

JOANNA FLINIK, BARBARA WIDAWSKA (Hgg.)

Faktizität und Fiktionalität

Formen autobiographischen Schreibens



Ślupsk 2012

Faktizität und Fiktionalität.
Formen autobiographischen Schreibens

Akademia Pomorska w Słupsku

**Faktizität und Fiktionalität.
Formen autobiographischen Schreibens**

Herausgegeben von
Joanna Flinik und Barbara Widawska

Mit einer Einleitung von Klaus Hammer

Słupsk 2012

Recenzenci:

dr hab. Maria Gierlak, dr hab. Małgorzata Klentak-Zabłocka,
dr hab. prof. UG Mirosław Ossowski

709

Projekt okładki

Joanna Flinik

Barbara Widawska

Redakcja i korekta

Magdalena Lidmajer-Borkowska

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji

CC BY-NC-ND 3.0 PL

Pełny tekst licencji:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach

prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku:

<https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl>

ISBN 978-83-7467-202-3

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku

ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk

tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378

www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: ESUS Tomasz Przybylak

ul. Południowa 54, 62-064 Plewiska

www.esus.pl; tel. 61 835 35 36

Obj. 15,1 ark. wyd., format B5

VORWORT

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts begreifen sich die Autobiographien als eine künstlerisch autonome Erfahrung des Selbst. Die Vergangenheit eines Einzelnen ist nicht gleichzusetzen mit der kollektiven Vergangenheit einer Gruppe. Es handelt sich um uns eigene, einmalige, wenn auch teilweise kollektiv erfahrene Lebensumstände. Diese Feststellung soll an autobiographischen Texten des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert behandelt werden, die zeigen, dass die Reflexion über die eigene Biographie sowohl dem Bedürfnis der Selbstvergewisserung entspringt, als auch durch die Identitätsbehauptung gegenüber den anderen motiviert wird. Die Literatur übernimmt dabei die Funktion einer kommunikativen Mitteilung von Erlebtem. Der literarische Erzählprozess ermöglicht durch das Medium der Sprache die Aufdeckung und Bewusstwerdung von bisher Verhülltem und führt den Prozess der biographischen Gesamtsicht herbei, was dem Autobiographen dazu verhilft, ein Gefühl von Kontinuität seiner Lebensgeschichte zu gewinnen.

Aus der Vielfalt der Deutungsversuche der eigenen Lebensgeschichte entfaltet sich ein breites Spektrum an Themen, Formen und Wirkungen, die Anlass waren, am 26-27. September 2011 an der Pommerschen Akademie in Ślupsk eine internationale Tagung zum Thema *Ein Jahrhundert wird besichtigt. Die literarische Autobiographie im 19. und 20. Jahrhundert* zu veranstalten. Die Ślupsker Konferenz verfolgte das Ziel, die vielfältigen Facetten des ichbezogenen Schreibens zu untersuchen. Die teilnehmenden Literaturwissenschaftler unterzogen die Gestaltung der Autobiographie vielfältig einer genauen Analyse. Die Aktualität, Weitverzweigtheit und Unterschiedlichkeit der hier zur Debatte stehenden Fragen führte zur Entstehung der vorliegenden Monographie.

Ślupsk, Oktober 2012

Joanna Flinik
Barbara Widawska

Klaus Hammer

Akademia Pomorska
Slupsk

EINLEITUNG – DIE SELBSTERKENNTNIS UND IHRE KUNSTSPRACHLICHE GESTALTUNG

Hierbei bekenn' ich, dass mir von jeher die große und so bedeutend klingende Aufgabe: *erkenne dich selbst*, immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer innern falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird

(Goethe, *Bedeutende Förmnis durch ein einziges geistreiches Wort*, 1823)

Unsere Publikation, die das autobiographische Schreiben im 20. Jahrhundert als Generalthema hat, bringt ein breites Spektrum von zentralen wie peripheren Angeboten, deutsch- wie anderssprachigen Autoren und Werken, sich über ein ganzes Jahrhundert erstreckenden Zäsuren und Schnittstellen ein. Erkenntnisse, die die Diskussion um das autobiographische Schreiben neu beleben, werden mitunter an Autoren und Werken exemplifiziert, die einem nicht zuerst einfallen, wenn es um das autobiographische Schreiben geht. Deshalb soll in diesem einleitenden Text versucht werden, die in dem vorliegenden Band präsentierten Beiträge in den Hauptstrom autobiographischen Schreibens einzuordnen.

In der Auseinandersetzung mit dem autobiographischen Schreiben beschränken wir uns ganz auf Schriftstellerautobiographien. Hier wird im Wechselspiel von individuellem Ich und prägender Epoche, in der Vermittlung von Erzähler-Gegenwart und erzählter Vergangenheit poetische Erinnerungsarbeit geleistet. Die Hinwendung zur Schriftstellerexistenz als einer Form der Verwirklichung ästhetischer Existenzkonzepte wird in diesen Autobiographien ausdrücklich reflektiert. In den meisten Fällen handelt es sich um Kindheits- und Jugendautobiographien, jene Form der „abgebrochenen Autobiographie“ (I. Aichinger), die heute den verbreitetsten autobiographischen Typus darstellt. Umfassen die autobiographischen Schriften von Elias Ca-

netti, Wolfgang Koeppen oder Thomas Bernhard vornehmlich Kindheit und Jugend (bei Canetti reicht *Das Augenspiel* allerdings ins 32. Lebensjahr, bis 1937), so ist die fortwährende Autobiographie Franz Innerhofers am anderen Ende des Spektrums anzusiedeln. Diese geht über die Jugendzeit hinaus bis nahe zur Gegenwart des Schreibenden. Zwischen diesen Polen stehen die anderen autobiographischen Werke, wobei oft ein Tagebuch, Briefe, dokumentarisches Material oder andere Lebenszeugnisse eingearbeitet und kommentiert werden. Die Spiegelungen des jeweiligen geschichtlichen Hintergrundes aneinandergefügt, ergeben diese ein umfassendes Bild gesellschaftlicher Entwicklung von der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg über die Hitler-Diktatur bis in die jüngste Vergangenheit.

Als negative Geschichte der Individualität geschrieben, sind viele Autobiographien kompatibel mit dem Traditionsmuster des psychologischen Romans (so etwa bei Peter Weiss). Das autobiographische Werk Thomas Bernhards (seine beherrschenden Themen sind Krankheit und Tod) gilt als extremer Pol negativer Subjektkritik. Die bewusste Distanzierung von der beschriebenen erinnerten Zeit – es soll nur berichtet werden, was der Protagonist damals empfand, nicht was er heute denkt –, die zerschnittenen Bande zwischen dem Kind von damals und dem Erwachsenen bewirken an sich schon eine Fiktionalisierung. Daneben werden weitere Fiktionalisierungstendenzen bewusst eingesetzt (etwa Bernhards *Kälte* als Sanatoriumsroman in der Tradition des „Zauberberges“). Auch die Überführung der Autobiographie ins Groteske ist dabei mit zu berücksichtigen.

Bei Elias Canetti, aber auch bei Wolfgang Koeppen, in anderer Art allerdings, wird der Subjektdiskurs geführt als Versuch, Bündelungen von Identitäten vorzunehmen, die sich in der „Leerstelle Ich“ treffen. Diese ist nur Sammelpunkt von Wahrnehmungen, Beobachtungen und Empfindungen. Zum einen ist dieser Entzug des Text-Ichs die literarische Entsprechung zu einer lebensgeschichtlichen Bedrohung, in der das Verstecken und die Flucht als einzige Überlebensmöglichkeiten erscheinen. Zum anderen aber ist die Unkenntlichkeit in einem umfassenderen Sinn die bewusste Negation aller lebensgeschichtlichen Rollenzuschreibungen. Die offene Prozessualität des Ichs wirkt sich als formal aus in den mikroskopischen Wahrnehmungsbewegungen und dem Fragmentarismus des Werkes.

Innerhofers Romane stellen die Darstellung des Subjekts unter die literarische Prämisse einer tatsächlichen Rekonstruktionsarbeit. Doch in den meisten autobiographischen Werken werden bewusst fiktionale Elemente innerhalb der Erzählung eigener Lebensgeschichte eingesetzt. Das Verhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich wird gebrochen, die Anwesenheit eines Erzählers, der mehr weiß als das im Text gegenwärtige Ich, verleiht dem Erinnerungsbericht eine besondere Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit. Gerade dann, wenn eine Ich-Rekonstruktion auf der Grundlage bewusstseinsgesteuerter Reflexion kaum noch möglich erscheint, bietet sich die fiktive Autobiographie als Folie an, das Nicht-Festgelegt-Sein auf eine immerwährende Identität oder die Offenheit gegenüber anderen Existenzformen gestalterisch umzusetzen.

Der Brief, die private, an einen bestimmten Empfänger gerichtete, schriftliche Mitteilung, ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nicht nur zu einem Medium der Selbstdarstellung des bürgerlichen Individuums, sondern auch zu einem hochsensiblen Instrument bei der Herausarbeitung geschichtlicher, weltanschaulicher und ästhetischer Positionen geworden. Er übernahm auch die Aufgabe der aktuellen Information über verschiedenste, besonders kulturelle wie politische Gegenstände bzw. Zustände und gesellschaftliche Bewegungen in anderen Ländern. Alle diese Funktionen kann man in der Korrespondenz des

Lemberger Humanisten Albert Zipper, der sich als Pole fühlte, aber seine diffizilsten Gedanken nur in der deutschen Sprache auszudrücken vermochte, mit dem im Exil lebenden polnischen Schriftsteller Józef Ignacy Krasiński aus den Jahren 1877-1887 finden, der sich **Barbara Wladawska** zugewandt hat. Zu den Fragen kultureller Identität, der „Persönlichkeitsformung durch den Kontakt mit symbolischen Kulturübertragungen“ (Antonina Kłosowska) kommt sie zu interessanten Ergebnissen.

Dagegen unternimmt **Barbara Sapala** einen Exkurs in die Lyrik und untersucht den autobiographischen Charakter des gereimten *Selbstporträts* (1904) von Julius Pohl, des Dichters und Kalendermanns aus dem Ermland (Ostpreußen). Sie geht von einer „Art übergenerischer Qualität“ aus, die allen autobiographischen Formen, so auch diesem Gedicht, gemeinsam ist. Das *Selbstporträt* soll die Persönlichkeitsmerkmale des Autobiographen hervorheben und nicht etwa eine chronologische Beschreibung der Lebensfakten geben. Der Rezipient – in diesem Fall der ermländische Leser, der seinen Volksdichter Pohl bestens kennt – wird zum Co-Autor des Texts erhoben, der die Leerräume im Leben des lyrischen Ich auszufüllen hat. Denn obwohl der Bogen von der Geburt bis zum Lebensende geschlagen wird, beschreibt Pohl nur entwicklungspsychologisch relevante Wendepunkte, was die Segmentierungsfunktion des Gedichtes ausweist. Auch strukturell ist das Gedicht durch Einrückungen in Segmente eingeteilt, die jeweils aus zwei Versen bestehen, welche wiederum fast durchgehend einen Satz ergeben. Die optische Aufbereitung des *Selbstporträts* suggeriert Vollständigkeit in der Unvollständigkeit und vermittelt den Eindruck umfassender Texteinheit.

Ganz unterschiedliche Aspekte bestimmen das autobiographische Schreiben, sie sind nicht voneinander zu trennen, sie überschneiden und vermischen sich, sie können natürlich nur ein Hilfskonstrukt sein und vermögen die Vielfalt und Gesamtheit der Prozesse in keiner Weise zu widerspiegeln.

„Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle“¹ (Max Frisch)

Das Prosawerk Max Frischs ist eigentlich ein Paradigma für die Wechselbeziehung von erfundener Geschichte und eigener Lebensgeschichte. So auch die autobiographische Erzählung *Montauk* (1975): In Montauk, der nördlichsten Spitze von Long Island, verbringt der Autor ein Wochenende mit einer amerikanischen Verlagsangestellten namens Lynn. Aber der Ort ist eigentlich nichts anderes als ein Irgendwo, an dem der Autor Halt macht und auf sein vergangenes Leben Rückschau hält, und Lynns Rolle scheint zu sein, dem Autor Gesellschaft zu leisten und ihn zum Sprechen anzuregen. Frisch teilt sich in ein „Er“ und ein „Ich“ auf, wie er dies bereits in seinem *Tagebuch* vorexerziert hatte. „Er“ befasst sich mit allem, was Gegenwart ist, während „Ich“ als Träger der Vergangenheit fungiert, Rückschau hält und das historische Sein verarbeitet. Frisch, der in seinen Werken immer wieder die Motive des Identitätszweifels und –verlustes demonstriert hat, stellt sich hier in all seinen Ängsten und Schwächen vor und betreibt eine Art Exorzismus. Es ist eine vor aller Welt ausgetragene, rücksichtslose Selbstentblößung, die bis zur Selbstkasteiung reicht. Die Autobiographie weist zwar genaue Zeitangaben auf, ist aber in Teiltexthe gegliedert, die der einen oder anderen zeitlichen Ebene

¹ M. Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, Frankfurt a.M. 1958, S. 22. So Frisch auch 1962 in einem Interview: „...jedes Ich, das erzählt, ist eine Rolle“.

zugeordnet werden können. Damit einher läuft der Wechsel der Sprache, von Deutsch zu Englisch und umgekehrt, der Tempuswechsel, der Wechsel der Erzählsituation und Schreibweise, der Wechsel zwischen direkter Rede und Erzählung, die Gliederung in mehr als 300 Abschnitte durch Pausen bzw. Absätze. Der rasche Wechsel zwischen verschiedenen Zeitebenen verunmöglicht einen chronologischen Ablauf der Ereignisse. Das Prinzip der gedanklichen Assoziation tritt an die Stelle der zeitlichen Abfolge der Ereignisse. In sich ist dieses Verfahren jedoch auch wieder der Chronologie unterworfen: Die Erzählung in der Erzählung.

Die fiktive Autobiographie als zunehmender Rückzug aus dem Erzähler

Der Verweis auf die Autorschaft anderer ist ein Merkmal der fiktiven Autobiographien. German Schleiffheim von Sulstorf, ein Pseudonym des Autors, verwies auf den *Satyrischen Pilgram* (1666) von Grimmelshausen. E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* (1814/15), die Autobiographie des Kapuziner-Bruders Medardus, wurde eingerahmt durch Bemerkungen des Verfassers der *Fantasiestücke in Callots Manier*. Felix Krull zitiert in seiner den klassischen Bildungsroman parodierenden Lebensbeichte aus der autobiographischen Skizze Thomas Manns, und Malte Laurids Brigge, das autobiographische Ich Rilkes, verwandelt schließlich eine biblische Geschichte – die vom verlorenen Sohn – der eigenen Lebensgeschichte an. Auch das Erzähler-Ich – der Gefreite Ludwig Renn – in Ludwig Renns Antikriegsroman *Krieg* – es ist der Autor und es ist der Autor wiederum nicht – liest Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* und will nicht mehr als einfältiger Narr durch das Kriegsgeschehen gehen.

Ludwig Renns Bericht mit dem lapidaren Titel *Krieg* (1928) bleibt scheinbar auf den Horizontausschnitt beschränkt, den man aus dem Schützengraben wahrzunehmen vermag. Der Gefreite Renn berichtet nur und erklärt nicht; die wenigen Gespräche wirken dann eher wie Zustandsprotokolle. Dennoch – so **Klaus Hammer** – gibt der Autor mehr als nur die Perspektive und Bewusstseinslage des Gefreiten Renn. Es macht sich nämlich ein grundlegender Widerspruch der Darstellung produktiv bemerkbar, der darin besteht, dass der Autor Ludwig Renn in Wirklichkeit Arnold Vieth von Golßenau heißt und dementsprechend sozialisiert ist: Im Krieg war er Stabsoffizier und verfügte über weitaus größere Kenntnisse und Einsichten als die eines Frontsoldaten im Schützengraben. Die angenommene Perspektive des schlichten Gefreiten Renn und die reale des Autors widerstreiten sich. Das hat zur Folge, dass die Eindimensionalität der Darstellung aus dem Blickwinkel des Gefreiten Renn immer wieder durchbrochen und ergänzt wird durch die weiterreichenden Erfahrungen des Autors. In dem Buch drückt sich so ein Bewusstsein aus, das durch die angesammelte feudale und bürgerliche Erfahrung hindurchgegangen ist – hinter der Einsicht des „einfachen Gefreiten Renn“ in die Kriegsprozesse steckt die Quintessenz einer Epoche.

Zwischen Fiktion und Realität steht auch der Tagebuchroman *Die Katrin wird Soldat* (1930) von Adrienne Thomas, in dem zum ersten mal in der deutschen Literatur die aller Kontrolle entgleitende Gewalt des Krieges aus weiblicher Sicht dargestellt wird. Auf der Grundlage des erst 2004 veröffentlichten Tagebuchs der Autorin, *Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg*, ist dieser Antikriegsroman entstanden, der die Wandlung eines kriegsbegeisterten Mädchens zur Pazifistin schildert, deren Sorge nicht der Nation, sondern dem Menschen gilt. **Agnieszka Sochal** vergleicht beide Tagebuchformen und –erzähler miteinander und stellt einen wesentlichen Emanzipationsprozess des Roman-Ichs gegenüber dem Tagebuch-Ich fest.

Eine neue (fiktive) Identität wird über den ursprünglichen Zustand des Ich übergestülpt

Am Anfang von Thomas Manns *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1911, 1922, 1954) steht nicht das Konzept eines Schelmenromans, sondern das einer Parodie des Bildungsromans in autobiographischer Form. Nicht die Welt bildet Krull, sondern Krull – der Künstler in der Maske des Betrügers und Hochstaplers (es ist auch eine Auseinandersetzung Thomas Manns mit der eigenen Schauspielernatur) – bildet sich die Welt nach seinem Gleichnis. Vom sozialen Vorgang der Bildung bleibt das autodidaktische Training von Selbstbeherrschung und Rollenspiel. Die Zweiteilung in ein erzählendes Ich und ein erlebendes Ich schafft eine Spannung zwischen beiden Ichs. Da beide sich auf verschiedenen Lebens- und Leidensstufen befinden, kommentiert das erzählende Ich das andere, deutet es, gibt ihm unter Umständen eine neue Form. Krull treibt diese Paradoxie der Autobiographie, die ja eigentlich Rechtfertigung, Erklärung und Urteil über ein gelebtes Leben sein will, bis zu ihrer Selbstauflösung; denn er funktioniert den Erzählerkommentar zu permanenter Selbstanpreisung seiner ungebrochenen Schauspielereexistenz um. Das erzählerische Versteckspiel zielt darauf, zu verbergen und zu enthüllen, ob Thomas Mann so wie Krull ist oder Krull sein Alter Ego ist.

Die Begegnung des Ich mit einem spiegelbildlichen Ich

In dem Tagebuchroman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-10) spiegelt Rilke seine eigenen Erlebnisse in den Bekenntnissen eines Ich-Erzählers. Das Tagebuch setzt ein mit der Ankunft des Ich-Erzählers, des letzten Sprosses einer dänischen Adelsfamilie, in Paris, wo er eine Künstlerexistenz zu führen hofft. Doch grauenvolle, hässliche Bilder des menschlichen Leidens in Hospitälern und Elendsvierteln der Großstadt rufen in ihm panische Ängste hervor. Diese sucht Malte durch die Erfahrung des hinter der Oberfläche der Dinge verborgenen Sinns zu verstehen. Eine neue Sensibilität muss die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt durchbrechen. Die Angsterfahrungen der Großstadt rufen in Malte auch die Erinnerung an die Schreckenserlebnisse seiner Kindheit wach. Deshalb sucht er die unbewältigte Kindheit in den alten Schlössern Dänemarks neu zu durchleben und daraus die Kraft zum Bestehen auch der Großstadtwirklichkeit zu gewinnen. Das abschließend erzählte Gleichnis vom verlorenen Sohn variiert, in neuer Deutung und mit offenem Schluss, das Gegen thema zu Angst und Einsamkeit. Es muss wohl als die fiktive Autobiographie des fiktiven Ich Malte verstanden werden. Am Ende ist zwar die Ferne zum sinnleeren Alltagsleben gewonnen, ungewiss aber bleibt, ob der Horizont einer neuen Sinnfülle erreicht wird.

Der Autobiograph als Zeitgenosse und Zeuge einer blindlings auseinander fallenden Wirklichkeit

In dem dreibändigen Erzählwerk *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977), *Die Fackel im Ohr* (1980) und *Das Augenspiel* (1985) hat Elias Canetti den Erfahrungs-

stoff seiner eigenen Lebensgeschichte aufgearbeitet. Sein Grunderlebnis, das des exilierten und von Krieg, Massen-Wahn und Todeserfahrung gezeichneten Dichters, ist das „Entsetzen des Schlachthauses, auf dem alles gegründet ist“ (*Die Provinz des Menschen*, 1955), und die Angst. Die Angst, die dem gerade 7-jährigen Kind die Oger-Gestalten der orientalischen und Grimmschen Märchenwelt einflößten und die ihm zugleich aus dem höhnischen Unverständnis einer „menschenfressenden“ Erwachsenenwelt entgegenschlug, ist auch dem 70-jährigen Autobiographen noch unmittelbar gegenwärtig. Die Angst erscheint als dauernde, unwandelbare Begleiterin des Kindes und des Erwachsenen, aber auch – überraschend und paradox – als geheimnisvolle Grundkraft eines ins Unendliche erweiterten Lebens, ja als Lebenselixier. Erinnerung hält das Schreckliche, aber auch das Tröstende und Hoffnungsvolle im Bewusstsein, ohne Verklärung und falsche Versöhnung, Zeit und Geschichte bleiben offen auf die Gegenwart und die Zukunft hin.

Canettis Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder, und die Wirklichkeit verwandelt sich ihm in Bilder – Geschehenes, Erfahrenes und Erlebtes vermischen sich unauflösbar mit Erschaute und Erlesenem. Der Autor erzählt, und dies mit einer poetischen Kraft der Verwandlung, mit einer imaginativen Phantasie, die einer empirischen Spurensuche der faktischen Wirklichkeit weit überlegen ist. Die Grundthemen des Canettischen Werkes und seiner Dichter-Existenz – Hass auf den Tod, Gegensatz von Masse und Vereinzelung, Macht und Ohnmacht, Triebesessenheit und Verwandlungsfähigkeit des Menschen, aber auch Faszination durch Sprache, Schrift und Literatur – sind bereits durch frühe Erfahrung in ihm angelegt.

Rolf Bongs (1907-1981) gehört zu den vergessenen, kaum über das Rheinland hinaus bekannt gewordenen Autoren. Durch seine poetische Verherrlichung athletischer und gestählter maskuliner Leiber schien er eigentlich prädestiniert zum NS-Dichter. Seit 1942 hat er als Soldat der Waffen-SS (er war an der Umsiedlung der Volksdeutschen aus Bessarabien nach Polen beteiligt) und Kriegsberichterstatter in der Sowjetunion, in Italien und Frankreich am Zweiten Weltkrieg teilgenommen, um so erstaunlicher, dass er in seinem Tagebuch *Harte, herrliche Straße nach Westen* (1942) – so weiß **Agnieszka Rajewska-Perzyńska** mitzuteilen – über Polen frei von jeder NS-Ideologie berichtet. Er nimmt die Dinge und die Menschen als individuelle Erscheinungen wahr und bewertet sie auch so. Bongs war eigentlich kein Tatmensch, sondern ein introvertierter Lyriker, der inmitten der „großen Wanderung“ darauf wartete, dass ihn der „lyrische Augenblick“ berühren möge. Er war Kritiker des Nationalsozialismus und zugleich Mitläufer und suchte dann in der Nachkriegszeit seine NS-Vergangenheit zu verdrängen, ein Phänomen, das A. Rajewska-Perzyńska als „Dissoziation“ benennt, wobei in diesem Begriff die sozialen und politischen Faktoren für menschliche Verhaltensmuster mit eingeschlossen sind.

„Ein Buch, aus dem man lernen kann, ohne belehrt zu werden“, so schrieb Heinrich Böll über die Autobiographie *Gefilte Fisch* (1973) von Max Fürst, die **Ewa Plomińska-Krawiec** analysiert. Sein Anliegen hat der Autor so formuliert: „'Gefilte Fisch' ist eigentlich ein jüdisches Nationalgericht. Man nimmt die Gräten heraus und füllt ihn dann mit lauter guten Sachen. Bei diesem ‚Gefilten Fisch‘ sind die Gräten leider dringeblichen. Die Probleme der Deutschen, der Juden, der deutschen Juden, der Schule, der Lehrzeit sind hineingepackt und zusammengebunden in der Erzählung von meiner Jugend, meiner Familie und meinen Freunden“. Fürst kehrte der bürgerlich-jüdischen Welt seines Elternhauses den Rücken, erlernte einen handwerklichen Beruf und brach in den 1920er Jahren nach Berlin auf, wo er sich in der jüdischen und kommunistischen Jugendarbeit engagierte, wur-

de 1933 mit seiner Frau Margot von der Gestapo verhaftet und ins KZ Oranienburg eingeliefert, 1935 gelang ihm mit seiner Familie die Flucht nach Palästina und er kehrte 1950 nach Deutschland zurück. Ein einzigartiges Zeitdokument, wie in mündlicher Rede erzählt, in einem anachronistischen, assoziativen Stil, der anstelle der Chronologie des eigenen Lebens einen überindividuellen Sinnzusammenhang anstrebt. Drei Jahre später folgte die Fortsetzung mit „Talisman Scheherezade“, in der Fürst den Opfern der NS-Verfolgungen, so auch seiner Schwägerin Hilde Meisel, die als Widerstandskämpferin Hilda Monte bekannt wurde, ein Denkmal setzte.

Das Ich im Kreislauf von Gewalt

Mit *Jugend* (1976) nahm Wolfgang Koeppen erstmals – nach seinen zeitkritischen Romanen und Reisebüchern – einen autobiographischen Bericht auf, der hier zum Raum der Selbstverständigung wird. Es ist das Buch einer Ich-Werdung, die sich unter den harten und entwürdigenden sozialen Bedingungen der 20er und 30er Jahre vollzog. Dabei geht es nicht um bedrängende Faktizität, sondern um die tief verletzenden Auswirkungen auf den Ich-Erzähler. „Zurückdrängen der Direktheit. Die eigentliche Geschichte wie unter einem Schleier“, hat der Autor die Strategie seines Schreibens genannt. *Jugend* enthält 54 unterschiedlich verknüpfte Abschnitte, die in ihrer Anordnung die sprunghafte, bruchstückhafte Arbeit der Erinnerung selbst nachbilden. Die Gewalt in der deutschen Geschichte zwischen 1910 und 1920, wie sie der Knabe, Jugendliche, junge Erwachsene erlebt und deutet, wird vom Erzähler nachträglich als Kreislauf von Gewalt auf der Folie der biblischen Geschichte erlebt, der Genesis und der Apokalypse, denen nicht ihr Schmerz, aber jegliche Verheißung genommen wird. Der Text ist in hohem Maße Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit der Mutter. Er beginnt und endet mit einem Spaziergang des Erzählers mit ihr, deren unbewältigt gebliebener Tod wie eine Wunde im Text erscheint und das ganze Schreiben eigentlich zu motivieren scheint.

Selbstbefreiung durch autobiographisches Erzählen

Peter Weiss fügte dem Titel seines autobiographischen Textes *Abschied von den Eltern* (1961) die Gattungsbezeichnung *Erzählung* hinzu und wollte so signalisieren, dass er hier frei über die Fakten seiner Biographie verfügt, dass er zwischen Faktizität und Literarisierung balanciert. Die Konzeption des Werkes hat er als „dichte, zusammenhängende Form, einen einzigen Block“ beschrieben. Hermetik und Isolation, so wird weiter ausgeführt, seien die Grundbedingungen seiner Produktion. *Abschied von den Eltern* ist eine Mischung aus Fakt und Fiktion, aus Autobiographie und Roman. Der hier seine autistische Kindheit beschreibt, stand mitten in einem Prozess der Hinwendung zur Welt, zur Gesellschaft und ihren Problemen – nur durch die von ihm nicht gewählte Identität als Jude ist er davor bewahrt worden, selbst zu den Verfolgern zu gehören –, während der Erzähler von 1959 in der Lage war, die eigene Leidensgeschichte nicht nur individualpsychologisch, sondern auch in ihren gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen zu sehen. Dieser Erzähler, der für die psychischen Deformationen seines früheren Ich noch immer Einfühlung und Verständnis aufbringt, steht seiner eigenen Weltfremdheit, seinem Desinteresse am historischen Prozess,

seiner mangelnden Solidarität mit den Niedrigen ratlos und ablehnend gegenüber. Das macht die Wahrhaftigkeit dieses Buches aus, dass sie gerade das Ergebnis einer unlebhaften Jugend, einer lang andauernden Isolation, eines unter widrigsten Verhältnissen entwickelten Künstlertums, jahrzehntelanger Misserfolge, immer neuer Anfänge und Abbrüche in der Malerei, im Film und in der Literatur und eines endlich einsetzenden Bewusstseins vom Zustand der Welt ist. Am Ende von *Fluchtpunkt* (1962) bekräftigt der Ich-Erzähler seine Entscheidung, in deutscher Sprache zu schreiben, ohne in Deutschland zu leben.

Als er 1964 gebeten wurde, über einen ihn prägenden Ort zu schreiben, entschied sich Peter Weiss für Auschwitz: „Es ist eine Ortschaft, die für mich bestimmt war und der ich entkam“. Aus dem unmittelbaren Erleben des KZ-Grauens berichteten dagegen Primo Levi (*Ist das ein Mensch?*, 1947), Jorge Semprun (*Die große Reise*, 1963), Jean Améry (*Jenseits von Schuld und Sühne*, 1966), Imre Kertesz (*Roman eines Schicksallosen*, 1975), Cordelia Edvardsson (*Gebranntes Kind sucht das Feuer*, 1986), Ruth Klüger (*weiter leben*, 1992) und viele andere. Die Zeugnisse des Holocaust zwischen Autobiographie und Autofiktion untersucht **Marie-Christine Wehming**, wobei unter Autofiktion der bewusste Einsatz fiktionaler Elemente innerhalb der Narration eigener Lebensgeschichte verstanden wird. Primo Levi beschreibt in seinem autobiographischen Bericht „Ist das ein Mensch“ (1947) seine Erfahrungen in Auschwitz. Es ging ihm um eine nüchterne literarische Annäherung an Situationen, in denen eine Frage im Mittelpunkt stand: Ist das noch ein Mensch, der diese Folterungen erlebt, aber auch der, der sie ausübt? Er steht in seinem Text ein für die Wahrheit der erzählten Geschehnisse, das autofiktionale Element ist in diesem faktenbetonten Berichtsstil nur gering. Imre Kertesz, der seinerzeit als Jugendlicher selbst Leidtragender und Zeuge des KZ-Geschehens gewesen war, schildert dagegen in seinem autobiographischen *Roman eines Schicksallosen* (1975) den Alltag im KZ aus der Sicht des 15-jährigen Häftlings György Köves, dessen Überlebensstrategie darin besteht, sich in die Sichtweise der Täter einzufühlen, das KZ-Leben Schritt für Schritt anzunehmen, so zu tun, als sei das Unfassbare Normalität – um damit sein Überleben zu sichern. Die Diskrepanz zwischen Erzählton und Erzähltem wirkt außerordentlich verstörend, so wenn Augenblicke kindlichen Glücks im Schatten der Krematorien empfunden werden. Der Autor bricht die chronologische Struktur des Romans immer wieder auf, indem er dem jungen Ich im Text einen wissenden Erzähler gegenüberstellt, und dieses gebrochene Verhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich lässt die Ungeheuerlichkeit des Erinnerungsberichts erst recht zutage treten. Nach der Rettung aus dem KZ braucht György nur einen einzigen Tag in Budapest, um zu begreifen, dass er sich nirgendwo mehr heimisch fühlen kann, denn zwischen ihm und den von seinem Schicksal Verschonten hat sich eine unüberbrückbare Kluft des Unverständnisses aufgetan.

Krankheit und Tod als Grenzbereich des Ich

Das gesamte autobiographische Oeuvre von Thomas Bernhard – *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und schließlich *Das Kind* (1982) – geht von der Grundannahme aus, dass die Tatsachen immer erschreckend sind, weil das beschriebene Ich nichts erlebt hat, was sich außerhalb dieser Weltordnung stellt. An die Stelle einer objektiven Überprüfbarkeit der beschriebenen Wirklichkeit tritt die Fiktion, ein

Konstrukt der Weltdeutung, deren Gehalt darin besteht, Selbsterlebtes zu generieren. Das beschriebene Ich bewahrheitet sich im Schreibakt selbst. Wenn Thomas Bernhard seine Autobiographien aus der Perspektive der Zerstörung und des Selbstmordes schreibt, dann nicht aus der Negation erreichter Ich-Identität (wie fiktive Autobiographien), sondern aus der Position eines zu führenden Daseins.

Die Struktur der autobiographischen Bände verrät, wie schwer ihrem Verfasser der Vorstoß in seine Jugendjahre fiel. Vier Bände lang behandelt die Autobiographie erst einmal die Jahre der Adoleszenz, von der Schulzeit bis zur Entlassung aus dem Lungensanatorium, in das den Erzähler eine schwere Krankheit gezwungen hat. Im vierten Band, *Die Kälte*, durchbricht das Kontinuum der erinnerten Geschehnisse eine erneute Erinnerung, die von dort aus wiederum in die Vergangenheit vorstößt, in die frühen Kinderjahre. Die Beschreibung dieser Zeit wird im fünften Band *Ein Kind* nachgereicht, doch auch hier wählt der Erzähler die Methode des vorangegangenen Buches: Die allererste Lebenszeit wird abermals nicht fortlaufend beschrieben, sondern in einer den Fortlauf des Geschehens eingearbeiteten Erinnerungsphase rekonstruiert. Drei Zeitebenen sind also übereinander geschichtet: die Zeitebene der Niederschrift, die eines erinnerten kontinuierlichen Geschehens und dazu die Zeitebene eines noch Früheren, das teils episodenhaft, teils überblicksartig mithilfe einer erinnerten Erinnerung zutage tritt. Nicht die Beschreibung eines Lebens soll geleistet werden, sondern die Beschreibung der Beschreibung eines Lebens.

Die Mobilisierung der letzten Reserven des Ich

Mit Fritz Zorns *Mars* (1977), jenem Riesenmonolog von einem, der mit seiner tödlichen Krankheit – dem Krebs – fertig werden will, und wenn es physisch nicht mehr möglich ist, wenigstens geistig, setzt sich **Joanna Flinik** auseinander. Der Autor benennt seine Krankheit als Resultat einer zerstörerischen Umwelt und kränkenden Erziehung. Er klagt seine Eltern an, die ihn mit verordneter Harmonie „zu Tode erzogen“ – ums Leben gebracht – haben. Das Kind, das „in der besten aller Welten“ aufwuchs, hat sich bis zur völligen Wunschlosigkeit angepasst. Die körperlichen Schmerzen bringen ihn zur Einsicht in den Zusammenhang von Wohlfühlen und Ich-Zerstörung. Und die Quintessenz seiner Lebensgeschichte lautet: „Lieber Krebs als Harmonie“. Hier wird das ganz persönliche Leiden in einem Prozess der Selbsterfahrung und Bewusstseinsveränderung als Leiden an einer morbiden Gesellschaft erkannt, und die Widersprüchlichkeit zwischen Selbstverwirklichung und Welt geht nicht zu Lasten des einzelnen.

Selbstzerstörung als Selbstfindung

Bernward Vespers Roman-Essay *Die Reise* (1977) wurde seinerzeit als das „Kultbuch der Linken“ (Der Spiegel) bezeichnet. Es ist eine schonungslos vorangetriebene „Individual-Archäologie“ (Ralf Schnell) bei der Erkundung des bürgerlichen Individuums. Die Reise, das ist der Trip in dreifacher Weise: eine reale Reise mit dem Sohn Felix von Dubrovnik nach München; eine imaginäre Reise in die Tiefenschichten der eigenen Vergangenheit (der Autor ist der Sohn des NS-Poeten Will Vesper, wuchs auf dem niedersächsischen Gut Trian-

gel bei Gifhorn auf, in ländlicher Idylle, einer Tyrannei der Kinderdressur durch den übermächtigen Vater ausgesetzt, die zu Verletzungen und Entstellungen in dem Kind führen). Die dritte Ebene der Reise, das ist der LSD-Trip in das Unterbewusstsein (Novalis: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg“). Die durch die Droge gegebene „Bewusstlosigkeit, Betäubung, (das) Abtöten der Wirklichkeit“ soll eine Entgrenzung des Lebens in veränderte und verändernde Bewusstseinsformen hinein bewirken. Vesper will eine Politisierung durch die Droge, deren „Sprengkraft“ der Wirkung der Atombombe ebenso wenig nachstehe wie der von Beethovens 9. Sinfonie. Der Autor selbst ist Opfer dieser „Sprengkraft“ von LSD geworden, als er noch vor Veröffentlichung seines autobiographischen Romanfragments aus dem Leben schied. Seine Befreiung durch Schreiben war ihm nicht möglich geworden.

Abrechnung mit der Vätergeneration

Von Christoph Meckels *Suchbild. Über meinen Vater* (1980), dem 22 Jahre später noch ein *Suchbild* über die Mutter (2002) folgte, Peter Brückners *Das Abseits als sicherer Ort* (1980), Alfred Andersch' *Der Vater eines Mörders* (1980), Peter Härtlings *Nachgetragene Liebe* (1980) bis zu Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* (2003) suchen die Autoren den lebensgeschichtlichen Entwicklungen und Verstrickungen beizukommen, die mit der Vätergeneration und dem Nationalsozialismus in Zusammenhang stehen. Christoph Meckel veröffentlichte auszugsweise die Kriegstagebücher seines Vaters, doch die erinnernde Arbeit des Sohnes am Bild seines Vaters gilt der zunehmenden Integration der Vätergeneration in das NS-Herrschaftssystem, verbunden mit Hoffnungen und Glückszuständen, aber auch Resignation und Melancholie. Wie erfolgt die Anpassung an das dem einzelnen auferlegte Schicksal? Der Autor erfindet sozusagen eine Person, ein Leben neu durch die Zerstörung einer empirisch-oberflächlichen Biographie: „Über einen Menschen schreiben bedeutet: das Tatsächliche seines Lebens vernichten um der Tatsächlichkeit einer Sprache willen. Der Satzbau verlangt noch einmal den Tod des Gestorbenen. Ihn zu vernichten und neu zu erschaffen ist derselbe Arbeitsprozess [...]. Ich habe nichts zur Person erfunden, aber ausgewählt und zusammengefasst (unmöglich, darzustellen ohne Bewertung). Ich habe Sätze gemacht, also Sprache erfunden. Die Erfindung offenbart und verbirgt den Menschen“. Das Prinzip der Montage, die Tagebuchzitat, Kommentar, Reflexion, persönlicher Erinnerung und Geschichtsschreibung miteinander verbindet, die Offenheit des Fragmentarischen anstelle bruchloser Ausdeutung gibt dem Werk eine Radikalität des Blicks und authentische Aussagekraft.

Damit korrespondiert die autobiographische Analyse *Das Abseits als sicherer Ort. Kindheit und Jugend zwischen 1933 und 1945* des Sozialpsychologen Peter Brückner. Statt der Darstellung unmittelbaren Erlebens setzt er auf kritische, auch selbstkritische Reflexion, er argumentiert, prüft und verwirft. Der innere Monolog vereint Selbstreflexion, kritische Autobiographie und essayistische Geschichtsschreibung. Die Titelmetapher „Abseits“ wird zum Leitmotiv von Brückners Selbstinterpretation, sie wird zunächst als eine Gegenposition zum NS-Regime vertreten und dann systematisch abgebaut: „Es gab keine Räume mehr, leer von Macht. Und dieser vollkommene Bruch mit meiner inneren Erfahrung trat mit der Arroganz der Endgültigkeit auf“. Muss man wirklich erst zum „Erfüllungsgehilfen“ jenes Systems werden, dem er dann wenig später Widerstand leisten wird? Brückner hält über sich selbst

Gericht, er enthüllt die Brüche und Widersprüche seiner Denkmuster und seines Entwicklungsweges und zwingt den Leser zur kritischen Stellungnahme.

Die *Schulgeschichte* von Alfred Andersch, *Der Vater eines Mörders* ist dagegen weder erinnernde Sprachkonstruktion (wie bei Meckel) noch analytische Selbstreflexion (wie bei Brückner), sondern eine literarische Erzählung in einer eher konventionellen Tradition. An einem Maimorgen des Jahres 1928 führt der „Rex“, Oberstudiendirektor Gebhard Himmler, im Griechischunterricht der Untertertia B des Wittelsbacher Gymnasiums in München eine Inspektion durch – und alle, Klassenlehrer wie Schüler, sind ihm untergeordnet, ja ausgeliefert und werden von ihm entsprechend diskriminierend behandelt. Einer der so gedemütigten – und dann entlassenen – Schüler ist der Protagonist Franz Kien, der Autobiograph Andersch selbst, und die Handlung geht auf dessen eigene Schulerlebnisse zurück. Das Modell des Rex war der „Vater eines Mörders“, nämlich seines Sohnes Heinrich Himmler, des späteren Massenmörders, der als „Reichsführer SS“ die millionenfache Vernichtung von Juden im Dritten Reich organisierte und überwachte. „War es dem alten Himmler vorbestimmt, der Vater des jungen zu werden?“, fragt Andersch. Wenn er auch keine eindeutige Antwort gibt, deutet er doch mögliche Erklärungsansätze an, wie die, dass die Machtausübung des Schulmannes bereits auf das „Führerprinzip“ der Hitler-Diktatur vorausweist.

Uwe Timm wiederum berichtet in seiner autobiographischen Erzählung *Am Beispiel meines Bruders* (2003) von seiner Familie und deren Umgang mit dem Tod von Timms 16 Jahre älteren Bruder, der als Mitglied der Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg den Tod fand. Während Meckel die Lebenslüge (in Form einer „gereinigten Darstellung“) der ganzen Vätergeneration entlarven wollte, Peter Härtling in *Nachgetragene Liebe* schreibend die Distanz zum Vater verringert, erfährt Timm durch seine Spurensuche, wie stark die familiären Bindungen und vor allem sein Verhältnis zum Vater durch den toten Bruder definiert waren. So wird aus der Brudergeschichte eine Vätergeschichte und der Versuch, „sich neu zu erfinden“. Timm fügt zwischen die Stimmen seiner Familie eine Ebene der Träume, Bilder und Zeichen ein, die ihre Beglaubigung nicht im Faktischen haben, sondern im Bewusstsein des Erzählers. Die erzählerische Form entspricht der Struktur einer Fuge, viermal wird der Tod der inzwischen verstorbenen Familienmitglieder erzählt, der überhaupt erst die Voraussetzung dafür ist, dass der Erzähler über deren Leben verfügen und dieses Leben zugleich bewahren kann.

Vom Aufstand gegen den Vater

Die Tochter Stanisława ging aus einem Liebesverhältnis Stanisław Przybyszewskis mit der Malerin Aniela Pająkówna hervor, die sich, vom Vater ihres Kindes in Stich gelassen, das Leben nahm – so berichtet **Marion Brandt** in ihrer Untersuchung von Stanisława Przybyszewskas autobiographischem Roman *Eine realistische Studie* (1930/31). Das hat nicht nur persönliche Gründe, sondern hier stehen sich zwei ganz unterschiedliche Literaturkonzeptionen gegenüber, die des Pansexualismus des Vaters, Hauptvertreter der naturalistisch-symbolistischen Kunstrichtung „Junges Polen“, und die der „mentalen Persönlichkeit“ der Tochter. Während für Przybyszewski die Quelle des Schreibens das Geschlecht war, ist es für Przybyszewska die Idee des Schöpferischen. Aber wie ihr Vater geht auch sie davon aus, dass der Künstler sich in seinem Auserwähltsein dem schöpferischen Impe-

rativ unterwerfen, dass er sich als Genie über die Masse erheben müsse. Doch gelang es ihr nicht, ihre Protagonistin in eine solche geistige Existenz zu führen, das Thema überindividuell zu bearbeiten. So blieb ihr nichts als die Einsamkeit, ihr Leben der „geistigen Macht“ zu weihen. Der Roman selbst blieb unvollendet.

Lebensgeschichte oder poetische Fiktion?

Inwieweit kann Stephan Hermlins *Abendlicht* (1979) als Autobiographie bezeichnet werden, fragt **Florian Urschel-Sochaczewski**, denn hier steht eher die „Evokation von Stimmungen“ im Mittelpunkt als die Erzählung einer Biographie. Geht es Hermlin um ein Sichtreubleiben oder ein Sichändern, das Zurücknahme bedeutet? In vielen Schattierungen – Unterwerfung, Wandlung, Anpassung, Beständigkeit – durchzieht es das Erinnern an die Menschen, mit denen das Ich auf diese oder jene Weise verbunden war. In *Abendlicht* werden Individuum – das Erzähler-Ich – und Lebensganzes, innere Abläufe und hergestellte Ich-Welt-Beziehung auf zweifache Weise in Beziehung gesetzt: Das Ich begreift sich als Teil eines geschichtlichen Prozesses, der von Widersprüchen bewegt ist, von den „Strömungen und Untiefen“ der Zeit getragen wird. Es ist ein Einverständnis, hergestellt mit diesem Prozess, das das Einverständnis mit der Endlichkeit des eigenen individuellen Lebens, mit dem Tod, einschließt. Gegen Ende, in dem Prosastück, das Kindheit und Gegenwart des Alternden assoziativ überspannt und zusammenschaut, wird ein Bild vom Verhältnis des Ich und der Zeit aufgerufen: „plötzlich stand die neue Zeit um mich, ich war in ihr“. Dieser Zeitbezug ist mitzudenken, wenn man sich dem Schluss zuwendet, wo das Ich in der Traumwanderung in die Kunst-Landschaft (das Gemälde Claude Lorrains) eingeht: „die Stille trat in mich ein, ich war ein Teil von ihr geworden“. Die vielen intertextuellen Verweise auf christliche, kanonisch bürgerliche Kunstwerke deutet Florian Urschel-Sochaczewski als Zeichen des Widerstandes gegen die Politik der DDR-Führung.

Auch Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976) ist ein Bekenntnisroman, es geht um die Erforschung des Gewissens als Rechenschaftsstruktur, um die Selbstanalyse über Leben in einer Zeit, die vom Faschismus geprägt war. Die autobiographische Grundfigur spaltet sich in eine Figuren-Dreiheit auf, nämlich in eine erste Person, die Ich-Erzählerin, eine zweite Person, ein anderes Ich der Erzählerin, von diesem aus wechselnder Distanz als Du angesprochen, schließlich das Kind Nelly Jordan, der epische Held der Kindheitsgeschichte und das einstige Ich der Erzählerin, die nun aus weit entfernter Gegenwart in und mit dem eigenen Kind, der Tochter Lenka, die als Partnerin und Kontrastfigur aus der jungen Generation ins Buch hinein genommen wird, ihre eigenen Vergangenheit vergegenwärtigt. Christa Wolf schafft ein festes und doch bewegliches Gefüge verschiedener zeitlicher Sphären, die den Handlungsverlauf bestimmen: die Sphäre des Kindes Nelly, das in Landsberg an der Warthe heranwächst, das 1945 mit der flüchtenden Familie westwärts zieht und dessen Wege noch bis 1947 im Blickfeld des Lesers bleiben; die 46-stündige Wochenendreise, die die Erzählerin am 10. und 11. Juli 1971 mit ihrem Mann, ihrem Bruder und ihrer noch 15-jährigen Tochter Lenka nach Gorzów Wielkopolski, der heutigen polnischen Heimatstadt Nellys; die dritte Sphäre, die über die Arbeit an diesem Buch, die Schreibprobleme der Erzählerin berichtet und der zeitgeschichtliche Erfahrungen aktuelle Überlegungen zugeordnet werden. Erst die „aufgehobene“ Nelly, die in der Gegenwart agierende Erzählerin, ist in der Lage, den Stoff in

der Wechselwirkung von Befangenheit und Unbefangenheit, Betroffenheit und Distanz, Selbstanklage und Selbstbefreiung künstlerisch zu bewältigen.

Zwischen Christa Wolfs *Kindheitsmuster* und Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* könnte man Hans-Christian Kirschs autobiographischen Roman *Die polnische Hochzeit* (2004) stellen, mit dem sich **Marta Ratajczak** auseinandersetzt. Martin Pelzer, Reisejournalist, 67 Jahre alt, reist im Auftrag einer Münchner Tageszeitung nach Kraków und Wrocław, um über das Konzert eines deutsch-polnischen Jugendsymphonieorchesters zu berichten, bei dem seine Enkelin Judith mitwirken wird. Er erfährt, dass Judith und der junge polnische Dirigent Heiratspläne haben. Die Verwandten der jungen Leute in beiden Ländern sind gegen die Verbindung. Pelzer dagegen versucht den Liebenden zu helfen. Dabei werden Junge und Alte mit den Schicksalen der beiden Familien in der Vergangenheit konfrontiert. Auch für Pelzer beginnen eine Erinnerungssuche und eine Trauerarbeit, bei der Ereignisse aus seiner eigenen Kindheit 1945 neu ins Bewusstsein gerückt und bewertet werden müssen. Am Ende steht, allen Widerständen zum Trotz, eine deutsch-polnische Hochzeit in Kraków. Während der Protagonist eine Reise in seine Kindheit macht, kommentiert der auktoriale Erzähler die Bilder, die er vor Augen hat. Der Erzähler versucht ein „Panorama koexistierender Kollektiverinnerungen“ (M. Ratajczak) zu entwerfen. Die Perspektive des 9-jährigen Jungen wird in einem „Erinnerungstheater“ heraufbeschworen, die alten traumatischen Erinnerungen Kirschs wie die der beiden Elternfamilien werden jetzt, mehr als 40 Jahre später, aufgearbeitet. Die Tagebuchaufzeichnungen seines Vaters, während des Krieges Wehrmachtsoffizier, dienen Pelzer, um eine Abrechnung mit der Vergangenheit zu führen, aber auch seinen eigenen Platz in der Generationenfolge der eigenen Familie zu finden.

Dagegen sucht **Anna Kowalewska-Mróz** den Beweis zu erbringen, dass Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) keine Autobiographie ist. Ihre Argumente sind die traditionelle literarische Bearbeitung des Stoffes, die aus der Quelle solcher Muster wie Bildungs-, Entwicklungs- und Künstlerroman schöpft. Ja, Grass geht von Anfang an auf Distanz zu sich selbst. Er ist „der Junge, der unter meinem Namen anzurufen ist“, ein anderes Mal „der Junge meines Namens“. Er kündigt es schon im ersten Satz an: „Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verknappen...“. Dieses kühle Abstandswahren erlaubt ihm, über alles Unangenehme, auch über die „Schande“ und „die ihr nacheilende Scham“ zu schreiben, als seien es nicht seine Gefühle, nicht seine Schuld, sondern die eines Dritten. Und so wird sein Bekenntnis, bei der SS gewesen zu sein, auch nicht seine Beichte, sondern eigentlich die einer fremden Figur, deren Handeln der Autor ohne innere Anteilnahme verfolgt. Wo das Gedächtnis versagt, greift Grass zur Fiktion: es könnte so oder so gewesen sein. Das ist aber völlig legitim, eine Autobiographie ist ohne Fiktion gar nicht denkbar, und so hat auch die Zwiebel Erinnerung viele Häute: „Erst beim Häuten spricht sie wahr. Was vor und nach dem Ende meiner Kindheit geschah, klopft mit Tatsachen an und verlief schlimmer als gewollt, will mal so, mal so erzählt werden und verführt zu Lügengeschichten“.

Radikale Introspektion oder poetische Fiktion

Peter Handkes *Kindergeschichte* (1981), den dritten Teil der Tetralogie *Langsame Heimkehr*, in die Tradition der klassischen Autobiographie einzureihen, ist durchaus nicht

unproblematisch. Der Text enthält wie viele zeitgenössischen Selberlebensbeschreibungen keine Gattungsbestimmung. Die beschriebene Wirklichkeit – Handke schildert die ersten 10 Jahre, die er allein mit seiner ersten Tochter Amina erlebt hat – lässt sich nur mit Mühe als Biographie des Autors entschlüsseln. Im Mittelpunkt steht die Geschichte eines Kindes und nicht die eines autobiographischen Ich. In seiner Struktur ähnelt der Text der von fiktiven Autobiographien: eine formale Ich-Identität wird gleichgesetzt mit einer schreibenden, beschriebenen, und das Autor-Ich wird aufgegeben zugunsten einer Struktur von Verweisungen. Aber andererseits – und das verbindet den Text wieder mit der klassischen Autobiographie – versucht das schreibende Ich über künstlerische und poetische Mittel eine Identität von beschriebenem Ich und dem hinter dem Text stehenden Autor-Ich herzustellen. Das eigentliche Thema der Erzählung ist die Innenwelt des beschriebenen Ich, während die äußere Wirklichkeit nur einen Projektionsraum für die Wünsche und Phantasien des Ich bildet. Nach Handke ereignet sich dieser Prozess in einer „Innenwelt der Außenwelt“. Das sich im Epischen auflösende Ich Peter Handkes ist eine Fiktion hinter der Autobiographie, nicht in der der Autobiographie. Es rekonstruiert sich über Zeichen, also über prinzipiell Austauschbares. Bei Thomas Bernhard verhält es sich genau umgekehrt: die einzige Gewissheit, die das Ich von sich selbst hat, wird vermittelt über das Wissen von der Welt; prinzipiell austauschbar ist das individuelle Gepräge als Zeichen der Einzigartigkeit.

Der authentische Bildungsroman

In seiner Trilogie *Schöne Tage* (1974), *Schattseite* (1976) und *Die großen Wörter* (1977) erzählt Franz Innerhofer seinen authentischen Bildungsroman, der exakt den Lebensdaten folgt. Im ersten Teil wird in beklemmender Eindringlichkeit das Leben eines Protagonisten, Holl, geschildert, der, als uneheliches Kind einer Landarbeiterin geboren, verschiedene Stationen eines schwierigen Bewusstseins- und Emanzipationsprozesses durchläuft. Es entsteht durch die Erzählung von Missständen, Demütigungen, brutalster Unterdrückung und Peinigung des Kindes und aller anderen „Leibeigenen“ eine Innenansicht vom Leben in einem „Bauern-KZ“, dem Hof des leiblichen Vaters im Österreich der 50er und frühen 60er Jahre. Das Kind, dessen Entpersönlichung bereits durch den fehlenden Vornamen sinnfällig wird, sieht sich hilflos einer „Ohrfeigenlandschaft“ ausgesetzt, fremden Menschen ausgeliefert. Er trägt sich mit Selbstmordgedanken, ist von Selbsthass und Hass auf den Vater getrieben. Erst einige Umwälzungen auf dem Hof lassen ihn aus seiner Hoffnungslosigkeit und Lethargie auftauchen: Maschinen werden angeschafft, die er bald als einziger beherrscht, neue Landarbeiter und eine Zugehfrau setzen der Allmacht des Patriarchen ein aus ihrer gewerkschaftlichen Orientierung gewonnenes Selbstbewusstsein entgegen. Mit 17 Jahren gewinnt Holl allmählich Sicherheit, widersetzt sich, erkämpft sich Freiheiten und verlässt schließlich den Hof, um eine Schmiedelehre zu beginnen. Diese Entwicklungsetappe wird in *Schattseite* (1975) beschrieben.

Die auktorial vermittelte Beschreibung der eigenen Lebensgeschichte

Mit bemerkenswerter Konsequenz versteht Helga M. Novak in den Texten *Die Eisheiligen* (1979) und *Vogel federlos* (1982) die Wahrnehmungen ihrer Kindheits- und Jugend-

jahre in angemessenen poetischen Sehweisen auszudrücken. Sie selbst hat beide Bücher als „totale Autobiographie“ bezeichnet: „Ich habe alles aufgeschrieben, woran ich mich erinnere und das ist meine Kindheit“; das ist in *Die Eisheiligen* die Kindheit eines adoptierten Mädchens in der Zeit des Nationalsozialismus, des Krieges und der Nachkriegszeit. Dem erzählenden Ich, das der Chronologie der lebensgeschichtlichen Ereignisse folgt, steht das erlebende Ich des Kindes gegenüber, das in Bruchstücken, Ausschnitten, Eindrücken, Momentaufnahmen seine Wahrnehmungen wiedergibt und seine Ausdrucksmöglichkeiten sucht, um seine Freuden und Nöte, seine Ängste und Beklemmungen, seine Verzweiflungen und seine kleinen geheimen Triumphe zu artikulieren. Seine Konfrontationsfiguren sind die Adoptiveltern, die „Eisheiligen“, es ist vor allem die Stiefmutter, die das Kind „Kaltessophie“ nennt, ihres preußischen Erziehungsdrills wegen. Schon auf den ersten Seiten der „Eisheiligen“ wird Schreiben auf der Handlungsebene zum Thema: Durch das Einritzen des eigenen Namens vergewissert sich das Kind seiner selbst, es reagiert seine Aggressionen ab, es möchte auf sich aufmerksam machen, in seiner Individualität akzeptiert und geliebt werden. Das Schreiben entwickelt sich allmählich zu einer Überlebensstrategie und zu einem Austragungsfeld für Konflikte nicht nur mit „Kaltessophie“, sondern mit den kleinbürgerlichen Deutschen in der NS-Zeit. Wie viele andere deutsche Autoren ihrer Generation befasst sich Helga M. Novak mit der Frage nach der Schuld an den Ereignissen im Dritten Reich. Die Abrechnung mit jenem politischen System, aber auch mit dem DDR-Sozialismus, für den sie sich engagiert hat, durch den sie aber nur Bevormundung, Zwang zur kritiklosen Anpassung und Doppelmoral erfährt, nimmt die Autorin dann in *Vogel federlos* vor. Zugleich idealisiert das Mädchen in den *Eisheiligen* und in *Vogel federlos* mit seinen Phantasien über die leiblichen Eltern etwas Nichtgewordenes. Seine Wunschbiographie ist ein positiver Gegenentwurf zum tatsächlich Erfahrenen. Novak entwirft jenseits ihrer tatsächlichen Biographie – und ähnlich wie Max Frisch in der Rahmengeschichte von *Montauk* – eine utopische Lebens- und Beziehungsform, die einen Gegenpol zum früher real Erlebten darstellt. Aber auch diese Wunschbiographie wird entmystifiziert. Am Ende steht das Mädchen wieder allein, aber die Erfahrung des Alleinseins stellt einen Ausgangspunkt für mögliche Weiterentwicklungen dar.

Dagegen geht Verena Stefan in ihrem autobiographischen Bericht *Häutungen* (1975), einer losen Folge von Gedichten, Notizen und Bekenntnissen, den Grundmustern weiblicher Erfahrung in einer männlich bestimmten Umwelt nach. Ihre Auseinandersetzung mit der Sprache („Beim schreiben... bin ich wort um wort und begriff um begriff an der vorhandenen sprache angeeckt... Diese sprache versagt, sobald ich über neue erfahrungen berichten will“) dient der Absicht, die radikalen Möglichkeiten einer Frauenliteratur aufzuzeigen, die sich als feministische Literatur versteht und die Weiblichkeit in einer Weise beschreibt, welche die wirklichen Erfahrungen von Frauen mit Schweigen zugedeckt hatte.

Ein angepasstes Leben?

Günter de Bruyn hat seine Autobiographien *Zwischenbilanz* (1992) und *Vierzig Tage* (1996) als „ein Training im Ich-Sagen, im Auskunftgeben ohne Verhüllung durch Fiktion“ bezeichnet. Sie wollen auch nur Stückwerk statt Vollständigkeit geben, vermitteln ein angepasstes Leben, das schreibende bzw. beschriebene Ich tritt immer mehr in den Hinter-

grund, um am Ende als anderes, verwandeltes Ich wiederzukehren. *Zwischenbilanz* verbindet die Selbstbetroffenheit des autobiographischen Berichts mit einprägsamer Schilderung geschichtlicher Vorgänge, die authentische Wiedergabe eigener Erfahrung mit gedanklicher und ästhetischer Distanzierung. Im autobiographischen Schreiben schlüsselt de Bruyn die konkreten Einflüsse und Widerstände auf, die einem werdenden Ich widerfahren. In dem Essay *Das erzählte Ich* (1995) hat er von der Schwierigkeit berichtet, zugleich Subjekt und Objekt eines Textes zu sein.

„Aufenthalt in einem Material“² (Heiner Müller)

Das ist das zentrale Stichwort für Heiner Müllers Lebensbericht *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1993). Daneben verwendet der Autor noch weitere Begriffe wie „Rohstoff“, „Sand“ oder „Kies“ für seinen Text, der von vornherein als autobiographisches Interview geplant war. So erzählt der Dramatiker auch sein Leben – die Jugend in der Nazizeit und in den ersten Nachkriegsjahren, das Leben in der DDR, das Leben also in zwei Diktaturen – in einem Interview-Material, in dem die knappen Fragen jedoch eher nur wie Untertitel wirken. Diese Form der Formlosigkeit trägt der Faszination Heiner Müllers vor dem „Material“ Rechnung. Wie er in den Stücken verfährt, bruchstückhaft und konzentriert, sprunghaft und ausführlich, in Andeutungen und prägnant auf wesentliche Aussagen zielend, entwirft er ein Bild der Jahrzehnte in der DDR, wie wir es so vielfach gebrochen und unheimlich vielgestaltig kaum je zur Kenntnis nehmen konnten. Die Selbstanalyse erfolgt immer im Zusammenhang mit den historisch-gesellschaftlichen Prädispositionen des Individuums.

Erinnerungen abrufen, heißt Leben lernen

Monika Hernik-Mlodzianowska beschäftigt sich mit der Frage, wie Peter Härtling als Vertreter der Kriegskindergeneration in seinem Schaffen kontinuierlich der eigenen Biographie nachgeht und inwieweit sich seine Autobiographie *Leben lernen. Erinnerungen* (2003) von früheren autobiographischen Versuchen unterscheidet. War in den Erinnerungstexten *Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung* und *Nachgetragene Liebe* die Hauptfigur das 12-jährige Abbild des Autors, dessen eingeschränkte Sicht durch Zeitzeugen erweitert und von unterschiedlichen Erzählerstimmen kommentiert wird, findet sich in *Leben lernen* nur eine Stimme, die autodiegetische Stimme des Erzählers, die mit dem 70-jährigen Autor gleichzusetzen ist. Hier wird chronologisch erzählt, von den Traumata der Kindheit bis ins Alter, es gibt keine Zeitsprünge oder einen Wechsel in der Erzählinstanz. Härtlings Bericht beruht ganz auf seinem autobiographischen Gedächtnis, das er bewusst unter den Zwang des Erinnerns setzt, doch werden auch fiktionale Dialogszenen eingebaut. Das Erinnern erfolgt aus der überlegenen Distanz, aus der Allwissenheit, die alle später eintreffenden Ereignisse und Handlungen einbezieht. Der Autor scheint hier am Ende der Annäherung an die eigene Erinnerung angekommen zu sein. Denn in dem ähnlich autobiographisch gela-

² H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, S. 271.

gerten Buch *Die Lebenslinie. Eine Erfahrung* (2005) verarbeitet Härtling die Erfahrung von Todesangst im Zuge eines Herzinfarkts, auf den ein Schlaganfall folgte, obwohl er einen Bogen zurück zur tragischen Geschichte seiner Eltern spannt.

Identitätsbestimmung zwischen zwei Kulturen

Die türkisch-deutsche Schauspielerin und Schriftstellerin Emine Sergi Özdamar ist „eine, die aus allen Rollen fällt und sich auf die Suche nach der Schönheit der Sprache begeben hat“, so betitelte die taz ein Porträt von ihr anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises im Jahre 2004. Die Autorin hat selbst erfahren, wie es ist, wenn man mit der Migration „aus den Hierarchien hinausgeht“ und in der Fremde neue Rollen spielt, wie sie sagt, vom Bauer in der Türkei zum Straßenkehrer und zur neuen Mittelschicht in Deutschland, von Ophelia, die sie in ihrer Heimat auf der Bühne spielte, zur Putzfrau. Und so sind ihre Romane und Erzählungen, die sie seit 1990 verfasst hat, von autobiographischen Erlebnissen geprägt. Wie spiegelt die spezifische Verbindung der türkischen Mutter- und der deutschen Wahlsprache den Prozess der Identitätsbestimmung zwischen zwei Kulturen, fragt **Dorota Masiakowska-Osses**. Die deutsche Sprache verdrängt keineswegs die türkische, sondern gibt ihr eine neue Dimension, sie wird als fester Bestandteil in das spezifische Deutsch der Autorin integriert. Die Autorin denkt türkisch und schreibt deutsch, so hat es Harro Zimmermann treffend in der Frankfurter Rundschau formuliert. Sie schreibt in einer Sprache, die für sie keine Kindheit hat, anders als das Türkische, das für sie die Zauberkraft des frühen Trostes aufbewahrt, der Einschlaflieder, aber auch den ersten Triumph, „Ich“ zu sagen, „Ich will“. Özdamar scheut weder grammatische, lexikalische oder syntaktische Regelverstöße noch übergangslose, unerwartete wörtliche Übersetzungen aus dem Türkischen, Einflechtungen von Koransprüchen, Märchen, Sentenzen und Sprichwörtern ihrer Heimat. Der Erzählfluss gerät dabei nicht ins Stocken, dem „atemberaubenden Tempo“ verdankt die Autorin den Vergleich mit der Geschichtenerzählerin Scheherezade.

Özdamar zeigt in ihrer Istanbul-Berlin-Trilogie exemplarisch, so Dorota Masiakowska-Osses, dass eine neue, produktive Betrachtungsweise der deutschen Verhältnisse – in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, dem DDR-Sozialismus, der westdeutschen Protestbewegung der 68er Generation, aber auch der Einwanderung ausländischer Arbeiter in die Bundesrepublik – auch aus räumlicher, kultureller und literarischer Distanz geschaffen werden kann. Ihr Roman *Seltsame Sterne fallen zur Erde* (2003) beschreibt ihre Zeit als Hospitantin an der Volksbühne in Ost-Berlin, während sie selbst in einer Wohngemeinschaft in Westberlin lebte. Sie pendelt zwischen den beiden Teilen Berlins wie in einem unwirklichen Schwebezustand hin und her. Aus dem Zusammenspiel von Nähe und Ferne, Distanz und Annäherung ergibt sich die Bewegungsfreiheit der Autorin, mit gegenwärtiger wie vergangener Realität zu experimentieren, mit dem Komischen, Grotesken, Absurden, Paradoxen zu spielen, zu verfremden, zu verzerren und zu verspotten.

Der Rekurs auf ein Muster autobiographischen Schreibens – er kann so noch beliebig weiter fortgesetzt werden –, das originär mit der Entstehung und dem Verlust von Selbstbewusstsein zusammenhängt, hat vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels in der Autobiographie ganz neue Dimensionen gewonnen. Die Suche nach neuen verbindlichen Mustern des autobiographischen Schreibens geht unaufhaltsam weiter.

Benutzte und weiterführende Literatur

- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan/ Hardmeier, Christof (Hgg.) (1983): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der Literaturkommunikation. München.
- Gansel, Carsten (2007): Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989. Göttingen.
- Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost (Hgg.) (1982): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie. Königstein/Ts.
- Grote, Michael/ Sandberg, Beatrice (Hgg.) (2009): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. München.
- Günter, Manuela (Hg.) (2002): Überleben schreiben. Zur Autobiographie der Shoa. Würzburg.
- Halbwachs, Maurice (1966): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin.
- Holdenried, Michaela (1991): Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman. Heidelberg.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Koebner, Thomas (Hg.) (1984): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Stuttgart.
- Krause, Robert (2010): Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiel literarischer Akkulturation nach 1933. München.
- Lehmann, Jürgen (1988): Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen.
- Lejeune, Philippe (1994): Der autobiographische Pakt. Frankfurt a.M.
- Malo, Markus (2009): Behauptete Subjektivität. Eine Skizze zur deutschsprachigen jüdischen Autobiographie im 20. Jahrhundert. Tübingen.
- Neumann, Bernd (1970): Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie. Frankfurt a.M.
- Niggel, Günter (Hg.) (1998): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. 2. Aufl. Darmstadt.
- Nyada, Germain (2010): Kindheit, Autobiographik und Interkulturalität. Ein Beitrag zur sprachübergreifenden und (kon)textorientierten Literaturtheorie. Berlin.
- Pascal, Roy (1965): Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart (u.a.).
- Preusser, Heinz-Peter (2010): Autobiografie und historische Krisenerfahrung. Heidelberg.
- Schneider, Manfred (1986): Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. Wien.
- Schnell, Ralf (1993): Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart/ Weimar.
- Sill, Oliver (1991): Zerbrochene Spiegel. Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. Berlin/ New York.
- Simbürger, Brigitta E. (2009): Faktizität und Fiktionalität. Autobiographische Schriften zur Shoah. Berlin.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Autobiographie. Stuttgart/ Weimar.
- Weber, Angela (2009): Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar. Bielefeld.

Werle, Isabel (2010): Retrospektiven (üb)erlebten Tötens. Autobiographische Zeugenschaft von Opfern und Tätern des Holocaust. Hamburg.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1974): Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. München.

Barbara Widawska

Akademia Pomorska

Słupsk

LEBENSBLDER DES LEMBERGER GERMANISTEN ALBERT ZIPPER (1855-1936) ANHAND SEINER JUGENDKORRESPONDENZ MIT JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI AUS DEN JAHREN 1877-1887

Aus dem Nachlass des Lemberger Germanisten Albert Zipper werden seine Jugendbriefe an Józef Ignacy Kraszewski thematisiert, die uns zeigen, welche Erlebnisse ihn im habsburgischen Galizien des 19. Jahrhunderts prägten. Sie bezeugen aber vor allem, dass sich Zippers Interessen fast ausschließlich auf das Gebiet der deutsch-polnischen Literatur konzentrierten. Darüber hinaus geben die Briefe Aufschluss über seine persönlichen und sozialen Umfeld, Bildungswege und beruflichen Positionen. Zippers Korrespondenz erlaubt uns sowohl seine wissenschaftliche Karriere zu verfolgen als auch seine institutionellen (Universität, Gymnasium, Gesellschaften) und nicht institutionellen (Familie, Freunde) Kontakte zu untersuchen.

[...] ein Brief, [...] ganz gleich, ob er „Literatur“ sein mag, ist immer *auch* ein „Dokument“: Zeugnis der Psyche des Schreibers, seiner Lebensumstände, des Zeitgeschehens.

(Anton 1995: 133)

Briefe als Quellen und Zeugnisse

Als ein wesentliches Merkmal des 19. Jahrhunderts gilt eine Textualisierung von 'Kultur', die sich notwendigerweise aus einer weiten Interpretation von 'Text' ergibt. Unter 'Text' subsumieren wir dabei „die gesamte Vielheit kulturell wertiger Kommunikationsformen“ (Schilly 2003: 15f.), unter denen der brieflichen Kommunikation eine wesentliche Bedeutung zukommt. Trotz der Erfindung von Telegraf und Telefon hat uns das 19. Jahrhundert die umfangreichsten Korrespondenzen überliefert und die kulturelle Bedeutung dieser Briefgespräche steht hinter ihrem Umfang meist nicht zurück.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die Jugendbriefe des Lemberger Germanisten Albert Zipper (1855-1936) an den fruchtbarsten polnischen Schriftsteller des 19. Jahr-

hundreds Józef Ignacy Krasiński (1812-1887) als wichtige persönliche Zeitzeugnisse einer Analyse zu unterziehen. Diese Korrespondenz ist innerhalb der Gattung Brief als ein typisches Beispiel für den sogenannten Privatbrief einzuordnen¹. Wie Nickisch (1991: 212) unterstreicht, „seit es den Privatbrief gibt, sind Briefe [...] in erster Linie ganz persönliche [...] Lebenszeugnisse von erstrangigem biografischen Wert“. Darüber hinaus betrachten wir solche Briefe immer als eine historische Quelle. In diesem Zusammenhang wollen wir den Blick auch auf den Quellenwert von Briefwechseln für die Erforschung deutsch-polnischer Kulturbeziehungen lenken. Angesichts der Tatsache, dass die diesbezüglich literarisch interessierten Intellektuellen in drei verschiedenen Teilungsgebieten Polens verstreut lebten, war gerade der Brief ein wesentliches Mittel, solche Beziehungen herzustellen und mittels einer andauernden Korrespondenz aufrechtzuerhalten. Auf seine dokumentarische Rolle verweist auch das Zitat, das diesen Überlegungen vorangestellt wurde.

Der Privatbrief als literarische Tätigkeit und Gattung

Einen wichtigen Beitrag zur brieftheoretischen Forschung hat 1976 Brügel geleistet. Seine Studie bezieht sich auf einen Briefftyp, dem schon Gellert² einen hohen Stellenwert eingeräumt hatte, nämlich dem alltäglichen Privatbrief. Brügel versucht das Wesen des Alltagsbriefes unter vier Aspekten zu bestimmen: aus historischer Sicht wird der Brief von ihm als autobiografisches Dokument verstanden, als Lebenskommentar, bewusste Interpretation von Zeitvorgängen und subjektiver Spiegel des historisch Objektiven (vgl. Brügel 1976: 281-297).

Unter bestimmten Voraussetzungen können Briefe zu einer besonderen literarischen Gattung werden. Der reine Privatbrief, der zur intimen Sphäre gehört, wird als literarisches (Genre) Schrifttum aufgefasst und bearbeitet und ist am ehesten „den subjektiven Kunstwerken, den Memoiren oder literarischen Erlebnisschilderungen zur Seite zu stellen“ (Krauß 2005: 11). Auch Nickisch ist der Meinung, dass „jeder sich brieflich Artikulierende in einem elementaren Sinne literarisch tätig“ ist. So unterscheidet er in systematischer und methodischer Hinsicht zwischen dem Brief in „eigentlicher“ und dem in „uneigentlicher“ Verwendung, was ferner seiner Unterscheidung von „echten“ und „literarischen“ Briefen entspricht (vgl. Nickisch 1991: 19f.; 221). „Echte“/„eigentliche“ Briefe beschränken sich zwar auf den privaten Gebrauch, sie sind aber zugleich auch ein literarisches Phänomen.

¹ Zur Geschichte des deutschen Briefes vgl. Nickisch 1991: 29-75.

² Einen Wandel in der Auffassung des Privatbriefes hat Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) in Deutschland in der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeleitet. So datieren wir genau die Wende auf das Jahr 1751 mit der Veröffentlichung seiner Schrift: „Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen“. Gellert hat den Alltäglichkeiten erst die Würde einer schriftlichen Mitteilung zugestanden. Die Epistolographie schlägt für Briefe zu bestimmten Anlässen feststehende Formeln vor: für Geburt, Tod, Hochzeit, Verehrung höhergestellter Personen, für Geschäftsbriefe, für Freundschaftsbriefe. Gellert hingegen richtete den Stil des Briefes am mündlichen Gespräch aus, „das keine festen Formeln kennt, das aus der Situation heraus neue, manchmal gar ungekonnte Wendungen findet und erfindet“ (vgl. Schlaffer 1997: 34-36).

Viele Merkmale des Briefes nähern diese Art von Äußerung den literarischen Gattungen Tagebuch oder Autobiografie an. Auch in dem Privatbrief sind solche formalen Merkmale für die genannten Gattungen zu nennen wie: die nichtfiktionale Erzählform, lebensgeschichtliche Fakten über den Autor, äußere und innere Erlebnisse des Autors und oft eine zeitliche Distanz zu den erzählten Ereignissen. So wird in der Literaturwissenschaft und in der Wissenschaftsgeschichte darauf hingewiesen, dass der Brief meist als ein unmittelbares Zeugnis, als eine mehr oder weniger spontan im Augenblick geborene Äußerung des Briefautors gewertet wird und demzufolge wird ihm eine von keiner anderen Quellengattung zu erreichende Authentizität zugeschrieben. Memoiren, Autobiografien, Chroniken usw. sind dagegen bewusst produziert, um ein bestimmtes Bild von Ereignissen zu übermitteln und so sind sie besonders kritisch auch bezüglich mehr oder weniger absichtlich erfolgter Verfälschungsmöglichkeiten zu analysieren (vgl. Krauß 2005: 12). Man betont, dass Briefe an Unmittelbarkeit wohl nur vom Tagebuch übertroffen werden können. Demzufolge sind sie in der Regel als biografische Sammlungen in Handschriftenabteilungen der Bibliotheken aufbewahrt. Hier finden wir auch den brieflichen Nachlass der polnischen und deutschen Intellektuellen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, darunter Albert Zippers Briefe an J.I. Kraszewski aus den Jahren 1877-1887, die in der Sammlung der Korrespondenz Kraszewskis in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau enthalten sind.

Die Briefsammlung von J.I. Kraszewski

Zunächst ist es angebracht, die Briefsammlung von J.I. Kraszewski kurz zu besprechen. Es ist die größte, umfangreichste Sammlung von Briefen in Polen, die nur an einen Adressaten gerichtet wurden. Diese Sammlung, von der sich 29.173 Briefe erhalten haben, wurde laut testamentarischer Bestimmung, die am 24. März 1883 dank des Bemühens von Karol Estreicher verfasst wurde, der Jagiellonen-Bibliothek geschenkt (vgl. Burkot 1988: 275). Als angesehener und politisch engagierter Autor führte Kraszewski seine Korrespondenz mit zahlreichen Intellektuellen dieser Epoche. Burkot (2000: 182) spricht in diesem Zusammenhang von über vierzigtausend Briefen; man geht davon aus, dass der Schriftsteller in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts täglich bis zu 50 Briefen bekam. Für ihn wurde dieser Briefwechsel die oft benutzte Brücke aus der Isolierung heraus³. Kraszewski, der sich auch des großen Wertes dieser Sammlung bewusst war, sammelte die Briefe sorgfältig. So entstand ein Dokument, das uns als Archiv des 19. Jahrhunderts dienen kann. In den Briefen spiegelt sich das Privatleben vieler bedeutender Persönlichkeiten der Epoche. In seiner Briefsammlung finden sich Briefe von Karol Estreicher, Oskar Kolberg, Karol Szajnocha, Wojciech Kętrzyński, Władysław Nehring und vielen anderen Gelehrten und kulturengagierten Intellektuellen des 19. Jahrhunderts. Zu den festen Briefpartnern von Kraszewski zählte auch der Lemberger Germanist Albert Zipper⁴.

³ Nach dem Ausbruch des Januaraufstands (1863) verließ Kraszewski Polen für immer. Die restlichen 24 Jahre seines Lebens verbrachte er im Exil, zunächst in Dresden und dann in der Schweiz, wo er 1887 starb.

⁴ Zu den festen Briefpartnern des Schriftstellers zählt Burkot (1988: 276) die Personen, die mehr als 25 Briefe mit Kraszewski wechselten.

Zur Zippers Korrespondenz mit J.I. Kraszewski

Der Germanist, Übersetzer, Literaturkritiker und Verleger Albert Zipper (Abb. 1) hinterließ ein umfangreiches Lebenswerk, das Zeitschriftenartikel, Literaturkritiken und Übersetzungen enthält. Zur Person Zippers gibt es eine Fülle kleinerer Publikationen⁵ und stets fällt das Urteil über sein kulturelles Schaffen so aus, wie es schon im *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* von C. von Wurzbach formuliert ist:

Zipper zählt zur Zeit zu den spärlichen und verständnisvollen Vermittlern der deutschen Literatur gegenüber den Polen und der polnischen gegenüber den Deutschen. Der deutschen und der polnischen Sprache vollkommen mächtig, entwickelt er als Übersetzer in beiden Idiomen eine ungemein rührige Tätigkeit [...]. Er ist als deutscher Übersetzer polnischer Dichtung sehr geschätzt. Seine Übertragungen der Dichtungen Malczewski's und Mickiewicz's, gehören zu dem Besten, was die deutsche Übersetzungsliteratur aufzuweisen hat (vgl. Wurzbach 1891: 173)

Darüber hinaus war Zipper ein engagierter Gymnasial- und Hochschullehrer, und, was sich mir dieser Tätigkeit verband, ein Autor hochgeschätzter Lehrbücher⁶. Er hinterließ uns auch einen interessanten Briefwechsel. Sein Korrespondenzzirkel entstand im Umkreis von namhaften Persönlichkeiten des kulturellen Lebens des deutsch-polnischen Grenzgebietes⁷. Die Relevanz seiner Korrespondenz liegt darin, dass sie das Leben des Schreibenden und zugleich seine sozial-historischen Umfeldler dokumentiert. In seinen Briefäußerungen konzentriert er sich auf die wichtigsten Ereignisse, die sein Leben prägten. Das Bedürfnis, sich mitzuteilen, zählt zwar zu den Grundkonstanten menschlicher Anthropologie (vgl. Beyrer 1997: 11), nimmt man aber Zippers Briefe, nicht nur an Kraszewski, ins Visier der Betrachtungen, so zeigt sich, dass das Hauptmotiv seines Schreibens die Absicht war, vor allem sich selber und seine Leistungen auf dem Bereich der deutsch-polnischen Literatur zu präsentieren. Die Briefe, die er an J.I. Kraszewski schrieb (Abb. 2), bilden eine Basis, auf der im Folgenden der Versuch unternommen wird, ein Lebensbild des jungen Humanisten zu erstellen und zu verfolgen, wie Zipper ein Bild von seiner Persönlichkeit aufbaut. So werden die Briefe als authentische Quelle für die Analyse seines Selbst genutzt.

Die beiden Intellektuellen standen seit 1877 im Briefkontakt⁸. Von diesem Briefwechsel aus den Jahren 1877-1887 stehen uns 46 Briefe von Kraszewski an Zipper und 55 von Zipper an Kraszewski zur Verfügung. Die Korrespondenz wurde vorwiegend in polnischer Sprache geführt⁹. Nach der Datierung und dem Inhalt der Briefe kann man annehmen, dass

⁵ Stellvertretend sei hier auf Kuczyński 1987, 2001 sowie Bieńkowski 1996 verwiesen.

⁶ Darunter: Zipper, Albert (1886): *Mitologia Greków i Rzymian dla młodzieży* [Götterlehre der Griechen und Römer für die Jugend], Lwów; (1886): *Kurzer Abriss, zugleich Repetitorium der deutschen Literaturgeschichte für österreichische Mittelschulen* Łloczów u. Wien.

⁷ Zu Zippers Korrespondenznetz vgl. Widawska 2011: 128-142.

⁸ Albert Zippers Briefe an J.I. Kraszewski aus den Jahren 1877-1887 befinden sich in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau unter der Nummer Hs. BJ Kr. 6545 IV Bl. 391-534.; Kraszewskis Briefe an Zipper aus den Jahren 1877-1887 sind in der Sammlung der Korrespondenz Zippers in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau unter der Nummer Hs. BJ Kr. 8946 III, Bl.72-140 enthalten.

⁹ Zippers Briefe vom 1. Juli 1884 bis 5. Oktober 1885 wurden in deutscher Sprache verfasst, da in dieser Zeit Kraszewski wegen seiner Kontakte nach Frankreich inhaftiert wurde.



Abb. 1. Albert Zipper (1855-1936)
Quelle: Berbelicki 1969: 97

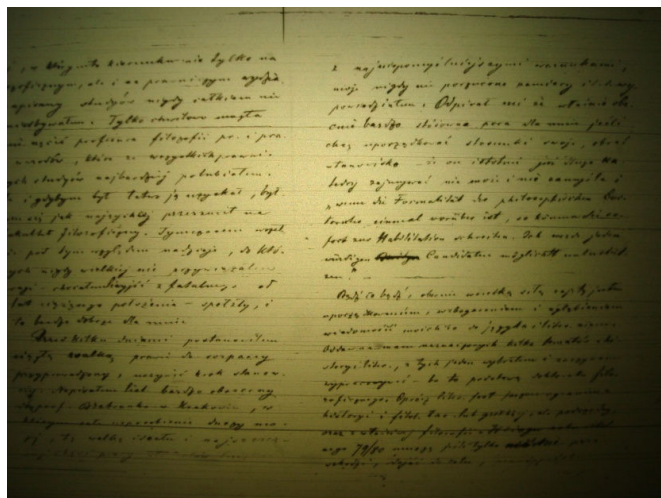


Abb. 2. Brief Zippers an Kraszewski vom. 27. Oktober 1879

beide Briefpartner fast alle ihnen zugegangenen Briefe aufbewahrt haben. Die Zahl der Briefe, die innerhalb von zehn Jahren zwischen Kraszewski und Zipper gewechselt wurden, hält sich zwar in Grenzen, die Tatsache aber, dass Kraszewski Zippers Briefe immer schon am Tag des Erhalts beantwortete, lässt uns auf die Relevanz dieser Korrespondenz für den Schriftsteller schlussfolgern.

Die Korrespondenz belegt, dass es Zipper war, der den Briefwechsel mit dem bereits etablierten Schriftsteller am 17. September 1877 initiierte. Warum er dem älteren Kollegen einen Brief schreibt, offenbart Zipper schon in den ersten Zeilen seines Schreibens, an denen sich zugleich erkennen lässt, dass sich Zipper dessen völlig bewusst war, an welcher großen Autorität er schreibt:

Ich mache mich an diesen Brief mit einer Schüchternheit, die einfach zu erklären ist, denn er ist an einen Mann gerichtet, den ich zutiefst schätze und bewundere, seit ich zum ersten Mal seinen Namen kennen gelernt habe, aber obwohl seine Werke so viel vom Erhabenen und Schönen umfassen, berührt [...] mich noch viel mehr die außergewöhnliche Ausdauer, der unerschütterliche Mut [...]. Es ist von großer Bedeutung ein hervorragender Schriftsteller und ein hervorragender Mensch zu sein, es ist ein Ideal, das nur wenige Auserwählte erlangen. Wer es erreicht, fühlt im tiefsten Innern Zufriedenheit [...] mit seinen erfolgreichen Bemühungen, selige Überzeugung, [...] dass er stark zum Fortschritt seines Volkes und dadurch auch der ganzen Menschheit beigetragen hat. Aber ich kann es hier in Kürze nicht erklären, warum und wie aufrichtig ich Sie bewundere, und Sie müssen mir glauben, dass das Gefühl in meinem Herzen tief und aufrichtig ist. [...] Ihre Tätigkeit ist mir ein Vorbild, das ich ständig vor Augen habe. Verzeihen Sie bitte gnädiger Herr, dass ich es mir erlaube, die tiefsten und heiligsten Bestrebungen meiner Seele, die ich vor der mich umgebenden Welt geheim halte, Ihnen, den ich zutiefst schätze und liebe, der der wichtigste gegenwärtige Vertreter des geistigen Lebens des Volkes ist, dem auch ich angehöre, aufrichtig und offen enthülle¹⁰.

Die oben zitierte Passage verweist offensichtlich auf eine Kommunikationssituation, in der Kraszewski als Meister und Zipper als Lehrling fungierten. Diese mit Emotionen beladene Briefäußerung stieß auf ein freundliches Interesse des Schriftstellers und aus der Korrespondenz der beiden Intellektuellen entwickelte sich allmählich eine jahrelange Freundschaft, die bis zu Kraszewskis Tod im Jahre 1887 hielt. Zippers Schriftwechsel mit Kraszewski gibt uns einen aufschlussreichen Einblick in seine privaten und öffentlichen Angelegenheiten. Die Briefe bilden Lebensaufrisse seiner Jugendjahre von 1877 bis

¹⁰ Übersetzung der Verfasserin, dies gilt auch für die folgenden, im Haupttext in Deutsch wiedergegebenen Briefe, falls nichts Gegenteiliges angemerkt wird. In den deutschen Übersetzungen wurde die Interpunktion nach dem gegenwärtigen Gebrauch eingeführt. Offensichtliche Schreibfehler in der noch ungedruckten Originalhandschrift wurden korrigiert, orthographische Eigenheiten jedoch ebenso wie die Interpunktion beibehalten: „Z łatwo wytłumaczną nieśmiałością przystępuję do niniejszego listu, wszak przeznaczony dla męża, którego odkąd żem po raz pierwszy nazwisko jego poznał, głęboko cenię i podziwiam, lecz choć tyle wzniosłego i pięknego mieści się w jego dziełach, to jeszcze bardziej porusza [...] mnie niesłychana wytrwałość, niezłomna odwaga [...]. Albowiem znakomitym pisarzem być znaczy wiele, ale znakomitym pisarzem i znakomitym człowiekiem być, to ideał, którego tylko mało wybranych dostępuje. Ale kto go osiągnął, czuje w głębi duszy zadowolenie z nienadaremnych swych usiłowań, błogie przekonanie [...], iż silnie się przyczynił do postępu swego narodu a tem samem ludzkości. Lecz nie potrafię tutaj w krótkości wyłożyć, czemu i jak szczerze Pana podziwiam i uwierzysz mi Pan że uczucie w sercu mem jest głębokie i prawdziwe. [...] Pańska działalność jest mi wzorem który ciągle mam przed oczyma. Wybacz więc łaskawy Panie, jeśli śmiem najgłębsze i najświętsze dążenia i zamiary duszy mej, które ukrywam przed światem mnie otaczającym [...] Panu, którego najwyżej cenię i kocham, również najwyższemu współczesnemu przedstawicielowi życia umysłowego narodu, do którego i ja się liczę, szczerze i otwarcie wyjawić.

1887, aus Platzgründen können sie aber im Folgenden nur auszugsweise zitiert und thematisiert werden.

