

Dieter Hoffmann:

Literarischer Realismus

*Realistische Schreibweisen in der
deutschsprachigen Prosa 1945 – 2000*



Keine Frage – der Realismus ist die dominierende Kraft in der Literatur. Dabei gibt es allerdings eine so große Bandbreite an realistischen Schreibweisen, dass man vielleicht besser von "den" literarischen Realismen als von "dem" literarischen Realismus sprechen sollte. – Eine Einladung zum Blättern im "Buch des literarischen Realismus", im Spiegel der deutschsprachigen Nachkriegsprosa des 20. Jahrhunderts.

Über dieses Buch:

Keine Frage – der Realismus ist die dominierende Kraft in der Literatur. Dabei gibt es allerdings eine so große Bandbreite an realistischen Schreibweisen, dass man vielleicht besser von "den" literarischen Realismen als von "dem" literarischen Realismus sprechen sollte.

Der vorliegende Band veranschaulicht die Vielfalt realistischer Schreibweisen am Beispiel der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur des 20. Jahrhunderts. Dabei wird sowohl auf die Unterschiede zwischen den einzelnen Formen von literarischem Realismus als auch auf die teils gleitenden Übergänge zu nicht-realistischen Schreibweisen eingegangen. Deren wichtigste Erscheinungsformen in dem thematisierten Zeitraum werden in einem abschließenden Kapitel kurz skizziert und von realistischen Schreibweisen abgegrenzt.

Informationen über den Autor finden sich auf dessen Blog (rotherbaron.com) sowie auf Wikipedia.

Cover-Bild: Janrye: Frau im Buch-Spiegel (Pixabay)

Inhalt

Zur Einführung	10
Warum der literarische Realismus "unrealistisch" ist	10
Wandel der gesellschaftlichen Funktion des literarischen Realismus.....	11
Problematische Reproduktion sprachlich vorgeprägter Wahrnehmungsmuster.....	12
Gleitende Übergänge zwischen realistischer und nicht-realistischer Literatur	14
Zum Aufbau dieses Bandes	15
Publikationsgeschichte	16
1. Der Realismus und die Realität.....	18
Das "Fieber der Einheit" als Hauptantriebskraft realistischer Literatur.....	18
Georg Lukács' Unterscheidung zwischen "Erzählen" und "Beschreiben" ...	21
Literarischer Realismus als schöpferische Gestaltung der Realität	24
Die komplexe Bedeutung von "Mimesis" in der realistischen Literatur	25
Poetischer und bürgerlicher Realismus	27
Formale Nähe von bürgerlichem und sozialistischem Realismus	31
Kennzeichen realistischer Schreibweisen.....	33
1. "Herstellung des Ganzen"	33
2. Das "Gesetz der Wirklichkeit" sichtbar machen	34
3. Die Wirklichkeit als "funktionierendes System"	34
4. Epistemologische Naivität.....	35
5. Mittlere Erzähldistanz	36
6. Unterscheidungskriterien für realistische Schreibweisen	37

2. Historischer Realismus	39
Steckbrief zum historischen Realismus	39
Funktion des historischen Realismus bei Bertolt Brecht.....	40
Historischer Realismus in der Literatur der inneren und äußeren Emigration	41
Möglichkeiten und Grenzen historischer Romane in der NS-Zeit.....	43
Äsopische Schreibweisen im historischen Roman nach 1945	45
Postmoderne historische Romane	49
Drei beispielhafte Romane	50
Kunst und Leben – eine dynamische Beziehung.....	52
Ovids <i>Metamorphosen</i> und die Dialektik der Aufklärung	54
3. Zeithistorischer Realismus.....	58
Steckbrief zum zeithistorischen Realismus	58
Verschiedene Formen von zeithistorischem Realismus.....	59
Literatur als nationale Selbstvergewisserung	60
Rekonstruktion der Grundlagen des deutschen Faschismus.....	63
Chronikartige Auseinandersetzung mit der NS-Zeit	65
Episodenhafte Auseinandersetzung mit der NS-Zeit	67
Abhängigkeit der Schreibweisen von der Erlebnisperspektive	71
Zeithistorische Romane der "Jungen Generation": Böll und Grass	73
Zeithistorischer Realismus aus jüdischer Perspektive: Edgar Hilsenrath....	75
"Tremendismo" im Werk Hilsenraths	78
Die Realität des Makabren.....	79
Die Wahrheit der Lüge: Jurek Beckers <i>Jakob der Lügner</i>	81
Antisemitismus vor dem Holocaust: Johannes Bobrowskis <i>Levins Mühle</i> ..	83
Der weitere Kontext des Holocaust: Uwe Timmes <i>Morenga</i>	85
Grenzüberschreitungen zum autobiographischen Schreiben	89

Zeithistorische Romane nach 1968	90
Literarische Reflexionen der Wende-Zeit.....	92
Neuer Blick auf die NS-Zeit in den Nach-Wende-Jahren.....	93
4. Kahlschlag-Realismus	96
Steckbrief zum Kahlschlag-Realismus	96
Vorbild Hemingway	98
Die Kurzgeschichte als bevorzugtes Genre in der Kahlschlag-Literatur.....	99
Arten von Kurzgeschichten.....	101
Die Lebensausschnittsgeschichte	102
Die Simultaneitäts- oder Lebensfilmgeschichte	102
Die Überblendungsgeschichte	103
Die Gegenstandsgeschichte	104
Die Situationsgeschichte	105
Emphatischer Wahrheitsbegriff.....	106
Ausdrucksformen von Emotionalität im Kahlschlag-Realismus	109
Hemingway und die Sprache der Landser	113
Der einfache Soldat als Opfer	115
Numinoser Freiheitsbegriff	117
Literarische Traumabewältigung	119
5. Zeitkritischer Realismus	122
Steckbrief zum zeitkritischen Realismus	122
Thomas Manns Abgesang auf den klassischen Bildungs- und Entwicklungsroman	123
Die gefährlichen "Freuden der Pflicht": Siegfried Lenz' <i>Deutschstunde</i> ...	125
Heinrich Bölls Unterscheidung zwischen "humanem" und "antihumanem" Humor	128
Das "umgekehrt Erhabene" in Bölls <i>Ansichten eines Clowns</i>	131

Ironie als Mittel der Gesellschaftskritik bei Martin Walser	132
Walsers Bezugnahme auf Søren Kierkegaard	134
Literarische Umsetzung von Walsers Ironiebegriff.....	135
Anknüpfung an die Tradition der deutschen Innerlichkeit.....	138
6. Sozialistischer Realismus	141
Steckbrief zum sozialistischen Realismus.....	141
Sozialistischer Realismus als Literaturdoktrin in der DDR.....	143
Formen institutionalisierter Zensur	145
Literatur als Katalysator regimekritischer Diskussionen	146
"Literaturschaffende" zwischen materieller Absicherung und Kontrolle ..	149
Aufbauliteratur und Bitterfelder Weg	151
Erwin Strittmatters Roman <i>Ole Bienkopp</i> als Beispiel für "Ankunftsliteratur"	152
Regimekritik im sozialistischen Realismus – eine Gratwanderung	154
Grenzüberschreitungen: Brigitte Reimanns <i>Franziska Linkerhand</i>	156
Weibliche Gegenentwürfe zum sozialistischen Realismus	158
Literarische Freiheiten in den "Tauwetter"-Perioden	160
Ulrich Plenzdorfs Spiel mit dem sozialistischen "Erbe-Postulat"	162
Subversive Goethe-Rezeption.....	164
Volker Brauns Ringen um die Vollendung einer "Unvollendeten Geschichte".....	165
Geistige Heimatlosigkeit der literarischen Opposition.....	167
Umfassende Entfremdung: Christoph Heins Novelle <i>Der fremde Freund (Drachenblut)</i>	169
Erschwerte Aufarbeitung der NS-Vergangenheit.....	172
Verbot literarischer Thematisierung von Umweltzerstörung	173
Pauschale Diskreditierung ostdeutscher Literatur nach dem Mauerfall ..	175

7. Magischer Realismus.....	181
Steckbrief zum magischen Realismus	181
Öffnung des Blicks für die Rätselhaftigkeit des Realen	182
Die literarischen Anfänge des magischen Realismus.....	184
Magischer Realismus in Lateinamerika	185
Anfänge des magischen Realismus in Deutschland	187
"Böse Idyllen"	188
"Schmerzliche Klarheit"	190
Literarischer Ausdruck einer unterschwelligen Bedrohung.....	192
George Saikos "Realismus des inwendigen Menschen".....	194
Das Äußere als Spiegel des Inneren.....	197
Fatalistische Kritik am Nationalismus	198
Heimito von Doderers Konzept der "zweiten Wirklichkeit"	200
Doppelter Austritt aus der Geschichte	204
Albert Paris Güterslohs "phantastischer Realismus"	206
Assoziatives Erzählen	207
Demokratiefeindliche Habsburgernostalgie	209
Der Begriff des "magischen Realismus" bei Autoren der "Jungen Generation"	210
Hemingways "Eisberg-Prinzip" und T.S. Eliots Theorie des "objective correlative"	212
Fragwürdige Bezugnahme auf den "magischen Realismus"	213
8. Lakonischer Realismus	215
Steckbrief zum lakonischen Realismus	215
Historische Hintergründe für die Entstehung des lakonischen Realismus	216
Die Mauern des Alltagsgefängnisses.....	217

Den "Takt" des Alltags durchbrechen: Peter Bichsels lakonische Kurzprosa	220
Verdrängung als Lebensprinzip: Heinrich Wiesners <i>Lapidare Geschichten</i>	222
Ein Himmel voller dunkler Raben: Jörg Steiner und Jürg Federspiel	223
Lakonismus und Absurdismus.....	226
Reiner Kunzes lakonische Schilderung realsozialistischer Absurditäten...227	
9. Neuer Realismus	230
Steckbrief zum Neuen Realismus	230
Dieter Wellershoffs Konzept einer "Wiederherstellung der Fremdheit" .233	
Literarische Analogien zum filmischen Medium	234
Anknüpfung an den französischen "Nouveau Roman"	237
Obsessive Wiederholungen: Rolf Dieter Brinkmanns Erzählung <i>Raupenbahn</i>	240
Psychoanalytische Erzählstrategien	243
Der Betrachter als Registrator der Realität: Günter Steffens' Roman <i>Der Platz</i>	245
Zwischen Neuem Realismus und Neuer Subjektivität	248
Vielfalt der als "Neuer Realismus" etikettierten Schreibweisen	250
10. Jenseits des literarischen Realismus	251
Der Dreiklang der Realität	251
Nicht-realistische Elemente in realistischer Literatur	252
Realistische Widerspiegelung verzerrter Realität	253
Wirklichkeitsskepsis auf dem Boden der tradierten Sprachmuster	254
Formen nicht-realistischer Literatur: Der zerbrochene Dreiklang der Realität	254

1. Fokussierung auf das Subjekt als Instanz der Wirklichkeitsvermittlung	256
Literarische Autobiographien	256
Literarische Biographien	258
Neue Subjektivität	259
Innerlichkeitsliteratur	261
Weibliches Schreiben	266
2. Fokussierung auf den Aspekt der sprachlichen Vermittlung von Realität	270
Konkrete Literatur	270
Montageromane	272
Textcollagen	276
Cut-up-Literatur	277
3. Fokussierung auf die außersprachliche Realität	280
Dokumentarliteratur als eine Form von Montageliteratur	280
Interviewliteratur	282
Reportageliteratur	284
4. Fokussierung auf den schwankenden Boden der Wirklichkeit	286
Phantastische Literatur	287
Surrealistische Literatur	292
Prosa des Absurden	296
Literatur der Interkulturalität und Alterität	299
<i>Literarische Reisen</i>	301
<i>Literatur der Migration</i>	304
Literatur	308

Zur Einführung

Warum der literarische Realismus "unrealistisch" ist

Ob wir unseren Blick über Literaturlandschaften der jüngeren Vergangenheit oder der Gegenwart schweifen lassen – immer werden wir feststellen, dass realistische Schreibweisen überwiegen.

Für die Gegenwart ist dies zunächst aus erkenntnistheoretischen Gründen erstaunlich. Schließlich hat die Wissenschaft die Mitte des 19. Jahrhunderts von Otto Ludwig formulierte Grundannahme des literarischen Realismus – "dass das subjektive Gesetz unserer Sinne und unseres Denkvermögens mit dem objektiven der Dinge übereinstimmt" (Otto Ludwig; vgl. Kap. 1) – hinlänglich widerlegt.

Wir wissen heute, dass die Strukturen der Wirklichkeit von unseren Sinnen eben nicht adäquat wiedergegeben werden. Unsere Sinne erlauben es uns vielmehr lediglich, einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit wahrzunehmen, und diesen auch oft nur in verzerrter Form. Wir können eben nicht das gesamte Spektrum der Töne hören, und was wir als "Farben" sehen, sind in Wahrheit nur Abstufungen im Lichtspektrum, die von anderen Organismen ganz anders wahrgenommen werden können.

Hinzu kommt, dass heutzutage auch künstliche Intelligenz und digitale Bildbearbeitungsprogramme das Fundament unserer Wirklichkeitswahrnehmung ins Wanken bringen. Phänomene wie "Deep Fakes" und "Augmented Reality" haben uns gelehrt, dass ein Abbild der Realität – so wirklichkeitsgetreu es auch erscheint –

nen mag – keineswegs ein glaubwürdiges Spiegelbild des tatsächlichen Geschehens sein muss.

Dies müsste sich folglich auch in der Literatur widerspiegeln. Literarische Werke, die so tun, als könnte man die Realität einfach schreibend "verdoppeln", gehen in Wahrheit an der Realität vorbei. Mit anderen Worten: Realistische Literatur ist "unrealistisch".

Wandel der gesellschaftlichen Funktion des literarischen Realismus

Natürlich könnte man argumentieren, dass der literarische Realismus den Menschen gerade das zurückgeben möchte, was sie im Zuge der Abkehr von den ganzheitlichen Deutungsmodellen der Wirklichkeit verloren haben. Realistische Literatur wäre damit die säkulare Erbin der religiös fundierten Gesellschafts- und Wirklichkeitsentwürfe des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.

Dieses Argument lässt sich für den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts noch nachvollziehen. Damals ging es für das Bürgertum darum, einen Gegenentwurf zur Ständegesellschaft zu formulieren. Dazu diente auch die Literatur – insbesondere der bürgerliche Bildungs- und Entwicklungsroman, dessen Helden mit der Kraft ihres geistigen Adels an ihr Ziel gelangen und sich so von dem herrschenden Geburtsadel abgrenzen.

Mit dem Aufstieg des Bürgertums zur führenden Gesellschaftsschicht veränderte sich dann auch die soziale Funktion des literarischen Realismus. Wo von ihm eine gesellschaftskritische Wirkung erwartet wurde, betraf diese nun eher die in der bürgerlichen Gesellschaft Benachteiligten, wie das Proletariat oder weibliche Bedienstete. Dabei ging es allerdings nicht mehr um eine

Wiedergeburt der alten Ständegesellschaft mit neuer Machtverteilung, sondern um die Utopie einer gänzlich anderen Gesellschaft mit gleichen Rechten für alle.

Auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht wurden die Ganzheitsentwürfe der bürgerlichen Romane im 20. Jahrhundert zunehmend obsolet. So haben immer neue wissenschaftliche Entdeckungen, aber auch die verstärkte Begegnung unterschiedlicher Kulturen mit abweichenden Deutungsentwürfen der Wirklichkeit ein neues, differenzierteres Bild von Ich und Welt entstehen lassen. Anstatt die verschiedenen Facetten der Wirklichkeit zu einem einheitlichen Bild zusammenzubinden, kam der Literatur nun eher die Funktion zu, diese in ihrer Disparatheit vor Augen zu führen.

Problematische Reproduktion sprachlich vorgeprägter Wahrnehmungsmuster

Eine in diesem Sinne erkenntnikritische Literatur muss dabei immer zugleich sprachkritisch sein. Wird sie dieser Aufgabe gerecht, so kann sie bei der Entwicklung neuer Paradigmen der Wirklichkeitswahrnehmung eine Avantgarderolle übernehmen. Als jene Kunstform, deren Handwerkszeug die Sprache ist, kann sie uns in besonderem Maße dazu verhelfen, die sprachlich vorgeprägten Deutungsmuster der Wirklichkeit zu durchschauen und zu hinterfragen. Denn selbst bei gutem Willen gelingt es uns oft nicht, die Welt aus einer neuen Perspektive zu betrachten, weil unsere Sprache uns eine bestimmte Art der Wahrnehmung vorgibt.

Die von der Sprache vorgegebene Wirklichkeitssicht produziert zum einen erkenntnistheoretische Anachronismen. So zwingt sie uns, die Sonne "auf-" und "untergehen" zu sehen, obwohl wir genau wissen, dass es in Wahrheit die Rotation der Erde und ihre Bewegung um die Sonne sind, die den Stern in regelmäßigen Abständen für uns unsichtbar machen.

Noch folgenreicher ist die Abhängigkeit unserer Wahrnehmung von sprachlich präformierten Wahrnehmungsmustern auf der moralischen Ebene. Der Teufelskreis aus Wertung, sprachlicher Prägung und Wahrnehmung ist oft nur sehr schwer zu durchbrechen, weil Vorurteile und Diskriminierungen auch von neuen, anfangs sprachlich neutralen oder sogar positiv gemeinten Begriffen "aufgesogen" werden können. Ein Beispiel dafür sind die Termini "Hilfs-", "Sonder-" und "Förderschule", die alle sukzessive durch das Stigma der Ausgrenzung von Kindern und Jugendlichen mit schulischen und/oder persönlichen Problemen negativ eingefärbt worden sind.

Eine rein realistische Literatur kann solche Prozesse jedoch nicht in den Blick nehmen, weil sie von einer harmonischen Übereinstimmung zwischen Sprache, Wirklichkeit und Weltwahrnehmung ausgeht. Sie ist damit sowohl in erkenntnistheoretischer als auch in sprachkritischer und moralischer Hinsicht fragwürdig, weil sie die Strukturen der alltäglichen Wirklichkeitswahrnehmung unreflektiert reproduziert und so zementiert, anstatt sie zu hinterfragen. Dies gilt selbst dann, wenn die Inhalte der betreffenden Werke sich kritisch mit der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit auseinandersetzen.

Gleitende Übergänge zwischen realistischer und nicht-realistischer Literatur

Vor diesem Hintergrund sind im 20. Jahrhundert – teilweise sogar schon seit der Romantik – eine Reihe von Schreibweisen entwickelt worden, die sich entweder offen als Gegenmodell zum literarischen Realismus präsentieren oder implizit dessen Grenzen vor Augen führen. Die Übergänge zwischen literarischem Realismus, auf dessen brüchiges Fundament hindeutenden und eindeutig nicht-realistischen Schreibweisen sind dabei fließend.

Eine Aufweichung der Grenzen des literarischen Realismus ist bereits innerhalb realistischer Schreibansätze möglich. So kann etwa an die Stelle des auktorialen Erzählers ein multiperspektivisches Erzählen treten, das verschiedene Sichtweisen des geschilderten Geschehens ermöglicht. Auch satirische und groteske Darstellungsmittel haben eine verzerrende und damit verfremdende Sicht der Wirklichkeit zur Folge.

Daneben gibt es aber auch realistische Schreibweisen, die schon im Namen die Abweichung von den tradierten Formen des literarischen Realismus andeuten. Hierzu zählen etwa der "magische Realismus" und die in den 1960er Jahren von Dieter Wellershoff begründete "Kölner Schule des Neuen Realismus".

Dezidiert nicht-realistische Schreibweisen sind etwa Formen experimenteller Prosa, die den Aspekt der sprachlichen Vermittlung von Realität in den Vordergrund stellen, anstatt die Sprache für eine unreflektierte Abbildung der Wirklichkeit zu nutzen. Allerdings gibt es auch überwiegend nicht-realistische Schreibweisen, die sich teilweise wieder der realistischen Literatur annähern. Beispiele dafür sind etwa die Reportageliteratur oder postmo-

derne Romane, die sich realistischer Schreibweisen bedienen, sie gleichzeitig aber durch ironische und intertextuelle Darstellungsmittel dekonstruieren.

Zum Aufbau dieses Bandes

"Den" literarischen Realismus gibt es demnach gar nicht. Es gibt vielmehr verschiedene Spielarten realistischer Literatur, die sich sowohl nach ihrem jeweiligen Gegenstand, dem Grad ihrer Übereinstimmung mit den Grundprinzipien des literarischen Realismus sowie in Hinsicht auf historische und kulturelle Aspekte von einander unterscheiden.

Dies versucht die vorliegende Studie anhand der realistischen Schreibweisen in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur zu veranschaulichen. Dafür werden – im Anschluss an eine Diskussion der theoretischen Grundlagen des literarischen Realismus – zunächst die verschiedenen Formen realistischer Literatur beschrieben und in ihrer Ausprägung in einzelnen, exemplarisch ausgewählten Werken vor Augen geführt. Dabei wird auch immer wieder auf Formen realistischer Schreibansätze hingewiesen, die den literarischen Realismus an seine Grenzen führen.

Trotz dieser Einschränkungen könnte die ausführliche Würdigung realistischer Schreibweisen einen falschen Eindruck erwecken. Diese haben zwar den Literaturbetrieb der Nachkriegszeit dominiert, doch gab es daneben auch eine Reihe von innovativen Schreibansätzen, die Alternativen zum literarischen Realismus aufgezeigt haben.

Auf diese Schreibansätze wird daher im Anschluss an die Darstellung der diversen Formen realistischer Literatur in Form kur-

zer Porträts hingewiesen. Dies soll zugleich den Blick für die Unterschiede, aber auch die Grenzbereiche zwischen realistischen und nicht-realistischen Schreibweisen schärfen.

Publikationsgeschichte

Die vorliegende Veröffentlichung geht auf ein Kapitel aus dem 2006 erschienenen *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945* zurück (Band 1, Kapitel 6). Im Jahr 2017 ist es auch als eigenständige PDF veröffentlicht worden (jeweils unter dem Titel "Literarische Realismen").

Mit der jetzt herausgebrachten, vollständig überarbeiteten Fassung sind vor allem zwei Ziele verbunden. Zum einen ging es um größere Übersichtlichkeit. Dafür sind Zwischenüberschriften eingefügt und den einzelnen Kapiteln Kurzporträts der jeweiligen Formen realistischen Schreibens vorangestellt worden. Außerdem sind Schriftbild und Ausdrucksweise prägnanter gestaltet worden.

Das zweite Ziel ist oben bereits angesprochen worden. Dabei ging es darum, stärker auf Abgrenzungen und Übergänge realistischer zu nicht-realistischen Schreibweisen hinzuweisen. Dafür sind weitere Beispieltexte in die Arbeit aufgenommen und zwei zusätzliche Kapitel eingefügt worden.

Geplant ist, das abschließende Kapitel "Jenseits des Realismus" zu einem ergänzenden zweiten Band auszubauen. Darin sollen die nicht-realistischen Schreibweisen ausführlicher beschrieben und an Beispieltexten veranschaulicht werden. Weitere Arbeiten zur deutschsprachigen Prosa seit 1945 sind auf LiteraturPlanet in der PDF zum Verlagsangebot aufgeführt (unter dem Stichwort "Lite-

ratur über Literatur"). Sie sind jeweils als PDF erhältlich ("open access").

1. Der Realismus und die Realität

Das "Fieber der Einheit" als Hauptantriebskraft realistischer Literatur

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex "Kunst und Revolte" leitet Albert Camus das Wesen des Romans aus dem Bedürfnis des Menschen ab, seinem Leben einen Zusammenhang zu geben. Auf diese Sehnsucht, ein in sich schlüssiges, nicht vom Zufall gelenktes "Schicksal" zu haben, gründe sich auch die Vorstellung des Menschen von "einer besseren Welt als dieser".

"Besser" bedeute dabei allerdings "nicht verschieden, sondern zur Einheit gebunden" (ebd.: 297). Dieses "Fieber der Einheit", das "das Herz über eine verzettelte Welt erhebt, der es sich jedoch nicht entreißen kann", führe nicht nur "zur Anbetung des Himmels", sondern "ebensogut zur Romanschöpfung":

"Was ist der Roman, wenn nicht die Welt, wo die Handlung ihre Form findet, wo die Schlussworte ausgesprochen werden, die Wesen einander ausgeliefert sind, wo jegliches Leben das Gesicht des Schicksals annimmt. Die Welt des Romans ist nur die Korrektur dieser Welt hier, gemäß dem tiefen Wunsch des Menschen. Denn es handelt sich tatsächlich um die gleiche Welt. Das Leiden ist das gleiche, ebenso die Lüge und die Liebe. Die Helden sprechen unsere Sprache, sie haben unsere Schwächen und Stärken. Ihre Welt ist weder schöner noch erbauender als die unsere. Sie jedoch gehen wenigstens bis ans Ende ihres Schicksals" (ebd.: 297 f.).

Eine Antwort auf die Suche des Menschen "nach Formeln und Haltungen, die seinem Dasein die fehlende Einheit gäben" (ebd.: 297), stellt der Roman laut Camus aber nur so lange dar, wie der Ausdruck dieser Sehnsucht an konkrete, für den Leser mit seiner eigenen Welt identifizierbare Zusammenhänge gebunden bleibt:

"Wenn die Stilisierung übertrieben ist und sichtbar wird, ist das Werk reine Sehnsucht: die Einheit, die sie zu gewinnen sucht, ist dem Konkreten fremd. Wenn die Realität dagegen im Rohzustand geliefert wird und die Stilisierung unbedeutend ist, wird das Konkrete ohne Einheit dargeboten" (ebd.: 308).¹

Eine übertriebene Stilisierung sieht Camus als Kennzeichen des Kitschromans an. Demgegenüber tendierten realistische Darstellungen dazu, "die rohe Wirklichkeit zu verherrlichen" und auf diese Weise "die unmittelbare Ganzheit der Welt" zu behaupten (vgl. ebd.: 306).²

Die Illusion dieser Ganzheit ist nun allerdings nur durch zwei eng miteinander zusammenhängende Kunstgriffe zu erreichen. Zum einen wird eine bestimmte Perspektive eingenommen, aus der sich eine einheitliche Sicht der Dinge ergibt. Zum anderen wird aber aus der Vielfalt des tatsächlichen Geschehens eine Auswahl getroffen, die dann in dem entsprechenden literarischen Werk

¹ Unter "Stil" versteht Camus die "Korrektur, die der Künstler durch die Sprache und durch eine Neuverteilung der Wirklichkeitselemente vornimmt" und durch die er "der neugeschaffenen Welt ihre Einheit und ihre Grenzen" gibt (ebd.: 305).

² Quer zu dieser Unterscheidung liegt Camus' Zurückweisung des "Formalismus", den er als Extremfall der ablehnenden Haltung des Künstlers gegenüber der "verzettelte[n] Welt" deutet (vgl. ebd.: 304).

als exemplarischer Ausdruck der Realität erscheint. Nach empirischen Maßstäben ist die Kunst daher, so Camus, "nie realistisch":

"Wenn sie wirklich realistisch sein will, ist eine Darstellung zur Endlosigkeit verurteilt. Wo Stendhal mit einem Satz den Eintritt Lucien Leuwens in einen Salon beschreibt, müsste der realistische Künstler, ginge es mit Logik zu, mehrere Bände aufwenden zur Beschreibung der Personen und des Dekors, ohne dass es ihm gelänge, die Einzelheiten zu erschöpfen" (ebd.: 306).³

Eine "grenzenlose Aufzählung", deren "Ehrgeiz die Eroberung nicht der Einheit, sondern der Totalität der wirklichen Welt ist", erfüllt somit nach Camus nicht die Kriterien von Literatur. Die Kunst des literarischen Realismus besteht für ihn vielmehr gerade darin, dass die verschiedenen Facetten der Wirklichkeit in einer Gesamtschau zusammengebunden werden.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Camus weder die Werke Stendhals noch die Herman Melvilles oder Lew Tolstois einem vulgärliterarischen Verständnis von Realismus zurechnet. Selbst die "harten" amerikanischen Romane der 1930er und 40er Jahre, an denen die deutsche *Junge Generation* nach dem Krieg ihr Verständnis eines neuen, schonungslos offenen Realismus entwickelte, zielen nach Camus' Auffassung nicht "auf die einfache

³ Analog dazu hält Camus auch den Versuch, die totale Ablehnung der Wirklichkeit zu gestalten, wie er sich seiner Auffassung nach im Formalismus niederschlägt, für ein paradoxes Unterfangen: "Der Formalismus kann sich mehr und mehr des Gehalts an Wirklichkeit entleeren, aber eine Grenze ist ihm immer gesteckt. Selbst die reine Geometrie, in der die abstrakte Malerei manchmal endet, entnimmt der Außenwelt die Farben und die perspektivischen Beziehungen. Der wahre Formalismus ist Schweigen" (ebd.: 305).

che Wiedergabe der Wirklichkeit" ab. Vielmehr gründen sie ihm zufolge auf einer "absichtlichen Verstümmelung der Wirklichkeit", durch die das Herabgedrücktwerden der Menschen auf "ihre täglichen Automatismen" im Maschinenzeitalter kritisch beleuchtet werde (ebd.: 300 f.).

Georg Lukács' Unterscheidung zwischen "Erzählen" und "Beschreiben"

Als Negativbeispiel einer Literatur, in der die Wirklichkeit nicht im Sinne einer Einheit in Vielfalt, sondern als monolithische Ganzheit dargestellt wird, führt Camus den sozialistischen Realismus an. Diesem wirft er vor, die "offizielle Ästhetik einer Revolution der Totalität" zu sein (ebd.: 306).

Nun stellt sich allerdings die Theorie des sozialistischen Realismus bei näherer Betrachtung keineswegs so uniform dar, wie sie von Camus beschrieben wird. So ergeben sich insbesondere bei einem der wichtigsten Theoretiker des sozialistischen Realismus, dem später in Ungnade gefallenen⁴ Georg Lukács, auffallende Parallelen zu den Analysen Camus'. So hält auch Lukács eine klare

⁴ Lukács galt zwar nach seiner Beteiligung am Ungarnaufstand in den sozialistischen Ländern offiziell als Abtrünniger, hat mit seinen kritischen Schriften aber nichtsdestotrotz maßgeblich zur Entwicklung der Theorie des sozialistischen Realismus beigetragen. Er formulierte dabei zwar oft Meinungen, die im Gegensatz zur offiziellen Doktrin standen. Die Tatsache, dass er diese – wenn auch abhängig von dem Grad der jeweils zugelassenen Meinungspluralität – in sozialistischen Ländern veröffentlichten durfte, zeigt jedoch, dass seine Schriften auch dort als wichtige Anregungen aufgefasst und entsprechend rezipiert wurden (zur Bedeutung von Lukács' Schriften für die Literaturtheorie der DDR vgl. Spies 1991).

schriftstellerische Perspektive für eine unverzichtbare Komponente einer literarischen Gesamtschau der sozialen Realität:

"Man kann ohne Weltanschauung nicht richtig erzählen, keine richtige, gegliederte, abwechslungsreiche und vollständige epische Komposition aufbauen. Die Beobachtung, das Beschreiben ist aber gerade ein Ersatzmittel für die fehlende bewegte Ordnung des Lebens im Kopfe des Schriftstellers" (Lukács 1936/1948: 71).

Im Rahmen seiner Analyse der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts kommt Lukács zudem zu einer Einteilung der einzelnen Schreibweisen, die sich eng mit den Kategorien von Camus berührt (vgl. Lukács 1936/1948). Dies gilt insbesondere für seine idealtypische Unterscheidung zwischen "Erzählen" und "Beschreiben". Darin lässt sich eine Analogie zu Camus' Differenzierung zwischen einer bewusst auswählenden und gestaltenden Literatur einerseits und einem auf die Wiedergabe der "Totalität" des Wirklichen abzielenden Schreiben andererseits sehen.

Die beiden unterschiedlichen Schreibweisen leitet Lukács aus dem Wandel ab, den die Stellung des Schriftstellers in der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert – mit der Nahtstelle der Revolutionen des Jahres 1848 – durchlaufen habe. Das Erzählen sieht er dabei mit dem "Mitleben" verbunden, das unter den bürgerlichen Schriftstellern bis 1848 überwogen habe.

Das "Beschreiben" führt Lukács demgegenüber auf das zunehmende Herausfallen der Schriftsteller aus dem bürgerlichen Lebens- und Arbeitszusammenhang nach 1848 zurück. Diese seien hierdurch stärker in eine Beobachterposition hineingeraten (vgl. ebd.: 43). Entscheidend ist für ihn dabei, dass die Schriftsteller

mit dem Verlust ihrer Einbettung in den sozialen Kontext zugleich auch die "Weltanschauung" verloren hätten, die es ihnen zuvor ermöglicht habe, das Gesehene nicht nur zu beschreiben, sondern literarisch zu gestalten.

Als Theoretiker des sozialistischen Realismus, der seine zentralen Prämissen aus Marx' Betrachtung der Geschichte als einer Aufeinanderfolge von Klassenkämpfen ableitet, möchte Lukács mit diesen Ausführungen seine These untermauern, dass in der "epischen Komposition" die "kampfvolle[n] Wechselbeziehungen zu einander" gestaltet werden müssten (vgl. ebd.: 60). In der konkreten historischen Situation des 19. Jahrhunderts ist damit die Darstellung der "sich in schweren Krisen endgültig konstituierende[n] bürgerliche[n] Gesellschaft" gemeint.

Autoren wie "Balzac, Stendhal, Dickens und Tolstoi" erscheinen aus dieser Perspektive als Schriftsteller, die "die komplizierten Gesetzmäßigkeiten" der "Entstehung" der bürgerlichen Gesellschaft sowie "die vielfältigen und verschlungenen Übergänge, die aus der zerfallenden alten Gesellschaft zur entstehenden neuen Gesellschaft führen", in ihren Werken nachvollziehbar gemacht haben (vgl. ebd.: 42). Flaubert und Zola wird hingegen vorgeworfen, sie hätten das soziale Elend nur dargestellt, es jedoch nicht in der ihm zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeit – der nach marxistischer Lesart die Überwindung des Elends inhärent ist – vor Augen geführt. Bei subjektiv kritischer Absicht hätten sie daher objektiv zur Zementierung der bestehenden Verhältnisse beigetragen:

"Hier liegt die weltanschaulich und dichterisch entscheidende Schwäche der Schriftsteller der beschreibenden Methode. Sie ka-

pitulieren kampflos vor den fertigen Ergebnissen, vor den fertigen Erscheinungsformen der kapitalistischen Wirklichkeit. Sie sehen in ihnen nur das Ergebnis, nicht aber den Kampf entgegengesetzter Kräfte" (ebd.: 73 f.).⁵

Literarischer Realismus als schöpferische Gestaltung der Realität

Unabhängig von den unterschiedlichen philosophischen und politischen Standpunkten Camus' und Lukács' lässt sich festhalten, dass der sozialistische Realismus keineswegs – wie von Camus unterstellt – die bloße Abbildung des Wirklichen anstrebt. Vielmehr wird diese von seinen Theoretikern ausdrücklich zugunsten einer aktiven schöpferischen Gestaltung und Durchdringung der sozialen Realität zurückgewiesen.

Autoren des sozialistischen Realismus treffen damit auch nicht – wie es Camus "realistischen Romane[n]" allgemein unterstellt – "gegen ihren Willen aus dem Wirklichen eine Auswahl". Sie tun dies vielmehr ebenso bewusst wie die Schriftsteller, die von Camus als beispielhaft für sein künstlerisches Ideal angeführt werden. Folglich gestalten sie ihre Werke nach eben jenem "Prinzip" der Verknüpfung von "Stilisierung, die die Wirklichkeit voraussetzt", und schöpferischem "Geist, der ihr seine Form gibt", das nach Camus' Auffassung unabhängig von der jeweils

⁵ Lukács' Diagnose trifft sich hier mit der Auffassung Iwatschenkos, der an den "kritischen Realisten" des 19. Jahrhunderts – wie etwa Balzac und Dickens – ihre Fähigkeit, "die soziale Triebkraft alles Geschehens" vor Augen zu führen, hervorhebt. Im "Schaffen Flauberts" sieht er dagegen bereits deutliche Anzeichen für den "Übergang von der einen Periode des Realismus zur anderen", von den Naturalisten um Emile Zola geprägten Periode (vgl. Iwatschenko 1957: 164 und 167).

gewählten "Perspektive" den Roman zu einem Kunstwerk macht (vgl. Camus 1951: 306 f.).

Dabei gehen sozialistische Autoren freilich davon aus, dass ihre Werke auf diese Weise in der gesellschaftlichen Realität wirksame Gesetzmäßigkeiten, die im Alltag verborgen bleiben, sichtbar machen. Dagegen stellt Camus den fiktionalen Charakter der im Roman gestalteten Einheit des Lebenszusammenhangs heraus.

Hier wie dort ist es die Einheit der – im Falle Camus' existenzialistischen, bei Lukács sozialistischen – "Weltanschauung" (Lukács, s.o.), aus welcher der (echte oder nur imaginierte) sinnhafte Zusammenhang des realen Lebens abgeleitet wird. Die Position Camus' ist dabei allerdings die grundlegendere, da sich aus ihr allgemein das Bedürfnis nach einer einheitlichen Weltanschauung und einer entsprechenden literarischen Darstellung der Wirklichkeit herleiten lässt.

Die komplexe Bedeutung von "Mimesis" in der realistischen Literatur

Bei allen Diskussionen über die Frage des Verhältnisses zwischen Literatur und Realität schwingt auch immer wieder Aristoteles' Beschreibung der Kunst als Nachahmung der Natur mit. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Aristoteles seinen Mimesis-Begriff insofern relativiert hat, als er ihm die Kategorien der "Poiesis" und der "Katharsis" an die Seite gestellt hat. Ebenso wichtig wie die künstlerische "Nachahmung" der Wirklichkeit sind ihm zufolge demnach die dichterische Schöpferkraft und die läuternde Wirkung des Kunstwerks auf das Publikum.

"Modern formuliert" handelt es sich damit hier, so Jörg Zimmermann (1996: 111), "um die Trias von produktionsästhetischer, werkästhetischer und rezeptionsästhetischer Fragestellung", die auch die Diskussion über das Verhältnis von Literatur und Realität bestimmt. Je nachdem, wie die einzelnen Aspekte des Kunstwerks gewichtet werden, stellt sich auch die Frage nach der im Kunstwerk enthaltenen bzw. von ihm wiedergegebenen Realität anders bzw. wird auf unterschiedliche Weise beantwortet.

Liegt die Betonung auf der werkästhetischen Ebene, so wird ex- oder implizit von der Möglichkeit einer literarischen Spiegelung der äußeren Realität ausgegangen. Steht hingegen der produktionsästhetische Aspekt im Vordergrund, so liegt der Akzent auf der Freiheit der künstlerischen Einbildungskraft, die mit den "Vor-Bildern" der äußeren Wirklichkeit souverän umgeht, sie sich also nach eigenem Ermessen aneignet und sie entsprechend umgestaltet.

Wer schließlich die rezeptionsästhetische Fragestellung in den Mittelpunkt stellt, möchte damit die Tatsache betonen, dass das literarische Werk seine jeweilige Realität stets erst im Akt des Lesens entfaltet. Wird dieser Aspekt von den Schreibenden selbst betont, so geht dies zumeist mit einer entsprechenden Anpassung der literarischen Ausdrucksweisen einher. Dies kann sich dann etwa in offenen Gestaltungsformen und Ansätzen zu einer Kommunikation mit den Lesenden niederschlagen.

Eine wichtige Differenzierung hat die Mimesis-Diskussion dadurch erfahren, dass der Naturbegriff von seiner anfänglichen Fokussierung auf die äußere Natur gelöst und auch auf die innere Natur des Menschen bezogen wurde. Philosophiegeschichtlich geht diese Entwicklung auf Spinozas Unterscheidung zwischen

"natura naturans" und "natura naturata" – der schaffenden und der geschaffenen Natur – zurück. Eine entsprechende Modifizierung des Naturkonzepts begegnet u.a. in Goethes Diktum, wonach

"wir zuletzt beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wett-eifern können, wenn wir die Art, wie sie bei der Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben" (Goethe 1798: 44).

Auch Jean Pauls Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Mimesis-Postulat, die er in der Frage zusammenfasst, ob es denn "einerlei" sei, *"die oder der Natur nachzuahmen"*, gründet auf der Unterscheidung zwischen "äußere[r] und (...) innere[r]" Natur (vgl. Jean Paul 1804: 34 und 43). Für ihn ergibt sich daraus eine Erweiterung des Mimesiskonzepts, das er nun auf eben diese "doppelte Natur" (ebd.: 43) bezogen sieht. So kommt auch Wolfgang Preisendanz (1961/62: 458) zu dem Schluss, Jean Paul erkenne in der "wechselseitigen Spiegelung von objektiver und subjektiver Wirklichkeit (...) das eigentlich Poetische der sprachlichen Mimesis".

Poetischer und bürgerlicher Realismus

Dieser Diskurs bildet auch den Hintergrund für das Verständnis des Verhältnisses von Literatur und Realität bei den Autoren des poetischen Realismus, dessen theoretische Grundlagen Mitte des

19. Jahrhunderts von Otto Ludwig beschrieben wurden.⁶ Wenn etwa Ludwig betont, der Künstler ahme die Natur nicht bloß nach, sondern schaffe "die Welt noch einmal", als eine, "in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen" und die "alle ihre Folgen in sich selbst hat" (Ludwig 1858: 148 f.)⁷, so klingt darin Goethes *Einleitung in die Propyläen* an. Dort heißt es:

"Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: dass der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt." (Goethe 1798: 46).

Auch Theodor Fontane beruft sich für die Explizierung der theoretischen Grundlagen seiner literarischen Werke auf Goethe. Dessen "Zuruf" – "Greif nur hinein ins volle Menschenleben, / Wo du es packst, da ist's interessant" – bezeichnet er als "das Motto des Realismus" (Fontane 1853: 146). In Goethes Kunsttheorie angelegt ist dabei – wie das oben wiedergegebene Goethe-Zitat zeigt – auch Fontanes Zusatz, "die Hand, die diesen Griff" tue,

⁶ Der Begriff des "poetischen Realismus" ist allerdings keine Erfindung Ludwigs, sondern wurde von Friedrich Schelling geprägt (vgl. Preisendanz 1961/62: 454).

⁷ Ludwigs Ideal einer künstlerischen "Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist, eine[r] Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wiedergeboren" (Ludwig 1858: 149), erinnert daneben natürlich auch an die oben skizzierten Überlegungen Jean Pauls zur im Kunstwerk gestalteten Wechselbeziehung von innerer und äußerer Natur.

müsste "eine künstlerische sein". Fontane begründet dies folgendermaßen:

"Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk (...)" (ebd.).⁸

Indem sich Fontane (1853: 142) gegen den "nackte[n] prosaische[n] Realismus" ausspricht, dem "die poetische Verklärung" fehle, ergeben sich deutliche Berührungspunkte mit den Realismustherorien von Camus und Lukács. Auch in diesem Fall wird literarischer Realismus nicht mit einer bloßen Abbildung der Wirklichkeit, sondern mit deren bewusster Gestaltung assoziiert.

Eine Besonderheit des poetischen Realismus ist dabei allerdings die von Fontane erhobene Forderung der "poetische[n] Verklärung", die in ähnlicher Form auch bei anderen Autoren des poetischen Realismus zu finden ist.⁹ Der Begriff mag zwar, wie Andreas Huyssen (1974: 51) meint, in erster Linie "die Eigenständigkeit der poetischen, durch das Medium der Sprache geschaffenen

⁸ Fontane betont selbst, dass "Goethe wie Schiller" für ihn "entschiedene Vertreter des Realismus" gewesen seien (Fontane 1853: 142). Dass er dabei ausgerechnet die Werke der subjektivistischen Genie-Periode als Belege für seine These anführt (vgl. ebd.), hängt damit zusammen, dass er den Realismus auch gegen den Idealismus der klassischen Periode abgrenzen möchte. Er folgt damit der Auffassung Otto Ludwigs, wonach Letzterer über der Betonung der "Einheit" der Welt deren "Mannigfaltigkeit" aus dem Blick verloren habe (Ludwig 1858: 149).

⁹ Andreas Huyssen erwähnt in dem Zusammenhang u.a. Adalbert Stifter, Theodor Storm, Gottfried Keller und Wilhelm Raabe (vgl. Huyssen 1974: 51).

"Wirklichkeit der Dichtung" bezeichnen. Dennoch enthält er offenkundig auch eine ideologische Komponente.

Dies ergibt sich daraus, dass die Schattenseiten des Lebens zwar nicht ausdrücklich aus der Literatur verbannt werden, jedoch darauf insistiert wird, sie in den von der Literatur geschaffenen sinnhaften Zusammenhang zu integrieren. Dadurch erhalten sie eine schicksalhafte, radikale Veränderungen ausschließende Färbung. Als Beleg kann hier auf eine Äußerung Fontanes verwiesen werden, in der es heißt, unter "Realismus" sei "vor allen Dingen (...) *nicht* (...) das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten", zu verstehen. Es sei

"traurig genug, dass es nötig ist, derlei sich von selbst verste hende Dinge noch erst versichern zu müssen. Aber es ist noch nicht allzu lange her, dass man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselte und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Produktionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben" (Fontane 1853: 146).¹⁰

Der poetische Realismus weist so eine semantische Nähe zum Alltagsverständnis von "Realismus" auf, das durch eine Orientierung am Status quo gekennzeichnet ist: Jemand, der die Dinge "realistisch betrachtet", mag sich zwar durch ein feines Gespür für Wesen und Entwicklungsmöglichkeiten der gegebenen Struk

¹⁰ Mit ähnlichen Argumenten wandte sich Fontane später auch gegen das Romanwerk Zolas und Turgenjews (vgl. Preisendanz 1961/62: 466 ff.).

turen auszeichnen. Er ist jedoch kein Visionär, der fähig bzw. willens wäre, in seinem Denken eine substanzielle Transformation des Ist-Zustands zu antizipieren.

Stattdessen werden die etablierten Verhältnisse in diesem Fall unausgesprochen mit scheinbar zeitlosen Werten und metaphysischen Idealen in Verbindung gebracht und so durchaus auch in ihrem Herrschaftsaspekt "verklärt". Der Tatsache, dass diese Verklärung im Falle des poetischen Realismus historisch mit der Phase der sich konsolidierenden bürgerlichen Gesellschaft zusammenhängt, trägt die als Synonym zu diesem Begriff gebrauchte Bezeichnung "bürgerlicher Realismus" Rechnung.

Formale Nähe von bürgerlichem und sozialistischem Realismus

Dem Wesen des sozialistischen Realismus scheint der Gedanke einer "Verklärung" der Realität auf den ersten Blick fremd zu sein. Dies gilt jedoch nur, solange es um die Funktion des sozialistischen Realismus als Grundlagentheorie für die Literaturgeschichte geht – wo er die Widerspiegelung sozialer Antagonismen in ihrer den historischen Entwicklungsprozess vorantreibenden Kraft in der Literatur thematisiert.

Als normative Theorie für die Produktion von Literatur weist der sozialistische Realismus dagegen ebenfalls eine Tendenz zur "Verklärung" der bestehenden Realität auf. Diese betrachtet er dabei freilich unter dem Aspekt der sich entwickelnden kommunistischen – statt, wie im poetisch-bürgerlichen Realismus, der sich konstituierenden bürgerlichen – Gesellschaft.

Mit dem bürgerlichen trifft sich der sozialistische Realismus auch in der Abgrenzung zu anderen literarischen Richtungen. So wird

in beiden Fällen eine Literatur gefordert, die spüren lässt, dass es "zu allem künstlerischen Schaffen" "zunächst des Stoffes, oder sagen wir lieber des *Wirklichen*" bedarf (Fontane 1853: 146). Beide Spielarten realistischer Literatur setzen damit die äußerlich sichtbare, stofflich "greifbare" Realität mit dem Wirklichen an sich gleich. Auf die innere Wirklichkeit des Menschen gerichtete Schreibweisen, wie sie etwa in der romantischen Literatur praktiziert worden sind, lehnen sie folglich ab.¹¹

Daneben grenzen sich aber sowohl der sozialistische als auch der bürgerliche Realismus auch vom Naturalismus ab, der aus ihrer Sicht zwar am "Stofflichen" ansetzt, dieses jedoch nicht aus der "Einheit" (Ludwig, s.o.) schaffenden Perspektive einer bestimmten "Weltanschauung" (Lukács, s.o.) darstellt. Beide erweisen sich damit als anti-modern in dem Sinne, dass sie es ablehnen, den Verlust des tradierten Sinn- und Ordnungsgefüges in der Moderne literarisch widerzuspiegeln. Stattdessen versuchen sowohl der bürgerliche als auch der sozialistische Realismus, eine neue "Einheit" – oder genauer: einen neuen Komplex einheitlicher Deutungsmuster der Wirklichkeit – an die Stelle der alten zu setzen.

Flauberts Bekenntnis, es fehle ihm "eine fundierte und umfassende Anschauung über das Leben", das Lukács (1936/48: 70) als "Ausdruck der allgemeinen Weltanschauungskrise der bürgerlichen Intelligenz nach 1848" interpretiert, ließe sich insofern gerade als Beleg für die Modernität dieses Autors ansehen. So

¹¹ Fontanes Verdammung der "Weltschmerz"-Literatur, der er 'blümerantes Pathos' und 'Nebelhaftigkeit' vorwirft (Fontane 1853. 146 f.), bezieht sich freilich nicht mehr auf die Romantik im engeren Sinne, sondern lediglich auf deren Epigonen, die für die bürgerlichen Salons gefällige Verse im Stil dieser Epoche produzierten.

merkt Flaubert in einem Brief an George Sand unzweideutig an, dass seiner Ansicht nach die alten ebenso wie die neuen Schlagworte "den geistigen Anforderungen der Gegenwart" nicht mehr entsprächen:

"Ich sehe keine Möglichkeit heute, weder ein neues Prinzip zu finden, noch die alten Prinzipien zu achten. Also ich suche diese Idee, von welcher alles Übrige abhängt, ohne sie finden zu können" (Flaubert, zit. nach ebd.).

Kennzeichen realistischer Schreibweisen

Unabhängig von der jeweils zugrunde liegenden Weltanschauung weisen realistische Schreibweisen somit in formaler Hinsicht einige Gemeinsamkeiten auf. Diese lassen sich – in einer ersten Annäherung an den Themenkomplex – wie folgt zusammenfassen:

1. "Herstellung des Ganzen"

Wer sich in der Literatur zum Realismus bekennt, strebt eine literarische Wiedergabe der außersprachlichen Realität an, die diese einem einheitlichen Deutungskonzept unterwirft und sie dadurch als organisches Ganzes konstituiert. In diesem Sinne stellt etwa Martin Walser (1972: 131) fest, "Schreiben" sei für ihn "Herstellung des Ganzen".

2. Das "Gesetz der Wirklichkeit" sichtbar machen

Der Versuch, die Wirklichkeit durch entsprechende "Stilisierung" (Camus, s.o.) bzw. "poetische Verklärung" (Fontane, s.o.) als "Einheit" (Camus, Ludwig, s.o.) darzustellen, geht häufig mit dem Anspruch einher, die "wahren Kräfte und Interessen im Elementen der Kunst" so widerzuspiegeln (Fontane 1853: 147), dass "das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen bloß zufällige Erscheinung siegt", "sichtbar gemacht" wird" (Ludwig 1858: 149 f.).

Dieser Anspruch kann, wie im bürgerlichen Realismus, mit einem Interesse am Erhalt des gesellschaftlichen Status quo verbunden sein. Er kann jedoch auch umgekehrt dazu dienen, für Gesetzmäßigkeiten, die gesellschaftliche Missstände bedingen, zu sensibilisieren und zur Initiierung von Veränderungen zu motivieren. So hat Bertolt Brecht einmal von der Absicht gesprochen, durch realistische Darstellung "die Ursachen von Prozessen in die Reichweite der (Beeinflussbarkeit durch die) Gesellschaft zu stoßen" (Brecht 1940: 368).

3. Die Wirklichkeit als "funktionierendes System"

Unabhängig davon, ob mit der jeweiligen realistischen Schreibweise Veränderungen angestrebt werden oder das Bestehende verklärt wird, stellt der Realismus, wie Joseph Peter Stern hervorhebt,

"Menschen innerhalb eines funktionierenden Systems dar, innerhalb jener äußerst zerbrechlichen Sphäre, die wir das zivilierte Leben nennen: der Rahmen seiner Darstellung wird durch mehr oder weniger vereinbarte Bestrebungen und Ziele gebildet. Wo

dieser Rahmen zerbricht, jenseits aller auf Zeit und Raum angewiesenen Erfahrung, dort muss der Realismus anderen Gestaltungsweisen weichen" (Stern 1976: 25).

4. Epistemologische Naivität

Zwar steht für einen realistischen Autor die grundsätzliche Veränderbarkeit der Realität nicht in Frage. Was er jedoch laut Stern "implizite verneint, ist, dass es in der Welt mehr als eine Realität gibt und dass dies noch extra bewiesen werden muss" (ebd.: 26).

Der Realismus ist damit in doppelter Hinsicht "epistemologisch naiv" (ebd.: 25; vgl. auch Stern 1973: 63). Zum einen unterstellt er, "dass das subjektive Gesetz unserer Sinne und unseres Denkvermögens mit dem objektiven der Dinge übereinstimmt" (Otto Ludwig, zit. nach Huyssen 1974: 44). Es bedarf für ihn deshalb nur eines besonderen Blicks für die Gesetzmäßigkeiten des wirklichen Lebens, um die Einheit der Welt in allgemeingültiger Weise darstellen zu können.

Zum anderen leugnet bzw. übersieht der literarische Realismus, so Jürgen Becker (1963: 459), die Tatsache, dass "selbst die äußerste Faktentreue" noch einen "Konformismus mit dem Sinn" impliziert, "der an den Erscheinungen haftet". Er ignoriert also die Diskussion über den Grad, in dem die Sprache unser Denken und damit auch die Wahrnehmung der Wirklichkeit lenkt. Dies unterscheidet ihn radikal von absurdem, grotesken und konkreten Schreibweisen, die diesen Zusammenhang – auf je unterschiedliche Weise – reflektieren.

Die letztgenannten literarischen Richtungen tragen der Tatsache Rechnung, dass bei allen Veränderungsbestrebungen stets auch

die Strukturen des Denkens und das (sprachliche) Material, in dem sich dieses vollzieht, mitbedacht und entsprechend literarisch reflektiert werden müssen – denn andernfalls besteht die Gefahr einer objektiv affirmativen Wirkung bei subjektiv kritischer Absicht. Dagegen sehen realistische Autoren wie Martin Walser eine solche Argumentationsweise als Vorwand für den Rückzug des Schriftstellers aus der gesellschaftlichen Verantwortung an (vgl. Walser 1972: 121 ff.).

Im Unterschied zu Vertretern der oben genannten literarischen Richtungen hegt der Realismus folglich auch keinen Zweifel an der Möglichkeit des Romans – der schon durch seine in sich abgeschlossene Form die Möglichkeit einer einheitlichen Deutung der Wirklichkeit unterstellt. Realistische Schreibweisen sind vielmehr eng verbunden mit der "große[n], epische[n] Form (...), die den ausführlichen Lesevorgang verlangt, durch den sich der Leser ein zunehmend konzentrierteres Bild macht von dem, was er liest" (Schmidt 1976: 46).

5. Mittlere Erzähldistanz

Um seine These einer einheitlichen Deutungsmöglichkeit der Wirklichkeit zu stützen, muss der Realismus nach Joseph Peter Stern (1976: 24) "seinen Gegenstand (...) in eine *mittlere* Distanz rücken".

Wird eine zu nahe Distanz gewählt, wie etwa in manchen grotesken Darstellungsformen, so entstehen verfremdende Effekte, die das Eigenleben der Dinge betonen und damit ihre Subsumierbarkeit unter den angestrebten ganzheitlichen Deutungsentwurf konterkarieren. Bei einer sehr weiten Entfernung von dem be-

schriebenen Geschehen – wie etwa in den Montageromanen Wolfgang Koeppens – rückt dagegen die "Mannigfaltigkeit" des Wirklichen in den Vordergrund, die im Realismus ja gerade in der "Einheit" des künstlerischen Entwurfs aufgehoben sein soll (Ludwig, s.o.).

Dabei bringt es allerdings die Logik des künstlerischen Schaffensprozesses mit sich, dass realistische Schreibweisen in letzter Konsequenz sowohl zu einem zu nahen Abstand als auch zu einer zu weiten Entfernung von den Dingen führen können. Ersteres kann aus dem Bedürfnis resultieren, auch die Mikrostrukturen der Wirklichkeit vollständig zu erfassen, Letzteres aus dem Bestreben, die Dynamik der sich verändernden Realität in der Moderne adäquat darzustellen.

6. Unterscheidungskriterien für realistische Schreibweisen

Aus dem Gesagten folgt, dass sich realistische Schreibweisen unter zwei Aspekten voneinander abgrenzen lassen – nämlich zum einen nach der jeweils zugrunde gelegten, die Einheitlichkeit der Darstellung bedingenden weltanschaulichen Perspektive, und zum anderen nach dem Grad und der Art und Weise, durch die diese Einheitlichkeit mit Brüchen versehen und so in Frage gestellt wird.

Dabei ist auch zwischen der Ebene der Darstellung und der Ebene des implizierten Urteils zu unterscheiden. Es muss demnach, so Stern, jeweils gefragt werden, inwieweit "offensichtlich realistische Darstellungen nicht-realistischen (...) Urteilen unterzogen werden". Dies ist etwa in manchen Werken der "Schwarzen Romantik" der Fall. Umgekehrt kann allerdings auch, wie etwa im

utopischen Roman, von "nicht-realistischen Beschreibungen" ausgehend zu einer "realistischen Bewertung" der Wirklichkeit gelangt werden (vgl. Stern 1976: 27).

2. Historischer Realismus

Steckbrief zum historischen Realismus

"Historischer Realismus" bezeichnet in der Literatur die Hinwendung zu länger zurückliegenden Epochen der Geschichte, die entweder als Gesamtbild oder unter bestimmten Aspekten beschrieben werden. Im Mittelpunkt der Handlung können dabei fiktive ebenso wie reale Personen stehen. In letzterem Fall wird allerdings keine wissenschaftliche Biographie angestrebt. Stattdessen können die historisch belegten Lebensdaten um erfundene Ereignisse und spekulative Deutungen ergänzt sowie die Innenperspektive der betreffenden Personen in die Darstellung miteinbezogen werden.

Die Schreibweise des historischen Realismus berührt sich insofern auch mit dem biographisch orientierten Schreiben. Allerdings kommt diesem, wie Helmut Scheuer (1982: 25) herausstellt, immer auch die Funktion einer "individuellen Identitätsbestimmung" zu. Dagegen steht im Falle des historischen Realismus eher der exemplarische Charakter einer Person für ihre Zeit bzw. für eine bestimmte Problemkonstellation, die an der jeweiligen Lebensgeschichte veranschaulicht wird, im Vordergrund.

Angesichts der meist recht umfangreichen Schilderungen, die notwendig sind, um eine vergangene Epoche literarisch lebendig werden zu lassen, überwiegt bei den entsprechenden Schreibweisen die Romanform. Die Begriffe "historischer Realismus" und "historischer Roman" ergeben sich so organisch auseinander:

Dieser stellt die Form dar, in der jener sich idealtypisch manifestiert.

Funktion des historischen Realismus bei Bertolt Brecht

In der Nachkriegszeit beruht die Bedeutung des historischen Romans insbesondere auf der Häufigkeit dieses Genres unter den Werken, die während der Herrschaft der Nationalsozialisten im Rahmen der äußeren und inneren Emigration entstanden sind. Die literaturtheoretische bzw. "literaturpolitische" Begründung für dieses Phänomen lieferte Bertolt Brecht bereits in seinem 1934 entstandenen Essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (unter den Bedingungen der Diktatur). Die "List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten", illustrierte er darin unter anderem an der Praxis, die Kritik am herrschenden Regime in historische Stoffe zu kleiden (vgl. Brecht 1935: 81 ff.).

In Anlehnung an die Fabeln des griechischen Dichters Äsop spricht Brecht in dem Zusammenhang auch von einer "äsoischen Schreibweise". Gemeint ist damit eine Literatur, bei der sich unter einer scheinbar harmlosen Oberfläche eine Vielfalt komplexer – und im konkreten Fall eben auch regimekritischer – Deutungsmöglichkeiten verbirgt.

Brecht selbst nutzte diese "List" beispielsweise in dem Theaterstück *Leben des Galilei* (entstanden 1938/39; Uraufführung Zürich 1943), das neben anderen Fragen auch die Möglichkeit des Widerstands gegen die Zensur thematisiert. In der Prosa bediente er sich dieser Schreibtaktik etwa in dem Fragment gebliebenen Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (entstanden 1937 – 1939; Erstdruck 1957).

In Brechts Fall war die Wirkung dieser Schreiblist freilich sehr begrenzt. Denn seine Werke konnten natürlich im Dritten Reich weder gedruckt noch aufgeführt werden und dienten so in erster Linie der Mobilisierung des Widerstands im Ausland.

In anderen Werken Brechts, in denen historische Stoffe als Folie für die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus dienen, stand die Katalysatorfunktion bei der späteren Vergangenheitsbewältigung im Vordergrund. Dies gilt etwa für sein 1941 entstandenes, aber erst 1958 uraufgeführtes Stück über den *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*, in dem die nationalsozialistische Herrschaft im US-amerikanischen Gangstermilieu der 1920er Jahre gespiegelt wird.

Historischer Realismus in der Literatur der inneren und äußeren Emigration

Auch dort, wo es Autoren der inneren Emigration gelang, ihre in das Gewand eines historischen Romans gekleidete Regimekritik im nationalsozialistischen Deutschland zu veröffentlichen, blieb die Wirkung allerdings zweifelhaft. Ein Beispiel dafür ist Werner Bergengruens Roman *Der Großtyrann und das Gericht* (1935), der von einem tyrannischen Herrscher der Renaissance handelt.

Das Werk ließ sich zwar als Kritik an der nationalsozialistischen Diktatur deuten. Die nationalsozialistischen Machthaber verstanden den Roman indessen ganz anders und lobten ihn für die überzeugende Darstellung der "Herrengestalten der Renaissance".¹² Diese Vereinnahmung des Werkes für den nationalsozialistischen Führerkult neutralisierte weitgehend das

¹² So die Kritik im *Völkischen Beobachter* (zit. nach Brekle 1985: 180).

faschismuskritische Potenzial des Werkes. Die bei der Übertragung eines historischen Stoffes auf die Gegenwart unausweichliche Deutungsoffenheit birgt eben stets die Gefahr einer konträr zur Schreibintention liegenden Rezeption in sich.

Für den Rückgriff auf historische Stoffe gab es allerdings noch andere Gründe als den Wunsch nach einer unmittelbaren Widerstandswirkung. Insbesondere konnte der historische Roman auch ein Mittel der Selbstvergewisserung in einer fremdkulturellen Umgebung sein.

Alfred Döblin sprach vor diesem Hintergrund sogar von einem "Zwang zum historischen Roman", der so "in allen Emigrationen" bestehet: "Wo bei Schriftstellern die Emigration ist, ist auch gern der historische Roman".

Der Autor begründete dies damit, dass der im Exil lebende Schriftsteller aus dem "Kraftfeld" seines Heimatlandes zwar nicht geistig, wohl aber "physisch (...)" entlassen und in kein neues eingespannt" sei. Ein "großer Teil des Alltags", der ihn in dem neuen Land umgebe, bleibe ihm gegenüber für lange Zeit "stumm". Neben diesem "Mangel an Gegenwart" sei die Hinwendung zum historischen Roman in der Emigration jedoch auch in dem Wunsch begründet,

"seine historischen Parallelen zu finden, sich historisch zu lokalisieren, zu rechtfertigen, (...) sich zu besinnen, (...) sich zu trösten und wenigstens imaginär zu rächen" (Döblin 1936: 184).

Möglichkeiten und Grenzen historischer Romane in der NS-Zeit

An der Beliebtheit historischer Romane gab es in der literarischen Exilgemeinde selbst teils heftige Kritik. So hielt Kurt Hiller den entsprechenden Autoren 1938 vor, Hitler werde "übermorgen Kaiser von Europa sein, weil ihr heute geldgierig und feige vor der Forderung des Tages flieht" (Hiller 1938: 237).

Allerdings ging es ja in der Exilliteratur ja nie darum, historische Stoffe um ihrer selbst willen aufzugreifen. So sah auch Döblin ihre literarische Nutzung nur dann als gerechtfertigt an, wenn "das Feuer einer heutigen Situation in die verschollene Zeit hineingetragen" werde (Döblin 1936: 182).

Ähnlich bekräftigte Georg Lukács (1938: 240 f.) die Möglichkeit, mit Hilfe des historischen Romans "die weltumwandelnde Wirksamkeit der humanistischen Ideale gestaltend auf[zu]zeigen". Dadurch könne zum einen "ein Gegenbild zur Barbarei des 'Dritten Reiches'" geformt und zum anderen diese Barbarei in historisch-verfremdender Verkleidung vor Augen geführt und dadurch entlarvt werden.

Beides sah Lukács in exemplarischer Weise in Heinrich Manns Roman über *Die Jugend des Henri Quatre* (1935)¹³ verwirklicht. In dem König werde, so Lukács, ein Muster an humanistischer Toleranz vorgeführt und gleichzeitig "in der Figur des Herzogs von Guise (...) in manchen Szenen nichts anderes als ein satirisches Bild des 'Führers' und seiner demagogischen Mittel, auf das Volk einzuwirken", gezeichnet (Lukács 1938: 240).

¹³ Heinrich Mann ergänzte dieses Werk im Erscheinungsjahr von Lukács' Aufsatz durch den Roman *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (1938).

Das Dilemma der im Exil geschriebenen historischen Romane bestand freilich darin, dass sie ihre aufklärerische Funktion angesichts der selbst auf illegalem Wege kaum möglichen Einfuhr der betreffenden Werke nach Deutschland kaum erfüllen konnten. So ist die Geschichte der im Exil entstandenen historischen Romane in erster Linie eine Geschichte ihrer Rezeption nach 1945 – die allerdings, speziell in Westdeutschland, lange Zeit eher eine Nicht-Rezeption war.

Daneben ist jedoch zu bedenken, dass für nicht wenige Autoren das Exil keineswegs mit dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Herrschaft zu Ende war. Dies lag zum einen an der Furcht unter den westlichen Alliierten, die kritischen Exilautoren könnten die angestrebte Entwicklung der Westzonen zu einem kapitalistischen Gesellschaftsmodell hintertreiben. So wurde in nicht wenigen Fällen heimkehrwilligen Emigranten die Einreise in die westlichen Besatzungszonen verweigert.¹⁴

Zum anderen fühlten sich einige Emigranten mittlerweile aber auch den Exilländern stärker verbunden als der alten Heimat. So nahm etwa Oskar Maria Graf 1957 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an. Er begründete dies u.a. mit einem in Deutschland "bereits latent gewordenen Antisemitismus" (Graf 1963: 61). Als ein der jüdischen Kultur besonders verbundener und zwei Mal mit jüdischen Frauen verheirateter Autor war dies für ihn auch persönlich belastend.

¹⁴ Das berühmteste Beispiel für die restriktive Einreisepolitik der westlichen Besatzungsmächte ist Bertolt Brecht, dem nach seiner Vorladung vor das McCarthy-Tribunal (s.u.) im Jahr 1947 die Einreise nach Westdeutschland verweigert wurde.

Ähnlich kritisierte Kurt Pinthus (1963: 133) das "offensichtliche Wuchern eines Neo-Nazismus, der eigentlich der Alt-Nazismus ist". Der Wegbereiter und Theoretiker des literarischen Expressionismus lehrte nach Ende des Zweiten Weltkriegs Theatergeschichte in New York und kehrte erst 1967, acht Jahre vor seinem Tod, nach Deutschland zurück.

Äsopische Schreibweisen im historischen Roman nach 1945

Wer im Exil blieb, hielt auch nach 1945 nicht selten am historischen Roman fest. Dabei wurde dieser nun allerdings mitunter auch dafür genutzt, sich kritisch mit der Situation in der neuen Heimat auseinanderzusetzen.

Ein Beispiel dafür ist Lion Feuchtwangers Roman *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* (1951), der den "Weg" des spanischen Malers vom Hofmaler zur "Erkenntnis" der Notwendigkeit politischer Stellung- und Parteinaahme für die Unterdrückten nachzeichnet.¹⁵ Der Roman lässt sich zunächst auf das Verhalten der Intellektuellen im Nationalsozialismus beziehen. Insbesondere Goyas Erfahrungen mit der Inquisition verweisen jedoch auch auf die amerikanischen McCarthy-Tribunale zur Bekämpfung "unamerikanischer Umtriebe" ("Un-American Activities Committees").

¹⁵ Der Roman stellt das Mittelstück einer Trilogie dar, zu der noch *Die Füchse im Weinberg* (1948) und *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau* (1952) gehören. Die Trilogie thematisiert die Veränderungen, zu denen es an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Europa vor dem Hintergrund der Französischen Revolution gekommen ist.

Ein neuer Bedeutungskontext ergab sich für den historischen Roman nach 1945 in der DDR. Hier bot er die Möglichkeit, in Anknüpfung an Brechts Modell der "ästhetischen Schreibweise" (s.o.), die Zensur zu umgehen und sich kritisch mit den gegebenen Verhältnissen auseinanderzusetzen.

Dies machte sich beispielsweise Stefan Heym zunutze, der die NS-Zeit im amerikanischen Exil verbracht und dort auch die US-amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatte. In der McCarthy-Ära wegen angeblicher "unamerikanischer Umtriebe" diskreditiert, kehrte er 1953 nach (Ost-)Deutschland zurück.

Die realsozialistische Politik in der DDR entsprach jedoch keineswegs Heyms Ideal einer sozialistischen Republik. Ein Ausdruck dieses Fremdheitsgefühls in der alten, neuen Heimat war auch die Tatsache, dass er seine Werke zunächst weiter in englischer Sprache verfasste.

Tendenzen einer unterschwelligen Regimekritik – im Sinne von Brechts "ästhetischer Schreibweise" – sind bereits in Heyms Roman über den Badischen Aufstand von 1849 zu beobachten (*Die Papiere des Andreas Lenz*, 1963; in der Bundesrepublik 1965 u.d.T. *Lenz oder Die Freiheit* erschienen). Dieser setzte sich allerdings noch eher allgemein mit den Entstehungsbedingungen demokratischer und sozialistischer Ideen in Deutschland auseinander.

Anders ist dies bei Heyms Werk über die Entstehung der deutschen Arbeiterbewegung, die der Autor im Spiegel des letzten Lebensjahrs Ferdinand Lassalles reflektiert (*Lassalle*, 1969). Heym, der selbst jüdische Wurzeln hatte, kritisiert hier im Medium des Arbeiterführers antisemitische Tendenzen in der frühen deutschen Arbeiterbewegung, speziell bei Marx und Engels. Die

Herablassung, mit der beide in dem Roman auf Lassalle Bezug nehmen, lässt sich zudem allgemein als Skepsis gegenüber der realen Umsetzung des sozialistischen Humanitätsideals deuten.

Der Roman durfte folglich in der DDR auch erst 1974 erscheinen, in der kurzen Tauwetterperiode, die auf den Wechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker an der Staatsspitze folgte. Fünf Jahre zuvor hatte Heym das Werk allerdings bereits in der Bundesrepublik veröffentlicht. Da er sich damit über das Publikationsverbot hinwegsetzte, wurde er in der DDR zu einer Geldstrafe verurteilt.

Das zentrale Thema von Heyms historischen Romanen und Erzählungen ist der "immerwährende Streit zwischen Geist und Macht" (Jäger 1994: 136).¹⁶ Exemplarisch hierfür ist die Erzählung *Die Schmähschrift oder Königin gegen Defoe* (1970), die im Anschluss an eine anonyme Schrift des britischen Satirikers (*The shortest way with the dissenters*) die Situation des Dissidenten reflektiert.

Dieselbe Grundthematik liegt auch dem *König David Bericht* (1972) zugrunde. Am Beispiel des biblischen Königs kritisiert der Roman verklärend-propagandistische Tendenzen in der historischen Überlieferung. Das Werk – das auf der Fiktion eines Berichts beruht, den König Salomo über seinen Vater, König David, anfertigen lässt – spielt unverkennbar auf die Unterdrückung unliebsamer Wahrheiten durch die sozialistische Geschichtsschreibung an.

¹⁶ Literarhistorische Vorbilder für Heyms Verbindung von Verfahren der Bibelkritik mit denen der Geschichtsschreibung – im Interesse einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geist und Macht – sind Thomas Manns Tetralogie *Joseph und seine Brüder* (1933 – 1943) und Lion Feuchtwangers *Josephus-Trilogie* (1932 – 1942).

In seinem Roman *Ahasver* (1981), der Schreibweisen des historischen Realismus mit phantastischen Erzählformen verbindet, kehrt Heym diese Perspektive um und fragt nach der produktiven Kraft des Dissidententums. Die beiden Protagonisten – Luzifer und der "ewige Jude" Ahasver, beide gefallene Engel – repräsentieren zwei unterschiedliche Konsequenzen des Herausfallens aus der Schöpfung. Letzteres ist dabei gleichbedeutend mit dem Verlust des Glaubens an deren Vollkommenheit, der bei Heym allgemein eine Chiffre für den Glauben an die Vollkommenheit einheitlicher Gesellschafts- und Daseinsentwürfe ist.

Luzifer deutet jeden Versuch einer Veränderung des Gegebenen lediglich als Herauszögerung des unvermeidlichen Zusammenbruchs der Schöpfung – und forciert diesen deshalb. Dagegen sucht Ahasver nach möglichen Gegenentwürfen zum ursprünglichen Schöpfungsentwurf und tritt für die produktive, an utopischer Veränderung orientierte Auflehnung gegen diesen ein. Der Roman beruht damit auf dem Gedanken, dass, so Manfred Jäger, "die Menschheit nur gerettet werden kann durch die Ketzer, die Rebellen, die dem Weltlauf, dem gedankenlos kurzatmigen Pragmatismus widerstehen" (Jäger 1994: 137).

