

Landvermessungen:
Rolf Dieter Brinkmanns und Einar Schleefs Ortsinszenierungen
auf der Bühne des 20. Jahrhunderts

By

Mike Hiegemann

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

German

June 30, 2017

Nashville, Tennessee

Approved:

Barbara Hahn, Ph.D.

Ulrike Haß, Ph.D.

Gregg Horowitz, Ph.D.

James McFarland, Ph.D.

Meike Werner, Ph.D.

Copyright © 2017 by Mike Hiegemann
All Rights Reserved



Für Hildegard Hiegemann, geb. Otto.

Danksagung

Für ihre langjährige Unterstützung, das präliminäre Fährtenlegen und ihre Geduld möchte ich zuvorderst Barbara Hahn und Ulrike Haß meinen herzlichen Dank aussprechen. Weiterer Dank gilt Gregg Horowitz für den steten Einbruch des unerwarteten Arguments, Jim McFarland für die ausgiebigen Feedbacks und Meike Werner für das Zusammenhalten der Enden. Für ihre finanzielle Unterstützung und die existentielle Ermöglichung dieser Arbeit danke ich außerdem der Graduate School der Vanderbilt University, dem dortigen Department of German, Russian and East European Studies und der Max Kade Foundation.

Darüber hinaus gilt mein Dank den folgenden aktuellen und ehemaligen Mitarbeitern des Department of German, Russian and East European Studies der Vanderbilt University für ihre Kollegialität: Lilla Balint, Rose Marie Dudney, Lutz Koepnick, John McCarthy, Peggy Setje-Eilers, Dieter Sevin (in memoriam) und Christoph Zeller. Alice Stašková danke ich überdies für den während ihres Vanderbilt-Besuchs gegebenen Hinweis auf Manos Tsangaris.

Unter den vielen Freunden, die diese Arbeit begleitet und mich ausgehalten haben, möchte ich besonders Ingo Kieslich für die anregenden Gespräche und das Zuhören, Nora Brüggemann für die gute Nachbarschaft, Thomas Meyer für die moralische und intellektuelle Unterstützung, Johannes Endres für die nötigen Unterbrechungen (es war nicht immer am schönsten, wenn Du nicht dabei warst), Sarah Köllner für das viele Korrekturlesen und die ebenfalls vorzügliche Nachbarschaft, Dave Cloud (in memoriam) für die vielen guten Geschichten und die gemeinsamen Sessions, Robert Kelz für die Alltagserkundungen, Meike Hinnenberg für die akademischen Überseediskussionen, Kathrin Horster-Rapp für die Telefonate, Christine und Magnus Richter-Nilsson sowie Aurora Romero für die Gastfreundschaft und letztlich Clara Fisher – auch wenn es nicht ganz gereicht hat – hervorheben.

Großer Dank geht auch an die Coffee Shops *Bongo Java* (Belmont Blvd) und *Portland Brew* (12th Ave S) für die langjährig zuverlässige Koffeinversorgung und den öffentlichen Arbeitsplatz sowie an alle wunderbaren Orte, die sich bis zum Einbruch der Gentrifizierung behaupten konnten: Little Sam's, Las Americas, Springwater Supper Club & Lounge, The Villager Tavern, The Gold Rush, Corner Music und viele mehr.

Schließlich danke ich meinen Eltern, Petra und Thomas Hiegemann, die trotz der verschiedenen Sprachen nie in Verlegenheit gerieten, die richtigen Worte zu finden.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Danksagung	iv
Vorbemerkung	1
Kapitel	
Landvermessungen I	14
Schwelle: Unheimliches/Unheimliches	15
Gespensteraufzeichnungen I	15
Unruhe I.....	22
Unruhe II	31
Zerstörte Landschaft I.....	44
Inventur I.....	44
Das maßlose Maß	53
Die Geburt des Niemandslands	57
Oben, unten, vorne, hinten: Die Menschmaschine und ihr Ort.....	63
Die andere Seite: Stürmung des Stadtpanoramas.....	79
Zerstörte Landschaft II.....	93
Mobilmachung I: Dispersionen.....	93
Mobilmachung II: Produzierte Räume und vermessen(d)e Produktion	106
Back to the Future: „Same as it ever was“	120
Gespensteraufzeichnungen II: Jenseits des Körpers.....	128
No where: Angefangen bei Heidegger.....	134
Schwelle: Nashville, 08.08.2014	175

Landvermessungen II 178

Rolf Dieter Brinkmann.....	179
Standortbestimmung I: „Meine gewohnte Fremdheit auch hier.“	179
Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart.....	191
Inventur II: Leere Fülle.....	205
„Kurzzeitgedächtnisszenen“: Westwärts.....	219
Weitermachen ≠ Weitermachen.....	240
Gespensteraufzeichnungen III: „Et in Arcadia ego“ oder: „Ich zeichne Hier nur kurz das Gelände nach“	257
Konsum und Taktik: „Grundlagenforschung Gegenwart“	282
Unruhe III: „die Topographie verkümmert die Orte rinnen aus dem Blick“	302
Einar Schleef	318
Standortbestimmung II: „Ich habe kein Deutschland gefunden.“	318
Gespensteraufzeichnungen IV: „Was macht die Gegend aus uns, daß wir eigenartige Leute sind.“	331
Ver-rückte Protagonisten I: M ^u / _e tter	345
Langzeitgedächtnisszenen: „Erinnern ist Arbeit“	382
Inventur III: „Deutsche Sprache schwere Sprache“	402
Angriff auf das Gewohnte II: „Ich war da, aber das Theater war weg.“	422
Ver-rückte Protagonisten II: Chor	439
Unruhe IV: „Die Deutsche Geschichte. Kannste vergessen.“	463
Schwelle: Deplatzierungen 2014-2016	479
Abbildungsverzeichnis.....	480
Siglenverzeichnis	484
Quellenverzeichnis	485
Bibliografie.....	485
Internetquellen.....	509
Sonstige Quellen	511

Vorbemerkung

Ich leugne nicht: es beglückte mich. Ich gestehe aber auch ein: ich überschätzte es nicht, schon damals nicht, wieviel weniger heute.¹

(Franz Kafka)

Als ich den Begriff vom Writer's Block zum ersten Mal hörte, verstand ich überhaupt nicht, was damit gemeint ist. Daß dieser Zustand zu etwas Besonderem, Außergewöhnlichen erklärt wird, war mir ganz unnachvollziehbar. Ich hatte gedacht, denn so hatte ich das VON ANFANG AN erlebt, diese Blockade WÄRE Schreiben, daß der Block also die Normalität dieser Aktivität des Schreibens wäre. Das unterschiedlich lang dauernde: nicht Wissen, Zaudern, unsicher Sein, Harren. Warten und Probieren.²

(Rainald Goetz)

„Vom Raum zu sprechen ist vermessen“³ – und dass Vermessen unheimlich macht, darum wird es in den folgenden Variationen gehen. Dies bedeutet zugleich, dass hier Gespensterangelegenheiten zu Wort kommen, was umgehend die Frage danach aufwirft, wie sich eine Arbeit über die künstlerischen Landvermessungen von Rolf Dieter Brinkmann und Einar Schleef⁴ der Gegenwart gegenüber situiert, in der sie geschrieben wurde, nämlich in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts, was gemeinhin – davon ist man im Laufe des 20. Jahrhunderts wiederholt ausgegangen – schon ein ‘Mitten in der Zukunft’ bedeutet, wie jedes imaginierte Szenario, das einst

¹ Franz Kafka: „Ein Bericht für eine Akademie“, in: *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, Bd. 1, S. 299-313, hier S. 312.

² Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1999, S. 322 f.

³ Manos Tsangaris: „Vom Raum zu sprechen ist vermessen“ (2005), in: http://www.tsangaris.de/index_htm_files/Vom%20Raum%20zu%20sprechen%20ist%20vermessen.pdf (19.11.2016). Das vollständige Gedicht lautet: „Vom Raum zu sprechen ist vermessen. / Hier ist der Ort ihn wahrzunehmen. Und selbst / wenn wir ihn abschreiten oder abfliegen könnten, / wäre er als Ganzes nicht zu erfassen. / Gemeint sind nicht Bild oder Begriff, / sondern Raum. / Sprechen wir von Räumlichkeit als Phänomen, / das uns seine musikalische Qualität offenbart. / Nirgends scheint das spekulative Moment des / Räumlichen prägnanter zu sein als in Musik. Das Ohr misst. / Der Klang beschleunigt und verlangsamt uns. / Letztlich ist es der Raum als illusorische Konstante / der uns systematisch in die Irre führt.“

⁴ Die Charakterisierung von Brinkmann und Schleef als Landvermesser lehnt sich der Berufsbeschreibung von Heiner Müller an. Vgl. Alexander Kluge und Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*, Hamburg: Rotbuch, 1996, S. 37.

Vorbemerkung

jenseits der retrofuturistisch aufgeladenen Zahl 2000 lag. Dass man nicht automatisch in der Zukunft angelangt, nur weil die Uhr weitertickt, ist eine Binsenweisheit. Mit ihr ist jedoch angedeutet, dass eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Brinkmann und Schleef nur überwiegend retrospektiv orientiert sein kann und dass mit einer solchen Retrospektive gleichzeitig gegenwärtige Anlässe einhergegangen sind.

Retrospektiv ist diese Arbeit, weil sie bis auf wenige weiter zurückreichende Ausnahmen, im 20. Jahrhundert umherwandert, das mit Blick auf die sozialen, historischen, ökonomischen, technologischen und philosophischen Orts- und Sinnverschiebungen den Kontext liefert, in dessen Rahmen Brinkmanns und Schleefs Werke als Mutationen der Wahrnehmung einschneidender Raumparadigmen gelesen werden. Der Ausgangspunkt für die entsprechende Vermessung ist das Schwellenjahr 1914, von dem aus anlässlich der ersten totalen Mobilmachung ein Raumproduktionsprozess in Gang gesetzt wird, der weder ausbricht noch aufhört, sondern wartet: „Auf ein einziges, tausendfaches: / Hurrah!“⁵ Damit ist vorweggenommen, dass es sich hier unvermeidlich um einen „Ruinen-Porno“⁶ über den „dark continent“⁷ handeln wird, im Zuge dessen es um den sich seit der Moderne realisierenden „unwiederbringlichen Verlus[t] der ‘alten Bodenständigkeit’“⁸ geht, „die nach der Industrialisierung, zwei hochtechnisierten Kriegen und schließlich infolge der beginnenden kybernetischen Umwälzung der menschlichen Wirklichkeit nicht mehr zu halten gewesen war“,⁹ wie Erich Hörl es unter Bezugnahme auf Martin Heidegger formuliert.¹⁰ Dabei geht es in keinem Fall darum zu suggerieren, dass es sich bei der Technik um etwas handelt, „dass plötzlich mit der Moderne in die Welt hineingebrochen“¹¹ sei oder aber zu negieren, dass „[d]ie Versprechen der Technik [...] nach wie vor Versprechen einer Konstruktion [sind]“,¹² da bereits Kultur selbst eine andauernd modifizierende Technik ist, die Sinn- und Bedeutungszusammenhänge ebenso produziert wie Verkehrs- und Handelswege und damit auf

⁵ Einstürzende Neubauten: „Kriegsmaschinerie“, in: *Lament*, Mute Records, 2014.

⁶ Katja Kullmann: *Rasende Ruinen. Wie Detroit sich neu erfindet*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 7.

⁷ Vgl. Mark Mazower: *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, London: Penguin, 1999.

⁸ Erich Hörl: „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, S. 7-53, hier S. 7.

⁹ Ebd.

¹⁰ Auch Mazower rückt die von ihm attestierte Dunkelheit des Europa des 20. Jahrhunderts in den Kontext der Moderne, insofern er seine Diagnose unter anderem auf die Analyse der reaktionären Bewegungen der Gegenmoderne stützt: „[...] as the political outlook in Europe darkened, this public love affair with an idealized countryside intensified. Across the continent, the modernist idiom of the 1920s – internationalists, mechanized – gave way in the arts to a more nationalist concern with the organic and with a life close to nature. Rationalism was replaced by an emphasis on the instinctual, individualism by the tribal and communal life, the brain by the body.“ Mazower: *Dark Continent*, S. 95.

¹¹ Dirk Baecker: „Technik und Entscheidung“, in: *Die technologische Bedingung*, S. 179-192, hier S. 183.

¹² Ebd.

Vorbemerkung

mannigfache Weise stets neu zu lesende Topografien erzeugt. Im Mittelpunkt steht mit Bezug auf die Frage des Wohnens vielmehr die Darstellung wie

[u]nter der technologischen Bedingung [...] die überlieferten Kategorien der Bedeutungskultur und das zugehörige Anschauungsregime, also die prätechnologischen Zeitlichkeits- wie Räumlichkeitsbestimmungen bewusster Subjekte, schlichtweg ihre Beschreibungsmacht und Evidenz eingebüßt [haben]¹³

und dass die damit einhergehenden Veränderungen „mit den Mitteln eines negativ-anthropologischen bzw. negativ-ontologischen Endlichkeitsdenkens kaum noch zu beschreiben“¹⁴ sind. Es wäre naheliegend und nicht unberechtigt, Brinkmanns und Schleefs Arbeiten vor dem Hintergrund der völligen Infragestellung der „grundsätzlich anthropologischen Tendenz des abendländischen Denkens“¹⁵ als pathologische Wucherungen einer ebenso pathologisierten sowie pathologisierenden Moderne zu lesen. Indessen wird es in diesem Zusammenhang nicht um derartige Urteilszuweisungen gehen, sondern allein darum, die mit der ins 20. Jahrhundert einbrechende Moderne einhergehenden Problematiken und Konflikte als eine nicht bewusste Präfiguration dessen zu begreifen, was zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Alltagswirklichkeit und „Netzrealität“¹⁶ kennzeichnet. Damit ist eine weitere Ebene der Retrospektive angedeutet, die unter anderem auch die anti-ödipalen Schriften von sogenannten poststrukturalistischen Vertretern wie beispielsweise Deleuze und Guattari umfasst, die rückblickend längst nur noch als Apologeten und Ist-Zustandsbeschreiber des Hyperkapitalismus und dessen Mainstream einer „allgemein ökologische[n] Wirklichkeit einer weitgehend kybernisierten, techno-logisch in der Umgebung verteilten, heterogenetischen Subjektivität“¹⁷ gelten können, wofür nicht zuletzt die „Fetischisierung

¹³ Hörl: „Die technologische Bedingung“, S. 15.

¹⁴ Ebd., S. 17. Zu Hörls Definition der technologischen Bedingung, die auf der Unterscheidung zwischen technischer und technologischer Welt fußt, vgl. ebd., S. 25: „In kybernetischen Verhältnissen, so meine These, in denen die Formung von Objekten als Kernaktivität menschlicher und nicht-menschlicher Akteure zurücktritt – und das ist ein ganz entscheidendes Charakteristikum der technologischen Bedingung –, verschiebt sich zugleich auch der Status und Sinn von Objekten als solchen, also das, was Objekt überhaupt heißt, und zwar hin zu systemischen, aktiven, intelligenten und kommunizierenden Objekten. Diese Verschiebung bringt eine folgenreiche Neubestimmung unserer gesamten objektiven Verfassung und des Platzes, den wir als Subjekte darin einnehmen, mit sich. Die solchermaßen technologisch implementierte sinnkulturelle Korrektur mündet schließlich in eine fundamentalökonomische Reorientierung der Erkenntnis- und Seinsweise, deren Konturen wir gerade erst auszumachen beginnen.“

¹⁵ Ebd., S. 37.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 33. Vgl. ferner Franco 'Bifo' Berardi: „Befragung des Akzelerationismus aus Sicht des Körpers“, aus dem Englischen von Ulrike Stamm, in: *#Akzeleration*, hrsg. v. Armen Avanesian, Berlin: Merve, 2013, S. 50-60, hier S. 60: „Durch die chaotische Beschleunigung ist der Prozess der autonomen Subjektivierung in Gefahr, und gesellschaftliche Subjektivität wird von der kapitalistischen Steuerung vereinnahmt. Wir haben es hier mit einem System automatischer Mechanismen zu tun, welches mit einer derartigen Geschwindigkeit abläuft, dass einem der Schädel platzt.“

Vorbemerkung

von Offenheit, Horizontalität und Inklusion seitens der Mehrheit der heutigen 'radikalen' Linken¹⁸ Zeugnis ablegt. – Im Westen also nichts Neues.

Von neuer Qualität sind zu Beginn des 21. Jahrhunderts freilich die sogenannten „*entropischen* Gefahren [...] materieller, technischer, ökologischer und ökonomischer Art“,¹⁹ die „die Normen und Organisationsstrukturen unserer Politik, die durch die Geburt der Nationalstaaten, den Aufstieg des Kapitalismus und ein Jahrhundert der beispiellosen Kriege geprägt worden sind, zu einem Witz [machen]“. ²⁰ Dies wiegt umso schwerer angesichts eines Status quo, demzufolge „wir unserer Zukunft von einem krisengeplagten Neoliberalismus beraubt [wurden], der unfähig ist, seinen Kurs zu ändern“, ²¹ bei gleichzeitigem „wachsende[n] Unvermögen der Parteien und der politischen Institutionen, sich den Problemen unserer Zeit zu stellen und [...] das demokratische Ideal neu zu definieren“. ²² Anhand dieser Bestandsaufnahme eines vor allem unter ökonomischen und politischen Gesichtspunkten „fortschrittshemmende[n] System[s]“²³ suchen die vielstimmigen Beiträge aus den Reihen des Akzelerationismus und des Konvivialismus zugunsten der „Verheißungen der Gegenwart“²⁴ aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven die Möglichkeiten „einer anderen Moderne, die der Neoliberalismus aus sich nicht hervorbringen kann“²⁵ auszuloten: Der Konvivialismus mit Blick auf eine „Zukunftsethik“,²⁶ die „das Postulat des absoluten Vorrangs der ökonomischen Probleme vor allen anderen; das Postulat des grenzenlosen Reichtums an natürlichen Ressourcen (oder ihren technischen Surrogaten)“²⁷ außer Kraft setzt; der Akzelerationismus „indem er behauptet, Beschleunigung stehe quer zur kapitalistischen Zeit und werde sogar zu einem Bruch mit den Zeitformen des Kapitalismus führen“. ²⁸

¹⁸ Nick Srnicek und Alex Williams: „#Accelerate. Manifest für eine akzelerationistische Politik“, aus dem Englischen von Samir Sellami und Frederik Tidén, in: ebd., S. 21-39, hier S. 33.

¹⁹ Frank Adloff und Claus Leggewie (Hrsg.): *Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, in Zusammenarbeit mit dem Käte Hamburger Kolleg / Centre for Global Cooperation Research Duisburg, Bielefeld: Transcript, 2014, S. 44.

²⁰ Srnicek und Williams: „#Accelerate“, S. 21.

²¹ Benjamin Noys: „Days of Phuture Past: Kapitalismus, Zeit, Akzeleration“, aus dem Englischen von Danilo Scholz, in: *#Akzeleration*, S. 40-49, hier S. 41.

²² Adloff und Leggewie (Hrsg.): *Das konvivialistische Manifest*, S. 52.

²³ Srnicek und Williams: „#Accelerate“, S. 37.

²⁴ Adloff und Leggewie (Hrsg.): *Das konvivialistische Manifest*, S. 44.

²⁵ Srnicek und Williams: „#Accelerate“, S. 39.

²⁶ Adloff und Leggewie (Hrsg.): *Das konvivialistische Manifest*, S. 44.

²⁷ Ebd., S. 52 f.

²⁸ Noys: „Days of Phuture Past“, S. 41. Vgl. ferner Srnicek und Williams: „#Accelerate“, S. 30 f.: „Wir wollen den Prozess der technologischen Evolution beschleunigen. Wir kämpfen aber nicht für eine technische Utopie. Man sollte nie glauben, dass die Technik alleine uns retten kann. Sie ist notwendig, ja, aber ohne gesellschaftspolitisches Handeln niemals hinreichend. Technik und Gesellschaft sind untrennbar miteinander verbunden, und Veränderungen auf der einen Seite vergrößern und verstärken die Veränderungen auf der anderen. Während Argumente der Techno-Utopisten darauf beruhen, dass Beschleunigung automatisch zur Überwindung politischer Konflikte führt, behaupten

Vorbemerkung

Die auch noch im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts vorherrschende Zukunftsvergessenheit, die bis dato in einem von der US-amerikanischen Regierung angeordneten Zersetzungsprozess der politischen Institutionen und einer demokratiefeindlichen 'alternativlosen' Austeritätspolitik Europas gipfelte, lässt sich jedoch nicht nur durch die Brille der Systemkritik attestieren. Die eingangs erwähnten Gespenster tummeln sich überall dort, wo gegenwärtig die Bewegungen – die Vertreter einer konservativen Revolution bevorzugen diese Mobilisierungsform – eines kulturellen, politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Backlash stattfinden. Sie treten unter den Bannern des Protektionismus, der Globalisierungsgegnerschaft, der Neo-Nationalismen, der Xenophobie sowie eines komplexitätsreduzierenden und darin eigentlich sprachlosen Populismus auf, wo sie den mehr als ein Jahrhundert alten Konflikt zwischen einer sich realisierenden Moderne und einer gegen sie ins Feld ziehenden Antimoderne wiederaufführen, der einmal mehr bezeugt, dass es sich bei der „rückwärtsgerichteten Verlangsamung“²⁹ und den „Entschleunigungsphantasien“³⁰ um die womöglich größten Irrtümer handelt, um die das 21. das 20. Jahrhundert beerben konnte. Diese manifestieren sich unter anderem im Programm der AfD, dessen Sprecher Hans-Thomas Tillschneider (Sachsen-Anhalt) im vergangenen Dezember behauptete, das Theater müsse zwecks „Nationalbildung [...] wieder zu einem volkspädagogischen Anspruch zurückfinden“,³¹ um den Zuschauern wieder „die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden“³² sowie die „Identifikation mit unserem Land“³³ anzuerziehen, und in Theresa Mays anti-kosmopolitischer Rede davon, dass die „citizen of the world“³⁴ die „citizen of nowhere“³⁵ seien, womit wiederum versucht wurde, den Bürgerbegriff im Zuge des Brexit-Taumels an halluzinierte territoriale Ordnungen des Nationalstaats zu ketten.

Die Beispiele der Zukunftsverweigerung, derer man täglich fündig wird, stehen in einem direkten Zusammenhang mit kulturtopografischen Vermessungspraktiken, so man darunter kulturelle Valorisierungstechniken begreift. An ihnen lassen sich Andreas Reckwitz zufolge die

wir, dass die Technologie genau darum beschleunigt werden muss, weil sie gebraucht wird, um sich in sozialen Konflikten *durchzusetzen*.“

²⁹ Armen Avanesian: „Einleitung“, in: #Akzeleration, S. 7-15, hier S. 10.

³⁰ Ders.: „Krise – Kritik – Akzeleration“, in: ebd., S. 71-77, hier S. 71.

³¹ Christoph Richter: „Kontroverse um Tanzprojekt. AfD will 'deutsche Kultur' auf Sachsen-Anhalts Bühnen stärken“, in: http://www.deutschlandfunk.de/kontroverse-um-tanzprojekt-afd-will-deutsche-kultur-auf.2016.de.html?dram%3Aarticle_id=374235 (19.12.2016).

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Theresa May: Rede vom Parteitag der konservativen Partei in Birmingham, 2. Oktober 2016, in: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/05/theresa-mays-conference-speech-in-full/> (25.10.2016).

³⁵ Ebd.

Vorbemerkung

„zentralen Widersprüchlichkeiten der globalen Gesellschaft der Gegenwart“³⁶ exemplifizieren, die sich zunehmend als „Ambivalenz von Öffnungs- und Schließungsprozessen“³⁷ artikulieren:

Auf der einen Seite findet in der Spätmoderne eine historisch außergewöhnliche kulturelle Öffnung der Lebensformen statt, eine Pluralisierung von Lebensstilen, verbunden mit einer Öffnung und Pluralisierung von Geschlechternormen, Konsummustern und individuellen Identitäten, wie sie vor allem von der globalen Mittelklasse getragen wird und sich in den globalen Metropolen konzentriert. Gleichzeitig beobachten wir an verschiedenen Orten weltweit Tendenzen einer kulturellen Schließung von Lebensformen, in denen eine neue rigide Moralisierung wirksam ist. Das Spektrum solcher Schließungen reicht von den partikularen Identitätsgemeinschaften über einen Neo-Nationalismus bis hin zu den religiösen Tendenzen des Fundamentalismus. Die Öffnung der Kontingenz von Lebensformen einerseits, der Versuch ihrer moralischen Schließung andererseits, die wir seit der Jahrtausendwende beobachten, bilden offenbar zwei Tendenzen der globalen Gegenwartsgesellschaft, die *vollständig unvereinbar* erscheinen.³⁸

Die mit diesen Tendenzen verknüpften „konträr aufgebaute[n] *Regimes der Kulturalisierung*“³⁹ sind Hyperkultur und Kulturessentialismus. Bei dem ersten Typus handelt es sich um „eine Kulturalisierung der Lebensformen in Gestalt von ‘Lebensstilen’, die sich nach dem Muster eines Wettbewerbs kultureller Güter auf einem kulturellen Markt zueinander verhalten“.⁴⁰ Auf dieser Seite manifestiert sich „der globale Kulturkapitalismus“⁴¹ mittels „Medientechnologien“⁴² als „digitale Kulturmaschine von Narrationen und Affekten“,⁴³ die wiederum „[f]ür die Subjekte [...] potenzielle kulturelle Ressourcen zur Entfaltung ihrer Besonderheit und Expressivität, kurz: ihrer Selbstverwirklichung“⁴⁴ produziert. Die daraus resultierenden Leitsemantiken der Diversität und des Kosmopolitismus als Bedrohungen empfindend,⁴⁵ positioniert sich gegen die Kontingenz der sich „seit den 1980er Jahren global expandierende[n] Hyperkultur“⁴⁶ der Kulturessentialismus als Reaktion „auf das kulturelle Vakuum des Rationalismus der organisierten Moderne“.⁴⁷ Auf dieser Seite tragen „Kollektiv und Geschichte [...] dazu bei, Kultur gewissermaßen zu essenzialisieren“.⁴⁸

³⁶ Andreas Reckwitz: „Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus“, in: <http://www.soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/> (28.10. 2016), S. 1.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 2.

⁴⁰ Ebd., S. 4.

⁴¹ Ebd., S. 5.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 6.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 8.

