughold

Jens-Folkert Folkerts

Sunke Janssen

Linda Leskau

Eva Lindemer

Tino Minas

Tobias Wilmers

Kontakt: Info@Mauerschau-online.de

ISSN: 1866-5160

Olga Iljassova-Morger:

Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik.

2009, 253 S., 22,5 x 16 cm

Pb. ISBN : 978-3-940251-39-8

E-Book ISBN: 978-3-940251-40-4

Die traditionalistische Frage „Wie versteht ein Leser einen fremdkulturellen literarischen Text“ wird in der vorliegenden Studie in einen soziokulturellen Kontext gestellt, der durch Prozesse wie „Glokalisierung“, Hybridisierung, Migration, Transkulturalität u. Ä. geprägt ist.

Nach einem kritischen Überblick über die existierenden interkulturell-hermeneutischen Konzepte im Bereich Literaturrezeption sowie über Probleme der interkulturellen Hermeneutik und essentialistischer, statischer Kulturkonzepte wird eine „transkulturelle literarische Hermeneutik“ entfaltet, die sowohl den kulturellen Rahmenbedingungen zu Beginn des 3. Jahrtausends als auch den besonderen grenzüberschreitenden Potenzialen literarischer Werke Rechnung trägt.



Gerd Bruder Müller / Wolfgang Marx / Jakob Ossner / Michael Rumpf / Joachim Vahland (Hg.):

zeno. Jahrbuch für Literatur und Kritik.

Heft 29/2008: KUNST.

178 S., 22,0 x 15,5 cm

Pb. ISBN: 978-3-940251-41-1 • ISSN: 1436-1922

Mit Beiträgen von Martin Asiáin, Robert Caven, Saint Évremond, Anatole France, Christel Fricke, Gisela Hemau, Joseph Joubert, Daniel Kindslehner, Reiner Kunze, Markus Orths, Linda Pfannschmidt, Norbert Scheuer, Jan Wagner, John Worthen