Diese offen zum Ausdruck gebrachte Skepsis gegenüber von oben verordneten Glaubenssätzen und doktrinärem Denken jedweder Art hatte zur Folge, dass Heyms Bücher in der DDR nur noch mit Verzögerung oder gar nicht mehr erscheinen konnten. Er selbst war zunehmend Repressionen ausgesetzt. Diese gipfelten – nach seiner Unterzeichnung der Petition gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns (1976) – schließlich in seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband.

Postmoderne historische Romane

Seit Mitte der 1980er Jahre sind eine Reihe von historischen Romanen veröffentlicht worden, die deutliche Anklänge an die postmoderne Theoriebildung aufweisen. Deutlich wird dies insbesondere

- an einem neuen, spielerischeren Umgang mit der Vergangenheit;
- an einer Mehrfachcodierung, die es erlaubt, die Texte auf mehreren Ebene zu lesen und so auch unterschiedliche Leserschichten anspricht;
- an vermehrten intertextuellen Bezügen, welche die Texte in einen komplexen Verweisungszusammenhang stellen;
- an selbstreferentiellen Elementen, durch welche die Fiktion des historischen Tableaus bewusst durchbrochen wird. Aus der literarischen Spiegelung eines historischen Geschehens wird so eine "historiographische Metafiktion" (vgl. Hutcheon 1988).

Die entsprechenden Romane lassen sich damit lediglich an ihrer Oberfläche dem literarischen Realismus zuordnen. Sie beziehen sich zwar auf eine klar identifizierbare Realität, von der zudem in weitgehend konventioneller Weise erzählt wird. Gleichzeitig wird die Gestalt dieser Realität jedoch durch die Einfügung phantastischer Elemente und die Vermischung von Zeitebenen verfremdet.

Das bewusst traditionelle, teils sogar anachronistische Erzählverhalten erhält dadurch einen anderen Sinn: Vor dem Hintergrund des Einbruchs des Außergewöhnlichen in die Realität erscheint es

als bewusste Persiflage des im Alltag üblichen Hinwegsehens bzw. "Hinwegredens" über die Brüche und Grenzen der tradierten Wirklichkeitssicht.

Drei beispielhafte Romane

Drei besonders erfolgreiche Beispiele für diese Art des Erzählens sind die Romane *Das Parfum* von Patrick Süskind (1985), *Schlafes Bruder* von Robert Schneider (1992) und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr (1988). Die beiden erstgenannten Werke sind auch verfilmt worden. Hier zunächst ein Kurzporträt der drei Romane:

- In dem in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich spielenden Roman *Das Parfum* geht es um einen Parfumeur mit Namen Jean-Baptiste Grenouille. Er hat keinen eigenen Geruch, verfügt dafür aber über einen außergewöhnlich differenzierten Geruchssinn. Dieser ermöglicht es ihm, ein Verfahren zu entwickeln, mit dem er menschliche Gerüche zu einem Parfum destillieren kann. Zur Gewinnung dieser Gerüche wird er zum Serienmörder und tötet insgesamt 24 junge Frauen. Als er beim letzten Mord gefasst und bald darauf zur Hinrichtungsstätte gebracht wird, beträufelt er sich dort mit dem von ihm hergestellten Duft. Daraufhin entbrennt die Menge in heftigem Begehr zu dem Delinquenten, in dem sie ihre geheimsten Wünsche verwirklicht sieht, und verschlingt ihn in einem Akt von erotischem Kannibalismus.
- Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* spielt Anfang des 19. Jahrhunderts in einem Bergdorf in Vorarlberg, der Heimat des Autors. Auch sein Protagonist ist gleichermaßen vom Le-

ben gezeichnet wie ausgezeichnet. Er verfügt über einen außergewöhnlich differenzierten Gehörsinn, leidet gleichzeitig jedoch unter einer Gelbfärbung der Iris, die ihm in seinem Dorf Spottnamen einträgt.

Angespornt von der Liebe zu seiner Cousine, entwickelt er außergewöhnliche Fähigkeiten als Sänger und später als Organist. Gleichzeitig leidet er jedoch an seiner unerfüllten Liebe. Als es ihm gelingt, Gott diese Liebe aus seinem Herzen löschen zu lassen, verliert er jedoch auch seine Begeisterung für die Musik. So wirft er sich am Ende dem "Bruder des Schlafes", dem Tod, in die Arme, indem er sich systematisch mit Tollkirschen vergiftet.

- Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* greift die historische Tatsache der Verbannung des römischen Dichters Ovid nach Tomi am Schwarzen Meer – d.h. ans "Ende" des damals existierenden Römischen Reiches – auf. Dies wird mit der Fiktion verbunden, dass Ovid – Publius Ovidius Naso, im Roman Naso genannt – vor seiner Abreise aus Rom sein berühmtestes Werk – die *Metamorphosen* – verbrannt habe.

Als sich in Rom das Gerücht verbreitet, der Dichter sei tot, beibt sich der Protagonist – ein Bewunderer Nasos – nach Tomi, um dort nach dem Dichter und einer eventuellen Abschrift der *Metamorphosen* zu suchen. Dabei stellt er fest, dass die Welt Tomis der Welt der *Metamorphosen* entspricht, Naso diese also dort als eigene Wirklichkeit erschaffen hat.

Kunst und Leben – eine dynamische Beziehung

Das zentrale Thema der Romane von Patrick Süskind und Robert Schneider sind die Konflikte, die aus dem Aufeinandertreffen von Kunst und Alltagsleben resultieren können. Als intertextueller Bezugspunkt erscheint hier die Literatur der Romantik. So verursacht etwa in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* (1818) der titelgebende Protagonist den Tod seiner die Kunst symbolisierenden Tochter, indem er sie den Menschen zu entziehen versucht. Gleichzeitig mit ihrem Tod springt jene Geige entzwei, die für ihn das Geheimnis der Kunst barg: Weil er sich als Künstler dem Leben verweigert hat, ist er dazu verdammt, fortan auf künstlerische Tätigkeit zu verzichten. Andererseits stirbt seine Tochter genau in dem Augenblick, da sie eine Verbindung mit dem Leben – in Gestalt eines geliebten Mannes – eingeht.

In den Romanen von Süskind und Schneider ist das konfliktreiche Verhältnis von Kunst und Alltagsleben schon in der Persönlichkeit der Protagonisten angelegt. Beide verfügen über außergewöhnliche, ans Übersinnliche grenzende Fähigkeiten. Diese führen jedoch in beiden Fällen nur zu flüchtigen Ergebnissen – zu Duftstoffen bzw. improvisierten, nicht schriftlich fixierten Musikstücken. Ihr außergewöhnlicher innerer Reichtum geht zudem mit einer Entstellung ihres Äußeren einher: Das ausgezeichnete Genie ist zugleich vor den Menschen "gezeichnet" durch seine Begabung, die ihm ein normales Leben unmöglich macht.

Auch sehnen sich beide Protagonisten danach, von anderen Menschen geliebt zu werden. Die entsprechenden Versuche, den Menschen nahezukommen, bleiben jedoch hier wie dort erfolg-

los. Aus Verzweiflung hierüber führt ihre marginalisierte Existenz bei beiden zu einer heftigem Abneigung gegenüber Gott.

Beide gehen am Ende freiwillig in den Tod, wobei sie sich jeweils auf kultisch-religiöse Weise das Leben nehmen. Süskinds Protagonist macht sich – christusgleich – selbst zur Liebesspeise für andere. In *Schlafes Bruder* nimmt der Protagonist ein Märtyrer-schicksal auf sich, indem er sich selbst mit Tollkirschen zu Tode foltert.

Sowohl Süskinds Grenouille als auch Schneiders Elias scheitern somit bei ihrem Versuch, Kunst und Leben miteinander in Einklang zu bringen. Elias könnte sein Orgelspiel zwar weiterentwickeln, doch wäre dies gleichbedeutend mit einem Verzicht auf die Erfüllung seiner Liebe zu seiner Cousine. Denn zwar muss er sie lieben, um musikalisch kreativ sein zu können. Findet diese Liebe aber Erfüllung, so entfällt der entscheidende Antrieb zur künstlerischen Betätigung. So verliert er auch die Lust am Orgelspiel, nachdem Gott ihn von seiner Liebe befreit hat.

Grenouilles Scheitern lässt sich sowohl von der Kunst als auch vom Leben aus betrachten: Von der Kunst her gesehen, gelingt es ihm zwar, das Leben in seine Kunstwerke zu bannen (sprich den Duft der Mädchen in Parfum zu verwandeln), doch muss er jenes dafür vernichten. Vom Leben aus betrachtet, dringt er mit seiner (Parfum-)Kunst zwar zu den Menschen vor und kann sie damit in einen Rausch versetzen. Auf ihn selbst bleibt seine Kunst jedoch ohne Wirkung. Denn er hat sie ja erdacht und komponiert, er durchschaut ihre Gestaltungsprinzipien, und so kann er auch nicht rauschhaft von ihr ergriffen werden – zumal er auch den schauerlichen Preis kennt, den er für seine Kunstwerke zahlen musste.

Die Kunst erscheint damit hier in einem doppelten Sinn als "Verbrechen" am Leben. Zum einen beraubt sie dieses seiner chaotischen Eigendynamik, indem sie es in eine künstlerische Form bannt. Zum anderen entfesselt sie in jenen, auf die sie trifft, aber eben jene unkontrollierbare Eigendynamik, die sie dem Leben zuvor abgerungen hat.

Daraus ergibt sich die Gefahr einer mit ästhetischen Mitteln erzeugten Massensuggestion, bei der die Kunst für die Selbstinszenierung totalitärer Regime missbraucht wird. Wie Süskind dies in der Hinrichtungsszene andeutet, verweist Schneider auf diese Gefahr durch die rauschhafte Verzückung, welche die Menschen bei einem Orgelkonzert seines Protagonisten ergreift.

Ovids Metamorphosen und die Dialektik der Aufklärung

Ein zentrales Thema von Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* ist der Problemkomplex der Dialektik der Aufklärung, symbolisiert durch die Gegenüberstellung der Städte Rom und Tomi.

Rom erscheint in dem Roman als "Reich der Notwendigkeit und der Vernunft" (Ransmayr 1988: 287). Es steht stellvertretend für einen rational organisierten Staat, der "die Phantasie (...) zur Vernunft gebracht" hat, in dem Gehorsam und Verfassungstreue wichtiger sind als Vorstellungskraft und Kreativität und in dem die innerseelischen Bilder "zu Denkmälern und Museumsstücken erstarrt" sind (ebd.: 94).

Rom erscheint demnach als lebloser Staat, während in Tomi der Karneval noch die Kraft der alles verwandelnden *Metamorphosen* entfalten kann. Daher ist Tomi dem Dichter auch näher als das phantasielose, bürokratisch-technisierte Rom.

Allerdings ist Tomi kein rein positives Gegenbild zu Rom: Nur noch die Schatten der einst lebendigen Mythen sind in ihm zu finden, grölende Betrunkene sind an die Stelle der Priester und Dichter getreten. Unter diesem Blickwinkel ließe sich Tomi auch als Abbild Roms auffassen. Es stünde dann für die dort verdrängte, archaisch-irrationale Seite des Menschen, die – eben weil sie verdrängt worden und damit bewusster Verarbeitung nicht mehr zugänglich ist – notwendig als traumähnliches Zerrbild erscheint.

Als Folge dieses Verdrängungsprozesses ist der auf rationalen Normen und Gesetzen gegründete römische Staat in seinem konkreten Handeln nicht mehr vernünftig, sondern willkürlich und tendenziell menschenfeindlich. Die sukzessive Erstarrung, die damit einhergeht, bringt zugleich eine zunehmende Aggressivität nach außen hin mit sich: Weil er sich selbst nicht mehr unter Kontrolle hat, fühlt sich der Staat verunsichert und sieht sich – per Projektion – von allen Seiten von Feinden umstellt.

Der auf die Vernunft gegründete Staat wird so immer unvernünftiger und erschwert den in ihm lebenden Menschen das Zusammenleben, anstatt ihnen dieses zu erleichtern. Die absolut gesetzte Vernunft wird so mit dem Bedürfnis einer totalen Kontrolle des öffentlichen Lebens assoziiert, deren logische Konsequenz eine totalitäre, starren Normen unterworfenen Gesellschaftsform ist.

Die totalitären Tendenzen des Staates finden dabei eine Parallele in der zunehmenden Verrohung des Volkes: Menschen, die ihr inneres Leben und ihre Phantasie abgetötet haben, werden hart und rücksichtslos gegenüber anderen. Sie führen kein eigenständiges Leben mehr, sind bloß noch eine amorphe Masse, die sich

den ebenso blindwütig agierenden Führern bereitwillig unterwirft.

Als zusammenfassende Personifizierung dieser Entwicklungen erscheint in dem Roman eine Figur, die in typisch postmoderner Manier die gewählte Kulisse durchbricht: die Gestalt von "Thies dem Deutschen", die Ransmayr in Anlehnung an den römischen Gott der Unterwelt (Dis, lat. "Der Reiche") konzipiert hat. In seiner Erinnerung mischen sich Kriege verschiedener Epochen zu einem einzigen, fortwährenden Kampf aller gegen alle (vgl. ebd.: 265 f.).

Bei seiner Flucht aus der Armee ist Thies so schwer verwundet worden, dass ihm "die Rippen seiner linken Seite wie gebrochene Pfeile aus dem Fleisch gezogen werden mussten" und nun "ein ungeschütztes Herz" (ebd.: 259) in ihm schlägt. Wie die mit seiner eigenen Gattin namensgleiche Gemahlin des Unterweltgottes, Proserpina, steht er seitdem stets an der Schwelle zum Tod. Dies befähigt ihn allerdings auch dazu, heilende Salben anzurühren, also gewissermaßen als Mittler zwischen Leben und Tod zu fungieren.

Seine heilende Tätigkeit führt er jedoch ohne innere Überzeugung aus. Denn seine jahrelange Beteiligung an Kriegen hat in ihm die Erkenntnis reifen lassen, "dass den Lebenden nicht mehr zu helfen war, dass es keine Grausamkeit und keine Erniedrigung gab, die nicht jeder von ihnen in seinem Hunger, seiner Wut, Angst oder bloßen Dummheit verüben und erleiden konnte". Thies – der in Tomi auch die Funktion des Totengräbers ausübt – zieht deshalb die Toten den Lebenden vor:

"Allein in den Gesichtern der Toten glaubte er manchmal einen Ausdruck der Unschuld zu entdecken, der ihn rührte und den er mit bitteren Esszenen zu konservieren suchte, bis er die Schrecken des Verfalls mit Erde und Steinen bedeckte" (ebd.: 265).

Als Gegenmittel gegen diesen radikalen Skeptizismus erscheint in dem Roman eben jene Welt, vor deren Hintergrund sich die gesamte Handlung abspielt: die dichterische Welt der *Metamorphosen*. Indem der Protagonist des Romans seine Suche nach dem Dichter der *Metamorphosen* am Ende damit beschließt, dass er selbst in deren Welt eintritt, bekundet er seinen Willen, die Welt künstlerisch-kreativ zu gestalten, anstatt seiner Erstarrung in dieser passiv zuzuschauen. Der erste Schritt dazu ist es, die Wandelbarkeit des eigenen Ichs – in der Terminologie der Postmoderne: die Pluralität der eigenen Seinsmöglichkeiten – zu entdecken.

3. Zeithistorischer Realismus

Steckbrief zum zeithistorischen Realismus

Der zeithistorische Realismus wird hier neben dem historischen und dem zeitkritischen Realismus als zusätzliche Kategorie eingeführt. Mit dem historischen Realismus teilt er die Hinwendung zur Vergangenheit, wobei seine Stoffe jedoch immer aus der jüngeren Vergangenheit stammen.

Darüber hinaus wird die Zeitgeschichte des eigenen Volkes bzw. der eigenen Gesellschaft in ihm nicht parabolisch, sondern direkt thematisiert. Dies schließt allerdings eine symbolische Überhöhung der Geschichte des eigenen Volkes nicht aus. Ein Beispiel dafür ist der Habsburger Mythos, der u.a. für das Werk Heimoto von Doderers, aber auch für andere österreichische Autoren von zentraler Bedeutung ist.

Der engere Bezug zur Gegenwart verbindet den zeithistorischen mit dem zeitkritischen Realismus. Anders als dieser, ist er allerdings nicht notwendigerweise gesellschaftskritisch ausgerichtet. Auch betrachtet er die Gegenwart nie unmittelbar, sondern stets unter dem Aspekt ihrer Genese aus der jüngeren Vergangenheit.

Exemplarisch veranschaulichen lässt sich dieser Schreibansatz u.a. an den Werken von Hermann Lenz. Literarisch umgesetzt hat er ihn u.a. in seinem zwischen 1961 und 1980 entstandenen "Roman in drei Büchern" mit dem Titel *Der innere Bezirk*. In dem um eine Vater-Tochter-Beziehung kreisenden Werk entrollt Lenz am Leitfaden seiner eigenen Biographie das Panorama der jüngeren Vergangenheit.

Lenz hat den zeithistorischen Realismus in seinen 1986 gehaltenen Frankfurter Vorlesungen auch theoretisch begründet. Er assoziiert diesen Schreibansatz darin mit dem Ziel, durch die "Darstellung historischer Zeiträume eine Entwicklung zu überschauen" (Lenz 1986: 76). Seiner Ansicht nach vermittelt

"jede historische Erzählung einen Lebensgrundriss, der tiefer eingrätzt sein kann als jede Geschichte, die in der Gegenwart spielt; denn der Ausblick, den historische Erzählungen bieten, ist weiter als der einer Geschichte, die sich auf die Gegenwart beschränkt. Vergangenheit ist. Sie kann weder verändert noch bewältigt werden und steht da wie ein Fels. An ihr kann die Struktur des Lebens deutlicher sichtbar gemacht werden als an der sich ständig verändernden Gegenwart, die, wenn man's genau nimmt, nur aus diesem einen Augenblick besteht, der schon vorbei ist" (ebd.: 68 f.).

Verschiedene Formen von zeithistorischem Realismus

Die einzelnen Formen von zeithistorischem Realismus lassen sich sowohl nach Art und Umfang des gewählten Zeitausschnitts als auch nach dem jeweiligen Darstellungsinteresse voneinander unterscheiden. Am Beispiel der unmittelbaren Nachkriegszeit lassen sie sich differenzieren in

1. den Versuch, sich vor dem Hintergrund der Kriegs- und Nachkriegswirren der eigenen nationalen, kulturellen und/oder schichtspezifischen Identität zu vergewissern;
2. die kritische Rekonstruktion der soziohistorischen Grundlagen des deutschen Faschismus;

3. die – chronikartige oder episodenhafte – Auseinandersetzung mit den Strukturen der nationalsozialistischen Herrschaft selbst und mit den durch diese bestimmten zwischenmenschlichen Beziehungen.

Literatur als nationale Selbstvergewisserung

Ein Beispiel für diese Spielart des zeithistorischen Realismus ist etwa die vierbändige Tetralogie des Schweizer Autors Kurt Guggenheim mit dem programmatischen Titel *Alles in Allem* (1952 – 1955). Der in dieser Formel anklingende universale Anspruch wird von Heimito von Doderer (s.u.) in die mit Guggenheims Wahlspruch nahezu identische Formel gefasst:

"Wir müssen nicht alles aufnehmen, aber alles stets in allem" (Doderer 1976; Tagebucheintrag vom 3. Februar 1951).

Dahinter steht der Gedanke, dass "der Mensch (...) universal gemeint" ist (Doderer 1964: 18; Tagebucheintrag vom 16. Januar 1940) – dass also die Äußerungsformen seiner zentralen Gedanken und Gefühle zwar je nach kulturellem Umfeld variieren, diese selbst sich aber überall gleichen.

Guggenheims Werk verbindet Familiengeschichte mit öffentlicher Geschichte und versucht so, den historischen Zeitraum von 1900 bis 1945 literarisch zu reflektieren. Insgesamt 270 (reale und fiktive) Personen, die auf komplexe Weise miteinander verbunden sind, sollen einen repräsentativen Querschnitt durch die Geschichte der Stadt Zürich, wo alle Handlungsfäden zusammenfließen, vermitteln.

Ausgehend von der "Überzeugung, dass im Einzelnen sich das Ganze widerspiegle", beschreibt Guggenheim in zahlreichen Einzelepisoden "Alltagsfakten und -geschichte", die sich zu der Vorstellung von "Zürich als geheimnisvolle[r] große[r] Mutter" summieren, von Zürich "als magische[m] Schicksalsraum, unzerstörbar, unveränderbar sich selber treu bleibend" (Siegrist 1986: 656).

Dahinter steht, so Christoph Siegrist, der Gedanke einer Schutzfunktion der Schweizer "Gemeinschaft (ein Guggenheim teurer Begriff), die wohl Differenzen, aber keine grundsätzlichen Widersprüche kennt". Wie die Stadt Zürich als "Urbild von Ordnung, gesellschaftlicher Harmonie und Vernünftigkeit" erscheint, wird der Staat, den sie repräsentiert, "als Ort der Freiheit, Vernunft und Humanität gefeiert" (ebd.: 656 f.). Diese "unkritische Selbststilisierung, die weit stärker Wunschbild als Wirklichkeit war" (ebd.: 657), war umso schwerer angreifbar, als sie sich in das Gewand eines angeblich universellen Humanismus hüllte und damit jeder Kritik an dem vertretenen Gesellschaftsbild bereits im Vorfeld auswich.

Das österreichische Äquivalent zu Guggenheims Tetralogie ist Heimito von Doderer Wiener Trilogie (*Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*; *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*; *Die Dämonen*). Auch Doderer wählte für die zwischen 1951 und 1956 erschienenen Romane die Kulisse einer – bzw., im Falle Österreichs, *der* – repräsentativen Großstadt, um die jüngere Entwicklung seines Landes zu beleuchten.

Dabei spart Doderer allerdings die Zeit des Nationalsozialismus aus und konzentriert sich auf die Darstellung des Wiens der

1920er Jahre. Rückblenden beleuchten die Zeit vor und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg. Gegenwart und Nationalsozialismus sind nur in den *Dämonen* präsent, und auch hier nur indirekt, nämlich zum einen über die Erzählerposition und zum anderen über die Gruppe der "Unsrigen", die die Vorgeschichte des Austrofaschismus thematisieren hilft.¹⁷

Der verklärende Blick auf die Zwanzigerjahre ist bezeichnend für Doderers gesellschaftspolitische Haltung. Diese beruhte auf der Annahme, dass "der 'Einhieb' von 1918, der Zusammenbruch der Donaumonarchie, dem Vergangenheit und Gegenwart überbrückenden Kontinuum des 'übernationalen' österreichischen Bewusstseins nichts anhaben konnte" (Schmidt 1988: 737).

Doderers Betonung der Unversehrtheit des habsburgischen Mythen (vgl. hierzu Magris 1963) hängt auch mit seiner eigenen zeitweiligen Verstrickung in den Nationalsozialismus zusammen.¹⁸ Sein Postulat einer von allen historischen Wirren

¹⁷ Der Begriff der "Unsrigen" geht – ebenso wie der Titel des Romans – auf Dostojewski zurück (vgl. dessen Roman *Die Dämonen*; russ. 'Besy', 1871/72, dt. 1888).

¹⁸ Doderer war bereits 1933 in die damals noch illegale Nationalsozialistische Partei Österreichs eingetreten. Entsprechend seiner damaligen politischen Überzeugung wollte er die *Dämonen* zunächst als einen "großen Zeitroman" anlegen, "der sozusagen das 'unterirdische' Werden eines neuen Deutschlands (...) in seiner Vorgeschichte gestalten will" (Doderer: Brief an den Eugen Diederichs Verlag in Jena, zit. nach Hesson 1982: 23). Die nationalsozialistische Tendenz, die der Roman damals aufwies, schlug sich auch in dem seinerzeit von Doderer für diesen vorgesehenen Titel (*Die Dämonen der Ostmark*) nieder (vgl. ebd.: 24). Seit 1938 ließ sich Doderer nicht mehr als Parteimitglied führen, diente dem NS-Regime jedoch im Zweiten Weltkrieg in Frankreich und Russland als Fliegeroffizier. In seinem Tagebuch bezeichnete er seine vorübergehende Identifikation mit dem Nationalsozialismus später als "barbarische[n] Irrtum" (Doderer 1964, Tagebucheintrag vom 5. Mai 1946). Dabei benennt

unberührten nationalen Identität entspricht strukturell dem bei einem Großteil der deutschen "inneren Emigranten" zu beobachtenden Rückzug in ein angeblich zeitloses "Reich des Geistes". Dieser sollte im Kern die Kontinuität der bürgerlichen Wertvorstellungen garantieren – nur dass man sich in Deutschland hierfür nicht auf einen dem Habsburger-Mythos vergleichbaren nationalen Mythos stützen konnte und das eigene geistig-kulturelle Ideal daher anhand von Phantasiewelten beschwören musste.

Rekonstruktion der Grundlagen des deutschen Faschismus

Unter den literarischen Werken, die sich um eine Rekonstruktion der soziohistorischen Grundlagen des deutschen Faschismus bemühen, sticht fraglos Alfred Döblins fast 2000-seitige Tetralogie *November 1918* heraus. Nur der erste der zwischen 1937 und 1943 entstandenen Bände konnte noch vor Kriegsende erschienen (1939), die übrigen drei Bände wurden erstmals zwischen 1948 und 1950 veröffentlicht. Eine besondere Bedeutung kommt darüber hinaus auch Anna Seghers' Roman *Die Toten bleiben jung* zu (enstanden bis 1947, Erstdruck 1949).

Beide Werke stehen für unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten zu der Thematik. Döblin konzentriert sich ganz auf die "deutsche Revolution" (Untertitel). Diese rekonstruiert er im ersten Band anhand der – ihm aus eigener Anschauung bekannten – Situation im Elsass. In den Folgebänden legt er den Fokus auf Einzelschicksale, die jeweils subjektive Bewältigungsformen der Ereignisse thematisieren und so auch über diese selbst hinausweisen.

er seinen nationalsozialistischen Irrweg jedoch nicht direkt, sondern spricht nur kryptisch über sein Versäumnis, sich genauer mit dem "damals im Mittelpunkt stehende[n] Phänomen" auseinanderzusetzen.

Anna Seghers' Roman *Die Toten bleiben jung* umfasst dagegen den gesamten Zeitraum von 1918 bis 1945, der querschnittartig anhand der Lebenswege einzelner Personen und Personengruppen dargestellt wird. Seghers akzentuiert dabei besonders den Gegensatz zwischen herrschender und unterdrückter Klasse, von dem sie die sozialen Verhältnisse in den einzelnen Entwicklungsphasen bestimmt sieht.

Dies wird bereits durch das dem Roman vorangestellte Verzeichnis der "Hauptpersonen" deutlich. Unter der Überschrift "Der Tote" führt es das erste Opfer der Herrschenden – den Spartakisten Erwin – ebenso auf wie diesem nahestehende Personen. Die Täterseite – die "an Erwins Mord Beteiligten" – erscheint dagegen als in sich stärker differenzierte Gruppe, die Angehörige des Militärs ebenso umfasst wie Großgrundbesitzer und neues Besitzbürgertum (vgl. Seghers 1949: 5).

Die Einheitlichkeit der Opferseite erscheint dabei als entscheidende Voraussetzung dafür, dass ihre Repräsentanten siegreich aus dem Kampf hervorgehen. Zwar wird Erwins Sohn Hans am Ende von demselben Offizier getötet, der auch schon seinen Vater exekutiert hatte. Kurz bevor er sich angesichts des Zusammenbruchs des NS-Regimes das Leben nimmt, erkennt der Mörder jedoch in dem Sohn dessen Vater wieder und begreift so, dass dieser zwar nicht physisch, wohl aber in geistiger Hinsicht den tödlichen Schuss überlebt hat.

In diesem Sinne bleiben "die Toten jung", während die Mörder zwar physisch überleben, geistig aber schon tot sind. Die Einlösung der Utopie einer humaneren Welt, deren Kraft die Ermordeten gerade durch das Opfer ihres Lebens bezeugen, erscheint so

selbst dem die Exekution befehligen Offizier nur als eine Frage der Zeit:

"Sie hatten ihn umgelegt und verscharrt. Wie aber war er jung geblieben. Wahrscheinlich waren längst alle tot, die damals mitgemacht hatten. Er selbst, er fühlte die Last des Lebens untragbar, schwerer als ein Greis. Doch dieser Bursche vorhin, (...) der hatte den Kopf zurückgeworfen wie ein junges Pferd. Der Tod schien ihm nichts anzuhaben (ebd.: 592 f.).

Chronikartige Auseinandersetzung mit der NS-Zeit

Bei der literarischen Auseinandersetzung mit den Strukturen der nationalsozialistischen Herrschaft selbst und mit den durch diese bestimmten zwischenmenschlichen Beziehungen lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Herangehensweisen unterscheiden. In manchen Fällen wird versucht, die Geschichte der NS-Zeit chronikartig, vermittelt über die Lebensgeschichte einzelner Personen, darzustellen. Andere Werke konzentrieren sich dagegen auf einzelne Episoden, an denen exemplarisch zentrale Elemente des nationalsozialistischen Regimes und des durch sie beeinflussten Umgangs der Menschen miteinander vor Augen geführt werden sollen.

Ein Beispiel für die erstgenannte Vorgehensweise ist Bernhard Kellermanns 1948 erschienener Roman *Totentanz*. Anhand einer fiktiven deutschen Kleinstadt wird darin die Geschichte der nationalsozialistischen Herrschaft nachgezeichnet.

Im Mittelpunkt des Romans steht Frank Fabian, "Rechtsanwalt und Syndikus der Stadt, von der hier die Rede ist" (Kellermann

1948: 5). In ihm zeichnet Kellermann das Bild eines Mitläufers, der sich, um seine Karriere zu retten, nach anfänglichen Zweifeln in den Dienst der Nationalsozialisten stellt. Hierdurch verstrickt er sich zwar immer tiefer in die nationalsozialistischen Verbrechen, verliert dabei aber niemals ganz die Skepsis gegenüber seinem Tun.

Die Problematik der nationalsozialistischen Machtergreifung und Gleichschaltung wird zum einen über die inneren Konflikte Fabians, zum anderen aber auch über sein Umfeld verdeutlicht. Darin stehen sich skrupellose Anhänger der Herrschenden (wie u.a. seine eigene Frau Clotilde) und entschiedene Nazi-Gegner (wie sein Bruder, der Bildhauer Wolfgang Fabian, und die von ihm geliebte Christa, Tochter einer wohlhabenden Witwe) gegenüber. Auch die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung wird mit konkreten Personen (dem Sanitätsrat Fahle und seiner Familie) verknüpft und so emotional nachvollziehbar gemacht.

Kellermanns Roman erreicht zwar nicht das formale Reflexionsniveau, das etwa die Werke Johannes Bobrowskis oder Jurek Beckers auszeichnet (s.u.). Sein Versuch, mit Hilfe eines konventionell-realistischen Erzählansatzes das nationalsozialistische Grauen für den Leser transparent zu machen, wird dem Sujet nur bedingt gerecht. Der säkulare Zivilisationsbruch, den der Holocaust darstellt, und die neue Qualität fabrikmäßig-bürokratischen Tötens, die diesen auszeichnet, kann so kaum adäquat literarisch gespiegelt werden.

Dass der Roman heute weitgehend vergessen ist, erscheint daneben aber auch als eine Spätfolge des Kalten Krieges. Kellermann hatte sich nach Kriegsende in der Ostzone niedergelassen und in der entstehenden DDR – als Volkskammerabgeordneter und

Gründungsmitglied der Akademie der Künste – vor seinem Tod im Jahr 1951 noch aktiv am politischen und kulturellen Leben mitgewirkt.

Episodenhafte Auseinandersetzung mit der NS-Zeit

Die literarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus erfolgte im Exil, wie in Kapitel 2 ausgeführt, oft im Spiegel historischer Sujets. Daneben gab es jedoch auch Formen einer direkten Thematisierung der NS-Herrschaft. Ein Mittel dafür war die Konzentration auf einzelne Episoden und Begebenheiten aus dem nationalsozialistischen Alltag.

Da die Autoren sich hierfür nicht auf eigene Anschauung stützen konnten, bauten sie ihre Romane um Zeitungsartikel herum. Diese boten ihnen die Möglichkeit, die Realität der nationalsozialistischen Herrschaft vor dem Hintergrund konkreter Geschehnisse zu beleuchten.

Ein Beispiel dafür ist Arnold Zweigs Roman *Das Beil von Wandsbek* (hebr. 1943, dt. 1947). Er geht zurück auf einen Artikel in der *Deutschen Volkszeitung*, einer Prager Exilzeitung, vom 18. April 1937. Darin wurde von einem Altonaer Schlachtermeister und SS-Mann berichtet, der für die Hinrichtung von vier Antifaschisten als Henker eingesetzt worden war. Als daraufhin die Kundschaft in seinem Fleischerladen ausblieb, hatte sich der Mann das Leben genommen.¹⁹ Zweig wollte an diesem Stoff, wie er in einem Brief an Sigmund Freud erläutert hat,

¹⁹ Der Boykott des Fleischerladens muss allerdings nicht notwendigerweise auf eine antifaschistische Gesinnung der Bevölkerung zurückgeführt werden. Vielmehr lässt er sich auch mit der archaischen Identifizierung

"den im Nazismus begrabenen Menschen darstellen, der so oft vergessen und übersehen wird. Der geschändete Deutsche ist ja nicht bloß im KZ-Lager, sondern auch in seinen Henkern" (Zweig, zit. nach Claussen 1994: 566).

Unter Zugrundelegung von Sigmunds Freuds psychoanalytischer Theorie und mit dem Fauststoff als untergründigem Bezugspunkt des Erzählens analysiert Zweig "die Beziehung von Politik und Ökonomie in den 'Friedensjahren' des Nationalsozialismus" (Claussen 1994: 567). Dabei konzentriert er sich, so Detlev Claussen (ebd.: 569), auf den "Untergang" des Kleinbürgertums im Nationalsozialismus, der seinerseits "ohne die Kleinbürger nie an die Macht gekommen wäre".²⁰

Wie bei "alle[n] Werken der Exilliteratur, die erzählend der Wirklichkeit der nationalsozialistischen Barbarei sich nähern", liegen "Größe und Grenzen des *Beils von Wandsbek*" gleichermaßen "in der Möglichkeit von Erfahrungen begründet, die die Emigration noch zulässt" (ebd.: 566). Dass man nach Kriegsende im Westen allerdings lange Zeit eher die "Grenzen" dieses Romans betonte, ist wohl wie im Falle Kellermanns vor allem der Tatsache geschuldet, dass Zweig nach 1945 aus seinem Exil in Palästina in die DDR übergesiedelt war.²¹

des Henkers mit dem Tod selbst erklären, die den Henker seit jeher zu einem Verfemten gemacht hat (vgl. hierzu Walter 1985).

²⁰ Als Sohn eines jüdischen Sattlers kannte Zweig die Welt der kleinbürgerlichen Handwerksbetriebe aus eigener Anschauung.

²¹ Als zwar jüdischer, aber Deutsch sprechender und schreibender Autor hatte Zweig in Palästina keine sichere Existenzgrundlage und war deshalb Johannes R. Bechers Einladung nach (Ost-)Berlin gefolgt. Zweig, der

Wie das *Beil von Wandsbek* beruht auch Alfred Neumanns Roman *Es waren ihrer sechs* (1945) auf einem Zeitungsartikel, nämlich auf einem Bericht im *Time Magazine* vom 14. Juni 1943 über die Geschwister Scholl. Neumann wurde dadurch zur Ausarbeitung eines Projekts über den Widerstand gegen den Nationalsozialismus angeregt, das er bereits Mitte der 1930er Jahre konzipiert hatte (vgl. Matter 1973: 431 f.).

Angesichts der Berühmtheit, welche die Widerstandsgruppe der "Weißen Rose" um die Geschwister Scholl nach 1945 erlangte, und der Veröffentlichung persönlicher Dokumente ihrer Mitglieder warf man Neumanns Roman nach 1945 fehlende Authentizität vor. Dass insbesondere die westliche Literaturkritik "die zweifellos vorhandenen künstlerischen Schwächen des Romans hochspielte" (ebd.: 431), lag freilich auch an den allgemeinen Vorbehalten, die man anfänglich gegenüber Werken hegte, die sich die kritische Aufarbeitung der nationalsozialistischen Ära zum Ziel gesetzt hatten.

Dies gilt auch für die Kritik an Hans Falladas 1946 veröffentlichtem Roman *Jeder stirbt für sich allein*. Wie der Autor in seinem Vorwort schreibt, folgt das Werk "in großen Zügen Akten der Gestapo über die illegale Tätigkeit eines Berliner Arbeiterehepaars während der Jahre 1940 bis 1942" (Fallada 1946: 5).

von 1950 bis 1953 Präsident der Akademie der Künste der DDR und von 1949 bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1968 Abgeordneter der Volkskammer war, war sich der Folgen dieses Schritts für die Rezeption seiner Werke im Westen durchaus bewusst. So äußerte er die Befürchtung, seine Bücher würden im Westen nicht mehr gedruckt werden, und "niemand" werde sie dort "zu lesen bekommen", "sobald ich als Autor der Sowjetzone abgestempelt bin" (zit. nach Claussen 1994: 570).

Fallada knüpft in dem Roman an sein Erzählverfahren der Vorkriegszeit an, das aus der Sicht der "kleinen Leute" deren hilfloses Leiden an der großen Politik vor Augen führt (vgl. *Kleiner Mann, was nun?*; 1932). Angesichts der Bedeutung des Kleinbürgertums für den Aufstieg des Nationalsozialismus zur beherrschenden Kraft in Deutschland erscheint dies nicht ganz unproblematisch. Allerdings ist Fallada zugutezuhalten, dass in dem Buch, wie er selbst unterstreicht,

"fast ausschließlich von Menschen die Rede ist, die gegen das Hitlerregime ankämpften, von ihnen und ihren Verfolgern" (ebd.).

Insbesondere in Westdeutschland²² bevorzugte man unmittelbar nach Kriegsende dagegen Romane, in denen die Zeit des Nationalsozialismus in unhistorisch-allegorisierender Weise dargestellt wurde, da dies die Flucht vor der Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung für das Geschehene erleichterte.

Dies legt den Verdacht nahe, dass die formalen Einwände gegen die kritisch-zeithistorischen Romane vielfach nur ein Vorwand waren, um sich mit dem Inhalt der betreffenden Werke nicht auseinanderzusetzen zu müssen. Dass dies in der DDR anders war, lag freilich nicht unbedingt an einer stärkeren Bereitschaft zur Vergangenheitsbewältigung. Vielmehr erlaubte es hier die Identifikation mit der sowjetischen Siegermacht, die Beschreibung der nationalsozialistischen Verbrechen zur Kenntnis zu nehmen, als hätte man selbst nichts damit zu tun gehabt. Abgesehen davon

²² Fallada wurde nach Kriegsende zunächst von der sowjetischen Armee als Bürgermeister des mecklenburgischen Feldberg eingesetzt, ehe er kurz vor seinem Tod im Jahr 1947 Johannes R. Bechers Ruf nach (Ost-)Berlin folgte.

entsprach der realistische Erzählstil auch dem formalen Ideal des sozialistischen Realismus.

Abhängigkeit der Schreibweisen von der Erlebnisperspektive

Auffallend ist, dass die zeithistorischen Romane der unmittelbaren Nachkriegszeit nahezu ausschließlich von älteren Autoren verfasst worden sind. Dies lässt sich zunächst mit der Perspektive erklären, aus der das Geschehen wahrgenommen wurde.

Bei den Autoren der "Jungen Generation", aus denen die für den bundesdeutschen Literaturbetrieb nach 1945 maßgebliche Gruppe 47 hervorging, war dies zum größten Teil die Perspektive des einfachen Soldaten. Dieser hatte den Krieg als unüberschaubar-chaotische Folge von Ereignissen erlebt, deren Ablauf er selbst nicht beeinflussen konnte und denen er hilflos ausgeliefert war.

Die älteren Autoren hatten den Krieg dagegen, sofern sie aktiv an ihm teilgenommen hatten, in der Regel aus einer privilegierteren Perspektive – etwa als Fliegeroffizier (Doderer) oder Militärarzt (Benn) – erlebt. Der Großteil von ihnen befand sich während des Krieges freilich in der inneren oder äußeren Emigration. Dabei waren sie zwar, insbesondere in der Endphase des Krieges, ebenfalls direkt von den Kriegsereignissen betroffen. Dennoch trug ihre Situation insgesamt eher dazu bei, die Perspektive eines außenstehenden Beobachters einzunehmen – und zwar umso mehr, als ihnen dies eine Möglichkeit bot, die eigene Verstrickung in den Nationalsozialismus herunterzuspielen.

Der Perspektive des Frontsoldaten entsprach dabei eher eine literarische Darstellungsform wie die Kurzgeschichte, die es erlaubte,

das eigene, bruchstückhaft-fragmentarische Erleben unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Demgegenüber begünstigte die erhöhte Perspektive des Offiziers oder die distanzierte Perspektive der Emigrierten eine literarische Form, die stärker den Überblick über das beschriebene Geschehen akzentuiert.

Hinzu kam, dass die jüngeren Autoren die Eigenart des Krieges als säkulares Ereignis betonten, das auch in der Literatur einen Bruch mit den bisherigen Ausdruckskonventionen erfordere. Bei den älteren Autoren löste der Krieg dagegen eher das Bedürfnis aus, sich der geistigen Traditionen zu vergewissern, was eher das Festhalten an konventionellen Ausdrucksformen nahelegte.

Dies schloss allerdings nicht aus, Krieg und NS-Zeit in den weiteren – historischen, sozialen, ökonomischen und/oder kulturellen – Kontext zu stellen, in dem sie sich entfaltet hatten. Inhaltlich gab es bei den älteren Autoren somit zwei verschiedene Ansätze. Bei dem ersten – für die Haltung der meisten inneren Emigranten charakteristischen – Ansatz wurde grundsätzlich von der Unversehrtheit der bürgerlichen Kultur und ihrer geistigen Orientierungen ausgegangen. Der zweite Ansatz thematisierte hingegen auch die sukzessive Infiltration dieser Kultur mit faschistischem Gedankengut. Beiden Ansätzen gemeinsam war jedoch die Orientierung an übergeordneten Zusammenhängen, zu deren Ausdruck die Romanform eher geeignet schien als die diversen Formen von Kurzprosa.

Das Bemühen eines Großteils der inneren Emigranten, die eigene geistige Kultur als zeitlos darzustellen, hatte allerdings zur Folge, dass die von ihnen geschriebenen Werke der konkreten historischen Zeit auswichen, anstatt sie – wie im Zeitroman – in einer groß angelegten Synopse literarisch zu reflektieren. Der Blick

richtete sich hier nach innen, auf ein angeblich zeitloses "Reich des Geistes".

Seinen extremsten Ausdruck fand diese geistige Haltung in Gottfried Benns Ideal eines "Romans im Sitzen" (*Roman des Phänotyp*, 1944) und seinen "Statischen Gedichten" (geschrieben 1937 – 1947, erschienen 1948). Das in den Kurzgeschichten der "Jungen Generation" nachhallende Chaos des Krieges wurde hier ebenso negiert wie die in den Zeitromanen der Nachkriegszeit widergespiegelte Entwicklungsdynamik der Geschichte.

Zeithistorische Romane der "Jungen Generation": Böll und Grass

Für die Autoren der "Jungen Generation" stand nach 1945 zunächst die unmittelbare Verarbeitung der Kriegserlebnisse im Vordergrund. Dafür eigneten sich Kurzgeschichten besser als längere Romane. Diese waren daher hier anfangs nicht das bevorzugte Genre und wurden – wenn überhaupt – in dem speziellen Stil des "Kahlschlag-Realismus" verfasst, auf den im folgenden Kapitel ausführlich eingegangen wird.

Erst Ende der 1950er Jahre hatten auch die Autoren der "Jungen Generation" jenen Abstand zu Krieg und NS-Regime gewonnen, wie er für zeithistorisch orientierte Romane erforderlich ist. Mit Heinrich Bölls *Billard um halb zehn* und Günter Grass' *Blechtrommel* erschienen 1959 gleich zwei breiter angelegte Romane jüngerer Autoren, die von der Vorgeschichte über die Entwicklung der nationalsozialistischen Herrschaft bis zu deren Nachwesen und dem Versuch eines Neuanfangs nach 1945 reichten.

Böll wählte dafür die konventionellere Form des Familienromans: Zum 80. Geburtstag eines als Architekt tätigen Patriarchen versammelt sich dessen Familie. Aus den Gesprächen und Erinnerungen der einzelnen Familienmitglieder wird die Zeit vom wilhelminischen Kaiserreich bis zu den Wirtschaftswunderjahren rekonstruiert.

Dagegen thematisiert Grass in der *Blechtrommel* die Zeitgeschichte mit Hilfe eines Schelmenromans. Diesen fasste er später mit der Novelle *Katz und Maus* (1961) sowie dem Roman *Hundejahre* (1963) zur *Danziger Trilogie* zusammen.

Die durch die verfremdende Schelmenperspektive zu erzielende Distanz gegenüber dem Geschehen wird hier zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Ereignisse aus dem Blickwinkel eines Kindes – des auch durch die Romanverfilmung von Volker Schlöndorff berühmt gewordenen Oskar Matzerath – geschildert werden. Dabei wird allerdings – als eine Art "Verfremdung der Verfremdung" – auch diese Perspektive wieder ironisch gebrochen, indem Oskar sich im Alter von drei Jahren bewusst dazu entscheidet, nicht mehr zu wachsen, d.h. nicht in die Welt der Erwachsenen einzutreten.

Die gewählte Erzählperspektive erlaubte es Grass, die Dinge direkter zu schildern, als es mittels des reflektierten Bewusstseins eines Erwachsenen möglich gewesen wäre. Gleichzeitig konnte so jedoch auch verhindert werden, dass die naive Schilderung verbrecherischer Handlungen gewaltverherrlichend wirkt. Denn die verfremdende Perspektive des Kindes führt ja gerade dazu, dass für das erwachsene Lese- bzw. Filmpublikum die Problematik der selbstverständlichen Hinnahme der Gewalt als solche erkennbar wird.

Oskars spätere Verkrüppelung ist, rein physiologisch betrachtet, eine Folge seines zu spät einsetzenden Wachstums. Sie lässt sich jedoch auch als kritischer Reflex seines Verhaltens unter der NS-Diktatur betrachten. Manches – wie etwa seine Beteiligung am Fronttheater der "Liliputaner" – macht ihn auch zu einem Sinnbild für die fragwürdige Kooperation mancher Intellektueller mit dem NS-Regime.

Betrachtet man den Trommler Oskar als Künstler, so erscheint auch der Egoismus, den er bei seiner Sucht nach Trommeln an den Tag legt, in einem anderen Licht. Zwar tritt er in der Vorkriegszeit zuweilen als stimmgewaltiger Mahner in Erscheinung. Dies zeigt sich etwa, als er vom Danziger Stockturm herunter seine Trommel ertönen lässt und dazu mit seiner durchdringenden Stimme die Fenster des Theaters der Stadt – als einem Symbol bürgerlich-unpolitischen Kunstgenusses – zersingt.

Andererseits beharrt Oskar auch dann noch auf seiner Trommelleidenschaft – und mithin auf seiner Beschränkung auf die künstlerische Sphäre –, als die Erfolglosigkeit künstlerischen Mahnens längst erwiesen ist. Die künstlerische Betätigung erscheint so als reiner Selbstzweck und als Flucht vor der gesellschaftlichen Verantwortung.

Zeithistorischer Realismus aus jüdischer Perspektive: Edgar Hilsenrath

Trotz der allmählich einsetzenden literarischen Aufarbeitung der NS-Zeit blieb der nationalsozialistische Massenmord an Menschen mit jüdischen Wurzeln in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur lange ein blinder Fleck. Dies lag natürlich zum ei-

nen an der Verdrängung des Grauens und an Schuldabwehrreflexen, wie sie auch in der übrigen Bevölkerung zu beobachten waren. Zum anderen stellte aber auch die Frage, wie das Unsägliche sprachlich zu gestalten wäre, eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar.

Eine Mitleidsperspektive einzunehmen, indem das Geschehen aus der Sicht von Betroffenen geschildert worden wäre, hätte aus dem Mund der Täter leicht unglaublich und damit kitschig wirken können. Die Verbrechen in ähnlicher Weise wie Grass in der *Blechtrommel* aus einer kindlich-unbefangenen Sicht zu schildern und so in ihrer Monstrosität vor Augen zu führen, war für Angehörige des Tätervolkes aber ebenfalls ein kaum gangbarer Weg.

Bei Autoren, die selbst jüdische Wurzeln hatten und die Verfolgung am eigenen Leib erlebt hatten, sah das jedoch anders aus. Sie mussten sich bei der literarischen Gestaltung des Grauens keinerlei Beschränkungen auferlegen. Allerdings standen auch sie vor der Frage, wie sie das Entsetzliche literarisch widerspiegeln sollten, ohne es allein schon durch die Übertragung in die wohlgeordnete Welt der Sprache zu verharmlosen.

Ein Autor, der sich auf diese Frage eine Antwort zu geben traute, war Edgar Hilsenrath. Er war 1941 15-jährig ins jüdische Ghetto der ukrainischen Ruinenstadt Moghilev-Podolsk am Dnestr deportiert worden und hatte dort bis zu der Befreiung des Ghettos durch die sowjetische Armee im Jahr 1944 ausharren müssen.²³

²³ Die faschistische Regierung Rumäniens deportierte seit 1941 systematisch die in Bessarabien und der Bukowina lebenden Juden in ein ihr vom NS-Regime eigens zu diesem Zweck zugewiesenes Gebiet, das sie "Transnistria" nannte.

Sein Roman *Der Nazi & der Friseur* konnte 1971 – obwohl in deutscher Sprache verfasst – zunächst nur auf Englisch veröffentlicht werden. Erst durch den Erfolg des Romans in den USA fand sich 1977 schließlich auch ein Verlag für die deutsche Originalfassung.

In dem Roman erzählt der ehemalige SS-Oberscharführer Max Schulz davon, wie er sich als Mitglied der "Einsatzgruppe D im südrussischen Abschnitt" an der Ermordung der europäischen Juden beteiligt hat. Außerdem berichtet er aber auch davon, wie er nach Kriegsende die Identität seines von den Nazis ermordeten Jugendfreundes, des Juden Itzig Finkelstein, angenommen hat und unter dessen Namen nach Palästina ausgewandert ist. Dort nutzt er das bei Finkelsteins Vater – einem Friseur – erworbene Wissen für die Eröffnung eines Friseursalons.

Die Brisanz des Romans röhrt vor allem daher, dass Schulz mit demselben Fanatismus, mit dem er sich zuvor dem Nationalsozialismus verschrieben hatte, später für die Sache des jüdischen Volkes eintritt. Wie er prahlerisch den "Polenfeldzug" der deutschen Wehrmacht als "kurze[n] Spaziergang" beschreibt (Hilsenrath 1971: 53), preist er den Sieg der israelischen Armee über die arabischen Staaten im Jahr 1948/49 als "Sieg des stärkeren Willens". Voller Stolz konstatiert er, dass "das (...) im Handumdrehen" erledigt gewesen sei (ebd.: 289, 296).

Faschismus- und Zionismus-Kritik werden hier also eng miteinander verbunden. Auch in der für die Nationalsozialisten typischen Mischung aus Sentimentalität und Brutalität bleibt sich Schulz treu. So verbindet er seine Kriegsbegeisterung als SS-Mitglied ebenso wie als israelischer Staatsbürger mit einem besonderen Engagement für den Tierschutz (vgl. ebd.: 33, 290).

Die schockierende Wirkung des Romans resultiert – außer aus seinem Inhalt – auch aus dem nüchtern-naiven Erzählton, der mit der Monstrosität der geschilderten Verbrechen kontrastiert. Von seiner Beteiligung an der Ermordung der osteuropäischen Juden berichtet Schulz etwa mit folgenden Worten:

"Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinkehinke-Hüpfspiel – und man kann sich da ab und zu verzählen. Später ging das nicht mehr. Das war zu mühsam." (ebd.: 54)

"Tremendismo" im Werk Hilsenraths

Die Unbekümmertheit, mit der Hilsenraths Protagonist von seinen Taten und seinem Leben erzählt – die im Widerspruch steht zu deren faktischer Unglaublichkeit – erinnert zunächst an den auch von Grass in der *Blechtrommel* eingesetzten naiven Erzählton. Allerdings handelt es sich bei seinem Protagonisten nicht um ein Kind, was den Roman eher in die Tradition des spanischen "Tremendismo" (von "tremendo": schrecklich) stellt. Parallelen ergeben sich dabei insbesondere zu Camilo José Celas Roman *La familia de Pascual Duarte* (1942).²⁴

Dieses Erzählverfahren kann dazu dienen, die Hilflosigkeit des Protagonisten im Umgang mit der äußereren Gewalt und seinen

²⁴ Ein besonders eindrückliches Beispiel für Tremendismo in Celas Roman ist die Stelle, an der Pascual Duarte beschreibt, wie er den Geliebten seiner Frau tötet: "Ich drückte etwas stärker zu ... Es gab das gleiche Geräusch, wie man es von einem Braten im Backofen hört ... Er fing an, Blut zu spucken. Als ich aufstand, fiel sein Kopf kraftlos zur Seite ..." (Cela 1942: 135).

inneren Gewaltimpulsen zu verdeutlichen. Der Unterschied zwischen ihm und seinen Mitmenschen besteht dann lediglich darin, dass die niederen Instinkte bei ihm ungeschminkter und dauerhafter zum Ausdruck kommen als bei Letzteren. Bei Cela wie bei Hilsenrath wird dies durch die Erfahrung frühkindlicher Gewalt motiviert.

Die gewalttätigen Protagonisten erscheinen damit jeweils gleichermaßen als Opfer wie als Täter. Als erzählerisches Konstrukt können sie dazu beitragen, den Faschismus zu entmystifizieren und in seinem Zusammenhang mit bestimmten sozioökonomischen Strukturen vor Augen zu führen. Diesem Ziel dient auch die naive Redseligkeit der Protagonisten, die sich selbst der Tragweite der von ihnen begangenen Verbrechen kaum bewusst zu sein scheinen. Dadurch erscheinen sie nicht – wie in den dämonisierenden Darstellungen des NS-Regimes – als Geschöpfe des Teufels, sondern als logisches Produkt inhumaner sozialer Strukturen.

Die Realität des Makabren

Einen anderen Erzählansatz wählte Hilsenrath für seinen 1964 erschienenen Roman *Nacht*, in dem er die Erfahrungen aus seinem Leben im Ghetto verarbeitet hat. Der Roman berichtet in einzelnen, lediglich durch den Protagonisten Ranek miteinander verbundenen Episoden von dem Überlebenskampf im Ghetto.

Die umfassende Entwürdigung der dort lebenden Menschen, wie sie aus deren planmäßiger Aushungerung durch das NS-Regime resultiert, führt Hilsenrath mit den Mitteln des Makabren vor Augen. Dies verdankt sich allerdings nicht wirkungsästhetischen

Überlegungen des Autors. Es beruht vielmehr auf Hilsenraths Bestreben, "ohne Beschönigung" zu beschreiben, "wie das große Sterben aussieht und wie man in solch einem Getto überlebt" (so Hilsenrath in seinem dem Roman *Nacht* beigefügten "Lebenslauf"; Hilsenrath 1964: 447 f.).

So reagiert Ranek auf den Tod seines Bruders nicht mit Trauer, sondern mit der Überlegung, wie er den Goldzahn aus dessen Mund herausschlagen könne, ehe der Tote vollends erstarrt ist (vgl. Hilsenrath 1964: 294 – 296). Entscheidend ist dabei die Selbstverständlichkeit, die diesem Verhalten unter den gegebenen Umständen zukommt: Wenn Ranek auf den Goldzahn verzichten würde, würden ihn andere an sich reißen und statt seiner die dafür einzutauschenden Lebensmittel erwerben.

In eben dieser Logik zeigt sich die Umkehrung aller humanen Maßstäbe im Alltag der Ghettobewohner. Das Ghettoleben erscheint damit als exaktes Spiegelbild der nationalsozialistischen Barbarei. Gerade die Tatsache, dass die Ghettobewohner nicht imstande sind, sich der pervertierten Überlebenslogik zu entziehen, legt das Ausmaß des Terrors, dem sie ausgesetzt sind, offen.

Ein weiteres Beispiel dafür sind jene Passagen, in denen von dem Spielen der Kinder mit Ketten aus Totenzähnen oder mit "dem aufgelösten, weichen, welligen Haar einer Frauenleiche, die am Vormittag aus dem Fenster geworfen worden war", erzählt wird (ebd.: 305, 436). Auch hier erscheint das Beschriebene als das logische Resultat einer Welt, in der "ein niedriges Fenster, eine jener gemütlichen Einrichtungen, die nur dafür dazusein schienen, um an der Brüstung zu lehnen und den Leuten vor dem Haus guten Tag zu wünschen und mit ihnen über das Wetter zu plaudern", nur noch unter dem Gesichtspunkt betrachtet wird, dass

man aus ihm eine Leiche auf die Straße werfen kann, ohne dass diese aufplatzt (ebd.: 436).

Das mit sich selbst versöhlte, harmonische Leben ist vor diesem Hintergrund nur noch als makabre Karikatur seiner selbst denkbar. Besonders eindrücklich ist dies in einer Passage gestaltet, in der ein "idyllisches Bild" des Dnjestr unvermittelt übergeht in die Beschreibung zweier auf ihm dahintreibender Leichen:

"In dieser Stunde, wo der Tag zur Neige ging, hatte man das Gefühl, als hätte der Fluss endlose Weiten, als käme er von nirgendwoher und fließe nirgendwohin, als wäre er nur schattenhaftes Gleiten in einer traumverlorenen, stillen Landschaft.

Zwei Leichen trieben gemächlich flussabwärts: Ein Mann und eine Frau. Die Frau schwamm etwas vor dem Mann. Es sah wie ein Liebesspiel aus; der Mann versuchte fortwährend, nach der Frau zu haschen, ohne dass es ihm gelang. Dann – etwas später – trieb die Frau etwas zur Seite und grinste den Mann an. Und auch der Mann grinste sie an. Und er holte sie ein; sein Körper stieß an den Körper der Frau.

Beide Leichen fingen nun an, sich im Kreis zu drehen; sie klebten eine Weile aneinander, als wollten sie sich vereinen. Dann trieben sie versöhnt weiter" (ebd.: 272).

Die Wahrheit der Lüge: Jurek Beckers *Jakob der Lügner*

In ganz anderer Weise hat Jurek Becker, der ebenfalls jüdische Wurzeln hatte, seine Ghetto-Erfahrungen und den Verlust zahlreicher Familienangehöriger – darunter seiner Mutter – durch die nationalsozialistische Mordmaschinerie verarbeitet. Sein 1969

erschienener Roman *Jakob der Lügner*²⁵ spiegelt die nationalsozialistisch geprägte Logik des Verkehrten wider, in der das Normale zum Unglaublichen wird.

Ausgangspunkt der Handlung ist die Einsicht Jakobs, des Protagonisten, dass man einem im Ghetto lebenden Juden, der behauptet, ein nationalsozialistisches Polizeirevier lebend wieder verlassen zu haben, weder diese Tatsache selbst glaubt noch das, was er dort erfahren haben will. Für Jakob ist es jedoch von essentieller Bedeutung, dass die anderen ihm glauben. Denn was er auf dem Polizeirevier über das Vorrücken der russischen Armee gehört hat, kann ihnen überlebenswichtige Hoffnung vermitteln.

Um seinen Aussagen Glaubwürdigkeit zu verleihen, gibt Jakob daher vor, verbotenerweise ein Radio zu besitzen. Er muss also zum Lügner werden. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass in einer Welt, in der die Lüge sich zur Wahrheit erklärt hat, nur der Lügner die Wahrheit sagen kann.

Die groteske Grundstruktur des Romans färbt auch alle übrigen Geschehnisse und bringt ihrerseits wieder einzelne, in sich groteske Situationen hervor. Dies kombiniert Becker mit einer Erzählweise, die der Allwissenheit des auktorialen Erzählers die offen eingestandene Unsicherheit des sich erinnernden Einzelnen – der zudem vieles nur aus zweiter Hand erfahren hat – entgegengesetzt. Der selbstreflexive Gestus des Erzählers wirkt dabei auch auf Seiten der Lesenden als Anregung, über den Gang der Handlung nachzudenken und sie auf das eigene Leben zu beziehen.

²⁵ Der Stoff zu dem Roman wurde von Becker 1965 zunächst als Drehbuch ausgearbeitet, das jedoch von der DEFA abgelehnt wurde. Erst der Erfolg des Romans führte schließlich 1974 zur Realisierung des Filmprojekts.

Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass sowohl für die Ebene der Erzählergegenwart als auch für die Ebene der erzählten Zeit durchgängig das Präsens gewählt wird. Dies ermöglicht ein übergangsloses Hin- und Herwechseln zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen, dem inhaltlich die Vergegenwärtigung des Vergangenen entspricht. Das Vergangene erscheint so eben nicht als vergangen, sondern wird in seiner unverminderten Bedeutung für die Gegenwart vor Augen geführt.

Antisemitismus vor dem Holocaust: Johannes Bobrowskis *Levins Mühle*

Wie Jurek Becker wählte auch Johannes Bobrowski für seine Auseinandersetzung mit dem deutschen Antisemitismus in *Levins Mühle* (1964) einen umgangssprachlichen Erzählton. Daraus ergibt sich auch hier eine größere Unmittelbarkeit des Geschehens, das dessen Bedeutung für die Gegenwart leichter nachvollziehbar macht.

Anders als Becker greift Bobrowski, der als Wehrmachtssoldat unmittelbar am Zweiten Weltkrieg beteiligt war, die Thematik des Holocaust allerdings nicht direkt auf. Stattdessen beleuchtet er die Vorgeschichte des nationalsozialistischen Rassismus und Antisemitismus am Beispiel der ehemaligen ostpreußischen Provinz. Dabei hebt er vor allem die Funktionalität des Rassismus für die Legitimierung und Verschleierung sozioökonomischer Machtverhältnisse hervor.

Im Mittelpunkt des Romans steht der Großvater des Erzählers, Besitzer einer gut gehenden Mühle. Der Konkurrenz, die er eines Tages durch die neue Mühle des Juden Levin bekommt, entledigt

er sich kurzerhand durch das heimliche Öffnen einer Schleuse, was zum Wegschwemmen der Mühle führt. Als Levin sich daraufhin mit anderen Entrechteten des Ortes verbündet, steckt der Großvater des Erzählers Levins Haus in Brand und klagt diesen obendrein noch der Brandstiftung an. Aufgrund des Fehlens deutscher Zeugen auf Seiten der Angeklagten muss Levin den Ort verlassen. Allerdings sieht sich in der Folge auch der Großvater wegen der abnehmenden Bereitschaft der Behörden, seinen aggressiven Nationalismus zu unterstützen²⁶, zur Abwanderung gezwungen.

Wie Becker greift auch Bobrowski auf das Mittel der satirischen Groteske zurück, um die Verzerrung der Wirklichkeit widerzuspiegeln – in diesem Fall die Verwandlung von Unrecht in Recht. Die komischen Elemente, die sein Roman dadurch enthält, setzt er dabei gezielt ein, um die Wirkung des Romans zu verstärken:

"Ich möchte den Hörer und Leser zu einem Gelächter kriegen und möchte dann durch den Fakt, den ich dahinter setze, bewirken, dass ihm das Lachen im Hals stecken bleibt." (Bobrowski 1965: 71)

Die humoristischen Elemente des Romans treten insbesondere an jenen Stellen zutage, an denen der Erzähler von den "Geisterscheinungen" seines Großvaters berichtet. Diese konfrontieren ihn jeweils mit seinen polnischen Vorfahren und geben so sein Beharren auf seinem Deutschtum der Lächerlichkeit preis.

²⁶ Nach einer von ihm mit angezettelten Schlägerei im Dorfgasthaus gelingt es dem Großvater nicht mehr, "polnische[n] Elemente[n]" die alleinige Schuld daran in die Schuhe zu schieben (vgl. ebd.: 141).

Die satirische Wirkung wird teilweise noch durch die Umstände verstärkt, unter denen sich die Geistererscheinungen ereignen. So widerfahren dem Großvater diese in einem Fall spät am Abend, als er einen letzten Gang zum Toilettenhäuschen unternimmt und dort "zwischen Fall und Wiederfall" den "Frieden" der Nacht genießt. Den Nachtigallen lauschend, kommt er in romantische Stimmung, seine "Seele wandert hinaus" wie in einem Gedicht von Eichendorff – nur dass sie nicht, wie bei diesem, "durch die stillen Wälder", sondern "auf den [Torf-]Abbau" entschwebt (ebd.: 110).

Indem Bobrowski seinen deutschnationalen Helden hier als gewöhnlichen Menschen mit natürlichen Bedürfnissen zeigt, nutzt er eine zentrale Technik der Satire – nämlich die der Reduktion (vgl. hierzu Hodgart 1969: 122 ff.). Konkret basiert diese hier auf der Konfrontation der angemaßten nationalen Größe mit der animalischen Grundlage alles Menschlichen – auf der Erinnerung an die Tatsache also,

"dass der homo sapiens trotz seiner gewaltigen geistigen Fähigkeiten bloß ein Säugetier ist, das Nahrung aufnimmt und wieder ausscheidet, das menstruiert, zeugt und gebiert und sich allerlei unliebsame Krankheiten zuzieht" (Hodgart 1969: 123).

Der weitere Kontext des Holocaust: Uwe Timmes *Morenga*

Wie Johannes Bobrowski macht auch Uwe Timm mit seinem Roman *Morenga* (1978) deutlich, dass es sich bei dem nationalsozialistischen Massenmord an Menschen mit jüdischen Wurzeln keineswegs um ein singuläres Ereignis in der deutschen Geschichte handelte. Stattdessen geht er davon aus, dass bereits

der Umgang mit der einheimischen Bevölkerung in der deutschen Kolonialzeit von einer ähnlichen Vernichtungswut gekennzeichnet war.

Timm bezieht sich dabei auf das deutsche Vorgehen im heute zu Namibia gehörenden Deutsch-Südwestafrika, das von 1884 bis 1915 unter deutscher Kolonialverwaltung stand. Die deutsche Herrschaft war von Inhumanität und Verachtung gegenüber den Einheimischen geprägt. Diese wurden als Untermenschen behandelt, ihr Land wurde enteignet.

Auch der Begriff "Konzentrationslager" wurde schon damals geprägt: Im Zusammenhang mit der Errichtung von Gefangenengelagern für aufständische Einheimische übertrug man den von Großbritannien im südafrikanischen Burenkrieg geprägten Begriff ins Deutsche. Die in den Lagern herrschenden Zustände – Zwangsarbeit, mangelnde Versorgung mit Nahrung, drakonische und willkürliche Bestrafungen – weisen ebenfalls voraus auf die späteren nationalsozialistischen Konzentrationslager.

Gegen die deutsche Besatzung richtete sich 1904 der so genannte "Herero-Aufstand", auf den das deutsche Militär mit äußerster Brutalität reagierte. Bei der Schlacht am Waterberg wurden Zehntausende Aufständische von deutschen Soldaten getötet. Im Anschluss daran erließ der Oberkommandierende des deutschen Heeres in Deutsch-Südwestafrika, General Lothar von Trotha, einen Befehl, wonach jeder innerhalb der Grenzen des vom Deutschen Reich beanspruchten Gebiets angetroffene Herero zu erschießen sei. Im Verlauf dieses Vernichtungsfeldzugs verloren insgesamt drei Viertel, nach manchen Schätzungen sogar bis zu 90 Prozent der damaligen Herero ihr Leben.

Dieser "versuchte Völkermord" hat laut Uwe Timm "dieselben Wurzeln" und trägt "ähnlich modellhafte Züge" wie der "spätere im Faschismus". In *Morenga* wollte er vor diesem Hintergrund ein "komplexes Bild" der damaligen Ereignisse zeichnen. Dafür sollten nicht nur die Zusammenhänge zwischen absolut gesetzten "kulturelle[n] und zivilisatorische[n] Werte[n]" – wie z.B. "Pflicht, Fleiß, Pünktlichkeit, Ordnung" – und aggressivem Rassismus zum Ausdruck gebracht werden. Auch das inhumane Potenzial von für das deutsche Selbstverständnis prägenden "Sprachmustern" und "Verhaltensformen" sollte vor Augen geführt werden. Dem "komplexe[n] Bild" korrespondiert dabei eine

"komplexe Form (...), die aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichem Sprachmaterial versucht, dem nachzugehen, was mich bewegt hat, wie es zu dieser unglaublichen Brutalität und Verengung aus einem autoritären ordnungsfixierten Denken heraus gekommen ist, mit dem die Deutschen als Kolonisatoren in Deutsch-Südwest-Afrika eine ganze andere völlig unverstandene Kultur" und "sich (...) selbst als zivilisierte Menschen kaputtgemacht" haben (Timm 1995: 321 f. und 326 f.).

Neben fiktionalen Passagen enthält der Roman auch "Dokumentaranteile" – die allerdings laut Timm nur etwa drei Prozent des Gesamtumfangs ausmachen (vgl. ebd.: 326). Die fiktionalen Passagen selbst untergliedern sich wiederum in einen durchgehenden Handlungsstrang und drei an verschiedenen Stellen eingestreute längere Geschichten, mit denen Timm den "Blick auf die Anfänge der Kolonialisierung durch die Europäer" lenken möchte (vgl. ebd.). Für diese narrativen Zwischenspiele orientiert er sich am Surrealismus lateinamerikanischer Prägung – u.a. wird teilweise aus der Perspektive von Ochsen erzählt.

Auf der Ebene des durchgehenden Handlungsstrangs folgt der Roman der Fiktion eines die vergangenen Ereignisse rekonstruierenden Erzählers. Dieser zitiert etwa aus Richtlinien für den Umgang der Kolonisatoren mit der einheimischen Bevölkerung sowie aus militärischen Lageberichten und Anordnungen. Daneben stützt er sich für seine Rekonstruktionsarbeit aber auch auf fiktive Dokumente, indem er aus den hinterlassenen Aufzeichnungen seines Protagonisten zitiert – insbesondere aus einem fragmentarisch erhaltenen Tagebuch und einem weiteren Notizbuch.

Bei dieser Hauptfigur des Romans handelt es sich um den Oberveterinär Gottschalk, der sich 1904 freiwillig zum Einsatz in Deutsch-Südwestafrika meldet und dort mit der Realität der deutschen Besatzung konfrontiert wird. Nach einer anfänglichen Phase der Distanz gegenüber der fremden Kultur fragt er sich schon bald, wie man "ein Land kolonisieren" wolle, "wenn man sich nicht einmal die Mühe macht, die Eingeborenen zu verstehen" (Timm 1978: 98).

Im Verlauf des Romans nähert sich Gottschalk den Einheimischen immer weiter an. Aus Gegnerschaft wird Solidarisierung, verbunden mit dem Bestreben, "aus der Landschaft und von den Einwohnern ein neues Denken zu lernen, mit dessen Hilfe man alles anders sehen könnte, tiefer und genauer" (ebd.: 232).

Gerade in Bezug auf die extremste Form seiner Annäherung an die fremde Kultur – seine Liebesbeziehung zu einer Einheimischen – empfindet er jedoch neben einer "zärtlichen Nähe" auch das "Gefühl (...) einer unüberwindbaren Ferne" (ebd.: 296). So sieht er auch von einem Übertritt zu den Einheimischen ab, den er – angeregt durch ein Werk des russischen Anarchisten Pjotr

Kropotkin (*Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung*, 1902) – zeitweilig erwogen hatte.

Die hundertjährige Wiederkehr des Aufstands der Herero im Jahr 2004 hat die deutschen Kolonialverbrechen noch einmal neu in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. In diesem Zusammenhang ist es auch zu neuen literarischen Annäherungen an die Thematik gekommen. So veröffentlichte etwa Gerhard Seyfried 2003 den Roman *Herero*, der durch das beigefügte Foto- und Kartensmaterial auch einen dokumentarischen Anspruch bezeugte.

Grenzüberschreitungen zum autobiographischen Schreiben

Ein wahrhaft monumentales zeitgeschichtliches Epos hat Uwe Johnson mit seinen *Jahrestagen* vorgelegt. Das (in der Taschenbuchausgabe) 1900-seitige Werk erschien 1970 bis 1973 und 1983 in vier Bänden.

Erzähltechnisch knüpft die Tetralogie einerseits an die großangelegten, chronikartigen Zeitromane an, wie sie Böll mit *Billard um halb zehn* und Grass mit der *Blechtrommel* präsentiert haben. Andererseits teilt Johnsons Projekt mit den Romanen Beckers, Hilsenraths und Bobrowskis die bewusst subjektive Erzählperspektive.

Anders als Grass, der in der *Blechtrommel* immerhin noch die Karikatur eines allwissenden Erzählers präsentierte, verzichtete Johnson gänzlich auf die auktoriale Erzählerposition. Stattdessen gab er das gesamte Geschehen aus der Perspektive seiner – schon aus den 1959 veröffentlichten *Mutmassungen über Jakob* bekannten – Erzählfürfigur Gesine Cresspahl wider. Deren Erkenntnis- und Darstellungsinteresse besteht darin, ihrer vor dem Hin-

tergrund des Vietnamkriegs in New York aufwachsenden Tochter Marie die Geschichte ihrer Familie in ihrer Interdependenz mit der allgemeinen deutschen Geschichte nahezubringen.

Johnson führt mit seiner konsequent subjektiven Erzählperspektive das Konzept des zeithistorischen Realismus an seine Grenzen. Sein Schreibansatz berührt sich sowohl mit den autobiographisch fundierten Romanen Walter Kempowskis als auch mit der auf dem Ideal der "subjektiven Authentizität" aufbauenden Schreibweise Christa Wolfs, die diese u.a. in ihrem autobiographischen Roman *Kindheitsmuster* (1976) vorgeführt hat.

Zeithistorische Romane nach 1968

Ein ähnliches Phänomen wie in Bezug auf die historische Grenzmarkierung "1945" lässt sich auch für die durch das Jahr 1968 markierte Zäsur feststellen. Zwar wurden schon zu Beginn der 1970er Jahre Werke vorgelegt, die sich mit der Entwicklungsdynamik der Studentenbewegung befassten. Erst gegen Ende der 70er und verstärkt in den 80er Jahren wurde die Protestbewegung jedoch auch in der Literatur als historischer Einschnitt wahrgenommen, der einen neuen Blick auf die jüngere Entwicklung der deutschen Geschichte ermöglichte bzw. erforderlich machte.