Zippers Lebensbilder¹¹ im Briefwechsel mit J.I. Kraszewski

Albert Zipper wurde am 8. Mai 1855 in Lemberg als Sohn eines österreichischen Militärbeamten geboren. Die Stadt wird bis heute als ein wichtiges Zentrum von Wissenschaft und Kultur im Gedächtnis der Polen bewahrt. Zu Zippers Lebzeiten war Lemberg die Hauptstadt des Königreichs Galizien und Lodomerien. Seit 1867 erfreute sich die Provinz einer Autonomie, sodass sich das Polentum mit seiner Kultur und Sprache ungestört entwickeln konnte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählte der Dichter Tadeusz Boy-Żeleński (1871-1941) Lemberg sogar zu den wichtigsten polnischen Städten:

Krakau, Warschau und das uralte Lemberg,
Dieser Benjamin aller polnischen Herzen,
Sind die drei Pfeiler unseres Geistes,
Und genauso viele Hochburgen unserer Kultur (nach Redzik 2010: 97)

In kultureller Hinsicht übertraf die Stadt in vielen Bereichen sogar Krakau. Die Kunst und Literatur blühten, hier wirkten zu dieser Zeit bedeutende Maler wie Wojciech Kosak, Jan Styka oder Artur Grottger und hier wurde die Literatur u.a. von Maria Konopnicka, Władysław Belza, Józef Ignacy Kraszewski und Seweryn Goszczyński geschaffen. Lemberg hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Charakter einer multiethnischen Stadt, in der viele Sprachen gesprochen wurden: zum Alltag gehörten Polnisch, Jiddisch und Deutsch. Infolge der geschichtlichen Ereignisse wurde das Leben der polnischen Eliten in Galizien in erster Linie aber durch Polens Zugehörigkeit zu Österreich determiniert¹², darüber hinaus stand es unter dem Zeichen der Begegnung verschiedener Nationen und Sprachen im österreichischen Vielvölkerstaat. Die Erfahrungen mit der Hybridität soziokultureller Situation im Lemberg des 19. Jahrhunderts veranschaulicht u.a. folgende Passage aus dem ersten Brief von Zipper an Kraszewski:

Ich bin in Lemberg geboren, die Sprache, in der man mich sprechen und denken lehrte, war Polnisch. In früher Jugend wurde ich nach Wien geschickt, wo ich das Gymnasium und ein Studienjahr an der Universität durchlief und gründliche Kenntnisse der deutschen Sprache erwarb. [...] Meine Gymnasialzeit in Wien wurde für ein Jahr unterbrochen, die sechste Klasse besuchte ich in Lemberg. Als ich meine Heimatstadt wiedersah, konnte ich kaum Polnisch. [...] Ich musste aufs Neue die Sprache erlernen. [...] So erwachte in mir das Bewusstsein, dass ich ein Pole bin. [...] Trotz des ständigen Studiums der polnischen Sprache wird es mir wohl nie gelingen, in dieser Gedichte zu schreiben. Es würde mich zufriedenstellen, zumindest gute Prosa schreiben zu können, aber ich weiß nicht, wann es dazu kommt. Zu gut kenne ich die deutsche Sprache, und

¹¹ Zum ersten Mal erschienen die Informationen zu Zippers Biografie in einem Artikel in der Zeitschrift *Kłosy*, der von Zippers Brieffreund Adam Plug verfasst wurde. Die Informationen zu seinem Lebenslauf hatte Zipper dem Verfasser selbst geliefert. Vgl. *Kłosy* 1883, Nr. 36, 221-232.

¹² Im Zuge der ersten Teilung Polens kam 1772 das heutige Südpolen unter die Herrschaft der Habsburger und zusammen mit der westlichen Ukraine bildeten diese Gebiete ein neues Kronland der Donaumonarchie, das offiziell als Königreich Galizien und Lodomerien bezeichnet wurde.

nur in dieser kann ich die feinfühligsten Gedanken wiedergeben. Nur wenn ich mich dieser Sprache bediene, fühle ich mich völlig frei [...] ¹³. (Brief an Józef Ignacy Kraszewski vom 17. September 1877)

Der Brief wirft ein bisschen Licht auf Zippers nationale Zugehörigkeit. Zweifelsohne war er „ein charakteristisches Produkt der vielvölkerstaatlichen und multikulturellen Intelligenz der Österreich-ungarischen Monarchie“ (Kuczyński 2001: 45, übers. v. B.W.). In diesem Zusammenhang spricht der Osteuropa-Historiker Karl Schlögel von der Ausprägung von pluralen Identitäten und Loyalitäten der ostmitteleuropäischen Gesellschaften ¹⁴. Antonina Kłoskowska spricht in diesem Falle von einer Polyvalenz (Kłoskowska 1996: 162ff.). Demzufolge kommt es bei Menschen insbesondere in kulturellen Grenzgebieten zur Entwicklung einer doppelten oder mehrfachen Identität, eben der Polyvalenz. Das von Kłoskowska vorgeschlagene *Kulturationskonzept* bezieht sich auf „die Persönlichkeitsformung durch den Kontakt mit symbolischen Kulturübertragungen“ (Kłoskowska 1985: 20, übers. v. B.W.). Gemäß der damals gültigen Rechtsordnung war Zipper Deutscher, im Erwachsenenalter fühlte er sich jedoch unbestreitbar als Pole. Zwar weisen Zippers Briefe keine besonders tiefe politische Dimension auf, aus ihnen ist aber eine patriotische Einstellung des Verfassers hinsichtlich der polnischen Nation ersichtlich. Als Beleg dafür kann ein Brief an Kraszewski vom 10. April 1881 angeführt werden, in dem Zipper Folgendes schrieb:

Was das Schicksal Polens anbelangt, habe ich nie daran gezweifelt, und auch jetzt bezweifle ich das nicht, dass es nicht verloren geht. Derzeit gibt es ein Freiheitsgefühl nur in der Seele [...] aber wer weiß, was uns die nächsten Jahre bringen. [...] So lange lebte man unter dem Absolutismus, es wird auch für uns einmal die Stunde der Freiheit schlagen ¹⁵.

¹³ „Urodziłem się we Lwowie, język którym mnie mówić i myśleć uczono był polski. Jednak w bardzo wczesnym wieku dostałem się do Wiednia gdzieś całe gimnazjum i rok na uniwersytecie przeszedł, tamżem też nabył gruntowną znajomość języka niemieckiego [...]. Studya moje gimnazjalne w Wiedniu przerwał jeden rok, klasa VI, pobytu we Lwowie. Kiedym tak znów ujrzał miasto rodzinne, nicem prawie już polskiego języka nie umiał [...]. Musiałem na nowo rozpocząć naukę języka [...]. Obudziło się przekonanie, że jestem Polakiem. [...] Mimo ciągłego studiowania języka polskiego prawdopodobnie nigdy mi się nie uda wierszem nim pisać. Zadowolilibym się żebym doszedł w nim do dobrej prozy – a to nie wiem kiedy nastąpi. Zanim to dobieżę znam język niemiecki i nadaje on mi się tak łatwo do wyrażenia najdelikatniejszych odcieni wszelkich myśli, że jedynie nim się posługując czuję zupełną swobodę [...]”.

¹⁴ „Das wahrhaft Aufregende ist das Abenteuer der Zeit, zu sehen, wie Geschichte wieder in Fahrt gekommen ist, und zu lernen, wie weit Europa einmal schon gewesen ist in der Bewältigung des Schwierigsten: im Zusammenleben von Menschen verschiedenster Sprache, Kultur und Konfession auf engstem Raume. Es gab schon einmal ein Europa [...] wo Vielsprachigkeit eine Lebensform und Arbeitsbedingung für Handwerker und Marktfrauen war, also nicht nur eine Eigenschaft gehobener Berufe und Stände. Und es gab schon einmal ein Europa, in dem die Koexistenz verschiedener Konfessionen zur Grundausstattung großer Städte gehört hatte – ein „Multikulturalismus“, von dem niemand ein Aufheben machte. Plurale Identitäten und Loyalitäten – gegenüber der Monarchie, dem Landesherren, der jeweiligen Stadt und Gemeinde – war eine Errungenschaft nicht erst der Postmoderne mit ihren Diskursen über Identität, Alterität, Hybridität. Vieles, wozu Europa sich heute anschickt, scheint nichts weiter zu sein als die Wiederaufnahme einer 1914 abgebrochenen Arbeit“ (Schlögel 2009: 181).

¹⁵ „Co do losów Polski, ja nigdy dotąd nie wątpiłem, ani obecnie wątpię, że nie zaginie. Obecnie w duszy zakątek wolności [...] a któż wie co najbliższe lata przyniosą. [...] żyło się tak długo wśród absolutyzmu, dożyje się jeszcze i godziny wolności”.

Schon in den jüngsten Jahren seines Lebens träumte Zipper von der Arbeit auf dem literarischen Feld. Da er dem Milieu der intellektuellen Grenzgänger angehörte und die wechselseitige Beeinflussung mindestens zweier Kulturen erfuhr, zeichnete er sich durch ein hohes Maß an doppelter kultureller Kompetenz aus. Das spielte eine enorm wichtige Rolle bei der Vermittlung von deutsch-polnischer Literatur an die Leser des deutsch-polnischen Kulturgrenzraumes. Als ausgebildeter Philologe¹⁶ sah Zipper jedoch zunächst seine Aufgabe als Vermittler zwischen den Kulturen in der translatorischen Arbeit. Darüber schrieb er an Kraszewski in dem Brief vom 17. September 1877:

[...] obwohl es mich manchmal traurig stimmt, dass ich nicht in der Sprache des Volkes werde schreiben können, das ich am meisten liebe, so möchte ich andererseits die Absicht der Vorsehung in meinem Leben vermuten, wenn ich es nicht fürchten würde, als eingebildet zu gelten. Den Deutschen bleibt die polnische Literatur bis auf den heutigen Tag unbekannt. Es können nur drei gelungene Übersetzungen von dichterischen Werken genannt werden, und auch die sind nicht entsprechend verbreitet. Ich bin aber überzeugt, dass sich die Völker gegenseitig kennen lernen müssen, damit sie sich lieben. Die Völker in Rückständigkeit zu halten, liegt im Interesse der Gewaltherrscher, die chinesische Mauer, die noch viele Völker teilt, ist Grund für so manche Katastrophe der Menschheit. Oh fielen doch die Mauern, das es immer besser wird¹⁷.

Durch finanzielle Sorgen war Zipper jedoch gezwungen, auch andere Aktivitäten aufzunehmen, um sich und seine Familie unterhalten zu können. So beklagte er sich über seine schweren Lebensbedingungen:

[...] Armut begleitet mich seit meiner Kindheit, für den Unterhalt meiner Familie und meinen zwingen ich mich Unterrichtsstunden zu geben, aber auch diese dürftige Quelle trocknet oft aus, und jetzt, schon seit ein paar Monaten, gelingt es mir nicht eine entsprechende Beschäftigung zu finden, trotz des verzweifelten Suchens¹⁸. (Brief vom 17. September 1877)

Wie aus dem Brief ersichtlich ist, befand sich Zipper zu dieser Zeit in einer extrem schweren Lebenssituation. In demselben Brief berichtete er auch über seine gesundheitlichen Probleme, vor allem in Bezug auf die Unmöglichkeit des Schreibens:

Schreiben [...] kann ich nicht, denn das strengt meine schon seit vielen Jahren schwachen Augen zu sehr an. Und so darf ich z.B am Lampenlicht nicht lesen, Sie können sich vorstellen, was das für einen Menschen meines Charakters bedeutet. Diese und viele andere äußere und innere Gründe

¹⁶ 1872 immatrikulierte sich Zipper an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität für Germanistik und klassische Philologie. 1873/74 setzte er sein Studium in Lemberg fort, seit dem zweiten Semester begann er zusätzlich an der juristisch-politischen Fakultät zu studieren.

¹⁷ „[...] chociaż mi nieraz smutno że nie będę mógł pisać językiem narodu, który najwięcej kocham, to z drugiej strony gdybym się nie obawiał uchodzić za zarozumiałego, widziałbym w życiu mem jakiś zamiar opatrności. Niemcy po dziś dzień polskiej literatury nie znają. Ledwie trzy udane przekłady dzieł poetycznych dotąd wyliczyć można, a i te nie należycie rozpowszechnione. Jestem zaś przekonany iż narody muszą się poznać nawzajem by się kochały. Ciemnota w której ludy utrzymywać leży w interesie despotów, mury chińskie które jeszcze wiele narodów dzielą, są powodem niejednej klęski ludzkości. Niech padną te mury, a będzie coraz lepiej”.

¹⁸ „[...] od dzieciństwa bieda mi towarzyszy, lekcjami muszę się przyczynić do utrzymania rodziny i siebie, a nawet to liche źródło często wysycha, a teraz już od kilku miesięcy mimo rozpaczliwego poszukiwania nie udaje mi się znaleźć stosownego zajęcia [...]”.

machen mein derzeitiges Leben ziemlich beschwerlich. Ich harre aber aus und mit Hilfe des Höchsten komme ich aus dieser Lage in eine bessere Zukunft¹⁹.

Der bloße Kampf um die materielle Existenz und eine bessere soziale Position zwang Zipper, seinen juristischen Werdegang fortzusetzen. Auch darüber setzte er seinen Adressaten detailliert in Kenntnis:

Ich bin mit dem juristischen Rigorosum²⁰ beschäftigt – wie vieles ich doch lernen muss, was ich in ein paar Monaten wieder vergessen habe und die Zeit ist knapp [...]. Am meisten beschäftigt mich noch das Völker – und Staatsrecht und es ist gut möglich, dass ich mich um den Professorenposten für diese Fächer bemühen werde, es ist mir bewusst, dass ich auf diesem Gebiet kein Koryphäe werde – schon deshalb nicht, weil ich alle Zeit, die nur möglich ist, dem widme, wonach sich die Seele sehnt – aber ich tue alles, was nur möglich ist, um Professor und Sachkenner zu werden. Damit ich auch über Prosa, über Grundlagen der Poesie sprechen kann, wird mich der Posten des Professors ernähren²¹. (Brief vom 17. September 1877)

Wie belastend für Zipper die juristische Tätigkeit war, erkennt man an den nächsten Zeilen seines Briefes vom 26. April 1878, in denen er voller Hoffnung schrieb:

Im Juli habe ich vor, die Abschlussprüfungen abzulegen. Und dann mache ich mich gleich an *Witolorauda*²² – ich kann diesen glückbringenden Moment kaum erwarten²³.

Sehr engagiert bereitete sich Zipper mit dieser Übersetzung auf das 50-jährige Jubiläum des literarischen Schaffens von Kraszewski vor, das man als Beweis für die Anerkennung der Verdienste Kraszewskis um die polnische Gesellschaft im Jahre 1879 feierlich in Krakau in den Tuchhallen begehen sollte. Zipper hat sich aber an die schon seit Langem vorbereiteten Feierlichkeiten aus beruflichen Gründen nicht beteiligen können. Stets zwischen beruflichen Pflichten und literarischer Leidenschaft zerrissen, offenbarte er letztendlich seinem Brieffreund:

Zur Verzweiflung gebracht, beschloss ich den entscheidenden Schritt zu tun, den stetigen Kampf zu beenden. [...] Ich habe einen ausführlichen Brief an Prof. Bratranek²⁴ in Krakau ge-

¹⁹ „Pisać [...] nie mogę gdyż to za bardzo nadwyręża oczy moje od wielu lat słabe. Tak np. przy lampie czytać nie mam, możesz pan sobie myśleć co to znaczy dla człowieka mojego usposobienia. Te i wiele innych zewnętrznych i wewnętrznych przyczyn całe moje terazniejsze życie dosyć gorzkim czynią. Ale wytrwam, a przy pomocy Najwyższego wyjdę z tego położenia do lepszej przyszłości”.

²⁰ Ein Rigorosum ist eine Form der mündlichen Promotionsprüfung an einer Hochschule. Der Begriff *Rigorosum* findet sich besonders häufig in den Prüfungs- und Promotionsordnungen der österreichischen Universitäten.

²¹ „Zajęty jestem rygorozami jurysdycznymi – iluż to rzeczy uczyć się muszę, które kilka miesięcy później zapomnę, a czas drogi [...]. Najwięcej jeszcze zajmuje mnie prawo narodów i państwowe a bardzo możliwe iż starać się będę o profesurę tych przedmiotów, wiem bardzo dobrze, że koryfeuszem na tem polu nie będę – już dlatego że najlepiej wszelki możebny czas poświęcać temu, do którego się dusza rwie – ale na każdy sposób będę [...] profesorem i znawcą fachu. Aby też mówić o prozie, podstawie poezyi, to ta profesura mnie żywić będzie”.

²² *Witolorauda* das ist der erste Gesang aus dem dreiteiligen Epos *Anafielas* (1840-1845) von J.I. Kraszewski. Der Wunsch, das Epos zu übersetzen, ging leider nicht in Erfüllung: Im Nachlass von Zipper gibt es ein unvollendetes Manuskript dieser Übersetzung, T. I. S. 1-34 (Hs. BJ Kr. 8957 II).

²³ „W lipcu spodziewam się ukończyć egzaminów. Wtenczas zabieram się do *Witoloraudy* – nie mogę już doczekać się tej błogiej chwili”.

schrieben. [...] Er antwortete mir, es sei jetzt für mich ein sehr angebrachter Moment den Posten zu übernehmen, wenn ich meine Verhältnisse in Ordnung bringen will – er könne nun wirklich nicht mehr lange und habe auch nicht die Absicht, den Lehrstuhl weiter innezuhaben. [...] All das vertraue ich Ihnen an, für andere soll das noch ein Geheimnis bleiben²⁵. (Brief vom 27. Oktober 1879)

So wurde Kraszewski zum Mitwisser privater Vorgänge Zippers gemacht. Dabei tritt in Zippers Briefen an Kraszewski immer öfter seine seelisch-emotionale Verfassung zutage.

Zipper realisierte erfolgreich sein Vorhaben und 1880 wurde er in Krakau zum Dr. phil. promoviert. Wie wichtig sich für ihn die Brieffreundschaft mit Kraszewski erweisen sollte, zeigte sich schon ein paar Monate später, als er sich im Jahre 1881 um eine Dozentur an der Lemberger Universität bewarb. So warb Kraszewski in der Zeitschrift *Kłosy* um diese Dozentur für den jungen Gelehrten:

An der Lemberger Universität soll angeblich der Lehrstuhl für Deutsche Literatur besetzt werden. Wünschenswert wäre, auf diesen Posten einen unserer Landsmänner zu berufen, zumal es an gut vorbereiteten und sich um eine ähnliche Stelle bemühende Kandidaten nicht fehlt. Bekannt für seine vortrefflichen Übersetzungen der Werke von Mickiewicz und Bohdan Zaleski ins Deutsche ist Dr. Al. Zipper, der sich außerdem eines guten Rufes in dieser Literatur erfreut und fließend Polnisch spricht – er steht angeblich in einer Reihe sich um diesen Lehrstuhl bemühender Kandidaten. Ihn begleiten unsere besten Wünsche. Unsere Meinung beeinflussen nicht die freundschaftlichen Beziehungen, die uns mit Dr. Zipper seit Langem verbinden, sondern die tiefe Überzeugung, dass dieser Posten nicht treffender besetzt werden kann. (Kraszewski 1881: 247, übers. v. B.W.)²⁶

Mit diesen Zeilen erhielt Zipper eine anerkennungsvolle Würdigung, was dazu beitrug, das Interesse der deutsch-polnischen Öffentlichkeit an seiner translatorischen und literarischen Leistung zu wecken. Wie viel diese Unterstützung für Zipper bedeutete, erfahren wir aus seinem Brief an Kraszewski vom 10. April 1881:

Ich möchte mich bei Ihnen, meinem Wohltäter, für [...] Ihre Güte bedanken, finde jedoch nicht die passenden Worte. Sie haben sich – obwohl kränklich und ständig mit vielen Angelegenheiten beschäftigt, noch die Mühe gemacht, sich meiner Angelegenheiten anzunehmen. Mein Dank ist nicht vom Ergebnis abhängig, ob ich mein ersehntes Ziel erreiche oder auch nicht, es komme was wolle, die größte Ehre ist für mich Ihr Einsatz²⁷.

²⁴ Franz Thomas Bratranek (1815-1884) wurde im Juli 1851 zum außerordentlichen Professor der deutschen Sprache und Literatur an der Jagiellonen-Universität in Krakau.

²⁵ „Postanowiłem ciągnąć walkę przerwać, do rozpaczy doprowadzony uczynić krok stanowczy. [...] Napisałem list bardzo obszerny do prof. Bratranka w Krakowie. [...] Odpisał mi że właśnie obecnie bardzo stosowna pora dla mnie, jeśli chcę uporządkować stosunki swoje, obrać stanowisko – że on istotnie już długo katedry zajmować nie może i nie zamyśla. [...] To wszystko powierzam Panu Dobr., wobec innych pozostawiam w tajemnicy.”

²⁶ W Uniwersytecie Lwowskim ma być podobno obsadzona katedra literatury niemieckiej. Pożądaną byłoby rzeczą, aby ją zajął ziomek nasz, zwłaszcza, że nam o usposobionych i starających się o podobne stanowisko nie trudno. Znany z wybornych swych tłumaczeń Mickiewicza i Bohdana Zaleskiego na język niemiecki, Dr Al. Zipper, który oprócz tego ma dobre imię w literaturze tej, a językiem też polskim włada doskonale, – stoi podobno w rzędzie kandydatów do katedry. Nasze najgorętsze życzenia mu towarzyszą. Stosunki przyjazne, jakie nas z Dr Zipperem łączą od dawna, nie wpływają na to – ale najmocniejsze przekonanie, iż posada ta lepiej, szczęśliwiej obsadzona być nie może.

²⁷ „Chciałbym Panu Dobr. za [...] dobroć jego podziękować, a istotnie nie umiem słów znaleźć. Pan – choć – chorowity a zawsze tylu sprawami zajęty raczyłeś jeszcze w mojej sprawie trudzić się. [...] Nie od

Über die Einzelheiten bezüglich dieser Bemühungen berichtete Zipper in seinen Briefen an Kraszewski von April bis September 1881. Zipper bewarb sich aber vergebens um die Stelle. In diesem Zusammenhang ist hier auch ein Brief von Josef Bohdan Zaleski²⁸ zu erwähnen, in dem er sein Mitleid ausspricht und Zipper zum weiteren Kampf um eine Stelle als Professor an der Universität in Lemberg, wo er „vor vielen Jahren polnische Dichter kennen gelernt und so lieb gewonnen hatte“, ermuntert (vgl. Zaleski 1904: 290).

In seinem Lemberger Milieu beteiligte sich Zipper sehr intensiv am wissenschaftlichen Leben. Er war einer der Gründer der Hochschullehrer-Gesellschaft (1884) und Mitglied der Redaktion der Zeitschrift *Museum*. Im Jahre 1886 initiierte er auch die Gründung der Literarischen Adam-Mickiewicz-Gesellschaft in Lemberg. Ständig bemüht um die Verbreitung polnischer Literatur, schrieb er noch im Jahre 1877 an Kraszewski:

Die erste Frucht [...] meiner literarischen Tätigkeit stellt [...] eine diesem Brief beigelegte Übersetzung der Maria dar. Mein Anliegen war es dabei, dieses Werk in Deutschland endlich bekannt zu machen²⁹

In den 80er Jahren berichtete Zipper in seinen Briefen immer mehr über sein literarisches Schaffen und schrieb an Kraszewski regelmäßig über den Prozess wissenschaftlichen und literarischen Arbeitens. Unter seiner Redaktion erschien die erste Gesamtausgabe der poetischen und dramatischen Werke Schillers in polnischer Sprache. Mit großem Engagement machte er sich an diese verlegerische Arbeit, worüber er auch Kraszewski informiert:

Ende letzten Jahres wurde ich dank der Vermittlung von Belza von Altenberg³⁰ gebeten, mich einer Schiller-Edition auf Polnisch mit den Illustrationen der Halbergerschen Ausgabe anzunehmen. [...] Meine Aufgabe besteht darin, die bis jetzt vorhandenen Übersetzungen zu überprüfen und zu vergleichen, die besten von ihnen auszuwählen und wo nötig, Änderungen in den Texten vorzunehmen³¹. (Brief vom 27. Januar 1883)

Die Arbeit erwies sich jedoch als „mühsam und wenig zufriedenstellend“ (vgl. Brief an Kraszewski vom 1. April 1883) und erst zwei Jahre später schrieb der Verleger an seinen Freund: „Meine Schiller-Edition ist nun zu Ende. Ich habe dafür gethan, so viel ich konnte“³² (Brief vom 5. Oktober 1885). Später räumte Zipper bei der Auswahl der bis 1883 vorhandenen polnischen Schiller-Übersetzungen eigene Fehlentscheidungen ein. Auch die heutige Kritik an dem Werk betont, dass manche der von Zipper zum Druck ausgewählten Texte schon veraltet und nicht zeitgemäß waren (vgl. u.a. Kuczyński 1987: 208).

skutku, który jakkolwiek niech będzie zależy podziękowanie moje, czy dojdę czy nie dojdę do upragnionego celu, zaszczytem największym mienię sobie Pańskie wstawienie się”.

²⁸ Bohdan Zaleski war ein polnischer Dichter der Neoromantik. Zippers Übersetzung seiner Poesie *Przenajświeższa rodzina* [Die Heilige Familie] erschien in deutscher Übertragung im Dezember 1879 in Leipzig. Im Oktober 1882 wurde die zweite Auflage herausgebracht, diesmal mit einer Widmung Zippers für den Dichter.

²⁹ „Pierwszy owoc dążeń [...] w ogóle literackiej działalności mojej przedstawia [...] dołączony przekład Maryi. Zależało mi na tem by nareszcie dzieło to w Niemczech popularnem uczynić”.

³⁰ Herman Altenberg (1848-1885) – ein polnischer Verleger in Lemberg.

³¹ „Z końcem minionego roku od Altenberga za pośrednictwem Belzy zostałem poproszony o podjęcie się edycji Schillera po polsku z ilustracjami Halbergera. [...] Mojem zadaniem przejrzeć i porównać istniejące tłumaczenia, odpowiednie wybrać i gdzie tego trzeba zmiany poczynić”.

³² *Fryderyka Schillera dzieła poetyczne i dramatyczne*. Ilustrowane przez znakomitych artystów w najlepszych przekładach polskich. Zebrał i wydał Dr. Fr. J. Albert Zipper. T. 1, Lwów 1883; T. 2, Lwów 1885.

Als Vermittler nicht nur der polnischen Literatur gegenüber den Deutschen, sondern auch der deutschen gegenüber den Polen berichtete Zipper über den Gang seiner Arbeit auf diesem Felde:

Ich habe soeben meine Biografie Grillparzers für polnische Leser geendigt. Sie wird circa 100 Seiten im *Przewodnik naukowy i literacki*, der hier erscheint, einnehmen und wird im Abdruck als Buch von mir publiziert werden³³. (Brief vom 26. Juni 1884)

Mit dem Brief vom 5. Oktober 1885 hat Zipper Kraszewski seinen Aufsatz über Herder³⁴ zugeschickt. In demselben Brief informierte er den Schriftsteller über seine weiteren „Neuheiten“ für die kommenden Jahre:

Soeben habe ich den Druck einer Mythologie der Griechen und Römer für die Jugend³⁵ (auch in poln. Spr.) geendigt, eine mit Liebe ausgeführte Arbeit und werde glücklich sein, Ihnen in aller nächster Zeit das fertige Buch übersenden zu können. [...]

Ich habe „Podróż do miasteczka“, ein Lieblingswerk von mir, auch von Ihnen (wie Ihre Vorrede besagt), trotz des kleinen Umfangs, ein Meisterwerk ins Deutsche übersetzt und werde es jetzt in einer Zeitschrift abdrucken. Ich mache Ihnen davon Mitteilung, und hoffe, ihre Genehmigung dafür zu erhalten.

Schlussbemerkungen

Zippers Briefe an J.I. Kraszewski stellen für uns eine wichtige Quellenbasis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Zum einen liefern sie uns Informationen über Zippers wissenschaftlich-kulturelles Schaffen seiner Jugendjahre, zum anderen eröffnen die Erkenntnisse seiner Briefwechsel ein breites Forschungsfeld für die deutsch-polnischen kulturellen Beziehungen im 19. Jahrhundert in jener spezifischen historischen Situation, in der die polnische Nation ohne eigenen Staat existierte. Darüber hinaus sind diese Briefe in erster Linie bei der Erschließung biografischer Daten ihrer Autoren ausgiebig genutzt worden. So können wir auch Zippers Briefe als authentische und unverfälschte Selbstzeugnisse des Verfassers ansehen und dementsprechend von ihrem Inhalt den Schluss auf das Wesen des Autors ziehen. Seine Briefe weisen keinen literarischen Anspruch auf, sie haben eher die Form einer zumeist sachlichen Benachrichtigung. Durch diese Sachlichkeit und Nüchternheit gewinnen sie aber an Glaubwürdigkeit und sind für uns eine zuverlässig gewordene Quelle, aus der wir die Lebensetappen des Germanisten, seine Arbeitsbedingungen, Bildungswege und beruflichen Positionen nachvollziehen können.

Zippers Korrespondenz mit J.I. Kraszewski präsentiert ihn als einen ehrgeizigen, arbeitstüchtigen und in der Vermittlung polnischer und deutscher Literatur sehr engagierten Menschen. Die ausführlichen Beschreibungen seiner Ziele, Wünsche und Bestrebungen stellen ein besonderes Dokument dar, das uns den unmittelbaren Zugang zu seinem Leben und zu seinen innersten Gedanken ermöglicht. Dem Schriftsteller hat Zipper seine Gefühle und Ideale, sein ganzes „Sinnen und Trachten“ anvertraut (vgl. Bieńkowski 1991: 506). Mit dem über 40 Jahre älteren Brieffartner verband Zipper eine freundliche Beziehung, die

³³ Zipper, Albert (1886): *Franciszka Grillparzera życie i dzieła*. Lwów.

³⁴ Ders. (1885): *Herder jako pedagog*. Lwów.

³⁵ Siehe Anm. 6.

sich aber sehr lange eher als Lehrling-Meister Verhältnis manifestierte. Davon zeugen zum Beispiel die Anredeformen in den Briefen des Verfassers. Später nannte Zipper Kraszewski, besonders in der Korrespondenz aus den Zeiten der Inhaftierung des Schriftstellers auch „Lieben Vater Josef“, was aber vor allem auf eine hohe Rangstellung des politisch engagierten Autors im Bewusstsein der polnischen Nation hinweist. Im Zusammenhang damit soll zum Schluss betont werden, dass die Korrespondenz von Intellektuellen eine herausragende Bedeutung für das geistige Leben der Polen in den Zeiten der politischen Unfreiheit hatte. Wenn wir die Briefe in dem gesellschaftlichen Kontext ihrer Entstehung auswerten, dann kann ihnen einen besonders hohen Stellenwert zugeschrieben werden. So kann z.B. die genaue Kenntnis des Weges, den die polnische und die deutsche Literatur in dem deutsch-polnischen Grenzgebiet gegangen ist, diesen Briefen entnommen werden. Auch das persönliche Verhältnis der Briefpartner zur polnischen und deutschen Literatur und Kultur tritt dank ihrer privaten Korrespondenz zutage. Des weiteren beziehen z.B. Albert Zipper und Józef Ignacy Kraszewski Stellung zu verschiedenen Personen und Vorkommnissen. Aus ihren Briefen lassen sich persönliche Beziehungen rekonstruieren, die dem Forscher sonst in anderen Quellen verborgen bleiben. Aus heutiger Sicht sieht man, dass Albert Zipper sein ganzes Leben lang an seinen Jugendidealen festgehalten hat. Das, was er für seine Lebensaufgabe schon im Alter von 22 Jahren hielt, wurde von ihm bis zu seinem Tode im Jahre 1936 konsequent realisiert. Einer weiteren Untersuchung bedürfte es, den Stellenwert dieser Korrespondenz von Albert Zipper in seinem ganzen Netzwerk von Korrespondenzen zu bewerten, wo die Briefe als Elemente eines Kommunikationsgefüges fungieren und aus der Perspektive des jeweiligen Briefautors den Zeitgeist des ausgehenden 19. Jahrhunderts vermitteln.

Handschriftliche Quellentexte

Zipper, Albert: Briefe aus den Jahren 1870-1936: Handschriftensammlung der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau, Hs. BJ Kr. 8944 III-8950 III. Die Sammlung enthält u.a. Briefe von: Kraszewski, Józef Ignacy: Briefe an Albert Zipper aus den Jahren 1877-1887: Korrespondenz A. Zippers Bd. 3, Hs. BJ Kr. 8946 III, Bl. 72-140.

Zipper, Albert: Briefe an Józef Ignacy Kraszewski aus den Jahren 1877-1887: Sammlung der Korrespondenz J.I. Kraszewskis, Jagiellonen-Bibliothek in Krakau, Bd. 85, Hs. BJ Kr. 6545 IV, Bl. 391-534.

Benutzte Literatur

Anton, Annette C. (1995): Authentizität als Fiktion: Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart.

Beyrer, Klaus (1997): Der alte Weg eines Briefes. In: Beyrer, K./ Täubrich, H.-Ch. (Hgg.): Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation. Heidelberg, 11-22.

Bieńkowski, Wiesław (1996): Konstant von Wurzbach und Albert Zipper. Aus der Geschichte der österreichisch-polnischen kulturellen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Studia Austro-Polonica 5, H. 121, Kraków, 481-507.

- Brügel, Peter (1976): Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 50, 281-297.
- Burkot, Stanisław (1988): Listy do Józefa Ignacego Kraszewskiego w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. In: Ders.: Kraszewski. Warszawa, 275-292.
- Burkot, Stanisław (2000): Listy Józefa Ignacego Kraszewskiego do Władysława Chodźkiewicza. In: Sztachelska, J./ Dąbrowicz, E.: Sztuka pisania. *O liście polskim w XIX wieku*. Białystok, 181-191.
- Kłoskowska, Antonina (1985): Kulturologiczna analiza biograficzna. In: Kultura i społeczeństwo, Bd. XXIX, Nr. 3, 20-22.
- Kłoskowska, Antonina (1996): Kultury narodowe u korzeni. Warszawa.
- Krauß, Erika (Hg.) (2005): Der Brief als wissenschaftshistorische Quelle. Berlin
- Kraszewski, Józef I. (1881): Listy J.I. Kraszewskiego. In: Kłosy Nr. 825, Bd. XXXII, 247.
- Kuczyński, Krzysztof A. (1987): W kręgu uczonych i tłumaczy galicyjskich. O życiu i twórczości Alberta Zippera. In: Studia Historica Slavo-Germanica, Bd. XVI, 201-216.
- Kuczyński, Krzysztof A. (2001): Wielobarwność pogranicza. Polsko-austriackie stosunki literackie. Wrocław.
- Lizisowa, Maria T. (2000): O listach Adama Mickiewicza w aspekcie aktów mowy. In: Sztachelska, J./ Dąbrowicz, E. (Hgg.): Sztuka pisania. *O liście polskim w XIX wieku*. Białystok, 61-73.
- Nickisch, Reinhard M.G. (1991): Brief. Stuttgart.
- Redzik, Adam (2011): Überlegungen zu Lemberg/Lwów als Erinnerungsort der Polen. In: Weber, M. u.a. (Hg.): Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa: Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven. München/ Oldenburg, 97-110.
- Schilly, Ute B. (2003): Carmen spricht deutsch: Literarische Übersetzung als interkulturelle Kommunikation am Beispiel des Werkes von Miguel Delibes. Würzburg.
- Schlaffer, Hannelore (1997): Glück und Ende des privaten Briefes. In: Beyrer, K./ Täubrich, H.-Ch. (Hgg.), Der Brief. Eine Kulturgeschichte der Schriftlichen Kommunikation. Heidelberg, 34-45.
- Schlögel, Karl (2009): Europa wird neu vermessen oder: Eine Art Atlantis. In: Casper-Hehne, H./ Schweiger, I. (Hgg.): Vom Verstehen zur Verständigung. Dokumentation der öffentlichen Vorlesungsreihe zum Europäischen Jahr des Interkulturellen Dialogs 2008. Göttingen, 179-185.
- Widawska, Barbara (2011): Informationstransfer in den deutsch-polnischen Korrespondenznetzwerken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zum Briefwerk von Albert Zipper (1855-1936). In: Studia Germanica Gedanensia Nr. 24, 128-142.
- Wurzbach, Constant (1891): Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich 1750-1850, 60 Bde, Wien 1856-1891, hier Bd. 60.
- Zaleski, Józef B. (1904): Korespondencyja Józefa Bohdana Zaleskiego (hg. von Dionizy Zaleski), Bd. 5. Lwów.

Barbara Sapala

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

DAS GEREIMTE „SELBSTPORTRÄT“ VON JULIUS POHL. EIN BEITRAG ZUR TOPOIHAFTEN ANNÄHERUNG AN DAS AUTOBIOGRAPHISCHE

In dem Beitrag wird ein Versuch einer Annäherung an das Autobiographische in „Selbstporträt“, einem Gedicht des ermländischen Geistlichen und Heimatdichters aus Frauenburg, Julius Pohl, unternommen. Da die bisherigen Bemühungen, das Autobiographische generisch abzugrenzen, als unbrauchbar erscheinen fraglich, werden diesmal eine Art übergenerischen Qualität, die für sämtliche autobiographische Formen gemeinsam ist und deren Ausprägungsformen in Fokus der Untersuchung gestellt. Ich stütze mich dabei auf Forschungsansätze, die insbesondere von Stefan Goldmann und Bernadette Rieder herausgearbeitet wurden. Es handelt sich um die Implementierung der aus der antiken Rhetorik bekannten Figuren, der Topoi, in die jüngere literaturwissenschaftliche Autobiographie-Forschung. Die Topoi bieten abstrakte, aber jeweils individuell anzueignende Muster oder Gliederungsformeln für die Darstellung eines Lebensweges an. Damit wird eine Alternative zu dem generischen Diskurs über die Autobiographie vorgeschlagen und eine Annäherung an autobiographische Texte gewagt, die sich nicht auf das für eine Gattung Gemeinsame fokussiert, sondern es ermöglicht, die Spezifik des Erzählten einer konkreten autobiographischen Leistung zu benennen. Bernadette Rieder führte zusätzlich eine paradigmatische Unterscheidung zwischen stoffbedingten und genrebedingten Topoi, zu denen sie jeweils konkrete Aspekte nannte. In meinem Beitrag konzentriere ich mich aus Platzgründen auf die Konkretisierung der genrebedingten Topoi im gegenständlichen Text einschränken, da sie auf die Grundfragen der Autobiographik Bezug nehmen und somit im Verhältnis zu den stoffbedingten Topoi als vorrangig erscheinen.

Selbstporträt

Geboren an des Haffes Saum,
Wo Wellen rauschen in den Traum,
Wo Himmelsglanz das Auge trifft,
Wenn in die Flut die Sonne sinkt –
Da schaut ich glücklich noch ein Stück,

Von Edens ach, verlornem Glück.
 Ein kleiner Träumer, blickt' ich gern
 Nach Wolke, Welle, Mond und Stern.
 Ich fing die Falter auf der Flur
 Und folgte der Poeten Spur.
 Mit Orgel, Glockenruf und Sang
 Der hehre Dom mein Herz bezwang.
 Und als am Scheideweg ich stand,
 Da kam die Mission ins Land.
 Da machte ich mich für Gott bereit
 Und ward zu seinem Dienst geweiht.
 Von Krankenbetten trug ich heim
 Des Blatterngiftes Todeskeim.
 Die Mutterliebe nahm ihn ab
 Und sank für mich ins jähe Grab.
 Dann kam das frohe Wanderjahr,
 als ich in Rom so glücklich war.
 Und heimgekehrt zum alten Strand,
 Ich Plage nur und Frohne fand.
 Doch hab ich Arbeit nicht gescheut
 Und war zu vielem Dienst bereit.
 Als Ermelands Kalendermann
 Ich Freunde fern und nah gewann.
 Ich schwang den Federkiel als Schwert
 Und hab dem Bruderkampf gewehrt.
 Und kostete den Lauf der Welt
 Und ward vier Monat kalt gestellt.
 Und als das Leben schier verauscht,
 Da hab ich Ehren eingetauscht.
 Und trage Kette, Kreuz und Stern
 Und – bleib ein Schächer vor dem Herrn,
 der jetzt zu jedem Leser fleht:
 Schenk mir ein Scherflein – dein Gebet.
 J.P.

(Das Gedicht erschien 1904 im Ermländischen Hauskalender. Die Initialen J.P. weisen auf Julius Pohl hin, den ermländischen Geistlichen und Heimatdichter aus Frauenburg, der eine lokale Berühmtheit vor allem dank seiner Funktion als Kalendermann – der Herausgeber und fast alleinige Autor vom „Ermländischen Hauskalender“ – erlangte, mit dem er den ermländischen Gemütern über viele Jahre als unterhaltende und zugleich moralische Instanz diente.)

Über das *Selbstporträt* von Julius Pohl in einer Beitragsreihe zu schreiben, die der literarischen Autobiographie im 19. und 20. Jahrhundert gewidmet ist, ist riskant. Vertieft man sich in den theoretischen Diskurs um die Definition der Autobiographie, muss nämlich die grundsätzliche Frage gestellt werden, ob das erwähnte Werk überhaupt zur Kategorie der autobiographischen Texte gezählt werden kann.

Vor über gut hundert Jahren hat Georg Misch mit folgenden Worten zum ersten Mal die Autobiographie definiert: „Sie [die Autobiographie – Anm. des Verfassers] lässt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: Die Be-

schreibung (graphia) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch diesen selbst (auto)“ (Misch 1989: 38). Seit dieser Zeit werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder Versuche angestellt, diese deskriptive und offene Definition des autobiographischen Schrifttums etwas einzuschränken und die Autobiographie als eigenständige Gattung zu bestimmen. Ein Konsens ist jedoch bis heute nicht erreicht worden, da das autobiographische Schrifttum unterschiedlichste Formen einnimmt und sich einer Kategorisierung erfolgreich entzieht. Es kann hier kein Aufriss der historischen und aktuellen theoretischen Debatten über die Grundlagen und die Gattung der Autobiographie geleistet werden. Günter Niggel (Niggel 1998) hat in seinem Sammelband *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* die wichtigsten Vertreterinnen und Positionen dieser Debatte seit dem 19. Jahrhundert mit ausgewählten Texten zusammengestellt. Auch Michaela Holdenried hat in ihrem Kompendium *Autobiographie* (Holdenried 2000) die Eckpunkte dieser Debatten nachgezeichnet. Ein Aspekt des Autobiographie-Diskurses erscheint in Bezug auf das *Selbstporträt* besonders wichtig. Georg Misch hat eine recht umfassende Definition der Autobiographie vorgeschlagen, die ihr kaum andere Grenzen setzte, als die, die sich aus der reinen Semantik ergeben. Andere formale Merkmale enthielt sie nicht. Misch betonte dafür immer wieder den fließenden Charakter der Gattung und behauptete, dass der Autobiographik keine literarische Form fremd sei, womit auch die Lyrik in die Autobiographik aufgenommen wurde. Theoretiker Lejeune betonte dagegen in seiner Definition die prosaische Form der Autobiographie (*apud* Lejeune 1975: 14). Und wenn auch Lejeunes theoretische Autobiographie-Konzepte viel diskutiert wurden, sind sich die meisten Forscher einig, dass es sich bei einer Autobiographie um einen narrativen Text handeln müsse. Damit werden allerdings aus der Überlegung viele lyrische Werke ausgeschlossen, die eindeutig einen autobiographischen Charakter haben, wie *Vom armen B.B.* von Bertolt Brecht, Rilkes *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*, das *Selbstporträt* von Arno Holz um nur einige Beispiele zu nennen. Die Lyrik in die Autobiographik aufzunehmen, wie es Misch getan hat, wagt ausdrücklich nach ihm nur James Olney mit der Begründung, dass eine Gattungsvorschrift oder -begrenzung nicht möglich sei (*apud* Olney 1980: 237). In der vorliegenden Arbeit wird auch die Position von Misch und Olney vertreten. Die Brauchbarkeit einer generischen Abgrenzung erscheint fraglich, zumal die Literatur genügend textuelle Beispiele für unterschiedliche Gattungsinterferenzen, für Verschränkungen und Überlagerungen zwischen erzählenden und lyrischen Texten bietet, was auch grade in der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder thematisiert wird¹. In diesem Kontext wird Autobiographie als ein Oberbegriff mit großer Reichweite verstanden, der alle Gattungsvarianten des Schreibens über sich selbst umfasst. Im Fokus der Untersuchung steht somit eine Art übergenerischer Qualität (*apud* Czerwińska 2010: 5-17), die für sämtliche autobiographische Formen gemeinsam ist und deren Ausprägungsformen.

Diese Überlegung liegt wohl auch der Implementierung der aus der antiken Rhetorik bekannten Figuren, der Topoi, in die jüngere literaturwissenschaftliche Autobiographieforschung zu Grunde. Die Topoi bieten abstrakte, aber jeweils individuell anzueignende Muster oder Gliederungsformeln für die Darstellung eines Lebensweges an, „Allgemeinplätze, auf denen Fremd- und Eigenerfahrungen ausgetauscht und vergleichbar werden“

¹ Vgl.: Bleumer, Hartmut/ Emmelius, Caroline (2011): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik: Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin-Boston.

(Goldmann 1994: 660f.). Damit wird eine Alternative zu dem generischen Diskurs über die Autobiographie vorgeschlagen und eine Annäherung an autobiographische Texte gewagt, die sich nicht auf das für eine Gattung Gemeinsame fokussiert, sondern es ermöglicht, die Spezifik des Erzählten einer konkreten autobiographischen Leistung zu benennen. Bernadette Rieder hat diese Methode der Annäherung an autobiographische Texte auf sechs deutsch-jüdische Autobiographien angewendet (Rieder 2008). Sie führte dabei eine paradigmatische Unterscheidung zwischen stoffbedingten und genrebedingten Topoi ein und nannte zum Beispiel im Bereich des Stoffbedingten folgende Aspekte:

- Wer bin ich? (Herkunft, Familie – Kindheit, Jugend – Geschlecht – Gruppenzugehörigkeit – Heimat – Lebenswenden – Weltanschauung – Grundzüge des Selbst),
- Wie lebe ich? (Liebe, Partnerschaften – Freundschaften, Bekanntschaften, Begegnungen – Ausbildung, Beruf – Existenzsicherung, Alltag – Zeitläufte),
- Was macht mich interessant? (Selbstverständnis als Person öffentlichen Interesses – Identität).

Im Bereich der genrebedingten Topoi listet sie weitere vier Aspekte auf:

- den Topos der Nichtfiktionalität und damit jene Strategien, das Erzählte als glaubhaft wirklich darzustellen,
- ferner den Topos der Aufrichtigkeit, also etwa Wahrheitsbeteuerungen, Rechtfertigungen,
- den Topos der Texteinheit, also die sprachliche Strategie der Einheitsstiftung, und
- das Meta-Narrative, also die selbstreferentielle Reflexionsebene des Autographen seinem Schreiben gegenüber.

Durch eine konsequente Untersuchung der Texte auf die Topoi, die auf die eine oder andere Weise oder überhaupt nicht thematisiert werden, wurde es möglich, „die individuellen Profile, die subjektiven Antlitze der Autographen“ (Rieder 2008: 98) zu konturieren. „Das autobiographische Konstrukt zwischen Benennen und Verschweigen, Ent- und Verhüllen“ (Rieder 2008: 99) wird damit offengelegt. Bernadette Rieder hat über die Topoi den Annäherungsversuch an moderne, eher experimentelle autobiographische Texte gewagt. Im vorliegenden Beitrag soll die Brauchbarkeit dieses methodischen Ansatzes bei der Suche nach der autobiographischen Qualität in dem 1904 veröffentlichten Gedicht *Selbstporträt* überprüft werden, das von Julius Pohl, einem ermländischen Dichter und Kalendermann verfasst wurde. Wegen des notwendigerweise begrenzten Umfangs des Beitrags werde ich meine Untersuchung auf die Konkretisierung der genrebedingten Topoi einschränken, da sie auf die Grundfragen der Autobiographik Bezug nehmen und somit im Verhältnis zu den stoffbedingten Topoi als vorrangig erscheinen.

Sucht man in dem *Selbstporträt* nach einer Spur des sogenannten Meta-Narrativen, sucht man vergeblich. In dem 38 Zeilen kurzen Text findet sich keine einzige Stelle, an der Probleme und Darstellungsfragen autobiographischen Schreibens reflektiert worden wären. Der gesamte Text bietet auch von seiner inhaltlich geschlossenen Struktur her (auf die noch später eingegangen wird) keinerlei Platz für derartige Überlegungen, sie werden bei der Lektüre dieser gereimten Autobiographie intuitiv gar nicht ‚erwartet‘ bzw. vermisst. Eine einzige, direkte und äußerst knappe Aussage des Autors zum autobiographischen Schreiben ist im Titel des Gedichts enthalten. Von einem klassischen literarischen Selbstporträt, einem kurzen, deskriptiven und in sich geschlossenen Text wird eine Präsentation dessen Autors erwartet. Der Fokus wird auf das Ich, das Wesen des über sich selbst, seine Identität

und die ihn konstituierenden Merkmale reflektierenden Menschen gerichtet. Ein Selbstporträt erhebt keineswegs einen Anspruch auf Komplexität der Darstellung, es impliziert vielmehr das Fragmentarische an ihr. Es ist wie eine Momentaufnahme, die sich einer stark subjektiven Hervorhebung von als konstituierend empfundenen Merkmalen bedient, um über das Nicht-Momentane, Universelle, Grundlegende zu erzählen. Ein Porträt gibt Antwort auf die Frage: Wer bin ich, und nicht: Was habe ich gemacht, was ist geschehen. Solch eindeutigen, die Lektüre steuernden Gattungsangaben, die man mit Gerard Genette als Paratexte bezeichnen kann (*apud* Genette 1991), sind in der Literaturgeschichte keine Seltenheit. Pohl hat mit der Gattungsbezeichnung im Titel seines Gedichts dem Leser einen Wegweiser aufgestellt, einen Rezeptionsschlüssel in die Hand gegeben, den es zu verwenden gilt, zumal der Text irreführen mag. Denn er bietet auf den ersten Blick vor allem eine chronologische Lebensbeschreibung, Schilderung der einzelnen Stationen des – hauptsächlich beruflichen – Werdegangs des Autors. Schon die ersten Worte des Gedichts: „Geboren an...“ erinnern an ein nach alter Manier verfasstes Curriculum Vitae, in dem chronologisch ‚objektive‘ Tatsachen und nicht die Entfaltung der Persönlichkeit geschildert werden. Heile Kindheit und Jugend, dann „am Scheideweg“ der Entschluss zur Priesterweihe, ferner die lebensgefährliche Krankheit und anschließend das „frohe Wanderjahr“, Rückkehr in die Heimat verbunden mit den vielen neuen Pflichten und Aufgaben, von denen die Kalenderredaktion und publizistische Arbeit am meisten prägend waren, politisches und soziales Engagement in den Zeiten des Kulturkampfes, Gefängnisstrafe als dessen Konsequenz und schließlich die gebeterfüllte Ruhezeit bilden als Eckpunkte in Pohls Biographie das Skelett des Textes. Und doch kann der Lebenslauf, diese chronologische Beschreibung der Fakten und Motivationen des Protagonisten hier – nach der im Titel enthaltenen Anweisung – nicht als das Hauptziel der Darstellung identifiziert werden, sondern es wurde ihm in dem *Selbstporträt* die Funktion des Hintergrunds zugeordnet. Er dient der Hervorhebung der aufzuzeigenden Persönlichkeitsmerkmale des Autographen. Das mentale Selbstbild eines Menschen gründet sich im Verständnis des Autors auf seinen Lebensweg, ergibt sich aus seinen einzelnen Stationen und manifestiert sich zugleich darin. Das Porträt, also das Wesen eines Menschen ist somit unzertrennlich mit seiner Vita verbunden und muss erst durch den Leser aus den Lebensfakten entschlüsselt werden. Mit diesem literarischen Vorgehen leistet Julius Pohl – quasi „post hum“ – einen Beitrag zum generischen Diskurs über das Wesen des autobiographischen Schreibens² und, ohne im Text eine direkte meta-narrative Aussage zu machen, gibt seiner autobiographischen Reflexion Ausdruck. Diese selbstreferentielle autobiographische Überlegung, die sich in dem verzwickten Titel-Text-Verhältnis manifestiert und Pohls Selbstbildnis-Konzept zu Grunde liegt, ist vom Widerspruch geprägt: Es handelt sich im engeren Sinne um gar kein Selbstbildnis mehr, da es erst durch

² Im theoretischen generischen Diskurs um die Autobiographie findet die Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der Biographie und des Porträts relativ wenig Beachtung. Eine Ausnahme bildet hier Ingrid Aichinger, die das literarische Selbstporträt neben der eigentlichen Selbstbiographie, Memoiren, Erinnerungen, Bekenntnissen, dem autobiographischen Roman und dem Tagebuch, ferner dem Brief, der philosophischen Reflexion über das Ich, Reisebeschreibungen, Apologien und auch Chroniken ohne Einschränkungen „zum Gesamtkomplex des autobiographischen Schrifttums“ zählt (Aichinger 1977: 802). Jedoch gerade das Momentane des Porträts lässt hierzu Zweifeln aufkommen. Jean Starobinski stellt in seinem Exkurs über den autobiographischen Stil fest: „Eine Biographie ist kein Porträt“ und relativiert sogleich seine Aussage: „[...] bzw. – wenn man sie schon für ein Porträt halten will, dann für eines, in welches Andauern und Bewegung eingeführt wurden“ (Starobinski 2010: 83).

den Rezipienten anhand der durch Autor gelieferten biographischen Daten mit dem eigentlichen Inhalt gefüllt wird. Und wenn auch der Autograph diesen Prozess steuert, indem er aus dem Lebensstoff eine enge Auswahl von Fakten trifft, überlässt er „sich“ doch dem Leser. Dass in einer Autobiographie vorhandene Gestalt neu konstruiert wird, sind sich die Forscher einig. Jedoch sehen sie diesen autobiographischen Prozess auf der Achse: Autograph – Subjekt verlaufen. Rieder definierte die Autobiographie als „die Neugestaltung vorhandener Gestalt im zweiseitigen autobiographischen Prozess,, (Rieder 2008: 83) und meinte dabei Erinnern und Neuerleben. Pohl hat eine dritte Spur – Entschlüsseln – gezeichnet, die in den Prozess der Neugestaltung ein neues Objekt integriert: den Rezipienten, der nun zum Ko-Autor des (auto?)biographischen Textes erhoben wird. Die konventionell vorausgesetzte enge Bindung des Autobiographischen an den Subjektbegriff wird hier in Frage gestellt.

Unzertrennlich ist mit der Autobiographie das Konzept der Wahrheit und Authentizität im Sinne einer konkret-empirischen Nachprüfbarkeit verbunden. Vor allem in der hermeneutischen Auseinandersetzung mit der Autobiographie spielte der hohe Wahrheitsgehalt eine entscheidende Rolle: Zum Idealtypus wurde die lebensgeschichtlich in sich gerundete Autobiographie, „in welcher bruchlos Erlebnis-Einheiten zum besonderen Ganzen zusammengefügt sind und in der sowohl die Geschichte des Individuums wie der Epoche in harmonischer Analogie aufgehoben scheinen“ (Trunz 1998: 640). Dieses verlockende Paradigma muss allerdings an der Erkenntnis scheitern, dass der Begriff der Wahrheit nur als Idealtyp existiert und der Brauchbarkeit im wissenschaftlichen Diskurs willens einer Ergänzung durch Attribute bedarf. Die „Wahrheit“ ist nicht zu haben, höchstens der historische Abdruck einer subjektiven Wahrnehmung, die sich freilich mit anderen Wahrnehmungen decken oder überlappen kann. Fragen nach der Zuverlässigkeit des subjektiven autobiographischen Gedächtnisses, das lückenhaft und interpretierend sein kann, zwangen Forscher, in Bezug auf die Autobiographie interpretierende Wahrheitskonzepte zu entwickeln. Roy Pascal spricht beispielsweise von der „tieferen Wahrheit“, die sich aus dem vorausgesetzten intentionalen Ringen des Autographen mit der Wahrheit ergibt (*apud* Pascal 1965: 64). Georges Gusdorf sieht dagegen die Bedeutung der Autobiographie außerhalb der Wahrheit-Lüge-Dichotomie, so wie sie „der gesunde Menschenverstand begreift“, auch wenn der autobiographische Text ein Dokument des menschlichen Lebens darstellt und ein Historiker das Recht darauf hat, es auf die Glaubwürdigkeit hin zu überprüfen. „In der Autobiographie wird die Wahrheit der Fakten der Wahrheit des Menschen untergeordnet, da der Mensch hier im Vordergrund steht. Das Erzählte liefert ein Zeugnis über das Ringen einer Existenz, die auf der Suche nach der intimsten Wahrheit mit sich selbst im Dialog steht“ (Gusdorf 2010: 38). Die intimste – bei Goethe auch „die höhere“ (Trunz 1998: 641) – Wahrheit, die als Sinn und Zweck des Autobiographischen identifiziert wurde, bleibt jedoch wohl auf Grund seiner Unbestimmbarkeit bis dato das größte, denn ungelöste Problem des autobiographischen Diskurses. Ungeachtet der Entwicklung der autobiographischen Texte von der literarischen Zweckform zur Kunstform und der ästhetischen Konsequenzen dieser Entwicklung, kann sich die literaturtheoretische Forschung von dem kanonischen Merkmal der Autobiographie: vom Wahrheitsgebot nicht lösen. Michaela Holdenried spricht in diesem Kontext von „einer erstaunlich hartnäckigen Tradition“ und fügt gleich erklärend hinzu: „Weniger erstaunlich vielleicht, wenn man die Autobiographie als eine der letzten Bastionen referentiellen Schreibens betrachtet, deren Bezug zur Wirklichkeit aufrechterhalten werden soll“ (Holdenried 2000: 39).

Verschafft der Topos der Nichtfiktionalität einen besseren Zugang zum Autobiographischen? Die Nichtfiktionalität als Texteigenschaft versetzt uns bei der Betrachtung eines autobiographischen Textes zunächst auf eine andere Denkebene. Als fiktional im ursprünglichen Sinne werden zwar Texte bezeichnet, die keinen Anspruch darauf erheben, an der außersprachlichen Wirklichkeit überprüfbar zu sein. Jedoch lässt sich die Fiktionalität bzw. die Nichtfiktionalität nicht bloß durch die Frage wahr oder unwahr definieren³. Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* (Hamburger 1968) versuchte die Fiktionalität eines Textes zu begründen, indem sie textinterne Fiktionalitätssignale nannte. In Bezug auf die autobiographischen Texte, die sowohl bei deren Autoren wie bei den Lesern ein unfreiwilliges Wirklichkeitsbegehren aufkommen lassen, ist die Frage relevant: wie erkennt man die Nichtfiktionalität, welche textinterne und textexterne Merkmale bzw. Angaben können als Nichtfiktionalitäts-Signale identifiziert werden. Es geht somit nicht um die Bewertung des Dargestellten als fiktiv oder nicht, sondern lediglich um die Bewertung der Vermittlung⁴. Im Weiteren werde ich mich nur auf die für das *Selbstporträt* relevanten Nichtfiktionalitäts-Signale konzentrieren, deren gesamtes Spektrum den Beiträgen von Hamburger, Gerard Genett und Zipfel zu entnehmen sind.

Als ein paratextuelles Nichtfiktionalitäts-Signal kann die bereits im meta-narrativen Kontext analysierte, im Titel angegebene Gattungsbezeichnung angeführt werden. Ein Selbstporträt als ein Text, der dem Autobiographischen zugehörig ist, deutet implizit auf einen Inhalt hin, der zwar von starker Subjektivität gezeichnet ist, jedoch eine wirkliche Person zum Gegenstand hat. Er ist wie ein Versprechen, das dem Rezipienten durch den Autor gemacht wird. Das Versprechen wird indessen gehalten, als der Leser bei der eigentlichen Textlektüre des Pohlschen *Selbstporträts* auf die Beschreibung einer recht wahrscheinlichen, realistischen und – aus der pragmatischen Perspektive, auf die später noch genauer eingegangen wird – realen Person und deren Lebenslaufs stößt. Im Text kommen keinerlei Elemente, die eindeutig der fiktiven Welt entstammen könnten, wodurch das intuitive Wahrheitsbegehren des Lesers befriedigt wird. Diesem Nichtfiktionalitäts-Signal auf der semantisch-inhaltlichen Ebene entsprechen darstellungsbezogene Signale, von denen Mangel an einer Erzählerinstanz, die vom Autor unterschiedlich wäre, am meisten auffällt. Es besteht keine Differenz zwischen der erzählenden und erlebenden Person, die sich dem Rezipienten in der 1. Person Singular offenbart. Der Erzähler beschreibt zudem in chronologischer Reihenfolge das Vergangene, schließt das Erzählen jedoch mit Gedanken, die ihn gegenwärtig beschäftigen und im Präsens ausgedrückt werden:

Und als das Leben schier vertauscht,
Da hab ich Ehren eingetauscht.
Und trage Kette, Kreuz und Stern

Es ist eine Strategie, die den Eindruck eines natürlichen Erzählmodus einer realen Person entstehen lässt. Eine strikte Begrenzung der Erzählperspektive ausschließlich auf das von ihm, dem Ich-Erzähler, Erlebte und Empfundene, ohne das andere Personen und deren Gedankenwelt eingeführt und keine allgemein geltenden Wahrheiten formuliert

³ Mangels einer „Fiktionalitätstheorie“ werde ich die theoretischen Ansätze aus der Fiktionstheorie nach der Methode ‚des Gegentests‘ ableiten.

⁴ Vgl. die Untersuchung von Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2001

werden, kann als ein weiteres textinternes Signal der Nichtfiktionalität dechiffriert werden. Julius Pohl setzt auch in seinem Text Strategien ein, die der sprachlich-stilistischen Ebene zuzuschreiben sind. So wie bestimmte typische Eingangsformeln wie „Es war einmal...“ oder Text-Enden konventionell auf Fiktion hinweisen, so sprechen diese Textelemente im *Selbstporträt* für das Wahre an ihm. Die Anfangsworte: „Geboren an...“ sind, wie es bereits dargelegt wurde, lebenslauftauglich. Sie verleihen dem Text gleich den Schein eines sachlichen, faktualen Berichtes, versprechen eine formale Angabe, auch wenn sie – gegen die Erwartung – in einer idyllisch-romantischen Kindheits-erinnerung der erzählenden Person münden. Am Ende des Textes wendet sich der Ich-Erzähler mit einem direkten Aufruf an den Leser, an jeden Leser persönlich: „Schenk mir ein Scherflein – dein Gebet“ und spätestens an dieser Stelle zweifelt keiner mehr daran, dass es der Autor, der wirkliche Mensch ist, der zu ihm spricht. Der Aufruf ist so suggestiv, dass der Rezipient auch über hundert Jahre nach dem Tode des Autors Julius Pohls sich von dem Gefühl nicht befreien kann, von einem gegenwärtig wirklichen Menschen angefleht zu sein.

Die Nichtfiktionalität ist allerdings bei allen Bemühungen, diese eindeutig festzulegen, nicht auf Texteigenschaften zu reduzieren, sondern setzt einen die Nichtfiktionalität erkennenden Leser voraus (*apud* Nickel-Bacon *et al.* 2000). Leider sind die pragmatischen Signale, die dieses Erkennen ermöglichen, bis dato nicht systematisch erschlossen. Hilfreich sind dabei die Erkenntnisse der pragmatischen Literaturwissenschaft (*apud* Herrmann 2005: 11), die eine Sozialisation des Lesers voraussetzt. Den Signalen, die die Textproduzenten setzen, „entspricht also auf der Rezipientenseite eine komplementäre, durch medienbezogenes Wissen erworbene Lektürekompetenz“ (Herrmann 2005: 11). Vordergrundig erscheinen dabei zwei Aspekte: Kommunikation und Lesesituation, die sich zum Teil gegenseitig bedingen und verzahnen. Die Kommunikation zwischen dem Textproduzenten und -rezipienten hat einen intentionalen Charakter und speist sich aus textinternen und paratextuellen Signalen: Die beiden Seiten des Lektüreprozesses ‚einigen sich‘ auf eine Konvention, in der sie über den Text kommunizieren. Im Falle des *Selbstporträts* ist es die Konvention des Faktualen (oder der Nicht-Fiktion (*apud* Schmidt 1980)), die nicht nur auf Grund der textbedingten Merkmale, sondern verstärkt aus einer besonderen Lesesituation, die ein Hohes Kontextwissen voraussetzt, heraus auf der Rezipientenseite als selbstverständlich angenommen wird. Das Besondere schließt sich in der Bezeichnung „Heimatsdichter“. Julius Pohl ist heute den breiteren Germanistenkreisen unbekannt. Sein Name taucht in keinem literarischen Kanon auf, wurde in keine Literaturgeschichte Ostpreußens aufgenommen. Die Werke des ermländischen Heimatsdichters und Kalendermanns sind nach seinem Tode im Jahre 1909 nie wieder aufgelegt worden und in den Bibliotheken sind nicht viele Exemplare seiner insgesamt vier Gedichtbände erhalten geblieben. Man stößt auf ihn eher nicht zufällig. Die Chance der Auseinandersetzung mit seinen Texten haben heute nur diejenigen, die sich mit der Kultur und Geschichte des deutschsprachigen Ermland wissenschaftlich beschäftigen. Der gegenwärtige Leserkreis ist demzufolge sehr begrenzt und es dürften ihm nur diejenigen angehören, denen der Autor und sein Lebensweg aus historischen Quellen sehr wohl bekannt sind. Das Gleiche kann man in Bezug auf die dem Autor gegenwärtigen Leser behaupten. Julius Pohl war eine der führenden Gestalten des kulturellen und sozialen Lebens im deutschsprachigen Teil Ermlands und obwohl er selbst zur intellektuellen Elite seiner Zeit gezählt werden

muss, erfreute er sich regional großer Popularität bei allen Bevölkerungsschichten. Otto Miller schrieb über ihn:

So hatten auch wir Ostpreußen einen Volksschriftsteller und Kalendermann, er hieß Julius Pohl und gehörte einem Stande an, dessen Beziehungen zur deutschen Literatur sonst äußerst gering sind: er war Domherr. Aber er machte den ‚Ermländischen Hauskalender‘, den die Leut‘ im Ermland einfach ‚Pohlschen Kalender‘ nannten, und der war famos, denn dieser Domherr konnte zum Volke reden in Prosa und Knittelversen, Anekdoten und Geschichten, dass es eine Freude war. (Miller 1964: 336)

Pohls Kraft und Stärke steckte in seinem Provinzialismus, denn er und sein Werk waren „Fleisch von unserem Fleisch, Bein von unserem Bein“, wie es einst ein anderer Ermländer, Eugen Brachvogel, ausdrückte (Brachvogel 1919: 69). Julius Pohl war dem ermländischen Volke nicht nur durch seine publizistischen und literarischen Beiträge sondern auch durch das persönliche Engagement an Ereignissen, die für die lokale Gesellschaft bedeutend waren, wie z.B. der Bau der Eisenbahn, bekannt. Er bekleide unterschiedlichste Funktionen, war u.a. Präfekt des Frauenburger Krankenhauses, Präfekt des Potockischen Stiftes in Braunsberg und Präfekt des Hospitals und der St. Annenkapelle in Frauenburg. Seine Stärke lag in dem Provinzialismus: Er war und blieb ein Volksdichter, gebunden an Ermland und mehr noch an Frauenburg. Für die Ermländer, für seine ihm gut bekannten und ihn kennenden Leser hat er im *Selbstporträt* sein Leben und sich in Versen zusammengefasst dargestellt. Das Gedicht wurde auch zum ersten Mal in *Ermländischem Hauskalender* veröffentlicht, das er Jahrzehnte lang redigierte und das einen festen Abonnentenkreis gewonnen hat. Das autobiographische Gedicht ist somit an einen bestimmten Empfänger gerichtet, bei dem ein komplexes Vorwissen über das Leben des über sich selbst schreibenden Dichter anzunehmen ist. Dieses Kontextwissen ist als ein wichtiges außerhalb des Textes angesiedeltes Signal der Nichtfiktionalität zu verstehen. Liest man das *Selbstporträt* heute, ausgestattet mit dem historischen Kontextwissen über die Lebensstationen von Julius Pohl, wirkt die inhaltliche Sachlichkeit gar erstaunlich. Das besondere Vertrauensverhältnis zwischen dem Autor und dem potenziellen Leser, das für die Nichtfiktionalität steht, macht jegliche, in autobiographischen Texten verstärkt auftretenden Wahrheitsbeteuerungen überflüssig. Versicherungen, Selbstrechtfertigungen sind in dem Text nicht zu finden, als ob er sich über den hohen faktuellen Wert selbst legitimieren würde.

Die Autobiographik verbindet sich konventionell mit der Vorstellung eines einheitlichen zusammenhängenden Textes. Mit der Texteinheit ist einerseits gemeint „dass das Ganze des Lebens [...] erzählt wird, andererseits, dass die Erzählung eine Ganzheit, Einheit, einen Zusammenhalt bildet“ (Rieder 2008: 113). Die erste Annahme ist insofern nicht wörtlich zu verstehen, als es sich bei der Autobiographie notwendigerweise stets um ein Fragment handelt, das zum Ende hin offensteht: Ein Mensch beschreibt sein eigenes Leben in der Regel von den ersten Erinnerungen bis zum Schreibzeitpunkt oder zu einem anderen zäsurbildenden Zeitpunkt und die Geschichte der Autobiographie zeigt, dass sich die Autographen dabei das chronikalische Prinzip der Anordnung und Darstellung am häufigsten zu Nutze ziehen (Stern 1998: 14f.). Chronologie bietet zugleich Struktur und Zusammenhang. Auch Julius Pohl ist in seinem *Selbstporträt* diesem klassischen Muster verpflichtet. Es werden zwar in dem Gedicht keine Daten genannt und trotzdem wird dem Leser zweifellos ein erfülltes, gar ein rundes Menschenleben präsen-

tiert. Wir bewegen uns zwischen dem punktuellen Lebensanfang, der mit der bereits mehrfach zitierten Formel: „Geboren an...“ markiert wurde und ... dem Lebensende, das im gewissen Sinne bereits erfolgt ist. Pohl schreibt:

Und als das Leben schier verrauscht,
Da hab ich Ehren eingetauscht.
Und trage Kette, Kreuz und Stern
Und – bleib ein Schächer vor dem Herrn,
der jetzt zu jedem Leser fleht:
Schenk mir ein Scherflein – dein Gebet.

Das Leben ist bereits geschehen, auch wenn der Mensch noch am Leben ist. Der Dichter überspringt damit das scheinbar notwendig Fragmentarische der Autobiographie und eröffnet zugleich ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten. Das Leben verliert bei ihm seinen biologischen Aspekt, dem irdischen Tod wird seine Bedeutung entzogen – zwangsläufig denkt man an das Fundamentale der christlichen Glaubenslehre, das hier zum Ausdruck gebracht wird. Der Dichter hat seinem irdischen Leben selbst ein ‚Ende‘ gesetzt, als wäre es die Frage einer Entscheidung. Was danach kommt, ist nicht zeitgebunden, entzieht sich der irdischen Chronologie, es gehört nicht mehr in diese Welt. Und wieder doch. Denn ist der an den Leser gerichtete Aufruf: „Schenk mir ein Scherflein – dein Gebet“ nur Ausdruck der Demut eines Geistlichen, der Pohl doch war? Klingt da nicht das Flehen eines engagierten Menschen, Dichters und Kalendermanns durch, der aus dem aktiven Leben wegen Alter und Krankheit ausgeschieden durch seine Leser nicht vergessen werden will?

Das willkürliche Setzen des Lebensendes durch Pohl in seiner Autobiographie deckt sich mit dem Konzept von Gabriele Rosenthal, die nicht Chronologie als Basis der Textstrukturierung betrachtet, sondern anhand von erzählten Autobiographien ihre Geordnetheit nach temporal verankerten biographischen Wendepunkten feststellt (Rosenthal 1995: 134), von denen sie drei Typen unterscheidet: entwicklungspsychologisch relevante Wendepunkte (wie etwa der Übergang von der frühen zur mittleren Kindheit, zum jungen Erwachsenenalter und zum späteren Alter), Statusübergänge (im beruflichen und familiären Bereich) und Interpretationspunkte, d.h. als tiefe Einschnitte erlebte Wendepunkte. Entwicklungspsychologisch relevante Wendepunkte und Statusübergänge stellen relativ feste Größen und können als solche an die Biographie angelegt werden. Sie wirken sich laut Rosenthal auf die Organisiertheit der Erinnerung (die entwicklungspsychologischen Wendepunkte müssen dabei gar nicht bewusst erlebt bzw. erinnert werden) und somit auf die Textstruktur aus. Wurden sie jedoch nicht als biographisch relevant erlebt, dienen sie nur der Textsegmentierung (Gliederung). Die Interpretationspunkte dagegen sind immer individuell, es sind Ereignisse von einer biographischen oder nachträglichen, interpretativen Relevanz, Ereignisse, die besonders prägen bzw. Lebensläufe verstehbar machen und dadurch strukturstiftend wirken. Eine Untersuchung des *Selbstporträts* nach Rosenthals Konzept der Wendepunkte bringt interessante, zum Teil überraschende Erkenntnisse in Bezug auf die innere Textstruktur und Texteinheit. Die recht formal anmutende Eingangsformel: „Geboren an...“, welche an einen sachlichen Bericht denken und eine solche innere Struktur des Textes erwarten lässt, führt den Leser in Wirklichkeit in eine recht unbestimmte Lebensphase ein, deren Ende mit dem Stichwort „Scheideweg“ markiert ist. Es

ist die Zeit der Verträumtheit, Sorglosigkeit, idyllischen Glücks eines naturgebundenen Menschen, die Zeit der Poesie und der aufwachenden Gottesliebe. In den Vordergrund treten in dieser kurzen Passage nicht autobiographische Fakten, sondern Natur, Schönheit der Landschaft und musikalische Eindrücke, die in dieser frühen Phase sehr intensiv verinnerlicht und für die erlebende Person und ihren weiteren Lebenslauf besonders prägend waren. Entwicklungspsychologische Wendepunkte kommen übrigens im gesamten Text nur sehr indirekt zum Vorschein, können nur geahnt werden, wie die Schwelle von der Jugend und dem Erwachsenenleben („der Scheideweg“), oder das Wanderjahr, das auf eine Zeit des Reifens, des Übergangs vom jungen Erwachsenenalter zum mittleren Erwachsenenalter hindeutet. In diese Deutungs-Schemata passt auch der vorhin analysierte Übergang in das spätere Alter, das quasi als Lebensende dargestellt wurde. Und trotz der ganzen Verschwommenheit der entwicklungspsychologischen Wendepunkte, die auf deren unbewusstes Einsetzen deuten mögen, trennen sie deutlich die Zeit „davor“ von der Zeit „danach“. Konkreter sind dagegen die Statusübergänge, wenn auch diese von Pohl in die Autobiographie äußerst sparsam einbezogen wurden. Drei Punkte sind hier zu nennen, die notwendigerweise den beruflichen Bereich betreffen: die Priesterweihe („Da macht ich mich für Gott bereit, Und ward zu seinem Dienst geweiht“), Übernahme der Redaktion des Ermländischen Hauskalenders („Als Ermelands Kalendermann Ich Freunde fern und nah gewann“) und als letztes der Übergang in den Ruhestand („Und als das Leben schier verrauscht, da hab ich Ehren eingetauscht“). Dabei ist Julius Pohl grad im beruflichen Bereich mit mehreren Funktionen betraut worden und hat Beförderungen erlebt, die – wie seine ungewöhnliche Berufung zum Domherren in Frauenburg – auch in der Öffentlichkeit viel diskutiert wurden und von außen als besonders consequenzenträchtig eingeschätzt werden müssen. Offensichtlich hatten jedoch nur diese wenigen im *Selbstporträt* genannten Punkte eine autobiographische Relevanz. Die Priesterweihe und der Übergang in den Ruhestand decken sich übrigens mit den entwicklungspsychologisch relevanten Wendepunkten, wodurch ihre Segmentierungsfunktion verstärkt wird. Die eigentliche innere Struktur des Textes stützt sich indessen auf Interpretationspunkte. Als solche müssen drei Elemente klassifiziert werden: die lebensbedrohliche Krankheit des Autographen und der Tod seiner Mutter, die ungeachtet der Gefahr, mit Aufopferung die Pflege des schwerstkranken Sohnes übernahm und selbst der Krankheit erlag, sowie die viermonatige Gefängnisstrafe für seine als regierungsfeindlich verurteilten Publikationen in der katholischen Ermländischen Zeitung, deren Redaktion Pohl in den schweren Zeiten des Kulturkampfes inne hatte. Außer der drei Typen von Wendepunkten fallen im *Selbstporträt* Elemente auf, die in dem Konzept von Rosenthal so nicht mitberücksichtigt worden sind: Es handelt sich um selbstreferenzielle zusammenfassende Darstellungen von Aufgaben und Lebenszielen. Diese füllen die strukturellen Leerräume zwischen den einzelnen Wendepunkten. Gemeint ist z.B. folgende Textpassage:

Und heimgekehrt zum alten Strand,
 Ich Plage nur und Frohne fand.
 Doch hab ich Arbeit nicht gescheut
 Und war zu vielem Dienst bereit.

In dieser allgemeinen Schilderung schließen sich die vielen Aufgaben und Funktionen, mit denen Pohl nach seiner Rückkehr aus Rom überschüttet wurde. Ähnlich allgemein

berichtet er von seiner über Jahre ausgedehnten journalistischen und schriftstellerischen Tätigkeit: „Ich schwang den Federkiel als Schwert Und hab dem Bruderkampf gewehrt“. Gemeinsam den beiden Fragmenten ist, dass sie einen reflektierenden, mal einschätzenden, mal erklärenden Charakter aufweisen. Der Dienst der katholischen Kirche und die damit zusammenhängenden Funktionen und Aufgaben empfand er offenbar als Belastung. Seine publizistische Arbeit stellte er dagegen in den historischen Kontext, der ihr einen besonderen Sinn verliehen hat.

Der innere Zusammenhang des Textes wird durch seine äußere Gliederung, durch seine Organisation auf der Makroebene determiniert und expliziert, betont Bernadette Rieder und fordert eine verstärkte Zuwendung der Literaturwissenschaft auch diesem Aspekt (Rieder 2008: 118). Eine entsprechende Untersuchung ist im Falle des in Versen verfassten *Selbstporträts* mit Sicherheit einfacher als bei konventionell viel längeren, prosaischen autobiographischen Texten. Es fällt dabei auf, dass Pohl sein Gedicht durch Einrückungen in Segmente einteilte, die jeweils aus zwei Versen bestehen⁵, welche wiederum fast durchgehend (seit dem „Scheideweg“) einen Satz ergeben. Der auf zwei, optisch zusammengehörende Verse verteilte Satz entspricht wiederum einer inhaltlichen Einheit. Die optische Aufbereitung des *Selbstporträts*, die sich mit seiner inneren Struktur deckt, „suggestiert Vollständigkeit“ (Rieder 2008: 118) und verstärkt den Eindruck der umfassenden Texteinheit.

Die Untersuchung des *Selbstporträts* auf die Erfüllung der autobiographischen Topoi zeigt, dass diese in einem unterschiedlichen Grad realisiert werden. Daraus ergibt sich auch der individuelle Profil des Textes. Während Texteinheit und Nichtfiktionalität bei Julius Pohl deutlich in den Vordergrund treten, wird der Topos der Aufrichtigkeit, der in den meisten autobiographischen Texten relativ stark ausgeprägt ist, im *Selbstporträt* gar nicht behandelt. Er erübrigt sich zum Teil durch die stark ausgeprägte Nichtfiktionalität, insbesondere durch deren pragmatischen Aspekt. Dies zeigt aber, dass die einzelnen Topoi im autobiographischen Text in einem engen Verhältnis zueinander stehen, einander bedingen. Relativ unkonventionell wird im *Selbstporträt* der Topos der selbstreferenziellen Meta-Narration erfüllt, da er hier auf paratextuelle Angabe eingeschränkt wird. Dadurch werden allerdings unerwartete Interpretationsräume, die auch über den Topos selbst hinausreichen, eröffnet. Aus dem unterschiedlichen Erfüllungsgrad und somit Stellenwert der jeweiligen Topoi für den Gesamttext lassen sich Rückschlüsse über die Intentionen des Autographen ziehen, wie sie bei einer konventionellen generischen Annäherung an autobiographische Texte nicht möglich sind.

⁵ Der am Anfang des Beitrags präsentierte Text wurde in Bezug auf die äußere Struktur originalgetreu abgeschrieben. Er wurde auch nur zwei Mal veröffentlicht und beide Versionen sehen äußerlich gleich aus, was auf die Absicht des Autors und nicht gestalterische Willkür des Verlegers rückschließen lässt.

Benutzte Literatur

- Aichinger, Ingrid (1989): Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: Niggel, G. (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt, 170-200.
- Brachvogel, Eugen (1919): Der ermländische Kalendermann Julius Pohl. In: Ermländischer Hauskalender. Braunsberg, 68-73.
- Czermińska, Małgorzata (2010): O Autobiografii i autobiograficzności. In: Czermińska, M. (Hg.): Autobiografia. Gdańsk, 5-17.
- Genett, Gerard (1991): Fiktion und Diktion. München.
- Goethe von, Johann W. (1998): Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Teil. Goethes Werke. Band IX. Autobiographische Schriften I. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal. Kommentiert von Erich Trunz. München.
- Goldmann, Stefan (1994): Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Schings, H.-J. (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart/ Weimar, 660f.
- Gusdorf, Georges (2010): Warunki i ograniczenia autobiografii. In: Czermińska, M. (Hg.): Autobiografia. Gdańsk, 19-46.
- Hamburger, Käte (1968): Die Logik der Dichtung. Stuttgart.
- Herrmann, Meike (2005): Fiktionalität gegen den Strich lesen. Berlin/ Hildesheim.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Lejeune, Philippe (1983): Der autobiographische Pakt. In: Niggel, G. (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt, 214-258.
- Miller, Otto (1964): Der Individualismus als Schicksal. Nürnberg.
- Misch, Georg (1989): Begriff und Ursprung der Autobiographie (1907/1949). In: Niggel, G. (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt, 33-55.
- Müller, Karl (2010): Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Améry, Fred Wander und Anna Maria Jokl. In: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 17.
- Nickel-Bacon, Irmgard/ Groeben, Norbert/ Schreier, Margit (2000): Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica, H. 3-4, 267-299.
- Niggel, Günter (Hg.) (1989): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt.
- Olney, James (1980): Some Versions of Memory/ Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography. In: Olney, J. (Hg.): Autobiography. Essays Theoretical and Critical. Princeton, 236-268.
- Pascal, Roy (1965): Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart
- Rieder, Bernadette (2008): Unter Beweis. Das Leben. Sechs Autobiographien deutschsprachiger Schriftstellerinnen aus Israel. Göttingen.
- Rosenthal, Gabriele (1995): Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Frankfurt a.M.
- Schmidt, Siegfried (1980): Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Berlin.
- Stern, Martin (1998): Die sieben A der Autobiographie. In: Müller, H.M. (Hg.): Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung. Stuttgart.

Starobinski, Jean (2010): Styl autobiografii. In: Czerwińska, M. (Hg.): Autobiografia. Gdańsk, 83-97.

Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Berlin.

Marion Brandt

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

**„DU FÜHLST DICH GESTRICHEN UND WILLST DICH
RETTE“N. STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKAS
AUTOBIOGRAPHISCHER ROMAN
*EINE REALISTISCHE STUDIE (1930/31)***

Die Autorin interpretiert in diesem Beitrag den unvollendeten, in deutscher Sprache geschriebenen autobiographischen Roman Stanisława Przybyszewskas (1901-1935) vor dem Hintergrund der Biographie, im werkgeschichtlichen Kontext und in Bezug auf die poetologischen Äußerungen der Schriftstellerin. Sie zeigt, dass Przybyszewska sich in dem autofiktionalen, dem Muster des Bildungsromans folgenden Werk mit ihren Erlebnissen in Poznań in den Jahren 1920-22 (ihren Kontakten zu den Expressionisten um die Zeitschrift „Zdrój“) und mit der Poetologie ihres Vaters Stanisław Przybyszewski auseinandersetzt. Schließlich versucht sie zu begründen, inwiefern der Roman eine Zäsur im Schaffen von Przybyszewska darstellt.

Dass Stanisława Przybyszewska ihren einzigen autobiographischen Roman, der in einer nicht beendeten, auch nie veröffentlichten, ersten Fassung erhalten ist, in deutscher Sprache verfasste, hängt vor allem mit ihrer Sozialisation zusammen: 1901 in Krakau geboren, wuchs sie in Lemberg, Paris, in der Schweiz und Österreich auf. Deutsch lernte sie als Zweit- oder Drittsprache. Die Entscheidung, deutsch zu schreiben, die Przybyszewska Ende der 1920er Jahre traf, bedeutete aber auch eine Abwendung von der polnischen Literatur. Was dieser Abwendung zugrunde gelegen haben mag, lässt sich indirekt aus dem Romanfragment rekonstruieren. Eingangs seien hier einige Worte zu der Situation vorausgeschickt, in der sich die knapp 30-jährige Stanisława Przybyszewska zum Verfassen des Romans entschloss.

Im Juni 1930 besuchte sie in Poznań ihren früheren Verlobten Waław Dziabaszewski, den sie beim Begräbnis ihres Vaters Stanisław Przybyszewski 1927 wiedergetroffen und mit dem sie seitdem einige Briefe gewechselt hatte, u.a. schrieb sie ihm über ihre literarischen Vorhaben und Ansichten (Przybyszewska 1978: 188-243). In Poznań war sie auch anderen Freunden wie dem expressionistischen Künstler Władysław Skotarski und dessen Frau Janina

Przybylska-Skotarkowa wiederbegegnet. Przybyszewska hatte beide bereits 1920 kennengelernt, als sie nach dem bestandenen Abitur zu ihrem Vater reiste, der sie in den Kreis der Posener Expressionisten um die Zeitschrift *Zdrój* einführte. Vermittelt durch diese und andere Freunde hatte die damals 19-jährige die zeitgenössische (auch deutsche) expressionistische Literatur kennengelernt, unter deren Einfluss sie später ihr eigenes literarisches Programm entwickelte. 1930 kam sie mit einem Erfolg nach Poznań: Im Herbst 1929 hatte sie ein enthusiastisches Lob des bekannten Regisseurs Leon Schiller über ihr Stück *Sprawa Dantona* (Sache Danton) entgegen nehmen können, das in Łódź inszeniert werden sollte. Przybyszewska veröffentlichte in der bekannten Wochenzeitung *Wiadomości Literackie* (Literarische Nachrichten), war Stipendiatin des Kunstdepartements im Ministerium für Religion und Volksbildung, erhielt Angebote, *Sache Danton* ins Englische, Deutsche, Ukrainische und Russische zu übersetzen. Sie ist bis heute vor allem als Autorin dieses einen Stückes bekannt, das Andrzej Wajda zur Vorlage seines *Danton*-Filmes von 1982 diente und das in Deutschland 1994 von Frank Castorf in der Berliner Volksbühne aufgeführt wurde.

Von ihren posener Freunden erwartete Przybyszewska nun gewiss eine Anerkennung ihrer schriftstellerischen Arbeit, und gerade darin wurde sie enttäuscht. Es kam sogar zu einem Konflikt und die Beziehungen zu den Freunden rissen für immer ab. Przybyszewska trennte sich so von dem einzigen Künstler- und Schriftstellerkreis, zu dem sie einen unmittelbaren, lebendigen Kontakt hatte.

Sie durchlebte in Poznań eine Nervenkrise und befürchtete sogar den Verlust der für sie so wertvollen Schaffenskraft (Przybyszewska 1978: 191, 209). Wie es zu dem Konflikt kam, lässt sich nur indirekt ihrer Korrespondenz entnehmen. Eine der wichtigsten Ursachen war zweifellos die Reaktion von Waław Dziabasewski auf *Sache Danton*. Dieser fühlte sich durch das Stück verletzt, in dem es nach seiner Meinung nicht um Danton und Robespierre, sondern um ihn selber ging. Er bezog Worte von Eleonore Duplay, der Freundin Robespierres, auf sich selber, und zwar konkret die Antwort, die Eleonore gibt, als Robespierre sie fragt, ob sie nicht eine andere Liebe vorziehen würde, ob sie nicht auch Kinder haben möchte. Ihre Antwort lautet:

– Kinder? – (mit hochgezogenen Mundwinkeln:) Aber Mensch, was soll mir denn eine mißratene Karikatur, wo ich doch das Original betrachten darf? – Möge sich die Natur woanders Brutstätten anlegen; in Leibern, die zur Glückseligkeit nicht befähigt sind. (Przybyszewska 1994: 24)

Janina Skotarkowa schrieb später in einem Brief, dass Przybyszewska den Freund mit diesem Satz „so existentiell, an dem so empfindlichen Punkt seines Wesens“¹, den das Kind darstellen würde, verletzt habe. Sie fragt, ob ihr nicht bekannt sei, dass Dziabasewski viel gelitten habe, denn das Leben seines Sohnes sei bedroht gewesen. Ob sie überhaupt wisse, was das sei: ein Kind? Und sie setzt hinzu: „Du hast kein Kind erlebt [...] du wirst vielleicht nicht einmal die Sehnsucht nach ihm jemals erleben, denn das Leben hat dich getötet und du hast noch dazu die Sehnsucht und die Liebe zum Kind getötet“². Ihrer Meinung nach würde Przybyszewska den gemeinsamen Freund zu wenig lieben. Er sei ein anderer Mensch als der, den sie in ihm sehen würde.