Vorbemerkung

Durch die „Prämierung des ‘Alten’, der vermeintlichen ‘Tradition’“,⁴⁹ und imaginierte identitäre Herkunftsgemeinschaften⁵⁰ „wird die sachliche Welt des Zweckrationalen [...] wiederverzaubert“,⁵¹ was im Grunde einer ahistorischen Negation der Moderne gleichkommt. Ungeachtet der sich aufdrängenden Versuchung, sich eindeutig gegen die antimodernen Ausprägungen eines Kulturessentialismus bekennen zu wollen, muss jedoch eingeräumt werden, dass beide Formen der Kulturalisierung, die Hyperkultur und der Kulturessentialismus, in dialektischer Beziehung zum Hyperkapitalismus stehen, ohne ihn also nicht zu denken sind. So räumt Reckwitz ein, dass beide Techniken qua Valorisierung kulturalisieren „und damit das Soziale affektiv deutlich mehr aufladen, als es für die standardisierenden und versachlichenden Prozesse formaler Rationalisierung gilt, [...] welche die organisierte Moderne der Industriegesellschaft auf beruhigende wie einschläfernde Weise prägten“.⁵²

Damit ist der inhaltliche Bogen zu den gegenwärtig retromanischen Anlässen gespannt. Mit Blick auf Formfragen findet sich jedoch auch diese Arbeit auf einer institutionellen Ebene mit dem sich seit dem 20. Jahrhundert vertiefenden Spannungsverhältnis zwischen einer rationalisierenden Moderne und einem essentialistischen Kulturverständnis konfrontiert. Dass Nostalgie der zeitgenössischen Universität und insbesondere den *Humanities* nicht fremd ist, wird in den entsprechenden Kreisen nahezu täglich durch den scheinbar kritischen Rückgriff auf „das untote Phantasma, die Universität sei eine ‘öffentliche Sphäre, in der der Gebrauch der Vernunft um seiner selbst willen betrieben wird’ [...] und die Beschwörungen des Humboldt’schen Bildungsideals“⁵³ beglaubigt. Durch solche Gespenstergeschichten wird nicht nur suggeriert, dass es sich bei der Universität um eine Sphäre jenseits der ökonomischen Strukturen handelt und dass der Campus sich auf nahezu magische Weise vom Rest der Alltagswirklichkeit abzuschotten vermag, wofür an den US-amerikanischen Universitäten affirmativ der anschauliche Begriff *bubble* gebraucht wird. In ihnen manifestiert sich ebenso „die Bigotterie [...], mit der die klagenden Universitäten ihre Lehre überwiegend durch jene bestreiten lassen, die sich an ihnen als Wissenschaftler qualifizieren“.⁵⁴ Intellektuell schwerwiegend ist in beiden Fällen das vorgetäuschte Ignorieren „jener hegemonialen Ordnung von Ökonomie und Arbeitsmarkt“,⁵⁵ was schließlich zur Negation der Tatsache beiträgt, dass „[d]as Ausmaß der Ausbeutung [...] hier [an den Universitäten; Anm. d. Verf.] kaum geringer

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 7.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 12.

⁵³ Avanessian: *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin: Merve, 2015, S. 70 f.

⁵⁴ Ebd., S. 75.

⁵⁵ Ebd., S. 74.

Vorbemerkung

sein [dürfte] als innerhalb des nicht weniger kritisch politisierten Kunstbetriebs“.⁵⁶ Die von akademischen Akteuren zu Selbstlegitimationszwecken durchgeführten Remythologisierungsversuche, die den Universitätsbetrieb als Folge eines Gedächtnisschwunds als Elfenbeinturm zu imaginieren suchen,⁵⁷ bewahrheiten sich einzig darin, dass das „was *jetzt* geschieht, [...] dabei auf der Strecke [bleibt]“,⁵⁸ insofern „[a]uf den überkommenen subjektiven Transzendentalismus des Schriftzeitalters [...] die transzendente Technizität einer ökotechnologisierten Prozesskultur [folgt], die bereits unsere heutige Erfahrung grundiert“.⁵⁹

Das Bewusstsein davon, was fahrlässig nostalgisch und was der Zeit gemäß ist – so die Übersetzung dieses Bestands im Kontext dieser Arbeit –, muss vor dem Hintergrund der seit der Moderne eingeleiteten Ortsverschiebungen zu einer topografischen Schreibweise führen, die diese Umstände reflektiert. Dies bedeutet konkret, dass das auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer noch von den *Humanities* monopolistisch verehrte träge Retro-Leitmedium des Buchs (das zentrale Symbol des oben genannten Schriftzeitalters) und dessen lineare Logik, denen sich eine Dissertation zu fügen hat, hier die Haupthindernisse darstellen. Dies kann notwendigerweise nur einen forminhaltlichen Kompromiss zur Folge haben, insbesondere weil sich eine adäquatere Textstruktur, die sich mittels Hashtags und Hyperlinks als ein Netz organisieren ließe und die in ihrer digitalen Form einer wirklichen Öffentlichkeit jenseits des Campus zugänglich gemacht werden könnte, dieser Tage müheloser zu realisieren ist als jemals zuvor: It's not rocket science.

Doch „[t]opographic writing as a mode is not even limited to the computer medium, for it is possible to write topographically for print or even in manuscript“,⁶⁰ wie Jay David Bolter mit Bezug auf die Schreibpraktiken des 20. Jahrhunderts festhält: „Whenever we divide our text into unitary topics, organize those units into a connected structure, and conceive of this textual structure spatially as well as verbally, we are writing topographically.“⁶¹ Dennoch weist Bolter darauf hin, dass es in jedem Fall einer dezidierten topografischen Technologie bedarf, die es dem Leser erlaubt, sich frei durch einen Text zu bewegen⁶² und betont überdies, dass topografische Schreibweisen grundsätzlich gegen die restriktive Form von Printmedien gerichtet sein müssen: „There is a conflict

⁵⁶ Ebd., S. 76.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 74.

⁵⁸ Noys: „Days of Phuture Past“, S. 47.

⁵⁹ Hörl: „Die technologische Bedingung“, S. 33.

⁶⁰ Jay David Bolter: *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah, New Jersey / London: Lawrence Erlbaum Associates, 2. Aufl. 2001, S. 36.

⁶¹ Ebd. Neben bewusst modernen literarischen Erzeugnissen erwähnt Bolter hier vor allem Zeitungs- und Zeitschriftformate, die im Gegensatz zum aufgeräumten Buchformat ein Nebeneinander verschiedener Textbausteine ermöglichen und zur Dispersion der Aufmerksamkeit beitragen. Vgl. ebd., S. 67.

⁶² Vgl. ebd., S. 144.

Vorbemerkung

between the printed volume as a frame and the text that is framed, and the frame is not adequate to contain and delimit the text, which is constantly threatening to spill out of its container.“⁶³

Unter Berücksichtigung dieser Problematik ist diese Arbeit folgendermaßen angelegt: Zwei übergeordnete, jedoch asymmetrische Teile – *Landvermessungen I* und *Landvermessungen II* – versammeln einerseits multiperspektivische Ausführungen zu den orts- und sinnverschiebenden Dynamiken des 20. Jahrhunderts und lenken andererseits den Blick auf Brinkmanns und Schleefs künstlerische Arbeiten. Von den zwei ungleichen Hälften ist keine theoretischer als die andere; die eine behandelt nicht Theorie während die andere Literatur referiert. Ergo geht es nicht um eine schematische Anwendung von Theorie auf Literatur und umgekehrt, sondern um ein ständiges Nebeneinander von verschiedenen zu theoretisierenden Standpunkten. Beide Teile sind überdies von drei sogenannten Schwellen gerahmt, die den Absprung ins jeweils folgende Kapitel ermöglichen. Die jeweiligen Unterkapitel wiederum sind als *topographical units*⁶⁴ konzipiert, die ein sowohl lineares Weiterlesen als auch Sprünge erlauben. Sie bilden die modularen Einheiten, mit deren Ein- und Ausgängen die ‘festverdrahtete’ Struktur umgangen werden kann. Angedeutet wird dies durch thematische Korrespondenzen. So tragen sämtliche Unterkapitel, die als Permutationen eines Themenfelds zu begreifen sind, dieselbe Kernüberschrift, gefolgt von einer römischen Ziffer, die auf die Zahl der Variante verweist. Neben diesen kenntlich gemachten Korrespondenzen, liefern auch die para- und metatextuellen Elemente Fußnoten und Abbildungen unterirdische und simultane Verknüpfungsmöglichkeiten. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei ferner darauf hingewiesen, dass es sich hierbei ausdrücklich nicht um eine Fallstudie handelt. Wäre dies so gewollt, hätte eine quantitativ größere Auswahl von Autoren, nicht nur Brinkmann und Schleef, untersucht werden müssen. Es werden jedoch keine Stichproben entnommen, sondern frei anzusteuende Positionen verteilt, wobei der erste Teil die Bühne des 20. Jahrhunderts etabliert, in dessen Kontext die Ortsinszenierungen von Brinkmann und Schleef im zweiten Teil gelesen werden. Den Arbeiten beider Künstler wird darin jedoch ein den jeweiligen Idiosynkrasien entsprechender Platz gewährt. Zwischen beiden wird kein Dialog erzwungen oder konstruiert, der in eine teleologische Conclusio mündet. Stattdessen gilt es die Differenzen aufrecht zu erhalten. Das, was sich als mögliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede ergibt, wird einzig durch die bereits genannten korrespondierenden Überschriften angedeutet.

⁶³ Ebd., S. 152.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 150.

Vorbemerkung

Abschließend sei noch auf das Substantiv *Verortung* bzw. das Verb *verorten* hingewiesen – beides Worte, von denen auf den folgenden Seiten mehrfach Gebrauch gemacht wird –, um sich des unbegründeten Verdachts zu erwehren, es handele sich dabei einzig um sogenannte ‘Modewörter’, die sich allein dem *spatial turn* verdanken – ein Einwurf, mit dem der Verfasser dieser Zeilen wiederholt konfrontiert wurde. Zur etymologischen Sinnhaftigkeit der genannten Komposita ist folgendes zu erinnern:

Das Substantiv *Ort* bezeichnet im Germanischen ursprünglich die Spitze einer Waffe oder eines Werkzeugs.⁶⁵ Diesem Zusammenhang sinnverwandt, übernimmt es nachfolgend die Bedeutung der Ecke und des Winkels, „*worin ebenfalls noch die vorstellung des scharfen und schneidenden liegt, da sich in dem endpunkte zwei linien schneiden und eine spitze bilden*“.⁶⁶ Erst infolge dieser Modifikation geht „*der begriff spitze, ecke [...] über in jenen des örtlichen oder zeitlichen anfangs- oder endpunktes, im weiteren sinne des vordern oder hintern endes, der grenze, des randes, der seite*“.⁶⁷ In diesem Bedeutungszusammenhang dient der Ort zunächst der Richtungsangabe wie etwa der „*himmelsgegend, weltgegend*“.⁶⁸ Diese Bezeichnungsentention konstituiert auch das Verb *orten*, das auf den bergmännisch begriffenen Ort als „*das ende eines grubenbaues*“⁶⁹ zurückgeht und transitiv „*in die ecke, bei seite schieben*“,⁷⁰ reflexiv „*sich erstrecken, auslaufen, zu ende gehn*“⁷¹ bedeutet, was wiederum der substantivierten Form *Ortung* ihren Sinn verleiht,⁷² mit dem der begriffliche Grundstein für die Geodäsie gelegt wird. Im Mittelhochdeutschen transformiert sich anschließend „*der begriff von end- oder anfangspunkt [...] zum begriffe eines festen punktes oder theiles im raume, eines standpunktes und platzes, einer stelle und stätte*“.⁷³ *Ort* bezeichnet seitdem „*punkt, stelle an einer fläche, an einem körper*“,⁷⁴ also den *locus geometricus* einer „*stelle im allgemeinen oder mit näherer bestimmung*“.⁷⁵ Darunter fallen unter anderem der „*raumtheil eines hauses*“,⁷⁶ „*wohnstätte, haus*“,⁷⁷ „*ein von menschen besuchter und benutzter platz, ein platz des öffentlichen verkehrs*“,⁷⁸ „*eine bestimmte, angewiesene oder gehörige stelle als stand,*

⁶⁵ Vgl. DWB, Bd. 13, Sp. 1351.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., Sp. 1352.

⁶⁸ Ebd., Sp. 1354.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., Sp. 1362.

⁷¹ Ebd., Sp. 1363.

⁷² Vgl. ebd., Sp. 1368.

⁷³ Ebd., Sp. 1354.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., Sp. 1356.

⁷⁶ Ebd., Sp. 1355.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

Vorbemerkung

lage, sitz“,⁷⁹ „*ein bestimmter persönlicher platz bei tische, im kirchenstuhle, in der schule*“⁸⁰ und – seit Luther für die Literatur nicht unerheblich – eine „*stelle in einer schrift, wo ein satz, ein ausspruch u. s. w. sich befindet*“.⁸¹ Schließlich geht das Substantiv *Ort* im Neuhochdeutschen in den eindeutigen Zusammenhang des Wohnens ein, wo es die Bedeutung „*eines zu einer wohnungsgesamtheit abgeschlossenen raumes oder eines angebauten und bewohnten landtheiles*“⁸² annimmt und fernerhin „*ein[en] angebaute[n] oder bewohnte[n] theil landes*“⁸³ sowie „*landbezirk, provinz, sowie die gesamtheit der bewohner einer solchen*“⁸⁴ bezeichnet. Mit der darin sich manifestierenden Vorstellung von einer Sesshaftigkeit, die auf der Bedingung fußt, einen Ort zu haben,⁸⁵ wird überdies ein Konzept von Gegenwärtigkeit ermöglicht, das sich auf die Aussage „*an dieser stelle, hier*“⁸⁶ beruft. Die Verwendung des Genitiv Singular wiederum erlaubt ein sprachliches Substitut für diese Gegenwärtigkeit durch die Wendung „*meines, seines, ihres, unseres orts*“,⁸⁷ die sich synonym zu den Selbstbehauptungen „*von meinem standpunkte aus, ich an meiner stelle, für meine person, was mich betrifft, meinerseits*“⁸⁸ verhält. Entscheidend ist darüber hinaus vor allem, dass sich im Substantiv *Ort* über Jahrhunderte hinweg die ursprüngliche teleologische Bedeutung erhält, denn „*da der endpunkt auch der zielpunkt sein kann, so bedeutet ort [...] auch ziel, zweck, absicht, grund*“.⁸⁹ Dies wird auf doppelte Weise deutlich: Das Ziel des sprachlich ausdifferenzierten Ortsbegriffs ist eindeutig mit dem Wohnen benannt. Gleichzeitig liefert der Ort selbst die teleologisch vorbestimmte Antwort auf die Frage des Wo und Wohin.⁹⁰ Der Ort ist damit nicht nur Ausdruck und Grundlage des sich realisierenden Wohnens, sondern gibt durch die vermessenden Prinzipien der Ortung und des Ortens ebenfalls die Richtung vor, wo es sich wohnen lässt.

Die in diesem Kontext nicht gänzlich unverwandt erscheinende Vorsilbe *ver-* trägt „*die ursprüngliche indogermanische bedeutung der partikel 'fort, hinweg, ab'*“,⁹¹ die sich in zwei Richtungen spaltet: „*a) ein hinweggehen, hinwegschaffen vom bisherigen wege, b) ein fortgehen, fortschaffen auf dem eingeschlagenen wege bis zum vorgesteckten ziele.*“⁹² Gemäß der ersten

⁷⁹ Ebd., Sp. 1356.

⁸⁰ Ebd., Sp. 1357.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., Sp. 1360.

⁸³ Ebd., Sp. 1361.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd., Sp. 1357.

⁸⁶ Ebd., Sp. 1359.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., Sp. 1354.

⁹⁰ Vgl. ebd., Sp. 1359.

⁹¹ Ebd., Bd. 25, Sp. 54.

⁹² Ebd.

Vorbemerkung

Bedeutung wird „*der ort, dem etwas zustrebt, [...] als der falsche, unrichtige aufgefasst*“,⁹³ was sich nicht zuletzt anhand des Sich-Verlaufens artikuliert. Der sinnliche „*begriff des örtlichen irregehens*“⁹⁴ erlangt schließlich im Neuhochdeutschen die Bedeutung einer allgemeinen und abstrakten Negation, aufgrund derer „*ver [...] den begriff des einfachen zeitwortes in das gegentheil [verkehrt]*“.⁹⁵ Gemäß der zweiten ursprünglichen Bedeutung der Vorsilbe *ver-* findet hingegen eine „*verstärkung des im stamme liegenden begriffes*“⁹⁶ statt. Beispiele liefern hier Verben, die einen Prozess des Abschließens bezeichnen, wie beispielsweise „*verheilen, verbauen, vergraben, versperren [...], verriegeln, versiegeln, verkleben, verleimen, verlöten, verstopfen*“.⁹⁷ Eine weitere Form der Steigerung wird durch die Bedeutung eines Zusammen erzeugt, das Verben wie „*verwachsen, verflechten, verklammern, verstricken, verketten, verweben, vernähen*“⁹⁸ charakterisiert. Verstärkend wirkt sich die Vorsilbe *ver-* überdies im Sinne des Aufbrauchs und Zu-Ende-Führens aus,⁹⁹ wie im Fall von „*verarbeiten, verbacken, verbrauen, verspielen, vertrinken, verbauen, verzehren*“.¹⁰⁰ Der Sinn der Steigerung befällt schließlich die Bedeutung der Steigerung selbst, woraus sich „*der begriff 'über das ziel hinaus' [entwickelt]*“,¹⁰¹ was in Verben wie „*veralten [...], verliegen [...], verschlafen, versalzen, versauern*“¹⁰² resultiert. Entscheidend ist bei allen Varianten, dass die Vorsilbe *ver-* in ihrer negativen Bedeutung einerseits dem Vorgang des Ortens, der Ortsfindung entgegenstrebt und andererseits in ihrer verstärkenden Bedeutung das teleologische Motiv in sich trägt, das die Ortsbestimmung kennzeichnet. *Ver-* erscheint damit als eine sprachliche Weggabelung, die entweder betont ans gewünschte Ziel oder aber ins Nirgendwo führt, wozu letztlich auch die Steigerung beiträgt, die über das Ziel hinausführt. Nicht unbedeutend ist mit Blick auf die Komposita *Verortung* und *verorten* überdies die Tatsache, dass die Vorsilbe *ver-* im Steigerungsmodus „*die bedeutung des veränderns, verwandelns*“¹⁰³ annimmt und anzeigt, „*dasz ein gegenstand zu dem im stamme liegenden begriffe sich umgestalte*“.¹⁰⁴ Dass diese Bedeutung vor

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., Sp. 55.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. Zu den genannten Beispielen zählen an dieser Stelle „*vergîseln (zur geisel machen), verwitewen, verwittwen (zur witwe werden), verblassen (blasz werden), verweltlichen (weltlich machen)*“.¹⁰⁴ Ebd.

Vorbemerkung

allem „*bei den verben [hervortritt], die aus substantiven und adjectiven hergeleitet sind*“, ¹⁰⁵ wie dies bei *verorten* der Fall ist, ist ebenfalls zu berücksichtigen.

Dies führt zu folgenden Leseoptionen von *verorten*: Erstens kann die Vorsilbe der ursprünglichen Intention des Verbs zuwiderlaufen, was in einer Verfehlung des Orts und der damit einhergehenden Aussetzung oder aber Unendlichkeit des Movens des Ortens resultieren würde. Zweitens ist eine Verdoppelung der teleologischen Bedeutung des Orts sowie des Ortens möglich, die zwar eine beschleunigte Ankunft bedeuten könnte, jedoch ebenso das Risiko bürge, über das eigentliche Ziel hinauszugehen, womit erneut eine Verfehlung des Orts einherginge. Drittens ließe sich das Verb *verorten* schließlich als *zum Ort machen* oder *örtlich machen* übersetzen, womit allerdings nicht das Telos im Sinne des Wo oder Wohin benannt werden könnte, sondern einzig gesagt wäre, dass ein Ziel erreicht wurde, das wiederum überall und nirgendwo sein könnte, damit also dem räumlich Unspezifischen anheimfiele, das außerhalb der Sphäre des Abstrakten einer zutiefst ateleologischen Kategorie entspräche. In allen Fällen wird deutlich, dass der Anspruch des Verortens sowie der Verortung nicht unmittelbar an ein Ziel, den Ort führen. Im Mindesten handelt es sich bei diesem Unterfangen immer um einen transformativen Vorgang, in dessen Verlauf aus Eindeutigkeiten Mehrdeutigkeiten, aus Zielen potentielle Irrwege werden, also das Wandlerische selbst.

¹⁰⁵ Ebd.

LANDVERMESSUNGEN I

Schwelle: Unheimliches/Unheimliches

Atome + Hamannsches H = Athome = at home.¹

(Ernst Jünger)

... die Grenzkämpfe hören niemals auf...²

(Franz Kafka)

Schließlich bildet die Erde durchaus keinen Gegensatz zur D[eterritorialisierung]: das sieht man schon beim Geheimnis des „Heimatlichen“...³

(Gilles Deleuze und Félix Guattari)

Gespensteraufzeichnungen I

In der von den Germanisten Georg Schambach und Wilhelm Konrad Hermann Müller herausgegebenen und 261 Sagen sowie 33 Märchen umfassenden Anthologie *Niedersächsische Sagen und Märchen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und mit Anmerkungen und Abhandlungen herausgegeben* (1855), finden sich insgesamt dreizehn Versionen der Sage vom Landmesser, deren Protagonist die Herausgeber „zu den verbreitetsten Gestalten der deutschen Volkssage“⁴ zählen. In der den verschiedenen Ausprägungen der Sage vorangestellten Einleitung wird die Figur des Landmessers als ein Mann beschrieben, „der während seines Lebens falsch gemessen, die Grenzsteine verrückt, die Grenze falsch beschworen, Land abgepflügt oder sonst betrogen habe“.⁵ Ein in Folge des Betrugs oder der fälschlichen Messung auf dem Landmesser – der

¹ Ernst Jünger: „Neue Apologie des Buchstaben H“, in: SW, Bd. 9, *Das abenteuerliche Herz*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, S. 408-411, hier S. 408.

² Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente in der Fassung der Handschrift*, Bd. 2, hrsg. v. Jost Schillemeit, 2 Bde., Frankfurt am Main: Fischer, 1992, S. 273.

³ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 704.

⁴ Georg Schambach und Wilhelm Müller (Hrsg.): *Niedersächsische Sagen und Märchen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und mit Anmerkungen und Abhandlungen herausgegeben*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1855, S. 363. Die Sage und Motive derselben finden sich überdies im ersten Band von Grimms Sammlung *Deutsche Sagen*. Hier sind sie unter den Titeln „Der feurige Mann“, „Die verwünschten Landmesser“ und „Der verrückte Grenzstein“ aufgeführt. Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsche Sagen*, Bd. 1, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2. Aufl., 1865, S. 329-331.

⁵ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 207. Vgl. hierzu auch die Beschreibung der verwünschten Landmesser aus Grimms *Deutsche Sagen*: „Die Irrwische, welche nachts an den Ufern und Feldrainen hin und her streifen, sollen ehedem Landmesser gewesen sein und die Marken trüglich gemessen haben. Darum sind sie verdammt, nach ihrem Leben umzugehen und die Grenzen zu hüten.“ Grimm: *Deutsche Sagen*, S. 330.

in der Erzählung zum Synonym für *Gespent* wird – lastender Fluch lässt ihn entweder zu einem bestimmten Ort oder in die immer gleiche Landschaft zurückkehren:

Landmesser oder glühender Mann heißt ein gespenstisches Wesen von feurigem Aussehen, welches mit einer glühenden Stange oder eine glühende Kette werfend zu einer bestimmten Zeit des Jahres (in schwülen Sommernächten, besonders kurz vor Tagesanbruch, aber auch im Herbst am Abend) ohne Ruhe und Rast durch die Feldmark geht.⁶

In drei Versionen der Sage erscheint der ruhelose Landmesser an Grenzsteinen,⁷ in sieben weiteren Versionen zieht er seine Kreise in der genannten Feldmark,⁸ einer seit dem Mittelalter und während der Neuzeit regulierten Fläche, die das einer Gemeinde oder einem Landgut zugehörige Ackerland sowie dessen umgebende Wiesen und Waldungen einschließt. In fünf dieser verschiedenen Erzählvarianten wird das Motiv der Verdammung des ruhelosen Landmessers um ein Erlösungsmotiv erweitert. Im Falle des Betrugs wird dem Gespent die Ruhe durch die Gnade des noch lebenden Betrogenen gegeben,⁹ im Falle der Falschmessung durch das Geraderücken des Grenzsteins durch Lebende oder aber deren Ausspruch, der Landmesser habe nun genug gemessen.¹⁰ Die Tragweite der Verdammung sowie das daran geknüpfte Warten auf Erlösung werden mittels eines kurzen Dialogs, besonders in der fünften von Schambach und Müller aufgenommenen Fassung der Sage, auf verdichtete Weise wiedergegeben:

Auf dem Röderberge bei Wulften rief sonst immer um Mitternacht ein Geist: „Wô sett' ek düsen stein wol hen?“ In der Nacht, zwischen 11 und 1 Uhr, kamen einst Wulftener Bauern vom Hattorfer Schützenhofe zurück, da rief der Geist wieder: „wô sett' ek düsen stein wol hen?“ Einer der Bauern antwortete: „set 'ne hen wô 'ne 'krêgen hest.“ Ganz erfreut antwortet der Geist: „up düt wört hebb' ek all hundert jâr elüert.“

⁶ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 206 f. Eine in weiten Teilen korrespondierende Umschreibung findet sich auch zur Sagengestalt des feurigen Manns: „In düsseem Jare (1125) sach me einen feurigen Man twischen den Borgen twen, de de heten Gelichghen (Gleichen), dat was in der rechten Middernacht. De Man gingk von einer Borch to der anderen unde brande alse ein Blase, alse ein glonich Für; düt segen de Wechters, und dede dat in dren Nechten unde nig mer. / Georg Miltenberger, im sogenannten Hoppelrain bei Kailbach, Amts Freienstein, wohnhaft, erzählte: 'In der ersten Adventssonntagsnacht zwischen elf und zwölf Uhr, nicht weit von meinem Hause, sah ich einen ganz in Feuer brennenden Mann. An seinem Leibe konnte man alle Rippen zählen. Er hielt seine Straße von einem Markstein zum andern, bis er nach Mitternacht plötzlich verschwand. Viel Menschen sind durch ihn in Furcht und Schrecken geraten, weil er durch Maul und Nase Feuer ausspie und in einer fliehenden Schnelligkeit hin und her flog, die Kreuz und die Quer.'" Grimm: *Deutsche Sagen*, S. 329.

⁷ Vgl. die Versionen 4-6, Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 207-209.

⁸ Vgl. die Versionen 7-13, ebd., S. 209-212. Die letzten vier Versionen unterscheiden sich von den restlichen dadurch, dass der Landmesser hier im Plural auftritt. So erzählen die Versionen 10, 11 und 12 von zwei Landmessern, während in der dreizehnten Version vier Landmesser vorkommen, die aus je verschiedenen Himmelsrichtungen in einem Punkt zusammentreffen.

⁹ Vgl. die Versionen 7 und 9, ebd., S. 209 f.

¹⁰ Vgl. die Versionen 5, 6 und 10, ebd., S. 208 f., 210 f.

Der Stein war ein Grenzstein gewesen, den jener im Leben verrückt hatte. Von dieser Zeit an hat niemand den Geist wieder rufen hören.¹¹

Allen Varianten ist wesentlich, dass der Landmesser als eine ruhelose und daher gespenstische Figur Teil eines Narrativs wird. Seine Ruhelosigkeit als ein wiederholtes Umherwandern ist die Essenz seiner Verdammung. Demgegenüber ist sein Ort der Ruhe (im Sinne der Erlösung) – zumindest in den Fällen einer vorangegangenen Fehlmessung oder Verrückung, die hier von besonderem Interesse sind – abhängig von einer korrekten wie korrigierten Vermessung, die garantiert, dass alles am rechten Platz ist, so dass die Frage nach dem Wo nicht mehr gestellt werden muss.¹² Folglich setzt der Spuk nur dann ein, wenn sich etwas nicht an der richtigen Stelle befindet, die rechtlichen und wirtschaftlichen Grenzen einer Feldmark also ins Wanken geraten, um im Bild der Sage zu bleiben. Vor diesem Hintergrund wird auch die schiere Fehlmessung zum Betrug an einer eindeutigen Verortbarkeit, der Betrug zum Makel einer Form der Deterritorialisierung.