Die Schriftsteller, die sich nun mit breiter angelegten zeithistorischen Romanen zu Wort meldeten, hatten freilich den Krieg größtenteils nur als Kinder erlebt. Dies gilt etwa für Peter O. Chotjewitz, der mit seinem "biographischen Bericht" *Der dreißigjährige Friede* 1977 einen Rückblick auf die westdeutsche Nachkriegsgeschichte vorlegte. Andere waren sogar erst nach

Kriegsende geboren worden – wie etwa Hanns-Josef Ortheil, der 1987 mit seinem Roman *Schwerenöter* einen von der Adenauer-Zeit bis zur unmittelbaren Erzählergegenwart reichenden Zeitroman veröffentlichte.

In vielen Fällen war die literarische Thematisierung der Zeitgeschichte dabei – entsprechend der "subjektiven Wende" zu Beginn der 1970er Jahre – autobiographisch orientiert. Das Hervortreten einer neuen "Jungen Generation" in der Literatur ging so auch mit einer neuen Herangehensweise an die Zeitgeschichte einher.

An die Stelle des konventionellen Zeitromans trat nun stellenweise eine eher fragmentarische, schlaglichtartige Beleuchtung der jüngeren Geschichte, die der postmodernen Absage an ganzheitliche Deutungsentwürfe entsprach. So stellte beispielsweise Sten Nadolny in seinem als Zeitroman beginnenden Werk *Selim oder Die Gabe der Rede* (1990) die gewählte Form in der Mitte seines Werks selbst in Frage. Der Roman, so heißt es dort, sei eine "Behauptung, die zu Ende geführt wird, obwohl sie sich bereits aufzulösen beginnt" (Nadolny 1990: 282). Konsequenterweise wird für den Rest des Romans ein anderer, stärker am episodenhaften Erzählen orientierten Schreibansatz gewählt

Daneben wurden jedoch auch Ende der 1980er Jahre noch Zeitromane publiziert, deren Autoren sich traditioneller Erzählformen bedienten. Ein Beispiel dafür ist etwa Otto F. Walters Familienroman *Zeit des Fasans* (1988).

Literarische Reflexionen der Wende-Zeit

Da literarische Werke, die einen größeren Abschnitt der Zeitgeschichte umfassen, oft mit – objektiv feststellbaren oder subjektiv so empfundenen – historischen Zäsuren zusammenhängen, kommt ihnen auch auf der Rezeptionsebene eine gesteigerte Bedeutung zu. Offenbar kommen sie einem verbreiteten Bedürfnis entgegen, den erlebten historischen Bruch zum Ausgangspunkt einer neuen Betrachtung der jüngeren Geschichte zu machen.

Hieraus erklärt sich wohl auch das Phänomen, dass, so Thomas Kraft (1999a: 130 f.), bald nach dem "Wende-Jahr" 1989 ein "kollektive[s] Sehnen der Kritiker (...) nach dem Schlüsseltext zur Wiedervereinigung" einsetzte. Einen Versuch, diesem Wunsch zu entsprechen, legte Günter Grass 1995 mit *Ein weites Feld* vor. Sein Protagonist "Fonty" – eine Reminiszenz an Theodor Fontane – reist hier "auf 800 Seiten kreuz und quer durch die deutsche Geschichte, um zu erklären, was eigentlich in den letzten 150 Jahren zwischen Rhein und Elbe so alles passiert ist". Dabei verläuft er sich allerdings laut Kraft "im weiten Rund der Mittelgebirge".

Im selben Jahr wie der Roman von Grass erschien Thomas Brussigs *Helden wie wir*, der den Mauerfall aus der Perspektive eines in der DDR aufgewachsenen Autors thematisiert. Eine Nähe zu Grass ergibt sich auch dadurch, dass Brussig – ebenso wie Grass in der *Blechtrommel* – für sein Werk Elemente von Schelmen- und Entwicklungsroman miteinander verknüpft. Entsprechend der grotesken Selbstüberschätzung des kleinwüchsigen Blechtrommlers Oskar Matzerath überhöht auch Brussigs Allerweltsprotagonist sich zu einem omnipotenten Weltenlenker: Er

behauptet, die Mauer allein mit der Kraft seines monumentalen Wurmfortsatzes zu Fall gebracht zu haben.

Anleihen beim Schelmenroman nimmt auch Ingo Schulzes 1998 erschienener Roman *Simple Storys*. Im thüringischen Altenburg spielend, beschreibt er das Überwältigtwerden von Menschen in der ostdeutschen Provinz durch die Woge der Wiedervereinigung.

Ebenfalls 1998 erschien Michael Kleebergs Roman *Ein Garten im Norden*. Der Schreibprozess wird hier auf der Ebene der Romanhandlung gespiegelt: Das leere Buch, an das der Protagonist gelangt, ist verbunden mit dem Versprechen, dass alles, was er darin schreibt, Wirklichkeit wird. So erhält er die Gelegenheit, als Alter Ego seines Schöpfers ein utopisches Gegenbild zu den realen Entwicklungsverläufen zu entwerfen.

Alle drei Autoren werfen in ihren Werken "Schlaglichter auf die Entstehung deutsch-deutscher Visionen und Tragödien" (ebd.: 131). Dadurch haben sie, wie Thomas Kraft meint,

"die deutschen Wunschnäide, die in der Wende-Euphorie entstanden sind, fundamental geerdet und damit viel mehr über die deutsche Wirklichkeit gesagt, als mancher Autorenkollege hören mag" (ebd.: 134).

Neuer Blick auf die NS-Zeit in den Nach-Wende-Jahren

Der zeithistorische Realismus erscheint so als wichtiger Indikator für Veränderungen in der subjektiven Wahrnehmung des historischen Raumes, im Sinne von dessen Strukturierung und der Einschätzung seiner Entwicklungs dynamik. Daneben spiegelt sich in

ihm jedoch auch die Sicht auf jene Geschehnisse und Zeiträume der nahen Vergangenheit wider, denen für das Selbstverständnis eines Volkes bzw. einer Gesellschaft eine besondere Bedeutung zukommt. Dabei lässt sich feststellen, dass NS-Zeit, Krieg und Shoah noch immer wichtige Orientierungspunkte für die deutschsprachige Kultur und Literatur sind.

Dieser Befund scheint zunächst gegen die – nicht zuletzt durch Martin Walsers Paulskirchen-Rede aus dem Jahr 1998 nahegelegte – Annahme zu sprechen, dass die Schluss-Strich-Debatte auch in der Literatur Spuren zu hinterlassen beginnt. Die Art der Thematisierung von Nationalsozialismus und Holocaust hat sich jedoch zur Jahrtausendwende hin deutlich verändert. Sie zeugt damit durchaus von einem Paradigmenwechsel, der deutlich von dem Geist der Schluss-Strich-Debatte geprägt ist.

So ist in zahlreichen literarischen Veröffentlichungen der Jahrtausendwende die Tendenz zu beobachten, das Leid der Täter in den Vordergrund zu stellen oder diese gar selbst als Opfer zu zeichnen. Günter Grass' Roman *Im Krebsgang* (2002) handelt etwa von einem in den letzten Kriegstagen von einem sowjetischen U-Boot versenkten deutschen Flüchtlingsschiff, und Christoph Heins Familienroman *Landnahme* (2004) thematisiert das Schicksal von Heimatvertriebenen in Sachsen.

Auch einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Romane der 1990er Jahre, Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995), erzählt höchst einfühlsam von einer früheren Geliebten des Ich-Erzählers, die – wie dieser erst später erfährt – als SS-Aufseherin in einem Konzentrationslager gedient hat. Bei der Befreiung des Lagers durch die Alliierten hatte sie mehrere hundert Frauen in eine

Dorfkirche gesperrt und die Opfer darin verbrennen lassen, als die Kirche von Bomben getroffen wurde.

Die verklärende Erinnerungsperspektive des Ich-Erzählers, der in der Massenmörderin seine Jugendliebe sieht, hat zur Folge, dass die NS-Verbrecherin das Mitgefühl der Lesenden weckt. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass die Analphabetin ihre Haftzeit dazu nutzt, lesen zu lernen, um sich mit der Literatur der NS-Opfer auseinanderzusetzen zu können. Außerdem nimmt sie sich kurz vor der geplanten Entlassung aus dem Gefängnis das Leben.

Die Reue der Täterin hebt sich schließlich auch positiv von der emotionalen Indifferenz ihrer Opfer ab. So beschreibt der Erzähler eine der wenigen Überlebenden des Massakers in der Dorfkirche, der er gemäß dem letzten Willen seiner ehemaligen Geliebten deren Ersparnisse übergibt, als "nicht freundlich und nicht unfreundlich":

"(...) der Ton war von äußerster Sachlichkeit. Alles an ihr wirkte sachlich, Haltung, Gestik Kleidung. Das Gesicht war eigentlich alterslos. So sehen Gesichter aus, die geliftet worden sind" (Schlink 1995: 200).

Zwar wird im Folgenden eingeräumt, das Gesicht könne "auch unter dem frühen Leid erstarrt" (ebd.: 201) sein. Dennoch irritiert die abwertende Beschreibung des Gesichts eines NS-Opfers, zumal in Verbindung mit der Zuschreibung einer Sachlichkeit, die gerade eines der zentralen Kennzeichen der nationalsozialistischen Tötungsbürokratie war.

4. Kahlschlag-Realismus

Steckbrief zum Kahlschlag-Realismus

Beim Kahlschlag-Realismus handelt es sich um eine Variante des zeithistorischen Realismus. Ihm wird hier ein eigenes Kapitel gewidmet, weil er gewissermaßen den Neubeginn der deutschsprachigen Literatur nach 1945 markierte und so für deren Entwicklung eine besondere Bedeutung gewann. Letzteres liegt auch daran, dass die entsprechenden Schreibweisen anfangs speziell von der für den späteren Literaturbetrieb maßgeblichen Autorengruppe – der *Gruppe 47* – propagiert wurden

Das Bild des "Kahlschlags" wurde von Wolfgang Weyrauch geprägt, um die Notwendigkeit eines radikalen Neuanfangs in der deutschen Literatur zu betonen. Im Nachwort zu der von ihm 1949 herausgegebenen Anthologie *Tausend Gramm* charakterisierte er das damit verbundene literarische Ideal als ein Schreiben, das auf der "Methode der Bestandsaufnahme" und der "Intention der Wahrheit" beruhe. In der gegenwärtigen Situation müsse das Aussprechen der Wahrheit Vorrang haben vor der Bemühung um schöne Worte:

"Die Schönheit ist ein gutes Ding. Aber Schönheit ohne Wahrheit ist böse. Wahrheit ohne Schönheit ist besser" (Weyrauch 1949: 181).

Zur raschen Verbreitung der Kahlschlag-Metapher trug wohl nicht zuletzt ihre Vieldeutigkeit bei. Denn "Kahlschlag" kann sich beziehen auf

- Sprachreinigung: Die durch den Nationalsozialismus beschädigten "Äste" der Sprache sollten "abgeschlagen" werden.
- Einfachheit des Ausdrucks: Vor dem Hintergrund der Kriegserlebnisse wurde ein Verzicht auf wohlklingende Phrasen propagiert.
- Wahrhaftigkeit: Nach den Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Propaganda, aber auch mit der Gewundenheit der in der inneren Emigration gepflegten Schreibweisen wurde dafür plädiert, die Wahrheit direkt und ungeschminkt zum Ausdruck zu bringen. Formen des Ausweichens ins Überzeitliche oder in die literarische Idylle wurden zugunsten der direkten Konfrontation mit der Not des Krieges und der Trümmerzeit zurückgewiesen.
- Bescheidenheit des Ausdrucks: Nach der Überdehnung der Sprache in der nationalsozialistischen Propaganda, aber auch in den zahlreichen 'Ismen' der Vorkriegsjahre wurde gefordert, der Sprache eine "Zeit der Ruhe und des Schweigens" (Langgässer 1947: 285) zu gönnen. Die eigene Sprache sollte gewissermaßen wieder neu erlernt werden, "wie ein Fremder eine fremde Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht entzündet in einem dunklen Haus, und wieder weitergeht" (Ilse Aichinger, zit. nach Widmer 1965: 333).
- Freiheit des Ausdrucks: Angesichts der Masse der zu verarbeitenden Erlebnisse wurde das Ringen um stilistische Feinheiten als unnötiger Luxus und als Hemmnis für die ungefilterte Wiedergabe des Erlebten zurückgewiesen.

Vorbild Hemingway

Für den angestrebten literarischen Neuanfang orientierte man sich in der Gruppe 47 anfangs explizit nicht an deutschen Vorbildern. Stattdessen richtete sich der Blick nach Amerika. Ein Grund hierfür waren sicher auch Parallelen zu dem Erfahrungshintergrund der Autoren der amerikanischen "lost generation". Was für diese der Erste Weltkrieg war, war für die nach einem literarischen Neuanfang strebende "Junge Generation" der Zweite Weltkrieg.

In der Tat waren weit eher die Kriegserlebnisse als die Jugend das einende Band unter jenen, die sich der "Jungen Generation" zurechneten. Die meisten waren de facto gar nicht mehr so jung, wie das Etikett vermuten lässt. Mit Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff und Alfred Andersch waren drei zentrale Protagonisten der Bewegung bei Kriegsende schon über 30, Richter und Kolbenhoff sogar Ende 30.

Als wegweisend wurde insbesondere der Erzählstil Ernest Hemingways angesehen. Dieser sei, wie Hans Werner Richter, der Spiritus Rector der Gruppe 47, rückblickend anmerkte, bei den Diskussionen anfangs stets "gleichsam unbemerkt im Raum" gewesen (Richter 1979: 51).

Die Gründe für die Orientierung an dem amerikanischen Autor hat Siegfried Lenz später ausführlich erläutert. In einem Essay aus dem Jahr 1966 beschreibt er den Stil Hemingways 1966 als

"Stil der Strenge, der Sparsamkeit, der Einfachheit. Sein typischer Satz ist gekennzeichnet durch gewissenhafte Schlichtheit. Sein Satz stellt fest oder verbindet mehrere kurze Aussagesätze durch

eine Konjunktion; er ist unbedingt rhythmisch und eingängig auch in der Monotonie. Alle Wahrnehmungen des Schriftstellers werden unmittelbar, unverändert, ungefiltert mitgeteilt; Hemingway gibt streng darauf Acht, jederzeit aus dem Spiel zu bleiben, das heißt: er vermeidet es als Autor, sich zwischen Geschehnis und Leser zu drängen" (Lenz 1966: 46).

Diese Art, sich den Dingen sprachlich zu nähern, sei für ihn, so Lenz, in seinen Anfängen als Schriftsteller "vorbildlich" gewesen. Als prägend beschreibt er zudem die für Hemingway charakteristische Mischung aus lakonischem Ausdruck und unterschwelligem Wortwitz:

"Von Hemingway habe ich gelernt, wie man Ironie und Understatement dialogisch wirksam macht. Ich habe außerdem gelernt, wie sehr es auf die Auswahl der Einzelheiten ankommt, die man erzählt, und Welch eine Bedeutung die Folge der Geschehnisse hat, für die man sich entscheidet" (ebd.).

Die Kurzgeschichte als bevorzugtes Genre in der Kahlschlag-Literatur

Nicht nur für den Erzählstil, sondern auch für die äußere Form des Erzählten orientierte sich die "Junge Generation" an der US-amerikanischen Literatur. Insbesondere die Kurzgeschichte wurde als geeignetes Medium für den eigenen literarischen Ausdruckswillen angesehen. Wolfdietrich Schnurre sah dies hauptsächlich "im Stofflichen" begründet – nämlich

"in der Überfülle an peinigenden Erlebnissen aus den Kriegsjahren. Schuld, Anklage, Verzweiflung – das drängte zur Aussage. Zu keiner ästhetisch verbrämten, auch zu keiner durchkomponierten oder gar episch gegliederten; nein: zu einer atemlos heruntergeschriebenen, keuchend kurzen, misstrauisch kargen Mitteilungsform. Da kam die 'Entdeckung' der short story eben zur rechten Zeit" (Schnurre 1961: 30).

In Schnurres Worten klingt freilich implizit auch eine ästhetische Geringschätzung der Kurzgeschichte an – als müsste diese eben nicht "durchkomponiert" werden und als verfüge sie über keine eigene Ästhetik. Wenn diese Haltung sich auch auf seine eigenen Kurzgeschichten nicht negativ ausgewirkt hat, so wird sie doch dieser Kunstform kaum gerecht.

Andere Autoren haben denn auch betont, dass eine gute Kurzgeschichte auf einer "wohlvorbereiteten Kunst und Komposition" (Bender 1962: 206) beruhe und "nicht die geringste Nachlässigkeit" (Böll 1965: 170) dulde. Ebenso spricht auch William Faulkner von der Kurzgeschichte als "dem nach der Lyrik anspruchsvollsten Genre".

Erzählstrukturell findet dies seinen Niederschlag in dem "explosive principle", durch das nach Henry James jede echte Kurzgeschichte charakterisiert ist. Gemeint ist damit die strenge Gruppierung der Handlung um einen Struktur gebenden Kern, zu dem jedes Wort der Geschichte in Beziehung stehen muss und der sich

dem Leser am Ende der Kurzgeschichte oft "explosionsartig" enthüllt (vgl. Goetsch 1971).²⁷

Vor diesem Hintergrund ist auch Bölls Bekenntnis, es könne "Jahre dauern, ehe ich mit einer Kurzgeschichte zu Rande komme" (Böll 1965: 170), zu sehen. Er stimmt hierin mit Truman Capote überein, der einmal bemerkt hat:

"Nimmt man sie wirklich ernst, dann wird die Kurzgeschichte (...) zur schwierigsten aller Prosaformen, denn keine andere verlangt vom Autor so viel Disziplin. Alles, was ich an kritischer Kontrolle und technischer Fertigkeit besitze, verdanke ich ausnahmslos dem Training in diesem Genre" (zit. nach Rohner 1973: 2).

Arten von Kurzgeschichten

Die für die Lyrik charakteristische "Verdichtung" des Ausdrucks ließe sich somit auch als zentrales Merkmal der Kurzgeschichte bezeichnen. Sie erscheint denn auch als verbindendes Element der verschiedenen Typen von Kurzgeschichten, die in den ersten Nachkriegsjahren geschrieben wurden.²⁸ Im Einzelnen wären hier etwa zu nennen:

²⁷ Die einschlägigen Ausführungen von Henry James datieren aus dem Jahr 1909 und sind 1934 erstmals in Buchform erschienen (in *The Art of the Novel*).

²⁸ Grundlegend zu den verschiedenen Typen von Kurzgeschichten vgl. Durzak (1980: 301 ff.) und Marx (1997: 140 ff.). Ich beschränke mich im Folgenden auf erzählstrukturelle Besonderheiten der Nachkriegskurzgeschichte. Kategorisierungen nach den zugrunde liegenden Stoffen und Motiven wären zwar ebenfalls möglich, erscheinen jedoch im gegebenen Fall nicht so ergiebig, da diese sich größtenteils aus der historischen Situation ergeben. Sie würden insofern nur zirkulär auf diese zurückverweisen, anstatt etwas über die Art und Weise auszusagen, wie die Auto-

Die Lebensausschnittsgeschichte

In dieser Form von Kurzgeschichte wird eine bestimmte Existenzweise dadurch porträtiert, dass ein für diese charakteristischer Ausschnitt aus dem Leben des Protagonisten geschildert wird. Beispiele hierfür sind u.a. einige der frühen Liebesgeschichten von Heinrich Böll²⁹ oder auch Luise Rinsers Initiationsgeschichte *Die rote Katze*.³⁰

Die Simultaneitäts- oder Lebensfilmgeschichte

Über die Wiedergabe des Bewusstseinsstroms des Protagonisten werden bei dieser Kurzgeschichtenart einzelne Ausschnitte von dessen früherem Leben in das augenblickliche Geschehen integriert. Das klassische Muster hierfür ist *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (dt. *Bei der Owl Creek Brücke*) von Ambrose Bierce.

Hier von könnte auch Stephan Hermlin bei der Abfassung seines *Leutnant Yorck von Wartenburg* inspiriert worden sein. Insbesondere die Ausgangssituation der Geschichte erinnert an Bierce: Die

ren das neue Genre der Kurzgeschichte genutzt haben, um die jeweiligen Stoffe zu verarbeiten.

²⁹ Vgl. beispielsweise *Auch Kinder sind Zivilisten* (1948), *Abschied* (1948) oder *Liebesnacht* (undatiert, vor 1951). In: Böll (1997), Erzählungen, Bd. 1 (*Auch Kinder ... und Abschied*), S. 305 – 310 und Bd. 2 (*Liebesnacht*), S. 231 f.

³⁰ Die Geschichte ist u.a. abgedruckt in der von Wolfgang Weyrauch herausgegebenen Anthologie *Tausend Gramm* (vgl. Weyrauch 1949: 70 – 76). Das gehäufte Vorkommen des Typus der Initiationsgeschichte in den Trümmerjahren verweist zum einen auf die besondere Belastung, der Kinder und Jugendliche zu dieser Zeit ausgesetzt waren. Daneben lässt es sich aber auch allgemein als Symptom für die nach Kriegsende notwendige Neuorientierung ansehen.

Gedanken eines zum Tode Verurteilten schweifen im Augenblick der Hinrichtung in sein vergangenes Leben ab. Dem fügt Hermlin allerdings ein utopisches Element hinzu, indem er damit eine erträumte Flucht von der Hinrichtungsstätte und die Hoffnung auf einen fortgesetzten Widerstand gegen die NS-Tyrannie verbindet.³¹

Eine Variante der Simultaneitätsgeschichte ist die Rahmengeschichte: Im Unterschied zum letztgenannten Typus wird der Lebensfilm hier nicht direkt – mittels der Technik des "stream of consciousness" –, sondern über das Medium eines Narrators wiedergegeben, dem der Protagonist sein Leben in geraffter Form erzählt. Als exemplarisch hierfür kann Elisabeth Langgässers Kurzgeschichte *Glück haben* angeführt werden, die 1948 in dem Band *Der Torso* veröffentlicht wurde (vgl. Langgässer 1964).

Die Überblendungsgeschichte

Bei dieser Art von Kurzgeschichte werden mehrere zur gleichen Zeit, aber an verschiedenen Orten ablaufende Geschehnisse collagenartig nebeneinandergestellt. Eigentlich müsste man sogar davon sprechen, dass sie "ineinandergeschoben" werden. Denn oft werden nur Fragmente der jeweiligen Geschehnisse geschildert, ehe wieder zu einem anderen Ereignishorizont überge-

³¹ Der Leutnant Yorck von Wartenburg ist abgedruckt in Hermlin (1995: 9 – 34). In dem 1944 entstandenen Werk verarbeitet Hermlin die Ereignisse des 20. Juni: Peter Yorck von Wartenburg war als Mitbegründer des Kreisauer Kreises seit Januar 1944 ein enger Vertrauter Claus Schenk von Stauffenbergs. Bierces Kurzgeschichtenband *In the Midst of Life*, in dem auch *An Ocurrence at Owl Creek Bridge* enthalten ist, lag bereits seit 1920 in deutscher Übersetzung vor (unter dem Titel *Physiognomien des Todes*).

wechselt wird. Dadurch entsteht der Eindruck einer engen Verbundenheit der einzelnen Ebenen. Die Erzählweise dient somit dazu, die Interdependenz räumlich getrennter Ereignisse oder auch umgekehrt die gegensätzliche Struktur verschiedener Existenzweisen bzw. -bedingungen hervorzuheben.

Eine ähnliche Montagetechnik spielte schon im Großstadtroman der 1920er Jahre eine zentrale Rolle. Beispiele dafür sind John Dos Passos' *Manhattan Transfer* oder Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In einer Kurzgeschichte wandte sie u.a. Ernst Schnabel in seinem 1947 entstandenen Text *Um diese Zeit* an.³² Auch Wolfgang Borcherts *An diesem Dienstag* ist von ihr geprägt (vgl. Borchert 1949: 191 – 194).

Die Gegenstandsgeschichte

In diesem Fall dient ein bestimmter Gegenstand als Ferment der Schilderung zentraler Erlebnisse, Lebensstationen oder auch des Daseinsgefühls des Protagonisten. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür ist wohl Borcherts Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* (vgl. ebd.: 201 – 204).

Diese Art von Kurzgeschichten kommt T.S. Eliots Theorie des "objective correlative" besonders nahe. Gemeint war damit die Evokation inneren Erlebens mittels "einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen" (Eliot 1920: 183).

³² Die Kurzgeschichte ist enthalten in Schnabel, Ernst: Sie sehen den Marmor nicht. Zwölf Geschichten und eine Montage. Frankfurt/M. 1963: Fischer (zuerst als *Sie sehen den Marmor nicht. Dreizehn Geschichten*; 1949).

In diesem weiter gefassten Sinn lässt sich auch Herbert Eisenreichs Erzählung *Tiere von ganz natürlicher Grausamkeit* dem Typus der Gegenstandsgeschichte zurechnen. Darin wird das Verhalten Nahrungsmittel requirierender Soldaten – das den sicheren Tod eines kleinen Kindes bedingt – zu dem lustvollen Spielen einer Katze mit einer gefangenen Maus in Beziehung gesetzt (Eisenreich 1957: 7 – 35).

Die Situationsgeschichte

Hier stehen Situationen im Mittelpunkt, in denen die Einzelnen zu Entscheidungen gezwungen werden, die zu einer radikalen Änderung ihres Lebens führen können. Nicht selten hängt dabei ihr eigenes Leben oder das Leben Anderer von ihrem Tun ab. Für die literarische Gestaltung derartiger Grenzsituationen liegt der Rückgriff auf die Kurzgeschichte deshalb besonders nahe, weil der für sie charakteristische Zwang zum komprimierten Ausdruck hier ein Äquivalent im Erleben der Protagonisten – nämlich ihrem Eindruck eines "verdichteten", in seiner ganzen Fülle erfahrbaren Daseins – besitzt.

Als Beispiel kann hier u.a. Wolfdietrich Schnurres Kurzgeschichte *Die Grenze* angeführt werden. Diese handelt von einem Flüchtlingstreck, der kurz vor einer nicht näher bezeichneten Grenze auf feindliche Soldaten trifft. Einer der Flüchtlinge wird erschossen, als er die Aufmerksamkeit der Soldaten auf sich lenkt, um den anderen den Grenzübertritt zu ermöglichen. Seinem Opfer-tod bleibt jedoch die erhoffte Wirkung versagt: Kurz darauf werden auch die übrigen Flüchtlinge von den Soldaten gestellt und zur Umkehr gezwungen.

Das Motiv des sinnlosen Todes lässt hier zum einen an die Thematisierung des Absurden in der französischen Philosophie und Literatur der Zeit denken. Zum anderen klingt in dem Opfertod – zumal der sich Opfernde in der Geschichte nur kryptisch als "der Bärtige" bezeichnet wird – jedoch auch der Märtyrertod Christi an, dessen Sinn durch das gottlose Morden im Krieg in Frage gestellt wird. Diese Thematik griff Schnurre auch in seiner Monologgeschichte³³ *Das Begräbnis [Gottes]* auf, mit der er auf der ersten Tagung der Gruppe 47 die Lesungen eröffnete.³⁴

Emphatischer Wahrheitsbegriff

Ein weiteres Charakteristikum des Kahlschlagrealismus ist ein emphatisches Bekenntnis zur "Wahrheit", die ungeschminkt zum Ausdruck gebracht werden müsse.

Wie Wolfgang Weyrauch von der "Intention der Wahrheit" spricht, hinter der das Streben nach der Schönheit des sprachlichen Ausdrucks einstweilen zurückstehen müsse (s.o.), leitet auch Günter Eich aus dem Faktum des durch Krieg und NS-Zeit beschädigten Lebens einen "Zwang zur Wahrheit" ab. Dass sich

³³ Im Unterschied zu einer auf Innenschau und innerem Monolog des Protagonisten aufbauenden Kurzgeschichte – wie beispielsweise der Lebensfilmgeschichte – geht die Monologgeschichte von der Fiktion einer direkten Ansprache des Lesers durch den Protagonisten aus (der damit hier mit dem Erzähler identisch ist). Die Monologgeschichte erscheint als Pendant zur Dialoggeschichte. In beiden Fällen wird die Handlung aus der direkten, in der Regel umgangssprachlich gefärbten Rede entwickelt.

³⁴ Die genannten Kurzgeschichten Schnurres sind nach dessen eigener Auskunft alle bereits 1945 entstanden und wurden 1960 zu dem Band *Man sollte dagegen sein* zusammengefasst. Die darin enthaltenen Texte sind auch in einen 1966 veröffentlichten Sammelband aufgenommen worden (vgl. Schnurre 1966).

die Aufgabe des Schriftstellers "vom Ästhetischen zum Politischen gewandelt" habe, ergibt sich für ihn darüber hinaus auch aus der Dynamik der technischen Entwicklung und ihrem Zerstörungspotenzial:

"Die Atomkraft zertrümmert die starken Mauern, die sich die Seele errichtet hat; durch die Breschen pfeift der schneidend kalte Wind der unentrinnbaren Wirklichkeit" (Eich 1948: 3 f.).

Eine ähnlich emphatische Bezugnahme auf "die Wahrheit" findet sich auch bei Wolfgang Borchert. In seinem programmatischen Prosastück *Das ist unser Manifest* bezeichnet er die Wahrheit sogar allgemein als "unsere Moral". Gemeint ist damit vor allem die schonungslos offene Darstellung des Leids, das der Krieg über die Menschen gebracht hat:

"Und erzähl deinen Kindern nie von dem heiligen Krieg: Sag die Wahrheit, sag sie so rot wie sie ist: voll Blut und Mündungsfeuer und Geschrei" (Borchert 1947: 310).

Wenn Borchert betont, die Soldaten seien nicht dafür gefallen, "dass dieselben Studienräte ihre Kinder nun benäseln, die schon die Väter so brav für den Krieg präparierten" (ebd.), so lässt dies auch an Heinrich Bölls Kurzgeschichte *Wanderer, kommst du nach Spa* denken. Darin wird ein junger Soldat, der soeben ein Bein und beide Hände bei der Verteidigung seiner Heimatstadt verloren hat, in seine in ein Lazarett umfunktionierte Schule gebracht.

Die unheilvolle Vermengung von humanistischer Bildung, nationalsozialistischer Ideologie und totalitärem Staat tritt hier nicht

nur dadurch zutage, dass in der Schule – es handelt sich um ein humanistisches Gymnasium – die Büsten von Cäsar, Cicero und Marc Aurel neben einer Sammlung von "Rassegesichtern" sowie Bildern von Nietzsche und Togo stehen. Sie schlägt sich vielmehr auch in der militaristisch gefärbten Rezeption der griechischen Kultur nieder, wie sie u.a. in der Bilderreihe vom schwer bewaffneten griechischen Hopliten über den "Großen Kurfürsten bis Hitler" zum Ausdruck kommt. Letztere Herrscherreihe deutet zudem an, dass die Tendenz zur Instrumentalisierung der humanistischen Bildung für die Zwecke einer militaristischen Politik schon zur Zeit des preußischen Imperiums eingesetzt hatte.

Die Kritik an dieser Tradition wird zusammengefasst in dem Spruch, den der Schwerverletzte im Zeichensaal – in dem er nun einer Notoperation unterzogen werden soll – noch selbst an die Tafel geschrieben hatte, bevor er an die Front geschickt wurde: "Wanderer, kommst du nach Sparta, so sage, du habest uns liegen sehen, wie das Gesetz es befahl."

Dadurch, dass der zweite Teil des Satzes in der Geschichte ausgespart wird, wird die unvollständig-eklektizistische Rezeption der antiken Kultur an den preußisch-humanistischen Gymnasien angedeutet. Gleichzeitig wird so die Fragwürdigkeit des mörderischen "Gesetzes", das hier der Jugend vermittelt wurde, vor Augen geführt (vgl. Böll 1950: 117 – 126).

Bölls Kurzgeschichte zeigt, was mit der emphatischen Bezugnahme auf den Wahrheitsbegriff bei der "Jungen Generation" gemeint ist. Es geht dabei darum, die zur Formelhaftigkeit erstarnte humanistische Kultur der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Scheinheiligkeit zu entlarven und den dahinter verborgenen inhumanen Kern bloßzulegen.

Der Kahlschlag-Realismus sollte vor diesem Hintergrund dazu dienen, die Auseinandersetzung mit den konkreten gesellschaftlichen Problemen zu fördern und einen Rückfall in jenes überzeitliche Bildungsideal zu verhindern, in dessen Schatten skrupellose Machtpolitiker ihre menschenverachtenden Projekte verfolgen konnten. Dabei wurde allerdings, wie Wehdeking/Blamberger (1990: 50) anmerken, "das Wahrheitspostulat (...) nur ethisch vertreten und nicht (...) epistemologisch vertieft ins ästhetische Verfahren eingebracht". Dies barg die Gefahr in sich, dass sich auf der formalen Ebene Kontinuitäten zu dem inhaltlich Kritisierten ergaben, was den Anspruch einer radikalen Erneuerung von Literatur und geistiger Orientierung konterkarierte.

Ausdrucksformen von Emotionalität im Kahlschlag-Realismus

Aus der Perspektive der damaligen Zeit betrachtet, war die Vernachlässigung formaler Aspekte insofern verständlich, als man sich eben damit von der bisherigen bürgerlichen Literatur abgrenzen wollte. Denn gerade die Überbetonung der äußereren Form sah man für am "Überzeitlichen" orientierte – und dadurch den Problemen der Gegenwart ausweichende – Schreibweisen als charakteristisch an. Um dem abzuhelfen, sollte nun die Inhaltsebene wieder stärker in den Vordergrund gerückt werden. In diesem Sinne stellt Wolfgang Borchert fest:

"Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv" (Borchert 1947: 310).

Deutlich wird dabei allerdings auch, dass die dezidierte Ablehnung stilistischer Verfeinerung nicht gleichzusetzen ist mit einer Zurückweisung der Emotionalität des sprachlichen Ausdrucks. Diese wird von Borchert vielmehr gerade als logische Folge der Kriegserlebnisse herausgestellt:

"Der Krieg hat uns nicht hart gemacht, glaubt doch das nicht, und nicht roh und nicht leicht. Denn wir tragen viele weltschwere wächserne Tote auf unseren mageren Schultern. Und unsere Tränen, die saßen noch niemals so lose wie nach diesen Schlachten" (ebd.: 312).

Borcherts Plädoyer für die "Dichter (...) mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl" (s.o.) ist demnach offenbar im Sinne eines Bekenntnisses zu den seelischen Wunden zu verstehen, die der Krieg den Menschen geschlagen hat. An die Stelle der Härte gegen sich selbst und andere, wie sie im Krieg von den Soldaten gefordert worden war, soll nun eine bewusste 'Weichheit' treten, deren wichtigster Ausdruck das Mitgefühl für andere ist. So fordert Borchert etwa, man müsse "die Bräute, die nun ihren Helden im Rollstuhl spazieren fahren", lieben "um dieses Leid" (ebd.: 314).

Der Gedanke des Mitleids spielt auch in den frühen Erzählungen Heinrich Bölls eine zentrale Rolle. So verbindet dieser seine Feststellung, dass "ein gutes Auge (...) zum Handwerkszeug des Schriftstellers" gehöre, mit der präzisierenden Anmerkung, dass "die Augen eines Menschen (...) normalerweise nicht ganz trocken, aber auch nicht nass sind, sondern ein wenig feucht" (Böll 1952: 97 f.). Folglich schließt realistisches Schreiben für Böll auch

eine gesteigerte Sensibilität für die verborgenen Schmerzen anderer Menschen sowie die Fähigkeit zu deren Darstellung mit ein.

"Ein gutes Auge", so Böll, lasse den Schriftsteller "auch Dinge sehen (...), die in seinem optischen Bereich noch nicht aufgetaucht sind". So müsse etwa bei der Darstellung eines Bäckers, der "mit mehlbestaubtem Gesicht" in der Backstube arbeitet, die Überlegung Berücksichtigung finden, dass dessen Sohn möglicherweise in Russland gefallen sei. Und zu der Schilderung des Alltags einer jungen Arbeiterin, die in "einer kleinen Fabrik (...) an einer Maschine steht und Knöpfe ausstanzt", gehöre die Andeutung der Möglichkeit hinzu, "dass ihre Mutter irgendwo unter einem Trümmerhaufen begraben liegt" (ebd.: 98).

Abgelehnt wurde von den Autoren der "Jungen Generation" also lediglich eine Literatur, die darauf angelegt war, "die Zeitgenossen in die Idylle zu entführen". Gefühlsbetonte Schreibweisen als solche zurückzuweisen, hätte dagegen den Intentionen des Kahlenschlag-Realismus gleich in doppelter Weise widersprochen. Denn zum einen sollte mit diesem ja gerade ein Ausdruck für die Schmerzen gefunden werden, die der Krieg den Menschen zugefügt hatte. Zum anderen sah man aber die Betonung des lebendigen (Mit-)Gefühls auch als probates Mittel zur Vermeidung eines Rückfalls in einen inhumanen Totalitarismus an. In den Worten Heinrich Bölls:

"Es ist unsere Aufgabe, daran zu erinnern, dass der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden – und dass die Zerstörungen in unserer Welt nicht nur äußerer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, dass man sich anmaßen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen (ebd.: 100).

Mit dem grundsätzlichen Bekenntnis zur Emotionalität ist nun allerdings noch nichts über die Form ausgesagt, in der diese zum Ausdruck gebracht wird. So ließe zwar Borcherts Plädoyer für den literarischen Ausdruck des "heißen heiser geschluchzten Gefühl[s]" (s.o.) zunächst eine Bevorzugung pathetisch-expressiver Ausdrucksweisen vermuten. An anderer Stelle schränkt er jedoch ein:

"Wir wollen keine Tränenozanen beschwören – wir müssen denn alle ersaufen" (Borchert 1947: 312).

Diesem Widerspruch – der nicht zuletzt auf die innere Zerrissenheit der Kriegsheimkehrer zurückzuführen ist – entsprechen bei Borchert zwei deutlich voneinander abzugrenzende Schreibweisen. Auf der einen Seite steht eine Prosa, die, so Peter Rühmkorf (1961: 154), in ihrem "Kapriolenreichtum (...) die Kapitulation der Sprache vor der unaussprechlichen Wirklichkeit anmeldet" und dabei deutlich an den Expressionismus erinnert.

Daneben finden sich bei Borchert jedoch auch Texte, in denen die Wucht des Schmerzes in das Korsett einer betont nüchternen Ausdrucksweise gezwungen wird. Hierzu zählt ein Großteil der schon früh kanonisierten Kurzgeschichten des Autors, wie u.a. *Die Küchenuhr* oder *Das Brot*, in denen deutlich der Einfluss der amerikanischen "short story" spürbar ist. Wird von dieser die Technik des Understatements übernommen, so geschieht dies demnach aus Selbstschutzgründen – um nicht in den "Tränenozanen" zu "ersaufen" –, nicht aber aus grundsätzlichen Bedenken gegenüber einem gefühlsbetonten literarischen Stil.

Hemingway und die Sprache der Landser

Siegfried Lenz hat sich, wie oben angemerkt, 1966 ausdrücklich dazu bekannt, sich in seinen literarischen Gehversuchen nach 1945 anfangs an seinem "Vorbild Hemingway" orientiert zu haben. An gleicher Stelle begründet er jedoch auch, warum er sich später wieder vom Hemingway-Stil abgewandt hat. Dabei bezieht er sich zunächst auf die inhaltliche Ebene, insbesondere auf Hemingways Konzentration auf existenzielle Grenzsituationen:

"Ich lernte einzusehen, dass Leben nicht nur aus Momenten gewaltsamer Erprobung besteht. Ich kam zu der Überzeugung, dass auch andere Augenblicke Würde beanspruchen oder verleihen als nur die Nähe des Todes. Und schließlich machte ich die Erfahrung, dass in dieser Welt eine verändernde Intelligenz wirksam ist, die bei Hemingway nicht vorkam. Was mich interessierte, und was ich bei meinem Vorbild vermisste, das ist die Zeit zwischen und nach den Niederlagen, das sind die Jahre der Entscheidungslosigkeit, das sind die Vorspiele und Nachspiele zu den Sekunden der Prüfung" (Lenz 1966: 44).

Die inhaltliche Abgrenzung von Hemingway sei bei ihm, so Lenz weiter, auch mit einer allmählichen Abkehr von dessen Stil einhergegangen:

"Mit den Vorbehalten gegen seine Perspektive und seine begrenzten Erfahrungen der Welt ergaben sich auch Vorbehalte gegen seinen Stil. Obwohl ich seine Detailschärfe bewundere, scheint sein Stil nicht ausreichend zur Wahrnehmung der Randzonen. Da wird zu viel übersehen, vernachlässigt. Der Stil Hemingways formt

die Geschehnisse zu wenig um. Er verzichtet auf den Gebrauch von Synonymen. Er hat vor allem zu wenig Raum für Reflexion" (ebd.: 47).

Lenz' rückblickende Kritik am Stil Hemingways ist insofern von besonderer Bedeutung, als sie den Blick auf eine nicht unproblematische Seite der Hemingway-Euphorie unter der "Jungen Generation" lenkt. Dies deutet sich etwa in Hans Werner Richters Rückblick auf die Geschichte der Gruppe 47 an. Den anfangs auf den Tagungen der Gruppe vorherrschenden Hemingway-Sound assoziiert er dabei auch mit soldatischen Sprachmustern:

"Was bei allen unbemerkt zum Ausdruck kommt, ist die nur auf die Aussage zielende Sprache der 'Landser', die Reduzierung der Sprache auf das Notwendige, eine Abkehr vom Leerlauf der schönen Worte und eine Hinwendung zu ihrem unmittelbaren Realitätsbezug" (Richter 1979: 51 f.).

Richters gänzlich unkritische Verknüpfung des Ideals der Unmittelbarkeit mit der Sprache des Militärs weist darauf hin, dass die Orientierung an Hemingway vielfach als Vorwand für eine Kontinuität des Ausdrucks diente, die im Widerspruch zu den theoretischen Postulaten der jungen Literaten stand. Denn die fein ziseliierte Sprache der bürgerlichen Hochamtsliteratur wurde von ihnen ja nicht nur deshalb abgelehnt, weil man sie für die Beschreibung der eigenen Erlebnisse als ungeeignet einstufte. Vielmehr wurde sie ausdrücklich auch mit einer Entwicklung in Verbindung gebracht, an deren Ende der Zweite Weltkrieg gestanden hatte.

Wenn nun aber die Sprache der Soldaten als Vorbild für eine Erneuerung des literarischen Ausdrucks gelten sollte, so stellte dies das vorgebliche Ziel einer dem Frieden dienenden Literatur implizit in Frage. Die stilistische Inkonsistenz verwies damit zugleich auf inhaltliche Widersprüche, wie sie in manchen Werken der "Jungen Generation" offen zutage traten.

Der einfache Soldat als Opfer

Beispiele für solche Widersprüche finden sich in Hans Werner Richters eigener Literatur, aber etwa auch in der frühen Nachkriegsprosa von Alfred Andersch. So lässt Richter in seinem Roman *Die Geschlagenen*, in dem er seine Kriegserlebnisse verarbeitet, seinen Helden Gühler die Einrichtung von Reeducation-Kursen in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern mit den Worten kommentieren:

"Aber die können doch nicht umgekehrt denselben Mist wiederholen. Das ist doch Irrsinn" (Richter 1949: 288).

Nicht nur wird hier der Unterschied zwischen nationalsozialistischer Agitation und der von den USA anvisierten demokratischen Erziehung außer Acht gelassen. In der Entgegnung von Gühlers Mitgefangenem Konz wird die Maßnahme der Amerikaner, die Tagesration für die Kriegsgefangenen auf 1.500 Kalorien herabzusetzen und ihnen fortan "Salzheringe" statt "Schokolade" zu verabreichen, auch noch in eine Reihe gestellt mit der nationalsozialistischen Kriegserziehung:

"Hast du dich noch nicht daran gewöhnt', sagte Konz, 'wir sind immer die Angeschissenen, so und so, erst haben sie uns auf den Kasernenhöfen geschliffen, dann haben wir bei Stalingrad und Cassino den Dreck ausgelöffelt und jetzt fressen wir Salzheringe" (ebd.).³⁵

Der einfache deutsche Soldat wird hier zu einem Opfer stilisiert, das zuerst von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke missbraucht und dann von den Siegern für Verbrechen zur Rechenschaft gezogen worden ist, die er selbst nicht zu verantworten hat.³⁶

Eine ähnliche Tendenz ist auch bei Alfred Andersch zu beobachten. Dieser konstatiert eine "Gemeinsamkeit der Haltung und des Erlebens" ehemaliger deutscher Frontsoldaten mit den Kämpfern der französischen Résistance. Dabei abstrahiert er von den konkreten Zielen, für die jeweils gekämpft wurde, und sieht in dem opferbereiten Einstehen für eine "Sache" das "dünne Seil, das die feindlichen Lager verknüpft" (Andersch 1946: 23).³⁷

³⁵ Am Monte Cassino fand 1944 eine wichtige Entscheidungsschlacht zwischen den Truppen der Alliierten und der Wehrmacht statt.

³⁶ Angesichts vergleichbarer Tendenzen in Theodor Plieviers *Stalingrad* (1945) überrascht es nicht, dass Alfred Andersch dieses "erste große Kunstwerk der deutschen Nachkriegsgeschichte" als "ein Buch, das völlig dem Kern unseres Erlebens entwachsen erscheint", lobte (Andersch 1948b: 127); vgl. auch das Interview mit Plievier in Heft 16 des *Ruf* (2/1947: 13).

³⁷ Für seine aberwitzig wirkende Verknüpfung von französischen Widerstandskämpfern und deutschen Frontsoldaten berief Andersch sich auf eine verkürzte Rezeption des existentialistischen Freiheitsbegriffs Jean-Paul Sartres. Dabei konnte er sich auch auf unglückliche Äußerungen Sartres stützen. Im Vorwort zu seinem Drama *Die Fliegen (Les mouches, 1943)* verglich dieser die Entscheidung der französischen Wi-

Dass diese "Sache" im Falle der deutschen Soldaten die "falsche" war, räumt er selbst ein. Er hält dies jedoch für nebensächlich, da seiner Ansicht nach die jungen Soldaten – zu denen er sich trotz der Tatsache, dass er bei Kriegsausbruch bereits 25 Jahre alt war, auch selbst rechnet – nicht für die Kriegshandlungen verantwortlich gemacht werden könnten.³⁸

Numinoser Freiheitsbegriff

Diese irrational-verkürzende, von Reflexen der Schuldabwehr geprägte Art des Denkens ist auch für die beiden ersten längeren Prosawerke (*Die Kirschen der Freiheit*, 1952; *Sansibar oder Der letzte Grund*, 1957), die Andersch nach 1945 veröffentlichte, kennzeichnend. Deutlich wird dies insbesondere an dem jeweils zugrunde liegenden Freiheitsbegriff.

derstandskämpfer, sich nach der deutschen Besetzung ihres Landes nicht für "eine Zukunft der Besiegten" zu entscheiden, sondern ihr Leben für "eine Zukunft der freien Menschen" einzusetzen, mit der Situation im Nachkriegsdeutschland: Auch dort sei die "aufrichtige Verpflichtung auf eine Zukunft in Freiheit und Arbeit, ein fester Wille, diese Zukunft aufzubauen", vonnöten (Jean-Paul Sartre: Vorwort zu *Die Fliegen*, 1948, S. 5. Reinbek 1961: Rowohlt). Andersch zitierte Sartres Vorwort ausführlich in seinem Essay *Deutsche Literatur in der Entscheidung* (vgl. Andersch 1948: 134) – allerdings bezeichnenderweise unter Auslassung von Sartres Hinweis, mit der von ihm befürworteten Orientierung der Deutschen auf "eine Zukunft in Freiheit" wolle er "nicht sagen, dass die Erinnerung an die Fehler der Vergangenheit aus ihrem Gedächtnis verschwinden soll".

³⁸ Die "junge deutsche Generation" wird für Andersch durch die "Männer und Frauen zwischen 18 und 35 Jahren" gestellt, die er "von den Älteren durch ihre Nicht-Verantwortlichkeit für Hitler getrennt" sieht (Andersch 1946: 25).

In *Die Kirschen der Freiheit* – einem "Bericht" (Untertitel), in dem Andersch seine 1944 in Italien vollzogene Desertion aus der Wehrmacht verarbeitet – erscheint die Freiheit als eine Art Gottesgeschenk. Ausdrücklich wird betont, es sei "unmöglich, sich für länger als einen Tag aus dem Schicksal der Massen zu befreien" (Andersch 1952: 123). Die Freiheit könne daher "niemals (...) in unserem Leben länger dauern (...) als ein paar Atemzüge lang" (ebd.: 126).

Bestritten wird zudem die Möglichkeit, die wenigen Augenblicke der Freiheit willentlich herbeiführen zu können. So heißt es in dem Buch zwar, man sei "niemals frei außer in den Augenblicken, in denen man sich aus dem Schicksal herausfallen lässt". Gleich im nächsten Satz wird jedoch festgestellt, von solchen Augenblicken werde man "manchmal überrumpelt" (ebd.).

Damit erhält die Freiheit hier etwas Numinoses: Wenn sie sich nicht willentlich herbeiführen lässt, ist sie offenbar nur als Geschenk Gottes oder des Zufalls denkbar. So stellt der Ich-Erzähler denn auch fest, man sei "nicht frei, während man gegen das Schicksal kämpft". Daraus ergibt sich der paradoxe Befund, dass man sich, um das "Wunder der Freiheit" erleben und sich ein "neues Schicksal" erwirken zu können, zunächst in sein Schicksal fügen muss (ebd.: 126 f.).

Anderschs numinoses Freiheitskonzept hatte natürlich eine entlastende Wirkung für die im Dienst des nationalsozialistischen Regimes kämpfenden Soldaten. Wenn die Freiheit etwas ist, dass sich wie eine Art göttlicher Strahl in die Seele der Menschen senkt, kann auch von keinem Soldaten erwartet werden, sich aus freien Stücken – sprich: unter freier Anwendung seines autono-

men Geistes – einem inhumanen Befehl oder einem ebensolchen Angriffskrieg zu verweigern.

Dem entsprach nicht nur die entschiedene Zurückweisung der Kollektivschuldthese durch die meisten Angehörigen der "Jungen Generation". Vielmehr hatte die Unterbetonung von Gedanken der Eigenverantwortlichkeit, Handlungsautonomie und Entscheidungsfreiheit auch eine ausgesprochen zögerliche Haltung bei der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen zur Folge.

Die Tatsache, dass diese Verbrechen in der Literatur der Gruppe 47 zumindest anfangs kaum zur Sprache kamen, veranlasste Fritz J. Raddatz 1962 – bei Durchsicht des *Almanachs der Gruppe 47 1947 – 1962* – zu dem Kommentar:

"Das hier Dargebotene weist die Gruppe 47 durchaus nicht als politisches Instrument aus (...). In dem ganzen Band kommen die Worte Hitler, KZ, Atombombe, SS, Nazi, Sibirien nicht vor – kommen die Themen nicht vor. (...) Ein erschreckendes Phänomen, gelinde gesagt. Die wichtigen Autoren Nachkriegsdeutschlands haben sich allenfalls mit dem Alp der Knobelbecher und Spieße beschäftigt; die Säle voll Haar und Zähnen in Auschwitz (...) wurden nicht zu Gedicht oder Prosa" (Raddatz 1962: 55 f.).

Literarische Traumabewältigung

Bei aller berechtigten Kritik an solchen Leerstellen in der Literatur der "Jungen Generation" muss dieser allerdings auch zugestanden werden, dass es ihr zunächst einmal um eine Art literarische Traumabewältigung ging. Diese musste nicht notgedrungen mit

Selbstmitleid und einem Ausweichen vor der eigenen Verantwortung für das Geschehene einhergehen. Die Thematisierung der innerpsychischen "Wüste", die Krieg und NS-Zeit hinterlassen hatten, konnte auch auf die dadurch entstandenen deformierten Persönlichkeiten verweisen, die nun eine Hypothek für den gesellschaftlichen Neuanfang waren.

Diese in vielen Kurzgeschichten der "Kahlschlag-Jahre" angedeutete Problematik wird in Walter Kolbenhoffs Roman *Von unserem Fleisch und Blut* (1947) ausführlich thematisiert. Mit dem 1945 in einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager entstandenen Roman gewann Kolbenhoff, Mitbegründer der Gruppe 47, einen von der amerikanischen Kriegsgefangenenzeitschrift *Der Ruf* ausgeschriebenen Wettbewerb.

Der Roman schildert das Schicksal eines 17-Jährigen, der sich nach dem Fall des NS-Regimes den "Werwölfen", einer faschistischen Guerilla-Gruppe, anschließt. Nachdem er einen Kameraden getötet hat, der am Sinn der von dem Anführer der Gruppe ausgegebenen Durchhalteparolen zweifelt, irrt er auf der Flucht vor den Militärstreifen der Besatzungsmächte ziellos durch die zerstörte Stadt, wobei er noch einen alten Bettler erwürgt. Am Ende gelobt er feierlich, er werde alle Befehle seines gefallenen Anführers ausführen, "ohne Rücksicht auf Verluste" (Kolbenhoff 1947: 172).

Kolbenhoffs Psychogramm eines Jugendlichen, der über das Kriegsende hinaus in das Geschirr der nationalsozialistischen Propaganda gespannt bleibt, bewirkt das Gegenteil von Richters Roman. Es zeigt, wie wichtig die Reeducation-Camps waren, um die Menschen geistig zu "entgiften".

Der Schluss des Romans verweist allerdings zugleich darauf, dass die geistige auch mit einer emotionalen Erneuerung einhergehen, die nationalsozialistische Kultur der Härte also durch eine Kultur der Empathie ersetzt werden muss. So fühlt sich der Protagonist am Ende gerade durch die Zurückweisung durch seine Mutter zur Fortsetzung seines mörderischen Tuns angestachelt:

"Er versuchte, auf allen vieren zu ihr zu kriechen, aber sie wich vor ihm zurück. Ihre nackten Füße trugen sie rückwärtsgehend bis zur Wand, und sie sagte leise: 'Ich will dich nicht haben –.' Nie vorher hatte er eine solche Stimme gehört. Ihr Klang war grauenhafter als das Gestöhne Verendender. Er durchfuhr ihn mit eisiger, hoffnungsloser Kälte und zerteilte ihn. (...) Er wusste plötzlich: Ich werde sterben. (...) Er ballte die Fäuste und dachte: Einen nehme ich bestimmt noch mit!" (Kolbenhoff 1947: 178 f.).

5. Zeitkritischer Realismus

Steckbrief zum zeitkritischen Realismus

Im Unterschied zum zeithistorischen bezieht der zeitkritische Realismus sich unmittelbar auf die Gegenwart, in der die betreffenden Werke geschrieben werden.

Dabei gibt es natürlich Grenz- und Übergangsbereiche. Wie der zeithistorische Realismus einen Bezugspunkt in der Gegenwart hat, ist der zeitkritische Realismus nicht blind gegenüber der Vergangenheit. Der Unterschied zwischen beiden liegt insbesondere in der Schwerpunktsetzung. Der zeitkritische Realismus setzt an der Gegenwart an und nimmt von da aus zuweilen Fäden auf, die in die Vergangenheit führen. Beim zeithistorischen Realismus liegt der Fokus dagegen immer auf der jüngeren Vergangenheit.

Dies lässt sich gerade am Kahlschlag-Realismus – als einer Unterform des zeithistorischen Realismus – gut vor Augen führen. Im Mittelpunkt stehen hier stets die Erlebnisse aus Krieg und NS-Zeit. Die dabei durchlittenen Traumata zu verarbeiten gilt als entscheidende Voraussetzung für das Verständnis der Gegenwart und für die Bewältigung der neuen Herausforderungen.

Der zeitkritische Realismus hingegen kann, muss aber nicht notwendigerweise auf die Vergangenheit Bezug nehmen. Sein Anspruch ist eine kritische Bestandsaufnahme der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse. Dies bedingt auch eine besondere Affinität ironischen und satirischen Ausdrucksformen.

Je nachdem, wie stark auf diese Darstellungsmittel zurückgegriffen wird, können sie die realistische Schreibweise auch an ihre

Grenzen führen bzw. diese durchbrechen. Die verfremdenden Effekte der Satire können zwar bestimmte gesellschaftliche Strukturen deutlicher hervortreten lassen. Die Distanz zur faktischen Realität, die damit einhergeht, kann im Extremfall jedoch den Rahmen einer rein realistischen Widerspiegelung der bestehenden Verhältnisse sprengen.

Thomas Manns Abgesang auf den klassischen Bildungs- und Entwicklungsroman

Anlässlich einer Lesung aus seinem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* äußerte Thomas Mann 1916 die Ansicht, "das Vortreten des Romans, genauer: des Gesellschaftsromans und der politisch-sozialen Satire", sei "der genaue Gradmesser für den Fortschritt" der "Demokratisierung Deutschlands". Konkret verstand er darunter eine "Anähnlichung der deutschen Geistesverfassung an die des europäischen Westens und des Weltwestens überhaupt" (Mann 1916: 408).

Als Konsequenz aus diesem geistigen Entwicklungsprozess prognostizierte er, dass "die ursprünglich nationale Form der deutschen Prosa-Epopöe, der individualistische deutsche Bildungsroman", der "Zersetzung" anheimfallen werde. Das Überleben dieser klassischen Ausdrucksform der bürgerlichen Literatur hielt er allenfalls in der Form seiner ironischen Selbsthinterfragung für möglich.

Das seinem *Felix Krull* zugrunde liegende Erzählverfahren begründete Mann vor diesem Hintergrund mit der Überlegung, dass die Kunstform, in die "der Instinktiville zu intellektualistischer

Zersetzung sich mit Vorliebe, ja mit Notwendigkeit kleidete", von jeher "die Parodie" gewesen sei:

"Der deutsche Bildungs- und Entwicklungsroman, parodiert und der Schadenfreude des Fortschritts ausgesetzt, als Autobiographie eines Hochstaplers und Hoteldiebes –, das wäre dann also der melancholisch-politische Zusammenhang, in den ich dies Buch zu stellen hätte?" (Mann, ebd.).

Dass Thomas Mann die Arbeit an dem Roman 1913 abbrach und sie erst 1951 fortsetzte, lässt sich so auch mit dem Gang der politischen Entwicklung in Deutschland begründen, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg in eine durchgreifende Demokratisierung mündete. Die Wiederaufnahme des *Krull*-Projekts kann vor diesem Hintergrund als Beleg für die "Vermenschlichung" Deutschlands angesehen werden (vgl. ebd.: 407), auf die Mann mit einer Art Abgesang auf den ursprünglich gerade von ihm kultivierten Bildungs- und Entwicklungsroman reagierte.

Während in dieser Form des Romans die Welt des Bürgertums als Ideal fungierte, dem sich die jeweiligen Protagonisten sukzessive annähern, spiegelt sich im Verhalten des Hochstaplers Krull gerade die Erstarrung der bürgerlichen Normen und Konventionen wider.³⁹ Die Konfrontation mit dem bürgerlichen Wertekanon führt bei ihm nicht mehr zu einem die gesamte Persönlichkeit ergreifenden Bildungsprozess, sondern lediglich zu einem trivia-

³⁹ Dass Krull sich als Marquis de Venosta ausgibt und als Höhepunkt seiner Verstellungskunst eine Audienz beim König erhält, zeigt, dass Thomas Mann im *Felix Krull* keineswegs die bürgerliche Kultur im Allgemeinen verabschiedete, sondern lediglich den Verfall von deren früherer, an der Kultur des Adels orientierten Form aufzeigen wollte.

len, im Kern aus bloßer Nachahmung bestehenden Lernprozess. Dass dieser ihm gleichwohl die Teilhabe an dem Leben der höheren Kreise ermöglicht, ist der zentrale Indikator für den Verfallsprozess, in dem die bürgerliche Kultur sich befindet.

Während andere bürgerliche Autoren, wie etwa der Schweizer Meinhard Inglin (vgl. Werner Amberg, 1949), nach 1945 versuchten, an das klassische Modell des Bildungs- und Entwicklungsromans anzuknüpfen, führte Thomas Mann somit dessen anachronistisches Fundament ganz bewusst vor Augen. So gesehen, liegt sein Roman formal auf einer Linie mit Günter Grass' *Blechtrommel*, mit der er auch die Anklänge an den Schelmenroman teilt.

Zwar treibt Grass das Spiel mit der Tradition des Entwicklungsromans noch wesentlich weiter als Mann, indem er seinen Protagonisten eine radikale Verweigerungshaltung gegenüber jeder Form von Entwicklung einnehmen lässt und so eine Art Anti-Entwicklungsroman verfasst. Beide treffen sich jedoch in der verstärkten Einführung humoristischer Elemente in den Zeit- und Gesellschaftsroman.

Die gefährlichen "Freuden der Pflicht": Siegfried Lenz' *Deutschstunde*

Von dem spezifischen Wandel des Humors im Rahmen der zeitkritischen Prosa der Nachkriegszeit zeugt auch das Werk von Siegfried Lenz. Seine 1968 erschienene *Deutschstunde* wurde zu einem der größten literarischen Erfolge der Nachkriegszeit.⁴⁰

⁴⁰ Von dem Roman waren bereits ein Jahr nach seinem Erscheinen über 100.000 Exemplare verkauft. Der monatelangen Dominanz in den Bestsellerlisten steht freilich eine eher distanzierte Aufnahme durch die Lite-

Auch dieser Roman weist Anklänge an den Entwicklungsroman auf, wandelt dessen klassische Strukturen jedoch ebenfalls in charakteristischer Weise ab. Ein wichtiges Mittel dafür ist auch in diesem Fall die Ironie.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Ausführungen von Lenz über den masurischen Humor. Der 1926 im damals ostpreußischen, heute polnischen Lyck (Ełk) geborene Autor hat seiner Heimatregion bereits 1955 eine Kurzgeschichtensammlung gewidmet (*So zärtlich war Suleyken*), in der er dem Humor seiner Heimatregion ein Denkmal setzte.

Das zentrale Kennzeichen dieses Humors für Lenz "ein gewisses parodistisches Element". Dieses zeige sich darin, dass "fast immer etwas Kleines gegen etwas Großes ausgespielt" werde, "das Winzige" sich "am Kolossalen" messe. Laut Lenz ergibt sich hieraus eine natürliche "pädagogische Tendenz": Der Strafende werde stets "mitgestraft, der Aufklärende aufgeklärt, der Lügner belogen" (Lenz 1965: 77 f.).

Dies lässt sich auch an der Handlung der *Deutschstunde* veranschaulichen: Der in einer Jugendstrafanstalt inhaftierte Siggi Jepsen soll im Deutschunterricht einen Aufsatz über *Die Freuden der Pflicht* schreiben. Weil ihn das Thema an seine Kindheit in der NS-Zeit erinnert und er diese nicht im Rahmen eines einfachen Schulaufatzes abhandeln kann, gibt er ein leeres Blatt ab. Daraufhin wird ihm aufgetragen, den Aufsatz unter Arrest abzufassen.

raturkritik gegenüber, die dem Roman kolportagehafte Züge, mangelnde Stimmigkeit und fehlende formale Reflektiertheit vorwarf.

Die so aufgezeichneten Erinnerungen kreisen um den Vater des Protagonisten. Als einziger Polizist in einem Dorf in Schleswig-Holstein hatte er das Malverbot für den – mit Zügen Emil Noldes ausgestatteten – Maler Max Ludwig Nansen zu überwachen. Während der Vater das Verbot pflichtbewusst durchzusetzen versucht, möchte Siggi den Maler vor den Nachstellungen seines Vaters bewahren.

Beide identifizieren sich in einem solchen Ausmaß mit ihren jeweiligen Aufgaben, dass diese auch nach Kriegsende weiter ihr Handeln bestimmen. Der Vater möchte die Werke Nansens auch dann nochzensieren, als er seines Postens enthoben worden ist. Siggi dagegen endet als Gemäldedieb – in dem subjektiven Glauben, so die Gemälde Nansens beschützen zu können.

Der Roman ist damit zwar zeithistorisch ausgerichtet. Da er jedoch sowohl auf der Ebene der erzählten Zeit als auch auf der Ebene der Erzählzeit (1954) die Nachkriegszeit miteinbezieht, überwiegen die zeitkritischen Elemente. Im Kern geht es dabei um die Warnung vor den Gefahren eines abstrakten – und deshalb gewissenlosen – Pflichtbegriffs.

Indem Lenz die nationalsozialistische Ideologie auf den Mikrokosmos eines abgelegenen Dorfes bezieht, erzielt er zwar – ebenso wie Grass in seiner *Blechtrommel* – humoristisch-verfremdende Effekte, mit denen die faktische Sinnleere der nazistischen Ideen bloßgestellt wird. Anders als Grass, dessen Groteskstil zugleich auch die "Ver-rücktheit" der Welt im Nationalsozialismus vor Augen führt, verbleibt Lenz dabei freilich auf der Ebene jenes "masurischen Humors", dem "insgeheim ein Pech, (...) ein Missgeschick, eine trübe Erfahrung", d.h. der Gedanke

einer Abweichung von der insgesamt intakten ländlichen Ordnung zugrunde liegt (vgl. Lenz 1965: 77).

Dieser augenzwinkernde Humor wird dem jeden Gedanken an eine "heile" Welt Hohn sprechenden Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus kaum gerecht. Dies gelingt eher in jenen Prosa-werken, die das Humoristische zum Grotesken und Absurden steigern – wie es etwa in Jurek Beckers *Jakob der Lügner* oder in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* der Fall ist (vgl. Kap. 3). Lenz' *Deutschstunde* steht dagegen in der Gefahr, das alle Dimensionen sprengende Entsetzliche des Nationalsozialismus zu verfehlen.

Dies gilt umso mehr, als in der an Emil Nolde angelehnten Maler-gestalt des Romans eine zwiespältige Künstlerpersönlichkeit als Opfer dargestellt wird. Denn Nolde gehörte zu jenen Künstlern, deren Werke – ähnlich wie im Falle Gottfried Benns – zwar vom NS-Regime abgelehnt wurden, die in ihren Ansichten dem Nationalsozialismus jedoch nahestanden. So blieb Nolde trotz seiner künstlerischen Ausgrenzung NSDAP-Mitglied und vertrat in seinen autobiographischen Schriften – wie in *Jahre der Kämpfe* (1934) – völkische und antisemitische Positionen, die ganz auf einer Linie mit der nationalsozialistischen Ideologie lagen.

Heinrich Bölls Unterscheidung zwischen "humanem" und "anti-humanem" Humor

Die Tatsache, dass Lenz als zentrales Element des masurischen – und damit auch seines eigenen – Humors dessen Tendenz, "etwas Kleines gegen etwas Großes" auszuspielen (s.o.), hervorhebt, verbindet seine Auffassung von Humor auch mit der Rolle, die

dieser im Werk Heinrich Bölls spielt. Dies scheint auch Lenz selbst so zu sehen, wenn er an Bölls Protagonisten deren "mitunter listige, jedenfalls erklärte Untauglichkeit zur Anpassung" sowie ihre "manchmal lächelnde (...) Leidenswilligkeit" herausstellt (Lenz 1968: 156 f.).⁴¹

Heinrich Böll hat sich in seinen Frankfurter Vorlesungen ausführlich zu der Bedeutung, die der Humor für sein Schreiben hat, geäußert. Er unterscheidet dabei zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Humor. Die erste Spielart charakterisiert er als einen "Humor der Schadenfreude, des Hämischen", der aus einem "Geist der Abfälligkeit" heraus entstehe. Diesen exemplifiziert Böll am Werk Wilhelm Buschs. Für die zweite Art von Humor bezieht sich Böll auf Jean Pauls – in Anlehnung an Immanuel Kant formulierte – Definition des Humors als des "umgekehrt Erhabene[n]" (Böll 1966: 567).

Böll betont zunächst die befreiende Wirkung der zweiten Variante des Humors, die "das Erhabene (...) von seine[n] Stelzen" hole (ebd.). Demgegenüber mache "der Humor des Hämischen (...) nicht das Erhabene lächerlich", sondern spreche "dem Menschen gar keine Erhabenheit" zu. In letzter Konsequenz führe er daher zu einer "Vernichtung des Einzelnen, des Menschen, des

⁴¹ Lenz' Wortwahl verweist hier auch auf eine weitere Gemeinsamkeit seines Werks mit dem Heinrich Bölls – nämlich auf die Nähe zu Jerome David Salingers Roman *The Catcher in the Rye* (in Auszügen 1945/46, vollst. 1951, dt. 1954: *Der Fänger im Roggen*), an den sowohl Lenz in seiner *Deutschstunde* als auch Böll in *Ansichten eines Clowns* anknüpfen. Während Salingers Werk für Lenz vor allem als Modell eines nicht-bildungsbürgerlichen Entwicklungsromans bedeutsam war, griff Böll, der den Roman zusammen mit seiner Frau auch neu übersetzt hat, vor allem den Aspekt radikaler Nicht-Angepasstheit und dadurch bedingter sozialer Isolation auf.

Homo, des Humanen". Aus diesem Grund bezeichnet Böll diese Form des Humors auch als "antihuman" (ebd.: 567 f.), während er den das Erhabene vom Sockel stoßenden Humor in einer "Ästhetik des Humanen" (ebd.: 566) verwurzelt sieht.

Böll äußert allerdings die Ansicht, dass in der Gegenwart der Humor im Sinne Jean Pauls nicht mehr das geeignete Mittel sei, um "die große Gesellschaft" – der es de facto an "Größe" fehle – "als nicht erhaben darzustellen". Vielmehr müsse man schon zum Mittel der Satire greifen, um "eine sich immer noch als christlich deklarierende Welt mit dem, was sie als Anspruch stellt, zu konfrontieren". Eine "humane Möglichkeit des Humors" ergebe sich nur dann, wenn man diesen dafür einsetze, "das von der Gesellschaft für Abfall Erklärte, für abfällig Gehaltene in seiner Erhabenheit zu bestimmen" (ebd.: 569).

Die Charakterisierung des Humors als des "umgekehrt Erhabenen" erhält damit bei Böll eine andere Akzentuierung als bei Jean Paul. Ihm geht es nicht um die Relativierung eines existierenden Erhabenen. Vielmehr möchte er das Erhabene mit Hilfe des Humors überhaupt erst als solches erfahrbar machen.

Dabei ist allerdings das Erhabene für Böll insofern das "umgekehrt Erhabene", als sein Verständnis desselben in diametralem Gegensatz zu dem Selbstverständnis der sozial Etablierten steht. Denn Böll sieht den "Humor des Hämischen, der Schadenfreude" als die herrschende Form des Humors an (vgl. ebd.: 567 f.). Folgerichtig identifiziert er den humanen Humor mit einer Darstellungsform, die "dem, der nicht zu dieser großen Gesellschaft gehört", die ihm von Letzterer abgesprochene Humanität zurückgeben möchte:

"Erhaben ist das Asoziale, und es muss einer Humor haben, es erhaben zu finden" (ebd.: 569).

Das "umgekehrt Erhabene" in Bölls *Ansichten eines Clowns*

Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, dass der humane Humor nach Böll "einen gewissen minimalen Optimismus und gleichzeitig Trauer" voraussetzt (ebd.). Die Trauer desjenigen, der mit den aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen mitleidet, verbindet sich hier mit dem "minimalen Optimismus", andere mit Hilfe des Humors (im obigen Sinne) für die Situation der sozialen Außenseiter sensibilisieren zu können.

Böll verweist in dem Zusammenhang auf Jean Pauls Diktum, es gebe für den Humor "keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt" (ebd.: 567 und 569). Dadurch ergeben sich auch deutliche Bezüge zu seinem Roman *Ansichten eines Clowns* (1963). Auch hier ist der Protagonist, der Clown Hans Schnier, nur für die anderen der "Tor", während er de facto die "Torheit" derjenigen, die ihn für einen "Tor" halten, als solche enthüllt.

Die Handlung des Romans ist deutlich von der Auseinandersetzung des Katholiken Böll mit der Amtskirche geprägt: Schnier wird von seiner Freundin Marie, mit der er sechs Jahre lang zusammengelebt hat, verlassen, nachdem er sich geweigert hat, ihr zuzusichern, etwaige Kinder im katholischen Geist zu erziehen. Marie heiratet daraufhin den Initiator dieser erpresserischen Forderung, den wohlsituierten Katholiken Züpfner. Schniers Vater

hatte seinen Sohn schon vorher aufgrund seines Zusammenlebens mit Marie ohne kirchlichen Segen verstoßen.⁴²

In der Folge verliert der aus einer wohlhabenden Familie stammende Schnier völlig den Halt. Er löst sich auch noch aus den letzten ihm verbliebenen sozialen Bindungen und endet schließlich als Clochard vor dem Bonner Hauptbahnhof, wo er die Rückkehr Maries von der Hochzeitsreise mit seinem Rivalen erwartet.

Der Roman richtet sich gegen eine spezifisch rheinländische Verbindung von katholischer Moral (im Sinne der Amtskirche) und parteipolitischem Klientelwesen. Vermittelt über die adenauersche Variante christlich-demokratischer Politik, war diese Mischung auch auf der übergeordneten Ebene der bundesdeutschen Politik lange Zeit von bestimmendem Einfluss. Daneben kritisiert Bölls Werk auch allgemein die Äußerlichkeit und Starrheit der gesellschaftlichen Normen, durch die sich deren wichtigster Zweck – die Humanität des zwischenmenschlichen Umgangs zu garantieren – in sein Gegenteil verkehrt.

Ironie als Mittel der Gesellschaftskritik bei Martin Walser

Bölls Bezugnahme auf Jean Paul verbindet sein Werk zunächst mit dem literarischen Schaffen von Siegfried Lenz. Auch dieser bezieht sich im Zusammenhang mit seiner Beschreibung des masurischen Humors auf den jean-paulschen Humor – den er "in seiner Grundstimmung" für "mit dem masurischen Humor vergleichbar" hält (vgl. Lenz 1965: 76 f.). Darüber hinaus ergeben sich hierdurch aber auch Parallelen zu Martin Walser, der sich für

⁴² Dass er selbst schon seit Jahren eine Geliebte hat, veranschaulicht den heuchlerischen Charakter der von Böll kritisierten Moral der Amtskirche.

die Bestimmung seines Ironiebegriffs zum Teil ebenfalls auf Jean Paul beruft (vgl. Walser 1981: 179 und 191).