¹ „tak żywotne, w tak czułą część jego istoty: dziecko“ (Przybylska-Skotarkowa 1930).

² „[...] nie przeżyłaś dziecka – [...] nigdy może nie przeżyjesz nawet tęsknoty za nim, bo życie cię zabiło, a tyś dobiła tęsknotę i miłość do dziecka“ (Przybylska-Skotarkowa 1930).

Przybyszewska hat dreimal zu einem Antwortbrief angesetzt und schließlich keinen von ihnen abgeschickt. Diesen Entwürfen ist zu entnehmen, dass sie dem früheren Geliebten anvertraut hatte, sie halte sich für ein Genie, und enttäuscht war, als sie davon erfuhr, dass er mit den Freunden darüber gesprochen hatte³. Sie fühlte sich durch seine beleidigenden Worte verletzt und habe deshalb den Kontakt mit ihm abgebrochen. Den Briefwechsel mit Janina Skotarska, deren Vorwürfe sie für grotesk hält, setzt sie ebenfalls nicht fort. Während sie ihre Briefe sonst mit Stachna unterschrieb, unterzeichnet sie – was in ihrer ganzen Korrespondenz einmalig ist – das letzte Scheiben als André Lynne, also mit dem Pseudonym, unter dem sie 1922 in *Zdrój* zum ersten Mal veröffentlicht hatte.

Die Entscheidung, einen autofiktionalen Text zu verfassen, traf Przybyszewska unter dem Eindruck dieses Erlebnisses. Im November 1930 schrieb sie die Skizze zur *Realistischen Novelle*, im Februar und März 1931 dann die erste Fassung des Romans unter dem Titel *Eine realistische Studie*, an der sie im Herbst desselben Jahres weiterarbeitete. Neben dem 188 Seiten umfassenden Manuskript der ersten, nicht abgeschlossenen Fassung befinden sich im Nachlaß die Konzeption und eine Zusammenfassung des gesamten Werkes. Andere Titel, die Przybyszewska neben *Eine realistische Studie* für den Roman erwogen hat, nämlich *Trennung* und *Abschied*, bestätigen, dass der Abschied von den Posener Freunden den Impuls zum Verfassen des Romans gab. Die Notizen enthalten sogar die Namen „Zdrój“ und „Poznań“. Przybyszewska, die ihren Roman einen Schlüsselroman (roman à clef⁴) nannte, legte zudem ein Personenverzeichnis an, das neben den fiktiven Namen die Initialen der Posener Freunde und Bekannten anführt (Przybyszewska 1930)⁵. Selbst Äußerungen aus den Briefen und dem Tagebuch finden sich hier wieder, u.a. ein Satz, den jemand zu ihr gesagt haben muß: „Du fühlst dich gestrichen und willst dich retten“ (Przybyszewska 1930). Darüber hinaus reflektiert Przybyszewska in dem Roman ihr Verhältnis zum Vater. Die einige Seiten umfassende Zusammenfassung zeigt, dass andere Erlebnisse der Verfasserin wie ein Aufenthalt in Warschau 1922/23 ebenfalls in die Handlung einfließen sollten. Geendet hätte der Text mit der Reise von 1930, also dem biographischen Impuls, der Ausgangspunkt für seine Entstehung war.

Der Polonist Tadeusz Lewandowski ist der Meinung, dass Przybyszewska mit ihrem Roman „versuchte, die Heuchelei des Gesellschaftsspiels“ im Kreis ihrer Posener Bekannten zu „demaskieren“ und sich „definitiv von der Zeit früherer Sentiments zu trennen, aus ihrer Biographie die Teile der ‚nihilistischen‘ Erfahrungen auszuschließen, die sie in Poznań gesammelt hat“⁶. Vor allem aber lag ihrer Hinwendung zum Autobiographischen das Bedürfnis zugrunde, sich von einem zutiefst destruktiven Erleben freizuschreiben. Die Posener Freunde hatten Przybyszewska schließlich bei ihren ersten Schritten in das Leben als Künstlerin und Schriftstellerin begleitet und großen Einfluss auf ihre intellektuelle Entwicklung sowie ihre Lebenshaltung ausgeübt. Daher nahm der Roman für sie den Charakter einer Reflexion über ihr ganzes bisheriges Leben an und war, wie es im Titel heißt, tatsächlich eine autobiographische „Studie“ im Sinne einer Analyse oder Erkundung, was

³ Briefe vom 30-31.07.1930, 1-19.08.1930, 20.11.1930 (Przybyszewska 1983: 174-212, 213-239, 256-261).

⁴ Brief an Helena Barlińska vom 21.02.1931 (Przybyszewska 1983: 334).

⁵ Teilweise publiziert in polnischer Übersetzung von T. Lewandowski (Przybyszewska 1983: 335f.).

⁶ „[...] usiłowała zdemaskować fałszywe gry towarzyskie”, „rozstać się definitywnie z okresem dawnych sentymentów, wyłączyć ze swej biografii sekwencję ‘nihilistycznych’ doświadczeń, nabytych w Poznaniu” (Lewandowski 1982: 186).

sich schon in der Erzählweise niederschlägt: Ein auktorialer Erzähler präsentiert das Leben der Hauptfigur von der Kindheit an und läßt von Zeit zu Zeit Ausblicke auf die Zukunft einfließen. Die Gefühle der Hauptprotagonistin lernen die Leser vor allem aus der personalen Perspektive kennen, die hier und da ausführlich, manchmal ironisch, vom Erzähler/von der Erzählerin kommentiert und analysiert werden.

Der Roman erzählt vom Heranwachsen einer jungen Frau; er beginnt zwar mit ihren Kindheitserlebnissen, doch erst das Leben der Erwachsenen, ab dem 18./19. Lebensjahr, wird in verlangsamttem Erzählen, in dem Szenen, Dialoge und innere Monologe überwiegen, präsentiert. Die Handlung folgt einem Muster, das autobiographisches Erzählen generell dominiert, und zwar dem des Bildungs- und Entwicklungsromans, oder, blickt man auf die polnische Romantradition, dem des Initiationsromans.

Die Hauptprotagonistin Roma ist die Tochter eines in Rußland lebenden deutschen Emigranten, des Neurologen Paul Erlingsen und seiner spanischen Frau Soledad. Erlingsen schickt die Tochter auf eine Schweizer Schule. Durch den ersten Weltkrieg verliert Roma den (brieflich aufrecht erhaltenen) Kontakt zum Vater, trifft aber zufällig den Dichter Rafael Lazari wieder, der früher oft Gast im Hause ihrer Eltern und ein Verehrer ihrer Mutter war. Sie beginnt ihm Briefe zu schreiben und verliebt sich in ihn. Nach dem Schulabschluß fährt die inzwischen 19-jährige Roma zu Lazari nach Lützen, in eine Stadt, die in einem unbenannten, nach dem 1. Weltkrieg entstandenen Staat liegt, der Krieg mit einem Nachbarn führt. Roma wird die Geliebte Lazaris, fühlt sich mit der Zeit aber in ihrer Würde und ihren Gefühlen durch ihn verletzt. Vor dem Antritt einer mehrwöchigen Lesereise stellt Lazari sie seinem jüngeren Freund vor, der sich um sie kümmern, u.a. eine Arbeit für sie suchen wird. Auch aus der Beziehung zu diesem Mann entsteht ein Liebesverhältnis. Roma verläßt die Wohnung, in die Lazari sie geführt hatte, und zieht zu Freunden ihres neuen Bekannten. Diese sind Künstler, deren Werken Roma bereits in der Zeitschrift „Leben“ begegnete und die sie bewundert. Doch auch die neue Liebe verläuft für sie destruktiv. – Hiermit endet das Romanfragment, das sichtlich wichtige Stationen aus Przybyszewskas Biographie literarisch umgestaltet und fikionalisiert: den Schulbesuch in der Schweiz und Österreich, die Reise nach dem abgelegten Abitur zum Vater nach Poznań, die Beziehung zu dem Freund des Vaters und späteren Verlobten Dziabaszewski, der ihr eine Stelle in der Post- und Telegraphendirektion vermittelte, schließlich die Wohnung von Władysław und Janina Skotarska in der ul. Staszica 10, die Anfang der 1920er Jahre Treffpunkt der expressionistischen Künstler war. Die Handlungszeit stimmt mit der Lebenszeit der Autorin überein und die Hauptprotagonistin ist im selben Alter wie Przybyszewska.

Worin besteht nun Romas Entwicklung? Ich möchte zunächst einen Blick von außen auf sie werfen, indem ich den Konflikt zweier Figuren charakterisiere, die Vorbilder für Roma sind und zwischen denen ihr Lebensweg verläuft. Es sind ihr (natürlicher) Vater Paul Erlingsen und ihr Wahlvater Rafael Lazari. Beide verkörpern geradezu Gegensätze. Erlingsen ist ein anerkannter Neurologe, ein Wissenschaftler, dessen Denken Logik und Streben nach Objektivität charakterisieren. Er spricht „von der menschlichen Seele wie von einer komplizierten, zerlegbaren, abstrus-etikettierten Maschinerie“ (Przybyszewska 1931: 4) und ist in der Lage, einen Gedanken „in der knappsten, absolut unbildlichen, mathematischen Formel“ (Przybyszewska 1931: 13) vorzustellen. Ihm wird der Dichter Rafael Lazari gegenübergestellt, der ebenfalls Emigrant ist, aber anders als Erlingsen nach dem Ende des

Krieges in seine Heimat zurückkehrt. Er lässt sich von schöpferischem Denken, Intuition und Emotion leiten, braucht angesichts „seiner blitzartigen Intuition, seiner inneren Erleuchtung“ (Przybyszewska 1931: 4) keine Logik. Lazari, der später der „größte [...] Dichter des jungen Staates“ (Przybyszewska 1931: 62) genannt wird, preist wie Stanisław Przybyszewski das Geschlecht als „den Großen Trieb [...], dem alle Schöpfung untersteht, dessen unmittelbare Blüte alle großen Taten, alle genialen Kunstwerke [...] und alles Schöne auf Erden war“ (Przybyszewska 1931: 13). Ähnlich Przybyszewski interessiert ihn der Satanismus (Przybyszewska 1931: 54). Erlingsen und Lazari haben ein unterschiedliches Verhältnis zur Nation: Lazari ist Nationalist und tritt als Propagandist des Krieges gegen den Nachbarstaat auf. Erlingsen hingegen hegt weder für seine Landsleute noch für das Wort „Vaterland“ besondere Gefühle. Er schickt seine Tochter jedes Jahr auf eine mehrmonatige Reise, damit ihr „keine Stadt, kein Land und keine Sprache bekannter seien als andere“ und sie keinen „Unterschied zwischen Daheim und Fremde“ empfinde (Przybyszewska 1931: 28).

Die Haltungen von Erlingsen und Lazari werden am Anfang des Romans in einer Schlüsselszene gegenübergestellt. Beide Männer sprechen über die Motivation und das Handeln von Jeanne d'Arc. Laut Lazari hatte sich diese lediglich in einen Soldaten verliebt und sei, als der sie verließ, um in den Krieg zu ziehen, der Hysterie verfallen:

Daher die Hysterie, als er sie unbefriedigt verließ. Nun mußte sie ihm nachlaufen, konnte es nur so tun – ihr Unbewußtes konstruierte den nötigen Vorwand ... oder, was besser einleuchtet: sie war nymphoman mit abnorm starken Verdrängungen. Sie mußte unter die Männer kommen, wo sie am männlichsten sind, wo selbst die Luft mit Sperma gesättigt ist. (Przybyszewska 1931: 5)

Erlingsen hält Jeanne d'Arc dagegen „für eine jener unerhörten Erscheinungen, deren Vorhandensein einen von der Verzweiflung bewahrt: für ein Genie – eine Heilige – und einen Helden in einer Person ...“ (Przybyszewska 1931: 7). Als Lazari entgegnet, dass eine Frau nicht genial sein könne, bestätigt Erlingsen, dass dies wirklich sehr selten sei, aber in solchen Fällen spiele das Geschlecht keine Rolle mehr. Was Jeanne d'Arc tat, „[d]as vermag nur der von Gott besessene Mensch“ (Przybyszewska 1931: 7).

Diese Szene charakterisiert gut die Haltungen, die Romane zwei Väter repräsentieren und zwischen denen sie sich selber hin und her bewegt. Von Erlingsen, den sie als Mädchen verehrte, wendet sie sich als junge Frau völlig ab. Sie stimmt nun Lazari zu, lebt und denkt wie er durch das Prisma des Körpers und des Geschlechts. Wie der Erzählerkommentar und die Notizen zum Roman zeigen, sollte sie sich in späteren Jahren wieder Erlingsen und damit dem Geistigen und dem Glauben zuwenden.

Dieser hier skizzierte, von Erlingsen und Lazari verkörperte Gegensatz hat für das Werk von Przybyszewska eine grundlegende Bedeutung. So findet er sich in dem Stück *Sache Danton* in der Gegenüberstellung von Robespierre und Danton wieder. Erlingsen und Robespierre repräsentieren in ähnlicher Weise eine Haltung, die Przybyszewska in mehreren programmatischen Texten als *mental* bezeichnet und die mit dem geistigen Schaffen und dem Universalen verbunden ist. Die mentale Persönlichkeit ist laut Przybyszewska frei von Zugehörigkeit zu Geschlecht und Nation. Danton und Lazari hingegen repräsentieren das *psychische* Schaffen mit seinem Individualismus und Subjektivismus; sie leben durch und für den Körper, sind vom physischen Begehren abhängig. Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Werken besteht aber darin, dass in *Sache Danton* Robespierre und Dan-

ton direkt gegeneinander kämpfen, im Roman *Eine realistische Studie* der Konflikt zwischen diesen beiden Haltungen dagegen im Körper und Geist einer weiblichen Figur ausgetragen wird.

Wie sieht dieser Kampf aus deren Perspektive aus? Roma reflektiert diesen Gegensatz nicht, sie scheint ihn erst im Laufe der Handlung allmählich zu verstehen, worauf der Erzählerkommentar verweist, der aus einer späteren Perspektive formuliert wird. Was Roma innerlich bewegt, ist die Suche nach dem, was sie selber „Heimat“ und „Leben“ nennt. Roma – ihr Name lautet rückwärts gelesen Amor – lässt sich bei ihrer Suche nach dem „wahren Leben“ von einem bestimmten Liebeskonzept leiten. Zuerst flüchtet sie aus dem erstarrten, überreglementierten Leben in der Schweizer Mädchenschule in die Liebe zu Rafael Lazari. Dabei sucht sie „Heimat“ und Geborgenheit in seinen Texten, in seinen Briefen und vor allem in seinen literarischen Werken:

Jedes Buch von Lazari war ein gastfreundliches Schloß ... mehr als das: war ihr eigenes Stammhaus, woraus sie in ihrer Kindheit geraubt worden war um fremd und böse vor Herzensdurst durch elende Tage hinzuleben; bis sie endlich – aber nurmehr als Gast – auf kurze Zeit ihre herrliche Heimat wieder betreten durfte. – Wie schmerzhaft war jedesmal der Anblick der letzten Seite. (Przybyszewska 1931: 25)

Roma identifiziert sich mit Lazaris Frauenfiguren, die ihre Würde, ihr Ansehen und sogar ihr Leben dem geliebten Mann opfern und sich dadurch vom banalen Sein befreien. Ihre Liebe ist

von solcher Gewalt, dass selbst der Lebenstrieb an ihr zerschellte. [...] Das war es auch, was sie an Lazari band – das war ihr einzig wirkliches Gemeinsames: Haß gegen Durchschnitt und Alltag; Sehnsucht den Gipfeln zu. (Przybyszewska 1931: 25)

Roma versucht so wie Lazaris Figuren zu leben; auch sie will leiden für den geliebten Mann und sich ihm opfern. Die Liebesbeziehung faßt sie als ein Verhältnis von Herr und Dienerin/Sklavin auf. Sie strebt nach der Auflösung von Individualität und Körperlichkeit, wie das zentrale Motiv des Hungerns signalisiert, mit dem auch das Streben nach einer höheren Empfindsamkeit assoziiert ist. Durch Demütigung und Unterwerfung glaubt Roma in das geistige und schöpferische Leben des geliebten Dichters eingeweiht zu werden; er soll sie aus ihrem bisherigen Leben befreien, über das Leben eines „Durchschnittsmenschen“ zu dem eines „Ausnahmemenschen“ erheben: „Sie selbst hatte ihn zum Herren erwählt, ohne jeden äußeren Anlaß. Von ihm wollte sie ins vollgültige Leben eingeführt werden. Seine Lehren wiesen ihr den geistigen Weg“. (Przybyszewska 1931: 101)

Für Lazari aber ist Roma lediglich ein Objekt sexuellen Begehrens. Durch die Erfahrung der Erniedrigung, in der zweiten Beziehung auch der Gewalt, gewinnt Roma zwar allmählich eine innere, stellenweise selbstironische Distanz zur Opferhaltung, doch sie wird dafür von Todes- und Selbstmordgedanken heimgesucht. Gleichzeitig universalisiert, ja überhöht sie das Liebesopfer auf eine besondere Weise: Sie will sich einer überindividuellen Macht darbringen, die sie Schicksal, Vorbestimmung oder auch Gott nennt. So sinkt sie nach der ersten Liebesnacht mit Lazaris Freund neben dem Bett

auf die Knie nieder und verharrte stundenlang so, das Gesicht in Händen vergraben./ Betete sie denn? Ja und nein. Sie hätte ebensogut sitzen können. Das Knieen war ein unbedachter, urechter Reflex der Frömmigkeit; der Überwältigung und Dankbarkeit vor einer – vor der – bisher kaum

geahnten lebendigen Gewalt, vor dem Grenzenlosen, das sich plötzlich – in dichter Nebelhülle natürlich – vor ihr, in ihr offenbarte. – Und Dankbarkeit, stumme Dankbarkeit der Gehorsamen an das ‚Schicksal‘, war die Tonart ihres seelischen Erlebens. [Roma fühlt sich] ganz und gar Leib [...] und dennoch, wenn man sich tiefer einfühlte: er gehörte eigentlich nicht ihr. Nicht ihr allein. Er war bedingt. – [...] Durch Berührung war er entstanden. Durch ihre Nachwirkung lebte er. Durch Berührung derselben Hände mußte er immer wieder neubelebt werden, oder er ging ein. Er ging ein, unter den Qualen des Verhungerns und Erstickens. / Roma fühlte das, und ... lächelte. Ein leuchtendes Lächeln [...] Dann saß sie im bequem eingeteilten Wagen am Fensterplatz; fuhr durch die ganze Stadt und schaute die neu erschaffene Welt an. / Diese neugeborene Welt loderte. Weißgoldenen schmetterten Pflaster und Häuserwände die Lichtfluten zurück. Es war nicht mehr der alte Planet; man befand sich auf der glühenden Venus. Jedes Gesicht war von unten schimmernd beleuchtet. Den Augen wurde es schwindlig beim Anblick einer weißgekleideten Frau. Die Menschen waren sehr still, lächelten einander zu, berauscht und verklärt. Sie fanden sich in ihrer jäh verwandelten Welt und ihren ebenso neuerschaffenen glückseligen Körpern noch nicht zurecht, waren betäubt, waren erdrückt vor Lust – dieser Lust über Menschenkräften. – Gleichzeitig mit diesem Bewußtsein magischer, überpersönlicher Gemeinsamkeit fühlte sich Roma auf absolute Weise der Menschheit entrückt, wie die entkörperte Seele einer Toten; wie auf einen anderen Plan des Daseins versetzt. (Przybyszewska 1931: 151-153)

Einer Macht unterworfen zu sein, stellt Roma nicht in Frage, nur darf diese Macht nach ihrer Vorstellung nicht erotischer oder physiologischer, also niederer Art sein. Sie rettet sich vor der Auslöschung des Ich dank ihrer *mentalen* Natur, von deren Existenz sie durch das Leiden erst erfährt und die sie durch das Leiden entwickelt.

Przybyszewska, die sich selbst als *mentale Persönlichkeit* verstand, schreibt in ihren Briefen immer wieder von der „geistigen Kraft“, die sie als „leitenden Draht“⁷ auserwählte und der sie sich vollkommen unterwirft. Sie sah sich als Schriftstellerin so wie auch andere Autoren der Moderne, um es mit den Worten Helmuth Kiesels zu sagen, „einer (wodurch auch immer bewirkten) Instrumentalisierung oder Medialisierung ausgesetzt“⁸.

Der autobiographische Roman *Eine realistische Studie* ermöglicht es zu verstehen, auf welche Weise sich diese Haltung Przybyszewskas herauskristallisiert hat. Es geschah sichtlich unter dem Einfluß des Vaters, vor allem seiner Konzeption des künstlerischen Schaffens, aber auch in Opposition zu ihm, nämlich in einer „Herausforderung des väterlichen und modernen Pansexualismus“ (Nowosielski 1984: 177). Durch die Gegenüberstellung eines emotional-individuellen (*psychischen*) und geistig- universalen (*mentalen*) Schaffens verblieb Przybyszewska in einem ähnlichen Dualismus wie der Vater, sie kehrte sein Denken aber um und stellte es von den Füßen des Geschlechts auf den Kopf des Geistes. Der ideale Künstler muss sich für sie von Geschlecht, Emotion und Individualität lösen, also von all dem, was für Przybyszewski gerade Motor des Schaffens war. Der Aufstand gegen den Vater, der Przybyszewskas Konzeption der „*mentalen Persönlichkeit*“ innewohnt, ist mehr als nur Wettbewerb oder Polemik zwischen einem Schriftsteller-Vater und seiner schreibenden Tochter, er ist auch Antwort auf eine Kränkung, die Przybyszewska durch den Vater erfuhr und die in emotionaler Ausnutzung und Instrumentalisierung sowie Geringschätzung ihrer künstlerischen Ambitionen bestand⁹.

⁷ Brief an Helena Barlińska vom. 17.-28.09.1929 (Przybyszewska 1978: 656).

⁸ Er führt Benn, Döblin, Lasker-Schüler und Nietzsche als Beispiele an (Kiesel 2004: 132).

⁹ Zur Frage, welchen Einfluss Przybyszewski auf seine Tochter genommen haben kann, vgl. Graczyk 1994: 125-133.

Ähnlich dem Vater verstand Przybyszewska den Künstler als ein Medium der schöpferischen Macht. Deren Wesen bestimmte sie jedoch anders. Während für Przybyszewski die Quelle der Schöpfung und des künstlerischen Schaffens das Geschlecht war, ist für Przybyszewska diese Quelle eine geistige Kraft: die Idee des Schöpferischen an sich. Deren Realisierung stellte sie sich zunächst in Form von Revolutionen vor, die sie als einen gesellschaftlich kreativen Prozeß verstand, später ging sie dann zum Konzept eines evolutionären Prozesses über. So wie ihr Vater meinte auch Przybyszewska, dass sich der Künstler dieser metaphysischen Macht in einer Art schöpferischem Imperativ unterwerfen müsse. Darin bestehe sein Auserwähltsein; dadurch erhebe er sich als Genie über die Masse der „Durchschnittsmenschen“.

Der Konflikt, zu dem es bei Przybyszewskas Besuch in Poznań kam, kann demzufolge zumindest teilweise auf ein Missverständnis zurückgeführt werden. Was Przybyszewska meinte, als sie von sich selber als von einem Genie sprach, war für die Freunde vermutlich schwer zu verstehen, denn sie kannten nicht ihre ausgebaute Klassifizierung des künstlerischen Schaffens (oder akzeptierten sie möglicherweise nicht), in deren Rahmen ihr Urteil über sich als Schriftstellerin weniger verrückt war, als es auf den ersten Blick erscheinen mochte. Andererseits zählte Przybyszewska die posener Freunde zu den „Durchschnittsmenschen“ und sah auf sie herab. Öl ins Feuer goss – wie die eingangs zitierten Briefe zeigen – die Reduktion ihres Stückes *Sache Danton* auf eine biographiebezogene Interpretation in rein psychologischen Kategorien. Gerade davor aber wollte sich Przybyszewska mit aller Kraft schützen, wenn sie das künstlerische Schaffen als geistig und überindividuell bezeichnete, und dies um so mehr, als die Beziehung, die sie am Anfang der 1920er Jahre mit Wacław Dziabaszewski verbunden hatte, für sie zutiefst destruktiv gewesen war. Wie ein Brief an ihre Halbschwester Iwi Bennet zeigt, in dem sie über ihre Beziehung zu Dziabaszewski schreibt, ähneln die Gewalterfahrungen der Romanfigur Roma ihren eigenen:

Der Mann war grausam, tückisch, raffiniert grausam, mit der typischen Grausamkeit des seelischen Sadisten. Die verwickeltesten Erniedrigungen habe ich ohne ein Zucken der Empörung ausgestanden, die Liebe brachte mich auf das moralische Niveau des Hundes. Er kriegt die empfindlichsten Streiche ohne sich der geringsten Schuld bewußt zu sein; nachher aber, wo jede edlere Natur wenigstens dem Herrn die Hand zerbeißen müsste, macht er sich ganz platt und kriecht um den erzürnten Gott herum, bis ihm die Schläge, die er bekommen hat, mit einem gnädigen Täschneln um die Ohren verziehen worden sind. – Immer noch möchte ich mir selbst eine tüchtige Ohrfeige geben, wenn ich daran denke¹⁰.

Nach den 188 Seiten der ersten Fassung und der Konzeption des Textes zu urteilen, hätte der Roman *Eine realistische Studie* im Ganzen mindestens 800 Seiten umfasst. Wenn man bedenkt, dass Przybyszewska die Angewohnheit hatte, mehrere Fassungen eines Textes auszuarbeiten, dann lässt sich in etwa das riesige Ausmaß ihres Romanvorhabens absehen. Es hätte großer Determiniertheit bedurft, um den Roman abzuschließen; Przybyszewska kann die Motivation aus verschiedenen Gründen verloren haben. Vielleicht war sie nicht imstande, ihre Protagonistin wie beabsichtigt den Weg zum Stadium der geistigen Existenz zu führen, und/oder es gelang ihr nicht, das Thema „objektiv“ und überindividuell zu bearbeiten. Zum „subjektiven“ (in ihrer Terminologie: *psychischen*) Schaffen konnte sie sich dagegen nicht entschließen (es sei nur daran erinnert, wie entschieden sie die Werke

¹⁰ Brief an Iwi Bennet vom 26.9.1928, Hs. Bl. 97 u. 98 (im Original deutsch).

von Virginia Woolf und Marcel Proust ablehnte). Möglicherweise war sie auch nicht imstande, sich ein weiteres Mal mit Erlebnissen zu konfrontieren, die sich für sie als destruktiv erwiesen hatten. Das Romanfragment zeigt, dass die Posener Erlebnisse aus dem Jahr 1930 Przybyszewska in ihrer Überzeugung bestärkten, dass ihr nichts anderes blieb als Einsamkeit, nichts, als ihr Leben der „geistigen Macht“ zu weihen. Die Stadt Danzig, wo sie sehr zurückgezogen lebte, sollte sie von nun an nicht mehr verlassen. Sie verschloss sich zunehmend vor der Welt, auch ihre bis dahin umfangreiche Korrespondenz kam fast zum Erliegen. Lewandowski schreibt: „Die schöpferische Aktivität der Autorin von *Sache Danton* erfuhr nach 1929 [...] einen gewaltsamen Abbruch“ (Lewandowski 1982: 183). Der nicht beendete Roman *Eine realistische Studie* hilft zu verstehen, wie es zu dieser Veränderung kam.

Benutzte Literatur

- Graczyk, Ewa (1994): *Ćma*. O Stanisławie Przybyszewskiej. Warszawa.
- Kiesel, Helmuth (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München.
- Lewandowski, Tadeusz (1982): *Dramat intelektu*. Biografia literacka Stanisławy Przybyszewskiej. Gdańsk.
- Nowosielski, Kazimierz (1984): Przybyszewska wydaje walkę przypadkowi i pozostawia dzieło niedokończone. In: Janion, M./ Rosiek, S.: *Osoby*. Gdańsk, 175-178.
- Przybylska-Skotarkowa, Janina (1930): Brief an Stanisława Przybyszewska vom 26.07.1930, Hs., Archiv PAN, Sign. P. III-52, Nr. 50.
- Przybyszewska, Stanisława (1930): *Realistische Novelle*, Hs., Archiv PAN, Sign. P. III-52, Nr. J.16.8.
- Przybyszewska, Stanisława (1931): *Eine realistische Studie*, Archiv PAN, Sign. P. III-52, Nr. 24.
- Przybyszewska, Stanisława (1978): *Listy*. Bd. 1, Lewandowski, T. (Hg.). Gdańsk.
- Przybyszewska, Stanisława (1983): *Listy*. Bd. 2, Lewandowski, T. (Hg.). Gdańsk.
- Przybyszewska, Stanisława (1985): *Listy*. Bd. 3, Lewandowski, T. (Hg.). Gdańsk.
- Przybyszewska, Stanisława (1994): *Sache Danton*, Ms., vervielfältigt im henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin.

Agnieszka Rajewska-Perzyńska

Konin

DAS POLENBILD IN ROLF BONGS' TAGEBUCH *HARTE HERRLICHE STRASSE NACH WESTEN* (1942)

Rolf Bongs – ein Düsseldorfer Schriftsteller und Lyriker – war während des Zweiten Weltkriegs als SS-Unteroffizier und zugleich als Ortsbevollmächtigter an der Umsiedlungsaktion der Volksdeutschen aus dem Generalgouvernement und aus Bessarabien beteiligt. Er hat auch Berichte als Kriegsberichterstatter geschrieben. Seine Eindrücke von der Umsiedlungsaktion 1940-41 hat er in dem Tagebuch *Harte Herrliche Strasse nach Westen* dargestellt. Das Tagebuch wurde erst 1942 veröffentlicht. Als Zeitgenosse wurde Bongs mit den politischen Ereignissen konfrontiert. Rolf Bongs hatte vor dem Krieg keinen Kontakt zu Polen, soweit dies aus seiner Biographie geschlossen werden kann. In dem Tagebuch beschreibt er die Polen auf eine solche Art und Weise, dass von nationalsozialistischer Rassenideologie nicht gesprochen werden kann. Seine positive Sicht der Landschaft, der Städte und Dörfer – stellenweise fast panegyrische Darstellungen –, seltener der Menschen, zeigen Bongs als einen Tagebuchautor, der die Dinge und Menschen als individuelle Erscheinungen wahrnimmt und sie individuell bewertet. Bei dieser Bewertung spielt die Empathie, die subjektive Befindlichkeit im Augenblick der Wahrnehmung eine größere Rolle als die rationale Analyse.

Der Schriftsteller und Lyriker Rolf Bongs wurde am 5.6.1907 in einer bürgerlichen Familie in Düsseldorf geboren, wo er auch – mit kurzen Unterbrechungen – sein Leben verbracht hat. Seine Jugendzeit fiel in die Zeit der Weimarer Republik. Während des Zweiten Weltkriegs war er an der Umsiedlungsaktion der Volksdeutschen beteiligt, war Kriegsberichterstatter, kämpfte an der Ostfront und wurde schließlich nach der Ardennen-Offensive durch die Amerikaner gefangen genommen. Nach der Entlassung ließ er sich mit der Familie in Düsseldorf nieder und beteiligte sich aktiv am kulturellen Leben Düsseldorfs, wo er eine bekannte und anerkannte Persönlichkeit war. Bongs starb am 20.11.1981.

Der Beginn von Rolf Bongs' Entwicklung als Schriftsteller war in den 30er Jahren vielversprechend¹, aber es gelangen ihm keine erfolgreichen Veröffentlichungen, die die wirt-

¹ Hier kann beispielsweise auf die Veröffentlichung von Gedichten (*Lyrik 1932*; Veröffentlichung in der Rabenpresse, auf Thomas Manns Ermunterung bei allen Bedenken, auf die Zustimmung des Philosophen Hugo Marcus u.a.) hingewiesen werden.

schaftliche Basis einer Schriftstellerexistenz hätten bilden können. Die seit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft veränderten Bedingungen der Kulturpolitik zwangen ihn zur Anpassung. Diese aus taktischen Gründen erfolgte Anbiederung an die Nationalsozialisten konnte in mehreren Werken der 30er und 40er Jahre nachgewiesen werden, wie auch die Tatsache, dass er kein überzeugter Nationalsozialist war. Durch Anpassung sicherte er sich die Möglichkeit weiterer Veröffentlichungen in der Zeit des „Dritten Reiches“ und während des Zweiten Weltkrieges. Dieser Zustand der inneren Korruptiertheit, erzwungen durch ein diktatorisches System, wurde bestimmt durch den Widerspruch zwischen Selbststilisierung als Dichter und Schriftsteller einerseits und schleichender Angleichung an das System andererseits.

In seinem Tagebuch *Harte Herrliche Strasse Nach Westen* aus dem Jahre 1942 erwähnt Rolf Bongs, dass er am 26. Mai 1940 zur 5. SS-Totenkopfstandarte nach Oranienburg bei Berlin einberufen worden sei (B 76). Mit dieser Einberufung begann für ihn die zweite Umsiedlungsaktion von Volksdeutschen², in diesem Fall aus dem „Generalgouvernement“. Im dritten Teil seines Tagebuchs, in dem er die Umsiedlungsaktion in Bessarabien aufzeichnet, stellt er am Ende seiner gut einjährigen Tätigkeit (am 3. November 1940) etwas erstaunt fest, dass er „Kriegsberichterstatter“ geworden sei, ohne vorher davon gewusst zu haben (B 194). Diese Bemerkung erinnert fatal an die stereotype Rechtfertigungsformel von Millionen Deutschen, die nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes behaupteten, „von allem nichts gewusst zu haben“. Doch ist es offenkundig, berücksichtigt man das Datum und den situativen Kontext einer solchen Bemerkung, dass in diesem Fall keine Rechtfertigungsformel vorliegt. Demnach ist zu klären, wie Bongs zur SS-Totenkopfstandarte gekommen ist und welches Motiv bei ihm vorlag, die Umsiedlungsaktion – wenn auch nicht in leitender Position – durchzuführen.

So spontan Rolf Bongs die Entscheidung traf, sich für die Umsiedlung der Volksdeutschen zur Verfügung zu stellen, so schnell war auch die Entscheidung getroffen, die Erfahrung, die er in dieser Zeit machte, literarisch zu verarbeiten. Er begann damit bereits am 2. November, also noch vor der Einberufung nach Berlin durch die VOMI (Volksdeutsche Mittelstelle), in der Hoffnung, dass man ihn unter den Bewerbern auswählen würde. Über seine Motive gibt Bongs in seinem Tagebuch gleich eingangs mit seiner ersten Eintragung vom 2. November 1939 Auskunft:

Aventiure – das große Wagnis, die große Aufgabe, wie die mittelhochdeutschen Dichter sangen: sie begegnen mir und rufen mich; ich hörte, daß aus Sowjetrußland die Volksdeutschen umgesiedelt werden sollen. Ich brauchte keine Sekunde zu überlegen, um mich zu melden. Die Aufgabe, die gestellt wird, ist eine einzigartige; ich hoffe, daß man mich brauchen kann und meine Meldung angenommen wird. Daß mich dieser Ruf zugleich aus der Enge meines Büros erlösen wird – wie gleichgültig ist das geworden. (B 7)

² „Volksdeutsche“ bezeichnet historisch jene deutsch – ethnischen Minderheiten, die bis 1938 außerhalb der deutschbesiedelten Staaten (Deutsches Reich, Österreich, Schweiz, Luxemburg und Liechtenstein) lebten und eine andere Staatsangehörigkeit besaßen. Entweder stammten sie von deutschen Auswanderern z.B. des 17.-19. Jahrhunderts ab oder wurden Bürger eines anderen Staates durch den Versailler Friedensvertrag. Durch die Nationalsozialisten wurde dieser Begriff im Sinne der völkischen Ideologie vereinnahmt und wird deshalb in Deutschland heute nicht mehr zur Bezeichnung deutscher Minderheiten im Ausland verwendet.

Als Zeitgenosse ist Bongs mit den politischen Ereignissen konfrontiert und der Leser erwartet bei einem Tagebuch, dass sein Autor darauf eingeht, sie in das Gesamtgeschehen einordnet und bewertet. Hinzu kommen die Erwartungen seiner Vorgesetzten von der VOMI und vom VDA (Verein für das Deutschtum im Ausland), das heißt von der SS, dass er sich der Ideologie der Umsiedlungsaktion anschließt und sie im Sinne der SS bzw. der nationalsozialistischen Politik darstellt. Dieser Erwartung wird Bongs gerecht. So beteiligt er sich an der Verharmlosung und Heroisierung der Umsiedlungsaktion. Er verschweigt die Widersprüche, die sich zwischen der von Hitler immer wieder propagierten Expansionspolitik eines „Volks ohne Raum“ und der auf der Grundlage seiner Rede vom 6. Oktober 1939 erfolgten Rücksiedlungspolitik bestehen. Und er verherrlicht die Umsiedlungsaktionen, indem er sie als perfekt durchgeführte Organisationsleistung des nationalsozialistischen Staates hinstellt (B 57).

Das Tagebuch als literarische Gattung bot sich dafür an, weil die Form offen ist für eine Vielzahl unterschiedlicher Intentionen des Verfassers. So ist sie gleichsam die schriftliche Fixierung eines „Selbstgesprächs“, in dem sich ein Mensch mit sich selbst, seinen Erlebnissen, Gedanken und Gefühlen beschäftigt. Und das meint zuerst einmal, sich seiner Selbst zu vergewissern, das Diffuse, Widersprüchliche, das Verschiedenartige in der Gleichzeitigkeit dessen, was das Ich wahrnimmt, zu klären, zu ordnen und im Hinblick auf die Zukunft festzuhalten, um es vor dem Vergessen zu bewahren. Zugleich setzt bei diesem Prozess des Ordnen und Fixierens die Reflexion über das Geschehene ein und so werden Kommentare, Bewertungen und Erläuterungen eingefügt, die sich zu eigenen kleinen Abhandlungen ausweiten können. Einen entscheidenden Einfluss auf die Gattung des Tagebuchs hatten im 17. und 18. Jahrhundert verschiedene geistesgeschichtliche Strömungen: Der Pietismus förderte die Neigung zur subjektiven Selbstbespiegelung, die Aufklärung forderte vom Menschen das „sapere aude!“, also die Verantwortung für sich selbst und die Gemeinschaft der Bürger zu übernehmen, und die Empfindsamkeit ermunterte ihn, sich zu seinen eigenen Gefühlen und der ganz individuellen Sichtweise der Welt zu bekennen.

Neben dem „Selbstgespräch“ enthält das Tagebuch auch die Grundform einer „Rede an die Welt“. Der Autor hat nicht nur das eigene Ich im Blick. Er will auch einer Gruppe von Menschen – das mögen die Mitglieder der eigenen Familie, eine Klostergemeinschaft, die Bürger einer Stadt oder gar die ganze Menschheit sein – Bericht geben von einem Geschehen, das dieser Gruppe wichtig erscheint. Und damit steht das Tagebuch in einem engen Zusammenhang mit den Chroniken vergangener Jahrhunderte, Aufzeichnungen also, die in unregelmäßigen zeitlichen Abständen angefertigt wurden. Darüber hinaus hatte die Reisebeschreibung eine große Bedeutung für die Entwicklung des zeitgenössischen Tagebuchs. In einer Zeit geringer Mobilität, in der das Reisen mit erheblichen Kosten und häufig mit erheblichen Risiken verbunden war, stellte der Besuch fremder Regionen eine „Merk – Würdigkeit“ dar, die es wert war, schriftlich festgehalten zu werden. Trotz erhöhter Mobilität und verbesserter internationaler Kommunikation blieb dieser Sachverhalt weiterhin bis zum Aufkommen des Massentourismus nach dem 2. Weltkrieg bestehen.

Da Rolf Bongs vorrangig schriftstellerische Erfahrungen als Dichter, d.h. als Lyriker, hatte machen können, hingegen geringe Erfahrungen mit epischen Klein – bzw. Großformen wie „Erzählung“, „Novelle“ oder „Roman“³, bot die Gattung „Tagebuch“ die Möglichkeit, sich in

³ Zwar hatte er bereits einen Roman *Die Kinder* in den Dreißiger Jahren verfasst, jedoch keinen Verleger dafür gefunden. An einem zweiten Roman *Der Feuerkern* schrieb er in den Jahren 1937-1942, ergänzte

diesen Formen zu üben. So enthält das Tagebuch eine ganze Reihe von kleinen Szenen, Bildern und Tableaus, die selbstständige Erzählformen im Nukleus darstellen. Beispielfhaft seien genannt: der Besuch im Dampfbad (B 13f.), die Schilderung der Winterlandschaft von Jesioroka (B 27) und der vom Krieg zerstörten Stadtlandschaft (B 83f.), die Theateraufführung ukrainischer Schauspieler (B 89ff.), kurze Charakteristiken wie die von G.F. Schock (B 138f.) und eine kleine Groteske, die Begegnung mit G. Bauer (B 149). Vorrangig ist das Tagebuch authentisches Zeugnis der Umsiedlungsaktionen, wobei Bongs sich bewusst auf diejenigen Aktivitäten beschränkt, die seinen Bereich als Ortsbevollmächtigten betreffen: in Łomża (im sowjetisch besetzten Teil Polens), in Chelm (im „Generalgouvernement“) und schließlich in Borodino (Bessarabien). Die übergeordneten Aspekte werden nur gestreift. Insofern will das Tagebuch nicht eine objektive historische Dokumentation sein, sondern subjektive Spiegelung der eigenen Wahrnehmungen. Und die konzentrieren sich auf das eigene Tun und Erleben, daneben vorrangig auf die Landschaft und die Menschen.

Dann ist das Tagebuch auch eine Art Reiseführer (z.B. die Fahrt mit dem Schiff auf der Donau, B 121ff.), wobei aus einem ihm vorliegenden Reiseführer zusätzliche Informationen genommen werden (B 124). Hiermit wendet sich Bongs an Leser, die nicht nur Informationen über die Umsiedlung erhalten möchten, weitgehend Menschen, die selbst von der Umsiedlung betroffen waren, sondern die interessiert sind, etwas über ihnen fremde, exotische Landschaften zu erfahren, seien es Monumente (alte Römerstraße), typische Baustile (Haus- bzw. Dachformen) oder Naturphänomene (das Eiserne Tor). Kulturhistorische Erläuterungen (Kaiser Trajan) und politische Erläuterungen (Wiener Kongress) ergänzen diesen Teil.

Weiter enthält das Tagebuch Elemente der Historiographie, so in dem Teil, wo der Autor die Kolonialfrage anspricht und auf die Frage nach den Ursachen hemmungsloser Gewalt der Eroberer gegenüber den unterlegenen Kolonialvölkern eingeht (B 85f.). Die Einbeziehung einer Chronik des Dorfes Karolinów gehört ebenfalls zu dieser mehr die Intentionen eines Historikers betreffenden Teile des Tagebuchs. Und dazu passt es auch, wenn Bongs aus einer anderen Chronik zitiert (B 97).

An anderen Stellen meldet sich der Sprachwissenschaftler zu Wort. Damit wird das Tagebuch zu einem Dokument der deutschen Sprache, wie sie von Volksdeutschen gesprochen wurde.

Auch der Lyriker kommt zu Wort, wenn Bongs eigene Gedichte oder die anderer Personen in das Tagebuch einbezieht. Dabei reflektiert der Autor auch seine spezifischen Produktionsvoraussetzungen für lyrische Werke. Und in engem Bezug dazu steht die Auseinandersetzung mit Literatur (z.B. Stendhals *Karthause von Parma*), wobei zugleich die poetologische Theorie des eigenen literarischen Schaffens dargelegt wird.

So erwies sich also Bongs Entscheidung, parallel zu den für die VOMI anzufertigenden Berichten als „Kriegsberichterstatte“ ein Tagebuch zu schreiben, als die ihm eigene Form literarischer Umsetzung, weil sie ihm einerseits die Möglichkeit der Ausbreitung zahlreicher epischer Erzählformen, andererseits die Einbeziehung vielfältiger literarischer und historischer Themen bot, die ihn als geistreichen Schriftsteller erweisen sollten. Zu-

ihn 1943 und überarbeitete ihn 1945-1947. Weil er der Forderung der Reichsschrifttumskammer nicht nachkam, in den Roman eine Figur einzubeziehen, die sich eindeutig für Adolf Hitler und den Nationalsozialismus einsetzte, war eine Veröffentlichung des Romans nicht möglich.

gleich entschied er sich damit für eine Form der Dokumentation der Ereignisse, wie sie viele der an der Umsiedlung Beteiligten⁴ wählten. Denn sie wies einen hohen Grad an Authentizität auf, was den Erwartungen der potentiellen Leserschaft im Umkreis der Umsiedler entsprach.

Bemerkenswert ist, dass Bongs Tagebuch erst 1942, also mehr als ein Jahr nach Beendigung der drei Umsiedlungsaktionen, veröffentlicht worden ist. Zwar hatte er bereits 1939 einen Auszug unter dem Titel *Ein Dorf siedelt um* als Broschüre herausgegeben, doch die Überarbeitung des Gesamtwerkes, also aller drei Teile, nahm sehr viel Zeit in Anspruch. Für den ersten Teil hatte er diese Zeit, da er nach Beendigung der Umsiedlung im Narewgebiet die Monate März bis Mai 1940 zu Hause in Düsseldorf verbrachte. Dagegen erfolgte die Umsiedlung aus Bessarabien gleich nach der im Gebiet um Chełm, so dass Bongs in dieser Zeit kaum zu einer intensiven Überarbeitung seiner Texte kam. Auch war ihm nicht die Begabung gegeben, seine Texte inhaltlich, sprachlich und stilistisch „druckreif“ zu schreiben. Die Vielzahl der Manuskriptvarianten seiner Werke (z.B. *Einmann* oder *Porträt eines jungen Mannes*, die sich im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf befinden) dokumentiert, dass er einzelne Stellen seiner Werke immer wieder neu überarbeitete, um die „gültige“ Fassung zu erreichen. Aber trotz dieser so zeitintensiven Arbeitsweise enthält das Tagebuch immer noch eine Vielzahl von sprachlichen bzw. stilistischen Schwächen, die sich nur z.T. aus dem Zeitdruck erklären lassen.

Das Polenbild in Rolf Bongs' Tagebuch

Rolf Bongs, der vor dem Krieg keinen Kontakt zu Polen hatte, soweit dies aus seiner Biographie geschlossen werden kann, trifft auf Polen erstmals bei der Ankunft in Przemyśl (Bongs erster Umsiedlungsbericht). Die Vorstadt westlich des San⁵ erscheint ihm als ein „wildes, fremdartiges Durcheinander“, die Straßen „starren von Schmutz und Unrat“, um den Zug drängt sich eine „ewig neugierige Menge zerlumpter Menschen“, die nicht müde werden „zu gaffen“. Und „schmutzig wie die Straßen und Häuser sind die Menschen und die Gaststätten, die Teller, die Gabeln, die Gläser“ (B 12). Die polnischen Beamten nennt er „Saboteure“, sie versuchen jede Maßnahme der sowjetischen Behörden „zu stören und zu hintertreiben“, sie „hassen“ die Volksdeutschen und „sind gefährlich, weil sie in den Dörfern die Gewalt haben und ein absolutistisches Regiment führen, gegen das niemand aufzutreten wagt“ (B 29). „Böse starren die Gesichter der erstaunten Bauern am Wege über die schweren Wagen, die geneideten Besitz nach Deutschland bringen werden...“ (B 52). „Die Bevölkerung rottet sich zusammen. Neid und Haß sind zähe Begleiter unserer Fahrt; während sie bisher stumm waren, finden sie in Stawiski Worte und Schmähungen, die schließlich in bösen Drohungen ihr Haupt frech erheben“ (B 54).

Im dritten Umsiedlungsbericht (Bessarabien) erwähnt der Autor einen polnischen Feldscher (Wundarzt), der von „mittelalterlicher Unerfahrenheit und Grausamkeit“ (B 158) ist. Er stiehlt Chinintabletten, um sich zu bereichern, leugnet die Tat jedoch. Dabei grinst er

⁴ Siehe die bei Wilhelm Fielitz: *Das Stereotyp des wolhyniendeutschen Umsiedlers*, S. 355ff. zusammengestellte Literatur der zweiten Umsiedlungsphase.

⁵ Es handelt sich um den nord-westlichen Teil – sog. Zasanie.

„schlau, verschlagen und taub“ (B 158). Aus dieser Zusammenstellung der wichtigsten Belege wird sofort erkennbar, dass – trotz durchgängig negativer Beurteilung der Polen und ihrer Lebensverhältnisse – keine rassenideologischen Vorstellungen vom Autor vertreten werden. Grundlage dieser Rassentheorie war die Annahme von der unterschiedlichen Wertigkeit menschlicher Rassen. Joseph Arthur Graf Gobineau hatte in seinem Werk *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55) die Lehre von der Überlegenheit der weißen Rasse vertreten, wobei er die führende Rolle den „Ariern“ zugedacht hatte, weil sie dem gemeinsamen Ursprung der Menschheit am nächsten ständen. Die Geschichte betrachtete er als die Geschichte des zunehmenden Verfalls der adligen Führungselite, die er eng mit der arischen Rasse verbunden sah. Die Ursache des rassischen Untergangs sah er in der Vermischung der Rassen und das betreffe auch die „Arier“, die sich mit den unterworfenen Rassen vermischt hätten.

Ein anderer Mitbegründer der Rassenlehre war Houston Stewart Chamberlain (*Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, 1899 erschienen). Er sah in den Germanen den Kern der „arischen Rasse“, da sie die eigentlichen Schöpfer menschlicher Kultur und Zivilisation seien.

In seiner Theorie finden sich – anders als bei Gobineau – stark antichristliche und antisemitische Komponenten.

Hitler – und in ähnlicher Weise sein Chefideologe Alfred Rosenberg (Smelser/Zitlmann 1994: 223-235) – übernahmen in eklektizistischer Weise die rassetheoretischen Vorstellungen beider Autoren, transponierten sie jedoch in den Bereich des Subjektiven: Denn da Hitler sich bewusst war, dass die Deutschen rassisch keine Einheit darstellten, band er den Rasse – oder „Blutwert“ des Volkes an dessen Bewusstsein davon. Nur wenn ein Volk sich dieses Wertes bewusst sei, es pflege, könne es den Führungsanspruch in der Welt erheben: das Herrschaftsrecht der „nordischen Rasse“. Bei diesem irrationalen Konstrukt, das auf jede empirische Überprüfung verzichtete, handelte es sich letztlich um eine Ideologie, die imperialistische Ansprüche legitimieren sollte (Smelser/Zitlmann 1994: 226). Mörderisch wurde diese Ideologie, indem Hitler sie mit sozialdarwinistischen Elementen verband. Die Geschichte ist nach Hitler die Geschichte des ewigen Rassekampfes zwischen höherwertigen und minderwertigen Rassen. Bei diesem „Kampf ums Dasein“ komme es zur „natürlichen Auslese“ der Schwächeren, zu ihrem Untergang. „Minderwertige Rassen“, d.h. rassisch vermischte Völker, seien demnach zu Sklaven der „Herrenrasse“, dem arischen Herrenvolk, bestimmt, das er im deutschen Volk im Kern verkörpert sah. Durch Züchtung (Lebensborn e.V.) und „Rassenhygiene“ sollte einerseits der arische Rassekern im deutschen Volk gestärkt werden, andererseits sollten „reinarische“ Führungspersönlichkeiten das Erziehungsideal des „Dritten Reiches“ verkörpern. Es bestand in der Förderung heldischer Tugenden, um den ewigen Rassenkampf zu bestehen.

Vergleicht man diese zugegebenermaßen knappe Darstellung der nationalsozialistischen Rassenlehre mit den Aussagen Bongs' über Polen, so wird erkennbar, dass er sich an keiner Stelle über Rassemerkmale und rassische Minderwertigkeit der Polen bzw. slawischer Völker äußert. Es sind jeweils individuelle Situationen bzw. Personen, die aus der Sicht eines westeuropäisch sozialisierten Städters in ihrer oberflächlichen, vordergründigen Erscheinung wahrgenommen werden. Die Gründe für die beobachteten Sachverhalte werden – zumindest an den hier zitierten Stellen – nicht einmal ansatzweise zu klären versucht: Weder nimmt er den Stadt-Land-Gegensatz zur Kenntnis, noch das zivilisatorische West-Ost-Gefälle mit seinen ökonomischen Ursachen, und auch nicht den soeben beendeten Krieg

mit seinen Folgen für die Bevölkerung, vor allem auch in einer jetzt zwischen sowjetischer und deutscher Besatzungsmacht aufgeteilten Grenzstadt Przemyśl mit teilweise zerstörter Infrastruktur und damit auch des Warenverkehrs. Somit belegt der Autor seine Vorurteile, die sich zum Teil als überindividuelle Stereotypen erweisen, wenn er von dem „Schmutz und Unrat“ berichtet. Die Beurteilung polnischer Beamter als „Saboteure“ hatte ihren Ursprung sicher in den Hinweisen, die alle Mitglieder des Umsiedlungsstabes bei ihrer vorbereitenden Schulung durch SS-Vorgesetzte erhalten hatten. Bemerkenswert ist es, wenn Bongs dieses Urteil revidiert und feststellt: „...die Verhältnisse sind stärker als wir. Wir stemmen uns gegen Wände von Widerständen, die wir nicht greifen können, aber immer fühlen. An die polnischen Saboteure glaube ich nicht mehr...” (B 45). Innerhalb weniger Wochen des eisigen Winters 1939/40 ist Bongs zur Einsicht gekommen, dass es weniger menschliche Boshaftigkeit oder Unfähigkeit sind, die zu Problemen bei der Umsiedlung der Volksdeutschen führen, als vielmehr objektive, dem menschlichen Willen weitgehend entzogene äußere Faktoren bzw. Folgen des von den Deutschen „begonnenen“ (B 120)⁶ Krieges. Und wenn er vom „Haß dieser Menschen“, also der Polen spricht, dann zeigt er im gleichen Satz Verständnis dafür, indem er feststellt: Der Hass ist „natürlich“ und dies begründet: „[...] sie haben den Feldzug und ihr Land verloren[...]“ (B 29). Auch die polnischen Städte sind in Bongs Wahrnehmung nicht durch „Schmutz und Unrat“ charakterisiert. Białystok ist ein „winterliches Stadtparadies“, in das er sich sehnt, er, der aus „welt-abgelegener Wildnis“ (i.e. die Orte, in denen die Volksdeutschen siedeln und die er bisher aufgesucht hat!) kommt (B 48). Er hat dabei selbst Ansätze von etwas Tierhaftem angenommen („Ich wirke in meinem schweren Pelz wie ein Bär“ (B 54)). Diese Stadt ist die Verkörperung menschlicher Zivilisation und Kultur: elegante und gepflegte Frauen, Konzerte und Theater, Relikte einer luxuriösen Vergangenheit usw. Die Straßenlaternen „leuchten“, die Zentralheizung im Hotel „funktioniert“. Das Chelmer Land beschreibt Bongs als einen „großen Garten“ (B 69). eine paradiesische Landschaft, die Assoziationen an Eichendorffs „Mondnacht“ nahe legt. Lublin ist ihm ein „Idyll“, „erfüllt von Duft und dem Glanz der Sonne“ (B 84).

Von nationalsozialistischer Rassenideologie kann bei alledem nicht gesprochen werden. Mag eine generalisierende Wertung wie die über „das polnische Dorf“, das „...jeden Sinn für konstruktives Bauen vermissen läßt“ (B 88), Ansätze dazu enthalten; dagegen zeigen jedoch seine positive Sicht der Landschaft, der Städte und Dörfer – stellenweise fast panegyrische Darstellungen-, seltener der Menschen, Bongs als einen Tagebuchautor, der die Dinge und Menschen als individuelle Erscheinungen wahrnimmt und sie individuell bewertet. Bei dieser Bewertung spielt die Empathie, die subjektive Befindlichkeit im Augenblick der Wahrnehmung eine größere Rolle als die rationale Analyse. Das erklärt auch die Widersprüche in der Bewertung, wie sie am Beispiel *Dorf* dargelegt wurden.

⁶ Die merkwürdigerweise von Bongs gewählte Passivkonstruktion vermeidet die Nennung des Tätervolkes; legt jedoch dem schlussfolgernden Denken des Lesers eine eindeutige Antwort nahe. Andernfalls hätte sich Bongs für die übliche Wendung „Der Krieg brach aus“ entschieden, da hierbei die Schuldfrage offen gehalten wird und das Geschehen als etwas Schicksalhafteres verstanden wird.

Benutzte Literatur

- Bade, Wilfried (1942): Der Treck der Volksdeutschen aus Wolhynien, Galizien und dem Narewgebiet. Berlin.
- Bongs, Rolf (1942): Harte Herrliche Strasse nach Westen, 2. Auflage. Berlin.
- Bongs, Rolf (1940): Die Tat ist alles, nichts der Ruhm. In: Marschziel: Bauernreich Großdeutschland! Wagner, V. (Hg.). Berlin, 13-18.
- Fielitz, Wilhelm (2000): Das Stereotyp des wolhyniendeutschen Umsiedlers. Popularisierungen zwischen Sprachinselforschung und nationalsozialistischer Propaganda. Marburg.
- Smelser, Ronald, Zitelmann, Rainer (1994): Die Braune Elite, Bd. I: 22 Biographische Skizzen. 3. unveränderte Auflage. Darmstadt.
- Engelhardt-Kyffhäuser, Otto (1940): Das Buch vom großen Treck. Mit einem Geleitwort von SS-Obergruppenführer Lorenz. Berlin.
- Der Nachlass von Rolf Bongs befindet sich am Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf. Dort liegen die Manuskripte der beiden Romane *Die Kinder* und *Der Feuerkern* in verschiedenen Fassungen vor. Signatur: HHL.90.5023TG

Marie-Christine Wehming

Université du Luxembourg
Luxembourg

ZEUGNISSE DES HOLOCAUST. ZWISCHEN AUTOBIOGRAPHIE UND AUTOFIKTION

Die Differenzierung zwischen autobiographischen und autofiktionalen Ansätzen soll die Diskussion um eine Kanonisierung der Holocaustliteratur näher beleuchten. Die Überlebenden berichten von den traumatischen Erlebnissen, die dem Leser verschlossen bleiben müssen. Der „autobiographische Pakt“ (Lejeune) dient dabei als Unterstützung der Rezeptionshaltung der Leser, denn für die Darstellung verbürgt sich der Autor selbst. Außerdem geht es um die sprachliche Darstellung, die im Kontext von Autobiographie und Autofiktion eine bedeutende Rolle spielt: Die Autoren bemühen sich um Authentifizierungsstrategien oder nutzen Verfremdungsstrategien. Es zeigt sich, dass den Texten über diese narrativen Verfahren Glaubwürdigkeit verliehen werden soll, dies wird an den Schreibstrategien von Primo Levi und Imre Kertész nachvollzogen. Die Wahrhaftigkeit der Darstellung von Ohnmacht, Todesangst und Verlust hat dabei einen Einfluss auf den Leser, der als Basis einer Nacherinnerung gesehen werden kann.

Im allgemeinen Verständnis kennzeichnet den Literaturbegriff vor allem das Spiel von Fakt und Fiktion. Die Literatur nutzt das Gewesene, um Kommendes zu evozieren. Dabei wird die Vergangenheit über die Brücke der Fiktion mit der Gegenwart verbunden. Diese Charakteristika von Erzähltexten sind Grundlage dieser Untersuchung, in der die Zeugnisse des Holocaust als Beispiele für die Spannung zwischen autobiographischem und autofiktionalem Schreiben stehen sollen.

Zunächst werden die Begriffe Autobiographie und Autofiktion, ebenso wie ihre enge Verbindung, aber auch ihre Grundverschiedenheiten erläutert. Der autobiographische Pakt Lejeunes, der den Leser in das Verständnis von Autobiographierezeption und –wirkung einbezieht, wird dabei ebenso zu berücksichtigen sein wie die Position Ruth Klügers, die ihre Erzählung nicht an sich binden will, sie nicht zu sehr als subjektiven Erlebnisbericht verstanden wissen möchte, sondern einen bestehenden Diskurs zu erweitern sucht. Erinnerung wird hier zunächst nicht als ästhetisches Verfahren, sondern als Gegenstand der Ästhetik verstanden. Dies ändert sich mit dem Perspektivenwechsel im zweiten Teil der Untersuchung, in dem die sprachliche Narration in den Vordergrund rückt: Welche Narr-

rationsverfahren genutzt werden, welche Erzählerperspektive gewählt wird und wie dabei die Autobiographie in den Vordergrund oder aber auch in den Hintergrund tritt, sind Aspekte der Auseinandersetzung. Um dabei die Besonderheiten autobiographischer Perspektive und autofiktionaler Elemente in den Holocaustzeugnissen¹ zu beleuchten, werden exemplarisch Primo Levis *Ist das ein Mensch?* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* verhandelt.

Überlegungen zur Autobiographie

In der Literaturwissenschaft zeigt sich die Autobiographieforschung in unterschiedlichsten Facetten: Das autobiographische Schreiben wird als Reflektionshorizont zwischen dem Pol der Wirklichkeitsbildung und dem Pol der literarischen Fiktionalisierung gesehen, es dient der Modellierung eines Autor-Ichs ebenso wie der eines möglichst authentischen Wirklichkeitsbildes. Im 20. Jahrhundert wird die Autobiographie vor allem als vermittelnde Instanz zwischen Wirklichkeit und Leben verstanden. Diese Ansicht begründet die Auffassung, autobiographisches Erinnern sei ein literarischer Akt im Sinne einer Übersetzung (*apud* Sill 1991).

Laut Paul de Man beruht das Problem der Einordnung der Autobiographie innerhalb der Literaturwissenschaft auf der voreiligen Annahme, die Autobiographie sei eine Gattung unter vielen (*apud* de Man 1993: 131). Da sie jedoch in unterschiedlichsten Textformen, mit verschiedensten Themen und mannigfaltigen Hintergründen erscheinen kann, ist es weitaus schwieriger diese in eine einzige Gattung zu integrieren. Und doch scheint jeder zu wissen, was eine Autobiographie ist. Warum ist das so?

Ein erster Erklärungsansatz ergibt sich aus dem Unterschied zwischen Fakt und Fiktion als der Annahme, dass es etwas Wahres gibt, das im Gegensatz zu etwas Unwahren stehen kann. Das Wahre ist wahr, weil es verifizierbar ist, das Unwahre ist unwahr, weil es zu falsifizieren ist. So scheint es: Der „Fakt“ der Autobiographie ist der Autor selbst. Dieser ist als Figur jedoch immer schon ambivalent, da er seine Autobiographie im Nachhinein schreibt, also nicht in dem Moment, in dem sein Leben passiert, sondern in einer Zeit, in der in seinem Leben soviel passiert ist, dass er etwas zu erzählen hat. Der Autor summiert dabei nicht nur seine Erlebnisse, sondern er rekonstruiert sie gleichzeitig und verleiht ihnen in gewisser Weise einen Sinn. Hierbei kommt es obendrein zu einer Auswahl der Ereignisse. Somit wird der „Fakt“ der Autobiographie schon immer mit einer Portion „Fiktion“ vermischt. Und die Autobiographie wird, um mit de Man zur Gattungsfrage zurückzukehren, zu einer „Lese- oder Verstehensfigur“ (de Man 1993: 134), die vor allem vom Einverständnis von Autor und Leser darüber abhängt, ob der Text autobiographisch sei. In diesem Zusammenhang komme es zu einer gegenseitigen Spiegelung von Autor und Rezipient, die in der Autobiographie zur gegenseitigen Bestätigung führe (*apud* de Man 1993: 144).

¹ Die Konzepte literarischer Bezeugung und die daran geknüpften Narrationsverfahren sind Gegenstand meines Dissertationsprojektes. In dieser Untersuchung sollen primäre, sekundäre und weitere Formen literarischer Zeugenschaft nicht weiter verhandelt werden, da ausschließlich die primären Zeugnisse der Überlebenden im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Autobiographie und Autofiktion untersucht werden.

Besonders die Figur des Autors ist somit für die Autobiographieforschung von Bedeutung, dies bestätigt umso mehr der „autobiographische Pakt“ (*apud* Lejeune 1994) nach Philippe Lejeune. Dieser Pakt beruft sich auf die Namensidentität von Autor und Erzähler, die anzeigt, dass die Erzählung auf das Erlebte des Autors zurückzuführen ist. Diese Referenzialität ist Voraussetzung für die Anerkennung eines Textes als Autobiographie durch den Rezipienten. Im Grunde ist die Autobiographie eine Konfrontation mit dem Selbst, das parallel zur Konfrontation mit einem Anderen (dem Leser) verhandelt wird, so Michaela Holdenried (*apud* Holdenried 2000: 12). Es geht also immer um die Darstellung eines Lebens im Kontext anderer Lebensgeschichten.

Im Rahmen des Holocaust zeigt sich die Notwendigkeit, diese Darstellung des Lebens in einer Autobiographie neu zu beleuchten. Die Bezeugungen menschlichen Leidens in den Extremsituationen der nationalsozialistischen Verfolgung entsprechen nicht mehr den Darstellungen eines zumeist gelingenden Lebens in vorherigen Autobiographietraditionen. Verfolgung, Misshandlung und Leid übertreffen in den Schilderungen sowohl auf individuell-autobiographischer Ebene, als auch in der historischen Darstellung vorherige Dimensionen. Die Texte der Holocaust-Überlebenden reflektieren gebrochene, traumatisierte Persönlichkeiten. Für diese ist das Schreiben einerseits Therapie, es birgt jedoch auch die Gefahr der erneuten Traumatisierung. Das erneute Durchleben und die Suche nach einer angemessenen Sprache, stellen die Überlebenden vor große Schwierigkeiten. Das autobiographische Schreiben wird so zur existentiellen Angelegenheit eines Lebens am Rande des Scheiterns.

Im Fall der Holocaustliteratur funktioniert die Bezeugung und besonders die Rolle des Zeugens als Strategie der Authentifizierung, denn die Person des Autors selbst bürgt für den Wahrheitsgehalt der biographischen Grundlage. Dabei bleibt diese Grundlage jedoch selbst unsicheres Element innerhalb des Diskurses, einerseits da die Traumatisierung der Zeugen eine genaue Erinnerung teilweise verhindert und andererseits weil niemand nachvollziehen kann, was den Überlebenden widerfahren ist. Außerdem wird besonders vor dem Hintergrund des Falles Wilkomirski auch die generelle Glaubwürdigkeit der Autoren hinterfragt. Der Text *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* wurde von Bruno Dösseker unter dem Pseudonym Binjamin Wilkomirski im Jahr 1995 als Bericht der Erlebnisse eines jüdischen Kindes während des Holocaust publiziert. Es stellte sich heraus, dass Dösseker weder im Lager war noch von Nationalsozialisten verfolgt wurde, sondern in dieser Zeit unbehelligt in der Schweiz gelebt hatte. Dieses Beispiel und die folgende Empörung des Publikums zeigt, dass besonders im Falle der Holocaustliteratur eine besondere Bedeutung für den autobiographischen Pakt zu erkennen ist.

Zum Verhältnis von Autofiktion und Autobiographie in der Holocaustliteratur

Trotz dieser Rolle des autobiographischen Paktes zeigt autobiographisch geprägte Holocaustliteratur auf verschiedenste Weisen Elemente auf, die als autofiktional zu bezeichnet sind. So werden Lebensgeschichten als Geschichten des Scheiterns entweder in der dritten Person oder auf eine Weise erzählt, in der deutlich wird, dass der Autor, obwohl er mit der Erzählstimme eng verbunden ist, mittlerweile mit dieser in keiner Verbindung mehr steht. Der Autor eines Zeugnisses des Holocaust berichtet aus einer anderen Welt, die dem Leser

nicht bekannt ist. Die unüberwindbare Grenze zwischen den Erlebnis- und Vorstellungswelten von Leser und Autor lässt zwar noch das Funktionieren des autobiographischen Paktes auf der Rezipientenseite zu, doch der Autor ist sich bewusst, dass die Sprache die Verbindung zwischen Erzähler und Autor verhindert. Dies liegt vor allem darin, dass die richtige, angemessene Sprache, um über den Holocaust zu sprechen, nicht zu finden ist. Der Zivilisationsbruch verhindert in seiner besonderen Qualität, dass die Sprache, die 'davor' verwendet wurde, 'danach' unpassend wird. Diese Problematik wird von vielen Autoren durch den Einsatz narrativer Strategien zu überwinden versucht, die den Leser auf besondere Weise ansprechen können (*apud* Holdenried 2000: 24). Hier eröffnet sich der Bereich der Autofiktion.

Autofiktion soll als der 'bewusste' Einsatz fiktionaler Elemente innerhalb der Narration der eigenen Lebensgeschichte verstanden werden. Bewusst insofern, als dass der Autor erzähltechnische Mittel, wie beispielsweise Verfremdungsverfahren oder ähnliches nutzt, um auf Basis der eigenen Lebensgeschichte eine bewusst andere Geschichte zu erzählen. Die Erlebnisse, die erinnert werden, werden so in einen Sinnkontext integriert, in dem sowohl dem Autor als auch dem Leser bewusst ist beziehungsweise wird, dass es genau so nicht gewesen ist, jedoch die beschriebenen Situationen exemplarisch für das stehen, was nicht zu fassen ist. Gleichzeitig werden jedoch auch Authentifizierungsstrategien in Texte integriert, die die autobiographische Referenz eines Textes betonen sollen. So stimmen beispielsweise Orte und Daten mit der Lebensgeschichte der Autoren überein. Auf diese Weise haben Texte der Zeugen des Holocaust eine weitere Ebene, die sich aus der Kombination autobiographischer und autofiktionaler Elemente der Texte ergibt: die Wahrheit des Autorlebens spiegelt sich in der fiktionalen Darstellung der Erzählung wider. Diese Ebene erlaubt es dem Leser, den Holocaust nicht nur als historisches Ereignis wahrzunehmen (autobiographische Elemente), sondern auch emotional, reflektiert oder analysierend mit diesem Text umzugehen (autofiktionale Elemente).

Die Bedeutung literarischer Zeugnisse zeigt laut Shoshana Felman an, dass wir uns in einem „Zeitalter der Zeugenschaft“ (Felman 2000: 173) befinden. Diese Aussage trifft sie unter dem Eindruck der anhaltenden Präsenz von Zeitzeugen des Holocaust, deren Zeugnisse einen großen Einfluss auf die kollektive und institutionalisierte Erinnerung haben. Allein dieser Umstand verdeutlicht, dass Zeugenschaft nicht auf den rein faktischen Bericht reduziert werden kann. Vor dem Hintergrund der in dieser Untersuchung gemachten Annahmen zeigt sich Zeugenschaft, ebenso wie die klassische Autobiographie, die in der Literaturgeschichte als Genre der Wirklichkeitsbezeugung gilt, als die Vermischung von Fakt und Fiktion auf Grundlage subjektiver, individueller Erinnerung. „Autobiographie ist eine Art Zeugenaussage“ (Klüger 1996: 409). Dieser Satz Ruth Klügers steht weniger in einem juristischen Zusammenhang als in einem epistemologischen Kontext der Generierung von Wissen. Da der Zugang zum Wissen über den Holocaust vor allem über die Erinnerung der Einzelnen Eingang in die Nacherinnerung gefunden hat, ist der Überlebende als Zeuge von großer Bedeutung.

Bezeugung und kollektives Gedächtnis

Nach Manuel Köppen ist die Gegenwart der kollektiven Erinnerung nur durch das Sprechen gegeben (Köppen 1993: 67-82). Damit stellt er heraus, dass Erinnerung auch zur Ver-

gangenheit werden kann, die in der Gegenwart keine Relevanz hat: Wenn niemand mehr darüber spricht, so ist die Erinnerung nicht mehr gegenwärtig und spielt damit auch keine Rolle mehr. Die Holocaustliteratur zeigt, dass die Intertextualität eine Methode ist, ältere Texte in Erinnerung zu halten. Außerdem scheint sich ein Kanon zu entwickeln, der aus Texten, Filmen, Bildern und Fotos besteht, die mit dem Holocaust und der nationalsozialistischen Herrschaft in Verbindung gebracht werden.

Die autobiographischen Texte der Überlebenden sind Grundlage der gegenwärtigen „Konjunktur der Erinnerung“ (Holdenried 2000: 1). Die Erinnerung des einzelnen Zeugen, der vielfach auch als „primärer Zeuge“ bezeichnet wird, kann in ein kollektives Gedächtnis eingehen. Dafür muss jedoch die erinnerte Darstellung vielen Rezipienten, die die Rolle „sekundärer Zeugen“ einnehmen, zugänglich sein und sie muss als erinnerungswürdig angesehen werden. Ebenso wie die Figur des Autors in einer Spannung zwischen erinnerten und gegenwärtiger Identität (zwischen erinnertem und erinnerndem Ich) steht, bildet die autobiographische Erzählung die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. In dem Sinne, dass durch die Verfremdung von Erzähler-Ich und Autor-Ich bereits eine Loslösung der Erzählung von dem Autor geschieht, kann diese auf Rezipienten fremdartig wirken. Die Texte werden mehr und mehr zu einem Stück Geschichte, denn sie schildern Erinnerungen derer, die dabei waren. Diese Perspektive können die nachfolgenden Generationen nicht einnehmen.

Generell stellt sich also die Frage, warum sollte diese Vergangenheit aber nun (literarisch) wieder hervorgebracht werden? Zur Beantwortung ist zunächst einmal der besondere Charakter der autobiographischen Texte in den Blick zu nehmen, denn sie haben eine spezielle Wirkung auf den Leser: Hier kann am ehesten nachvollzogen werden, was geschehen ist. Dies führt wiederum zur Figur des Zeugen, die das Geschehen bezeugt, vor allem weil die Aussage einer Person von anderer Qualität ist als historische Quellen und deren Interpretationen.

Narrative Verfahren von Bezeugung

Besonders im Kontext der Holocausterinnerung ist der Einsatz narrativer Verfahren als wichtiges Instrument zu sehen, das von den Verfassern der Bezeugungen der Geschehnisse genutzt wird. Es stehen dabei besonders zwei Bereiche im Vordergrund, die eine Auswahl narrativer Elemente beeinflussen: Einerseits werden Erinnerungen eng mit dem Verständnis und der Ästhetik von Träumen verbunden. Damit wird das Raum-Zeit-Gefüge verlassen und neu angeordnet oder die Erinnerung in anderer Weise verändert. Sie kann ausgeschmückt oder reduziert werden, ohne dass dies zwingend bewusst ist. Maurice Halbwachs erklärt diese Verfahren, wenn er feststellt, dass Erinnerungen sozial konstruiert werden und damit von den Einflüssen der Umwelt bedingt sind (*apud* Halbwachs 1966). Andererseits kann sich der Autor der Mittel des Romans bedienen, die ihn Perspektiven verändern oder wechseln und stilistische Feinheiten einbauen lassen (*apud* Holdenried 2000: 42f.). Auf diese Weise wird das durch die subjektive Wahrnehmung des Zeugen limitierte Zeugnis erweitert, so dass andere Sichtweisen und Interpretationen Eingang finden (*apud* Klüger 1996: 406).

Zeugenschaft an sich kann dabei als Kulminationspunkt gesehen werden: ein generell lückenhaftes Erinnern erreicht durch die Fiktion eine neue Qualität, die eine andersartige

Bedeutung erlangen kann als es der reine Bericht könnte. Da die Texte der Zeugen eine Basis der Auseinandersetzung mit der Geschichte bilden und bleiben, kann dieser fiktionale Mehrwert über das historische Wissen hinausreichen (*apud* Süselbeck 2010: 10). Hier zeigt sich erneut die Bedeutung der individuellen Erinnerung, da der Holocaust kein „master narrative“ (Süselbeck 2010: 4) entwickeln kann.

Fiktion als Zweck: Primo Levi

Primo Levi versucht in *Ist das ein Mensch?* seine Erinnerungen möglichst genau zu rekonstruieren und nachzuerzählen. Die gesamte Schilderung erscheint aufeinander aufbauend und logisch. Levi verdeutlicht, dass er alles selbst erlebt hat. Vor dem Hintergrund des frühen Erscheinungsdatums des Textes im Jahr 1947, also direkt im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg, ist anzunehmen, dass er vor allem darüber informieren wollte, was in den Lagern passiert war. Die Information steht hier im Zentrum des Textes. Primo Levi schreibt aus der Perspektive eines reflektierenden, aufgeklärten Bewusstseins für seine eigene Position, die dem Leser genau erklärt, was geschieht. Levi weiß bereits bei seiner Deportation aus Italien, was geschehen wird und was das für ihn bedeuten kann.

Für seinen autobiographischen Bericht hat Levi den Titel *Ist das ein Mensch?* gewählt. Es ist ihm ein Bedürfnis, Zeugnis abzulegen und zu beschreiben, was ihm widerfahren ist. Gleichzeitig hat er Angst, dass ihm niemand zuhören wird, wenn er mit seinem Zeugnis für die Würde des Menschen eintreten will.

Warum ist es ihm ein Bedürfnis zu zeugen? Seiner Meinung nach zeigt seine Beschreibung nicht, was die Deutschen Juden angetan haben, sondern was Menschen Menschen antun können. Zuerst überdenkt Levi, ob der Häftling ein Mensch sei, wenn er doch bereits fern vom Leben ist wie ein Muselmann (*apud* Levi 2005: 9). Doch auch der Umgang der Häftlinge miteinander zeigt ihm wenig Menschliches. Im Laufe seiner Beschreibung zeigt sich allerdings, dass ein Mensch sich über seine Menschlichkeit definiert, denn die Kapos, Deutschen oder jene Häftlinge, die keine solidarischen Züge mehr zeigen können, kann er nicht mehr als Menschen ansehen. Dagegen ist der Mithäftling Lorenzo für ihn ein Mensch, da seine Menschlichkeit trotz der Umstände des Lagers nicht abhanden gekommen ist. Vor allem deshalb wird Lorenzo für Levi zum Inbegriff des Menschen, weil er ihm seine eigene Menschlichkeit zeigt: er ist dankbar (*apud* Levi 2005: 147).

Seine Autobiographie reduziert die für den Leser wahrzunehmende Präsenz fiktionaler Elemente radikal. Er erzeugt durch seinen berichtartigen Stil einen Realismus, der unterstreicht, dass es sich um eine Beschreibung der Geschehnisse im Konzentrationslager handelt. Sein formulierter Versuch, sich genauestens zu erinnern, fordert dem Leser einiges ab. Der Text erhebt den Anspruch zu erzählen, wie es war, und versucht dabei bereits erste Interpretationen zu liefern. Diese Interpretationen beziehen sich vor allem auf die Verhaltensweisen von Menschen in Extremsituationen. Hier zeigt sich die narrative Komposition (*apud* Butzer 2002: 53), die als autofiktionales Element in einem sonst sehr faktenbetonten Berichtsstil zu sehen ist. Insgesamt versucht Levi in seinem Text für die Wahrheit der erzählten Geschehnisse einzustehen und die Figur des Autors als Wahrheitspfand zu inszenieren.

Fiktion als Chance: Imre Kertész

Einen anderen Weg wählt da Imre Kertész und lässt in seinem *Roman eines Schicksallosen* den 15-jährigen Protagonisten erzählen, wie er die Besetzung Ungarns und die Deportation ins Konzentrationslager erlebt. Anschließend werden dessen Erlebnisse in drei unterschiedlichen Konzentrationslagern vom Erzähler genau beschrieben. Am Schluss des Romans kehrt der Protagonist nach Budapest, in seine Heimat, zurück und stellt fest, dass er sich dort nicht mehr zu Hause fühlt.

Im Text gibt es keinen konsequenten Zeitverlauf, bei Kertész gibt es Erinnerungslücken, die auch thematisiert werden (*apud* Kertész 2007: 80, 112). Dies lässt sich mit den bereits erläuterten flashbacks oder Rückerinnerungen erklären, denn diese rufen sich dem Überlebenden als kurze, aber fotografisch genaue Abbildungen der Erlebnisse ins Gedächtnis, gegen die er sich nicht wehren kann (*apud* Caruth 2009). Außerdem dringen die Erlebnisse, wenn sie geschehen, nicht voll in das Bewusstsein des Protagonisten ein. Auch dieser Umstand zeigt eine Traumatisierung.

Die Materialisierung, womit die literarische Übertragung im Sinne einer Formung und Ausformung gemeint ist, ist nichts anderes als eine bewusste Schichtung des Textgefüges, welches wiederum als verschiedene Stadien einer Bewusstwerdung und Erinnerung verstanden werden kann. (Poetini 2009: 255)

Die Traumatisierung, die im Text inszeniert wird, zeigt dem Leser die Wandlung der Persönlichkeit des Protagonisten im Laufe der Erzählung. Im Gegensatz zu Levis sachlichem Bericht ist der Text hier darauf angelegt, durch die kindlich-naive Perspektive das Wissen des Lesers in die Rezeptionserfahrung zu integrieren. Da der Leser weniger naiv auf die geschilderte Reaktion reagiert, kann die naive Reaktion des Protagonisten noch gesteigert werden. Auf diese Weise erreicht Kertész den Leser nicht auf einer Ebene, die eher als Information zu bezeichnen wäre und die ich hier Levi zuordnen möchte. Sondern er schafft es, den Leser in gewisser Weise in den Text hineinzuziehen, indem er den Protagonisten zu einer Figur macht, die in keiner Beziehung „Herr ihrer Lage“ ist.

Ausblick

Welche Bedeutung können nun die Zeugnisse des Holocaust haben? Die Überlegungen zur Autobiographie und zur Autofiktion haben gezeigt, dass die autobiographisch geprägte Darstellung des Holocaust, das Zeugnis, eine besondere Rolle für die kollektive Erinnerung spielt. Dem Geschehen, das als unfassbar bezeichnet wird, kann durch die subjektiven Darstellungen auf eine Weise begegnet werden, die nicht als Verstehen bezeichnet werden kann, jedoch das Geschichtsverständnis beeinflusst. Das *Tagebuch der Anne Frank* (1950) ist ein Beispiel dafür, dass Authentizität einen besonderen Reiz auf den Leser ausüben kann (*apud* Günter 2002: 29). Besonders dieser Text ist sowohl Teil der Erinnerung als auch Teil der Geschichte geworden. Offen bleiben muss jedoch die Frage, inwiefern dieser Text vom Reiz der Zuschauerperspektive profitiert.

Begrenzen die Fakten die Fiktion? Wird die Fiktion an der Wirklichkeit gemessen?

Grundlegend hat sich gezeigt, dass es im Rahmen von Autobiographien immer eine Verschmelzung von faktischen und fiktionalen Elementen gibt. Jedoch wird die Betonung der einen oder anderen Seite innerhalb einer Erzählung auf unterschiedliche Weisen erzielt. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf zwei Textbeispiele und kann damit das Spektrum zwischen der autobiographisch beziehungsweise der autofiktional inszenierten Lebensgeschichte nicht abdecken. Allerdings zeigen die Texte von Primo Levi und Imre Kertész exemplarisch, welche autobiographischen Narrationsstrategien es im Hinblick auf die Betonung des Faktischen gibt. Durch das Verbleiben bei der Aufzählung der Fakten, in diesem Fall Levis Erlebnissen, wirken die Geschehnisse um so bedrohlicher, da der Leser ihnen nicht ausweichen kann. Kertész bietet diese Ausweichmöglichkeit, in dem er den Protagonisten zwischen die Darstellung der Greuel und den Leser schiebt. Auf diese Weise zwingt die Perspektive des Protagonisten nicht zur vermeintlich direkten Rezeption, sondern es kommt zunächst zur Konfrontation mit der Rezeption des Protagonisten.

In der Literaturtheorie haben sich die Zeugnisse des Holocaust unter besonderer Berücksichtigung der autobiographischen und autofiktionalen Ansätze somit zunächst als glaubwürdig und unglaubwürdig zugleich erwiesen: Die Person des Autors bezeugt die subjektive Wahrheit der Erzählung, die gewählte Form des literarischen Textes zeigt jedoch an, dass fiktionale Elemente die Wahrheit des Textes im Hinblick auf faktische Wahrheit verschleiern. Im Kontext der Erinnerung spielt dieses Janusgesicht keine Rolle, so lange die Person des Autors glaubwürdig bleibt. Mit ihr verbindet sich der existenzielle Diskurs um die Frage 'Schreiben oder Schweigen?' und daran anschließend das Problem des Schreibenkönnens.

Für viele primäre Zeugen, die autobiographische Texte über ihr Leben und Überleben während des Holocaust verfasst haben, gilt, dass die Möglichkeit, Zeugnis abzulegen, den Überlebenswillen begründete. Die Aussicht, die Absicht der Nationalsozialisten, alle Erinnerungen auszulöschen, mit dem eigenen Überleben durchkreuzen zu können, wurde zum Antrieb. Diese existenzielle Motivation zum Schreiben und Bezeugen ist die Grundlage der besonderen Bedeutung von Autobiographien Holocaustüberlebender. Dabei spielen Fragen der Authentizität logischerweise eine untergeordnete Rolle, denn die Faktizität der Inhalte steht nun nicht mehr im Mittelpunkt. Literarische Erinnerung an den Holocaust ist somit in allergrößtem Maße von den Autoren abhängig, diese personelle Anbindung gab es in der autobiographischen Literatur so bisher noch nicht. Die ethischen Fragen, die der Holocaust aufwirft, spiegeln sich demzufolge bis in die literarischen Verarbeitungen wider. Das eingangs beschriebene Spiel der Literatur mit Fakten und Fiktion ist dabei an seine Grenze gelangt, da in der Holocaustbezeugung der faktischen Grundlage der zahlreichen autobiographischen Texte ein vielfach größeres Gewicht zukommt, dass die fiktionalen Elemente, im Sinne einer Narrationsstrategie, in den Hintergrund treten lässt.

Benutzte Literatur

- Butzer, Günter (2002): Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur. In: Günter, M. (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg, 51-75.
- Caruth, Cathy (2000): Trauma als historische Erfahrung. In: Baer, U. (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Frankfurt a.M., 85-94.
- Felman, Shoshana (2000): Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah. In: Baer, U. (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt a.M., 173-193.
- Günter, Manuela (2002): Writing Ghosts. Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben. In: Günter, M. (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg, 21-50.
- Halbwachs, Maurice (1966): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Kertész, Imre (2007): Roman eines Schicksallosen. Übers. von Ch. Viragh. Hamburg.
- Klüger, Ruth (1996): Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie. In: Heuser, M. (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen, 405-410.
- Köppen, Manuel (1993): Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (Biller, Grossman, Schindel). In: Köppen, M. (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin, 67-82.
- Lejeune, Philippe (1994): Der autobiographische Pakt. Übers. von W. Bayer. Frankfurt a.M.
- Levi, Primo (2005): Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. Übers. von H. Riedt. München.
- Man, Paul de (1993): Autobiographie als Maskenspiel. In: Menke, Ch. (Hg.): Paul de Man. Die Ideologie des Ästhetischen. Übers. von J. Blasius. Frankfurt a.M., 131-146.
- Poetini, Christian (2009): Die Schattenseiten der Anverwandlung – zu Imre Kertész' Roman eines Schicksallosen und Fiasko. In: Tabah, M.: Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard. Tübingen, 247-256.
- Sill, Oliver (1991): Zerbrochene Spiegel: Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. Berlin.
- Süselbeck, Jan (2010): Wenn die Erinnerung kommt. „Der Kitsch ist die Lüge, die Kunst ist die Wahrheit“: Zum autobiografischen Schreiben Saul Friedländers, Ruth Klügers und Jean Améry. In: Literaturkritik.de Nr. 12, Dezember 2010 [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15006, abgerufen am 31.12.2012].

Klaus Hammer

Akademia Pomorska
Slupsk

AUTOBIOGRAPHIE IN VERSTECKTER UND OFFENER FORM – LUDWIG RENNS *KRIEG* IM URTEIL DER ZEITGENOSSEN

In den Büchern, die Ludwig Renn schrieb, verbinden sich Autobiographisches und Romanhaftes, Berichten und Erzählen in eigenartiger Weise und lösen sich zugleich ab. Sie stellen eine Vermischung von Roman, Reportage, Tagebuch, Erinnerung, Reisebericht dar. Aber vor allem handelt es sich um Autobiographie, in versteckter oder in offener Form, und damit um eine ganz eigene Variante des zeitgenössischen Erziehungsromans. Wann immer er auch Baustein für Baustein seiner Lebensgeschichte zusammentrug, nirgends kommentierte Renn die Vergangenheit von seinen inzwischen gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnissen aus, wie das im Allgemeinen für Memoiren zutrifft. Stets knüpfte er an den Bewußtseinsstand wieder an, der ihn während der erzählten Zeit prägte.