Die Figur des Landmessers steht darüber hinaus im doppelten Sinne zu Orten in Beziehung. Sie tut dies in erzählerischer und kulturtopografischer Hinsicht, insofern die Sage als Ausgangspunkt eines Mythos¹³ die Schnittmenge beider Perspektiven bildet. Erzählerisch, insofern eine jede Variation der Sage diejenigen niedersächsischen Orte beim Namen nennt, in denen die Erzählung tradiert wurde. Die auf diese Weise in die Sage eingegangenen Ortschaften bilden einen Teil¹⁴ der der Sage eingeschriebenen Toponymie. Im Falle der oben erwähnten dreizehn Variationen sind es

¹¹ Ebd., S. 208.

¹² Hierin besteht eine Verwandtschaft zur Sage von der gespenstischen Leuchte, die sich ebenfalls in Schambachs und Müllers Sammlung befindet. Im Unterschied zum Landmesser handelt es sich hierbei jedoch um eine Art von Hilfsgeist, der darauf wartet, dass er einem Wanderer den Weg leuchten darf, um ihn an den rechten Ort zu geleiten. Verscheucht also dieses Gespenst durch sein Erscheinen keinen Lebenden, so besteht auch hier die Möglichkeit seiner Erlösung, die in der ersten Fassung folgendermaßen durch den Reisenden ausgesprochen wird: „nun gehe auch du durch Gottes Gnade zu dem Orte der Ruhe, wohin du gehörst!“. Vgl. ebd., S. 213 f, insbesondere die Varianten 1-3.

¹³ Zum Verhältnis von Sage, Mythos und Kulturgeschichte schreibt Wilhelm Müller in seiner Vorrede Folgendes: „So gering also der Gewinn ist, den die Sagen als Geschichtsquellen für einzelne Begebenheiten betrachtet abwerfen, so wenig dürfen sie doch aus andern Gründen von dem Historiker verachtet werden. Die Betrachtung der Sagenbildung und ihre Vergleichung mit der wirklichen Geschichte kann ihn lehren, wie er die Volksüberlieferung, da wo sie die einzige Quelle ist, zu benutzen hat, und kann ihn namentlich vor dem Fehler bewahren, das was der Mythologie angehört, als wirkliche Geschichte aufzufassen. Dann gibt uns die Sage darüber Auskunft, wie der Geist des Volkes die Vorzeit auffaßt und behält, und das ist für die Kulturgeschichte in vielen Fällen sehr wichtig. Damit dieses Verhältnis der Sage zu der wirklichen Geschichte immer deutlicher werde, hat der Sagensammler die Aufgabe, wo es möglich ist, beide mit einander zu vergleichen, wie wir es in den meisten Fällen in den Anmerkungen gethan haben. Bedeutender ist der Gewinn, den die Mythologie aus der deutschen Sage schöpft. Ihre Wichtigkeit in dieser Hinsicht ist so anerkannt, daß wir darüber nicht ausführlich zu sprechen brauchen [...]“ Ebd., S. 11 f. Ferner weist Müller darauf hin, dass es in seiner und Schambachs Sammlung in erster Linie darum gehe, „die Formen, in welche der Volksgeist seine Anschauungen gekleidet hat, zu verstehn“. Ebd., S. 16.

¹⁴ Insofern es sich nur um südniedersächsische Orte handelt.

allein siebzehn Dörfer und Gemeinden sowie elf weitere Orte, die entweder eine konkrete Stelle, ein Gebäude oder einen Teil der Landschaft bezeichnen.¹⁵

Kulturtopografisch steht die Figur des Landmessers in einer Beziehung zu Orten, da die entsprechende Sage (nachträglich) in einer nach topografischen Gesichtspunkten gestalteten Sammlung aufgehoben wurde, die eine „Kultur gründende Setzung“¹⁶ fortschreibt. Insofern nach Hartmut Böhme unter anderem „Kulturgeographien und Geopolitik; Karto- und Topographien; Ordnungen der Archive und Sammlungen; Medien und Raumordnungen der Kommunikation und des Verkehrs“¹⁷ zu den Techniken kultureller Topografien gezählt werden können, entspricht die von Schambach und Müller verfasste Anthologie jenen Aspekten aufs Äußerste. So weist Wilhelm Müller in seiner Vorrede darauf hin,

daß Niedersachsen bei dem allgemeinen Werke [der Sammlung mündlicher Überlieferungen; Anm. d. Verf.] um so weniger zurückbleiben darf, da der Sammler hier, wo das Heidenthum länger bestand, als in andern deutschen Ländern, wo sich meistens noch eine verhältnismäßig wenig gemischte Bevölkerung erhalten hat, auf eine besonders ergiebige Ausbeute rechnen kann.¹⁸

Müller spricht überdies von dem durch diese Sammlung kulturell vermessenen „Gebiet“¹⁹, der „genauen Kenntnis der Oertlichkeiten und des niedersächsischen Dialektes“²⁰ sowie dem „bunten Wechsel [...], den eine geographische Anordnung [bietet]“.²¹ Ferner ist von dem durch die Sammlung wiederzugebenden „landschaftlichen Charakter“²² als auch von dem im „Sagenkreise

¹⁵ Zu den namentlich erwähnten Dörfern und Gemeinden zählen Willershausen, Hohnstedt, Stölterkampe, Vogelbeck, Wulfen, Kohnsen, Strodthagen, Sülbeck, Adelebsen, Heinade, Sievershausen, Oldendorf, Markoldendorf, Deitersen, Laen, Düderode und Imshausen. Die weiteren genannten Orte sind Hohnstedter Berg, Rismannsborn, Röderberg, Bartshäuser Thurm, Kuhberg, Hessengrund, Pagenberg, Ahlkenberg, Pflingstanger, Meisen-Anger und Klosterberg. Vgl. ebd., S. 207-211. Gemessen am Umfang der durch Schambach und Müller gesammelten Variationen der Sage, suggeriert die Anzahl der aufgezählten Orte eine unverhältnismäßige Ausdehnung. Tatsächlich lassen sich die genannten Ortschaften auf ein sehr kompaktes Gebiet zurückverfolgen. Von dreizehn eindeutig zu identifizierenden Dörfern, die in den verschiedenen Versionen der Sage benannt werden, gehören nach heutiger Kartografie zehn zum südniedersächsischen Landkreis Northeim, jeweils eines zu den benachbarten Landkreisen Osterode am Harz, Göttingen und Holzminden sowie der heute im Nordosten Hessens gelegenen Kleinstadt Bebra im Landkreis Hersfeld-Rotenburg.

¹⁶ Kirsten Wagner: „Topographical Turn“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Stephan Günzel, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 100-109, hier S. 107.

¹⁷ Hartmut Böhme: „Raum – Bewegung – Topographie“, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposion 2004*, hrsg. v. dems., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, S. IX-XXIII, hier S. IX.

¹⁸ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 3.

¹⁹ Ebd., S. 4: „Das Gebiet, auf dem wir gesammelt haben, umfaßt vorzugsweise die beiden Fürstenthümer Göttingen und Grubenhagen nebst den im Norden daran stoßenden braunschweigischen Aemtern, dann die am rechten Weserufer liegenden hessischen Dörfer und einen Theil des Fürstenthumes Hildesheim.“

²⁰ Ebd., S. 5.

²¹ Ebd., S. 8.

²² Ebd., S. 7.

einer Landschaft heimisch gewordene[n] Sammler“²³ die Rede. Vor diesem Hintergrund wird nicht nur die Figur des Landmessers Teil einer kulturellen Topografie, sondern umgekehrt wird auch der Urheber einer solchen selbst zum Landmesser. Letzteres geschieht nicht nur metaphorisch, da durch eine Sammlung wie jener von Schambach und Müller ausgewiesenermaßen kulturelles Terrain kartografiert wird, denn „Was sich von historischen Erinnerungen in unserm Volke erhalten hat, trägt in der Regel den Charakter der Specialgeschichte und knüpft sich an einzelne Oertlichkeiten“.²⁴ Vermöge der darin einbegriffenen Wechselseitigkeit zwischen Sagenfigur und Sammler kommt der Figur des Landmessers im Rahmen einer dementsprechenden Anthologie eine Sonderrolle zu.

Dass es sich bei einer derartigen Sammlung als einer kulturtopografischen Technik überdies um eine Form der Reterritorialisierung handelt, insofern sie auf den Versuch einer kulturhistorischen Rekonstruktion abzielt, darauf macht die Problematisierung des Apokryphen aufmerksam:

Einige Erzählungen sind uns mitgeteilt, die keinen echt volksmäßigen Ursprung haben. Namentlich hat die Halbgelehrsamkeit in älterer und neuerer Zeit hie und da Sagen hervorgebracht, welche auch wohl in das Volk dringen, sich aber doch in der Regel bald durch ihren Ton und ihren Inhalt von echten Ueberlieferungen unterscheiden lassen. Solche Stücke sind in unsere Sammlung gar nicht aufgenommen, oder es ist, wenn wir sie berücksichtigt haben, auf ihren apokryphen Ursprung hingewiesen. Eben so ist verfahren, wo sich moderne Zusätze und Erklärungsversuche in die echte Ueberlieferung eingeschlichen hatten. Der in dem Sagenkreise einer Landschaft heimisch gewordene Sammler weiß dergleichen Auswüchse und Entstellungen wohl zu erkennen.²⁵

Den erzählerischen Motiven zur Figur des Landmessers entsprechend, ist es nur der „heimisch gewordene Sammler“, der die kulturtopografischen Grenzen richtig zu setzen vermag, die betreffend ihrer Legitimität wiederum an Kriterien wie Kanonisierbarkeit und kultureller Authentizität gemessen werden. Die damit implizierte Richtlinie für den Sammler bestärkt die Autorität einer kulturtopografischen Vermessung, deren intelligibler Rest apokryphen Ursprungs ist und somit nicht lokalisierbar, da er durch die eigens gesetzten Grenzen deterritorialisert wurde.²⁶

²³ Ebd., S. 8.

²⁴ Ebd., S. 9.

²⁵ Ebd., S. 8.

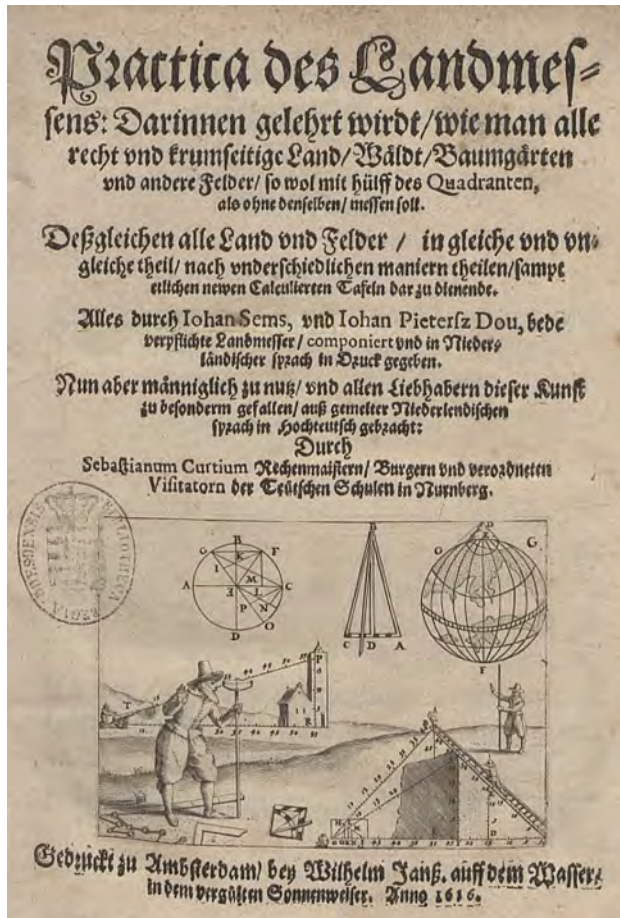
²⁶ Die damit einhergehende Praxis einer kulturtopografischen Sammlung wird von Müller im Kontext der Bedeutung des Mythos in Abgrenzung zu Grimms Sammlungen formuliert: „Mit der von J. Grimm begründeten und von andern noch weiter ausgedehnten Behandlung deutscher Volkssagen als Quellen der deutschen Mythologie können wir in vielen Punkten jetzt noch weniger einverstanden sein, als früher. Zunächst scheint uns die Meinung, nach welcher die noch jetzt lebenden Volkssagen mehrfach Ueberbleibsel eddischer Mythen enthalten, weder durch den bisherigen Erfolg, noch auch grundsätzlich gerechtfertigt.“ Ebd., S. 12. Daran anknüpfend heißt es vier Seiten später: „Der Umstand, daß der Zusammenhang unsers Sagenschatzes mit dem ehemaligen deutschen Göttersysteme so gut wie ganz unbekannt ist, macht diese Aufgabe freilich zu einer besonders schwierigen, jedoch muß der Versuch gemacht werden, die

Es kann sich also bei einer Zusammenstellung dieser Art nicht um eine Reinschrift von Ursprünglich-Beglaubigtem handeln, als deren Äquivalent eine Territorialisierung gelten kann, in deren Rahmen ein bestimmtes Gebiet erstmalig als ein solches definiert wird. Nicht nur, weil es sich bei der Übertragung einer mündlichen Tradition in eine schriftlich fixierte Form selbstredend um eine Form der Übersetzung handelt, die eine jegliche Form der Grenzbestimmung einer im Nachhinein erfolgenden Interpretation überantwortet, sondern vor allem deshalb, weil das als apokryph Umrissene *ex negativo* zur Grenzziehung des kulturtopografisch Vermessenen dient, wodurch die Angelegenheiten des nicht eindeutig Zuweisbaren und deren sprichwörtliche Bodenlosigkeit Bestandteile einer kulturellen Vermessungstechnik werden, der sie gleichzeitig als Zentrifugalkräfte zu Gefahr werden können. Das Einschreiben von *reinen* Grenzen ist damit immer schon einer unabschließbaren Korrektur unterworfen, unter deren Maßregeln es gilt, das sogenannte Apokryphe aus- oder aber umzulagern.²⁷ Streng genommen handelt es sich bei dem damit einhergehenden Prozess der Korrektur also um ein ständiges Oszillieren zwischen den Polen. Die durch die darin einbegriffene Fluktuation etablierte Ambivalenz (als deren sich symptomatisch zeigende binäre Struktur) zwischen richtig und falsch gesetzten Grenzen sowie die damit einhergehende Festlegung von Heimischem und Nichtheimischem, lassen die Figur des Landmessers (und die damit entworfenen erzählerischen Motive) im Kontext der einzig überlieferbaren Form einer schriftlichen Sammlung in die Metonymie des Topografischen eingehen. Darin verwischen sich schließlich die Grenzen zwischen fiktionalem Landmesser und kulturtopografisch tätigem Sammler: Die

Mythologie der deutschen Volkssage in dieser Weise auf ihre eigenen Füße zu stellen. Die Erläuterung der Symbole unserer Sagen wird uns eine Reihe von Vorstellungen erkennen lassen, die in mancher Beziehung einfacher und roher ausgedrückt sind, als die eddischen Mythen, aber nichts desto weniger, oder vielmehr eben deshalb, [...] so wie sie vorliegen, in das fernste Alterthum reichen“. Ebd., S. 16 f. Es geht also um die (Re)Konstruktion nicht nur geschichtlicher Tiefe im Sinne der narrativen Authentizität, sondern vor allem um das Auf-die-Füße-Stellen, also der Erzeugung einer Bodenhaftung („demselben Boden“; ebd., S. 16) dessen, was als genuine Mythologie der deutschen Volkssage umrissen wird.

²⁷ Auf die daraus hervorgehende Spannung zwischen den Bewegungen der Territorialisierung und Deterritorialisierung vor dem Hintergrund einer diskursformenden Kulturtopografie (in der Weise, wie sie Wilhelm Müller am Boden festmacht) sowie der Praxis der Landvermessung weisen mit Blick auf gesellschaftliche Produktionsprozesse Gilles Deleuze und Félix Guattari hin: „Zielt die Teilung auf die Erde selbst, zugunsten einer administrativen, residentellen oder Bodenorganisation, so kann darin nicht eine Durchführung der Territorialität, sondern muss vielmehr die Wirkung einer ersten großen Bewegung der Deterritorialisierung auf die primitiven Gemeinschaften erblickt werden.“ Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 185. Acht Jahre später heißt es zur „Funktion der Deterritorialisierung“: „D ist die Bewegung, durch die ‘man’ das Territorium verläßt. Dies ist das Verfahren der Fluchtlinie. Aber es gibt ganz unterschiedliche Fälle. Die D kann durch eine Reterritorialisierung verdeckt werden, die sie so kompensiert, daß die Fluchtlinie blockiert bleibt. In diesem Sinn heißt es, daß die D *negativ* ist. *Alles mögliche kann die Rolle der Reterritorialisierung übernehmen, das heißt, als das verlorene Territorium ‘gelten’. Man kann sich tatsächlich auf einem Wesen, einem Gegenstand, einem Buch, einem Apparat oder System reterritorialisieren...* Der Staatsapparat wir zum Beispiel zu unrecht als territorial bezeichnet: er bewirkt zwar eine D, die aber unmittelbar von Reterritorialisierungen auf Eigentum, Arbeit und Geld verdeckt wird (es versteht sich von selbst, daß das öffentliche oder private Eigentum von Boden nicht territorial, sondern reterritorialisierend ist).“ Dies.: *Tausend Plateaus*, S. 703. Hervorh. d. Verf.

Ambivalenz des Festschreibens (-graphie) kann nur unter der konstituierenden als auch sanktionierenden Bedingung des Ausschlusses hervortreten, die die Grenze zwischen Fluch und Segen, nichtheimisch und heimisch, ruhelos und ruhend, markiert.



Johan Dou Sems und Jan Pieterszoon: *Practica des Landmessens*, Amsterdam, 1616.

Der Landmesser und seine Praxis, die Landvermessung, gehen infolge dieser Ambivalenz und der damit verbundenen Dynamik nicht endgültig in einer Versteinierung auf, die durch das unverrückbare Monument der Vermessung angezeigt wird, namentlich: den Grenzstein. Der Landmesser bleibt Hybrid. Er wandelt auf der Grenze zwischen Heimischem und Nicht-Heimischem und bündelt die Spannung zwischen beiden. Versteinern kann er nur, wenn er zur Ruhe gelegt, das heißt seiner Aufgabe und dem damit einhergehenden Risiko der potentiellen Fehlmessung, die stets seinen Fluch begründet, enthoben wird. Erst dann wird der Grenzstein zu seinem Grabstein, der nicht nur den Tod (im Sinne des Zur-Ruhe-Legens) der Figur, die bis zu diesem Punkt als Untoter in Erscheinung tritt, sondern vor allem das Ende der kartografischen Bewegung anzeigt.

So sehr die Beziehung zwischen dem Landmesser und der Topografie sprachlich wie technisch durch eine Kontiguität bestimmt ist (insofern sie allein semantisch aneinander grenzen, das heißt benachbart sind, und als solche Nachbarn einen steten wechselseitigen Austausch ermöglichen), die der Figur – dem Landmesser – die Stellvertreterschaft der Praxis – also der Landvermessung im oben thematisierten Sinne – erlaubt, so sehr stellt die Figur des Landmessers auch eine Form der Bedrohung für einen jeglichen (Re)Territorialisierungsversuch dar, die in keinem Widerspruch zu einer etwaigen Ununterscheidbarkeit zwischen beiden steht. Denn in der Figur des Landmessers wird ein Rest aufgehoben, der zwar keine apokryphe Zuschreibung umfasst, aber auf andere Art den Akt der Grenzziehung gefährdet, die es sich zum Ziel gesetzt hat, ein klar umrissenes Gebiet,

„de[n]selben Boden“²⁸ einer kulturellen Identität, zu beschreiben. Ebendies geschieht durch die immer mögliche Fehlmessung, die das Grenzziehen sowie das Kartografieren mit den Mitteln ihrer eigenen Praxis unterminiert oder aber schlicht vorantreibt in einer nicht endenden Verhandlung über die Grenzen zwischen Heimischen und Nicht-Heimischen: „Die Karte ist das Gegenteil der Kopie, weil sie ganz und gar auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist.“²⁹ Selbst wenn der Landmesser nicht vom Standpunkt der Subversion aus operiert, der zunächst und definitionsgemäß nicht als sein genuiner Standpunkt auszumachen ist, so ist er stets mit der Möglichkeit einer bedrohten sowie bedrohenden Ordnung konfrontiert, was ihn zum Emblem eines Irrtums macht. So verwundert es nicht, dass in der Sage der Betrug und der darauf gründende Fluch zum Los des Landmessers gehören und er später selbst als Funktionsträger durch einen Irrtum an den äußersten Rand getrieben, das heißt im Hinblick auf seine personale Evidenz ausgehöhlt wird, wie im Falle von Kafkas K.³⁰ – Unruhe macht sich breit.

Unruhe I

Bekanntermaßen hat sich Sigmund Freud, und dies nicht nur im Rahmen seiner behandlungstechnischen Schriften, mit einer Bewegung der Unruhe auseinandergesetzt, deren Symptom mit der oben erwähnten Ambivalenz korrespondiert, die durch die Grenze zwischen Fluch und Segen, nichtheimisch und heimisch, ruhelos und ruhend, markiert wird. Ausgehend von Wörterbucheinträgen zum Wort *heimlich* – insbesondere durch Grimms *Deutsches Wörterbuch* sowie einer Bemerkung Schellings in Daniel Sanders *Wörterbuch der Deutschen Sprache* – kommt Freud am Ende des ersten Teils von „Das Unheimliche“ zu dem Schluss, dass „heimlich [...] ein Wort [ist], das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“¹ Auch Freud koppelt im darauf folgenden Abschnitt die Erfahrung von Unheimlichkeit an Örtlichkeiten, wenn er etwa anekdotisch davon berichtet, wie er sich in einer italienischen Kleinstadt verirrt und sich infolge dessen immer wieder in derselben Straße wiederfand.² Die in diesem Zuge von ihm

²⁸ Vgl. Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 16.

²⁹ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 24.

³⁰ Vgl. hierzu den Dialog zwischen der Wirtin und K. in Kafkas *Das Schloß*: „Hast Du nicht einmal Schneiderei gelernt?“ fragte die Wirtin. ‘Nein, niemals’, sagte K. ‘Was bist Du denn eigentlich?’ ‘Landvermesser.’ ‘Was ist denn das?’ K. erklärte es, die Erklärung machte die gähnen. ‘Du sagst nicht die Wahrheit. Warum sagst Du denn nicht die Wahrheit?’ ‘Auch Du sagst sie nicht.’“ Kafka: *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 378, Hervorh. d. Verf.

¹ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, in: SA, Bd. 4, S. 241-274, hier S. 250.

² Ebd., S. 260.

hervorgehobene Bedeutung der „Wiederholung des Gleichartigen“³ als Symptom der Unheimlichkeit steht also nicht nur im Zusammenhang des aus psychoanalytischer Sicht Historischen (etwa im Sinne einer individualpsychologischen Historie, die sich aus „einzelne[n] Phasen in der Entwicklungsgeschichte des Ich-Gefühls“⁴ zusammensetzt), das an dieser Stelle durch eine Art Zeitschleife thematisiert wird. Das Ereignis des Unheimlichen tritt ebenso als verräumlichte Form eines der traumatischen Neurose entsprechenden Zwangs auf, denn die mit dem Unheimlichen verknüpfte „unbeabsichtigte Wiederkehr“⁵ ist gebunden an eine Rückkehr „zu der einen [...] Stelle“.⁶ Die Rede von dem „Moment der unbeabsichtigten Wiederholung, welches das sonst Harmlose

³ Ebd., S. 259.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 260. Freud hat über diese unbeabsichtigte Wiederkehr als Kennzeichen des Wiederholungszwangs zur gleichen Zeit im ein Jahr später veröffentlichten Text *Jenseits des Lustprinzips* geschrieben, worauf vor allem die Anspielung auf „eine bereitliegende ausführliche Darstellung in anderem Zusammenhange“ verweist. Ebd., S. 261. Die entsprechenden Stellen in *Jenseits des Lustprinzips* umfassen besonders den zweiten und dritten Abschnitt. Vgl. ders.: *Jenseits des Lustprinzips*, in: ebd., Bd. 3, S. 213-272, hier S. 222-233. Der dort erörterte Wiederholungszwang ist derjenige des Neurotikers, der dazu „genötigt [ist], das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.“ Ebd., S. 228. Vgl. ferner Gregg M. Horowitz: *Sustaining Loss. Art and Mournful Life*, Stanford: Stanford California Press, 2001, S. 124: „Traumatic neurosis is, put most simply, a disease of inheritance, an impossibility of taking up the past, due to the crushing of the mechanism of inheritance the past would have provided as its legacy. At the heart of present forms of the past's future, the past juts out; in remaining unmediated by the available forms of mediation, traumatic insistence is the ruination of the representational relation.“ Darüber hinaus liegt eine weitere Verbindung zwischen dem Unheimlichen und der von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebenen traumatischen Neurose in dem Schrecken begründet. Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, S. 244 sowie ders.: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 223, 241 f.

⁶ Freud: „Das Unheimliche“, S. 260. Dass räumliche Strukturen und Dynamiken der Psychoanalyse nicht fremd sind, davon zeugt bereits das Werk, mit dem Freud ins 20. Jahrhundert eintritt: *Die Traumdeutung*. In einem merkwürdig formulierten Absatz, der sich innerhalb des ersten Abschnitts des letzten Kapitels („Das Vergessen der Träume“) findet, begründet Freud die Unmöglichkeit einer vollständigen Traumdeutung mit der rhizomatischen Struktur der Traumgedanken: „In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. [...] Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichtereren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.“ Ders.: *Die Traumdeutung*, in: ebd., Bd. 2, S. 503. Vgl. hierzu auch Deleuzes und Guattaris Charakterisierung des sich gegen jegliche Psychoanalyse wendenden Rhizoms als „Anti-Genealogie“, die sich ins Horizontale erstreckt und keiner vertikalen Baumstruktur folgt. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 11-42. Gleichzeitig muss allerdings hinzugefügt werden, dass obwohl Freud in der zitierten Stelle das Unbewusste ins Rhizomatische entgleitet, wodurch letztlich die Merkwürdigkeit seiner Formulierung begründet wird, er sich durch das Hinzufügen einer vertikalen Struktur abzusichern sucht. Enthalten ist diese in dem dem Unerkannten aufsitzenden Nabel des Traums sowie dem sich wie ein Pilz erhebenden Traumwunsch. Wengleich der Nabel eine Diskonnexion markiert, deren Gegenteil – also die Konnexion mit dem Mutterkörper – einer Vergangenheit zugehört, nabelt Freud sich nicht vollständig von der Vorstellung einer durch die Vertikale stattgegebenen Determinante ab, in der das Verdichtete schließlich emporsprießt und der Psychoanalyse gegenüber fassbar wird. Die Horizontalität des traumgedanklichen Werdens wird damit zwar nicht abgestritten, jedoch einer sie übercodierenden Interpretation auslieferbar. Um auf sowohl die räumlichen Strukturen als auch den Zeitpunkt zurückzukommen, zu dem „Das Unheimliche“ geschrieben wurde, ist überdies anzumerken, dass es in *Jenseits des Lustprinzips* einen weiteren, obgleich indirekten Verweis zum Raum gibt, der den noch zu verhandelnden Aspekten zur Räumlichkeit des 20. Jahrhunderts vorgreift. Die Rede ist von dem durch die erste totale Mobilmachung gestalteten Raum des Ersten Weltkriegs und den daraus entlassenen Soldaten. So unterscheidet Freud in dem zwei Jahre nach Kriegsende erschienenen Text zwischen „Kriegsneurosen“ und „traumatischen Neurosen des Friedens“. Vgl. Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 222.

unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt“,⁷ liest sich in diesem Kontext wie eine Schicksalsbeschreibung der Figur des Landmessers sowie der Begründung deren unheimlicher Wirkung auf andere im Spuk. Umgekehrt gibt es auch hinsichtlich der traumatischen Neurose, dem entsprechenden Krankheitsbild zu jener unbeabsichtigten Wiederholung, ein Moment der Deterritorialisierung, das in diesem Fall auf das Ich wirkt, das gewissermaßen durch den Wirbel der Wiederholung, den Zwang, an den Rand gedrängt wird: „Traumatic neurosis is the experience of being unable to be oneself, the experience of one's self getting in the way of what one is fated to become.“⁸ Erlaubt es jedoch die Unheimlichkeit der Figur des Landmessers, dessen Gespensterdasein, eine Brücke zu Freuds Charakterisierung desselben Phänomens zu schlagen, die über bloße Analogien hinausgeht?