Walser unterscheidet zwischen zwei Arten von Ironie. Als bekanntere Form führt er zunächst eine Ironie an, die "den Sprachgebrauch völlig in ihren Dienst, der ein Legitimationsdienst ist", nimmt. Diese Ironie sei die des "bürgerliche[n] Ironiker[s]", als dessen Prototyp Walser Thomas Mann anführt. Walser charakterisiert diese Form von Ironie als eine "Ironie, die herrscht".

Den Gegenentwurf zu dieser Art von Ironie veranschaulicht Walser u.a. an den Protagonisten in den Romanen seines Namensvetters Robert Walser. Die darin aufscheinende Ironie sieht er dadurch gekennzeichnet, dass sie gerade nicht herrschaftlich daherkomme. Sie ergebe sich vielmehr daraus, dass "verzweifelt versucht" werde, das "Bestehende gutzuheißen", und durch das Scheitern dieses Versuchs "auf den Mangel des Bestehenden" hingewiesen werde.

Während der "bürgerliche Ironiker" die Ironie gezielt einsetze, um die etablierten Strukturen zu legitimieren, entspringt die zweite Art von Ironie laut Walser "nie einem Plan, einer Absicht". Sie sei vielmehr "unfreiwilliger als die unfreiwilligste Komik" – und eben dies sei "das Vertrauenswürdige" an ihr (ebd.: 195). Die betreffenden "Helden" sagten

"Ja zu dem Nein, das die Verhältnisse zu ihnen sagen. Dieser Versuch der durchgeführten Selbstverneinung produziert den ironischen Stil, während die andere Literatur es zu ironischen Helden bringt, zu Ironikern, die diese Ironie benutzen zur Legitimierung ihres bürgerlichen Lebensprivilegs" (ebd.: 178 f.).

Nach Walsers Auffassung produziert die bürgerliche Form von Ironie letztlich keinen ironischen Stil. Stattdessen bewirke sie lediglich einen "humoristische[n]" Unterton in den betreffenden Werken. Echte Ironie könne sich dagegen nur durch "das Gutheißen der negativen Identität" seitens der Protagonisten entfalten (ebd.: 179).

Walsers Bezugnahme auf Søren Kierkegaard

Die philosophische Begründung dieser Auffassung von Ironie entnimmt Walser der *Unwissenschaftlichen Nachschrift* (1846; dt. 1910) des dänischen Philosophen Søren (Søren) Kierkegaard. Darin führt dieser sein von Ironie bestimmtes Darstellungsverfahren darauf zurück, dass die "direkte", nicht-ironische "Mitteilung" sich "immer nur zu einem Empfänger in Richtung auf sein Wissen", jedoch "nicht wesentlich zu einem Existierenden verhält". Sie bleibt demnach abstrakt und deshalb ohne Auswirkung auf die konkrete Existenz derer, auf die sich die Mitteilung bezieht.

Daraus leitet Kierkegaard die Notwendigkeit einer "Gegensätzlichkeitsform der Mitteilung" und damit einer Form von Ironie ab, die er abgrenzt von einer Ironie, die "nur die illusorische Vornehmheit der Relativität ist". Diese Ironie sei "nur ein Spiel innerhalb einer gewissen Voraussetzung, und die Inhumanität ist recht kenntlich daran, dass der Betreffende sich selbst nicht ironisch auffassen kann" (zit. nach Walser 1981: 187 f.).

Kierkegaards Ironiebegriff bezieht sich nun allerdings nicht nur auf die von ihm bevorzugte Argumentationsform. Die Ironie ist bei ihm vielmehr auch die Grundlage für ein bestimmtes Ideal von Existenz. Dieses ist geprägt von einer spezifischen Dialektik

von Handeln und Leiden, die Walser offenbar seinem Begriff der "negativen Identität" (s.o.) zugrunde gelegt hat:

"Handeln könnte nun gerade als der Gegensatz zum Leiden erscheinen, und insofern könnte es sonderbar scheinen, zu sagen, dass der wesentliche Ausdruck des existentiellen Pathos (das handelnd ist) das Leiden sei. Indes ist das nur scheinbar so, und es zeigt sich hier wiederum, was das Kennzeichen der religiösen Sphäre ist, dass nämlich das Positive am Negativen kenntlich ist (...): das religiöse Handeln ist am Leiden kenntlich" (zit. nach ebd.: 188/190).

Das Zitat führt zugleich den engen Zusammenhang zwischen Kierkegaards Ironiebegriff und seiner Auffassung der Glaubensgewissheit vor Augen, die sich ihm zufolge gerade in der Annahme der Ungewissheit manifestiert. Letztere ergibt sich für ihn aus der Tatsache, dass das Sein Gottes nicht aus der Geschichte ableitbar und daher nicht beweisbar ist. Die "Gewissheit des Glaubens" ist nach Kierkegaard folglich ebenso "die höchste" wie "die ironischste von allen" (zit. nach ebd.: 188).⁴³

Literarische Umsetzung von Walsers Ironiebegriff

Walsers Ironiebegriff lässt sich bereits für eine Deutung seines ersten Romans, der 1957 erschienenen *Ehen in Philippburg*, so-

⁴³ Kierkegaard wendet sich hier gegen die spekulative Geschichtsphilosophie Hegels. Dessen Versuch, das Sein Gottes aus der Geschichte abzuleiten, hält Kierkegaard den Zufallscharakter historischer Abläufe entgegen, der mit dem Wesen Gottes unvereinbar sei (vgl. Kierkegaard 1846: 208 ff.).

wie für seine *Anselm-Kristlein-Trilogie* (*Halbzeit*, 1960; *Das Einhorn*, 1966; *Der Sturz*, 1973) heranziehen. Dies liegt vor allem daran, dass sich die gesellschaftskritische Wirkung hier jeweils aus dem Bemühen der Protagonisten ergibt, ihre Selbstverwirklichung in einer diesem Versuch strukturell widersprechenden Umgebung zu erreichen. Daraus ergibt sich auch eine Verbindung von Walsers Romanen mit Wilhelm Genazinos *Abschaffel-Trilogie* (*Abschaffel*, 1977; *Die Vernichtung der Sorgen*, 1978; *Falsche Jahre*, 1979), die mit Walsers Romanen zudem die Konzentration auf das bürgerliche Angestellten-Milieu teilt.

Walsers Helden sind so jeweils gezwungen, "Ja zu dem Nein" zu sagen, "das die Verhältnisse zu ihnen sagen" (s.o.). Ihr Ziel, sich im Rahmen des Bestehenden selbst zu verwirklichen, müssen sie dabei notwendigerweise verfehlen. Ihrem sozialen Aufstieg zum Trotz müssen sie gerade durch ihren Versuch, "das Bestehende gutzuheißen", scheitern. Eben dadurch weisen sie jedoch implizit auf einen grundsätzlichen "Mangel des Bestehenden" hin (s.o.).

Eine bewusste Orientierungsmarke für seine literarische Arbeit scheint Kierkegaards Ironiebegriff für Walser allerdings auf einer jüngeren Werkstufe geworden zu sein. Diese Mitte der 1970er einsetzende Phase seines Schaffens ist äußerlich durch eine neue Zusammensetzung der agierenden Personen gekennzeichnet.⁴⁴

⁴⁴ Nachdem Walser seinen bisherigen Protagonisten Anselm Kristlein in *Der Sturz* durch dessen mutmaßlichen Tod bei einem Schneesturm in den Alpen verabschiedet hatte, schuf er mit dem Studienrat Helmut Halm, dem Protagonisten aus *Ein fliehendes Pferd* (1978) und *Brandung* (1985), sowie dem Immobilienmakler Gottlieb Zürn und seinen Vatern Xaver Zürn und Franz Horn einen neuen personalen Mikrokosmos, der außer den genannten auch die Romane *Jenseits der Liebe* (1976), *Seelenarbeit* (1979) und *Das Schwanenhaus* (1980) locker miteinander verknüpft.

Insbesondere in der Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978), der Walser als Motto einen Auszug aus Kierkegaards *Entweder – Oder* (1843, dt. 1885) vorangestellt hat, ist die Verbindung von Zeitkritik und kierkegaardschem Ironiebegriff deutlich zu erkennen. Die von Walser hier einander gegenüberstellten Helmut Halm und Klaus Buch lassen sich geradezu als idealtypische Exemplifizierung der Dialektik von Handeln und Leiden deuten, wie Walser sie – im Anschluss an Kierkegaard – versteht.

Der Gesundheitsfanatiker Klaus Buch, der seinen ehemaligen Studienkameraden Halm bei einem Urlaub am Bodensee unerwartet wiedersieht, repräsentiert in der Novelle den Typus des unreflektiert Handelnden. Halm dagegen, der Studienrat an einem Stuttgarter Gymnasium ist, erscheint als der resignativ Leidende. Er spürt zwar, dass er in seinem Beruf – und dem damit verbundenen "Ja-Sagen" zu den gesellschaftlichen Verhältnissen – nicht die Erfüllung finden wird, die er sich einst von ihm erhofft hatte, ändert jedoch aus Trägheit nichts an seiner Situation.

Beide Protagonisten stehen für eine bestimmte Form der Flucht vor dem Dasein. Aus dem Bewusstsein heraus, dass "man (...) viel länger tot als lebendig" ist, versucht Halm, "schon die eigene Gegenwart in einen Zustand zu überführen, der der Vernichtetheit des Vergangenen so ähnlich als möglich war". Demgegenüber scheint in den Erzählungen Klaus Buchs das Vergangene "lebendiger als die Gegenwart" zu sein (vgl. Walser 1978: 30).

Im einen Fall führt also die umfassende Resignation zu einem Verzicht auf das bewusste Leben, während im anderen Fall das Bewusstsein des Sterben-Müssens im Rausch des Lebens zu ersticken versucht wird. Dass weder das eine noch das andere Lebensmodell der Wahrheit des Daseins gerecht wird, verdeutlicht

zum einen das der Novelle vorangestellte Motto. Es spricht sich gegen Novellen aus, "in denen bestimmte Personen entgegengesetzte Lebensanschauungen vortragen", wobei am Ende "einer den andern überzeugt" (Kierkegaard, zit. nach Walser 1978: 7).

Zum anderen verweist aber auch die "unerhörte Begebenheit", die, im Mittelpunkt der Novelle stehend, diese als solche kennzeichnet, auf die Untauglichkeit beider Lebensmodelle. Dabei handelt es sich um ein fliehendes Pferd, das von Klaus Buch gebändigt wird.

Das Pferd vereint als Symbol die Praxis von Letzterem, sich ganz der Dynamik des Lebens hinzugeben – und so dem Bewusstsein des Todes zu entfliehen –, und das Lebensmodell Halms, der dem Leben entflieht, indem er sein Gestorbensein antizipiert. Klaus Buchs Kommentar zu seinem Tun verweist unbewusst auf die Sinnlosigkeit einer solchen Daseinsflucht. Seine Worte finden denn auch die ungeteilte Zustimmung seines ehemaligen Kommilitonen:

"Einem fliehenden Pferd kannst du dich nicht in den Weg stellen. Es muss das Gefühl haben, sein Weg bleibt frei. Und: ein fliehendes Pferd lässt nicht mit sich reden" (ebd.: 90).

Anknüpfung an die Tradition der deutschen Innerlichkeit

Die Novelle macht hinlänglich deutlich, dass sowohl das von Klaus Buch repräsentierte Lebensmodell als auch der Daseinsentwurf Helmut Halms unvollständig sind: Beide verfehlten die Wahrheit der menschlichen Existenz auf je eigene Weise. Dennoch ist nicht

zu erkennen, dass die Sympathie des Autors eher dem leidend-nachdenklichen Halm als dem handelnd-zupackenden Buch gilt.

Dies verdeutlicht nicht zuletzt der Schluss der Novelle, der Letzteren als Opfer seiner eigenen Lebensrausch-Ideologie zeigt. Das Kentern des Segelbootes, mit dem er und Halm auf dem Bodensee in einen Sturm geraten waren, kann als sein persönliches Scheitern interpretiert werden.⁴⁵ Halm dagegen findet durch das Geschehene die Kraft, die eingefahrenen Gleise seines Lebens zu verlassen und mit seiner Frau spontan nach Südfrankreich zu reisen.

Die leidend-passive Haltung, die Halm dem Leben gegenüber an den Tag legt, erscheint so tendenziell der gestaltend-aktiven Haltung Buchs überlegen. Dadurch besteht die Gefahr, dass die "negative Identität" – über ihre Funktion hinaus, das "Ja-Sagen" der Protagonisten zu dem "Nein, das die Verhältnisse zu ihnen sagen" (s.o.), zu illustrieren – allgemein zu einem vorbildhaften Modell sozialen Verhaltens verklärt wird. Ihr ursprünglicher Sinn, durch die Wirkung der Ironie den "Mangel des Bestehenden" vor Augen zu führen (s.o.), verkehrt sich so in sein Gegenteil.

Die gesellschaftskritische Absicht mündet damit letztlich in ein affirmativ wirkendes Lob der Passivität, das sich nahtlos in die Tradition der deutschen Innerlichkeit einfügt. Dies gilt umso mehr, wenn das Leiden durch die Berufung auf Kierkegaard eine

⁴⁵ Das Scheitern Buchs wird dabei noch dadurch verstärkt, dass er zunächst totgeglaubt wird und seine viel jüngere Frau daraufhin, nachdem sie sich einen Rausch angetrunken hat, Helmut Halm und seiner Frau von den Problemen mit Buch und dessen ständigem Gefühl, sich ihr gegenüber in seiner Jugendlichkeit beweisen zu müssen, erzählt. Sein scheinbar sorgloses Leben enthüllt sich so endgültig als zwanghafte Flucht vor dem Älterwerden bzw. allgemein vor den Schattenseiten des Daseins.

religiöse Dimension erhält und so von seinen konkreten sozi-ökonomischen Ursachen abgekoppelt wird.

Die Hinwendung des zeitweiligen DKP-Sympathisanten Walser zur kierkegaardschen Existenzphilosophie lässt sich auch als Hinweis auf die Krise eines zeitkritisch-realistischen Schreibansatzes deuten, der sich als "Artikulation eines historisch-moralisch begründeten Nonkonformismus", versteht (vgl. Vogt 1986: 290).

Walser unterlegte mit Kierkegaards Philosophie seinen Werken ein Referenzsystem, das die zuvor von ihm propagierte gesellschaftskritische Funktion von Literatur relativierte. Dagegen gingen andere Autoren den umgekehrten Weg und versuchten, durch eine Erweiterung ihres Schreibansatzes das gesellschaftskritische Wirkpotenzial ihrer Werke zu intensivieren. Vor diesem Hintergrund sind etwa Bölls Rückgriff auf die fiktive Dokumentation in *Gruppenbild mit Dame* (1971), Siegfried Lenz' Orientierung an der Montageform für *Das Vorbild* (1973) oder auch Alfred Anderschs Integration von Collageelementen in seinen Roman *Winterspelt* (1974) zu sehen.

6. Sozialistischer Realismus

Steckbrief zum sozialistischen Realismus

Der sozialistische Realismus bezeichnet in der Literatur Schreibweisen, die den Weg realsozialistischer Gesellschaften in Richtung auf den vollendeten Kommunismus widerspiegeln. In der UdSSR wurde der sozialistische Realismus 1934 auf dem Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller zur verbindlichen Grundlage des literarischen Schaffens erklärt. Seine Grundidee wurde dabei von Andrej Shdanow wie folgt zusammengefasst:

"Der sozialistische Realismus (...) fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muss mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden" (Shdanov, zit. nach Powroslo 1977: 30).

Zwar setzt der sozialistische Realismus in der erzählenden Literatur positive Helden voraus, die als Identifikationsfiguren die sozialistisch-kommunistischen Ideale verkörpern. Dabei wird jedoch zugleich verlangt, dass diese Ideale in ihrer jeweils historisch gültigen, der gegebenen sozialen Realität angemessenen Form gezeigt werden.

Dies schließt auch die Darstellung von Konflikten mit ein, die der Held in Auseinandersetzung mit den antagonistischen, der Verwirklichung der sozialistischen Ideale entgegenstehenden Kräften

überwinden muss. Die Widerstände können dabei sowohl – als Egoismus, Habgier etc. – in ihm selbst liegen als auch – im Sinne hemmender gesellschaftlicher Strukturen – äußerer Natur sein.

Werke, die diesen Ansprüchen nicht gerecht wurden und stattdessen eine unhistorisch-heile, konfliktlose kommunistische Welt zeichneten, wurden auch von sozialistischen Literaturkritikern abgelehnt. So wies beispielsweise Georg Lukács (1936/48: 79) derartige Texte als "abstrakt-schematisch" zurück. Damit aber war die prinzipielle Möglichkeit, die gegebenen sozialen Verhältnisse zu kritisieren, auch bei dieser Schreibform gegeben – wenn auch stets vom Boden einer sozialistischen Überzeugung aus.

Der relativen inhaltlichen Flexibilität steht in formaler Hinsicht eine dogmatische Beschränkung gegenüber. So wurden in der Kulturpolitik der meisten realsozialistischen Länder die Errungenschaften der literarischen Moderne dezidiert abgelehnt. Stilmittel wie innerer Monolog, nicht-lineares Erzählen oder experimentelle Schreibweisen galten als Ausdruck des bürgerlichen Individualismus und als unpolitischer Ästhetizismus bzw. "Formalismus".

Dies hatte zur Folge, dass im sozialistischen Realismus die komplexe Beziehung zwischen der Realität und ihrer Widerspiegelung in der Literatur noch weniger hinterfragt wurde als in anderen Formen realistischer Literatur. Damit beraubte man sich letztlich selbst der Möglichkeit, die inneren Widersprüche und Konflikte auf dem Weg zur idealen sozialistischen Gesellschaft angemessen zu reflektieren.

Sozialistischer Realismus als Literaturdoktrin in der DDR

Der sozialistische Realismus war im deutschsprachigen Raum vor allem für die in der DDR verfasste Literatur maßgeblich. Der Grundstein hierfür wurde bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit gelegt.

In den Westzonen wurde einer Vielzahl deutscher Exilanten die Rückkehr in ihre Heimat zunächst verweigert oder zumindest erschwert, weil die Besatzungsmächte hier die Unkontrollierbarkeit der durch sie möglicherweise ausgelösten Debatten über die Zukunft Deutschlands fürchteten. Keineswegs wollten sie durch "linkes" Gedankengut die gewünschte Westanbindung des von ihnen kontrollierten Teils Deutschlands gefährden.

In der sowjetischen Besatzungszone wurden dagegen von Anfang an Emigranten am Neuaufbau der staatlichen und gesellschaftlichen Strukturen beteiligt. Ihre Integration in die Gesellschaft wurde dabei freilich dadurch erleichtert, dass sie zum größten Teil bereits in Moskau entsprechend geschult worden waren und die sowjetische Besatzungsmacht sich so ihrer Loyalität sicher sein konnte.⁴⁶

⁴⁶ Dass die Sowjetunion allerdings generell mehr Wert auf die Mitarbeit der Exilanten legte als die westlichen Besatzungsmächte, zeigt beispielsweise die Tatsache, dass man den Frachter *Puschkin* eigens einen Umweg von 2.000 Kilometern machen ließ, um nach Mexiko geflohene Emigranten nach Deutschland zu bringen (vgl. Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur 1933 – 1945, S. 228. München 1979: Beck). Freilich ist dieses Vertrauen in exilierte Schriftsteller insofern zu relativieren, als deutsche Kommunisten während der stalinistischen Säuberungen extremen Verfolgungen ausgesetzt waren. Zumindest bei den in Moskau lebenden Emigranten handelte es sich somit um eine von – im Sinne der stalinistischen Regierung – "unzuverlässigen" Elementen "gereinigte"

Bereits im September 1944 war eine Kulturkommission unter dem Vorsitz von Johannes R. Becher eingerichtet worden, deren Arbeit den kulturellen Neuaufbau nach Kriegsende wesentlich mitbestimmte. Auf sie geht auch der am 3. Juli 1945 ins Leben gerufene *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* zurück, an deren Spitze Anfang August ebenfalls Becher gewählt wurde. Als Vizepräsidenten fungierten Bernhard Kellermann und der Maler Carl Hofer.

Anfangs flossen in den kulturellen Neuaufbau noch Elemente des Volksfrontdenkens ein, so dass etwa eine Zeitschrift wie der *Aufbau* zunächst überparteilich angelegt war. Im Zuge des sich verschärfenden Kalten Krieges trat jedoch die Anlehnung an sowjetische Vorbilder immer stärker in den Vordergrund. Für die Literatur hatte dies zur Folge, dass der sozialistische Realismus auch für die Schriftsteller der entstehenden DDR zu einer Doktrin erhoben wurde, an der ihr Schaffen sich zu orientieren hatte. So heißt es im Statut des Schriftstellerverbandes der DDR (in der Fassung vom November 1973):

"Die Mitglieder des Schriftstellerverbandes der DDR anerkennen die führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der Kulturpolitik. Sie bekennen sich zur Schaffensmethode des sozialistischen Realismus. Sie treten entschieden gegen alle Formen der ideologischen Koexistenz und das Eindringen reaktionärer und

Elite. – Zur stalinschen "Tschistka" und der unrühmlichen Rolle, die einige deutsche Emigranten (u.a. Willi Bredel, Friedrich Wolf und Lion Feuchtwanger) dabei gespielt haben, vgl. Müller (1991); zu Feuchtwanger vgl. auch dessen "Reisebericht für meine Freunde" (*Moskau 1937*), den der Aufbau-Verlag 1993 – zusammen mit Auszügen aus Feuchtwangers KGB-Akte – noch einmal neu aufgelegt hat.

revisionistischer Auffassungen in die Bereiche der Literatur auf" (zit. nach Emmerich 1985: 27).

Hieraus ergab sich das Postulat der "sozialistische[n] Parteilichkeit". Die Literatur sollte "bewusst, und das heißt, offen, ehrlich und konsequent für die Idee des wissenschaftlichen Sozialismus" eintreten. Dies bedeutete zugleich "die offene und direkte Übereinstimmung mit den Zielen und Aufgaben der marxistisch-leninistischen Partei" (vgl. Autorenkollektiv 1970: 238). Die "Freiheit" des Künstlers bestand gemäß dieser Sichtweise darin, "dass er sich in voller Übereinstimmung befindet mit dem, was historisch notwendig ist" (Becher, zit. nach ebd.: 247).

Formen institutionalisierter Zensur

"Sozialistische Parteilichkeit" in diesem Sinne wurde in der DDR von der Literatur nicht nur erwartet, sondern auch durch entsprechende institutionelle Regelungen durchzusetzen versucht. So gab es seit 1951 ein *Amt für Literatur und Verlagswesen*, das seit 1956 – als *Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel* – in das Ministerium für Kultur integriert war. Seine gesetzliche Aufgabe bestand darin,

"die Verlage zu lizenziieren, die unterstellten Verlage anzuleiten und für eine zweckentsprechende Arbeitsteilung zwischen den Verlagen Sorge zu tragen; die thematische Jahres- und Perspektivplanung der Verlage anzuleiten, zu koordinieren und ihre Erfüllung zu kontrollieren; die Manuskripte der Buchverlage und die Erzeugnisse der nichtlizenzierten Verlage zu begutachten und Druckgenehmigungen zu erteilen" (zit. nach Emmerich 1985: 29).

Damit existierte in der DDR also eine institutionalisierte Zensur. Sie wurde noch durch ein – die Vergabe von Urheber- und Veröffentlichungsrechten durch DDR-Autoren ins Ausland lenkendes – *Büro für Urheberrechte* ergänzt, das über beträchtliche Sanktionsmöglichkeiten verfügte. So konnte ein Autor, der ohne behördliche Genehmigung Honorare westlicher Verlage annahm, mit einer Geldstrafe von anfangs bis zu 300, später 10.000 DDR-Mark bestraft werden.

Dieses Kontrollsyste m begünstigte fraglos auch die Selbstzensur, die "Schere im Kopf". Dies gilt sowohl für die Schreibenden selbst als auch für die Lektorierung der Arbeiten. Schließlich konnte auch dem Verlag selbst bei einem Verdacht auf regimekritische Ausrichtung die Lizenz entzogen werden.

Literatur als Katalysator regimekritischer Diskussionen

Auf der anderen Seite liefert jedoch gerade die enge Verbindung der DDR-Literatur – zumindest ihres in der DDR selbst veröffentlichten Teils – mit der politischen Entwicklung des Landes einen Beleg dafür, dass die Theorie des sozialistischen Realismus keineswegs so monolithisch ist, wie sie oft dargestellt wird. Dies liegt zunächst am Wesen der Theorie selbst, die – wie eingangs erläutert – durchaus Ansatzpunkte bot, um regimekritische Elemente in einem Werk gegenüber Partei und Zensurbehörden zu rechtfertigen.

Zu bedenken ist darüber hinaus auch, dass die große Aufmerksamkeit, die man in der DDR der Literatur widmete, zwar einerseits mit einer verschärften Kontrolle von Schreibenden und ge-

schriebenem Wort einherging, der Literatur jedoch andererseits auch einen hohen Stellenwert im öffentlichen Leben garantierte. Dies schlug sich zunächst in einer Subvention des Buchmarkts nieder. Die Bücher waren dadurch erschwinglicher als im Westen und konnten daher jeweils mit höheren Auflagen erscheinen. Teilweise wurde sogar die Millionengrenze überschritten.⁴⁷ Auch die Theater wurden wesentlich stärker subventioniert als im Westen.

So lässt sich feststellen, dass Bechers Postulat von der DDR als "Literaturgesellschaft" keineswegs nur eine leere Formel war, sondern im gesellschaftlichen Alltag durchaus mit Leben erfüllt wurde. Seine Vision einer Literatur, in der die Lesenden den Literaturschaffenden "als eine nie ruhende Stimme, als eine unsichtbar wirkende Korrektur" "immanent" wären (Becher 1956: 45), war von der Realität des literarischen Lebens in der DDR gar nicht so weit entfernt.

Dies zeigt sich etwa an den Reaktionen auf Erwin Strittmatters Roman *Ole Bienkopp* (s.u.) oder auf Christa Wolfs Erzählung über die Liebesbeziehung zwischen einer Studentin und ihrem in den Westen fliehenden Freund (*Der geteilte Himmel*; 1963). Strittmatters Roman setzte sich kritisch mit Arbeitsbedingungen in der DDR, insbesondere in der Landwirtschaft, auseinander. Christa Wolfs Helden griff das heikle Thema der Beeinflussung von Liebesbeziehungen durch die innerdeutsche Grenze auf. Beide

⁴⁷ Annas Seghers' Roman über die Flucht von sieben KZ-Häftlingen (*Das siebte Kreuz*, 1942) wurde bis zu 2 Millionen Mal verkauft, Hermann Kants Roman über die Geschichte der Arbeiter- und Bauern-Fakultät der Universität Greifswald (*Die Aula*, 1965) hatte eine Gesamtauflage von ca. einer Million.

Werke lösten öffentliche Diskurse aus, die längere Zeit hindurch die Leserbriefspalten der Zeitungen füllten.

Natürlich wurden auch die Rezeptionsprozesse von Literatur im "Leseland" DDR durch entsprechende Rezensionen, Verweigerung des Abdrucks für nicht genehme Leserbriefe etc. bis zu einem gewissen Grad gelenkt. Dennoch hatte die massive Förderung der Verbreitung von Literatur keineswegs eine rein systemstabilisierende Wirkung.

Dies lag zunächst daran, dass die Leserreaktionen und -diskussionen schon aufgrund ihrer schieren Masse nicht bis ins Detail kontrolliert werden konnten. Unkontrollierbar aber waren vor allem die durch die einzelnen literarischen Werke ausgelösten Gedanken – die ja keineswegs den durch die offiziellen Stellen intendierten Wirkungen entsprechen mussten. Diese Offenheit geistiger Prozesse ließ sich auch gezielt nutzen, indem man sich einer "äopischen Schreibweise" im Sinne Brechts bediente (vgl. Kapitel 2) und so in Romanen und Theaterstücken zwischen den Zeilen Offenheit für regimekritische Deutungsansätze signalisierte.⁴⁸

⁴⁸ Im Theater konnte hier zusätzlich mit nonverbalen Signalen wie Mimik, Tonfall der Stimme etc. gearbeitet werden. Dies – wie auch die Möglichkeit einer unmittelbaren Ansprache des Publikums sowie der Diskussionen im Anschluss an den Theaterbesuch – verlieh Theateraufführungen in der DDR eine teilweise subversive Aura, die sie für das Einbringen regimekritischer Impulse besonders geeignet erscheinen ließ. Andererseits führte dies aber natürlich auch zu einer besonders intensiven Überwachung durch die Stasi.

"Literaturschaffende" zwischen materieller Absicherung und Kontrolle

Auf Seiten der Kulturschaffenden machte sich der hohe Stellenwert der Literatur in der DDR insbesondere in einer vergleichsweise komfortablen materiellen Absicherung bemerkbar. Wer sich an die vorgegebenen Regeln für die Produktion und Verbreitung von Literatur hielt, konnte davon in der DDR auch leben.

Der Lebensunterhalt konnte zunächst durch die – insbesondere bei hohen Auflagen – recht einträglichen Autorenhonorare (10 bis 15 % des Ladenpreises) sowie durch Übersetzungsaufträge sichergestellt werden. Daneben gab es die Möglichkeit, direkte Zuwendungen der Akademie der Künste zu erhalten oder sich durch andere Tätigkeiten im Literaturbetrieb – etwa durch Lektoratsarbeit oder Mitarbeit in Kulturredaktionen – ein zweites Standbein zu verschaffen. Außerdem existierten mehrere gut dotierte Preise. Das größte Renommee versprachen der Nationalpreis, der Heinrich-Mann-Preis, der Heinrich-Heine-Preis und der Lessing-Preis.

Diese umfangreiche Förderung barg natürlich einerseits die Gefahr in sich, dass man sich beim Schreiben an den geltenden Normen orientierte, um sich nicht der materiellen Grundlage zu beraubten. Andererseits war die finanzielle Unabhängigkeit aber auch die Voraussetzung dafür, am Schreiben festhalten zu können und das schwierige Geschäft der unterschwelligen Kritik eines totalitären Regimes auf sich zu nehmen.⁴⁹

⁴⁹ Daneben ist zu berücksichtigen, dass in westlich-kapitalistischen Ländern natürlich ebenfalls Normen existieren, deren Erfüllung nur weniger explizit eingefordert wird. Auch der Markt entfaltet hier eine normative

Dieselbe Dialektik aus Unterstützung und Kontrolle wie für die finanzielle Förderung der Literatur und die Subvention des Buchmarkts gilt auch für den Versuch der Partei, die Ausbildung der Schriftsteller durch das 1955 in Leipzig gegründete, nach Johannes R. Becher benannte Institut für Literatur institutionell zu verankern (vgl. hierzu Deppe 1991). Auch hier war natürlich die Absicht bestimmt, literarische Prozesse besser steuern und die staatlich vorgegebene Literaturtheorie durchsetzen zu können. Gleichzeitig wurde auf diesem Wege aber angehenden Autoren auch die Möglichkeit gegeben, sich untereinander auszutauschen und Diskussionen zu führen, die auch zu einer Infragestellung der vorgegebenen Richtlinien führen konnten.

Zahlreiche spätere literarische Größen wie Kurt Bartsch, Adolf Endler, Erich Loest, Rainer und Sarah Kirsch haben das Institut absolviert. Dies zeigt, dass dieses zumindest in seinen Anfangsjahren die literarische Entwicklung der Studierenden durchaus in einem umfassenden Sinn gefördert hat, anstatt das Schreiben auf einen dogmatisch verstandenen sozialistischen Realismus zu verengen.⁵⁰

Wirkung, die bei Nicht-Erfüllung von Verkaufserwartungen der Verlage zum Abgeschnittensein von Veröffentlichungsmöglichkeiten führen kann. Zumindest von der Last dieser Norm waren DDR-Autoren befreit.

⁵⁰ Dem entspricht auch, dass das Institut gerade auf dem Gebiet der – mit den Kategorien des sozialistischen Realismus kaum angemessen zu fassenden – Lyrik bedeutende Autoren hervorgebracht hat. Eine wichtige Rolle spielte dabei Georg Maurer, der Anfang der 1960er Jahre an dem Institut lehrte.

Aufbauliteratur und Bitterfelder Weg

Deutlich wird somit, dass es in der DDR durchaus Möglichkeiten gab, die zahlreichen staatlichen Unterstützungsformen von Literatur für regimekritische Veröffentlichungen zu nutzen. Dabei ist allerdings zu unterscheiden zwischen

1. Schreibansätzen, die innerhalb des Rahmens des sozialistischen Realismus verblieben und sich die diesem innewohnende Spannung zwischen utopischem Soll-Zustand und einer Kritik des Ist-Zustands zunutze machten;
2. literarischen Ausdrucksformen, die ganz oder teilweise von der Theorie des sozialistischen Realismus abwichen und dabei diese selbst und/oder das sie stützende Regime zum Gegenstand der Kritik machten.

Die erstgenannte Form von literarischer Regimekritik lässt sich an zwei Werken exemplifizieren, die jeweils repräsentativ sind für eine bestimmte Phase der DDR-Literatur. Dabei handelt es sich um die 1951 bzw. 1963 erschienenen Romane *Menschen an unserer Seite* von Eduard Claudius und *Ole Bienkopp* von Erwin Strittmatter.

Claudius' Roman steht beispielhaft für die Phase der so genannten "Aufbauliteratur", dem in der Politik das auf der 2. Parteikonferenz vom Juli 1952 beschlossene Ziel des systematischen "Aufbaus des Sozialismus" entspricht (vgl. Zentralkomitee der SED 1954: 73). Die Phase wurde auf dem III. Parteitag, der im Juli 1950 die Konsequenzen aus der vollzogenen Teilung Deutsch-

lands zog und für die Literatur den Abschluss der antifaschistischen Erneuerungsliteratur anzeigen, eingeleitet.

Als Konsequenz aus dieser Neuausrichtung der Literatur wurde 1957 der "Bitterfelder Weg" verkündet. Er sollte die Forderung des Zentralkomitees der SED nach einem "beschleunigten Aufbau des Sozialismus" (Ulbricht 1957, zit. nach Lermen/Loewen 1987: 22) umsetzen. Ein wichtiger Aspekt war dabei auch eine Annäherung zwischen "Werktätigen" und Intellektuellen. Dafür sollten einerseits Letztere in die Arbeitswelt von Ersteren eintauchen und andererseits die Werktätigen in "Zirkeln schreibender Arbeiter" selbst zur literarischen Betätigung angeregt werden.

Claudius' Werk beruht auf der Geschichte des Arbeiters Hans Garbe, aus dem in seinem Roman der Protagonist Hans Aehre wird. Dieser versucht im Winter 1949/50 in einem Berliner Siemens-Werk den einzigen noch arbeitenden Hochofen zu reparieren, ohne ihn dabei stillzulegen. Dabei trifft er zum einen auf den Widerstand der anderen Arbeiter, die in dem Tun ihres Kollegen die Gefahr einer künftigen Erhöhung der Arbeitsnormen sehen. Zum anderen begegnet aber auch die Betriebsleitung seinem Tun mit Skepsis. Sie wertet sein Verhalten zum Teil als aufsässig, verfolgt aber – in Gestalt des Betriebsmeisters Matschat, der sich als Agent des Westens entpuppt – auch "revisionistische" Interessen, denen die Aktivitäten Aehres zuwiderlaufen.

Erwin Strittmatters Roman *Ole Bienkopp* als Beispiel für "Ankunftsliteratur"

Erwin Strittmatters 1963 veröffentlichter Roman *Ole Bienkopp* ist von zentraler Bedeutung für die Phase der – nach Brigitte Rei-

manns Roman *Ankunft im Alltag* (1961) benannten – "Ankunftsli-
teratur". Neben diesen beiden Werken zählen hierzu u.a. auch
Günter de Bruyns *Buridans Esel* sowie etwa Alfred Wellms *Pause
für Wanzka oder Die Reise nach Descansar*. Jeweils 1968 erschie-
nen, setzen sie sich kritisch mit den Selbstverwirklichungsmög-
lichkeiten der Einzelnen im realsozialistischen Alltag auseinander.

Ideologisch hängt diese Phase eng mit dem am 13. August 1961
eingeleiteten Mauerbau zusammen. Während dieser de facto vor
allem der Abwanderung von Arbeitskräften in den Westen einen
Riegel vorschieben sollte, wurde er von der Partei als Schutz des
im Sozialismus "angekommenen" Landes vor "antifaschistischen"
Elementen dargestellt.

Kennzeichnend für die bis zum Amtsantritt Honeckers im Mai
1971 zu datierende Phase ist allgemein die Konzentration auf die
Beschreibung des Alltagslebens in einer sozialistischen Gesell-
schaft. Gleichzeitig erfolgte nun eine Umorientierung von der – in
der Phase des Bitterfelder Weges vorherrschenden – Ebene der
einfachen Werktätigen auf die Planungs- und Leitungsebene. An
der Arbeit der hier Tätigen sollten beispielhaft die Probleme bei
der Umsetzung der sozialistischen Ideale in den Alltag aufgezeigt
werden. Dafür wurde häufig auf die Form des sozialistischen
Entwicklungsromans zurückgegriffen.

Strittmatters Roman thematisiert einerseits die Probleme, die
sich aus der nach Kriegsende in der sowjetischen Besatzungszone
durchgeführten Bodenreform für die neu entstandenen klein-
bäuerlichen Betriebe ergaben. Andererseits werden aber auch
die Schwierigkeiten beschrieben, vor die sich Ole Hansen, ge-
nannt Bienkopp, gestellt sieht, als er die Probleme durch die
Einführung genossenschaftlicher Strukturen zu lösen versucht.

Nicht nur der Sägemüller, der Förster und ein ehemaliger Großbauer – also die Vertreter der untergegangenen "feudalistischen Ordnung" – stellen sich gegen ihn. Vielmehr wird seinem Tun auch von Seiten der Partei mit Misstrauen begegnet.

Im Zuge der forcierten Kollektivierung der Landwirtschaft nach 1960 gilt Bienkopps Genossenschaft dann zwar als vorbildhaft für die nun überall im Lande eingerichteten "Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften" (LPGs). Allerdings kommt es nun zu bürokratischen Auswüchsen, welche die Handlungsfähigkeit – und damit auch die Effektivität – der von Bienkopp gegründeten Genossenschaft einschränken. So wird diese etwa wegen einer "Offenstallkampagne" der Partei gezwungen, Kühe im Winter erfrieren zu lassen (vgl. Strittmatter 1963: 309 ff und 401 f.).

Die Schuld an der Misswirtschaft wird allerdings dem mittlerweile zum LPG-Leiter aufgestiegenen Bienkopp selbst gegeben. In seinem Kampf gegen die Windmühlen der Bürokratie wird er am Ende zum tragischen Helden: Im Bestreben, einen nicht gelieferten Bagger durch seine eigene Arbeitskraft zu ersetzen, schaufelt er sich zu Tode.

Regimekritik im sozialistischen Realismus – eine Gratwanderung

Sowohl Claudio's als auch Strittmatters Roman enthalten zentrale Elemente des sozialistischen Realismus. So gibt es jeweils eine Utopie, die den faktischen Unzulänglichkeiten des Alltags gegenübergestellt wird. Charakteristisch für den sozialistischen Realismus ist ferner die Verkörperung der Utopie durch einen positiven Helden. Dessen Kampf gegen die anachronistischen und bürokratisch-lebensfernen Kräfte macht ihn zu einer Identifikationsfigur,

die andere zum Engagement für die Verwirklichung der sozialistischen Ideale anregen kann.

Beide Romane hatten auch faktisch eine Wirkung, die Bechers Ideal einer "Literaturgesellschaft" (s.o.) und einer gesellschaftlich engagierten, nicht der bloßen Erbauung dienenden Literatur nahm. Seine Idee eines produktiven Dialogs zwischen Schreibenden und Lesenden, der zu einer Verbesserung des sozialistischen Alltags beitragen sollte, lässt sich gerade an den Diskussionen, die sowohl durch Strittmatters als auch durch Claudius' Werk angeregt wurden, veranschaulichen.

Claudius' Roman zog darüber hinaus eine Reihe thematisch verwandter Arbeiten nach sich, die das Sujet aus einer anderen Perspektive angingen. Beispiele hierfür sind etwa Heiner Müllers Theaterstück *Der Lohndrücker* (1957) und Brechts Fragment gebliebenes Drama *Büsching* (1951 – 54).

Trotz ihrer Übereinstimmung mit dem sozialistischen Realismus wurden beide Romane von parteioffizieller Seite scharf kritisiert. Dies ist zunächst ein Beleg für die Kluft, die in der DDR zwischen der theoretisch postulierten Notwendigkeit eines lebendig-selbstkritischen Sozialismus und der dogmatischen Parteipolitik bestand. Daneben zeigt das Beispiel der beiden Romane aber auch, wie man die Ideen des sozialistischen Realismus kritisch gegen den realsozialistischen Alltag wenden konnte. Schließlich durften beide Werke trotz aller Vorbehalte veröffentlicht werden.

Freilich gibt es auch Gegenbeispiele. So wurde etwa Hermann Kants Entwicklungsroman über den Aufstieg eines Botenjungen zum DDR-Minister (*Das Impressum*) 1969 die Druckgenehmigung verweigert, nachdem ein Vorabdruck in der Zeitschrift *Forum*

ohne Angabe von Gründen abgebrochen worden war. Dabei entsprach das Werk durchaus dem damaligen Trend, indem es eine "Leiterpersönlichkeit" und ihre Entwicklung in den Mittelpunkt stellte. Der Roman konnte erst 1972, nach dem Amtsantritt Erich Honeckers, veröffentlicht werden.

Kants literarisches Schaffen führt die Abhängigkeit der Veröffentlichungsmöglichkeiten vom jeweiligen politischen Klima besonders anschaulich vor Augen. So wich sein Roman *Die Aula* durch die Einfügung zahlreicher als "formalistisch" geschmähter Erzählmittel – wie innerer Monolog, Rückblenden und Perspektivenwechsel – deutlich von der sozialistischen Literaturdoktrin ab. Auch auf der Inhaltsebene setzte er sich kritisch mit dem Alltag in der DDR auseinander. Dennoch durfte er 1963 veröffentlicht werden. Dem Roman *Das Impressum* wurde dagegen die Drucklizenz verweigert, obwohl er sowohl inhaltlich als auch formal weit eher der offiziellen Parteilinie entsprach.

Grenzüberschreitungen: Brigitte Reimanns Roman *Franziska Linkerhand*

Wie Erwin Strittmatters *Ole Bienkopp* lässt sich auch Brigitte Reimanns Roman *Franziska Linkerhand* vom Schreibansatz her der Ankunftsliteratur zurechnen. Allerdings hat sich der 1963 begonnene Roman in den zehn Jahren, in denen die Autorin an ihm gearbeitet hat, zu einem Werk entwickelt, das weit über die Grenzen des sozialistischen Realismus hinausreicht.

Im Mittelpunkt des Romans steht die junge, aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Architektin Franziska. Wohl auch beeinflusst durch Reimanns eigenes Leben in einer Neubausiedlung

in Hoyerswerda, möchte die Protagonistin in einer idealtypischen "Neustadt" Häuser bauen, "die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen" (Reimann 1974/1998: 122). Rasch muss sie jedoch die Grenzen erkennen, die ihr durch die diversen bürokratischen Reglementierungen gesetzt sind.

Ob die Protagonistin ihre Arbeit am Ende zu einem erfolgreichen Abschluss führen kann, bleibt offen: Brigitte Reimann starb 1973 an Krebs, ohne den Roman vollenden zu können. Andeutungen im Fragment gebliebenen 15. Kapitel legen jedoch eher ein Scheitern ihrer Pläne nahe. Dort heißt es in Bezug auf die Protagonistin: "Fr. hatte den Zweikampf verloren, noch ehe sie ihn antrat" (ebd.: 604).

Ein ausbleibendes Happy End entspräche auch der während der Arbeit an dem Roman erfolgten Desillusionierung der Autorin hinsichtlich ihrer Wirkmöglichkeiten im realsozialistischen Alltag. In ihrem Tagebuch schlug sich dies in dem Bekunden nieder, "ein böses Buch" schreiben zu wollen, "ein trauriges Buch; und alles soll schlimm ausgehen" (Reimann 1998: 113).

Sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht zeichnet sich der Roman durch eine hohe Komplexität aus. Seine Modernität manifestiert sich etwa in dem Einsatz unterschiedlicher Erzählhaltungen sowie in zahlreichen intertextuellen Bezügen. Auf der inhaltlichen Ebene setzt er sich kompromisslos mit der Realität des sozialistischen Alltags auseinander. Die Radikalität des Romans ergibt sich dabei gerade daraus, dass er das reale Leben an dem sozialistischen Versprechen eines erfüllten Lebens misst.

So enthält der Roman zahlreiche Passagen, in denen Anspruch und Wirklichkeit der sozialistischen Gesellschaft einander gegen-

übergestellt werden. In einem Gespräch der Protagonistin mit ihrem Vorgesetzten, dem Stadtarchitekten Schafheutlin, kommt dabei auch der Selbstzweifel der Handelnden zum Ausdruck – den sie freilich weder sich selbst noch anderen gegenüber offen eingestehen.

Die Folge ist ein Reden in Worthülsen, die eine offene Auseinandersetzung über die zu behebenden Probleme verhindern. So heißt es in einer Passage des Romans über Franziskas Vorgesetzten:

"[Er] wusste (...), es überzeugte sie nicht, was er da redete, schlimmer: er bezweifelte es selbst und, in einer panischen Sekunde, bezweifelte sich, sein Amt, seinen Anspruch auf das Amt, das ihm übertragen war" (Reimann 1974/1998: 412).

Eben diese Passage wurde für die Erstausgabe des Romans gestrichen. Insgesamt blieben der kritische Geist des Romans und die in ihm vorgeführte radikale Selbstbespiegelung jedoch erhalten. Dies zeigt, dass die Grenzen des Möglichen bei literarischen Veröffentlichungen in der DDR immer wieder neu definiert und verschoben wurden.

Weibliche Gegenentwürfe zum sozialistischen Realismus

Brigitte Reimanns Roman steht auch für einen neuen, reflexiven Schreibansatz, der in der DDR insbesondere von Frauen gepflegt wurde. In Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* (1968; s.u.) kommt dies schon im Titel zum Ausdruck. Ihr Ideal einer "subjektiven Authentizität" (vgl. Wolf 1974) hat die Autorin spä-

ter in dem autobiographischen Roman *Kindheitsmuster* (1976) und in der Erzählung *Kassandra* (1983) weiterentwickelt.

Beide Werke markieren eine klare Abkehr vom sozialistischen Realismus. In *Kindheitsmuster* vollzieht sich dies außer über die betont subjektive Erzählhaltung auch über das Mehrebenenerzählen und die häufigen Perspektivwechsel, die von der Vertrautheit Wolfs mit den Erzählverfahren der literarischen Moderne zeugen.

Kassandra ist eine Auseinandersetzung mit patriarchalen Handlungsmustern vor dem Hintergrund des Trojanischen Krieges. Die Erzählung sprengt damit deutlich das Thementableau des sozialistischen Realismus. Sie steht eher im Kontext von dezidiert weiblichen Schreibansätzen und ist von allgemeiner Bedeutung für die Kritik an patriarchalisch strukturierten Gesellschaften.

Auch Christa Wolfs Werke gingen nicht ohne Beanstandungen durch die Zensur. Sie durften jedoch wie Brigitte Reimanns literarisches Großprojekt in der DDR erscheinen und wurden dort breit rezipiert. Dies zeigt, dass der sozialistische Realismus zwar die offizielle Literaturdoktrin der DDR war, daneben aber durchaus auch andere Formen von Literatur geduldet wurden.

Die entsprechenden Freiräume wurden gerade von Frauen immer wieder virtuos genutzt. So setzte Irmtraud Morgner in ihrem Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatrix* phantastische Elemente ein, um die Möglichkeiten weiblicher Selbstbestimmung in der sozialistischen Gesellschaft zu hinterfragen. Der 1974 erschienene Roman handelt von einer mittelalterlichen "Trobadora", die im Jahr 1968 zu neuem Leben erwacht. Er fand eine Fortsetzung in dem 1983 erschienenen Werk *Amanda*. Das

als Trilogie angelegte Projekt konnte durch Morgners Tod im Jahr 1990 nicht vollendet werden.

Literarische Freiheiten in den "Tauwetter"-Perioden

Berücksichtigt werden muss allerdings, dass Christa Wolf sich durch den großen Erfolg ihres 1964 auch verfilmten Romans *Der geteilte Himmel* schon früh einen Namen als Autorin gemacht hat. So genoss sie eine gewisse literarische Narrenfreiheit. Auch Irmtraud Morgner war nach ihrem 1968 veröffentlichten Roman *Hochzeit in Konstantinopel* eine feste Größe im ostdeutschen Literaturbetrieb.

In anderen Fällen mussten für Werke, die von den Maximen der offiziellen Literaturdoktrin abwichen, schon besondere Umstände gegeben sein, damit sie in der DDR gedruckt werden konnten. Dies war insbesondere in den beiden "Tauwetter"-Perioden⁵¹ der DDR-Geschichte der Fall, also in der auf Stalins Tod folgenden Phase der Entdogmatisierung sowie der Zeit nach Erich Honeckers Übernahme des Parteivorsitzes.

Die erste Tauwetter-Periode machte sich in der DDR, bedingt durch den Aufstand von 1953 und die nachfolgenden Repressionen, erst 1955 bemerkbar. Da die Phase bereits 1956 infolge der Niederschlagung der Aufstände in Ungarn und Polen wieder endete, blieb sie ohne größere Wirkung. Sie schlug sich weniger in der Literatur selbst als in der Diskussion über deren Ausrichtung

⁵¹ Der Begriff geht zurück auf Ilja Ehrenburgs Kurzroman *Tauwetter*, der in zwei Teilen 1954 und 1956 erschien und 1957 auch in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde.

nieder, wie sie u.a. 1956 auf dem 4. Schriftstellerkongress geführt wurde.

Selbst hier blieb die Kritik allerdings noch auf dem Boden der parteioffiziellen Literaturdoktrin. So attackierten etwa Eduard Claudius und Stefan Heym das "öde, kleinbürgerliche Niveau" der DDR-Literatur bzw. ihre "hölzerne Primitivität" (vgl. Emmerich 1994: 471). Dies lag ganz auf einer Linie mit der Theorie des sozialistischen Realismus, die ja ebenfalls schematische Darstellungen der Wirklichkeit zurückweist.

Weitaus größere Konsequenzen für die Literatur zeitigte die zweite Tauwetter-Periode, die durch Erich Honeckers Schlusswort auf der 4. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 eingeleitet wurde. Honecker hatte darin festgestellt:

"Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils" (Honecker 1971: 287).

Diese offizielle Lizenz zu Abweichungen von der Theorie des sozialistischen Realismus führte zunächst dazu, dass zuvor nicht oder nur unter Auflagen veröffentlichte Werke eine Druckerlaubnis erhielten. So wurde für Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* nun eine Taschenbuchausgabe genehmigt, nachdem das Werk 1968 nur in begrenzter Auflage hatte erscheinen dürfen.

Der Roman geht von der – dem Werk als Motto vorangestellten – Frage Johannes R. Bechers aus, was "das Zu-sich-selber-Kommen des Menschen" konkret zu bedeuten habe. Auf dieser Grundlage

wird rückblickend der Versuch der (verstorbenen) Protagonistin, "man selbst zu sein", nachgezeichnet. Mit Hilfe von Tagebucheinträgen, hinterlassenen Briefen und Manuskriptblättern Christa T.'s sowie eigenen Erinnerungen der Erzählerin entfaltet sich das "Nach-Denken" im doppelten Sinn von Reflexion und Rückschau (vgl. Wolf 1969: 6 f.).

Gemäß Christa Wolfs Ideal einer "subjektiven Authentizität" (s.o.) überwiegt in *Ansichten über Christa T.* der subjektive Blick auf das Leben einer anderen Person. Der Roman thematisiert nicht nur "diese[n] lange[n], nicht enden wollende[n] Weg" der Protagonistin "zu sich selbst", sondern allgemein "die Schwierigkeit, 'ich' zu sagen" (Wolf 1969: 194). Er formuliert damit einen in letzter Konsequenz der sozialistischen Doktrin zuwiderlaufenden individuellen Selbstverwirklichungsanspruch.

Dieser Anspruch wird darüber hinaus auch zur Voraussetzung für ein an der Verwirklichung der sozialistischen Utopie ausgerichtetes "Leben aus einem Guss" erklärt. Dabei handelt es sich um ein Leben, das auch im Alltag "keine Kompromisse" einzugehen bereit ist und der Prämissen folgt: "Wie man denkt, soll man auch handeln" (ebd.: 117). Angesichts der Widersprüche zwischen realsozialistischem Alltag und sozialistischer Utopie konnte gerade diese konsequente Einforderung der Orientierung an Letzterer im Sinne einer Infragestellung der bestehenden Strukturen gedeutet werden.

Ulrich Plenzdorfs Spiel mit dem sozialistischen "Erbe-Postulat"

Der Konflikt zwischen individuellem Glücksanspruch und realsozialistischem Alltag ist auch das zentrale Thema von Ulrich Plenz-

dorfs Werk *Die neuen Leiden des jungen W.* Es wurde im Mai 1972 zunächst als Theaterstück aufgeführt, ehe ein Jahr darauf auch eine Prosafassung auf den Markt kam.

Der Text erscheint auch als unmittelbare Kritik an dem "Erbe-Postulat" des sozialistischen Realismus. Gemeint ist damit das Anknüpfen an den – aus sozialistischer Perspektive – fortschrittlichen Werken früherer Generationen und das Herausarbeiten von deren revolutionärem Kern.

Für die Kulturpolitik der DDR bezog sich der "Erbe"-Gedanke insbesondere auf die Zeit der Weimarer Klassik. Er war laut Alexander Abusch mit dem Anspruch verbunden,

"dass das Erbe des deutschen Humanismus eingeht als integrierender Bestandteil in den neuen sozialistischen Humanismus unseres Jahrhunderts, der in unserer Republik zur herrschenden Macht des Geistes geworden ist. (...) Wir können heute vor ganz Deutschland zeigen, dass die humanistischen Erziehungsgedanken Goethes, die in der deutschen Gesellschaft seines Zeitalters nicht verwirklicht werden konnten, nun in einer ausgereiften Weise durch unsere sozialistische Umwälzung der Gesellschaft ihre Verwirklichung finden, nicht für eine bevorrechtete und erlebte kleine Schar von Menschen, sondern – kühner als es Goethe zu träumen vermochte – für das zur gebildeten Nation aufsteigende ganze Volk" (Abusch 1960: 15 f.).

Abusch bezog sich dabei insbesondere auf die "junge Generation", in der sich "polytechnische und ästhetische Erziehung" zur "Herausbildung der neuen sozialistischen Persönlichkeit" vereinen sollten (ebd.: 16). Dem widersprach Plenzdorf, indem er den

in der DDR in den Hintergrund gerückten Sturm-und-Drang-Goethe gegen den Goethe der Weimarer Klassik ausspielte:

"Werther stand nie auf dem Lehrplan. Aber der Autor sprach einfach gegen sich selbst nach dem, wie einem in der Schule das Erbe 'nahe' gebracht wird" (Plenzdorf 1973: 32 f.).

Subversive Goethe-Rezeption

Plenzdorfs "Werther" ist der 17-jährige Edgar Wibeau. Nach einem Streit mit seinem Ausbilder reißt er von zu Hause aus und betätigt sich fortan in einer Gartenlaube am Rande von Berlin als Maler. Dort findet er ein altes Exemplar des Goethe-Werkes.

Die subversive Goethe-Rezeption des Werkes tritt beispielsweise in einer Passage zutage, in welcher der Protagonist Besuch bekommt von der Erzieherin Charlie. In diese ist er ebenso hoffnungslos verliebt wie Werther in Lotte – denn Charlie ist bereits mit einem anderen verlobt.

Charlies Verlobter hat gerade seine Militärzeit beendet und will in Kürze ein Germanistikstudium aufnehmen. Als er Edgar auf "gewisse Regeln" aufmerksam macht, die man "einfach kennen" müsse, antwortet dieser ihm mit einem Werther-Zitat. Demnach müsse "alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören" (Plenzdorf 1976: 75).

Diese Antwort lässt sich zum einen auf das Regelwerk des sozialistischen Realismus beziehen. Mit diesem bricht Plenzdorf auch in formaler Hinsicht, indem er in den – posthum wiedergegebenen – Bericht Edgars immer wieder kommentierende Anmerkun-

gen von dessen Bekannten einfügt, die eine multiperspektivische Sicht des Geschehens ermöglichen.

Zum anderen fasst das Goethe-Zitat aber auch Edgars Lebensgefühl zusammen. Das enge Normenkorsett der realsozialistischen Gesellschaft nimmt ihm die Luft zum Atmen, anstatt ihn – wie von Abusch postuliert (s.o.) – in der Ausbildung seiner Persönlichkeit zu unterstützen. So spricht er an einer Stelle von der Empfindung,

"dass ich im Sarg liege, es ist völlig dunkel, und es fängt an, mich grauenhaft am Rücken zu jucken, und ich muss mich kratzen, weil ich sonst umkomme. Aber es ist so eng, dass ich die Arme nicht bewegen kann" (Plenzdorf 1973: 136).⁵²

Volker Brauns Ringen um die Vollendung einer "Unvollendeten Geschichte"

Plenzdorfs Werk löste in der DDR sogleich intensive Diskussionen aus, die sich auch in einer Reihe literarischer "Antworten" niederschlugen. Beispiele dafür sind u.a. Rolf Schneiders *Die Reise nach Jaroslaw* (1974), Wolfgang Johos *Der Sohn* (1974) und Volker Brauns *Unvollendete Geschichte* (1975). Letzteres Werk ist dabei von besonderem Interesse.

⁵² Die Radikalität, mit der hier der soziale Anpassungsdruck beschrieben wird, verweist auf Jerome Salingers Roman *The Catcher in the Rye*, der als moderner Entwicklungsroman auch für Plenzdorfs Schreiben stilbildend war. Dies verbindet sein Werk mit Bölls und Siegfried Lenz' Prosa der 1960er Jahre – was zeigt, dass es durchaus auch grenzüberschreitende literarische Entwicklungen gab, die sich in Ost und West gleichermaßen bemerkbar machten.

Brauns "Romeo und Julia" heißen Frank und Karin. Letztere wird – obwohl sie von Frank schwanger ist – von ihrem Vater, einem linientreuen Funktionär, gezwungen, sich von ihrem Geliebten zu trennen, da dieser Kontakt zu "Republikflüchtlingen" unterhalte. Nach einem Selbstmordversuch Franks finden die Liebenden am Ende aber doch wieder zusammen.

Die Erzählung beruht auf einer wahren Begebenheit. Diese war dem Autor, wie er später feststellen musste, beim Auffassen seines Werkes jedoch nicht in all ihren Verästelungen bekannt. Als er nach dem Fall der Mauer Einsicht in die seine Geschichte betreffenden Stasi-Akten nehmen konnte, musste er erkennen, dass die Karin seiner Erzählung in Wirklichkeit als "IM Martina" der Stasi über ihre Beziehung zu Frank Rede und Antwort gestanden und diesen als "IM David" für die Stasi angeworben hatte. Daraufhin verfasste er 1996 ein alternatives, skeptisch-melancholisches "Ende der Unvollendeten Geschichte".

Dieses Ende ergänzte er – als Reaktion auf diverse kritische Einwände – ein Jahr später um einen weiteren "Nachtrag". Darin räumt er ein, das reale Alter Ego seiner Protagonistin habe sich vielleicht gerade deshalb kooperationsbereit gegenüber der Stasi gezeigt, um "zu Frank zu halten und ihre Liebe, ihren Anspruch zu behaupten". Möglicherweise habe sie diesen auch nur für die Stasi angeworben, "um seine Integrität dem Goliath Vater und Staat zu bezeugen".

Für diese Deutung von Karins Verhaltens spreche auch, dass beide diesen Dienst "relativ rasch" und "absolut kompromisslos" "quittiert" und die Republik, "der Bevormundung und Einschränkung überdrüssig", verlassen hätten. Deshalb sei die "ahnungs-

lose *Unvollendete Geschichte*" wohl doch "in einem tieferen Sinn wahr" gewesen (Braun 1997: 121 f.).

Brauns Ringen um die angemessene Bewertung des Verhaltens seiner Protagonisten bezeugt auf beispielhafte Weise die Schwierigkeiten, die sich für um Integrität bemühte Menschen in der DDR ergaben. Gleichzeitig dient es auch als Mahnung vor voreiligen Verurteilungen von Personen aufgrund der bloßen Tatsache, dass sie in Stasi-Akten als IM geführt wurden.

Geistige Heimatlosigkeit der literarischen Opposition

Schon auf *Die neuen Leiden des jungen W.* reagierte die Literaturkritik der DDR größtenteils mit heftiger Ablehnung. Da Plenzdorf sein Werk aber genau zu jener Zeit schuf, als Honecker neue geistige Freiheiten für die Kunstschaaffenden verkündet hatte, blieb ihm die Veröffentlichung dennoch nicht verwehrt.

Bei Braun dagegen, dessen *Unvollendete Geschichte* vier Jahre nach der Honecker-Rede in *Sinn und Form* erschien, griffen bereits wieder die alten restriktiven Reflexe: In Buch-Form konnte das Werk in der DDR erst 1988 erscheinen. Bereits dies offenbart die Scheinheiligkeit der "Freude", die Honecker auf dem IX. Parteitag der SED im Jahr 1976 darüber bekundete, dass "die künstlerischen Formen und Farben" in der DDR "vielfältiger geworden" seien (Honecker 1976: 120).

Vollends deutlich wird der heuchlerische Charakter dieser Äußerung, wenn man sich vor Augen hält, dass ja auch nach Honeckers Amtsantritt das Publikationsverbot für einzelne Autoren und Werke bestehen blieb. Dies gilt beispielsweise für Fritz Rudolf Fries' Schelmenroman *Der Weg nach Oobliadooh*, dessen 1966

erfolgte Veröffentlichung in Westdeutschland dem Autor den Verlust seiner Assistentenstelle an der (Ost-)Berliner Akademie der Wissenschaften eingebracht hatte.

Gleiches gilt für Reiner Kunzes Buch *Die wunderbaren Jahre*, das u.a. – auf Gesprächen des Autors mit den Betroffenen beruhende – Skizzen und Kurzgeschichten über die Anpassungswände von Jugendlichen in der DDR enthält. Es konnte 1976 nur in Westdeutschland erscheinen. Die Publikation des Werkes hatte den Ausschluss Kunzes aus dem Schriftstellerverband der DDR und ein Jahr später seine Übersiedlung in die Bundesrepublik zur Folge.

Die Kluft zwischen offiziellen Verlautbarungen und kulturpolitischer Praxis trat im selben Jahr offen zutage, als Wolf Biermann während eines Aufenthalts in Westdeutschland die Staatsbürgerschaft der DDR entzogen wurde und sich zahlreiche Künstler in einer Petition für Biermann einsetzten. Die Folge hiervon war eine Verschärfung von Sanktionen gegen nicht linientreue Autoren. Sie reichten vom Publikationsverbot über den Ausschluss aus dem Schriftstellerverband – und die damit verbundene Einbuße der entsprechenden Privilegien – bis zu Hausarrest und Verhaftung. Die daraufhin gehäuft gestellten Ausreiseanträge wurden vom Regime nun oft als willkommene Möglichkeit angesehen, sich der unbequemen Kritiker zu entledigen.

Die Auseinandersetzungen um die Biermann-Ausweisung hatten so letztlich den endgültigen Bruch zwischen Intellektuellen und Partei zur Folge. Äußerlich schlug sich dies in der Ausbildung einer vom Staat unabhängigen – eben deshalb aber natürlich unter verstärkter staatlicher Beobachtung stehenden – Literaturszene nieder. Zu einer Art Hotspot entwickelte sich dabei der Ost-Berli-

ner Stadtteil Prenzlauer Berg. Daneben entstand jedoch insbesondere bei jüngeren Intellektuellen ein Gefühl geistiger Heimatlosigkeit. So sprach Uwe Kolbe 1979 davon,

"dass diese Generation völlig verunsichert ist, weder richtiges Heimischsein hier noch das Vorhandensein von Alternativen anderswo empfindet" (Kolbe 1979: 46).

Umfassende Entfremdung: Christoph Heins Novelle *Der fremde Freund (Drachenblut)*

Als Ausdruck dieses umfassenden Entfremdungsgefühls lässt sich Christoph Heins Novelle *Der fremde Freund* (1982) ansehen, die in Westdeutschland 1983 unter dem Titel *Drachenblut* erschien. Beide Titel fassen die geistige Atmosphäre der Erzählung in treffender Weise zusammen.

Im Mittelpunkt des Romans steht die Ich-Erzählerin Claudia, eine 39-jährige Krankenhausärztin. Als ihr Freund Henry von einem jugendlichen Rowdy erschlagen wird, schmerzt dieser Verlust sie kaum – denn Henry war ihr innerlich fremd geblieben. Dies erweist sich als Resultat ihrer Überzeugung, "dass ich niemals meine Distanz zu Menschen aufgeben durfte, um nicht hintergangen zu werden, um mich nicht selbst zu hintergehen". Zwar überkommt sie gelegentlich "der schwere, süßliche Wunsch, geborgen zu sein", doch diskreditiert sie selbst dieses Bedürfnis als "Bereitschaft, mich aufzugeben", als "Sehnsucht nach der Infanzie". (Hein 1982: 68).

Um nicht "enttäuscht" und "verletzt" zu werden, versucht die Protagonistin "auf alles eingerichtet", "gegen alles gewappnet" zu

sein. Dabei erkennt sie selbst, dass der Schutzwall, den sie um sich errichtet hat, letztlich ihren eigenen Bedürfnissen zuwiderläuft:

"Ich bin unverletzlich geworden. Ich habe in Drachenblut gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos. Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus. In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina" (ebd.: 209).

Bei Katharina handelt es sich um die Jugendfreundin der Ich-Erzählerin. Sie ist der einzige Mensch, dem sie sich je vorbehaltlos anvertraut hat. In der Novelle steht diese Figur für Leidenschaft und Hingabebereitschaft, aber auch für das Überraschende, Unkontrollierbare des Lebens, das der bekennende Vernunft-Mensch Claudia von sich fernzuhalten versucht.

Die Freundin mit dem sprechenden Namen – "Katharina" bedeutet "die Reine"/"Läuternde" – repräsentiert so einerseits ein ungetrübtes Sich-Freuen-Können am eigenen Dasein. Andererseits verweist sie aber auch auf für Claudia verschüttete Dimensionen des Lebens. Hierauf deutet insbesondere der Grund für den Verlust der Freundschaft hin. Sie war daran zerbrochen, dass Katharina gegen die Klassengemeinschaft und die Indoktrinierungsversuche der Lehrerin an ihrem christlichen Glauben festgehalten hatte und so trotz guter Leistungen nicht zum Besuch der Oberschule zugelassen worden war (vgl. ebd.: 149 ff.).

Indem Claudia später die "Sehnsucht nach Katharina" als "Sehnsucht nach der Infantilität" abtut, zwingt sie sich zu einer vollkommenen Anpassung an Lebensverhältnisse, in denen Ekstase

ebenso wie echte Trauer tabuisiert werden, da sie den reibungslosen Ablauf des Alltags behindern würden. Dass allerdings diejenigen, welche die Verdünnung ihres utopischen Glücksanspruchs zu einer rein materiellen Definition von "Wohlstand" für sich übernehmen, sich damit selbst belügen, verdeutlicht der Schluss der Novelle. Der parataktisch-emotionslose Satzbau konterkariert hier die inhaltlich geäußerte Zufriedenheit:

"Ich bin mit meiner Wohnung zufrieden. Meine Haut ist in Ordnung. Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Alles, was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüsste nichts, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut" (ebd.: 212).

Das absichtliche Sich-Abschneiden von der Dynamik des Daseins spiegelt sich auch in Claudias Hobby wider. Es besteht darin, "Landschaften (...), Bäume, Wege, Steine, zerfallene Häuser, lebloses Holz" zu fotografieren (vgl. ebd.: 101 f.). Dadurch ergeben sich auch Parallelen zu Martin Walsers – um dieselbe Zeit wie Heins Werk entstandener – Novelle *Ein fliehendes Pferd* (vgl. Kapitel 5). Denn auch deren Protagonist versucht ja, "schon die eigene Gegenwart in einen Zustand zu überführen, der der Vernichtetheit des Vergangenen so ähnlich als möglich war" (Walser 1978: 30).

Dies zeigt, dass die Novelle keineswegs eine rein DDR-spezifische Stimmungslage aufgreift. Sie thematisiert vielmehr eine allgemeine, auch auf den Westen beziehbare geistige Perspektivlosigkeit und innere Entfremdung vom Dasein. Dem entspricht die Charakterisierung eines von Claudia in einem Urlaub getroffenen westdeutschen Professors. Diesen beschreibt sie als einen Men-

schen, der beständig redet, "um nicht einen Augenblick mit sich allein sein zu müssen" (Hein 1982: 90).

Derartige Anklänge an eine Kritik des westdeutschen Lebensstils – bei gleichzeitigem Fehlen konkreter Kritik am Realsozialismus der DDR – mögen dazu beigetragen haben, dass die Novelle die Zensurschranken der DDR passieren konnte. In formaler Hinsicht ist dies allerdings bemerkenswert, da das Werk eine völlige Abkehr vom sozialistischen Realismus markiert: Es gibt weder einen positiven Helden, noch hält sich das Werk an das antagonistische Schema rückwärtsgewandter und fortschrittlicher, den sozialistischen Entwicklungsprozess vorantreibender Kräfte.

Erschwerte Aufarbeitung der NS-Vergangenheit

Die Tatsache, dass auch Heins Roman *Horns Ende* (1985) in der DDR erscheinen konnte, zeigt allerdings, dass diese Erklärung allein nicht ausreicht. Denn während *Der fremde Freund* noch als allgemeine Problematisierung der Sinnkrise in der modernen Industriegesellschaft verstanden werden kann, röhrt dieses Werk an eines der zentralen Tabus der DDR.

Der Roman zeigt über die Thematisierung von Anpassung und Denunziation Kontinuitäten vom NS-Staat zur realsozialistischen Gesellschaft der DDR auf. Damit liegt er quer zum Selbstverständnis des Regimes, das sich seit der Gründung der DDR in die Tradition des Antifaschismus der sowjetischen Siegermacht gestellt hatte. Die Aufarbeitung individueller Schuld war hierdurch – nachdem sie in der frühen ostdeutschen Literatur noch offener thematisiert worden war als in Westdeutschland – seit Beginn der 1950er Jahre erheblich erschwert worden.

Horns Ende ist formal durch ein multiperspektivisches Schreiben gekennzeichnet: Fünf Personen erinnern sich jeweils an den Historiker Horn, der als Dissident in ihre Kleinstadt strafversetzt worden war. Dort wurde er in einem solchen Ausmaß isoliert und denunziert, dass er sich schließlich das Leben genommen hat.

Dass das Werk trotz formaler und inhaltlicher Abweichung von der offiziellen Literaturdoktrin veröffentlicht werden konnte, erscheint zunächst erstaunlich. Man muss darin aber nicht unbedingt einen Beleg für größere Toleranz in der staatlichen Kulturpolitik sehen. Vielmehr ließen sich die neuen Freiheiten auch mit der abnehmenden Bedeutung erklären, die der Staat in der Spätphase der DDR der Literatur als Propagandainstrument beimaß.

Die Subventionierung des Buchmarkts wurde allerdings weiterhin aufrechterhalten. So ergaben sich in den 1980er Jahren vermehrt Möglichkeiten, mit Hilfe der Literatur regimekritische Standpunkte zu verbreiten.

Verbot literarischer Thematisierung von Umweltzerstörung

Schon das angemessene Recht des Staates, literarische Texte nach Gutdünken zu ändern und ggf. von der Veröffentlichung auszuschließen, blieb allerdings eine schwer hinnehmbare Einschränkung der geistigen Freiheit und stellte für jedes neue literarische Projekt ein unkalkulierbares Risiko dar. Dies gilt in besonderem Maße für jüngere Autoren, die sich noch nicht auf ein unterstützendes Netzwerk im Literaturbetrieb stützen konnten.

Ein Beispiel dafür ist Monika Marons Roman *Flugasche*. Er verknüpft die Thematisierung ökologischer Probleme mit der Be-

schreibung der Repressionen, denen Kritiker einer umweltfeindlichen Industriepolitik in der DDR ausgesetzt waren. Das Werk durfte 1981 nur in der Bundesrepublik erscheinen.

Maron beschreibt die zunehmende Umweltzerstörung am Beispiel der "Industriestadt B." – ein Hinweis auf "Bitterfeld", das mit Halle und Leipzig das zentrale Industriedreieck der DDR bildete. Damit stellt sie ihre Kritik an einer Industriepolitik, in der die Gesundheit der Werktätigen allenfalls eine untergeordnete Rolle spielt, auch in die Tradition des "Bitterfelder Weges" (s.o.).

Den emanzipatorischen Anspruch dieses literarischen Programms löst das Werk dadurch ein, dass die Protagonistin – eine Journalistin – die anfangs resignierten Werktätigen dazu ermutigt, sich mit ihren Problemen an die Öffentlichkeit zu wenden. Gleichzeitig misst Maron das Programm kritisch an seinen eigenen Maßstäben, indem sie den Widerspruch zwischen der offiziell verheißenen Befreiung der arbeitenden Bevölkerung und der faktischen Missachtung von deren Interessen im Alltag thematisiert.

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass dieses und andere Werke in der DDR vom Markt ferngehalten wurden, kritisierten Günter de Bruyn und Christoph Hein 1987 auf dem X. Schriftstellerkongress der DDR das "Druckgenehmigungsverfahren" offen als "Zensur". Da diese ein "Vergehen an der so oft genannten und gerühmten Weisheit des Volkes" darstelle, sei sie im Kern "volksfeindlich":

"Die Leser unserer Bücher sind souverän genug, selbst urteilen zu können. Die Vorstellung, ein Beamter könne darüber entscheiden, was einem Volk zumutbar und was ihm unbekömmlich sei, verrät nur die Anmaßung, den Übermut der Ämter. Die Zensur ist unge-

setzlich, denn sie ist verfassungswidrig" (Horn 1987, zit. nach Emmerich 1994. 465 f.).