Dieses Erzählprinzip hatte schon den Welterfolg des Buches *Krieg* ausgemacht, das sofort eine Auflage von 160.000 Exemplaren erreichte und in 15 Sprachen übersetzt wurde. Die Einengung des Erzählhorizontes auf den vordersten Frontgraben ermöglichte, den Krieg in seiner typischen und von der Mehrzahl der Kriegsteilnehmer erlebten Form zu erzählen. Die „herbe Wirklichkeit“ zu schildern, war Renns Vorsatz. Deshalb strengte er seinen Begriff von Genauigkeit aufs äußerste an, um mit Fakten einzufangen, was den ursächlichen Zusammenhang ausmachte, sich aber dem Zugriff immer wieder entzog. Für die stilistische Bewältigung dieses Vorhabens bot sich ihm die Methode des Berichtes, des Rappports, der militärischen Meldung an. Der Verfasser erhebt schon durch die Wahl des Titels „Krieg“ den Anspruch auf die Beispielhaftigkeit des Kriegererlebnisses seiner Figur Ludwig Renn. Nun war der Verfasser des Buches aber gar kein einfacher Frontsoldat, wie die Kritik zunächst annahm. Der seit diesem Buch unter dem Pseudonym Ludwig Renn schreibende Arnold Vieth von Golßenau, stammte aus altadliger, sächsischer Familie, machte seit 1911 Offizierskarriere und seine erweiterte Perspektive im Ersten Weltkrieg war durchaus nicht mit der des Gefreiten Renn identisch. Doch die scheinbare Einengung des Erzählhorizonts auf den Graben in Renns Buch konnte/sollte eine Erweiterung der Perspektive bedeuten: Der Krieg wurde hier in seiner typischen und von der Mehrzahl der Kriegsteilnehmer erlebten Form erzählt. Hier sprach „der gemeine Mann“.

In den Apriltagen 1928 kam ein fast 40-jähriger Mann, hoch gewachsen, sportlich gekleidet, mit einem Rucksack auf dem Rücken, in das seriöse Verlagshaus der liberalen *Frankfurter Zeitung* in Frankfurt am Main, um über die Veröffentlichung seines Buchmanuskripts

Krieg zu sprechen. Im Verlag hatte man gerade vorher erfahren, dass der Verfasser des eingereichten Buches nicht jener „schlichte Mann aus dem Volke“ war, der als Gefreiter und späterer Unteroffizier Ludwig Renn aus der Grabenperspektive über den Ersten Weltkrieg berichtet, sondern der aus altadliger sächsischer Familie stammende Arnold Vieth von Golßenau, der den Krieg als Berufsoffizier erlebt hatte. Offiziersmemoiren gab es schon mehr als genug, doch die Darstellung des Krieges aus der Sicht eines „unpolitischen“, „braven“ deutschen Frontsoldaten hätte eine Sensation auf dem Büchermarkt versprochen. Wie überrascht aber war die Verlagsleitung, als Ludwig Renn – diesen Namen hatte er von seiner Hauptfigur im Buch „Krieg“ als Pseudonym angenommen – freimütig erklärte, dass er inzwischen Kommunist geworden sei. Nun war den Verlagsherren erst recht daran gelegen, den wirklichen Namen des Verfassers so lange wie möglich anonym zu halten.

I.

„Es ist merkwürdig genug: nach 9 Jahren stößt den Deutschen der Krieg sauer auf... Und nun, nachdem das alles vorbei ist...: nun kommen die Soldaten, die den Krieg am eigenen Leibe erlebt haben und sagen die Wahrheit. Es war höchste Zeit“. So schrieb Kurt Tucholsky in seiner Besprechung von Arnold Zweigs *Streit um den Sergeanten Grischa* (*Die Weltbühne* (Berlin) 23 (1927): 50). Der Roman erschien Ende 1927, nach dem Vorabdruck in der *Frankfurter Zeitung*. Ein Jahr später brachte das gleiche Blatt Ludwig Renns *Krieg* (angekündigt noch unter dem Titel *Tage und Jahre im Krieg*) und Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* wurde als Fortsetzungsroman in der *Vossischen Zeitung* gedruckt. Das im Frühjahr 1929 herausgekommene Buch Remarques erreichte bis 1933 eine Massenaufgabe von dreieinhalb Millionen und wurde in 25 Sprachen übersetzt. Ihm folgten schon bald *Krieg* und der „Grischa“-Roman mit jeweils 160.000 und 120.000 Exemplaren innerhalb von zwei Jahren und der Übersetzung in 15 bzw. 8 Sprachen. Die Verbreitung der drei Kriegsbücher wurde zum Signal für die nun folgende Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg. Der Kriegsroman trat so am Ende der Weimarer Republik mit einer zehnjährigen Verspätung als Zeitroman in Erscheinung. Er nahm zugleich eine literarische Stellvertreterfunktion in der Warnung vor einem drohenden Zweiten Weltkrieg ein.

Schon 1925 hatte Tucholsky die politische Entwicklung in Deutschland klarsichtig formuliert: „Wir gehen nicht den Weg des Friedens. Was sich jetzt, hinter den Kulissen, zu verbrüdern beabsichtigt, sind leider nicht die besten Teile der Völker – es sind ihre schlechtesten: Industrie-Raffer und die Militärs... Deutschland hat nicht nötig, sich in eine Monarchie zu verwandeln – diese Republik tut es auch... Wir stehen da, wo wir im Jahre 1900 gestanden haben. Zwischen zwei Kriegen“ (*Die Weltbühne* (Berlin) 21 (1925): 71).

Die deutsche Kriegsideologie von 1914 hatte das Bestehen der deutschen Nation von diesem Krieg abhängig gemacht. Nunmehr sollte die Tatsache des verlorenen Krieges in die Chimäre verwandelt werden, dass er eigentlich gar nicht verloren gegangen sei. Schon 1920 beschwor Ernst Jünger in seinem *Tagebuch eines Stoßtruppführers*, wie der Untertitel von *In Stahlgewittern* heißt, den Krieg als Naturgewalt, die den Soldaten fühlen lehrt, was Männerkameradschaft ist. Die „Heldentaten“ des Krieges wurden als „Abenteuer“, als „atemberaubende Ereignisse“ und damit als Widerpart des „gemeinen“ bürgerlichen Lebens ausgewiesen (Jünger 1920: 81). 1926 bekannte der deutschnational gesinnte Autor: „Der Krieg ist unser

Vater, er hat uns gezeugt im glühenden Schoße der Kampfgräben als ein neues Geschlecht, und wir erkennen mit Stolz unsere Herkunft an. Daher sollen unsere Wertungen auch heroische, auch Wertungen von Kriegern und nicht solche von Krämern sein, die die Welt mit ihrer Elle messen wollen“ (Jünger, *Selbstanzeige*, in: *Tagebuch*, 21.9.1926). Je sinnvoller der Krieg im Nachhinein dargestellt wurde, desto unüberwindbarer schien die Niederlage, desto begreiflicher die Suche nach dem verlorenen Krieg, was der Suche nach einem neuen Krieg und dessen Rechtfertigung gleichkam. 1932 stellte Jünger dem Typus des stahlharten Frontkämpfers die Gestalt des „Arbeiters“ zur Seite und beschrieb als „die Haltung eines neuen Geschlechts“ den „heroischen Realismus“, dem als Forderung der „Akt einer totalen Mobilmachung“ zugeordnet wurde, „die an jede personelle und materielle Erscheinung die brutale Frage nach der Notwendigkeit zustellen hat“ (Jünger 1932: 312).

Dagegen suchten gerade Arnold Zweig, Ludwig Renn und Erich Maria Remarque in ihren Kriegsbüchern, aber auch Theodor Plievier in *Des Kaisers Kuli* (1929), Edlef Köppen in *Heeresbericht* (1930) und andere Antikriegs-Autoren, mit der Darstellung des Ersten Weltkrieges zugleich dessen Ursachen wie die Möglichkeit seiner Wiederholung zu erkennen. Ihre Werke waren eine mehr oder weniger offen proklamierte Kampfansage an die kriegerischen Erfolgsromane eines Ernst Jünger, Edwin Erich Dwinger, Werner Beumelburg, Josef Magnus Wehner und Walter Flex. „Der Klassenkampf, der an den Wurzeln des kommenden imperialistischen Krieges tobt, tobt auch an der literarischen Front. Die Kriegsliteratur und die Stellung der verschiedenen Parteien und Klassen zu ihr sind Teilkämpfe im Rahmen des allgemeinen Kampfes für oder gegen den kapitalistischen Krieg, in Deutschland, und in allen anderen imperialistischen Ländern“, argumentierte pauschalisierend Karl August Wittfogel (*Die rote Fahne* vom 26. Juli 1930). Die kommunistische Linke hatte diesen Kampf gegen einen neuen Weltkrieg zwar schon früh aufgenommen und immer wieder den Zusammenhang enthüllt zwischen literarischer und politischer Kriegsvorbereitung, war aber zu wenig bemüht, literarische Bundesgenossen auch anderer politischer Provenienz für diesen Kampf zu gewinnen. Die pazifistischen Haltungen einzelner Autoren wie Remarque, Leonhard Frank, Ernst Toller und Fritz von Unruh wurden zwar in der *Roten Fahne* anerkennend erwähnt, ihre Wirkung aber in nicht nachvollziehbarer Weise kritisiert als „Bahnbereitung für neue Kriegsabenteuer“ und „Wiedergewöhnung an die Tatsache imperialistischer Krieg“.

Nun war die „Härte“ des Kriegsromans vor allem im Stofflichen begründet, und gerade vor der „Verführung“ des Gefühlsbedingten, Suggestiven, gar Irrationalen, wie das ihre nationalistischen Gegner hemmungslos praktizierten, hatten sich die bürgerlich-humanistischen Autoren zu hüten. Zudem schienen die ungeheuren und alles Vorstellungsvermögen übersteigenden Dimensionen, die die Kriege im 20. Jahrhundert angenommen hatten, andere als die überkommenen Darstellungsmittel zu verlangen. Angesichts der riesigen Vernichtungspotentiale, der Technisierung, des massenhaften Sterbens, der Anonymität der Materialschlachten mussten die Individualisierung und das repräsentative Handeln einzelner als unangemessen erscheinen. Krieg wurde deshalb bei Zweig, Renn und Remarque in durchaus unterschiedlichen Erzählformen dargestellt und von unterschiedlicher Position aus kritisch beleuchtet.

In dem noch weitgehend der Tradition Fontanes und Thomas Manns verhafteten „großen Roman“ Arnold Zweigs gerät der russische Kriegsgefangene Grischka 1917, in der Zeit zwischen Februar- und Oktoberrevolution, in das Räderwerk deutscher Militärjustiz. Er wird zu einem Fall, an dem sich die Parteien scheiden. Seine Existenz ist Brennpunkt und Prüfstein für die Menschlichkeit aller Personen des Romans. Im Bild der Militärhierarchie

gibt der Autor einen Abriss der Welt schlechthin. Die Figurengruppen verkörpern zwei Zeiten, zwei Epochen fast: die Epoche Exzellenz von Lychows – einen „geborenen Fontane“ nennt ihn Tucholsky treffend –, die der Kultur, Menschlichkeit und Gerechtigkeit, versinkt, die Epoche Generalmajor Schieffenzahns, zu dem Erich Ludendorff, neben Paul von Hindenburg mit der eigentlichen militärischen Gesamtleitung des Krieges betraut, Modell gestanden hat, die brutaler Macht- und Eroberungspolitik, steigt auf. Der Krieg ist der „Ort“ dieser Untergänge und Aufstiege.

Demgegenüber konnte die scheinbare Einengung des Erzählorizonts auf den Graben in Renns und Remarques Büchern eine Erweiterung der Perspektive bedeuten: Der Krieg wurde hier in seiner typischen und von der Mehrzahl der Kriegsteilnehmer erlebten Form erzählt. Die *Frankfurter Zeitung* kündigte das Buch *Krieg* damit an, dass hier „der gemeine Mann spricht“ (Renn 1989: 362). Renn erzählt genau registrierend, kühl konstruierend. Die scheinbare Identität des realen mit dem epischen Erzähler verleiht dem Berichteten den der „Neuen Sachlichkeit“ verpflichteten dokumentarischen Charakter. Das Grauen des Krieges erzwingt die Frage nach dem moralischen Zweck des Ganzen, die Erkenntnis des Irrsinns dieses kriegesischen Unternehmens, die Frage nach den Interessen, die es veranlassten – und zwar nicht so sehr bei den zur Erkenntnis noch unfähigen Romanfiguren, sondern vornehmlich beim Leser. Die Unwissenheit des Gefreiten Ludwig Renn, der ihm als handelnde Figur wie als Erzähler fehlende Überblick werden deutlich betont. Von der „Kommentarlosigkeit“ des Buches *Krieg* spricht denn auch der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*: „andere Autoren diktieren, bei Ludwig Renn diktiert der Krieg“ (Renn 1989: 367/8).

In dem Zweigschen Roman lässt eine tellurische Perspektive den Erzähler als weit entfernt von allem Geschehen erscheinen. Der Romancier als Weltgestalter, als Weltschöpfer – das ist eine bevorzugte Vorstellung dieses so bedeutenden Stilisten unter den großen Moralisten seiner Epoche. Dagegen bevorzugte Renn die Tatsachengestaltung, die sich an den nachprüfbaren Ablauf der Ereignisse bindet und gegen die kunstvolle Gestaltung des Romans stellt. In seinem Gespräch mit Oskar Jancke aus dem Jahre 1930 verwies Renn darauf, dass er kein Herausögern des Wesentlichen wie Arnold Zweig anstrebe (*Die Literatur* (Stuttgart) 32 (1930), 9: 497f.). Und Zweig wiederum hat trotz allen persönlichen Einsatzes für das Buch *Krieg* von diesem lediglich als einem „guten Dilettantenroman“ gesprochen, davon, dass es noch nicht zum „großen Kunstwerk“ gereift sei (*Berliner Tageblatt* v. 13.12.1928). Aber für Renn stand der Gebrauchswert seines Buches vor dem Kunstwert. Deshalb strengte er seinen Begriff von Genauigkeit aufs Äußerste an, um mit Fakten einzufangen, was den ursächlichen Zusammenhang ausmachte, sich aber dem Zugriff immer wieder entzog. Für die stilistische Bewältigung seines Vorhabens bot sich ihm der Bericht, der Rapport, die militärische Meldung an. „Über die militärische Meldung gibt es eine bekannte Regel: ‚Melde nur das, wie du es gesehen hast. Wenn du es nicht selbst sahst, sage, wer es sah‘. Diese Regel lernte ich 1910 auf der Kriegsschule, und sie beeindruckte mich durch ihren erzieherischen Wert. Bis heute bildet sie die Grundlage meines Stils“ (Renn 1980: 212). Und an anderer Stelle seines letzten autobiographischen Berichts *Anstöße in meinem Leben*, 1977/78 geschrieben und 1980 veröffentlicht, sagt der fast 90-jährige Autor rückblickend: „Bei einem Gespräch sagte mein Vater zu mir: ‚Du denkst noch in Worten. Nur Tatsachen können überzeugen‘. Die Idee der Falschheit meines Denkens in Worten beeindruckte mich sehr, und ich erkannte sofort meinen Fehler. Seitdem bemühe ich mich um das Denken in Grundtatsachen“ (Renn 1980: 318).

Die „reine Reportage“ des Erlebnisberichts, der Reportageroman und die organisierte Arbeit des Reporters dominieren. Renns *Krieg* trifft sich hier mit den Arbeiten Pliviers, Kischs, Remarques über den Ersten Weltkrieg in der Weise, dass sie an die Stelle der traditionellen Romangestaltung den Beicht des Augenzeugen und das authentische Dokument setzen. Aus dem gleich bleibenden Blickpunkt des Autors, der Sein und Schein, Rede und Handlung einzufangen versucht, ergibt sich die Geschlossenheit des Buches. Aber einen Anspruch auf eigenes episches Dasein besitzen Renns Gestalten nicht. In einfacher, protokollartiger, von Gemütsbewegungen scheinbar unberührter Sprache berichtet der Gefreite und spätere Unteroffizier Ludwig Renn chronologisch über den Krieg im Westen, den er von Anfang bis Ende mitmacht. Die Stationen seines Berichts sind die Stationen der „großen Schlachten“ der heroisierenden Kriegsgeschichtsschreibung: Bewegungskrieg, die Schlacht an der Maas, die Schlacht an der Marne, die Schlacht an der Somme, die Aisne-Champagne-Schlacht, Stellungskrieg und Rückzug: Flandern, Lüttich – und wieder an der Maas. Parallel zu den Etappen des Kriegerlebnisses ändert sich – fast unmerklich – die Einstellung der Hauptfigur des Buches zum Krieg: Während Renn sich zu Kriegsbeginn „glücklich“ schätzt, „einen Krieg zu erleben“, und ihn als „Loslösung“ preist, beginnt er in seinem Verlauf am Krieg zu zweifeln, bis ihm nach der „Bolschewistenrevolution“ der „Krieg immer verdächtiger“ wird, wenngleich ihm auch noch im „Zusammenbruch“ das „verfluchte Vaterland doch nah“ steht.

An solcher Schlichtheit und selbstverständlichen Pflichterfüllung des Gefreiten Renn bis zuletzt rühmten die Konservativen zunächst das Mustergültige, das Typische für den deutschen Soldaten überhaupt. Bei näherem Hinsehen erkennt man jedoch beträchtliche Unterschiede. Renn hebt sich von seinen Kameraden im Buch dadurch ab, dass er von Anfang an seine Erlebnisse und Eindrücke des Krieges aufschreibt und der Mutter zur Aufbewahrung gibt. Er, der zeitweise die Feldbibliothek verwaltet, liest zudem viel, so auch den *Simplicius Simplicissimus* – und spätestens damit gibt er einen Hinweis darauf, dass es mit ihm ebenso bestellt sein könnte wie mit dem Helden Grimmelshausens, dass er selbst simplizianisch unwissend, zwar nicht heiter, aber dafür stoisch, durch den Krieg geht – ein distanzierender Reflex für einen Autor, der alles andere als naiv und schlicht wie seine Figur war.

Denn der Verfasser des Buches hat ja – wie schon gesagt – den Krieg an der Westfront nicht als Gefreiter, sondern als Berufsoffizier erlebt. Der seit seinem ersten Buch *Krieg* unter dem Pseudonym Ludwig Renn schreibende Arnold Vieth von Golßenau stammte aus altadliger sächsischer Familie, machte seit 1911 Offizierskarriere, wurde nach seiner Entlassung aus der Reichswehr 1919 zunächst Wahlführer eines Bataillons der Sicherheitspolizei in Dresden, aus dem er im Herbst 1920 als Hauptmann ausschied. Die Pflicht des Offiziers hatte für ihn im Krieg einen konkreten Sinn in der Pflichterfüllung „nach unten“ erhalten. Aber sein Gefühl der Solidarität mit den Soldaten während des Krieges ging wieder verloren, als die ehemaligen Soldaten nunmehr als Arbeiter in die Kämpfe der Novemberrevolution verstrickt wurden. Der Gegensatz zwischen den Soldaten und den Offizieren setzte sich fort als Gegensatz zwischen den Arbeitern und der Konterrevolution. Der Frontoffizier Ludwig Renn wollte aber an der Seite der Soldaten bleiben, dort, „wo ich mehr Ehrlichkeit sah“. Doch den Widerspruch zwischen Wort und Tat, der ihn schon zur Abkehr von der Adels- und Offizierskaste bewogen hatte, glaubte er nun auch bei den sozialdemokratischen Führern in Sachsen zu entdecken. So fand er keine politische Orientierung, flüchtete in pessimistische Stimmungen und in die Isolierung. Erst die Einsichten, die ihm die „klaren marxistischen Analysen“ der „Internationalen Presse-Korrespondenz“ vermittelten, und das erschütternde Erlebnis des Blutbades, das die

Polizei am 15. Juni 1927 unter den Arbeitern Wiens anrichteten, so bekannte er, hätten ihm endgültig die Augen geöffnet: „Organisieren muss man sich, um handeln zu können“ (Renn 1955: 438ff.). Renn schloss sich den Kommunisten an.

Von dieser Hinwendung zum Kommunismus fehlen in seinem Buch *Krieg* noch alle Anzeichen. Die Niederschrift des Buches hatte der Verfasser auf der Grundlage von Notizen, die bis 1916 zurückreichen, bereits 1924 abgeschlossen. In seinem Aufsatz „Über die Voraussetzungen zu meinem Buch ‚Krieg‘“ charakterisierte Renn das Werk selbst als „Übergangswerk“: „Mein Buch ‚Krieg‘ hat vor dieser Entscheidung seine heutige Form bekommen...“ (*Die Linkskurve* (Berlin) 1 (1929), 4: 5f.). Der Autor hatte das Kriegstagebuch seines Regimentes, das er 1916 führte, durch eigene Aufzeichnungen aus der Zeit und durch das Tagebuch eines Unteroffiziers, namens Degenkolb, dem aber „jeder Einblick in das Geschehen“ fehlte, „das über seine Gruppe und seinen Zug hinausging“, ergänzt (Renn 1980: 206). Man kann annehmen, dass diese Kriegsaufzeichnungen, die als „Urfassung“ des Buches *Krieg* angesehen werden können, so ziemlich den üblichen gefühlsbeladenen Offiziersmemoiren glichen. Renn verfolgte die Bewegungen seiner Einheit, verzeichnete nach Ort, Zeit und Stunde die Begebnisse und bemühte sich dabei, den größeren strategischen Zusammenhang der Ereignisse mitzuerfassen, deren Augenzeuge er war. Dabei kam ihm seine Tätigkeit als Taktiklehrer an einer Feldkriegsschule im Jahre 1916 zustatten. Das Manuskript erhielt immer mehr unterweisenden, Lehrbuch-Charakter mit militärtaktischen und –pädagogischen Erkenntnissen. Schon beim Führen und Korrigieren des Kriegstagebuches hatte sich Renn vorgenommen, „einmal die Wahrheit über den Krieg zu schreiben“ (Renn 1980: 391).

Die autobiographische Struktur wurde später ganz aufgegeben, der Text an einen „erfundenen Beobachter, den Vizefeldwebel Ludwig Renn“ gebunden (Renn: 1980: 378). Erzählt wird jetzt aus der Perspektive eines einfachen Soldaten, obwohl oder gerade weil der Verfasser als Bataillonskommandeur und Stabsoffizier ungleich größere Einsichten in die Kriegsprozesse besaß. In seiner Figur Ludwig Renn, dem Opfer, der Kreatur im Krieg dieser Gesellschaft, hatte er sich die Möglichkeit geschaffen, die eigenen Erlebnisse distanzierend, lapidar und kalt darzustellen. Der Autor hat später immer wieder davon gesprochen, dass er seinen Ludwig Renn als „Kunstfigur“ verstanden wissen wollte, die am Ende eine andere war als zu Beginn des Krieges, er hat auf den Wandlungsprozess seines kriegsbegeisterten Helden verwiesen: „Ich entwickelte mich, also musste sich Ludwig Renn mitentwickeln, und indem ich Ludwig Renn literarisch entwickelte, musste ich mich selbst entwickeln und sah die Grenzen dieses Ludwig Renn, also meine eigenen“ (*Weimarer Beiträge* (Berlin/ Weimar) 15 (1969), 5: 975-985). Aber die Figur ändert sich in Wirklichkeit doch nur punktuell. Wie die überwiegende Mehrheit der Soldaten den Krieg bis zu Ende durchsteht, bleibt dieser Ludwig Renn Prototyp des „unpolitischen“, des „braven“, des deutschen Frontsoldaten, dessen Ohnmacht sich in der exakten Befehlsausübung äußert. In *Krieg* werden überhaupt alle Hauptfiguren von militärischen Überlegungen und Handlungsnormen geleitet, vor allem von jenem „Gehorsam“, dessentwegen, wie Renn 1929 selbstkritisch feststellte, „die Nationalisten mein Buch lieben“: „Mein Held gehorcht, weil er nicht weiß, um welches Zieles willen er nicht gehorchen sollte“ (*Die Linkskurve*: 5f.).

Als Folge der Richtungslosigkeit – das, was die Rechten als „Tendenzlosigkeit“ bejubelten und die Linken bemängelten – bleibt aber der Krieg im Buch Renns seltsam geschichtslos. Er existiert, aber seine Existenz ist unbegreiflich. „Mein Held hat keine richtige Vergangenheit“, beklagte der Autor noch in seinem Nachwort aus dem Jahre 1948 (Renn 1948: 497ff.). Die Geschichtslosigkeit, die „Voraussetzungslosigkeit“ der Figur Ludwig Renn und der anderen

Gestalten in *Krieg* geht darauf zurück, dass die eigentlichen Ursachen des Krieges nicht durchschaut werden können. Der Destruktion seiner Ideale hat die Figur Ludwig Renn nichts anderes entgegenzusetzen als seine Pflichtauffassung; das entsprach auch der Haltung seines Verfassers zu dieser Zeit. Als dann das Buch 1928 erschien, glaubte der Autor längst nicht mehr an die „schicksalhafte Hingeworfenheit“ seiner Figur. Im folgenden Buch *Nachkrieg* wurde der Widerspruch zwischen den unterdessen erworbenen marxistischen Erkenntnissen des Autors und der Unentschiedenheit seiner Figur vollends problematisch. Renn brachte das Buch erst in die letzte Form, als er an dessen Ansatz schon nicht mehr glaubte. Gerade deshalb schätzte er dann auch an Adam Scharrers Roman *Vaterlandslose Gesellen* (1930), der erstmals den Krieg aus der Sicht eines revolutionären deutschen Arbeiters beurteilte, die „Festigkeit des Entschlusses“, die dem Buch Kraft gäbe, während alle anderen Kriegsbücher, auch das seine, lediglich von Zweifeln durchsetzt seien (*Die Linkskurve* (Berlin) 3 (1931): 7, 15ff.).

II.

Das Verhältnis zwischen dem Schreiben und der Wirkung des Geschriebenen auf den Leser hat Renn zeitlebens, vor allem aber während der Arbeit an seinem Buch *Krieg*, beschäftigt. Bereits in *Krieg* heißt es: „An den Schriftstellern fiel mir auf, wie willkürlich sie die Worte setzten, obwohl es doch eine klare Notwendigkeit gab, wie man die Worte setzen muss, dass nämlich die Worte immer in der Reihenfolge stehen, wie sie der Leser erleben soll... Um mir über das Wichtigste klar zu werden, stellte ich mir stets das ganze Bild mit allen Einzelheiten vor, mit Beleuchtung, jedem Geräusch und jeder seelischen Regung. Dann schrieb ich erst und ließ alles weg, was nicht unbedingt notwendig war. Aber dieses Schema nützte für die Darstellung der wichtigsten Dinge gar nichts. Dafür fehlten mir stets die Worte...“ (Renn 1989: 130/1). Und in „Anstöße in meinem Leben“ resümiert der Autor zur Wirkung des Vorgelesenen auf den Hörer, dass dieser „wenig aufmerksam war, wenn ich von Gefühlserlebnissen sprach, dass er aber die Augen öffnete, wenn ich einfache Tatsachen berichtete, die ich nur als lästige Übergänge gedacht hatte... Ich war von dieser Wirkung so überrascht, dass ich mir alles Geschriebene daraufhin durchsah. Dort also, bei dem rein Sachlichen, lag meine Fähigkeit, und ich erkannte, dass kühle Sachlichkeit Gefühle erregen kann... Nun schrieb ich alles um“ (Renn 1980: 267).

Aber die rationale wie gefühlsmäßige Teilnahme des Lesers an einem so unerhörten Vorgang wie dem Krieg hatte nicht zwangsläufig die Gemeinsamkeit des Empfindens, Denkens und Urteilens zur Folge. Obwohl Renn stets von der Realität ausging, sich an den nachprüfbaren Ablauf der Ereignisse band und auf jede „psychologisierende Selbstbespiegelung“ verzichtete, rief das Buch *Krieg* auf der Grundlage differenzierter Sozialinteressen und politischer Zielsetzungen ganz unterschiedliche Reaktionen hervor. In seinem *Weltbühne*-Aufsatz *Pazifistische Kriegspropaganda* (1929) hatte Karl Heinz Slutius darauf verwiesen, dass Bücher wie *Krieg* und *Im Westen nichts Neues* unter den gegenwärtigen Machtverhältnissen auch anders als von ihren Verfassern beabsichtigt gelesen werden können (*Die Weltbühne* (Berlin) 25 (1929), 14: 517-522). Was als rigorose Absicht schreckensauslösender Tatsachenvermittlung gedacht war, wirkte bei der nachgeborenen Generation, die den Krieg nicht mehr persönlich miterlebt hatte, wie ein befreiendes Abenteuer jenseits des öden bürgerlichen Alltags. Und jene Frontkämpfergeneration, die den Krieg geradezu als Mittel zur Herstellung

der organischen Volkseinheit angesehen hatte, erklärte aus einem heroisch-aggressiven Selbstbewusstsein heraus Renns Buch zu einem „Heldenepos des einfachen Soldaten“ (*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 9 (19.11.1928): 10457). Obwohl die Propaganda einer Volksgemeinschaft nun keineswegs an *Krieg* abgelesen werden konnte. Die *Kölnische Volkszeitung* wiederum sah in der Figur Ludwig Renn „den schlichten grauen Helden, den Dulder, den Schweiger, den Mann, der da bedingungslos gehorchte“, und damit einen der vielen, die den „maßlos ungerechten Frieden“ verhüten wollten (*Kölnische Volkszeitung und Handelsblatt*, 30.03.1929, Verf. anonym).

Die nationalistische Zeitschrift *Deutsche Wehr* wies dem Buch Renns einen Platz neben Jünger, Beumelburg und Barbusse zu: „Renn aber empfand den Krieg als Schicksal, als großes unlösbares ‚Es‘, das plötzlich da ist und von ihm Besitz ergreift“ (*Deutsche Wehr* (Berlin) 2 (1929), 1, 05.01.1929, 16, gez. Th.). Und die „Reichswehr-Fachschule“ meinte: „Unsere Soldaten müssen davon wissen, was die feldgrauen Vorfahren geleistet haben, darum gebe man ihnen dies Buch“ (*Reichswehr-Fachschule* (Berlin) 5 (1929), 1, 21, gez. W. Fl.). Dass der Verfasser allerdings „kein Nationalsozialist“ sei, stellte schon 1929 der *Völkische Beobachter* fest; der „Schatten müder Resignation“ wurde dem Buch angekreidet (*Völkischer Beobachter* (München), 16.02.1929). Allerdings wurde dann nur *Nachkrieg* 1933 auf die schwarze Liste der Reichsschrifttumskammer gesetzt. Das Buch *Krieg* war für die Nationalsozialisten, gerade weil es den Krieg nicht verherrlicht, aber die Figur Ludwig Renn ihn mit Pflichtgefühl durchsteht, ein „objektives“ Kriegsbuch, bis es durch die Flucht des Autors aus Hitlerdeutschland dann auch der NS-Zensur zum Opfer fiel.

Der bürgerliche Demokrat Theodor Heuss ging von der Unabänderlichkeit des Krieges in diesem Buch aus: „Über den Krieg und seinen Sinn viel nachzudenken und zu diskutieren, schenkt man sich, es lohnt wohl nicht, denn an den Dingen wird doch nichts geändert“ (*Wille und Weg* (Berlin) 5 (1929), 22: 562-565). Während hier der Prozess der Selbsterkenntnis völlig ignoriert wurde, untersuchte der linksbürgerliche Publizist Carl von Ossietzky, inwieweit die neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Buches dem Gegenstand zu entsprechen vermochten. Er bezeichnete Renns Lautmalerei als „fanatischen Realismus“, stellte aber doch die Frage, ob solche Genauigkeit von Lesern, die den Krieg nicht mitgemacht haben, ernst genommen werden könnte (*Die Weltbühne* (Berlin) 25 (1929), 10: 381ff.). Die akustischen Signale, die die Sprache hier nachzubilden sucht, verlangen nach einer Realisation, die im Medium der geschriebenen Sprache nicht eingelöst werden kann. Das onomatopoetische Gestammel sei nur ein Ausdruck der Schwierigkeit, die ungeheuren akustischen Eindrücke des Kriegsgeschehens erzählerisch wiederzugeben.

Erst zu einem Zeitpunkt, als sich Renn öffentlich zur KP bekannt hatte, nahm die kommunistische Presse zu *Krieg* Stellung. 1929 gab Kurt Kläber im Internationalen Arbeiterverlag das Buch „Der Krieg. Das erste Volksbuch vom großen Krieg“ heraus, das kommunistische und fortschrittliche bürgerliche Schriftsteller vereinigte. Hier kam sowohl Ludwig Renn mit seiner Skizze *Deutschland, Deutschland über alles* als auch Johannes R. Becher mit seiner Kritik an den Kriegsbüchern Renns und Remarques zu Wort: „Sie (also Renn und Remarque – der Verf.) weichen der Tendenz aus, statt der Tendenz, die im Krieg liegt, aufzuspüren“. Die Kommunisten erwarteten statt eines Bündnisses von Partnern partiell unterschiedlicher Interessen und Standpunkte den großen Sprung in die organisierte Kampffront. Das konnten aber weder *Krieg* noch *Im Westen nichts Neues* leisten. Renn ist für Becher „der Dichter der Leere des Schlachtfeldes, der Maschinengewehrabteilungen und Sturmkolonnen,

die wie Taucher arbeiten“ (Johannes R. Becher, *Der Krieg*, 1929, 5-10). Erst bei der Würdigung des Autors von „Nachkrieg“ beschäftigte sich Otto Biha 1930 in der *Linkskurve* auch rückwirkend mit dem Buch *Krieg*. Aber nicht *Krieg*, sondern *Nachkrieg* wird als das „Lehrbuch ungezählter Massen“ bezeichnet, denn: „Dies Buch schrieb bereits der Kommunist“ (*Die Linkskurve* (Berlin) 2 (1930), 11: 19ff.). Biha war es auch, der auf der Charkower Konferenz Renn zu jenen Autoren rechnete, die für ihn nicht „Bestandteil der proletarisch-revolutionären Literatur in ihrem eigentlichen Sinn“ waren, weil er glaubte, dass sich ihre Wirkung auf Kleinbürgerschichten nicht „vollkommen mit dem erkenntnismäßigen Entwicklungsgrad und der vollkommenen und endgültigen Entwicklung zum Marxismus in ihrem literarischen Schaffen“ deckten. Dabei wurde nicht erkannt, dass gerade die Erfahrung der Ohnmacht dem Helden des Buches *Krieg* einen hohen Identifikationswert für potentielle Kriegsgegner geben konnte. In dem Gefühl verzweifelter Ohnmacht zeigte sich bei der künftigen sozialistischen Schriftstellerin Hedda Zinner, wie sie rückblickend feststellte, zugleich erste Einsicht in eine Niederlage großer geschichtlichen Konsequenz an: „Ich hatte erkannt, dass die verwirrende Widersprüchlichkeit des Lebens sich ordnen ließ, da es eine Möglichkeit gab, sie zu erkennen“ (Kreusel 1989: 28).

Fühlten sich in dem öffentlich geführten Literaturgespräch zum Buch Renns in Deutschland Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft und politischer Überzeugung angesprochen und in die Auseinandersetzung hineingezogen, so führten die Reaktionen des Auslands zur direkt politisch motivierten Auseinandersetzung. Beunruhigt durch die politische Entwicklung in Nachkriegsdeutschland wurde von den bürgerlichen Kritikern nach der notwendigen Konsequenz und Alternative eines Romans des Kollektivs, des Massenerlebens gefragt. In Frankreich, wo die bedeutendsten Antikriegsromane der Weltliteratur, *Das Feuer* (1916) von Henri Barbusse und *Die Holzkreuze* (1919) von Roland Dorgelès, unter unmittelbarem Eindruck des Krieges entstanden waren, wurde die Haltung des Ludwig Renn im Buch *Krieg* als entsagungsvolles Heldentum unwissender Menschen gedeutet, die ihre „Pflicht“ tun und kaum etwas zu begreifen versuchen. „Würde man es ihm befehlen, würde Unteroffizier Renn noch einmal in den Krieg ziehen“, schrieb Jean-Edouard Spénlé, der Kritiker von *Mercure de France* (*Mercure de France* (Paris) 213 (1929), 8: 740f.). Auch die holländischen Kritiker hatten angesichts der nationalistischen Reaktionen in Deutschland ein durchaus kritisches Verhältnis zu Renns Buch. Obwohl der Übersetzer der holländischen Ausgabe von einem „Beitrag zur Entmythologisierung des Krieges“ sprach (A. Müller Lehning, zit. nach: Henk Kuitenbrouwer: *Kriegsbücher*, in: *De Gemeenschap* (Amsterdam) 5 (1929), 3: 483-489), bezeichnete H. Marsman das Buch als „Irrtum“, weil er den psychologischen Roman geeigneter empfand als die Darstellung von Zuständen, die aufrichtige Beschreibung beobachteter Realität (*De Gids* (Amsterdam) 93 (1929), 3: 278f.). Für Chr. de Graaf ergibt sich der „Fehler der Methode“ Renns, dass sich der Autor „zu keinem Zeitpunkt über seinen Gegenstand“ erhebt. Das schaffe die Missverständnisse beim Leser, der sowohl eine „Schmähung“ wie „Verherrlichung“ des Frontkämpfers aus dem Buch herauslesen könne (*Algemeen Handelsblad* (Amsterdam), 13.07.1929, Sonnabendbeilage). Nur auf der Grundlage eines fortgeschrittenen Bewusstseins, das die Verwirrung der Figuren durchschaut, vermag die verwirrte Welt epische Form gewinnen. Die russische Kritik wiederum, hier in der Person Tamara Motylewas, bescheinigte Renns *Krieg*, dass es die Wahrheit sage über den Krieg. „Und doch ist es eine unvollständige Wahrheit, eine nicht zu Ende geführte Wahrheit“ (*Rost* (Moskau) 4 (1933), 15: 15-19). Demnach beschränke sich künstlerische Wahrheit nicht nur auf die Kategorien Wahrhaftigkeit oder Aufrichtigkeit, sondern betref-

fe auch die soziale Seite des Abbildes und sei zudem an die übergreifende Aussage des Ganzen gebunden. Doch erzählend das gesellschaftliche System so weit durchschaubar zu machen, dass nicht nur das Politische erfasst, sondern auch die psychischen Verwicklungen der Menschen aufgespürt werden, lag nicht in Renns Absicht.

Das Gefühl von Leere, von dem schon Becher gesprochen hatte, empfand auch Ernst Weiß bei der Lektüre des Buches. „Der Held dieses Buches geht aus dem Krieg, wie er in den Krieg gegangen ist... Er beschreibt und schweigt. Vielleicht machen Bücher dieser Art Epoche. Dies Buch spricht nicht gegen den Krieg. Es spricht gegen den Menschen“ (*Die Neue Rundschau* (Berlin) 40 (1929), 1: 673-679). Die Bedeutung von Renns Buch liegt wohl kaum in der Verurteilung des Ersten Weltkrieges als imperialistischen Krieg, sondern im eigentlichen Sinne darin, dass es sich jeder Glorifizierung des Kriegserlebnisses enthält und den Krieg zugleich jeder nachträglichen positiven Sinndeutung entzieht. Die totale Desillusionierung schafft das Gefühl völliger Sinnlosigkeit des Krieges. Die Monotonie, Leere und das Abgestumpftsein, das „Durchstehen“ des Krieges bis zum Ende, das macht die Erfahrung des Buches aus. „Deshalb geht man mit Entsetzen aus diesen 400 Seiten Prosa heraus“, schrieb Ernst Weiß. Das Festhalten der Figuren an Pflicht und Gehorsam, für sie scheinbar die einzige „Chance“, um überleben zu können, muss durch einen Impuls von außen aufgebrochen werden. Erst mit dem Plus an geschichtlicher Erfahrung, die er den Figuren des Buches voraus hat, vermag der Leser sich aus dem Entsetzen und der Trostlosigkeit des Krieges zu lösen und darüber nachzudenken, was folgen müsste, nachdem das Buch geendet hat.

III.

Von *Meine Kindheit und Jugend* (1957) und *Adel im Untergang* (1944) über *Inflation* (1963), *Zu Fuß zum Orient* (1964), *Der spanische Krieg* (1955), *Morelia, eine Universitätsstadt in Mexiko* (1950) bis zu *Anstöße in meinem Leben* (1980) hat Renn fast lückenlos sein Leben beschrieben, das mit wesentlichen geschichtlichen Markierungspunkten seiner Epoche verbunden war. Autobiographisches und Romanhaftes, Berichten und Erzählen verbinden sich dabei in eigenartiger Weise und lösen sich zugleich ab. Seine Bücher stellen eine Vermischung von Roman, Reportage, Dokumentation, Tagebuch, Erinnerung und Reisebericht dar. Aber vor allem handelt es sich um Autobiographie, in versteckter oder in offener Form, und damit um eine ganz eigenartige Variante des zeitgenössischen Erziehungsromans. Obwohl er kontinuierlich Baustein für Baustein seiner Lebensgeschichte zusammentrug, systematisch Lücken ausfüllte, kommentierte er doch nirgends die Vergangenheit von seinen inzwischen gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnissen aus, wie das für Memoiren im Allgemeinen zutrifft. Stets knüpfte er an den Bewusstseinsstand wieder an, der ihn während der erzählten Zeit prägte. Indem er so das Selbstporträt als Aufdecken einer Biographie in ihrer Entwicklung verstand, vermögen seine Bücher wie ein Seismograph Veränderungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Individualgeschichte zu registrieren. Zugleich barg ein solches Verfahren einen hohen Grad an Authentizität, von Überprüfbarkeit an den Vorgängen der Wirklichkeit selbst.

Im hohen Alter gelang ihm als Kinder- und Jugendbuchautor etwas für ihn selbst Unerwartetes und Neues: In den Büchern *Trini* (1954), *Nobi* (1955), *Herniu* (1956 und 1958) und *Camilo* (1963) griff er erstmals auf Stoffe außerhalb der eigenen Lebenserfahrungen zurück, in denen er sich frei fabulierend bewegen konnte. Jetzt hatte er „dem so genannten Poetischen

mehr Gewicht gegeben und das Detail etwas zurückgedrängt, da es die Kinder beim Lesen aufhalten würde; ein Kind sieht die Dinge einfacher als ein Erwachsener“ (Renn 1980: 340). In seinem Geburtstagsgruß 1959 an Ludwig Renn schrieb Franz Fühmann: „Welch eine Schule des Lebens, diese Bücher: Der gutherzige, der arglose Mensch, Simplex Simplicissimus unseres Jahrhunderts, der von einer unmenschlichen Gesellschaftsordnung zu kämpfen gezwungen wird und der sich und sein Volk findet im Kampf gegen diese unmenschliche Gesellschaftsordnung selbst“ (Kreusel 1989: 26).

Benutzte Literatur

- Der Krieg. Das erste Volksbuch vom Großen Kriege (1929). Berlin/ Wien/ Zürich.
- Jancke, Oskar (1930): Gespräch mit Ludwig Renn. In: Die Literatur, Stuttgart, Jg. 32, Heft 9, 497f.
- Kreusel, Gert (1989): Ludwig Renn. Berlin.
- Martienssen, Ludwig (1969): Interview mit Ludwig Renn. In: Weimarer Beiträge. Berlin/ Weimar. Jg. 15. Heft 5, 975-986.
- Renn, Ludwig (1929): Über die Voraussetzungen zu meinem Buch „Krieg“. In: Die Linkskurve, Berlin, Jg. 1, Nr. 1 (August), 11-14; Nr. 2 (September), 6-9; Nr. 3 (Oktober), 6-9; Nr. 4 (November), 5f.
- Renn, Ludwig (1948): Krieg. Nachkrieg. Berlin.
- Renn, Ludwig (1955): Das Schreiben ist schwer. In: Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen. Grünberg, K. (Hg.). Berlin, 434-437.
- Renn, Ludwig (1980): Anstöße in meinem Leben. Berlin/ Weimar.
- Renn, Ludwig (1989): Krieg. Mit einer Dokumentation. Hammer, K. (Hg.). Berlin/ Weimar.
- Roscher, Achim (1978): Gespräch mit Ludwig Renn. In: Neue Deutsche Literatur. Berlin. Jg. 26. Heft 3, 107-115.

Ewa Plomińska-Krawiec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

MAX FÜRSTS *GEFILTE FISCH. EINE JUGEND IN KÖNIGSBERG* – EINE AUTOBIOGRAPHIE IM KULTURELLEN GRENZLAND OSTPREUSSENS

Der Beitrag widmet sich den zentralen Themen und Topoi des ersten Teils der zweibändigen Autobiographie von Max Fürst. Seine Kindheit und Jugendzeit im multiethnischen und multikonfessionellen Königsberg zwischen dem Ende der Wilhelminischen Ära und der Weimarer Republik der 1920er Jahre werden vor dem Hintergrund der gesellschaftlich-politischen Veränderungen in der Provinz Ostpreußen geschildert. Mit bildhaften Worten ruft der Autor sowohl die Atmosphäre und Topographie Königsbergs um 1900 als auch die ostpreußische Landschaft aus der Gegend um Cranz und Nidden in Erinnerung, beschreibt sein bürgerlich-jüdisches Elternhaus, die Schuljahre in der Zeit des Ersten Weltkrieges, schließlich seinen Freundeskreis als Elemente, die auf seine Identität und sein späteres gesellschaftlich-politisches Engagement entscheidenden Einfluss ausgeübt hatten.

Max Fürsts zweiteilige Autobiographie, die Heinrich Böll nach „in die Kategorie ‚kleine Wunder gehört‘“ (Böll 2003: 235), wurde 1973 zum ersten Mal veröffentlicht und erfreute sich eines großen Erfolges in Deutschland, weshalb sie mehrmals aufgelegt wurde. Sie gewährt den Lesern einen Einblick in über fünf Jahrzehnte eines sehr bewegten Lebens zwischen glücklicher Kindheit und Jugend in der ostpreußischen Heimat und den Arbeitsjahren in Berlin, dem kulturellen Zentrum der zwanziger Jahre, überschattet von zunehmender Diskriminierung und politischer Verfolgung. Ähnlich wie andere in Ostpreußen geborene Autoren von Autobiographien wie etwa Ernst Wiechert oder Hermann Sudermann ist auch Max Fürst ein gewissenhafter Beobachter und Chronist seiner Zeit. 1905 noch im Deutschen Kaiserreich geboren, war er im ‚kurzen‘ 20. Jahrhundert Zeuge der politischen Erschütterungen des Ersten Weltkrieges; emigrierte 1925 nach Berlin, erlebte dort den Fall der Weimarer Republik und wird nach 1933 während der NS-Diktatur für mehrere Monate gefangen gehalten. Freigesprochen, emigrierte er nach Palästina. 1938 wurde allen Mitgliedern der Familie Fürst die deutsche Staatsangehörigkeit aberkannt. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte er 1950 nach Deutschland zurück und ließ sich mit seiner Frau zunächst in Sulz am Neckar, wo er an einer Kunstschule tätig war und später in

Stuttgart, nieder. Seine Abstammung aus einer bürgerlichen jüdischen Familie in Königsberg i.Pr. an der Pregel, einer der entlegensten, mehrkonfessionellen Grenzprovinzen des Deutschen Reiches, zwischen Litauen, Polen und Russland, birgt viele interessante Fragestellungen bezüglich seiner eigenen Identität, der Rolle der Institutionen und des Staates im Leben des Einzelnen, den Verpflichtungen der Gesellschaft gegenüber und der Verantwortung für die Nächsten in sich. Auf eine metaphorische Art und Weise führt der Autor seine Leser in das Problemfeld deutsch-jüdischer Beziehungen ein und erklärt zugleich den metaphorischen Titel:

Der gefilte Fisch ist eigentlich ein jüdisches Nationalgericht: Man nimmt die Gräten heraus und füllt ihn mit lauter guten Sachen. Bei diesem ‚Gefilten Fisch‘ sind die Gräten leider dringeblichen. Die Probleme der Deutschen, der Juden, der deutschen Juden, der Schule, der Lehrzeit sind hineingepackt und zusammengebunden [...]. Der Fisch ist süß-sauer bereitet [...]. (Fürst 2004: 8)

Königsberg – Topographie der Kindheit

Wie im Falle von anderen Autoren, die ihre Autobiographien nach Shoah veröffentlichten, kehrt im Text der Gedanke wieder, durch das Schreiben eine mühsame Arbeit an der eigenen Erinnerung, die Familie und die Freunde vor der Vergessenheit zu retten¹. Das Schreiben über das Vergangene vergleicht Fürst mit dem Tauchen, in dessen Verlauf er „bunte Kiesel der Erinnerung in vielen Farben herausholt“ (Fürst 2004: 73). Er rekonstruiert im ersten Teil der Autobiographie *Gefilte Fisch. Eine Jugend in Königsberg* mit großer Detailtreue die Verhältnisse des deutsch-jüdischen bürgerlichen Milieus in Königsberg der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Der Weg durch sein Elternhaus, dann die Straßen seiner Heimatstadt, in die Aula seiner Schule, in die Synagoge oder in Läden und Kontore, den er, gemeinsam mit dem Leser, in den ersten Kapiteln geht, bilden die persönliche Topographie der Altstadt, die in den Jahren 1945-1944 in Trümmern versank. Die Gebäude und Orte dienen Fürst als Orientierungspunkte im Gewebe seiner Erinnerung und weisen dem Erzählvorgang seine Richtung. Es ist aber kein Flanieren, dieser Spaziergang in die Vergangenheit ist zugleich ein Vorwand, um ohne zu moralisieren mit erstaunender Detailtreue, großer Wärme, Humor, Anteilnahme und Sentiment von Onkeln und Tanten, den Lehren, Freunden und Bekannten aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten, die auf seine Entwicklung Einfluss nahmen, zu erzählen.

Der Text beginnt mit Schilderung der Welt einer glücklichen, wenn nicht immer idyllischen Kindheit von Max Fürst mit anspruchsvollem Vater, sorgenvoller Mutter und vier Geschwistern und führt den Leser in langatmigen Abschnitten durch die nächste Umgebung, sein Zuhause in der Straße Am Schloß Nr. 2 in der Königsberger Innenstadt. Nach Angaben von Schüler-Springorum stellte die mittlere jüdische Bevölkerung in diesem Viertel einen kleinen Anteil zwischen 2% und 4%. (aput Schüler-Springorum 1996: 58) Das Haus befand sich im ältesten Stadtkern Königsbergs, in unmittelbarer Nähe der ehemaligen

¹ Von den Königsberger Verwandten überlebte nur die Schwester Else, die mit ihrer Familie rechtzeitig nach England emigrierte, die Shoah. Andere Familienmitglieder „sind den Weg der Millionen gegangen“ und in den letzten Jahren der Weimarer Republik oder während des Zweiten Weltkrieges ums Leben gekommen (Fürst 2004: 99).

Wohnung von Immanuel Kant, dem Max Fürsts Eltern, wie der Autor augenzwinkernd bemerkt, „wenn er gelebt hätte, in sein Zimmer sehen könnten“. (Vgl. Fürst 2004: 25). Der Vater, Emil Fürst, Leiter eines Herrenartikelgeschäfts und Mitglied des Börsenvereins, interessierte sich für technische Neuigkeiten und ließ in dieser Übergangszeit von Gaslicht zur Elektrifizierung, die im vollen Gang erst nach dem Ersten Weltkrieg einsetzte, im Treppenhaus das elektrische Licht einbauen. In geräumigen Zimmern des zweistöckigen Elternhauses von Max Fürst herrschte Atmosphäre eines bürgerlichen Hauses mit typischen Elementen der kulturellen Identität des deutschen Bildungsbürgertums im Wilhelminischen Kaiserreich. Im vornehmen Salon, Zentrum des Familienlebens, mit schönem, weichem Teppich standen Empire-Möbeln, in einem Vitrinenregal lagen die durchgeblätterten Zeitschriften und Noten. Einen vom kleinen Max bewunderten historischen Akzent setzte ein Aschenbecher mit dem Bild von Wilhelm I., dem preußischen König und späteren Kaiser sowie Napoleon III. bei Sedan 1870 in farbigem Porzellan. Daneben stand ein Bücherschrank aus Eiche mit Ausgaben der Klassiker, z.B. der Werke von Friedrich Schiller oder G.E. Lessing, wie er selbst sagt „die solide Basis meiner Bildung“ (Fürst 2004: 29), und die besonders wichtigen Grubes Geschichtsbilder. Für das gemeinsame Musizieren der Kinder wurde ein neues Klavier „ein echter Bechstein“ (Fürst 2004: 30) gekauft und eine Klavierlehrerin Klara Kaspari aus der angesehenen Königsberger Familie angestellt. Die Kinder gaben kleine Konzerte zu familiären Anlässen oder vor der Schule. Max spielte dazu leidenschaftlich Geige und nur die langen, kratzenden im Winter getragenen Wollstrümpfe hatten ihn, wie sich Max Fürst ironisch erinnert, an einer Virtuosenkarriere gestört. In Bezug auf die gesellschaftliche Stellung des Bürgertums und ihre Kulturwelt war der Krieg von 1914 doch eine Zäsur „[...] Über der Zeit vor 1914 lag ein ganz anderer Glanz. Es war ein Bürgertum, das sich noch ganz unkritisch ernst nahm. Im Kriege und nach dem Kriege war aller Glanz fortgewischt und die Existenz unsicher geworden“ (Fürst 2004: 39).

Königsberg in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war eine besondere Stadt in Erinnerung des autobiographischen Ichs. Eine kreisrunde Stadt, von den preußischen Befestigungsanlagen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts umrahmt, mit zwei Seen inmitten, malerisch an der Pregel gelegene Stadt. Der Fluss umklammerte mit zwei langen Armen das Herz der Stadt und an seinem breiten Strom baute man den bekannten Binnenhafen mit ihren Kais, schönen alten Speichern und neuen Lagerhäusern aus. „Es war eine Stadt, die zwar nicht am Meer lag, aber die weite Welt kam zu ihr mit großen Frachtschiffen, die so groß waren, daß sie beinahe das in der Stadt sehr enge Flußbett ausfüllten“ (Fürst 2004: 63f.). Erst anfangs des 19. Jahrhunderts wurde Königsberg in Richtung Norden und Westen ausgebaut und hatte die Wallanlagen, hinter denen nur aus Holz gebaut werden durfte, überschritten. Für Max Fürst blieb Königsberg die Stadt vieler Brücken: die Hohe Brücke, die Kaiserbrücke oder die Eisenbahnbrücke, die Max jeden Tag auf seinem Schulweg überquerte oder die Honigbrücke, die zur Großen Synagoge führte, die Reichsbahnbrücke, über die der kleine Max mit seiner Familie nach den Hufen zum Tiergarten und zu Onkel Felix ging, schließlich die Holzbrücke über den Schloßteich auf dem er im Winter Schlittschuh lief. Im Frühling dagegen machte die ganze Familie Spaziergänge am Oberteich entlang oder in das Heimatmuseum und den Tiergarten, einen gesellschaftlichen Mittelpunkt Königsbergs. Auf dem breiten Promenadenweg gelang man dort zu zwei Musikkapavillons-Muscheln wie die Mehrheit von Gebäuden damals aus Holz gebaut. Mittwochs und Sonntag nachmittags hörte man in einer Militär- und in der zweiten Opernmusik. Auf dem

Rückweg wurden die Konditoreien und Cafés, wie z.B. „Petschlies“, „Plouda“, „Schwermer“ oder „Zappa“, besucht. In seinem Gedächtnis blieben auch die Kurkonzerte im Tiergarten und die großen Illuminationen an Kaisers Geburtstag verankert und die großzügige Veranstaltung erfüllte ihn als Kind mit Stolz auf seine ostpreußische Heimat. Selbst ein Geigenspieler, besuchte der kleine Max mit seinen Eltern die Konzerte von einem Geigenvirtuosen, Bronislaw Hubermann, im Börsensaal vor der Grünen Brücke rechts an der Ecke zum Pregel. Dieser im viktorianischen Stil gebauter Börsensaal glich Ausstellungshallen und Bahnhöfen jener Zeit und diente als Konzertsaal, solange bis die neue Stadthalle am Schloßteich erbaut wurde (Fürst 2004: 81f.)².

Heimatverbundenheit, Schönheit und Einzigartigkeit der ostpreußischen Landschaft, sind die weiteren Themen, um die die Gedanken des berichtenden Ichs kreisen. Wichtige Punkte auf der Karte seiner Erinnerung, die er mit seiner glücklichen Kindheit assoziierte, bildeten nicht nur Königsberg, sondern auch Cranz an der Wurzel der Kurischen Nehrung, wo der kleine Max mit seiner Familie die Großmutter besuchte, und Sorgenau bei Palmnicken, wo die Familie während des Ersten Weltkrieges Zuflucht vor der Unsicherheit und den Entbehrungen in der Großstadt suchte. Beide Orte empfand er als Teile seiner Heimat, denn, wie er erklärte, „Heimat ist, wo man den Nachbarn kennt, wo die Kinder an den Fingern die Bahnstationen aufzählen“ (Fürst 2004: 131). Die Bewunderung dieser intakten Natur der Ostseelandschaft, die ihn sein lebenslang begleitet, teilt Fürst mit mehreren regionalen ostpreußischen Schriftstellern und Dichtern wie etwa Walter Heymann oder dem Königsberger Richter Ludwig Passarge, um hier nur einige zu erwähnen (Passarge 2006). Er erinnert sich gern an die für diese Gegend typische karge Landschaft mit ihren Wanderdünen und Tannen- und Sumpfwäldern mit Elchen, Fischerhäusern und Bernstein – aus allen diesen Elementen setzt sich das etwas stereotype Bild der ostpreußischen Landschaft zusammen. Für diese Provinz stellte der Erste Weltkrieg eine Zäsur dar. Vor 1914 gab es dort eher stille und zwischen den Dünen versteckte Fischerdörfer, von nur wenigen Badegästen entdeckt. Die Sommermonate im gemieteten Fischerhaus in Sorgenau nach 1916, in einfachen Verhältnissen anspruchslos lebend, glichen in Erinnerung des berichtenden Ichs einer Idylle. Mit seinen Geschwistern badete und wanderte er durch die struppigen Küstenwälder, verbrachte die Tage unter Fischerfamilien, denen die Mutter und Max Geschwister bei täglicher Arbeit beim Netzausbessern und Fischräuchern halfen. Von den Dorfbewohnern für einen Einheimischen gehalten, empfand Max Fürst auch diese Gegend in hohen Jahren als seine Heimat, in der man „[...] auf viele Kilometer jeden Schritt genau kennt und ganz ‚wischig‘ (kribbelig – M.F.) ist, weil man nicht weiß, was man dem Fremden, dem Freunde zuerst zeigen will“ (Fürst 2004: 135f.). Die Umgebung von Palmnicken mit dem Bernstein-Bergwerk, einem Kurhaus, wo Saisonkonzerte veranstaltet wurden und einem Gut mit dem Englischen Garten, alles das beeindruckte ihn tief. Von den wenigen Badegästen, die meistens direkt von Fischern die Zimmer vermieten, erinnert sich Max

² Max Fürst, der als Jugendlicher am städtischen Kulturleben gerne teilnahm, rühmte sich, dass er durch häufige Theaterbesuche fast alle klassischen Opern sowie viele Stücke von *Wilhelm Tell* bis zum *Sturm* von Shakespeare kannte. Er sah auch die Auftritte berühmter Gäste, wie der Sänger Jadlowker oder der Schauspieler Paul Wegener. Den größten Eindruck machte auf ihn die Aufführung von *Der Tor und der Tod* von Hugo von Hofmannsthal (Fürst 2004: 201). Die führte ein kurzer Vortrag von Walter Feinsten über den modernen Dichter Hofmannsthal, mit dem „ein neuer Ton in die deutsche Dichtung“ kam, ein. Das ganze Stück lernte Fürst auswendig und gab die Klassiker, wie Schiller und Uhland, zugunsten der modernen Poesie auf.

Fürst an die in Königsberge bekannte Familie Siehr. Herrn Siehr, entgegenkommend und bescheiden, war ein liberaler jüdischer Justizrat, der nach dem Kapp-Putsch Oberpräsident wurde. Die Siehrschen Kinder wurden bald zu Spielgefährten von Max und seinen Schwestern, nahmen nebst den Dorfbewohnern an gemeinsam veranstalteten Festen mit Tanzen, Feuerwerk, Liedersingen und Theater an (Fürst 2004: 143). Max Fürst sieht die an der See verbrachte Zeit in einer idealisierenden Verklärung, obwohl er sich über die tagtägliche Arbeit beim Netzknüpfen, Fischräuchern oder Bernsteinsammeln „dauernd hüten [muß], nur in Superlativen zu sprechen“ (Fürst 2004: 148). Der Krieg verdunkelte doch die kindliche Unbekümmertheit der schönen Tage. Es ist Mal eine Seemine, die am Strand so stark explodiert, dass sie Fensterscheiben im Dorf zerstört. Ein anderes Mal ist es der Hunger, der nicht nur in Königsberg im sog. Kohlrübenwinter 1917/1918 viele Opfer forderte. Die Familie auf dem Lande litt im Vergleich zu den Großstadtbewohnern viel weniger darunter, so nahmen sie in den darauffolgenden Sommerferien einen Vetter aus Berlin, Sohn von Richard Ladendorff, in Obhut, der sehr ausgehungert war und sich an der See erholte. Auf dem Lande bekam der kleine Max auch die Kluft zwischen der armen Landbevölkerung und dem reichen preußischen Junkertum zu spüren. Die Abneigung empfand er, als er die Milch aus dem benachbarten Gut am südlichen Ende der Sorgenauer Bucht abholte (aus einer Molkerei, die sich hinter dem Herrenhaus befand) oder als er am Strand auf einer Amazone gleichende junge Fräulein von Nodems stoß, die ihn vom Pferd aus herrisch ansprach und „das Reiten zur Demonstration von Herrschaft wurde“ (Fürst 2004: 149). Doch dieses von-oben-herab-sehen hat ihn, dem späteren Sozialisten und Gegner jeder uniformierten Autorität und Ungleichheit, sei es im beruflichen Leben oder innerhalb einer hierarchischen gesellschaftlichen Ordnung, von klein an misstrauisch gestimmt und abgestoßen.

In den 1920er Jahren wurden Schwarzort, Rossitten, Nidden, Pillkopen unweit von Pillau dann zu Namen, die in Deutschland als Badeorte, Künstlerkolonien oder Naturschutzgebiete bekannt waren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts übten sie sowohl auf einige Dichter – Thomas Mann hatte in den 20er Jahren in Nidden sein Sommerhaus – als auch auf expressionistische Künstler wie z.B. Nolde, Max Pechstein oder Schmitt-Rottluff große Anziehungskraft aus. Über die einzigartige Landschaft der Kurischen Nehrung reflektiert Fürst noch einmal, als er 1934, bereits in Berlin ansässig, Orte seiner glücklichen Kindheit: Pillkopen, Rossitten, Cranz, Nidden, Schwarzort mit Freunden auf einer Wanderung mit den Freunden besucht. Im bekannt gewordenen Gasthaus von Hermann Blode in Nidden, in dem sie gemeinsam Halt machten, fühlte er sich wie in einer Galerie. Die Tochter des Wirtes war mit einem expressionistischen Maler Ernst Molenhauer verheiratet und beide luden mehrmals ihre Freunde zum gemeinsamen Malen an die Ostsee ein. An den Wänden des Gasthauses hingen Bilder expressionistischer Künstler, Ernst Molenhauer, Max Pechstein, die sie aus Dankbarkeit für ein Mahl hängenließen (vgl. Fürst 2004: 304). Zwischen 1925 und 1932 verbrachte Max Fürst dort jedes Jahr mit seiner Frau und seinen Freunden. Diese Kunstwelt, die aus einer Symbiose der Künstler und der örtlichen Bevölkerung hervorgegangen war, ist um die Mitte der 1930er Jahre, wie Fürst während des letzten Besuchs im Winter 1934 beobachten konnte, bereits untergegangen. Mit Erstaunen stellte er damals fest, dass die Bevölkerung im Norden der Provinz deutlich nationalistischer war als im Reich, und die Wandlung, die neue Zeit drückte am deutlichsten die Feststellung einer Wirtin, „daß es ja wohl gut sei, daß Hitler gekommen war, er habe auch den Schieber Thomas Mann aus Nidden vertrieben“ aus (Fürst 2004: 301).

Die problematische jüdisch-deutsche Identität

Max Fürst thematisiert in seinen Erinnerungen mehrmals ‚die Grenze‘. Es meinte damit einerseits die topographische Grenze, wie die zwischen dem Deutschen Reich und Litauen oder Polen, oder die mentale Grenze – Königsberg war für ihn eine beispielhafte Stadt an der Grenze zwischen dem Osten und dem Westen (vgl. Fürst 2004: 298 u. 310). Er meinte damit schließlich die Grenzen in den Köpfen, denen er sich immer widersetzen wollte, die ihn als dem Judentum zuordnend von dem Rest der Gesellschaft abgrenzten. Die jüdische Minderheit unterlag in der östlichen Grenzregion des Wilhelminischen Kaiserreichs, wie im ganzen Ostmitteleuropa anfangs des 20. Jahrhunderts dynamischen Emanzipation- und Assimilationsprozessen. In Königsberg um die Jahrhundertwende, einer Stadt von drei Religionen und mehreren Nationalitäten, war sie ein in sich sehr differenziertes Milieu, das sehr unterschiedliche Identitätsoptionen, dem Grad der Akkulturation entsprechend miteinschloss (vgl. Hahn/Stüben 2000: 15). Ein gutes Beispiel für solche einerseits ökonomische Differenziertheit und gesellschaftlichen Aufstieg als auch den Umgang mit Religion und Tradition sowie Eingliederung in die bürgerliche Mittelschicht stellt die große Familie Fürst. Es ist eine sehr verzweigte Familie, deren Mitglieder sowohl in Königsberg als auch in Berlin, Hamburg und England lebten. Ihre Vorfahren stammten väterlicherseits aus dem jüdischen Ghetto, in dem man traditionell gekleidete Juden mit Kaftan und Peies, die jüdisch sprachen, traf. Von solchen „nicht sehr angenehme[n] Zeitgenossen“ (Fürst 2004: 80) distanzierte sich der Vater und hatte im Einverständnis mit der aus einer wohlhabenden Familie Ladendorff hervorgegangenen Mutter diese „überlebte Lebensform [...] zugunsten der ‚höherstehenden‘ deutschen Kultur aufgeben“ (Fürst 2004: 80). In der Familie gab es Ärzte, doch übten die mehreren Tanten und Onkels vorwiegend kaufmännische Berufe aus, sie leiteten das Familiengeschäft Fürst&Bodenstein (Herrenartikel), der Vater von Max hatte seinen Laden in der der Kneiphöfischen Langgasse an der Grünen Brücke. Ein bemerkenswerter Aufstieg fiel Onkel Leopold, dem ältesten Bruder des Vaters von Max Fürst und Inhaber des Familiengeschäfts, zu, der zum Stadtrat gewählt wurde. Vor dem Ersten Weltkrieg organisierte er glanzvolle Feste in seiner Villa in der vornehmen Vorstadt Königsbergs, auf den Hufen für die Honoratioren der Stadt und als er starb, nahmen an seiner Beerdigung der Bürgermeister und die „Stadtväter“ teil (Fürst 2004: 48).

Über die Vielfältigkeit der Identitätsoptionen reflektierend, situiert Max Fürst seine Familie zwischen dem sehr gebildeten weltoffenen und liberal-progressiven Haus Hannah Arendts, mit der der kleine Max bekannt war, und orthodoxen Familien, unter denen er, worauf Schüler-Springorum hinweist, Epsteins, Reichmanns oder Lewins nennt (*aput* Schüler-Springorum 1996: 87). Der Onkel, Felix Ladendorff, dagegen ging den Weg vieler gesellschaftlich aufsteigenden Juden und hatte sich aus Karrieregründen taufen lassen, ein Protestant „sehr deutsch und sehr konservativ“ und fühlte sich beleidigt „wenn man ihn erinnerte, daß er Jude sei“ (Fürst 2004: 94). Mit Stolz erzählte er, dass er als Soldat am Ersten Weltkrieg teilgenommen hat. Er wollte nur christliche Feste feiern. Davon profitierten schließlich Max und seine Schwestern, weil sie ihre Geschenke nicht nur zu Chanukka zu Hause, sondern ein paar Tage später von Onkel Felix zu Weihnachten bekamen. Im Familienkreis von Max Fürst wurde der Schabbat, die jüdischen Feiertage und Bar Mitzwa gefeiert. Sonst stellte Fürst fest, hatte die Familie „die übrigen äußeren Kennzeichen des Judentums abgelegt [...] wir sahen alle mehr wie Ostpreußen aus als wie Juden“ (Fürst

2004: 174f.). Die jüdische Identität bestätigte doch das kostbare Geschirr, das sie zu Hause hatten, denn das in Max Kindheit noch nicht abgeschaffte Gesetz zwang die Juden beim Heiraten, dass sie bei der königlichen Manufaktur die Aussteuer kauften. Wenn man auch nicht ständig über die jüdisch-deutsche Identität nachgedacht hat, wurde man immer wieder mit der Umgebung konfrontiert. Auf der Straße oder in der Schule gab es antisemitische Anspielungen. Max Fürst führt an, dass auch eine Anrede „Jude“ beleidigend empfunden wurde, „[...] eine Ohrfeige für einen Menschen, der sich in nichts von den anderen Deutschen unterscheiden wollte als durch seine Religion“ (Fürst 2004: 77)³. Die Zeit einer individuellen Auseinandersetzung mit eigener jüdischen Identität kam für Max Fürst erst, nachdem er die Schule beendet hatte. Diese Auflehnung bedeutete doch vordergründig, wie Markus Malo bemerkt, eine Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen und nicht mit dem jüdischen Elternhaus (*aput* Malo 2009: 184) und dieses sich ausformende Selbstbewusstsein traf mit seiner Hinwendung zum Sozialismus zusammen. Unter den Kindern der Ostjuden fand Max damals seine besten Freunde, mit denen er zusammen diskutierte, jiddische Lieder sang und eine Jugendbewegung-Gruppe bildete. Je älter Max wurde, desto aufdringlicher warf sich ihm die Identitätsfrage auf. Er wich dem Hineinpressen in die Festlegung durch das Haus und die Synagoge, in den Nachkriegsjahren wandte er langsam der Religion den Rücken und konnte den Anwachsenden Antisemitismus nicht wahrhaben. „Ich lasse mir nicht von anderen vorschreiben, wer ich bin. Vielleicht bin ich kein Deutscher – was ist das überhaupt –, ich bin Königsberger und Ostpreuße und ich gehöre hierher wie alle anderen, die hier geboren sind und hier lebend. Das war ziemlich primitiv, aber Ideologie schmeckte mir damals noch gar nicht“ (Fürst 2004: 196).

Das Aufblühen und Untergang der Familie spiegelt wie in einer Linse die Familie Fürst, betrachtet aus der Perspektive des heranwachsenden Max, das schwierige Schicksal vieler jüdischen Familien der liberalen assimilierten Mittelschicht im „kurzen“ 20. Jahrhundert wieder. Die ersten Erschütterungen erlebte die Firma nach dem Ersten Weltkrieg, als sich die wirtschaftliche Struktur der Provinz änderte und die Bedeutung der jüdischen Kaufmannschaft in Ostpreußen, die auf familiären Bindungen basierte, sich allmählich abzuschwächen begann. Der vernichtende Schlag kam in den 30er Jahren, als nach den schwierigen Jahren der wirtschaftlichen Krise die Familie von den NS-Behörden gezwungen wurde, die Leitung des Geschäfts zu übergeben. Einige kämpften und fielen an den Fronten des Ersten Weltkrieges und der Großteil der Familie ist im Zweiten Weltkrieg ums Leben gekommen.

Von falschen Autoritäten und verführerischen Ideologien

Max Fürst erzählt über die Beweggründe der Entstehung seiner Biographie: „Kein Weinen nach verlorener Vergangenheit, sondern schon ein Versuch, etwas von den Ursachen aufzuzeigen, die den Untergang der Stadt – als Beispiel bestimmt haben“ (Fürst 2004: 8). Die Langzeitperspektive eines Erwachsenen mit der Erfahrung des totalitären Regimes

³ Max Fürst setzte noch fort: „Israelitisch war die mildere Auflösung für das harte Wort Jude. Jude war ein Hammer, mit dem man einen erschlagen konnte. [...] Damals sagte man, nach der Religion gefragt, lieber ‚mosaisch‘. Würde man jemand auf der Straße anreden wie ‚Du Christ‘, so würde ihn das komisch berühren. Die Anrede ‚Du Jude‘ war eine Ohrfeige für einen Menschen, der sich in nichts von den anderen Deutschen unterscheiden wollte als durch seine Religion“ (Fürst 2004: 77).

lässt den Autor diese Ursachen in den staatlichen Institutionen erkennen. Vordergründig nennt Fürst die Schule und die dort angewendeten Lehrmethoden, die die Schüler von klein auf mit Klischeevorstellungen vollstopften. Die Schule konfrontierte ihn zum ersten Mal dermaßen stark mit Fragen seiner eigenen Identität durch das Gefühl der Absonderung, des Ausgestoßenseins und durch antisemitische Anspielungen, die er hörte. Vorwürfe richtet Fürst auch gegen die Gymnasiallehrer, die „voller Dünkel“ waren und im Unterricht „ihren Status als Vorkämpfer des Nationalismus“ bestätigten (Fürst 2004: 110). Der Autor weist dabei auf den Deutsch- und Geschichtsunterricht hin, in dem das „emotionale Fundament“ (vgl. François/Schulze 1998) des aggressiven Nationalismus samt den gängigen stereotypen Vorstellungen und Urteilen über die Deutschen sowie andere Nationen – Polen und Litauen (die Slawen waren die Sklaven, falsch und dreckig) oder Franzosen (ein „Welsch“ bedeutete gleichviel wie „verlogen“, „falsch“) – vorgeprägt wurden (Fürst 2004: 109f.)⁴. Die komplizierte deutsche Geschichte ist für ihn nur dann zu verstehen, wenn man genaue Kenntnis von den Lehrbüchern und ihren selektiv zusammengestellten Inhalten nimmt. Anhand der Werke von den alten Barden, Schiller, Körner, Uhland oder Freiligrath, hoben die Lehrer den Stellenwert von der Opferbereitschaft, der Treue und Liebe seinem Vaterland gegenüber hervor. Das „in etwas näselndem Offizierston“ vermittelte man im Geschichtsunterricht den Mythos vom berühmten Herrscher Friederich dem Großen und unbezwingbaren Preußen, das seine Wurzeln im mittelalterlichen Staat des Deutschen Ordens hatte. Als „Lüge und halbe Wahrheiten verfälscht“ nennt der Autor die in seiner Schule gelehrt Geschichte Ostpreußens und nennt als Beispiel solche Behauptungen, dass das Gebiet Ostpreußens ein ursprünglich deutsches Land sei und dass die Notwendigkeit einer bewaffneten und blutigen Kolonisierung des Landes mit Argumenten der Sendungs- und Kulturmission des Deutschen Ordens den Pruzen und Slawen gegenüber zu begründen wäre. Langlebigkeit und Kontinuität solcher sich auf Willkürlichkeit und Machtüberlegenheit stützenden Argumentation werden von ihm in der Zeit nach 1933 erkannt:

Die preußische Geschichte begann mit den Ordensrittern und war belegt durch die vielen Zwingburgen und einige Städte, die sich in ihrem Umkreis angesiedelt haben. Über das Land selbst höchstens ein Hinweis auf die ‚dumpfe slawische Bevölkerung‘. Es ist nicht zu leugnen: Die Kolonialzeit war in Ostpreußen noch nicht am Ende. Nichts zeigt das deutlicher als die Eindeutschung litauischer und polnischer Namen im Dritten Reich. (Fürst 2004: 134)

Von diesem „Lügengestrüpp“ (Fürst 2004: 115), auf dem die Kriegsbegeisterung im Jahre 1914 aufbaute, konnte sich der Autor, wie er betont, erst im Laufe der Zeit durch unabhängiges Denken befreien. Die Denkklišees und Zwangsbilder aus der Schule waren, wie er selbst darlegt, zu der Zeit, als der Text niedergeschrieben wurde, noch „immer zur Hand“ (Fürst 2004: 112). Die Schulzeit von Max Fürst fiel mit dem Ausbruch des Er-

⁴ Die eingepprägten Feindbilder waren schwer kaum hinterfragbar. In seiner Umgebung in der ostpreußischen Hauptstadt traf Fürst fast keine Polen. Auch auf dem Lande hatte er nur selten Kontakt zu anderen Nationalitäten. Solche Gelegenheit bot ihm der Aufenthalt in den Dörfern an der See, in denen man die ‚Polacken‘ negativ assoziierte. Die Dorfkiner wurden während des Krieges als ‚Polackenkinder‘ geschimpft, wenn sie schmutzig herumliefen. Die „Polacken“ das waren meistens arme und kinderreiche Arbeiterfamilien, die ihm nahen Bernsteinwerk arbeiteten und in einer großen Mietskaserne auf dem Weg nach Palmnicken wohnten. In einem von Fischern dominierten Dorf waren sie unwillkommen und hielten sich auch abseits (Fürst 2004: 137).

sten Weltkrieges und der Volksabstimmung (1920) nach der Niederlage Deutschlands zusammen. Dem Eindringen der Russen in die Provinz im August 1914 und der mehrmonatigen russischen Besatzung setzten erst die gewonnenen Schlachten unter Oberbefehlshaber Paul von Hindenburg ein Ende. Hindenburg wurde als Befreier der Provinz gefeiert und die glorreiche Schlacht bei Tannenberg als Sieg der deutschen Kultur über die russische Barbarei ausgelegt. Sie wurde zu einem Gründungsmythos für die ganze Provinz von der Propaganda aufrechterhalten und unantastbar (vgl. Traba 2005, Kossert 2001).

Deutlich erinnert sich Max Fürst an die ersten Kriegsmonate August und September 1914. Der Unterricht wurde „nebensächlich [...] behandelt“ und die Schüler spürten die auf den Straßen herrschende Spannung nach. Direktor dieses angesehenen Löbenichtschen Realgymnasiums, das Max besuchte, ließ sich von der allgemeinen Begeisterung hinreißen. Er hielt Reden über den „süßen und ehrenvollen Tod fürs Vaterland“ und trauerte über die gefallenen „Söhne deutscher Mütter“ und berief sich auf die Gerechtigkeit Gottes „als Lenker der Schlachten“. In der Schulaula hatte man „mit Reden und Chorälen und Fahnen [gesiegt]“ (Fürst 2004: 109). Selbst sein Vater, so berichtet Max Fürst, hat eine lange Fahne gekauft und sie über die Brüstung des Balkons befestigt. Aus der Zeitperspektive, nach der schwierigen Erfahrung des NS-Regimes durchsieht das berichtende Ich, die Mechanismen und ideologische Denkmuster, die er damals unreflektiert übernahm, viel besser. Einerseits sieht er darin die Kontinuität und das Erbe des unbesiegt Kaisertums und andererseits in dem Ausbruch der neuen patriotisch-nationalen Begeisterung am Kriegsanfang und vor allem nach der Tannenberg-Schlacht erkennt er in den damals vorgeprägten Metaphern Wurzeln des NS-Regimes. Er macht auf die Fallen der Ideologie aufmerksam, die in Russen durch chauvinistische Fremdbilder und Abgrenzungsstrategien keine so tapferen und opferfreudigen Soldaten wie die Deutschen, um die man nicht zu trauern braucht, sehen ließ „nur mit der Knute konnte man sie in die Schlachten treiben“ (Fürst 2004: 109). Die Beteiligung am eben ausgebrochenen Krieg sei für die Deutschen unentbehrlich, wie in der Schule argumentiert wurde, denn nur ein aggressiver Kriegstaat kann verhindern, vom „Verfall“ nicht bedroht zu werden:

Wir erfuhren, daß der Krieg Vater aller Dinge sei; darum hörten wir vom Heldenzeitalter der Griechen, wobei die Spartaner die Lieblingsvorbilder unserer Lehrer waren [...]. Kein Wort darüber weshalb es eine Völkerwanderung gab, aber alle Bewunderung den Vandalen, die den verfaulten Römern zeigten, was die deutscheste Art sei. (Fürst 2004: 112)

Den Sieg bei Tannenberg thematisierte ein 1915 in den Kinos ausgestrahlte Propagandafilm *Unser Hindenburg*, der die Zerstörung der Provinz dokumentierte und den neuen Helden der Nation, den Befreier Ostpreußens General Feldmarschall von Hindenburg feierte. Es entstand eine große Entrüstung, wie sich Max Fürst erinnert, bei den Lehrern, als sein bester Freund, Hans Litten anlässlich einer Diskussion darüber, ob man das Bild des „Siegers der Schlacht von Tannenberg“ Hindenburg in der Klasse aufhängen solle, meinte, er sei schon immer dafür gewesen, ihn aufzuhängen (vgl. Fürst 2004: 270). Nur aus dem Grund, dass sein Vater Rektor der Königsberger Universität war, durfte er die Schule weiterbesuchen.

Der Schulunterricht nach dem Krieg enttäuschte Max Fürst ebenso wie vor dem Krieg. Die konformistisch und nationalistisch eingestellten Lehrer verlangten von ihren Schülern absolute Unterwerfung. Die Juden wurde wie die Sozialisten als vaterlandlose Gesellen diffamiert (Fürst 2004: 188). Max Fürst schreibt über den Schock, die Hilflosigkeit und Unsicherheit der Menschen nach der Abdankung des Kaisers, aufgrund deren die ihnen bekannte Ordnung

zusammenbrach (Fürst 2004: 190). Das Fehlen von Stabilität, das Misstrauen gegenüber der neuen politischen Ordnung der Weimarer Republik und die wirtschaftliche Krise der Nachkriegsjahre sowie die Inflation, die den Vater von Max Fürst wie viele andere auch fast vollständig ruinierte, machte die Menschen viel empfänglicher für neue Ideologien. Einen schweren Schlag für die Bewohner Ostpreußens bedeutete auch die Insellage der ostpreußischen Provinz nach der gewonnenen Volksabstimmung am 11. Juli 1920. Max Fürst erinnert sich an eine mehrstündige Zugfahrt in einem plombierten Zug durch den sog. polnischen Korridor nach Danzig, nach dem „Reich“ (Fürst 2004: 298). „Selbst, wenn wir die Berechtigung der Grenzziehung nach 1918 anerkannten, konnten wir uns schwer damit abfinden. Vorurteile, durch lange Jahre in der Schule eingepaukt, wirkten immer noch nach gegen alle vernünftigen Überlegungen“ (Fürst 2004: 298). Das Abstimmungsjahr und die darauffolgende Abtrennung vom Reich festigten den Antagonismus auf beiden Seiten der Grenze und verliehen den Provinzbewohnern das Gefühl, dass sie ein Bollwerk gegen die Feinde waren. Doch gegenwärtig, aus einer längeren Zeitperspektive, wird das Problem hauptsächlich in der geschlossenen Grenze und fehlenden Kommunikation zwischen den beiden Völkern gesehen. Darüber hinaus wird noch der starke Nationalismus Józef Piłsudskis und Intoleranz gegenüber den Minderheiten, darunter auch Juden genannt (vgl. Fürst 2004: 299).

Das gesellschaftlich-politische Engagement

Max Fürsts Lebensweg in einer liberal gesinnten Umgebung schien vorgezeichnet, doch der Sohn wich vom üblichen Weg, dem kaufmännischen Beruf, ab. Die Hüte, Hemden und Kragen sprachen ihn „zum Leidwesen seines Vaters“ (Fürst 2004: 85) nie an. Max zeigte dafür bereits während seiner Schulzeit eine besondere Vorliebe für das Erzählen und Schreiben, ihm nutzte dabei ausgeprägte Fähigkeit des genauen Beobachtens, einer gewissen „Spurensuche“ (Fürst 2004: 127). Als er vom idealen Beruf nachdachte, wünschte er sich zukünftig nützliche und überschaubare Arbeit im Umgang mit anderen Menschen. Noch in der Schule schien ihn der Straßenfeger ein idealer Beruf zu sein, denn die Straßenfeger schaffen Ordnung, Sauberkeit und beseitigen das Chaos „ohne über Moral sich den Mund zu zerreißen“ (Fürst 2004: 123). Die Eltern hatten die ersten Gräten zu schlucken, als der junge Familiensohn das verhasste Gymnasium vorzeitig verlässt, um eine Lehre als Tischler zu beginnen. Seine Leidenschaft für Holz und Holzarbeit wurde bereits in der Schule bemerkt, blieb aber lange ein Hobby. Die Berufswahl war nicht nur ein Resultat der Auseinandersetzung mit seinem Vater und des Bruches mit der Tradition intellektueller oder kaufmännischer Berufe innerhalb der jüdischen Gemeinde. Vielmehr fanden in dieser Wahl sein gesellschaftlich-politisches Engagement, seine künstlerische Veranlagung und sein tiefverwurzelter Wunsch, einen Beruf zu erlernen, der für die Menschen nützlich ist, einen Ausdruck. Treffend formuliert es sein Freund aus den Stuttgarter Nachkriegsjahren Helmut Heißenbüttel. Ihm nach ist für Max Fürst, einen engagierten Mitglied der jüdischen Jugendbewegung, der Tischlerberuf „der Ort des sozialen Bezugs, an den er sich einmal begeben hat, um einen solchen Bezug zu haben“ (Heißenbüttel 1993: 354).

Erneut erteilt der junge Max den Vorstellungen seiner Eltern eine Absage, denn er beschäftigt sich intensiv mit Politik und fühlt sich den Sozialisten und Kommunisten verbunden. Es war eine fast natürliche Alternative, wenn man dem deutschen Nationalismus Rücken

wenden wollte und sich mit der Weimarer Republik nicht identifizierte. Diese Hinwendung festigte die Oktoberrevolution und Ermordung von Rosa Luxemburg (Fürst 2004: 188). Es ist eine Zeit der Selbstfindung der Auseinandersetzung sowohl mit der Religion, mit dem Zionismus und eine „lebenslange Diskussion über den Sozialismus“ (Fürst 2004: 195). Solidarität mit den Schwächeren, Toleranz, Unterstützung der Individualität, das waren Werte, denen er immer treu bleiben wollte (Fürst 2004: 221). Seinen Werdegang rekonstruierend nennt Fürst die einzelnen Menschen: sein Mentor und Sohn des Oberkantors in der Synagoge, Gerhard Birnbaum, Max Klatzko, Martin Hoffmann oder schließlich Hans Litten. Die Bekanntschaft mit ihnen markiert wichtige Etappen seiner inneren Entwicklung. Max Fürst erinnert sich an die Anfänge der zusammen mit Hans Litten, mit dem ihn lebenslange tiefe Freundschaft verband gegründeten „Jugendbund“-Gruppe namens „Schwarzer Haufen“. Gemeinsam diskutierten sie viel über die politischen Tagesereignisse, aber auch über expressionistische Literatur von Else Lasker-Schüler oder den Dichter aus Ostpreußen – Alfred Brust, Musik und Kunst. Dabei wurde ausdrücklich betont: „Wir waren kein Diskussionsklub, alles war mit dem Leben verflochten“ (Fürst 2004: 286). Auf Wanderungen und in den organisierten Sommerlagern griffen sie die Gelegenheit zur ernsthaften Auseinandersetzung mit den sozialistischen Gedanken der Jugendbewegung. Ebenso wie gegen den deutschen Nationalismus, die Fürst für eine Art von Staatsreligion (und deswegen eindeutig ablehnte, vgl. Fürst 2004: 179) hielt, trat er in Diskussionen gegen den jüdischen Zionismus auf, der seiner Meinung nach von ähnlicher Aggressivität wie der deutsche Nationalismus, die Abgrenzungsstrategien und Konstruktion von Feindbildern geprägt waren. Wegen ihrer Überzeugungen empfand sich die Gruppe um Hans Litten und Max Fürst eher als Außenseiter und suchten nach „ihrem Weg“, statt dem jüdischen Jugendverein beizutreten.

Fürst setzte seine Arbeit als Gruppenführer und Sozialarbeiter in Berlin fort. Er wollte der Enge seiner ostpreußischen Heimat und seiner Familie entfliehen und reiste im Mai 1925 in die Hauptstadt des Reiches. Das Kennenlernen seiner Frau, Margot und die gemeinsame antifaschistische Widerstandstätigkeit von Max Fürst, seiner Frau und Hans Litten, eines inzwischen etablierten Rechtsanwalts, der eine Reihe von wichtigen Prozessen gegen SA-Schläger anfangs der 1930er Jahre geführt und dabei 1931 Adolf Hitler in den Zeugenstand gerufen hatte⁵, bilden den Inhalt vom zweiten Teil der Autobiographie *Talisman Scheherezade*. Für die jüdische Familie Fürst und ihre sozialistischen und kommunistischen Freunde bestand seit der Machtübernahme durch Hitler ständig Gefahr. Bereits 1933 wurden sowohl Max Fürst als auch seine Frau Margot wegen ihrer Zusammenarbeit mit Hans Litten verhaftet und im KZ Oranienburg gefangen gehalten. Im nächsten Jahr kommt Max Fürst frei, seine Frau bleibt etliche Monate länger inhaftiert. Nach der Entlassung entschloss sich die Familie 1935, Deutschland zu verlassen und nach Palästina auszuwandern.

In seiner Autobiographie versucht Fürst „[...] nur zu verstehen und verständlich zu machen, unter welchen Sternen sich [seine – E.P.-K.] Jugend abspielte, die Verwirrung zu zeigen, aus der ein Mensch hervorgeht“ (Fürst 2004: 178)⁶. Der Leser bekommt in seine Hände doch viel mehr, als ihm die bescheiden Worte des Autors versprechen. Max Fürst,

⁵ Hans Litten wurde in der Nacht des Reichstagsbrandes verhaftet und starb in Dachau nach fünfjähriger Gefangennahme und Foltern.

⁶ Der Nachlass von Max Fürst ist seit 2004 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach zugänglich. Er umfasst Manuskripte und Materialien zu den erschienenen autobiographischen Werken sowie Fürsts Briefwechsel mit Autoren und bildenden Künstlern.