Es gäbe an dieser Stelle Anlass zu einigen Einwüfen: Erstens ist auch bei Freud die Rede von der Markierung einer Grenze, die Einfluss auf das Phänomen der Unheimlichkeit hat, jedoch bezieht sich diese auf den Grad der Ununterscheidbarkeit „zwischen Phantasie und Wirklichkeit“.⁹ Inwieweit etwas unheimlich wirkt, ist also abhängig von einem „Urteilsstreit“,¹⁰ das heißt der Fähigkeit oder aber Unfähigkeit, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion bestimmen zu können. Ein diesbezüglicher Irrtum im Sinne einer urteilsabhängigen Fehlmessung führt zwar zur Erfahrung des Unheimlichen und im pathologischen Fall der traumatischen Neurose zur Heimsuchung des jeweiligen Ichs, dennoch kommt ein solcher Vergleich der Grenzbestimmungen über eine schiere Analogie nicht hinaus, da es sich bei den von Freud definierten Grenzen um Kategorien handelt, die der Erzählung vom Landmesser ebenso fernliegen, wie die anhand der Lektüre von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* erwähnten Kastrations- und Kinderängste, die an dieser Stelle das eigentliche psychoanalytische Terrain zu bestimmen scheinen.¹¹ Zweitens weist Freud darauf hin, dass „Fast alle Beispiele, die unseren Erwartungen [dass das Unheimliche das Heimlich-Heimische sei; Anm. d. Verf.] widersprechen, [...] dem Bereich der Fiktion, der Dichtung, entnommen [sind].“¹² Da die Sage vom Landmesser ebenfalls der Fiktion zuzurechnen ist, lassen direkte Bezüge zu etwaigen psychischen Symptomen nur sehr eingeschränkte Ähnlichkeiten zu. Freud selbst sieht sich aufgrund eines ähnlichen Problems dazu gedrängt, „einen Unterschied zu machen zwischen dem

⁷ Ders.: „Das Unheimliche“, S. 260.

⁸ Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 125.

⁹ Freud: „Das Unheimliche“, S. 267.

¹⁰ Ebd., S. 272.

¹¹ Vgl. ebd., S. 254 f.

¹² Ebd., S. 269.

Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest“.¹³

Vor diesem Hintergrund wird die psychoanalytische Frage nach einer Grenze, die immer eine Urteilsfrage ist, allerdings wieder interessant, insofern Urteilsfragen auch dem Bereich der Ästhetik angehören, wo sie das Verhältnis zwischen Form und Inhalt betreffen. Aufgrund dessen erscheint es an dieser Stelle wichtig daran zu erinnern, dass sich Freuds Interesse am Unheimlichen in großen Teilen aus literarischen Quellen speist, wovon nicht zuletzt seine Lektüre des *Sandmann* sowie diverse Verweise auf Märchen, Dramen und weitere Erzählungen zeugen.¹⁴ Wenn Freud schreibt, dass „[d]as Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung – [...] in der Tat eine gesonderte Betrachtung [...] verdient“,¹⁵ da „in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und [...] in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen“¹⁶, so deutet er damit nur scheinbar ein Verlassen der psychoanalytische Sphäre an, die sich auf Wahrnehmungen und den daran gebundenen Urteilsstreit bezieht. Dass es sich hier nicht um eine exklusive Zuwendung zum Bereich des Ästhetischen bzw. zur Literatur handelt, liegt nicht so sehr darin begründet, dass Freud annimmt, das Märchen habe sich beispielsweise zu „animistischen Überzeugungen bekannt“,¹⁷ wodurch es auf einen Gespensterglauben zurückgreifen kann, den er zu den „überwundenen primitive[n] Überzeugungen“¹⁸ zählt. Vielmehr unterlässt es Freud, eine eindeutige Grenze zwischen psychischen Entwicklungen und Pathologien – in diesem Fall dem Trauma – und ästhetischen Mitteln zu ziehen. Dies geschieht im Hinblick auf die Frage, wie es vermöge der Fiktion überhaupt gelingen kann Unheimlichkeit zu erzeugen. Freud kommt zu dem Schluss, dass „der Dichter [...] das Unheimliche weit über das im Erleben mögliche Maß hinaus steigern [kann]“,¹⁹ wenn er „sich dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat“.²⁰ Beim Dichter führt der Weg zum Unheimlichen also über das fingierte Heimliche, das heißt durch die Verführung der Urteilskraft. Dieser Betrug wird allerdings teuer erkaufte, und Freud hält fest, dass in diesem Fall der Dichter „keine reine Wirkung

¹³ Ebd.

¹⁴ Zu den weiteren literarischen Quellen, die von Freud erwähnt oder aber zitiert werden zählen unter anderem Shakespeares *Hamlet*, *Macbeth*, *Der Sturm*, *Ein Sommernachtstraum* und *Julius Caesar*, E.T.A. Hoffmanns *Die Elixire des Teufels*, Heines *Die Götter im Exil*, Mark Twains *A Tramp Abroad*, Schillers *Der Ring des Polykrates*, Goethes *Faust I*, Hauffs *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*, Dantes *Inferno*, Schnitzlers *Die Weissagung*, Nestroys *Der Zerrissene* und Oscar Wildes *Der Geist von Canterville*. Vgl. ebd., S. 154, 257, 259, 260, 261, 266, 268, 272, 273, 274.

¹⁵ Ebd., S. 271.

¹⁶ Ebd., S. 271 f.

¹⁷ Ebd., S. 272.

¹⁸ Ebd., S. 271.

¹⁹ Ebd., S. 272.

²⁰ Ebd.

erzielt“²¹ und beim Leser „ein Gefühl von Unbefriedigung, eine Art von Groll über die versuchte Täuschung [bleibt]“.²² „The writer of the uncanny, therefore, is challenged by the reader’s canny belief in her, the writer’s own canniness.“²³

Freud zufolge steht dem Dichter nur ein weiteres Mittel zur Verfügung, um sich der Enttäuschung des Lesers zu entziehen und eine Wirkung zu erzielen, die dem Erleben des Unheimlichen „aus verdrängten Komplexen“²⁴ gleichkommt: „Es besteht darin, daß er uns lange Zeit über nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht.“²⁵ Gregg Horowitz hat angesichts dieser Bemerkung darauf hingewiesen, dass es Freud hier zwar um die Thematisierung von Schreibtechniken geht, er aber überdies festhält, dass der Dichter aufseiten des Unheimlichen agieren müsse, um eine dementsprechende Wirkung zu erzielen.²⁶ Denn anstelle von ausschließlich narrativen Strategien, geht es bei dem in diesem Kontext genannten Geschick um eine Kunstfertigkeit, die sich unauffällig mit der Intrigue paart („kunstvoll und arglistig“) und es sich zum Ziel gesetzt hat, den Leser nicht erraten, das heißt im Dunkeln zu lassen.²⁷ Dies bedeutet – um auf den oben genannten Bezug zur Ästhetik zurückzukommen –, dass es zwecks einer erfolgreichen Vermittlung des Unheimlichen durch eine Erzählung nicht nur eines unheimlichen Inhalts bedarf, sondern die Form selbst als unheimliche durchgehalten werden muss, damit es zwischen ihr und der von ihr beabsichtigten Wirkung zu einer Kongruenz kommen kann. Darüber hinaus leitet Freud das Ende seiner Betrachtungen über den Zusammenhang von Unheimlichem und Narrationen mit der Behauptung ein, „in der Welt der Fiktion [kann] die Gefühlswirkung von der Stoffwahl [unabhängig] sein“,²⁸ womit er andeutet, dass das Unheimliche bereits Teil der *Form* der Erzählung ist. Insofern damit die Frage nach dem Inhalt zweitrangig wird, legt dies nahe, dass der Urteilsstreit zwischen Form und Inhalt, den Freud demjenigen zwischen Fiktion und Realität beiseitestellt, immer schon als einer der Narration vorauszudenkender und nicht

²¹ Ebd., S. 273.

²² Ebd.

²³ Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 126.

²⁴ Freud: „Das Unheimliche“, S. 273.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 126.

²⁷ In der englischen Übersetzung liegt die Verbindung zur idiomatischen Wendung „jemandem im Dunkeln lassen“ noch näher, da die entsprechende Textstelle mit den Worten „He can keep us in the dark [...]“ (vgl. ebd.) übersetzt wurde. Mit Rücksicht darauf erscheint für Horowitz die Verbindung zu der von Freud an anderer Stelle thematisierten traumatischen Kinderangst (vgl. Freud: „Das Unheimliche“, S. 269 f., 264) erleichtert, jedoch nicht minder überzeugend, so dass er folgern kann, „being in the dark and being lost [...] are themselves instances of uncanny experience he [Freud; Anm. d. Verf.] traces back to the long surmounted fears of childhood“. Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 126.

²⁸ Freud: „Das Unheimliche“, S. 274.

restlos aufzulösender begriffen werden kann: Bevor überhaupt über etwas Bestimmtes erzählt oder geschrieben wird, stünde der dementsprechende Konflikt bereits fest; er wäre benennbar als die jedem einzelnen Werk vorhergehende Prähistorie. Auf diese Weise ist das potentielle Trauma, der urteilsbasierte Konflikt zwischen Form und Inhalt, immer schon als der verwirklichten ästhetischen Form vorausgehend und damit inhärent zu lesen. So ist es vor allem die in Bezug auf die Wirkung von Freud hervorgehobene Eigenschaft der vom Sujet unabhängigen Form, die das Immer-schon-ingeschrieben-sein dieses Widerstreits hervorhebt. Er ist das unbeabsichtigt wiederkehrende Element eines Urteilsstreits, in dem es um die *Angemessenheit* von Form und Inhalt geht.

Vor dem Hintergrund des Schreckens der unbeabsichtigten Wiederholung, in dem sich das Unheimliche aus dem Verdrängten heraus manifestiert und anhand dessen Freud in *Jenseits des Lustprinzips* besonders das Traumatische charakterisiert,²⁹ ist es Horowitz schließlich möglich zu folgern, dass „Fiction as such, regardless of its specific genre, thus carries the taint of the return of the repressed“.³⁰ Und weiter:

If this is so, and if the uncanny is made of the same material as traumatic symptoms, then fiction itself must have about it an air of trauma. Something in art must resist coming to conceptual clarity despite sustained reflection on it, and so art must be the bearer, not just of instances of the uncanny, but of the dynamic of uncanniness itself.³¹

Diese Bewegung, die traumatisierende Dynamik des Unheimlichen, ist aus Freuds Sicht „nichts Neues oder Fremdes“³² – weder mit Blick auf das tatsächliche Erleben derselben noch bezüglich der Wirkung ästhetischer Formen, die „längst bekannt und wahrscheinlich von den berufenen Ästhetikern eingehend gewürdigt worden“³³ sind. Da dies alles aber nichts Neues ist, wird damit erneut betont, dass es sich beim Unheimlichen nicht nur um eine Art von heimlich handelt, sondern vor allem um etwas Altes, mithin Vorgeschichtliches, das der Form der Erzählbarkeit, einer Geschichte (im doppelten Sinne), von vornherein zuwiderläuft:

[...] the power of art to traumatically disable all methods of aesthetic inquiry, is the trauma of the inadequacy of artistic form to the task to which it is appointed. In this light, the belief that art is a wish-

²⁹ Vgl. ders.: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 223: „Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken *immer wieder* in die Situation seines Unfalls *zurückführt*, aus der er *mit neuem Schreck* erwacht.“ Hervorh. d. Verf.

³⁰ Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 126.

³¹ Ebd.

³² Freud: „Das Unheimliche“, S. 264.

³³ Ebd., S. 273 f.

fulfillment stands revealed as itself a wish-fulfillment. Art – to interpret, or perhaps parody, the idealist dream of it – is the perfect disunity of form and content. And that hurts.³⁴

Dem ist hinzuzufügen, dass sich Freud bezüglich des Unheimlichen im selben Fahrwasser bewegt wie in seinen völkerpsychologischen sowie kulturhistorischen Schriften, in denen es einer Bemerkung Paul Ricœurs über die Sublimation folgend um die ungelösten Fragen nach den Ursprüngen der Sphäre des Ethischen geht.³⁵ Auch hier hat man es mit einer Ausprägung von Interpretationen und Setzungen zu tun, die vor allem Gesetze, das heißt Formen der Rechtschreibung als kulturtechnische Praxis einer moralischen Tradierung, betreffen. Jene Formen der Tradierung, die Freud im Hinblick auf die Frage nach deren konstituierenden Ursprung untersucht, der immer als vorgeschichtlich gedacht wird,³⁶ sind ebenfalls von einer Ambivalenz gekennzeichnet. In diesem Fall ist das nicht bewusste prähistorische Moment – individual- wie völkerpsychologisch³⁷ – dasjenige, was durch die unbeabsichtigte Wiederkehr heimsucht. Dies wird besonders mittels einer von Freud vollzogenen chiasmatischen Wendung deutlich, anhand derer er das Angebliche aufseiten des Bewussten sowie das Eigentliche aufseiten des Unbewussten verortet: „Die Zwangshandlung ist angeblich ein Schutz gegen die verbotene Handlung; wir möchten aber sagen, sie ist eigentlich die

³⁴ Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 127. Freuds eigene Erzählung (der Psychoanalyse) wäre demgemäß als ein *modus operandi* der Interpretationsform schlechthin ebenso einem Nicht-Fertigwerden mit dem Uneinholbaren dieses unheimlichen Form-Inhalt-Konflikts überantwortet. Die Psychoanalyse wird damit zur unendlichen Geschichte, und so ist es Deleuze und Guattari auch möglich von der „unendlichen Psychoanalyse“ zu sprechen. Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 393.

³⁵ Vgl. Paul Ricœur: „Dialectique: Une interprétation philosophique de Freud“, in: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, S. 331-528, hier S. 467: „S'il y a chez Freud un concept de l'identification, il y a seulement chez lui une question de la sublime. C'est dans cette question non résolue que se dessine en creux toute la problématique précédente. A elle se rattachent toutes les autres questions non résolues de l'origine de l'éthique, dans la mesure où elles ne passent pas par le concept d'identification.“ Ricœur stellt in diesem Kontext die der Psychoanalyse immanente Dialektik von Archäologie und Teleologie heraus und verknüpft sie mit den Bewegungen der Regression und Progression (vgl. ebd., S. 475). Auch die Freudsche Frage, die „exégese de la conscience“ (ebd., S. 448), hinsichtlich einer Vorgeschichte kultureller Techniken sowie dem Verdrängten in der Individualpsychologie ist von einer dementsprechenden Dialektik gekennzeichnet, insofern es immer um den Rückgriff auf etwas zu Rekonstruierendes zugunsten eines Fortschritts (kulturell sowie individualpsychologisch im Sinne der Heilung) geht. Beides – Archäologie und Teleologie – ist untrennbar miteinander verbunden, da es ohne die Annahme eines teleologischen Geschichtsverständnisses (erneut: sowohl kulturhistorisch als auch individualpsychologisch) keine Prähistorie gäbe, die zu erwägen von Belang wäre. Der Wunsch, etwas Vorgeschichtliches zu rekonstruieren, das heißt sowohl der unfreiwillige des vom Trauma gezeichneten Neurotikers als auch der freiwillige des Psychoanalytikers, ist gewissermaßen nur rückwärtsgewandt möglich und darin dem Benjaminschen Angelus Novus verwandt, demgegenüber sich die geschichtlichen Trümmer anhäufen. Vgl. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: GS, Bd. I/2, S. 691-704, hier S. 697 f.

³⁶ Vgl. Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, in: SA, Bd. 9, S. 455-581, hier S. 529. Das Vorgeschichtliche geht individualpsychologisch in das Unbewusste ein und ist ebenso schwer fassbar. So weist Freud mit Bezug auf *Totem und Tabu* darauf hin, dass die Zeit des in diesem Sinne Prähistorischen „nicht angebar, der Anschluß an die uns bekannten geologischen Epochen nicht erreicht [ist]“ (ebd.). Damit wird darauf hingewiesen, dass von dem Vorgeschichtlichen – genauso wie im Falle des Unbewussten – immer ein intelligibler Rest bleiben wird.

³⁷ Vgl. ebd., S. 528 f.

Wiederholung des Verbotenen. Das *angeblich* wendet sich hier der bewußten, das *eigentlich* der unbewußten Instanz des Seelenlebens zu.“³⁸

Im Rahmen der Legitimierung von Verboten ist diese Wendung jedoch nicht statthaft und muss zurückgenommen, also verdrängt werden. Auf diese Weise wird der Moralität von Verboten durch Amnesie stattgegeben,³⁹ die eine jegliche Spur einer traumatisierenden Wiederkehr auszuschließen sucht. Demzufolge können nicht nur Handlungen gegen ein Gesetz verstoßen; auch die Gesetze laufen Gefahr, einer Handlung formal nicht mehr gerecht werden zu können: „An event is traumatogenic only when there is a form it may betray, but equally it is only traumatogenic when the available forms are a betrayal of it.“⁴⁰ Die Zerrissenheit von Form und Inhalt bleibt trotz Verdrängung weiterhin evident. So weist Freud implizit auf die Wunde als Makel einer perfekten Kongruenz innerhalb der Genealogie der Moral hin, wenn er festhält, dass „[die Pietät] sich heute wie eine Narbenbildung [erhebt].“⁴¹ Die Narbe ist die Marke der Ambivalenz, insofern sie sowohl auf Heilung als auch Verwundung gleichermaßen verweist. Sie ist überdies eine weitere Grenze zwischen dem Heimlichen und Unheimlichen, insofern von ihr die Mahnung ausgeht: „*De mortuis nil nisi bene.*“⁴² Die Ehrfurcht vor den Toten, das daraus folgende pflichtbewusste Benehmen, die Moralität und das Gesetz stehen auf diese Weise in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einer Bestimmung dessen, was heimlich genannt wird.

Damit „heimlich [...] *auch der von gespensterhaftem freie ort*“⁴³ sein kann, müssen die wiederkehrenden Toten, das unbeabsichtigt Wiederkehrende, das das Traumatische vermittelt, ausgeschlossen werden – entweder durch eine Umdeutung des Verbotszwangs (das den Betrug sühnende wiederholte Messen bildet ein dementsprechendes Motiv in der Sage vom Landmesser) oder aber durch einen auf animistischen Vorstellungen zurückgehenden Friedensschluss mit den Toten. Da letzteres laut Freud zu den überwundenen primitiven Komplexen zählt, bleibt den nicht-primitiven Techniken zur Definition der Form dessen, was als heimlich gelten soll, nur das Mittel der Verdrängung bzw. des Ausschlusses durch Übercodierung. Diesbezüglich verfährt also die Festlegung dessen, was qua Gesetz, mithilfe von Ge- und Verboten als heimlich bestimmt wird, nach demselben Muster, das hinsichtlich des Ästhetischen die Einheit von Form und Inhalt beschwört und

³⁸ Ders.: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in: ebd., S. 287-444, hier S. 342.

³⁹ Vgl. ebd., S. 322: „Infolge der stattgehabten Verdrängung, die mit einem Vergessen – Amnesie – verbunden ist, bleibt die Motivierung des bewußt gewordenen Verbotes unbekannt und müssen alle Versuche scheitern, es intellektuell zu zersetzen, da diese den Punkt nicht finden, an dem sie angreifen könnten.“

⁴⁰ Horowitz: *Sustaining Loss*, S. 125.

⁴¹ Ebd., S. 356.

⁴² Ebd.

⁴³ DWB, Bd. 10, Sp. 874.

- mit Freud gesprochen - nur die angebliche Form der Wunscherfüllung ausmacht. Daher ist nicht nur „[d]ie Vorsilbe ‘un’ an diesem Worte [unheimlich; Anm. d. Verf] die Marke der Verdrängung“.⁴⁴ Auch deren Abtrennung markiert eine Verdrängung, insofern das Wort *heimlich* bzw. die Legitimation, auf die es zurückgeht, nur auf Kosten einer forminhaltlichen Differenz durchgehalten werden kann.

Die Worte *heimlich* und *unheimlich* stehen dementsprechend in einem *double bind* zueinander. Beide sind nur in ihrer uneinigen Gleichzeitigkeit zu denken, insofern sich das Heimliche durch die Verdrängung dem Unheimlichen verdankt und das Unheimliche erst durch diese Verdrängung vom Heimlichen geschieden werden kann: Unheimlich ist nicht nur eine Art von heimlich, heimlich ist auch eine Art von unheimlich. Erst der Akt der Verdrängung macht aus dem Heimlichen mehr als nur das Heimliche, so wie das Heimliche ohne dieses Surplus gar nicht eingegrenzt werden kann.⁴⁵ Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten besteht also das Traumatische nicht in erster Linie im Unheimlichen, vermittels dessen es sich zwar in der unbeabsichtigten Wiederkehr zu artikulieren sucht, sondern in der schieren Unmöglichkeit zu einer Reinform des Heimlichen zu gelangen. Das heißt, das Heimliche ist das Unheimliche in dem Sinne, als dass es immer schon unheimlich war, die Heimlichkeit also ideeller Natur ist. Das Trauma in Form der Heimsuchung ist dem Heimlichen damit immer schon eingeschrieben, so wie die potentielle Fehlmessung der Kartografie immer schon eingeschrieben ist, um auf die Eingrenzung des Heimlichen als Heimisches zurückzukommen. Aufgrund dessen kommt der Figur des Landmessers im Rahmen einer kulturtopografischen Anthologie nicht nur eine Sonderrolle angesichts der Wechelseitigkeit zwischen Sagenfigur und Sammler zu. Seine Unheimlichkeit, die Vorsilbe *un-*, die seiner Heimlichkeit angehört, ist die Marke der Deterritorialisierung, ohne die es kein heimisches Terrain gäbe, das mithilfe von Ausschlüssen und ständigen Korrekturen vermessen wird. Als unbeabsichtigt wiederkehrender Irrtum ist sein Spuk nicht nur die zu leistende Sühne eines Betrügers (dies wäre allein die moralisierende Lesart); er ist vielmehr die Rückkehr des in einer auf die Vermittlung von Einheitlichkeit⁴⁶ abzielenden Kultur des Vermessens Verdrängten.

⁴⁴ Freud: „Das Unheimliche“, S. 267.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch den anhand von Wilhelm Müllers Vorrede beschriebenen Umstand, dass im Rahmen seiner und Schambachs Sammlung das Apokryphe, das heißt das nicht dem Heimischen Zuordenbare, zur Grenzziehung des kulturtopografisch Vermessenen dient. Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 8.

⁴⁶ Diese Einheitlichkeit ist hier mit dem Anschein der Vorstellung von einer ursprünglichen Territorialisierung zu vergleichen. Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 239.

Unruhe II

Entsprechend der doppelten Beziehung der Figur des Landmessers zu Orten, die im Hinblick auf den Inhalt der Erzählung und deren kulturtopografischen Kontext, durch den die Erzählung überhaupt erst zugänglich wird, auszumachen ist und der zufolge dem Landmesser bzw. seiner Tätigkeit eine Sonderrolle in der Sammlung zukommt, äußert sich auch auf Ebene der von Schambach und Müller vollzogenen Materialerfassung eine Unruhe. Dies geschieht im Rahmen einer Begegnung von Sammler und Befragten, also auf Basis einer Konfrontation der Autorität kulturtopografischer Vermessungstechniken mit der Sphäre der mündlichen Tradition. Die Unruhe manifestiert sich in einer Form des Widerstands, den Wilhelm Müller in der Tatsache begründet sieht, dass „das Volk mit seinen Mittheilungen aus verschiedenen Gründen, namentlich aus Mistrauen und den seltsamsten Bedenklichkeiten sehr zurückhaltend zu sein pflegt“.¹ Dem fügt Müller in seiner Vorrede die Wiedergabe der folgenden Begebenheit hinzu, die seinem Mitherausgeber Schambach widerfahren ist:

Noch merkwürdiger ist die Besorgnis, welche eine alte Frau in Einbeck hegte. Sie hatte mehrere Sagen bereitwillig mitgetheilt, empfand aber später darüber Gewissensbisse und glaubte ihre Seligkeit gefährdet; eine Krankheit, welche sie betroffen hatte, ward von ihr als die dadurch verursachte Strafe des Himmels angesehen, und jeder Versuch sie wieder zum Erzählen zu bringen war vergeblich. Während ihrem Bedenken wohl eine geheime Scheu zum Grunde lag, die alten lieben Ueberlieferungen durch Mittheilung zu entweihen, weisen andere die Erkundigungen nach Volkssagen deshalb zurück, weil sie in Folge der neuern Aufklärung mit dem Glauben auch das Interesse daran verloren haben und sie verachten.²

Was in diesem anekdotischen Bericht vor allem hervortritt, ist die durch die Begegnung mit dem „heimisch gewordene[n] Sammler“³ provozierte „geheime Scheu“. – „daheim ist es geheym“,⁴ wie es im *Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* heißt. Heimisch kann also anhand des genannten Beispiels nicht gleich heimisch sein. Denn nicht nur die Figur des Landmessers ist in der Erzählung niemandem geheuer, auch die Praxis des vermessenden Sammlers erscheint der Befragten gegenüber als unheimlich,⁵ insofern die durch das Preisgeben der Sagen erzeugten Gewissensbisse auf eine Gegenwärtigung einer Form der Deterritorialisierung schließen lassen, die

¹ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 5.

² Ebd., S. 5 f.

³ Ebd., S. 8.

⁴ Vgl. den Eintrag zum Adjektiv *geheim* in: DWB, Bd. 5, Sp. 2353.