Pauschale Diskreditierung ostdeutscher Literatur nach dem Mauerfall

Öffentlich Regimekritik zu äußern – und dazu noch so klar, wie Christoph Hein es getan hatte – war in der DDR eine gefährliche Sache. Sie konnte mit Schreib- und Publikationsverbot, schlimmstenfalls auch mit einem Strafverfahren enden. Dass es dennoch immer wieder Intellektuelle gab, die sich dem Alleinseligmachungsanspruch des Regimes entgegenstellten, zeugt von der geistigen Widerstandskraft, die gerade auch durch die Literatur gestärkt wurde. Der herablassende Umgang, den der westliche Kulturbetrieb nach dem Zusammenbruch der DDR gegenüber der ostdeutschen Literaturszene an den Tag legte, erscheint vor diesem Hintergrund fast schon als ein Akt kulturpolitischer Siegerjustiz.

Ausgelöst wurde die Debatte über die Rolle der Intellektuellen in der DDR durch Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*, in der die Autorin ihre vorübergehende Überwachung durch die Stasi thematisiert. Die Tatsache, dass das Werk bereits 1979 entstanden war, von Christa Wolf aber erst 1990 veröffentlicht wurde, deuteten manche als eine Form von Selbstzensur, durch die Wolf die DDR geschont und sich ihre dortigen Privilegien gesichert habe.

Die *Süddeutsche Zeitung* lancierte daraufhin eine Umfrage zu dem Thema, ob "ein DDR-Autor, der Privilegien genoss, der publizieren konnte und dabei niemals grundsätzliche Systemkritik,

sondern immer nur partielle Mängelrügen vorbrachte, eigentlich schon ein Mitläufer" gewesen sei (zit. nach Jäger 1991: 139).

Den ideologischen Charakter, den die Frage durch ihren suggestiven Stil bereits selbst offenbarte, machte vollends die Antwort Marcel Reich-Ranickis deutlich. Dieser erklärte alle Intellektuellen, die sich nicht dazu bereitgefunden hätten, "dieses Land früher oder später [zu] verlassen", pauschal zu "Repräsentanten dieses Staates" (zit. nach ebd.). Ausdrücklich bezog er dabei auch einen so offen kritischen Autor wie Christoph Hein in diesen Vorwurf mit ein.

Kritik unter falschen Voraussetzungen

Die Umfrage der *Süddeutschen Zeitung* beruht auf einer Reihe unausgesprochener Voraussetzungen, die bei näherer Betrachtung kaum haltbar erscheinen. Dabei handelt es sich um folgende Unterstellungen:

1. Es wird davon ausgegangen, dass in der DDR nur die Veröffentlichung solcher Literatur moralisch zu rechtfertigen gewesen sei, die eine klar systemkritische Ausrichtung aufwies. Dies ist zum einen deshalb problematisch, weil für die Bundesrepublik offenbar keine derartige Notwendigkeit gesehen und damit implizit die Unantastbarkeit des kapitalistischen Gesellschaftssystems postuliert wird. Zum anderen wird, wie Andrea Jäger (1991: 139) hervorhebt, hierdurch aber auch die "Logik der Zensur" – unter umgekehrten Vorzeichen – erneut zur Anwendung gebracht. Denn auch die Zensurbehörden der DDR beurteilten ja die Güte eines literarischen Werkes nach dem politischen Standort des jeweiligen Autors.

2. Es wird unterstellt, dass in der Bundesrepublik die Veröffentlichung systemkritischer Schriften unproblematisch gewesen sei. Dies unterschlägt die Diffamierungen, denen beispielsweise Heinrich Böll oder auch Renate Rasp ausgesetzt waren, als sie sich dafür einsetzten, mit Mitgliedern der RAF das Gespräch zu suchen.⁵³ Rasp hatte bereits 1967 eine Satire über autoritäre Erziehungspraktiken veröffentlicht. Ihr Roman *Ein ungeratener Sohn* handelt von dem Versuch eines Elternpaares, den eigenen Sohn als Baum zu "kultivieren" und wird – wie Gisela Elsners *Die Riesenzwerge* (1964) – zuweilen als Beispiel für "Schwarzen Realismus" angeführt.

Während Rasp damit eine literarische Außenseiterin blieb, verfügte Böll zum Zeitpunkt seiner Äußerungen bereits über genügend Reputation, um weiterhin erfolgreich publizieren zu können. Die persönlichen Diffamierungen, denen er ausgesetzt war, verarbeitete er in dem 1974 veröffentlichten Roman *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Rasp dagegen sah sich nach ihrer Kritik am Umgang mit der RAF genötigt, nach Großbritannien zu emigrieren.

3. Es wird suggeriert, dass gesellschafts-, aber nicht systemkritische Literatur in eine stabilisierende Wirkung auf das Regime gehabt habe und dieses durch die Integration der kritischen Intellektuellen in den Kulturbetrieb gefestigt worden sei.

Nun ist schon allein die Grenze zwischen Formen einer das System stützenden und es in seiner Gesamtheit in Frage stellenden Kritik im Einzelfall nicht ganz leicht zu ziehen. Dies zei-

⁵³ Bölls Essay *Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?* (1972) sowie die sich daran anschließenden Diskussionen und Hetzkampagnen gegen den Autor sind dokumentiert in Grützbach (1972).

gen auch die Reaktionen der offiziellen Literaturkritik auf entsprechende Werke. Darüber hinaus wird bei der Behauptung einer stabilisierenden Wirkung von auf dem Boden des Systems bleibender Kritik aber auch davon ausgegangen, dass dadurch die Lebensdauer des Regimes nur unnötig verlängert worden sei.

Aus der Perspektive des Jahres 1990 war dies leicht zu behaupten. Davor war das Ende des Regimes aber keineswegs abzusehen. Für den konkreten Alltag im Realsozialismus wäre es daher wenig hilfreich gewesen, in der Annahme eines baldigen Zusammenbruchs des Regimes jedes literarische Engagement einzustellen. Intellektuelle wie Christoph Hein oder Christa Wolf haben den Menschen mit ihren kritischen Äußerungen Mut zur Selbstbehauptung im Alltag und Hoffnung auf ein Ende der totalitären Gesellschaftsstrukturen gegeben. Dies war mit einer Voraussetzung dafür, dass die Bevölkerung schließlich offen gegen das Regime aufbegehrte.

Der gegen Christa Wolf erhobene Vorwurf, sie habe sich durch den Verbleib in der DDR ihre Privilegien sichern wollen, lässt sich vor diesem Hintergrund leicht in sein Gegenteil verkehren. Eine so renommierte Autorin wie Christa Wolf hätte im Westen sicher mehr Geld und Bequemlichkeiten haben können als in der DDR. Dass sie darauf verzichtet hat, erscheint insofern gerade als Beleg für den Mut und die politische Glaubwürdigkeit dieser Autorin. Denn bei einer Ausreise in den Westen hätte sie in der DDR nicht mehr gelesen werden und den Menschen dort somit auch keine moralische Unterstützung mehr bieten können.

Kulturpolitische Siegerjustiz

Reich-Ranickis pauschale Verurteilung der in der DDR gebliebenen Autoren erscheint somit in keiner Weise gerechtfertigt. Ungeachtet seiner Zurückweisung der Vokabel "Mitläufer", die "zum Wortschatz einer anderen Epoche" gehöre (zit. nach Jäger 1991: 139), scheint er dabei letztlich doch den Realsozialismus der DDR und die Zeit des Nationalsozialismus auf eine Stufe zu stellen.

Dies ist schon allein aufgrund der sozialen, politischen, ökonomischen und ideellen Differenzen, die hier zu beachten sind, unzulässig. Vor allem aber bestanden in der DDR aber nun einmal wesentlich mehr Freiheiten für die Literatur als zur NS-Zeit. Daraus ergaben sich auch Einflussmöglichkeiten, die sich für konkrete Verbesserungen im Alltag nutzen ließen.

Bereits Thomas Manns pauschale Verurteilung aller während der Nazi-Diktatur in Deutschland veröffentlichten Werke (vgl. Mann 1945: 253) ging an der komplexen Realität vieler Einzelschicksale vorbei. Ihre Übertragung auf in der DDR publizierte Literatur ist jedoch vollends ungerechtfertigt.

So kommt der Verdacht auf, dass den in der DDR gebliebenen Intellektuellen letztlich ihre gleichzeitige kritische Auseinandersetzung mit realsozialistischen und kapitalistischen Gesellschaftsmodellen verübelt wurde. Die Suche nach einem dritten Weg jenseits von inhumanen Konsequenzen, die beide Systeme zeitigen können, wurde durch Pauschalurteile wie die von Marcel Reich-Ranicki jedenfalls mit diskreditiert.

Dies liegt auf einer Linie mit der allgemeinen Nach-Wende-Euphorie im Westen, die bei manchen die Illusion aufkommen ließ, mit dem Zusammenbruch der realsozialistischen Staaten Osteu-

ropas würden sich auch Diskussionen über die Schwächen des kapitalistischen Systems erübrigen.

7. Magischer Realismus

Steckbrief zum magischen Realismus

Der Begriff des "magischen Realismus" wurde 1923 von dem Kunsthistoriker Franz Roh geprägt. Ihm ging es dabei darum, künstlerische Entwicklungen in der Zeit des "Nach-Expressionismus" sprachlich zu fassen.

Die neuen Kunstformen, für die Roh sich insbesondere auf die Malerei bezog, sah er zwar nach wie vor durch "gewisse metaphysische Bezüge des Expressionismus" geprägt (Roh 1923: 598 f.). Dadurch würden sie, so Roh, auch "dem gewöhnlichen Begriffe des Realismus fremd" bleiben (Roh 1925: 25). Andererseits lasse sich aber eine "verschärfte Hinwendung auf die Objekte" (ebd.: 57) erkennen, was die Kunst wieder zu einem "Spiegel des greifbaren Außen" (ebd.: 27) mache.

Als Charakteristikum der neuen Kunstrichtung ergab sich so das Merkmal einer eingeschränkten bzw. trügerischen Mimesis. Die "neue Gegenstandswelt" (ebd.: 25) zeichnete sich nach Roh weniger durch eine naturgetreue Nachbildung der Gegenstände aus als durch eine "Magie der Gegenständlichkeit" (Roh 1924: 10), die einen "magische[n] Einblick in ein (...) unbetont gedeutetes Stück Wirklichkeit" (Roh 1925: 30 f.) gewährte.

Dass er von einer "magischen" – und nicht von einer "mystischen" – Sicht der Wirklichkeit spricht, begründet Roh im (unpaginierten) Vorwort zu seiner Arbeit über den "Nach-Expressionismus" damit, "dass das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt *eingeht*, sondern sich hinter ihr zurückhält" (Roh 1925). Daraus

ergibt sich das Paradoxon von gleichzeitiger An- und Abwesenheit des Geheimnisses. Wäre dieses nämlich vollständig abwesend, so ließe es sich auch nicht hinter den Darstellungen erahnen.

Dies entspricht dem von Lucien Lévy-Bruhl als zentral für das magische Denken herausgestellten "Gesetz der Teilhabe" (vgl. Lévy-Bruhl 1910).⁵⁴ Dieses besagt – wie Alfred Bertholet (1926/27: 118) ausführt –, dass "Symbol und Realität (...) in Eines" fließen, "'es ist' und 'es bedeutet'" also "nicht getrennte Dinge" sind. An die Stelle der in der rein realistischen Kunst angestrebten "Totalität der wirklichen Welt" (Camus 1951: 306; vgl. Kap. 1) tritt so eine "magische Totalität"⁵⁵, in die äußere und innere Wirklichkeit gleichermaßen und in wechselseitiger Überschneidung eingehen.

Öffnung des Blicks für die Rätselhaftigkeit des Realen

Kennzeichnend für den magischen Realismus ist eine "Verschränkung des Riesigen und Winzigen, des Makro- und Mikrokosmos", durch die das "unendlich Große" ebenso wie "das Unendliche des Kleinsten" zum Ausdruck gebracht wird (Roh 1923: 601 f.). Das scheinbar Bekannte wirkt so auf einmal fremd, teilweise auch unheimlich (vgl. hierzu Roh 1925: 25 und 30).

Hierbei spielt auch der künstlerische Nachvollzug der durch die technischen Veränderungen revolutionierten Sicht der Wirklich-

⁵⁴ Lévy-Bruhl hat seine Theorie des magischen Denkens später in *La mentalité primitive* (1922, dt. 1927 u.d.T. *Die geistige Welt der Primitiven*) präzisiert und weiterentwickelt.

⁵⁵ Bertholet (1926/27: 115) sieht die magische Vorstellungswelt durch eine "Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos" bzw. dadurch gekennzeichnet, "dass ein unlösbares Band den Teil mit dem Ganzen und die Teile untereinander verkettet".

keit eine Rolle. So verweist der Kunsthistoriker und Philosoph Friedrich Markus Huebner 1930 in der Zeitschrift *Die Kolonne* darauf, dass Mikroskop und Fernrohr den Raum der Wahrnehmung gleichermaßen erweitert hätten. Beide würden dazu dienen, einen vertieften "Einblick ins Raum-All zu gewinnen" (zit. nach Scheffel 1990: 79).⁵⁶

Diesen Gedanken überträgt der Maler Franz Radziwill, einer der Hauptvertreter des magischen Realismus, explizit auf die Kunst:

"Je aufmerksamer das Auge wird, um so veränderlicher, hintergründiger erscheint uns die Wirklichkeit" (Radziwill, zit. nach Augustiny 1964: 22).

Daneben resultiert der Eindruck der "Abseitigkeit, Versponnenheit und Rätselhaftigkeit" (Augustiny, ebd.: 27), der sich bei der Betrachtung von Werken des magischen Realismus des Öfteren einstellt, Roh zufolge auch aus der "geheime[n] Bindung von Gegensätzen, die uns auseinanderfielen" (Roh 1923: 602).

Dieses "magisch Simultane" (vgl. ebd.: 601) ist allerdings nicht mit der expressionistischen Simultaneität zu verwechseln. Im Expressionismus diente die Simultaneität als Darstellungsmittel dazu, das Nebeneinander des nicht Zusammengehörenden darzustellen. Dies habe, so Roh (ebd.), zu einem "Zerreißen und Zertaumeln der Bilderscheinung" geführt. Demgegenüber bestehe der "Reiz" der magisch-realistischen Gemälde gerade in dem

⁵⁶ Auf die Analogie der in den Werken des magischen Realismus vorherrschenden Darstellungsweise zu der veränderten Wirklichkeitssicht, die sich beim Blick durch ein Mikroskop ergibt, verweist auch Franz Roh (vgl. seinen Aufsatz über den Münchener Maler Karl Haider: Roh 1923: 602).

"unerbittlich Gebannten, Festgelegten, der Versteinerung", wie er aus der "magischen Totalität" des Dargestellten resultiert.

Die literarischen Anfänge des magischen Realismus

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Rohs bahnbrechender Studie über "Nach-Expressionismus" und "magischen Realismus" in der bildenden Kunst gründete in Italien Massimo Bontempelli die Zeitschrift *900 (Novecento)*. Darin wurde 1927 der Begriff des "magischen Realismus" erstmals auch auf die Literatur bezogen. Erklärtes Ziel von Bontempelli war es, äußere und innere Realität in ihrer Interdependenz vor Augen zu führen und den Einfluss von dieser auf jene mit den Mitteln der Literatur nachzuzeichnen (vgl. Bontempelli 1926/27: 7).⁵⁷

Dabei ging es ihm ausdrücklich nicht darum, phantastische Welten zu kreieren. Sein Anspruch war es vielmehr, die in den Dingen liegende tiefere Wahrheit zu zeigen. Dies sollte allerdings gerade in Verbindung mit dem "alltäglichsten und banalsten Leben" geschehen – das in der Literatur "wie ein wunderbares Abenteuer" beschrieben werden sollte (ebd.: 9). Der Blick auf die "tiefere Realität" ergab sich dabei lediglich durch die Verschiebung eines "Zipfel[s] der Realitätsoberfläche".

Indem er so einen "magischen Akt an die Stelle einer bürokratischen Praxis" setzte, wollte Bontempelli den "Sinn für das Geheimnis" wieder neu wecken und letztlich durch eine veränderte Sicht der Realität die Grundlage für deren Veränderung schaffen

⁵⁷ Die im Folgenden zitierten Sätze sind im Original – entsprechend dem internationalen Anspruch der Zeitschrift und Bontempellis Auffassung von der Beliebigkeit des konkreten sprachlichen Materials (vgl. Heft 1 der Zeitschrift *900*, S. 175) – in französischer Sprache abgefasst.

(ebd.: 174). Wie Roh sah dabei auch er (ebd.: 8) in den Malern des Quattrocento, die ebenfalls "realistische Präzision" und "magische Atmosphäre" miteinander verbunden hätten, Vorläufer des von ihm proklamierten künstlerischen Stils (vgl. Roh 1958: 113).

Die kunsttheoretischen Überlegungen Rohs und Bontempellis wurden in unterschiedlichen literaturhistorischen Kontexten wirksam. In der flämischen Literatur haben sich insbesondere Hubert Lampo und Johan Daisne darauf bezogen. Daisne ging es darum, das "Grenzgebiet von Traum und Wirklichkeit" (Daisne 1942: 406) darzustellen, d.h. gleichzeitig den "Traum *in* Wirklichkeit und Wirklichkeit *aus* Traum" hervorgehen zu lassen (ebd.: 248). Wie Bontempelli grenzte auch er sich explizit von der rein phantastischen Literatur ab. Anstatt wie diese das Phantastische an die Stelle der Alltagsrealität zu setzen, wollte er "die 'phantastische' Kehrseite der Realität sichtbar" machen (ebd.: 406).

Magischer Realismus in Lateinamerika

Rohs Schrift über "Nach-Expressionismus" und "magischen Realismus" erschien bereits 1927 auf Spanisch.⁵⁸ Auch Bontempellis theoretische Schriften wurden schon früh von lateinamerikanischen Autoren rezipiert.⁵⁹ 1948 zog der venezolanische Autor Ar-

⁵⁸ Rohs Arbeit wurde 1927 zuerst in Auszügen in Ortega y Gassets Zeitschrift *Revista del Occidente* veröffentlicht. Noch im gleichen Jahr erschien in Madrid die vollständige Übersetzung der Schrift (vgl. Scheffel 1990: 133).

⁵⁹ Uslar Pietri hatte Bontempelli 1930 in Paris getroffen und sich daraufhin mit dessen poetologischen Arbeiten auseinandergesetzt. Außer ihm kam auch dem peruanischen Kritiker und Essayisten José Carlos Maríategui eine wichtige Funktion bei der Vermittlung des Konzepts des magischen

turo Uslar Pietri den Begriff des "magischen Realismus" erstmals zur Charakterisierung lateinamerikanischer Prosatexte heran. In der Folge setzte sich das Konzept in der lateinamerikanischen Literatur rasch als Orientierungs- und Kategorisierungsinstrument durch.

Dies lag auch daran, dass man im magischen Realismus "eine direkte Beziehung zur ursprünglichen Mentalität des Indios" erblickte. So charakterisiert der guatamaltekische Schriftsteller Miguel Angel Asturias, dessen Mutter selbst indigener Abstammung war, das Denken des indigenen Menschen mit den Worten:

"[Er] denkt in Bildern, er sieht die Dinge nicht in den Vorgängen selbst, sondern überträgt sie in immer andere Dimensionen, in Dimensionen, in denen wir das Reale verschwinden und den Traum aufscheinen sehen, in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeit verwandeln" (zit. nach Lorenz 1970: 373).⁶⁰

Das Magische bezeichnet damit hier eine bestimmte Sichtweise der Realität, nicht ihre Verwandlung. Dementsprechend findet sich bei dem mexikanischen Autor Luis Leal abermals eine klare Grenzziehung zur phantastischen Literatur. Anders als diese verzerrt der magische Realismus die Realität nicht und kreiere auch keine imaginären Welten. Damit liegt er ganz auf der von Roh, Bontempelli und Daisne vorgezeichneten Linie. Dies gilt auch für seine Einschätzung, der magische Realismus sei vor allem auf eine bestimmte "Einstellung zur Wirklichkeit" zurückzuführen:

Realismus in den lateinamerikanischen Kontext zu (vgl. Scheffel 1990: 133).

⁶⁰ Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Gabriel García Márquez (vgl. Scheffel 1990: 137).

"Im magischen Realismus tritt der Schriftsteller der Realität gegenüber und versucht sie zu ergründen, [versucht,] das Geheimnisvolle, das in den Dingen, im Leben, in den menschlichen Handlungen enthalten ist, aufzudecken" (Leal 1967: 232 f.; vgl. Scheffel 1990: 45).

Anfänge des magischen Realismus in Deutschland

In Deutschland entwickelten sich magisch-realistische Schreibweisen im Umkreis der 1929 von Martin Raschke gegründeten Zeitschrift *Die Kolonne* (1929 – 1932).⁶¹ Wichtigster Theoretiker war hier – neben Raschke selbst – der oben bereits erwähnte Kunsthistoriker Friedrich Markus Huebner.

Huebner plädierte zwar dafür, die durch die technischen Errungenschaften revolutionierte Wirklichkeitssicht in der Kunst zu berücksichtigen. Damit war für ihn jedoch keineswegs eine Unterstützung des vorherrschenden technizistischen Weltbildes verbunden. Vielmehr wollte er die neuen Möglichkeiten gerade für eine Infragestellung der Selbstgewissheit und Selbstherrlichkeit nutzen, die mit dem technischen Fortschritt einhergehen.

Dies klingt auch bei Raschke an, der "in der Zeitlupe sich entfaltende Blumen" als Beleg dafür anführt, dass "Wunder und Sachlichkeit (...) nicht deutlich gegeneinander abzugrenzen" seien (Raschke 1929: 11). Wer dies in seinen Werken zum Ausdruck bringen wolle, müsse folglich über mehr als nur das Talent zum

⁶¹ Nachdem das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt worden war, arbeiteten einige ihrer Autoren an der von 1932 bis 1934 bestehenden Zeitschrift *Der weiße Rabe* mit. Diese erscheint daher als "indirekter Nachfolger" der *Kolonne* (vgl. Scheffel 1990: 77 und 151 f.).

aufmerksamen Registrieren äußerer Ereignisse verfügen. Deshalb wendet sich Raschke auch gegen "das Entstehen einer Sachlichkeit (...), die den Dichter zum Reporter erniedrigte" (ebd.: 10). Sein eigenes literarisches Ideal, das er dieser "Neuen Sachlichkeit" entgegenhält, ist dabei erkennbar von den Gemälden des magischen Realismus beeinflusst:

"Es ist lernbar, einen Tisch, auf dem nichts als ein Glas steht, so zu beschreiben, dass jeder Leser von der Größe und der Farbe dieses Tisches und dem Standort des Glases darauf eine kontrollierbare Vorstellung erhält. Es ist ebenso lernbar, niederzuschreiben, dass man traurig war und sich einsam fühlte. Aber eine Gestalt so diesen geringen Tisch sehen zu lassen und das kleine Glas auf der scheinbar unbegrenzten Ebene des Holzes, dass der Leser fühlt, wie einsam dieser sehende Mensch sein muss, dass er das unausgesprochen durch das Auge des Sehenden spürt und den Tisch mit dem Glase als ein Gleichnis des Geschehens in diesem Menschen empfindet, das scheint mir dem Wesen des Künstlerischen schon näher zu kommen" (Raschke 1931: 38f.).

Der in dieser Beschreibung anklingende Gedanke, das "Unheimliche in der Schlinge des Traulichen" (Raschke 1943, zit. nach Hoffmann 1963: 177) darzustellen, lässt sich als eines der Hauptmerkmale des magischen Realismus in Deutschland ansehen.

"Böse Idyllen"

"Böse Idyllen": Dies ist (im Singular) der Titel einer 1928 veröffentlichten Erzählung von Wilhelm Lehmann (vgl. Lehmann 1994:

327 – 334). Er eignet sich gut zur Kennzeichnung jener Literatur, die mit den Mitteln des magischen Realismus vom Ende der zwanziger bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Deutschland verfasst wurde. Hans Dieter Schäfer und andere Autoren bezogen sich denn auch nicht zufällig gerade auf diese Art von Literatur, um ihren Einspruch gegen die Behauptung einer "Stunde Null" in der deutschen Literatur zu untermauern. Ihr stellten sie die These eines von 1930 bis 1960 reichenden Kontinuums gegenüber (vgl. Schäfer 1981: 59 und 67 f.).

Die Kontinuität ergibt sich dabei auch daraus, dass die "bösen Idyllen" jeweils mit der von Roh und Raschke beschriebenen mikroskopisch genauen – und dadurch verfremdend wirkenden – Sicht der Dinge verbunden werden. Ein Beispiel dafür findet sich in Elisabeth Langgässers Roman *Das unauslöschliche Siegel* (1946).⁶²

Am Anfang des Romans steht die Beschreibung der Bewässerung eines Gartens. Die scheinbar unverfängliche Aktion verwandelt sich dabei unversehens in eine Vorausdeutung auf den steinigen Weg, der dem Protagonisten bevorsteht. Hierfür wird der für den magischen Realismus charakteristische Perspektivenwechsel eingesetzt.

⁶² Langgässer verfasste das Werk trotz des Schreibverbots, das man ihr als "Halbjüdin" auferlegt hatte, während der NS-Zeit. Der Roman handelt vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs von einem katholisch getauften Juden, der im Durchgang durch die Versuchungen des irdischen Daseins die Erlösungskraft Gottes erfährt. Diese Thematik war angesichts der nationalsozialistischen Judenverfolgung sicher nicht unproblematisch. Für Langgässer hat sie allerdings biographische Hintergründe: Ihr Vater war ein zum Katholizismus konvertierter Jude, sie selbst war gläubige Katholikin.

So werden zunächst die "übersinnlichen Farben" beschrieben, in die das Wasser, "von den Strahlen der Sonne durchfunkelt", den Garten taucht. Im Anschluss daran erfolgt jedoch gewissermaßen ein Wechsel von der Totalen in eine Nahaufnahme, so dass der Blick nun auf "winziges Getier" fällt, für das die "kleinen Pfützen" zur tödlichen Falle geworden sind. Anstelle der von der Morgen-sonne durchfunkelten Wasserstrahlen werden so sichtbar:

"Ameisen, welche noch ruderten oder bereits ertrunken waren; ein Käfer, den die Nähe des Regens in eine Art Wirbel gezogen hatte, aus dem er nicht mehr herauskam, so sehr er sich auch von dem Mittelpunkt jener Kraft zu entfernen suchte; eine Mücke, die schon vergangen war und ihre ätherischen Flügel, dem Stoff zurückgegeben, in Gallerte verwandelt sah" (Langgässer 1946: 19).

Ähnlich wie Langgässer evoziert auch Martha Saalfeld in *Pan ging vorüber* den "Scheinfrieden in der Natur", wenn sie ihre Protagonistin "den winzigen Kampf auf dem Waldboden, das Gezappel der Ameisen, das furchtbare Netz der Spinne" beobachten lässt (Saalfeld 1954: 28)

"Schmerzliche Klarheit"

Noch intensiver setzt Horst Lange die "trägerische Friedlichkeit" (Lange 1937: 281) ins Bild, indem er in *Ulanenpatrouille* (1940) seinen Protagonisten gezielt eine Ameise auf von Insektenlarven in den Sandboden gegrabene Trichter hinlenken lässt. Die Beobachtung des langsam in einem der Trichter versinkenden Opfers deutet dabei auch auf das eigene Versinken des Protagonisten – eines Leutnants – in den Strudeln der Leidenschaft voraus,

in denen er sich, als er sich aufgrund einer Liebesbeziehung von der Truppe entfernt, mehr und mehr verfängt:

"Mit jeder Regung brachte sich die Ameise weiter zur Tiefe hinab; der Sandregen schwemmte sie nach unten, der Abhang stürzte ihr nach, sie war so hilflos, als hätte sie sich niemals aus eigenen Kräften und in Freiheit ergangen. Es widerte ihn an. Ein seltsames Schuldgefühl ergriff ihn, und plötzlich war es ihm zumute, als befände er sich selbst auf dieser abschüssigen, gefährlichen Wand, dort, wo es kein Entrinnen mehr gab.

Der Blick, welcher sich ganz und gar auf die winzigen Ausmaße der Sandwelt eingestellt hatte, vermochte das Gewohnte zunächst nicht mehr deutlich wahrzunehmen, als der Leutnant sich endlich wieder aufrichtete und umsah. Drüben, der Wachtmeister schien ganz gedunsen zu sein; er hatte die festen Umrisse seiner Körperlichkeit verloren, zerfloss zu einem bunten Fleck, in dem die Farben der Uniform sich durcheinandermischten, und war von einer regenbogenartigen Aureole umgeben, welche ihr Licht ständig wechselte, – ein Anblick, der ebenso lächerlich wie unheimlich wirkte" (Lange 1940: 83 f.).

Das Zitat macht deutlich, dass die "schmerzliche Klarheit" (ebd.: 187), die durch die mikroskopisch genaue Beobachtung der Wirklichkeit zu erlangen ist, in der Folge auch die Wahrnehmung der Alltagsrealität verändert: Wer die Welt der Menschen aus der Perspektive der Ameisen betrachtet, dem erscheint sie ebenso fremd, wie ihm zuvor die Welt der Ameisen erschienen war. In Langgässers *Das unauslöschliche Siegel* entspricht dem das Bekenntnis des Protagonisten, er sei "noch niemals so klar bei Be-

wusstsein (...) und gleichzeitig so (...) gestört" gewesen (vgl. Langgässer 1946: 176).

Auf der Ebene der äußereren Realität drückt sich diese Erfahrung in der Wahrnehmung der Dinge als "vereinzelt" aus. In Langes *Ulanenpatrouille* spiegelt sich dies in den "platt und reglos, wie mit der Schere ausgeschnitten" dastehenden Sträuchern wider (vgl. Lange 1940: 248). Aus der Perspektive des wahrnehmenden Individuums wird die immer wieder evozierte "schreckhafte Deutlichkeit" (vgl. Langgässer 1936: 39) häufig mit Sinnestrübungen motiviert, wie sie etwa durch Übermüdung zustande kommen können (vgl. Lange 1937: 123).

Während die Dinge einem dabei de facto nur die "phantastische Kehrseite" (Daisne, s.o.) ihrer Alltagserscheinung zuwenden, scheinen sie für die subjektive Wahrnehmung "eine seltsame Unwirklichkeit" (Lange 1940: 20) anzunehmen. Objektiv wird dieser Verlust des inneren Gleichgewichts durch Grenzsituationen wie etwa eine Vorgewitterstimmung, Sonnenuntergänge oder auch Vollmondnächte motiviert, welche die Dinge in einem anderen als dem gewohnten Licht erscheinen lassen.

Literarischer Ausdruck einer unterschwelligen Bedrohung

Sowohl die trügerischen Idyllen als auch die "schreckhafte Deutlichkeit" (Langgässer, s.o.), mit der die Dinge den Protagonisten in Werken des magischen Realismus ihr anderes, im Alltag verdecktes Gesicht zuwenden, verweisen auf die Grundstimmung einer unterschwelligen Bedrohung. Bei der Prosa der späten Weimarer Republik lässt sich dies mit der Weltwirtschaftskrise und der zunehmend aggressiven politischen Stimmung im Lande in Verbin-

dung bringen. Letztere vermittelte sensibleren Naturen auch in einer scheinbar "traulichen" Umgebung den Eindruck einer sich anbahnenden Katastrophe.

Während der Zeit der NS-Herrschaft bot dieser Schreibstil die Möglichkeit einer verdeckten Kritik an dem nationalsozialistischen Regime. Diese war dabei allerdings vorwiegend atmosphärischer Natur. Dem Pathos und der Selbstherrlichkeit der offiziell geförderten Werke wurde durch eine Literatur widersprochen, welche die scheinbar heile Oberflächenwelt auf ihren dunklen Hintergrund hin transparent machte – freilich ohne dass dessen Strukturen näher beleuchtet worden wären.

In den entsprechenden Werken der Nachkriegsliteratur kann dieser Hintergrund auf die allmählich vom Glanz des Wirtschaftswunders überstrahlte "dunkle" Vergangenheit bezogen werden. Das Gefühl einer unterschwelligen Bedrohung lässt sich dabei zugleich als Andeutung der Gefahr verstehen, die von der unbewältigten Vergangenheit ausging.

Eine weniger wohlwollende Deutung könnte den Autoren auch die Flucht vor den konkreten soziokulturellen und politischen Problemen in zeitenthobene, existenzielle Fragestellungen vorwerfen, welche die bestehenden Strukturen selbst unangetastet lassen. In Bezug auf die NS-Zeit müssen dabei allerdings die engen Grenzen mitbedacht werden, welche die nationalsozialistische Diktatur der Literatur zog.

So musste Horst Lange als Folge seines Schreibstils jederzeit mit einer Anklage wegen Hochverrats rechnen. Sein Roman *Ulanenpatrouille* wurde in der *Frankfurter Zeitung* wegen "Verächtlichmachung der Wehrmacht" scharf kritisiert, woraufhin die Papierzuteilungen für den Druck des Werkes gestoppt wurden. Auch die

Veröffentlichung der Erzählung *Die Leuchtkugeln* brachte dem Autor 1944 Vorwürfe wegen angeblicher "Wehrkraftzersetzung" ein.⁶³

George Saikos "Realismus des inwendigen Menschen"

Auch der österreichische Autor George Saiko ist in seinem literarischen Werk einer magisch-realistischen Ästhetik verpflichtet. Dabei bezieht er sich allerdings nicht auf die Überlegungen Rohs und Bontempellis bzw. die Diskussionen in der Zeitschrift *Die Kolonne*.

Saiko geht von der Grundannahme aus, "dass in unseren Apperzeptionen die visuellen Momente eine immer größere Bedeutung erlangen, während die diskursiven im Abnehmen begriffen sind" (Saiko 1971: 233).⁶⁴ Diese "Verlagerung der Hauptakzente vom Diskursiven weg und zum Visuellen hin" (ebd.) mache sich auch in der "durchschnittliche[n] erzählende[n] Prosa" bemerkbar, deren "Schilderungen" nach Saiko

⁶³ Die 1943 entstandene Erzählung erschien 1944 zeitgleich in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* und in der *Kölner Zeitung* (vgl. die Zeittafel im Anhang zu Siegfried Lenz' Essay über Horst Langes *Schwarze Weide*, das der Veröffentlichung des Werkes in der von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki herausgegebenen *Bibliothek des 20. Jahrhunderts* vorangestellt ist; Lizenzausgabe für den Deutschen Bücherbund, Stuttgart u.a., o. J.).

⁶⁴ Von dem Essay, in dem diese Überlegungen ausgeführt werden, hat Saiko zwischen 1955 und 1963 insgesamt fünf deutsche Teildrucke und eine französische Fassung herausgegeben, die jeweils einzelne Passagen der Arbeit enthalten. Der vollständige Essay erschien 1971 in *Literatur und Kritik* 6, H. 54/55, S. 271 – 282.

"leicht in visuelle Vorstellungsbilder übertragbar sind, ja zum Großteil bereits aus solchen bestehen, (...) entweder wörtlich oder als Grundlage filmmäßiger Darstellung einfach vom Kino übernommen" und so "von den visuellen Tendenzen der Zeit völlig aufgesogen worden" sind (ebd.: 234 f.).

Die Literatur müsse sich in dieser Situation, so Saiko, auf das beschränken, "was ihr eigenstes und urtümlichstes Thema ist":

"die Erweiterung des Aussagbaren im Vor- und Unbewussten, des Irrationalen in jedem Sinn, die Gestaltung jener nicht wahrgehabten oder direkt verdrängten Kräfte, Haltungen und Erscheinungen, die dem Gebiet des Animistischen und Magischen angehören, die vom kontrollierenden Oberbewusstsein übergangen, im tiefsten Seelenleben verankert und von da aus wirksam sind" (ebd.: 235 f.).

Das "unerschöpfliche Thema" dieses "neue[n] Realismus des inwendigen Menschen", dieses "magische[n] Realismus", seien

"die affektiven Vorstellungen und ihre Verbindungen, das Triebhafte, die subjektiven Symbolbildung, kurz die vor- und unbewussten, eigentlich gestaltenden Kräfte, die im Dasein des einzelnen eine so entscheidende Rolle spielen. Die Aufgabe des Roman-schreibers aber ist es zu zeigen, wie dieses 'Agens der Tiefe', diese untergründigen, hintergründigen Mächte durch die oberste Konventionsschicht hindurchbrechen und zum Konflikt mit ihren Instanzen die eigentlichen Ursachen beisteuern" (ebd.: 241).

Diese Thematisierung der im Unbewussten wirksamen Kräfte des Menschen versteht Saiko auch als Gegenmittel gegen die "Möglichkeiten der Massenbeeinflussung und Massenlenkung" durch "Kino und Fernsehen (...), die mit ihrer Perfektion ablaufender visueller Vorstellungsbilder die geistige Selbsttätigkeit geradezu ausschalten" (ebd.: 233).

Angesichts der von den modernen Medien verbreiteten Flut von "imaginäre[n] Weltbilder[n]" und dem von ihnen verheißenen "Ausruhen vom Denken" (ebd.: 234) hält Saiko das vom Surrealismus angestrebte "Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft" (Breton 1924: 26) für verfehlt. Anstatt "die Erscheinungsweisen des Unbewussten, Traum- und Triebinhalte (...) in möglichster Unmittelbarkeit und als ausschließliches Thema zu gestalten", müsste gerade die unauflösliche Verquickung von innerer und äußerer Realität vor Augen geführt werden. Nur so könnten die Einzelnen wirksam gegen die manipulative Ansprache ihrer unbewussten Triebe und Wünsche geschützt werden (vgl. Saiko 1971: 237).

Saiko spricht sich deshalb zugunsten einer "aus Joyce hervorgegangenen Darstellungsweise" aus, in der "die äußere Wirklichkeit (...), die deskriptive Schilderung der 'objektiven Welt', keine Rolle mehr" spiele,

"weil es in ihr äußere Wirklichkeit nur insofern gibt, als sie zugleich innere Wirklichkeit, das heißt, von den gefühlsmäßigen Erlebnismomenten des Individuums her geformt ist. Konkret: es gibt kein objektiv gesehenes Ding, es gibt zum Beispiel nur den Baum oder Himmel, erlebt in Freude oder Trauer und so fort, eben in der

Skala möglicher Affekte und Stimmungen, von diesen gefärbt und geformt" (ebd.: 237).

Das Äußere als Spiegel des Inneren

Seine theoretischen Vorstellungen von Literatur hatte Saiko bereits vor Kriegsbeginn in dem Roman *Auf dem Floß* – der allerdings erst 1948 veröffentlicht wurde – umgesetzt. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Beziehung zwischen dem Fürsten Alexander Fenkh und seinem Diener Joschko, in der sich der Gegensatz zwischen Vergeistigung und Instinktsicherheit spiegelt. Die Tatsache, dass der Mensch der Letzteren entwachsen ist und in Ersterer als Wesen aus Fleisch und Blut nie ganz ankommen kann, findet ihren Ausdruck in der gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Figuren voneinander.

Als der Fürst seinen Diener auf Anraten seines Bruders, eines Bischofs, mit seiner Konkubine Marischka vermahlt, rächt diese sich dafür, indem sie mit ihrem neuen Liebhaber Imre die Vergiftung Joschkos plant. In diesem Zusammenhang ist die folgende Passage zu sehen. Sie erzählt davon, wie sich Marischka nachts mit Imre trifft, während Joschko an der schleichenden Vergiftung seines Körpers zugrunde geht. Imres und Marischkas Blick auf den nächtlichen Himmel, in dem sie plötzlich die Gestalt Joschkos erblicken, ist ein Beispiel dafür, wie Saiko die Färbung der äußereren Wahrnehmung durch innere Konflikte – in diesem Fall die Verdrängung der Schuldgefühle am Tod Joschkos – literarisch gestaltet:

"Eine eigentümliche Wolke, etwas bewegt in sich in ihr, als setze sich darin eine Figur zusammen, eine besondere Bedeutung, die

noch im Werden ist (...). Der Mond hat seinen flockigen Schleier endlich durchdrungen, nun strömt seidig-mattes Licht mit ungeheurer Gleichmäßigkeit über den Horizont, umgibt die Wolke wie mit Wänden aus spiegelndem Glas (...) – plötzlich ist die Glasscheibe verschwunden, vielleicht hat nur der Mond den Glanz verloren, vielleicht ist es dies und sonst nichts, so dass die Wolke sich löst und Joschkos Glieder sich langsam vom Rumpf trennen und einzeln davonschwimmen. Sein Schenkel mit dem gebogenen Knie steht lange über der tiefen zackigen Schwärze der Bäume, und schließlich befreit sich sein Leib von dem Mantel, der breit entfaltet, ein wenig flatternd, den Horizont hinabschwebt" (Saiko 1948: 420 f.).

Fatalistische Kritik am Nationalismus

Die Gewalttat erscheint in dem Roman als Folge einer "heftig begehrte[n] Entladung, die den gewohnten Ausweg nicht findet". Erst durch die Unmöglichkeit, den Konflikt auf andere Weise zu lösen und unbeschwert den eigenen Bedürfnissen folgen zu können, stellt sich bei Marischka und Imre ein "direkter und jäher (...) Wunsch nach Gewalt" ein (ebd.: 425).

Dieser Mechanismus wird von Saiko an anderer Stelle – in einem Gespräch zwischen dem Fürsten und dem russischen Emigranten Eugen – auch auf die Psychologie von Nationen übertragen. Eugens Reflexionen über "unsere Vernunft und unsere Angst" münden in das Resümee: "Wir haben von der einen zu wenig und von der andern zu viel" (ebd.: 544). Die Überlegungen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kennzeichnung des Nationalismus als "Vortäuschung (...) einer geistigen Form", als "Selbsttäuschung", die dazu führe, dass "die Gewalt in ihrer rücksichts-

losesten Form und um ihrer selbst willen" triumphiere (ebd.: 542).

Der Fürst sinniert in diesem Kontext über die "Angst vor dem Dunkel" und spricht die titelgebenden Worte von dem "Floß, das ins Ungewisse treibt", aus (ebd.: 544). Dies zeigt, dass Saiko sich mit dem im Jahr des "Anschlusses" Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland fertiggestellten Roman durchaus auch auf die politische Situation in seinem Land und in Europa bezog. Dabei erweist sich allerdings die feudalistische Welt, in der er das Geschehen situiert, als hinderlich. Denn so kann der Eindruck entstehen, dass die geschilderten Konflikte der Vergangenheit angehören oder allgemein-existenzieller Natur sind.

Damit ergibt sich hier dasselbe Problem wie im Falle der oben diskutierten Werke von deutschen Vertretern des magischen Realismus. Die teilweise angestrebte Zeitkritik kontrastiert mit zeitlosen, von den inneren Konflikten der Protagonisten bestimmten Handlungsstrukturen, in denen die konkreten Probleme der Gegenwart allenfalls am Rande berührt werden.

Saikos zweiter, 1955 erschienener Roman (*Der Mann im Schilf*) spielt zwar vor dem Hintergrund des im Juli 1934 erfolgten nationalsozialistischen Putsches in Österreich. Die auch in diesem Werk vertretene These, dass "dieser Kontinent im Nationalismus groß geworden ist" und deshalb "auch durch den Nationalismus zugrunde gehen wird" (Saiko 1955: 315), verweist daher in diesem Fall unmittelbar auf die Vorkriegssituation in Österreich. Diese wird jedoch auch hier nicht analysiert, sondern dient eher der Veranschaulichung einer Daseinsphilosophie, die ein bedeutendes resignatives Potenzial enthält und insofern eine auf Ver-

änderung abzielende Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen sinnlos erscheinen lässt.

Angesichts des nationalsozialistischen Terrors erscheint dies nicht ganz unproblematisch. So erhält etwa die Bemerkung, der Tod sei "nichts weiter als eine kleine Veränderung in der unvergänglichen Vergänglichkeit, an der jeder den gleichen Anteil" habe, vor dem Hintergrund der NS-Verbrechen einen zynischen Klang. Dies gilt umso mehr, als dieser Gedanke im Folgenden auch noch metaphysisch untermauert wird. So heißt es im Anschluss an die oben zitierten Worte, vielleicht werde "jener Punkt, in dem sich der Wechsel zum Tode" vollziehe, "von dem Undenkbaren, der Unpersönlichkeit Gottes, in der (...) alle enthalten" seien, "gar nicht gemessen" (ebd.: 333).

Heimoto von Doderers Konzept der "zweiten Wirklichkeit"

Dadurch, dass für Saikos Erzählweise die Beeinflussung der Wahrnehmung äußerer Geschehnisse durch innerpsychisches Geschehen von zentraler Bedeutung ist, berührt sich sein Konzept des magischen Realismus auch mit Heimoto von Doderers Begriff der "zweiten Wirklichkeit". Doderer bezeichnet damit die Verblendung von Menschen durch verschiedene Formen von Ideologien, aber auch durch unbewusste Wünsche und Triebe, die sich vor das wahre Bild der Realität schieben. In der Folge würden die Betreffenden nur noch eine "Gespensterwelt" wahrnehmen.

Die "zweite", "pseudologische" Wirklichkeit ist bei Doderer insofern "dämonisch", als in ihr das "Nichts" "existent" wird. Dagegen ist die "erste Wirklichkeit" "analogisch" im Sinne der thomisti-

schen "analogia entis", d.h. in ihr gelangt die innere Wirklichkeit des Subjekts zur Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit der Schöpfung (zit. nach Weber 1987: 65 f.).

Die Verstellung der realen Welt durch die diversen Erscheinungsformen der "zweiten Wirklichkeit" ist für Doderer dabei auch eine "allgemeine Krankheit der Zeit", deren Ursprünge er bis zum Beginn der Neuzeit zurückverfolgt (zit. nach ebd.: 67).⁶⁵ Der Gedanke erhält dadurch ein allgemein zivilisationskritisches Element, das ihn mit der breiten, seit Oswald Spenglers Schrift über den *Untergang des Abendlands* (1918/1922) immer wieder neu akzentuierten Kulturkritik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbindet.

In diesem Zusammenhang ist auch die Einführung des Arbeiters Kakabsa in Doderers Roman *Die Dämonen* (1956) zu sehen. Er erscheint darin als zentrale Gegenfigur zu der – den Weg zum Austrofaschismus illustrierenden – Gruppe der "Unsrigen". Doderer wählte hierfür offenbar bewusst einen Angehörigen einer von der herrschenden Kultur ausgeschlossenen Gruppe. Auf diese Weise bot sich ihm am ehesten die Möglichkeit, seine Vorstellung des neuen "Mensch[en] von heute, (...) um welche[n] dieses Zeitalter sich uns zu neuen Taten öffnen, oder für immer verschließen wird", zu exemplifizieren (Doderer 1976: Tagebucheintrag vom 17. August 1952).

Dabei ging es Doderer allerdings nicht etwa um die Postulierung eines proletarischen Gegenentwurfs zur bürgerlichen Kultur. Mit

⁶⁵ Die fatalen Auswirkungen der "zweiten Wirklichkeit" werden in Doderers Roman *Die Dämonen* auch am Beispiel der Hexenprozesse erläutert. Die Verblendung, die seinerzeit zu den Massentötungen führte, wird dabei von einer der Romanfiguren mit dem bezeichnenden Satz kommentiert: "Damals nannte man's einen Dämon" (Doderer 1956: 1023).

der "Kakabsa"-Gestalt zielte er stattdessen gerade auf deren Neubegründung in einem Menschen ab, der sich im Gegensatz zu den Etablierten die "Zugänglichkeit" bzw. "Empfangsamkeit" für die "erste Wirklichkeit" bewahrt hat (zit. nach Weber 1987: 65).

Hierauf verweist nicht nur der Name "Kakabsa", der seinen Träger in die Tradition des untergegangenen "K.u.K" (kaiserlichen und königlichen) Habsburgerreichs (Robert Musils "Kakanien") stellt. Vielmehr ist Kakabsas gesamte "GeistesGeschichte" (Doderer 1956: 555) – ganz im Sinne des klassischen Bildungsromans – als eine sukzessive Anverwandlung zentraler Gedanken, Glaubenssätze und Haltungen der bürgerlichen Kultur angelegt. Dies hebt ihn über die "Alltags-Sprache" hinaus⁶⁶, lässt ihn humanistische Traktate⁶⁷ studieren und schließlich Privatbibliothekar eines Prinzen werden.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. die Stelle in den *Dämonen*, wo davon berichtet wird, wie Kakabsa plötzlich "in einer neuen Sprache zu denken begann. Nicht lateinisch. Aber in der Muttersprache anders als bisher. (...) Geschriebenes musste so gesprochen werden, man hielt sich wie im Stütz auf dem Barren über der Alltags-Sprache" (Doderer 1956: 531).

⁶⁷ Konkret vertieft Kakabsa sich in das Traktat *De hominis dignitate* (Über die Würde des Menschen) des italienischen Renaissance-Philosophen Giovanni Pico della Mirandola, das in den *Dämonen* ausführlich zitiert wird (vgl. Doderer 1956: 657 f.).

⁶⁸ Die Logik der Romanfigur Kakabsa folgt somit dem Topos des Edlen Willen, der seit der Aufklärung immer wieder der Artikulierung konservativer Kulturkritik diente. Der Unterschied zu den exotistischen Romanen des 18. Jahrhunderts besteht lediglich darin, dass der als Projektionsfläche für das bürgerliche Menschenideal dienende Exot hier nicht von außen kommt, sondern seine exotische Ausstrahlung der Zugehörigkeit zu einer für das Bürgertum fremden Gesellschaftsschicht verdankt. Kakabsas "Geistes-Geschichte" erinnert daneben auch an die Bestrebungen der Volksbildung des 19. Jahrhunderts, den Arbeiter zu einem "vernünftigen" Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft zu erziehen und so das revolutionäre Potenzial innerhalb der Arbeiterklasse zu entschärfen.

Die durch die "Schicksalsgesunden" um Kakabsa in den Roman eingefügte Kritik an der Gruppe der "Unsrigen" erweist sich somit bei genauerem Hinsehen als vordergründig. Dies liegt vor allem daran, dass die Konstruktion des Romans die Frage, wie es zu den spezifischen ideologischen Verblendungen kommen konnte, von der die in der "Gruppe der Unsrigen" vertretenen Ansichten zeugen, als nebensächlich erscheinen lässt.

Stattdessen wird mit der Gegenüberstellung von "schicksalsgesunden" und "schicksalskranken" Menschen – in bedenklicher Nähe zum Biologismus der Nationalsozialisten – eine quasi naturgegebene Nähe oder Ferne zur "ersten Wirklichkeit" postuliert. Dadurch erscheint zum einen der Nationalsozialismus lediglich als Beispiel für eine Form von "zweiter Wirklichkeit" unter anderen. Zum anderen wird der Schluss nahegelegt, dass es nicht die Schuld der konkreten Einzelnen ist, wenn sie der "zweiten Wirklichkeit" verfallen.

Hinzu kommt, dass die "erste Wirklichkeit" bei Doderer überzeitlich-universal konzipiert ist und als analogische Wirklichkeit – im Sinne der "analogia entis" (s.o.) – der als "dämonisch" charakterisierten "zweiten Wirklichkeit" gegenübergestellt wird. Dadurch weist sein Wirklichkeitsbild deutliche Parallelen zu dem der deutschen inneren Emigranten auf. Auch unter diesen bestand die verbreitete Tendenz, den Nationalsozialismus als Strafgericht Gottes, als eine Art Naturkatastrophe oder als Schicksalsschlag zu deuten. Die Dämonisierung des Nationalsozialismus ging dabei wie bei Doderer mit dem Postulat eines zeitlosen Reichs des Geistes einher, in das man vor dem vorübergehenden Wahnsinn der Zeit fliehen könne.

Doppelter Austritt aus der Geschichte

Dieser doppelte Austritt aus der Geschichte ist im Falle Doderers deshalb besonders bemerkenswert, weil er sich im Medium des Zeitromans vollzieht. Denn dieser zeichnet sich für gewöhnlich ja gerade dadurch aus, dass er querschnittartig die Summe der bedeutsamen Aspekte freilegt, die eine Gesellschaft in einem bestimmten Zeitraum ihrer historischen Entwicklung prägen.

Doderer verkehrt das Wesen des Zeitromans sozusagen in sein Gegenteil. Er beschreibt zwar konkrete historische Ereignisse, führt diese aber nur allgemein als Belege für die schädlichen Auswirkungen des Gefangenseins in der "zweiten Wirklichkeit" an. Die "erste Wirklichkeit" assoziiert er wiederum unausgesprochen mit der Vergangenheit des Habsburgerreichs und knüpft so an die Idee des Kaiserreichs als einer Art Gottesreich auf Erden an. Anstatt nach möglichen Verbindungen zwischen dem Zusammenbruch des Kaiserreichs und dem Austrofaschismus zu fragen, wird so die Vergangenheit glorifiziert und damit gerade der Weg zu einer historischen Analyse der österreichischen Variante des Nationalsozialismus verstellt.

Besonders deutlich wird dies bei der – für den Roman zentralen – Beschreibung der Ereignisse rund um den 15. Juli 1927. Infolge eines Falls konservativer Klassenjustiz kam es damals zu Arbeiteraufständen, die im Brand des Wiener Justizpalastes gipfelten und von der Regierung brutal niedergeschlagen wurden. Die Vorgeschichte betraf Zusammenstöße zwischen konservativer "Heimwehr" und Anhängern des Republikanischen Schutzbundes rund um den Jahreswechsel 1926/27, in deren Folge ein Kriegsinvaliden und sein 10-jähriger Neffe ermordet worden waren.

Die späteren Unruhen wurden durch ein Gerichtsurteil ausgelöst, das die rechtsgerichteten Täter von jeder Schuld freisprach. In bezeichnender Verdrehung der Tatsachen begründet Doderer in den *Dämonen* den Aufruhr nach dem Urteil nicht mit der von dem Gericht praktizierten Klassenjustiz, sondern mit dem angeblichen "Verlangen" der "Massen" nach "Klassenjustiz" zugunsten der Arbeiter. Anstatt die ideologische Verblendung und dadurch bedingte Unfreiheit der Justiz im Zusammenhang mit dem sich entwickelnden Faschismus zu thematisieren, wird die mangelnde Bereitschaft des Volkes zur Unterwerfung unter die fragwürdige Rechtsprechung zur Ursache der aufkommenden Diktatur erklärt:

"Damit war der Freiheit das Genick gebrochen; sie hielt sich auch in Österreich nur mehr durch kurze Zeit und künstlich aufrecht" (Doderer 1956: 624).

Die zeitgeschichtliche Bedeutung des 15. Juli 1927 ist damit in dem Roman von untergeordneter Bedeutung. Der Tag erscheint in erster Linie als "Symbol des Vordringens der anonymen Masse", die Doderer als "Ruass" (Gesindel) von seinem aristokratischen Menschenideal abgrenzt (vgl. u.a. Doderer 1956: 1308).⁶⁹

⁶⁹ Der "Ruass" wird zwar explizit von der Arbeiterschaft unterschieden (vgl. ebd.: "Der Ruaas is' los, der ganze Ruass aus'm Prater. Siechst ja kan Arbeiter mehr"). Dies impliziert jedoch andererseits auch, dass der Arbeiter seine Würde nicht durch die Solidarisierung mit seinesgleichen, sondern nur auf dem Wege einer Annäherung an den von Doderer zum Leitbild erklärten christlichen Humanismus – in seiner Deutung durch bestimmte Kreise des Adels und des (Groß-)Bürgertums – erlangen kann. Der Arbeiter Kakabsa tut sich denn auch in Doderers Darstellung der Ereignisse rund um den 15. Juli 1927 gerade durch eine dezidiert nicht-kämpferische Samariter-Haltung hervor, die ihn zusammen mit anderen Angehörigen des Republikanischen Schutzbundes Verwundeten helfen und Tote

Albert Paris Güterslohs "phantastischer Realismus"

Doderer folgt demnach einem Konservatismus, der spätestens seit Hugo von Hofmannsthals 1927 gehaltener Rede über *Das Schrifttum als geistige[n] Raum der Nation* für einen großen Teil der österreichischen Literatur bestimmend war. Im Falle Doderers wurde dabei die geistesaristokratische Haltung wesentlich mitgeprägt durch dessen Lektüre von Albert Paris von Güterslohs *Bekenntnissen eines modernen Malers* (1926). Diese Schrift, von Doderer "wie eine Erweckung" empfunden (Weber 1987: 131), veranlasste ihn zu einer ausführlichen biographischen Würdigung Güterslohs (vgl. *Der Fall Gütersloh*, 1930).

Gütersloh, von Doderer in Briefen als "hochverehrter Meister" angeredet⁷⁰, war schon früh als Schriftsteller und Maler hervorgetreten. Als Professor an der Wiener Akademie der Bildenden Künste war er maßgeblich beteiligt an der Entwicklung der "Wiener Schule des phantastischen Realismus", deren bedeutendste Vertreter größtenteils unmittelbar nach Kriegsende die von ihm geleitete Malklasse absolvierten (vgl. Schmied 1965: 5).

Dabei diente zum einen die Malerei des Magischen Realismus als Vorbild – insbesondere in ihrer Eigenart, die Abgründe hinter den äußeren Erscheinungen der Dinge wahrnehmbar zu machen. Zum anderen lehnte man sich auch an surrealistische Kunstformen an.

bergen lässt. Hierin manifestiert sich seine "anima humana, natura autem christiana" (Doderer 1956: 1311), die ihm in dem Roman zugeschrieben wird.

⁷⁰ Vgl. u.a. Doderers Brief an Gütersloh vom 15. September 1928 in dem von Reinhold Treml herausgegebenen Briefwechsel zwischen Doderer und Gütersloh (Treml 1986: 78 f.). Zum Verhältnis zwischen Doderer und Gütersloh vgl. auch Schmidt-Dengler (1972).

Dies schlug sich darin nieder, dass die Darstellung der äußeren Realität immer wieder mit traumhaften Elementen verknüpft wurde.

Anders als im Surrealismus, folgte man in der "Wiener Schule des phantastischen Realismus" allerdings nicht der Traumlogik selbst, sondern nutzte die Traumbilder gezielt zur Kommentierung des Dargestellten. So kam es zu einer Annäherung an eine allegorisierende Ideenkunst, was mit einer eher affirmativen Haltung gegenüber der Tradition einherging. So konstatiert Wieland Schmied (ebd.: 8), "die alten Meister" seien in der Malerei des phantastischen Realismus "in einer Weise Vorbild geblieben, für die es in der neuen Kunst sonst kaum eine Parallele gibt".

Schmied (ebd.: 12) sieht in dem Zusammenhang "eine Parallele zu den Büchern eines Doderer oder Gütersloh". Ebenso hebt auch Doderer selbst in einem Brief an Gütersloh aus dem Jahr 1928 die "essentielle Einheit zwischen (...) Geschriebene[m] und (...) Gemalte[m]" bei Gütersloh hervor (vgl. den Abdruck in Treml 1986: 79).

Assoziatives Erzählen

Auf der formalen Ebene drückt sich die Einheit von geschriebenen und gemalten Werk bei Gütersloh zunächst in seinem Erzählstil aus. Wie insbesondere sein erzählerisches Hauptwerk *Sonne und Mond* (1962) veranschaulicht, wird dabei die Abschweifung zum Hauptelement des Erzählens gemacht. Auf diese Weise erhalten die sonst unter dem linearen Erzählstrom verborgenen Assoziationen – als Analogie zu den traumhaften Elementen in der Malerei des phantastischen Realismus – größeres Ge-

wicht. Gütersloh selbst hat hierzu in programmatischer Weise festgestellt:

"Wir bekennen offen, und sind uns der Bedeutung unseres Credo voll bewusst, dass eines Romanes Anfang ein zufälliger ist und sein muss, und dass sein Ende unendlich weit hinausgeschoben werden kann und soll; keinesfalls hat er ein solches notwendig in sich: nur die Müdigkeit oder der Tod des Autors setzen es.

Was nun die ihm eigentümliche Breite anlangt, sein mähliches Sichergießen in die Runde, das den ursprünglich pfeilgerechten Ablauf zu einem dem Weltumfange gleichen Kreise krümmt, so ist zu sagen, dass an die Peripherie auch der sie Beschreibende nie gelangt: des Lebens Weitschweifigkeit kann gar nicht abgesehen, sein dauerndes seitliches Ausbiegen vor dem Sog zu einem Ende in der Zeit nicht vorausgewusst, seine galoppierende Flucht auf dem Kreuzer aus dem Gulden nicht verhindert werden" (Gütersloh 1966: 256).

Durch den Stellenwert, der dem ironisierenden Erzählerkommentar in *Sonne und Mond* zukommt, reiht sich Güterslohs Werk ein in die Tradition humoristischen Erzählens im Stile Jean Pauls oder Laurence Sternes. Daneben sind jedoch auch Anklänge an eine spezifisch österreichische Romantradition zu erkennen. So ist der Roman eng auf die österreichische Geschichte bezogen. "Mond" und "Sonne" stehen für den Grafen Lunarin und den Großbauern Till Adelseher, dem das von jenem geerbte Schloss – anfangs vorübergehend, dann dauerhaft – zur Verwaltung überlassen wird. Dies versinnbildlicht unverkennbar das "Behaustsein" auch der Demokratie in dem von den Habsburgern errichteten "Gebäude".

Demokratiefeindliche Habsburgernostalgie

Die in der Malerei des phantastischen Realismus progressiv wirkende Anverwandlung der Tradition, die diese in den Dienst einer kritischen Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart stellt, nimmt somit in Güterslohs literarischem Werk stellenweise restaurative Züge an. So geht Güterslohs nostalgische Bezugnahme auf den für ihn "so liebenswerten 'Nachsommer' Österreichs" in der "franzjosefinischen Epoche"⁷¹ auch mit einem rückwärtsgewandten Gesellschaftskonzept einher.

Das von Gütersloh behauptete "allgemeine, in den Demokratien auch gesetzlich festgelegte Sich-nicht-Entscheidenkönnen oder -wollen" wird von ihm mit der nostalgisch beschworenen Vergangenheit kontrastiert. In bedenklicher Nähe zu Königs- und Führerkult verleiht er dabei der Sehnsucht nach dem genialischen Auserwählten Ausdruck: Während in früheren Zeiten der "Held, Dichter, Heilige, Philosoph" von der Masse "mit vollstimmiger, neidloser Zustimmung" in seiner Ausnahmestellung anerkannt worden sei, sei diese Masse heute zur "allein rechtsetzende[n] juristische[n] Person" aufgestiegen (vgl. Gütersloh 1966, 254 f.).

Die Romanform charakterisiert Gütersloh als "Gesamthaltung gewordene Undezidiertheit" (ebd.: 254). Dass er sie gleichzeitig als literarisches Äquivalent zur demokratischen Gesellschaftsform ansieht, zeigt, dass seine zunächst progressiv wirkende Problematisierung der Romanform bei näherem Hinsehen ebenfalls in einer geistesaristokratischen Haltung wurzelt. Denn der Roman erscheint so ja als literarische Entsprechung zu dem Klischee der entscheidungsunfähigen Debattierclubs, als welche die demokra-

⁷¹ Brief an Doderer vom 15. August 1928, abgedruckt in Treml (1986: 75).

tisch gewählten Parlamente in reaktionären Kreisen lange Zeit diffamiert worden sind.

Der Triestiner Germanist Claudio Magris, der sich eingehend mit der Bedeutung des Habsburger-Mythos in der österreichischen Literatur beschäftigt hat, konstatiert vor diesem Hintergrund einen "Zwiespalt zwischen ästhetischer Progressivität und einem erzkonservativen Gesellschafts- und Menschenbild" (Magris 1975: 308). Dieses – in ähnlicher Form auch bei Doderer oder Fritz von Herzmanovsky-Orlando zu beobachtende – Phänomen sieht er für Teile der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts als prägend an.

Der Begriff des "magischen Realismus" bei Autoren der "Jungen Generation"

Auch die Autoren der "Jungen Generation" beriefen sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit mitunter auf das Konzept des "magischen Realismus", um die von ihnen favorisierten Schreibweisen zu charakterisieren. So kennzeichnet Hans Werner Richter hiermit seine Vorstellung eines "vertiefte[n] Realismus", in dem "die zwei Komponenten des Lebens, das Sichtbare und das Unsichtbare, das Physische und das Metaphysische, das Wirkliche und das Unwirkliche in eine Form gegossen" seien (Richter 1948: 8).

Entsprechende Darstellungsweisen seien, so Richter, in besonderem Maße dazu geeignet, "das Magische unserer Zeit, ihre Zwiegesichtigkeit, ihre Dämonie, ihre irrationale Unsicherheit in den Bereich des Wirklichen [zu] ziehen". Was genau Richter unter

dem von ihm postulierten "Willen zum Magischen" versteht, bleibt allerdings unklar (vgl. ebd.).

Ähnlich vage bleibt der Begriff des "Magischen" auch in einer Auseinandersetzung zwischen Walter Kolbenhoff und Wolfdietrich Schnurre über Möglichkeiten und Grenzen des Realismus in der Literatur. Sie ist dokumentiert in der ersten, von der alliierten Verwaltung nicht zum Druck freigegebenen Nummer der Zeitschrift *Der Skorpion*. Auch hier erscheint der Begriff des "magischen Realismus" eher als Schlagwort denn als klar definiertes literarisches Konzept (vgl. Kolbenhoff 1948: 42 f.; Schnurre 1948: 43 ff.).

Schnurre (ebd.: 46) gibt dabei als Ziel seines Schreibens an, "das Reale (...) transparent werden zu lassen und in ihm (...) und hinter ihm die Kräfte aufzuspüren, die in Wahrheit die großen Treibenden sind". Außerdem betont er, die Dinge dürften nicht nur in ihrer "Beschaffenheit" gezeigt werden. Vielmehr müsse in ihrer Beschreibung stets auch ihre Beziehung "zu irgendwelchen Menschen, Dingen, Landschaften und Stimmungen" präsent sein.

Dies scheint zunächst Schnurres Bekenntnis zum "magischen Realismus" zu entsprechen. Im selben Kontext wendet er sich jedoch gegen den für diesen zentralen Versuch, "das Innere durchs Äußere widerzuspiegeln", der "zuletzt immer nur Stückwerk sein" könne. Als Beleg für diese Kritik führt er Kolbenhoffs Roman *Von unserem Fleisch und Blut* (vgl. Kap. 4).

Schnurre (ebd.) würdigt zwar "die Kunstfertigkeit, die sich auf dem Gebiet dieser indirekten, nur andeutenden und gleichsam dem Leser überlassenen Seelenerkundung die Amerikaner erworben haben". Für sich selbst weist er dies jedoch als "blanke[n] Realismus" zurück.

Dagegen sieht Alfred Andersch gerade die neuere amerikanische Literatur als vorbildhaft für seine Vorstellung von magischem Realismus an. So hebt er etwa in Bezug auf Hemingways Roman *A farewell to arms* (1929, dt. 1930 u.d.T. "In einem andern Land") den Unterschied zu "den älteren Realisten" und dem "rein Rationalen" hervor:

"Dieses Buch, wie alle anderen Arbeiten Hemingways, ist realistisch, mit asketischer Härte gibt es nur Tatsachen, verzichtet auf Deutung, auf das Reden über die Dinge. Aber merkwürdig ist es, wie gerade in dieser Sparsamkeit die Magie der Welt sichtbar wird. Der Realismus bleibt, aber er verschafft sich den Zugang in die Zone, in der deutlich wird, dass die Dinge nur Hieroglyphen der Schrift sind, mit denen sich der große uralte Zauber in die Wirklichkeit schreibt" (Andersch 1945).

Hemingways "Eisberg-Prinzip" und T.S. Eliots Theorie des "objective correlative"

Zwar hätte Hemingway sich wohl gegen die romantisierende Assozierung seiner Werke mit einem geheimnisvollen "Zauber", für den seine Werke angeblich sensibilisieren würden, verwahrt. Zu dem Prinzip des "asketischen", alles Unnötige weglassenden Schreibens hat er sich jedoch ausdrücklich bekannt:

"Ich versuche immer nach dem Prinzip des Eisbergs zu schreiben. Auf jeden sichtbaren Teil kommen sieben Achtel, die sich unter Wasser befinden. Sie können so ziemlich alles, was Sie wissen, weglassen, und Ihr Eisberg wird nur kräftiger davon. Es kommt auf den Teil an, den man nicht sieht" (Hemingway 1959: 541).

Hemingway verweist in dem Zusammenhang auch auf seine frühere Tätigkeit als Baseball-Reporter. Dabei habe er immer wieder nach Dingen gesucht, "die unbemerkt blieben, aber doch irgendwie ein Gefühl erregten, etwa die Art, wie ein Spieler seinen Handschuh wegwarf ohne nachzusehen, wo er hinfiel" (ebd.: 542).

Die so angedeutete Technik, über scheinbar unbedeutende Handlungen einen Eindruck vom Innenleben der einzelnen Figuren zu vermitteln, weist deutliche Parallelen zu T.S. Eliots Theorie des "objective correlative" auf. Damit bezeichnete dieser die Evokation inneren Erlebens mittels "einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen" (Eliot 1920: 183; vgl. Kap. 4).

Eben dieses Prinzip liegt auch vielen von Schnurres frühen Nachkriegserzählungen zugrunde. Damit wird deutlich, dass diese sich keineswegs so fundamental von den literarischen Werken anderer Autoren der "Jungen Generation" unterscheiden, wie Schnurre glauben machen will. Ungeachtet aller Differenzen im Detail, ist auch für ihn – nicht anders als für Kolbenhoff – die Literatur der amerikanischen "lost generation" der entscheidende Anknüpfungspunkt für eine Neuausrichtung der realistischen Schreibweise.

Fragwürdige Bezugnahme auf den "magischen Realismus"

Damit wird der Begriff des "magischen Realismus" hier allerdings auf literarische Ansätze bezogen, die sich nicht mit dessen Literaturtheorie und Wirklichkeitskonzept decken. Zwar geht es hier

wie dort darum, die Alltagswahrnehmung der Wirklichkeit in Frage zu stellen und auf die darunter verborgenen Abgründe hinzudeuten. Dies geschieht jedoch jeweils auf unterschiedliche Weise.

In Werken des magischen Realismus wird die Wirkung des Unheimlichen, die sich aus der Nicht-Identität des äußeren Scheins der Wirklichkeit mit ihrem Wesen ergibt, durch eine besonders präzise Beschreibung jener Segmente der Wirklichkeit erzielt, die der Alltagswahrnehmung für gewöhnlich verborgen bleiben. Dagegen ergibt sich bei den von zahlreichen amerikanischen Autoren der Zwischenkriegszeit und – im Anschluss an sie – auch von der deutschen "Jungen Generation" gepflegten Schreibweisen die Wirkung des Unheimlichen aus einem bewusst kargen "Eisberg-Stil" im Sinne Hemingways. Dabei werden die Abgründe des Daseins gerade durch ihre vollständige Ausklammerung aus der Oberflächenbeschreibung spürbar.

In diesem Kontext von "magischem Realismus" zu sprechen, erscheint daher nicht sinnvoll. Der Begriff steht für ganz anders geartete literarische Entwicklungslinien, die den Autoren der "Jungen Generation" nach den Kriegswirren offenbar nicht präsent waren.

8. Lakonischer Realismus

Steckbrief zum lakonischen Realismus

Unter "lakonischem Realismus" ist eine bewusst schnörkellose Schreibweise zu verstehen, die in oft sehr knappen Sätzen auf die "dunkle" Seite der sozialen Wirklichkeit hindeutet. Die klarste Ausprägung hat diese Art von Literatur in der Schweiz erfahren. Von dort stammen mit Kurt Marti und Peter Bichsel auch ihre bekanntesten Vertreter. Bichsels Erzählsammlung *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) entwickelte sich sogar zu einem Klassiker der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.

Die Gemeinsamkeiten zwischen Marti und Bichsel haben nicht zuletzt darin ihren Grund, dass beide sich in ihrem Schreiben an Robert Walser orientierten. Marti wies auf den seinerzeit stark in Vergessenheit geratenen Walser in seiner Arbeit über *Die Schweiz und ihre Schriftsteller, die Schriftsteller und ihre Schweiz* (1966) hin. Bichsel hat sich ebenfalls immer wieder explizit auf diesen Autor bezogen.⁷² Er wurde dabei – wie auch Roman Bucheli meint – mit seinen Prosaskizzen stilbildend für die Schreibweise der jungen Schweizer Autoren der 1960er Jahre:

⁷² Urs Widmer hat in dem Zusammenhang eine Anekdote überliefert, wonach Bichsel im Anschluss an eine Radiosendung über Robert Walser von einem Tontechniker mit den Worten "Auf Wiedersehen, Herr Walser!" verabschiedet worden sei. Nie mehr, so Widmer, habe er Bichsel so glücklich gesehen (vgl. Bucheli 2000: 82).

"Der Lakonismus der parataktisch gefügten und dem Volksmund abgehörten Hauptsätze, wie sie für Bichsel typisch sind, wurde (...), im Rückgriff auf Bichsel und unter ausdrücklicher Berufung auf Walser, zum herausragenden Stilmerkmal der Schweizer Kurzprosa" (Bucheli 2000: 83).

Historische Hintergründe für die Entstehung des lakonischen Realismus

Das Selbstbild des demokratisch-toleranten Staates, der sich aus den Kriegen des 20. Jahrhunderts herausgehalten hatte, erhielt in der Schweiz seit Ende der 1950er Jahre zunehmend Risse. Als paradigmatisch für die sich nun zu Wort meldende junge Generation ließe sich Otto F. Walters Roman *Der Stumme* (1959) ansehen. Darin muss ein Junge mit ansehen, wie seine Mutter vom Vater die Treppe heruntergestoßen wird und an den Folgen des Sturzes stirbt. Nachdem er angesichts dieser Brutalität zunächst verstummt, findet er schließlich durch die bewusste Konfrontation mit dem Vater die Sprache wieder.

Der Roman kann auch als Aufforderung zu einer bewussten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihrer offiziellen Deutung gelesen werden. Dem entsprach auch die allmählich einsetzende wissenschaftliche Aufarbeitung des Umgangs der Schweiz mit dem NS-Regime. So listete eine 1957 publizierte Untersuchung des Juristen Carl Ludwig über *Die schweizerische Flüchtlingspolitik 1933 – 1955* zahlreiche Fälle auf, in denen jüdische Flüchtlinge ins nationalsozialistische Deutschland abgeschoben worden waren. Friedrich Dürrenmatts Einschätzung, die Schweizer hätten ihre "politische Gerissenheit mit einer moralischen

Einbuße bezahlen" müssen (Dürrenmatt 1972: 240 f.), fand so gewissermaßen eine empirische Bestätigung.