Tischler von Beruf, Pädagoge und Sozialarbeiter aus Passion und schließlich Erzähler aus Neigung, gelang es, aus den Erinnerungsbrocken die facettenreiche Welt der jüdischen Minderheit in der multikulturellen Hauptstadt Ostpreußens vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die zerstört worden ist, zu rekonstruieren. Dank diesem Text wird uns ein Einblick in den „familiären Mikrokosmos Königsbergs“ mit den Sitten, kleinen Ritualen und Gewohnheiten gewährt (Schüler-Springorum 1996: 93). Max Fürst zeigt in seiner ‚erlebten Geschichte‘, unter welchen Bedingungen sich seine Persönlichkeit formte, was ihn bewegte und vor welche Entscheidungen er gestellt wurde. Damit werden diese private Erfahrung, die Königsberger Kindheit und Jugend, von der Max Fürst ausgeht, um sein Schicksal in einem größeren Kontext der Geschichte der deutsch-jüdischen Mittelschicht in Königsberg zu stellen, ein Teil der kollektiver Erinnerung und wie Heinrich Böll meinte: „ein Buch aus dem man lernen kann, ohne belehrt zu werden“ (Böll 2003: 238).

Benutzte Literatur

- Böll, Heinrich (2003): ‚Ich glaube meine Erinnerung liebt mich‘. Über Max Fürst *Gefilte Fisch* (1973). In: ders.: Werke, Bd. 18: 1971-1974. Köln, 235-238.
- François, Etienne/ Schulze, Hagen (1998): Das emotionale Fundament der Nationen. In: Flacke, M. (Hg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Berlin, 17-31.
- Fürst, Max (2004): *Gefilte Fisch. Eine Jugend in Königsberg*. (Erstveröffentlichung München 1973). In: ders.: *Gefilte Fisch und wie es weiterging*. Mit einem Nachwort von Peter Härtling. München, 9-339.
- Hahn, Hans Henning (2000): Zur Problematik jüdischer Identität in Ostmitteleuropa. In: Hahn, H.H./ Stüben, J. (Hgg.): *Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M., 11-18.
- Heißenbüttel, Helmut (1993): Klappentext für Max Fürst. In: Fürst Max: *Eine Jugend in Königsberg*. Mit einem Nachwort von Helmut Heißenbüttel. München, 347-365.
- Kossert, Andreas (2001): *Masuren. Ostpreußens vergessener Süden*. Berlin.
- Malo, Markus (2009): *Behauptete Subjektivität. Eine Skizze zur deutschsprachigen jüdischen Autobiographie im 20. Jahrhundert*. Tübingen.
- Passarge, Ludwig (2006): *Eine Wanderung auf der Kurischen Nehrung im Jahre 1868*. Nachdr. der Orig.-Ausg. Königsberg (Pr.). Gräfe und Unzer. Wolfenbüttel, 1940.
- Schüler-Springorum, Stefanie (1996): *Die Jüdische Minderheit in Königsberg/Preußen, 1871-1945*. Göttingen.
- Traba, Robert (2005): *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*. Poznań.

Florian Urschel-Sochaczewski

Freie Universität Berlin
Berlin

POESIE DES WIDERSTANDS – WIDERSTAND DER POESIE. ZU STEPHAN HERMLINS *ABENDLICHT*

Der Beitrag widmet sich, ausgehend von dem Befund der Uneinigkeit in der Frage, ob *Abendlicht* die Autobiographie Stephan Hermlins darstelle, den textinternen Widerständen, die *Abendlicht* demjenigen Leser leistet, der versucht, diesen Text als Autobiographie zu rezipieren. Hierbei werden in erster Linie die zahlreichen nicht-narrativen Passagen, vor allem zu Beginn und zum Ende von *Abendlicht*, untersucht, in denen viel eher die Evokation von Stimmungen im Zentrum steht als die Darstellung eines Lebensweges. Von besonderer Bedeutung für die von *Abendlicht* ausgehenden Stimmungen sind die zahlreichen intertextuellen Verweise auf christliche, bürgerlich-kanonische Kunstwerke. Diese Verweise werden im vorliegenden Beitrag als Zeichen gesellschaftspolitischen Widerstands gegen die (Kultur-)Politik der DDR-Führung gedeutet.

I.

Als 1979 der Prosatext *Abendlicht* erschien (Hermlin 1979), wurde dem literarisch interessierten Publikum in Ost- wie in Westdeutschland ein Autor wieder in Erinnerung gerufen oder sogar – für eine ganze Generation von Lesern – erst vorgestellt¹, dessen schriftstellerisch produktivste Zeit mehr als zwanzig Jahre zurücklag. Stephan Hermlin, Lyriker und Erzähler, hatte 1958 sein letztes Gedicht geschrieben (*apud* Mach 2001: 8, Fußnote 12); längere Texte, die ihn auch als Prosadichter auswiesen, waren in den 1940er und 1950er Jahren entstanden². Seit Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre war Stephan

¹ Die Schriftstellerin Kerstin Hensel beschreibt rückblickend eine Lesung von *Abendlicht* durch den Autor Stephan Hermlin im Erscheinungsjahr 1979, die sie „noch nicht zwanzigjährig“ (Hensel 1993: 109) in Karl-Marx-Stadt verfolgte, als eine Art persönliches Erweckungserlebnis. Hensel macht deutlich, dass der lyrische Stil von *Abendlicht* und besonders die Kunstverweise im Text ihr als völlig neue Form des Erzählens und der Reflexion erschienen. Für Hensel – und, so lässt sich ihre Würdigung von *Abendlicht* verstehen, für eine ganze Generation von jungen ‚Widerstandsdenkern‘ (*apud* Hensel 1993: 109) – war offensichtlich *Abendlicht* der erste Kontakt mit einem Werk Stephan Hermlins.

² Die wohl bekanntesten sind *Der Leutnant Yorck von Wartenburg* (1944 geschrieben, 1945 erstmals erschienen), *Reise eines Malers in Paris* (1946/1947), *Die Zeit der Einsamkeit* (1948), *Arkadien* (1949),

Hermlin als Autor belletristischer Werke zwar nicht vollkommen verstummt, aber sein Hauptengagement lag seitdem kaum noch auf dem Verfassen eigener poetischer Texte. Vielmehr beschäftigte er sich ab etwa 1960 vor allem damit, anderen, noch wenig etablierten Schriftstellern zu öffentlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen oder die Werke kanonischer Autoren in persönlichen Kommentaren zu würdigen³ und damit, kraft seiner Autorität als anerkannter Dichter, neu im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Überdies meldete sich Hermlin in diesen Jahren in den großen gesellschaftspolitischen Debatten seines Landes zunehmend kritisch zu Wort⁴ und versah somit beispielhaft die Aufgaben, die man traditionell einem Intellektuellen zuschreibt (*apud* Lepsius 1964). Das Land, in dem und zu dem Hermlin sich als Intellektueller äußerte, war die DDR. Stephan Hermlin, 1915 in Chemnitz als Rudolf Leder geboren⁵ und aus einem großbürgerlichen jüdischen Elternhaus stammend, lebte in diesem ersten sozialistischen deutschen Staat seit dessen Gründung 1949 (*apud* Schlenstedt 1985: 117) – in diesem Staat, dessen totalitäre Züge schon früh deutlich wurden und der an einen Intellektuellen andere und vielleicht auch komplexere Anforderungen stellte als etwa zur gleichen Zeit die Bundesrepublik.

Immer wieder hatte Stephan Hermlin in seinen kultur- und gesellschaftspolitischen Reden und Essays Bezug auf seine eigene Herkunft und seinen Lebenslauf genommen. Als er 1979 *Abendlicht* veröffentlichte, kannte man ihn als Kunstexperten mit bürgerlichem Hin-

Die Zeit der Gemeinsamkeit (1949), *Die Kommandeuse* (1953/1954). (Datierung der einzelnen Erzählungen: *apud* Hermlin 1990: 561f.).

³ Zu denken ist hier etwa an die Lesung junger DDR-Lyriker am 11. Dezember 1962 in der Akademie der Künste der DDR, die auf Stephan Hermlins Initiative zustande kam und bei der z.B. Volker Braun, Sarah Kirsch und Wolf Biermann erstmals als Dichter in der Öffentlichkeit in Erscheinung traten (*apud* Emmrich 2009: 180). Über das publizistische Engagement Hermlins für Schriftstellerkollegen verschiedener Generationen, deren Werke in den 1960er Jahren teilweise schon in die Literaturgeschichte eingegangen waren, teilweise gerade die jüngste Gegenwartsliteratur bildeten, liefert der 1973 erschienene Sammelband *Lektüre* einen guten Überblick (*apud* Hermlin 1973).

⁴ Als historisch folgenreichste Intervention Hermlins in die gesellschaftspolitischen Entscheidungen der Führung seines Landes – der DDR – kann aus heutiger Perspektive die Veröffentlichung des Protestbriefes nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann am 17. November 1976 gelten, die auf Stephan Hermlins Betreiben stattfand. Im Anschluss an die Veröffentlichung des Briefes setzte die DDR-Führung die kritischen Intellektuellen des Landes, besonders die Unterzeichner des Protestbriefes, zunehmend unter Druck. Ca. 100 Künstler reisten dauerhaft aus der DDR aus. Das Leben im sozialistischen Deutschland wurde immer unattraktiver (*apud* Wolle 1999: 242-246). Politisches Engagement zeigte Hermlin auch gegen den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei 1968 und gegen die Zensur literarischer Werke in der DDR 1972 sowie, ab den 1980er Jahren, auf verschiedene Weise für die internationale Friedensbewegung (*apud* Bathrick 2009: 126).

⁵ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Verwendung eines Pseudonyms durch Rudolf Leder bei der Veröffentlichung von selbst verfassten literarischen Texten nach Philippe Lejeune kein grundsätzliches theoretisches Problem für die Bezeichnung des hier untersuchten Textes *Abendlicht* als Autobiographie Leders/Hermlins darstellen würde: „Die literarischen Pseudonyme sind gewöhnlich weder Geheimnisse noch Mystifikationen; der zweite Name ist genauso echt wie der erste, er zeigt einfach diese zweite Geburt an, dieses Öffentlichwerden des Schreibens. [...] Das Pseudonym ist eine Differenzierung, eine Verdoppelung des Namens, die keinen Wechsel der Identität bedingt“ (Lejeune 1994: 25). Ob es sich allerdings konkret bei ‚Stephan Hermlin‘ um eine „Kunstfigur“ handle, die „nicht identisch ist mit der Person Rudolf Leders“ (B.K. Tragelehn, in: Corino 1996: 219), kann im vorliegenden Beitrag nicht allgemein beantwortet werden. Dafür müsste eine eingehende Analyse vor allem der explizit als autobiographisch markierten Äußerungen Hermlins stattfinden, die Aussagen aus dem gesamten Lebenszeitraum Rudolf Leders/ Stephan Hermlins erfasst.

tergrund, als engagierten Kommunisten und kritischen Intellektuellen und als – beinahe – ehemaligen Dichter. Für die ersten Leser von *Abendlicht* lag mit diesem Wissen um den Autor auf der Hand: *Abendlicht*, das sei ein autobiographischer Text, eine Lebensbilanz, für die der seit langem kaum noch dichterisch tätige Stephan Hermlin noch einmal seine poetischen Kräfte gesammelt habe.

Die Rezipienten gingen von Anfang an davon aus, dass das narrative Gerüst, das in den siebenundzwanzig kurzen Kapiteln⁶ von *Abendlicht* errichtet wird, mit den Erfahrungen und Erlebnissen des Autors Stephan Hermlin übereinstimme⁷. Das im literarischen Text *Abendlicht* an keiner Stelle mit einem Namen bezeichnete Erzähler-Ich wurde, auch mit dem Wissen um vorherige Selbstaussagen und Lebensstationen Hermlins, mit der Person des Autors gleichgesetzt, die ebenfalls nicht mit Namen benannten Verwandten mit der Familie Hermlins. Man könnte sagen, die Leser unterschrieben für *Abendlicht* einen ‚autobiographischen Pakt‘ (apud Leujeune 1994), der ihnen vom Autor bzw. vom Erzähler nicht aufgedrängt wurde – auf den aber Stephan Hermlin bereitwillig einging⁸. Die Auslassung wesentlicher Informationen zum eigenen Lebensweg durch Stephan Hermlin in *Abendlicht* wurde kurz nach der Veröffentlichung von Jürgen Kuczynski, der Hermlin in seiner Rezension des Textes direkt mit „lieber Stephan“ (Kuczynski 1980: 131) ansprach, dezent kritisiert. 1996, siebzehn Jahre nach dem Erscheinen von *Abendlicht* und ein Jahr vor Hermlins Tod, meinte dann der Journalist Karl Corino, Stephan Hermlin „Lebenslügen“ (Corino 1996: Buchumschlag) nachweisen zu müssen, indem er *Abendlicht* nach angeblichen Übertreibungen und unzulässigen Heroisierungen durchkämmte. Corinos angeblichen Enthüllungen – zuerst in einem Dossier der Wochenzeitung *Die Zeit*, anschließend in einem Buch veröffentlicht – folgte eine Feuilletondebatte in den deutschen Tages- und Wochenzeitungen und -magazinen⁹, die in ihrem Verlauf dem deutsch-deutschen Literaturstreit von 1990 recht nahe kam, in welchem, ausgehend von Rezensionen zu Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*, Autoren aus der gerade untergegangenen DDR im großen Stil moralisch verurteilt worden waren (apud Grub 2009).

Auf die Kontroverse um *Abendlicht* aus dem Jahr 1996 kann im Rahmen dieser Untersuchung nur kurz hingewiesen werden. Was aber ausführlicher vorgestellt werden soll, ist der dargelegte Lebensweg des Erzählers in *Abendlicht* einerseits, der, wie wir sehen wer-

⁶ Die formale Anlage des Buches in kurzen, in sich geschlossenen Abschnitten wie auch das Setting des erinnerten Lebens – eine großbürgerliche Familie in Berlin – erinnern an Walter Benjamins autobiographische Schrift *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, die in den 1930er Jahren entstand und die Theodor W. Adorno 1950 erstmals edierte (apud Benjamin 2007: 114). Den Zusammenhang zwischen Benjamins *Berliner Kindheit* und Hermlins *Abendlicht* hat auch Bernhard Greiner erkannt, wenn er seine Analyse von *Abendlicht* mit einem Zitat aus Benjamins Werk einleitet (apud Greiner 1986: 4).

⁷ Vgl. dazu Abschnitt III des vorliegenden Beitrages.

⁸ So schritt Hermlin nicht gegen offenbar falsche Angaben zu seinem Lebenslauf in verschiedenen biographischen Lexika ein, die das Leben des Schriftstellers und seiner Familie besonders dramatisch und heroisch erscheinen ließen und möglicherweise u.a. auf unzulässigen Deutungen von *Abendlicht* beruhten (Auszüge aus verschiedenen Nachschlagewerken aus der Zeit vor Karl Corinos biographischer Hermlin-Kritik sind gesammelt bei Corino: apud Corino 1996: 234-239). In einem Interview mit Günter Gaus 1984 ließ Hermlin die – nach Corinos Recherchen falsche – Aussage des Interviewers, Hermlins Vater sei von den Nationalsozialisten im Konzentrationslager ermordet worden, unwidersprochen stehen. Ob diese falsche Annahme Gaus‘ allerdings auf die Lektüre von *Abendlicht* zurückzuführen ist, wie Corino nahelegt (apud Corino 1996: 108-110), ist fraglich.

⁹ Beiträge zu dieser Debatte sind auszugsweise wiedergegeben in Corinos Buch *Aussen Marmor, innen Gips. Die Legenden des Stephan Hermlin* (apud Corino 1996: 214-233).

den, den drei Leitlinien (Groß-)Bürger – Kommunist – Dichter folgt, und sind spezifische strukturelle, atmosphärisch-stimmungshafte und intertextuelle Merkmale andererseits, die die Rezipienten von *Abendlicht* von Beginn an vorsichtig mit dem Begriff der Autobiographie als Gattungsbezeichnung für diesen Text umgehen ließen. Die Widerstände, die *Abendlicht* dem nach Autobiographischem suchenden Leser bietet, aber auch das ganz auf die gesellschaftspolitische Wirklichkeit der DDR bezogene Potenzial individuellen Widerstands im Text werden dabei offengelegt.

II.

Das eben erwähnte narrative Gerüst von *Abendlicht* lässt sich, chronologisch geordnet, wie folgt umreißen: Das Erzähler-Ich wächst während der Zeit der Weimarer Republik in einer großbürgerlichen Familie in Berlin sowie mehrere Jahre in einem Internat „in den Bergen“ (Hermlin 1979: 16) auf, in oder bei Sempach in der Schweiz. Die Familie pflegt Umgang mit bekannten Vertretern der höheren Gesellschaftsschichten, so etwa mit den bildenden Künstlern Max Liebermann und Lovis Corinth und mit der Schauspielerin Pola Negri, mit dem Mediziner Fritz Bleichröder, auch der deutsche Außenminister Walther Rathenau ist mit der Familie bekannt. Zum Zeitpunkt der Ermordung Rathenaus – also im Juni 1922 – befindet sich der Ich-Erzähler in seinem „siebten Lebensjahr“ oder kurz nach Vollendung desselben und weilt gerade „im Sanatorium des Professors Weidner in Loschwitz bei Dresden“ (Hermlin 1979: 38). Im Alter von dreizehn Jahren liest der Erzähler zum ersten Mal das Kommunistische Manifest, von dem er sagt: „[...] es hatte später Folgen“ (Hermlin 1979: 22). Mit fünfzehn Jahren verbringt der Erzähler einen Abend in Ferch – ein Dorf südwestlich von Potsdam – auf einem Bootssteg an der Havel und schreibt dort einen literarischen Text, den er als „mein erstes Gedicht“ (Hermlin 1979: 115) bezeichnet.

Die erste explizit im Text genannte Jahreszahl ist der „Sommer 1931“ (Hermlin 1979: 32). Zu dieser Zeit kommt der Erzähler auf dem Weg zur Schule erstmals bewusst mit Vertretern verschiedener politischer Ideologien in Kontakt. Vor einem Schaufenster, in dem verschiedene Berliner Zeitungen ausgehängt sind, streiten arbeitslose Männer, Nationalsozialisten, Sozialdemokraten und Kommunisten, miteinander über politische Themen. Der Ich-Erzähler stellt fest:

Von den Argumenten, welche die drei Gruppen vorbrachten, überzeugten mich die der Kommunisten am meisten. Auch gefielen mir die Kommunisten, die ich täglich sah – sie hatten, obwohl es ihnen nicht gut ging, etwas Freudiges und Zuversichtliches an sich. (Hermlin 1979: 33f.)

Der Ich-Erzähler begegnet den Männern nun täglich; als einer der kommunistischen Männer den Ich-Erzähler „eines Tages plötzlich“ (Hermlin 1979: 34) anspricht und ihm anbietet, Mitglied des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands zu werden, unterschreibt der Ich-Erzähler noch auf der Straße. „Die Straße drehte sich langsam und unaufhörlich um mich“ (Hermlin 1979: 35).

Die Zeit des nationalsozialistischen Regimes verbringt der Ich-Erzähler bis zu seinem zeitlich nicht näher datierten „Weggang aus Deutschland“ (Hermlin 1979: 100) in der „Illegalität“ (Hermlin 1979: 105). Am Abend des 30. Januar 1933, des Tages der Machtübernahme der Nationalsozialisten, wird der Ich-Erzähler Zeuge des Aufmarsches von SA, SS und

Stahlhelm in der Mitte Berlins; er steht „in der Nähe des Brandenburger Tores“ (Hermlin 1979: 60) und erlebt, wie die Menschen in seiner Nähe einander jubeltrunken in die Arme fallen. Für die folgenden Jahre werden kaum eigene Aktivitäten geschildert, der Erzähler präsentiert sich eher als Zeuge bestimmter einprägsamer Situationen, so etwa eines nationalsozialistischen Marsches am 1. Mai zum Tempelhofer Feld in Berlin (*apud* Hermlin 1979: 91-93) oder einer kurzen Straßenszene aus der Schönhauser Allee, als sich ungefähr im Jahre 1935 zwei kräftige Arbeiter, „blond und rotgesichtig“ (Hermlin 1979: 111), aus Solidarität mit der kurz zuvor durch die Nürnberger Gesetze in ihren Rechten weiter massiv eingeschränkten jüdischen Bevölkerung auf eine gelb angestrichene Bank setzen, die als „Nur für Juden“ (Hermlin 1979: 110) ausgewiesen ist. Der Vater des Ich-Erzählers wird in der Reichspogromnacht, also am 9. November 1938, ins KZ Sachsenhausen gebracht (*apud* Hermlin 1979: 129). Während des Krieges befindet sich der Ich-Erzähler mit einer nicht näher spezifizierten „Einheit“ (Hermlin 1979: 55), die gegen die Deutschen kämpft, in Frankreich, westlich von Mézières. Der Bruder des Ich-Erzählers kämpft bei der britischen Royal Air Force und fällt „zu Anfang des Jahres 1943“ (Hermlin 1979: 76) im Krieg.

Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stellt der Ich-Erzähler fest, dass er „durch Zeiten“ gegangen sei, „die zu kennzeichnen manche den Allerweltsausdruck ‚kompliziert‘ gebrauchten“ (Hermlin 1979: 118), dass er „Ängste“ verspürt habe, die ihn „jahre- und jahrzehntelang“ (Hermlin 1979: 46) begleiteten und die sich auf die Schwierigkeit bezogen, seine eigenen Ansprüche an Kunst mit der Doktrin in Einklang zu bringen, die von den Nachfolgern Marxens und Lenins vertreten wurde. Zu seiner Arbeit als Lyriker stellt er fest: „Am leichtesten fiel mir alles zwischen dem zweiundzwanzigsten und dem dreißigsten Lebensjahr – in diesem Jahr endete der Krieg [...]“. (Hermlin 1979: 117) Später aber

verschwanden allmählich aus meinem Leben die Verse, die ich schrieb. [...] Was da einmal gesprochen hatte, verstummte, als so viele widerstreitende Stimmen in mir zu reden anhuben. Manchmal begann grundlos das Fluten und Ebben, das ich seit dem Abend auf dem Bootssteg bei Ferch kannte, das ich in mich versunken beobachtete. Ich regte mich nicht und fühlte nur, wie es kam und verging. (Hermlin 1979: 119f.)

III.

Die eben skizzierten Lebensstationen, die der Ich-Erzähler von *Abendlicht* vorstellt, wurden von den zeitgenössischen Lesern ohne weitere Prüfung für den Lebensweg Stephan Hermlins gehalten. Einige biographische Grundzüge des Autors waren ja aus seinen Reden oder Aufsätzen bekannt: 1952 etwa hatte Hermlin auf einer Veranstaltung des Schriftstellerverbandes der DDR seine erste *Begegnung mit der Partei* (so der Titel des Hermlinschen Redebeitrags) ganz ähnlich geschildert wie der Ich-Erzähler in *Abendlicht* und überdies mit der Aussage, er sei damals „fünfzehn oder sechzehn Jahre alt“ (Hermlin 1952/1983: 134) gewesen, ungefähr auf den gleichen Zeitpunkt terminiert. In – beispielsweise – einem Interview mit der SED-Parteizeitung *Neues Deutschland* 1975 (*apud* Hermlin 1975/o.J. [1980]) oder, ausführlicher, in einer Rede mit dem berühmt gewordenen Titel *In den Kämpfen dieser Zeit* 1978 stellt Hermlin heraus, wie wichtig das bürgerliche Erbe in der Kunst für sein eigenes Schaffen ist; er selbst bezeichnet sich als „spätbürgerlichen Schriftsteller“ (*apud* Hermlin 1978/o.J. [1980]: 125). So verwundert es kaum, dass die meisten Rezensenten, die sich bald nach der Veröffentlichung von *Abendlicht* zu dem Buch äußern, voller

Überzeugung den Autor mit dem Erzähler gleichsetzen – so etwa Hans Kaufmann und Ursula Reinhold in einer Rezensionrunde für die *Weimarer Beiträge* 1980 (*apud* Kaufmann 1980; *apud* Reinhold 1980) oder Hans-Georg Werner in derselben Zeitschrift im Jahr darauf (*apud* H.-G. Werner 1981). Klaus Werner spricht in *Sinn und Form* 1980 ohne Umschweife von „Autobiographie“ (K. Werner 1980: 484), Sebastian Kleinschmidt und Dieter Kliche halten *Abendlicht* für „autobiographisch durch und durch“ (Kleinschmidt/Kliche 1980: 856). Hans Jürgen Fröhlich nennt *Abendlicht* „sein [Hermlins] Erinnerungsbuch“ (Fröhlich 1980/1985: 256).

Einige wenige Rezensenten zeigen sich skeptisch gegenüber der formalen Gleichsetzung des Autors Hermlin mit dem Erzähler in *Abendlicht*: So nennt etwa der Schriftsteller Reinhard Lettau im westdeutschen *Spiegel* Ende 1979 – *Abendlicht* erschien in diesem Jahr sowohl in der DDR, bei Reclam Leipzig, als auch in West-Berlin, bei Wagenbach – den Protagonisten von *Abendlicht* konsequent nur „Erzähler“, nicht ‚Stephan Hermlin‘; er weist darauf hin, dass *Abendlicht* – „zu Recht“ – keine Gattungsbezeichnung (etwa ‚Autobiographie‘) trage und konstatiert, das Buch mache seinen Autor „unsichtbar“ (Lettau 1979: 240). In der DDR stellt Therese Hörnigk fest (in den *Weimarer Beiträgen*): „Weder der Begriff ‚Memoiren‘ noch die Form Autobiographie treffen für *Abendlicht* zu. Hermlin selbst“, so Hörnigk, „tendiert zu der Bezeichnung ‚Anti-Memoiren‘[...]“ (Hörnigk 1980: 124). Auch andere Rezensenten befassen sich mit der Frage der angemessenen Gattungsbezeichnung für *Abendlicht* und stellen fest, dass sich das Werk von anderen Texten der Erinnerungsliteratur unterscheidet¹⁰. Auffällig dabei ist: Keiner derjenigen frühen Rezensenten, die den Begriff der Autobiographie in Bezug auf *Abendlicht* diskutieren und zum Teil auch ablehnen, stellt die biographische Identität zwischen Autor und Erzähler in Frage; auch Reinhard Lettau nicht, der ja die formale, literaturtheoretische Trennung von Autor und Erzähler konsequent durchhält. Das Leben Stephan Hermlins bildet den Inhalt von *Abendlicht*, davon gehen die professionellen Leser sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik – unter letzteren übrigens auch Hans Mayer in der *Zeit* (*apud* Mayer 1979) – aus.

IV.

Wenn seit diesem frühen Stadium der *Abendlicht*-Rezeption von einer Identität des Autors mit dem Ich-Erzähler ausgegangen wird und wenn dieser Ich-Erzähler – wie er es ja in *Abendlicht* tut – in einem Prosatext in retrospektiver Perspektive wesentliche Stationen seines Lebensweges schildert, die zeigen, wie er wurde, was er ist – wenn also diese Grundbedingungen für das Vorliegen einer Autobiographie (*apud* Wagner-Egelhaaf 2000: 5f., 52) erfüllt zu sein scheinen –, dann ist es angemessen, zu erkunden, wie die Uneinigkeit hinsichtlich der Frage ‚Autobiographie oder nicht?‘ zu erklären ist, warum *Abendlicht* zwar zunächst durchgängig als aus der Biographie des Autors sein Material erhaltender und auf diese Biographie bezogener Text gelesen, aber oft nicht als Autobiographie Stephan Hermlins gewertet wird. Es erscheint sinnvoll, auf den literarischen Text, der die Hemmungen hinsichtlich der Zuordnung zu einer Textsorte hervorruft, zurückzugehen und ihn – auch mit Hilfe eines aktuellen literaturtheoretischen Paradigmas – genauer zu untersuchen.

¹⁰ So etwa Sebastian Kleinschmidt und Dieter Kliche, die *Abendlicht* für einen „poetisch-biografische[n] Bericht ganz eigener Art“ (Kleinschmidt/Kliche 1980: 856) halten.

Verantwortlich für die Unsicherheit unter den Rezensenten sind vor allem die Form, sprachlich und strukturell, die der Erzähler wählt, um seine Erinnerungen und wesentliche Lebensentscheidungen zu präsentieren, sowie die Auswahl von Themen, die nicht unmittelbar in den Lebenslauf eingepasst werden können (*apud* Hörnigk 1980: 124f.; *apud* Kaufmann 1980: 127f.; *apud* Reinhold 1980: 132). Die Aufhebung, das Durchbrechen der Chronologie ist dabei noch das am leichtesten durchschaubare Stilmittel; historische Ereignisse oder das Alter des Protagonisten zum Zeitpunkt eines bestimmten Erlebnisses werden zumindest bis zum Gang ins Exil in ausreichender Zahl erwähnt, um eine auch auf die äußere Wirklichkeit verweisende zeitliche Orientierung zu ermöglichen¹¹. Viel verunsichernder mit Blick auf die Frage, ob *Abendlicht* als Autobiographie zu bezeichnen sei, wirkt die Schilderung zeitlich nicht einzuordnender Vorgänge. Am Anfang von *Abendlicht* wird, so scheint es, eine musikalische Aufführung unter freiem Himmel beschrieben:

Vorn zwei Oboen und eine Oboe da caccia, im Hintergrund Streicher und Continuo setzen mit dem Thema ein, das der Chor von Takt 24 an homophon wiederholt. Von den Wäldern atmet Kühle her. Es hat sich eine Dämmerung aufgemacht; aus ihren Falten werden tiefere Finsternisse fallen. (Hermlin 1979: 7)

Diese ersten Sätze von *Abendlicht* deuten an, worum es im gesamten folgenden Text ganz wesentlich gehen wird: Nicht nur um die Darstellung eines Lebensweges, sondern um die Evokation von Stimmungen mit Hilfe der Kunst. Hans Ulrich Gumbrecht hält in seinem 2011 erschienen Buch *Stimmungen lesen* die zunächst scheinbar banale Beobachtung fest, dass Stimmungen in literarischen Texten sehr häufig durch die Beschreibung von Wetterphänomenen oder durch die Erwähnung von Musik, von Tönen hervorgerufen werden (*apud* Gumbrecht 2011: 11). Für Gumbrecht erhält ein literarischer Text in der Darstellung solcher auch in der außersprachlichen Wirklichkeit starke physische Wirkung entfaltenden Phänomene eine enorme körperliche Präsenz, die den Leser unmittelbar trifft und, kaum abhängig von der eigentlichen Erzählung, für die spezifische Stimmung oder Atmosphäre des Gesagten sorgt (*apud* Gumbrecht 2011: 12-14). In Hermlins *Abendlicht* sind nun genau die beiden von Gumbrecht genannten Sinnesreize – Musik und Wetter – im Auftakt des Textes vereinigt. Bereits der Titel sowie das Titelblatt – das übrigens sowohl in der DDR-Ausgabe als auch in der Ausgabe für die nichtsozialistischen Länder einen Ausschnitt aus dem Gemälde *Das große Gehege bei Dresden* von Caspar David Friedrich zeigt – und dann das von Robert Walser zitierte Motto richten die Aufmerksamkeit nicht in erster Linie auf eine Narration, sondern auf eine unspezifische und damit umso drängender spürbare Stimmung des melancholischen, dabei aber idyllischen und bei aller unsicheren Weite klaren und geborgenen Abschieds, der verbunden ist mit einer beruhigenden Aussicht auf Heimkehr (Robert Walser: „Man sah den Wegen am Abendlicht an, daß es Heimwege waren“; Hermlin 1979: 5). Dieser Ein-Stimmung eingedenk, können auch der zweite und der dritte Abschnitt von *Abendlicht* als Vertiefung und Erweiterung einer atmosphärischen Präsenz des Geschriebenen gelesen werden – im dritten Abschnitt freilich die Idylle erst vorsichtig, dann immer unerbittlicher zerstörend durch die Aussicht auf ein ‚bleiernes‘ Meer, auf „halb oder ganz zertrümmerte Städte und Dörfer“ (Hermlin 1979: 14), durch das Wahrnehmen von Brandgeruch, durch ein „Geheul“ (Hermlin 1979: 15), durch die Erfahrung eigener Hilflosigkeit angesichts des toten Bruders des Erzählers. Nicht zuletzt wegen solcher bilderrei-

¹¹ Eine chronologische Ordnung der geschilderten Ereignisse wurde ja in Abschnitt II dieses Beitrags vorgelegt.

chen, das Lebensnarrativ des Protagonisten erst in zweiter Linie berührenden Schilderungen bezeichneten viele Rezipienten *Abendlicht* als „erneuerte Dichtung, als Wiederauferstehen des Gedichts in der Prosa“ (Schlenstedt 1985: 227).

Die Prosa-Poesie leistet bereits in diesen ersten drei Abschnitten in verschiedener Hinsicht demjenigen Widerstand, der versucht, *Abendlicht* als Autobiographie zu lesen. Im ersten Abschnitt bleibt die Position des Protagonisten dunkel: Ist der Protagonist ein Zuhörer des Konzerts, ist er ein Teilnehmer, ist er überhaupt am aufgerufenen Ort anwesend? Findet das Konzert tatsächlich statt, oder ist es nur ein imaginiertes, oder nur ein gewünschtes? Wieso ist der Abschnitt im Präsens gehalten? Welche Bedeutung für das Leben des Erzählers hat dieser Abschnitt? Und schließlich, als eine gleichsam detektivische Aufgabe: Welches Musikstück wird hier mit Worten aufgerufen? Und warum ist es wichtig, das zu wissen?

Sobald der Leser herausgefunden hat, dass es sich bei dem beschriebenen Musikstück um Johann Sebastian Bachs Kantate *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* handelt, wird das intertextuelle Netz geknüpft: Die Bach-Kantate verweist natürlich auf die Begegnung der Jünger von Emmaus mit dem wiederauferstandenen Jesus, wie sie das Lukas-Evangelium schildert: „Bleibe bei uns; denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt“ (Lk 24,29, Lutherübersetzung). Ein erster Rückverweis auf den Titel *Abendlicht* ergibt sich. Die Verfolgung des Lebenslaufes des Autors Stephan Hermlin aber stockt, bevor sie überhaupt aufgenommen wurde.

Im zweiten Abschnitt von *Abendlicht* wird der Lebensfaden scheinbar entwickelt – erste geographisch lokalisierbare Namen werden genannt – La Margna, Scanf –, erste noch relativ ungenaue Zeitangaben werden gemacht – vor der Zeit, in der Flugzeuge Kondensspuren am Himmel hinterlassen (*apud* Hermlin 1979: 8-10). Aber der folgende dritte Abschnitt dann bestürzt nicht nur durch einen abrupten Wechsel der Szenerie – weg von einer dörflichen Bergwelt, hinaus über das offene Meer –, der Erzähler befindet sich plötzlich „in einem Gerät, das ich nicht zu erkennen, wohl aber zu steuern vermochte“ (Hermlin 1979: 12) und berichtet die optischen Eindrücke und die körperlichen Wahrnehmungen anschließend erneut in der präsentischen Zeitform. Der Anblick des toten Bruders, rücklings auf einer Flugzeugtragfläche im Meer treibend mit dem gut lesbaren Kalenderblatt in der Hand, ließe sich als Alptraumsequenz erklären, die – wie die beiden Abschnitte davor – zur intertextuellen Spurensuche einlädt¹². Aber als ein erlebtes Geschehen kann die Episode kaum gelten. Im Laufe der Erzählung finden sich mehrmals solche Abschnitte, die nicht nur die Chronologie durchbrechen, sondern völlig aus dem raumzeitlichen Koordinatensystem herausfallen, das sich nach und nach enthüllt, wie etwa der siebte und der zweiundzwanzigste Abschnitt (*apud* Hermlin 1979: 30f., 108f.), oder Abschnitte, die, zunächst scheinbar einen Markstein auf dem biographischen Weg des Erzählers setzend, plötzlich eine Wendung ins Irreale, Traumhafte nehmen, wie etwa der siebzehnte Abschnitt, in dem auf einem Kongress „gegen Krieg und Faschismus“ (Hermlin 1979: 80) plötzlich „viele Tote“ um den Erzähler versammelt sind und „der Reichstagsabgeordnete Radel den Kopf unter dem Arm“ (Hermlin 1979: 81) trägt.

¹² Das Kalenderblatt trägt das Datum des 22. Juni (*apud* Hermlin 1979: 15). Mit dem 22. Juni kann nicht der Todestag des Bruders in *Abendlicht* bezeichnet sein, da dieser ja „Anfang des Jahres 1943“ gefallen ist. Am 22. Juni 1941 begann der Feldzug des nationalsozialistischen Deutschlands gegen die Sowjetunion; diesen Verweis auf ein im Rückblick einschneidendes historisches Ereignis hat auch Flemming Finn Hansen aufgedeckt (*apud* Hansen 2009: 89).

Ebenso widerständig wie der Anfang und mehrere Abschnitte im Verlauf der Erzählung erweist sich für den an einer Lebensbilanz interessierten Leser das Ende von *Abendlicht*. Erneut bewegt sich der Erzähler hier auf mehreren künstlerischen und meta-künstlerischen Ebenen. Wie eine Grundmelodie wird im drittletzten Abschnitt immer wieder *Des Baches Wiegenlied* aus Schuberts *Die schöne Müllerin* angestimmt (*apud* Hermlin 1979: 121-125)¹³, während der Ich-Erzähler verschiedene Wahrnehmungen aufzählt – die erneut häufig von Phänomenen des Wetters oder akustischen Reizen ausgehen –, bis er „die neue Zeit“ (Hermlin 1979: 123) um sich spürt. Im letzten Abschnitt erinnert sich der Erzähler an einen Traum (*apud* Hermlin 1979: 136), in dem er durch Berglandschaften wandert, die denjenigen vom Beginn der Erzählung ähneln und die damals einen konkreten, auf die äußere Wirklichkeit verweisenden geographischen Ort kennzeichneten. Nun sind diese Landschaften Werken der europäischen Malerei entnommen – Giotto's Fresken in der Arenakapelle in Padua, Pieter Bruegels Gemälde *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* und Claude Lorrains *Landschaft mit Hochzeit von Isaak und Rebekka*¹⁴. Der Erzähler geht ganz in die beschriebene künstlerisch-unwirkliche Szenerie ein und in der Topographie auf. Am Ende ist er „ein Teil von ihr geworden“ (Hermlin 1979: 140); wovon genau der Erzähler „ein Teil“ geworden ist, bleibt indes aufgrund der grammatischen Struktur der letzten Sätze von *Abendlicht* vage: Ist er ein Teil der „Stille“ geworden, die in ihn eingetreten ist, findet also eine Verschmelzung von Innerem und Äußerem in der Stille statt? Oder, im Gegenteil, fühlt er sich nun der „Stimme“ zugehörig? Oder empfindet er sich als Teil der „Lichtung“ (Hermlin 1979: 140), die von einigen Männern und Frauen bevölkert ist und auf die er zuvor zusteuerte? Die Verknüpfung von physischer Natur und gleichsam metaphysischen Tönen (bzw. der spürbaren Abwesenheit von Tönen) ist im letzten Teilsatz von *Abendlicht*, im nicht klar zuordenbaren, sowohl auf ein organisches als auch auf ein akustisches Phänomen verweisenden Pronomen „ihr“ vollends hergestellt. Was bleibt, ist eine idyllisch-elegische Stimmung. Sie lädt den Leser ein zur inneren Einkehr, zur Meditation, zur Beschäftigung mit sich selbst, und lässt damit die Frage, inwiefern der Erzähler ein authentisches, faktengetreues Bild der von ihm erlebten Zeit zeichnet, in den Hintergrund treten. Das Chaos und die Brutalität, deren Zeuge der Ich-Erzähler im Deutschland der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde und die seinen Lebensweg doch ganz sicher geprägt haben, scheinen weit weg – genau wie die Frage ‚Autobiographie oder nicht?‘. Was am Ende zählt, ist nicht die Identität von Autor und Erzähler, sondern die Annäherung von Erzähler und Leser in einer Stimmung.

¹³ Dieser Abschnitt, beginnend mit „HERAN, HERAN...“ (Hermlin 1979: 121), ist in der *Abendlicht*-Ausgabe, die im neunten bis elften Tausend 1997 bei Wagenbach, Berlin erschien, übrigens nicht mehr der drittletzte, sondern der vorletzte (*apud* Hermlin 1997: 87-89); er hat den Platz getauscht mit dem mit „VON Zeit zu Zeit“ (Hermlin 1979: 126; 1997er-Ausgabe: „VON ZEIT ZU ZEIT“; Hermlin 1997: 81) beginnenden Abschnitt, in dem der Erzähler sich an seinen Vater erinnert. In der späteren Ausgabe von *Abendlicht* treten die primär stimmungserzeugenden, Biographisch-Narratives in den Hintergrund drängenden Elemente zum Ende des Textes hin damit noch geballter auf als in der Erstausgabe; der atmosphärische Kreis zwischen Anfang und Ende von *Abendlicht* schließt sich in der späteren Ausgabe noch fester.

¹⁴ Die Bezüge der *Abendlicht*-Abschnitte zu Schuberts *Des Baches Wiegenlied* und zu den genannten Gemälden Giotto's, Bruegels und Lorrains haben (teilweise) bereits Kleinschmidt und Kliche entschlüsselt (*apud* Kleinschmidt/Kliche 1980: 858). Bernhard Greiner hat die Bezüge umfangreich und anregend gedeutet (*apud* Greiner 1986: 35-40). Wiederaufgenommen hat die Entschlüsselungen und Deutungen Flemming Finn Hansen (*apud* Hansen 2009: 108-116).

V.

Der Widerstand, den die Poesie demjenigen leistet, der *Abendlicht* als Autobiographie lesen will, und zwar mit Hilfe von Kunstverweisen und mit Hilfe der konsequenten Besinnung auf einen, nach Gumbrecht, zentralen, nicht primär narrativen Aspekt von Kunst – der Evokation von Stimmungen –, strahlt noch in eine andere Richtung aus, in eine Richtung, die derjenigen der (scheinbaren) Flucht vor der Wirklichkeit diametral entgegengesetzt ist. Die starke Bindung an die Traditionen der europäischen Kunst, die geradezu physische Abhängigkeit des Erzähler-Ichs von der Kunst, stellt im Rahmen eines Textes, der zwar nicht als umfassende, stets faktengetreue Autobiographie des Schriftstellers Stephan Hermlin funktioniert, der aber, wie gezeigt, als autobiographischer Text gelesen wird, eine starke politische Aussage dar: die Konflikte mit der kommunistischen Bewegung und speziell mit der herrschenden sozialistischen Partei der DDR um die Bedeutung des bürgerlichen, humanistischen und besonders des christlich-religiösen (Kunst-)Erbes erscheinen nicht mehr als nur theoretische Debatten fernab von den tatsächlichen Bedürfnissen der Bevölkerung. Die Möglichkeit zur Kontemplation mit Hilfe von Kunst, zur Selbstfindung durch Kunst erhält existenzielle Bedeutung gerade für diejenigen Menschen, die – wie der Erzähler in Hermlins *Abendlicht* – schwere politische Kämpfe ausgefochten haben, die Widerstand gegen politisches und menschliches Unrecht geleistet haben und die weiter bereit sind, sich zu engagieren. Darüber hinaus erhält die Kunst Bedeutung für jeden, der sich als Individuum in der Gesellschaft wahrnehmen will: In der Auseinandersetzung mit der Kunst findet „die freie Entwicklung eines jeden“ statt, die nach Karl Marx und Friedrich Engels „die Bedingung für die freie Entwicklung aller“ zu sein habe (Marx/Engels 1848/2009: 43; *apud* Hermlin 1979: 23). Auf der ersten Massenkundgebung von kommunistischen Arbeitern, an der der Ich-Erzähler teilnimmt, stellt er fest: „[...] für diese in Nebel gehüllten Massen hatten Bach und Mozart, was immer sie auch beabsichtigt haben mochten, ihre Architekturen entworfen [...]“ (Hermlin 1979: 59f.). In dieser Erkenntnis offenbart sich *Abendlicht* als eine Poesie des Widerstands gegen die engstirnige, vor allem religiöse und bürgerliche historische Errungenschaften leugnende Kulturpolitik der DDR-Führung¹⁵, die ein Abbild der Politik der DDR-Führung im Ganzen ist.

Natürlich ist *Abendlicht* in seiner Knappheit darüber hinaus eine der eindringlichsten Darstellungen der Ausbreitung des nationalsozialistischen Terrors und ein Aufruf zur individuellen Vernunft und zum Widerstand gegen verbrecherische – das nationalsozialistische und andere faschistische – Systeme. Auch in dieser Hinsicht ist *Abendlicht* eine Poesie des Widerstands. Das Zusammenspiel des Widerstands der Poesie und der Poesie des Widerstands zeigt sich aber auf besonders anregende (und auch mutige) Weise in der Ausrichtung auf die zeitgenössische DDR-Politik¹⁶.

¹⁵ Eine ausgewogene, gleichwohl kritische Darstellung der Kulturpolitik der DDR bis zum Ende der 1970er Jahre gelingt, zahlreiche Zitate aus Verlautbarungen der zentralen Kulturbehörden der DDR anführend, Heinz Kersten und Harald Kleinschmidt (*apud* Kersten/Kleinschmidt 1979).

¹⁶ Kerstin Hensel und, wie sie behauptet, mit ihr zahlreiche Leser, die *Abendlicht* ähnlich offen gegenübertraten wie sie, spürten angeblich von Anfang an, dass Hermlins Text ein brisanter Kommentar zur DDR-Gegenwart war: „Wir waren damals [1979] auch schon am Ende der DDR. Wir haben etwas empfunden, auch nach der Lektüre von *Abendlicht* [...]. Es heißt nur *damals* ... also *heute*.“ (Hensel 1993: 112). Der Ich-Erzähler in *Abendlicht* wirft an einigen Stellen einen sehr offenen, illusionslosen Blick auf die seine geistige Freiheit einschränkenden politischen Verhältnisse. Zu nennen ist hier vor allem der

Karl Corino hat in seiner angeblichen Enthüllungsstudie zwar bewiesen, dass *Abendlicht* als historische Quelle zu Stephan Hermlin nur begrenzt taugt; die Diskussion, ob *Abendlicht* eine Autobiographie sei oder nicht, hat er aber noch lange nicht zum Verstummen gebracht.¹⁷ Ebenso hat er das Verhältnis von Widerstand und Kunst in *Abendlicht*, das in der hier vorliegenden Analyse betrachtet wurde, nicht näher in den Blick genommen. Das Fazit seines Buches lautet: „Hermlin – nach wie vor ein Vorbild für die Jugend in den Kämpfen unserer Zeit? Bitte nicht!“ (Corino 1996: 205). Ob Corinos auf die Person des Autors bezogenem Ausruf beizupflichten ist, kann hier nicht entschieden werden. Eine andere interessante Frage, gestellt aus der Perspektive eines Literaturdidaktikers, soll aber mit Blick auf die hier angedeuteten Widerstände und viele weitere Widerstände, die die Prosa-Poesie *Abendlicht* bietet, eine Antwort erhalten: „*Abendlicht* – ein Buch für die Jugend und für den Literaturunterricht in den Kämpfen unserer Zeit? Bitte ja!“.

Benutzte Literatur

- Bathrick, David (2009): Art. Stephan Hermlin. In: Opitz, M./ Hofmann, M. (Hgg.): Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten. Unter Mitarb. v. J. Kanning. Stuttgart/Weimar, 126-128.
- Benjamin, Walter (2007): Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Mit einem Nachwort v. Th.W. Adorno. 3. Aufl. Frankfurt a.M. [Erstveröffentlichung dieser Ausgabe: 1987]
- Corino, Karl (1996): „Aussen Marmor, innen Gips“. Die Legenden des Stephan Hermlin. Düsseldorf.
- Emmerich, Wolfgang (2009): Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. 4. Aufl. Berlin.
- Fröhlich, Hans J. (1980/1985): Stephan Hermlin zum Gruß. Zu seinem 65. Geburtstag am 13. April. [Rundfunkbeitrag, Deutsche Welle, Köln 1980. Maschinschriftliches Manuskript.] In: Witt, H. (Hg.): Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder. Leipzig, 256-259.
- Greiner, Bernhard (1986): Autobiographie im Horizont der Psychoanalyse: Stephan Hermlins „Abendlicht“. In: ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt a.M./Bern/New York, 4-45.
- Grub, Frank Thomas (2009): Art. Deutsch-deutscher Literaturstreit. In: Opitz, Michael/ Hofmann, Michael (Hgg.): Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten. Unter Mitarb. v. J. Kanning. Stuttgart/Weimar, 78-81.

zehnte Abschnitt, in dem die Entfernung von den „Klassikern des Marxismus“ (Hermlin 1979: 45) getadelt und festgestellt wird: „Noch leben die Chimären [gemeint sind die „aus dem Nichts“ entstandenen wissenschaftlichen Theorien und Strukturen], aber sie sind gealtert, und immer weniger Zeitgenossen halten sie noch für verbindlich“ (Hermlin 1979: 47). Auch die Einschätzung der „neue[n] Zeit“ (Hermlin 1979: 123) gegen Ende von *Abendlicht* ist von Skepsis durchdrungen: Sie steuere auf „Invasionen der Barbaren“ zu (Hermlin 1979: 124).

¹⁷ So widmet Flemming Finn Hansen den ersten Teil seiner 2009 erschienen Studie der Frage: „*Abendlicht* – eine Autobiographie?“ (Hansen 2009: 80) und stellt, die Autobiographie-Definitionen Philippe Lejeunes und Roy Pascals an *Abendlicht* erprobend, für diesen Text ein „Schillern zwischen autobiographischer Authentizität und fiktiver Konstruktion“ fest (Hansen 2009: 84).

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München.
- Hansen, Flemming Finn (2009): *Die Metaphern der Erinnerung. Eine Analyse von Stephan Hermlins *Abendlicht**. In: *Text & Kontext. Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*. Kopenhagen/München, 81-121.
- Hensel, Kerstin (1993): *Das große Fugato. Stephan Hermlin. „Abendlicht“*. In: Deiritz, K./ Krauss, H. (Hgg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*. Berlin, 109-113.
- Hermlin, Stephan (1952/1983): *Begegnung mit der Partei*. [Gesprochen auf einer Veranstaltung des Schriftstellerverbandes zu Ehren der II. Parteikonferenz der SED 1952.] In: ders.: *Äußerungen 1944-1982*. Berlin (O)/Weimar, 134-138.
- Hermlin, Stephan (1973): *Lektüre. 1960-1971*. Berlin (O)/Weimar.
- Hermlin, Stephan (1975/o.J. [1980]): *Fakten und literarische Wahrheit. Interview mit Horst [!] Simon*. [Zuerst in: *Neues Deutschland*, 25.09.1975.] In: ders.: *Aufsätze, Reportagen, Reden, Interviews*. Hahn, U. (Hg.). München/Wien, 111-115.
- Hermlin, Stephan (1978/o.J. [1980]): *In den Kämpfen dieser Zeit*. [Rede vor dem 8. Schriftstellerkongreß der DDR am 30. Mai 1978.] In: ders.: *Aufsätze, Reportagen, Reden, Interviews*. Hahn, U. (Hg.). München/Wien, 123-135.
- Hermlin, Stephan (1979): *Abendlicht*. Leipzig.
- Hermlin, Stephan (1990): *Erzählende Prosa*. Berlin (O)/Weimar.
- Hermlin, Stephan (1997): *Abendlicht*. 9.-11. Tausend. Berlin.
- Hörnigk, Therese: „Abendlicht“ von Stephan Hermlin. In: *Weimarer Beiträge* 26.9 (1980), 124-126.
- Kaufmann, Hans (1980): „Abendlicht“ von Stephan Hermlin. In: *Weimarer Beiträge* 26.9, 126-129.
- Kersten, Heinz/ Kleinschmidt, Harald (1979): *Art. Kulturpolitik*. In: *DDR-Handbuch*. Hrsg. v. Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen. Wiss. Leitung: Ludz, Peter Christian unter Mitw. v. J. Kuppe. 2., völlig überarb. u. erw. Aufl. Köln, 629-635.
- Kleinschmidt, Sebastian/ Kliche, Dieter (1980): *Ästhetik der Erinnerung*. In: *Sinn und Form* 32.4, 856-867.
- Kuczynski, Jürgen (1980): „Abendlicht“ von Stephan Hermlin. In: *Weimarer Beiträge* 26.9, 129-131.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Aus d. Frz. v. Beyer, W./ Hornig, D. Frankfurt a.M. [erstmalig erschienen in frz. Sprache: 1975]
- Lettau, Reinhard (1979): *Radikalität des Schreibens*. Reinhard Lettau über Stephan Hermlin: „Abendlicht“. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 240-245.
- Mach, Wolfram (2001): *Stephan Hermlin 1958-1989. Versuch einer geistigen Existenzform im Sozialismus. Mit der Erstveröffentlichung eines Textes von Stephan Hermlin aus dem Jahre 1971*. Magisterarbeit. Berlin. Online unter: <http://www.hermlin.de/Magisterarbeit-WM-Hermlin.pdf> (eingesehen am 08.10.2011).
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848/2009): *Manifest der Kommunistischen Partei*. In: Marx, K./Engels, F.: *Manifest der Kommunistischen Partei. Grundsätze des Kommunismus*. Nachwort v. I. Fetscher. Stuttgart [erstmalig erschienen: 1848].
- Mayer, Hans (1979): *Lyrik der Hoffnung. Stephan Hermlin: „Gesammelte Gedichte“ und „Abendlicht“*. In: *Die Zeit*, Nr. 39, 53.

- Reinhold, Ursula (1980): „Abendlicht“ von Stephan Hermlin: In: Weimarer Beiträge 26.9, 131-134.
- Lepsius, M. Rainer (1964): Kritik als Beruf. Zur Soziologie der Intellektuellen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16, 75-91.
- Schlenstedt, Silvia (1985): Stephan Hermlin. Berlin (O).
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Autobiographie. Stuttgart/Weimar.
- Werner, Hans-Georg (1981): Zu Stephan Hermlins „Abendlicht“. In: Weimarer Beiträge 27.3, 132-148.
- Werner, Klaus (1980): Toleranz und Entschiedenheit. Stephan Hermlin: Abendlicht. In: Sinn und Form 32.2, 484-492.
- Wolle, Stefan (1999): Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989. 2., durchges. Aufl. Bonn.

Monika Hernik-Młodzianowska

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra

**„JEDE AUTOBIOGRAPHIE IST EINE PHANTASTISCHE
LÜGE” – ZU AUTOBIOGRAPHISCHEN MOTIVEN
IN DEN TEXTEN VON PETER HÄRTLING**

Der Beitrag befasst sich mit dem autobiographischen Text von Peter Härtling *Leben lernen. Erinnerungen*. Härtling als Vertreter der Kriegskindergeneration geht in seinem Schaffen kontinuierlich der eigenen Biographie nach, tut dies jedoch auf äußerst unterschiedliche Art und Weise. Der Beitrag geht nun der Frage nach, wie Härtling das eigene Leben im Medium der Autobiographie inszeniert und inwieweit sich diese Darstellung von den früheren Versuchen unterscheidet. Die narratologische Analyse der Hauptparameter des Erzählens wie Erzählerfigur, Raum und Zeit bietet die Möglichkeit, die Unterschiede im Erinnern und im Erzählen herauszusehen. Wie es sich herausstellt, ist die 2003 erschienene Autobiographie der erste Versuch des Autors, seine Lebenserinnerung in der Ich-Form zuverlässig darzustellen.

Ich muss mich erfinden, muss die Rolle wechseln, nicht um mich zu verjüngen, dem Alter zu entweichen – im Gegenteil, um eine wichtige Distanz zu finden, von einem ‚Ich‘ zu reden, mit dem ich Empfindungen und Erfahrungen teile. Ich suche nach einer Methode, mit dem Objekt und dem Subjekt zu spielen – aus Liebe.

(Härtling 2008: 7)

Hier spricht der Autor Peter Härtling, der in seiner vorletzten Erzählung *O’Bär an Enkel Samuel* einmal mehr an seinem poetologischen Grundansatz festgehalten hat. Erneut geht es um Erinnerung, und auch in diesem Text versucht Härtling, das eigene Ich zum Thema zu machen. Bei Peter Härtling handelt es sich nämlich um einen Autor, der sich in seinem Schreiben kontinuierlich an die eigenen Erinnerungen und somit an die eigene Biographie nähert.

Bereits die Titel seiner Romane zeugen von der Bedeutung des Erinnerungsaspekts für den Autor: *Janek. Porträt einer Erinnerung* (1966), *Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung* (1973), *Nachgetragene Liebe* (1980), *Leben lernen. Erinnerungen* (2003). In all diesen

Romanen setzt Härtling seinen Lebenslauf als Motiv der Handlung ein, jedes Mal jedoch auf eine äußerst unterschiedliche Art und Weise.

Der folgende Beitrag soll der Frage nachgehen, wie die autobiographischen Inhalte in den Romanen dargestellt werden, ob man die These stellen kann, dass sich der Umgang mit der Erinnerung verändert, abhängig davon, ob es sich um die früheren Texte oder die 2003 erschienene Autobiographie handelt. Es sei danach gefragt, ob die autobiographischen Motive, die in den Texten von Härtling zum literarischen Stoff umgewandelt werden, im Medium der Erinnerungs- und Gedächtnisromane anders als im Medium der Autobiographie dargestellt werden. Dabei kann es keinesfalls darum gehen, nach der „Richtigkeit“ oder „Wahrheit“ des Erinnerten zu fragen oder die dargestellten Ereignisse mit eventuellen historischen Dokumenten bzw. authentischem Material zu belegen. Es wird lediglich darum gehen, nach der Inszenierung von Erinnerung in den frühen Romanen und dem Text aus dem Jahre 2003 zu fragen. Um dieser Fragestellung nachzugehen, wird im Folgenden nach unterschiedlichen narratologischen Parametern der einzelnen Romane gefragt, wie zum Beispiel die erzählerische Vermittlung (nach Gerard Genette) oder die Raumgestaltung.

Härtling entwickelt aus den autobiographischen Erinnerungen entweder fiktionale Geschichten, wie in den Romanen *Janek. Porträt einer Erinnerung*; *Eine Frau*, oder er montiert die eigene Erinnerung in die Lebensgeschichte anderer, im Medium der Biographie *Hölderlin*; *Schumanns Schatten* oder aber er prüft das autobiographische Gedächtnis auf Lücken und Unstimmigkeiten in den Erinnerungs- und Gedächtnisromanen *Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*; *Nachgetragene Liebe*; *Herzwand. Mein Roman* (1990). Es stellt sich nun die Frage, welchen Umgang mit der eigenen Biographie wählt ein Autor, der selbst behauptet: „Jede Autobiographie ist eine fantastische Lüge“ (Härtling 1945: 28).

Die früheren Texte Härtlings: *Janek*, *Zwettl*, *Nachgetragene Liebe* oder *Herzwand. Mein Roman* können der Gattung der *Fictions of memory* zugeordnet werden.

Als *Fictions of memory* werden, nach Birgit Neumann, Texte verstanden, die zum einen Erinnerung fiktional inszenieren, in denen zum anderen die Erinnerung auf der Darstellungsebene zur „systemprägenden Dominante“ wird, also das Zusammenspiel der Elemente des Textes maßgeblich bestimmt. Wenn man einen literarischen Text als ein System definiert, so kommt der Erinnerung in den Texten, die als *Fictions of memory* gelten, die zentrale Stelle innerhalb dieses Systems zu. Zur Gattung der *Fictions of memory* gehören demzufolge Texte, die der Frage nachgehen – so Neumann – wie sich die Vergangenheit auf der Basis von oftmals polyvalenten, sogar trügerischen Erinnerungen sinnstiftend aufarbeiten lässt. Welche Erinnerungen, so die Frage, werden vom Individuum als stabilisierend und identitätsformend begriffen, welche hingegen abgestoßen oder umgeformt (Neumann 2004, 2005).

In ihrer Unterscheidung zwischen Gedächtnis- und Erinnerungsroman folgt Neumann der Differenz zwischen den Phänomenen ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘. Während also das Gedächtnis die Gesamtheit der gespeicherten Erfahrungen bedeutet und damit als etwas statisches, konstantes definiert wird, bezeichnet der Begriff Erinnerung „den konkreten Akt der Vergegenwärtigung und dynamischer Elaboration spezifischer Gedächtnisbestände“ (Neumann 2004: 334). Peter Härtling bringt diese Differenzierung in dem Roman *Janek* pointiert auf den Punkt, wenn er den zeitlichen Charakter der Erinnerung betont: „Die Seele der Erinnerung ist die Gegenwart, der Tag, die Stunde, die Sekunde“ (Härtling 1987: 79).

In diesem Roman kämpft der Protagonist mit der fehlenden Erinnerung an den Vater, die für ihn überlebenswichtig wird. Die autobiographischen Inhalte werden hier in den

Lebenslauf einer fiktionalen Figur eingeflochten. Im Roman *Zwettl* thematisiert Härtling das Thema des Erinnerns, indem er Zeitzeugen, authentisches Material mit dem eigenen Gedächtnis konfrontiert, um der Frage nachzugehen, ob es nun so etwas wie „wahre Erinnerung“ gebe. Der, ebenfalls autobiographisch motivierte Roman, *Nachgetragene Liebe* stellt die kindliche Erinnerung an den Vater der Sicht des Erwachsenen gegenüber, um erneut festzustellen, dass die Erinnerung nie als ein konstantes, abgeschlossenes und geformtes Produkt gelten darf.

Der 2003 erschienene Roman *Leben lernen. Erinnerungen* verspricht eine Lebensgeschichte, die Niederschrift von Erinnerungen, einen Bericht aus der Sicht eines Bilanzziehenden. Härtling selbst betont den Unterschied im Erinnern, der auf das Alter bezogen ist: „Ein Dreißigjähriger erinnert sich anders als ein Sechzigjähriger. Die Bilder aus der Kindheit rücken im Alter ohne Zweifel wieder näher. Was aber nicht bedeutet, dass auch die Zusammenhänge deutlicher würden. Oder die Zeitfolgen“ (Härtling 2007: 62).

Bei Härtlings Autobiographie geht es sichtbar um Erinnern aus der Distanz des Alters. Der Erzähler stellt sich nicht mehr den eigenen Erinnerungen, sie sind jetzt ein Bestandteil der eigenen Identität und haben ihr aufstörendes Potential verloren. Das Ich verfügt nunmehr über eine stabile Identität. Aus genau diesem Grunde kann es heißen: „Die Erinnerung bestätigt den Alten“ (Härtling 2003b: 7). Vergleichbar baut sich übrigens Günter Grass als Figur in seine Novelle *Der Krebsgang* ein. Wie Härtlings Erzähler-Ich ist auch Grass „Alter“ erst mit über 70 Jahren in der Lage, sich seinen traumatischen Erinnerungen auszusetzen. Erst im Abstand von fast 60 Jahren wird es also möglich, unverstellt „ich“ zu sagen bzw. zu erinnern.

Damit steht die Frage nach den so genannten altersbedingten Veränderungen im menschlichen Gedächtnis. Hans J. Markowitsch und Harald Welzer sind in einem interdisziplinären Projekt zu Erinnerung und Gedächtnis diesen Problemen nachgegangen und haben „autobiographische Gedächtnisinhalte in ihrer Genese, ihrer altersspezifischen Verarbeitung sowie in ihrer emotionalen Kodierung untersucht“ (Markowitsch/Welzer 2005: 225). Es geht dabei darum, die Prozesse der Gehirnreifung wie die entstehenden Erinnerungskompetenzen auf der einen und die altersspezifisch möglichen sozialen Interaktionen auf der anderen Seite zu untersuchen. Die Ergebnisse zeigen, dass sich mit zunehmendem Alter die Bedeutung der einzelnen Lebensphasen wesentlich verändert. So gewinnen die Erinnerungen an die Kindheit und das junge Erwachsenenalter bei älteren Probanden eine immer größere Bedeutung, während die aktuellen Ereignisse – *recent memories* – nicht so relevant erscheinen. Markowitsch und Welzer sprechen dabei vom „Anwachsen der evaluativen Komponente des autobiographischen Erinnerns, sowohl auf der Ebene der narrativen Repräsentation wie auf der Ebene der neuronalen Aktivierungsmuster“ (Markowitsch/Welzer 2005: 230). Danach steigt mit dem Alter nicht nur die Lust, das Vergangene zu thematisieren und in narrativer Form weiterzugeben, es scheint auch eine wesentlich größere Bedeutung für das menschliche Gedächtnis zu haben, als die Gegenwart. Daniel Schacter spricht in dem Fall von einem „*remescence bump*“ (Schacter 1996).

Der nunmehr ins Auge gefasste Text ist in zehn Kapitel mit den folgenden Titeln gegliedert: *Das alte Kind, Gegenden und Wohnungen, Ankünfte und Anfänge, Freunde und Freiheiten, Abschiede und Aufbrüche, Einübungen und Aussichten, Laut und leise, Kiez und Welt, Söhne und Vater, Der alte Mann*. Bereits die Titelgebung verweist auf die besondere Rolle des Anfangs- und Schlusskapitels. Sie bilden eine Art Klammer, die das Erzählen einschließt. Die restlichen Kapitel werden durch Begriffspaare bestimmt, die für den jewei-

ligen Lebensabschnitt prägend sind. Das erste Kapitel bietet eine Art Einführung in den Text. Hier kommt ein Ich-Erzähler zu Wort, das Kapitel ist die Niederschrift der Gedankenrede des Erzählers, wobei keine Handlung entwickelt wird:

Wann habe ich zum ersten Mal gehört oder gelesen, ich sei ein alter Mann? Ich weiß es nicht mehr. Ich wollte es wohl auch nicht hören, nicht lesen. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt, mehr noch, ich habe mich in die Rolle gefunden, und manchmal spiele ich ‚alter Mann‘. (Härtling 2003b: 7)

Bei dem Erzähler handelt es sich also um eine ältere Person, die das Alter selbst so nicht wahrhaben will, jedoch damit ständig konfrontiert wird. Doch inzwischen scheint sich der Erzähler mit der Lage abgefunden zu haben, er versucht sie sogar spielerisch umzusetzen. Dies ist der erste Unterschied zu den Erinnerungsromanen, in denen die Betonung auf dem Konstruktcharakter von Erinnerung lag. Nunmehr steht die Erinnerung für Stabilität und Sicherheit. Es folgen Überlegungen des autodiegetischen Ich-Erzählers, der sich zum Autor der Geschichte macht und dem Leser seine Kommentare zum Schreibvorgang mitteilt. Den Text vergleicht er mit einem Porträt oder Spiegel, in dem sich die Erinnerung an die eigene Person widerspiegeln kann¹. Der Erinnerung wird in dem Anfangskapitel unter dem Titel *Das alte Kind* verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit gewidmet. Der autodiegetische Erzähler schildert aus der internen Fokalisierung den ‚Streit‘ zwischen dem erinnerten und erinnernden Ich, der während des Schreibens entfacht, wie folgt:

Der Anfang fällt mir schwer, Satz für Satz, während die aufgerufenen Erinnerungen drängen – unversehens habe ich es mit zwei Stimmen zu tun: der ungestüm erzählenden Stimme des Erinnerns und jener, die nach Wörtern sucht, die der Schnelligkeit und Heftigkeit der Bilder nicht gewachsen ist. (Härtling 2003b: 10)

Dabei betont der Erzähler die Schwierigkeiten bei der Textarbeit, es handelt sich dabei erneut um den Textanfang. Beim Reflektieren der eigenen Erinnerung kommen zwei Stimmen zu Wort, die die Feld- und Beobachter-Erinnerung inszenieren². Wiederum wird hier also eine gewisse Mehrsprachigkeit in der Erinnerung diagnostiziert, was die autodiegetische Stimme betont: „Ich sage Ich, und das Ich entfaltet ein Echo, aus dem ein Ich nach dem anderen springt und wieder verstummt, verschwindet. Alle meine Ichs. [...] Jeder Satz, den ich schreibe, sucht nach einem anderen, haltbareren. Meine Zweifel setzten den Wörtern zu“ (Härtling 2003b: 14).

¹ Die Porträts als eine Quelle des Wissens über die jeweilige Person kommen in den meisten Biographien Härtlings leitmotivisch vor (u.a. bei Hölderlin, Sinclair, Schumann). Der auktoriale Erzähler meldet sich jeweils zu Wort und erklärt seine Schlussfolgerungen, die er aus den Bildnissen der Figuren zieht. Ebenso ist es bei der Spiegelmetapher der Fall, die in den Texten die Unterbrechung der Handlungs- und Zeitabläufe ermöglicht. Den Figuren werden Freiräume und Stillstand für Reflexion geschaffen.

² Die Feld-Erinnerung – *field memory* – meint die unmittelbar erlebte Erinnerung, bei der sich das erinnernde Ich als einen Teil des erinnerten Bildes sieht. In dem Sinne wird das Erinnerte gewissermaßen ‚von innen‘ betrachtet, mit den Augen eines an dem Geschehen Teilnehmenden. Diese Art von Erinnerung ist durch die hohe emotionale Anteilnahme, Unmittelbarkeit und Subjektivität gekennzeichnet. Die Beobachter-Erinnerung – *observer memory* – meint hingegen die Situation, bei der sich das erinnernde Ich als einen Außenstehenden sieht, der das erinnerte Bild ‚von außen‘ betrachtet. Der Fokus ist dabei auf das Gesamtbild gerichtet und dadurch ist die Erinnerungsdarstellung objektiver, mittelbarer und nüchterner (Schacter 2001).

Allem Anschein nach dokumentiert der Erzähler, der sich hier klar als Schreiber herausstellt, die Schwierigkeiten bei der Wahl der geeigneten Stimme der Geschichte. Der Einstieg in den Text verweist also auf die schwierige Erinnerungsarbeit, die dem Roman in der Phase der Mimesis I vorausging (Ricoeur 1988-91).

Nach dem Einstiegskapitel wird die Handlung weitgehend chronologisch erzählt, das zweite Kapitel mit dem Titel *Gegenden und Wohnungen* setzt in der Geburtsstadt des Ich-Erzählers, Chemnitz, an: „Jede Gegend hat ihre Zeit, wird von ihr beleuchtet und verfinstert. [...] Chemnitz, meine Geburtsstadt, die ich nicht zu Gesicht bekam“ (Härtling 2003b: 15).

Als der Raum der Kindheit wird der Garten definiert: „Gärten gab es von Anfang an. Ich ging auf dünnen Beinen in sie hinein“ (Härtling 2003b: 15). Der Garten als atmosphärisch gestimmter und Symbolraum zugleich steht in den Erinnerungstexten Härtlings synonymisch für die Heimat als Herkunft und wird oft als eine Metapher der Kindheit eingesetzt. Er bietet Schutz, Zuflucht, ist Ort der Zusammenfindung der Charaktere. Das Kapitel erzählt das Leben des Protagonisten, von der Geburt bis zum Kriegsende und zur Ankunft in Deutschland. Da ist er gerade zwölf Jahre alt. Das Besondere besteht darin, dass erneut die Räume eine strukturierende Funktion erhalten und ihnen bestimmte Ereignisse zugeordnet werden. So steht Hartmannsdorf für den Kriegsbeginn: „Ich muss acht gewesen sein, im Sommer einundvierzig, es gab Sondermeldungen im Radio, und als der Krieg begann, hatte mich Mutter weinend geweckt“ (Härtling 2003b: 17). Es folgt die Zeit in Dresden, hier sieht der Protagonist das Haus, das in dem Text *Eine Frau* eine so beherrschende Rolle spielt:

Mit ihr [der Großmutter – M.H.], Mutter und Lore [der Schwester – M.H.], die sich in Dresden nie aus Mutters schützender Nähe entfernte, standen wir vor dem Haus in Klotzsche, hinter dem in einem parkähnlichen Garten eine schlossähnliche Villa stand, die Mutter mit einem Satz zum unerreichbaren Paradies werden ließ: Das hat mal alles uns gehört. (Härtling 2003b: 22)

Erneut werden die Kindheit und das Haus der Familie als eine Art Paradies erinnert. Eine weitere Station bzw. Lokalität der Familie ist Olmütz mit drei Wohnungen der Verwandten: Tante Lotte, Onkel Beppo und Babitschka. Diese besitzen für den Erzähler auch heute eine anziehende Kraft: „Mich, das Kind, aber auch mich den erinnernden Alten, zieht es zuerst in die Wohnung Tante Lottes in den Schwarzen Feldern“, kommentiert er erinnernd (Härtling 2003b: 25).

Darauf folgt die Reise nach Zwettl, der Junge wird wieder der gewohnten, sicheren Umgebung beraubt. In Zwettl angekommen, suchen sie nach einer Wohnung. Eines Tages zieht die Familie um, in ein großes Haus: „Diese Wohnung ist die erste Wohnung aller Wohnungen, an die ich mich genau erinnere, die ich wie abgebildet sehe, ungleich deutlicher als die Olmützer Wohnung“ (Härtling 2003b: 50).

Beim Einmarsch der Roten Armee wird die Familie für die Angehörigen des Hausbesitzers, des Gaulleiters Jury, gehalten. Diese Episode scheint dem Ich-Erzähler besonders dramatisch vorgekommen zu sein, was er selbst aus der Beobachter-Erinnerung zugibt: „In Zwettl [...] gab es einen Moment, in dem ich um Jahre altere: aus Angst“ (Härtling 2003b: 51).

Der dramatische Vorfall hat sich tief ins Gedächtnis des Protagonisten eingebrannt, denn bis heute kann er den Ablauf der Geschehnisse genau nacherzählen: „Ich stoße in meinem Kindergedächtnis auf Sätze, die damals wie heute nicht sonderlich viel bedeuten, aber wörtlich geblieben sind“ (Härtling 2003b: 51).

Die gleichen Ereignisse thematisiert Härtling in fast ausnahmslos allen Erinnerungstexten. Allem Anschein nach sind es vor allem die Traumata der Kindheit, die er literarisch ‚bewältigen‘ will.

Im Weiteren werden die Ereignisse aus der Flüchtlingsexistenz des Protagonisten im Schnelldurchlauf geschildert: Der Vater geht in die Gefangenschaft, die Mutter wird vergewaltigt, die Großmutter erkrankt an Typhus, der Protagonist und die Tante sind unterwegs, um warme Kleidung für den kommenden Winter zu besorgen. Die Schilderung ist nüchtern, der Erzähler beschränkt sich auf die Wiedergabe der Ereignisse:

Damals, als mein Vater verschwand, waren die Nächte in und um Zwettl laut. Es wurde wieder geschossen, wenn auch entfernt. Es wurde geschrien. Die Russen plagten ihre Landsleute, die Wlassow-Soldaten, weil sie auf der falschen Seite für die Deutschen gekämpft haben. (Härtling 2003b: 57)

Die berichtende Erzählweise dokumentiert die schwierige Lage der Flüchtlinge und die fehlende Hoffnung, wieder ‚normal‘ zu leben. Das bestätigt die autodiegetische Stimme in ihrem Kommentar: „Was bedeutete normal? Wohin normalisierte sich diese geschundene, ins Schleudern geratene Welt?“ (Härtling 2003b: 54). Die Rückkehr in die Normalität verspricht der Zug nach Deutschland. Die Familie gelingt aber nach Nürtingen, wo die Flüchtlinge als Fremde wenig herzlich aufgenommen werden. Sie werden durch den Dialekt und ihren Status ungewollt zu Fremden. Die Mutter des Protagonisten erfährt vom Tod des Vaters, wird kurz daraufhin von dem neuen Partner verlassen und nimmt sich schließlich das Leben. Bei der Schilderung des Todes der Mutter und dessen Umstände wird der Beobachter-Blick beibehalten, es wird auf Emotionalität und Nähe verzichtet, um sachlich und objektiv zu erzählen. Dabei verfährt der Erzähler völlig anders als es in *Janek* oder *Herzwand* der Fall war. Da wurde das Geschehen aus der befangenen und subjektiv gefärbten Perspektive der Feld-Erinnerung des kindlichen Protagonisten dargestellt.

In *Leben lernen* wird der Kinderblick ausgeblendet, der Ich-Erzähler betont, diese Erzählweise absichtlich gewählt zu haben: „Ich will nicht noch einmal erzählen, wie ich Lore allein bei der anders Schlafenden ließ, losrannte, um in Nürtingen einen Arzt zu finden, [...] Je mehr sich die Szene entfernt, umso dringlicher werden einige Fragen, genau jene, die auf Wirklichkeit bestehen“ (Härtling 2003b: 76f.).

Zum ersten Mal wird auf das Sterben der Mutter aus der nüchternen Erwachsenenicht in der Gegenwart geschaut. Der Ich-Erzähler stellt Fragen, die bisher so nie gestellt wurden: „Wieso hat der alte Doktor nichts gegen die Vergiftung getan, nicht den Magen ausgepumpt? Wieso ließ er sie drei Tage in einer Umgebung liegen, in der ihr medizinisch kaum zu helfen war? Wieso wurde sie nicht ins Krankenhaus gebracht?“ (Härtling 2003b: 77).

Distanziert beschreibt der Ich-Erzähler die letzten drei Tage an der Seite der sterbenden Mutter. Diese nüchterne Sicht und der ‚sachliche‘ Umgang mit ihrem Tod kann bei Härtling erst in *Leben lernen* in dieser Form festgestellt werden.

Die Erzählinstanz kommentiert und beurteilt die Beziehung, die sich zwischen den Kindern und der Sterbenden zwangsweise entwickelt hat: „Drei Tage lang röchelte sie, und wir wischten ihr Schweiß und Schleim aus dem Gesicht. Es gibt keine größere Nähe. Sie ist unzulässig und schamlos. Eine Art Austausch von Atem und Haut“ (Härtling 2003b: 77).

Kommentare dieser Art stammen eindeutig von einem erwachsenen Erzähler, der aus der Distanz der Beobachter-Erinnerung kommentiert.

Zum ersten Mal thematisiert Härtling in *Leben lernen* seine Gedanken und Fragen, die lange Zeit nach den Ereignissen aufgekommen sind. Dazu gehört die Frage danach, warum die Mutter ihrem Leben selbst ein Ende gesetzt hat und warum kein Abschiedsbrief an die Kinder existiert:

Sie hat keinen Brief hinterlassen, sich nicht erklärt. Wir haben nie darüber gesprochen, nachgedacht. Erst jetzt, da die Erinnerung durch die Wiederholung eher unsicher wird, ich schon nicht mehr zwischen wahr und wirklich unterscheiden kann, beginnt mich diese leere Stelle zu beunruhigen. Hätten ein paar hinterlassene Sätze Lore und mir nicht Halt geben können, auch gegen die späteren Vorwürfe und Verdächtigungen? (Härtling 2003b: 79)

Dadurch wird klar, dass die Erinnerung an die Mutter ein Thema ist, das den Erzähler weiterhin beschäftigt. Eine Bewältigung dieses Traumas kann es nicht geben, auch nicht im Alter. Härtling hat auf diesen Aspekt im Gespräch verwiesen: „Während meine Mutter sich so rabiata verabschiedete, dass ich bis heute noch den Atem anhalte. Das ist schwieriger mit den Erinnerungen an die Mutter“ (Gansel/Hernik 2007).

In der Romanhandlung folgen die Schulzeit und die Freundschaft mit Fritz Ruoff, der dem Protagonisten gewissermaßen den Vater ersetzt. Der zweite wichtige Freund ist in dieser Zeit der Lehrer Erich Rall. In Nürtingen lernt der Erzähler seine zukünftige Frau kennen, ihre Familie gibt ihm die vermisste Wärme und Geborgenheit wieder. Enttäuscht über die alten Lehrer, die auch zur Zeit des NS-Regimes unterrichtet haben, verlässt der Protagonist Peter die Schule, arbeitet als Volontär bei der *Nürtinger Zeitung*, schreibt gleichzeitig die ersten Gedichte, die von Helmut Heißenbüttel lektoriert werden. Es folgen weitere Karriereschritte: *Die Deutsche Zeitung* in Stuttgart, *Der Monat* in Berlin. In dieser Zeit ist der Schriftsteller mit seiner Freundin Mechthild bereits verheiratet.

Die gleiche Thematik kommt in Härtlings Erinnerungstexten *Der Wanderer* und *Herzward* vor. Dennoch muss gesagt werden, dass sich der Autor erst in der Autobiographie mit dieser Sicherheit über die eigene Person äußert, während er sich in *Der Wanderer* mit der eigenen Geschichte ‚am Rande‘ der Weltgeschichte befasst und in *Herzward* die Erinnerung abrufen, um die Gegenwart zu reflektieren. In diesen beiden Texten ist die Autobiographie eher als Ausgangspunkt der Geschichte zu sehen. In *Leben lernen* steht die Person des Autors erstmals im Zentrum des Geschehens.

Das Schlusskapitel *Der alte Mann* schließt die Klammer der Rahmenerzählung. Hier stellt der Ich-Erzähler resümierend rhetorische Fragen: „Habe ich Leben gelernt? Wie viel? Was habe ich mir aufgeschoben? Wahrscheinlich genügt es nie. Doch noch einmal, nachdem alle Ichs ihrem Alter entschlüpft und zum alten Mann geworden sind, noch einmal ein Anflug von Anarchie, ein Aufbruch“ (Härtling 2003b: 359).

Letztlich stellt der Erzähler, der zugleich die Hauptfigur ist, eine gewisse Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben fest: „Was habe ich mir aufgeschoben? Wahrscheinlich genügt es nie“. Das Ziel der Erinnerung besteht für den Ich-Erzähler vielmehr in der Wiederholung der prägenden Momente des eigenen Lebens, diese werden von der autodiegetischen Stimme am Textschluss nochmals aufgezählt:

Noch einmal auf ein Mädchen zulaufen, in Leipzig, zwischen Moritzbastei und Gewandhaus, eine andere Sprache versuchen, Gefühle erneuern und mit verändertem Blick sehen, was sich ständig wiederholt. [...] Noch einmal hinüberlaufen in die Marktstraße zu Schneiders, [...] mit Peter

Bichsel über Kneipen und ihre Stammgäste philosophieren, mit Nicolas Born einen Schnaps trinken und auf den witzigen Satz warten, mit dem Jurek Becker sich zu verabschieden pflegt. Noch einmal Lore am Bahnhof abholen, reden, erzählen und dabei einsehen, dass Erinnerungen nicht teilbar sind. (Härtling 2003b: 363)

Die Anapher „Noch einmal“ macht das Erzählen dynamisch und spannend. Die Erzählerstimme nennt hier Sachen und Ereignisse, die das alltägliche Leben betreffen: Spaziergang mit einem Mädchen, mit den Dichterfreunden diskutieren, die Schwester abholen, den Kopf von Susette Gontard im Liebighaus bewundern. Dies sind – so die Meinung des Erzählers – die Erinnerungen, die er wiederholen möchte, die ihn bestätigen. Der Erzähler wird damit mit einem Sammler verglichen: „Das alt gewordene Ich sammelt ein“ (Härtling 2003b: 363). Der Erinnerung im Alter wird also die Funktion der Verstärkung der Identität und der Bestätigung zugesprochen. Dabei kann nicht mehr die Rede sein von der traumatisierten Erinnerung, der nachgeforscht werden musste, wie es in *Zwettl*, *Nachgetragene Liebe* oder *Herzwand* der Fall war. In *Leben lernen* wird den Erinnerungen eine positive Rolle zugeschrieben, denn sie helfen „dem Alten“ sich mit der Zukunft abzufinden: „An manchen Tagen nimmt mich die Müdigkeit gefangen. Anfangs habe ich mich ihr widersetzt, nun nicht mehr. Es treten auch Schmerzen auf, die ich vorher nicht kannte. Sie gehören dem Ich, das ich noch werde“ (Härtling 2003b: 363).

Der Erzähler tritt hier selbstsicher und zuverlässig auf, es werden an keiner Stelle Zweifel an der Richtigkeit oder Chronologie der Geschichte geäußert. Die Erzählinstanz tritt allwissend auf, der Protagonist ist sich seiner Zukunft sicher, wenn er von dem Ich spricht, „das ich noch werde“. Das Textende wird mit einem Datum und Verweis auf die aktuelle politische Lage in der Welt fixiert:

Es ist der 5. März 2003. Die Welt wartet auf einen Krieg. Das ist ein pathetischer Satz. Nur lässt die Zeit keinen andern zu. Fürs Wochenende haben sich die Kinder mit ihren Kindern angesagt. Mechthild und ich werden ungeduldig warten, aufspringen, zur Tür laufen, wenn im Garten Stimmen laut werden. (Härtling 2003b: 363)

Der Erzähler geht hier von der beunruhigenden politischen Situation zu dem angekündigten Besuch der Kinder über. Die Familie scheint hier als ein stabilisierender Faktor zu funktionieren. Während sich die Welt auf einen Krieg gefasst macht, ist der Protagonist in seinem Garten sicher und glücklich. Es werden hier zwei gegensätzlich konnotierte Bilder gegenübergestellt: Die Welt in Erwartung eines möglichen Krieges und das Ehepaar in freudiger Erwartung der Enkelkinder. Für den Protagonisten, der das Grauen des Krieges hinter sich hat, scheint nun der familiäre Hintergrund die Sicherheit und Geborgenheit zu versichern. Daraus kann bestimmt ebenfalls der zuverlässige Umgang mit der eigenen Erinnerung resultieren.

Fragt man nach der erzählerischen Vermittlung im Roman, so kann man feststellen, dass in *Leben lernen* einstimmig erzählt wird. Bei der Erzählerinstanz handelt es sich um einen autodiegetischen Erzähler, der das Ich des Autors Härtling verkörpert. Er besitzt die allwissende Überlegenheit innerhalb der erzählten Welt, kennt den Ablauf der Geschichte, ist also im Stande, zukunftsweisende Vorausdeutungen zu machen, er mischt sich in die Handlung ein, macht oft Exkurse, meldet sich in Einschüben zu Wort, um das Geschehen aus der privilegierten Beobachtersicht darzustellen: „Mein Vater ist in vielen Rollen aufgetreten. Nicht jedoch in der des Vaters“, heißt es bei ihm beispielsweise (Härtling 2003b: 24).

Der Erzähler spricht also aus der Nullfokalisierung, er behält den Überblick über das Geschehen, führt den Leser an der Hand und organisiert den Ablauf der Erzählung. Er wird auch zu einer Figur der erzählten Welt, denn sein Ich ist ständig präsent, auch auf der Ebene der Handlung: „Und ich? Ich versuche, mir den Zweiunddreißigjährigen vorzustellen, der mit dem ‚Niembsch‘ und in seinem Beruf Erfolg hat, der zum zweiten Mal Vater wird, zunehmend reist, zu Kongressen und Lesungen geladen wird“ (Härtling 2003b: 274).

Demnach werden die Erinnerungen in *Leben lernen* von einer deutlich anderen Erzählerstimme präsentiert, als es in den Erinnerungstexten der Fall war. In Romanen wie *Zwettl*, *Nachgetragene Liebe*, *Herzwand*, aber auch früheren Texten wie *Janek* will es der Erzähler wagen, sich der Erinnerung zu stellen, indem er – wie es die autodiegetische Stimme in *Leben lernen* betont,

die immer wieder aufbrechenden Kinderängste nicht unterdrückt, im Umgang mit den Vergessenen die eigene Position relativiert und ein neues Buch beginnt, ‚Janek‘, in dem er zum ersten Mal das Sterben der Mutter zu erzählen und zu erfinden versucht und sich selber wieder in die Fremde stößt, die ihn, das lernte er allmählich, vor falschen Vorstellungen und Schlüssen bewahrt. (Härtling 2003b: 274)

Der Weg in der literarischen Erinnerungsarbeit von Härtling führt also von der Thematisierung der Traumata der Kindheit, über die Auseinandersetzung damit im Gespräch mit Zeugen und Beteiligten im Medium der Literatur bis zu einem Zeitpunkt, an dem die Distanz zu sich selbst wieder erreicht werden kann. Der zuverlässige, nüchterne Erzähler-Kommentator in *Leben lernen* scheint diese Distanz erreicht zu haben.

Es stellt sich die Frage danach, wie in dem autobiographischen Text *Leben lernen* die Erinnerung inszeniert wird. Ist der Autor im Medium der Autobiographie in der eigenen Erinnerung angekommen? Demnach würden die Erinnerungstexte *Zwettl*, *Nachgetragene Liebe* und *Herzwand* als eine Art Annäherung an die Erinnerung gelten. Hier wird die Erinnerung unsicher gemacht, in Frage gestellt, bezweifelt. Dabei entsteht zwangsläufig der Eindruck der Unzuverlässigkeit des Erinnerns, die Erzählerinstanzen stellen sich selbstkritisch in Frage. Die Erinnerungstexte werden mehrstimmig erzählt, es kommen Zeitzeugen zu Wort, der Erzähler trennt sich von seinem Ich in der Vergangenheit. Die Funktion der Stimmen besteht darin, eine möglichst wahrheitsgetreue Inszenierung von Erinnerung zu realisieren. Diese Intention betont auch Härtling:

Womit ich [...] demonstrieren wollte, wie sprunghaft die erzählende Erinnerung auf Themen kommt. Sie findet nicht nur vor. Sie sucht ständig, beunruhigt Verdrängtes und Vergessenes, und oft genug sträubt sich das endlich Gefundene gegen den erzählten Zusammenhang. Es will wieder vergessen werden. (Härtling 2007: 45)

Nun soll im Folgenden die Frage beantwortet werden, wie die Vermittlung der Erinnerungen in *Leben lernen* funktioniert. Exemplarisch wird dabei die Inszenierung von Erinnerung an den Ort Zwettl analysiert. Zwar bildet diese Erinnerung nur einen kleinen Ausschnitt des Romans *Leben lernen*, sie ist aber ein zentraler Gegenstand auch in den Erinnerungstexten *Zwettl* und *Nachgetragene Liebe*. Die prägenden Zwettl-Ereignisse werden in *Leben lernen* in dem Kapitel *Gegenden und Wohnungen* thematisiert. Der Grund dafür kann der topographische Charakter der Erinnerung sein. Härtling misst sein autobiographisches Gedächtnis an den Orten, besonders an den Städten der Kindheit. Dies gibt er selbst in den Dresdener Poetik-Vorlesungen zu: „Als ich das Thema meiner drei Vorlesungen

vorschlug, reagierte ich mehr oder weniger autobiographisch, benannte Abschnitte meines Lebens nach Orten“ (Härtling 2007: 17).