⁵ Zum etymologischen Zusammenhang zwischen „nicht geheuer“ und „unheimlich“ vgl. ebd., Sp. 2480: „nicht geheuer ist es, wo man unheimliche gewalten fürchtet“.

ihrerseits auf der schieren Mitteilung des zu archivierenden Materials fußt. Jene Deterritorialisierung geht ein in die Furcht vor einer Entweihung, also der Aufgabe eines geheiligten Orts. Markiert wird diese Aufgabe durch den Übergang von einer mündlich tradierten Form zu einer schriftlich fixierten Form, die letztlich eine unter kulturtopografischen Gesichtspunkten zusammengestellte Sammlung ausmacht. Die Gestalt der hier thematisierten Deterritorialisierung als eine Variante der Entweihung umfasst also den medialen Übergang von der Sage zum Buch, oder – um mit Freud zu sprechen – den Übergang von dem noch Auffindbaren der Prähistorie⁶ zu einer Form der Historie, nämlich der „Specialgeschichte“,⁷ die mittels der Anthologie etabliert wird.

Wenn die Sage als noch nicht schriftlich fixierte gegenüber der schriftlichen Tradition die Sphäre des Vorgeschichtlichen andeutet, erscheint es aus psychoanalytischer Sicht nicht verwunderlich, dass sich die alte Frau aus Einbeck als Vermittlerin der mündlichen Tradition plötzlich „auf den animistischen Standpunkt der Allmacht von Gedanken und Wünschen [stellt]“,⁸ von dem schließlich ihr Skrupel zeugt. Entscheidend ist aber in diesem Fall nicht die sich aufdrängende Verortung des Vorgeschichtlichen der Sage sowie der animistischen Vorstellungen aufseiten des Primordialen, sondern dass die von der Befragten geäußerte Resistenz auf eine der Autorität der kulturtopografischen Vermessung entgegengesetzte Autorität verweist. Allein auf der symptomatischen Ebene wird diese Autorität durch die Erwähnung der Gewissensbisse sowie die Strafe des Himmels angedeutet. Darüber hinausgehend wird aber unter jener Gegenautorität das gegenüber der schriftlichen Tradition Andere angezeigt, das die Aufzeichnungsmaschine der kulturtopografischen Vermessung nur als Enteignung begreifen kann.

Das Unheimliche als eine Konsequenz der Bewegung der Deterritorialisierung ist dem zitierten Beispiel nach allerdings nicht nur dem Sammler und seiner Form der Vermessungstechnik zuzuschreiben. Auch aufseiten der hier Befragten bzw. dessen, was als der Bereich der mündlichen Tradition beschrieben werden kann, spielt diese Bewegung eine Rolle. Dies hat vor allem drei Gründe:

Da es sich in Anlehnung an Freuds Gedanken zur Ästhetik und Kulturgeschichte beim Unheimlichen um eine im Sinne des Vorgeschichtlichen ursprünglich gedachte Heimlichkeit handelt, die dem Prozess der Formgebung, also der Erzählbarkeit einer Geschichte, auf traumatische Weise widerstrebt, muss auch die formgebende Interpretation einer Kulturtopografie defizitär bleiben,

⁶ Vgl. Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, S. 532: „Zahlreiche Überbleibsel der vergessenen Urzeit sind in den Sagen und Märchen der Völker enthalten [...]“

⁷ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 9.

⁸ Freud: „Das Unheimliche“, S. 268.

wenn sie darauf abzielt, zu einer Darstellung von Heimlichkeit bzw. des Heimischen zu gelangen. Nur aus dieser Perspektive kann man die Vermittlung der Autorität kulturtopografischer Vermessungstechniken anhand der Problematisierung des Apokryphen symptomatisch nennen. Demzufolge ist die Deterritorialisierung desjenigen, das eines apokryphen Ursprungs bezichtigt wird, zum Zweck einer scheinbaren Territorialisierung nur die Folge einer Konfrontation mit etwas, das bereits deterritorialisiert ist. Auf diese Weise kann auch die Erzählung einer Kulturtopografie nie zu einer abschließbaren Interpretation kommen, wenn man darunter eine forminhaltliche Einheit und eine ideelle Vorstellung von Heimlichkeit begreift. Ein solches Konzept ist immer schon zum Scheitern verurteilt, wenn es die durch die Bewegung der Deterritorialisierung entstehende Differenz auszublenden sucht: „Wo der Ursprung das Ziel ist, scheint dieser Riß immer schon angelegt.“⁹ So wird das Unheilholbare der Sphäre mündlicher Tradition zu dem den kulturtopografischen Sammler Heimsuchenden. Nicht nur die Narrative apokryphen Ursprungs bleiben ein intelligibler Rest der durch die Anthologie vollzogenen Vermessung. Auch die nicht einzuholende Vorgeschichte wird immer schon einen Rest zurückbehalten, die sich dem Sammler als eine Form der Resistenz gegenüberstellt, wie im Falle der von Müller erwähnten Zurückhaltung der Befragten. Die damit heraufziehende Unheimlichkeit macht sprachlos und lässt sich keiner Form mehr eingliedern. Was bleibt, ist die unscharfe Rede von den „seltsamsten Bedenklichkeiten“.

Zweitens hält Müller mit Bezugnahme auf den aufklärerischen Diskurs fest, das Interesse an den alten Überlieferungen sei zum Teil erloschen oder werde gar mit Verachtung gestraft. In der Gegenwart des Sammlers gibt es also das heimische Territorium der mündlichen Tradition als solches nicht (mehr) und kann demzufolge nur noch imaginiert werden. Die Sphäre, die als ein solches Territorium begriffen wird, ist selbst schon von der Bewegung einer Deterritorialisierung ergriffen, da mit Blick auf die kulturelle Vorgeschichte nicht mehr alles an seinem Platz weilt. Ob es diesen Platz jedoch überhaupt geben kann, stellt der folgende und dritte Punkt infrage.

Die der Frau aus Einbeck attestierte „geheime Scheu“ und die von den Befragten geäußerte Zurückhaltung sind mehr als nur Anzeichen einer Form der Resistenz. Beides macht aus einem Inhalt ein Geheimnis. Der zum Geheimnis gehörige Vorsatz besteht allerdings nicht so sehr darin, etwas geheim oder verborgen, das heißt am gleichen Platz zu halten. „Zum Geheimnis gehört“, so Deleuze und Guattari, „daß es [unabhängig von den jeweiligen Zielen oder Auswirkungen] weitergesagt wird

⁹ Wolfgang Ernst: „Identität und Differenz. Johann Gottlieb Fichtes 'Reden an die deutsche Nation' und jenseits“, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, hrsg. v. Frank Böckelmann, Dietmar Kamper und Walter Seitter, München: Klaus Boer Verlag, 1987, S. 141-161, hier S. 152. Ernst bezieht sich mit dem Riss auf die Differenz, die durch die „als Demarkation interna(tiona)liert[e] Schizophrenie der deutschen Nation“ (ebd.) gezeichnet ist.

und daß dieses Weitersagen seinerseits zum Geheimnis gehört.“¹⁰ Das Geheimnis ist also beweglich und aufgrund dessen selbst von einer forminhaltlichen Unterbrechung gekennzeichnet, denn in der es einfordernden Bewegung des Weitersagens strebt es ebenfalls einer Deterritorialisierung zu:

[...] das Werden des Geheimnisses führt dazu, daß es sich nicht damit begnügt, seine Form in einem einfachen Behälter zu verstecken oder sie gegen einen Behälter auszutauschen. Das Geheimnis muß jetzt als Geheimnis seine eigene Form bekommen. Das Geheimnis erhebt sich über den endlichen Inhalt zur unendlichen Form des Geheimnisses. Dabei erreicht das Geheimnis die absolute Unwahrnehmbarkeit, anstatt auf ein komplexes Zusammenspiel von relativen Wahrnehmungen und Reaktionen zu verweisen. Man geht von einem genau definierten, lokalisierten oder der Vergangenheit angehörenden Inhalt zur allgemeinen Form a priori von *etwas*, das geschehen und nicht lokalisierbar ist.¹¹

Der durch das Maßlose der Formwerdung des Geheimnisses entstehende Entzug eindeutiger Lokalisationen wird zur Gegenströmung einer jeglichen Interpretation¹² und Vermessung, die nicht etwa das Außerhalb eines zu bestimmenden Territoriums – beispielsweise als dessen Grenze – markiert, sondern dieses von Innen heraus durchläuft, da es immer schon Teil davon ist, so wie auch die Vorsilbe *un-* immer schon Teil des Heimlichen ist.¹³ Das Geheimnis will also deterritorialisieren werden. In diesem Punkt übersteigt seine Dynamik die Auswirkung einer zu einfach verstandenen Resistenz. Überdies wird auch eine simple Binarität überstiegen, in deren Rahmen Sammler und Befragte, kulturtopografische Techniken und die Sphäre mündlicher Traditionen, bedenkenlos einander gegenübergestellt werden können. Denn beide Seiten – sofern man noch von Seiten reden kann – sind von Bewegungen einer Deterritorialisierung geprägt, die erst die Bodenlosigkeit hervorbringen, auf Basis derer sie miteinander in ein konstituierendes Verhältnis treten können:

¹⁰ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 391.

¹¹ Ebd., S. 392.

¹² „Je mehr man aus dem Geheimnis eine strukturierende, organisierende Form macht, desto dünner und allgegenwärtiger wird es, desto molekularer wird sein Inhalt, während seine Form sich gleichzeitig auflöst.“ Ebd., S. 393.

¹³ Deleuze und Guattari heben an anderer Stelle – und nahezu mit den Mitteln einer *mise en abyme* – hervor, dass eine Geheimgesellschaft auf eine Verdoppelung angewiesen ist: „Jede Geheimgesellschaft hat eine noch geheimere Hintergrundgesellschaft, die entweder das Geheimnis wahrnimmt, es behütet oder die Strafe für seine Enthüllung verhängt (es ist aber keine *petitio principii*, die Geheimgesellschaft durch eine geheime Hintergrundgesellschaft zu definieren: eine Gesellschaft ist geheim, sobald sie diese Verdoppelung, diese besondere Aufteilung aufweist).“ Ebd., S. 391. Für Freud ist die Verdoppelung der Indikator des Unheimlichen. In der „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“ manifestiert sich die „Wiederkehr des Gleichen“, die dann unfreiwillig wird, wenn sich das Doppelgängertum von der Vorstellung einer „energische[n] Dementierung der Macht des Todes“ löst und damit in die Sphäre der Untoten und Geistererscheinungen eintritt. Freud: „Das Unheimliche“, S. 255 f.

Schwelle: Unheimliches/Unheimliches

„Man deterritorialisiert sich niemals allein, sondern mit mindestens zwei Termen [...]. Und jeder der beiden Terme reterritorialisiert sich auf dem anderen. Allerdings darf man die Reterritorialisierung nicht mit einer Rückkehr zu einer ursprünglichen oder früheren Territorialität verwechseln: sie schließt zwangsläufig einen Komplex von Kunstgriffen ein, durch die ein selber schon deterritorialisiertes Element als neue Territorialität für die andere dient, die ihre Territorialität ebenfalls verloren hat.“¹⁴

Ein erneuter *double bind*: kein Heimliches ohne das Unheimliche, kein Unheimliches ohne das Heimliche. Dies ist die Geschichte des Landmessers. Keine Ver(fehl)messung ohne unendliche Korrekturen, keine unendlichen Korrekturen ohne Ver(fehl)messung. Reterritorialisierung und Deterritorialisierung bedingen einander und sind in einem Prozess, einer Bewegung und deren Varianten einbegriffen. Dies negiert keine Grenzen, stellt sie jedoch in ihrer Beweglichkeit bloß, die letztlich die Hybridität des Vermessens sowie des Orts des Landmessers begründet. Wenn jedoch von einer strikten Binarität abgesehen werden muss, wie verhält es sich dann mit der oben erwähnten Gegenüberstellung der widerstreitenden Autoritäten, das heißt der Autorität, die ein möglichst homogene Ergebnis des Vermessens diktiert und deren Gegenautorität aufseiten des



Die Dynamik der (Re)Territorialisierung und Deterritorialisierung in Anselm Kiefers *Über Räume und Völker* (1990).

¹⁴ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 239.

Vernakulären?¹⁵ Jener Gegensatz ist nicht vollends aufgehoben. Nach ihm ist jedoch nicht ausschließlich anhand räumlicher Dispositive zu suchen, sondern ebenso mit Blick auf Formen, in denen sich der Umgang mit Geschichte manifestiert.

Da hinsichtlich der erzählerischen Motive der Sage vom Landmesser bereits angedeutet wurde, dass das Verdrängte in einer Kultur des Vermessens eine geschichtliche Dimension umfasst, ohne die weder eine unbeabsichtigte Wiederkehr noch etwas Vorgeschichtliches zu denken wäre, kann die verbleibende Frage nicht beantwortet werden, ohne gleichzeitig darauf einzugehen, inwieweit sich die Dynamik des Unheimlichen anhand kulturtopografischer Techniken auf historische Weise äußert. Der Figur des Landmessers ähnlich, steht nämlich auch die Praxis der Kulturtopografie in doppelter Beziehung zu Orten, die sich als horizontal und vertikal charakterisieren ließe. Denn zum einen rekonstruieren dementsprechende Sammlungen konkrete Gegenden mithilfe einer toponymischen Erfassung, deren horizontale Tiefenqualität die entsprechende räumliche Ausdehnung vermittelt. Zum anderen erfolgt mithilfe einer solchen Rekonstruktion, die immer eine Form der Reterritorialisierung darstellt, ebenso die Auslotung einer historischen Tiefe, anhand derer eine „Specialgeschichte“¹⁶ mit archäologischen Mitteln – also vertikal – geschrieben wird.

Michel Foucault unterscheidet in seinen Vorlesungen vom 21. und 28. Januar 1976 zwei Formen des Umgangs mit Geschichte: die Historie und die Gegenhistorie, deren Entstehen er ins 16. und 17. Jahrhundert und damit nicht zufällig auf den Zeitraum datiert, in dem der Dreißigjährige Krieg Europa verwüstet.¹⁷ Sein Ausgangspunkt ist von politischer Brisanz. So wird der Beginn seiner Reflexionen mit der Frage eingeleitet, „wer [...] den Grundsatz formuliert [hat], den Clausewitz umgedreht hat, als er sagte, der Krieg ist nur die anders geführte Politik“.¹⁸ Die Frage nach der Autorschaft der „vor Clausewitz existierenden These“¹⁹ bringt Foucault in einen Zusammenhang mit der fortschreitenden „Verstaatlichung des Krieges“,²⁰ in deren Rahmen „die Kriegshandlungen und -anstalten [...] sich mehr und mehr in den Händen einer Zentralmacht konzentriert [haben], so daß dann *de facto und de jure* nur noch die Staatsmächte Kriege anzetteln und Kriegsmittel einsetzen konnten“.²¹ Die damit einsetzende bzw. eingesetzte Institutionalisierung des Krieges korrespondiert mit Deleuzes und Guattaris Gedanken zur „Aneignung der Kriegsmaschine durch den

¹⁵ Vgl. Heiko Christians: „Landschaftlicher Raum: Natur und Heterotopie“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 250-265, hier S. 251 f.

¹⁶ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 9.

¹⁷ Vgl. Michel Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, hrsg. und aus dem Französischen von Walter Seitter, Berlin: Merve, 1986, S. 38.

¹⁸ Ebd., S. 8.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd. Hervorh. d. Verf.

Staatsapparat“²² und als eine Bewegung, die sämtliche Kräfte in einem Zentrum zu bündeln sucht, setzt sie sich auch innerhalb der Erzählung fort, die „die Kontinuität der Glorie“²³ garantieren soll. Sie ist der „Diskurs des Historikers“,²⁴ dessen Funktion in der Gewährleistung einer lückenlosen Genealogie der Souveränität,²⁵ der „Memorisierung und Registrierung“²⁶ sowie der besonders unter moralischen Aspekten errichteten Monumentalität²⁷ besteht. In der Homogenität, die sie zum Zwecke der Bindung und Blendung²⁸ zu repräsentieren anstrebt, steht die Erzählung dieser Ordnung der Dinge aufseiten der zentralistischen Macht und wird darin selbst zu einer Institution. Die Autorität der Historie liegt damit in der Staatsräson sowie dem philosophisch-juridischem Diskurs²⁹ und dessen narrativer Legitimation der „politisch-legendären Geschichte der Römer“³⁰ begründet.

Gegenüber dieser geschichtlichen Zentralperspektive spricht die Gegenhistorie vom Rand aus und folgt der Maxime: „Je mehr ich mich aus der Mitte entferne, um so mehr sehe ich die Wahrheit.“³¹ Sie ist ein Aufschrei, der darauf gründet, dass „[d]as Gesetz [...] aus verbrannten Städten und verwüsteten Ländern hervor[geht]“.³² Das Endlose ihrer Geschichte³³ ist der nie endende Krieg,³⁴ die Umkehrung des Satzes von Clausewitz, und „das in den Gesetzbüchern eingetrocknete Blut“.³⁵ Ihr Subjekt ist nicht dasjenige der verschriftlichten und damit institutionalisierten Heldengeschichten, sondern das vom philosophisch-juridisch Diskurs ausgeschlossene. Die Stimme dieses Subjekts kommt aus dem Jenseits und in ihr manifestiert sich die Rückkehr der Vorsilbe *un-*, die durch den Machtdiskurs über dasjenige, was als heimlich gelten soll, ausgelagert wurde. Dieser Dezentralität entsprechend ist die Rede des gegenhistorischen Subjekts heterogen³⁶ und unbedingt parteiisch: „Das sprechende Subjekt ist ein polemisches, nein ein kriegerisches Subjekt .. in die herkömmliche Rede der Wahrheit und des Gesetzes kommt ein Riß...“³⁷ Dieser Riss wird in der Rede der Gegenhistorie durch den Gesellschaftskrieg markiert, den Foucault als „Krieg der Rassen“³⁸

²² Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 239. Vgl. dazu ferner das Kapitel „1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine“, in: ebd., S. 481-585.

²³ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 35.

²⁴ Ebd., S. 29.

²⁵ Vgl. ebd., S. 29 f.

²⁶ Ebd., S. 30.

²⁷ Vgl. ebd., S. 31.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., S. 11.

³⁰ Ebd., S. 36.

³¹ Ebd., S. 15.

³² Ebd., S. 11.

³³ Vgl. ebd., S. 19.

³⁴ Vgl. ebd., S. 11.

³⁵ Ebd., S. 19.

³⁶ Vgl. ebd., S. 34.

³⁷ Ebd., S. 16.

³⁸ Ebd., S. 24.

definiert. Jener Rassenkrieg ist zunächst nicht zu verwechseln mit einer auf scheinbar biologisch begründeten Zuschreibungen fußenden Strategie, die auf ideologischer Ebene innerhalb eines Rassismus wirkt;³⁹ vielmehr verdankt sich seine Thematisierung wie im Falle der von Deleuze und Guattari beschriebenen Geheimgesellschaft einer Verdoppelung,⁴⁰ nämlich einer „Verzweifachung ein und derselben Rasse“⁴¹ innerhalb ein und derselben Gesellschaft. Und auch im Kontext dieser Verdoppelung eines Kollektivs, die die Gegenhistorie vorantreibt, geht es um ein Geheimnis, und zwar in Form „einer verheimlichten Wahrheit“.⁴² Auf diese Weise wird die Gegenhistorie „eine Historie der Entzifferung, der Aufdeckung des Geheimen“,⁴³ dessen deterritorialisierende Kraft in ihrer Freisetzung eine jegliche genealogisch konzipierte Kontinuität der Macht zu sprengen droht. Als eine der Erzählung patriarchaler Herrscherdynastien entgegengesetzte Autorität wird sie zur Artikulation der These, dass „[d]er Ursprung des Geheimnisses [...] in der Kriegsmaschine, in ihren Arten des Frau-, Kind- und Tier-Werdens [liegt]“.⁴⁴

Die von Schambach und Müller vermessene Sphäre der mündlichen Tradition, in der die Rede einer Landschaft⁴⁵ verortet wird, teilt mit dem Subjekt der Gegenhistorie das Medium, insofern auch die Erzählung des Rassenkampfes zunächst in Form der Sage vermittelt wird.⁴⁶ Darüber hinaus entspricht die Spaltung zwischen dem Vernakulären und dessen Mitteilung in Form einer kulturtopografischen Sammlung dem strukturellen Verhältnis von Gegenhistorie und Historie. Doch während das Medium der Sagen, die „gesprochene Historie“⁴⁷ als ein „Diskurs des Volkes“,⁴⁸ und deren „beträchtliche Verkehrsfreudigkeit“⁴⁹ eindeutig als derjenige Bereich auszumachen ist, dem auch die Sage vom Landmesser entspringt, so stellt die kulturtopografische Vermessung nicht

³⁹ Vgl. Foucaults zweite Bemerkung zum historischen Diskurs vom Rassenkrieg, ebd., S. 44 f.: „In diesem Diskurs, in dem es um den Krieg der Rassen geht und in dem der Ausdruck ‘Rasse’ bald auftaucht, ist das Wort ‘Rasse’ nicht auf eine biologische Bedeutung fixiert. Es ist aber auch nicht völlig unbestimmt; es bezeichnet letztlich eine gewisse historisch-politische Spaltung, insofern er von zwei Rassen redet, von zwei Gruppen, die nicht dieselbe örtliche Herkunft haben, die ursprünglich nicht dieselbe Sprache und häufig auch nicht dieselbe Religion haben und die eine politische Einheit nur um den Preis des Krieges, der Invasion, der Eroberung, der Schlachten, der Siege und Niederlagen, der Gewalt gebildet haben. Also ein Band, das nur durch Gewalt und Krieg geflochten worden ist. Man spricht also von zwei Rassen, wenn es zwei Gruppen gibt, die sich trotz ihres Zusammenlebens nicht vermischt haben: aufgrund von Differenzen, von Asymmetrien, von Barrieren, die auf Privilegien, auf Sitten und Rechte, auf die Verteilung der Vermögen und auf die Weise der Machtausübung zurückzuführen sind.“

⁴⁰ Vgl. Anmerkung 89 sowie Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 391.

⁴¹ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 26.

⁴² Ebd., S. 38. Vgl. ferner Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 391: „Jedes Geheimnis ist ein kollektives Gefüge.“

⁴³ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 26.

⁴⁴ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 391.

⁴⁵ Vgl. hierzu den Begriff von der „Gemeinheit“ der räumlichen Vernakularität nach Ivan Illich in Christians: „Landschaftlicher Raum“, S. 251 f.

⁴⁶ Vgl. Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 35.

⁴⁷ Ebd., S. 43.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

einfach dessen Gegenpol, also die Autorität der Historie dar. Gerade anhand des vorliegenden Beispiels wird deutlich, dass Schambach und Müllers Sammlung eben nicht nur eine Form der Vermessung repräsentiert, die sich makellos in die Historie einschreiben lässt. Dies liegt nicht so sehr darin begründet, dass der Vermessungsprozess ein stets unabschließbarer ist. Vielmehr hat es damit zu tun, dass die kulturtopografische Vermessung in diesem Punkt genauso hybrid ist wie die Figur des Landmessers selbst. In diesem Sinne agieren Schambach und Müller im Zwischen und markieren damit eine nicht undurchlässige Grenze zwischen Gegenhistorie und Historie.

Die der Gegenhistorie entsprechenden Elemente der Anthologie werden vor allem durch die Aussage Müllers betont, in der er festhält, dass dasjenige, „[w]as sich von historischen Erinnerungen in unserm Volke erhalten hat, [...] in der Regel den Charakter der Specialgeschichte [trägt] und [...] sich an einzelne Oertlichkeiten [knüpft]“.⁵⁰ Dieser Bezug zur Örtlichkeit ist ein ganz wesentlicher Punkt der Gegenhistorie. Zum einen, weil sie in ihrer Heterogenität überhaupt erst eine Pluralität von Perspektiven erlaubt und somit Orte in ihre Rede einführen kann, die jenseits eines Machtzentrums liegen. Des weiteren fußt die Konstitution der Gegenhistorie als eine Erzählung der Rassenkriege auf eine räumliche Differenz, insofern die Kollektive, die darin vorkommen „nicht dieselbe örtliche Herkunft“ haben. Ein kulturtopografisch übercodierter Rest dieser aus der nicht verstaatlichten Kriegsmaschine stammenden Gegenüberstellung widerstreitender Ortsbezüge lässt sich wiederum anhand der von Müller problematisierten Sagen apokryphen Ursprungs erkennen. Sie kommen zwar nicht in der Erzählung seiner und Schambachs Sammlung vor, dienen ihr aber hinsichtlich der durch sie vermittelten Grenzen. Ferner ist die Anthologie angesichts ihres archäologischen Gestus sowie durch die damit einhergehende vermessende Interpretation ebenfalls eine „Historie der Entzifferung“,⁵¹ die das Geheime, das Heimliche, dem Vergessen sowie der kulturhistorischen Verdrängung zu entheben sucht. Somit untersteht auch das von Schambach und Müller entworfene Projekt dem Ziel, „endlich eine Geschichte zu schreiben, deren wahres Su(b)je(k)t das Volk sein sollte“.⁵²

Doch die anhand kulturtopografischer Aspekte gestaltete Sammlung hat auch eine philosophisch-juridische Seite, auf der sich die Kontinuität der römischen Recht-Schreibung zu behaupten sucht. Insoweit die kulturtopografische Technik als eine Form des Vermessens der Aufgabe des Landmessers nicht nur verwandt ist, sondern sie mit ihr in der Metonymie des

⁵⁰ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 9.

⁵¹ Müller hält diesbezüglich in seiner Vorrede fest, dass Schambach „[beabsichtigt] ein Wörterbuch [des niedersächsischen Dialektes] herauszugeben“. Ebd., S. 5.

⁵² Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 35.

Topografischen bis zur Ununterscheidbarkeit zusammenfallen kann, untersteht sie derselben Macht sowie den damit einhergehenden Formen der Einschreibungstechniken. Jene Macht weiß sich in ihrer Autorität abgesichert durch den Verweis auf Terminus, dem der römischen Mythologie entstammenden Gott der Grenzsteine. So „[zeigt sich] [d]ie Wichtigkeit *göttlichen und rechtlichen* Schutzes der Grenzsteine [...] nicht zuletzt in den Schriften der röm. Feldmesser zur Grenzsteinsetzung.“⁵³ Gemäß des doppelten, das heißt mythisch wie rechtlich garantierten Schutzes der Grenzsteine, wurden Terminus zu Ehren nicht nur jährlich sich wiederholende Feste – die sogenannten *Terminalia*⁵⁴ – in Form von Ritualen gefeiert. Die Land- bzw. Feldmesser (*mensores*) unterstanden überdies der Administration, das heißt „röm. Magistrate[n], entweder Sonderbeauftragte oder Statthalter, die z.B. *centuriones* oder *tribuni* beauftragen konnten“⁵⁵ und schließlich die Legitimität von Grenzen festlegten. Die Verquickung von Mythos und Recht steht damit am Grund eines Machtdiskurses über die Recht- und Unrechtmäßigkeit gesetzter Grenzen, dessen Autorität in der Figur Terminus gebündelt wird. Er wird damit zum Emblem einer Kultur des Vermessens, die darauf abzielt, den stets möglichen Irrtum der Fehlmessung sowie die dadurch produzierten Bruchstellen zu überschreiben. Darin ist Terminus das der Figur des Landmessers entgegengesetzte Emblem, denn das Gesetz – so will es dieser Diskurs – muss gegenüber dem stets möglichen Irrtum der Fehlmessung, der ihm gegenüber immer ein Betrug sein wird, die Garantie der Kontinuität wahren.