In der Literatur spiegelte sich die Auseinandersetzung um die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg u.a. in den Montageromanen *Die Hinterlassenschaft* (1965) von Walter F. Diggelmann sowie *Schachteltraum* (1974) von Walter Knauer wider. Auf beide reagierte die Literaturkritik jeweils mit schroffer Ablehnung.⁷³ Offenbar war man noch nicht bereit für die offene Thematisierung der zumindest in Teilbereichen zu konstatierenden Kooperation der schweizerischen Wirtschaft und Politik mit dem NS-Regime.

Auch die im Stil des lakonischen Realismus geschriebenen Werke lassen sich als Einspruch gegen das vorherrschende Selbstbild der Schweiz ansehen, das den wirtschaftlichen Erfolg als eine Art Bestätigung für die eigene moralische "Sauberkeit" deutete. Allerdings wird dabei der Schwerpunkt weniger auf die konkreten Missstände als auf deren emotionale Folgen gelegt. Der ökonomischen Euphorie werden die psychischen Verletzungen entgegengehalten, die aus der einseitig materialistischen Orientierung und der Verdrängung von deren Folgen resultieren.

Die Mauern des Alltagsgefängnisses

Bei Kurt Marti prägte sich das lakonische Erzählen zunächst in seinen 1960 erschienenen *Dorfgeschichten* aus. Die in der Tradition der kritischen Heimatliteratur stehende Erzählsammlung, die 1965 in einer erweiterten Ausgabe herauskam, macht die Ab-

⁷³ Knauers Roman musste sogar erst den Umweg über die DDR nehmen, ehe er in der Schweiz veröffentlicht werden konnte.

gründe spürbar, die sich hinter dem vordergründigen Idyll der Schweizer Wohlstandswelt verbergen.

Der scheinbar harmlos-banale Alltag, in den sich die Menschen nach Kriegsende geflüchtet hatten, wird hier selbst zum entscheidenden Hemmnis für Selbstfindung und Selbstverwirklichung. So sieht beispielsweise in der Erzählung *Neapel sehen* ein schwer erkrankter Arbeiter von seinem Bett aus nichts als die "Wand aus gebeizten Brettern", mit der er die Grenze seines Gartens markiert hat:

"Es ist ein Elend, sagte er nach drei Wochen zu seiner Frau, ich sehe nur immer das Gärtchen, sonst nichts, das ist mir zu langweilig, immer dasselbe Gärtchen, nehmt einmal zwei Bretter aus dieser verdammt Wand, damit ich was anderes sehe. Die Frau erschrak" (Martí 1960: 17).

Die Unmöglichkeit, der eigenen kleinen Welt zu entfliehen, wird hier nicht nur durch das Erschrecken der Frau über den Wunsch ihres Mannes, über den Zaun seines eigenen Daseins hinauszuschauen, vor Augen geführt. Noch stärker kommt das "Eingemauertsein" in den eigenen Alltag darin zum Ausdruck, dass der Arbeiter selbst nach der Entfernung des gesamten Bretterzauns nur auf die mutmaßliche Ursache seiner Erkrankung sieht. Statt ins Freie blickt er nun auf die Fabrik, die sein Leben zuvor so stark bestimmt hatte, dass seine Hände noch im Schlaf "im schnellen Stakkato der Arbeit" gezuckt hatten (ebd.: 16). Das befreite, mit sich selbst im Einklang befindliche Leben erscheint damit hier unerreichbar.

Sogar der Traum von dem ganz anderen Leben bleibt in einem solchen Grade unbewusst, dass der erträumte Aufbruch in die Freiheit des Südens in der Erzählung selbst gar nicht erwähnt wird. Lediglich im Titel ist der mögliche Sehnsuchtsort – als Gedanke eines Außenstehenden – präsent.

Wie in *Neapel sehen* ist auch Martis übrige Prosa durch die Verdichtung des Geschehens zu skizzenhaften Porträts gekennzeichnet. In formaler Hinsicht entspricht dem ein bewusst einfacher Erzählstil, der den Alltag gerade durch das gezielte Understatement auf seine Bodenlosigkeit hin enthüllt.

Beides weist deutliche Parallelen zu Peter Bichsels früher Prosa auf. Dessen vielleicht berühmteste Erzählung, *San Salvador*, hat mit Martis *Neapel sehen* (1960) denn auch die Tatsache gemein, dass hier wie dort der erträumte Fluchort nur im Titel genannt wird. Dementsprechend erscheint auch hier eine mögliche Flucht in den Traum-Süden ("nach Südamerika") als realitätsfremde Illusion. Schon allein die Aufzählung der Alltagsverrichtungen – die sich hier auf den Alltag einer Ehe beziehen – reicht aus, um die Unmöglichkeit eines Ausbruchs aus dem Alltag vor Augen zu führen (vgl. Bichsel 1964: 50 f.). Die Mauern des Alltagsgefängnisses erscheinen als unüberwindbare Hürde.

Wo die Flucht dennoch versucht wird, endet sie in der Sehnsucht nach ihrem Ausgangspunkt. So sehnt sich in einer von Adolf Muschgs *Liebesgeschichten* der "ungetreue Prokurist" mitten in einem Seitensprung "nach einer Toilette mit einem guten Buch" (Muschg 1972: 9).

Den "Takt" des Alltags durchbrechen: Peter Bichsels lakonische Kurzprosa

Die lakonische Kurzprosa von Kurt Marti und Peter Bichsel setzt sich in doppelter Weise kritisch mit der bürgerlichen Gesellschaft der Nachkriegszeit auseinander. Sie ist zum einen unmittelbar sozialkritisch, wendet sich zum anderen aber auch gegen den vorherrschenden Kunstbegriff.

Bichsel hat sich denn auch explizit dazu bekannt, "dem Bestehenden Schwierigkeiten (...) machen" zu wollen – denn "nur Schwierigkeiten veranlassen Veränderung" (Bichsel 1969: 56). In Bezug auf das bürgerliche Kunstverständnis bedeutet dies für ihn, den "Begriff des Schönen und Guten" in Frage zu stellen. Dabei kritisiert er insbesondere den Missbrauch der Kunst als Sedativum, durch den von inhumanen Aspekten des gesellschaftlichen Alltags abgelenkt werde. Eben diese Funktion erfülle die Kunst für den auf dem Boden dieser Gesellschaft stehenden Durchschnittsbürger. Für diesen sei die Kunst

"etwas betont Konservatives. Sie soll ihn trösten, beruhigen, bestätigen. Sie soll ihm, nachdem er einen Tag lang ausgebeutet, abgewürgt, geschmeichelt, betrogen und sich verkauft hat, das Gefühl geben, er sei trotz allem ein edler Mensch mit einem guten, vernünftigen Kern. Beruhigt und getröstet wird er sich schlafen legen, das Sich-Verkaufen wird ihm deshalb morgen so leicht fallen wie heute" (ebd.: 51).

Ein Beispiel dafür, wie Bichsel mit seinem lakonischen Erzählstil ein literarisches Gegenmodell zu diesem Kunstverständnis entwickelt, ist die Kurzgeschichte *Das Messer*. Sie handelt davon, wie

einem Verhafteten bei der Aufnahme in das Gefängnis von einem Wachmann persönliche Gegenstände abgenommen werden – u.a. ein Taschenmesser.

Erleichtert durch den parataktischen Satzbau, werden die Vorstellungswelt des Wachmanns und die des Inhaftierten einander unmittelbar gegenübergestellt. Ein Unterscheidungsmerkmal ist dabei die Einstellung zur Marschmusik. Während der Sohn des Wachmanns in einer Blaskapelle mitspielt, findet der Inhaftierte, dass Marschmusik "etwas Peinliches" an sich habe:

"Das einzige, was man tun könnte, wäre stehenbleiben; denn geht man ohne zu denken, geht man im Takt. Wenn man denkt, geht man gegen den Takt. Die andern werden es so oder so bemerken. Die andern möchten auch stehenbleiben, man kann nicht unbemerkt stehenbleiben. Man kann nicht" (Bichsel 1964: 48).

Auf diese Weise wird angedeutet, dass der Mann eben deshalb in Haft genommen worden ist, weil er aus dem allgemeinen "Takt" des Alltags ausgeschert ist. Die Abweichung von der Norm wird dabei ausdrücklich damit in Verbindung gebracht, dass er über die Uniformität des alltäglichen "Marschierens" nachgedacht hat.

Gleichzeitig wird nahegelegt, dass im Grunde auch alle anderen "stehenbleiben", also in ihrem Tun innehalten wollen, sich dies aber nicht trauen. Der Grund dafür ist, dass ein solches Ausscheren aus dem Takt nicht "unbemerkt" möglich wäre. Das gemeinsame Marschieren wirkt so im Sinne einer umfassenden Sozialkontrolle, die ein Reflektieren des eigenen Tuns wirksam unterbindet.

Eben ein solches Reflektieren regt Bichsel mit seinem andeuten- den Erzählstil an. Seine Kurzprosa zeigt damit auf der formalen Ebene einen Ausweg aus dem resignativen Fatalismus auf, der seine Geschichten inhaltlich auszeichnet. Sie steht für ein Ver- ständnis von Kunst, in der diese nicht mehr der Flucht aus der Realität dient, sondern zum Nachdenken über deren Strukturen einlädt.

Verdrängung als Lebensprinzip: Heinrich Wiesners *Lapidare Ge- schichten*

In Heinrich Wiesners Aphorismensammlung *Lakonische Zeilen* (1965) und in seinen *Lapidaren Geschichten* (1967) deutet sich der lakonische Grundton schon im Titel an. Seine Texte weisen allerdings – anders als das Prosawerk Martis und Bichsels – häufiger parabolischen Charakter auf. Sie thematisieren auch stärker die verdrängte "dunkle" Seite des Lebens selbst, anstatt sich auf die emotionalen Auswirkungen der Verdrängung zu konzentrie- ren.

Der Großteil der Erzählungen in Wiesners *Lapidaren Geschichten* bezieht sich auf den Krieg und die von ihm bloßgelegten Ab- gründe der menschlichen Natur. Die heimelige Wohlstandsidylle erhält dabei etwas Unheimliches, indem sie mit der unter ihr ver- borgenen Wolfsnatur des Menschen kontrastiert wird. Dies ver- bindet Wiesners Erzählungen – wie die anderer Schweizer Auto- ren der Zeit – mit der Literatur der Nachbarländer, die, anders als die Schweiz, unmittelbar in den Krieg involviert waren. So hat Hans Lebert in seinem Roman *Die Wolfshaut* (1960) Österreich als "stille Kammer" beschrieben, in der das Töten zwar "augen-

blicklich Pause" habe, aber unzweifelhaft zu gegebener Zeit fortgesetzt werde (Lebert 1960: 388).

Die Parabelhaftigkeit von Wiesners Erzählungen macht sie allerdings auch auf andere Fälle beziehbar, in denen Probleme verdrängt statt offen thematisiert werden. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung *Der Gletscher*. Sie dreht sich um die Sorglosigkeit, mit der sich "die Davongekommenen" "nach der Katastrophe" wieder an einem gefährlichen Gletscher ansiedeln. Auch als dem Gletscher erneut Menschen zum Opfer fallen, sieht man "kein[en] Anlass (...), die Hütten zu verlassen":

"Mit der Zeit gewöhnte man sich an die Unfälle, obwohl sie jedes Mal an die größere Gefahr erinnerten. Man berief sich dann auf die Experten, auch wenn man jedes Mal die Unberechenbarkeit der Natur gegen ihre Rechnung ausspielte und offen seine Angst aussprach. Man setzte nicht so sehr auf die Experten als auf die Gewogenheit des Gletschers. Mit der Zeit gewöhnte man sich an die Opfer. Solang es bei geringen bleib, war es gut. Mit der Zeit gewöhnte man sich an die Angst. Mit der Zeit ließ es sich mit dem Gletscher leben" (Wiesner 1967: 122).

Ein Himmel voller dunkler Raben: Jörg Steiner und Jürg Federspiel

Welcher Art die Opfer sind, die das Leben mit der Hypothek einer unreflektierten "Katastrophe" fordert, führt das Erzählwerk Jörg Steiners vor Augen. Darin werden die Gefahren der Verdrängung unmittelbarer auf die soziale Realität bezogen. Dies zeigt sich etwa an den Überlegungen, die in dem Roman *Ein Messer für den*

ehrlichen Finder (1966) ein Versicherungsinspektor zu den einschlägigen "Statistiken" anstellt:

"In der Schweiz gibt es zu viele Trinker und viele notleidende Trinkerfamilien. Frau und Kinder haben mit einem Trinkervater ein hartes Leben. Es ist nicht immer zu lindern. Viele Frauen brechen unter der seelischen Belastung zusammen. Das Kochgas müsste entgiftet werden; dann bliebe ihnen nur noch die Möglichkeit, sich zu ertränken. Immerhin, es ist statistisch erwiesen, dass nicht jede Frau, die unter dem offenen Gashahn einschläft, auch den Mut hätte, ins Wasser zu gehen" (Steiner 1966: 112).

Die Überlegungen des Inspektors erscheinen in ihrem Zynismus als Ausfluss einer berechnenden Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben anderer. Dies wird kurz darauf durch die Schilderung von Heimkehrszenen untermauert, bei denen der lange vermisste Vater sich den Kindern schlicht als "betrunkene[r] Soldat" enthüllt, vor dem sie sich fürchten und mit dem sie nichts anzufangen wissen (vgl. ebd.: 119). Dabei erweisen sich nicht nur die Verdrängung von Krieg und Militärdienst, sondern auch die darin erlerten Denkweisen und Umgangsformen als Hypothek für einen auf humanen Maßstäben aufbauenden Alltag:

"Man hat mit Ja oder Nein zu antworten. Dienstliche Unterredungen werden mit aufgesetztem Stahlhelm geführt. Man hat sich daran gewöhnt. Man handelt nur auf Befehl. Man hat keine Verantwortung zu tragen. Man untersteht dem Dienstreglement" (ebd.: 120 f.).

Als eine Art Menetekel für die Nachkriegszeit erscheinen in dem Zusammenhang die Krähen, die "in diesem Monat August des Jahres 1945" plötzlich als "eine dunkle Wolke, ein an- und ab-schwellendes Rauschen von Flügeln", über den Feldern erscheinen. Weder die Männer des Ortes, die ausziehen, um die Krähen abzuschießen, noch die schließlich anrückende Armee können der Plage ein Ende bereiten. Stattdessen sterben die Vögel eines Tages ganz von selbst, ohne dass es eine Erklärung für ihren Tod gäbe. So erscheint auch dies wieder als unheilvolles Zeichen:

"Eines Morgens sammeln sich die Vögel (...), ziehen unschlüssig zwei Kreise und fallen auf den Boden zurück. Sie sterben, sie schreien in den Feldern. Das Gewicht des Schnabels zieht ihren Kopf zur Erde" (ebd.: 125 – 127).

In ähnlicher Weise hatte fünf Jahre zuvor auch Jürg Federspiel das Motiv des Unheil kündenden Krähenvogels eingesetzt. In der Erzählung *Calaveras und die Raben*, die seinen Prosaband *Orangen und Tode* (1961) einleitet, geht es um den nüchtern-ge-schäftsmäßigen Alltag einer Ehe. Die Frau sorgt sich um den Haushalt, der Mann ist als Filialleiter eines nicht näher bezeichneten Unternehmens tätig.

Dieses von Routinen und Ritualen eingehedigte Leben bricht eines Tages jäh auseinander, als dem Mann vorgeworfen wird, seine Firma habe durch ihn 200 Franken verloren. Nachdem er zuvor durch seine Kontroll- und Perfektionssucht selbst einen Mitarbeiter in den Tod getrieben hat, nimmt sich der Mann daraufhin seinerseits das Leben. Als die Frau, aus deren Sicht das Geschehen weitgehend erzählt wird, kurz danach das Fenster öffnet, sieht sie

überall "dunkle Vögel" sitzen, deren Gefieder sich auf den Strommasten und Leitungssträngen aneinanderdrängen:

"Neue kamen. Sie schwebten wie düstere Papierschlangen aus dem Tal herauf, vergrößerten sich, lösten sich in einzelne lautlose Schwingen auf, zogen dem Haus entgegen, flatterten stumm über das Dach hinweg und kehrten wieder zurück, die gelben Krallen ausstreckend und im Niedergleiten die Schwingen schließend. Tausende. Sie fielen wie schwarzer Schnee aus allen Nächten der Welt. Jeder Schlag ihres Pulses brachte neue Schwärme" (Feder-spiel 1961: 28).

Lakonismus und Absurdismus

Das Rabenmotiv lässt sich auch auf den Einbruch des Unfassbaren in den scheinbar wohlstrukturierten Ablauf des Alltags beziehen. Insofern artikuliert sich darin – ähnlich wie in der oben zitierten Passage aus dem Roman Jörg Steiners – auch das Lebensgefühl des Absurden, wie es etwa zur gleichen Zeit in den Werken Thomas Bernhards, Ilse Aichingers und Wolfgang Hildesheimers in den Vordergrund trat.

Berührungspunkte zwischen lakonischem Realismus und der Prosa des Absurden ergeben sich darüber hinaus auch aufgrund der Tatsache, dass es hier wie dort Autoren gibt, die sich auf Robert Walser als Vorbild für ihr eigenes Schreiben berufen. Wie von Kurt Marti und Peter Bichsel wird dieser auch von Ilse Aichinger besonders geschätzt⁷⁴, und Thomas Bernhard stellt seiner

⁷⁴ Robert Walser wird von Ilse Aichinger – neben James Joyce und Thomas Bernhard – im Kontext einer Aufzählung von "Texte[n], auf die's mir an-

Prosasammlung *An der Baumgrenze* ein Walser-Zitat als Motto⁷⁵ voran.

Zumindest indirekt ist wohl auch Hermann Burgers Roman *Schilten* (1976) von Robert Walser beeinflusst. Burger, der wie Walser aus der Schweiz stammt, entfaltet die Wirklichkeit des Absurden darin in ähnlicher Weise vor dem Hintergrund eines verfremdeten Schulalltags wie Robert Walser. In dessen Roman *Jakob von Gunten* (1909) verfallen die "Herren Erzieher und Lehrer" "aus irgendwelchen sonderbaren Gründen" in einen "totähnlich[en]" Schlummer, als wären sie "versteinert" (Walser 1909: 8 f.). Ange- sichts dieser absonderlichen Situation sieht der Ich-Erzähler das einzige Resultat seines bisherigen Aufenthalts in dem Institut darin, dass er es "fertiggebracht" habe, "mir zum Rätsel zu werden" (ebd.: 7).

Reiner Kunzes lakonische Schilderung realsozialistischer Absurditäten

Auch im Werk Reiner Kunzes verbinden sich zuweilen Absurdismus und Lakonismus miteinander. Kunzes meist kürzere Prosa-stücke stehen – ebenso wie die frühe Kurzprosa Günter Kunerts – in der Tradition von Bertolt Brechts *Kalendergeschichten*. Wie diese kennzeichnet sie der offenkundige Widerspruch zwischen dem – zuweilen nur im Titel präsenten – Erzählerkommentar und der durch den Erzählverlauf nahegelegten Schlussfolgerung. Dies – wie auch das oft abrupte, überraschende Ende – regt zur kriti-

kommt", genannt. Dabei betont sie, dass sie die Werke Robert Walsers als "sehr heutig" empfinde (vgl. Aichinger 1972: 34).

⁷⁵ Das Zitat lautet: "Das Land war wie versunken in ein tiefes, musikalisches Denken" (vgl. Bernhard 1969: 5).

schen Auseinandersetzung mit der jeweiligen Lebensumwelt an.⁷⁶ Im Falle Kunzes handelte es sich dabei bis 1977 um den realsozialistischen Alltag der DDR.

Der Eindruck des Absurden, der sich dabei mitunter einstellt, lässt sich mit Albert Camus durch die Gegenüberstellung von Elementen, die als nicht zusammengehörig empfunden werden, erklären (vgl. Camus 1942: 31). Zwar sieht Camus das Absurde auf der existenziellen Ebene in der "Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt" (ebd.: 29), begründet. Grundsätzlich leitet er das Absurde jedoch aus einem unmöglichen Vergleich ab, der sich nicht unbedingt auf die existenzielle Dimension beziehen muss (vgl. ebd.: 30 f.).

Das von Camus in dem Zusammenhang erwähnte Beispiel eines tugendhaften Menschen, den man einer unmoralischen Tat bezieht (vgl. ebd.: 30), findet sich in ähnlicher Form auch in Kunzes Erzählung *Element* (1976). Darin wird ein Jugendlicher, der die Schule mit Auszeichnung abgeschlossen hat, aufgrund des bloßen Besitzes einer Bibel als "unsicheres Element" klassifiziert. Angesichts der bevorstehenden Weltfestspiele der Jugend nötigt man ihn zum Unterschreiben eines Textes, in dem er sich dazu verpflichtet, die Hauptstadt für die Dauer der Festspiele nicht zu betreten.

Trotz seiner Bedenken unterschreibt der Protagonist den "wie das Eingeständnis einer Schuld" klingenden Text, um seinen geplanten Urlaub in der Hohen Tatra nicht zu gefährden. Daraufhin wird ihm bald darauf der Personalausweis entzogen, so dass

⁷⁶ Eine ähnliche Wirkung erzielt Kunze auch mit seinem lyrischen Werk, dessen Lakonismus ebenfalls an Brecht erinnert.

seine Bewegungsfreiheit eingeschränkt ist wie bei einem Kriminellen (vgl. Kunze 1976: 39 f.).

In dieser und anderen Erzählungen des Bandes *Die wunderbaren Jahre* (1976) schildert Kunze die oft weitreichenden Eingriffe in die individuellen Persönlichkeitsrechte, denen (nicht nur) junge Leute in der DDR ausgesetzt waren, in einem bewusst lakonischen Ton. Dies dient zum einen als emotionaler Kontrast zu den oft aufwühlenden Inhalten der Erzählungen und erfüllt so eine ähnliche Funktion wie der mitunter gezielt eingesetzte Widerspruch zwischen Erzählerkommentar und Handlungsverlauf. Daneben wird so jedoch der dokumentarische Charakter, der zahlreichen Texten des Bandes eignet, angedeutet – viele davon beruhen auf Gesprächen des Autors mit Jugendlichen und Heranwachsenden. Die vielfach evozierte Absurdität erscheint so als unmittelbare Auswirkung des realsozialistischen Alltags.

9. Neuer Realismus

Steckbrief zum Neuen Realismus

Die "Kölner Schule des Neuen Realismus" umfasst schwerpunkt-mäßig die von dem langjährigen Lektor des Verlags *Kiepenheuer & Witsch*, Dieter Wellershoff, in den 1960er Jahren angeregte Literatur jüngerer deutschsprachiger Autoren. Zu erwähnen sind hier außer Wellershoffs eigenen frühen Romanen (*Ein schöner Tag* und *Die Schattengrenze*; 1966/69) insbesondere Nicolas Borns Roman *Der zweite Tag* (1965), Rolf Dieter Brinkmanns Erzählbände *Die Umarmung* und *Raupenbahn* (1965/66) und dessen Roman *Keiner weiß mehr* (1968), Günter Herburgers Erzählband *Eine gleichmäßige Landschaft* (1964), Günter Seurens Romane *Das Gatter* (1964) und *Lebeck* (1966) sowie Günter Steffens' Roman *Der Platz* (1965).

Das verbindende Element zwischen den einzelnen Autoren ist in erster Linie die Tatsache, dass ihre frühen Werke alle in demselben Verlag erschienen sind und dabei aufgrund der Auswahl und Prüfung der Manuskripte durch Wellershoff auch in ihrem literarischen Stil gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese wurden von Wellershoff auch dadurch gefördert, dass er sich in zahlreichen Essays zu dem von ihm vertretenen neuen Erzählstil geäußert hat. Außerdem hat er in zwei Anthologien mit Prosastücken zu vorgegebenen Themen bislang unbekannte jüngere Schriftsteller der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Untertitel der Erzählbände (*Ein Tag in der Stadt*, 1962; *Wochenende*, 1967) war jeweils "Sechs Autoren variieren ein Thema".

Nun verweist bereits die obige kurze Aufzählung einiger dem "Neuen Realismus" zugerechneter Autoren auf die Heterogenität der unter diesem Etikett zusammengefassten Schriftsteller. Insbesondere bei Brinkmann und Born, die später zu zentralen Vertretern der "Neuen Subjektivität" sowie – im Falle Brinkmanns – der Beat-Literatur wurden, irritiert die Zuordnung zu einer dem Realismus verpflichteten Literatur. Wellershoff selbst hat denn später auch den Begriff "Neuer Realismus" relativiert, indem er feststellte, er habe hiermit lediglich auf "Tendenzen" hinweisen wollen,

"die ich in den verschiedensten Formen auch bei anderen Schriftstellern zu sehen glaubte; es war die beiläufige, improvisierende Benennung einer Perspektive, aber Gewohnheit und Widerspruch haben den Begriff dingfest gemacht" (Wellershoff 1971b: 64).

Laut eigener Aussage hatte Wellershoff vor allem die mit dem Realismus-Begriff verbundenen Vorurteile unterschätzt. "Wie Krokodile" hätten diese zugeschnappt, sobald er das Wort gebraucht habe. Der Begriff sei durch seine Geschichte stärker belastet gewesen, als er gedacht hätte. Hierzu habe auch die "Nachbarschaft des sozialistischen Realismus" beigetragen (vgl. ebd.).

Vor diesem Hintergrund bemühte sich Wellershoff später zunächst darum, sein eigenes Realismus-Konzept durch die Benennung jener literarischen Richtungen, von denen er sich mit ihm abgrenzen wollte, zu präzisieren. Im Einzelnen kennzeichnete er ihn als "Unterscheidungsbegriff" zu

- "der manieristischen und grotesken Literatur", die sich "vor allem in Deutschland" dadurch auszeichne, dass sie nur "überall die bizarren Effekte sucht" (ebd.);
- "der metaphysischen Literatur, die immer noch universelle Daseinsmodelle und Sinnbilder, wenn auch vielleicht der Sinnferne schafft" (ebd: 64 f.);
- der "fantastische[n] Literatur" (im Sinne der Fantasy-Literatur, nicht der phantastischen Literatur im Sinne Kafkas oder Poes). Das Phantastische sei hier "der Komplementärbegriff des Banalen, Kompensation einer konventionell gebliebenen Erfahrung. (...) Was als freies Spiel erscheint, ist oft nur die Rückkehr der unbewusst gewordenen Klischees" (ebd.: 66);
- einer sprachexperimentellen "Konzentration der Literatur auf Schreibtechnik und Methodik, ihr[en] Rückzug auf eine nicht mehr über sich hinausgreifende Selbstreflexion, die sich als Basis der Textherstellung verabsolutiert" (Wellershoff 1969b: 34).

Auf der anderen Seite spricht sich Wellershoff auch gegen die Tendenz des traditionellen Realismus aus,

"die Realität durch Abstraktion und Stilisierung radikal zu vereinfachen und zu ordnen zu einem Bild aus wenigen sinnvoll ausgewählten, sinnvoll aufeinander bezogenen und deshalb bedeutend wirkenden Elementen, zu unterstellen, das sei der ideale, vom Unwesentlichen gereinigte Bauplan der nur scheinbar so verwirrenden, undurchschaubaren und deshalb bedrängenden Wirklichkeit, die nun im Sinnbild gebannt und geklärt, durch eine Form distanziert und verfügbar gemacht sei. Dieser geheime Platonis-

mus schafft bequeme Gemeinplätze und sperrt die Erfahrung in seine institutionell werdenden Muster ein" (Wellershoff 1971b: 65).

Dieter Wellershoffs Konzept einer "Wiederherstellung der Fremdheit"

Mit seiner Forderung nach einem "neuen Realismus" meinte Wellershoff damit offenbar weniger – wie es etwa bei der "Neuen Sachlichkeit" in den Zwanzigerjahren der Fall war – eine *Erneuerung* realistischer Schreibweisen, im Sinne einer Wiederanknüpfung an diese. Stattdessen zielten seine Überlegungen auf einen *neuartigen Realismus* und die damit einhergehende Bemühung um neue Sichtweisen der Wirklichkeit ab.⁷⁷

Der von Wellershoff postulierte "Neue Realismus" bezeichnet für ihn folglich auch "eine unabsließbare Tendenz (...), die fortschreitende, und sich dauernd verändernde Artikulation der grundsätzlich unausschöpfbaren Wirklichkeit" (ebd.: 64). Er assoziiert mit ihm also gerade eine Gegenbewegung zu den "erstarrte[n] Konzepte[n]" des Realismus (ebd.). Ein so verstandener "Neuer Realismus" markiert den "immer neue[n] Versuch, etablierte Begriffe und Ordnungsgestalten aufzulösen, um neue, bisher verbannte Erfahrungen zu ermöglichen, das Gegenteil also einer Wiederholung und Bestätigung des Bekannten" (ebd.: 65).

⁷⁷ Dementsprechend betont Wellershoff an anderer Stelle auch, er gehe von einem "antiplatonische[n] Wahrheitsbegriff" aus, "der Erkenntnis nicht als Erinnerung an vorgeordnete, unveränderliche Normgestalten versteht, sondern als fortschreitende Konkretisierung, als Entdeckung neuer Realitätsbereiche und neuer Hinsichten" (Wellershoff: 1969a: 21).

Wellershoffs literarisches Konzept gründet demnach auf der Empfindung der Notwendigkeit, "neue Aufmerksamkeitsgrade und -richtungen" zu entwickeln "für das, was bisher unbewusst war oder gesperrt wurde mit Tabuworten wie banal, privat, pathologisch, aber vor allem auch für das nur scheinbar Bekannte, das unter diesem Schein sich verflüchtigt hat" (ebd.: 66). Dies begründet er auch damit, dass sich die Situation des modernen Menschen im Vergleich zum Zeitalter des Bürgerlichen Realismus von Grund auf gewandelt habe. An die Stelle

"des übermächtigen Druckes einer fremden bedrohlichen Wirklichkeit, gegen die die distanzierende Kraft der Stilisierung aufgeboten wurde, ist ein Wirklichkeitsschwund getreten, ein Gefühl, alles sei bekannt, verfügbar und konsumierbar, alles zugänglich als Formel, Mode, Meinung, Information. Unter Routine und schablonenhafter Informiertheit verschwindet die Realität, wird formal und abstrakt. Realistisches Schreiben wäre die Gegenbewegung, also der Versuch, der Welt die konventionelle Bekanntheit zu nehmen und etwas von ihrer ursprünglichen Fremdheit und Dichte zurückzugewinnen, den Wirklichkeitsdruck wieder zu verstärken, anstatt von ihm zu entlasten" (ebd.).

Literarische Analogien zum filmischen Medium

Die Mittel, mit denen Wellershoff die angestrebte "Wiederherstellung der Fremdheit" erreichen möchte, sind erkennbar vom filmischen Medium geprägt. Dies wird u.a. deutlich, wenn er für "eine bewegte, subjektive Optik" plädiert,

"die durch Zeitdehnung und Zeitraffung und den Wechsel zwischen Totale und Detail, Nähe und Ferne, Schärfe und Verschwommenheit des Blickfeldes, Bewegung und Stillstand, langer und kurzer Einstellung und den Wechsel von Innen- und Außenwelt die konventionelle Ansicht eines bekannten Vorgangs und einer bekannten Situation so auflöst und verändert, dass eine neue Erfahrung entsteht. Die subjektive Blickführung, verwandt den Kamerabewegungen des Films, demontiert die konventionellen Sinneinheiten, zerlegt und verzerrt sie, isoliert Einzelheiten, macht sie auffällig, zeigt das Fremde, Ungesehene im scheinbar Bekannten und fügt neue ungewöhnliche Komplexe zusammen" (ebd.: 67).

Ein Beispiel für eine solche am filmischen Medium orientierte "subjektive Blickführung" ist der folgende Ausschnitt aus Wellershoffs Roman *Ein schöner Tag* (1966). Darin kommt die Protagonistin, eine Lehrerin, nach der Pause zu spät in ihre Klasse zurück. Ihr Blick auf die sie vertretende Kollegin demonstriert die von Wellershoff propagierte Demontage der "konventionellen Sinneinheiten" (s.o.):

"Auf diese Entfernung sieht man die Augen nicht, die unter der Brille stillstehen wie in ständigem Schreck. Aber der Mund ist dauernd in Bewegung. Augen, die stillstehen, und der Mund, der sich windet und wälzt" (Wellershoff 1966: 19).

An manchen Stellen nähert sich der Roman auch dadurch dem filmischen Erzählen, dass die Augen der Protagonistin das Geschehen wie mit einer Kamera zu verfolgen scheinen. Besonders

deutlich wird dies in der folgenden Passage, in der die Kausalität ganz der Logik dieses "Camera-eye-Erzählgewissens" folgt:

"Sie hat die Hände auf dem Rücken gefaltet und blickt an sich herunter, sieht den Kostümrock und die Schuhe, die auf dem braunroten Fußboden stehen, sie bewegen sich jetzt, weil sie nach vorne geht" (Wellershoff 1966: 25).

Verfremdungseffekte ergeben sich in *Ein schöner Tag* außer durch die Adaption filmischer Erzähltechniken für die Literatur auch durch regelmäßige Verweise auf den "Subdialog". Dieser von Nathalie Sarraute, einer der wichtigsten Vertreterinnen des französischen "Nouveau Roman", geprägte Begriff verweist laut Wellershoff auf "die Gesten und Tonfälle, die mimischen, akustischen und motorischen Zeichen, die den Worten erst sinnlichen Ausdruck und Nuancierung geben, vor allem aber diese dauernde Unruhe unter oder hinter den Worten" (Wellershoff 1971b: 68 f.).

Die Einbeziehung des "Subdialogs" in den Text richtet die Aufmerksamkeit laut Wellershoff "auf die unreglementierten Antriebe und kaum bewussten Motivationen des Sprechens und auf die Verdrängungen, Verschiebungen und Veränderungen, die stattfinden, wenn sie formuliert werden" (ebd.).

In *Ein schöner Tag* offenbart der "Subdialog" der Protagonistin den Wunsch, die sozialen Konventionen zu durchbrechen, die Erwartungen an das eigene Verhalten gezielt zu enttäuschen, freie Sicht auf das von der sozialen Rolle verdeckte eigene Selbst zu bekommen und dieses ungehemmt von den einengenden Konventionen entfalten zu können. Das Freiheitsbedürfnis äußert

sich dabei allerdings in destruktiver Form – nämlich als "Lust, (...) große schwarze Löcher" in das von der Kollegin entworfene Tafelbild zu wischen (Wellershoff 1966: 19), sie zu erschrecken, anstatt sich bei ihr für die Vertretung zu bedanken.

Dies verweist auf die Unfähigkeit, die entsprechenden Bedürfnisse gedanklich zu durchdringen. Anstatt sie mit den entfremdenden gesellschaftlichen Strukturen in Verbindung zu bringen, werden sie, so Wellershoff im Klappentext zu dem Roman, als "Privatprobleme" etikettiert, deren "weitreichende soziale und historische Ursachen" unklar bleiben (Wellershoff 1966: 2).

Anknüpfung an den französischen "Nouveau Roman"

Auch für weitere von ihm erprobte Erzähltechniken orientiert Wellershoff sich am französischen Nouveau Roman und dessen teils am filmischen Medium geschulten Erzähltechniken. So verweist er in dem Zusammenhang auf "die zeitlupenhafte Darstellung eines Attentats" oder den "Blick aus einem rasend fahrenden und durch die Kurven schleudernden Auto, zerlegt in kaleidoskopisch vorbeiruckende, teils taumelnd bewegte, teils schnappschussartig erstarrte Bilder" bei Claude Simon oder "die gestochen scharfe Wahrnehmung isolierter Gegenstände" bei Alain Robbe-Grillet (vgl. Wellershoff 1969a: 21).

Das für letztgenannten Autor charakteristische obsessive "Beharren auf unverständlichen Details", das langsame "Wandern des Blicks über immer dieselben Einzelheiten, deren Umfeld nicht sichtbar wird, das man aus ihnen nur wie aus Indizien erschließen

kann"⁷⁸, markiert für Wellershoff auch den Übergang "vom Realen ins Hypothetische, Imaginäre". Dies sei zugleich ein impliziter Verweis auf das die Realität wahrnehmende Subjekt:

"Alles scheint unzuverlässig zu werden, denn auch die Genauigkeit der Darstellung ist Mittel einer irritierenden Regie, in der die gewohnten Sinneinheiten sich dissoziieren. Der Blick subjektiviert sich, geht nach innen mit neuer Aufmerksamkeit für die Dunkelzonen des Vorbewussten und der Körperreaktionen oder für die flüssigen und flackernden Gestalten des Tagtraums" (ebd.: 21 f.).

Das Verdrängte, Tabuisierte hinterlässt nun allerdings in dem weitgehend normierten Alltag der modernen Gesellschaft kaum noch Spuren. Deshalb stellt laut Wellershoff gerade "die affektiv verzerrte und getrübte Erlebnisfähigkeit der Psychopathen" eine Möglichkeit dar, die Verweigerung der "Anpassung an die geltenenden Normen" literarisch zum Ausdruck zu bringen und "an ungenutzte und verdorbene Kapazitäten des Menschen" zu erinnern. Durch ihre literarische Gestaltung werde die psychische Anomalie so zu einem "Vehikel der Innovation":

"Ein plötzlicher Sprung in eine neue Qualität findet hier statt. Bilder äußerster Unfreiheit werden für Autor und Leser zu Erweite-

⁷⁸ Besonders deutlich kommt diese Art der Realitätswahrnehmung in Robbe-Grillets Roman *La jalouse* (1957, dt. 1959 u.d.T. "Die Jalousie oder Die Eifersucht") zum Ausdruck. Darin nimmt der Protagonist – wie es bereits die Doppeldeutigkeit des Titels andeutet – das gesamte Geschehen durch das Gitter seiner Eifersucht hindurch wahr.

rungen ihrer Erfahrung, zu Möglichkeiten, alles scheinbar Bekannte, auch sich selbst neu zu sehen" (ebd.: 24).⁷⁹

Wellershoff selbst hat diese Form der Thematisierung verdrängter Erlebnismuster und Erfahrungsbereiche in seinem 1969 erschienenen Roman *Die Schattengrenze* erprobt. Darin beschreibt er den progressiven Realitätsverlust eines in kriminelle Machenschaften verwickelten sozialen Außenseiters.

Daneben hat vor allem Rolf Dieter Brinkmann für einige seiner Prosawerke der 1960er Jahre eine Wahrnehmungsperspektive gewählt, bei der die Neuartigkeit der Realitätssicht stellenweise "nicht unterscheidbar" ist "von der Wahnstimmung eines beginnenden schizophrenen Schubs" (Wellershoff 1969a: 24). Erzähletechnisch umgesetzt wird dies u.a. durch "Wiederholungen des scheinbar gleichen Vorgangs, der sich jedesmal vertrackt verändert hat" (ebd.: 22). Eben dieses literarische Verfahren hat Wel-

⁷⁹ Wellershoff wendet sich in dem Zusammenhang ausdrücklich gegen Enzensbergers Polemik über den "Tod der Literatur" im *Kursbuch* 15 (1968), den dieser dort mit dem mangelnden gesellschaftspolitischen Engagement der Schriftsteller begründet hatte. Gegen die Behauptung, der Literatur selbst wohne kein gesellschaftsveränderndes Potenzial inne, betont Wellershoff die Rolle der Literatur als eines "der Lebenspraxis beigeordnete[n] Simulationsraum[s]", als "Spielfeld für ein fiktives Handeln, in dem man als Autor und als Leser die Grenzen seiner praktischen Erfahrungen und Routinen überschreitet, ohne ein wirkliches Risiko dabei einzugehen" (Wellershoff 1969a: 18). Indem der Autor mit seinen Imaginationen auf "versteckte ungelebte Möglichkeiten" hinweise und so "Wunschbilder" – oder auch "Schreckbilder" – kreiere, werde "die unmittelbare Erfahrung fiktiv vervielfacht und erweitert". Insofern mache der von der Literatur gestaltete "Traum" durchaus "der Praxis Vorschläge, hält für und gegen sie den Spielraum möglicher Veränderung offen" (ebd.: 25).

lershoff auch für den Nouveau Roman – insbesondere das Werk Robbe-Grillets – als charakteristisch herausgestellt.

Obsessive Wiederholungen: Rolf Dieter Brinkmanns Erzählung *Raupenbahn*

Ein Beispiel für den Einsatz solcher "séries correspondantes" (Richardou 1967: 70) im oben beschriebenen Sinn ist Rolf Dieter Brinkmanns Erzählung *Raupenbahn* (1966). Sie besteht aus zwei parallel ablaufenden Handlungssträngen, die mehrfach in abgewandelter Form wieder aufgegriffen werden.

Bei dem einen Erzählstrang steht ein Sexualmord im Mittelpunkt. Der andere kreist um den gescheiterten Versuch eines Soldaten, "kurz vor Kriegsende (...) in der allgemeinen Auflösung und Verwirrung, die vor dem Heranrücken des Feindes herrschte, die Stadt zu erreichen" (Brinkmann 1966b: 337). Beide Erzählstränge sind in erster Linie dadurch miteinander verbunden, dass sie auf zwei Fotos zurückgehen. Auf einer "Kombination aus Schrank und Bücherregal" stehend, regen sie offenbar die Phantasie eines anonym bleibenden Betrachters an (vgl. ebd.: 334 und 339).

Daneben ergeben sich jedoch auch auf der Handlungsebene Überschneidungen. Diese beruhen in erster Linie darauf, dass sich sowohl der Tod des Soldaten als auch der Sexualmord auf einem Feldweg ereignen, der in der Jetzt-Zeit die Stadt mit einem vor der Stadt aufgebauten Jahrmarkt verbindet. Die zur Erinnerung an den Soldaten aufgestellte Gedenktafel wird dabei von einem Mädchen entdeckt, das sich hierfür, "während die anderen beim Mähen waren", "von den abgelegten Sachen entfernt" hat (ebd.: 285).

Die Gegenwart wird auf diese Weise mit der Vergangenheit verbunden. Dies ergibt sich auch aus dem ausdrücklichen Hinweis darauf, dass "ein wilderes Herumwälzen, ein stärkeres, knistern-des Rascheln" im Innern des Kornfelds von einem "vorbeischlendernden Spaziergänger als ein nicht weiter beachtenswerter, leichter Wirbelwind (...), der sich in den Spitzen der Halme verfangen hatte" (ebd.: 281), wahrgenommen würde. Dadurch erscheint das Mädchen als mögliches Opfer eines Sexualmords.

Die formale Mitte der Erzählung bildet die Schilderung des Jahrmarkttreibens. Dabei wird der Schwerpunkt auf die "Raupenbahn" gelegt, der die Erzählung ihren Titel verdankt. Dies lässt sie als Bild für die Struktur dieser Prosa erscheinen, bei der die einzelnen Erzählfiguren wie die Gesichter der auf der Raupenbahn Fahrenden immer wieder neu auftauchen – und dabei in ihrer Anonymität ebenso wenig greifbar erscheinen wie diese.

Darüber hinaus wirkt die Raupenbahn aber auch als Symbol, das die einzelnen Erzählstränge auf der Inhaltsebene miteinander verknüpft und sie kommentiert. Dem dient etwa der Kontrast zwischen dem "durch Lautsprecher wiedergegebene[n] Aufschreien, Kreischen" und dem "Lachen" bei einer nahen "Mons-trositätenschau, deren Vorderwände mit bunten, in glasigglänzenden Lackfarben gemalten Bildern bedeckt waren" (ebd.: 290). Hierdurch verweist die Raupenbahn deutlich auf den Gegensatz zwischen dem Schein der bunt-harmonischen Oberflächenwelt und den darunter verborgenen, "Schwindel erregenden" menschlichen Abgründen.

Eben dieser Gegensatz ist es denn auch, den die Erzählung thematisiert. So widerspricht nicht nur die harmlose Fröhlichkeit der Fotos, von denen das Prosastück seinen Ausgangspunkt nimmt,

auf eklatante Weise dem Grauen, das sich hinter ihnen verbirgt. Dies gilt vielmehr auch für die Umgebung, in der die beiden Bilder betrachtet werden: Sie befinden sich in einem jener

"Wohnzimmer, denen alle Sorgfalt und Pflege der Leute galt und die aufgeräumt blieben, in denen die Spuren eines Aufenthaltes, benutzte Aschenbecher, zerdrückte Kissen und veränderte Anordnungen der Sitzgelegenheiten, sofort wieder beseitigt wurden, da jeder Gegenstand seinen bestimmten Platz besaß" (ebd.: 316).

Auch die Häuser selbst verweisen auf die wohlgeordneten Bahnen, in denen das Leben der hier wohnenden Menschen verläuft. In fast schon friedhofsartiger Reglementierung reihen sie sich aneinander, mit "kleinen, roten Vorgärten, die mit gemauerten Steineinfassungen, dünnen, noch nicht sehr hochgewachsenen Hecken oder wie Maschendraht aussehenden Zaunbespannungen aus Plastik von gerade neu angelegten Straßen abgesetzt waren" (ebd.: 315).

Dass dieser Ordnung in ihrer Fixierung auf Äußerlichkeiten etwas Zwanghaftes innewohnt und sie deshalb Aggressionen und Perversions nicht nur kaschiert, sondern ihnen Vorschub leistet, verdeutlicht die Erzählung durch die bruchlosen Übergänge zwischen der Beschreibung von Aspekten eines harmlosen Alltagslebens und der Evozierung von Krieg und Sexualmord. So geht an einer Stelle die Beschreibung eines Mädchens, das in einem Café Kuchen und Eis zu sich nimmt, nahtlos in die Schilderung seiner Ermordung über (vgl. ebd.: 276 f.).

Das Neben-, ja Ineinander von scheinbar friedlich-sorglosem Alltag und Verbrechen ergibt sich dabei nicht nur durch die direkte

Aufeinanderfolge der beiden scheinbar weit auseinander liegenden Bereiche "Cafébesuch" und "Sexualmord". Es ist vielmehr bereits angelegt in der Art und Weise, wie der anonym bleibende Beobachter das im Café sitzende Mädchen beschreibt.

Dass die Aufmerksamkeit des Beobachters sich speziell auf die "weiche, zarte, kleine Falte" richtet, "die sich zwischen Oberarm und Unterarm gebildet hatte", verleiht seinem Blick etwas ausgesprochen Voyeuristisches. Noch deutlicher wird die sexuelle Aufladung der Wahrnehmung, wenn er in dieser Falte einen "schmale[n] Spalt" sieht, "dessen äußere Wölbungen dicht aneinandergedrängt waren, um kurz danach wieder auseinanderzuklaffen und sich weiter zu öffnen" (ebd.: 274).

Psychoanalytische Erzählstrategien

Unbewusste Triebe und Wünsche kommen damit hier in der Wahrnehmung bzw. Beschreibung von Dingen, die scheinbar nichts mit ihnen zu tun haben, zum Vorschein. Dieses in der Psychoanalyse als "Verschiebung" bekannte Phänomen verweist auf eine unbewusste und sich eben deshalb in Perversionen manifestierende Sexualität, wie sie sich in Brinkmanns Erzählung in dem folgenden Sexualverbrechen Bahn bricht.

Die Identität des Betrachters bleibt dabei unbestimmt. Die voyeuristische Beobachtungsweise kann somit ebenso einem vermeintlichen Sexualmörder wie einem unbeteiligten Caféhausbesucher, einem das Mordopfer beschreibenden Kriminalbeamten⁸⁰ oder auch dem im Verborgenen bleibenden Erzähler selbst zugeschrieben werden. Dadurch wird die Allgegenwärtigkeit einer la-

⁸⁰ Diese Zuordnung legt insbesondere die Passage auf S. 322 ff. nahe.

tenten Gewalttätigkeit und zu Perversion neigenden Sexualität noch zusätzlich betont. Die scheinbare Beschreibung eines Einzelfalls lässt sich so auch als Psychogramm einer Gesellschaft lesen.

Wie in *Raupenbahn* steht auch in Brinkmanns kürzerem Prosastück *Spät* (1966) ein "Schreckbild" (vgl. Wellershoff 1969a: 25) im Vordergrund, das durch die subjektive Wahrnehmung des Erzählers das gesamte Geschehen bestimmt. Für die "Vervielfachung" und "Erweiterung" der unmittelbaren Erfahrung (vgl. ebd.) wird dabei an dem Übergang zwischen Wach- und Schlafzustand angesetzt, d.h. an einer Nahtstelle, an der die Steuerungs- und Kontrollfunktion des Bewusstseins allmählich abnimmt und die Wahrnehmung der äußeren Realität sich mit unbewussten Inhalten vermischt.

Die bruchlosen Übergänge zwischen verschiedenen Realitätsbereichen, die sich auch in dieser Erzählung finden, illustrieren damit hier den Halbschlaf, in dem sich der Protagonist der Erzählung befindet. Motiviert ist dieser Zustand zwischen Wachen und Träumen mit der Abwehr einer Erinnerung, von welcher der Protagonist zuweilen "auch am Tag überrascht" wird (Brinkmann 1966a: 242).

Die Erinnerungsbilder sind zudem mit massiven Einschlafstörungen verbunden: Da sie sich auf einen Toten beziehen, den der Protagonist einmal in einer Kapelle aufgebahrt gesehen hat, wird das Einschlafen von ihm mit dem Sterben assoziiert. Dies wird in der Erzählung dadurch verdeutlicht, dass die in personalem Erzählverhalten beschriebenen Einschlafängste unmittelbar mit der Erinnerung an das traumatisierende Erlebnis verknüpft werden:

"Der Schreck war plötzlich da mit der gleichen Vorstellung, ausgestreckt dazuliegen, bewegungslos und stumm, erstarrt in dieser Stummheit, die hart wurde, steif die Gelenke, die Arme und Beine, so dass sie sich nur noch mit Mühe zu einer halbwegs natürlichen Schlafhaltung zurechtbiegen ließen, als steckte ein drahtiger Widerstand in ihnen, was es noch schwieriger machte bei dem Mund, der in dieser schlaffen, leeren Stummheit wie eingefroren war, der Unterkiefer nach unten gesackt. Er wurde manchmal, wenn es nicht anders ging, mit einem Nylonfaden, geschickt und unsichtbar angebracht, hochgebunden, um den Umstehenden den Blick in die kalt gewordene fahlblaue Mundhöhle zu ersparen" (ebd.: 243).

Der Betrachter als Registratur der Realität: Günter Steffens' Roman *Der Platz*

Ähnlich wie Brinkmann setzt auch Günter Steffens in seinem Roman *Der Platz* (1965) am Nouveau Roman geschulte Schreibtechniken ein, die deutlich an das filmische Medium erinnern. Während das von Brinkmann praktizierte Ineinanderschieben von einzelnen Szenen und Bildern allerdings eher an die Technik des Überblendens erinnert, setzt Steffens harte Schnitte ein, welche die einzelnen Szenen unverbunden nebeneinander stehen lassen.

Auf der Ebene der Wahrnehmung entspricht dem bei Brinkmann die Orientierung am Subjekt und seinen ineinander übergehenden Assoziationen. Steffens' Werk suggeriert dagegen einen neutralen Beobachter, der in der Weise einer Eindrücke aufzeichnenden Kamera "views of places, persons or objects, still or in motion" (Steffens 1965a: 44), präsentiert.

Dem "wirren Knäuel" an Bildern, das Steffens' Roman so dem Leser präsentiert, korrespondiert vordergründig zwar das Chaos im Kopf der voyeuristischen Betrachter in Brinkmanns *Raupenbahn* – ein Eindruck, den beide Werke auch durch den völligen Verzicht auf Absätze unterstützen. Bei Brinkmann erweist sich jedoch das scheinbare Chaos der Eindrücke und Bilder bei näherem Hinsehen als Mittel, die Gestörtheit der starren äußeren Ordnung vor Augen zu führen. Dagegen hat Steffens seine "Erzählung nicht vom Stoff her, sondern ausschließlich zur Form hin konzipiert" (Steffens 1965b: 60).

Die "dissonante Struktur des Textes" (ebd.) hat insofern hier die Funktion, die faktische Ungeordnetheit der äußeren Realität zum Ausdruck zu bringen, erfolgt also eher in erkenntnis- als in gesellschaftskritischer Absicht. Charakteristisch für Steffens' Werk ist folglich ein konjunktivisches Schreiben, das von den immer neu ansetzenden Versuchen des Betrachters zeugt, sich der Realität um ihn her zu vergewissern. Diese erscheint dabei selbst und gerade dort in ihrer Struktur problematisch, wo es um scheinbar so banale Dinge wie die Beschreibung eines Tennisspiels geht:

"Geduckt, mit vorgestrecktem Oberkörper erwartet der Spieler den Ball, die Füße, helle, dunkel bestaubte Schuhe tänzeln die Grundlinie entlang, die hinter ihnen steigt und sinkt, steht, steigt und wieder sinkt. Einstand. Beim Aufschlag spannt sich sein Hemd in straffen Faltensträngen vom Gürtel über Brust und Schlüsselbein zum erhobenen Arm wie ein Bündel blecherner Röhren, das Detail einer Maschine, die er nun ist, an object, not in motion, das an dieser Stelle in die Bilderfolge, places and persons, eingeschaltet zu sein scheint" (Steffens 1965a: 105).

Steffens blendet in seiner Erzählung die soziale Realität keineswegs aus. Er beschreibt diese jedoch aus derselben neutralen Beobachterperspektive, aus der auch "places (...) or objects" (s.o.) wahrgenommen werden. Die dabei zutage tretende Brutalität wirkt hierdurch – erst recht angesichts der ansonsten evozierten schlaftrigen Ferienstimmung – umso schockierender.

Stellenweise verleiht die Distanz des Betrachters zu dem beschriebenen Geschehen den entsprechenden Sequenzen die Intensität von Werken der bildenden Kunst. So wird etwa der Gesichtsausdruck einer Bediensteten, die von dem Inhaber einer Gaststätte geschlagen wird, mit den Worten beschrieben:

"Sie riss den Mund auf, aus der runden Öffnung kam ein sehr lauter, sehr hoher und wortloser Schrei, schwankungslos und von äußerster Lautstärke, der endlos zu sein schien" (Steffens 1965a: 133).

Durch den gewählten Ansatz, "zur Form hin" zu schreiben, anstatt sich am Stoff zu orientieren (s.o.), weist Steffens' Werk jedoch insgesamt eben jene "Konzentration (...) auf Schreibtechnik und Methodik" auf, der Wellershoff sein Konzept des Neuen Realismus gegenübergestellt hat (vgl. Wellershoff 1969b: 34). Insofern stellt sich die Frage, inwieweit die Zuordnung der Erzählung zu diesem Konzept berechtigt ist.

Abgesehen von äußerlichen Kennzeichen – der Publikation im Verlag *Kiepenheuer & Witsch* und der Lektorierung durch Wellershoff – sprechen hierfür zwar auch einige stilistische Merkmale. So lassen sich auch bei Steffens Adaptionen filmischer Stil-

mittel feststellen, wie sie von Wellershoff propagiert worden sind.

Dies muss jedoch nicht unbedingt auf einer Orientierung am *Novveau Roman* beruhen. Vielmehr kann hierin auch der Einfluss von Peter Weiss' 1960 veröffentlichter Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (vgl. Kap. 10) zum Ausdruck kommen. Dadurch würden sich eher Berührungspunkte zum Werk Reinhard Lettaus, Gisela Elsners und insbesondere Ror Wolfs ergeben, die sich alle ex- oder implizit an dem durch Weiss in die deutsche Literatur eingeführten Schreibstil orientiert haben.

Da im Falle von Weiss die literarische Adaption filmischer Darstellungsmittel auf der Beschäftigung mit dem surrealistischen Film beruht, lässt sich in diesem Fall kaum noch von "Realismus" sprechen. So führen etwa die literarischen Analogien zur filmischen Nahaufnahme bei Steffens zu einer Destruktion jener "Totalität" der Wirklichkeit, deren Annahme für den literarischen Realismus charakteristisch ist.

Zwischen Neuem Realismus und Neuer Subjektivität

Ebenso wie in Bezug auf Günter Steffens erscheint auch für Nicolas Born die Zurechnung seines frühen Romans *Der zweite Tag* (1965) zum literarischen Realismus nicht ganz unproblematisch. Dies liegt hier allerdings nicht an der Art der literarischen Adaption filmischer Techniken, sondern an dem dezidierten Subjektivismus der Perspektive. Hierzu lässt Born – einer der späteren Hauptvertreter der Neuen Subjektivität – seinen Erzähler schon in diesem Werk ein ausdrückliches Bekenntnis ablegen:

"Ich bin ich und hole aus mir die Sachen heraus, die mich interessieren, und alles, was mich interessiert, befriedigt mich" (Born 1965: 142).

Auch die Tatsache, dass die Begrenztheit auf das eigene Subjekt und den engen Kreis der privaten Lebenswelt mit einer resignativen Grundstimmung einhergeht, verbindet Borns Werk mit den späteren Romanen der Neuen Subjektivität. Denn eben die Verbindung einer ostentativen Selbstbehauptung des Subjekts mit der resignativen Beschreibung der im Rahmen der Studentenbewegung initiierten – und als gescheitert erkannten – Versuche, die gesellschaftlichen Strukturen stärker an die Bedürfnisse des Subjekts anzupassen, zeichnet diese ja aus.

So gesehen, ergeben sich auch hinsichtlich der "jungen Hoffnungsträger" in Günter Seurens Roman *Das Gatter* (1964) – die, so Thomas Kraft (1999b: 195), "zwischen Anarchie und Anpassung, Coolness und Resignation" pendeln – Berührungspunkte mit der späteren Literatur der Neuen Subjektivität. Ähnliches gilt für Rolf Dieter Brinkmanns ersten Erzählband (*Die Umarmung*, 1965), dessen Titelerzählung deutliche Parallelen zu den in Peter Schneiders *Lenz* (1973) thematisierten Entfremdungsgefühlen und Beziehungsstörungen aufweist.

Die Bezüge zwischen Neuem Realismus und Neuer Subjektivität lassen sich nicht zuletzt auch aus Wellershoffs eigener theoretischer Begründung der von ihm propagierten Schreibweise ableiten. So verwendet er selbst zentrale Schlagworte der späteren Neuen Subjektivität, wenn er von dem sich "subjektivierenden" Blick des Autors (vgl. Wellershoff 1969a: 22) oder auch einer "neuen Sensibilität" des Schreibenden spricht (vgl. Wellershoff

1971a: 48). Auch wenn er die Literatur des Neuen Realismus als "authentische Literatur" gegen die "etablierten Schemata" des konventionellen Realismus abgrenzt (vgl. Wellershoff 1969a: 21), weist dies voraus auf die in der Neuen Subjektivität eingeforderte größere Authentizität der Literatur.

Vielfalt der als "Neuer Realismus" etikettierten Schreibweisen

Die als "Neuer Realismus" etikettierte Literatur umfasst damit eine große Bandbreite unterschiedlicher Schreibweisen. Zu nennen sind hier insbesondere

1. die Versuche, in Anlehnung an den französischen Nouveau Roman einen neuartigen, von den auf Totalität angelegten Konzepten des traditionellen Realismus abzugrenzenden Realismus zu entwickeln, der sich auf die von jenem ausgesparten Bereiche gesellschaftlicher und individueller Realität konzentriert;
2. die dezidierte Orientierung an subjektiven Wahrnehmungsweisen, die teilweise auf die spätere Literatur der Neuen Subjektivität vorausweist;
3. die Radikalisierung der von Wellershoff propagierten "Wiederherstellung der Fremdheit" (s.o.) zu einer Desintegration der Wirklichkeit, die Berührungspunkte mit jener Art von surrealistischem Groteskstil aufweist, wie sie von Peter Weiss in die deutsche Literatur eingeführt worden ist.

Insofern ist in Bezug auf den "Neuen Realismus" in verstärktem Maße das zu beachten, was auch für den Realismus im Allgemeinen gilt: Es muss immer genau geklärt werden, um "welchen" Realismus es sich jeweils handelt (vgl. Laemmle 1976).

10. Jenseits des literarischen Realismus

Der Dreiklang der Realität

Der Blick auf die verschiedenen Formen von literarischem Realismus soll abschließend dafür genutzt werden, die entsprechenden Schreibansätze von anderen Arten von Literatur abzugrenzen.

Dafür muss zunächst betont werden, dass alle Literatur auf die Realität abzielt – eine Feststellung, die zunächst banal erscheint. Dies gilt allerdings nur so lange, wie "Realität" mit "außersprachlicher Realität" gleichgesetzt wird. Was wir als Realität wahrnehmen, ist hiermit jedoch nicht deckungsgleich. Vielmehr besteht die Realität für uns de facto stets aus einem Dreiklang aus außersprachlicher Wirklichkeit, wahrnehmendem Subjekt und der Vermittlungsinstanz der Sprache.

Letzteres gilt zunächst in dem allgemeinen Sinn, dass unser Denken in hohem Maße sprachlich geprägt ist. In der Literatur ist die Sprache darüber hinaus aber auch das Medium, in dem sich der künstlerische Ausdruck manifestiert. So erhält sie hier eine noch größere Bedeutung als in anderen Anwendungsbereichen.

Aus dieser differenzierteren Sicht von Realität ergeben sich sowohl Unterscheidungsmöglichkeiten innerhalb der einzelnen literarischen Realismen als auch zwischen diesen und anderen Formen von Literatur. Entscheidend ist dabei die Grundannahme des literarischen Realismus, dass – wie es Otto Ludwig Mitte des 19. Jahrhunderts formuliert hat –, "das subjektive Gesetz unserer

Sinne und unseres Denkvermögens mit dem objektiven der Dinge übereinstimmt" (zit. nach Huyssen 1974: 44; vgl. Kap. 1).

Nicht-realistische Elemente in realistischer Literatur

Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb der verschiedenen Spielarten von literarischem Realismus lassen sich vor diesem Hintergrund aus dem Grad ableiten, zu dem diese angenommene harmonische Übereinstimmung zwischen subjektiver Wahrnehmung und objektiver Wirklichkeit jeweils in Zweifel gezogen wird. Am stärksten ist dies im "magischen" und in der "Kölner Schule des neuen Realismus" der Fall.

Beide Arten von literarischem Realismus stellen Grenzfälle dar. Dass sie unter diesem Etikett betrachtet werden, liegt in erster Linie daran, dass die Schreibansätze von ihren eigenen Repräsentanten so tituliert worden sind. So verlässt ein Text wie Rolf Dieter Brinkmanns *Raupenbahn* mit seinen an die Wiederholungsschleifen des Nouveau Roman und die Cut-up-Technik (s.u.) erinnernden unvermittelten Schnitten und Wiederholungen deutlich den Boden des literarischen Realismus.

Insbesondere beim magischen Realismus ist allerdings zu bedenken, dass die Grenzüberschreitungen zu nicht-realistischen Schreibformen nicht durchgängig erfolgen. Neben Passagen, in denen die für den literarischen Realismus charakteristische "mittlere Distanz" (Stern, vgl. Kap. 1) durchbrochen und die Dinge durch eine Schilderung aus der Nahdistanz ein neues, der Alltagswahrnehmung widersprechendes Gesicht erhalten, stehen immer auch Passagen konventionell realistischen Erzählens. Gleichermaßen gilt für die im magischen Realismus häufiger anzutreffende

Praxis, innerpsychische Vorgänge in äußeren Geschehnissen zu spiegeln.

Realistische Widerspiegelung verzerrter Realität

In einem Grenzbereich zwischen realistischen und nicht-realistischen Schreibweisen sind auch solche Texte angesiedelt, in denen satirische und groteske Darstellungsmittel zum Einsatz kommen. Je stärker diese das Erzählen bestimmen, desto weiter entfernen sich die entsprechenden Werke von rein realistischen Schreibansätzen. Der Grund dafür ist, dass die verzerrenden Effekte von Satire und Groteske die Strukturen der Wirklichkeit hinterfragen, anstatt sie in der Form, in der unsere Alltagswahrnehmung sie uns präsentiert, hinzunehmen.

Einen Sonderfall stellen hierbei Texte dar, in denen die verzerrenden Effekte von Groteske und Satire dafür genutzt werden, eine verzerrte Wirklichkeit widerzuspiegeln. Hier ergibt sich insofern eine Nähe zum literarischen Realismus, als die betreffenden Werke die Wirklichkeit ja gerade in ihrem So-Sein darstellen wollen, also auf ihre unabhängig von der literarischen Spiegelung bestehende Verzerrung aufmerksam machen möchten.

So sind etwa von Edgar Hilsenrath und Jurek Becker die Mittel der Groteske genutzt worden, um die Verkehrung von Unrecht in Recht und von Wahrheit in Lüge im Nationalsozialismus literarisch darzustellen. Indem ihre Werke damit den Zerfall der tradierten Wirklichkeitsstrukturen thematisieren, erteilen sie der Illusion einer "Ganzheit" der Welt, wie sie nach Albert Camus für den realistischen Roman charakteristisch ist (vgl. Kap. 1), eine

Absage. Gleichzeitig sind sie jedoch insofern "realistisch", als sie die verzerrte Wirklichkeit auf adäquate Weise in sich abbilden.

Wirklichkeitsskepsis auf dem Boden der tradierten Sprachmuster

Dabei bewegen diese Werke sich jedoch innerhalb der bestehenden sprachlichen Strukturen. Anders als etwa die Prosa des Absurden oder die konkrete Literatur wird die Möglichkeit, mit den Mitteln der herkömmlichen Sprachmuster und der durch sie vorgegebenen Denk- und Deutungsmuster die verzerrte Wirklichkeit widerzuspiegeln, nicht in Frage gestellt.

Letzteres gilt auch für die historischen Romane von Patrick Süskind, Robert Schneider und Christoph Ransmayr. Der Zweifel an der herkömmlichen Wirklichkeitssicht wird hier eher durch inhaltliche Brüche und die Einfügung phantastischer Elemente gesät. Dies entspricht ganz der Eigenart der postmodernen Literatur, traditionelle Erzählweisen spielerisch aufzugreifen, sie gleichzeitig aber im Prozess des Erzählens durch ein übertreibendes Imitieren zu karikieren oder durch Hinzufügung atypischer Elemente zu transformieren.

Formen nicht-realistischer Literatur: Der zerbrochene Dreiklang der Realität

Der Dreiklang aus subjektiver Wahrnehmung, sprachlicher Vermittlung und außersprachlicher Wirklichkeit, der zusammen unser Alltagsverständnis von "Realität" ausmacht, lässt sich auch zur Unterscheidung realistischer Schreibweisen von anderen Arten von Literatur heranziehen. Die Abweichung von realistischen

Schreibansätzen ergibt sich dabei aus dem Aufbrechen des Dreiklangs zugunsten der Betonung eines der Aspekte, die ihn ausmachen.

Darüber hinaus kann die Vorstellung einer in sich abgeschlossenen Realität, das mit diesem Dreiklang implizit verbunden ist, aber auch unmittelbar in Frage gestellt werden. In letzter Konsequenz wird so das Fundament, auf dem er ruht, in Frage gestellt, also die Möglichkeit der Erlangung eines objektiven Bilds der Wirklichkeit grundsätzlich in Zweifel gezogen.

1. Fokussierung auf das Subjekt als Instanz der Wirklichkeitsvermittlung

Unter diesem Aspekt ist hier nicht zu verstehen, dass in den entsprechenden literarischen Werken aus der Ich-Position erzählt wird. Ich-Erzähler gibt es auch in realistischen Schreibansätzen. Die dem Anspruch, ein umfassendes Bild der Wirklichkeit zu zeichnen, nahestehende Form des auktorialen Erzählens ist sogar besonders gut mit einem Ich-Erzähler zu verbinden.

Das Subjekt in den Vordergrund zu stellen, bedeutet daher mehr als nur das Erzählen aus der Ich-Perspektive. Gemeint ist damit vielmehr die Einbeziehung der eingeschränkten und verzerrten Sicht auf das Geschehen, wie sie sich aus der subjektiven Wahrnehmung ergibt, in den Erzählprozess.

Literarische Autobiographien

Bei autobiographischen und biographischen Werken scheint die Subjektivierung der Perspektive auf den ersten Blick untrennbar mit dem gewählten Schreibansatz verbunden zu sein. Denn die Fokussierung auf eine einzelne Person – sei es die eigene oder eine fremde – geht fraglos mit einem verengten Blick auf die Wirklichkeit einher.

Allerdings muss dieses Faktum nicht notwendigerweise im Erzählprozess thematisiert werden. Insbesondere in der Memoirenliteratur und in nicht-literarischen Biographien kann stattdessen der Anspruch im Vordergrund stehen, die Wirklichkeit des gelebten Lebens ungebrochen wiederzugeben. Literarische Biographien und Autobiographien, die den subjektiven Aspekt der

Wahrnehmung in den Erzählprozess einbeziehen, thematisieren dagegen gerade die Brüche, die sich beim Rückblick auf das jeweilige Leben ergeben.

In literarischen Autobiographien entspricht dem eine das eigene Ich befragende Haltung, wie sie etwa Christa Wolf in ihrem Roman *Kindheitsmuster* (1976) vorgeführt hat. Interessant sind bei dieser Herangehensweise an das eigene Leben gerade die Lücken, die sich in der Erinnerung auftun, die Verdrängungen und die Leerstellen, die mit Erzählungen anderer oder einer das Individuelle überlagernden offiziellen Geschichtsschreibung ausgefüllt worden sind.

Christa Wolf erhebt vor diesem Hintergrund auch nicht den Anspruch, die eigene Kindheit wahrheitsgemäß zu rekonstruieren. Was sie mit ihrer Erinnerungsarbeit freilegen möchte, ist vielmehr das "Muster" einer Kindheit, eine Blaupause von Kindheiten, wie sie auch von anderen in der betreffenden Zeit durchlebt worden sein könnten.

Mit einer solchen Form von Literatur verwandt sind auch rein fiktionale Werke, in denen ein erzählendes Ich seiner Lebensgeschichte nachspürt und aus den verschiedenen Facetten seiner Existenz seine Identität rekonstruieren möchte. Dies gilt beispielsweise für Max Frischs Roman *Stiller* (1954), dessen Protagonist sich sozusagen in der Negation, der Abwehr seiner vergangenen Existenz ("Ich bin nicht Stiller"; Frisch 1954: 361), seiner wahren Identität anzunähern versucht.

In dem zehn Jahre später erschienenen Roman *Mein Name sei Gantenbein* steht dagegen der Gedanke der Entgrenzung des Subjekts im Vordergrund, die Weigerung, sich auf eine einzelne Identität festlegen zu lassen. Dementsprechend entwirft der Pro-

tagonist hier mehrere unterschiedliche Identitäten für sich. Erzähltechnisch umgesetzt wird dies durch ein Montageverfahren, bei dem die verschiedenen Identitäten zu einzelnen Geschichten zusammengebunden werden. So sagt der Protagonist von sich selbst: "Ich probiere Geschichten an wie Kleider" (Frisch 1964: 22).

Literarische Biographien

Wie in literarischen Autobiographien geht es auch in literarischen Biographien nicht darum, Leerstellen und Ungereimtheiten in dem fremden Leben zu überdecken. Vielmehr werden diese offen thematisiert und dafür genutzt, die eigene, subjektive Sicht auf die andere Person in den Erzählprozess mit einzubringen.

Besonders deutlich wird dies in den Künstlerbiographien Peter Härtlings. So bekennt er gleich zu Anfang seines Hölderlin-Romans, die "Wirklichkeiten", die er freizulegen versuche, seien "eher meine als seine" (Hölderlins; Härtling 1976: 9). Diese dedizierte subjektive Position wird auch in der Form der Darstellung berücksichtigt, indem Härtling beispielsweise eine Feststellung gleich im folgenden Satz wieder relativiert: "So reden sie weiter. So lasse ich sie weiterreden" (ebd.: 167).

Auch Dieter Kühn stellt in *N* (1970) den schwankenden Grund heraus, auf dem sich ein Biograph beim Nachzeichnen des Lebenswegs einer historischen Persönlichkeit – in diesem Fall Napoleons – bewegt. Folglich versucht er die konkrete Person eher durch die Ausmessung ihres Möglichkeitsraums als durch die Aufzählung der faktischen Lebensdaten zu fassen. So führt er die überlieferten biographischen Fakten auf das soziale Bedingungs-

gefüge zurück, das sie hervorgebracht hat, und entwirft auf dieser Grundlage alternative Lebensläufe, die er der faktischen Biographie Napoleons an die Seite stellt. Er folgt damit einem ähnlichen "hypothetischen Denken" wie Hans-Jürgen Fröhlich, der sich hieran bei seiner Biographie über Franz Schubert orientiert hat (vgl. Fröhlich 1978: 30).

Der subjektiven Erzählposition entsprechen in literarischen Biographien oft auch nicht-lineare Erzähltechniken. So verbindet etwa Ludwig Harig in seiner 1978 erschienenen Rousseau-Biographie Passagen aus Texten Jean-Jacques Rousseaus mit Aspekten von dessen Biographie und ergänzt diese in assoziativer Weise durch eigene Gedankenspiele.

Auch Wolfgang Hildesheimers Mozart-Biographie ist nach Angaben des Autors "frei assoziativ aufgebaut": "ein Stichwort ergibt das andere". Hildesheimer geht es dabei auch darum, die Sprunghaftigkeit des "dionysischen Mozart" vor Augen zu führen und damit dem Bild des von der "musikologische[n] Sekundärliteratur (...) domestizierte[n] Mozart" etwas entgegenzusetzen (vgl. Hildesheimer 1982: 465).

Neue Subjektivität

Bei der Literatur der "Neuen Subjektivität" drückt sich das Bekenntnis zu einer dezidiert subjektiven Wirklichkeitssicht schon in dem Namen aus, mit dem diese Bewegung in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Hintergrund der subjektiven Wende war hier der Versuch der Studentenbewegung, die vorherrschende gesellschaftliche Ideologie mit dem Instrumentarium

einer marxistisch-leninistisch inspirierten Theorie zu zerflicken und so einen gesellschaftlichen Neuanfang zu bewirken.