Ähnlich verfährt der Erzähler in *Leben lernen*, und zwar orientiert er sich nach Räumen. Dies ist eine Verfahrensweise, die in der Zeit der Flucht durchaus alltäglich war: „Von nun an wurden die Wohnungen Zufluchten, immer nur vorläufig. Wer wird bei uns wohnen? Ich höre Lores Stimme, leise und brüchig. Das ist eine alte Flüchtlingsfrage“, kommentiert die Erzählerstimme (Härtling 2003b: 44).

Es wird hier die Stimme der Schwester eingeführt, indem ihre Aussage zitiert wird. Diese wird vom Erzähler kommentiert („Das ist eine alte Flüchtlingsfrage“) und – da sie nicht negiert wird – bestätigt. Demzufolge entsteht kein Gegensatz zwischen den Stimmen der Erzählung, vielmehr verstärken sie diese. Der Erzähler gibt sich als der Schreibende aus, er beherrscht die Erzählung, hat die Übersicht über die Ereigniskette und verfügt damit über die olympische Position innerhalb der erzählten Welt. Er mischt sich oft ein, indem er den Schreibprozess kommentiert:

Mimi führt uns zu unserer ‚Bleibe‘. Mir ist das Wort, eingefasst von Staunen, im Kopf geblieben. (Merkwürdig, dass die mich befremdenden Wörter nicht gesammelt vorhanden sind, mir vielmehr zeitweilig verloren gehen. In den früheren Erinnerungen an Zwettl meldete es sich noch nicht.) (Härtling 2003b: 47)

Deutlich wird hier an die „früheren Erinnerungen an Zwettl“ verwiesen. Die autodiegetische Stimme kommentiert damit die Tatsache, dass die Erinnerung sprachlich nur sehr schwierig in Worte zu fassen ist. An einer anderen Stelle gibt der Erzähler an, weitere literarische Texte über diese Ereignisse geschrieben zu haben. Er äußert auch seine Bemerkungen bezüglich der Ähnlichkeiten zwischen den Bildern von Erinnerung, die in den Texten inszeniert werden: „Einen SS-Offizier, der mich am Ärmel festhielt, sehe ich so, wie ich ihn schon mehrfach erzählt habe, in ‚Nachgetragene Liebe‘, in ‚Zwettl‘. Es ist ein festgeschriebenes Bild“ (Härtling 2003b: 45).

In der Tat ist auch die Beschreibung des Gefühlszustands der kindlichen Figur nach der Begegnung mit dem SS-Offizier in *Leben lernen* und *Nachgetragene Liebe* weitgehend übereinstimmend. So heißt es in der Autobiographie: „Es schmerzte. Ich hätte Vater, in diesem Augenblick auf dem Prager Bahnhof, umbringen können“ (Härtling 2003b: 46).

In *Nachgetragene Liebe* wird das Innere der Hauptfigur weitgehend ähnlich dargestellt: „Es war so, als hättest du mir ein Stück Fleisch ausgerissen. [...] Mir war kalt. Ich dachte, ich will überhaupt sterben. Ich will diesen Vater nicht haben“ (Härtling 2005a: 152).

In *Zwettl* bleibt dieser erinnerte Moment noch unsicher und wird dementsprechend im *memory talk* ausgehandelt und unzuverlässig erzählt: „Aber Vater war gar nicht auf der Reise dabei, ihr habt ihn erst in Zwettl getroffen. Wieso fällt er mir bei dieser Szene ein? Es ist nicht wahr, er ist doch dabei gewesen, ihr habt ihn in Prag getroffen“ (Härtling 2005b: 14).

An dieser Stelle wird die Erinnerungsarbeit des Erzählers sichtbar. Während im ersten Entwurf der Inszenierung von Erinnerung (*Zwettl*) noch weitere Stimmen dazu geholt werden und die Erinnerung nicht bestätigt wird, folgt nun in *Nachgetragene Liebe* die sichere Aussage eines homodiegetischen Erzählers, der seine Feld-Erinnerung thematisiert. In *Leben lernen* wird aus der nüchternen Beobachter-Stellung auf die Ereignisse geschaut, dabei gilt das Erinnernte als sicher.

Insofern wird die Erinnerung anders erzählt, als dies in den vorangegangenen Texten der Fall war. Diese Entwicklung der Erzählerstimme, die in den Erinnerungstexten oft als die Stimme des Autors agiert, hängt offensichtlich mit dem Alter des Schriftstellers zusammen. Man muss bedenken, dass man die eigene Biographie nicht ständig in Frage stellen kann. Genauso wenig kann man das autobiographische Gedächtnis kontinuierlich kritisch bezweifeln. Dies hat offensichtlich Folgen für das autobiographische Erzählen, das sicher und zuverlässig sein muss.

Dementsprechend kommentiert der Erzähler, es ist kein Kinderblick mehr, der hier präsentiert wird. Offenkundig handelt es sich dabei durchgehend um die Perspektive des Erwachsenen, des kommentierenden Beobachters. Damit wird die inszenierte Erinnerung zur distanzierten und nüchternen *observer memory*. Die Erzählerinstanz tritt sicher, allwissend und zuverlässig auf:

Jetzt könnte ich mir nachschauen, wie ich mit Vater den Leiterwagen, auf dem sich unsere Habe häuft, durch die Stadt ziehe, die uns vergessen will. Welches Ich verschwindet da? [...] Ich. Ich. Immerhin haben die Eltern ihren Verrat nicht ausgehalten und sind wieder zusammen. Nur ich weiß, der ich mir nachschaue, der ich mich erzähle und mich im Ich irren könnte, nur ich weiß, dass ihre Zeit abläuft. (Härtling 2007b: 44f.)

Der Ich-Erzähler unterscheidet sehr bildhaft zwischen dem erinnerten und erinnernden Ich. Die autodiegetische Stimme betont die Möglichkeit, auf sich selbst in der Vergangenheit schauen zu können. Es wird also die typische Situation der Beobachter-Erinnerung dargestellt, indem man sich selbst als einen Teilnehmer der erinnerten Bilder betrachtet. (Schacter 2001) Im Unterschied zu den Erinnerungstexten wird in *Leben lernen* die erinnerte Stimme nicht befragt, sie bleibt ausgespart. Der Junge tritt hier nicht als ein weiterer Erzähler auf. Das Erzählen wird durchgehend der olympischen, allwissenden Stimme vorbehalten, die sichere Vorausdeutungen bezüglich der Zukunft machen kann.

Offenkundig ist Härtling im Alter bei sich selbst als Thema gewissermaßen ‚angekommen‘. In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen definiert er diese Nähe und Distanz zu sich selbst zugleich als die Aufgabe des Erzählers schlechthin:

Was da geschrieben wird, ist einem nah; man ist sich selbst das Thema, hält noch nicht den Blick des Gegenübers aus, um in ihm eine andere Welt zu lesen. Auf die Dauer kann das nicht genügen. Erst der, dem es gelingt, auszubrechen, sich zu öffnen, in seine Sätze Welt aufzunehmen, kann Schriftsteller sein. (Härtling 1984: 14)

Diese Beobachterhaltung hat gewiss mit dem Alter des Autors zu tun, denn nun ist er im Stande, sich selbst als eine ‚vollendete‘ Identität zu beschreiben, und braucht nicht selbstkritisch zu werden.

Die erzählten Erinnerungen werden aus der Beobachterposition dargestellt und kontinuierlich kommentiert. Dabei geht es Härtling nicht mehr darum, die personale Kinderperspektive möglichst anschaulich und genau nachzuerzählen, aber auch nicht darum, diese mit der Sicht des erinnernden Erwachsenen zu konfrontieren. In *Leben lernen* wird das Erinnern aus der überlegenen Distanz praktiziert, aus der Allwissenheit, die alle später eintreffenden Ereignisse und Handlungen einbezieht. Dies resultiert aus der Form des Textes, es handelt sich dabei doch um eine Art ‚Lebensbericht‘.

Der Erzähler besitzt die Sicherheit dessen, was er erzählt. Die Praktiken des Bezweifeln, Nachprüfens und Hinterfragens der Erinnerungsromane sind vollkommen ausgeblendet.

Dominant im Text ist die spätere Sicht. Dabei wird nun festgestellt, was zum Zeitpunkt des Geschehens nicht hätte festgestellt werden können. So ist es im Fall der Erinnerung an die Nacht in Jurys Haus, die weitgehend evaluiert wird. In *Zwettl* ist es die Abenteuerlust des kindlichen Protagonisten, die den Blickwinkel der Erzählung bestimmt:

Er hat geschlafen, ich habe geschlafen, er wachte von einem gewaltigen Krachen auf und merkte, dass alle anderen in der Dunkelheit standen; [...] Mutter und Tante K. hatten sich geschminkt und spielten alte Weiber; er und L. hatten gelacht, sie seien toll hässlich; er zog sich zusammen, nicht, dass er sich nicht gefürchtet hätte, aber zugleich überflutete ihn ein Wohlbehagen: er richtete sich auf das Grauen ein. (Härtling 2005b: 30)

Zweifellos ist es die Kindersicht, die hier dominiert. So liegt die Betonung der Erzählung auf der inneren Verfassung des Protagonisten, der sich wahrscheinlich nicht ganz im Klaren ist, was der Besuch der Russen in der Nacht für Folgen haben könnte. Für das Kind ist die Gefahr auch zum Teil mit Spaß und Nervenkitzel verbunden, denn es ist ein klarer Normbruch in dem Alltag der Familie. Im Text *Nachgetragene Liebe* wird das Geschehen zwar auch aus der Kindersicht gezeigt, dennoch wird hier die Vater-Sohn-Beziehung ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Der Anfang der Erzählung ist zum Teil ähnlich: „Lores Weinen weckte mich. Im Zimmer war es finster. Alle waren wach. Vater lief im Zimmer herum“ (Härtling 2005a: 160). Die Atmosphäre im Raum wird hier dennoch völlig anders dargestellt: Die Schwester lacht nicht mehr, die Frauen veranstalten kein Theater, kein Verkleiden, im Zimmer ist es finster, der Vater verstärkt die Aufregung der Familie, indem er herum rennt. Hier gesteht der erwachsene Ich-Erzähler seine Angst ein, sie wird auch nicht mit Freude gemischt: „Die Angst hat ihre Geräusche, sie wiederholen sich in meiner Erinnerung. Plötzlich spürt man die Luft im Raum, hört sich selber“ (Härtling 2005a: 161).

Dargestellt wird die Sicht des Erwachsenen, der am Beispiel des Vorfalls zu definieren versucht, was Angst bedeutet und wie sie in der Erinnerung festgehalten werden kann. Die Kindperspektive konzentriert sich hingegen auf das Gefühl der Angst und Liebe dem Vater gegenüber, die in *Zwettl* überhaupt nicht thematisiert wurden. So erzählt die homodiegetische Stimme aus der internen Fokalisierung:

Ich weiß nicht, wie lange wir auf Vaters Rückkehr gewartet haben. Ich denke: die ganze Nacht; doch die gereizte Phantasie wird die Zeit gedehnt haben. [...] Ich spüre seine Hand. Sie ist feucht und heiß. [...] Er lässt meine Hand los und presst mich an sich. Er bebt am ganzen Leib, habe ich in einem Buch gelesen. Er bebt am ganzen Leib. (Härtling 2005a: 162)

Der Ich-Erzähler erzählt offenkundig aus der Mitsicht der Hauptfigur, es sind die Gefühle und Gedanken, die das Erzählen dominieren. Weil das Erlebte schwer mit eigenen Worten zu fassen ist, bedient sich der Erzähler eines Ausdrucks, der ihm aus Büchern bekannt ist: „Er bebt am ganzen Leib“. In der Autobiographie *Leben lernen* wird die Geschichte chronologisch erzählt, es ist kein Bericht mehr, der ständig unterbrochen wird, es gibt keine Sprünge in der Zeit oder Erzählinstanz wie es in den Erinnerungstexten der Fall ist. Darüber hinaus werden fiktionale Dialogszenen eingebaut, die sich weder in *Zwettl* noch in *Nachgetragene Liebe* so wiederfinden: „Dann kenne er sich im Haus wohl aus, fragte der Offizier. Nein, antwortete mein Vater. Wie ist das möglich? Wir wohnen hier erst seit kurzem. Das soll ich Ihnen glauben? Ich bitte Sie. Ich denke mir solche Wortwechsel aus. Sicher gab es sie ähnlich. Nur bleiben sie stimmlos“ (Härtling 2003b: 52).

Der autodiegetische Erzähler kommentiert seine Vorgehensweise beim Schreiben, er gibt zu, diese Gespräche zu erfinden, das Erzählen zu fiktionalisieren. Er tut es, um eine zusammenhängende Erzählung zu gestalten. Dies ist in den Erinnerungstexten nicht das Ziel des Erzählens, dort ging es vielmehr um die Exaktheit des Erzählens, um den ‚Wahrheitsgehalt‘ der Aussage. In *Leben lernen* will der Erzähler kommentierend zu Wort kommen, er erlaubt es sich, die Erinnerung als ein Ganzes zu betrachten und es zu beurteilen.

Zusammenfassend kann die These bestätigt werden, dass man bei Peter Härtling einen deutlichen Unterschied bei der Inszenierung von Erinnerung feststellen kann. In dem 2003 erschienenen Roman *Leben lernen. Erinnerungen* greift der Autor zum ersten Mal zu einer stabilen, sicheren Ich-Erzählerstimme, die das Geschehen aus der zeitlichen Distanz kommentiert. Dabei steht die Person des Autors im Zentrum der Ereignisse, er wagt es erstmals die Handlung um die eigene Person herum aufzubauen. Die Betonung beim Erinnern liegt auf Kommentar und Beurteilung der Ereignisse aus der späteren Sicht, nicht mehr auf der Nachforschung, welche Version der Erinnerung „richtig“ sei. Auch wenn die besonders dramatischen und traumatischen Ereignisse weiterhin als solche gelten können, so nimmt sich der Erzähler in der Autobiographie weitgehend zurück und verzichtet auf emotionale Anteilnahme an dem Geschehen. Als konstant und unverändert kann man allerdings die Raumgestaltung in allen analysierten Texten sehen. Die gestimmten und subjektiv wahrgenommenen Räume werden auch in der Autobiographie aus der Perspektive des Erzählers betrachtet und diese hat sich, im Vergleich zu den früheren Texten, nicht wesentlich verändert.

Benutzte Literatur

- Gansel, Carsten/ Hernik, Monika (2007): „Es gibt keine Tabus im Erzählen für Kinder“. Carsten Gansel, Carsten und Monika Hernik im Gespräch mit Peter Härtling. In: *Der Deutschunterricht* 1, 89-95.
- Härtling, Peter (1973): Zwettl, Frühjahr 1945. In: *Neue Rundschau* 1, 28-40.
- Härtling, Peter (1984): *Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden*. Frankfurter Poetik Vorlesungen. Darmstadt/ Neuwied.
- Härtling, Peter (1987): *Janek. Porträt einer Erinnerung*. Hamburg/ Zürich.
- Härtling, Peter (1988): *Der Wanderer*. Hamburg/ Zürich.
- Härtling, Peter (1990): *Herzwand. Mein Roman*. Hamburg/ Zürich.
- Härtling Peter (2003a): *Eine Frau*. München.
- Härtling Peter (2003b): *Leben lernen. Erinnerungen*. München.
- Härtling, Peter (2005a): *Nachgetragene Liebe*. München.
- Härtling, Peter (2005b): *Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*. München.
- Härtling, Peter (2007): *Erinnerte Wirklichkeit – erzählte Wahrheit. Die Städte meiner Kindheit*. Dresden.
- Härtling, Peter (2008): *O’Bär an Enkel Samuel*. Weinheim/ Basel.
- Markowitsch, Hans J./ Welzer, Harald (2005): *Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklungen*. Stuttgart.
- Neumann, Birgit (2004): *Fictions of memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartsromanen*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Nr. XXXVII/ 4, 333-360.

- Neumann, Birgit (2005): Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of memory“. Berlin/ New York.
- Ricœur, Paul (1988-91): Zeit und Erzählung. 3 Bde. München.
- Schacter, Daniel (1996): Searching for memory. The brain, the mind and the past. New York.
- Schacter, Daniel (2001): Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Berlin.

Agnieszka Sochal

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

ZWISCHEN FIKTION UND REALITÄT – ADRIENNE THOMAS' ERFAHRUNG DES ERSTEN WELTKRIEGES

Die Erinnerungen an eine tragische Zeit, die besonders das Leben prägen, finden ihren Ausdruck in mannigfaltigen Werken. So sieht es auch mit der Erfahrung des Ersten Weltkrieges aus, die von Adrienne Thomas als Roman und als Eintragungen in ihren Tagebüchern bearbeitet wurde. Sowohl der Roman *Die Katrin wird Soldat* und ihr Tagebuch *Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg. Ein Tagebuch*, das erst 2004 veröffentlicht wurde, thematisieren zwei Jahre aus dem großen Krieg. Diese Bücher stellen eine persönliche Geschichte des Ersten Weltkrieges aus der weiblichen Perspektive dar. In beiden Publikationen finden wir auch die Wandlung eines vom Krieg begeisterten Mädchens in die Gegnerin des Krieges. Im Beitrag rückt insbesondere der Aspekt der Affinität beider Texte bezüglich autobiografischer Elemente in den Fokus des Interesses.

Die Einleitung

Quer zum entropischen Moment „öffentlichen“ Erinnerns verläuft eine Gegenströmung individuellen Erinnerns, die mit einer riesigen Materialfülle an Memoiren, Erfahrungsberichten, Tagebüchern, Bewusstseinsprotokollen, Lebensromanen usw. das Pendant zu der zerfaserten einen großen Erzählung, dem „grand récit“ der „großen Geschichte“, zu bilden beansprucht. (Holdenried 2000: 11)

Die Erinnerungen an eine tragische Zeit, die besonders das Leben prägen, finden dementsprechend ihren Ausdruck in mannigfaltigen Werken. Manche Schriftsteller bearbeiten besondere Zeiten ihres Lebens auf verschiedene Weisen, z.B. als Romane und als Eintragungen in ihren Tagebüchern. So sieht es auch mit der Erfahrung des Ersten Weltkrieges aus, die von Adrienne Thomas in diesen beiden Formen bearbeitet wurde. Sowohl der Roman *Die Katrin wird Soldat* und ihr Tagebuch *Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg. Ein Tagebuch*, das erst 2004 veröffentlicht wurde, thematisieren zwei Jahre aus dem schrecklichen Krieg. Das Tagebuch führte ein junges Mädchen von gerade 17 bis 18 Jahren. Und der Roman war ein großer Erfolg einer selbstbewussten Frau, der der Schriftstellerin den Ruhm eines weiblichen Remarques brachte.

Die Bearbeitung der Erinnerungen hat bisweilen ein Geschlecht, im Fall des Ersten Weltkrieges war sie männlich – hier sei nur auf Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* und Romain Rollands Tagebücher aus dem Krieg verwiesen. Dank Thomas' Werken bekommen nun diese auch eine weibliche Perspektive. Es ist auch ein besonderes Denkmal, das der Stadt Metz und der Region Lothringen gesetzt wurde – mit seiner bewegenden Geschichte, und vergessen wir nicht, dass der Untertitel des Romans *Ein Roman aus Elsaß-Lothringen* lautet.

Was ist eigentlich das Wesen des autobiografischen Schreibens? Michaela Holdenried präzisiert es in ihrem Beitrag über Autobiografie folgendermaßen:

Selbst-Erfahrung, Selbstausslegung, Verständigung mit anderen sind – neben dem immer mitlaufenden apologetischen Element – die Parameter, zwischen denen sich autobiographisches Schreiben von jeher vollzieht. Obwohl natürlich historischen Veränderungen unterliegend, ist das formale Gerüst im Kern unverändert: Ein Mensch beschreibt sein eigenes Leben, in der Regel von den ersten Erinnerungen bis zum Schreibzeitpunkt oder zu einem anderen zäsurbildenden Zeitpunkt. (Holdenried 2001: 12)

Wenn der heutige Leser autobiografische Werke aus der vergangenen Zeit liest, spielen sie des Öfteren die Rolle einer Katharsis: „Lebensgeschichten anderer haben Modellfunktion für das eigene Leben. Der Leser/die Leserin kann sich an den fremden Lebensbilanzierungen seine/ihre Selbstzuordnung bilden: über Ablehnung oder Übernahme, empathische Einfühlung oder widerstrebende Auseinandersetzung“ (Holdenried 2004: 13).

Im folgenden Beitrag rückt insbesondere der Aspekt der Affinität beider Texte bezüglich autobiografischer Elemente in den Fokus meines Interesses.

Der Erste Weltkrieg und seine Gegnerinnen

In den Erinnerungen an den Ersten Krieg steht u. a. eine besondere feierliche Stimmung im Mittelpunkt, mit der junge Männer in den Krieg zogen, mit Blumen von ihren weiblichen Begleiterinnen beworfen. Es wundert also nicht, dass Ingeborg Küster (geb. 1909) über die „Kriegshysterie“ (Küster 1983: 30) in Deutschland im Jahre 1914 berichtet. Da ihre Familie die Begeisterung nicht teilte und vor dem Krieg oft Gäste aus England hatte, wurden ihr die Fenster eingeschlagen. In literarischen Zeugnissen jener Zeit wurde oft auf die Vorahnung hingewiesen, mit der Betonung, dass jedoch niemand an den Krieg glaubte. Nicht anders verhielt es sich mit dem Roman von Annette Kolb (1870-1967) *Briefe einer Deutsch-Französin* (Kolb 1916), der mit den Worten anfängt: „Ich denke zurück an die paradiesischen Tage dieses Sommers vor Ausbruch des Krieges, da keiner noch an ihn glaubte...“ (Kolb 1916: 9). Auch die Reaktionen der eindeutig pazifistischen Frauen auf die Kriegserklärung waren unterschiedlich. Die Chemikerin Clara Immerwahr (1870-1915) z.B. beging, nachdem es zum Chloreinsatz an der Front gekommen war, aus Protest Selbstmord. Sie konnte sich nicht damit abfinden, dass die Wissenschaft für die Massenvernichtung pervertiert wurde. Ein anderer Weg, als nicht Mittäterin zu sein, kam für sie nicht in Frage.

Viele widersetzten sich dem Kriegstreiben innerlich und sahen ihm mit Empörung zu. Die Begeisterung der Gesellschaft schien ihnen unbegreiflich zu sein. Anna Haag (1888-1982) beschrieb es folgendermaßen: „Die Wellen der Begeisterung gingen hoch. Beklemmung, ja Angst durfte man sich nicht eingestehen“ (Haag 1978: 82). Haag hielt ihren

Mann für eine „Karikatur“, als sie ihn in der Kaserne besuchte. Mit ihrem Misstrauen stand sie außerhalb der Gesellschaft: „Es war bitteres Erleben für sie, feststellen zu müssen, daß Krieg bei vielen Deutschen den Begriff von bürgerlicher Moral oder von Gut und Böse verwischte“ (Haag 1978: 98). Gleichzeitig empfand sie wie jede Frau „grässliche“ Angst um ihre Nächsten. In jener Zeit übte sie Kritik an der Politik des Staates, indem sie den Alltag der Frauen im Krieg in ihren Tagebüchern treffend porträtierte:

Wenn der Postbote zu einer Zeit außerhalb seines täglichen Postganges sich einem Haus näherte, so zitterten die Menschen. Ihre Augen blickten in starrem Entsetzen, ihre Hände machten eine abwehrende Geste, als ob sie sich instinktiv weigerten, das Papier anzunehmen, das der Bote ihnen auszuhändigen versuchte. (Haag 1978: 87)

Die bereits erwähnte Annette Kolb versetzte ihre Zugehörigkeit zu zwei Nationen in eine besondere Situation: „Nur ich bin heimatlos durch diesen Krieg geworden“ (Kolb 1916: 13) und wurde zum Problem: „Es wäre gemein zu fordern, daß einer, der seiner Abstammung nach in gleichem Maße zwei Nationen angehört, heute die eine oder die andere verleugne“ (Kolb 1916: 20). Kolb verkörperte „eine Versöhnung der deutschen und französischen Elemente“ (Kolb 1916: 21) und versuchte den Deutschen die „Wesenart“ der Franzosen näher zu bringen. Als ihre Versuche fehlschlagen, fühlte sie sich wie von einer Lähmung betroffen, sie verstand die Welt und die Menschheit nicht mehr.

Claire Goll (1891-1977) schrieb 1914 wie folgt: „Alles redete vom Krieg, von Mobilmachung. Eine Art Irrsinn ergriff die Deutschen. Sogar die Sozialisten sprachen davon, daß sie den Feind zerschmettern wollten“ (Goll 1978: 32). Um diese Zeit formulierte Goll ihre ersten Gedanken über den Krieg und das Militär:

Ich war politisch noch unerfahren, aber das Militär hatte bei mir schon immer, im Frieden wie im Krieg, Brechreiz erregt. Je länger sich die Schlachtereie hinzog, desto bleierner senkten sich die düstere Stimmung und die alte germanische Besessenheit über das Land. Ich konnte nicht mehr ausgehen oder eine Zeitung aufschlagen, ohne den dringenden Wunsch zu verspüren, woanders zu sein – in einem Land, das noch nicht alle Grundbegriffe der Vernunft aufgegeben hatte. (Goll 1978: 32f.)

Goll schien instinktiv den Krieg zu hassen, ohne einen festen Grund dazu und ohne eine ausgeprägte politische Überzeugung. Diese Abscheu war bei ihr angeboren, natürlich. Es war der Grund, warum sie 1917 ihre Heimat verließ: Sie war mit der Militarisierung des Lebens nicht einverstanden: „Ich verließ Deutschland im Januar 1917. In einem Land, dessen krieglerische Raserei ich nicht teilte, hatte ich nichts mehr zu schaffen. Ich war Pazifistin [...]“ (Goll 1978: 34).

Wie verhält sich dem Krieg gegenüber ein junges Mädchen von gerade 17 Jahren (Autorin der Tagebücher und Erzählerin des Romans), das im Grenzgebiet wohnt und zweisprachig ist?

Hertha Strauchs Tagebücher

Die Autorin, die unter dem Pseudonym Adrienne Thomas bekannt wurde, kam 1897 in St. Avold als Hertha Strauch zur Welt. 1904 siedelte die Familie Strauch nach Metz, wo sie bis zum Umzug nach Berlin im März 1916 lebte. Bereits in den ersten Kriegsmonaten meldete sich die junge Hertha freiwillig als Rote-Kreuz-Helferin am Metzger Bahnhof.

In den Tagebucheintragungen, die nicht für eine Veröffentlichung gedacht waren und dann doch veröffentlicht wurden, fehlen einige Stellen, z. B. die zwei ersten Blätter, viele Zeilen wurden ausgeschnitten. Das Tagebuch umfasst die Zeit vom 6. März 1915 und endet am 8. Februar 1916.

Was für ein Bild der jungen Frau entnehmen wir diesen Tagebüchern? Besonders präzise Informationen finden wir im Nachwort zu der ersten Ausgabe der Erinnerungen:

Hertha Strauch war – man kann es kaum übersehen – auch eine verwöhnte „höhere“ Tochter, die vor allem anerkannt, geachtet und geliebt werden wollte, mit Standesdünkel und spätpubertierenden Marotten. Dabei wirkt die Heranwachsende unsicher und ständig in Angst, noch nicht für voll genommen zu werden. Gleichzeitig befand sie sich in einer (nicht unsympathischen) tiefer gründenden Suche nach sich selbst. Sie schwankte zwischen Stolz, Trotz, Eigensinn und Sensibilität bzw. extremer Schüchternheit, zwischen kindlicher Spontaneität und weiblicher Berechnung, zwischen offener Direktheit und introvertierter Abschottung, die zuweilen ihr Tagebuch zum einzigen Gesprächspartner werden ließ. (Thomas 2004: 210f.)

Obleich der Krieg etwas Fürchterliches ist, beginnt er mit Begeisterung, mit Pietät, die Strauch detailliert wiedergibt: „Auf der Bahn sind heute rasend viele Freiwillige, Rekruten und sonstige Rheinländer ausgezogen. Mit Musik. Die waren lustig! Getanzt haben sie und gejubelt. Und alle waren mit frischen Blumen geschmückt. Einer gab mir noch ein Telegramm zum Befördern“ (Thomas 2004: 3). Der Erste Weltkrieg wird hier aus der Perspektive von weiblichen Helferinnen dargestellt. Denn die junge Hertha leistet verschiedene Aushilfsarbeiten für den Kriegsdienst: „Auf der Bahn gab es so viele Arbeit, daß wir sie kaum bewältigen konnten. Andauernd Verwundete, Kranke und Transporte. [...] Heute kochten wir ganz köstliche Suppe“ (Thomas 2004: 4). Über die Schwierigkeiten dieser Arbeit ist sie sich im Klaren: „Unser Beruf ist nicht gerade leicht. Diese Woche muß ich auch nachmittagsvertreten. [...] Einige Ausflüge mußten abgesagt werden und dito einige Einladungen. Aber ich tat's gern“ (Thomas 2004: 11). Einige Tage später wird notiert: „Auf der Bahn jeden Tag Transporte. Kolossale Arbeit. Nicht mehr Kriegsfreiwillige. [...] Das sind keine guten Zeichen“ (Thomas 2004: 12). Mit der Zeit gewöhnt sie sich an das Elend des Krieges: Blutende Wunden verbindet sie wie am Fließband. Diese Entwicklung ist auch für sie unverständlich: „Ich wunderte mich eigentlich über mich, als ich dem Mann die Hand mit einem Taschentuche wusch; vor 1,5 Jahren hätte ich mich abgewandt. Heute tat ich, ohne mit der Wimper zu zucken“ (Thomas 2004: 132). Ihre Aufgaben nimmt sie so ernst, dass sie mit sich selbst unzufrieden ist, wenn sie kränkt: „Bin ich denn zu nix anderem da, als krank zu sein? Hab ich etwa Zeit dazu?“ (Thomas 2004: 151). Und die Hilfe für andere erschien ihr als Lebensaufgabe: „Ja, wenn ich auf der Bahn bin, unter all dem Elend, da fühle ich mich zuhause, eben weil ich es lindern darf“ (Thomas 2004: 29).

Dank diesen Tagebüchern erfahren wir viel über Metz und den Kriegsalltag im Grenzgebiet. Hertha stellt Sonderbedingungen in der Stadt dar, u.a. die Kontrolle des Postverkehrs und das Schreibverbot aus der Stadt. Sie ist eine verantwortliche Chronistin des Kriegsalltags; für das Tagebuch fertigt sie Notizen an: „Ich kann heute unmöglich alles weiter berichten. Ich habe mir Notizen gemacht und werde alles nachholen“ (Thomas 2004: 199). Demzufolge berichtet sie präzise über gefallene Städte, Gefangene. Die Stadt wird beschossen und das Leben wird dadurch immer gefährlicher: „11.30 Uhr abends. Um 11.10 Uhr hörte ich ein Surren in der Luft. Ich sah zum Fenster hinaus, sah Scheinwerfer am Himmel u. da schreckte ich schon zurück; denn ich hörte das furchtbare Geräusch einer

einschlagenden Bombe. Furchtbar“ (Thomas 204: 150). Der permanente Kanonendonner bringt sie zur Verzweiflung: „Bumm – bumm – bumm. Sie sollen doch aufhören. Sollten mit dem Krieg aufhören“ (Thomas 2004: 30). Der Besuch in Berlin bedeutet für sie freie Tage von den Bombardements. Jedoch sehnt sich Hertha inbrünstig nach Metz. Berlin findet sie einfach „groß“, ihr gefällt es hier „gar nicht“ (Thomas 2004: 186). Am 26. Januar 1916 schrieb sie dementsprechend:

Wieder daheim im alten Metz. Schön war's! Wunderschön. Aber über mein liebes Metz geht halt nix, nicht einmal das hastende, treibende Berlin mit seinen breiten, ach so breiten Straßen, seinen vielen, oft recht geschmacklosen Denkmälern – nicht einmal Kurt geht mir drüber. Wieder daheim! (Thomas 2004: 182)

Zugleich wird dieses Tagebuch zur Liste von Verlusten, die um so schmerzlicher sind, da es ihre Spielfreunde betrifft. Für ihre gefallenen Freunde und Bekannten zeichnet sie Kreuze: „In der Liste meines grünen Tagebuches (Sie umfaßt über 50 Kriegsteilnehmer. Verwandte u. Bekannte) stehen schon 8 Kreuze“ (Thomas 2004: 69). Dann wird diese Liste immer wieder ergänzt: „Wieder ein Kreuz mehr! Armer Kerl!“ (Thomas 2004: 139). Und die Puppe, die ihr von ihrem gefallenen Freund, Alfred Schaufler, geschenkt wurde, bekommt sogar ein Trauerkleid.

Die ganze Zeit, die in den Aufzeichnungen dargestellt wurde, bleibt sie ein junges Mädchen, das sich ab und zu in schöne Offiziere verguckt und viel Wert auf Äußeres legt. Dabei rückt die Kleidung immer wieder in den Mittelpunkt ihres Interesses. Für ein junges Mädchen spielt sie eine bedeutende Rolle. Dies wird deutlich bei seinem Besuch in Berlin, wo es sich mit Berlinerinnen vergleicht:

Ein paar elegante Berlinerinnen rauschten vorüber, in modernen kurzen Glockenrücken, Einsatzstiefeln u. kleinen schiefen Hütchen. O, wie ich mir vorkam! Gewiß sah man mir die Hertha Strauch von weitem an. Bei uns in Metz sind die Damen ja auch elegant, womöglich noch eleganter; aber nicht alle. Und so'n junges Mädel sticht nicht unangenehm ab, wenn es keine Glockenröcke u. schiefe Hütchen trägt, sondern so'n bisschen mittendrin bleibt. Aber in Berlin, wo die kleinen Gören von 14 Jahren schon so rumlaufen, da fiel mein so nettes dunkelrotes Tuchkostüm mit der Husarenverschnürung sehr ab. (Thomas 2004: 186f.)

Es wundert nicht, dass sie Lebensfreude empfindet, sie ist doch erst 18 Jahre alt. Aber es ist eine Jugend im Schatten des Krieges. Auf ihrem Weg zum Kinderhort, wo sie ehrenamtlich tätig ist, geht sie an einem Sargmagazin vorbei. Die ständige Anwesenheit des Todes führt dazu, dass sie an den eigenen Tod denkt. Dabei versichert sie sich selbst andauernd, dass sie noch viel Leben vor sich hat: „Ach Gott! Ich bin ja erst 18 Jahre. Und ich dehne mich im Vollgefühl meiner Jugend, fühle es wie einen Glückstaumel: Ich bin jung! Wonig – Ich möchte es hinausjubeln – singen! Meine Stimme möchte ich hören, die das Leben ist“ (Thomas 2004: 145).

Das Bild von Fräulein Strauch, das diesen Eintragungen zu entnehmen ist, zeigt die Ambivalenz ihrer pazifistischen Einstellung. Es sind eher Aufzeichnungen, die vom Lernprozess zeugen. So haben wir einige Eintragungen, die beweisen, dass sie sich Gedanken über die Moral macht: „Ich habe so viel Zeit jetzt zum Denken. Es ist mir angenehm u. doch nicht angenehm; denn es führt zu nichts. Ich möchte gern wissen, ob ich ein guter oder ein schlechter Mensch bin. Ich kann es nicht herausfinden“ (Thomas 2004: 123). Die „Liebes-

arbeiten“, die von ihr geleistet werden, empfindet sie als Pflicht, dabei ist sie aufs Peinlichste ehrlich:

Pflicht ist halt Pflicht. Ich muß auf manch Schönes verzichten, auf manches Wohltätigkeitskonzert, auf manche Einladung, auf einen geplanten Spaziergang. Ich muß gestehen, es wird mir nicht immer leicht zu verzichten, von freudigem Verzicht überhaupt nicht zu reden. Es ist halt Pflicht. Schön ist das nicht. Es tut mir selbst leid, daß ich so bin. Das ist nicht selbstlos, und deshalb verliert doch mein Liebeswerk viel. (Thomas 2004: 123)

Auf der Grundlage des Tagebuches wird dann ein Antikriegsroman entstehen; es ist bereits in manchen Abschnitten des Werkes sichtbar. Was von größter Bedeutung ist, das sind hier aber große Sehnsüchte nach Frieden und ein tiefer Abscheu gegenüber der Menschenschlächtereien. Man findet hier aber zugleich keine tiefgründige Analyse oder auch Revision der eigenen deutschnationalen Einstellung: „Nun schreib ich davon allerei gleichgültigen Dingen nur um die furchtbare Unruhe in mir zu unterdrücken. Lieb Vaterland! Ich fühl’s – wir stehen nicht glänzend. Lieb Vaterland! Wir stehen auf der Kippe. Was wird werden? Ich bin so unruhig. Frieden – ach, Frieden!“ (Thomas 2004: 6). Man kann hier die Angst vor der Niederlage spüren; eine feste pazifistische Gesinnung ist hier noch nicht zu finden: „Ich bin so bange. Nicht für mich, aber für unsere gerechte Sache“ (Thomas 2004: 24). Dies wird deutlicher in privaten Angelegenheiten. Auch wenn sie ihren Freund zu überzeugen versucht, nicht freiwillig in den Krieg zu ziehen, so macht sie es nur aus Eigensinn und nicht dem Weltfrieden zuliebe:

Kurt, ich hab sie hier ankommen sehn, die jungen Freiwilligen, 15, 16, 17jährig, schmutzig, blutig, zerschlagen, mit zerschmetternden Gliedmaßen, mit ausgeschossenen Augen – und ich habe sie im Lazarett liegen sehen – sterbend – und du, gerade du sollst – nein, nein! Das wäre ja sinnlos, wahnsinnig! Mein Kurt nicht, nicht eher, bis es nicht mehr geht, aber niemals freiwillig. (Thomas 2004: 74)

Auch wenn sie sich vielleicht später für ihre Überzeugungen schämt, werden alle Gemütszustände fleißig notiert, wie zum Beispiele die Verehrung für Kriegsgötter zeigt: „Wie es mit Österreich werden wird? Sie haben keinen Hindenburg“ (Thomas 2004: 5).

Zwischen den Worten der Bewunderung, z.B. für den Kronprinzen¹, kommen andere Worte zum Ausdruck: „Heiliger Kampf, frisch-fröhlicher Krieg? Nein, Morden, Schlachten. Und weshalb? Wofür?“ (Thomas 2004: 13). Es ist zugleich die Auseinandersetzung mit der militärischen Erziehung, die den Krieg als „edel“ und „glorreich“ idealisierte:

Ich höre die Stimme der Geschütze. Draußen sind sie wieder am Abschlachten. Der große, herrliche Krieg, der die Menschen bessert, veredelt! Fangen wir mal bei mir an, wie er mich „veredelt“ hat. Mit heimlicher Scham las ich kürzlich in meinem grünledernen Tagebuch all die abscheulichen, niederträchtigen Schimpfworte, die ich auf unsere Gegner anwandte, Worte und Flüche, die ich nicht einmal kennen sollte. Und ich selbst sollte hinausziehen, Menschen schlachten. Hätt’s am Ende auch gekonnt, damals. Mich mir unschuldigem Menschenblut besudeln. O, pfui! So „veredelt“ der Krieg! (Thomas 2004: 15)

¹ Diesbezüglich heißt es: „Hurra! Hurra! Schrien Martha und ich, die wir ganz allein da an seinem Auto standen. Der Kaisersohn drehte sich um, legte die Hand an die Mütze und lachte uns zu. Wie er lachte! Wie die Sonne selbst!“ (Thomas 2004: 7).

Weiter bemerkt sie auch: „Ich konnte wahrlich nichts Großes u. Herrliches dabei finden, als man die armen, verstümmelten Menschen da auf den Bahren auslud. Schön und menschenwürdig ist dabei nur die Art und Weise, wie die Schwestern die Kranken umsorgen, ist die Arbeit der Ärzte und die unsere“ (Thomas 2004: 16). Die pazifistische Gesinnung ist ihr noch nicht bewusst, zumal die karitative Arbeit zugunsten der verwundeten Soldaten, später als „kriegsstützend“ von zahlreichen Pazifistinnen gedeutet wurde. Hertha empfindet einfach große Sehnsucht nach Frieden. Demzufolge finden wir in ihren Aufzeichnungen lauter Wünsche, die das Ende des Krieges betreffen: „Frieden, Frieden, welch ein süßes Wort“ (März 1915, Thomas 2004: 2); „Ich kann nicht mehr an einen Sieg glauben. So habe ich nur noch den einen Wunsch: Daß wir bald Frieden haben, daß das furchtbare Sterben bald ein Ende nehmen möge“ (18.05.1915, Thomas 2004: 32); „O dieser furchtbare Krieg! Wenn er nur einmal ein Ende haben möchte!“ (26.09.1915, Thomas 2004: 96); „Wäre doch erst dieser fruchtbare Krieg zum Stillstand gebracht“ (27.09.1915, Thomas 2004: 96). Mit der Zeit vergrößert sich die Zahl der Eintragungen, in denen sich die junge Frau das baldige Ende des Krieges wünscht. Das neue Jahr 1916 wird aber von Hertha sehr reserviert begrüßt, sachlich notiert sie: „Ein neues Jahr hat begonnen. Wir haben es mit Champagner empfangen“ (Thomas 2004: 162).

Das Tagebuch hinterlässt einen Eindruck der Gewissheit, mit der es fixiert wurde, man sieht, dass sich Hertha Strauch diese Aufgabe sehr zum Herzen nahm.

***Die Katrin wird Soldat* – über die Wandlung des kriegsbegeisterten Mädchens zur Pazifistin**

Ihre Erfahrung des Krieges verarbeitete Strauch in den späteren Jahren als Roman *Die Katrin wird Soldat*, der 1930 erschien und in fünfzehn Sprachen übersetzt wurde². Den Roman hat die Autorin ebenfalls als Tagebuch konzipiert. Dadurch ist er persönlicher geworden. Er verfolgt die Lebensgeschichte eines Mädchens seit seinem 14. Geburtstag, was dem Leser ermöglicht, seine Wandlung zu beobachten.

In dem Zusammenhang kann man sich an einen anderen, ebenfalls berühmten Roman erinnern. Der 1889 veröffentlichte Roman *Die Waffen nieder* entstand aus Bertha von Suttners (1843-1914) Überzeugung, sie werde mit Hilfe ihres Werkes zu einem breiteren Publikum gelangen, als es durch eine andere Form der Friedensarbeit jemals möglich wäre. Die spätere Friedensnobelpreisträgerin wollte in der Öffentlichkeit pazifistische Ideen verbreiten und zugleich die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit des Pazifismus überzeugen (*apud* Suttner 1976: 219). Bertha von Suttner stellte in dem Roman ihre eigene Friedensauffassung und die Entwicklung der Friedensbewegung anhand der Geschichte einer hübschen, jungen und gebildeten Aristokratin dar. Die Wandlung der Protagonistin wurde als ein Prozess der Selbstaufklärung und des Kampfes mit den Vorurteilen der Zeit geschildert. Was hat nun dieser Roman mit *Die Katrin wird Soldat* zu tun? Suttners Geschichte von der Entwicklung einer antipazifistischen Frau zur Pazifistin haben andere

² Zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte in Herman Moens: *Die Katrin wird Soldat: A Fictionalized Diary of the First World War*. In: Brian Keith-Smith (Hg.): *German Woman Writers. 1900-1933*, Lewiston/New York 1993, S. 145-163.

Schriftsteller später erfolgreich literarisch verarbeitet, so auch Adrienne Thomas in ihrem Roman *Die Katrin wird Soldat*.

Die Wandlung des Menschen ist eines der faszinierenden Themen in der Literatur. So lernen wir die Erzählerin als ein junges Mädchen kennen, das gerade beginnt, sein Leben zu meistern. Es sind fröhliche Beiträge, die jedoch von Anfang an mit der merkwürdigen Stimmung der heranziehenden Gefahr erfüllt sind. So trägt die 14-jährige Katrin am 26. Juni 1911 in ihr Heft ein:

Heut in der Schule bat Irmgard Wernicke unsere Klassenlehrerin, Fräulein Hinrichs, ob sie nicht neben mich gesetzt werden könne. Ich war sehr erstaunt. Irmgards Vater ist Oberst, und die Offizierstöchter dürfen für gewöhnlich nicht mit den lothringischen oder jüdischen Mitschülerinnen verkehren. (Thomas 1930: 9f.)

Katrin hätte bestimmt eine glückliche Kindheit in einem wohlhabenden Haus genossen, wenn da ein Vater, der seine Frau nicht betrogen hätte, und eine Mutter gewesen wäre, mit der man immer hätte sprechen können. Und obwohl damals noch niemand an den Krieg denkt, gibt es in dieser Region immer wieder unterschiedliche Konflikte. Die Erzählerin berichtet darüber folgendermaßen: „Lothringerinnen [halten] sich zumeist streng getrennt [...] von allem, was aus Preußen kommt“ (Thomas 1930: 21). Und die Kriegsverherrlichung ist sogar in der Kleidungswahl spürbar. Einer der Bekannten der vierzehnjährigen Katrin äußert sich zu diesem Thema wie folgt: „Es ist schon schrecklich genug, daß in Deutschland auch die Gedanken in Uniform und Parademarsch gehen, und nun steckt man auch noch alle kleinen Mädchen, sowie sie laufen können, in diese entsetzlichen Kieler Matrosenkleider“ (Thomas 1930: 40f.). Und noch vor dem Krieg verlieben sich junge Mädchen in Offiziere und Soldaten, die in dieser Festung nicht fehlen.

Im Jahre 1913 feiert die sechzehnjährige Katrin Silvester und trägt folgende Wünsche in ihr Heft ein: „Liebes neues Jahr, du kannst mir auch gratulieren. Daß ich auf der Welt bin und überhaupt. Das Leben ist wunderschön!“ / „Prosit Neujahr 1914!“ (Thomas 1930: 88). Obgleich es eine schöne Zeit ist, mit Bällen und ersten Liebschaften erfüllt, sprechen Jugendliche in Metz über den ewigen Frieden, da man die Region nicht gerade als friedlich bezeichnen kann. Ein Freund von Katrin, Gaston, ist überzeugt von Esperanto als Mittel, das den Krieg endlich bekämpfen wird: „Wenn die Menschen sich erst einmal miteinander verständigen können, brauchen sie nicht mehr zu glauben, was ihnen ihre Könige erzählen“ (Thomas 1930: 99). Ein anderer, der damit nicht einverstanden ist, verkündet: „Das einzige internationale Verständigungsmittel ist die Kunst“ (Thomas 1930: 99).

Eines schönen Tages, es ist für sie die Zeit der ersten und (zugleich leider auch letzten) Liebe und ein wunderschöner Sommer, erfährt Katrin vom Krieg:

Und nun ist seit Tagen von nichts anderem die Rede als von dem Attentat auf das Thronfolgerpaar. Es soll der Funke ins Pulverfaß der österreichisch-serbischen Spannung gewesen sein. Von dieser Spannung haben wir hier bis jetzt nicht sehr viel gewusst. Aber plötzlich sollen wir ihretwegen in den Krieg ziehen! (Thomas 1930: 125)

Trotz ihrer Jugend ist sie sich darüber im Klaren, dass es ein nichtiger Grund ist, den Krieg zu entfesseln.

Die ersten Reaktionen auf den Krieg sind völlig anders als totale Begeisterung. Strauch berichtet von den Menschen „mit verstörten Gesichtern“ (Thomas 1930: 126), außerdem sieht sie „überall Angst, Grauen, Bestürzung“ (Thomas 1930: 126).

Alle in unserer Stadt und auf der ganzen Welt wissen, daß ein Krieg eine Schmach für das zwanzigste Jahrhundert ist, eine Schande ohnegleichen, gesunde, lebende Menschen hinauszuschicken, um sich gegenseitig totzuschlagen. Alle wissen das, aber niemand scheint etwas von dem blutigen Witz zu begreifen, daß der Mörder des Thronfolgerpaares „Prinzip“ heißt. (Thomas 1930: 126)

Über den Ausbruch des Krieges wird mit dem schlüssigen Satz – „Der Krieg ist erklärt“ (Thomas 1930: 126) berichtet. Die Veränderung in der Grenzstadt Metz wird dagegen detailliert geschildert: „Überall sieht man Offiziere in Felduniform mit überzogenem Helm“ (Thomas 1930: 127). In der Stadt wird mit einer Belagerung gerechnet. Es werden wieder Erinnerungen an das Jahr 1871 wach, u.a. an Preise von Ratten und Mäusen, für die damals gut bezahlt wurde, da es kaum etwas anderes zum Essen gab. Katrin denkt nicht an den Hunger. In ihren Worten kommt Empörung zum Ausdruck: „Als ob es uns um den Magen ginge! Krieg! Warum sollen wir nicht an Hunger draufgehen, wenn draußen die Jugend sich zu Krüppeln schlagen lassen muß? Wem liegt noch daran, auf einer solchen Welt zu leben?“ (Thomas 1930: 127). Katrin trifft am Abend ihren Liebsten und richtet an ihn eine unrealistische Bitte – er soll bleiben und nicht in den Krieg ziehen! Und hier fängt schon der Bericht über die Begeisterungen an, die uns aus anderen Zeugnissen über diese Zeit bekannt sind. Die Jungen sind bereits aufgerüttelt, Kriegslust ist bei ihnen zu spüren. Katrin macht es wütend, sie kann es nicht begreifen. Ihren lieben Lucien kann sie nicht verstehen, in dem sie eine Begeisterung für Waffen beobachtet: „Lucien ist stehn geblieben. Den Mund halb geöffnet, die Augen voll Licht und Glanz, als sehe er eine Vision, schaut er auf die Geschütze. Nie vorher war er so schön. Aber sein Anblick schmerzt und quält, ich muß mich abwenden und spür ihn noch als Duft und Musik“ (Thomas 1930: 130).

Im Grenzgebiet zu wohnen, bedeutet, auf vieles zu verzichten, da besonders hier militärische Einheiten stationiert sind: „kein Deutscher darf mehr über die Grenze, kein Franzose mehr zu uns“ (Thomas 1930: 131). Und für die vor dem Krieg üblichen Tätigkeiten droht jetzt die höchste Strafe, wie uns Katrin von der Briefzensur erzählt: „Ich habe gestern abend eine Karte nach Wengen an Françoise geschrieben. Glücklicherweise fand Papa sie, und er sagte, wenn sie abgegangen wäre, hätte man mich wegen Hochverrats innerhalb von vierundzwanzig Stunden erschossen“ (Thomas 1930: 132). In den Vorbereitungen auf den Krieg bemerkt sie auch ein haarsträubendes Mysterium: „Die Kasernen sind vollbesetzt mit Reservisten, in den Höfen arbeiten ununterbrochen die Schleifmaschinen, schärfen die Bajonette, daß sie ohne Anstrengung in lebendige Menschenleiber hineingerannt werden können“ (Thomas 1930: 130). Auch wenn sie den Krieg innerlich verabscheut, ist sie von der Unschuld Deutschlands überzeugt:

Man muß ein Land achten, das so um den Frieden gerungen hat wie Deutschland. Wenn man auf eine Waage alle Schlacken und Mängel Deutschlands wirft und auf die andere Schale die Blutschuld vieler, vornehmer, ritterlicher Nationen, so wird doch das Zünglein an der Waage zu Deutschlands Gunsten entscheiden müssen. (Thomas 1930: 135)

Die Ambivalenz der Gefühle der jungen Katrin macht sich auf Schritt und Tritt bemerkbar, etwa dann, wenn sie über die Kriegsgründe nachgrübelt: „Soviel Blutvergießen um zwei Menschen, die davon doch auch nicht wieder lebendig werden. Na ja, Phantasie haben sie immer gehabt, wenn's sich um Kriegsgründe handelt“ (Thomas 1930: 135), um einige Tage später, von den „Feinden“ zu berichten: „Unser Vaterland ist Lothringen, und

wer es zerstören will, muß unser Feind sein“ (Thomas 1930: 144). Und bald wundert sie sich wieder über die Unmenschlichkeit des Krieges im 20. Jahrhundert, wenn sie Berichte über die Grausamkeit der Zivilbevölkerung hört, die „siedendes Wasser [...] auf unsere einziehenden Truppen [gossen]“, „Verwundeten wurden Augen ausgestochen, Ohren und Nase abgeschnitten“ (Thomas 1930: 154). Am 26. August 1914 erfahren wir von unfreundlichen Blicken der gefangenen Franzosen. Katrin ist sich jedoch mindestens darüber im Klaren, warum es so ist: „Man wird ihnen über uns genau so viel Böses gesagt haben wie umgekehrt“ (Thomas 1930: 179).

Mitten im Krieg sieht Katrin eine Marketenderin – sie und ihre Bekannten „stehen fast ehrfürchtig vor diesem Stück Mittelalter“ (Thomas 1930: 164). Auf Katrins Frage, ob es nicht besser für sie wäre, zu Hause zu bleiben, verkünden ihre alten Lippen, den Satz, die wir dann bei Brecht’schen Mutter Courage hören werden: „Wenn Krieg ist, muß ich mit. Das war immer so“ (Thomas 1930: 164). Nicht weniger poetisch klingt Katrin, wenn sie einen schockierenden, aber auch treffenden Vergleich zieht: „An unserem Haus vorbei, ganz langsam und sacht, trägt man auf Bahren wieder die blutige Ernte des Tages. Man wagt nicht zu atmen, denn die Luft schien nach Blut zu schmecken“ (Thomas 1930: 184).

Unglaublich reif sind die Worte der jungen Frau, die sich wundert, warum man nicht gegen den größten Feind der Menschheit kämpft: „Warum kommt wohl niemand auf den Gedanken, einen Feldzug gegen die Armut zu rüsten?“ (Thomas 1930: 166).

Katrin, die der jüdischen Konfession angehört, schildert einen Besuch in der Synagoge, wo „die Hälfte der Betenden feldgrau“ (Thomas 1930: 203) war. An diesen Besuch erinnerte sie sich genau, da sich eben die Feldgrauen drängten, „die zehn Gebote mit dem Gebettuch zu berühren, um es dann ehrfürchtig an die Lippen zu führen“ (Thomas 1930: 203). Voller Verbitterung resümiert die Protagonistin dies Verhalten: „Auch eurer Gott wird euch nicht helfen: für viele unter euch ist es zum letzten Mal“ (Thomas 1930: 203). Und dann mahnt sie: „Du sollst nicht töten!“ (Thomas 1930: 203). Die junge Katrin versucht, in dem Gemetzel zu sich selbst zu finden. So wird die Arbeit zum Sinn ihres Lebens: „Ich kann nicht hier liegenbleiben, kann nicht denken. Es gibt nur eines im Leben, und das ist Arbeit. Und körperliche Arbeit ist sicher am zuverlässigsten“ (Thomas 1930: 207).

Bei Katrin nimmt mit jedem Tag des Krieges die Entfremdung zu. Sie sieht den Sinn ihres Lebens nur in der Arbeit, die sie als Pflicht, Dienst versteht. Dies bringen sehr deutlich ihre Worte bei der Betrachtung der Schaufenster an Weihnachten zum Ausdruck:

Mir erschiene es auch sehr unsinnig, einen Baum zu haben und Geschenke. Was soll man sich wünschen? Worüber könnte man sich freuen? Nur über „Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“. Aber die gesamte Christenheit zieht es vor, sich im Namen Gottes zu zerfleischen, mißversteht vorsätzlich alles, was nur irgend zugunsten des Krieges mißzuverstehen ist, zitiert „ich bin das Schwert“ und proklamiert – jedes Volk für sich – es stehe im Schutz seines Spezialgottes. (Thomas 1930: 232)

Der Frieden, auf den sie sich früher so gefreut hat, wird nun bezweifelt: „Und mag uns nun das Jahr 1915 den Frieden bringen – ob wir, die wir so unsagbar Grässliches erleben und dazu noch unser eigenes Schicksal tragen müssen – ob wir den Frieden innerlich jemals wiederfinden – das weiß ich nicht“ (Thomas 1930: 239). Wunderschöne Liebesbriefe

vermischen sich hier mit den Berichten von Tapferkeit der deutschen Soldaten an der Front. Bald liest Katrin von der großen Liebe Luciens, bald erfährt sie von seiner „hervorragenden Tapferkeit vor dem Feinde“ (Thomas 1930: 266). Voller Abscheu fragt sie ihn, auch wenn es nur auf den Seiten ihres Tagebuchs ist: „Wieviel hast du dafür umgebracht, Lucien! Ich soll wohl stolz auf dich sein?!“ (Thomas 1930: 266).

Katrin Lentz stirbt zweimal. Zuerst stirbt ihr Herz. Am 1. Juni 1915 fällt Lucien in Flandern. Ihr Leben führt sie nur noch eher mechanisch, sie betäubt sich mit Arbeit. Die Stadt Metz steht unter starkem Beschuss, die Katrin nun nur noch als Hölle begreift. Erschöpft durch tägliches Schuften, der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit der Liebe ihres Lebens entbehrt, erliegt sie einer Lungenentzündung.

Tagebuch und Roman – zur Bearbeitung der Lebenserfahrung

In beiden Büchern finden wir die Wandlung eines vom Krieg begeisterten Mädchens in die Gegnerin des Krieges, wenn auch keine fanatische. Es ist vielleicht kein übermütiges Verhalten, das die junge Frau in Gefahr bringt, doch wird in *Die Katrin wird Soldat und Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg* der starke Wunsch nach Eintracht und Stillstand spürbar. Der Krieg wird außerdem mit jeder weiteren Eintragung abscheulicher dargestellt. Und obgleich Adrienne Thomas und die Erzählerin Katrin Lentz bis zum Ende als Rote-Kreuz-Helferinnen auf ihrem Posten bleiben, verheimlichen beide nicht, dass der militärische Konflikt einfach nur junge Männer als Kanonenfutter fordert. Bestimmt ist die junge Hertha Strauch, naiver, ihre Wandlung bezieht sich außerdem lediglich auf zwei Jahre, wo es bei Katrin Lentz fast 6 Jahre sind. Damit ist Strauchs pazifistische Wandlung nicht so präsent. Für beide jedoch war der Erste Weltkrieg das Wichtigste Ereignis des Lebens. In beiden Veröffentlichungen ist der Krieg nämlich das Allbeherrschende, der Kriegsalltag bedeutet hier das Leben in einer Garnisonstadt in unmittelbarer Frontnähe. Es ist die grausame Kulisse der Jugend, des Erwachsenwerdens. Der Unterschied ist jedoch gravierend: Die Erzählerin Kathrin Lentz stirbt gegen Ende des Jahres 1916 an Pneumonie, Adrienne Thomas nicht. Für beide gilt, dass sie das Kriegsgeschehen – seine Schrecken als Augenzeugen kennenlernen.

Diese Bücher stellen eine persönliche Geschichte des Ersten Weltkrieges aus der weiblichen Perspektive dar. Auch wenn wir hier und da Beteuerungen finden, dass Katrin sich in die Situation der Männer an der Front hinein fühlt, so zum Beispiel, wenn sie u.a. an ihren Liebsten schreibt: „Lieber, lieber Lucien, wenn du nicht kannst, so mußt du mir gar nicht schreiben. Vielleicht ist es aber besser, Du versuchst es, Dich mit jemandem auszusprechen, der den Krieg und Dein Milieu nicht nur aus der Entfernung kennt. Und wenn die Ereignisse Dich umgeformt und geändert haben, so bin ich auch nicht da, wo ich war, stehen geblieben und bestimmt nicht das Geschöpf mit den zarten Ohren, für das Du mich zu halten scheinst. Meine Nerven sind stark genug, das zu hören, was Du erlebst, was um Dich geschieht und was Dich quält“ (Thomas 1930: 222f.), so bleibt es die weibliche Art und Weise der Darstellung des militärischen Konflikts.

Beide Arbeiten, in der Form des Tagebuches verfasst, sind das Zeugnis einer Entwicklung, auch wenn es zwischen der Erzählerin und Autorin Unterschiede gibt – so kam Hertha am 24. Juni 1897 zur Welt, ihre Gegenspielerin wurde dagegen am 27. Mai 1897 gebo-

ren. Katrin Lentz verlässt Metz im Krieg nie, während Hertha Strauch Berlin besucht. Beide waren jedoch zweisprachig, sie waren sogenannte höhere Töchter. Die karitative Arbeit trug bei beiden zu ihrer Persönlichkeitsentwicklung bei. Hertha Strauch wünscht sich von ihrem Vater 30 M für „unser“ Rotes Kreuz als Geschenk. Auch Katrin Lentz ist spendenfreudig, in dem sie alles Geld, was sie hatte, dem Roten Kreuz gibt. Hier und da haben wir eine große Liebe, die jedoch bei Katrin Lentz tragisch endet.

Selbst im Krieg wollen die Mädchen für ein Rendezvous schön sein: „Ich ziehe in aller Ruhe noch mein dunkelblaues Tuchkostüm an. Das sieht würdiger aus als ein weißes. [...] Nun setze ich den einfachen weißen Strohhut auf. [...] Ich betrachte mich im Spiegel, studiere ein sehr ernstes, kühles Gesicht ein. Ich sehe gut aus, wirklich schick“ (Thomas 2004: 80) – schreibt Hertha Strauch. Bei Katrin verschwindet die Lebensfreude mit dem Tod von Lucien, so dass ihre Mutter ihr ein schlechtes Aussehen vorwirft.

Beide Bücher kann man als Chronik des Ersten Weltkrieges bezeichnen. Beide lenken ihre Aufmerksamkeit auf die Sonderbedingungen in einer Garnisonstadt, u.a auf den entstellten Postverkehr. Sowohl bei Hertha als auch bei Katrin gibt es Berichte über den Beschuss der Stadt. Sehr genaue Eintragungen finden wir bei Hertha Strauch, die sogar sich Notizen macht, um alles detailliert darzustellen. Das Bild des Krieges von Strauch ist überdies bestimmt viel ehrlicher. Die Erzählerin, die ohne Zweifel die Auffassungen der Autorin präsentiert, die eine erwachsene Frau mit Lebenserfahrungen ist, kann vieles verschweigen, verdrängen, verschönern, wenn es um private Ansichten geht. Hertha Strauch kann dies nicht mehr vollziehen.

Bei Hertha Strauch wird der Frieden stets gepriesen: „Frieden, Frieden, welch ein süßes Wort“ (Thomas 2004: 2). Nicht anders verhält es sich bei Katrin Lentz, obgleich sie mit jedem weiteren Kriegstag seine Bedeutung anders begreift.

Die letzten Worte der jungen Hertha, die sie in ihr Tagebuch eintrug, zeugen von der Unsicherheit ihrer Lage in der vom Krieg besessenen Welt. Sie wünscht sich letztendlich nur Ruhe: „Ich habe keine Angst mehr. Der Tod ist nicht grauenhaft. Ich fürchte ihn nicht. Nur schnell soll's kommen“ (Thomas 2004: 206). Der letzte Beitrag von Strauch war bedingt durch den Platzmangel in ihrem Tagebuch, was die Autorin auch betont. Dieser Eintragung ist zu entnehmen, dass die Kontinuierung der Eintragungen geplant war. Aus diesem Grund kaufte Strauch ein neues Wachstuchheft. Das Tagebuch, das beendet wurde, war Herthas Freund, sie wartete jedoch darauf, dass ein lebendiges Wesen seinen Platz einnimmt und so wäre sie imstande gewesen, die toten Freunde zu ersetzen (*apud* Thomas 2004: 206).

Die letzten Worte von Katrin sind voller Zweifel an die Menschlichkeit, die in diesem Krieg verloren ging: „Das Leben ist so hässlich – und die Menschen so schmutzig –“ (Thomas 1930: 326). Des Weiteren berichtet sie auch darüber, dass sie nicht mehr schreiben kann, weil sie krank ist (*apud* Thomas 1930: 326). Den letzten Beitrag in dem Roman schreibt dazu Suzanne Lacy, Katrins Freundin. Sie bestätigt unsere Vorahnung, dass Katrin in der vom Krieg zerstörten Welt nicht mehr leben wollte, indem sie schreibt: „Sie muß es nicht nur gewollt, sondern auch erwartet haben“ (Thomas 1930: 327).

Benutzte Literatur

- Goll, Claire (1978): Ich verzeihe keinem! Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. München.
- Haag, Anna (1978): Das Glück zu leben. Erinnerungen und Begebenheiten aus neun Jahrzehnten. Stuttgart.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Kolb, Annette (1916): Briefe einer Deutsch-Französin. Berlin.
- Krauze, Justyna Magdalena (2006): Adrienne Thomas' *Reisen Sie ab Mademoiselle!* – Ein Zeitroman über eine Flucht. In: dies.: Frauen auf Reisen. Kulturgeschichtliche Beiträge zu ausgewählten Reiseberichten von Frauen aus der Zeit 1842-1940, Hamburg, 173-196.
- Küster, Ingeborg (1983): Politik – haben Sie das denn nötig! Autobiografie einer Pazifistin. Hamburg.
- Suttner, Bertha von (1976): Lebenserinnerungen. Berlin.
- Thomas, Adrienne (2004): Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg. Ein Tagebuch. Hrsg. Günter Scholdt. Köln/Weimar/Wien.
- Thomas, Adrienne (1930): Die Katrin wird Soldat. Berlin.

Marta Ratajczak

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra

„VOR WAS ANDEREM WILL ICH MICH SCHÜTZEN ALS VOR ERINNERUNG?“ – ZU FACETTEN DER ERINNERUNG IN HANS-CHRISTIAN KIRSCHS ROMAN *DIE POLNISCHE HOCHZEIT*

Der Roman *Die polnische Hochzeit* erschien im Jahr 2004 im Sankt Michaelsbund Verlag, er entstand jedoch drei Jahre früher. Es ist einer der letzten Texte von Hans-Christian Kirsch, der am 1. Juni 2006 verstarb. Kirsch ist vor allem durch seine Texte für ein junges Publikum bekannt geworden (literarische Biographien). Kirschs Vater, Johannes Kirsch, war während des Krieges Offizier der Wehrmacht und schrieb nach Kriegsende seine Lebenserinnerungen nieder. Umfangreiche Fragmente aus den Tagebüchern seines Vaters werden dann im Roman unverändert zitiert beziehungsweise montiert. Der Autor nähert sich nun allerdings seiner Kindheit in Schlesien (er wurde in Breslau geboren). In Anlehnung an die Theorien von A. Assmann, H.J. Markovitsch und H. Welzer wird in dem Beitrag bewiesen, dass der Roman *Die polnische Hochzeit*, der sich auf Autobiographisches stützt, als autobiographischer Erinnerungsroman bezeichnet werden kann: Die Chronologie des faktischen Ereignisablaufs wird hier gebrochen zugunsten der assoziativen Funktionsweise von Erinnerungen, die sich darin manifestiert, dass diejenigen Textpassagen, in denen die Rede von Vergangenheit ist, jeweils mit der Situation der Rahmenhandlung verbunden sind. Die durch den Protagonisten besuchten Orte oder Memoiren seines Vaters werden zum *Erinnerungsort* stilisiert.

Vorbemerkung

Der Roman *Die polnische Hochzeit* erschien im Jahr 2004 im Sankt Michaelsbund Verlag zum 70. Geburtstag des Autors¹. Es ist einer der letzten Texte von Hans-Christian Kirsch, der am 1. Juni 2006 verstarb. Dies ist sein zweiter autobiographisch geprägter Text. Bei dem ersten handelt es sich um einen Roman seiner Generation, der unter dem Titel *Mit Haut und Haar* bereits 1961 herauskam. In diesem Text beschreibt der damals 27-jährige Kirsch seine Jugenderlebnisse, als er einige Jahre lang mit seinen Freunden als Tramper

¹ Der Roman wurde im Jahr 2004 herausgegeben, er entstand jedoch drei Jahre früher, im Jahr 2001.

durch halb Europa (Deutschland, Skandinavien, Spanien, Frankreich, Italien) reiste, sowie seine Identität als junger Mensch nach den Kriegserlebnissen und der Flucht aus Schlesien, die seine Kindheit geprägt haben. Mehr als 40 Jahre später schreibt Kirsch zum zweiten Mal einen Text, *Die polnische Hochzeit*, der sich erneut auf Autobiographisches stützt. Zum ersten Mal nähert er sich nun allerdings seiner Kindheit in Schlesien (der Autor wurde in Breslau geboren). Er erinnert sich an Aufenthalte bei den Großeltern in Peterswaldau (Pieszyce), bei der Tante in Kaiserswaldau (Okmiany). Hier verbrachte er das letzte Kriegsjahr vor der Flucht nach Thüringen im Januar 1945. Kirschs Vater, Johannes Kirsch, war während des Krieges Offizier der Wehrmacht und schrieb nach Kriegsende seine Lebenserinnerungen nieder. Umfangreiche Fragmente aus den Tagebüchern seines Vaters werden dann im Roman unverändert zitiert beziehungsweise montiert. Im Text finden sich auch Erinnerungen aus dem Leben der Familienmitglieder von Kirschs Ehefrau Elinor, die in Warschau geboren wurde und Stieftochter eines jüdischen Chirurgen aus Łódź war, der mit seiner ganzen Familie in Polen lebte. Dieser Arzt verlor während des Krieges seine gesamte Familie in Auschwitz. Nach Kriegsende musste er 1968 wegen der antizionistischen Kampagne Polen verlassen und in die Schweiz auswandern.

In dem Roman *Die polnische Hochzeit* wird die Geschichte des 67-jährigen Reisejournalisten Martin Pelzer aus München erzählt, der im November des Jahres 2000 von seinem Chef, dem Chefredakteur einer großen Münchner Tageszeitung den Auftrag bekommt, nach Kraków und Wrocław zu fahren, wo ein deutsch-polnisches Jugendsymphonieorchester ein Konzert geben soll. Seine Enkelin, Judith Ballauf, eine höchstbegabte Pianistin, soll eine der Solistinnen beider Konzerte sein. Nach Polen nimmt Martin die Memoiren seines Vaters mit, deren Inhalt er bis zu dem Zeitpunkt nicht kannte. Zwischen den Konzerten fahren die beiden nach Pieszyce und Okmiany. Die Reise bedeutet für Pelzer eine Konfrontation mit der Vergangenheit, die er zu verdrängen suchte. Im Laufe der Handlung erweist sich, dass Judith glücklich in den polnischen Dirigenten des Orchesters, Jan Kopecki, verliebt ist. Mit der Zeit wird aber klar, dass nicht nur Judiths, sondern auch Jans Familie historisch belastet ist. Jans Vater war ein hoher Staatsfunktionär in den 1960er und 1970er Jahren und soll jetzt in einem Gerichtsprozess angeklagt werden. Der Roman endet mit der Heirat von Jan und Judith.

Zum erinnerungstheoretischen Ansatz

Auf die Rolle der Erinnerung im Prozess der Identitätsstiftung und Erzeugung von Kontinuität der Erfahrungen haben unter anderem bereits Anfang der 80er Jahre Jan und Aleida Assmann hingewiesen. Im Gedächtnis sehen sie die „Fähigkeit, durch Erinnern des Bedeutsamen und Vergessen des Kontingenten Sinnwelten zu erzeugen“ (Assmann/Assmann 1983: 267). Das Erinnern definieren sie nicht nur als eine individualbiographische, sondern auch als eine bedeutsame gesellschaftliche Angelegenheit². Im Mittelpunkt stehen hier aber autobiographische Erinnerungen, die dem Menschen das Kapital liefern, seine eigene Existenz in einem räumlich-zeitlichen Kontinuum zu verankern und gleichzeitig auch auf die Vergangenheit zurückschauen zu können. Dieses Vermögen, das „mentale Zeitriss[e]n“

² Auf dieser Überzeugung basiert Aleida Assmanns Unterteilung in vier Formen des Gedächtnisses.

möglich macht, gibt dem Individuum Orientierung für zukünftiges Handeln. Damit dies jedoch überhaupt möglich ist, muss das autobiographische Gedächtnis folgende Bedingungen erfüllen: Erstens muss es einen Ich-Bezug der Erinnerungen geben (damit sie entsprechend und authentisch eingesetzt werden können); zweitens ist dabei auch ein „emotionaler Index“ unabdingbar: Erinnerungen müssen also einen emotionalen Hintergrund haben, das heißt mit einem positiven oder negativen Gefühl verknüpft werden; drittens weisen sie ein weiteres charakteristisches Merkmal auf: Sie sind „autonethisch“, das heißt sie werden bewusst wahrgenommen und gerade deswegen kann man sich in der Zukunft an ihnen orientieren und in ähnlichen Situationen entweder dieselben oder ganz andere Entscheidungen treffen (*apud* Markowitsch/Welzer 2005: 39).

Was von besonderer Wichtigkeit ist: Erinnerungen werden durch Individuen durch das Prisma der Jetztzeit wahrgenommen. Deswegen spricht man von unterschiedlichen Formen des Zugriffs auf seine eigenen Erinnerungen je nach Lebensalter und Situation, in der sie abgerufen werden³. Diese Erinnerungen sind zudem Gegenstand von Umdeutungen und Neuerfindungen (*apud* Markowitsch/Welzer 2005: 28). Ganz in diesem Sinne weisen Markowitsch und Welzer darauf hin, dass „unsere Erinnerungsinhalte [...] in hohem Maße gebrauchtsabhängigen Veränderungen [unterliegen]“. Das bedeutet, unser autobiographisches Gedächtnis befindet sich notwendig in einem stetigen Wandlungsprozess“ (Markowitsch/Welzer 2005: 33). Die autobiographische Wahrnehmung, aber auch Erinnerungsinhalte sind in jeder Situation höchst selektiv, konstruktiv und mit konkreten und abstrakten sozialen Erfahrungen eng verwoben (*apud* Markowitsch/Welzer 2005: 28, 34).

Rhetorik der Erinnerung bei Hans-Christian Kirsch

Hans-Christian Kirschs Roman *Die polnische Hochzeit* beginnt mit einer Einleitung, einer Art *Invocatio*:

Martin Pelzer wurde in diesem Jahr siebenundsechzig, da geriet er in eine Geschichte zweier junger Leute, die auch sein Leben veränderte. Ehe er in die Ereignisse verwickelt wurde, von denen hier die Rede sein wird, war er sich manchmal schon reichlich nutzlos vorgekommen. Überholt, ausgedient, reif fürs alte Eisen. In diesem Fall – und einen Fall konnte man es schon nennen – machte er eine neue Erfahrung. Seine Erinnerungen waren nützlich. Mehr noch, sie waren entscheidend. Sie entschieden womöglich über Glück und Unglück, über Freude und Trauer [...]. In diesem November des Jahres 2000 [...]. (Kirsch 2004: 9)

Mit diesem Einstieg in den Roman befinden wir uns auf der Gegenwartsebene. Es handelt sich hier um die Basiserzählung. Der heterodiegetische, also überschauende Erzähler führt auf die Geschichte unter einem ganz bestimmten Blickwinkel hin und begründet das Erzählen (Pelzer war schon 67, überholt und ausgedient, aber seine Erinnerungen waren nützlich, waren entscheidend, sie entschieden über Glück und Unglück, über Freude und Trauer). Der Erzähler graduert dabei die Wichtigkeit der Erinnerungen des Protagonisten. Außerdem liefert er eine Raumdarstellung im Sinne eines ‚settings‘: Die Geschichte fängt in München im November des Jahres 2000 an. Pelzer ist ein Reisejournalist, beschäftigt sich also professionell mit Reisen. Diesmal jedoch werden hier weder München noch ande-

³ Sie müssen dem Rezipienten als sinnhaft und bekannt erscheinen.

re geographische Orte eine zentrale Rolle spielen. München bildet lediglich den Ausgangspunkt für eine Reise in die Erinnerungen. Pelzers Reise in die Vergangenheit seiner Familie und die seiner Ehefrau wird im Mittelpunkt des Textes stehen. Mit Jurij M. Lotman kann man also feststellen, dass Räume hier semantisiert werden. Sie erhalten symbolische Bedeutung als Erinnerungsorte und dienen im Text zum Ausdruck der individuellen und kollektiven Erinnerung (*apud* Neumann 2005: 74).

Reise ins Kindheitsparadies – Reise in die eigene Vergangenheit

Im ersten Kapitel „München – Kraków“ berichtet der Erzähler darüber, was den Protagonisten dazu bewog, sich aus München nach Polen zu begeben: Er soll für seine Zeitung einen Artikel über das deutsch-polnische Jugendsymphonieorchester schreiben, das in Kraków und Wrocław Konzerte geben wird. Anschließend schildert der Erzähler Pelzers Aufenthalt in Kraków, sein Treffen mit Judith, seiner Enkelin, und Jan Kopecki, ihrem zukünftigen Ehemann. Jedoch erst die Fahrt von Kraków nach Peterswaldau (Pieszyce), wo seine Großeltern bis zum Kriegsende lebten und wo er als Kind immer den Sommer verbrachte, ist für Pelzer von besonderer Bedeutung: Dank ihr hat Pelzer die Möglichkeit, sich mit seiner Vergangenheit zu messen. Denn mit dem Anblick der vertrauten Landschaft projiziert ihm sein Gedächtnis Bilder aus der Vergangenheit, die oft durch Gerüche und Geräusche von damals begleitet werden. Die Jetztzeit spielt hier eher die Rolle eines Rahmens für zahlreiche nacheinander folgende erinnernde Rückwendungen. Das erste, was Pelzer bei dem Anblick der aus der Kindheit vertrauten Landschaft einfällt, ist ein Gedicht, das er als Kind in der Schule in Peterswaldau während des Krieges lernen musste: „O Zutaberg, du schiener blauer Higel / du bist unähr a Wächter uffm Turm / Du kinnst uns ewig Gutes, ewig Ibel / Du kinnst uns Regen, Sunnenschein un Sturm“ (Kirsch 2004: 52).

Dieses Gedicht, ein Text von lediglich lokaler Bedeutung, verleiht den Erinnerungen und Vergangenheitsbildern Pelzers Authentizitätscharakter und bildet den Ausgangspunkt der Erinnerungen. Dem Gedicht folgen dann fast unvermittelt aus dem Kontext herausgerissene Szenen, Fetzen der Vergangenheit, die sich durch ihren dynamischen und fragmentarischen Charakter als ein Merkmal des kommunikativen Gedächtnisses erkennen lassen. Im Text kann man natürlich nur von der Mimesis-Illusion sprechen, also von der Inszenierung dieser Gedächtnisform. Die Erinnerungen werden durch den heterodiegetisch-intradiegetischen Erzähler vermittelt: Eines der Bilder, an die sich Pelzer erinnert, ist eine Szene im Zug, mit dem der damals achtjährige Martin mit seiner Mutter zu den Großeltern fuhr und zum ersten Mal durch deutsche Wachmannschaften getriebene polnische Zwangsarbeiter sah:

In ihrem Abteil nahmen die Erwachsenen Zeitungen vors Gesicht, sei es, um ihre Betroffenheit zu verbergen, sei es, um ihre geheuchelte Unwissenheit über das, was da vorging, vor sich selbst glaubhaft zu machen, oder auch nur, um sich in den Gedanken zu bestärken: Da kann man nichts tun. Da hält man sich besser raus. So sah er es heute. Als Kind war da nur Verwunderung, Verunsicherung. (Kirsch 2004: 52f.)

Während der Protagonist eine Reise in seine Kindheit macht, kommentiert der sich auktorial verhaltende Erzähler die Bilder, die er vor Augen hat. Solche externe Fokalisierung und die damit verbundenen *observer memories* ermöglichen eine kritisch-reflektierte Aus-

einandersetzung mit vergangenen Erfahrungen im Lichte gegenwärtiger Erkenntnisse. Dank der Analyse der Perspektivenstruktur kann man Einsicht in die soziale Struktur der fiktionalen Welt und in den Stellenwert spezifischer Vergangenheitsversionen haben, mit anderen Worten eine Antwort auf solche Fragen erhalten wie: Welche Erinnerungsversionen werden artikuliert, welche bleiben unterrepräsentiert? Wer bzw. was wird von wem erinnert? (*apud* Neumann 2005: 333-360). Dieser Gedanke findet seine Widerspiegelung im Text in Erinnerungen des jetzigen Besitzers des Hauses in Peterswaldau/Pieszyce, Kasimir Potocki, in dem bis zum Krieg Pelzers Großeltern wohnten. Er versucht nämlich, das Verhalten seiner Mutter, die die Deutschen, die ihr ehemaliges Haus aufsuchen, „mit wut-verzerrtem Gesicht“ (Kirsch 2004: 72) und mit dem Ignorieren ihres Besuchs begrüßte, zu entschuldigen. Potocki berichtet Pelzer darüber, wie seine Mutter als junges Mädchen zufällig Zeugin einer Exekution von polnischen Juden an einem Waldrand in der Umgebung von Peterswaldau war. In einer Kiesgrube sah sie mit eigenen Augen die Leichen vieler Juden, darunter Kinder, die die SA-Männer dort kaltblütig und mit Zynismus umgebracht hatten (*apud* Kirsch 2004: 72-75). Diese Analepse soll das Gegengewicht zu Pelzers Erinnerungen an die ehemalige Heimat bilden, aus der er 1945 mit der Familie fliehen musste: Opfer sind gleichzeitig auch Täter. Pelzer drückt es folgendermaßen aus: „Man sollte nicht vergessen, wer diesen Krieg angefangen hat“ (Kirsch 2004: 63).

Der Erzähler versucht an dieser Stelle, ein Panorama koexistierender Kollektiverinnerungen zu entwerfen: Die deutsche Flucht und Vertreibung wird mit solchen Problemen wie Vertreibung der Polen aus Lemberg, Judenvernichtung, Grausamkeit der sowjetischen Soldaten während der Machtübernahme auf den befreiten Gebieten, zum Beispiel in Kaiserswaldau, was genau thematisiert wird, konfiguriert, deswegen auch erhalten Martins Erinnerungen an seine Flucht aus Schlesien eine andere semantische Funktion, als wenn sie aus diesem breiteren Kontext herausgerissen würden.

Sich die Komplexität dieses Problems vor Augen führend, versucht Pelzer, den Begriff „Heimat“ neu zu definieren. In einem Gespräch zwischen ihm, Kasimir und Mariane wird darauf hingewiesen, dass nicht nur Martin, sondern auch Marianes Familie aus ihrer ehemaligen Heimat in der Nähe von Lemberg vertrieben wurde (*apud* Kirsch 2004: 62f.). Pelzer macht sich bewusst, dass dieser Ort, Pieszyce, ihm völlig fremd wurde, dass das Einzige, was ihn daran bindet, gerade seine Kindheitserinnerungen sind und dass Mariane, die in diesem Haus geboren wurde und ihr ganzes Leben hier verbrachte, diesen Ort mit vollem Recht ihre Heimat nennen kann: „Sie ist auch hier geboren. Also ist das ihre Heimat. Wenn man von Heimat überhaupt noch reden kann in diesen Zeiten“ (Kirsch 2004: 64).

Die Tatsache, dass es nicht mehr seine Heimat ist, wird auch dadurch betont, dass Pelzers Kindheitserinnerungen mit Ortschaften verbunden sind, die deutsche Namen trugen. Das, was nach dem Krieg passiert, ereignet sich schon nicht mehr in Breslau, Kaiserswaldau, Peterswaldau, sondern in Wrocław, Okmiany und Pieszyce. Dasselbe Gefühl begleitet Pelzer bei einem Spaziergang durch seine Geburtsstadt Breslau, in der er vergeblich nach Spuren aus seiner Kindheit sucht und sich dessen bewusst wird, dass diese Stadt kein Breslau mehr ist, sondern Wrocław geworden ist:

Er geriet in die üppig mit Obst und Gemüse beschickte Markthalle, schlenderte dann durch die Altstadt zum Ring, der jetzt Rynek heißt. Vergebens suchte er nach der Lieblingsfigur seiner Kindheit, einem Neptun-Denkmal, das früher „der Gabeljunge“ genannt worden war. Er ging durch die Świdnicka zum Graben und folgte dem Grüngürtel, bis er wieder den Fluss erreichte. Wrocław war

– wie hätte es anders sein sollen – eine ganz und gar polnische Stadt geworden, eine lebhafte Stadt, die Altstadt sorgfältig restauriert. Eine sympathisch reale Stadt. (Kirsch 2004: 80)

Die Konfrontation mit dem Geburtsort bedeutet für Pelzer gleichzeitig auch einen gewissen Abschied von seiner Kindheitsvorstellung, die zurzeit nur in seinem Gedächtnis lebendig ist und mit dem heutigen Wrocław nicht viel zu tun hat.

Das Panorama Pelzers Kindheitserinnerungen in Schlesien ergänzen solche Textstellen, in denen er von seiner Bewunderung für Militarismus und Krieg berichtet, anschließend auch von seiner Enttäuschung vom Jungvolk. Sie hatte mit der Weltpolitik nichts zu tun, sondern wird aus der Perspektive eines neunjährigen Jungen und seiner spezifischen subjektiven Wahrheit wahrgenommen, die als eine wichtige Voraussetzung für eine identitätsstiftende Aneignung der Vergangenheit bezeichnet wird. Pelzer sieht bei seinem Besuch in Okmiany/Kaiserswaldau ein „Erinnerungstheater“, wie er es selbst nennt, vor seinen Augen: Die auf dem Sportplatz vor der Schule marschierende Kolonne des Jungvolks, die Martin beobachtete, seine Uniformen, die Trillerpfeife des Fähnleinführers wie auch militärisch klingende Kommandos weckten in ihm (genauso wie in allen seinen Spielkameraden) solchen Bewunderungsrausch, dass er unbedingt auch einer von ihnen werden wollte. Während sich der fast 70-jährige Martin an diese Bilder erinnert, fällt ihm zuerst ein Lied ein, das der Jungzug übte. Dieses Lied weist einerseits auf die pränarrative Struktur hin: Der Krieg und die nationalsozialistische Ideologie hinterließen ihre Spuren im Gedächtnis der damaligen Kinder, die von klein an sich die Ideologie des herrschenden Regimes anzueignen hatten. Für sie waren Lieder und Kinderreime bestimmt, die sichtbare ideologiebildende Elemente enthielten und den Kindern bestimmte Vorstellungen, zum Beispiel über andere Nationen (wie im Abzählvers über Polen⁴), und Wünsche (zum Beispiel Soldat zu sein) einreden sollten. Diese Reime, fest in der pränarrativen Struktur verankert, sind das Erste, was Martin einfällt, wenn er sich an bestimmte Situationen aus seiner Kindheit erinnert. Dadurch soll die Mimesis-Illusion glaubwürdiger werden, denn der Krieg wurde im Fall von Martin Pelzer mit Kinderaugen beobachtet, und die Bilder, die Martins Gedächtnis projiziert, hängen eng damit zusammen, welche Ereignisse den damals ein paar Jahre alten Jungen elektrisierten. Eben diese Bilder, die mehrmals in diesem Roman von Kinderreimen und Liedern begleitet werden, haben ihre Vorgeschichte in der pränarrativen Welt (siehe dazu auch Kirsch 2004: 52, 54, 125f., 129 (1), 129 (2) u.a.). Eines dieser Lieder ist verknüpft mit einer in Martins Gedächtnis immer lebendigen Erinnerung, wie er mit neun von seiner Militarismusverehrung desillusioniert wurde. Dazu brauchte er keine Moralpredigten der Menschenrechtskämpfer oder kein Allgemeinwissen über die Politik. Es reichte ihm ein Zwischenfall mit dem Jungvolkführer, um „endgültig immunisiert, schutzgeimpft gegen die braune Seuche“ (Kirsch 2004: 129) zu werden. Der kleine Martin hatte nämlich langes weiches blondes Haar voller Wirbel. Um es einigermaßen zu bändigen, trug er eine Klemme, damit ihm die Haarpracht nicht in die Augen fiel. Und dies weckte im Fähnleinführer des Jungvolks heftigen Widerstand: „Ein deutscher Junge trägt keine Klemme. Das ist Weiberzeug!“, behauptete er. Weil aber Martin von Natur aus trotzig war und einen ausgeprägten Zug zur Anarchie hatte, folgte er dem Befehl nicht, wofür er empfindlich bestraft wurde: Er wurde so lange unter einem Wasserhahn gehalten, bis er klitschnass war, dann im

⁴ „Bin i Pollack, / kann i ni Teitsch. / Kommt der Vater mit die Peitsch, / Kommt die Mutter mit die Rut, / haut dem Pollack auf die Schnut.“ (Kirsch 2004: 54)

Sägemehl gewälzt, schließlich bekam er einen Tritt in den Hintern und schlug sich das Gesicht auf. Anschließend wurde er dazu gezwungen, folgendes Gedicht rezitierend Liegestützen zu machen:

Ich bin ein Hitlerjunge.
Ich bin es gerne.
Vor lauter Pumpen sehe ich Sterne.
Es stärkt die Muskeln, es kräftigt den Haarwuchs
Und gibt dem Arsch eine gesunde Gesichtsfarbe. (Kirsch 2004: 129)

Der vulgäre Text sollte dem Jungen eine entsprechende Haltung einimpfen: Man muss hart sein, Schwächlinge werden nicht geduldet. Diese Episode, die im Text stark ausgebaut ist und in allen Einzelheiten beschrieben wird, zeugt davon, dass in diesem Textabschnitt individuelle Wahrheit zu Wort kommt. Nichts anderes, sondern gerade die Erniedrigung Martins durch den Jungvolkführer war für den kleinen Pelzer später entscheidend, dass er nie wieder Lust hatte, Jungvolkmitglied zu werden und eine Uniform zu tragen. Und dies gewissermaßen gegen den Willen der Familie. Für Pelzer bildet diese Erinnerung den unabdingbaren Ausgangspunkt für die Herausbildung der eigenen Identität (*apud* Neumann 2004: 334). Gerade die Identitätsbildung scheint hier das Ziel der Erinnerung des Protagonisten zu sein. Außerdem kann man mit Assmann sagen, dass es hier bestimmt um eine generationenübergreifende Kommunikation geht (*apud* Assmann 2007: 54ff.). Es werden von Kirsch nämlich solche Elemente aus der Vergangenheit ausgewählt, die als wichtig für die Nachfolger eingeschätzt wurden.