Schambach und Müller entschließen sich laut Müllers Vorrede dazu, als sammelnde Landmesser dieser Form der Kontinuität im Rahmen einer Kulturtopografie weitestgehend folge zu leisten. Der Ausschluss des Apokryphen zwecks einer durch die Anthologie vollzogenen Reterritorialisierung und Kanonisierung wurde bereits als Beispiel innerhalb des ersten Abschnitts genannt. Darüber hinaus erläutert Müller, dass er sich mittels der von ihm mitherausgegebenen Sammlung durchaus in den Dienst der Historie möchte:

So gering also der Gewinn ist, den die Sagen als Geschichtsquellen für einzelne Begebenheiten betrachtet abwerfen, so wenig dürfen sie doch aus andern Gründen von dem Historiker verachtet werden. Die Betrachtung der Sagenbildung und ihre Vergleichung mit der wirklichen Geschichte kann ihn lehren, wie er die Volksüberlieferung, da wo sie die einzige Quelle ist, zu benutzen hat, und kann ihn namentlich vor dem Fehler bewahren, das was der Mythologie angehört, als wirkliche Geschichte aufzufassen.⁵⁶

⁵³ C. Robert III. Phillips: „Terminus“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 12/1, hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002, Sp. 160.

⁵⁴ Vgl. ebd. Die *Terminalia* wurden jeweils am 23. Februar gefeiert.

⁵⁵ Werner Eck: „Terminatio“, in: ebd., Sp. 159.

⁵⁶ Schambach und Müller: *Niedersächsische Sagen und Märchen*, S. 11.

Entscheidend an dieser Ausführung ist nicht so sehr die Hervorhebung des Unterschieds zwischen Sage und Historie, auf den bereits mit Blick auf Foucaults Vorlesungen hingewiesen wurde, sondern die Bekräftigung der Autorität der Historie, die hier als „wirkliche Geschichte“ beschrieben wird. Doch auch trotz dieses Einverständnisses bleibt Schambachs und Müllers Sammlung von einer Hybridität gezeichnet, die sich im Zwischen von Historie und Gegenhistorie äußert. Darauf verweist nicht zuletzt der Apell an die Historiker, die Sage zwecks einer Trennung des Geschichtlichen und Mythologischen nutzbar zu machen.

Der Hinweis auf die Scheidung von Geschichtlichem und Mythologischem weist in zweierlei Richtungen. Er betrifft sowohl Vergangenheit und Zukunft kulturtopografischer Vermessungspraktiken. Zum einen bezieht sich Müller mit Bezug auf diese Problematik explizit auf die vorangegangenen Sammlungen der Gebrüder Grimm und hält fest, dass man mit der von ihnen begründeten „Behandlung deutscher Volkssagen als Quellen der deutschen Mythologie“⁵⁷ nicht einverstanden sein könne. Sein Einwand geht dabei auf die Einschätzung zurück, „die Meinung, nach welcher die noch jetzt lebenden Volkssagen mehrfach Ueberbleibsel eddischer Mythen enthalten“⁵⁸ sei grundsätzlich nicht gerechtfertigt. Dabei geht es ihm weniger um die Aushebelung von Spekulationen; was Schambach betonen möchte, ist eine zu vergegenwärtigende Differenz zwischen der Mythologie der deutschen Volkssage und den eddischen Mythen.⁵⁹ Dies erfolgt zwar mit dem Ziel, „die Mythologie der deutschen Volkssage [...] auf ihre eigenen Füße zu stellen“,⁶⁰ was dem Bereiten eines Bodens gleichkommt, doch ist dieser Boden singulärer und darin differenzierter gedacht als derjenige, der den gesamten nordischen Mythenzusammenhang zu beherbergen sucht und vermöge dessen eine Kulturtopografie mit den Mitteln der Extension eine Geschichte der mythologischen Kontinuität schreibe. In diesem Sinne kann Müllers Kommentar als ein Plädoyer für eine Pluralität von verschiedenen Mythen gelesen werden, die ihm aus dem Geschichtlichen heraus gerechtfertigt erscheint.

Die Art und Weise, auf die der Kommentar zur Trennung des Geschichtlichen und Mythologischen die Zukunft betrifft, ist anderer Natur. Diesbezüglich liest sich Müllers Bemerkung wie eine Warnung vor dem Hintergrund der Transformation des Gegenhistorischen:

Sobald sich [im Laufe des 19. Jahrhunderts; Anm. d. Verf.] eine Gegenhistorie revolutionären Typs ausbildet, formiert sich eine andere Gegenhistorie – die aber in einer biologisch-medizinischen Perspektive die

⁵⁷ Ebd., S. 12.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 16 f.

⁶⁰ Ebd.

historische Dimension eliminiert, die vorher in dieser Rede gegenwärtig war. So erscheint etwas, das der Rassismus sein wird: die Form, die Absicht, sogar die Funktionen des Diskurses über die Rassen werden aufgegriffen aber umfunktioniert.⁶¹

Im Laufe dieser Übercodierung rezentralisiert sich die Gegenhistorie und tritt als Rassismus in den Staatsdienst. Die darin einbegriffene Reterritorialisierung, die alles darauf anlegt, sich als homogene Territorialisierung zu tarnen,⁶² hebt im Falle der Nazi-Transformation jegliche Grenzen zwischen Geschichtlichem und Mythologischem auf: „So wird der Nazismus eine volkstümliche und quasi mittelalterliche Mythologie wiederverwenden, um den Staatsrassismus in einer ideologisch-mythischen Landschaft funktionieren zu lassen [...]“⁶³ Die Kreation dieser ideologisch-mythischen Landschaft hat kulturtopografische Vorboden, die mit der Herausbildung und Weiterentwicklung des Ende des 19. Jahrhunderts von Friedrich Ratzel eingeführten geopolitischen Diskurses korrespondieren. Obschon die Brücke zur Lebensraumpolitik von Karl Haushofer geschlagen wird,⁶⁴ wird der Raum – vor allem in seiner Bedeutung als Boden – bei Ratzel zu einer Determinante, einem „tiefe[n] Sitz der Unfreiheit“,⁶⁵ der in Abhängigkeit von seiner jeweiligen Beschaffenheit die Geschichte lenkt. Der als Boden begriffene Raum bildet darüber hinaus die durch eine vertikale Bewegung strukturierte Grundlage für einen als Organismus verstandenen Zusammenhang von Staat, Einzelem und Gemeinschaft.⁶⁶ Er ist „das Gleichbleibende im Fluss der Dinge“,⁶⁷ um das herum sich alles weitere anordnet. In Josef Nadlers *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes* kann man erkennen, wie dieser Determinismus schließlich Eingang in eine kulturtopografische Erzählung erhält:

Die germanischen Mythen sind uraltes Gut, in ihren Grundzügen gemeinsames Erbe. Aber als der Germane in seine neue Heimat einzog, als er den Rhein erreichte und in den Felsgebirgen der Alpen wohnhaft wurde,

⁶¹ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 49.

⁶² Vgl. im Hinblick auf diese Tarnung Wolfgang Ernsts Antwort auf die Frage, ob „man den territorialen Kuchen also gleichzeitig haben und essen [kann]“: „Auf der Suche nach dem immer schon Verlorenen bleibt der Riß in der geschichtlichen Persönlichkeit Deutschlands nur aufgeschoben, nie aufgehoben. Vielleicht hilft eine Schizoanalyse hier weiter?“ Ernst: „Identität und Differenz“, S. 153 f.

⁶³ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 52.

⁶⁴ Vgl. Hans-Dietrich Schultz: „Kulturklimatologie und Geopolitik“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 44-59, hier S. 54-57.

⁶⁵ Friedrich Ratzel: *Anthropogeographie. 1. Teil: Grundzüge der Anwendung der Erdkunde auf die Geschichte*, Stuttgart: J. Engelhorn, 1882-1891, S. 76.

⁶⁶ Vgl. ders.: *Politische Geographie*, München/Berlin: Oldenbourg, 3. Aufl., 1923, S. 38: „Wenn der Mensch mit seiner Tätigkeit sich ganz in seinen Boden hineingräbt, wie auf dem Einödhof der Bauer, der kein anderes Interesse kennt als das des kleinen Staates von Äckern und Wiesen, Knechten und Mägden, dessen Herrscher er ist, da zeigt es sich erst so recht, wie der Einzelne sich Nahrung und Notdurft aus seinem Stück Boden erarbeitet, den er aber auch als Glied der Gesamtheit mit allen anderen zusammen gegen äußere Angriffe verteidigt.“

⁶⁷ Schultz: „Kulturklimatologie und Geopolitik“, S. 54.

als er die See mit allen Schrecknissen kennenlernte und den Boden bebaute, erwachsen seine Mythen in neuen Gestaltungen. Die Landschaft, die nun seine Heimat wurde, gewann Gewalt über ihn.⁶⁸

Hier enthybridisiert sich die Landvermessung, denn sie kommt durch die vertikal begründete Bodenhaftung, die sich auf die genealogische Struktur von „Wurzeln, Stämmen, Ästen“⁶⁹ beruft, nicht mehr vom Fleck. Dieser Fleck ist die „alte deutsche Mitte“,⁷⁰ die als „Imaginarium ‘Deutschland’ Einschreibefläche und Tummelplatz diverser Bes^a/etzungen [bleibt]“.⁷¹ Doch genauso wie „[j]ede Halluzination der Mitte [...] auch das Dazwischenliegen auf[deckt]“,⁷² so deckt umgekehrt das Dazwischenliegende auch die Halluzination ebendieser Mitte auf. Ein solches Dazwischen sucht auch Nadlers kulturtopografische Vermessung heim, jedoch nicht als Liegendes, sondern Kommendes. Dazwischen kommt der Erste Weltkrieg, der ihn dazu zwingt, beim Schreiben des vierten Bands der *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes* „auch darstellerisch bei dem Jahr 1914 innezuhalten, vor dem sich das Dunkel einer ungewissen Zukunft zusammenballte“.⁷³

Die der Heimlichkeit angehörende Vorsilbe *un-* wird wiederkehren als eine erneute Frage nach dem Wo. Der Landvermesser betritt die Bühne des 20. Jahrhunderts ...

⁶⁸ Josef Nadler: *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. 1, Berlin: Propyläen-Verlag, 4. Aufl., 1939-1941, S. 12.

⁶⁹ Ebd., Bd. 4, S. 6.

⁷⁰ Ebd., S. 5

⁷¹ Ernst: „Identität und Differenz“, S. 154.

⁷² Ebd., S. 151.

⁷³ Nadler: *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes*, Bd. 4, S. 689.

Zerstörte Landschaft I

Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen.¹
(Theodor W. Adorno)

*Und so ging es in die Kasernen im Süden und im Norden.
Sie marschierten schon lange ohne Musik. Keinem fiel
mehr ein zu singen: „In der Heimat, in der Heimat, da
gibt's ein Wiedersehen.“²*
(Alfred Döblin)

Inventur I

Ein spätes, aber ein wichtiges Buch aus dem Kriege. Es ist nur für Leute geschrieben, die lesen können. Nichts von Drauflos-Stimmung! Aber immer und überall der große Ernst der Pflichterfüllung! Dieses Buch hat lange gebraucht und ist deshalb etwas spät gekommen. Aber der Krieg selbst ist ja auch noch lange nicht zu Ende, denn alle Fragen, die er aufgewühlt hat, sind noch lange nicht beantwortet. Und es ist gut, daß hier eines geschrieben worden ist, das jeder, der sich mit der Führerfrage beschäftigt, lesen sollte: denn aus ihm ist wirklich noch vieles zu lernen.³

Die den Ersten Weltkrieg und den Nazismus verknüpfenden Sätze⁴ stammen von Bruno Brehm, dem vier Jahre nach deren Abdruck in den Bamberger Dichterkreis aufgenommenen Schriftsteller und Herausgeber. Unter der Überschrift „Urteile über die ‘Pioniere’“, den gesammelten Rezensionen zu Ulrich Sanders erster Publikation,⁵ wurden sie der 1934 vom Eugen Diederichs Verlag veröffentlichten Ausgabe von Sanders *Das feldgraue Herz* beigelegt. Beim Jenaer Verlag bekleidet das „Bekenntnis des Frontsoldaten“ – so der Untertitel von Sanders zweiter Veröffentlichung – die

¹ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem Beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951/2001, S. 55 f.

² Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen, Zweiter Teil*, Bd. 2, *Heimkehr der Fronttruppen*, München: DTV, 1995, S. 157.

³ Bruno Brehm: „Urteile über die ‘Pioniere’“, in: Ulrich Sander: *Das feldgraue Herz. Bekenntnis des Frontsoldaten*, Jena: Eugen Diederichs, 1934, S. 67.

⁴ Wie mühelos diese Verknüpfung im konkreten Sinne für den Schriftsteller Ulrich Sander war, über den Brehm hier schreibt, schildert Ulrike Haß in ihrer Dissertation: „Sander schreit nirgendwo ‘Deutschland’ oder ‘Blut’ oder ‘Nation’. Er geht einfach ein in die staatlichen Apparaturen, sobald sie sich ihm öffnen. Als Wiederaufnahme des vergangenen Stellungskriegs.“ Ulrike Haß: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München: Fink, 1993, S. 139.

⁵ Sander: *Pioniere. Ein Frontbericht 1914-1918*, Jena: Eugen Diederichs, 1933.

Nummer vierzehn in der „Deutschen Reihe“.⁶ Diese ist überdies gefüllt mit Titeln wie *Bekenntnis zu Deutschland* (Paul de Lagarde), *Zug durch Sibirien* (Edwin Erich Dwinger), *Fahrt der sieben Ordensbrüder* (Agnes Miegel), *Prohn kämpft für sein Volk* (Otto Gmelin), *Auge um Auge* (Lulu von Strauß und Torney), *Volk an der Arbeit / Gedichte*, *Germanische Spruchweisheit* (Hans Naumann), *Götterdämmerung / Strophen der Edda*, *Deutscher Glaube* (Meister Eckehart), *Der grüne Papagei* (Helene Voigt-Diederichs), *Die Mädchenfeinde* (Carl Spitteler), *Deutscher Volkscharakter* (Wilhelm Heinrich Riehl), *Der kleine Rosengarten* (Hermann Löns), *Der Feuerberg* (Hans Friedrich Blunck), und *Die Geschichte vom Skalden Gunnlaug*.

Die aufgestellte Liste scheint mit dem eingangs zitierten Urteil von Brehm zu korrespondieren, dass der Krieg noch nicht zu Ende sei. So stellt das nationalkonservative Konglomerat, bestehend aus Mythen, Heimat- sowie Kriegsliteratur, Esoterik⁷ und Blut-und-Boden-Ideologie, nicht nur den Versuch einer teilweisen Re-Kanonisierung von historischen Werken unter antimodernen Vorzeichen dar. Es mutet ebenso als ein gemeinschaftliches Sich-in-Stellung-bringen an,⁸ dessen Ziel es ist, den imaginativen Ort „Heimat“ auch zwischen den beiden Weltkriegen zu verteidigen. Aus dieser Perspektive wird die „Deutsche Reihe“ zu einem heimatklanglichen Schulter-an-Schulter, zur Linie, zur Front⁹ – einer militanten und kollektiven Variante dessen, was Ernst Cassirer als einen „Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt“¹⁰ bezeichnet.

Das, was hier als „Deutsche Reihe“ benannt wird, lässt sich in diesem Sinne allerdings nicht nur extensiv und gemäß der Front-Metapher als Horizontale denken. Berücksichtigt man, dass nicht

⁶ Vgl. die Übersicht über die bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Bände in ebd., S. 68.

⁷ Deren Auftreten über diesen Rahmen hinaus von Benjamin als symptomatisch gedeutet wird. Vgl. Benjamin: „Erfahrung und Armut“, in: GS, Bd. II/1, S. 213-219, hier S. 214 f.: „Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen. Und von dieser Armseligkeit ist der beklemmende Ideenreichtum, der mit der Wiederbelebung von Astrologie und Yogaweisheit, Christian Science und Chiromantie, Vegetarismus und Gnosis, Scholastik und Spiritismus unter – oder vielmehr über – die Leute kam, die Kehrseite.“

⁸ Vgl. hierzu auch den im antimodernen Diskurs propagierten Gegensatz von Gemeinschaft und Gesellschaft: „Diese Unterscheidung oder Entgegensetzung hat während des Ersten Weltkriegs in Deutschlands Publizistik Konjunktur; so auch bei Max Scheler, der, als er die ‘Kategorientafel des englischen Denkens’ aufstellt, diesem vorwirft, Gemeinschaft und Gesellschaft zu verwechseln. Deutschland formiert sich zur Gemeinschaft, als Gesellschaften sind hingegen seine Feinde verfaßt. In der deutschen Kultur, Publizistik und öffentlichen Meinung wird daher der Triumph der vom Krieg zusammengeschiedenen ‘Gemeinschaft’ fast einhellig als der endgültige Untergang nicht nur des Marxismus, sondern auch der ‘Ideen von 1789’ entgegenstehen. Der ‘nationale Staatssozialismus’ – um einen Ausdruck zu gebrauchen, den wir bei Croce finden werden – siegt nicht nur über den Liberalismus und über die Demokratie.“ Domenico Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie*, aus dem Italienischen von Erdmuthe Brielmayer, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, S. 5.

⁹ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 217: „Zwei Mittel schützen Heimat: die Worte und die Waffen.“

¹⁰ Ernst Cassirer: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2006, S. 485-500, hier S. 499.



Der Frontsoldat als Teil der Ahnenwelt: Das Kriegerdenkmal über dem Ruhrtal in der Hohensyburg-Ruine in Dortmund.

alle Werke dieser Reihe dem gleichen Zeitraum entspringen,¹¹ die Zusammensetzung also einer diachronen Ordnung folgt, so wird deutlich, dass sich diese Linie vor allem als vertikale, nämlich als eine der Struktur des Baums und der Wurzel¹² folgende genealogische konstituiert. Sie tut dies ganz konkret, das heißt über eine pure Metaphorik hinaus. Die Funktion jener genealogischen Linie, der literarischen Ahnenreihe, die hier beschworen wird, entspricht dabei einer Befestigung, die konzeptionell an den geopolitisch gedachten Raumdeterminismus des 19. Jahrhunderts anschließt und besagt, dass die Bindung an den Boden das Gleichbleibende in der Geschichte sei.¹³ Die damit verbundene Vertikale hat darüber hinaus die Funktion, dem mythischen Kontinuum dessen, was als Deutschland bzw. als eine diesbezügliche Heimat vorgestellt wird, eine sprichwörtliche Tiefe zu geben. Es ist diese

Tiefe, die den imaginierten Ort überhaupt erst ermöglicht und ihn einer Wurzel gleich im Boden zu verankern sucht. Dementsprechend handelt es sich bei der „Deutschen Reihe“ um ein Konstrukt, das sich einzig der Vorstellung von „Heimat“ als einem fixierten Ort verdankt.¹⁴

¹¹ Nur die Hälfte der „Deutschen Reihe“ wurde von damals zeitgenössischen Autoren verfasst: Edwin Erich Dwinger, Agnes Miegel, Otto Gmelin, Lulu von Strauß und Torney, Hans Naumann, Helene Voigt-Diederichs, Ulrich Sander und Hans Friedrich Blunck. Bis auf Otto Gmelin, Lulu von Strauß und Torney und Helene Voigt-Diederichs treten alle der NSDAP bei.

¹² Zur Baum- bzw. Wurzelstruktur vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 14.

¹³ Vgl. Friedrich Ratzel: *Anthropogeographie. 1. Teil*, S. 76. Sowie ders.: *Politische Geographie*, S. 38.

¹⁴ Vgl. zum Zusammenhang von Fixierung und Mythos auch Cassirer: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, S. 495 f.: „Wie im Raume unserer Erfahrung, in unserem geometrisch-physikalischen Raum jedes Sein seine bestimmte ihm zugewiesene Stelle hat, wie die Weltkörper ihre Orte besitzen und in festen Bahnen kreisen, – so gilt das Gleiche auch für den mythischen Raum. Es gibt kein Sein und kein Geschehen, kein Ding und keinen Vorgang, kein Element der Natur und keine menschliche Handlung, die nicht in dieser Weise räumlich fixiert und prädestiniert wären. Die Form dieser räumlichen Bindung und die eigentümliche schicksalhafte Notwendigkeit, die ihr innewohnt, sind unverbrüchlich; – vor ihnen gibt es kein Entrinnen.“ In der 1920 veröffentlichten unveränderten Auflage von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* spielt die „eigentümliche schicksalhafte Notwendigkeit“ eine gewichtige Rolle, wenn es um die Raumtiefe geht. Da laut Spengler dem Eigentlichen des Raumes, der Raumtiefe, die Funktion eines Signifikanten (Symbol) zukommt, könnte man mit Cassirer folgern, dass Spengler im Rahmen seiner Morphologie eine

Auf einen solchen Zusammenhang von fixierten, das heißt in diesem Fall mit sich selbst identisch vorgestellten, Orten – Orten einer Identität – und einer Genealogie verweist bereits eine Stelle in Gottfried Wilhelm Leibniz' fünften Brief an Samuel Clarke. Auf einer mathematischen sowie erkenntnistheoretischen Ebene hebt Leibniz darin den Unterschied „zwischen dem Ort und der Lagebeziehung des den Ort einnehmenden Körpers“¹⁵ hervor und betont, dass die einen jeden Körper betreffenden Relationen singular sind. Dementsprechend könne „der Ort von A und B [derselbe]“¹⁶ sein, „wohingegen die Beziehung von A zu den festen Körpern nicht genau und für sich betrachtet dieselbe Beziehung ist, welche B (das seinen Ort einnehmen wird) zu denselben festen Körpern haben wird.“¹⁷ Selbst wenn die Körper A und B denselben Ort einnehmen, könne also hinsichtlich ihrer jeweils individuellen Lagebeziehungen nur die Rede von Übereinstimmungen¹⁸ sein – und dies nur in dem Ausnahmefall, der von unbewegten Körpern ausgehe.¹⁹ Im Brief vom 18. August 1716 heißt es weiter:

Der Geist aber, der sich mit der Übereinstimmung nicht zufrieden gibt, sucht nach einer Identität, nach etwas, was tatsächlich dasselbe ist, und stellt es sich gleichsam als etwas außerhalb dieser Subjekte vor, genau das nennt man in unserem Falle *Ort* und *Raum*. Jedoch kann dies nur ein Gedankending sein, das eine gewisse Ordnung erfäßt, unter der der Geist die Applikation der Beziehungen versteht, und zwar ebenso wie sich der Geist eine Ordnung denken kann, die sich aus genealogischen Linien zusammensetzt, deren Größe nur in der Zahl der Generationen besteht, in denen jede Person ihren Platz hat. Nimmt man nun noch die Fiktion der Seelenwanderung hinzu und läßt dieselben menschlichen Seelen zurückkehren, so könnten die Personen auf diesen Linien ihren Ort wechseln. Wer Vater oder Großvater war, könnte Sohn

Lücke belässt, durch die eine Nichtunterscheidung zwischen mythologischen und ästhetischen Räumen eintreten könnte: „Wie das Leben zum Tode, das Anschauen zum Angeschauten führt, so führt die schicksalhafte, gerichtete Zeit zur räumlichen Tiefe. Es liegt hier ein Mysterium vor, ein Urphänomen, das sich begrifflich nicht zerlegen läßt und das man hinzunehmen hat; aber ahnen läßt sich sein Sinn. Der Physiker, Mathematiker, Erkenntnistheoretiker kennt nur den gewordenen Raum, das Gegenbild der starren Geistesform. Hier aber ist angedeutet, wie der Raum wird. Der Raum, in all den verschiedenen Arten, in denen er sich für das einzelne Selbst verwirklicht, über die einander ganz zu verständigen eine ewige Unmöglichkeit ist, muß Zeichen und Ausdruck des Lebens selbst sein, das ursprünglichste und mächtigste seiner Symbole.“ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1, München: Beck, 1920, S. 241.

¹⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: „Briefwechsel mit Samuel Clarke“, aus dem Englischen von Volkmar Schüller, in: *Raumtheorie*, S. 58-73, hier S. 69.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Die Rede von den Übereinstimmungen betont die Pluralität der Beziehungen von einzelnen Körpern sowie Subjekten zu andern. Eine Kongruenz der Beziehungen zweier Körper bzw. Subjekte bedeutet nicht ein Identisch-werden ebenjener Körper bzw. Subjekte. Es bleibt bei einer Kongruenz zweier an sich verschiedener Relationen, „weil es weder möglich ist, daß ein und dasselbe individuelle Akzidens in zwei Subjekten ist noch von Subjekt auf Subjekt überwechselt.“ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

oder Enkel etc. werden. Jedoch wären diese genealogischen Orte, Linien und Räume, obwohl sie die tatsächliche Wirklichkeit zum Ausdruck bringen, nur Gedankendinge.²⁰

Diese Beweglichkeit auf der genealogischen Achse folgt einem Paradoxon: Nur wenn ein Ort und dasjenige, was ihn ausfüllt nicht differenziert, das heißt beide als miteinander identisch vorgestellt werden und somit das den Ort Ausfüllende unabhängig von seinen singulären relationalen Bestimmungen den Lagebeziehungen entsprechend als unbeweglich gedacht wird, lassen sich auf der genealogischen Linie die Orte der einzelnen Funktionsträger wechseln. Die aus der vorgestellten Identität von Ort und Subjekt resultierende fixierte Lagebeziehung von beidem setzt nicht nur den Ort als punktuelle Markierung absolut, sondern ermöglicht es auch dem Subjekt, das diesen Ort besetzt, sich stets an der einen rechten Stelle vorzufinden. Die Vorstellung einer solchen richtigen Stelle besagt in diesem Fall, dass sobald der entsprechende Ort eingenommen wird, immer dieselben „individuellen Affektionen“ gelten, und zwar unabhängig von der Verschiedenartigkeit einzelner Subjekte.

Die Brücke zwischen Unbeweglichkeit und Beweglichkeit wird durch die Veräußerlichung der subjektiven Attribute bzw. Relationen geschlagen. Auf diese Weise werden die singulären Qualitäten vom Subjekt abgespalten und gewissermaßen zur Hülle, die einen bestimmten Ort umschließen. Eine Bewegung von Subjekt B an die Stelle des Subjekts A würde dementsprechend bedeuten, dass B durch einen bloßen Ortswechsel die Identität von A annehmen könnte. Die pure Lagebeziehung eines einzelnen Ortes wird also mit den eigentlich singulären Spezifika, den Akzidenzien²¹ eines Subjekts versehen. Im Kontinuum der genealogischen Linie werden die Orte und die mit ihnen zusammengedachten individuellen Affektionen somit Teil einer Passage, die nach den Standpunkten ihrer Funktionsträger gegliedert ist – Vater, Großvater, Sohn, Enkel, etc. – und dementsprechend durchlaufen werden kann. Jene Dynamik wäre also eine Folge der Ortsfixierung der „Akzidenzien, die in den Subjekten sind“,²² die zugunsten eines ebendieses Akzidenzien entsprechenden Außerhalb der Subjekte²³ unterschlagen werden. Nur auf Basis einer Stillstellung der individuellen Affektionen kann der Gedanke gefolgert werden, die Ahnenreihe lasse sich im zeitlichen Kontinuum beliebig durchwandern. Nur durch die Abspaltung der individuellen Affektionen vom Subjekt, die letztlich die Indifferenz ebendieses Subjekts zur Folge haben muss, wird der Spuk der Seelenwanderung zur Normalität.