Der Diskurs der Studentenbewegung war dabei allerdings selbst dogmatisch. Dies barg die Gefahr in sich, dass auch hier die besondere Individualität des einzelnen Menschen unter einem starren Korsett von Normen und sozialen Erwartungen zum Verschwinden gebracht werden könnte. Angesichts einer "Gesellschaft, die im Begriff ist, das Subjekt abzuschaffen", sah Hans-Christoph Buch daher gerade in der "Wiederentdeckung des Subjekts" ein "Widerstandspotenzial", durch das "wir unsere Identität finden und, wie schwierig auch immer, autonome Selbstbestimmung verwirklichen" können (Buch 1978: 24).

Die stärkere Betonung des subjektiven Aspekts wurde zuweilen auch explizit mit einer Kritik an realistischen Schreibweisen begründet. So führt etwa Nicolas Born gegen den "selbstauferlegte[n] Zwang zu Eindeutigkeit, die unmissverständliche Position, die starre Perspektive auf das Agitationsobjekt" ins Feld, dass dabei "der gesellschafts- und systemkritische Autor (...) nur verstanden" werde,

"wenn er sich in den vorherrschenden Schreibweisen ausdrückt und wenn er sich an dem vorgestanzten Realitätsbegriff orientiert, der für ihn selektive Wahrnehmung bedeuten muss, und zwar im Sinne des Systems, das er kritisieren will" (Born 1972: 48 f.).

Durch seine Bindung an die gesellschaftlich vorgegebene Definition von Realität produziere der gesellschaftskritische Realismus, so Born, eine Literatur, die "sowohl das ist, was ist, als auch

gleichzeitig die Kritik daran" (ebd.: 50). Faktisch trügen die Vertreter des gesellschaftskritischen Realismus damit zur "Reproduktion der Verhältnisse (...) bei, indem sie die Verhältnisse beschreibend reproduzieren" (ebd.: 47).

Die Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen habe hier demnach in erster Linie subjektiv entlastende Funktion, da sie den Autoren "die Absolution von allen gesellschaftlichen Konkursen" (ebd.) verschaffe. "Anstatt der Revolution in der Realität" finde "eine Spielart der Revolution in der Literatur statt" (ebd., S. 49).

Vor diesem Hintergrund plädiert Born für eine Literatur, in der Gesellschaftskritik nicht systemimmanent – also mit den Mitteln des kritischen Realismus – vorgebracht wird, sondern "auf dem unerwarteten, überraschenden Umweg über die Utopie" (ebd.: 52 f.). Diese müsse sich nicht nur jenseits der vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern auch jenseits der von diesen geprägten Wirklichkeitsstrukturen konstituieren.

Möglich sei dies nur, wenn die Einzelnen sich – wie es Born in dem Roman *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* vorgeführt hat – ihren "inneren Kontinente[n]" (Born 1975: 58) zuwenden, der Logik des Systems und der von ihm geprägten Logik der Wirklichkeit also ihre eigene, subjektive Logik entgegensetzen. Denn ein jeder sei "eine gefährliche Utopie, wenn er seine Wünsche, Sehnsüchte und auch Schmerzen wiederentdeckt unter dem eingepaukten Wirklichkeitskatalog" (Born 1972: 52).

Innerlichkeitsliteratur

Noch vor der subjektiven Wende in der Literatur hatte sich auch Peter Handke gegen die Forderung nach einem expliziten gesell-

schaftlichen Engagement in der Kunst gewandt. Für ihn war der Begriff "engagierte Literatur" sogar "ein Widerspruch in sich", da "Engagement (...) ein unliterarischer Begriff" sei. Die "Eindeutigkeit, Zweckbetonung, der Ernst des Engagements" widersprächen "dem Wesen der Kunst" (Handke 1966: 43).

Das Veränderungspotenzial der Literatur leitete Handke dagegen gerade daraus ab, dass sie "unwirklich, unrealistisch" sei (Handke 1967: 19). Gerade als Ausdruck des ganz Anderen, nicht Alltäglichen könne sie den Einzelnen "aufmerksam und kritisch für die Wirklichkeit" machen (ebd.: 25) und in diesem Sinne aufklärerisch wirken:

"Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewusste Möglichkeit der Wirklichkeit bewusst macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren" (ebd.: 19 f.).

Paradigmatisch vorgeführt wird diese qualitativ andere Form des Existierens in Handkes Roman *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975). Darin wird der Protagonist in ähnlicher Weise wie der Verfasser in Hugo von Hofmannsthals berühmtem "Brief des Lord Chandos" (*Ein Brief*, 1902) auf einmal von dem tieferen Wesen der Dinge durchdrungen. Dieses Epiphanie-Erlebnis lässt ihn in einem Augenblick der "wahren Empfindung" die Sinnhaftigkeit des Daseins erkennen:

Die gewohnten Anblicke flimmerten vor seinen Augen, als seien sie Erscheinungen – und zwar natürliche –, und jede einzelne davon zeigte ihm eine Fülle, die unerschöpflich war. (...) Indem ihm

die Welt geheimnisvoll wurde, öffnete sie sich und konnte zurückerober werden" (Handke 1975: 151 f.).

Die Schönheit des Lebens, die sein Protagonist in *Die Stunde der wahren Empfindung* entdeckt, möchte Handke auch in seinen Texten zum Ausdruck bringen. So hat er ausdrücklich betont, er sei bei der Suche nach adäquaten Formen für "meine Wahrheit" stets "auf Schönheit aus, auf Erschütterung durch Schönheit" (Handke 1979, zit. nach Anz 1989: 32).

Dies geht bei Handke auch mit einem elitären Gestus einher, durch den die künstlerischen Naturen eine Art geistigen Adel bilden. So lässt er in seinem "dramatische[m] Gedicht" *Über die Dörfer* (1981) seine Protagonistin ausrufen:

"Die lebenslang Siechen, das seid nicht ihr. Eure Kunst ist für die Gesunden, und die Künstler sind die Lebensfähigen – sie bilden das Volk" (Handke 1981: 98).

Dieser Ausspruch offenbart – zumal in Verbindung mit dem bedenklichen Biologismus der Wortwahl – die Fallstricke, die mit der Hinwendung zum Subjekt verbunden waren. Die "Neue Subjektivität" stand stets in der Gefahr, das in dem Beharren auf der Autonomie des Subjekts liegende Widerstandspotenzial zugunsten eines unkritischen Rückzugs in die Innerlichkeit aufzugeben. Aus einer Kritik der Realität aus der Perspektive des Subjekts drohte so ein Rückzug des Subjekts aus der Realität zu werden. Dementsprechend äußerte Hans Christoph Buch

"den Verdacht, dass unsere sensiblen Schriftsteller ihre Sensibilität einzig und ausschließlich auf die eigene Person anwenden und

gleichzeitig immer unempfindlicher werden für die Probleme anderer. Die Sensibilität wird so zur Negation der Solidarität, obwohl sie doch eigentlich deren Voraussetzung sein sollte" (Buch 1976: 31 f.).

Vor diesem Hintergrund ergeben sich auch Berührungspunkte mit der während und unmittelbar nach der NS-Zeit in der "Inneren Emigration" verfassten Literatur. Auch hier wurde aus innerem Rückzug zuweilen ein Rückzug in die Innerlichkeit und in ein angeblich zeitloses Reich des Geistes.

Dies brachten sowohl die Zeitschrift *Das Innere Reich* als auch Ulrich Christoffels 1940 erschienenes Buch *Deutsche Innerlichkeit* programmatisch zum Ausdruck. Innerlichkeit wird dabei mit einer "fühlende[n] Grundhaltung der Seele" assoziiert. Gleichzeitig wird die "Empfindung" als "eine leidende Kraft" beschrieben, "die auf einem unbestimmbaren,träumerisch beschaulichen Verhalten der Seele gegenüber der Welt beruht" (Christoffel 1940: 7).

Passives Erleiden und verträumter Rückzug aus dem Alltag werden somit zur Richtschnur erklärt, nach welcher "der innerliche Mensch" zu handeln habe. Dieser sei dadurch "umschlossen von einer Hülle von Unnahbarkeit oder, wie Goethe sagt, unsichtbar umgeben von etwas Heiligem, das ihn gegen die ungeheuren zu- dringenden Mächte beschirmen kann" (ebd.: 125).

Die Haltung der Innerlichkeit soll den Einzelnen demnach hinweg- trösten über ein äußeres Geschehen, auf das er keinen Einfluss zu haben glaubt. Der sich in sein eigenes Inneres versenkende Mensch immunisiert sich gewissermaßen gegen die Auswirkungen der äußeren Realität, indem er sich "dem Lichten, Klaren und Schönen" zuwendet und darin "einen neuen Klang des Heimi-

schen" findet. Seine Seele erhebt sich auf diese Weise, so Christoffel, "zur Heiterkeit des geistigen Bewusstseins, das spiegelnd über allen Tiefen selig schwebt" (ebd.: 153).

Anstatt sich um äußere Veränderungen zu bemühen, begnügt sich der "innerliche Mensch" folglich mit subjektiven Machtphantasien. So hebt Christoffel ausdrücklich hervor, dem Einzelnen sei mit der innerlichen Empfindung "eine besondere Macht über die Welt gegeben, denn sie erfüllt jede Leere mit ihrem Zauber und ihrem Glühen" (ebd.).

Als einer der ganz wenigen im NS-Staat gebliebenen Intellektuellen hat der Romanist Werner Krauss die Funktionalität einer solchen Haltung für das nationalsozialistische Regime klar erkannt. Als Mitglied der Widerstandsgruppe um Harro Schulze-Boysen und Arvid von Harnack wurde er Ende 1942 verhaftet.

In seinem in der Haft entstandenen, 1946 veröffentlichten Roman *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele* kritisiert Krauss jenen "idyllischen Hang (...), der in jedem Abgrund noch eine blaue Blume findet". Die weltabgewandte Hinnahme des realen Grauens habe "dem Staat die Gewissheit" gegeben, "dass die Nation auch künftig durch noch schwerere Prüfungen zu keiner gefährlichen Wachheit aufgerüttelt werden könnte" (Krauss 1946: 96).

Zu spät hätten die Menschen dabei erkannt, dass sie durch "die Furie eines Krieges ohne Beispiel und Erbarmen" am Ende "um die letzte Hoffnung betrogen" würden, nämlich die "Wiedergeburt" ihrer Welt "im stillen Seelenraum zu betreiben". Dies allein hätte sie wohl zu einem Aufstand gegen die Herrschenden bewegen können, wohingegen "Millionen blutiger Opfer (...) tränenlos beklagt" wurden (ebd.: 7). Die Trauer um diese wurde so lange in

die gewohnte Attitüde eines bittersüßen Weltschmerzes integriert, wie hierbei der eigene geistige Rückzugsraum nicht ange- tastet wurde.

Weibliches Schreiben

Im Rahmen der Frauenbewegung wurden seit Anfang der 1970er Jahre auch Konzepte für ein spezifisch weibliches Schreiben entwickelt. Diese durchbrachen gleich in doppelter Hinsicht die Einheit aus subjektiver Wahrnehmung, außersprachlicher Realität und sprachlicher Vermittlung, wie sie für den literarischen Realismus kennzeichnend ist: Sie waren zugleich sprachkritisch und traten für eine konsequent subjektive Perspektive ein.

Der sprachkritische Aspekt des weiblichen Schreibens ergab sich dabei daraus, dass die Literatur, wie Christa Reinig konstatierte, seit Jahrhunderten als "Männergeschäft" betrieben worden sei. "Die Formen und Formeln der Dichtersprache" seien daher nicht dafür "geschaffen, dass ein weibliches Ich sich darin artikulieren kann" (Reinig 1976: 119).

Die Einsicht in die Existenz einer, so Johanna Wördemann, männlich dominierten "Herrschaftssprache, die die Wörter, die Diktion, die Syntax, – die alle Felder besetzt hält", war dabei natürlich nicht nur für den Bereich der Literatur relevant. Dieser kam bei der Suche nach "Bruchstellen in der Herrschaft der Männer über Sprache und Denken" jedoch eine Avantgarde-Funktion zu, da sich hier spielerisch neue, vom patriarchalischen Denken unbelastete Formen des Ausdrucks erproben ließen (vgl. Wördemann 1976: 116).

Angesichts seiner "Opposition zum männlichen, 'objektivierenden', von sich absehenden Denken" wurde als Kennzeichen des weiblichen Schreibens eine "radikale Subjektivität" herausgestellt (ebd.: 115). Dieser Gedanke lag auch den Überlegungen zu grunde, die Christa Wolf 1983 im Rahmen ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesungen zum weiblichen Schreiben äußerte. Dieses stellte sie dabei in den Kontext der Bemühung um eine dialogische Kultur, die von dem "Objektmachen" – als der "Hauptquelle von Gewalt" – absehe:

"Inwieweit gibt es wirklich ein 'weibliches' Schreiben? Insoweit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andre Wirklichkeit erleben als Männer. Wirklichkeit anders erleben als Männer, und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern zu den Beherrschten gehören, Jahrhunderte lang, zu den Objekten der Objekte, Objekte zweiten Grades, oft genug Objekte von Männern, die selbst Objekte sind, (...) insoweit sie aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die herrschenden Wahnsysteme zu integrieren. Insoweit sie, schreibend und lebend, auf Autonomie aus sind" (Wolf 1983: 114 f.).

Ihr eigenes Ideal eines dezidiert weiblichen Schreibens hat Christa Wolf in der im Jahr ihrer Poetik-Vorlesungen erschienenen Erzählung *Kassandra* umgesetzt, die sich vor dem Hintergrund des Trojanischen Krieges mit patriarchalen Handlungsmustern auseinandersetzt. Die weibliche Perspektive ergibt sich dabei durch die antike Seherin, die das Geschehen aus ihrer Sicht kommentiert. Deren "Besessenheit" von dem Anderen, in der patriarchalen Ordnung nicht Präsenten sieht Wolf auch als Kenn-

zeichen der Protagonistinnen in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus. Auch diese seien geprägt durch

"eine andre Art Logik (...), eine andre Art, Fragen zu stellen (nicht mehr das mörderische: Wer-wen?), eine andre Art Stärke, eine andre Art Schwäche" (Wolf 1983: 151).

Eine weitere literaturtheoretische Fundierung erfuhr das Konzept des weiblichen Schreibens durch Luce Irigaray und Hélène Cixous. Im Anschluss an Jacques Derrida und Jacques Lacan charakterisierten sie das weibliche Schreiben als eine Form aktiven Widerstands gegen die vom männlichen Denken bestimmte "symbolische Ordnung".

Gegen deren logozentrische Ausrichtung wendet sich das weibliche Schreiben auf zweierlei Weise: zum einen durch seine Nicht-Linearität und zum anderen durch seine dezidierte Körperbetontheit. Als Referenzpunkt des Schreibens soll der weibliche Körper dabei zum einen aus seiner Objekt- und Opferrolle befreit werden, die ihm in der männlich bestimmten symbolischen Ordnung zukommt. Zum anderen fungiert die affirmative Bezugnahme auf die eigene Körperlichkeit aber auch als Gegenentwurf zu der Verachtung der Natur und alles Naturhaften, die sich aus dem logozentrischen Weltbild ergibt.

Weibliches Schreiben bedeutet demnach für Hélène Cixous, dem eigenen "Körper (...) Gehör [zu] verschaffen" (Cixous 1976: 147). Die Nicht-Linearität weiblichen Schreibens fasst sie in die Worte, dass ein weiblicher Text stets "der Text des Unvorhersehbaren" sei: "Die Bewegung (...) dieses Textes ist also nicht der schnurgerade Weg" (Cixous 1977: 42 f.).

Als gegen die herrschende Ordnung gerichtete Rede ist alles weibliche Schreiben auf das Ziel radikaler gesellschaftlicher Veränderung ausgerichtet. Schreibend sollen "über die Welt Werte" ausgebreitet werden, "die die Regeln des alten Spiels ändern":

"Ein weiblicher Text kann immer nur subversiv sein: indem er sich schreibt, hebt er vulkanartig die alte, immobile Kruste empor. In unaufhörlichem Fortschreiten. Die Frau muss sich schreiben, denn das Erfinden eines neuen aufständischen Schreibens lässt sie im Augenblick ihrer Befreiung die notwendigen Brüche und Veränderungen ihrer Geschichte vollziehen" (Cixous 1976: 147).

Ein Text, in dem sowohl die sprachkritischen als auch die körperbetonten Aspekte weiblichen Schreibens zum Ausdruck kommen, ist Verena Stefans *Häutungen* (1975). Analog zu Cixous' Feststellung, weibliche Erfahrung lasse sich nicht in der "Schrift des Anderen, also des Mannes" (Cixous 1976: 37), wiedergeben, geht auch Stefan in ihrem Buch von der Erkenntnis aus, dass

"die sprache versagt, sobald ich über neue erfahrungen berichten will. angeblich neue erfahrungen, die im geläufigen jargon wiedergegeben werden, können nicht wirklich neu sein" (Stefan 1975: 3).

Das rasch zu einem Kultbuch der Frauenbewegung avancierte Werk setzt sich kritisch mit der vom männlichen Blick beeinflussten Umwelt- und Körperwahrnehmung auseinander. So wird etwa aus einer Kritik des Begriffs "Scham-Lippen" die Aufforderung zu einer anderen, offeneren und lustbetonten Bezugnahme auf den eigenen Körper abgeleitet (vgl. ebd.: 98).

2. Fokussierung auf den Aspekt der sprachlichen Vermittlung von Realität

Auch die Fokussierung auf den Aspekt der Sprache – als der vermittelnden Instanz für den literarischen Ausdruck von Realität – bricht die Trias aus subjektiver Wahrnehmung, außersprachlicher Realität und sprachlicher Widerspiegelung von Letzterer auf. Entsprechende Schreibformen verabschieden sich damit ebenfalls bewusst von dem für den literarischen Realismus konstitutiven ganzheitlichen Deutungsentwurf der Realität.

Konkrete Literatur

Schreibweisen, die unmittelbar an der Ebene der Sprache ansetzen, werden zumeist als "konkrete", gelegentlich auch als "abstrakte" Literatur bezeichnet. Der Grund für die unterschiedlichen Bezeichnungen sind vor allem verschiedene Perspektiven. Im einen Fall wird die Konzentration auf das "konkrete" sprachliche Material betont, im anderen Fall die Abstrahierung von dessen Bezugsebene, der außersprachlichen Wirklichkeit.

Einer der wichtigsten Vertreter dieser Art von Literatur in der deutschsprachigen Nachkriegsprosa war Helmut Heißenbüttel. In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen leitet er 1963 die Entstehung der konkreten Literatur interessanterweise gerade aus dem Kernbereich realistischen Schreibens ab: dem Roman.

Heißenbüttel geht davon aus, dass sich die vermehrte Hinwendung zum Roman in der Frühen Neuzeit und speziell im bürgerlichen Zeitalter auch und vor allem dem Bedürfnis der "Selbsterforschung" des Subjekts verdankte (vgl. Heißenbüttel 1966: 158

f.). Anders als Camus (vgl. Kap. 1), betont er damit nicht den Aspekt der Herstellung von Ganzheit, sondern den der Emanzipation des Bürgertums von den als gottgewollt hingestellten Ordnungsvorstellungen, die mit den ganzheitlichen Wirklichkeitsentwürfen verbunden waren.

Die Selbsterkundung des Subjekts musste nach Heißenbüttel nun notgedrungen irgendwann an dem Punkt anlangen, an dem das Subjekt sich dem Medium zuwandte, in dem seine Selbsterkundung sich vollzog – der Sprache:

"Die Erzählung von der immer differenzierteren Motivation und Phänomenologie des Subjekts wendet sich (an ihrem Ende angekommen, an dem sie versucht, geradezu neue Weltenwürfe zu stiften) gleichsam sich selbst, das heißt ihrer Sprache zu. Sie führt ihr Wesen auf die Ausbreitung des sprachlichen Repertoires zurück, die Erzählung geht über in Sprachreproduktion und Sprachkombinatorik" (Heißenbüttel 1966: 167).

Versteht man die Konzentration der Literatur auf das sprachliche Material, aus dem sich die Realitätswahrnehmung aufbaut, mit Heißenbüttel als Endpunkt eines geistigen Emanzipationsprozesse, so kommt entsprechenden literarischen Ansätzen natürlicherweise eine aufklärerische Funktion zu. Es geht ihnen also darum, "unmittelbarer und gleichsam dokumentarisch das sprachliche Vermittlungsbild der Realität aufzufangen" (ebd.: 187), also zu zeigen, wie und in welchem Ausmaß unsere Vorstellung von der Realität sprachlich vorgeprägt ist.

Dieser sprachkritische Aspekt ist dabei zugleich mit einer gesellschaftskritischen Absicht verbunden. Indem die Gefängnismauern

der Sprache als solche thematisiert werden, soll das Fundament für ein neues Denken gelegt werden, das sich von den bisherigen Deutungsmustern der Realität löst. Sprachkritik, sprachliche Erneuerung und ein auf alternative gesellschaftliche Entwürfe gerichtetes Denken sind hier somit eng aufeinander bezogen.

So betont mit Franz Mon auch ein weiterer wichtiger Vertreter der konkreten Literatur, der für diese konstitutive "Prozess des aktuellen, immer neuen, überraschenden, experimentierenden Formulierens" sei kein Selbstzweck. Vielmehr gehe es dabei um die Entlarvung "der Verfestigung, der Standardisierung, Schematisierung, Funktionalisierung der Sprachprodukte, (...) der ideologisierenden Redensarten, der spruchbandartigen, inkrustierten, falschen Weisheiten" (Mon 1966: 197 f.). Denn nur ein kritisches Denken, das um die "Gefährdungen" durch diese sprachlichen Fesseln weiß, kann sich frei entfalten und so auch sein gesellschaftsveränderndes Potenzial wirksam werden lassen (vgl. ebd.: 198).

Montageromane

Auch am Strukturprinzip der Montage orientierte Formen von Literatur stehen quer zu der Tendenz realistischer Schreibansätze, einen ganzheitlichen Entwurf der Wirklichkeit zu präsentieren. Stattdessen spiegeln sie die "Disparatheit der Realität" wider, wie sie Franz Mon (1968a: 211) als wesentliches Merkmal des modernen Welterbens herausstellt.

Die Erfahrung des Disparaten bezieht sich dabei ebenso auf die äußere wie auf die innerpsychische Wirklichkeit. Dem Auseinanderfallen der äußeren Wirklichkeit in eine Vielzahl einzelner

Wirklichkeitssegmente entspricht auf der innerpsychischen Ebene die Einsicht in die verschwimmenden Grenzen des eigenen Ichs und die Ausbildung einer, so Helmut Heißenbüttel, "multiple[n] Subjektivität" (Heißenbüttel 1966: 193 f.). In Arno Schmidts "Kurzroman" *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) spiegelt sich dies in dem Bewusstsein wider, dass das eigene Leben "kein Kontinuum" sei und das Ich in jeder Minute "ein Anderer" werde.

Die multiple Subjektivität verlangt dabei ebenso wie die multiple äußere Realität nach multiperspektivischen Darstellungsformen. Dem trägt die Montagetechnik Rechnung, indem sie es erlaubt, ein Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln zu schildern. In dem diese gleichberechtigt nebeneinander gestellt werden, wird die Unmöglichkeit einer einheitlichen Deutungsperspektive anschaulich vor Augen geführt.

Auf der innerpsychischen Ebene lässt sich die Montagetechnik durch eine Anknüpfung an die von James Joyce mit seinem *Ulysses* in die moderne Literatur eingeführte Bewusstseinsstromtechnik umsetzen. Diesen Weg beschreitet etwa Wolfgang Koeppen in den drei Romanen, mit denen er die brüchige Fassade des bundesdeutschen Wiederaufbaus beleuchtet (*Tauben im Gras*, 1951; *Das Treibhaus*, 1953; *Der Tod in Rom*, 1954).

Insbesondere Koeppens erster Roman weist starke Anklänge an Joyces *Ulysses* auf. Wie dieses Werk entfaltet *Tauben im Gras* kaleidoskopartig das Panorama eines Tages in einer Großstadt (die – auch wenn der Name nicht fällt – deutlich als München zu erkennen ist). Eine der Erzählfiguren, ein amerikanischer Besatzungssoldat, trägt zudem den Namen Odysseus. Koeppen hat sich denn auch selbst ausdrücklich zu dem Vorbildcharakter des *Ulysses* für seine Erzähltechnik bekannt:

"Ich bin überzeugt, dass man heute auch ohne die Wegmarke Joyce in seine Richtung gehen müsste. Dieser Stil entspricht unserem Empfinden, unserem Bewusstsein, unserer bitteren Erfahrung" (Koeppen 1961: 249 f.).

Das Subjekt erscheint bei Koeppen nicht als souveräne Deutungsinstanz. Stattdessen verweisen die unzähligen Elemente des Alltagsjargons, die ungeordnet an ihm vorüberziehen, auf seine Unfähigkeit, einen autonomen Standpunkt gegenüber dem Geschehen einzunehmen. Dem entspricht Koeppens explizites Bekennen zu dem schwankenden Grund, auf dem ein Schriftsteller bei der Auseinandersetzung mit der Realität stehe:

"Es gab, es gibt Schriftsteller, die Wirklichkeit einzufangen meinen; wir anderen forschen verzweifelt, was Wirklichkeit sei und wie man sie erzählen könne" (Koeppen 1963: 231 f.).

Ähnlich wendet sich auch Uwe Johnson gegen die "Manieren der Allwissenheit", bei denen der Erzähler "auf hohem Stuhl über dem Spielfeld" hocke "wie ein Schiedsrichter beim Tennis", "zu beliebiger Zeit souverän eingreifen und sogar den Platz tauschen" und in seine Personen hineinblicken könne. Stattdessen spricht er sich für eine Literatur aus, in der die Unsicherheit über die "Wahrheit" des Geschehens ein konstitutiver Bestandteil des Erzählens ist. Dem entspreche ein Erzähler, der

"die Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführt, indem er seine Auffassung des Geschehens mit der seiner Personen vergleicht und relativiert, indem er auslässt, was er nicht wissen

kann, indem er nicht für reine Kunst ausgibt, was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist" (Johnson 1961: 336 f.).

Diese Erzählweise liegt auch Johnsons Debütwerk, den 1959 erschienenen *Mutmassungen über Jakob*, zugrunde. Darin werden aus unterschiedlichen Perspektiven "Mutmassungen" über den Tod des Eisenbahnbediensteten Jakob angestellt, der beim Überqueren der Gleise von einem Zug erfasst worden ist. Auch Johnsons zweiter Roman, *Das dritte Buch über Achim* (1961), ist von dieser Form des multiperspektivischen Rekonstruierens geprägt. Darin unternimmt ein Journalist den – letztlich vergeblichen – Versuch, eine neue Biographie über einen bekannten ostdeutschen Radsportler zu schreiben und dabei die Wahrheit über dessen Leben und die dieses leitenden Überzeugungen zutage zu fördern.

Eine auf dem Prinzip der Montage aufbauende Literatur ist damit zum einen multiperspektivisch und zum anderen anti-linear. An die Stelle der einen, strukturgebenden Handlung tritt eine Vielzahl von Handlungs- und Erzählsträngen, die assoziativ nebeneinander gestellt werden. In Gert Jonkes *Glashausbesichtigung* wird dies folgendermaßen begründet:

"Ich glaube nicht an normale Erzählungen. Ich kann nur an Erzählungen, die durch andere Erzählungen unterbrochen werden, glauben. Ich glaube, jeder einzelne Satz der Erzählung muss durch einen darauffolgenden Satz einer zweiten oder dritten Erzählung unterbrochen werden. Indem ich jeden Satz der Erzählung vom folgenden Satz der Erzählung durch einen Satz einer zweiten oder dritten Erzählung trenne und erst später einsetze, erhalte ich viele Erzählungen in einer einzigen Erzählung" (Jonke 1970: 213).

Textcollagen

Textcollagen lassen sich als eine Unterform der Montageliteratur betrachten. Sie sind ebenfalls von multiperspektivischen Sichtweisen geprägt, doch sind diese hier allgemeinerer Natur, beziehen sich also seltener auf eine bestimmte Thematik. Auch ist das verwendete Material nicht notwendigerweise selbst erstellt, was die Textcollagen mit der Dokumentarliteratur verbindet. Von dieser unterscheiden sie sich jedoch dadurch, dass sie nicht auf die Thematisierung bestimmter gesellschaftlicher Problemlagen abzielen, sondern generell die "Sprunghaftigkeit und Disparatheit der Realität" (Mon, s.o.) widerspiegeln.

Textcollagen setzen demzufolge auch ganz bewusst auf das Prinzip Zufall. Indem sie die vertraute Ordnung der Dinge zerschneiden, führen sie den Willkürcharakter dieser Ordnung vor Augen – die Tatsache also, dass Wirklichkeit für uns immer "vom menschlichen Subjekt vermittelte Wirklichkeit" ist (Mon 1968b: 209) und so stets nur einen begrenzten Wahrheitsgehalt beanspruchen kann:

"Heterogenes Material erscheint eng benachbart, wird simultan aufgenommen, bildet eine funktionelle Einheit, aber keine thematische. An die Stelle des geschlossenen Sinnzusammenhangs ist das Funktionengeflecht getreten, das seine Elemente in einer Hinsicht beansprucht, in allen anderen aber unangetastet lässt" (Mon 1968a: 226).

Die Collagentechnik wurde bereits Anfang des 20. Jahrhunderts im Dadaismus eingesetzt, oft als kombinierte Bild- und Textcollage. Das Gestaltungsmittel wurde dann im Surrealismus weiter-

entwickelt und fand in den 1950er Jahren auch in der Wiener Gruppe um H.C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Konrad Bayer Verwendung, wobei ebenfalls oft Bild- und Textcollagen miteinander verbunden wurden.

Cut-up-Literatur

Eine Sonderform der Textcollage ist die Cut-up-Technik, die Ende der 1950er Jahren von den US-amerikanischen Autoren Brian Gyson und William S. Burroughs entwickelt wurde. Dabei werden Manuskriptseiten gezielt zerschnitten und neu zusammengesetzt. Durch die Kombination aus Cut-up und Fold-in (Zerschneiden und Zusammenfalten) sollen neue Bezüge entstehen und ein unreflektiertes "Konsumieren" der Texte verhindert werden. Diese Schreibtechnik wurde zu einem wichtigen Gestaltungsmittel der Beat-Literatur, die außer von Gyson und Burroughs auch maßgeblich von Jack Kerouac, Frank O'Hara und Allen Ginsberg geprägt wurde.

Über die Rezeption der Beat-Literatur fand die Cut-up-Technik Ende der 1960er Jahre Eingang in den deutschsprachigen Kontext. Von zentraler Bedeutung waren dafür zwei 1969 herausgegebene Anthologien: Rolf Dieter Brinkmanns und Rolf Dieter Rygullas Anthologie *ACID* über die "*Neue amerikanische Szene*" (Untertitel) sowie Carl Weissners Anthologie *Cut-Up. Der sezierende Bildschirm*. Brinkmann hat im selben Jahr zudem eine Anthologie mit Nachdichtungen von Werken Frank O'Haras veröffentlicht.

In seinem literarischen Werk hat Brinkmann auch selbst auf die Cut-up-Technik zurückgegriffen. So könnte etwa seine Erzählung *Raupenbahn* (vgl. Kap. 9) – die freilich auch an Stilmittel des fran-

zösischen Nouveau Roman erinnert – hiervon beeinflusst worden sein. Wie sein Nachwort zu der Anthologie *AC/D* deutlich macht, war dieses Gestaltungsmittel für ihn ein Akt des literarischen Widerstands. Mit der Absage an die "tradierten Ausdrucksformen" verband er zugleich die Verweigerung gegenüber deren "Abrichtungs- und Hörighaltungscharakter" (Brinkmann 1969: 398).

Auch Jürgen Ploog nutzte in seinem ebenfalls 1969 erschienenen Debütwerk *Cola-Hinterland* das Cut-up-Verfahren. Seine Praxis, "die Wörter aus ihrem assoziativen Umfeld zu lösen", begründet er damit, dass auf diese Weise "die unbewusst eingepflanzten assoziativen Auren dieser Wörter" zu "neutralisieren" seien:

"Die Sprache ist ein Kontrollinstrument, und wenn ich sie – verkürzt gesagt – in konventioneller Form verwende, bin ich Teil dieses Kontrollsystems. Welche Möglichkeiten habe ich nun, mich diesem Kontrollsysten zu entziehen oder es umzudrehen, zu analysieren und dadurch zu neutralisieren? (...) ein Weg dazu ist (...) der Schnitt" (Ploog 2001: 70 f.).

Das "Ende der linearen Erzählstruktur" (ebd.: 164) sieht Ploog als Chance, neue Perspektiven auf die Wirklichkeit zu entwickeln. Eben dafür sei das Cut-up-Verfahren eine Hilfe. Denn während "das übliche Schreiben, die übliche Handhabe, die funktionale und kausale Ausrichtung" dazu diene, "den Zufall abzublocken", gebe das Cut-up-Verfahren "dem Zufall Raum" und eröffne so neue Wahrnehmungsmöglichkeiten (ebd.: 72).

Zwiespältiger Natur war die Bezugnahme auf die Cut-up-Technik in der Pop-Literatur der 1990er Jahre. Auf der einen Seite gab es – in der Social-Beat-Bewegung – Ansätze zu einer Anknüpfung an

die frühere Beat-Literatur. Auf der anderen Seite wurden Cut-up-Verfahren nun aber auch als literarische Entsprechung zum Scratching der Discjockeys verstanden, bei dem durch das Bewegen der Schallplatte auf dem Plattenspieler neue Töne erzeugt werden.

Dies gilt in besonderem Maße für Rainald Goetz, der in den 1990er Jahren fest in der Techno-Szene verankert war und sich auch in seinen Texten teilweise an dieser orientiert hat. Ein Beispiel dafür ist der aus seiner Zusammenarbeit mit DJ Westbam hervorgegangene Band *Mix, Cuts & Scratches* (1997).

Wenn Goetz auf das Cut-up-Verfahren zurückgreift, so wollte er damit sprachliche Analogien zu den Rhythmen der von ihm verklärten Techno-Größen schaffen (vgl. *Rave*, 1998; *Celebration*, 1999). Sein Ziel war nicht die Ermöglichung von kritischer Distanz zu dem Geschehen, sondern gerade die unmittelbare Darstellung einer chaotisch-euphorisch erlebten Simultaneität, wie sie etwa einem Großereignis wie der Berliner Love-Parade eignete.

3. Fokussierung auf die außersprachliche Realität

Auch die Fokussierung auf die außersprachliche Realität setzt das Prinzip einer mittleren Erzähldistanz, das nach Joseph Peter Stern für realistische Schreibansätze kennzeichnend ist (vgl. Kap. 1), außer Kraft. Dies gilt in besonderem Maße für die Dokumentarliteratur. Dabei geht es nicht um die Einfügung einzelner Dokumente in ein literarisches Werk, sondern um die vollständige Fokussierung auf diese, also um die unmittelbare literarische Aneignung und Aufbereitung des dokumentarischen Materials.

Obwohl bzw. gerade weil sie sich unmittelbar auf die außersprachliche Realität bezieht, handelt es sich bei der Dokumentarliteratur daher nicht um literarischen Realismus. Dabei ist grundsätzlich zwischen einer auf vorhandenes und einer auf selbst erstelltes Material bezogenen Dokumentarliteratur zu unterscheiden.

Dokumentarliteratur als eine Form von Montageliteratur

Bezieht sich die Dokumentarliteratur auf bereits existierende Dokumente, so werden diese meist nicht einfach übernommen, sondern in spezifischer Weise verändert. Durch eine bestimmte Anordnung des Materials können dann etwa charakteristische Argumentationsfiguren und rhetorische Mittel hervorgehoben werden.

Diesen Weg ist beispielsweise Friedrich Christian Delius in *Wir Unternehmer* (1966) gegangen. Wie der Untertitel aussagt, handelt es sich dabei um eine "Dokumentar-Polemik anhand der Protokolle des Wirtschaftstages der CDU/CSU 1965 in Düsseldorf".

Durch die Kürzung der 477 Seiten umfassenden Protokolle auf ein Zehntel sollten "politisches Sediment und ethischer Überbau" des "Denken[s] CDU-naher Unternehmer" freigelegt werden (Delius 1966: 9).

Auch Klaus Stiller stützt sich in *H.* (1970) auf reale Dokumente. In dem "Protokoll" (Untertitel) montiert er Hitler-Zitate, die er außer aus *Mein Kampf* auch aus Reden, Tischgesprächen sowie den testamentarischen Verfügungen Hitlers entnimmt, zu drei Reden, mit denen der Kern der nationalsozialistischen Ideologie veranschaulicht werden soll. Als Motto dient ein aus den Tischgesprächen stammender Ausspruch Hitlers: "Mein ganzes Leben war nichts als ein ständiges Überreden" (Stiller 1970: 7).

Auf die NS-Zeit bezogen sind auch Helmut Heißenbüttels Text *Deutschland 1944* aus dem Jahr 1967 und Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* (1964). Beide unterscheiden sich allerdings in der Verwendungsweise des dokumentarischen Materials.

Kluge geht es um eine Rekonstruktion der Schlacht um Stalingrad. Dafür stellt er Ausschnitte aus authentischen Texten so zusammen, dass sie ein Gesamtbild der Situation ergeben. In Heißenbüttels *Deutschland 1944* geht es dagegen um die Stimmungslage in Deutschland zum Ende der NS-Zeit. Dafür finden zum einen Zitate aus unterschiedlichen Bereichen Verwendung. Zum anderen werden die Textfragmente aber auch wie musikalische Themen behandelt und in unterschiedlicher Anordnung wiederholt. Die 13 Textblöcke mit jeweils 13 Zeilen ergeben so einen komplexen Verweisungszusammenhang.

Interviewliteratur

Dokumentarliteratur, die auf selbst erstelltem Material beruht, kann sowohl die Form der Reportage als auch die einer Interviewsammlung annehmen. Entscheidend ist dabei auch hier der bewusste Gestaltungswille, der sich etwa in einer bestimmten Anordnung der Interviews oder der beschriebenen Ereignisse ausdrücken kann.

Dabei sind die Übergänge zum Journalismus fließend. Zwar beruht dieser grundsätzlich auf dem Ethos einer neutralen Berichterstattung, doch kennt auch er Formate wie das Feature, die subjektive Kommentare und Stimmungsbilder miteinschließen.

Auch die Grenzen zwischen Reportage und Interviewsammlung sind nicht immer klar zu ziehen. So sind in die meisten Reportagen Berichte über Gespräche mit Betroffenen einmontiert. Andererseits können in Protokollform wiedergegebene Interviews durch die Auswahl der Zitate sowie eventuell eingefügte Zwischenbemerkungen ebenfalls Reportagecharakter annehmen.

Interview- und Reportageformate können dabei auch ineinander übergehen und aufeinander aufbauen. Zuweilen ist das authentische Material sogar nur Ausgangspunkt und Gerüst für die Entfaltung der literarischen Fiktion. Dies gilt etwa für Theodor Plieviers Roman über die Schlacht um Stalingrad 1942/43, die der Autor auf der Grundlage von Gefangenen-Aussagen rekonstruiert hat (*Stalingrad*; 1945).

Die enge Verbindung von Interview- und Reportageliteratur zeigt sich beispielsweise an Peter Moslers aus Gesprächen mit ehemaligen Akteuren der Studentenbewegung bestehendem Interviewband *Was wir wollten, was wir wurden. Studentenrevolte – zehn*

Jahre danach (1977). Die Interviews werden von Mosler als Grundlage für die Herausarbeitung idealtypischer biographischer Entwicklungslinien genutzt, die sich nach dem Scheitern der Protestbewegung herausgebildet haben.

Ein Beispiel für eine unkommentierte Veröffentlichung von Interviews sind Hubert Fichtes im Vergnügungsviertel von St. Pauli geführte *Interviews aus dem Palais d'Amour* (1972; erw. 1978 u.d.T. *Wolli Indienfahrer*). "Unkommentiert" heißt allerdings nicht, dass Fichte in dem Interviewband nicht präsent wäre. Seine Präsenz ergibt sich vielmehr bereits durch die Hinwendung zu Menschen, die sonst eher nicht als Gegenstand der Literatur in Erscheinung treten.

Auch Maxie Wander ist in ihren 17 Protokollen von Gesprächen mit Frauen in der DDR (*Guten Morgen, du Schöne*; 1977) selbst "anwesend" – und zwar, wie Christa Wolf in ihrem Vorwort zu dem Werk hervorhebt,

"keineswegs bloß passiv, aufnehmend, vermittelnd. Sie hat sich nicht herausgehalten, nicht nur intime Mitteilungen hervorgelockt ('intim' im unanständigen Sinn von 'vertraut, eng befreundet, innig'), indem sie persönlich, direkt, kühn zu fragen verstand" (Wolf 1977: 9).

Wie Maxie Wander nutzten auch Sarah Kirsch (*Die Pantherfrau*; 1973) und Erika Runge (*Frauen. Versuche zur Emanzipation*; 1970) die Interviewform als Mittel weiblicher Selbstreflexion. Runge hat sich darüber hinaus in den *Bottroper Protokollen* (1968) auch dem Arbeiter- und speziell dem Zechenmilieu zugewandt.

Reportageliteratur

Der Begriff der Reportageliteratur ist in Deutschland eng mit dem Namen Günter Wallraffs verbunden. Seine Vorgehensweise, die sowohl Parallelen zum Enthüllungsjournalismus als auch zur aus Ethnologie und Soziologie bekannten teilnehmenden Beobachtung aufweist, bestand dabei jeweils darin, sich anonym Zutritt zu verschaffen zu dem sozialen Feld, das er kritisch beleuchten wollte. So erlangte er als Reporter "Hans Esser" Einblicke in die Arbeitsmethoden der Bild-Zeitung (*Der Aufmacher*; 1977), war in seinen *Industriereportagen* "als Arbeiter in deutschen Großbetrieben" (Untertitel) tätig (ursprünglicher Titel *Wir brauchen dich*; 1966) und untersuchte als "Türke Ali" die Arbeitsbedingungen von Migranten (*Ganz unten*; 1985).

Parallel zu Wallraffs Reportagen über die Schattenseiten der industriellen Arbeitswelt gab es auch Bemühungen, die – wie es im Programm der 1961 gegründeten Dortmunder "Gruppe 61" heißt – "literarisch-künstlerische Auseinandersetzung mit der industriellen Arbeitswelt der Gegenwart und ihrer sozialen Probleme" zu fördern (zit. nach Dithmar 1973: 169). Noch stärker als die Gruppe 61 orientierte sich dabei der 1970 ins Leben gerufene "Werkkreis Literatur der Arbeitswelt" an den in der DDR Anfang der 1960er Jahre ins Leben gerufenen "Zirkeln schreibender Arbeiter". Hier ging es daher verstärkt um die eigene schreibende Auseinandersetzung der Betroffenen mit ihrer beruflichen Situation.

Die so geförderten Emanzipationsprozesse offenbarten allerdings auch unterschwellige Machtverhältnisse in der Reportageliteratur. Denn sie machten deutlich, dass sich die von außen in das

jeweilige soziale Feld Hineinblickenden dabei eine Deutungshoheit anmaßten, die im Widerspruch stand zu der proklamierten befreienden Absicht der Reportagen.

Auch der Literaturbegriff geriet vor diesem Hintergrund unter Ideologieverdacht. Implizit schien er von der Annahme auszugehen: Was "Werktätige" und andere sozial Benachteiligte schreiben, ist als "Dokument" zu betrachten; was Schriftsteller daraus machen, ist Literatur. Das Konfliktpotenzial, das sich hierin verbarg, trat spätestens dann offen zu Tage, wenn die "Dokumentierten" selbst den Anspruch erhoben, Literatur zu produzieren.

So ist die Dokumentarliteratur hier ein Beispiel für einen dialektischen Prozess, wie er auch in anderen Kontexten – etwa der Literatur von Menschen mit Migrationshintergrund – zu beobachten war. Das Bestreben, mit den Mitteln von Reportage- und Interviewliteratur auf das Schicksal sozial Benachteiligter hinzuweisen, geht dabei über in eine Hilfe zur Selbsthilfe, bei der die Betroffenen selbst zur Artikulation ihrer Nöte und einer auf gesellschaftliche Veränderung abzielenden Auseinandersetzung mit den tiefen Ursachen ihrer Probleme ermutigt werden.

Als Zwischenschritt kommt es dann zur kommentierenden Herausgabe von Werken sozial Benachteiligter bzw. Ausgegrenzter. Darin manifestieren sich bereits Formen einer alternativen Öffentlichkeit, in denen die Gruppe der zuvor fürsorglich Betreuten sich zunehmend unabhängig bewegt. Parallel dazu bildet sich unter den zuvor Benachteiligten eine neue geistige Elite heraus, die sich dem Führungsanspruch der etablierten Autoren widersetzt, gleichzeitig aber im Interesse einer eigenen Profilierung einen engeren Literaturbegriff propagiert. Der emanzipatorische Aspekt des Schreibens wird dabei wieder in den Hintergrund gedrängt.

4. Fokussierung auf den schwankenden Boden der Wirklichkeit

Auch Formen von Literatur, in denen der schwankende Boden unserer Wirklichkeitswahrnehmung zu einem integralen Bestandteil der Texte wird, sprengen die Grenzen des literarischen Realismus. Denn dieser funktioniert eben nur so lange, wie ein grundsätzliches Vertrauen in die Festigkeit jenes Konstrukt existiert, das wir "Wirklichkeit" nennen.

Zweifel an der Haltbarkeit dieses Konstrukt können vor allem dadurch gesät werden, dass die Grenzen zwischen in der Alltagswahrnehmung getrennten Sphären aufgebrochen werden. Beispiele dafür sind auf der innerpsychischen Ebene die Grenzen zwischen Traum und Wachzustand, auf der existenziellen Ebene die Grenzen zwischen Leben und Tod, auf der moralischen Ebene die Grenzen zwischen dem Ideal der "Humanität" und der Werwolfnatur des Menschen und auf der kulturellen Ebene die Grenzen zwischen unterschiedlichen Kulturen und ihren je anderen Deutungsentwürfen der Wirklichkeit.

Auch die Literatur des Absurden erschüttert das Fundament des literarischen Realismus, indem sie die Möglichkeit einer sinnhaften Wirklichkeit angesichts des sinnwidrigen menschlichen Da-seins grundsätzlich hinterfragt. Dabei kann sich der Zweifel an der Sinnhaftigkeit der menschlichen Existenz sowohl auf die Entwertung jedweden Strebens durch das Sterbenmüssen als auch auf das Vernichtungspotenzial des Menschen beziehen, der durch wiederkehrende Völkermorde, Kriege und Amokläufe gegen die Natur fortwährend selbst das von ihm Aufgebaute zerstört und so das Fundament der menschlichen Zivilisation untergräbt.

Phantastische Literatur

Phantastische und Fantasy-Literatur

Phantastische Literatur darf nicht mit Fantasy-Literatur verwechselt werden. Letztere spielt zwar in erfundenen Welten, bleibt strukturell jedoch an die herkömmliche Wirklichkeit gebunden. Im Grunde präsentiert sie diese nur in einem anderen Gewand. Die normativen Setzungen und Deutungsmuster, die der Alltagswirklichkeit zugrunde liegen, bleiben dagegen in der Regel unangetastet.

Vor allem präsentiert die Fantasy-Literatur ein ganzheitliches, bruchloses Bild der Wirklichkeit. So lässt sie sich letztlich als eine Variante realistischen Schreibens charakterisieren – nur dass die beschriebene Wirklichkeit an der Oberfläche eben ein anderes Gesicht hat als unsere Alltagsrealität.

Kennzeichnend für die phantastische Literatur ist es dagegen, dass sie den Einbruch des Anderen, Außergewöhnlichen in die bekannte Wirklichkeit vor Augen führt. Klassische Beispiele dafür sind die Texte von Franz Kafka und Edgar Allan Poe oder E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücke*.

Das Phantastische in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur

In der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ist das so verstandene Phantastische zunächst zur Thematisierung des unterschwelligen Grauens eingesetzt worden, das der Krieg und seine allmähliche Verdrängung zurückließen. Das hieraus resultierende

Gefühl der Verlorenheit verbindet sich dabei mit der Empfindung eines existenziellen "Unbehauftseins".

Ein Beispiel dafür ist etwa Friedrich Dürrenmatts 1952 erschienene Erzählung *Der Tunnel*. Darin müssen die Fahrgäste eines Vorortzuges plötzlich feststellen, dass ihre vermeintlich kurze Fahrt durch einen Tunnel zu einer endlosen Fahrt in die Tiefe wird. In der ursprünglichen Fassung kommentiert dies der Protagonist am Ende mit den Worten:

"Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu" (Dürrenmatt 1952: 98).

Auch Günter Eichs Hörspiel *Träume* (Ursendung 1951, Erstdruck 1953) ist deutlich von dem Gefühl einer unbestimmten Bedrohung geprägt. Diese ist dabei sowohl existenziell als auch zeithistorisch begründet.

Die fünf Träume des Hörspiels sind veritable Alpträume: Menschen fahren in einem fensterlosen Zug durch eine Welt, zu der sie jeden Bezug verloren haben. Ein Elternpaar verkauft aus rein pragmatischen Erwägungen sein Kind an einen Menschenschlächter. Eine Familie wird von der Stadtgemeinschaft mit Verbannung bestraft, weil sie ein Gebot der Invasoren missachtet hat. Ein Mann verliert bei einer Urwaldexpedition sein Gedächtnis und findet nun nicht mehr aus dem Dschungel heraus. Im letzten Traum zerstört schließlich eine Termitenhorde unmerklich Häuser und Menschen.

Die Träume lassen sich zum einen allgemein auf die menschliche Existenz beziehen: auf die Eingeschränktheit der menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung, auf die animalische Seite des Men-

schen, auf menschlichen Opportunismus, die "Irrfahrt" des Da-seins und den Tod, der den Menschen von innen heraus zerfrisst.

Zum anderen spiegeln die Träume aber auch ganz konkrete soziale und politische Problemlagen wider: die Bedrohung der Welt durch Umweltzerstörung und Aufrüstung, die sich im Verborgenen, hinter den Mauern des heilen Alltäglebens, vollzieht und dieses schleichend unterminiert; ausbeuterische Wirtschaftsverhältnisse; das Mitläufertum der NS-Zeit; das selbstvergessene Versinken in der Wohlstandswelt.

Ein weiteres Beispiel für den literarischen Einsatz des Phantastischen ist Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963). Darin sieht sich die Ich-Erzählerin nach einer in einem Jagdhaus verbrachten Nacht plötzlich durch eine durchsichtige Wand von der Welt getrennt. Der Roman erinnert damit an das Bild der Glasglocke, das Sylvia Plath in ihrem – im selben Jahr wie Haushofers Werk erschienenen – Roman *The Bell Jar* (dt. Die Glasglocke, 1968) leitmotivisch einsetzt.

Das Werk verweist zunächst auf das Abgeschnittensein der Frau von der äußeren (gesellschaftlichen) Realität. In einem weiteren Sinn lässt er sich aber auch auf das weltzerstörerische Potenzial des Männlichen beziehen – denn jenseits der Wand, also in der vom Mann beherrschten Welt, ist alles Leben zu Stein erstarrt.

Die phantastische Literatur zeigt den Menschen demnach überwiegend als Irrende, hilflos Suchenden. Die in ihr zum Vorschein kommende Welt ist geprägt von dem Gegenteil der Überzeugung, dass "das subjektive Gesetz unserer Sinne und unseres Denkvermögens mit dem objektiven der Dinge übereinstimmt" (Otto Ludwig, s.o.).

Dieser Grundannahme des literarischen Realismus stellt Günter Eich die Beschreibung des Menschen als eines "taubstumm Blinde[n]" gegenüber. Da seine "Sinne (...) fragwürdig" seien, könne er im Grunde gar nicht wissen, "was Wirklichkeit ist" (Eich 1956: 383 f.).

Phantastische Elemente in der Literatur der Inneren Emigration

In der Literatur der Inneren Emigration dienten phantastische Elemente auch dazu, den Einbruch des Krieges in den Alltag zu thematisieren. So stellen gleich zwei größtenteils vor Kriegsende entstandene und jeweils 1947 veröffentlichte Werke die Kriegserfahrung in den Kontext des Lebens in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod.

In Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) ist der Krieg allerdings nur indirekt präsent. Er erscheint als in einer anderen Welt sich abspielendes Geschehen, das zudem nie konkret benannt wird. So kommt der Protagonist auch nur über die ständig zunehmende Anzahl der neu in dem Zwischenreich eintreffenden Toten mit ihm in Berührung.

Der Hauptakzent des Romans liegt auf der Darstellung der Sinnlosigkeit des äußeren Lebens. Veranschaulicht wird diese etwa durch die ausführliche Schilderung einer Fabrik, in der Steine nur deshalb hergestellt werden, damit sie anschließend in einer umständlichen Prozedur wieder zu Staub zermahlen werden können. Der Krieg erscheint damit lediglich als ein Aspekt des sinnlosen äußeren Geschehens, dem in für die Innere Emigration typischer Weise das von diesem angeblich unberührte, unzerstörbare Reich des Geistes gegenübergestellt wird.

In Hans Erich Nossacks Erzählung *Nekyia* (1947) kommt dagegen schon im Titel der Gedanke einer bewussteren Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen zum Ausdruck: "Nekyia" bezeichnete im antiken Griechenland ein Totenopfer, mit dem ein Kontakt zu den Toten hergestellt werden sollte. Hintergrund des Textes ist der alliierte Luftangriff auf Hamburg, bei dem im Juli 1943 ein Großteil der Stadt zerstört wurde.

Nossack erlebte den Angriff von seinem ca. 15 Kilometer südlich von Hamburg gelegenen Heimatdorf aus. Nachdem er seine Erlebnisse zunächst in der autobiographischen Schrift *Der Untergang* (entstanden 1943, veröffentlicht 1948) festgehalten hatte, löste er die Ereignisse in *Nekyia* von ihrem konkreten historischen Hintergrund und verlieh ihnen eine allegorisch-überzeitliche Bedeutung.

Im Übertreten der Grenze zwischen Leben und Tod vermischen sich für den Erzähler Gegenwart und Vergangenheit ebenso wie Traum und Realität. Dabei wird allerdings ausdrücklich der Auffassung widersprochen, wonach "ein Traum, den wir träumen, keine Wirklichkeit habe" (Nossack 1947: 32).

So ist es gerade der traumwandlerische Weg zu einer archaischen Inkarnation des Weiblichen, die dem Protagonisten am Ende zu einer inneren Läuterung verhilft. Diese Ur-Mutter erzählt ihm aus weiblicher Sicht die Geschichte des Trojanischen Krieges – der freilich nicht explizit als solcher benannt wird und so allgemein als Gleichnis menschlicher Destruktivität erscheint.

Dank seiner Reise ins Totenreich erlangt der Protagonist ein tieferes Verständnis dafür, "wie es zu allem kam" (ebd.: 131). Dies verleiht ihm auch die Kraft, die vor der Stadt lagernden Men-

schen – die zuvor wie zu "Lehmklumpen" erstarrt waren (ebd.: 7) – zu neuem Leben zu erwecken.

Surrealistische Literatur

Grundlegend für den Surrealismus ist, so André Breton, der Glaube "an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*" (Breton 1924: 18). Erreicht werden soll diese durch die Produktion poetischer Bilder, die sich durch einen "höchsten Grad von Willkür" auszeichnen (ebd.: 36). Für deren Erzeugung wird auf einen "reine[n] psychische[n] Automatismus" gesetzt, "durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht" (ebd. 26).

Indem der Surrealismus so gezielt die Befreiung aus den Fesseln der konventionellen Realitätssicht betreibt, steht er natürlich im Gegensatz zu realistischen Schreibweisen. Gleichzeitig bedeutet die Konzentration auf die Bildersprache von Traum und Poesie jedoch auch, dass die surrealistischen Ideale sich eher in der Lyrik als in Prosatexten verwirklichen lassen.

Surrealismus in der Literatur der "Wiener Gruppe"

Wo sich surrealistische Elemente in Prosatexten finden, handelt es sich dabei zumeist eher um Texte an der Grenze zur Poesie. Beispiele dafür finden sich etwa in den Werken der "Wiener Gruppe", die Anfang der 1950er Jahre um H.C. (Hans Carl) Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner entstand.

Laut Gerhard Rühm hat die Gruppe explizit an literarische Verfahrensweisen des Surrealismus angeknüpft. So sollten etwa einzelne Worte aus ihrem "kausalen begriffszusammenhang gelöst" werden und "in einen semantischen schwebezustand geraten", wodurch sich dann neue, "überraschende wortfolgen und bilder erzeugen" ließen (Rühm 1967: 14).

Dieses von Rühm "als eine art systematisierung der alogischen begriffsfolgen des konsequenter surrealismus" bezeichnete Verfahren (ebd.) klingt auch in Artmanns *Grünverschlossener Botschaft* (1965) an – einer Sammlung von "90 Träume[n]" (Untertitel). Der erste Traum erinnert an Spielzeuge, bei denen eine Reihe kleiner werdender Gegenstände in das jeweils nächstgrößere Teil eingefügt werden muss. In ähnlicher Weise werden hier gleich mehrere Bildbereiche ineinander "verschachtelt":

"Im herzen einer grille das cello zu streichen, ist ein häufiger traum und anlass zur hoffnung, geld zu erwerben, gesetzt dass die grille von einer wachtel verspeist wird, die wachtel aber von einem lamm, das lamm von einem wolf, und dieser wieder von einem hungernden admirals, den seine meuternde flotte an der küstenebene von Oregon ausgesetzt hat. Dann tönt das cello in den eingeweiden admirals boyds, du erwachst und schreibst, deine eigene musik noch im ohr, die zahl eins" (Armann 1967: 197).

Artmanns Text nutzt die Eigenlogik des Traums, um die scheinbare Selbstverständlichkeit der Alltagslogik in Frage zu stellen. So täuschen einzelne Worte und Wendungen ("ist ein häufiger traum", "gesetzt dass") hier Logik und Alltäglichkeit vor, wo de

facto das freie, ungewöhnliche Bilder erzeugende Spiel der Assoziationen dominiert.

Diesem parodistischen Ansatz steht in Konrad Bayers posthum veröffentlichtem, mit autobiographischen Elementen durchsetztem "roman" *der sechste sinn* (1966) die Konstruktion einer Gegenwelt gegenüber, in der die starren Gesetze der Alltagslogik aufgehoben sind. Am Ufer eines Kanals sitzend, betrachtet der Erzähler das Wasser und das sich darauf spiegelnde Licht, bis sich plötzlich seinem "bewusstsein paläste und städte endlos tief leuchtend und glitzernd die sich da in die tiefe ziehen" öffnen. Der freie Fluss der Assoziationen, formal durch den Fortfall der Interpunktionszeichen unterstützt, schließt dabei das ungehinderte Hin- und Herwechseln zwischen (Tag-)Traum und Realität, Gegenwart und Zukunft mit ein:

"(...) und da ist eine ruhe und es verlangt mich danach und ich starre und bin erstarrt und bin schon unten und schwebe in meinem neuen medium mit langsamem stößen wie in flüssigem glas hinauf durch die schluchten und hinunter an den glitzernden wänden wie ein langsamer puls vorbei wie ein schwingender vogel gleitend auf geheimnisvoll vorgezeichneten luftbahnen" (Bayer 1966: 422).

Literarische Analogien zum surrealistischen Film

Mehr vom surrealistischen Film als von der Literatur des Surrealismus beeinflusst ist Peter Weiss' Text *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (entstanden 1952, Erstdruck 1960). Er handelt von einer Familie, die zusammen mit Bediensteten und Hausgästen in einer ländlichen Gegend auf die Rückkehr des in die Stadt

gefährten Kutschers wartet. Dieses Warten erhält dadurch etwas Mysteriöses, dass es zwar den gesamten Text prägt, gleichzeitig aber unklar bleibt, welche Erwartungen mit der Ankunft des Kutschers verbunden sind.

Weiss hat sich intensiv mit dem surrealistischen Film beschäftigt und ist auch selbst als Experimental- und Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten. Als Besonderheit surrealistischer Filme hebt er etwa die "Traumtechnik" hervor, die "verschiedene Gegenstände in einen gemeinsamen assoziativen Bezugsrahmen" stelle. Auch werde in vielen surrealistischen Filmen "das verborgene Leben der Dinge" vor Augen geführt, indem ein "scheinbar unbedeutendes Detail bis hin zu einer Schockwirkung" vergrößert und so eine "andere Wirklichkeit" bloßgelegt werde (Weiss 1956: 28 – 30).

Filme von Man Ray und Fernand Léger charakterisiert Weiss dahingehend, dass diese "ihre Aufmerksamkeit ganz kleinen Bestandteilen aus einer gewohnten filmischen Ganzheit" gewidmet hätten. Dabei werde etwa "die Zeremonie des Teetrinkens (...) in Bruchstücken, in Handlungsfetzen gezeigt: ein gekrümmter Finger im Henkel einer Tasse, ein saugender Strudel um den Löffel, der sich in der Tasse bewegt; man entfernte sich vom Wiedererkennbaren und führte ein bloßes Spiel von Formen, Linien und Strukturen vor" (ebd.: 30).

Eben diese Technik der Verfremdung durch "Nahaufnahmen" wendet Weiss auch in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* an. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung einer Mahlzeit, die von den Hausbewohnern gemeinsam eingenommen wird:

"Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen, die Hand der Haushälterin rot, gedunsen, walkig vom Spülwasser, die Hand des Hauptmanns mit polierten, gerillten Fingernägeln, die Hand des Doktors mit Verbandsschlingen zwischen jedem Fingeransatz, die Hand des Hausknechts fleckig von Dung und Lehm, die Hand des Schneiders zitternd, dürr, pergamenten, meine eigene Hand, meine eigene Hand, und dann keine Hand, in einem leeren Raum der auf eine Hand wartet" (Weiss 1960: 24).

Prosa des Absurden

Ein zentraler Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Absurden ist Albert Camus' Essay über den *Mythos von Sisyphos* (Le Mythe de Sisyphe, 1942). Aus dem ständig erneuerten Versuch des antiken Helden, einen Stein auf einen Berg zu rollen – der mit derselben Regelmäßigkeit wieder den Berg herunterrollt –, leitet Camus darin den absurden Kern der menschlichen Existenz ab: Alles menschliche Streben erscheint vergeblich vor dem Hintergrund des unausweichlichen Todes. Sinn erhält das menschliche Leben aber dennoch nur dadurch, dass der Mensch sich gegen jede Vernunft gegen sein Schicksal auflehnt.

Wolfgang Hildesheimers "monologische Prosa"

An diese existenzielle Bestimmung des Absurden knüpft auch Wolfgang Hildesheimer in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen an. Anders als Camus bezieht er die Kategorie des Absurden jedoch auch auf die konkrete Lebenswirklichkeit des Menschen, die durch den nationalsozialistischen Massenmord an Menschen mit

jüdischen Wurzeln selbst von Absurdität geprägt sei. Diese neue Dimension der Realität lässt sich nach Hildesheimer, der selbst jüdische Eltern hatte, allerdings mit den herkömmlichen literarischen Mitteln nicht abbilden:

"Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewusstsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. Diese Dimension zu berücksichtigen, steht nicht in der Macht des Romans (...). Aber die Wirklichkeit ist andererseits ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und – wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar" (Hildesheimer 1967: 57).

Mit seiner Absage an den Roman und die damit verbundenen realistischen Schreibweisen versucht Hildesheimer der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die neue "Dimension", die dem menschlichen Bewusstsein durch den Holocaust hinzugefügt worden ist, im "präfabrizierten Material" (ebd.) der gesellschaftlichen Denk- und Sprachmuster nicht enthalten sein kann, da diese in ihren Strukturen ja in der Zeit "vor Auschwitz" wurzeln. Damit aber verharmlosen sie diese Dimension aus seiner Sicht nicht nur, sondern sparen sie schlicht aus.

Hildesheimers eigene Antwort auf dieses Dilemma ist eine monologische Prosa, die er selbst einmal als "Vor-sich-hin-Erzählen eines Ich-Erzählers" charakterisiert hat (Hildesheimer 1991: 426). In zwei längeren Prosatexten – *Tynset* (1965) und *Masante* (1973) – hat er diese Erzählweise umgesetzt. Dabei wird das "Hauptthema" – "Auschwitz und ähnliche Stätten" (s.o.) – jeweils nur indirekt angegangen. Es tritt lediglich als "Anlass" der verschiedenen "Nebenthemen" in Erscheinung, in denen es sich auf viel-

fältige Weise spiegelt (vgl. Hildesheimer 1965: 385). So ist es durchgehend präsent, ohne dass der Versuch unternommen wird, das Unbeschreibliche in Worte zu fassen.

Hildesheimer verweigert sich damit zwar dem linearen Erzählen, doch bleibt seine Literatur dennoch auf dem Boden der tradierten Sprachformen. Diese werden auf verschiedene Weise problematisiert und in der ihnen inhärenten Logik hinterfragt, bleiben im Erzählfluss jedoch weitgehend intakt.

Monomanisches Erzählen bei Thomas Bernhard

Letzteres gilt auch für Thomas Bernhard, dessen Prosawerke ebenfalls von monologischen Erzählformen geprägt sind. Anders als bei Hildesheimer steht dabei jedoch nicht ein sich seiner selbst vergewisserndes Subjekt im Vordergrund. Bernhards Protagonisten sind stattdessen von einer inneren Unruhe erfüllt, in der sich das Grauen des Krieges sowie allgemein die Angst vor der werwolfhaften Natur des Menschen widerspiegeln. Ihre Erzählweise ist folglich auch weniger monologisch als monomanisch.

Dem entspricht, dass in Bernhards längeren Prosatexten die Monologe der Protagonisten auch nicht direkt, sondern vermittelt über als Protokollanten fungierende Begleiter wiedergegeben werden. Dieses Erzählverfahren führt zudem dazu, dass die Aussagen der Protagonisten in eine größere Distanz gerückt werden, was die grundsätzliche "Unfassbarkeit" und "Unbeschreiblichkeit" der Realität unterstreicht.

Die monomanischen Reden von Bernhards Protagonisten spiegeln damit zwar die "Ver-rücktheit" der Realität unmittelbar wi-

der. Dafür werden auch immer wieder erzählerische Mittel wie Übertreibungen und Wiederholungen eingesetzt, die den Raum der alltäglichen Sprache durchbrechen. Dennoch bleiben deren Strukturen im Kern auch hier unangetastet.

Ilse Aichingers literarische Stolpersteine

Dies ist bei Ilse Aichinger, die wie Hildesheimer jüdische Wurzeln hatte, anders. In ihren Erzählbänden löst sich die Sprache sukzessive von ihrer Funktion, außersprachliche Realität unmittelbar abzubilden. Stattdessen werden die Wörter in einen neuen Verweisungskontext gestellt, in dem sie eine abweichende Bedeutung entfalten. So entsteht ein neuer Sprachraum, der Hildesheimers Ideal, die Sphäre der im "präfabrizierten [Sprach-]Material" enthaltenen Denk- und Deutungsmuster zu transzendieren, besonders nahekommt.

Insbesondere die Texte von Aichingers Erzählband *Eliza Eliza* (1965) widersprechen dem alltäglichen Sprachverständnis. Sie lassen sich als sprachliche "Stolpersteine" verstehen, die zum Innehalten und Nachdenken einladen und so dem "Hinweggehen" über das unter der Oberfläche lauernde Grauen etwas entgegensetzen.

Literatur der Interkulturalität und Alterität

Eine Begegnung mit fremden Kulturen muss nicht unbedingt mit interkulturellen Erfahrungen verbunden sein. Sie kann auch schlicht als Postkartenidylle empfunden oder als Folie wahrgenommen werden, vor deren Hintergrund die Superiorität der eigenen Kultur behauptet wird.

Derartige Überlegenheitsattitüden waren vor allem für die Kolonialliteratur charakteristisch. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlich sich in sie zusätzlich ein exotistischer Ton ein, der die indigenen Kulturen der kolonisierten Länder als Projektionsfläche für ein Leben ohne die Fesseln der industrialisierten, zivilisierten Welt missbrauchte. Auch hierbei wurden die fremden Kulturen nicht in ihrem So-Sein betrachtet, sondern dienten lediglich als Ventil für die Artikulation eigener Sehnsüchte.

Wo es allerdings zu echten interkulturellen Erfahrungen kommt und die Fremde in ihrem So-Sein erlebt wird, kann dies das Fundament des literarischen Realismus untergraben. Denn auf diese Weise wird deutlich, dass eine einheitliche Wahrnehmung der Realität im Grunde "unrealistisch" ist, da jede Kultur ihre eigene Wirklichkeit besitzt.

Interkulturelle Erfahrungen lassen sich freilich nicht nur in der Fremde machen. Sie können auch im Austausch mit Menschen gewonnen werden, die aus der Fremde kommen und ihre anders geartete Sicht der Wirklichkeit in den neuen kulturellen Kontext einbringen. Darüber hinaus muss die Erfahrung der Fremde auch nicht gleichbedeutend sein mit einer fremdkulturellen Erfahrung. Sie kann sich vielmehr auch allgemein auf das Erleben von Alterität beziehen.

So kann idealtypisch unterschieden werden zwischen Reiseerfahrungen, die als literarische Reise thematisiert werden, einer Literatur der Migration und imaginären oder tatsächlichen Reisen, in denen nicht eine fremde Kultur, sondern das Erleben des ganz Anderen im Vordergrund steht. Misch- und Übergangsformen sind dabei natürlich nicht ausgeschlossen.

Literarische Reisen

Von "literarischen Reisen" lässt sich immer dann sprechen, wenn die Interkulturalitäts- und/oder Alteritätserfahrung unmittelbar im literarischen Text widergespiegelt wird.

Dies gilt etwa für Rolf Dieter Brinkmanns Patchwork-Text *Rom, Blicke* (1979). In dem Buch präsentieren sich Text und Schriftbild als eine Art produktives Chaos und demonstrieren so gleichermaßen die Unnahbarkeit des Fremden wie die uneingeschränkte Offenheit des Wahrnehmenden für das Andersartige. Dadurch entspricht Brinkmanns Werk in besonderem Maße der Beobachtung Eric J. Leeds, wonach "Reisen (...) eindeutig die fiktive Grundlage aller sozialen Strukturen" unterminiere – "die Annahme nämlich, dass der einzelne eine wahre, wirkliche und in sich geschlossene Person sei" (Leed 1991: 292).

Im Kontext der Eroberung auch noch der letzten Reste der Erde durch Tourismus und Rohstoffabbau ist die gezielte Suche nach Fremdheitserfahrungen allerdings nicht nur als unterschwellige Kritik an den festgefügten Subjekt- und Weltbildern der eigenen Kultur zu verstehen. Stattdessen geht es dabei vielfach auch darum, im Meer des Bekannten und Erforschten überhaupt noch Inseln der Fremdheit zu entdecken.

Vor diesem Hintergrund sind die Romane über Reisen in die entlegensten Gegenden der Erde zu sehen, die seit Mitte der 1980er Jahre in auffallender Häufung erschienen sind. Als besonders geeignet für die Thematisierung von Fremdheitserfahrungen erweisen sich dabei offenbar die Polargebiete.

So rekonstruiert in Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) der Erzähler eine österrei-

chisch-ungarische Nordpolexpedition aus den Jahren 1872 bis 1874, in deren Verlauf die noch heute unter der damals gewählten Bezeichnung "Franz-Joseph-Land" bekannte arktische Inselgruppe östlich von Spitzbergen entdeckt wurde. Dies geschieht sowohl auf der Basis von Tagebuchauszügen und anderen historischen Dokumenten, die in Auszügen in das Werk einmontiert sind, als auch durch eine eigene Reise des Erzählers auf den Spuren der damaligen Entdecker.

Auch den Protagonisten aus Sten Nadolnys Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), John Franklin, zieht es in die Regionen des ewigen Eises. Bei dem Versuch, die so genannte "Nordwestpassage", also die den Atlantik mit dem Pazifik verbindende Durchfahrt, zu finden, werden die Schiffe seiner Expedition vom Packeis eingeschlossen. Die Reise nimmt so für alle Expeditionsteilnehmer ein tödliches Ende.

Die von den Polargebieten ausgehende Faszination blieb – wie etwa Libuše Moníkovás Roman *Treib Eis* (1992) oder auch Klaus Böldls *Studie in Kristallbildung* (1997) zeigen – auch in den 1990er Jahren ungebrochen. Offenbar kommt in den literarischen Reisen ins ewige Eis die Sehnsucht nach einer letzten "terra incognita" zum Ausdruck, die noch einmal eine völlig neuartige Sicht der Welt und des menschlichen Daseins ermöglichen könnte. So sieht etwa Nadolnys Protagonist in den "Tausende[n] von Schollen", welche die Schiffe seiner Expedition umschließen, im schrägen Sonnenlicht "eine rotgläserne Stadt", die sich "zusammen mit den Schiffen nach Süden voranfraß". Auch der Begriff "Sonne" wird ihm in dem Zusammenhang fragwürdig ("Wieso eigentlich Sonne, was heißt Sonne"; Nadolny 1983: 346).

Dabei handelt es sich hier allerdings um eine Sehnsucht, die sich ihrer eigenen Vergeblichkeit bewusst ist. Denn hinter der Formenvielfalt der Eismassen, auf der die Illusion von Freiheit beruht, verbirgt sich de facto ja eine extreme Lebensfeindlichkeit. Die Suche nach dem Fremdartigen mündet so letztlich in ein vertieftes Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit.

Besonders deutlich wird dies in Raoul Schrotts Tagebuchroman *Finis Terrae* (1995). Darin assoziiert der Protagonist, der Archäologe Ludwig Höhnel, die Suche nach der "terra incognita" unmittelbar mit dem "Heranwachsen" eines "Doppelgänger[s]" in ihm – nämlich des Todes, der ihn die "Chronologie, der ich nicht entrinnen kann", aus sich "herauswürgen" lasse (Schrott 1995: 113). Auch wenn Höhnel das "Ziel" seiner Arbeit darin sieht, "dass in mir etwas zu einem Ende finden könnte" (ebd.: 113), verweist dies deutlich auf seine Reflexionen über den Tod:

"Der Tod ist ein Ende, wie auch der Puls unter der immer härter werdenden Haut jede Nacht weniger fühlbar wird. Da ist kein Schauen mehr, und die Dinge beginnen zu verharren und erstarrten zur Maske" (ebd.: 146).