Vaters Tagebuchaufzeichnungen – Zur generationenübergreifenden Kommunikation

Eine besondere Rolle im Text kommt schließlich den Tagebuchaufzeichnungen des Vaters von Kirsch zu, die die Struktur des Textes in besonderer Weise kennzeichnen. Durch die Aufnahme umfangreicher Fragmente der Memoiren von Johannes Kirsch, die der Autor unverändert zitiert, entsteht eine neue, zweite Zeitebene des Textes, die die Zeitspanne von den 20er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs mit besonderer Hervorhebung der politischen Verhältnisse und der eigenen Karriere bei der Wehrmacht umfasst⁵. Die zitierten Fragmente nehmen etwa 21 von etwa 180 Textseiten ein⁶. Auf der Ebene der Basiserzählung liest Pelzer in einem Breslauer Hotelzimmer die Memoiren. Auf der Ebene der Vergangenheit dagegen macht sein Vater als junger Mann Karriere bei der Polizei in Breslau, wird dann Wehrmachtsoffizier, heiratet Gertrud Zwanziger, die ihm dann den Sohn Martin gebärt usw.

Auf der Ebene der Basiserzählung dagegen liest Pelzer die Aufzeichnungen des Vaters nicht chronologisch, er sucht ganz gezielt zuerst danach, was in den beiden „Wachstuchheften“ über die Vergangenheit seiner Eltern in Breslau steht. Der Erzähler schildert dabei

⁵ Davon, dass die zitierten Fragmente authentisch, anders gesagt in der prä-narrativen Struktur des Textes verankert sind, zeugt die Bemerkung des Autors, die sich im Vorfeld des eigentlichen Textes befindet „Die in Schreibmaschinenschrift gesetzten Texte sind aus den Lebenserinnerungen von Johannes Kirsch, dem Vater des Autors, ohne stilistische und inhaltliche Eingriffe übernommen worden“ (Kirsch 2004: 7).

⁶ Dazu kommen noch 58 Bilder, die den Text begleiten.

einzelne Tätigkeiten des Protagonisten vor und während der Lektüre der Tagebücher⁷. „Er legte sich aufs Bett und begann zu blättern. Und plötzlich befand er sich in den Jahren, die noch vor seiner Geburt lagen. Sein Vater, Joachim Pelzer, Judiths Urgroßvater, hatte geschrieben: [...]“ (Kirsch 2004: 80).

Direkt danach wird das erste Fragment der Tagebücher zitiert, in dem Ereignisse aus dem Jahr 1928 umfangreich geschildert werden. Der Vater schreibt wie folgt:

Im Juli 1928 kam ich wieder zurück nach Breslau mit der Aussicht, bald zum Polizeioffizier befördert zu werden. Schon in dieser Zeit begann die NSDAP sich in Breslau bemerkbar zu machen, wo das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold immer sehr stark gewesen war und auch die Kommunisten die Straßen mit Umzügen belebten. Jetzt waren beide Gegner der Nazis und störten deren häufige Umzüge und Versammlungen. Wir Polizisten waren die Leidtragenden, denn fast jeden Tag und Abend hatten wir Begleitkommandos für die Umzüge zu stellen oder die Versammlungslokale zu sichern, neben unserem Wachdienst in der Ringwache. Das war der Beginn einer unruhigen Zeit in Breslau. (Kirsch 2004: 80f.)

Der Vater berichtet weiter ausschließlich über Unruhen in Breslau, seine Laufbahn (er wurde zum Leutnant befördert) und den „mächtigsten Mann in der Breslauer NSDAP“, SA-Obergruppenführer Heines. Zu betonen ist, dass ausschließlich in den Tagebüchern ein homodiegetischer Erzähler zum Einsatz kommt, also ein Ich-Erzähler, der mit einer *personal voice* ausgestattet ist. Es werden individuelle, persönliche Erfahrungen ausgedrückt, jedoch im Hintergrund wird ausführlich das Milieu des Vaters (seine Vorgesetzten, politische Verhältnisse) beschrieben. Der Ich-Erzähler berichtet hauptsächlich sehr trocken, sachlich und emotionslos sowohl über seine Tätigkeit bei der Wehrmacht als auch über sein Privatleben. Dabei wendet er sich eindeutig an einen fiktiven Leser, schreibt nicht nur für sich, versucht möglichst exakt darüber zu berichten, was er für wichtig hält. Man könnte fragen, warum er es tut. Weder Martin noch sein Vater Joachim artikulieren es im Text. Eine Art Antwort auf diese Frage gibt Martins Ehefrau Miriam: „Ich finde auch, unsere Kindeskinder sollten über ihre Familie Bescheid wissen, damit keine neuen Mythen entstehen“ (Kirsch 2004: 153).

Mit dieser Äußerung wird die Erzählabsicht der Memoiren aufgedeckt: Es wird nicht um des bloßen Erzählens willen erzählt. Es geht um etwas mehr: Man könnte hier mit Carsten Gansel sagen, es geht hier explizit um eine generationenübergreifende Kommunikation mit dem Ziel, sein eigenes Bild in den Augen der nächsten Generationen zu kreieren. Und die Nachfolger schätzen das für wichtig ein, was sie persönlich betrifft. Zu solchen Angelegenheiten gehört ohne Zweifel die eigene Geburt. Ganz in diesem Sinne lässt der Erzähler Pelzer nach dem Abbruch der Chronologie der ersten Analepse nach solchen Fragmenten suchen, in denen er etwas über seine Familiengeschichte, besonders über seine Geburt findet. Es entsteht damit der Eindruck einer besonderen Aktualität: Vor den Augen des Lesers öffnet Pelzer die Memoiren des Vaters zum ersten Mal, vor den Augen des Lesers spielt sich sein Ringen mit der Vergangenheit ab. Er erfährt aber recht wenig oder kaum etwas darüber, was der Protagonist damals erlebt hat: „Darüber nachzulesen, hatte Pelzer zunächst eine merkwürdige Scheu, aber dann überwog doch die Neugier zu erfahren, unter

⁷ Ähnliches wiederholt sich vor den nächsten zwei Analepsen: „Pelzer blätterte einige Seiten weiter. Nun wurde von der Hochzeit seiner Eltern in Peterswaldau berichtet“ (Kirsch 2004: 83); „Pelzer blätterte weiter“ (Kirsch 2004: 86).

welchen Umständen er in Breslau/Wrocław diese Welt betreten hatte. Er blätterte bis zu der entsprechenden Stelle“ (Kirsch 2004: 89).

Nachdem Martin von der komplizierten Geburt erfahren hat, bei der er mit der Zange durch einen jungen jüdischen Arzt sehr gekonnt und „mit exakter Anwendung des Instruments“ geholt wurde, kommentiert der Erzähler zum ersten Mal das von Martin gerade Gelesene (*apud* Kirsch 2004: 90f.). Unvermittelt nach der Tagebucheintragung äußert er sich folgendermaßen:

Geboren 1934 – ein Jahr nachdem Hitler an die Macht gekommen war – in Breslau; von einem jüdischen Arzt in die Welt befördert, gegen die er offenbar schon damals eine gewisse Skepsis gehegt hatte, das waren denn doch denkwürdige Vorzeichen. Und angesichts der Zustände, die damals in Breslau geherrscht zu haben schienen, erst recht. Während er las, versuchte er sich über den Bericht seines Vaters ein Urteil zu bilden. Was erschien ihm daran eigentlich, abgesehen von der spröden Sachlichkeit und dem völligen Verschweigen aller inneren Vorgänge, so bedrückend, und wie ließ sich seines Vaters Sichtweise der Ereignisse beurteilen? (Kirsch 2004: 91)

Da der Erzähler in der Basiserzählung heterodiegetisch bleibt, verleiht er seiner Äußerung unnötige Distanz und konzentriert sich auf Äußerlichkeiten statt auf den inneren Zustand des Protagonisten. Die Reaktionen des diesen Text lesenden Sohnes werden sehr oberflächlich beschrieben. Den Erzähler interessiert mehr das, was Pelzer beim Lesen macht, als das, was er sich damals dachte, als er zum ersten Mal über seine eigene Geburt las. Diese Tendenz ändert sich auch im Fall anderer beschriebener Ereignisse nicht: Pelzers Reaktionen werden lediglich mit einzelnen Worten signalisiert, zum Beispiel in der Passage „elektrisierte ihn“, etwas „irritierte ihn immer von neuem, um nicht zu sagen, empörte“ (Kirsch 2004: 95). Erst die Textpassage, in der Pelzer über Hitlers ersten Auftritt in Frankfurt liest, weckt in ihm starke Emotionen, die der Erzähler verbalisiert. Trotz der externen Fokalisierung kann man an dieser Stelle von einem inneren Monolog sprechen:

Es blieb für ihn dennoch unverständlich, wie jemand all das damals sang- und klanglos hinnehmen konnte. Allein dieser Hitler die Stiefel küssende SA-Mann. Was für eine Geste! Ein Volk von begeisterten Stiefelküssern und Speichelleckern! Ihn schauderte. Gewiss, der Moment der eigenen Gefährdung und der der Familie war zu bedenken, man kann von niemandem verlangen, ein Märtyrer zu sein! Die Fürsorge für eine Familie, also das Gefühl der Verantwortung für die geliebten Menschen [...] konnte man als mildernde Umstände geltend machen. Das hieß aber dann wohl auch, überlegte er sich, dass er selbst, indirekt freilich, in den Schuldzusammenhang verstrickt war. (Kirsch 2004: 99)

Außer den starken negativen Emotionen des Protagonisten, die in diesem Textabschnitt sichtbar sind, versucht der Protagonist, seine Rolle, seinen Platz in der durch Geschichte belasteten Familiengeschichte zu finden. Und er findet ihn: Sich selbst definiert er als einen, der in den Schuldzusammenhang des Vaters indirekt verstrickt ist. Diese Textpassage kann als Beispiel dafür dienen, dass Pelzer die Erinnerungen des Vaters braucht, zum einen um sich eine Art Abrechnung mit der (Kriegs-)Vergangenheit zu leisten und zum anderen um seinen Platz in der Generationenkette der eigenen Familie zu präzisieren, also zur eigenen Identifizierung. Pelzers Abrechnung mit der Vergangenheit umfasst drei verschiedene Elemente: erstens seine Gewissensbisse im Zusammenhang mit dem Tod des Ehepaares Kersten, zweitens eine komplizierte Beziehung zu seinem Schwiegervater Marek, der ihn aus der Familie verstieß, und drittens Pelzers Konfrontation mit dem Polen des Jahres 1968, die mit seinem Aufenthalt in Warszawa verbunden war.

Individuelle Erinnerung, soziale Erinnerung. Zur literarischen Konfiguration der deutsch-polnischen und deutsch-jüdischen Beziehungen im Roman

Weil der Rahmen des Beitrags zu eng ist und der Themenbereich zu umfassend, werden an dieser Stelle solche Probleme wie die Ermordung des Gutspächterehepaars Kersten und die damit verbundenen Gewissensbisse des damals kindlichen Protagonisten Martin Pelzer oder die antizionistische Kampagne in Polen im Jahre 1968, die am Beispiel der Familie Kopecki dargestellt wird, ausgeblendet. Der Schwerpunkt wird auf Martins komplizierte Beziehung zu seinem Schwiegervater Marek Eliasberger gelegt, die gleichzeitig auch sichtbare Züge enger Verwobenheit der individuellen und der sozialen Erfahrung trägt. Mit Sicherheit wird damit größere Glaubwürdigkeit der individuellen Autobiographie beabsichtigt: „Eine individuelle Geschichte wird nur dann glaubhaft erzählt werden können, wenn sie den sozialen Erwartungen der unmittelbaren oder medialen Zuhörer entgegenkommt, das heißt sinnhaft und bekannt erscheint“ (*apud* Markowitsch/Welzer 2005: 34).

Im Fall Marek Eliasbergers/Potops ist die Verknüpfung dieser zwei Ebenen, also der individuellen und der sozialen, umso leichter zu erkennen, denn sein persönliches Schicksal war auch das Schicksal vieler anderer Menschen, die im Krieg ihrer Herkunft wegen verfolgt wurden, ihre gesamte Familie verloren haben und den Rest ihres Lebens mit dem Gepräge des Holocaust und des Krieges leben mussten. Denn seine Geschichte umfasst hauptsächlich zwei Lebensphasen, die einerseits für sein ganzes Leben und das Leben seiner Nächsten entscheidend waren und andererseits auch viele Berührungspunkte mit der sozialen Erinnerung hatten: Erstens die Kriegszeit, in der er trotz unternommener Rettungsversuche seine gesamte Familie in Auschwitz verlor. In dieser Zeit lernte er Vera kennen, die er später heiratete, und ihre kleine Tochter Miriam. Zweitens die Geschichte seiner Bekanntschaft mit Martin in den 60er Jahren, die mit dem Ausstoßen aus der Familie endete, was grundsätzlich nicht auf persönlichen Vorurteilen basierte, sondern seine Wurzeln in der deutsch-jüdischen Kriegsvergangenheit hatte.

Das erste Signal von Mareks Anwesenheit im Leben der Familie gibt Martins Tochter Esther in einer Auseinandersetzung mit ihm über den polnischen Freund ihrer Tochter Judith, Jan Kopecki. Sie äußert ihre eindeutig negative Einstellung zu allen Polen, dabei basiert diese nicht auf eigenen Erlebnissen oder sachlichem Wissen, sondern auf Gerüchten, die in ihrem Golfklub verbreitet werden über ‚Fremdarbeiter‘, an die Deutschland Milliarden zahle, an ‚systematische Ausplünderung Deutschlands‘ wegen des schlechten Gewissens, das man den Deutschen eingeredet habe, usw. (*apud* Kirsch 2004: 144). Als Esthers Kernargument soll folgende Feststellung dienen, die sie an ihren Vater richtet: „Und findest du vor lauter Schuldbewusstsein etwa inzwischen auch, dass Marek sich dir gegenüber recht verhalten hat?“ (Kirsch 2004: 144).

Eingeführt wird die Figur Mareks also als jemand, der Konflikte mit sich bringt und Unruhe stiftet. Der Kontext, in dem er zum ersten Mal erwähnt wird, ist auch nicht zu übersehen, denn Mareks konfliktbeladene Beziehung zu Martin soll in einem breiteren Kontext verankert werden und einen Beweis dafür bilden, dass eine Symbiose von Deutschen und Polen undenkbar sei, also als Sinnbild aller deutsch-polnischen Beziehungen dienen, worauf Martin mit folgenden Worten heftig reagiert: „Es ist doch völlig idiotisch, alle Polen in einen Topf zu werfen, nur weil ich damals Krach mit Marek hatte“, sagte er“ (Kirsch 2004: 145).

Das individuelle Schicksal wird hier, wie aus diesem Beispiel klar hervorgeht, dem sozialen gleichgestellt. Jedoch kommt der individuelle Faktor dank der Perspektive, aus der es erzählt wird, deutlich zu Wort, was vom narratologischen Standpunkt aus durch die zitierte Rede betont wird, die an den Wahrnehmungshorizont des Protagonisten gebunden ist. Eine Art Ergänzung zum Gespräch von Vater und Tochter bietet der sich auktorial verhaltende Erzähler, der fast sofort Initiative ergreift und dem Leser dann Martins Gedanken in Form der erlebten Rede näherbringt: „Es wäre ihm lieber gewesen, Esther hätte nicht noch einmal von Marek angefangen. Marek war tot. Ehe er starb, hatte er mit Pelzer gebrochen. Auch so eine ungeklärte Geschichte. Weiß Gott, du solltest darüber einmal nachdenken, ging es Pelzer durch den Kopf“ (Kirsch 2004: 144f.).

Mit diesem Rückgriff wird auf die Vergangenheitsebene hingewiesen, die in Form eines Einschnitts in den Erzählgang, mit anderen Worten einer rückgreifenden Erinnerung auftritt. Zwar hat sie einen beiläufigen Charakter, gibt jedoch dem Leser ein wichtiges Signal: Mareks Geschichte gehört zur Vergangenheit, und das, was Martin im Zusammenhang mit ihm beschäftigt und bedrängt, ist seine Unfähigkeit, sich mit der gemeinsamen Vergangenheit abzufinden, und nicht ein aktueller Konflikt. Weil der Narrator aber mit der Erzählung über Marek von seinem Tod anfängt, handelt es sich hier um den Anfang in ultimas res, der einen Rückblick des Erzählers auf Mareks Vergangenheit gewährleistet. An dieser Stelle kann Folgendes betont werden: Dank einer umfassenden Kommentierung dient der Rückblick einer Auswertung des Vergangenen unter dem Gesichtspunkt der Wirkung auf die Gegenwart. Nach genau diesem Schlüssel werden aus Mareks Leben Fakten gewählt, die zum Schluss seinen Bruch mit Martin erklären sollen: Es war schmerzhaft, unangenehm, jedoch historisch zu begründen. Dabei bedient sich der heterodiegetisch-intradiegetische Erzähler einer Zusammenfassung, die Mareks Lebensgeschichte summarisch, mit zahlreichen Raffungen erzählt, wie zum Beispiel: „Marek hat in Basel studiert, am Israelitischen Spital famuliert, war darauf kurz nach Polen zurückgekehrt, aber unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in die Schweiz gelangt.“ (Kirsch 2004: 156; vgl. dazu auch Kirsch 2004: 158, 160 u.a.).

Charakteristisch ist hier auch die Erzählperspektive, die stark auf die Außensicht konzentriert ist, wie zum Beispiel: „Marek hat studiert“, „er ist zurückgekehrt“ oder an anderen Textstellen: „Marek erhielt eine entsprechende Nachricht“, „er musste sich einen Teil des Geldes von anderen Emigranten leihen“, „Marek hatte keine Pässe“, „Marek hatte nie herausfinden können“ (Kirsch 2004: 159f.).

Die Erzählperspektive, für die sich der heterodiegetisch-intradiegetische Erzähler entscheidet, basiert auf der distanzverschaffenden Außensicht. Jegliches Eindringen in das Innenleben der Figur wird bis auf eine Ausnahme, von der später die Rede sein wird, ausgeblendet.

Und so erfährt der Leser zuerst davon, wie sich Vera, Miriams Mutter, und Marek kennengelernt haben, dass das einzige Hindernis auf dem Weg zum gemeinsamen Glück Miriams Eltern waren, „die um es mit den Worten ihrer Tochter zu sagen, wenig Freude daran finden würden, wenn sie sich mit einem Deutschen zusammenspannen“ (Kirsch 2004: 156). Denn für sie glich die Tatsache, ein Deutscher zu sein, der kollektiven Schuld am Holocaust, womit sich die beiden (Marek und Miriam) nicht abfinden konnten. Marek hatte nämlich seine gesamte Großfamilie während des Krieges in Auschwitz verloren. Die Familie kam aus Łódź in Polen. Als die Nazis erfahren hatten, dass der Sohn der Familie, Ma-

rek, in Basel Medizin studiert, verschleppten sie seine Angehörigen aus Łódź in ein KZ in Lothringen, denn dies war ein Lager, „aus dem die Ausreise in ein südamerikanisches Land möglich war, wenn jemand für die Betroffenen einen Pass und das Visum dieses Landes beschaffte“ (Kirsch 2004: 159). Dafür war eine „exorbitante Summe“ zu zahlen, die der junge Elisaberger teilweise von anderen Emigranten leihen musste. Das durch Marek auf dem Konsulat in Zürich eingezahlte Geld wurde aber defraudiert, anschließend wurde seine ganze Familie nach Auschwitz geschickt und „von den Nazis vergast“ (Kirsch 2004: 159). Nach dem Krieg versuchte Marek, sich mit seiner Frau in Polen niederzulassen, aber wegen der Abneigung gegen Mitbürger jüdischer Herkunft im Nachkriegspolen verließ er für immer das Land seiner Vorfahren und siedelte in die Schweiz über, wo er eine Privatklinik für plastische Chirurgie eröffnete. Seine Bekanntschaft mit Martin, seinem Schwiegersohn, verlief eine Zeitlang erstaunlich gut, bis zu einem auf den ersten Blick nicht so bedeutenden Ereignis: Nach Martins zweimaligem Aufenthalt in Israel beschaffte ihm Marek ein einjähriges Stipendium in diesem Land und schlug dem Schwiegersohn vor, ein Buch über Jerusalem zu schreiben. Jedoch wurde Martin auf der israelischen Botschaft in Bonn dazu aufgefordert, ein Dokument zu unterschreiben, laut dem er sich dazu verpflichten würde, auf jegliche kritischen Bemerkungen gegen den israelischen Staat privat und öffentlich zu verzichten (*apud* Kirsch 2004: 168) – umso mehr, da Pelzer schon früher in einem seiner Artikel eine kritische Bemerkung über den israelischen Militarismus und mangelnde ethische Sensibilität gemacht hatte. Seine Kritik betraf damals nämlich die Verbrennung mehrerer arabischer Arbeiter, die in Tel Aviv in einem Haus über Nacht eingeschlossen wurden und nur deshalb ums Leben kamen, weil sich ihre Wächter, israelische Studenten, weigerten, ihnen die Tür zu öffnen. Martin konnte es nicht fassen, wie es überhaupt dazu hat kommen können: „Er dachte, ein Volk, das das Schicksal des Holocaust mit Millionen Opfern erlitten habe, müsse auch eine besondere Sensibilität gegenüber den Menschenrechten an den Tag legen“ (Kirsch 2004: 163).

Was aus dem oben zitierten Fragment klar hervorgeht, ist die Tatsache, dass Martin Ansichten des impliziten Autors ausdrückt, also zur Wertsetzungsinstanz wird, die in ihrem auktorialen Verhalten eine Botschaft zu vermitteln versucht. Martins Überzeugung, sich für Menschenrechte einzusetzen, fand aber ihren Höhepunkt auf der israelischen Botschaft, wo er auf den Vorschlag des Konsuls sehr schroff reagierte und gleichzeitig auch die guten Kontakte seines Schwiegervaters gefährdete. Was aber viel wichtiger war: Es kam nach dem Zwischenfall in Bonn zu einer schweren Krise in der Familie, die mit einem endgültigen Bruch zwischen dem Schwiegervater und dem Schwiegersohn endete:

Es vergingen vier Wochen, dann kam ein Brief, in dem er Martin mit dem ersten Satz feierlich mitteilte, er habe beschlossen, ihn aus seiner Familie auszustoßen. Und auf folgenden vier Seiten versuchte er zu begründen, warum er sich zu diesem Schritt gezwungen sah.

Ganz oben in der Kette von Argumenten stand, Martin habe mit seiner Ablehnung des Stipendiums Mareks tote Eltern beleidigt. Offenbar sei Martin auf die nun allgemein in Deutschland offensichtlich wieder um sich greifende Judenfeindlichkeit eingeschwenkt. Er, Marek, habe bei ihren ersten Begegnungen aus Martins Offenheit und Freundlichkeit ihm gegenüber ein Eingeständnis deutscher Schuld, eine Ablehnung des deutschen Rassismus der Vergangenheit und eine Loyalität gegenüber Israel herauszuhören gemeint. Darin habe er sich aber wohl gründlich getäuscht. Er wolle ihre guten Gespräche durchaus nicht als Heuchelei Martins abtun. Neuerdings aber sei dann bei Martin doch der alte Antisemitismus wieder durchgeschlagen. Kein Wunder bei einem Menschen, der während des Dritten Reiches erzogen worden sei und dessen Vater einen hohen Rang in der Hitlerarmee bekleidet habe. (Kirsch 2004: 171)

Im Vergleich zu den vorangehenden Textpassagen über Marek, die einen sehr trockenen Bericht dessen darstellen, was Marek Zeit seines Lebens tat, ohne sich in sein Innenleben zu vertiefen, ist diese Textpassage umso aussagekräftiger, als sie die einzige Möglichkeit darstellt, mit Mareks Ansichten und Emotionen konfrontiert zu werden. Der Erzähler kennt den ganzen Inhalt des Briefes, den er in Form der indirekten Rede in allen Einzelheiten nacherzählt. Dies ist die einzige Textstelle, an der Marek, wenngleich indirekt, zu Wort kommt und all seine Meinungen verbalisiert und Gefühle zeigt: seine Wut, seine Verzweiflung und Enttäuschung. Er äußert auch seine Vorurteile Martin als einem Deutschen gegenüber und wird durch den Erzähler weder korrigiert noch unterbrochen. Die Distanz, obwohl sie durch die Erzählform gewahrt ist, wird aber wesentlich beschränkt.

Die oben zitierte Stelle kann als Beispiel von Selektivität der Wahrnehmung dienen, denn Marek erinnerte sich beim Abruf von Gedächtnisinhalten an genau das, was er im Zusammenhang mit Martin gerade benötigte: Er sah ihn nämlich nur durch das Prisma der Kriegsverbrechen der Nazis. Seine Erinnerung konzentrierte sich in erster Linie auf Martins Herkunft und die Vergangenheit seines Vaters. Dies bestätigt Markowitschs und Welzers These von der Abhängigkeit der Erinnerungsinhalte von ihrer Gebrauchsfunktion und ihrem stetigen Wandlungsprozess (*apud* Markowitsch/Welzer 2005: 29).

Anschließend berichtet der Erzähler darüber, dass Marek bald danach unversöhnt mit dem Schwiegersohn starb. Davor jedoch hörte Martin von seinem Sohn Jonas (dem Psychologiestudenten), warum es zu seinem Ausstoßen aus der Familie kam. Jonas behauptete nämlich, dass Marek, der älter werde und dem Tod näher rücke, wegen des Schicksals seiner Familie nicht in Frieden mit Martin sterben dürfe (*apud* Kirsch 2004: 172).

Fazit

Zusammenfassend kann man feststellen, dass das, was im Text auffällt, seine Selektionsstruktur ist: Kirsch versucht, ausgewählte Elemente von Polens Nachkriegsgeschichte mit der eigenen Geschichte zu verbinden. Er wählt solche Ereignisse, die zu seinem Konzept der schwierigen, jedoch für die Zukunft Hoffnung weckenden deutsch-polnischen Verhältnisse passen. Dabei wird erkennbar:

1. Die polnisch-deutschen Beziehungen sind sehr kompliziert und historisch belastet.
2. Die heute in Schlesien lebenden Polen sind nicht daran schuld, dass ehemalige deutsche Bewohner Schlesiens aus ihrer Heimat vertrieben wurden⁸. Sie werden einerseits auch als Vertriebene aus der Umgebung von Lemberg dargestellt, andererseits wird auf die sowjetischen Soldaten hingewiesen als auf diejenigen, die die deutschen Flüchtlinge misshandelten (*apud* Kirsch 2004: 63), und weiterhin wird auf die deutsche Schuld hingewiesen (*apud* Kirsch 2004: 63).
3. Kirsch drückt die Überzeugung aus, dass Polen letztlich doch Antisemiten sind. Deswegen wird die Geschichte von Jans Halbschwester Hanna und ihrer Mutter Julianne, die die erste Frau seines Vaters war, eingeflochten.

⁸ Siehe dazu auch Kirsch 2004: 130: „Das ist keine Frage von Deutschen und Polen. Das ist eine Frage von Krieg und Frieden“.

Der Roman *Die polnische Hochzeit* kann als autobiographischer Erinnerungsroman bezeichnet werden, denn die Chronologie des faktischen Ereignisablaufs wird hier gebrochen zugunsten der assoziativen Funktionsweise von Erinnerungen, die sich darin manifestiert, dass diejenigen Textpassagen, in denen die Rede von Vergangenheit ist, jeweils mit der Situation der Rahmenhandlung verbunden sind. Die durch Pelzer besuchten Orte oder Memoiren seines Vaters werden zum *Erinnerungsort* stilisiert.

Benutzte Literatur

- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (1983): Schrift und Gedächtnis. In: Assmann, A./ Assmann, J./ Hardmeier, Ch. (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München, 265-281.
- Gansel, Carsten (2007): Zwischen offiziellem Gedächtnis und Gegen-Erinnerung – Literatur und kollektives Gedächtnis in der DDR. In: Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989. Göttingen, 13-37.
- Kirsch, Hans-Christian (2004): Die polnische Hochzeit. München.
- Markowitsch, Hans J./ Welzer, Harald (2005): Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart.
- Neumann, Birgit (2004): Fictions of memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartsromanen. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Nr. XXXVII/4, 333-360.
- Neumann, Birgit (2005): Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of memory“. Berlin/ New York.

Joanna Flinik

Akademia Pomorska

Slupsk

„HARMONIE ODER NICHTSEIN“¹. FRITZ ZORNS SELBSTDARSTELLUNG IM AUTOBIOGRAPHISCHEN TEXT *MARS* (1977)

Fritz Zorns autobiographischer Text *Mars* erschien 1979. Der monologisierende Ich-Erzähler zeigt die Beziehungslosigkeit seiner Zeit, seines (züricherischen, schweizerischen, bürgerlichen) Milieus, seiner reichen Familie. Der Ich-Erzähler bedient sich bei der Selbstbeschreibung breiter Bereiche des menschlichen Lebens wie der Familie, der Sexualität, der Krankheit, der Religiosität und reduziert diese auf ihre Funktion der Darstellung des Ichs. So verschwindet die Welt in dem Erzähler und ist nur als Zeichen vorhanden, das auf den Erzähler verweist. Auch die Krankheit ist in ihrer Bedeutung doppelt besetzt, wird einerseits als lebensbedrohliche und andererseits zugleich als begrüßenswerte Erkrankung dargestellt. So wie die Krankheit sich nicht behandeln lässt, so hat sie auch für Zorn das Potential einer Selbsterkenntnis, einer Überzeugung von der Notwendigkeit, das falsche Leben hinter sich zu lassen und das wahre beginnen zu können. Der Krebs und das „Nichtsein“ erscheinen ihm als ein Mittel gegen die Beziehungslosigkeit, familiäre Enge, gegen die Vermeidung von Konfliktsituationen in der Familie, gegen die familiäre erzwungene „Harmonie“. Die positive Bewertung der Krankheit deutet darauf hin, dass sich der Ich-Erzähler für das „Nichtsein“ entschieden hat, denn auffällig ist im Text die Lässigkeit, mit der Zorn auf den Tumor reagiert. Der Ausbruch seiner Krankheit scheint für den Ich-Erzähler eine Erleichterung zu sein, weil sich unterschiedliche Ängste, Probleme und Tabus in Form einer Krankheit konkretisieren lassen, denn der Erzähler meint: „das Furchtbare, das mich mein ganzes Leben lang gequält hatte, ohne einen Namen zu haben, hatte nun endlich einen bekommen“.

Zu der Fülle der autobiographischen Texte, die in den 70er Jahren als Ausdruck der „Neuen Subjektivität“ geschrieben wurden und der ego-zentrierten Wahrnehmungsperspektive entsprachen, gehören Werke solcher Autoren, wie: Max Frischs *Tagebuch 1966-1971* (1972) und *Montauk* (1975), Peter Rühmkorfs *Die Jahre die Ihr kennt* (1972), Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) *Wunschloses Unglück* (1972), Heinar Kipphardts *März* (1976). Autobiographisch zu schreiben bedeutete authentisch bleiben zu wollen. Die alles Intime enthüllende Thematisierung familiärer Verhältnisse, Bekennt-

¹ Das im Titel angeführte Zitat stammt aus dem Buch Fritz Zorns *Mars* (1977: 28). Im folgenden Text wird das behandelte Buch mit dem Buchstaben M bezeichnet.

nisse sexueller Präferenzen, Beschreibung einer Todkrankheit, die Introspektion und die Selbsterfahrung wurden von vielen Autoren als ein Diktat absoluter Wahrheit, einer echten, schonungslosen Ich-Betrachtung verstanden.

Die Rückbesinnung auf das eigene Leben, auf die eigenen Stärken und Schwächen, auf subjektive Bedürfnisse

bedeutete keineswegs ein nur narzisstisches Widerspiegeln der eigenen Disposition. Vielmehr äußert sich in ihm eine sehr bewusste Wahrnehmung auch der umgebenden und bedingenden Realität, der sozialen Zwänge, der Alltagskatastrophen, der historischen Dimensionen individueller Entwicklung. (Schnell 1993: 400)

Der im Jahre 1977 erschienene autobiographische Text von Fritz Zorn veranschaulicht diese Tendenz in der deutschsprachigen Schweizer Literatur, denn es handelt sich in seinem *Mars* nicht nur um eine intime Darstellung der Empfindungen und Erlebnisse des Ichs, das Buch „beinhaltet zugleich das in literarisch-autobiographischer Form ausgedrückte Urteil über die Gesellschaft, der man die Schuld an der Verhinderung jeglicher Lebensmöglichkeit zuwies“ (Aeschbacher 1997: 299). Die Hinwendung zum Autobiographischen, zum Subjektiven resultierte aus der Ernüchterung der 68er Jahre: „Nach einer Zuwendung zu den öffentlichen Belangen gesellschaftlicher Prozesse wird die verstärkte Aufmerksamkeit für das Individuum deutlich“ (Wegner 1979: 70).

Es sei angebracht zu betonen, dass das autobiographische Schreiben in den 70er Jahren in zwei Richtungen ausgeprägt war: einerseits boten literarische Selbstbildnisse den Lesern Identifikationsmuster im Sinne der „Verständigungstexte“ (Schnell 1993: 403) an, in denen sie sich wieder erkennen konnten, und andererseits waren autobiographisch geprägte Texte weit entfernt von solchen Entzifferungsmechanismen literarischer Wirklichkeitsräume, verzichtete auf irgendwelche Referenzialität, indem sie sich auf *conditio* des Schreibenden bezogen, so dass „die Gleichsetzung der Lebensproblematiken [...] von Autoren ausgeschlossen“ wurde (Aeschbacher 1997: 300).

Fritz Zorn verfolgt in seinem posthum veröffentlichten Text *Mars* eine Schreibabsicht, sich an die Wahrheit zu halten, um von einem misslungenen Leben in einer reichen degenerierten Familie zu erzählen. Er befasst sich mit seiner Lebenssituation und geht dabei seiner Krankheit auf die Spur, indem er allmählich seinen Körper „zähmt“ und seine Erkrankung zum positiven Impuls für die Selbstsuche vereinnahmt. Seine Herangehensweise an das Selbst führt er vor dem Hintergrund einer kompromisslosen Abrechnung mit der schweizerisch-bürgerlichen Umwelt durch. In diesem Kontext kann die Auffassung von Ingrid Aichinger angeführt werden, die einen selbstanalytischen Zugang eines Autors zu seinem Leben betont und damit auch von einem vertexteten Leben spricht:

Niemand als der Autor selbst weiß über seine Erlebnisse, Gefühle und Empfindungen besser Bescheid, keinem anderen sind sie so unmittelbar zugänglich; er allein kennt die inneren Zusammenhänge, er allein kann sagen, in welcher Weise ihm seine Vergangenheit nun erscheint, was sie ihm damals bedeutet hat, welchen Sinn er heute in ihr sieht. (Aichinger 1998: 183)

An dieser Stelle ist es angebracht, zu bemerken, dass eine solche Auffassung von auto-diegetischen Texten auch im modernen Diskurs kritisiert wird und an autonome Kenntnisse seines Selbst Zweifel gehegt wird. Anhand dieser Überlegungen wird oft die Frage nach

der Referenzmöglichkeit einer Erfahrung gegenüber ihrer Versprachlichung im Text, also die Frage nach der Textualität gestellt². Interessant erscheint daher die Frage, wie Zorn mit seinem autobiographischen Schreibmaterial umgeht? Mit welcher sprachlichen Verfasstheit der Subjektivität er sein Buch schrieb? Welche außertextuelle Elemente beeinflussen sein Denken und Empfinden?

Fritz Zorn ist ein Pseudonym für Federico Angst (geb. 10. April 1944 in Meilen, Kanton Zürich; gest. 2. November 1976 in Zürich). Nach dem Studium der Germanistik und Romanistik wurde er Gymnasiallehrer. Unter Depressivstimmung leidend beschrieb er in seinem posthum veröffentlichten Buch *Mars* seine Unfähigkeit, zwischenmenschliche Kontakte zu pflegen, seine Erfahrung der Krebskrankheit, der Einsamkeit. Am Vorabend des Todes sollte Fritz Zorn die Nachricht erreicht haben, dass sein Manuskript zum Druck angenommen wurde. Durch die radikale Aussage gewann das Buch des mit 32 Jahren verstorbenen Fritz Zorns besonders bei jungen Menschen jener Zeit das Ansehen. Adolf Muschg schrieb dem Buch ein eindrucksvolles Vorwort, in welchem er betont, dass der Text von Zorn ihm eine große Portion Identifikation bot: „Ohne dem Autor begegnet zu sein, erkannte ich seine Herkunft, seine Umwelt, seinen Bildungsweg, seine Lebenserwartung; die Nähe dieser Biographie zu meiner eigenen bestürzte mich“ (M 8). Dieses Zitat verdeutlicht die narrative Vorgehensweise des Autors Zorn in seinem Text. Dem Text wird nämlich eine sprachliche Darstellbarkeit von Wirklichkeit zugesprochen, also ein Vertextungsverfahren, in welchem das außertextuelle Ich einen Referenzwert besitzt. Folgt man den zahlreichen Überlegungen zum Spannungsfeld der Faktizität und Fiktionalität im autobiographischen Text, so muss festgehalten werden, dass die Autobiographie „eine subjektive Form der eigenen Geschichtsschreibung [ist]. Der Autobiograph spielt daher eine Doppelrolle. Er ist Schreibsubjekt und zugleich beschriebenes Objekt“ (Chen 1991: 33).

Der Autor/Erzähler – Protagonist in Zorns Text beginnt mit einer Aneinanderfolge von antagonistischen Ausdrücken, was auf diese doppelte Wahrnehmung des Aussagesubjektes und Aussageobjektes hinweist. Die (autobiographische) Wahrheit des Ausgesagten offenbart sich am Körper. Obwohl M. Zaleski behauptet: „Die autobiographische Wahrheit existiert nicht als eine vor-textuelle Realität, sie ist eine Metapher der Persönlichkeit des Autors, sie wird es im Laufe der Erzählung im Prozess der Autokreation und Selbsterkenntnis“ (Zaleski 1996: 75), fungiert der in Form einer tödlichen Krankheit versprachlichte und vertextete Körper als Bedeutungsträger. Der Ich-Erzähler ist einerseits jung, reich und gebildet, andererseits aber unglücklich:

Ich bin jung und reich und gebildet; und ich bin unglücklich, neurotisch und allein. Ich stamme aus einer der allerbesten Familien des rechten Zürichseeufers, das man auch die Goldküste nennt. Ich bin bürgerlich erzogen worden und mein ganzes Leben brav gewesen. Meine Familie ist ziemlich degene-

² Christa Wolf (1987: 252) befasst sich mit den beschränkten Möglichkeiten der Sprache als Mittel der Lebensbeschreibung in der Autobiographie in „Kindheitsmustern“: „Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken. Dies wäre, was angestrebt wird: phantastische Genauigkeit. Aber es gibt die Technik nicht, die es gestatten würde, ein unglaublich verfilztes Geflecht, dessen Fäden nach den strengsten Gesetzen ineinandergeschlungen sind, in die lineare Sprache zu übertragen, ohne es ernstlich zu verletzen. Von einander überlagernden Schichten zu sprechen – „Erzählebenen“ – heißt auf ungenaue Benennungen ausweichen und den wirklichen Vorgang verfälschen. Der wirkliche Vorgang, „das Leben“, ist immer schon weitergegangen; es auf seinem letzten Stand zu ertappen, bleibt ein unstillbares, vielleicht unerlaubtes Verlangen“.

riert, und ich bin vermutlich auch erblich ziemlich belastet und milieugeschädigt. Natürlich habe ich auch Krebs, wie es aus dem vorher Gesagten eigentlich selbstverständlich hervorgeht. Mit dem Krebs hat es nun aber eine doppelte Bewandnis: einerseits ist er eine körperliche Krankheit, an der ich mit einiger Wahrscheinlichkeit in nächster Zeit sterben werde, die ich vielleicht auch überwinden und überleben kann; andererseits ist er eine seelische Krankheit, von der ich nur sagen kann, es sei ein Glück, dass sie endlich ausgebrochen sei. Ich meine damit, dass es bei allem, was ich von zuhause auf meinen unerfreulichen Lebensweg mit bekommen habe, das bei weitem Gescheiteste gewesen ist, was ich je in meinem Leben getan habe, dass ich Krebs bekommen habe. (M 25)

Diese Passage zeigt einen Menschen, der mit einem schmerzlichen Gefühl lebt, von seiner nächsten Umgebung – der Familie – ausgeschlossen zu sein und nicht verstanden zu werden. Zwar wird seine privilegierte Abstammung angedeutet, aber anschließend wird sie durch Krankheit und Unglück herabgesetzt. Die in diesem Zitat erwähnte Krankheit hat eine Doppelbedeutung: einerseits wird sie als lebensbedrohliche körperliche außertextuelle Tatsache genannt und andererseits als begrüßenswertes seelisches Phänomen wahrgenommen. An dieser Stelle wird die Art und Weise markiert, auf welche der Autor mit dem Selbst umgeht und wie er darüber kommuniziert. Es handelt sich bei Zorn um eine Art Autobiographie, die

nicht nur eine sprachliche Fixierung von Erfahrungen, sondern in hohem Maße auch ein Dokument sprachlichen Handelns ist, das zeigt, wie der Autor mit diesen Erfahrungen kommunizierend umgeht und auf welche Weise er sich durch ihre sprachliche Präsentation in ein Verhältnis zu einem literarischen oder sozialen Umfeld setzt (Lehmann 1988: 4)

Das Ich in Zorns Text erkennt ganz zu Beginn des Textes das Vorhandensein einer verborgenen inneren Überzeugung, die erst aufgrund eines äußeren Umstandes zum Vorschein kommt. Der Krebs ist einerseits etwas konkret Erlebtes, andererseits dient er als Metapher für das Ausgeschlossene und Außerordentliche zugleich, denn die Beschreibung der Krankheit ist zwar auf Destruktion gestellt, aber es verleiht dem Ich zugleich das Gefühl einer Erlösung von den destruktiven Lebensmustern innerhalb der Familie. Es klingt dramatisch, wenn der Erzähler die Ursachen seiner Krebserkrankung als eine Selbstverständlichkeit in seinem „sozialen Umfeld“ sieht, indem er behauptet, seine Erkrankung sei angesichts seines unbefriedigenden und leidvollen Lebenswegs „das bei weitem Gescheiteste“, das er je „getan“ habe. Dementsprechend ist das Ich in Zorns *Mars* nicht vom konkreten Umfeld oder von biographischen Erlebnissen in gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu trennen, denn die Ich-Identität hängt von ihrem Habitus ab, in welchem sie sich realisiert:

Für Phänomenologen basiert die Vorstellung eines kontinuierlichen Selbst deshalb auf der Idee der Verkörperung und daher behaupten sie, eine scharfe Differenzierung zwischen Geist und Körper sei als Basis für das Verständnis des Selbst in der Gesellschaft unangemessen. Wer ich bin, kann nicht davon getrennt werden, wie ich verkörpert bin, und daher bringt jede traumatische Störung meines Körpers durch Unfall oder Erkrankung eine Störung meines Selbst mit sich (Turner 2001: 255)

Aus diesem Grund wäre, so Muschg, „zu studieren, was der Krebs eines Individuums aller Wahrscheinlichkeit nach ist: ein Protest gegen die objektiv herrschenden Bedingungen des Unlebens; ein Signal zum Tode, das sich der so verkürzte Organismus selber gibt [...] (M 16). Muschg spricht das Problem der tiefen seelischen Verfasstheit, der Verletzbarkeit

des Menschen vor dem Hintergrund seiner Verwurzelung in einem unerfreulichen sozio-kulturellen Raum oder individuell-historischem Kontext, den Zorn mit dem Schreiben versucht zu bewältigen. So kann man sich der Behauptung anschließen, dass das autobiographische Schreiben eine heilsame Wirkung besitzt:

Die Autobiographie ist das Mittel, das Leben zu überblicken, es in der Phantasie zu ordnen und so vergangenes Erleben und gegenwärtiges Ich ins Gleichgewicht zu bringen. Das Ziel liegt eigentlich nicht darin, anderen über sich selbst etwas zu erzählen, als vielmehr darin, mit sich selbst ins Reine zu kommen: nicht unbedingt begrifflich und moralisch, einfach dadurch, dass man sich als ein Ganzes begreift. (Pascal 1965: 76)

Zorn verweist schon von Anfang an auf die Bedeutung seiner Krankheit in seinem Leben. Es handelt sich hier um eine literarische Erzähltechnik, die das seelisch Innere durch das körperlich Äußere zur Sprache bringt. Die tödliche Krankheit ermöglicht dem Ich die Auseinandersetzung mit sich selbst, begründet den Versuch, seinem eigenen Leben Sinn zu geben, entschuldigt die Emotionslosigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen des Ichs. Somit erscheint die Selbstbeschreibung als eine Art des sprachlichen und sozialen Verhaltens.

Der Autor beginnt seine Aufzeichnungen mit dem emotionsbeladenen Verweis auf das „Ich“, das von widersprüchlichen Eigenschaften bestimmt wird, die ihm das freundschaftliche und zugleich selbstbewusste Leben unter Mitmenschen unmöglich machen:

Ich glaube, dass ich mir [...] jahrelang die Freundschaft anderer Menschen verschert habe, da ich Angst davor hatte, ich könnte einmal mit jemandem verschiedener Meinung oder es könnte sonst etwas nicht ‚richtig‘ sein. Um diesen Eiertanz durchhalten zu können, durfte ich nie ehrlich sein.

Es mag nun ein bisschen übertrieben scheinen, dass ich nie eine eigene Meinung gehabt haben soll; es scheint unmöglich, dass sich für mich nicht mehr Konfliktsituationen ergeben haben sollten, die mich dazu hätten zwingen müssen, Farbe zu bekennen. Aber ich war in der Kunst des Ausweichens sehr gut geschult [...] (M 33f.)

Die Angst vor der Offenbarung eigener Meinungen, Wünsche, Bedürfnisse und das Vermeiden von Konfliktsituationen in zwischenmenschlichen Relationen sieht der Erzähler in seinen Kindheits- und Jugenderlebnissen im Elternhaus: „Die Hamletfrage, die mein Elternhaus bedrohte, lautete: Harmonie oder Nichtsein. Es musste alles harmonisch sein; etwas Problematisches durfte es nicht geben – denn dann ging die Welt unter“ (M 28). Eine solche Haltung der Familie schloss jegliche Versuche einer autonomen Persönlichkeit aus, sich auseinandersetzend im Leben zu behaupten, die eigene Identität zu finden, sich kämpferisch um eigene Ideale durchzuschlagen. Kein Dulden und Verständnis für disharmonische Erscheinungen, die Fragen und Konflikte herbeiführen können, verursacht einen Zustand einer erzwungenen Harmonie, in der alle Wachstumsprozesse auf ein Null-Zustand gedämpft werden, in der sich das jugendliche Element nicht entwickeln kann, auf ein Zustand des Nichts. Die Lösung sieht Zorn im „Nichtsein“. Die positive Deutung der Krankheit ist für ihn eine einzig richtige und gelungene Alternative (obschon zweifelhaft) für den Zustand, in welchem das Stille und das Reglose alles (Unharmonisch)-Lebendige zerstört:

Einer der beliebten Helfer in der Not, wenn es sich um Zivilcourage handelte, war in meiner Familie das ‚Schwierige‘. ‚Schwierig‘ war das Zauber- und Schlüsselwort, um alle offenstehenden Probleme hintanzustellen und somit alles Störende und Unharmonische aus unserer heilen Welt auszusperren. Wenn sich bei uns zuhause, etwa im Gespräch am Familientisch, eine heikle Frage einzu-

schleichen drohte, so hieß es sogleich, die Sache ist halt ‚schwierig‘. Damit sollte angedeutet werden, dass das betreffende Problem so komplex und reich an unfassbaren Möglichkeiten war, dass es sich von selbst verbiete, darüber zu diskutieren, so, als übersteige das Problem das Fassungsvermögen des Wortschatzes und des menschlichen Geistes. (M 34)

Das problematische „Schwierige“ setzt dem jungen Organismus Schranken, die von anderen Familienmitgliedern aus welchem Grund auch immer ohne reflektierende Auseinandersetzung angenommen werden. Dem sozialen Status der Familie entsprechend, sollte es keine unangenehmen Fragen geben, die eine Verwirrung oder Unruhe verursachen können. Ungeeignet wären als ein Gesprächsthema am Familientisch „fast alle menschlichen Beziehungen, die Politik, die Religion, das Geld und selbstverständlich die Sexualität“ (M 34). Die Unfähigkeit der Familie zu einer wahren Nähe ersetzt die Familie mit ihrem Anspruch auf das Wertvolle und Höhere. Gerade solche familiären Denkmuster übernimmt Zorn trotz seiner protestierenden Haltung gegen die Familie, denn er betrachtet sich doch als Vertreter von „Höherem“ gegenüber den Mitmenschen, denn: „sie gaben sich Blößen, und diese Blößen amüsierten uns“ (M 53). Eine solche Einstellung zu Mitmenschen widerspiegelt sich auch in Zorns Selbstbetrachtung. Die kritisierende und distanzierende Wahrnehmung, mit der die Menschen auf der Straße Zorn begegnen, sind nichts anderes als seine eigenen Empfindungen über sich selbst:

Meine damalige Auffassung der Straße als meines Privatspektakels hatte eine furchtbare Folge für mich. Da ich die Menschen auf der Straße nur musterte, und zwar eher kritisch und von oben herab als mit Sympathie musterte, nahm ich automatisch an, dass sie ebenso mit mir verfahren. Jedesmal wenn mir jemand nachblickte, war es für mich selbstverständlich, dass er mir mit Kritik und Tadel nachblickte und dass er an mir etwas auszusetzen hatte. Da ich aber jeden Blick so interpretierte, begann ich zu fürchten, dass man mir tatsächlich eine Menge auszusetzen haben müsse. (M 57)

Infolge der Entdeckung eigener Bedürfnisse nach Verstanden-Werden schärfte sich bei Zorn zugleich der Sehsinn. Durch das Sehen, Mustern, Beobachten nimmt er am Leben aktiv teil. Der Blick hat eine wichtige Funktion im Text, denn er ermöglicht die Unterscheidung zwischen schön und hässlich und verbindet die Nähe und Distanz: indem etwas aus der Distanz beobachtet wird, tritt das entfernte Bild nah. In Zorns Narration begegnet man verschiedenen Typen des Blicks: dem medizinischen, dem tadelnden, dem staunenden, dem mitleidigen. In seinem „Privatspektakel“ sind verschiedene Formen der narrativen Optik präsent. In der ersten Phase dominiert das mitleidige Von-Oben-Herab-Sehen. Diese weicht dem tadelnden, kritisierenden Blick aus und schließlich wird der ausschließende Blick dominant:

Ich fürchtete, dass meine Kleider schmutzig oder in Unordnung geraten seien oder dass ich, ohne es zu merken, ein öffentliches Ärgernis mit mir herumtrüge. Als Junge drückte ich diesen Zustand sehr treffend so aus, dass ich mich fühlte, als ob ich ‚eine tote Krähe am Hals hätte‘. Es schien, als sähe jedermann, wie diese tote Krähe von meinem Hals herabbaumelte, und als sei nur ich mir dieser skandalösen Tatsache nicht bewusst. (M 57)

Eine solche Optik zeigt, dass der Körper nicht nur zum Objekt der Betrachtung wird, sondern dass er auch affektiv aufgeladen wird. Die Deutungen des eigenen Körpers, die aus den dargestellten Blicken resultieren, begünstigen eine spezifische Wahrnehmung des Selbst. Der Körper als eine konkrete physische Manifestation des Selbst, besitzt einen kulturell-sozialen Habitus und das Denken, Sprechen, Handeln bewegen sich immer in einem gesellschaftlichen System. Die missbilligende Weise der Betrachtung Von-Oben-Herab

demonstriert Zorn gegenüber den Menschen auf der Strasse. Dem gegenüber wird die Position der ihn beobachtenden Menschen gestellt, was eine Änderung seiner sozialen Stellung voraus setzt. Das zeigt sich in der Sorge Zorns, seine Kleidung wird seiner sozialen Rolle und den Erwartungen der anderen nicht entsprechen, und folglich ein „öffentliches Ärgernis“ mit sich bringt. Eine solche Wahrnehmungsperspektive Zorns gegenüber sich selbst und den anderen kann als Isolation und Leiden verstanden werden und entspricht den soziologischen Überlegungen von Waldenfels:

Wenn das Leiden in all seinen Formen mit unserem Leben verquickt ist, wenn Leiden und Tun sich ergänzen wie Ein- und Ausatmen und wenn die eminente Verletzlichkeit unseres Daseins die Kehrseite unserer Empfänglichkeit ist – dann hat die schlichte Verneinung oder Herabsetzung des Leidens eine ebenso schlichte Verneinung und Herabsetzung des Lebens zur Folge. (Waldenfels 1990: 129)

Die Besorgnis Zorns, die soziale Position (durch unangemessene schmutzige Kleidung oder den ungewöhnlichen Auswuchs am Hals) verlieren zu können, bereitet dem Autor Leiden und kann zum Gefühl des gesellschaftlichen Ausgeschlossenseins, der Minderwertigkeit des Selbst gegenüber den anderen beitragen. Bei Zorn wird diese Überzeugung symbolisch mit dem Bild einer Krähe um den Hals versprachlicht.

An diesem Beispiel wird die „fundamentale Passivität des menschlichen Lebens“ (Dedrich 2007: 156) ausgedrückt. Die Passivität Zorns drückt sich im Erdulden-Müssen der Blicke anderer aus, aber dies bedeutet kein Unterlassen jeder Tätigkeit, sondern im Gegensatz eine aktive Anteilnahme am eigenen Leiden, das zu erdulden ist. Die Bewusstwerdung seiner Lage (mit der Krähe am Hals) geht erst mit der Wahrnehmung der Blicke (Meinungen) der anderen einher, die jedoch lediglich die Projektion der unbewusst herausgebildeten Erfahrung Zorns sind. So ist das autobiographische Ich zugleich der Aussagesubjekt und Aussageobjekt.

Der mit seelischen Schmerzen verbundene Prozess des Sich-Selbst-Bewusst-Werdens beginnt für Zorn erst, wenn er seine Leiblichkeit in den Blicken der anderen wahrhaben will und zu akzeptieren beginnt. Elisabeth List verweist in ihren philosophisch-kulturwissenschaftlichen Überlegungen auf die Wechselwirkung zwischen Prozessen der Wahrnehmung des eigenen Körpers und der Erfahrung des Schmerzes: „Wir haben einen Körper, und spätestens im Schmerz wird uns gewiss, dass wir dieser Leib sind. Dergestalt ist der Schmerz zugleich die Erfahrung des bewussten Gewahrseins seiner selbst und der unaufhebbaren Leibgebundenheit des Existierens“ (List 1999: 770). Für Zorn bedeuten die Blicke anderer Menschen eine schmerzliche Erkenntnis seines Selbst und seines Unvermögens über das Selbst zu verfügen. Paradoxerweise führt eine solche Überzeugung, dass er seines Körpers nicht Herr ist, weil er die in der Familie tabuisierten Probleme so lange unterdrückte, bis sie aus seinem Inneren heraus nach Außen drängten und den anderen ins Auge fielen, zu einer Erleichterung, zu einer psychischen Katharsis. Zwar kann man einerseits diese Stelle im Text als die Angst Zorns vor dem Kontrollverlust über sich selbst interpretieren (vgl. Alheit/Brandt 2006: 263), andererseits kann man behaupten, dass der Ausbruch der Krankheit den Körper zwar fremd macht, aber zugleich die Bewusstwerdung seiner Selbst herbeiführt, was sozialpsychologisch bestätigt wird, denn:

Es gehört zum widersprüchlichen Charakter unserer Leiblichkeit, dass ein Sich-Bemerkbar-Machen, ein Sich-Entfremden und eine gleichzeitig erfahrene Zugehörigkeit dieser sich entfremdenden Partie zu unserer Leiblichkeit sich nicht ausschließen, sondern geradezu fordern. Ja, noch mehr: sie sind ein unteilbarer unauflöslicher Vorgang. (Plügge 1967: 63)

Hier erlebt Zorn nicht den Kontrollverlust über das Selbst, sondern – ganz im Gegenteil – gewinnt das Gefühl des Zusammengehörens mit dem eigenen Körper. Es fällt ihm schwer, positive Reaktionen auf seine Leiblichkeit von den Augen der Menschen abzulesen, weil er nur mit dem Abbild seiner eigenen (distanzierten, kritischen, unbewussten) Wahrnehmung zu tun hat. Nichts anders verhält es sich im Falle der Betrachtung des Weiblichen. Die tabuisierte Sexualität, in der Zorn aufwächst, verursacht, dass er den Frauen eigene kritische Einstellung unterstellt und „auch die guten Blicke [...] immer nur als Ausdruck der Kritik und des Missfallens auffassen“ (M 57) kann. Seine Haltung den Frauen gegenüber ist bedingt dadurch, dass er „auch bei Frauen immer nur nach dem Lächerlichen Ausschau“ (M 57) hält. Indem er sich dazu bekennt, gewinnt er mehr Sicherheit im Leben, weil er sich selbst bewusst wird, dass er sich weder von seinem Körper noch von seinen inneren Überzeugungen trennen kann. Seine subjektiv erlebte Situation überträgt er auf andere, was seiner individuellen durch die Krankheit und das Leiden stigmatisierte Befindlichkeit den Anschein eines im gesellschaftlichen Kontext betrachteten allgemein Gültigen verleiht, denn Schmerzerfahrung, Leiden, Verletzlichkeit sind „kein körperliches Ereignis, sondern ein existentielles. Es leidet nicht der Körper, sondern der Mensch als Ganzes. [...] Schmerz spiegelt die vielfältigsten Ursachen wider. Verwoben mit dem unbewussten Selbstverhältnis des Subjekts, funktioniert er als Projektionsfläche, auf der Identitätskonflikte freigesetzt werden. Im Schmerz verbinden sich Versatzstücke kultureller Muster, und er wird von gesellschaftlich geltenden Regeln genährt“ (Le Breton 2003: 47f.). Gerade der soziale Raum und die zwischenmenschlichen Beziehungen bilden für das Ich Rahmenbedingungen, in welchen das leidende, todkranke Ich sich manifestieren kann und sich positiv den Mitmenschen annähern kann. Einer der Hauptaspekte der Körperlichkeit ist die Sexualität. Die Krankheit zwingt Zorn dazu, über seine Unfähigkeit der Interaktion mit anderen Menschen nachzudenken. Er betont, „dass die Sexualität im Wesen des Menschen immer das Eigentlichste und Vitalste und Energiegeladenste darstellt, sie geht immer aufs Ganze (M 75). Trotzdem wird die Sexualität zum familiär verschwiegenen Tabu-Thema. Zorn bekennt sich zu seiner lange verschwiegenen Unfähigkeit, eine auf der Nähe zu anderen Menschen basierende Beziehung zu schaffen. Seine Asexualität bezeichnet er als eine neurotische Erscheinung, die auf der Unfähigkeit zum Glück beruht.

Das ist wohl das eigentliche Kennzeichen der Neurose: neurotisch ist, wer nicht glücklich sein kann. Der deutlichste Ausdruck dieser Glücks-Impotenz ist sicher die sexuelle Impotenz. Die Zerstörung meiner sexuellen Fähigkeiten ist sicher mein größter Schaden. Ich bin seelisch kastriert, ich habe keine sexuellen Regungen, ich kann weder Frauen noch Männern gegenüber sexuelle Gefühle empfinden. [...] Ich bin darum logischerweise auch nicht fähig, den Geschlechtsakt auszuführen, selbst wenn es ohne Gefühle und Erregung und nur rein mechanisch wäre; ich kann nicht erzwingen, was nicht existiert und bleibe so ach körperlich impotent. (M 172)

Die festgestellte Glücksimpotenz ist stellvertretend für seelisches Unvermögen, in Wärme spendende Beziehung hineinzusteigen. Im Endeffekt sieht sich Zorn auch körperlich impotent, da das Neurotische an ihm und seine seelischen Hemmungen vor anderen Menschen ihm jede auch gefühllosen Kontakte unmöglich machen. Immer wieder betont Zorn seine Auffassung, dass die Ursache seiner misslichen Lage Folge familiären harmonischen Zusammenlebens war. Da die Sexualität als ein Gesprächsthema „aus dem Horizonten unserer innerfamiliären Harmonie ausgeklammert“ (M 77) war, ist sein Scheitern in

der intimsten Sphäre des menschlichen Lebens damit quasi besiegelt. Die Familie ist eine konkret erlebte Enge, die keine Freiräume zur Verfügung stellt. Bereits die Verwendung der Diminutivform liefert Beweis für die verengte Perspektive seiner Familie (vgl. Alheit/Brandt 2006: 265). Die innerfamiliäre Enge stellt er mit Hilfe eines Bildes dar:

Ich möchte uns mit Einsiedlerkrebsen vergleichen. Der Einsiedlerkrebs ist vorne hübsch gepanzert und stabil, aber sein Hinterleib ist nackt. Deshalb muss er seine verletzbare Blöße in leeren Schneckenhäusern bergen, wobei der bewehrte Vorderleib aus dem Schneckenhaus herausschaut. Wenn der Einsiedlerkrebs aber wächst, wird ihm mit der Zeit sein gemietetes Gehäuse zu eng, und er muss notgedrungen in ein größeres umziehen. (M 75)

Die Metapher des Einsiedlerkrebses stellt die Tabuisierung der Sexualität dar. Der Einsiedlerkrebs ist immer mit dem Wachstum konfrontiert und dieser Prozess wiederum kann ihm Leiden und Einsamkeit bereiten. Das eigene Gehäuse wird eines Tages zu eng und dann sucht sich der Einsiedlerkrebs als eine natürliche Folge des Wachstums ein anderes größeres Häuschen. Für den Krebs ist es eine natürliche Kontinuation der Selbstentwicklung, für Zorn – eine schmerzliche Erfahrung, dass er nicht imstande ist, die Enge des Hauses zu verlassen oder sich produktiv mit ihr auseinanderzusetzen.

Aus der Enge der familiären Selbstzufriedenheit und als Resultat für das Verdrängen oder Verharmlosen des Unausgesprochenen, das die Harmonie zerstören könnte, wächst in Zorn eine Ahnungslosigkeit über den wahren Zustand seines Selbst: „Wie es wirklich um mich stand, davon hatte ich noch keine Ahnung. Einerseits war ich medizinisch ungebildet, und andererseits wollte ich, nach alter Gewohnheit, nicht sehen, dass es wirklich schlecht um mich stehen könnte“ (M 131). Im fortschreitenden Prozess der Bewusstwerdung seines Selbst kann er aber schon intuitiv seine jahrelang unterdrückten Emotionen und das angestaute seelische Leiden als „verschluckte Tränen“ interpretieren:

Obwohl ich noch nicht wusste, dass ich Krebs hatte, stellte ich intuitiv bereits die richtige Diagnose, denn ich betrachtete den Tumor als 'verschluckte Tränen'. Das bedeutete etwa soviel, wie wenn alle Tränen, die ich in meinem Leben nicht geweint hatte und nicht hatte weinen wollen, sich in meinem Hals angesammelt und diesen Tumor gebildet hätten, weil ihre wahre Bestimmung, nämlich geweint zu werden, sich nicht hatte erfüllen können. Rein medizinisch gesehen trifft diese poetisch klingende Diagnose natürlich nicht zu; aber auf den ganzen Menschen bezogen sagt sie die Wahrheit aus: Das ganze angestaute Leid, das ich jahrelang in mich hineingefressen hatte, ließ sich auf einmal nicht mehr in meinem Inneren komprimieren; es explodierte aufgrund seines Überdrucks und zerstörte bei dieser Explosion den Körper. (M 131f.)

Auf eine wenig überzeugende Erklärung Zorns über die Unwissenheit der Erkrankung an eine so gefährliche Krankheit macht A. Muschg aufmerksam, indem er kritisch im Vorwort bemerkt, Zorn solle die Krankheit „beim ersten Verdacht radikal-medizinisch behandeln“ (Muschg 1994: 9). Nicht glaubwürdig genug scheint diese Offenbarung Zorns zu sein, ihm kann nie etwas Gefährliches passieren. Man kann dies auch als Umstand einer völligen Isolation vom eigenen Körper betrachten, wo selbst krankhafte Symptome und beträchtliche Veränderungen als belanglos interpretiert werden. Zorn begrenzt seine Wahrnehmungsperspektive absichtlich und misst der Krankheit keine Gefahr bei, nicht deswegen, weil er nicht imstande ist, die äußeren Umstände richtig einzuschätzen, sondern weil eine solche Betrachtung seine Lebensstrategie ist, in der Welt, in der er für

sich keinen Platz mehr sieht³. Als die ärztliche Diagnose die Krebserkrankung bestätigt, konstatiert Zorn mit Erleichterung: das „Furchtbare, das mich mein ganzes Leben lang gequält hatte, ohne einen Namen zu haben, hatte nun endlich einen bekommen“ (M 135). Die Auffassung, dass sein Leben jetzt eine neue Qualität bekommt, da die Ursache seines Leidens aufgeklärt wurde, erweist sich aber als trügerisch, denn die Krankheit beeinträchtigt sowohl das Körperliche als auch das Seelische.

Ich glaube, dass der Krebs eine seelische Krankheit ist, die darin besteht, dass ein Mensch, der alles in sich hineinfress, nach einer gewissen Zeit von diesem in ihm steckenden Leid aufgefressen wird. Und weil ein solcher Mensch sich selbst zerstört, nützen auch die medizinischen Behandlungsmethoden in den meisten Fällen überhaupt nichts. (M 132)

Der kranke Körper ist nicht mehr zu heilen, sobald die Seele des Menschen angetastet wurde. Die Krebserkrankung betrachtet Zorn als einen Abwehrmechanismus gegen die soziale Isolation und familiäre Destruktion. Die Erkenntnis: „Dass die Qual, die mir nun dreißig Jahre lang als mein Leben gegolten hatte, gar nicht mein wirkliches Leben war, sondern vielmehr das krankhafte Element, das mein Leben zerstört hatte“ (M 144), verweist darauf, dass ihm erst die konkret medizinisch greifbare nachweisbare Krankheit seine seelische Verfassung voll bewusst machte und zur Selbsterkenntnis zwang, ihm dazu verhält. Indem Zorn jedoch die Krankheit als das Wahre und als letztes ihm zur Verfügung stehendes Abwehrmittel gegen die Enge und eingeschränkte Lebensqualität begrüßt, wählt er den Weg der Selbstzerstörung im Prozess der Selbsterkenntnis. In der Narration wird die Krankheit doppelt besetzt: einerseits bedeutet sie aus medizinischer Sicht die Zerstörung der Körperzellen, andererseits ist sie für Zorn Neuanfang auf dem Weg zur Selbstbestimmung. Symbolisch nimmt diese Haltung Zorns die Gestalt von Mars an: Das Mars-Bild ist vielschichtig und konnotiert unterschiedliche kulturelle Einflüsse.

Mars ist bekanntlich der Gott des Krieges, der Aggression und der schöpferischen Kraft (dass der Krieg der Vater aller Dinge ist, ist uns schon seit vielen Jahrhunderten bekannt), des Frühlings und des Jahresanfangs (bekanntlich war bei den Römern der dem Mars geweihte Monat März der erste Monat des Jahres; und erst der unliebsame Jesus hat mit seiner inopportunen Geburt Unordnung in diese schöne alte Ordnung gebracht). Er ist der Gott des Neubeginns und des schöpferischen Prinzips und recht eigentlich der Gott der Schöpfer und Künstler. [...] Die im Zeichen des Widders und unter dem Stern des Mars geborenen Menschen sind ihrer Natur nach aggressiv und schöpferisch (wobei ich unter dem Wort „aggressiv“ natürlich nicht die fälschlicherweise oft gebrauchte Bedeutung ‚gehässig, streitsüchtig, böse‘ verstehe, sondern die allgemeiner Bedeutung ‚fähig und willens, sich mit allem auseinanderzusetzen‘). (M 158)

Zorn bedient sich des Kriegsgottes Mars aus der römischen Mythologie und bringt diesen mit der christlichen Religion in Beziehung zusammen und beruft sich dabei auch auf Astrologie. Diese Verfahrensweise ermöglicht ihm die Herausbildung einer eigenen Lebensphilosophie von Zerstörung und Neuanfang, in der der Aggression schöpferische Qualität zugesprochen wird. Die neu aufgefasste Aggression ist Mittel auf der Suche nach dem wahren Ich

³ Alheit/Brandt (2006: 268) betrachten in einem solchen Verhalten eine Unfähigkeit Zorns, der Realität bewusst entgegen zu kommen: „[...] wo das Komplizierte, Interessante, Konfliktträchtige oder Gefährliche unterschiedslos als das »Schwierige« beiseite geschoben wird, entwickelt sich auch kein Gefühl für Kriterien, nach denen das bloß Belästigende vom ernsthaft Gefährlichen unterschieden werden könnte. Die Sorglosigkeit gegenüber der Gefahr ist dann Bestandteil von Zorns Hilflosigkeit“.

und der Abrechnung mit dem Eng-Familiären. Indem Zorn die schöpferische Mars-Kraft besitzt, ist er jetzt reif, mit dem fremden Element im eigenen Selbst zu kämpfen, um das Eigene zu entdecken. Die tragende Idee seiner Lebensphilosophie ist seine Krankheit selbst: „Wenn es überhaupt möglich ist, den Krebs als eine Idee zu bezeichnen, so möchte ich bekennen, dass es die beste Idee, die ich je hatte, gewesen ist, Krebs zu bekommen“ (M 135). Wenn Zorn in seiner Lebensphilosophie seinem Leben Sinn geben will, so tut er dies durch die „Idealisierung“ seiner Krebskrankheit, denn er ist sich dessen bewusst, „dass es das einzige noch mögliche Mittel gewesen ist, um mich von der Resignation zu befreien“ (M 135).

Zorn befasst sich intensiv mit der Feststellung des Teils seines Selbst, von dem er behaupten kann, das sei das Wahre, das Gesunde, das Liebevollte an mir, also mit der Feststellung der

Grenze zwischen dem Fremden und dem Eigenen [...], und dies ist die letzte Konsequenz jenes Inhaltes meines Lebens, den ich die Klarheit genannt habe: herauszufinden, welcher letzte kleine Teil meines Ich nicht von meiner Vergangenheit vergiftet worden ist, zu welchem Teil meines Ichs ich mich bekennen kann, ohne mich voll Hass und Abscheu davon abwenden zu müssen. (M 177)

So ist auch die Krebserkrankung Zorns zu deuten als die unaufhörliche Zerstörung des für Zorn „fremden“ Elements. Alles, was für Zorn zur (seelischen) Qual wurde, will er im Prozess der selbstbezüglichen eigenen Auferstehung vernichten, auch wenn dies eine restlose Vernichtung seines Selbst bedeuten würde. Das Zitat verdeutlicht jedoch, dass Zorn nicht ganz ohne einen Hoffnungsschimmer bleibt: denn er ist darauf eingestellt, das Eigene, den Teil seines Ichs zu finden, welcher zugleich seine Wert, seine Wichtigkeit im sozial-kulturellen Raum bezeugt. In diesem Raum fungierte er immer als Mitglied seiner Familie, jetzt will er einen neuen Raum für sich beanspruchen. Alles Zerstörerische richtet sich gegen sein Milieu und seine Familie, die er mit einer belogenen Lebensform assoziiert, in welcher Probleme nicht gelöst, sondern verschwiegen wurden. Die Kehrseite eines harmonisch gestalteten und unter Ausschluss des Emotionalen geführten Lebens ist eine Lebensabsage in der so konstruierten Welt. Das Persönliche, das Andere, das Einzigartige und das Einmalige eines Individuums gilt als ein Störfaktor des harmonischen Zusammenlebens in der Familie. Zorn erweitert die Wahrnehmung seiner Familie um die gesellschaftliche Dimension. Seine Eltern sind für ihn „Symbolfiguren für das allgemein Elterliche, das allgemein Bürgerliche, das allgemein Züricherische und das allgemein Schweizerische“ (M 198). Die Familie als die kleinste gesellschaftliche Instanz, in der sich zwischenmenschliche Kontakte konstruierten, die Sicherheit und Geborgenheit spendet, Wärme gibt, erscheint als eine auf Destruktion gestellte Instanz im Leben eines Individuums. Statt aber einer Sicherheit und Geborgenheit bekommt Zorn von der Familie nur „Distanz“ (M 47) statt Nähe, „Höflichkeit“ (M 52) statt Liebe, „Harmonie“ statt Verständnis, „Ruhe“ (M 204) statt Leben, „das Um jeden Preis Ruhige“ (M 207) statt Engagement. Einerseits wünscht er sich, von den Eltern verstanden und geliebt zu werden, andererseits misst er ihnen lediglich eine symbolische Bedeutung bei (M 198). Es erwächst für ihn eine ambivalente Haltung: „ich hasse den Mann „Vater“ und die Frau „Mutter“ nicht und doch hasse ich die, die mir Böses angetan haben, und sie heißen auf eine ganz generelle Art „Eltern“ (M 194). Diese Ambivalenz bringt er auf den Punkt, indem er feststellt, dass er seine „Situation als das Resultat eines Konfliktes zwischen meiner Individualität und dem Bürgerlichen“ (M 200) versteht. Die bürgerliche Tradition, die in Zorns Familie gepflegt wird, lässt nichts zu, was etwas Neues, Lebendiges mit sich bringt. Das alles war der Familie als ein Sprengstoff der tra-

dierten bürgerlichen Normen gefährlich. Zorn ist sich der Wiederholbarkeit der Lebensmuster in seiner Familie bewusst („alle Zorns hießen Gottfried“ (M 204), sie leben „in Frieden mit Gott und der Welt. Sie wurden nie zornig, sondern sagten: Ruhig, ruhig“ [...] und erkennt, dass hinter der grundfesten unerschütterlichen Fassade des Bürgerlichen sich eine große Traurigkeit des Daseins versteckt, so dass er zum Schluss kommt: „Wenn ich die Geschichte meiner Familie überdenke, komme ich zu dem Schluss, dass ich, in all meinen Leiden und Schmerzen, mein Leben viel, viel intensiver erlebe als meine Eltern das ihre in ihrer Geruhsamkeit“ (M 206).

Die dreiteilige autobiographische Selbstpräsentation Zorns erfolgt nach dem Muster: Berichten: „Das ist mein Leben. [...] Lieber Krebs als Harmonie!“ (M 160) – Suchen, Fordern – Kämpfen. Indem er im ersten Teil von seiner Kindheit und Jugend erzählt, will er sich von seinen Erfahrungen distanzieren, sie in den Griff bekommen. Im zweiten Teil bringt er das Anders-Sein-Wollen (M 178) zur Sprache. Zum ersten Mal formuliert er auch seinen „Freiheitsanspruch“ (M 179), das Leben doch nicht nach dem Elternhaus zu orientieren, denn „Die Emanzipation von meiner familiären Vergangenheit muss um jeden Preis stattfinden“ (M 180). Aus diesem Grund sucht er nach dem eigenen Element, welches nicht „das Erbe [s]einer Eltern [...]“ (M 177) ist, denn „mein Elend und meine Qual und meiner Verzweiflung, das bin ich“ (M 178). Er versucht im Text sich selbst zu „definieren“, um herauszufinden, was das an ihm Eigene ist, was nicht Teil seiner außertextuellen Realität ist – des Bürgerlichen, des Züricherischen, des Schweizerischen. Da ihm keine eigene Möglichkeit zur Verfügung steht, definiert er schließlich „meine Individualität als den Schmerz“ (M 188), den er überwinden will. Im dritten Teil sieht er für sich eine Chance, „geheilt und gerettet“ (M 197) zu werden, im Kampf, den er seinen Eltern, dem Bürgerlichen erklärt. Sein bisheriges Leben war lückenhaft, mangelhaft. Er empfindet ein Nachholbedarf („ich muss weg“ (M 185) im eigenen Leben, den er jetzt – zwar unter Zeitdruck – realisieren will: „Das Bedrückendste ist die Angst, dass ich nicht genug Zeit hätte, dass ich nicht mehr so lange leben werde, wie ich nötig hätte, um mich von meiner Vergangenheit zu befreien“ (M 185). Die Infragestellung seines vergangenen Lebens provoziert aber neue Fragen. Nachdem sich Zorn auseinandergesetzt hat mit dem, was ihn zum Leiden und Krankheit „vorprogrammiert“ hat, verleiht er den alten Begriffen neuen symbolischen Sinn: „Alle diese Begriffe bedeuten nicht nur sich selbst, sondern gingen immer noch auf etwas tiefer Dahinterliegendes zurück“ (M 219) und so kommt Zorn zur Bestimmung des Wesen vom Bösen in seinem Leben, „und dieses Böse scheint [...] mit dem Göttlichen zusammenzufallen“ (M 220). Alle negativen Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend, seine vergiftete familiäre Vergangenheit sieht er in ihrer Totalität und versucht „die Summe all des gegen mich Gerichteten als etwas Totales zu empfinden und dieses Totale mit dem totalsten Wort zu benennen, das die deutsche Sprache kennt: Gott“ (M 222). So wie Satan, als der „Widersacher“ (M 225), gegen Gott rebelliert, rebelliert Zorn gegen die göttliche Ordnung, in der für das Elterliche, das Bürgerliche, das Züricherische Platz ist.

Die Introspektion anhand der Darstellung von Gefühlen, Träumen, Erlebnissen ermöglicht ihm eine Selbstpräsentation. Die oft verwendete Ausdrucksweise: „zwar – aber“ signalisiert, dass er in einem Zwischen-Raum ist, sein Werden noch nicht abgeschlossen ist, obwohl er die Ursachen richtig verorten und definieren kann: Zwar verurteilt er die Eltern, aber er erkennt doch die Ursachen ihres Verhaltens, zwar ist er krank, aber vielleicht doch heilbar. Darin realisiert sich seine subjektive Vorgehensweise am autobiographischen Material: die Verbindung

von Kontinuität (als Sohn seiner Eltern) und Diskontinuität (als ein Kranker). Es ist somit auch Ausdruck für die Dekonstruktion (der alten) und die Konstruktion der (neuen) Existenz. Schreibend leitet Zorn einen Konstruktionsprozess eines Sinnes für das Selbst. Zorns Text ist keine objektive Rekonstruktion der Vergangenheit des erzählenden Ichs, sondern viel mehr seine subjektive Interpretation des Erlebten aus der Perspektive der Erzählgegenwart.

Benutzte Literatur

Primärliteratur

Zorn Fritz (1994): Mars. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt a.M.

Sekundärliteratur

Aeschbacher, Marc (1997): Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994): exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur. Berlin/ Bern/ Frankfurt a.M.

Aichinger, Ingrid (1998): „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“. In: Niggli, G. (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt.

Alheit, Peter/ Brandt, Morten (2006): Autobiographie und ästhetische Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne. Frankfurt a.M.

Chen, Linhua (1991): Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion. Untersuchungen zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart, Eva Zeller. Frankfurt a.M.

Dederich, Marcus (2007): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld.

Le Breton, David (2003): Schmerz. Zürich/ Berlin.

Lehmann, Jürgen (1988): Bekennen – Erzählen – Berichten. Tübingen.

List, Elisabeth (1999): „Schmerz – Manifestation des Lebendigen und ihre kulturellen Transformationen“. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 47. Jg., H. 5, 763-780.

Muschg Adolf (1994): Vorwort: Geschichte eines Manuskripts. In: Zorn, Fritz: Mars, 7-22.

Pascal, Roy (1965): Die Autobiographie – Gehalt und Gestalt, übersetzt von M. Schaible. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz.

Plügge, Herbert (1967): Der Mensch und sein Leib. Tübingen.

Schnell, Ralf (1993): Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart/ Weimar.

Turner, Bryan S. (2001): Disability and the Sociology of the Body. In: Albrecht, G.L./ Seelman, K.D./ Bury, M. (Hgg.): Handbook of Disability Studies. London/ Neu Dehli, 252-266.

Waldenfels, Berfinhard (1990): Der Stachel des Fremden. Frankfurt a.M.

Wegener, Annelie (1979): Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in der deutschsprachigen Prosa der Schweiz seit Mitte der 60er Jahre. Leipzig.

Wolf, Christa (1987): Kindheitsmuster. Roman. Darmstadt [1. Auflage im Aufbau-Verlag, Berlin/ Weimar 1979].

Zaleski, Marek (1996): Formy pamięci. Łódź.

Dorota Masiakowska-Osses

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

GESCHICHTE(N) ERZÄHLEN. ZUM HISTORISCHEN KONTEXT IN DER ISTANBUL-BERLIN-TRILOGIE VON EMINE SEVGI ÖZDAMAR

Im heutigen Deutschland gehört Emine Sevgi Özdamar zu den bekanntesten und erfolgreichsten Autorinnen türkischer Herkunft. Der vorliegende Beitrag ist literarischen Bildern der Vergangenheit in ihrer autobiographischen Trilogie *Sonne auf halbem Weg* gewidmet. Özdamars Ich-Erzählerin ist Teilnehmerin und Augenzeugin der politischen und gesellschaftlichen Turbulenzen der 50er bis 70er Jahre, sowohl in der Türkei, als auch in Deutschland. In ihrer spezifischen Rolle einer Außenseiterin und zugleich auch einer teilnehmenden Beobachterin bringt sie die in nationaler Narration oft vernachlässigten Aspekte der Vergangenheit ans Licht. Der Alltag der Bürger im Osten sowie die Schicksale der Gastarbeiter im Westen werden hier als integrale Bestandteile des Diskurses um das kulturelle Gedächtnis der Deutschen aufgewertet. Mit vorgetäuschter Naivität rekonstruiert Özdamar – spielerisch im Umgang mit der Sprache – die Vergangenheit aus einer alternativen Perspektive, die für neue Interpretationen der Geschichte offen bleibt.

1961 war in Deutschland ein ereignisvolles Jahr. Angesichts eines Bürgerexodus ließ die vom wirtschaftlichen Zusammenbruch bedrohte Deutsche Demokratische Republik im August die Berliner Mauer errichten. Diese wurde zum Symbol der Abschottung, zum Sinnbild kompromissloser Machtausübung und gleichzeitig zum Zeichen der Machtlosigkeit des kommunistischen Staates. Die in derselben Zeit wirtschaftlich boomende Bundesrepublik Deutschland unterschrieb Ende Oktober ein Anwerbeabkommen mit der Republik Türkei, und öffnete sich damit (bis zum Anwerbestopp in 1973) einem Strom von türkischen Arbeitsmigranten. Jene Gastarbeiter, ihre nachgezogenen Familienangehörigen und ihre in Deutschland geborenen Kinder prägten den deutschen Arbeitsmarkt und beeinflussten das dortige Sozialsystem. Sie wurden aber auch zum wichtigen und immer mehr anerkannten Bestandteil der deutschen Literatur und Kultur. Emine Sevgi Özdamar ist dafür ein Paradebeispiel. In ihrer Lebensgeschichte spielen türkische und deutsche Geschichte mit, welche die Autorin in ihrer dreiteiligen Autobiografie *Sonne auf halbem Weg* literarisch verarbeitet.

Die in Südosten der Türkei geborene Autorin kam 1965, neunzehnjährig und ohne Schulabschluss, zum ersten Mal nach Deutschland, um als unqualifizierte Gastarbeiterin in Westberlin Geld zu verdienen. Nach zwei Jahren kehrte sie nach Istanbul zurück, wo sie eine Schauspielschule absolvierte und ihre Karriere im Theater antrat. Aufgrund der sich verschärfenden politischen Lage in ihrer Heimat beschloss sie, 1976 erneut nach Deutschland zu gehen, um diesmal als Hospitantin an der *Volksbühne* in Ostberlin zu arbeiten. So entwickelte sich ihre deutsche Laufbahn von einer Regieassistentin zur Schauspielerin (im Theater und Film), Dramaturgin und Prosaikerin. In seinem Buch *Das Mädchen aus der Fremde* nennt Norbert Mecklenburg Emine Sevgi Özdamar die „bekannteste deutsche Schriftstellerin türkischer Herkunft [...] und zwar in Deutschland wie auch international“ (Mecklenburg 2009: 506). Die durch zahlreiche Literaturpreise¹ bestätigte hohe ästhetische Qualität ihrer Werke wird in Kritikerkreisen einvernehmlich gewürdigt. Innerhalb von einem Jahrzehnt erreichte die Schriftstellerin auch eine für Autoren mit Migrationshintergrund ungewöhnlich hohe Position auf dem deutschen Verlagsmarkt².

In Deutschland debütierte Özdamar mit einem Theaterstück *Karagöz in Alamania* (1982). Im Jahre 1990 erschien ihr erstes Prosabuch unter dem Titel *Mutterzunge*. Popularität und Anerkennung brachten jedoch der Autorin erst die stark autobiografisch geprägten Romane: *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003)³. Sie wurden zum 60. Geburtstag der Schriftstellerin im Jahre 2006 in einem Band als Istanbul-Berlin-Trilogie unter dem Titel *Sonne auf halbem Weg* neu aufgelegt.

Die im Titel genannten Städte, Istanbul und Berlin, bilden den räumlichen Rahmen der Handlung in der Trilogie. Dazwischen liegen abermalige Ortswechsel, insbesondere innerhalb der Türkei. Die Handlung verläuft chronologisch, das Ende eines Buches bildet den Anfang und den Ausgangspunkt des folgenden. Der erste Teil der Trilogie *Das Leben ist eine Karawanserei* behandelt die Kindheit der Protagonistin in ihrer Heimat der 50er und 60er Jahre. Der Roman beginnt mit ihrer Geburt und endet mit ihrer Ausreise nach Berlin. Teil zwei, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, erzählt die Jahre zwischen ihrem ersten und zweiten Aufenthalt in Deutschland und spielt zur Hälfte in Deutschland und zur Hälfte in der Türkei. Der dritte Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* behandelt nur zwei Jahre aus dem Leben und der Arbeit der Protagonistin in Deutschland, 1976 und 1977. Alle drei Werke spiegeln das Leben der Autorin sowie die Zeitgeschichte wider, sowohl die türkische als auch die deutsch-deutsche. Beide Ebenen sind eng ineinander verwoben und dies auf eine kunstvolle Art und Weise, die Özdamars Können als Erzählerin unter Beweis stellt.

Der Erzählstil dieser Autorin schöpft sowohl aus der Tradition ihrer Heimat⁴, die bekanntlich eine orale Erzählkultur repräsentiert, als auch aus der Welttradition der Moderne. Fantastische und märchenhafte Elemente, die besonders oft in dem *Karawanserei*-Roman

¹ Ingeborg-Bachmann-Preis, Walter-Hasenclever-Preis der Stadt Aachen, International Book of the Year, Adalbert-von-Chamisso-Preis, Künstlerinnen-Preis des Landes NRW, Preis der LiteraTour Nord, Literaturpreis der Stadt Bergen-Enkheim, Heinrich-von-Kleist-Preis, Fontane-Preis, Carl-Zuckermayer-Medaille.

² Ihren ersten Erzählband *Mutterzunge* veröffentlichte sie 1990 im kleinen Rotbuch Verlag. Ihr erster Roman wurde schon zwei Jahre später in dem Verlag Kiepenheuer & Witsch herausgegeben, wo sie als Starautorin bis heute erfolgreich publiziert (apud Hielscher 2006: 196-198).

³ Weitere Werke: Dramen *Keloğlan in Alamania*, *die Versöhnung von Schwein und Lamm* (1991), *Noahi* 2001, *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010), Erzählband *Der Hof im Spiegel* (2001).

⁴ Zu Impulsen vom türkischen Theater siehe Mecklenburg 2006.

eingesetzt werden, sowie sprachlich spielerisch umgesetzte filmische und theatralische Szenen⁵ verfremden das Erzählte auf eine schöpferische Weise und eröffnen dem miterlebenden Leser eine neue Perspektive. Fragmente von Gedichten, Liedern, Märchen werden in die Präsens/z-Erzählung eingebaut, der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* hat zum großen Teil die Form eines Tagebuches.