²⁰ Ebd., S. 69 f.

²¹ Ebd., S. 70.

²² Ebd.

²³ Vgl. ebd.

Da jedoch laut Leibniz die dem zugrunde liegende Vorstellung einer Identität von Ort und den Akzidenzien individueller Affektionen lediglich ein Gedankending ist, und die Konzeption dessen, was man als den gleichen Ort²⁴ bezeichnet, einen Sonderfall im Rahmen vielfältiger Permutationen darstellt, der zugleich abhängig ist von der zeitlichen wie räumlichen Unbewegtheit der Dinge,²⁵ wird hier ein doppelter imaginativer Charakter hervorgehoben: Imaginiert werden erstens die Möglichkeit des Durchquerens sowie des Sich-zu-eigen-machens von genealogischen Positionen als Grundlage des Prinzips der Seelenwanderung und zweitens die Unabhängigkeit des Orts von Relationen. Zur Illusion wird damit, dass man innerhalb einer gedachten genealogischen Ordnung durch die bloße Vereinnahmung einer bestimmten Lage ohne weiteres eine damit assoziierte genealogische Rolle übernehmen könne. Ungeachtet der Tatsache, dass Leibniz mit seinem Versuch, gegenüber dem Newtonschen absoluten Raum ein Modell des relationalen Raums zu entwickeln, ein topologisches System etabliert, in dem entsprechend neuzeitlicher Raumkonzepte weiterhin „der Ort durch den Raum absorbiert wird“,²⁶ insofern ersterer nicht über das Charakteristikum von Lagebeziehungen hinauskommt,²⁷ erscheint seine oben aufgeführte Überlegung zur imaginierten genealogischen Linie – einer Ahnenreihe, die durch den ortswechselnden Verkehr von indifferenten Subjekten gekennzeichnet ist – gerade vor dem Hintergrund eines Ortes relevant, der zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr als nur Lagebeziehungen zu bieten hat.

Als einen solchen Ort beschreibt Walter Benjamin in „Erfahrung und Armut“ das Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Im Kontext einer Gegenwartsdiagnose wird darin die Ambivalenz von

²⁴ Vgl. ebd., S. 71.

²⁵ Vgl. ebd., S. 69: „Ort ist das, was zu den verschiedenen Zeitpunkten für verschiedene existierende Dinge dann dasselbe ist, wenn deren Beziehungen des Nebeneinanderbestehens mit gewissen existierenden Dingen, die von dem einen dieser Zeitpunkte bis zu dem anderen Zeitpunkt als fest vorausgesetzt werden, miteinander völlig übereinstimmen.“ Am Ende seines Briefs weiß Leibniz schließlich explizit darauf hin, dass er nur von gleichbleibenden Orten gesprochen hat: „Ich habe es hier übrigens fast wie Euklid gemacht. Da er nämlich nicht vollkommen verständlich machen konnte, was ein Verhältnis im Sinne der Geometer ist, definiert er ausdrücklich, was gleiche Verhältnisse sind. So habe ich ganz ähnlich bei der Erklärung, was der Ort ist, nur das Ziel gehabt zu definieren, was der gleiche Ort ist.“ Ebd., S. 71.

²⁶ Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2009, S. 31.

²⁷ In einer Fußnote zum Kapitel „Wie weit: Vermessene Räume“ weiß Waldenfels ferner darauf hin, dass „[e]in Raumnetz, das aus lauter Relationen besteht, [...] ein Modell [ist], das vieles erschließt; was es nicht erschließt, ist das Raumwerden des Raumes, sein Nullpunkt, sein Nicht-Ort, der auch durch gesellschaftliche oder sprachliche Symbolik nicht aufzufüllen ist.“ Ebd., S. 61. Vgl. darüber hinaus Edward S. Caseys Kommentar unter Bezugnahme auf Leibniz' Monadologie in Edward S. Casey: *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, S. 174 f.: „If 'the same place' therefore signifies nothing but the invariancy and indifference of position, and if the order of coexistence among monads is nothing but a vast network of interpositionality, it follows forthwith that place cannot retain any independent standing vis-à-vis space.“ Sowie ebd., S. 179: „The fact that Leibniz offers a much more systematic interpretation of space as relational than had any previous thinker is in itself a remarkable accomplishment, not least of all because of the forceful critique of Newton that this interpretation makes possible. Even if salutary for space, Leibniz's achievement proved to be disastrous for place – disastrous for its survival as a viable concept in its own right [...].“

Dynamik und Stasis, von Beweglichkeit und Fixierung in ihrer historischen Dimension betont. So folgert Benjamin in seiner 1932 verfassten Betrachtung, dass ausgerechnet „in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat [, die Erfahrung im Kurse gefallen]“²⁸ sei. Hinsichtlich der ausbleibenden Resonanz auf das wirklich Neue der historischen Umstände, scheint die Zeit still zu stehen: Alles ist anders, doch alles verharrt im Modus des Restaurativen – einem „Abbild der schauerlichen und chaotischen Renaissance“.²⁹ Der Widerstreit zwischen geschichtlicher Dynamik und einer an die Mitteilbarkeit von Erfahrung gekoppelten Indifferenz wird von Benjamin explizit mit einer Zäsur verknüpft, deren Auswirkungen eine vor allem räumliche Dimension betreffen. Zum Schauplatz des historischen Bruchs werden die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs:

Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper. / Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen.³⁰

Die Zäsur, die Benjamin anhand der sogenannten Armseligkeit beschreibt, ist eine doppelte: Sie bezieht sich sowohl auf die Mitteilbarkeit von Erfahrung (die zweifelsohne im Ersten Weltkrieg gemacht wurde) als auch auf die Tradierbarkeit von Erfahrung. Die Armut gründet nicht nur in einem Mangel der Mitteilungsfähigkeit, sondern auch in einem Bruch mit der Tradition. Letzterem gemäß bezeichnet Armut also ein Herausfallen aus dem Traditionskontinuum, das dann eintritt, wenn eine Genealogie keine Kontinuität mehr garantiert und dessen Anzeichen eine sprichwörtliche Generationskrise ist.³¹ Mit Blick auf die neue Qualität des Einbruchs der Technik und den möglichen Folgen der totalen Mobilmachung³² über die Landschaft des Schlachtfelds hinaus, vermerkt Ernst Jünger fünf Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs: „Nun sind wir im Unvermessenen.“³³ Die

²⁸ Benjamin: „Erfahrung und Armut“, S. 214.

²⁹ Ebd., S. 215.

³⁰ Ebd., S. 214.

³¹ Das Gegenmodell zu dieser Generationskrise liefert Benjamin zu Beginn seines Texts. Es ist ein vor allem männliches Filiationsmodell, in dem die Väter den Jungen, den Söhnen und Enkeln, Erfahrung mitgeben. Vgl. dazu die Wiedergabe der „Fabel vom alten Mann, der auf dem Sterbebette den Söhnen weismacht, in seinem Weinberg sei ein Schatz verborgen“. Ebd., S. 213.

³² Zum Begriff der totalen Mobilmachung vgl. Ernst Jünger: „Die totale Mobilmachung“, in: *Krieg und Krieger*, hrsg. v. dems., Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1930, S. 9-30.

³³ Ders.: „Über die Linie“, in: SW, Bd. 7, *Betrachtungen zur Zeit*, S. 237-279, hier S. 278. In seinem Beitrag zur Festschrift, die zu Jüngers sechzigstem Geburtstag erscheint, schreibt Heidegger mit Bezug zu „Über die Linie“: „Auch jetzt noch sehen Sie, und zwar mit Recht, die totale Mobilmachung als einen auszeichnenden Charakter des Wirklichen.“ Martin Heidegger: „Zur Seinsfrage“, in: GA, Bd. I/9, *Wegmarken*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, 1976, S. 385-426. S. 385-426, hier S. 392 f. Bereits der Jünger von 1930 hätte ihm beigepflichtet: „Dennoch wurden, trotz der ebenso

damit angedeutete Beziehungslosigkeit im Angesicht einer technologischen Entfaltung, die in ihrer Bedeutung noch nicht erfasst ist, resultiert bereits zu Zeiten der Weimarer Republik in einer kulturtopografischen Leere. Mit Jean Baudrillard gesprochen, erstarrt der Zeitraum zwischen den zwei Weltkriegen zum „Retro-Szenario“.³⁴ Die Ursache ist nicht etwa in einem Ausbleiben von Vermessungen begründet, sondern im asymmetrischen Verhältnis von technischen Vermessungsmöglichkeiten, die auf paradigmatische Weise vor allem durch die Mechanisierung der Kriegsführung im Ersten Weltkrieg hervortreten, und jenen Vermessungsversuchen, die über jene Technizität hinaus eine Lokalisierbarkeit zum Zweck einer Heimkehr anstreben: „Verbundnetze und Apparate übernehmen die Verbindlichkeiten des traditionellen Wir-Raumes im Sinn effizienter Realität. Sie zerstören ihn infolgedessen als Raum.“³⁵

Der Zerstörung dieses Wir-Raums entspricht ein „Mangel an Herkunft“,³⁶ der sich laut Ulrich Sander in einer Generationskrise äußert, die „mit den mechanischen Mitteln der Rangordnung nicht mehr verdeckt werden konnte“.³⁷ Dem „paradigmatischen Wechsel in den Formen gesellschaftlicher Integrationsleistungen“³⁸ wird die Vorstellung von Heimat diametral entgegengesetzt, womit zwei Wirklichkeitsebenen miteinander in Widerstreit geraten. Angesichts des *horror vacui*, des „Vakuum[s] an Möglichkeiten zur Selbstverortung“,³⁹ wird der Versuch, die Konzepte von Heimat, Bezüglichkeit und Verwurzelung unter kulturtopografischen Gesichtspunkten zu halten, zum Totenkult, der zum Zugriff auf die Ahnenreihe nötig ist. Das Trauma der „Agonie fester Bezüge, Agonie des Realen und Rationalen“⁴⁰ führt das „Zeitalter der Simulation“⁴¹ ein, das in einer „bewußtlose[n]

grandiosen wie furchtbaren Schauspiele der späten Materialschlachten, in denen das menschliche Organisationstalent seine blutigen Triumphe feierte, *die letzten Möglichkeiten noch nicht erreicht*. Sie sind, selbst wenn man sich auf die Betrachtung der technischen Seite dieses Prozesses beschränkt, auch nur zu erreichen, wenn das Bild des kriegerischen Vorganges schon in die Ordnung des friedlichen Zustandes *vorgezeichnet* ist. So sehen wir, wie in vielen Staaten der Nachkriegszeit die neuen Methoden der Rüstung bereits auf die totale Mobilmachung zugeschnitten sind.“ Jünger: „Die totale Mobilmachung“, S. 15. Hervorh. d. Verf. Der von Jünger verfolgte und von Heidegger durchaus ernstgenommene Versuch, die Durchführung der totalen Mobilmachung als paradigmatischen Einbruch in die Geschichtlichkeit sowie die technologische Verfasstheit des Menschen im 20. Jahrhundert zu begreifen, um davon ausgehend Diagnosen und Prognosen zu erstellen, widerspricht entschieden dem von Helmuth Kiesel vorgenommenen Urteil, es handle sich dabei nur um den „Ausdruck eines in die falsche Richtung gehenden Denkens“, das der rückwirkenden Legitimierung der eigenen Kriegserfahrung gedient hätte. Insofern Jünger vom „Unvermessenen“ schreibt, ist sein Blick auf die Zukunft gerichtet. Die Kriegserfahrung dient ihm dabei als ein präformierendes Ereignis, das seiner umfassenden, das heißt einer alle gesellschaftlichen Bereiche betreffenden Entfaltung harret. Zu Kiesel Kommentar vgl. ders.: *Kriegstagebuch 1914-1918*, hrsg. v. Helmuth Kiesel, Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.

³⁴ Jean Baudrillard: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve, 1978, S. 49.

³⁵ Haß: *Militante Pastorale*, S. 12.

³⁶ Ebd., S. 218.

³⁷ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 22.

³⁸ Haß: *Militante Pastorale*, S. 25

³⁹ Ebd., S. 88.

⁴⁰ Baudrillard: *Kool Killer*, S. 50.

⁴¹ Ebd. Vgl. zur „Simulation des alten Ortes“ auch Haß: *Militante Pastorale*, S. 123.

Gegenwart“⁴² eingeschlossen scheint. Unter diesen Voraussetzungen werden die abhanden gekommenen geschichtlichen Ortsbestimmungen von Heimat zum Mythos. Teil einer dementsprechenden Simulation, einer „Synthese-Maschine“,⁴³ wird die „Deutsche Reihe“, und zwar als Wiederbelebungs- und Wiederbesetzungsversuch einer literarischen Ahnenreihe.⁴⁴ Die damit einhergehende imaginierte Wiederbewohnbarkeit entlang der Konstruktion eines reformulierten literarischen Kanons korrespondiert hinsichtlich der ihr zugrunde liegenden „variable[n] Geometrie“⁴⁵ – der Verwendung von mythischen Versatzstücken – mit der nach Leibniz nur zu halluzinierenden beliebigen Besetzung der genealogischen Linie. Die diesem Vorgang zugrundeliegende Indifferenz betont nicht nur die Beziehungslosigkeit sowie das Außerachtlassen von Relationen. Sie ermöglicht die Verwechslung von Qualitäten und Quantitäten, und dass erstere dadurch im Zeichen der Restauration irrealer Orte⁴⁶ beliebig besetzbar werden. So können schließlich nordische Mythen, Kriegstagebücher, Heimatliteratur und völkische Schriften miteinander einen Verbund bilden. Durch die damit gepaarte historische Indifferenz kann eine genealogische Tiefenstruktur nur imaginiert sein. Eben darin unterscheidet sich auch diese Form der Imagination grundsätzlich von den „gegen feindliche Kräfte verteidig[t]en Räume[n]“,⁴⁷ den imaginierten und bewohnbaren Gedächtnisräumen, von denen Gaston Bachelard besonders am Beispiel des Hauses mit seiner intakten und integrierenden Vertikalität in seiner Topo-Analyse spricht.⁴⁸

⁴² Ebd., S. 218.

⁴³ Vgl. Baudrillard: *Kool Killer*, S. 54.

⁴⁴ Vgl. in diesem Kontext auch den von Ulrike Haß untersuchten Versuch der Rehabilitierung von Priester und Krieger als Habitusformen. Haß: *Militante Pastorale*, S. 48-52. Der Preis für die Wiederbelebung der Figuren Krieger und Priester ist die Trivialisierung ihrer Rollen. Sie bleiben genauso ausgehöhlt wie das Vakuum zwecks dessen beide Figuren reaktiviert werden. Als simulierte Standesmodelle bleiben sie wurzellose Wurzeln: „Die Figur der Heimkehr kolonialisiert das in den Figuren von Krieger und Priester niedergelegte Wissen. Im Kriegermythos ist der Herkunftskörper 'Nation'. Er ersetzt alle Sondertraditionen, die sich aus dem hohen Blutsursprung herleiteten: Bluts-, Familien-, Geschlechtsbanden. [...] Im trivialen Kriegermythos ersetzt 'Nation' das Herkunftskriterium des Kriegers. [...] Der Priestermythos beschwört als Herkunftskörper das 'Volk' in seinen 'nährenden', gründenen, ständischen Akzenten. Der Priestermythos betont das Herkommen vom ländlichen Raum, die Abstammung von Boden, aber auch die Herkunft aus dem ständischen Raum des 'Volksorganismus'. Im Priestermythos wechseln sich sozietäre und bodenmythische Aspekte ab [...]“ Ebd., S. 218.

⁴⁵ Baudrillard: *Kool Killer*, S. 54.

⁴⁶ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 218.

⁴⁷ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main: Fischer, 9. Aufl., 2011, S. 25.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 43-59. Und ferner Haß: *Militante Pastorale*, S. 134: „Das ideale vertikale häusliche Wesen ist in drei Ebenen gegliedert (Keller, Erdgeschoß, Dach) und korrespondiert mit jenem dreigliedrigen imaginären Bewußtseins-Haus, das die Psychoanalyse als Modell entwickelt hat, um sich die Ich-Bildung darin vorzustellen. Die vertikale Dreigliederung ist eng mit der Welt der sozialen Bedeutung verknüpft. Wer in der Vertikale wohnt, ist im Besitz einer sozialen Bedeutung.“

Das maßlose Maß

Die Ahnenreihe der „Deutschen Reihe“ bleibt ein Oberflächenphänomen. Als ein außerhalb der Erfahrung einer tatsächlichen Wirklichkeit vorgestelltes Konstrukt geht sie in dasjenige ein, was Walter Benjamin einen Prozess der „Galvanisierung“¹ nennt, der einer „echte[n] Wiederbelebung“² von Erfahrung und Tradition gegenübersteht. Dabei gehört nicht nur das Verfahren einer Beschichtung von Oberflächen zu den imaginativen raumkonstituierenden Charakteristiken solcher Schriftreihen, die auf eine Kreierung von Heimat und Heimkehr abzielen; ihnen ist auch das Maßlose zu eigen. So ließe sich die Literatur der „Deutschen Reihe“ beliebig fortzählen angesichts „einer fast unüberschaubaren schriftlichen Produktion“,³ mit der sich vor allem nach dem Ersten Weltkrieg⁴ „[a]ntimoderne Verweigerer [...] gegen das 20. Jahrhundert zur Wehr [setzen]“.⁵

Die im erweiterten Sinne verstandene „Deutsche Reihe“ ist lang und formt in der Weimarer Republik ihre eigene Landschaft: „Berge an gedrucktem Wort.“⁶ Das Symptom der maßlosen Überschreibung zum Zweck einer Verortung, in dem Galvanisierung und Maßlosigkeit eine Verbindung eingehen, geht jedoch nicht allein aus der raumzeitlichen Zäsur des frühen 20. Jahrhunderts hervor. Es steht ebenfalls in einer Beziehung zu dem Verhältnis von Oberfläche und

¹ Benjamin: „Erfahrung und Armut“, S. 215.

² Ebd. Vgl. zu diesem Prozess der Galvanisierung auch den folgenden Kommentar aus Benjamins Rezension zu dem von Ernst Jünger herausgegebenen Band *Krieg und Krieger*: „Man soll es mit aller Bitternis aussprechen: Im Angesichte der total mobil gemachten Landschaft hat das deutsche Nationalgefühl einen ungeahnten Aufschwung genommen.“ Ders.: „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift 'Krieg und Krieger'. Herausgegeben von Ernst Jünger“, in: ebd., Bd. III, S. 238-250, hier S. 247. Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass der Titel „Theorien des deutschen Faschismus“ nur mit Einschränkungen zu goutieren ist, da Benjamin in seiner Rezension mit keinem Wort auf den Beitrag des Juristen sowie späteren SS-Obergruppenführers Werner Best eingeht. Dabei hätte dessen Text, „Der Krieg und das Recht“, Benjamin eine Steilvorlage für seine Momentaufnahme faschistischer Theorien geliefert. Best geht es in seinem Artikel um das Recht als ein bloßes Phänomen des Kriegs. Den herrschenden Auffassungen des Rechtsbegriffs setzt er einen „dynamische[n] Rechtsbegriff der heroisch-realistischen Auffassung“ (Werner Best: „Der Krieg und das Recht“, in: *Krieg und Krieger*, S. 135-161, hier S. 156) entgegen, das heißt ein dem permanenten Ausnahmezustand entsprechendes Rechtsverständnis: „Die aus der heroisch-realistischen Auffassung sich ergebende Bejahung der Verwendung auch von Rechtsinstrumenten als Kampfmitteln des Willens zur Macht beugt also der Versuchung vor, diese grundsätzliche Auseinandersetzung mit einer programmatischen Kritik des positiven 'Kriegsrechts' abzuschließen, mit dessen ideologischer Analyse wir diese Betrachtungen eingeleitet haben. Nicht ein neues 'Kriegsrecht' zu proklamieren, konnte die Absicht sein, – denn das schafft sich der Krieg ständig selbst, – sondern das unter jeder positiven Rechtsordnung und für jede Form des Krieges unveränderliche, weil begrifflich-funktionell gegebene Verhältnis des Krieges zum Rechte verständlich zu machen, wie es aus unserer Grundauffassung verstanden wird.“ Ebd., S. 161.

³ Haß: *Militante Pastorale*, S. 11.

⁴ Die antimoderne Literatur, auf die sich Ulrike Haß in ihrer Dissertation bezieht, ist nicht auf die Nachkriegsliteratur beschränkt, sondern umfasst „einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren“ (ebd.), das heißt sie beginnt mit der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Vgl. ebd., S. 11-15. Der Fokus auf die Nachkriegsliteratur wird hier gesetzt, um dem Paradigma der totalen Mobilmachung und dessen Einwirkung auf das im Schreiben sich andeutende Wissen um die dementsprechend veränderten Raumwahrnehmungen gerecht zu werden.

⁵ Ebd., S. 11.

⁶ Ebd., S. 147.

Tiefe, das nicht nur die Bedeutung des Verbs *orten*,⁷ sondern ebenso die Frage nach der Bewohnbarkeit des deutschen Bodens seit Jahrhunderten prägt:

Den griechischen *gegeneis*, den *autóchtthones*, Erdgeborenen, stehen die deutschen Erd-Entrückten gegenüber, die auf ihre Wiedergeburt warten, jene, die auf der Erde nicht zur Ruhe kommen, als Begrabene gegenwärtig bleiben: Barbarossa, Karl der Große oder auch der Fünfte, Wotan, Siegfried, Frau Venus, Frau Holda, Wedekind und andere. Der Boden, in dem sie weilen, ist nicht Geburtsstätte und nicht Erde, zu dem das Leben zurückkehrt, sondern Übergang, Gedächtnis, das bewahrt und das, wenn die Zeit gekommen ist, an den Tag entläßt als ursprüngliche Wiedergeburt, die das Ende der Zeiten und somit des Gedächtnisses markiert. Deutsche Geschichte aber verläuft entlang von Zeichen der Oberfläche, die auf Tiefe verweisen und deren Tiefe zu deuten bleibt. Im Kyffhäuser sitzt Barbarossa, um den Berg jedoch fliegen Raben, Zeichen, die erst mit Barbarossas Wiederkunft schwinden, mit der Reduktion der Tiefe auf oberflächliche Bedeutungslosigkeit.⁸

Der von Leonhard Schmeiser beschriebenen vertikalen Teilung dessen, was unter Deutschland oder einer deutschen Nation vorgestellt wird, entspricht im Medium der Sprache „[d]ie Trennungslinie zwischen dem an den Boden gebundenen Wort, und jenem anderen, das dies nicht ist [...]: Sie scheidet Sage von Schreibe“.⁹ Während die Sage mit „dem Erringen der Heimat, mit der festen Bindung an den Boden“,¹⁰ also einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit von Orten einhergeht, wird die Schrift als Bestatter der Sage zum Medium der Dislokation. Dem ganzen Volk als Sänger¹¹ tritt die archivarisch bewahrende Schrift entgegen, die „Sagen und Liedern nicht gerecht werden [kann]“.¹² Gegenüber dem gesungenen und gesprochenen Wort stellt die Schrift ein Mausoleum dar und gleichzeitig das größte Hindernis „bei der Annäherung an den Boden“.¹³ Eine unter kulturtopografischen Kriterien angefertigte Sammlung von Sagen wird in dieser Hinsicht überhaupt erst zu einer notwendigen Vermessungsangelegenheit, da nur durch den Prozess der Verschriftlichung die Bodenlosigkeit entsteht, die umgekehrt die Konstruiertheit einer (Re-) Territorialisierung und der damit einhergehenden identitätsstiftenden Setzungen offenbar macht.

⁷ Das Verb *orten* erhält im Kontext des Bergbaus die Bedeutung „Ortung angeben“. Vgl. DWB, Bd. 13, Sp. 1362. *Ortung* bezeichnet bergmännisch die Entsprechung „zwei[er] punkte auf der erdoberfläche und in einem unterirdischen bau“. Ebd., Sp. 1368. Jene vertikale Entsprechung zwischen einem Punkt über als auch unter Tage geht ein in das Messinstrument des Ortspfahls, „ein[em] pfahl oder pflock, der auf der erdoberfläche einem bestimmten punkte in der grube entspricht oder anzeigt, wo in der grube das feld sich endigt“. Ebd., Sp. 1365.

⁸ Leonhard Schmeiser: „Das Gedächtnis des Bodens“, in: *Tumult*, S. 38-56, hier S. 38. Vgl. hierzu überdies die Figur des ewigen Deutschen in Haß: *Militante Pastorale*, S. 71 f.

⁹ Schmeiser: „Das Gedächtnis des Bodens“, S. 45.

¹⁰ Ebd., S. 47.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

Damit wird nicht nur jede kulturtopografische Vermessung zu einem immer schon unzulänglich seienden Vermessungsversuch eines nicht mehr Einholbaren, sondern auch zum Medium einer Trauerarbeit um den verlorenen oder vielmehr ehemals lebendigen Boden. Aufs Äußerste getrieben beugt sich das Schreiben in diesem Kontext immer schon den „Versuchen der Aneignung“¹⁴ und wird damit zu einer simulierten Form der Landnahme.

Das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, tatsächlicher Verortbarkeit und simulierter Verortbarkeit, erfährt durch den Ersten Weltkrieg und der damit einhergehenden ersten totalen Mobilmachung eine Radikalisierung, die keinen lückenlosen Anschluss an die Form der Dislokation erlaubt, die sich im Zuge der Befreiungskriege vollzieht und in deren Rahmen die Schlacht zum Surrogat für den Boden wird.¹⁵ Denn die darin einbegriffene Schlacht als ein „Endpunkt der Zeiten“,¹⁶ der gleichzeitig die „Wiedergeburt der Nation“¹⁷ bedeutet, stellt im Ersten Weltkrieg keine Option mehr dar. Nicht etwa, weil das deutsche Reich den Ersten Weltkrieg verliert, sondern weil „[d]ie Zeiten längst vorüber [sind], in denen es genügte, hunderttausend angeworbene Subjekte unter zuverlässiger Führung auf die Schlachtfelder zu schicken“¹⁸ und „durch konservative Kabinette Kriege vorbereitet, geführt und gewonnen werden [konnten], denen die Volksvertretungen gleichgültig oder selbst ablehnend gegenüberstanden“.¹⁹ Laut Ernst Jünger gehört diese Kriegsführung noch der Tradition „der patriarchalen Welt“²⁰ an, in deren Rahmen „eine gewisse Berechenbarkeit des Umfangs der Rüstungen und Kosten voraus[gesetzt wurde], die den Krieg zwar als eine außerordentliche, doch keineswegs grenzenlose Ausgabe aus den vorhandenen Kräften und Mitteln erscheinen ließ.“²¹ Die Varianten der Mobilmachung vor dem Ersten Weltkrieg haben somit den „Charakter einer partiellen Maßnahme“,²² kennen also noch Grenzen, die auch mit einem geschichtsmythologischen Endpunkt der Zeiten – eingeleitet durch den letzten Waffengang des

¹⁴ Ebd., S. 48.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 52: „Nicht mehr der Boden bezeichnet die Nation, sondern die Schlacht.“ Der Boden wird hierdurch jedoch nicht vollständig negiert, da es das Ziel bleibt, ihn „in dieser Schlacht von seiner Entfremdung“ (ebd.) zu läutern: „Die Reinigung ist zugleich, auf dem gedächtnislosen Boden, Zeichensetzung, neue, ursprüngliche Zuschreibung.“ Ebd. Der Boden bleibt also in dieser Hinsicht für die Schlacht konstitutiv, wie auch umgekehrt die Schlacht den Boden erst wieder als heimlichen herrichtet. In diesem zirkulären Modell bildet der Boden also den geschichtlichen Anfangs- und Endpunkt. Er ist Ursprung und Telos zugleich.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Jünger: „Die totale Mobilmachung“, S. 13.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd. Vgl. ferner ders.: „Maxima – Minima“, in: SW, Bd. 8, *Der Arbeiter*, S. 319-396, hier S. 387.