Dass die radikalste Alteritätserfahrung die des Todes ist, wurde allerdings bereits in Paul Nizons *Canto* (1963) deutlich. Aus der Einsicht heraus, dass "ich nie herankomme, an Rom nie herankomme, an das Ding", wird die fremde Stadt darin zu einem Bild für das "Ding, das nicht Rom ist", und damit zu einer Metapher für die Ankunft des Erzählers im "Anderen Land" des Todes (Nizon 1963: 248 f.). Die Überschreitung der gegenständlichen Wirklichkeit auf die subjektive Realität des Erzählers hin veranschaulicht Nizon dabei auch durch eine assoziative Ausdrucks-

weise, die in ihrer Rhythmisierung lyrisch-musikalischen Formen verwandt ist. Eben hierauf verweist auch der Titel des Werkes.

Literatur der Migration

Als Folge der seit Mitte der 1950er Jahr von der Bundesrepublik gezielt geförderten Arbeitsmigration nach Deutschland entstanden auch eigene literarische Zirkel von Menschen mit Migrationshintergrund. So gab es etwa für die italienischsprachige Community seit 1974 mit der Literaturzeitschrift *// Mulino* (Die Mühle) ein eigenes Publikationsorgan. 1980 wurde der Polynationale Literatur- und Kunstverein *PoliKunst* gegründet. Parallel dazu rief der Bremer *CON-Verlag* die Reihe *Südwind gastarbeiterdeutsch* ins Leben, in der in kurzer Folge mehrere Anthologien zur Migrantenliteratur erschienen.

Interkulturalität entfaltete sich in diesem Rahmen allerdings keineswegs ausschließlich über die Thematisierung des Aufeinandertreffens von Aufnahme- und Ziellandkultur. Sie konnte sich vielmehr auch im Einbringen fremdkultureller Erzähltraditionen in die deutschsprachige Literatur manifestieren.

So knüpft etwa Rafik Schami in seinem Roman *Erzähler der Nacht* (1989) an die aus den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* bekannte Tradition des zyklischen, durch eine Rahmenhandlung verbundenen Erzählens an. Die formal demonstrierte Lebendigkeit des Erzählens wird dabei auch auf der Handlungsebene bezeugt: Der Kutscher Salim, ein allseits beliebter und geschätzter Erzähler, wird von einer plötzlich eintretenden Stummheit geheilt, indem jeder seiner sieben Freunde ihm eine Geschichte erzählt.

Auch mit dem um den Geschichtenerzähler Sadik kreisenden Roman *Der ehrliche Lügner* (1992) stellt sich Schami bewusst in die Tradition des orientalischen Erzählens. So verweist der Roman durch den Untertitel – "Roman von tausendundeiner Lüge" – ebenfalls auf die Märchen aus tausendundeiner Nacht.

Die Interkulturalität entfaltet sich dabei nicht nur auf der Ebene des literarischen Werkes selbst, sondern auch im Sinne von Intertextualität, also eines direkten oder indirekten Einflusses auf andere deutsche Autoren. So erinnert etwa der titelgebende Held aus Sten Nadolnys 1990 erschienenem Roman *Selim oder Die Gabe der Rede* deutlich an Schamis erzählfreudige Protagonisten und ihren kreativen Umgang mit der Wahrheit.

Nadolnys Protagonist scheitert zwar mit seinen zahlreichen Projekten, sich ein eigenes Leben in Deutschland aufzubauen. Dennoch erscheint er als Lebenskünstler, der mit wenig zufrieden ist, auch wenn er ständig davon träumt, zu Reichtum und Ansehen zu gelangen.

Gerade dieser scheinbare Widerspruch erweist sich als die eigentliche Grundlage seiner inneren Ausgeglichenheit: Was für ihn in der Realität unerreichbar bleibt, erschafft er sich in der Parallelwelt seiner Phantasie, die er immer wieder in seinen zahlreichen Geschichten auslebt. Erzählend bewältigt er so sein Leben und wird eben damit ein Vorbild für seinen deutschen Freund, der in dem Roman das Leben Selims erzählend nachzuzeichnen versucht.

Die Thematisierung von Interkulturalität im Rahmen von Migrationsgeschichten ist aber selbstverständlich nicht an die Arbeitsmigration gebunden. So hat auch die rumäniendeutsche Autorin

und spätere Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller die Erfahrung ihrer Übersiedlung nach Deutschland literarisch verarbeitet.

Ihr 1989 veröffentlichter Roman *Reisende auf einem Bein* verweist bereits im Titel auf eine zentrale Herausforderung der Emigration: die Tatsache, dass man dabei zunächst innerlich an die Herkunftskultur gebunden bleibt, während die Beheimatung in dem neuen Land sich erst allmählich vollzieht. In diesem Sinne ist eine Emigration also stets eine "Reise auf einem Bein".

Auch der Name der Protagonistin – Irene – ist eine Chiffre für Fremdheitserfahrungen. Er wird in dem Roman explizit auf Italo Calvinos 1972 erschienene Textsammlung *Die unsichtbaren Städte* bezogen. "Irene" ist darin der Name einer Stadt, die ihr Aussehen verändert, sobald man sich ihr nähert. Dies entspricht ganz dem Erleben der Protagonistin, der die Stadt, in der sie ankommt, umso fremder wird, je mehr sie in sie eindringt.

Im Mittelpunkt des Romans steht eine von der Protagonistin angefertigte Collage aus Zeitungsausschnitten. Diese verweist sowohl auf ihre Fremdheitsgefühle als auch auf ihre Versuche, sich einen Weg durch das Labyrinth der Fremde zu bahnen. Sie spiegelt einerseits das Chaotische, Unzusammenhängende wider, als das die fremde Kultur anfangs von ihr wahrgenommen wird. Andererseits deutet die Collage aber auch auf den Willen hin, sich das Fremde bewusst anzueignen, indem es neu zusammenge setzt und so an das subjektive Wirklichkeitserleben angepasst wird.

Auch die als Studentin nach Deutschland gekommene Yoko Tawada setzt sich in *Wo Europa anfängt* (1990) mit ihren eigenen Migrationserfahrungen auseinander. Dabei dreht sie den euro-

zentrischen Blick um und betrachtet Europa aus einer Außenperspektive.

Die Erzählung handelt von einer Reise, welche die japanische Ich-Erzählerin zunächst von Japan zum sibirischen Festland und von dort aus mit der Transsibirischen Eisenbahn bis nach Moskau unternimmt. Sie veranschaulicht die Überzeugung Tawadas, dass es sich bei dem Konstrukt "Europa" um "etwas Imaginäres" handelt – nämlich um die "Summe" jener "Bilder", welche die Europäer selbst und außereuropäische Völker sich von Europa gemacht haben (Tawada 1998: 187).

In der Gegenwart hält die Autorin es für notwendig, "noch viel mehr verwirrende Europa-Bilder [zu] entwerfen" und so auf die Unmöglichkeit einer eindeutigen Beantwortung der Frage, "wo Europa aufhört", hinzuweisen (ebd.: 204 f.). Dem entspricht in *Wo Europa anfängt* auch ein mehrperspektivisches Erzählverfahren, das die Fremdheit der erlebten Wirklichkeit behutsam umkreist, anstatt sich diese vorschnell anzueignen. So werden die Ereignisse der realen Reise eng mit einem vor Reisebeginn angefertigten Reisebericht, einem nach der Reise erstellten Tagebuch sowie Briefen an die Eltern und Begebenheiten aus der Kindheit der Erzählerin verknüpft.

Literatur

- 1. Überblicks- und Sammelbände zur Theorie des literarischen Realismus**
- 2. Historischer Realismus**
- 3. Zeithistorischer Realismus**
- 4. Kahlschlag-Realismus**
- 5. Zeitkritischer Realismus**
- 6. Sozialistischer Realismus**
- 7. Magischer Realismus**
- 8. Lakonischer Realismus**
- 9. Neuer Realismus**
- 10. Primärliteratur und sonstige zitierte Literatur**

- 1. Überblicks- und Sammelbände zur Theorie des literarischen Realismus**

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946: Francke (11. Aufl. Tübingen 2015: Narr Francke Attempto).

Aust, Hugo: *Literatur des Realismus* (1977). Stuttgart und Weimar, 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage 2000: Metzler.

Baron, Christine / Engel, Manfred (Hgg.): *Realism / Anti-Realism in 20th-Century Literature*. Amsterdam und New York 2010: Rodopi.

Becker, George Joseph (Hg.): *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton 1967: University Press [Materialiensammlung mit Texten von dem literarischen Realismus zugerechneten Autoren aus mehreren Ländern].

Becker, Sabina: *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter*. Tübingen und Basel 2003: Francke.

Begemann, Christian (Hg.): *Realismus. Epochen – Autoren – Werke*. Darmstadt 2007: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Brinkmann, Richard (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus (1969)*. Darmstadt, 3., erw. Aufl. 1987: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung; 212).

Gaede, Friedrich: *Realismus von Brant bis Brecht*. München 1972: Francke (UTB).

Laemmle, Peter (Hg.): *Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff*. München 1976: edition text + kritik.

Lauer, Reinhard (Hg.): *Europäischer Realismus*. Wiesbaden 1980: Athenaion.

Plumpe, Gerhard (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus (1985)*. Stuttgart bib. erg. Ausg. 1997: Reclam.

Stern, Joseph Peter: *Über literarischen Realismus (On Realism, 1973)*. München 1983: Beck.

Ders.: *Über oder eigentlich gegen eine Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. In: Laemmle (1976), S. 19 – 31.

Ströwick, Elisabeth: *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn 2019: Brill/Fink.

Wünsch, Marianne: Realismus (1850 – 1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche. Kiel 2007: Ludwig.

2. Historischer Realismus

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart 1994: Metzler (Sammlung Metzler; 278).

Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir (1936). In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden, in Verbindung mit den Söhnen des Dichters herausgegeben von Walter Muschg, Bd. 8: Aufsätze zur Literatur, S. 163 – 186. Olten und Freiburg/Brsg. 1963: Walter.

Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir (1936). In: A.D.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden, in Verbindung mit den Söhnen des Dichters herausgegeben von Walter Muschg, Bd. 8: Aufsätze zur Literatur, S. 163 – 186. Olten und Freiburg/Brsg. 1963: Walter.

Flothow, Matthias / Kroll, Frank-Lothar (Hgg.): Vergangenheit vergegenwärtigen. Der historische Roman im 20. Jahrhundert [Kongressvorträge]. Leipzig 1998: Evangelische Verlagsanstalt (Texte aus der Evangelischen Akademie Meißen).

Geppert, Hans Vilmar: Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart. Tübingen 2009: Francke.

Hanimann, Willy A.: Studien zum historischen Roman (1939 – 1945). Bern u.a. 1981: Lang.

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. London 1988: Routledge.

Huyssen, Andreas: Bürgerlicher Realismus. Stuttgart 1974: Reclam (Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, herausgegeben von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt, Bd. 11).

Karimi, Kian-Harald: Erzählte Geschichte in dürftiger Zeit. Historische Romane in Moderne und Postmoderne. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 2018, H. 3/4, S. 447 – 471.

Kebbel, Gerhard: Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans. Tübingen 1992: Niemeyer (Diss. Köln 1991).

Kohpeiss, Ralph: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention: Stuttgart 1993: M & P (Diss. Hamburg 1992).

Lukács, Georg: Der historische Roman (ED russ. 1937, dt. 1955). Neuwied und Berlin 1966: Luchterhand (Werke, Bd. 6: Probleme des Realismus 3).

Neubauer, Martin: Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende. Wien 2007: Braumüller.

Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995 (WVT) (teilweise Habil. Köln 1994).

Ongha, Hamid: Geschichtsphilosophie und Theorie des historischen Romans bei Lion Feuchtwanger. Die Entwicklung Feuchtwangers von seinen literarischen Anfängen bis zum Exil. Frankfurt/M. u.a. 1982: Lang (Diss. Univ. Frankfurt/M.).

Westenfelder, Frank: Genese, Problematik und Wirkung nationalsozialistischer Literatur am Beispiel des historischen Romans zwischen 1890 und 1945. Frankfurt/M. u.a. 1989: Lang (Diss. Univ. Karlsruhe 1987).

3. Zeithistorischer Realismus

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Hermann Lenz (Text + Kritik; 141). München 1999: edition text + kritik.

Ders. (Hg.): Heimito von Doderer (Text + Kritik; 150). München 2001: edition text + kritik.

Durzak, Manfred / Steinecke, Hartmut / Bullivant, Keith (Hgg.): Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm. Köln 1995: Kiepenheuer & Witsch.

Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München 1992: Fink (Diss. Univ. Konstanz).

Gaede, Friedrich: Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland. In: Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft 1 (1979), S. 54 – 66.

Garbe, Joachim: Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre. Würzburg 2002: Königshausen & Neumann.

Kremer, Manfred: Günter Grass, "Die Blechtrommel" und die pikarische Tradition. In: German Quarterly 46 (1973), S. 381 – 392.

Kreuzer, Ingrid und Helmut (Hgg.): Über Hermann Lenz. Dokumente seiner Rezeption (1947 – 1979) und autobiographische Texte. München 1981: Fink.

Ladenthin, Volker (Hg.): *Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis*. Eitorf 2000: gata.

Lenz, Hermann: *Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1986: Suhrkamp.

Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert*. Bonn 1986: Bouvier.

Mirčev, Bogdan: Günter Grass "Die Blechtrommel": eine Modifikation des pikaresken Romangenres. In: *Philologia* 19-20 (1987), S. 60 – 67.

Moritz, Rainer: *Schreiben, wie man ist. Hermann Lenz – Grundlinien seines Werks*. Tübingen 1989: Niemeyer (Diss. Tübingen 1988).

Ders. (Hg.): *Einladung, Hermann Lenz zu lesen*. Frankfurt/M. 1988: Suhrkamp (Materialien).

Rickels, Laurence A.: "Die Blechtrommel" zwischen Schelmen- und Bildungsroman. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 20 (1986), S. 109 – 132.

Schwartze-Köhler, Hannelore: "Die Blechtrommel" von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne. Berlin 2009: Frank & Timme.

Weber, Dietrich: *Heimito von Doderer*. München 1987: Beck (Autorenbücher; 45).

Wehdeking, Volker: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1985*. Stuttgart u.a. 1995: Kohlhammer.

Ders. (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990 – 2000). Berlin 2000. Schmidt.

Williams, Arthur (Hg.): German Literature at a Time of Change 1989 – 1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective. Bern u.a. 1991: Lang.

4. Kahlschlag-Realismus

Andersch, Alfred: Die neuen Dichter Amerikas. In: Der Ruf. Zeitung der deutschen Kriegsgefangenen in USA (15. Juni 1945, Titelblatt). Faksimile-Ausgabe München u.a. 1986: Saur.

Ders.: Das junge Europa formt sein Gesicht (1946). In: Schwab-Felisch (1962), S. 21 – 26.

Ders.: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation (1948). In: Das Alfred Andersch Lesebuch, S. 111 – 134. Zürich 1979: Diogenes.

Arnold, Heinz Ludwig: Die Gruppe 47. Reinbek 2004: Rowohlt.

Ders. u.a. (Hg.): Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß (1980). München, 3., überarb. Aufl. 2004: edition text + kritik (Sonderband Text + Kritik).

Bender, Hans: Ortsbestimmung der Kurzgeschichte. In: Akzente 9 (1962), S. 205 – 225.

Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur (1952). In: Ders.: Das Heinrich Böll Lesebuch, herausgegeben von Viktor Böll, S. 96 – 100. München 1982: dtv.

Ders. (1965): Gespräch mit Horst Bienek. In: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 168 – 184. München 1965: dtv.

Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München 2012: Deutsche Verlags-Anstalt.

Braese, Stephan (Hg.): Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Berlin 1999: Schmidt.

Briegleb, Klaus: Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: Wie antisemitisch war die Gruppe 47? Berlin und Wien 2002: Philo.

Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk (1949). Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz (1957), Reinbek 1991: Rowohlt.

Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. Stuttgart 1980: Reclam.

Eich, Günter: [Über den Schriftsteller]. In: Richter (1948/1991), S. 3 f.

Eliot, T.S.: Hamlet and his Problems. In: Ders.: The Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism (1920), S. 95 – 103. London (Methuen) und New York (Barnes & Noble) 1960: University Paperbacks (dt. Ausg.: Eliot, T.S.: Hamlet. In: Ders.: Ausgewählte Essays, S. 177 – 186. Frankfurt/M. 1950: Suhrkamp).

Fetscher, Justus / Lämmert, Eberhard (Hgg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg 1991: Königshausen & Neumann.

Gehring, Hansjörg: Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945 – 1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programms. Stuttgart 1976: Deutsche Verlags-Anstalt.

Goetsch, Paul: Arten der Situationsverknüpfung. Eine Studie zum 'explosive principle' in der modernen Short Story. In: Ders. (Hg.): Studien und Materialien zur Short Story, S. 40 – 63. Frankfurt/M. u.a. 1971: Diesterweg.

Hemingway, Ernest: Interview mit George A. Plimpton. In *Merkur* 13 (1959), S. 526 – 544.

Höllerer, Walter: Die kurze Form der Prosa. In: Akzente 9 (1962), S. 226 – 245.

Langgässer, Elisabeth: Schriftsteller unter der Hitler-Diktatur (1947). In: Arnold (1974), S. 280 – 285.

Dies.: Langgässer, Elisabeth: Das Kreuz der Kurzgeschichte (1949). In: Nayhauss (1977), S. 12 – 15.

Dies.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1: Erzählungen. Hamburg 1964: Claassen.

Kinder, Hermann: Der Mythos von der Gruppe 47. Eggingen 1996: Edition Isele.

Kröll, Friedhelm: Gruppe 47. Stuttgart 1979: Metzler.

Lenz, Siegfried: Mein Vorbild Hemingway. Modell oder Provokation (1966). In: Ders.: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur, S. 37 – 47. München 1972: dtv.

Lettau, Reinhard (Hg.): Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Berlin 1967: Luchterhand.

Marx, Leonie: Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart, 2., überarb. Aufl. 1997: Metzler.

Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.): Theorie der Kurzgeschichte. Stuttgart 1977: Reclam.

Neunzig, Hans A. (Hg.): Der Ruf. Unabhängige Blätter der Jungen Generation. Eine Auswahl. Mit einem Vorwort von Hans Werner Richter. München 1976: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.

Ders. (Hg.): Hans Werner Richter und die Gruppe 47 (1979). Frankfurt/M. u.a. 1981: Ullstein; 2007 vom Verlag LangenMüller (München) neu aufgelegt.

Ders. (Hg.): Lesebuch der Gruppe 47 (1983). München 2. Aufl. 1997: dtv.

Parkes, Keith Stuart / White, John J. (eds.): The Gruppe 47. Fifty Years. On a Re-Appraisal of Its Literary and Political Significance. Amsterdam und Atlanta 1999: Rodopi.

Raddatz, Fritz J.: Wiedersehen mit der Gruppe 47 (1955). In: Lettau (1967), S. 110 – 113.

Ders.: Die ausgehaltene Realität. In: Richter/Mannzen (1962), S. 52 – 59.

Richter, Hans Werner: Warum schweigt die junge Generation? (1946). In: Schwab-Felisch (1962), S. 29 – 33.

Ders. (Hg.): Der Skorpion. Reprint [der für Januar 1948 geplanten, damals nicht gedruckten ersten Nummer der Zeitschrift]. Mit einer Dokumentation zur Geschichte des "Skorpions" und einem Nachwort zur Geschichte der Gruppe 47 von Heinz Ludwig Arnold. Göttingen 1991: Wallstein.

Ders.: Richter, Hans Werner: Die Geschlagenen. Roman (1949). Gütersloh 1979: Bertelsmann.

Ders.: Fünfzehn Jahre. In: Richter/Mannzen (1962), S. 8 – 14.

Ders.: Wie entstand und was war die Gruppe 47? In: Neunzig (1979), S. 27 – 110.

Ders. / Mannzen, Walter (Hgg.): Almanach der Gruppe 47 1947 – 1962. Reinbek 1962: Rowohlt.

Richter, Toni (Hg.): Die Gruppe 47 in Bildern und Texten. Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch.

Rohner, Ludwig: Theorie der Kurzgeschichte (1973). Wiesbaden, 2., verb. Aufl. 1976: Athenaion.

Rühmkorf, Peter: Wolfgang Borchert. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (1961). Reinbek 27. Aufl. 1999: Rowohlt.

Schnabel, Ernst: Die amerikanische Short Story. In: Nordwestdeutsche Hefte 1 (1946), S. 25 – 28.

Schnurre, Wolfdietrich: Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte (1961). In: Nayhauss (1977), S. 24 – 33.

Schutte, Jürgen (Red.): Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste, 28. Oktober bis 7. Dezember 1988. Berlin 1988: Akademie der Künste (Akademie-Katalog 151).

Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift. München 1962: dtv.

Wehdeking, Volker: Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945 – 1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern. Stuttgart 1971: Metzler.

Ders. / Blamberger, Günter: Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945 – 1952). München 1990: Beck.

Weyrauch, Wolfgang (Hg.): Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949 (1949). Reinbek 1989: Rowohlt.

Ders.: Nachwort. In: Weyrauch (1949), S. 175 – 183.

Widmer, Urs: So kahl war der Kahlschlag nicht (1965). In: Lettau (1967), S. 328 – 335.

Ders.: 1945 oder Die "Neue Sprache": Studien zur Prosa der "Jungen Generation" (Diss. Basel 1965). Düsseldorf 1966: Schwann.

5. Zeitkritischer Realismus

Almai, Frank / Schmitz, Walter (Hgg.): Über Martin Walser. Dresden 2002: Thelem.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Martin Walser (Text + Kritik; H. 41/42). München 2000 (Neufassung): edition text + kritik.

Balzer, Bernd: Das literarische Werk Heinrich Bölls. Einführung und Kommentare. München 1997: dtv.

Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen (1966). In: Ders.: Aufsätze, Kritiken, Reden, Frankfurter Vorlesungen, S. 511 – 571. Köln und Berlin 1966: Kiepenheuer & Witsch.

Fetz, Gerald A.: Martin Walser. Stuttgart und Weimar 1997: Metzler (Sammlung Metzler; 299).

Huntemann, Willi: Engagierte Literatur in Wendezeiten. Würzburg 2003: Königshausen & Neumann.

Lenz, Siegfried: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur. München 1972: dtv.

Lorenz, Matthias N.: Martin Walser in Kritik und Forschung. Eine Bibliographie. Bielefeld 2002: Aisthesis (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte; 11).

Merchiers, Dorothée: Le réalisme de Siegfried Lenz. Bern u.a. 2000: Lang (Diss. Lyon 1997).

Pălimariu, Ana-Maria: "Chemnitzer Zähne". Ironie in Martin Walsers Werk der 1970er- und 1980er-Jahre. Konstanz 2007: Hartung-Gorre.

Schlicht, Corinna (Hg.): Anmerkungen zu Siegfried Lenz. Oberhausen 1998: Laufen (Autoren im Kontext – Duisburger Studienbögen, Bd. 2).

Schmidt-Betsch, Petra Cornelia: Idee versus Ideologie. Die Lukács-Adorno-Kontroverse und die Freiheit des Menschen in Heinrich Bölls littérature engagée. Zur Frage nach dem poetischen Realismus in der Moderne. Diss. Gießen 1993: Universität Gießen.

Schnell, Ralf: Heinrich Böll und die Deutschen. Köln 2017: Kiepenheuer & Witsch.

Vogt, Jochen: Nonkonformismus in der Erzählliteratur der Adenauerzeit. In: Grimminger, Hansers Sozialgeschichte, Bd. 10, Hg. Ludwig Fischer (s. I.1.), S. 279 – 298.

Wagener, Hans: Siegfried Lenz (1976). München, 4., erw. Aufl. 1985: Beck (Autorenbücher; 2).

Walser, Martin: Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden. Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp.

Ders.: *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen.* Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.

Wolff, Rudolf (Hg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung.* Bonn 1985: Bouvier.

Yuk, Hyun-Seung: *Das Prinzip "Ironie" bei Martin Walser. Zu den Poetik-Vorlesungen und den Erzählwerken der mittleren Phase.* Münster 2002: Lit (Diss. Münster 2001).

6. Sozialistischer Realismus

Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Sektion Literatur und Sprachpflege, Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur (Hg.): *Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten (1962/63, 2 Bde).* Berlin und Weimar, erw. Ausg. 1979: Aufbau:

Bd. 1 (Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion: Alfred Klein unter Mitarbeit von Thomas Rietzschel): 1926 – 1935;

Bd. 2 (Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion: Friedrich Albrecht): 1935 – 1941;

Bd. 3 (Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion: Irmfried Hiebel): 1941 - 1949.

Bd. 4 (Anmerkungen von Friedrich Albrecht, Irmfried Hiebel, Hartmut Kahn, Klaus Kändler und Thomas Rietzschel; Register: Brigitte Melzwig): Kommentare.

Arnold, Heinz Ludwig / Meyer-Gosau, Frauke (Hgg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke.* München 1991: edition text + kritik.

Aumüller, Matthias: Ankunftsästhetik – Explikation eines literar-historischen Begriffs. In: *Wirkendes Wort* 61 (2011), H. 2, S. 293 – 311.

Ders.: Minimalistische Poetik. Zur Ausdifferenzierung des Auf-bausystems in der Romanliteratur der frühen DDR. Münster 2015: mentis.

Autorenkollektiv: Sozialistische Parteilichkeit. In: Pracht/Neubert (1970), S. 235 – 254

Backes, Dirk: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der sozialistische Realismus. Berlin 1981: Kramer (Diss. TH Aachen 1980).

Börner, Heinz / Härtner, Bernd: Im Leseland. Die Geschichte des Volksbuchhandels. Berlin 2012: Das Neue Berlin.

Brecht, Bertolt. Über Realismus, herausgegeben von Werner Hecht (1968). Frankfurt/M. 1971: Suhrkamp. (*Schriften Brechts zum literarischen Realismus*).

Deppe, Jürgen: Literaturinstitut Johannes R. Becher. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 63 – 71.

Drescher, Angela (Hg.): Dokumentation zu Christa Wolf: "Nach-denken über Christa T.". Hamburg und Zürich 1992: Luchterhand.

Dröscher, Barbara: Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975. Würzburg 1993: Königshausen & Neumann.

Emmerich, Wolfgang: Die Literatur der DDR. In: Beutin, Wolfgang u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Ge-genwart (1979), S. 458 – 525. Stuttgart und Weimar, 5., überarb. Aufl. 1994: Metzler.

Ders.: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Neuwied und Berlin, 3., korr. Aufl. 1985: Luchterhand.

Ders.: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 232 – 245.

Erbe, Günter: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem "Modernismus" in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen 1994: Westdeutscher Verlag.

Heider, Magdalena: Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945 – 1954 in der SBZ/DDR. Köln 1993: Verlag Wissenschaft und Politik.

Iwatschenko, A.: Kritischer und sozialistischer Realismus (1957). In: Brinkmann, Richard (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Realismus (1969), S. 160 – 192. Darmstadt, 3., erw. Aufl. 1987: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung; 212).

Jäger, Andrea: Schriftsteller-Identität und Zensur. Über die Bedingungen des Schreibens im "realen Sozialismus". In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 137 – 148

Jünger, Harri / Autorenkollektiv: Der sozialistische Realismus in der Literatur. Leipzig 1979: Bibliographisches Institut.

Koch, Hans (Hg., im Auftrag des Instituts für Gesellschaftswiss. beim ZK der SED, Lehrstuhl für Marxist.-Leninist. Kultur- und Kunsthiss.): Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Berlin 1974: Dietz.

Lokatis, Siegfried / Sonntag, Ingrid (Hgg.): Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur. Berlin 2008: Links.

Lukács, Georg: Probleme des Realismus. Berlin, 2., veränd. u. verb. Aufl. der "Essays über Realismus" (1948) 1955: Aufbau.

Ders.: Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg 1958: Claassen.

Meyer-Gosau, Frauke: Bildlose Zukunft – verlorene Geschichte. Die "Ankunftsliteratur" zwischen 1961 und 1964 in exemplarischen Studien. Diss. Bremen 1980: Mikrofiches.

Mittenzwei, Werner: Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR 1945 –1975. Berlin und Weimar 1978: Aufbau.

Ders. (Hg.): Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller. Leipzig 1975: Reclam.

Münz-Koenen, Ingeborg / Autorenkollektiv (Hgg.): Literarisches Leben in der DDR 1945 – 1960. Literaturkonzepte und Leseprogramme. Berlin 1979: Akademie-Verlag.

Nieraad, Jürgen: Subjektivität als Thema und Methode realistischer Schreibweise. Zur gegenwärtigen DDR-Literaturdiskussion am Beispiel Christa Wolf. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, herausgegeben im Auftrag der Görres-Gesellschaft, 19 (1978), S. 289 – 316.

Pabst, Stefan / Jäger, Andrea (Hgg.): Reportage-Literatur in der DDR. Hannover 2023: Wehrhahn.

Park, Chung-Hi: Literatur von Frauen in der DDR der 60er Jahre. Untersuchungen zum Verhältnis literarisch-künstlerischer Produktionen und gesellschaftlich-politischer Rahmenbedingungen in Texten von Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann, Christa Wolf. Berlin 1999: Logos (Diss. Humboldt-Universität Berlin).

Pracht, Erwin u.a.: Einführung in den sozialistischen Realismus. Berlin 1975: Dietz.

Ders. / Neubert, Werner (Hgg.): Sozialistischer Realismus. Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung. Berlin 1970: Dietz.

Rüß, Gisela (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971 – 1974. Stuttgart 1976: Seewald.

Rüther, Günther (Hg.): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn u.a. 1997: Schöningh.

Schiller, Dieter / Krenzlin, Leonore: Rückblick auf ein verlorenes Land: Studien und Skizzen zur Literatur in der DDR. Berlin 2019: Edition Schwarzdruck.

Schmidt, Ulrich: Abschied von der 'Literaturgesellschaft'? Anmerkungen zu einem Begriff. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 45 – 52

Schmitt, Hans-Jürgen / Baier, Lothar (Hgg.): Der Streit mit Georg Lukács. Frankfurt/M. 1978: Suhrkamp.

Sokoll, Anne: Die schreibenden Arbeiter der DDR. Zur Geschichte, Ästhetik und Kulturpraxis einer "Literatur von unten". Bielefeld 2021: transcript.

Spies, Bernhard: Georg Lukács und der Sozialistische Realismus in der DDR. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 34 – 44.

Taschner, Winfried: Erzählstrukturen und -funktionen des Bildungsromans in der DDR-Aufbauliteratur. Stuttgart 1981: Heinz (Diss. Univ. Tübingen).

Tietje, Frank: Die Ankunftsliteratur: Begriff und Spannbreite. Baden-Baden 2019: Ergon (Diss. Univ. Kiel).

Walther, Joachim: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1996: Links (Analysen und Dokumente. Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik).

Wichner, Ernest / Wiesner, Herbert: "Literaturentwicklungsprozesse". Die Zensur der Literatur in der DDR. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp.

Wiesner, Herbert / Wichner, Ernest (Hgg.): "Literaturentwicklungsprozesse". Die Zensur der Literatur in der DDR. Frankfurt/Main 1992: Suhrkamp.

Zentralkomitee der SED (Hg.): Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Beschlüsse und Erklärungen des Zentralkomitees sowie seines Politbüros und seines Sekretariats, Bd. IV. Berlin 1954: Dietz.

Zimmermann, Peter: Industrieliteratur in der DDR. Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter. Stuttgart 1984: Metzler.

Zipser, Richard A. (Hg.): Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR. Leipzig 1995: Reclam.

7. Magischer Realismus

Zu Heimoto von Doderer s. auch 3. Zeithistorischer Realismus

Durst, Uwe: Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme: Vom Bürgerlichen zum "Magischen" Realismus. In: Schmeink, Lars / Müller, Hans-Harald (Hgg.), *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, S. 57 – 74. Berlin und Boston 2012: De Gruyter.

Ebner, Jeannie / Henz, Rudolf (Hgg.): *Literatur und Kritik* (H. 68): Themenheft Albert Paris Gütersloh. Wien 1972: Otto Müller.

Kirchner, Doris: *Doppelbödige Wirklichkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*. Tübingen 1993: Stauffenburg (Diss. Philadelphia 1989).

Köhler, Thomas / Mertens, Christian (Hgg.): *Justizpalast in Flammen! Ein brennender Dornbusch?: Das Werk von Manès Sperber, Heimoto von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927* (2005). Wien, überarb. und aktualis. Ausgabe 2017: PROverbis (edition mezzogiorno).

Kruntorad, Paul: *Phantastischer Realismus und Aktionismus. Zur Rezeptionsgeschichte der österreichischen Nachkriegskunst*. München 1990: Keyser (Querschüsse).

Lorenz, Günter W. (Hg.): *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen und Basel 1970: Erdmann.

Mellen, Joan: *Magic Realism*. Farmington Hills (Michigan) 2000: Cengage Gale (Literary Topics Series).

Muschik, Johann: *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus*. Wien und München 1974: Jugend und Volk.

Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Piontek, Slawomir: Der Mythos von der österreichischen Identität. Überlegungen zu Aspekten der Wirklichkeitsmythisierung in Romanen von Albert Paris Gütersloh, Heimito von Doderer und Herbert Eisenreich. Frankfurt/M. u.a. 1999: Lang (Diss. Poznán <Posen> 1998).

Posthofen, Renate S.: Treibgut. Das vergessene Werk George Saikos. Wien u.a. 1995: Böhlau.

Raschke, Martin: Hinweis auf Martin Raschke. Eine Auswahl der Schriften, herausgegeben von Dieter Hoffmann. Heidelberg und Darmstadt 1963: Schneider.

Reeds, Kenneth: Magical Realism: A problem of definition. In: *Neophilologus* 90/2 (2006), S. 175 – 196.

Rieder, Heinz: Der magische Realismus. Eine Analyse von 'Auf dem Floß' von George Saiko. Marburg 1970: Elwert.

Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, S. 25. Leipzig 1925: Klinkhardt & Biermann.

Saiko, George: Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation. Prinzipielles zum Deutschen Aspekt (e 1955 – 1963, ED der endgültigen Fassung 1971). In: G.S.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. IV: Drama und Essays, herausgegeben von Adolf Haslinger, S. 229 – 245. Salzburg und Wien 1986: Residenz.

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen 1990: Stauffenburg (Diss. Göttingen 1988).

Schmied, Wieland: Zur Ausstellung. In: Ders. (Red.): Die Wiener Schule des phantastischen Realismus: Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden. Katalog zur Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover, 10. März bis 4. April 1965, S. 5 – 16. Hannover 1965: Kestner-Gesellschaft.

Strelka, Joseph P. (Hg.): George Saikos magischer Realismus. Zum Werk eines unbekannten großen Autors. Bern u.a. 1990: Lang.

Würtz, Herwig / Böhm, Hermann (Hgg.): George Saiko: Zum 100. Geburtstag des Dichters. Katalog zur Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Palais Pallfy, 4. Februar bis 1. März 1992). Wien 1992: Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

8. Lakonischer Realismus

Bäumlin, Klaus (Hg.): Kurt Marti: Sprachkünstler, Pfarrer, Freund. Zürich 2020: Theologischer Verlag.

Bichsel, Peter: Dem Bestehenden Schwierigkeiten machen (1969). In: Ders.: Prosa, ausgewählt und herausgegeben von Heinz F. Schafroth, S. 51 – 57. Stuttgart 1974: Reclam.

Bucheli, Roman: Die melancholische Poesie der Hauptsätze. Gedanken zur Bodenlosigkeit in Peter Bichsels Prosa. In: Hoven (2000), S. 80 – 89.

Burger, Hermann: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen. *Peter Bichsel: "Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen"*. In: Ders.: Der Mann aus Wörtern, S. 189 – 213.

Frankfurt/M. 1983: Fischer [Auszug aus Burgers unveröffentlichter Habilitationsschrift "Studien zur zeitgenössischen Schweizer Literatur"].

Cheie, Laura: Harte Lyrik: Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze. Innsbruck u.a. 2010: StudienVerlag.

Feldkamp, Heiner (Hg.): Reiner Kunze: Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt/Main 1987: Fischer.

Hoven, Herbert (Hg.): Peter Bichsel. Auskunft für Leser. Darmstadt und Neuwied 1984: Luchterhand.

Ders. (Hg.): In Olten umsteigen. Über Peter Bichsel. Frankfurt/M. 2000: Suhrkamp.

Scheer, Udo: Reiner Kunze. Dichter sein. Eine deutsch-deutsche Freiheit. Halle/Saale 2013: Mitteldeutscher Verlag.

9. Neuer Realismus

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann (Text + Kritik; 71). München 1981: edition text + kritik.

Durzak, Manfred (Hg.): Dieter Wellershoff. Studien zu seinem Werk. Köln 1990: Kiepenheuer & Witsch.

Geduldig, Gunter / Wehebrink, Claudia: Bibliographie Rolf Dieter Brinkmann. Verzeichnis der veröffentlichten Druckschriften – Primär- und Sekundärliteratur. Bielefeld 1997: Aisthesis (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte; 6).

Helmreich, Hans: Dieter Wellershoff. München 1982: Beck (Autorenbücher; 29).

Jung, Werner: Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff – Erzähler, Medienautor, Essayist. Berlin 2000: Schmidt.

Kremp, Jörg-Werner: Inmitten gehen wir nebenher: Nicolas Born. Biographie, Bibliographie, Interpretationen. Stuttgart 1994: M & P (Diss. Münster 1993).

Merkes, Christa: Wahrnehmungsstrukturen in Werken des Neuen Realismus. Theorie und Praxis des Neuen Realismus und des nouveau roman. Eine Gegenüberstellung. Frankfurt/M. 1982: Lang (Diss. Warwick/GB 1981).

Neff, Kurt: Plädoyer für eine neue Literatur. Mit Beiträgen von Vladimir Weidlé, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Gustave Flaubert. München 1969: dtv.

Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967: Seuil.

Robbe-Grillet, Alain: Argumente für einen neuen Roman (*Pour un nouveau roman*, 1963). München 1965: Hanser.

Sarraute, Nathalie: Zeitalter des Argwohns. Köln 1963: Kiepenheuer & Witsch [4 Essays, entstanden 1947 – 1956].

Schulz, Gudrun (Hg., in Zusammenarbeit mit der Rolf-Dieter-Brinkmann-Gesellschaft Vechta): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts-westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns (2000). Vechta 2001: Eiwasser.

Selg, Olaf: Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann. Aachen 2001: Shaker (Diss. Marburg 2000).

Späth, Sibylle: Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart 1989: Metzler (Sammlung Metzler; 254).

Spiegel, Alan: *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville/Virginia Diss. (1973) 1976: University Press of Virginia.

Thomas, R. Hinton (Hg.): *Der Schriftsteller Dieter Wellershoff. Interpretationen und Analysen*. Köln 1975: Kiepenheuer & Witsch.

Torsy, Klaus: *Unser alltäglicher Wahnsinn. Zum Begriff der Kommunikation bei Dieter Wellershoff*. Marburg 1999: Tectum (Diss. Bonn 1998).

Vollmuth, Eike H.: *Dieter Wellershoff. Romanproduktion und anthropologische Literaturtheorie. Zu den Romanen 'Ein schöner Tag' und 'Die Schattengrenze'*. München 1979: Fink (Diss. Münsster 1974).

Wellershoff, Dieter: *Fiktion und Praxis* (1969a). In: Ders.: *Literatur und Veränderung*, S. 9 – 25. München 1971: dtv.

Ders.: Zu privat. *Über eine Kategorie der Veränderung* (1969b). In: Ebd., S. 26 – 35.

Ders.: *Die Instanzen der Abwehr und das totale Environment*. In: Ebd. (1971a), S. 36 – 48.

Ders.: *Wiederherstellung der Fremdheit*. In: Ders.: Ebd. (1971b), S. 62 – 72.

10. Primärliteratur und sonstige zitierte Literatur

Abusch, Alexander: *Zur Funktion der Goethe-Rezeption in der Kulturpolitik der DDR. Rede, gehalten anlässlich der 75-Jahr-Feier des Goethe-Nationalmuseums und des Goethe-Schiller-Archivs in Weimar am 27. August 1960*. In: *Neues Deutschland* vom 28. August 1960; hier zit. nach dem Teilabdruck in Wolff (1980), S. 15 f.

Aichinger, Ilse: Gespräch mit Heinz F. Schafroth (1972). In: :Moser, Samuel (1990, Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk: S. 33 – 35. Frankfurt/M., aktualisierte und erweiterte Neuausgabe 1995: Fischer.

Andersch, Alfred: Die neuen Dichter Amerikas. In: Der Ruf. Zeitung der deutschen Kriegsgefangenen in USA (15. Juni 1945, Titelblatt). Faksimile-Ausgabe München u.a. 1986: Saur.

Ders.: Das junge Europa formt sein Gesicht (1946). In: Schwab-Felisch (1962), S. 21 – 26.

Ders. (1948): Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation (1948). In: Das Alfred Andersch Lesebuch, S. 111 – 134. Zürich 1979: Diogenes.

Ders.: Die Kirschen der Freiheit (1952). Zürich 1971: Diogenes.

Anz, Thomas: Emil Staiger, Peter Handke und der Zürcher Literaturstreit. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Peter Handke, S. 30 – 33. München, 5. Aufl. 1989 (Neufassung): edition text + kritik (Text + Kritik 24).

Arnold, Heinz Ludwig / Meyer-Gosau, Frauke (Hgg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München 1991: edition text + kritik.

Artmann, Hans Carl: Grünverschlossene Botschaft. 90 Träume (1965; Erstdruck 1967).. In: Ders.: Der handkolorierte Menschenfresser. Ausgewählte Prosa, herausgegeben von Rainer Fischer, S. 195 – 228. Berlin 1984: Volk und Welt (Textgrundlage: H.C. Artmann: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa in drei Bänden. Salzburg und Wien 1979: Residenz).

Augustiny, Waldemar: Franz Radziwill. Göttingen u.a. 1964: Musterschmidt (Niedersächsische Künstler der Gegenwart, 3).

Autorenkollektiv: Sozialistische Parteilichkeit. In: Pracht, Erwin / Neubert, Werner (Hgg.): Sozialistischer Realismus. Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung, S. 235 – 254. Berlin 1970: Dietz.

Bayer, Konrad: der sechste sinn (1966). In: Ders.: Das Gesamtwerk, herausgegeben von Gerhard Rühm, S. 331 – 426. Reinbek 1977: Rowohlt.

Becker, Jürgen: Gegen die Erhaltung des literarischen status quo (1963). In: Steinecke/Wahrenburg (1999), S. 457 – 462.

Bernhard, Thomas: An der Baumgrenze. Salzburg 1969: Residenz.

Bertholet, Alfred: Das Wesen der Magie (1926/27). In: Petzoldt (1978), S. 109 – 134.

Bichsel, Peter: Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. 21 Geschichten (1964). Frankfurt/M. 1996: Suhrkamp.

Ders.: Dem Bestehenden Schwierigkeiten machen (1969). In: Ders.: Prosa, ausgewählt und herausgegeben von Heinz F. Schafroth, S. 51 – 57. Stuttgart 1974: Reclam.

Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur (1952). In: Ders.: Das Heinrich Böll Lesebuch, herausgegeben von Viktor Böll, S. 96 – 100. München 1982: dtv.

Ders. (1965a): Gespräch mit Horst Bienek. In: Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 168 – 184. München 1965: dtv.

Ders. (1965b): Angst vor der Gruppe 47? (1965). In: Lettau (1967), S. 389 – 400.

Ders.: Frankfurter Vorlesungen. In: Ders.: Aufsätze, Kritiken, Reden, Frankfurter Vorlesungen, S. 511 – 571. Köln und Berlin 1966:

Kiepenheuer & Witsch (Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris Zürich).

Ders.: Erzählungen in 4 Bdn. Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch.

Bontempelli, Massimo (Hg.): '900'. Cahiers d'Italie et d'Europe, H. 1 – 4. Rom und Florenz 1926/27: La Voce.

Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk (1949). Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz (1957), Reinbek 1991: Rowohlt.

Born, Nicolas: Der zweite Tag. Köln 1965: Kiepenheuer & Witsch.

Ders.: Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopie in der Literatur (1972). In: Nicolas Born: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden, herausgegeben von Rolf Haufs, S. 47 – 54. Reinbek 1980: Rowohlt.

Ders.: "Die Phantasie an die Macht". Literatur als Utopie (1975). In: Ebd., S. 55 – 59.

Ders.: Die erdabgewandte Seite der Geschichte (1976). Reinbek 1979: Rowohlt.

Braun, Volker: Es bleibt die unvollendete Geschichte. Ein Nachtrag (1997). In: Ders.: Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende, S. 121 f. Frankfurt/M. 1998: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (e. Dezember 1934, ED 1935). In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 22, S. 74 – 89. Berlin und Weimar 1988: Aufbau-Verlag (zugleich Frankfurt/M.: Suhrkamp).

Ders.: Notizen über realistische Schreibweise (1940). In: Ders.: Gesammelte Werke, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2, S. 349 – 373. Frankfurt/M. 1967: Suhrkamp.

Brekle, Wolfgang: Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933 – 1945 in Deutschland. Berlin und Weimar 1985: Aufbau-Verlag.

Breton, André: [Erstes] Manifest des Surrealismus (*Manifeste du surréalisme*, 1924, dt. in Auszügen 1947, vollständig 1968). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (*Manifestes du surréalisme*, 1962, dt. 1968), S. 9 – 43. Reinbek 1986: Rowohlt.

Brinkmann, Rolf Dieter: Raupenbahn (1966a). In: Ders.: Erzählungen, S. 268 – 349. Reinbek 1985: Rowohlt.

Ders.: Spät (1966b). In: Ebd., S. 235 – 252.

Ders.: Der Film in Worten. In: Ders. / Rygulla, Ralf-Rainer (Hgg.): Acid. Neue amerikanische Szene (1969), S. 381 – 399. Reinbek 1983: Rowohlt.

Buch, Hans Christoph: Life is Cheap in Latin-America. Gedanken über Sensibilität und Solidarität (1976). In: Ders.: Das Hervortreten des Ichs aus den Wörtern. Aufsätze zur Literatur, S. 26 – 36. München und Wien 1978: Hanser.

Ders.: Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Ein Vorbericht. In: Ebd., S. 14 – 25.

Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde (frz. 1942). Reinbek 1959: Rowohlt.

Ders.: Der Mensch in der Revolte (*L'homme révolté*, 1951, dt. 1953), S. 285 – 314. Reinbek Neuausgabe 1997: Rowohlt.

Christoffel, Ulrich: Deutsche Innerlichkeit. München 1940: Piper.

Cixous, Hélène: Geschlecht oder Kopf? (*Le sexe ou la tête?*, 1976). In: Dies.: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift, S. 15 – 45. Berlin 1977: Merve.

Dies.: Schreiben, Feminität, Veränderung. In: *alternative* 19 (1976), H. 108/109: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Psychoanalyse, S. 134 – 147.

Claussen, Detlev: Schicksale eines Romans. Zu Arnold Zweig, 'Das Beil von Wandsbek'. In: Zweig, Arnold: Das Beil von Wandsbek (1947), S. 564 – 574. Berlin 1994: Aufbau-Verlag.

Daisne, Johan: Die Treppe von Stein und Wolken (*De trap van steen en wolken*, 1942, dt. 1960); mit einem Nachwort des Autors (405 – 410). Bonn o.J. (1960): Bibliotheca Christiana (Buchgemeinde Bonn).

Delius, Friedrich Christian: Zur Einführung. In: Ders.: Wir Unternehmer. Über Arbeitgeber, Pinscher und das Volksganze. Eine Dokumentar-Polemik anhand der Protokolle des Wirtschaftstages der CDU/CSU 1965 in Düsseldorf, S. 9 – 16. Berlin 1966: Wagenbach.

Deppe, Jürgen: Literaturinstitut Johannes R. Becher. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 63 – 71.

Dithmar, Reinhard: Industrieliteratur. München 1973: dtv.

Doderer, Heimito von: Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff (1956). München 1985: dtv.

Ders.: Grundlagen und Funktionen des Romans (1956); in: Stein-ecke/Wahrenburg, Romantheorie, S. 450 – 453.

Ders.: Tangenten: Tagebuch eines Schriftstellers 1940 – 1950 (1964). München 1995: dtv.

Ders.: Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nach-lass, Bd. 1, herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler, München 1976: Biederstein.

Dürrenmatt, Friedrich: Der Tunnel (1952, Neufassung 1978). In: Ders.: Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 21: Der Hund – Der Tunnel – Die Panne, S. 19 – 34 und 97 f. Erzählungen. Zürich 1998: Diogenes.

Ders.: Dramaturgie der Schweiz. In: Ders.: Dramaturgisches und Kritisches, S. 240 f. Zürich 1972: Arche.

Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. Stuttgart 1980: Reclam.

Eich, Günter: [Über den Schriftsteller]. In: Richter (1948/1991), S. 3 f.

Ders.: Der Schriftsteller vor der Realität (1956; Vortrag). In: Völker, Ludwig (Hg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegen-wart, S. 383 f. Stuttgart 1990: Reclam.

Eisenreich, Herbert: Böse schöne Welt. Erzählungen. Stuttgart 1957: Scherz & Goverts.

Eliot, T.S.: Hamlet (engl. 1920 unter dem Titel "Hamlet and his problems"). In: Ders.: Ausgewählte Essays, S. 177 – 186. Frank-furt/M. 1950: Suhrkamp.

Fallada, Hans: Jeder stirbt für sich allein (1946). Reinbek 1964: Rowohlt.

Federspiel, Jürg: Jürg: Calaveras und die Raben. In: Ders.: Orangen und Tode (1961), S. 7 – 29. München 1975: Piper.

Feuchtwanger, Lion: Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde. Mit Auszügen aus Feuchtwangers KGB-Akte. Berlin²1993: Aufbau-Verlag

Ders.: Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis (1951). Frankfurt/Main 1977: Fischer.

Fischer, Ludwig (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München 1986: dtv (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, herausgegeben von Rolf Grimminger, Bd. 10).

Fontane, Theodor: [Realismus] (*Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848; 1853*). In: Plumpe (1997), S. 142 – 148.

Frisch, Max: Stiller (1954). In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Bd. 3/2 (1976), S. 359 – 780. Frankfurt/M. 1998: Suhrkamp.

Ders.: Mein Name sei Gantenbein (1964). In: Ebd., Bd. 5/1.

Fröhlich, Hans-Jürgen (Hans J.): Schubert. Eine Biographie (1978). Reinbek 1988: Rowohlt.

Goethe, Johann Wolfgang von: Einleitung in die Propyläen (1798). In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (1981), Bd. 12, Schriften zur Kunst, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einen, S. 38 – 55. München 1998: dtv.

Graf, Oskar Maria: Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre. In: Kesten (1963), S. 60 – 62.

Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hgg.): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie. Königstein/Ts. 1982: Athenäum.

Grützbach, Frank (Hg.): Heinrich Böll: Freies Geleit für Ulrike Meinhof. Köln 1972: Kiepenheuer & Witsch.

Gütersloh, Albert Paris: Der innere Erdteil. Das Wörterbuch zu 'Sonne und Mond' (1966). Aus dem Nachlass vervollständigt und mit einem Nachwort und Kommentar herausgegeben von Irmgard Hutter. München und Zürich, erhebl. erw. Neuausg. 1987: Piper.

Härtling, Peter: Hölderlin. Ein Roman (1976). München 1993: dtv.

Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch (1966). In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 35 – 50. Frankfurt/M. 1972: Suhrkamp.

Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (1967). In: Ebd., S. 19 – 28.

Ders.: Die Stunde der wahren Empfindung (1975). Frankfurt/M. 1999: Suhrkamp.

Ders.: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.

Hein, Christoph: Der fremde Freund (1982). Berlin und Weimar 1999: Aufbau Taschenbuch Verlag.

Heißenbüttel, Helmut: Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963. In: Ders.: Über Literatur (1966), S. 116 – 194. München 1970: dtv.

Ders.: Deutschland 1944 (1967). In: Ders.: Das Textbuch, S. 268 – 272. Neuwied und Berlin 1970: Luchterhand.

Hemingway, Ernest: Gespräch mit George A. Plimpton. In: Merkur 13 (1959), S. 526 – 543.

Hermlin, Stephan: Entscheidungen. Sämtliche Erzählungen. Berlin 1995: Wagenbach.

Hesson, Elizabeth C.: Twentieth Century Odyssey. A study of Heimito von Doderers "Die Dämonen". Columbia/S.C. 1982: Camden House.

Heukenkamp, Ursula: Ohne den Leser geht es nicht. Gespräch mit Gerda Adloff, Gabriele Eckart, Uwe Kolbe, Bernd Wagner. In: Weimarer Beiträge 25 (1979).

Hildesheimer, Wolfgang: Tynset (1965) / Masante (1973). In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle Bd. II: Monologische Prosa. Frankfurt/M. 1991: Suhrkamp.

Ders.: Antworten über Tynset (1965). In: Ebd., S. 384 – 387.

Ders.: Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1967). In: Bd. VII, S. 43 – 99.

Ders.: Die Subjektivität des Biographen (1982). In: Ebd., Bd. III: Essayistische Prosa, S. 463 – 475.

Hiller, Kurt: Profile. Prosa aus einem Jahrzehnt. Paris 1938: Edition Nouvelles Internationales (Internationale Verlagsanstalt).

Hoffmann, Dieter: Nachwort. In: Raschke (1963), S. 171 – 183.

Honecker, Erich: Schlusswort auf der 4. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971. In: Rüß, Gisela (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Li-

teratur- und Kulturpolitik der SED 1971 – 1974, S. 287. Stuttgart 1976: Seewald.

Ders.: Bericht des ZK an den IX. Parteitag der SED. In: Autorenkollektiv (Hg.): Protokoll des IX. Parteitages der SED vom 18. bis 22. Mai 1976, Bd. 1. Berlin 1976: Dietz.

Jäger, Andrea: Schriftsteller-Identität und Zensur. Über die Bedingungen des Schreibens im 'realen Sozialismus'. In: Arnold/Meyer-Gosau, Literatur in der DDR (1991), S. 137 – 148.

Jäger, Manfred: Stefan Heym. In: Grimm, Gunter E. / Max, Frank Rainer (Hgg.): Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren, Bd. 8: Gegenwart, S. 131 – 139. Stuttgart 1994: Reclam.

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (1804), nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, I. Programm, § 3, S. 34, und § 4, S. 43. Hamburg 1990: Meiner.

Johnson, Uwe: Berliner Stadtbahn (1961). In: Lämmert, Eberhard u.a. (Hgg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880 (1975), S. 334 – 337. Königstein/Ts. 1984: Athenäum.

Jonke, Gert: Glashausbesichtigung (1970). In: Ders.: Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts, S. 205 – 281. Reinbek 1983: Rowohlt.

Kellermann, Bernhard: Totentanz (1948). Berlin 1981: Verlag Neues Leben.

Kesten, Hermann (Hg.): Ich lebe nicht in der Bundesrepublik. München 1963: List.

Kierkegaard, Søren: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brosamen (1846, dt. 1910). In: Ders.: Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest, S. 131 – 844. München 1976: dtv (textidentisch mit der 1959 bei Jakob Hegner in Köln erschienenen Ausgabe).

Koeppen, Wolfgang: Werkstattgespräch mit Horst Bienek (1961). In: Greiner, Ulrich (Hg.): Über Wolfgang Koeppen, S. 247 – 256. Frankfurt/M. 1976: Suhrkamp (zuerst in Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern, 1962, S. 55 – 67. München 1965: dtv).

Ders.: Was ist neu am Neuen Roman? (1963). In: Ders.: Die elenden Skribenten. Aufsätze, herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, S. 231 – 236. Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.

Kolbenhoff, Walter: Gegen die Nebelrufer. Ein Brief an Wolfdietrich Schnurre. In: *Der Skorpion* [1948], vgl. Richter 1991, S. 42 f.

Kraft, Thomas (1999a): Franz Beckenbauer und der Realismus. Anmerkungen zur Erzählliteratur der neunziger Jahre. In: *neue deutsche literatur* 47 (1999), H. 527, S. 123 – 141.

Ders. (1999b): Nachwort zu Günter Seuren: Das Gatter. In: Seuren (1999), S. 194 – 197.

Krauss, Werner: PLN. Die Passionen der halykonischen Seele (1946). Mit einem Beitrag zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Siegfried Scheibe und einem Nachwort von Peter Härtling. Frankfurt/M., 2., durchges. Aufl. 1983: Klostermann.

Kühn, Dieter: Werkreflexion, Stichwort: literarische Biographie. In: Klein, Christian (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, S. 179 – 202. Stuttgart und Weimar 2002: Metzler.

Kunze, Reiner: Element. In: Ders.: *Die wunderbaren Jahre*, S. 38 – 42. Frankfurt/M. 1976: Fischer.

Laemmle, Peter (Hg.): *Realismus – welcher?* Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff. München 1976: edition text + kritik.

Lange, Horst: *Schwarze Weide* (1937). Düsseldorf 1979: Claassen.

Lange: *Ulanenpatrouille* (1940). Köln-Lövenich 1981: Hohenheim.

Langgässer, Elisabeth: *Das unauslöschliche Siegel*. Hamburg 1946: Claassen.

Langgässer, Elisabeth: *Schriftsteller unter der Hitler-Diktatur* (1947). In: Arnold (1974), S. 280 – 285.

Dies.: *Das Kreuz der Kurzgeschichte* (1949). In: Nayhauss (1977), S. 12 – 15.

Dies.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1: *Erzählungen*. Hamburg 1964: Claassen.

Leal, Luis: *El realismo mágico en la literatura hispanoamericano*. In: *Cuadernos americanos* 152 (1967), S. 230 – 235.

Lebert, Hans: *Die Wolfshaut* (1960). Hamburg und Wien 2001: Europa-Verlag.

Leed, Eric J.: *Die Erfahrung der Ferne. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage* (1991). Frankfurt/M. und New York 1993: Campus.

Lehmann, Wilhelm: Böse Idylle (1928). In: Ders.: Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 5, herausgegeben von David Scrase in Zusammenarbeit mit Reinhard Tgahrt, S. 327 – 334. Stuttgart 1994: Klett-Cotta.

Lenz, Hermann: Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1986: Suhrkamp.

Lenz, Siegfried: Lächeln und Geographie. Über den masurischen Humor (1965). In: Ders.: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur, S. 75 – 87. München 1972: dtv.

Ders.: Mein Vorbild Hemingway. Modell oder Provokation (1966). In: Ders.: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur, S. 37 – 47. München 1972: dtv.

Ders.: Heinrich Bölls Personal (1968). In: Ebd., S. 155 – 163.

Lenz, Siegfried: Interview mit Marcel Reich-Ranicki (1969). In: Ebd., S. 207 – 215.

Lermen, Birgit / Loewen, Matthias: Lyrik aus der DDR: Exemplarische Analysen. Paderborn u.a. 1987: Schöningh.

Lettau, Reinhard (Hg.): Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Berlin 1967: Luchterhand.

Lévy-Bruhl, Lucien: Das Gesetz der Teilhabe (1910; Ausschnitt aus Ders.: Les Fonctions Mentaes dans les Sociétés Inférieures). In: Petzoldt (1978), S. 1 – 26.

Loewy, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/M. 1966: Europäische Verlagsanstalt.

Lorenz, Günter W. (Hg.): Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft. Tübingen und Basel 1970: Erdmann.

Ludwig, Otto: [Der poetische Realismus] (1858 – 1860; 1860 – 1865). In: Plumpe (1997), S. 148 – 150. Stuttgart bib. erg. Ausg. 1997: Reclam.

Lukács, Georg: Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus (1936; ED 1948). In: Brinkmann (1974), S. 33 – 85.

Ders.: Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten (1938). In: Lämmert, Eberhard u.a. (Hgg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880 (1975), S. 240 – 245. Königstein/Ts. ²1984: Athenäum.

Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur (ital. 1963, dt. 1966). Salzburg ²1988: Müller.

Mann, Thomas: Der Entwicklungsroman (1916). In: Stein-ecke/Wahrenburg (1999), S. 406 – 408.

Mann, Thomas: Warum ich nicht zurückkehre! [offener Brief an Walter von Molo, der Thomas Mann aufgefordert hatte, nach Deutschland zurückzukehren; 1945]. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933 – 1945. Band 1: Dokumente, S. 250 – 256. Frankfurt/M. 1974: Athenäum Fischer.

Marti, Kurt: Neapel sehen (ED 1960 in *Dorfgeschichten*). In: Ders.: Werkauswahl in 5 Bänden, ausgewählt von Kurt Marti und Elisabeth Pulver, Bd. 1: Neapel sehen, Erzählungen, S. 16 f. Zürich/Frauenfeld 1996: Nagel & Kimche.

Marx, Leonie: Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart, 2., überarb. Aufl. 1997: Metzler.

Matter, Harry: Nachwort. In: Neumann, Alfred: Es waren ihrer sechs (1945), S. 423 – 435. Berlin 1973: Verlag der Nation.

Merkes, Christa: Wahrnehmungsstrukturen des Neuen Realismus. Frankfurt/M. 1982: Lang.

Mertz, Peter: Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland. München 1985: Beck (Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M. u.a.).

Mon, Franz: Text als Prozeß (1966). In: F.M.: Gesammelte Texte 1: Essays, S. 191 – 203. Berlin 1994: Gerhard Wolf Janus press.

Ders.: Collagetexte und Sprachcollagen (1968a). In: Ebd., S. 211 – 226.

Ders. (1968b): Arbeitsthesen zur Tagung "Prinzip Collage", veranstaltet vom Nürnberger Institut für moderne Kunst, 29.3. bis 3.4.1968. In: Mon, Essays (s. Anm. 32), S. 209 f.

Müller, Reinhard (Hg.): Die Säuberung. Moskau 1936. Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung. Reinbek 1991: Rowohlt

Muschg, Adolf: Liebesgeschichten und andere Erzählungen (1972/1976). Gütersloh o. J. (1977): Bertelsmann.

Nadolny, Sten: Die Entdeckung der Langsamkeit (1983). München 1987: Piper.

Ders.: Selim oder Die Gabe der Rede (1990). München 6. Aufl. 1999: Piper.

Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.): Theorie der Kurzgeschichte. Stuttgart 1977: Reclam.

Neunzig, Hans A. (Hg.): *Der Ruf. Unabhängige Blätter der Jungen Generation. Eine Auswahl. Mit einem Vorwort von Hans Werner Richter*. München 1976: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.

Ders. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47* (1979). Frankfurt/M. u.a. 1981: Ullstein; 2007 vom Verlag LangenMüller (München) neu aufgelegt.

Nizon, Paul: *Canto* (1963). Frankfurt/M. 1983: Suhrkamp.

Petzoldt, Leander (Hg.): *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*. Darmstadt 1978: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pinthus, Kurt: *Wohlmeinender Besucher*. In: Kesten (1963), S. 131 – 138.

Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973). Frankfurt/M. 1976: Suhrkamp.

Ders.: [Der Text ist auf Auslegbarkeit geschrieben]. In: *Sinn und Form* 25 (1973), H. 1, S. 242 f.; hier zit. nach dem Teilabdruck in Wolff (1980), S. 32 f.

Ploog, Jürgen: Statement. In: Ullmaier, Johannes (Hg.): *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur* [zuerst als vierteiliges Radiofeature im Hessischen Rundfunk erschienen]. Mainz 2001: Ventil.

Plumpe, Gerhard (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus* (1985). Stuttgart bib. erg. Ausg. 1997: Reclam.

Powroslo, Wolfgang: *Literatur der DDR im Unterricht. Modelle für die Sekundarstufe I*. Düsseldorf 1977: Schwann.

Preisendanz, Wolfgang: Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1961/62). In: Brinkmann (1974), S. 453 – 479.

Raddatz, Fritz J.: Wiedersehen mit der Gruppe 47 (1955). In: Lettau (1967), S. 110 – 113.

Ders.: Die ausgehaltene Realität. In: Richter/Mannzen (1962), S. 52 – 59.

Raschke, Martin: Vorspruch zur 'Kolonne' (1929). In: Ders.: Hinweis auf Martin Raschke. Eine Auswahl der Schriften, herausgegeben von Dieter Hoffmann, S. 10 f. Heidelberg und Darmstadt 1963: Schneider.

Ders.: Man trägt wieder Erde (1931). In: Ebd., S. 37 – 42.

Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand (enstanden ab 1963; ED 1974). Berlin 1998: Aufbau-Verlag

Dies.: Alles schmeckt nach Abschied, Tagebücher 1964 – 1970, herausgegeben von Angela Drescher. Berlin 1998: Aufbau Taschenbuch Verlag.

Reinig, Christa: Das weibliche Ich. In: alternative 19 (1976), H. 108/109: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Psychoanalyse, S. 119 f.

Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967: Seuil.

Richter, Hans Werner: Warum schweigt die junge Generation? (1946). In: Schwab-Felisch (1962), S. 29 – 33.

Ders. (Hg.): Der Skorpion. Reprint [der für Januar 1948 geplanten, damals nicht gedruckten ersten Nummer der Zeitschrift]. Mit einer Dokumentation zur Geschichte des "Skorpions" und einem

Nachwort zur Geschichte der Gruppe 47 von Heinz Ludwig Arnold. Göttingen 1991: Wallstein.

Ders.: Richter, Hans Werner: Die Geschlagenen. Roman (1949). Gütersloh 1979: Bertelsmann.

Ders.: Fünfzehn Jahre. In: Richter/Mannzen (1962), S. 8 – 14.

Ders.: Wie entstand und was war die Gruppe 47? In: Neunzig (1979), S. 27 – 110.

Ders. / Mannzen, Walter (Hgg.): Almanach der Gruppe 47 1947 – 1962. Reinbek 1962: Rowohlt.

Richter, Toni (Hg.): Die Gruppe 47 in Bildern und Texten. Köln 1997: Kiepenheuer & Witsch.

Roh, Franz: Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. In: *Der Cicerone* 15 (1923), S. 598 – 602.

Ders.: Kay Nebel und die Wendung in der Malerei. In: *Die Kunst für alle* 39 (1923/24), S. 10 – 13. München 1924: Bruckmann.

Ders.: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925: Klinkhardt & Biermann.

Ders.: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958: Bruckmann.

Rühm, Gerhard: Vorwort. In. Ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe (1967), S. 7 – 36. Reinbek erw. Neuaufl. 1985: Rowohlt.

Saalfeld, Martha: Pan ging vorüber. Wien u.a. 1954: Desch.

Saiko, George: Auf dem Floß (e 1938, ED 1948). Frankfurt/M. 1980: Fischer.

Ders.: *Der Mann im Schilf* (1955). Frankfurt/M. 1979: Fischer.

Ders.: *Surrealismus und Realität* (1955) in Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Bd. IV: *Drama und Essays*, herausgegeben von Adolf Haslinger, S. 181 – 188. Salzburg und Wien 1986: Residenz.

Ders.: *Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation. Prinzipielles zum Deutschen Aspekt* (e 1955 – 1963, ED in vorliegender Form 1971). In: Ebd., S. 229 – 245.

Sartre, Jean-Paul: Antwort an Albert Camus [auf dessen Brief an den Herausgeber der *Temps Modernes*, mit dem Camus auf den Verriss von *L'homme révolté* in der Zeitschrift reagiert hatte] (1952). In: Ders.: *Krieg im Frieden* 2, S. 27 – 51. Reinbek 1982: Rowohlt (Gesammelte Werke: *Politische Schriften*, Bd. 3,2; 1982: *Reden, Polemiken, Stellungnahmen 1952 – 1956*, herausgegeben von Traugott König und Dietrich Hoß).

Schäfer, Hans Dieter: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930. In: Ders.: *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit*, S. 55 – 71. München 1981: Hanser

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. (Diss. Göttingen 1988). Tübingen 1990: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr.

Scheuer, Helmut: Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hgg.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, S. 9 – 29. Königstein/Ts. 1982: Athenäum.

Schlink, Bernhard: *Der Vorleser* (1995). Zürich 1997: Diogenes.

Schlösser, Hermann: Subjektivität und Autobiographie. In: Fischer (1986), S. 404 – 423.

Schmied, Wieland: Zur Ausstellung. In: Ders. (Red.): Die Wiener Schule des phantastischen Realismus: Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden. Katalog zur Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover, 10. März bis 4. April 1965, S. 5 – 16. Hannover 1965: Kestner-Gesellschaft.

Schmidt, Aurel: Realismus: ja. Aber welcher denn? In: Laemmle (1976), S. 42 – 51.

Schmidt, Michael: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. In: Kindlers Neues Literatur-Lexikon, herausgegeben von Walter Jens, Bd. 4, S. 737. München 1988: Kindler.

Schmidt, Ulrich: Abschied von der 'Literaturgesellschaft'? Anmerkungen zu einem Begriff. In: Arnold/Meyer-Gosau (1991), S. 45 – 52.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Anfänge des 'Falles Gütersloh'. In: Literatur und Kritik, H. 68 [Themenheft zu Albert Paris Gütersloh], Oktober 1972, S. 472 – 479.

Ders.: Sie sehen den Marmor nicht. Zwölf Geschichten und eine Montage. Frankfurt/M. 1963: Fischer (zuerst als *Sie sehen den Marmor nicht. Dreizehn Geschichten*; 1949).

Schnurre, Wolfdietrich: Für die Wahrhaftigkeit. Eine Antwort an Walter Kolbenhoff. In: *Der Skorpion* [1948], vgl. Richter 1991, S. 43 – 46.

Ders.: Die Erzählungen. Mit einem Nachwort von Marcel Reich-Ranicki. Olten und Freiburg im Breisgau 1966: Walter.

Schrott, Raoul: Finis Terrae (1995). München 1997: dtv.

Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift. München 1962: dtv.

Seghers, Anna: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. VI: Die Toten bleiben jung (1949). Berlin 1960: Aufbau-Verlag.

Seuren, Günter: Das Gatter (1964). Hamburg 1999: Rotbuch (Rotbuch Bibliothek, herausgegeben von Wolfgang Ferchl und Hermann Kinder).

Siegrist, Christoph: Nationalliterarische Aspekte bei Schweizer Autoren. In: Fischer (1986), S. 651 – 671.

Stefan, Verena: Häutungen (1975). München 1980: Frauenoffensive.

Steinecke, Hartmut / Wahrenburg, Fritz (Hgg.): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999: Reclam.

Steiner, Jörg: Ein Messer für den ehrlichen Finder (1966). Frankfurt/M. 1980: Suhrkamp.

Steffens, Günter (1965a): Der Platz. Köln 1965: Kiepenheuer & Witsch.

Ders. (1965b): An einem Tag wie andere Tage. In: Merkur 19 (1965), S. 60.

Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur 1933 – 1945. München 1979: Beck.

Stiller, Klaus: H. Protokoll (1970). Frankfurt/M. 1980: Fischer.

Strittmatter, Erwin: Ole Bienkopp (1963). Berlin und Weimar ¹⁹1977: Aufbau-Verlag.

Tawada, Yoko: Wo Europa anfängt (entstanden 1988). In: Dies.: Wo Europa anfängt (Gedichte – japanisch und deutsch – und zwei Erzählungen), S. 65 – 87. Tübingen 1991: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

Dies.: Gespräch mit Lerke von Saalfeld (Yoko Tawada: Wo Europa anfängt). In: Saalfeld, Lerke von: Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch, S. 183 – 206. Gerlingen 1998: Bleicher.

Timm, Uwe: Morenga (1978). Köln 1985: Kiepenheuer & Witsch.

Ders.: Werkstattgespräch mit Manfred Durzak (Die Position des Autors). In: Durzak, Manfred / Steinecke, Hartmut / Bullivant, Keith (Hgg.): Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm, S. 311 – 354. Köln 1995: Kiepenheuer & Witsch.

Treml, Reinhold: Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh: Briefwechsel 1928 – 1962. München 1986: Biederstein.

Vogt, Jochen: Nonkonformismus in der Erzählliteratur der Adenauerzeit. In: Fischer (1986), S. 279 – 298.

Walser, Martin: Wie und wovon handelt Literatur (1972). In: Ders.: Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden, S. 119 – 138. Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp.

Ders.: Ein fliehendes Pferd (1978). Frankfurt/M. 1980: Suhrkamp.

Ders.: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1981: Suhrkamp.

Walser, Robert: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909). Frankfurt/M. 1982: Suhrkamp.

Walter, Hans-Albert: Im Anfang war die Tat. Arnold Zweigs 'Beil von Wandsbek'. Roman einer Welt – Welt eines Romans. Frankfurt/M. 1985: Büchergilde Gutenberg.

Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. München 1987: Beck (Autorenbücher; 45).

Weinzierl, Erika / Skalnik, Kurt (Hgg.): Das neue Österreich. Geschichte der Zweiten Republik. Graz u.a. 1975: Styria.

Weiss, Peter: Avantgarde Film (entstanden 1952 – 1956; Erstdruck – schwedisch – 1956; deutsch zuerst – auszugsweise – 1963 in Akzente). Frankfurt/M. 1995: Suhrkamp.

Ders.: Der Schatten des Körpers des Kutschers (entstanden 1952, Erstdruck 1960). Frankfurt/M. 1964: Suhrkamp.

Wellershoff, Dieter: Ein schöner Tag (1966). Reinbek 1969: Rowohlt.

Ders.: Fiktion und Praxis (1969a). In: Ders.: Literatur und Veränderung, S. 9 – 25. München 1971: dtv.

Ders.: Zu privat. Über eine Kategorie der Veränderung (1969b). In: Ebd., S. 26 – 35.

Ders.: Die Instanzen der Abwehr und das totale Environment. In: Ebd. (1971a), S. 36 – 48.

Ders.: Wiederherstellung der Fremdheit. In: Ders.: Ebd. (1971b), S. 62 – 72.

Wiesner, Heinrich: Lapidare Geschichten. München 1967: Piper.

Wördemann, Johanna. Schreiben um zu überleben oder Schreiben als Arbeit. Notizen zum Treffen schreibender Frauen in München, Mai 1976. In: alternative 19 (1976), H. 108/109: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung, Sprache, Psychoanalyse, S. 115 – 118.

Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. (1969). Berlin 1999: Aufbau-Verlag.

Dies.: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann (1974). In: Dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985, S. 773 – 805. Darmstadt und Neuwied 1987: Luchterhand.

Dies.: Berührungen. Ein Vorwort. In: Wander, Maxie: "Guten Morgen, du Schöne". Frauen in der DDR. Protokolle (1977), S. 9 – 19. Darmstadt und Neuwied 1979: Luchterhand.

Dies.: Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 1983: Luchterhand.

Wolff, Jürgen (Hg.): Materialien zu Ulrich Plenzdorf: "Die neuen Leiden des jungen W.". Stuttgart u.a. 1980: Klett.

Zimmermann, Jörg: Ästhetik. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, S. 107 – 143. Frankfurt/M. 1996: Fischer.