Im Weiteren soll der Frage nachgegangen werden, wie die individuelle, literarisch abgewandelte Lebensgeschichte der Autorin, sowohl im inhaltlichen als auch im erzähltechnischen Sinne, konstruiert wird. Ferner wird der historische Kontext der Romane eingehend beleuchtet: Wie wird Geschichte in den Romanen präsentiert? Aus welcher Perspektive und mit welchen Mitteln?

Bei der Einordnung der Romane in die Gattungsgeschichte scheinen, zumindest partiell, mehrere Zuordnungen plausibel. Für den mittleren Teil der Trilogie, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, zählt beispielsweise Norbert Mecklenburg folgende Möglichkeiten auf: Der Form und dem Stoff nach sei das Werk ein autobiographischer Roman, „im Sinne von Fiktionalisierung autobiografischen Materials, mit Lizenz zu freiem poetischen Umgang damit, zu Mischungen von Realem und Phantastischem“ (Mecklenburg 2009: 523). Betrachte man die thematischen Schwerpunkte des Romans, so seien darin auch Merkmale eines „Arbeiterromans und eines Romans der Studentenbewegung, eines Bildungs- und eines Studentenromans, eines Frauenromans und eines interkulturellen Migrationsromans“ zu finden (Mecklenburg 2009: 523). Das Werk kann auch als eine weibliche Variante des *Picaro*-, des Abenteuer- und Schelmenromans interpretiert werden.

Die für den klassischen Bildungsroman charakteristische Entwicklung, welche die Hauptfigur zweifelsfrei durchmacht, verläuft auf vielen verschiedenen Ebenen. Sie erlebt soziale, weltanschauliche, berufliche und sprachliche Auf- und Abstiege.

Auf eine tabufreie, bisweilen derbe Weise wird dem Leser der Trilogie auch eine durchgehende gefühlsmäßige und sexuelle Erziehung der Protagonistin gezeigt. In *Das Leben ist eine Karawanserei* wird unter anderem die schwierige Pubertätszeit eines Mädchens geschildert, welches ihren Körper und die körperliche Lust entdeckt. In *Die Brücke vom Goldenen Horn* verfolgen wir das noch schwieriger zu erzielende Loswerden der Jungfräulichkeit, die als Geschichte vom Verlust des „Diamanten“ einer jungen Frau inszeniert wird. In dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* sehen wir der erwachsenen und selbstbewussten Person zu, welche sich von ihrem Mann in der Türkei trennt, und sich – von Einsamkeit geplagt – auf einer von Konventionen freien Suche nach Liebe befindet. Diese Entwicklung stellt zugleich eine Emanzipation dieser Frau dar, welche aus einer traditionell patriarchalischen Kultur stammt. Ihre Großmutter hält es für natürlich, eine weitaus minderjährige Enkelin an einen Ehepartner zu vermitteln (Özdamar 2006: 231). Ihre Mutter, selbst mit dreizehn verheiratet, verspricht sich dagegen für ihre Tochter ein besseres Schicksal, zumindest einen Schulabschluss (Özdamar 2006: 289f.). Emine, schon in der Kindheit oft als fremdartig und eher jugenmäßig agierend wahrgenommen, stellt aber an ihr Leben weit größere Ansprüche: sie beansprucht das Recht auf freie Wahl des Wohnorts, des Lebens- und Sexualpartners, das Recht auf Orgasmus sowie das Recht auf Abtreibung.

Auf ihrem Weg behält sie stets einen Kindheitswunsch im Sinn: sie will Schauspielerin werden. Sie lässt sich von diesem Ziel leiten, fährt ins Ausland, um sich als Arbeiterin in

⁵ Charakteristisch für sprachliche Verfremdung ist z.B. bei Özdamar eine wörtliche Übersetzung türkischer Redewendungen und Sprichwörter ins Deutsche.

einer deutschen Fabrik die nötigen Mittel zur Finanzierung ihres Schauspielstudiums zu beschaffen. Dank diesem Traumberuf, oder eher einer Berufung, deren Vorgeschmack ihr schon in der Schulzeit zuteilwurde, rettet sich die Protagonistin davor, ihr Leben in Deutschland als billige, ausländische Arbeitskraft zu fristen (Özdamar 2006: 539), einen schizophrenen Jugendfreund aus Mitleid zu heiraten (Özdamar 2006: 635), ein ungewolltes Kind zur Welt zu bringen (Özdamar 2006: 641) und ihrer unglücklichen Ehe länger als nötig nachzuhängen (Özdamar 2006: 834). An diesen Schnittstellen, wo sie eine Entscheidung für das Theater trifft, bekommt sie von wohlgesinnten Personen Hinweise, von dem Schauspielerweg nicht abzuweichen (Özdamar 2006: 635, 667, 740). Sie geben ihr auch wichtige Impulse zu einer umfassenden intellektuellen Ausbildung in Sprache, Literatur, Film, Musik und in der Politik. Durch die allmähliche Verarmung ihrer Familie in der Türkei gegen Schwierigkeiten abgehärtet, besitzt sie den Willen und das Durchhaltevermögen, ihre in der Türkei abgebrochene Bühnenkarriere in Ost-Berlin praktisch von null wieder aufzubauen. Sie genießt es, die Rolle der einzigen Frau unter Männern zu spielen (Özdamar 2006: 660, 678, 683), sie ist bereit zu lernen und lernt (wie ein Kind), indem sie beobachtet und nachahmt.

Erzähltechnisch gibt es in Özdamars Romanen keine Handlung im herkömmlichen Sinne, sondern eine Reihe von Episoden, die chronologisch (mit ein paar Zeitsprüngen und Zeitraffungen) nebeneinander stehen. Eine Entwicklung ergibt sich nicht aus einer teleologisch verstandenen Veränderung des agierenden Subjekts, sondern durch teils selbst teils von anderen bewirkte Ortswechsel (*apud* Mecklenburg 2009: 526f.). In den Romanen werden lauter Übergänge geschildert, sei es räumliche, emotionale oder soziale. Die Veränderung und die Migration gehöre, so Özdamar, zum Wesen des Lebens, welches an sich bloß eine Übergangsstation zwischen der Geburt und dem Tod ist. Um dies mit dem Titel des ersten Romans auszudrücken *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. Diesen natürlichen Lebensrahmen von Geburt und Tod finden wir in der Trilogie wieder: am Anfang des ersten Teils wird Emine geboren, sie erkrankt aber kurz darauf und wird von der Großmutter „dem Tod gestohlen“ (Özdamar 2006: 15). Gegen Ende des dritten Teils stirbt die nun sechsendneunzigjährige Großmutter Ayşe und wird von ihrer Enkelin beweint (Özdamar 2006: 1034).

Wie lässt sich bei solch einer episodischen Makrostruktur der Romane Geschichte erzählen? Wie schafft es die Autorin, die Bruchstücke einer Lebensgeschichte in den historisch-politischen Kontext einzubetten?

Für die Vermittlung der aktuellen Geschehnisse bedient sich die Autorin zuerst der Technik der Montage und Collage. Besonders oft baut sie durch Medien vermittelte Nachrichten als zeitgenössischen Hintergrund des Erzählten ein. Meistens sind es nur Schlagzeilen von Zeitungen und Zeitschriften⁶, welche im Text unkommentiert nebeneinander erscheinen, ohne in einen größeren Zusammenhang eingefügt zu werden. Unter einer Tagebucheintragung vom 2. September 1976 notiert Emine zum Beispiel folgende Nachrichten aus westdeutschen Zeitungen:

⁶ Die Zeitung als Requisit erfüllt übrigens in Özdamars Romanen auch andere Funktionen. Die ideologische Ausrichtung des jeweiligen Blattes hilft bei der Feststellung der politischen Provenienz seines Lesers. Die Protagonistin, welche ohne Sprachkenntnisse nach Deutschland kommt, benutzt u.a. die Schlagzeilen zum Deutschlernen. Sie analysiert auch Zeitungsfotos, um Gefühle der Menschen zu studieren und diese auf der Bühne wiederzugeben. Den Armen dienen die Zeitungen als Ersatz für warme Unterwäsche.

JIMMY CARTER: „ICH HABE SCHON OFT EHEBRUCH BEGANGEN, IM HERZEN.“
EIN DDR-FORSCHER WARF SICH VOR DEN ZUG. DR. K. SCHMELZER. SELBSTMORD
AUS PROTEST GEGEN DIE ANTI-KIRCHEN-KAMPAGNE DER KOMMUNISTEN
PRINZESSIN MARGRET WILL WIEDER HEIRATEN
MIG-PILOT. ALARM IM KREML: BRESCHNEW TOBT. ENTFÜHRTE MIG UNTER DER LU-
PE. DER SOWJETLEUTNANT VIKTOR IWANOWITSCH BELENKO, DER DAS SCHNELLSTE
UND GEHEIMSTE SOWJETISCHE DÜSENFLUGZEUG, DIE MIG 25, IN DEN WESTEN ENT-
FÜHRTE, HAT SEINE FLUCHT SEIT ZWEI JAHREN GEPLANT (Özdamar 2006: 975, Druck-
schrift im Romantext)

Die Entwicklung der politischen Unruhen in der Türkei der 60er und 70er Jahre wird durch Wiedergabe der Zeitungsberichte und Analyse der Zeitungsfotos auf dem Laufenden verfolgt.

Die durch Medien vermittelte Zeitgeschichte und die erzählte Lebensgeschichte der Romanfigur werden im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* wie im epischen Theater parallelisiert. Während die Protagonistin mit Freunden von Berlin nach Istanbul fährt, fährt der persische Schach mit dem Zug durch Deutschland und besucht dort verschiedene Städte (Özdamar 2006: 610f.). Parallel zu ihrer Reise in die arme Provinz ihrer Heimat an der türkisch-persisch-irakischen Grenze verläuft der Flug der Amerikaner mit Apollo 7 zum Mond (Özdamar 2006: 709ff.). Während die Mission der Amerikaner mit großem Erfolg endet, mündet die Aktion der jungen Türkin und ihrer Freunde in eine Katastrophe.

Neben solchen kontrastreichen Szenen zeigt Özdamar auch soziokulturelle Phänomene vom globalen Charakter. Politische Unruhen des Jahres 1968 werden im Text durch Wiedergabe der Medienberichte aus den USA, Frankreich, Italien, Spanien, Mexiko, Peru und der Tschechoslowakei dokumentiert (vgl. Özdamar 2006: 702, 729). Das damalige politische und soziale Engagement der Studenten wird als eine kritische Bewegung geschildert, welche sich (trotz politischer Differenzen)⁷ in vielen Ländern mit gleichen Idealen, Idolen und Ideologien identifiziert sowie mit ähnlichen Ausdrucksformen operiert. Junge deutsche und türkische Linke sehen sich gleiche Filme an und führen ähnliche Gespräche über Politik und Liebe. Hier wie dort haben die Studenten ihren studentischen Führer (Rudi Dutschke und Deniz) und ein unschuldiges studentisches Opfer (Benno Ohnesorg und Vedat Demircioğlu). Özdamar schildert auch die Radikalisierung der türkischen Studentenbewegung, mit Episoden von Banküberfall und Entführung, die stark an die Methoden der späteren deutschen Rote-Armee-Fraktion erinnern.

Die Geschichte der RAF ist übrigens etwas, was beim zweiten Aufenthalt der Protagonistin in der Bundesrepublik in der Erzählung permanent präsent ist und die Frau auch direkt betrifft. Nicht nur hält sie sich in Berlin in der Zeit um den Deutschen Herbst auf, sondern sie lebt in einer Westberliner Wohnung, in welcher sich vorher die Menschen mit Kontakten zu RAF trafen (darunter Horst Mahler und Ulrike Meinhof) (Özdamar 2006: 874). Die Kommune steht deshalb auf der Liste der Polizei und bekommt unangekündigte Besuche der Ordnungshüter. Die Protagonistin, die sich monatelang nur mit einem Touristenvisum, folglich illegal, in West-, teilweise auch in Ostberlin aufhält, gerät bei der Situation der verstärkten staatlichen Kontrolle in Gefahr, unverzüglich ausgewiesen zu werden. Wie in vielen anderen Situationen, hat sie Glück, denn ihr Pass wird von der Polizei nicht kontrolliert.

⁷ Zu Unterschieden zwischen der deutschen und der türkischen Studentenbewegung sowie Özdamars Kritik an ihrer Istanbul Variante siehe Karakuş 2004.

In dem Roman *Seltsame Sterne starren zu Erde* wird dem Leser durch die Beschreibung des Lebens der Protagonistin im Berlin der 70er Jahre auch ein Stück Geschichte der geteilten Stadt präsentiert. Weil Emine abwechselnd in beiden Stadtteilen lebt, an der *Volksbühne* arbeitet und sich immer wieder bei Freunden in einer Kreuzberger Wohnung aufhält, wird für sie das Pendeln zwischen Ost und West zum Alltag. Sie hat Einblick in die Verhältnisse und Lebensbedingungen auf beiden Seiten der Mauer, wobei sie eher nicht in den Kreisen der deutschen Durchschnittsbürger verkehrt. Im Osten steht sie in Verbindung mit der Elite der Theaterkünstler (Regisseuren, Schauspielern, Bühnenbildnern usw.), im Westen mit alternativ lebenden subversiven Kommunarden. Trotzdem sind die Texte reich an oft absurden und grotesken Details aus dem Alltagsleben der Berliner (zu welchen ja auch Emine gehört). Umständliche Abfertigung an den Grenzübergängen, Visumpflicht und Zwangsumtausch, Flucht- und Ausreisegeschichten (Özdamar 2006: 882f., 941, 995, 1001), Warenverbote (Özdamar 2006: 965, 1045, 997f.), Strukturprobleme der Wirtschaft im Osten wie im Westen (im Westen: mangelnde Investitionen (Özdamar 2006: 868), Abwanderung junger Menschen (Özdamar 2006: 880); im Osten: Ausreiseerlaubnis für Rentner (Özdamar 2006: 995), schlechte Qualität der Waren (Özdamar 2006: 998)) fließen in den Text der Erzählung ein.

Diese und weitere Fakten stehen im Text unkommentiert und wertungsfrei. Sie werden oft nicht als eigene Erfahrungen der Protagonistin, sondern als Erfahrungen anderer Menschen, denen sie begegnet, oder einfach als vom Hörensagen bekannte Geschichten anekdotisch widergegeben. Sie liefern keinen Entwurf des Systems bzw. der Systeme dar. Die links gesinnte Autorin lässt das freie Westberlin nicht im besseren Licht als Ostberlin erscheinen. Sie verschweigt jedoch weder die Beschränkungen der Meinungsfreiheit (Beschlagnahme von Büchern, Verbot von westlichen Zeitungen, Ausbürgerung Wolf Biermanns) noch die Überwachung der Bürger (Abhören der Telefongespräche, Kontrolle der Briefe), die zum Alltag der DDR gehören (Özdamar 2006: 922, 926). Die Protagonistin, für welche die Entstehungsgeschichte der Mauer nicht ihre Geschichte ist, „normalisiert die Mauer“ (Özdamar 2006: 988, 1050). Ihre ostdeutsche Freundin Gabi legt diesen Prozess wie folgt aus: „dein Glück ist nicht das Glück der anderen. Du normalisierst die Mauer. Für dich bedeutet hier zu sein eine Erweiterung deiner Möglichkeiten, zu arbeiten und zu leben. Andere aber sehen ihre Möglichkeiten beschränkt“⁸ (Özdamar 2006: 988). Emine reflektiert ihre subjektive, auf Theater konzentrierte Wahrnehmung⁹, als sie unter 17. Juli 1976 notiert: „Sechs Monate habe ich in Ostberlin gewohnt und gearbeitet, aber erst jetzt nehme ich die Straßen wahr. Als hätte ich sechs Monate lang im selben Stück gespielt, und jetzt ist das Stück abgespielt, und ich schaue das leere Bühnenbild an“ (Özdamar 2006: 971). Am Ende der Trilogie besucht sie ihren Freund in Kopenhagen und stellt dort verblüfft und verblüffend fest: „In Berlin habe ich nie an die Mauer gedacht“ (Özdamar 2006: 1050).

⁸ Dies bestätigt die Protagonistin schon nach ihrem ersten Aufenthalt in Deutschland, wenn sie Berlin mit einer Straße, dem Synonym der kindlichen Bewegungsfreiheit vergleicht: „Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden“ (Özdamar 2006: 634).

⁹ Im Roman *Seltsame Sterne starren zu Erde* zeigt die Autorin ein Stück deutscher und europäischer Theatergeschichte mit Benno Besson, Matthias Langhoff, Heiner Müller und Fritz Marquardt und setzt sich auch mit Inszenierung der Geschichte im Theater auseinander.

Zu Beginn des Romans *Seltsame Sterne starren zu Erde* erklärt sich die Protagonistin für frei von historisch, politisch und kulturell bedingter Sehweise, die nicht selten zu (ab)wertenden Vergleichen und Urteilen führt:

Jedesmal, wenn ich hierkam, vergaß ich den anderen Teil der Stadt, als ob tatsächlich ein großes Meer diese beiden Teile voneinander trennen würde. Ich konnte die beiden Teile nie zusammendenken und mir vorstellen, dass meine sieben Freunde in Westberlin nur drei Haltestellen von hier entfernt wohnten. Zu Fuß wären es zwanzig Minuten gewesen. Sich die beiden Teile zusammen vorzustellen, war genauso schwer wie sich Freddy Quinn und Mozart auf einer Schalplatte zu denken. [...] In Westberlin sagten meine Freunde, dass in Ostberlin die Frauen so traurig aussähen. Ich sah diese Traurigkeit nicht, ihre Gesichter waren geheimnisvoll, wie Rembrandts Selbstportraits. (Özdamar 2006: 825)

Die Romanfigur bringt somit die Betrachtungs- und Schreibweise Özdamars zum Ausdruck, welche als Paradebeispiel der interkulturellen Literatur¹⁰ gilt. Sie weiß es, sich dem Mitteleuropa-zentrischen Standpunkt zu widersetzen. Als sie die Ostberliner Parade zum 1. Mai beschreibt, welche für die postkommunistischen Länder Europas ein Symbol der Machtinszenierung eines oppressiven Systems darstellt, lässt sie den Bildern von winkenden Fahnen, grüßenden Politikern und geselligem Beisammensein der Mitarbeiter der *Volksbühne* eine Notiz folgen: „Peter rief mich aus Westberlin an und erzählte mir, dass es bei der 1.-Mai-Demonstration in Istanbul viele Tote gegeben hatte. [...] Die Nachrichten aus meinem Land sind ein einziges Wort: Mord“ (Özdamar 2006: 907).

Emine Sevgi Özdamar versucht, den Leser zum Umdenken zu bringen, aber sie tut es nicht als jemand, der ungewollt zwischen die Stühle geraten ist. Sie beschäftigt sich in ihren Romanen nicht vordergründig mit den Fragen des Heimatverlustes oder der nationalen Identität. Besonders deutlich wird das in der Schilderung ihres Lebens als Gastarbeiterin im Deutschland der 60er Jahre. Die Autorin baut in ihre Erzählung viele Einzelheiten ein, welche mit der Migration der Gastarbeiter in die Bundesrepublik zusammenhängen. In *Das Leben ist eine Karawanserei* gibt es eine satirische Beschreibung des Anwerbeverfahrens bei der Vermittlungsstelle in der Türkei, mit Urinverkäufern und ausgedachten Geschichten der Arbeitsmigranten über Deutsche und ihre Sitten (Özdamar 2006: 395f.). Dem folgen Zitate aus einem *Handbuch für die Arbeiter, die in der Fremde arbeiten gehen* (Özdamar 2006: 404). *Die Brücke vom Goldenen Horn* schildert die Arbeit in der Radiolampenfabrik, das Leben im Frauenwohnheim sowie den Prozess des Sicheinlebens, welcher sich an bestimmten Verhaltensweisen erkennen lässt. Es sind für Özdamars Schreibweise typische Szenen und Episoden, welche nicht selten die herrschenden Machtverhältnisse entlarven. Als Beispiele könnte man die ärztliche Untersuchung in der Vermittlungsstelle, die bedeutungsvolle Entstellung des Namens vom Fabrikchef, der vom Herr Schering zum „Herrscher“ wird (Özdamar 2006: 446f.), aber auch die ständige Bezugnahme der türkischen Wohnheimbewohnerinnen auf ihre nicht anwesenden bzw. gar nicht vorhandenen Ehemänner:

Zu weich gekochte Makkaroni, zuviel Salz am Essen, zu viele Kilos am Körper, nicht gekämmte Haare, ein zerrissener BH unter ihren Kleidern – alles endete immer mit: „Ich habe ja, Allah sei Dank, keinen Mann, der das sehen kann.“ [...] Wenn eine Frau den Plattenspieler im Wonaymsalon zu laut aufdrehte, wenn eine laute Männerstimme sang: „Über sieben Brücken mußt du gehen“, und die Frau dieses eine Lied immer wieder von neuem auflegte [...], sagten die anderen Frauen: „Lei-

¹⁰ Siehe dazu Hofmann 2006: 219.

der gibt es keinen Mann, der sie zum Schweigen bringt.“ [...] Die eine Gruppe der Frauen sagte: „Gut, dass wir keinen Mann haben...“, die anderen sagten: „Leider haben wir keinen Mann...“. Aber jeder Satz, egal, ob er mit „gut“ oder „leider“ anfang, gebar immer einen Mann. Das Wort „Mann“ war wie ein großer Kaugummi, den sie gemeinsam kauten. (Özdamar 2006: 500f.)

Özdamar, die selbst mehrmals aus ökonomischen, politischen und beruflichen Gründen ins Ausland migrierte, blickt auf die Gruppe der türkischen Gastarbeiter in der ersten und zweiten Phase ihrer Migration in die Bundesrepublik mit verständnisvollem, aber auch oft kritischem Blick. Anekdotisch zeigt sie individuelle Schicksale der Arbeitsmigranten, führt sehr differenzierte Motive der Migration nach Deutschland vor und stellt Konflikte innerhalb der türkischen Gemeinschaft dar. Dies ergibt ein buntes Bild von Romanfiguren, die nicht ausschließlich ihrer Heimat nachtrauern, sondern ihr Leben in der Fremde aktiv zu meistern versuchen, auch im Rahmen von verschiedenen Organisationen, Vereinen und Verbänden. Zu dieser Gruppe gehört die Protagonistin – die in der Hierarchie der Arbeiter relativ schnell aufsteigt –, gehören auch die türkischen oder griechischen Intellektuellen, welche – wie die einzelnen Wohnheimleiter – ihr Wissen und Können mitbringen und eine Arbeit weit unter ihren Qualifikationen annehmen. Es wird somit sichtbar, dass Emine Sevgi Özdamar, als eine der deutsch-türkischen Autorinnen, dem alten Schema der Migrationsdarstellung nicht mehr folgen will. Sie präsentiert weder eine Leidensgeschichte, wie sie aus den Texten der Arbeitsmigranten der 70er und frühen 80er Jahre herauszulesen war, noch ein Zeugnis des Schwebezustands zwischen den Kulturen der späteren Migrantenliteratur (*apud* Ezli 2006: 61). Der im oben genannten *Handbuch für die Arbeiter, die in der Fremde arbeiten gehen* angekündigte und zu erwartende Kulturschock wird in Özdamars Romanen nicht reflektiert. In diesem Zusammenhang kann in Özdamars Werken eine von Sargut Şölçün für die Migrantenliteratur der 90er Jahre diagnostizierte „Wendung von der Begegnung mit der Fremde zur Selbstbegegnung in der Fremde“ (zit. nach Blödnor (2006): 145) beobachtet werden. Typisierenden Charakteristika der deutschen Nation werden nur in deutsche Mäuler gelegt. Auf moralische Beurteilung des Erlebten und Erzählten wird fast restlos verzichtet, auf große Zusammenhänge wird selten Bezug genommen, die Unantastbarkeit der Tabus (im Bereich der Sexualität, Religion und Geschichte) wird oft nicht beachtet.

Die Hauptfigur der Trilogie wird mit einem frischen und zugleich scheinbar naiven Blick ausgestattet, den Michael Hoffmann als „verfremdenden Blick des weiblichen Schelms“ (Hoffmann 2006: 214) und als eine „inszenierte Naivität“ (Hoffmann 2006: 218) bezeichnet. In allen Teilen der Istanbul-Berlin-Trilogie gibt es Szenen, in denen die Protagonistin als kindisch, blauäugig, unkritisch oder geradezu dumm erscheint. Manchmal droht dieses Verhalten sie in ernste Gefahr zu bringen, wenn sie zum Beispiel unbekannten Männern in ihre Wohnungen folgt (Özdamar 2006: 512f., 852), auf ihrer Reise nach Kapadokien mit einem Geheimpolizisten plaudert (Özdamar 2006: 724) oder während einer Hausdurchsuchung verbotene Bücher zu verstecken versucht (Özdamar 2006: 763). Özdamar spielt mit dieser Naivität der Romanfigur, um ihre Unbefangenheit zu zeigen und die Mitspieler bloßzustellen. Eins von vielen Beispielen kann die Szene sein, in der Emine einem Gespräch älterer Damen im Westberliner Park lauscht:

Erste Frau: „[...] Dass sie die Juden abgeholt haben, habe ich gehört“.

Zweite Frau: „Ja, aber dann hab ich gedacht, die werden ganz schön hungern, hungern werden sie ganz schön, dachte ich, aber dass sie das gleich so gemacht haben, das hab ich nicht gedacht, nein.“

Erste Frau: „Ja, wissen Sie, zu Goebbels hat mal eine gesagt, die Juden sind doch auch Menschen. Da hat er gesagt, ja, Wanzen sind auch Tiere, aber recht unangenehm, das hat Goebbels gesagt.“

Das Wort Wanzen kannte ich noch nicht. „Was sind Wanzen?“

Zweite Frau: „Tiere, die beißen wie die Läuse.“

Erste Frau: „Sie saugen Blut aus, aber heute gibt es sie nicht mehr. Durch den Krieg ist alles weg. (Özdamar 2006: 872f.)

In dieser Szene, die ja bühnenreif konzipiert ist, trennt die fragende Emine von den fragten Frauen eine dreifache Grenze: die der Generation, die der Herkunft und die der Sprache. So behält die Protagonistin dort, wo sie als vielfach fremdes Element auftritt – als Frau unter Männern, Nicht-Studentin unter Studenten, Ausländerin unter Deutschen usw. – ihre „natürliche Bereitschaft zur Neudefinition und Veränderung“ (Hoffmann 2006: 222). Da sie äußerlich und sprachlich leicht als Fremde identifizierbar ist, fällt es den Menschen leichter, mit ihr über eigene Vergangenheit zu reden, auch wenn diese als problematisch erscheint. Es gibt in der Trilogie keine direkten Stellungnahmen der Protagonistin zu der deutschen Nazi-Vergangenheit, wohl aber mehrere Bezüge auf individuelle, von der Politik des Nationalsozialismus geprägte Schicksale der Vätergeneration und die Stellungnahmen ihrer Kinder (z.B. Özdamar 2006: 819, 872, 914).

Die Rolle der Protagonistin als einer teilnehmenden Beobachterin besteht, ähnlich die Rolle einer außerhalb der ethnischen Mehrheit verwurzelten und aufgewachsenen Schriftstellerin, unter anderem darin – um das obige Beispiel zu verallgemeinern – Verdecktes oder Verborgenes an die Oberfläche zu bringen. Dies betrifft auch die verdeckten und vernachlässigten Teile einer Nationalgeschichte. Denn außerhalb der Nation¹¹ kann man sich durchaus zur Geschichte dieser Nation literarisch äußern, zumal – wie im Falle Özdamars – zwischen der eigenen Geschichte und der Geschichte des Gastlandes Interferenzen bestehen. Liesbeth Minnard kann deshalb mit Recht die kommentarlosen Erinnerungen der Protagonistin für Kommentar und Ergänzung des deutschen sowie des türkischen kulturellen Gedächtnisses halten (Minnard 2008: 78).

Betrachtet man die seit der Wende in der deutschen Öffentlichkeit geführten Diskurse zur Vergangenheit, so findet man sowohl in der Berlin-Istanbul-Trilogie, als auch in anderen Werken Özdamars ihr starkes Echo. Sie nimmt an der „dreifachen Vergangenheitsbewältigung“ (Eigler 2005: 10) teil – an der (fortgesetzten) Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, dem DDR-Sozialismus und der westdeutschen Protestbewegung der 68er-Generation. Eine Revision der Geschichte im Assmannschen Sinne als Transfer bestimmter Bereiche des nationalen Speichergedächtnisses in das aktuelle Funktionsgedächtnis (Eigler 2005: 43f.) geschieht natürlicherweise jedes Mal, wenn eine junge Generation der Unbeteiligten ans Wort kommt, also mit der Schaffung einer zeitlichen Distanz. Özdamar zeigt exemplarisch, dass eine neue, äußerst produktive Betrachtungsweise auch durch räumliche, kulturelle und literarische Distanz geschaffen wird. In der polarisierten Diskussion um die DDR-Vergangenheit, welche zwischen Demonisierung und Verharmlosung dieses Staates schwankt, bezieht die Autorin eine mittlere Position. Ihre Protagonistin kann regelmäßig zwischen Ost und West pendelnd gleichzeitig zwei Berlinteile nicht zusammendenken und die Mauer gedanklich gar nicht wahrnehmen. Özdamar lenkt ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die so oft vernachlässigte Alltagsgeschichte der DDR mit ihren guten und schlechten Seiten. In ihrer Funktion „certain subaltern past“ (Mani 2007: 17) zu enthüllen, ergänzt sie die deutsche Geschichte der

¹¹ Siehe Titel der Analyse von Azade Seyhan: *Writing outside the Nation*, Princeton 2001.

60er und 70er Jahre um die Geschichte der Arbeitsmigration. Die Erzählfigur Emine beteiligt sich an beiden Bewegungen, der Studentenrevolte und der Einwanderung der ausländischen Arbeitern. Beide haben sie geprägt, so wie sie die heutige Bundesrepublik geprägt haben.

Die räumliche Distanz, welche durch das Leben in der Fremde entsteht, bringt Emine Sevgi Özdamar auch in ein neues Verhältnis zu der Vergangenheit ihrer Heimat. Im Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* wird eine Art von türkischer „Gegengeschichte“ (Ezli 2006: 146) präsentiert. Ihre Erzählweise läuft sowohl auf der Ebene der Inhalte, als auch auf der Ebene der Darstellungsform der offiziellen Geschichtsschreibung entgegen. Die allegorischen Erzählungen vom Großvater (Özdamar 2006: 40-49) und von Mehmet Ali Bey (Özdamar 2006: 205-210) bieten einen Abriss der Geschichte vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts, in welcher Interessen des Staates und des Volkes von äußeren wie inneren politischen Kräften verletzt werden (*apud* Ezli 2006: 160f.). Diese Version der Geschichte ist, wohlgemerkt, als *eine* Version der Geschichte, nicht als *die* Version Özdamars zu verstehen.

Emine Sevgi Özdamars fikionalisierte Autobiografie ist nämlich um eine – auch historische – Authentizität bemüht, aber sie stellt keine mimetische Abbildung der Wirklichkeit dar. Die Lebensgeschichte der Protagonistin bietet kein linear geordnetes Gegengewicht für das fragmentierte kulturelle Gedächtnis einer Nation, sondern sie ist dessen literarisches Pendant. Das hauptsächlich nicht reflexive, sondern performative Ich betrachtet die Welt wie durch die Lupe, in einer Nahaufnahme. Man kann, wenn man so verfährt, mehr an Details sehen, gleichzeitig aber den breiteren Kontext aus den Augen verlieren. Aus diesem Zusammenspiel von Mehr und Weniger, Distanz und Annäherung, ergibt sich die Bewegungsfreiheit der Schriftstellerin, mit der Wirklichkeit und der Vergangenheit literarisch zu experimentieren, sie mit Effekten des Komischen, Schwankhaften, Grotesken und Absurden zu verfremden, zu verzerren oder zu verspotten. Sie lässt mit ihrer Art und Weise, Geschichte als Geschichten zu erzählen, dem Leser den Weg zum vermissten, möglicherweise völlig neu definierten Kontext frei.

Benutzte Literatur

- Arnhold, Heinz L. (Hg.) (2006): Literatur und Migration. München.
- Blödorn, Andreas (2006): Nie da sein, wo man ist. 'Unterwegs-Sein' in der transkulturellen Gegenwartsliteratur. In: Arnhold, H.L. (Hg.): Literatur und Migration. München, 134-147.
- Brandt, Bettina (2006): Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Arnhold, H.L. (Hg.): Literatur und Migration. München, 74-83.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (2005): Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee! Göttingen.
- Eigler, Friederike (2005): Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin.
- Ezli, Özkan (2006): Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur. In: Arnhold, H.L. (Hg.): Literatur und Migration. München, 61-73.

- Hielscher, Martin (2006): Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrantenliteratur in deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman „Engelszungen“. In: Arnhold, H.L. (Hg.): Literatur und Migration. München, 196-208.
- Hoffmann, Michael (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn.
- Karakuş, Mahmut (2004): E.S. Özdamars Roman „Die Brücke vom Goldenen Horn“: Auf der Suche nach einer verlorenen Generation. In: Durzak A./ Kuruyazici N. (Hgg.): Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayin. Würzburg, 37-47.
- Mani, Venkat (2007): Cosmopolitical Claims. Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk. Iowa.
- Mecklenburg, Norbert (2006): Leben und Erzählen als Migration. Intertextuelle Komik in „Mutterzunge“ von Emine Sevgi Özdamar. In: Arnhold, H.L. (Hg.): Literatur und Migration. München, 84-96.
- Mecklenburg, Norbert (2009): Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. 2. Aufl. München.
- Minnard, Liesbeth (2008): New Germans, New Dutch. Literary Interventions. Amsterdam.
- Özdamar, Emine S. (2006): Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie. Köln.

Anna Kowalewska-Mróż
Gdańsk

GÜNTERA GRASA *PRZY OBIERANIU CEBULI* – MIĘDZY (AUTO)BIOGRAFIĄ ARTYSTY A FIKCJĄ LITERACKĄ

Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* – zwischen der (Auto)biografie und der literarischen Fiktion

Der Artikel versucht zu beweisen, dass *Beim Häuten der Zwiebel* von Günter Grass keine Autobiografie ist. Es wird auf mehrere Tatsachen hingewiesen, die diese Feststellung untermauern, z.B. die traditionelle literarische Bearbeitung des Stoffes, die aus der Quelle solcher Muster wie das Bildungsroman, Entwicklungsroman und Künstlerroman schöpft. Dieser sehr klassisch anmutende Text stellt durch die Metareflexion die Wahrheit der Erinnerungen in Frage, relativiert die dargestellte Realität, dekonstruiert sie. Bei der genaueren Betrachtung des Textes zeigt sich, dass in dieser scheinbaren Autobiografie die Autokreation dominiert. Es wird in dem Beitrag auch reflektiert, warum die Autokreation des Erzählers zu einem bildenden Künstler eine so große Rolle für Günter Grass spielt, und der Versuch unternommen, wichtige Bilder, wie das der Zwiebel, neu zu deuten.

Gdybym widział taką możliwość, żeby
opisywać się do pewnego stopnia w różnych
wersjach – byłoby to bardzo kuszące.
(Grass 2003: 144)

Wstęp

Günter Grass to pisarz i artysta, ale również osoba publiczna współkształtująca po II wojnie światowej postawę Niemców wobec ważnych wydarzeń politycznych. Ta druga rola – społeczno-polityczna – zbyt mocno zaważyła na lekturze jego powieści *Przy obieraniu cebuli*. Dyskusja wokół tego utworu została zdominowana przez moralne wartościowanie wyborów Grassa z czasów młodości. Całkowicie drugoplanowa stała się za to refleksja nad innymi, jakże ważnymi aspektami jego jednego z najciekawszych utworów prozatorskich.

Komentarz do tej powieści wyraźnie wyprzedził jej lekturę. Z góry założono, że jest ona autobiografią Grassa. Przed taką drogą interpretacji nie ustrzegł powieści nawet tytuł:

„Przy obieraniu cebuli” – nasuwa on przecież skojarzenia z sytuacją powszednią, nie ma w nim żadnego nawiązania do konkretnej osoby. Powieść ma być autobiografią artysty, ale tytuł wcale tego nie sugeruje. Dodatkowo daje do myślenia to, że w utworze ani razu nie pada w jednym fragmencie imię i nazwisko autora – Güntera Grassa. Nie da się oczywiście zaprzeczyć, że wiele opisanych w powieści faktów jest zbieżnych z wydarzeniami z życia autora. Nie można jednak pominąć tego, że (auto)biografia ta napisana została w formie powieści. W ten sposób podkreślono fikcyjność świata przedstawionego. Myślę jednak, wbrew wielu, którzy zajęli się oceną moralną Grassa, że lekturze *Przy obieraniu cebuli* nie powinno towarzyszyć ciągle porównywanie, czy podane fakty są zgodne z jego biografią. Powinna ona być za to analizą tego tekstu jako autobiografii literackiej artysty, aby dzięki tej perspektywie można było zobaczyć wielowarstwowość i oryginalność tej autofikcji, która ma na celu literackie kreowanie osobowości i egzystencji autora przy zachowaniu jego tożsamości realnej. Autobiografia jest bowiem, jak pisze Georges Gusdorf, środkiem uczynienia swojego losu bardziej doskonałym, nie jest streszczeniem przeszłości, ale próbą uformowania się narratora z przeszłości na podobieństwo siebie, jakim jest w trakcie opisywania minionych zdarzeń (Gusdorf 2009: 34-39). Jest to próba pokazania sobie i innym, jak będąc innym, stał się sobą (Starobinski 2009: 91). Wątek ten jest bardzo wyraźny w motywie przewodnim *Przy obieraniu cebuli*, tj. trzech postaci męczącego narratora głodu – tego wynikającego ze skromnych środków do życia, głodu erotycznego i głodu tworzenia sztuki, który przybiera formę potrzeby na poziomie egzystencjalnym i ma decydujący wpływ na kształtowanie jego drogi (Grass 2007: 249).

***Przy obieraniu cebuli* jako powieść edukacyjna**

Tradycja literacka to bogate źródło inspiracji dla Grassa-pisarza. Stamtąd zaczerpnął on elementy powieści edukacyjnej o artyście, przedstawiającej bohatera w toku kształtowania się jego zainteresowania sztuką, umiejętności i poglądów od dzieciństwa poprzez młodość aż do wieku dojrzałego. Popatrzmy, na ile powieść *Przy obieraniu cebuli* wpisuje się w tę konwencję.

Przeznaczenie, które jest wpisane w biografię artysty, to pierwszy wątek zaczerpnięty z tej tradycji literackiej. Do losu artysty predestynuje narratora „spadek” po trzech wujach, którym nie było dane rozwinąć swoich talentów. Jeden z nich miał zostać malarzem, drugi poetą, a trzeci kucharzem.

Zainteresowanie sztuką objawiło się już w dzieciństwie potrzebą zbierania obrazków z arcydziełami sztuki europejskiej, które znajdowały się na paczkach papierosów. Przedstawiały one dzieła takich artystów, jak: Argione, Mantegna, Botticelli, Ghirlandaio, Caravaggio, Velasquez, Jan van Eyck, Albrecht Dürer, Hieronim Bosch, Hans Baldung, Matthias Grünewald, Frans Hals, Rembrandt, Filippo Lippi, Cimabue, Tintoretto, Anselm Feuerbach, Lovis Corinth. Obejmowały zatem dzieła gotyku, renesansu i baroku, ale bez Rubensa ani van Dycka. Do obrazków wydawano albumy, dzięki którym można było grupować je według epok. Albumy te nie przestały być ważne dla dorosłego narratora, luki uzupełniał i później, do swoich zbiorów dodał np. *Amora* Caravaggia. Wiedza uzyskana przy zbieraniu tych obrazków przydała mu się potem wielokrotnie, gdy starał się zmienić pracę lub dostać na studia. Drugim źródłem jego wiedzy o sztuce były, jak

pisze narrator, monografie artystów Knackfussa – malarza i pisarza zarazem. Jego *Künstler-Monographien* obejmowały 122 tomy. Wpływ na wyobraźnię narratora miały mieć również ołtarze i obrazy w kościele Serca Jezusowego, choć jego wiara była „raczej pogańskiej natury” (Grass 2007: 44).

Taka charakterystyka narratora nadaje mu estymy zorientowanego w sprawach sztuki i w związku z tym mającego dobre zaplecze do własnego artystycznego rozwoju. Zgodnie z tradycją powieści o artyście narrator wcześniej, bo już jako jedenastoletek, miał talent i czuł potrzebę tworzenia. W czasach szkolnych uczył się rysunku u znanego malarza koni Fritza Pfuhle, który w gdańskiej Technische Hochschule prowadził kursy wieczorowe dla amatorów. Przybory do rysowania i malowania miały dla niego dużą wartość nie tylko w młodości, ale także, ze względu na trudności w ich zdobywaniu, w czasie wojny.

Narrator konsekwentnie trzyma się wytyczonej przez siebie drogi, która ma umożliwić mu zostanie artystą. Nawet w Służbie Pracy¹ udało mu się, dzięki umiejętnościom nabytym w latach szkolnych, zajmować się tym, co lubił: malował na ścianach idylliczne obrazy, tworzył dekoracje ścienne. Czas zawsze organizował tak, żeby zająć się dodatkowo ćwiczeniem umiejętności artystycznych.

Mimo wojny, dramatycznie wpływającej na jego życie, był niezmiennie przekonany, że chce zostać artystą. Gdy tylko się zakończyła, udał się do Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, by podjąć tam studia. Akademia była jeszcze zamknięta, a człowiek, którego w niej spotkał, profesor Joseph Enseling, polecił mu odbyć praktykę u kamieniarza i rzeźbiarza w kamieniu. Narrator poszedł za tą sugestią. Wolny czas wykorzystywał na szkicowanie. W zakładzie kamieniarskim tworzył pierwsze rzeźby: kobiece torsy, ekspresyjną głowę dziewczyny. Po roku zmienił miejsce praktykowania, ponieważ rzeźba nagrobna, pełna standardowych przedstawień „ciał atletycznego Chrystusa na krzyżu”, „marmurowych Madonn wspierających się na sierpie księżycy” czy „złamanych róż”, nie dawała mu możliwości rozwinięcia talentu. Przeniósł się do innej firmy, która zajmowała się odrestaurowaniem kamiennych rzeźb i ozdób. Jednym z ważniejszych zadań, które tam otrzymał, była rekonstrukcja rzeźby Wilhelma Lehmbrucka. Co prawda nie przyjął złożonej mu w tym czasie propozycji przejęcia warsztatu kamieniarskiego po niedawno zmarłym zakonniku, ale zaproszenie na egzamin do Akademii Sztuk Pięknych miało mu za to pomóc w realizacji marzeń. Dostał się do klasy rzeźbiarskiej profesora Seppa Magesa. Chodził na wiele wystaw, między innymi „Młodej Nadrenii”, „Matki Ey”, Ferdinanda Macketanza, Roberta Pudlicha, Paula Klee i rzeźbiarza Juppa Rübsama. Odwiedzał inne pracownie, w tym Josepha Beuysa, Otto Pankoka i Josepha Enselinga. Jego pomysły na rzeźby wykraczały poza przyjęte normy, co spowodowało rozstanie się z Magesem. Nowym nauczycielem został Otto Pankok – grafik i rzeźbiarz zajmujący się tematyką socjologiczną, którą przedstawiał w formie bliskiej ekspresjonizmowi.

Duże znaczenie dla rozwoju artystycznego narratora miała jego podróż do Włoch, gdzie w galerii Uffizi zobaczył *Wenus z Urbino* Tycjana i *Narodziny Wenus* Botticellego, a w Palazzo Pitti *Świętego Sebastiana* Sodomy. Jednym z miejsc jego postoju był dom Aristide Maillola. Inspirował go też Rzym jako miasto. Zachwycił się brązami Etrusków i Giorgio

¹ Celem Arbeitsdienstu było kształtowanie postaw młodzieży wobec państwa niemieckiego poprzez pracę. Od czerwca 1935 wprowadzono w III Rzeszy zarządzenie o obowiązku sześciomiesięcznej pracy na rzecz państwa, wypełnianym poprzez pracę w Reichsarbeitsdienst. Zarządzeniu temu w opisywanym przez Grassa czasie podlegali mężczyźni w wieku od 18 do 25 lat.

Vasarim, ale też tamtejszym życiem, architekturą, tańcem, kobietami. Ogromny wpływ wywarła na narratorze również podróż po Francji, z której przywiózł dużo własnych prac.

Po odbyciu tylu inspirujących podróży Düsseldorf stał się dla niego za ciasny, czuł potrzebę zmiany nauczyciela. Po obejrzeniu wystawy rzeźbiarza Karla Hartunga, nauczyciela Berlińskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, podjął decyzję o przeprowadzce do Berlina. Właśnie wtedy uświadomił sobie istnienie jednego z najważniejszych sporów tamtych czasów – między Karlem Hoferem, broniącym malarstwa przedmiotowego, a Willem Grohmannem, który był zwolennikiem sztuki abstrakcyjnej. Spór ten utrwalił przekonanie narratora o wyższości sztuki figuratywnej nad abstrakcyjną, mimo że jego koncepcja sztuki nie spotkała się z akceptacją niemieckiego Związku Artystów Plastyków, a jury odrzuciło jego prace jako „zbyt przedmiotowe”. Opowieść autobiograficzna artysty kończy się w powieści wraz z wydaniem *Blaszanego bębenka*.

Jak widać, opis przedstawianych czy też kreowanych w tej powieści faktów jest wzorowany wyraźnie na powieści edukacyjnej – życiorys narratora rozpoczyna się od naznaczenia życia artysty już przed jego narodzeniem, następnie pokazany jest proces stawania się artystą. Droga tą podąża dość konsekwentnie, wbrew przeciwnościom losu – po rozpoczęciu się wojny nie może on bowiem zbierać obrazków drukowanych na opakowaniach od papierosów, bo ich dostawców wysłano na front. Przez cały czas trwania zawieruchy wojennej ma trudności w zdobywaniu przyborów do rysowania. Musi się zgłosić do Służby Pracy, gdzie z upływem czasu zaostrzony zostaje reżim. W związku z tym zostaje on pozbawiony możliwości doskonalenia swoich umiejętności malarskich. Kiedy przekonany o tym, że wie, jak ma wyglądać jego zawodowa przyszłość, udaje się do Akademii Sztuk Pięknych, zastaje ją zamkniętą.

Zgodny z koncepcją powieści edukacyjnej jest wyraźny podział na trzy części – dzieciństwo, podróże edukacyjne oraz odnalezienie swojego miejsca w świecie sztuki poprzez krystalizację własnej koncepcji sztuki. Proces ten wiąże się z coraz to bardziej świadomym stosunkiem do sztuki i do siebie jako jej kreatora. Ponieważ te dwa ostatnie wątki: przedstawienie roli sztuki w dojrzewaniu narratora oraz rozwój jego własnej twórczości są dla powieści wątkami kluczowymi, przedstawię je w osobnych rozdziałach.

Wpływ sztuki i nauczycieli na rozwój narratora-artysty

Wartość sztuki tworzonej przez innych artystów jest mierzona przez narratora według kryterium, na ile miała ona swój udział w jego kształtowaniu. Widać to już w na przykładach z dzieciństwa – obrazki przedstawiające europejskie arcydzieła kreowały wzorce piękności, które narrator przenosił do życia codziennego (Grass 2007: 11). Kopie dzieł sztuki ewokowały pytania, wpływały na formowanie świadomości, że wybór wszelkich przedstawionych na obrazie detali oddziałuje na odbiór dzieła sztuki (Grass 2007: 11). Sztuka wnikała w najintymniejsze sfery życia, tworzyła nawet płaszczyznę odniesienia do własnej seksualności:

Mój penis, w stanie spoczynku jeszcze chłopięcy, porównywalny z penisem Amora, którego genialny, lecz również zdolny do morderstwa artysta namalował dla jednego z moich papierosowych obrazków, chce uchodzić za dorosły, gdy tylko z czystej swawoli albo po krótkiej obróbce sztywnieje i odsłania żołądź. [...] Ptaszek boga miłości Amora, stworzony ręką Caravaggia wygląda ładniutko – zabawny dzyndelek – i udaje niewiniątko, chociaż skrzydlaty hultaj szczerząc zęby wychodzi akurat z łóżka,

w którym miał się wywiązać z roli kusiciela bądź pomagiera; natomiast mój ptaszek, który w ospałym stanie wydaje się nieszkodliwy, bez cienia uśmiechu dopuszcza się grzechu (Grass 2007: 59-60).

Sztuka traktowana tak intymnie stawała się w końcu relikwią, traktowaną obrazoburczo: „Odczuwałem cielesną bliskość Maryi Panny: jako Coraz-Inny bywałem archaniołem, który ją poznawał” (Grass 2007: 44).

W związku z tak osobistym stosunkiem do sztuki, nie dziwi ogromne wrażenie, jakie wywarł na narratorze świat „sztuki zwyrodniałej” – obrazy Otto Dix’a i Paula Klee, Paula Hofera i Lyonela Feningera, również rzeźby Ernsta Barlach’a, Wilhelma Lehmbruck’a, Franza Wimmera i Georga Kolbego, które pokazała mu nauczycielka od plastyki.

Ważną rolę w rozwoju poglądów narratora powieści na sztukę w czasie studiów mają artyści, z którymi się styka, a szczególnie nauczyciele. Opowiadając o nich, nie omija biografii, podkreśla dominujący i negatywny wpływ rządów nazistów oraz wojny na ich twórczy rozwój. Przykładem jest chociażby Ludwig Gabriel Schrieber – malarz i rzeźbiarz, który nie mógł wystawiać swoich dzieł po 1933 roku. Tak samo było w przypadku Otto Pankoka czy też naznaczonego przez wojnę Karla Hartunga.

Artyści ważni są dla narratora również jako ludzie, dużą wagę przykładają więc do ich cech charakteru. Pankok jest dla niego wzorem jako nauczyciel, który poprzez swój swobodny, wyrozumiały stosunek do uczniów nie tyle ich uczył, ile kształtował. Narrator chwali go również za jego postawę moralną oraz zaangażowanie w pokazanie losu Cyganów w perspektywie II wojny światowej, jak i wprowadzanie do sztuki wątków politycznych. W wypadku Hartunga chwali jego wstrzemięźliwość i dyscyplinę.

Narrator-artysta, opisując swoich nauczycieli, zwraca jednak przede wszystkim uwagę na ich poglądy na sztukę. W analizie twórczości Seppa Magesa jest dość oszczędny, pisze głównie o jego apoteozie prostoty w odniesieniu do formy dzieła sztuki. Ich spór o formę rzeźby, nad którą pracował uczeń, doprowadził jednak do ich rozstania. Narrator nie dał narzucić sobie drogi preferowanej przez nauczyciela. U swojego berlińskiego mistrza Hartunga ceni natomiast podobne do własnego podejście do sztuki, która ma być „zageszczeniem podstawowej formy” (Grass 2007: 358). Podoba mu się też pochwała, której udziela nauczyciel jego pracom, nazywając je „świadomą naturą”. Pomija jednak w jego wypadku całkowicie to, że dzieła Wilhelma Hartunga reprezentowały w dużym stopniu abstrakcyjny ekspresjonizm, a nawet surrealizm. Może właśnie jako sprzeczne z przekonaniami autora zostały one w powieści ominięte.

Również dyskusje w świecie artystycznym, szczególnie w okresie, kiedy narrator przenosi się do Berlina, mają wpływ na kształtowanie się jego koncepcji sztuki. Tak jest m.in. ze sporem między Hoferem a Willem Grohmannem, który przeniósł się na forum Związku Artystów Plastyków. Narrator stanął po stronie Hofera, tłumaczącego, że „centralnym problemem sztuk plastycznych jest i pozostanie człowiek oraz ludzki, odwieczny dramat” (Grass 2007: 378). Echem zaangażowania w tę problematykę jest marzenie narratora, by zgromadzić przy jednym stole Mooga – mistrza kamieniarskiego, u którego pracował przy odrestaurowywaniu zniszczonych lub naruszonych przez wojnę rzeźb, oraz malarzy Augusta Mackego i Wilhelma Morgnera. Powinni oni przeprowadzić rozmowę o tym, co się z sztuką w czasie wojny i po wojnie stało, jak sztuka dbająca w czasach dyktatury o swoją suwerenność stała się zawężoną doktryną, jak straciła swoją wartość, stając się bezprzedmiotową i efekciarską (Grass 2007: 281). Wypowiedź ta, niezwykle krytyczna, jest esencją reprezentowanej przez narratora postawy wobec sztuki powojennej.

Opis stosunku narratora do sztuki i artystów wyłania następną warstwę kreacji, która coraz wyraźniej ma na celu tworzenie własnego artystycznego wizerunku. Narrator kreuje się więc na kogoś, dla kogo sztuka od wczesnej młodości była najważniejszym punktem odniesienia i to nawet w sferze erotyki (Caravaggio). Oglądane dzieła sztuki budzą świadome podejście do życia (Dürer), szokują i wpływają na tworzenie się własnej koncepcji sztuki („sztuka zwyrodniała”). Wykładowcy wyższych szkół artystycznych, do których uczęszczał, ważni są dla niego jako naznaczeni piętnem wojny, jako indywidualne jednostki obdarzone niepowtarzalnym charakterem i oczywiście jako artyści, którzy wpływają na tworzenie się jego koncepcji sztuki. Są dla niego wzorem wyjątkowego człowieka-artysty, którym on sam chce zostać.

Droga narratora do dojrzałości artystycznej

Pracom z okresu wczesnej młodości nie poświęca narrator zbyt wiele uwagi, nie wiadomo nawet, co przedstawiały. Pierwszy szerszy opis odnosi się do czasu, kiedy został powołany do Służby Pracy – malował on w tym czasie na ścianach stołówki obrazy inspirowane przez jałowcowe zarośla, oczka wodne, w których przeglądały się chmury i brzozy z płaskich lub pagórkowatych lasów, czasem nimfy. Dzięki tej pracy społecznej miał czas na własne studia z natury. Oprócz drzew były to ciemne chmury i połyskujące stawy na tle potężnych głazów narzutowych. Ciekawa jest tu próba wykreowania artysty rozpoczynającego swoją edukację od studium z natury. Wątek ten jednak dość szybko przemienia się w opis sztuki bliższej samemu Grassowi – sztuki groteskowej. Prace, które zabral do Akademii, gdy po raz pierwszy chciał zostać jej studentem, były przedstawieniami „raz miniaturowo niepokąźnych, to znów monumentalnie wyolbrzymionych figur wszelkiego rodzaju, nagich i wystrojonych, stojących długonogo, powalonych, żałośnie pochylonych, również takich o na poły zwierzęcej, na poły ludzkiej postaci” (Grass 2007: 245).

W okresie, kiedy pracował u kamieniarza, wolne chwile poświęcał szkicowaniu starych mężczyzn na podwórzu domu Caritasu – opis własnych prac wyraźnie się od tego fragmentu zmienia, jest coraz bardziej szczegółowy (Grass 2007: 272). Tworzenie w skali od czerni do bieli to ważny wątek sztuki Grassa. W powieści *Przy obieraniu cebuli* wyraźnie podkreślone zostaje zaczerpnięcie tej techniki artystycznej od nauczyciela Pankoka.

Szczegółowość opisu techniki tworzenia może mieć jeszcze jeden cel – przez jego wyrazistość czytelnik powinien odnieść wrażenie, że prace artystyczne narratora mają dużą wartość. Drobiazgowo oddanie procesu powstawania rysunku budzi wrażenie, że narrator delektuje się tworzeniem. Opis ten zadziwia swoją szczegółowością, zwłaszcza w zestawieniu z pracami graficznymi Grassa z tego okresu.

Pracując w zakładzie kamieniarskim narrator mógł sprawdzić swoje możliwości, gdy anonimowi zleceniodawcy zamówili kilka kopii dużego torsu autorstwa Wilhelma Lehmbrucka. Ponieważ popełnił błąd, zmarnowała się część kamienia. Poznał więc granice swojej biegłości w rzemiośle i odebrał lekcję pokory.

Pierwsze zlecenie w Akademii polegało natomiast na skopiowaniu w glinie nadnaturalnej wielkości gipsowej głowy kobiecej, pochodzącej z końcowego okresu Cesarstwa Rzymskiego. Narrator nie polubił tego zadania, ale starał się uczyć znajdować piękno w detalu. Praca artysty wywyższa narratora, stawiając go na pozycji równej Bogu (Grass 2007: 297).

Podobny charakter miał opis tworzenia rzeźby chudej tancerki, nad którą pracował potajemnie w szkolnej pracowni (Grass 2007: 300). Na tych spotkaniach powstać miało w głowie kilka prac, z których zachowała się pierwsza większa rzeźba, uśmiechnięta dziewczyna, wyróżniona później jako praca semestralna i zamieszczona w rocznym sprawozdaniu Akademii. Nie każdy jednak pomysł akceptowany był przez jego nauczyciela Mageśa. Kiedy narrator upierał się, żeby figurę kobiecą pokazać z rozłożonymi szeroko udami, musiał zmienić nauczyciela.

Z podróży do Francji, która odbyła się pod silnym wpływem prac Picassa, Dufy'ego czy Soutine'a, przywiózł rysunki głów kobiet i mężczyzn, akwarele na pakowym papierze, głowy w kapeluszach i bez, półfigury i przedmiejskie ulice oraz ważne dla niego rysunki kur. Po powrocie, oprócz stojącego aktu podług modelki, zaczął pracować z wyobraźni nad masywną figurą kury, która później została wypalona jako jego pierwsza terakota. Kury stały się inspiracją do wydania tomiku wierszy *Zalety wiatrokur*, w którym rysunki „stanowią graficzną kontynuację i antycypację wierszy. [...] W bardzo własnym i przedmiotowym widzeniu świata słowo i znak spływały tym samym atramentem” (Grass 2007: 415). Przez taki opis narrator wpisuje swoją twórczość w konwencję emblematu, którego sens powstaje dopiero przez wzajemne oddziaływanie na siebie tekstu i obrazu.

Odrzucenie jego prac jako zbyt przedmiotowych przez Związek Artystów Plastyków utrwalił w nim nieufność wobec dogmatycznych ograniczeń. Jak sam pisze, nie bez dumy, wpłynęło to na wykreowanie przez niego takiej sztuki, która wbrew modom mogła się ostać i być oryginalna (Grass 2007: 378).

Przedstawiany w powieści obraz sztuki, którą tworzy narrator, znowu narzuca skojarzenia ze sztuką Grassa, w której prym wiedzie groteskowość, ale również swoiście rozumiane nawiązanie do natury. Przez wyraźne podkreślanie konsekwentnego podążania własną drogą artystyczną (konflikt z Mageśem) autor kreuje idealny obraz artysty, którego moc twórcza porównywana jest nawet do Boskiej (choć, żeby porównanie to nie było zbyt patetyczne, pisze również o jego porażce w walce z kamieniem jako tworzywem sztuki – tors według Lehmbucka). W powieści edukacyjnej o artyście i tu, w *Przy obieraniu cebuli*, podróże mają ogromny wpływ na kształtowanie się artystycznej świadomości wciąż głodnego tworzenia sztuki narratora-bohatera. Wpisanie go przez Grassa w tę bogatą tradycję dodaje mu znaczenia. Tę samą funkcję pełni komentarz do prac powstałych podczas podróży do Francji – miały one powstać pod wpływem sztuki Picassa czy Soutine'a. Również odrzucenie stylu jego sztuki przez Związek Artystów Plastyków pomaga w kreowaniu siebie na artystę samotnego, niezrozumianego i niedocenionego, ale niezdradzającego własnych ideałów. Poprzez podkreślanie jedności swojej twórczości poetyckiej i artystycznej wskazuje ponadto na własną wyjątkowość jako artysty o podwójnym talencie.

Tworzenie narracji *Przy obieraniu cebuli*, problemy z pamięcią i baśniowe zakończenie

Przedstawione powyżej fakty autobiograficzne z życia narratora wplecione zostały w bardzo ciekawą narrację. Opowieść sięga dzieciństwa, snuta jest natomiast z perspektywy mężczyzny posuniętego w latach (Grass 2007: 16). Widzi on siebie z dużej perspektywy czasowej, dystansuje się do siebie w przeszłości (Grass 2007: 34), pisze o sobie nawet w trze-

ciej osobie (Grass 2007: 34). Ewokuje to sytuację, w której „Opowiadając swoją historię (jako bohatera) narrator może się mylić, kłamać, zapominać, zniekształcać. Tak czy owak, jeśli zostaną dostrzeżone pomyłki, kłamstwa, opuszczenia i zniekształcenia złożą się na charakterystykę narracji, która sama w sobie pozostanie autentyczna” (Lejeune 1975: 44-45). Otwiera to inną perspektywę – gry z czytelnikiem, przypomina, że mamy do czynienia z fikcją literacką, nawet jeżeli jest ona silnie zautobiografizowana (Czerwińska 1987: 13). Dodatkowo nakładają się tu na siebie dwie warstwy możliwości konfabulacji: autor może przypisywać narratorowi – swojemu alter-ego – fakty, sytuacje i przemyślenia, które wcale nie miały miejsca, tego samego procesu może dopuszczać się także narrator wobec swojego młodszego odpowiednika.

W ten sposób wykreowana zostaje bardzo ciekawa perspektywa, w której opisywane fakty są podane w wątpliwość, zrelatywizowane, a czytelnik ostrzeżony o grze, którą prowadzi z nim pisarz. Sytuację tę wzmacniają refleksje o istocie i cechach pamięci, które zajmują w powieści poczesne miejsce.

Jak to podkreślił Dieter Stolz, fenomen wspomnienia jest u Grassa zawsze obecny (Stolz 2009: 108). Tak jest i w *Przy obieraniu cebuli*. Często stosowaną metaforą procesu przypominania sobie przeszłości jest w tej powieści zabawa w chowanego – podkreśla ona sytuację, w której nie możemy sobie przypomnieć pewnych zdarzeń. Podobną rolę odgrywa motyw przesiewania wspomnień przez sito – część z nich zostaje, ale większość umyka, trudno nawet stwierdzić, według jakiego kryterium odbywa się ten proces. Ważną funkcję w przedstawieniu problematyki pamięci pełni też metafora bursztynu, w którym wspomnienia skamieniały i nie można się do nich dostać. Refleksja nad wspomnieniem odnosi się wreszcie bardzo często do podkreślonej już w tytule symboliki cebuli. Cebula to symbol w perspektywie dzieł Grassa bardzo ciekawy przez swoją obrazowość i możliwość pokazania w powieści przez medium rysunku.

Metafora zabawy i symbol cebuli łączą się w jednym fragmencie tekstu, ukazując wieloaspektowość procesów pamięciowych:

Wspomnienie lubi zabawę dzieci w chowanego. Kryje się. Ma skłonność do upiększania i chętnie koloryzuje, często bez potrzeby. Przeczy pamięci, która udaje pedantkę i swarliwie obstaje przy swoim. Kiedy nagabuje się je pytaniami, wspomnianie upodabnia się do cebuli, która chce, żeby ją obierać i odsłaniać, co litera po literze zostało pisane: rzadko samojednoznacznie, często pismem lustrzanym lub jakimś innym szyfrem. [...] Już podważone zostaje to, co za każdym razem podaje się za prawdę, bo kłamstwo lub jego młodsza siostra, błaga, stanowi często najtrwalszą część wspomnienia; w formie pisemnej brzmi wiarygodnie i chełpi się szczegółami, które aspirują do fotograficznej dokładności (Grass 2007: 8-9).

Proces ten jest dodatkowo wzmacniany przez rozmywanie prawdy przez wzruszenia, emocje (Grass 2007: 201). Pamięć raz jest bogata w puste miejsca, raz bogata w szczegóły, raz wieloznaczna² (Grass 2007: 164).

Opisy te są próbą analizy sposobu, w jaki działa ludzka pamięć, oraz przebiegu procesu sięgania do coraz to głębszych jej warstw. Ciekawe jest to, że pewne metody ujawniania przeszłości dzieją się poza wolą wspominającego – obrazowane tu poprzez „wypacanie” przez każdą następną łuskę cebuli długo unikanych słów (Grass 2007: 9).

² Zjawisko zawodnej pamięci często jest analizowane w literaturze teoretycznej o autobiografii. Por. Wagner-Egelhaaf 2000: 12-15.

Skąd takie problemy z pamięcią? Narrator sugeruje, że jest to wpływ milczenia wywołanego przez nieodstępujące go poczucie winy (Grass 2007: 33). W ten sposób „Egzystencjalna wątpliwość staje się strukturalną zasadą wszystkich poziomów narracji” (Stolz 2009: 114). Stąd prowadzenie zawilej narracji oraz autokomentarze na temat pamięci, które zamiast utrwalają w czytelniku poczucie rzeczywistości przedstawionego świata, podają go w wątpliwość.

Również wprowadzenie konwencji baśni powoduje wzmocnienie poczucia, że świat przedstawiony to świat fikcyjny:

I tak w rzeczywistość obracała się baśń, o której nie bardzo wiadomo, kto ją napisał: Był sobie kiedyś rzeźbiarz, któremu ubocznie i przy okazji przychodziły do głowy wiersze [...]. Gdy za inny wiersz dostał niewielką nagrodę, kupił od razu swojej ukochanej i sobie spódnice i płaszcz. Odtąd wierzył, że jest poetą. [...] I tak baśń toczyła się dalej: Poeta, który ubocznie był rzeźbiarzem i nadawał kształt kurom, ptakom, rybom oraz innej zwierzynie, z wierszami w kieszeni podążył na telegraficzne zaproszenie, które wiosną dziewięćset pięćdziesiątego piątego przysłano mu do mieszkania w suterenie zrujnowanej willi (Grass 2007: 407).

Baśnie są symboliczną odpowiedzią na realne problemy – tu problemem jest pytanie o tożsamość narratora, a zarazem i Grassa – czy jest piszącym rzeźbiarzem, czy tworzącym sztukę pisarzem. Tak jak w baśniach chodzi tu o sedno człowieczeństwa (Stolz 2009: 114). Ponieważ w konwencję baśni wpisane jest szczęśliwe zakończenie, możemy przypuszczać, że ta dwoistość zostanie jednak uznana za jedność tożsamości artysty.

Podsumowanie

Przy obieraniu cebuli to powieść autobiograficzna. Autor lub narrator podejmuje w niej bowiem próbę opisanego swojego rozwoju jako artysty w momencie, kiedy już został uznany za artystę. Jest to próba trudna, gdyż to, co było, istnieje tylko w pamięci, a jak widzimy to już na poziomie narracyjnej refleksji o pamięci, bywa ona zawodna. Jest to więc autobiografia, w której główną rolę gra autofikcja. Jej celem jest udowodnienie, że życia narratora nie tworzył splot przypadkowych zdarzeń, lecz było ono kierowane przez jego świadome decyzje, którym przyświecało dążenie do zostania artystą. By wykazać, że jego życie rzeczywiście tak wyglądało, podejmuje narrację w tonie apologetycznym (*apud* Gusdorf 2009: 33). W ten sposób domniemany cel autobiografii, jakim mogłoby być oddawanie przeżytej rzeczywistości, zmienia się w historyczne konstruowanie własnego „ja” (*apud* Wagner-Egelhaaf 2000: 58-63).

Moim zdaniem *Przy obieraniu cebuli* to jednak nie tylko powieść autobiograficzna. A na pewno nie tylko autobiografia Grassa, więcej – nawet niekoniecznie auto-biografia, lecz w najbardziej radykalnej wersji biografia artysty czasów powojennych. Biografia ta bowiem skupia się nie tylko na wydarzeniach, jest raczej dokumentem stanu świadomości, a nie stanu rzeczy (Czermińska 1987: 9).

Atrakcyjność tej powieści polega na wielopłaszczyznowej grze z konwencjami, jak to często bywa u Grassa (Honsza 2000: 30) (powieści edukacyjnej, ze szczególnym uwzględnieniem powieści o artyście, baśni, emblematu), które pomagają w kreowaniu idealnego artysty-narratora oraz potwierdzają znaczenie jego twórczości artystycznej.

Wiele obecnych w powieści Grassa wątków pokrywa się z wątkami ważnymi dla tego szczególnego rodzaju powieści edukacyjnej, jaką jest powieść o artyście. W jaki sposób nawiązania do tego typu powieści nadają wagę narratorowi-artysty? Podsumujmy: życiorys przedstawiony zostaje od jego narodzin (już w tym momencie jest on predestynowany do roli artysty) do ukształtowania się bohatera jako świadomego, dojrzałego twórcy, który odnajduje swoje miejsce w świecie sztuki. Wiedza o sztuce, talent i potrzeba wyrażenia się poprzez sztukę budują podstawę rozwoju jego umiejętności artystycznych. Mimo różnych przeciwności narrator konsekwentnie dąży do pozostania artystą. Szczególną rolę w rozwoju narratora odgrywają jego nauczyciele, podróż do Włoch i Francji oraz uwikłanie w największy konflikt artystyczny jego czasów – spór między zwolennikami sztuki figuratywnej i abstrakcyjnej. Rozwój artysty objawia się coraz bardziej świadomym stosunkiem do kontemplowanej sztuki i prac przez siebie kreowanych. Znajduje on swoje apogeum w momencie połączenia sztuki dwóch muz: literatury i sztuki (*Zalety wiatrokur*) i napisania powieści, która spotka się z powszechnym uznaniem – *Blaszany bębenkiem*.

Idealizacja artysty, człowieka, dla którego sztuka ma znaczenie egzystencjalne, kreowana jest przez ukazanie, jak dzieła sztuki wpływały na różne dziedziny jego życia, nawet te najintymniejsze, jak erotyka. Ważna jest również jej rola w kształtowaniu świadomości, co doprowadza w końcu do wyidealizowanego obrazu własnej sztuki, która ma być „świadomą naturą”, czyli nie jej kopią, lecz ideą przekazaną w formie istniejącej w naturze. Charakterystyce narratora podporządkowany jest również sposób ukazania jego nauczycieli. Poprzez odwołanie do ich biografii naznaczonej przez wojnę jasne staje się, jak trudny w czasach nazistowskich był rozwój artysty (w tym narratora). Chwali Pankoka i Hartunga, czyli tych, którzy dawali mu swobodę tworzenia; Mages, który nie zgodził się na jego formę rzeźby, szybko znika z świata przedstawionego. Pisząc o poglądach na sztukę swoich nauczycieli, narrator chwali tylko te, które są zgodne z jego spojrzeniem. Tak jest z pochwałą sztuki, która na płaszczyźnie znaczeniowej pokazuje moralne wzorce, nawiązuje do wątków politycznych (jak u Pankoka), a na płaszczyźnie formalnej jest „zagęszczeniem podstawowej formy”, „świadomą naturą” (co wyznawał Hartung). Narrator pomija natomiast fakty, które przeczą jego wizji, jak na przykład to, że Hartung malował abstrakcje. Krytykuje sztukę abstrakcyjną jako bezprzedmiotową i efekciarską, nie podejmując nawet prób jej interpretacji ani pozytywnego wartościowania. Pomija również to, że wielu artystów reprezentujących sztukę niefiguratywną „odkryto” na nowo dopiero po wojnie, bo wcześniej byli przedstawicielami (np. Hans Arp czy Ossip Zadkine) trendów zakazanych przez III Rzeszę. Nie zauważa on również jej znaczenia w rozwoju sztuki powojennej.

Narrator nie może się jeszcze w przedstawionym tu okresie życia pochwalić wielkimi dokonaniami, więc temu, co tworzy, nadaje specjalną rangę, odwołując się do różnorodnych tradycji oraz wartości. Niektóre z nich zostały już w podsumowaniu wymienione, inne to wywyższenie artysty, którego kreatywna moc równa się mocy Boga-stwórcy, czy podkreślanie roli drogi do sztuki przez naturę (malowanie natury mimo zaciągnięcia do Służby Pracy), choć i w tym wątku pojawia się element kreacji – narrator od kopiowania natury przechodzi do tworzenia dzieł groteskowych (prace przesłane do Akademii). W ten sposób zarysowuje dwa bieguny sztuki – odtwarzającej piękno natury i kreowanej przez artystę. Szczegółowe opisy własnych dzieł lub porównywanie ich do sztuki uznanych artystów również mają dodać im znaczenia. Temu samemu celowi podporządkowane jest wie-

lokrotne podkreślanie indywidualnego podejścia do sztuki, chociażby przez oryginalne motywy jego prac. Fabuła kończy się w momencie, kiedy światło dzienne ujrzał *Blaszany bębenek*. Wydany niedługo przedtem tom poezji *Zalety wiatrokur* miał być książką specjalną, bo łączącą sztukę słowa i rysunek, mających za zadanie komentować się nawzajem. Również i ten fakt zostaje bardzo wyraźnie podkreślony.

Ustosunkowując się do sztuki tworzonej przez swoich nauczycieli, do sporów o formę i zadania sztuki czasów powojennych oraz przez przedstawianie tworzonych przez siebie prac, narrator przedstawia swoją wizję sztuki. Jedyłą, jaką uznaje, jest sztuka przedmiotowa, mająca swoje źródło w naturze, choć czasami bardzo przekształcona, nawet do form groteskowych. Ograniczenie formy ujawnia się w zaufaniu, jakim obdarza przedstawienia czarno-białe.

Świat przedstawiony w *Przy obieraniu cebuli* to świat fikcyjny, narrator to postać wymyślona. Nie sposób jednak zaprzeczyć istnieniu w tej powieści narzucającej się warstwy autobiograficznej. W związku z tym nasuwa się pytanie, skąd u Grassa tak duża potrzeba komentowania życiorysu i sztuki, którą tworzy narrator będący jego alter-ego? Śledząc karierę artystyczną Grassa, zastanawia fakt, że pisarzem stał się jakby „obok”, jego edukacja miała mu otworzyć drogę do twórczości artystycznej. Wbrew temu przez krytykę dostrzeżony został jako pisarz i w tej roli zbiera laury. Można się domyślać, że jego wciąż powracający autokomentarz do własnej twórczości artystycznej ma na celu zwrócenie uwagi odbiorcy na to, że jest on twórcą podwójnie utalentowanym i jego twórczość artystyczna jest równie wartościowa jak literacka. Refleksja tego rodzaju prowadziłaby jednak bardziej do deprecjacji pisarza niż do jego gloryfikacji, stąd tu może element niepewności, wprowadzony przez narrację i refleksję o pamięci.

Te dwa ważne tematy wprowadzają do tej pozornej powieści edukacyjnej chaos i niejednoznaczność. Widać to już choćby na przykładzie cebuli, która – jak mogłoby się wydawać – powinna być prostą metaforą funkcjonowania pamięci, rozbieranej warstwa po warstwie. Cebula stanowi jednak w tej powieści symbol nigdy niedookreślony do końca. Bardzo ciekawe jest w tym kontekście umiejscowienie jej w tradycji emblematu, co Grass czyni, wprowadzając do powieści własne rysunki cebuli jakby stopniowo obieranej. Pierwszy szkic przedstawia cebulę, wokół której znajdują się litery, co sugeruje jej znaczenie – ewokowanie słów przy jej obieraniu, na ostatnim szkicu widać cebulę obraną, w środku nie ma nic. Może właśnie taka jest prawda – człowiek składa się z ukształtowanych lub nawet wykreowanych mniej lub bardziej świadomie łusek i to w nich tkwi jego istota. Rozbieranie tych łusek odsłania tylko różne, niekoniecznie jednak głębsze warstwy. Nasuwając taką interpretację, symbol cebuli pokazuje swoją emblematyczność, jest nie tylko zobrazowaniem przekazywanych w tekście treści, lecz ewokuje nowe znaczenia i komentarze.

Zmuszanie czytelnika do poruszania się pomiędzy dwiema płaszczyznami – fikcyjną i realną, to u Grassa już tradycja (*apud* Honsza 2000: 64). Świat przedstawiony, raz skonstruowany, zostaje podany w wątpliwość. Nie daje to, co prawda, pewności co do jego adekwatności, ale tworzy narrację odpowiednią do czasów, w których żyje narrator, i do jego sytuacji w świecie – niepewnej, zależnej od zewnętrznych uwarunkowań, skazanej na własną niepamięć. Myślę, że ta niejednoznaczność, wielowątkowość, relatywizowanie i podawanie w wątpliwość stanowi atut tej powieści, świadczy bowiem o jej aktualności wobec innych powieści powstających pod koniec ubiegłego stulecia. Kontynuowanie konwencji powieści edukacyjnej wpłynęłoby na jej małą atrakcyjność z powodu nieadekwatności w stosunku do postmodernistycznych czasów, w których powstało *Przy obieraniu cebuli*. I w tych kategoriach po-

wieść, o której mowa, jest jak najbardziej prawdziwa. Tak samo, jak prawdziwa jest jako baśń, która sięga do głębi, aż do sedna niejednoznaczności człowieczeństwa. Chodzi w niej bowiem o „całkiem osobiste i o historyczne doświadczenia, o winę i o rosnący wstyd, o sny i koszmary oraz o niezadane pytania – a więc o zjawisko istniejące poza wszelkim czasem i miejscem” (Stolz 2009: 112). Postępująca literaryzacja gatunku autobiografii doprowadza do postmodernistycznego zanegowania świata. Świat przedstawiony to fikcja, gra z czytelnikiem. Dekonstrukcja ta nie dotyka jednak samego pisarza.

Literatura

- Czermińska, Małgorzata (1987): *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk.
- Grass, Günter (2007): *Przy obieraniu cebuli*. Gdańsk.
- Gusdorf, Georges (2009): *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] Czermińska, M. (Hg.): *Autobiografia*. Gdańsk.
- Honsza, Norbert (2000): *Güntera Grassa portret własny*. Wrocław.
- Lejeune, Philippe (1975): *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.
- Starobinski, Jean (2009): *Styl autobiografii*. W: Czermińska, M. (Hg.): *Autobiografia*. Gdańsk.
- Stolz, Dieter (2009): „Przy obieraniu cebuli”, czyli „Mam w pamięci”. W: Günter Grass. *Literatura, sztuka, polityka. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*. Gdańsk – 6.10.2007. Brandt M./ Jaroszewski M./ Ossowski M. (red.). Gdańsk.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): *Erinnerung und Gedächtnis*. W: *tejże, Autobiographie*. Weimar.

Zu den Autorinnen und Autoren

Brandt Marion, Professorin am Institut für Deutsche Philologie der Universität Gdańsk, Gastprofessorin an der Pommerschen Akademie in Słupsk. Studium der Geschichte, Germanistik und Pädagogik in Warschau und Berlin; 1990 Promotion über die Dichtung Gertrud Kolmars; Habilitationsschrift *Für Eure und unsere Freiheit? Der Polnische Oktober und die Solidarność-Revolution in der Wahrnehmung von Schriftstellern in und aus der DDR*, Berlin 2002 (pln. *Polacy potrafią. Polski Październik i Solidarność w oczach pisarzy wschodniopolskich*, Wrocław 2010). Zahlreiche Veröffentlichungen zu deutschsprachigen Schriftstellern im 20. Jahrhundert, zu deutsch-polnischen Literaturbeziehungen und zur Literatur in und über Danzig.

Flinik Joanna, Dr. phil., Studium der Germanistik an der Universität in Poznań. 2006 Promotion über Hinterpommern-Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Seit 2006 Adjunkt im Institut für Neophilologie, Lehrstuhl für Germanistik. Pommersche Akademie Słupsk Gastvorträge im Rahmen des Erasmus Teaching Programmes an der Universität in Szeged. Stipendiatin des Herder-Instituts in Marburg. Forschungsschwerpunkte: Literaturgeschichte nach 1945, Regionalliteratur, (verlorene) Heimat, Erinnerungsliteratur, polnisch-deutsche Literaturbeziehungen, Deutschschweizer Literatur, Migrantenliteratur (transnationale Literatur) im deutschsprachigen Raum, autobiographisches Schreiben.

Hammer Klaus, Prof. Dr. habil., Literatur- und Kunsthistoriker, tätig an der Pommerschen Akademie Słupsk und der Technischen Universität Koszalin. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, deutsch-polnische Beziehungen in der Literatur und Kunst. Veröffentlichungen u.a. zu Ernst Barlach, Jan Buck, Alfred Döblin, Christoph Hein, Ludwig von Hofmann, Franz Kafka, Thomas Mann, Ludwig Renn, Georges Rouault, Friedrich Wolf, Paul Zech; Literatur und Kunst des Expressionismus, Theaterlexikon, Theorie und Geschichte des Dramas, Kunstmärchen, Roman der Postmoderne, Historische Friedhöfe und Grabmäler.

Hernik-Młodzianowska Monika, Dr. phil., Studium der Germanistik an der Universität Zielona Góra, seit September 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik an der Universität Zielona Góra, seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für die Neuste Deutsche Literatur und Medien. Im Studienjahr 2007/2008 DAAD-Stipendiatin im Rahmen der „Kleinen Doktorandenschule – Vladimir-Admoni-Programm“, Dissertation zu Fragen der Inszenierung von Erinnerung in den Werken von Peter Härtling. Wissenschaftliche Beiträge zur Neusten Deutschen Literatur, Kinder- und Jugendliteratur,

Literaturdidaktik, Medien, Gedächtnis und Erinnerung, Erinnerungskulturen, Adoleszenz, sowie Publikationen zu ausgewählten Autoren, zum Beispiel: Peter Härtling, Josef Holub, Hans Fallada, Erich Loest, Christa Wolf, Hans-Werner Richter.

Kowalewska-Mróz Anna, Mgr. phil., Studium der Polonistik, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität in Gdańsk und an der Martin-Luther-Universität in Halle-Wittenberg. 2010 Beginn der Promotion zum Thema *Literarische Bezüge zur Danziger Malerei und Skulptur bei Günter Grass, Stefan Chwin und Paweł Huelle vor dem Hintergrund ihrer Konzeption der visuellen Künste*. DAAD-Stipendiatin. Forschungsschwerpunkte: deutsche und polnische Literaturgeschichte nach 1945, Literarische Bezüge zu Werken der bildenden Kunst.

Masiakowska-Osses Dorota, Studium der Germanistik in Poznań, Göttingen und Berlin. Promotion über das Europabild August Wilhelm Schlegels. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań, Abteilung für Kultur des deutschen Sprachraums, Forschungsschwerpunkte: deutsche Romantik, Reiseliteratur, interkulturelle Literatur.

Plomińska-Krawiec Ewa, Dr. phil., geb. 1972; 1991-1996 Studium der Germanistik an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań/Posen, Promotion 2002, mehrere Forschungsaufenthalte an den Universitäten in Berlin, Kiel und Bamberg; seit 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań/Posen; Forschungsschwerpunkte: Imagologie, historische Stereotypenforschung, Literatur in und über Ostpreußen im 19. und 20. Jahrhundert; Veröffentlichungen: (2005): *Stoffe und Motive der polnischen Geschichte in der deutschen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.; Polczyńska, Edyta/ Plomińska-Krawiec, Ewa (2007): *E.T.A. Hoffmann w Poznaniu 1800-1802*. Poznań; *Polens Sache, deutsche Sache?* – der Aufstand 1848 in der Provinz Posen. Zur literarischen Konstruktion des Grenzlandes. In: Zeszyty Kulickie 8 (2011), s. 234-255.

Rajewska-Perzyńska Agnieszka, Dr. phil., bis 2009 Lehrkraft an der Berufshochschule in Konin, jetzt freischaffend. Monographie: *Rolf Bongs: Dissoziation eines Schriftstellers im Spannungsfeld zwischen Selbststilisierung und Anpassung* (Peter Lang 2009), Artikel: *Rolf Bongs – ein nationalsozialistischer Schriftsteller? Das Tagebuch Harte Herrliche Strasse nach Westen* (Wissenschaftliche Hefte der Berufshochschule in Konin, 2008), Artikel: *Rolf Bongs, Hanns-Heinz Ewers, Viktor Meyer-Eckhardt: Die Rolle der Männerfreundschaft in Bongs' Adoleszenzphase und seinem schriftstellerischen Werdegang*. Studien zur Deutschkunde, Band XLVIII (2011).

Ratajczak Marta, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin für Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Zielona Góra in Polen. 2009 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Gießen mit der Dissertation *Facetten von Autorschaft. Hans-Christian Kirsch zwischen Phantastik und Biographik*, die neusten Publikationen über Erich Kästner, Antonia Michaelis, Eleonora Hummel und Anne Dorn.

Sapala Barbara, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Lehrstuhl an der Nikolaus-Kopernikus-Universität in Thorn/Polen. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Ostpreußische Literatur- und Kulturgeschichte, Trivialliteratur, Didaktik des Dolmetschens und Übersetzens. Habilitationsprojekt zu politischen, kulturellen, gesellschaftlichen und literarischen Aspekten der deutschsprachigen Kalender in Ermland des 19. und 20. Jahrhunderts.

Sochal Agnieszka, Dr. phil., Dozentin am Zentrum zur Ausbildung von Fremdsprachenlehrern und für Europäische Bildung Warschauer Universität. In ihren Artikeln beschäftigt sie sich mit den Themenbereichen wie Theaterstücke der Weimarer Republik, Friedensbewegung, Frauenbewegung, Kunst gegen Krieg und Faschismus, soziale Bewegungen, Raum und Zeit in der Literatur.

Urschel-Sochaczewski Florian, geb. 1983 in Hannover, Studium der Deutschen Philologie und der Geschichte (Lehramt) an der Freien Universität Berlin, B.A. 2007, M.Ed. 2009. Seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freien Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Arbeitsbereich Didaktik der deutschen Sprache und Literatur. Literaturwissenschaftliche und didaktische Veröffentlichungen, u.a. Mitarbeit an der Unterrichts-DVD-Edition „Zeugen der Shoah“ (Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn / Freie Universität Berlin 2012). Dissertationsprojekt *Literatur und Film der DDR im Dialog: deutschdidaktische Perspektiven*.

Wehming Marie-Christine, geb. 1984, studierte an der Universität Bielefeld Germanistik, Sozialwissenschaften, Erziehungswissenschaften und Biologie (2003-2008) bevor sie 2009 unter der Betreuung von Prof. Dr. Georg Mein ihre Dissertation an der Universität Luxemburg begann. Dort arbeitet sie derzeit an ihrem Promotionsprojekt mit dem Titel *Was bleibt... Literarische Zeugenschaft im Kontext des Holocaust*. Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Gegenwartsliteratur, Interkulturelle Literaturwissenschaft, Literaturtheorie, Cultural Studies sowie der Verbindung von Literatur und Ökonomie.

Widawska Barbara, Dr. phil., Studium der Geschichte und Germanistik, seit 1995 tätig an der Pommerschen Akademie in Słupsk, Lehrstuhl für Germanistik, Promotion 2001 an der Universität Gdańsk. Gastvorträge im Rahmen des Erasmus Teaching Programmes an der Universität in Szeged. Stipendiatin des Herder-Instituts in Marburg. Forschungsschwerpunkte: deutsch-polnische Wechselbeziehungen in der Geschichte, Literatur und Kultur im 19. Jahrhundert, deutsch-polnische Erinnerungsorte, Literatur- und Landeskundendidaktik.

S p i s t r e ś c i

Vorwort	5
Klaus Hammer – Einleitung – Die Selbsterkenntnis und ihre kunstsprachliche Gestaltung	6
Barbara Widawska – Lebensbilder des Lemberger Germanisten Albert Zipper (1855-1936) anhand seiner Jugendkorrespondenz mit Józef Ignacy Kraszewski aus den Jahren 1877-1887	25
Barbara Sapala – Das gereimte <i>Selbstporträt</i> von Julius Pohl. Ein Beitrag zur topoihaften Annäherung an das Autobiographische	40
Marion Brandt – „Du fühlst dich gestrichen und willst dich retten“. Stanisława Przybyszewskas autobiographischer Roman <i>Eine realistische Studie</i> (1930/31)	54
Agnieszka Rajewska-Perzyńska – Das Polenbild in Rolf Bongs' Tagebuch <i>Harte herrliche Strasse nach Westen</i> (1942)	63
Marie-Christine Wehming – Zeugnisse des Holocaust. Zwischen Autobiographie und Autofiktion	71
Klaus Hammer – Autobiographie in versteckter und offener Form – Ludwig Renns <i>Krieg</i> im Urteil der Zeitgenossen	80
Ewa Plomińska-Krawiec – Max Fürsts <i>Gefilte Fisch. Eine Jugend in Königsberg</i> – eine Autobiographie im kulturellen Grenzland Ostpreussens	91
Florian Urschel-Sochaczewski – Poesie des Widerstands – Widerstand der Poesie. Zu Stephan Hermlins <i>Abendlicht</i>	103
Monika Hernik-Młodzianowska – „Jede Autobiographie ist eine phantastische Lüge“ – Zu autobiographischen Motiven in den Texten von Peter Härtling	116
Agnieszka Sochal – Zwischen Fiktion und Realität – Adrienne Thomas' Erfahrung des Ersten Weltkrieges	130
Marta Ratajczak – „Vor was anderem will ich mich schützen als vor Erinnerung?“ – zu Facetten der Erinnerung in Hans-Christian Kirschs Roman <i>Die polnische Hochzeit</i>	143

Joanna Flinik – „Harmonie oder Nichtsein”. Fritz Zorns Selbstdarstellung im autobiographischen Text <i>Mars</i> (1977)	157
Dorota Masiakowska-Osses – Geschichte(n) erzählen. Zum historischen Kontext in der Istanbul-Berlin-Trilogie von Emine Sevgi Özdamar	170
Anna Kowalewska-Mróż – Güntera Grasa <i>Przy obieraniu cebuli</i> – między (auto)biografią artysty a fikcją literacką	181
Zu den Autorinnen und Autoren	193

ISBN 978-83-7467-202-3