²¹ Ders.: „Die totale Mobilmachung“, S. 13.

²² Ebd.

wiederauferstandenen Barbarossa²³ – zu vereinbaren sind, da jener Endpunkt selbst eine Form der Grenze repräsentiert, die letztlich der Wiederbelebung und Einheit des Bodens dienen soll.

Jünger zufolge wird jedoch die Schwelle zum 20. Jahrhundert zwischen 1914 und 1918 endgültig und unumkehrbar überschritten. Unter dem Vorzeichen einer Tabula rasa vollzieht sich eine Zäsur, in deren Rahmen „[w]ir [...] das 19. Jahrhundert – uns selbst – in Grund und Boden geschossen [haben]; nur ganz am Ende deuteten sich dunkel Mittel und Männer des 20. an“.²⁴ Dieser Umwälzung folgend, schweißt der „glühende Horizont [jener Materialschlachten]“²⁵ auch „die feindlichen Fronten scheinbar lückenlos zusammen“,²⁶ so dass es Jünger möglich wird, den Krieg im Lichte eines einträchtigen europäischen Roulettespiels zu beschreiben,²⁷ dessen einzige Farbe „die des zéro“²⁸ sei. Doch nicht nur die äußeren Grenzen – und damit die eines national verstandenen Bodens – werden im Verlauf des Ersten Weltkriegs zunehmend eingerissen und auf einen Nullpunkt²⁹ zurückgesetzt: „In der letzten, schon gegen Ende dieses Krieges angedeuteten Phase, geschieht keine Bewegung, und sei es die einer Heimarbeiterin an ihrer Nähmaschine, mehr, der nicht eine zum mindesten indirekte kriegerische Leistung innewohnt.“³⁰ Jünger sieht in „dieser absoluten Erfassung der potentiellen Energie“³¹ die „historisch[e] Erscheinung“³² des Ersten Weltkriegs begründet, „die an Bedeutung der französischen Revolution zum mindesten ebenbürtig ist“.³³ Was im Zuge der totalen Mobilmachung für die Zukunft als einem völlig neu definierten Endpunkt³⁴ auf dem Spiel steht, ist nichts weniger als ein Akt, „durch den das weit verzweigte und

²³ Vgl. Schmeiser: „Das Gedächtnis des Bodens“, S. 52.

²⁴ Jünger: *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, in: SW, Bd. 9, S. 31-176, hier S. 133. Vgl. zum Bruch mit dem 19. Jahrhundert, dem „Jahrhundert der bürgerlichen Gleichheit“, auch Haß: *Militante Pastorale*, S. 86.

²⁵ Jünger: *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, S. 133.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Der Nullpunkt entspricht hier einer zeitlichen wie geschichtlichen Unterbrechung, einem Bruch im Kontinuum. Vgl. hierzu auch Oswald Spenglers Bemerkung zur Zahl Null: „Die Null, die vielleicht eine Ahnung von der indischen Idee des Ausgedehnten, von jener in den Upanishaden behandelten, unserem Raumbewußtsein völlig fremden Räumlichkeit der Welt gibt, fehlt selbstverständlich in der Antike. Sie wurde auf dem Weg über die arabische Mathematik, gänzlich umgedeutet, erst 1544 durch Stifel bei uns eingeführt, und zwar, was ihr Wesen grundlegend veränderte, als die Mitte zwischen +1 und -1, als Schnitt im linearen Zahlenkontinuum; das heißt, die wurde in einem gänzlich unindischen Beziehungssinne von der abendländischen Zahlenwelt assimiliert.“ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, München: Beck, 1923, S. 232.

³⁰ Jünger: „Die totale Mobilmachung“, S. 14.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Jener Endpunkt – als Zielgerade zur Ausschöpfung technischer Potentiale – wird auch von Benjamin anhand eines Zitats von Léon Daudet („L'automobile c'est la guerre.“) angedeutet. Es geht um den „Gedanke[n] an eine Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen usw., die in unserem Privatleben keine restlos vollendete, adäquate Ausnutzung finden und dennoch drängen, sich zu rechtfertigen. Sie rechtfertigen sich, indem sie auf harmonisches Zusammenspiel verzichten, im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die

vielfach differenzierte Stromnetz des modernen Lebens durch einen einzigen Griff am Schaltbrett dem großen Strome der kriegerischen Energie zugeleitet wird“.³⁵ Die dafür erforderliche „Rüstung bis ins innerste Mark“³⁶ ist mit Blick auf den Ersten Weltkrieg eine doppelte: Sie betrifft sowohl den einzelnen Soldaten als auch die räumliche Mark, die das Grenzgebiet eines Herrschaftsgebiets umfasst. Die mit dieser Rüstung einhergehende Entgrenzung³⁷ findet ihre Entsprechung in dem maßlosen Maß³⁸ des Frontsoldaten, „das wir doch auf das peinlichste zu beherrschen gewohnt und in der Lage sind“.³⁹ So kann laut Ulrich Sander nur noch derjenige über die damalige Lage mitreden, der „Verwundungen, Krankheiten und Urlaube schon abgezogen, eintausendfünfhundert Tage am Frontkrieg teilgenommen hat“;⁴⁰ andernfalls sei man „nicht tief genug umgepflügt“.⁴¹

Die Geburt des Niemandslands

Umgepflügt wird allerdings nicht nur das Innere der Frontsoldaten, sondern ebenso der Boden, auf dem sie stehen und dem es als „Frontgeschlecht“¹ zu entsprechen gilt. Dieser Umstand muss angesichts der Zerstörungswellen, die über die Landschaften hereinbrachen und von denen besonders die fotografischen Dokumente des Kriegs an der Westfront Zeugnis ablegen – vor allem diejenigen, die die Schlacht um Verdun sowie die Flandernschlachten betreffen, in denen die Stadt Ypern zum Emblem der Verwüstung wird –, nicht gesondert betont werden. Überraschend ist jedoch, wie Sander den maßlosen Eingriff in die Landschaft zur Sprache bringt, da er sich weder um eine ausgiebige Beschreibung des Schreckens bemüht, noch von dem beispielsweise Jüngerschen

soziale Wirklichkeit nicht reif war, die Technik sich zum Organ zu machen, daß die Technik nicht stark genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen“. Benjamin: „Theorien des deutschen Faschismus“, S. 238. Im Gegensatz zu Jünger thematisiert Benjamin hier jedoch ein Wechselspiel von sozialer Wirklichkeit und Technik, während die totale Mobilmachung beim ersteren zur absoluten Determinante einer neuen Ordnung wird, derer man sich gewachsen zeigen muss und der gegenüber der Mensch zum Organ gemacht wird.

³⁵ Jünger: „Die totale Mobilmachung“, S. 14.

³⁶ Ebd.

³⁷ Das Motiv der Entgrenzung ist dasjenige Charakteristikum, das laut Spengler die abendländische Seele auszeichnet. Es kennzeichnet überdies den Übergang vom sinnlich Angeschauten zum Abstrakten: „Der unendliche Raum ist das Ideal, welches die abendländische Seele immer wieder in ihrer Umwelt gesucht hat.“ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1923, S. 227. Und ferner S. 229: „Nicht in der Realität der einen oder anderen, sondern in der Vielheit gleichmäßig möglicher Geometrien liegt das spezifisch abendländische Symbol. Erst durch die Gruppe von Raumstrukturen, in deren Fülle die antike Fassung einen bloßen Grenzfall bildet, wird der Rest von Körperhaftem im reinen Raumgefühl aufgelöst.“

³⁸ Vgl. Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 55: „[...] weil unser Maß das Maßlose ist [...].“

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 9 f.

⁴¹ Ebd., S. 10.

¹ Vgl. ebd., S. 6.

Gestus einer Ästhetisierung des Kriegs Gebrauch macht.² Sein Kommentar zur Begründung des So-Seins des Frontsoldaten erscheint beinahe beiläufig, obwohl er eine gewaltige Szene eröffnet: „Man hat die Erde und die Geschichte nackt zusammen in einem Bett gesehen und kommt nun von diesen Maßen nicht mehr los.“³

Außer der zwingenden Ausweglosigkeit, die durch die Formulierung evoziert wird, dass man von diesen Maßen nicht mehr loskomme, erscheint der Satz lakonisch. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Verwendung des unbestimmten Pronomens *man*. Indem Sander die Personalpronomen *ich* und *wir* meidet, weist er sich als Erd-Entrückter aus. Diese Entrückung betrifft sowohl ihn selbst als auch sein Verhältnis zum Ort, den Boden. Beide Aspekte sind untrennbar miteinander verbunden, insofern sie in Abhängigkeit zur Fähigkeit einer Selbstverortung stehen. Sander aber scheint sich in einem Außerhalb aufzuhalten. Er ist Zuschauer der von ihm beschriebenen Szene und als solcher anonym, ein *man*. In diesem Sinne eröffnet das unbestimmte Pronomen eine Entfernung, die anstelle des Sehenden den Vorgang des Sehens betont. Durch das *man*, das hier wie eine Uniform angezogen wird, verschiebt sich der Akzent vom Zuschauer zu der für das Sehen notwendigen Distanz. Dies macht Sanders Formulierung nicht nur unbestimmt hinsichtlich des Orts von dem aus eine Perspektive begründet wird, sondern vor allem technisch. Und in der Tat bezeugt er wenige Zeilen vorher die Verbindung, die „die neue, ultrarote Photographie [...] mit unseren Augen“⁴ eingegangen ist. Doch diese Verschmelzung von Auge und Apparat und die mit ihr einhergehende chirurgische Technizität des Blicks⁵ bestimmen nicht allein die Maße, von denen das Frontgeschlecht nicht mehr loskommt. Beides stellt hier vielmehr den Rahmen dar für dasjenige Maß, das ins Zentrum seines Kommentars gerückt ist.

Im Zentrum stehen Erde und Geschichte, die zu Protagonisten einer dürftigen, jedoch eindeutigen Szene gemacht werden, die nicht mehr als zwei nackte Hauptdarsteller und ein Bett umfasst. Mehr hat diese Bühne nicht zu bieten. Die Worte *Erde* und *Geschichte* erscheinen unverbindlich. Sander hätte gemäß einer Mythologisierung auch von *Boden* und *Schicksal* schreiben können, aber er tut dies nicht. Es gibt in dieser Hinsicht in der Tat „[n]ichts von Drauflos-Stimmung“.⁶ Die Erde entspricht in ihrer Konnotation als Fruchtbare einer weitaus unberührteren Weiblichkeit als der Boden, der im Kontext der Besiedlung immer schon als bewirtschaftet gedacht wird, darin also

² Vgl. zur zunehmenden Ästhetisierung von Jüngers Kriegstexten Julia Encke: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, München: Fink, 2006, S. 102.

³ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 12.

⁴ Ebd., S. 11.

⁵ Vgl. hierzu Haß: *Militante Pastorale*, S. 106: „Der Blick, der von seinem Begehren getrennt wird, birgt Angriffsqualität. Er wird präformiert und hervorgebracht von den künstlichen Augen der Photo- und Filmapparate.“

⁶ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 67.

bereits einem männlichen Prinzip unterworfen ist. Das Wort *Erde* deutet vielmehr auf ein Rohmaterial, das noch Unbewirtschaftete und Jungfräuliche. Aber die Erde bleibt in Sanders Szene nicht unberührt. Sie ist gleichzeitig diejenige, die empfängt. Als „[d]ie alte und ewig junge Mutter“,⁷ die bereits „Götter und Götterhimmel, [...] Väter und Söhne überlebt [hat]“,⁸ ist sie überdies un- bzw. überzeitlich – das



Umgepflügte Erde: Höhe 304 (bei Malancourt-Haucourt) nach dem Sturm, 26. Januar 1917.

Gegenteil dessen, von dem sie in Sanders Szene begattet wird: der Geschichte. Doch von einer Begattung zu reden, erscheint in diesem Kontext zu trivial. So spricht Jünger von einer „nackte[n], zerrissene[n] Erde“,⁹ deren vom Grauen gezeichneter Schoß die Schützengräben beherbergt.¹⁰ Die Liaison von Erde und Geschichte vollzieht sich in einer Schlacht, aus der die mütterliche Erde geschändet hervorgeht und infolgedessen sie vielmehr dem Bild des „vielfach gerammte[n] Pfahl[s]“¹¹ entspricht, von dem Benjamin in seiner *Einbahnstraße* schreibt.

Dasjenige, was als Geschichte die Erde umpflügt, ist die laut Jünger epochemachende totale Mobilmachung. Der geschichtliche Einbruch, der sich auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs vollzieht, belässt die Erde nicht länger als das Gleichbleibende in der Geschichte, als das sie in der Rolle des Bodens noch die unverbrüchliche vertikale Raumdeterminante in Friedrich Ratzels Geopolitik repräsentiert. Stattdessen wird das Verhältnis zwischen Erde und Geschichte umgekehrt. An die Stelle des Bodens in seiner Funktion der überzeitlichen Verwurzelung tritt als Determinante die Geschichte, die noch ihrer Entwicklung harret.¹² Mit den Worten von Deleuze und Guattari ließe

⁷ Jünger: „Maxima – Minima“, S. 354.

⁸ Ebd.

⁹ Ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, in: SW, Bd. 7, S. 9-103, hier S. 33.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 32.

¹¹ Benjamin: *Einbahnstraße*, in: *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 8, hrsg. v. Detlev Schlötker unter Mitarbeit v. Steffen Haug, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 7-78, hier S. 42.

¹² Vgl. hierzu auch die Rede von einer „determinierten geschichtlichen Gemeinschaft“ in Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland*, S. 69. Und ferner Spenglers Rede von der durch die Raumwerdung erstarrten Zeit in Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, München: Beck, 1923, S. 224: „Wenn man die Grundform des Verstandenen, die Kausalität, als erstarrtes Schicksal bezeichnet, so darf die Raumtiefe eine erstarrte Zeit genannt werden. Was nicht nur der Mensch, sondern schon das Tier als Schicksal um sich walten fühlt, empfindet es tastend, sehend, horchend, witternd als Bewegung, die vor der gespannten Aufmerksamkeit kausal erstarrt. Wir fühlen: es geht dem Frühling

sich die von der totalen Mobilmachung geprägte Bewegung, die hier als geschichtliches Ereignis ihre Spuren in der Erde hinterlässt, als eine negative Deterritorialisierung beschreiben: Sie macht aus der Erde „die gegürtete, umschlossene, übercodierte, konjugierte Erde als Objekt einer tödlichen und selbstmörderischen Organisation, die sie von allen Seiten umgibt“.¹³ Von „Zerstörungs- und Todeslinien“¹⁴ durchlaufen, wird die Erde einer totalisierenden Bewegung unterworfen.¹⁵ Das Schlachtfeld wird damit zum „spezielle[n] Fall eines totalen Raumes“:¹⁶ „So taucht der Begriff der Vernichtungszonen auf, die durch Stahl, Gas, Feuer oder andere Mittel, auch durch politische oder wirtschaftliche Einwirkung geschaffen wird. In diesen Zonen gibt es de facto keinen Unterschied zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten mehr.“¹⁷

Aus der von Sander beschriebenen Bluthochzeit von Erde und Geschichte geht das Niemandsland¹⁸ hervor. Es ist der mit der abstammungslosen Geburt des sogenannten Frontgeschlechts korrespondierende Raum, der die Maße konstituiert, von denen Sander meint, nicht mehr loszukommen. „Das Land ist keins“,¹⁹ heißt es bei ihm über die unmöglich gewordene Heimkehr ins Nachkriegsdeutschland. Eingeschlossen in eine radikale, jedoch leere Gegenwart führt das Frontgeschlecht das Leben „einer Eintagsfliege“²⁰ fort und will „nicht von der Erde, ohne daß wir die gehaltene Stellung übergeben haben.“²¹ Die Begegnung von Erde und Geschichte gebiert ein raumzeitliches Vakuum, aus dem es kein Entkommen mehr gibt: die Verbindung zur Vergangenheit ist niedergeschossen, die Gegenwart steht leer, und auf eine Zukunft wartet man in abwartender Haltung. „Wir wissen, daß wir nur ein Durchgang sind“,²² resümiert Sander. Mit ungleich größerem

entgegen, und wir fühlen im voraus, wie die Frühlingslandschaft sich rings um uns dehnt; aber wir wissen, daß sich die Erde im Weltraum drehend bewegt und daß die Frühlingsdauer neunzig solcher Erddrehungen – Tage – 'beträgt'. Die Zeit gebiert den Raum, der Raum aber tötet die Zeit.“ Der Frühling, den sich das nationalgesinnte Frontgeschlecht erfühlt, wird erst 15 Jahre nach Kriegsende eintreten.

¹³ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 706.

¹⁴ Ebd., S. 705.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Jünger: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: SW, Bd. 8, S. 9-317, hier S. 153.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ders.: „Feuer und Bewegung“, in: SW, Bd. 7, S. 105-117, hier S. 111.

¹⁹ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 37.

²⁰ Ebd., S. 56.

²¹ Ebd. Hinsichtlich der unmöglichen Heimkehr stellt allerdings in Edwin Erich Dwingers *Armee hinter Stacheldraht* auch eine antizipierte Nachkommenschaft keinen Ausweg mehr da: „[...] was soll ich zu Hause? Ist für mich nicht die ganze Welt durch diesen Krieg ein einziges Sibirien geworden? Ist für uns nicht überall: Sibirien? Weil wir es nie vergessen werden...? / Ich wälze mich umher. Ich schlage an meine Schläfen. 'Und ich soll leben können wie einst?' schreie ich in die Erde. / Nach alldem? / Schlafen und wachen? / Essen und trinken? / Nach alldem? / Vielleicht heiraten? / Kinder zeugen? / In eine solche Welt...?“ Edwin Erich Dwinger: *Armee hinter Stacheldraht*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 4. Aufl., 1982, S. 299.

²² Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 56. Vgl. auch ebd., S. 60: „Wir leben aus der Vergangenheit in die Zukunft und nicht in der Gegenwart, die nur ein rascher, nicht immer sehr erhebender Durchgang ist.“

Pathos und unter Bezugnahme auf Georg Trakls Gedicht „Geburt“ sowie die schicksalsspinnenden Nornen heißt es bei Jünger:

„Weh, der Gebärenden Schrei.“ Endloses Unheil kündigt sich in ihm an. Längst vor den Plänen, längst vor den Schlachten wird er vernommen: „Wehegeschick vollzieht sich“; die Spinnerin knüpft an. Noch ist der Faden grau; das Morgenrot wird die Farben herantragen. Alles ist in Ahnung noch.²³

Jene Ahnung, die aufgrund der räumlichen Unbestimmtheit und der damit verbundenen Unmöglichkeit, Erfahrung auf einer kollektiven Ebene mitzuteilen, Ahnung bleiben muss, rückt eine jegliche Vorstellung von Heimat und Heimkehr ins Unfassbare. Deutschland kann nur noch gefühlt werden.²⁴ Im Zusammenhang einer am 24. August 1919 stattfindenden Meuterei seines im Baltikum stationierten Freikorps gegen die Überführung in die zu bildenden Truppen der Reichswehr, schreibt Ernst von Salomon:

Nun fühlten wir uns als die letzten Deutschen überhaupt. Fast waren wir der Regierung dankbar, daß sie vom Reich uns ausschloß. [...] Wir konnten das Vaterland nicht achten, weil wir die Nation liebten. Uns hielt nicht mehr ein Befehl zusammen, uns band nicht mehr Sold und Brot und warmer Duft der Heimat. Uns trieb ein dunkel nur erahnter Zwang, uns peitschte ein Gesetz, von dem wir nur den Schatten sahen.²⁵

Das Niemandsland als eine „nur dunkel vorgeahnt[e] Landschaft“²⁶ erscheint wie „eine Erinnerung, der bereits das Gedächtnis verloren gegangen war“.²⁷ Das durch die Bluthochzeit von Erde und Geschichte geschaffene Vakuum findet ebenfalls in einer kurzen Szene bei Jünger seine Entsprechung. So schreibt er über den Raum des Schlachtfelds:

Es war, als ob nach einer Oper, wenn der Vorhang schon gefallen ist und alle Personen, die auftraten, bereits in der Garderobe beim Umkleiden sind, noch einmal im leeren Raum von einem unsichtbaren Orchester das Grundmotiv gespielt würde – einsam, tragisch, stolz und mit einer tödlichen Bedeutsamkeit.²⁸

²³ Jünger: „Maxima – Minima“, S. 355.

²⁴ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 93, 98.

²⁵ Ernst von Salomon: *Die Geächteten*, Berlin: Rowohlt, 1933, S. 111.

²⁶ Jünger: *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, S. 123.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

Die Landschaft des Heimlichen weicht einer gespenstischen Melodie. Den Text dazu liefern die „Wortwüsten“,²⁹ die aus dem „unaufhörliche[n] Schreiben“³⁰ hervorgehen, das sich über dem Vakuum einrichtet, das sich aus dem „Entzug des sozialen Ortes [bildet]“:³¹ „Im modernen Schreib-Spiel gilt, daß kein Ort mehr ein Schreiben verursacht.“³² Im Rahmen einer „Konfrontation zweier Zeiten“³³ ist es die Bewegung der Entgrenzung der totalen Mobilmachung, die Geschichte macht. Gleichzeitig wird damit ein neuer Typus geschaffen, der noch nicht vollständig in seinen Ausmaßen erfasst ist. Das Zwischen der Konfrontation zweier Zeitalter liegt nicht mehr in den vergangenen Jahrhunderten und noch nicht im 20. Jahrhundert, so man die totale Mobilmachung als ein Paradigma des letzteren begreift.³⁴ Das Zwischen bezeichnet keinen Ort mehr und zugleich noch keinen Ort. Da ein Ort „an active source of presencing“³⁵ ist, durch dessen Umgebung „things get located and begin to happen“,³⁶ steht die Gegenwart innerhalb des Vakuums still. Sie entspricht keinem Werden, sondern eher dem, was Jünger als „Zeitmauer“³⁷ bezeichnet und das die „Zerstörung der geschichtlichen Welt in ihrem herkömmlichen Sinne“³⁸ voraussetzt. Der damit einhergehende Verlust hat nicht nur kosmologische,³⁹ sondern vor allem ontologische Konsequenzen.⁴⁰ Im Lichte der Ortlosigkeit, die kein Gegenwärtig-werden mehr ermöglicht, wird der Raum aufs Neue ausgelotet: Jünger wird mit *Der Arbeiter* noch „kurz vor einer der großen Wenden“⁴¹ den Versuch unternehmen, das Paradigma der totalen Mobilmachung in seiner Konsequenz zu denken, während Heidegger den „Notstand [bezeugt], daß wir das Wesende der Technik vor lauter Technik noch nicht erfahren“.⁴² Auf geschichtsphilosophische Weise wird schließlich Walter Benjamin die Räume der Zukunft zu ermessen suchen – so etwa, wenn er anhand des Paris des 19. Jahrhunderts in seinem *Passagen-Werk* von dem präformierten, „[z]u früh gekommene[n] Glas, zu frühe[n] Eisen“⁴³ spricht. Für niemanden stellt sich jedoch zwischen den

²⁹ Haß: *Militante Pastorale*, S. 147.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 94.

³⁴ Vgl. ebd., S. 95: „In diesem Krieg wird zum erstenmal die künftige Zeit sichtbar, deren Machtstrategien sich in einer radikalen ‘Einzelbewirtschaftung’ der einzelnen und ihrer Körper begründen.“

³⁵ Casey: *The Fate of Place*, S. 63.

³⁶ Ebd.

³⁷ Jünger: *An der Zeitmauer*, in: SW, Bd. 8, S. 397-645, hier S. 404.

³⁸ Ebd.

³⁹ Jünger benennt bereits zu Beginn von *An der Zeitmauer* die „große[n] Vorzüge zur Betrachtung metahistorischer Zeiträume“ im Namen der Astrologie. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Casey: *The Fate of Place*, S. 71.

⁴¹ Jünger: *Der Arbeiter*, S. 11. Gemeint ist das Jahr vor Hitlers Machtergreifung.

⁴² Heidegger: „Die Frage der Technik“, in: GA, Bd. I/7, S. 5-36, hier S. 36.

⁴³ Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, in: GS, Bd. V/1, S. 210.

zwei Weltkriegen die Frage nach der Bewohnbarkeit zerstörter Landschaften so sehr wie für den Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs, denn sein Maß ist nicht nur maßlos, sondern ein verlorengegangenes.

Oben, unten, vorne, hinten: Die Menschmaschine und ihr Ort

Die antimoderne Literatur der Weimarer Republik liefert Ulrike Haß zufolge „[k]eine Formen, die mythische Begriffe ‘ausdrücken’, mithin ‘erfüllt’ sind, sondern leere Formen, die von einem neu hinzutretenden mythischen Motiv okkupiert werden“.¹ Das neu hinzutretende Motiv ist dasjenige der Heimat, das als Simulation oder vielmehr als zu Simulierendes die im erweiterten Sinne zu verstehende „Deutsche Reihe“ besetzt und antreibt. Seine Kehrseite ist das Niemandsland, das sprichwörtlich Unheimliche, die ortlose Un-Heimat. Sie ist hungrig und verlangt, dass man das leerstehende Heimatvokabular „motiviert, [...] ih[m] eine Bedeutung verleiht“,² um sich – wieder auf den Boden gestellt – der Ahnenreihe des nur schlafenden Barbarossa wieder einschreiben zu können.³ Doch so wie die Formen leer stehen, derer man sich im K(r)ampf um die Auffüllung des entstandenen Vakuums bedient, so steht auch die Sprache der Kriegsbücher sowie der Frontsoldaten hinsichtlich ihres Mitteilungspotentials leer. Das Motiv von der Sage, die durch die Bodenlosigkeit der schriftlichen Tradition ihre Bedeutung eingebüßt hat, kehrt darin wieder. Die Sage, das Gesagte, sagt nichts mehr, sie hat nichts mehr zu sagen: „Zu sagen hatten wir nichts. Wir hätten auch nichts gesagt“,⁴ heißt es in Ulrich Sanders *Das feldgraue Herz* zu Politik und Wirtschaft. Und ferner: „Unterhaltungen [haben] beinahe gar keinen Zweck mehr“,⁵ aber „unter uns sind wir uns immer einig“.⁶

Das Frontgeschlecht und deren Schreiber versinken im Unsäglichen⁷ und verstehen sich scheinbar blind. Das Resultat des stillen Einverständnisses⁸ darf dabei nicht als Sprachlosigkeit oder

¹ Haß: *Militante Pastorale*, S. 185.

² Ebd.

³ Vgl. ebd., S. 80: „Das Motiv [des imaginierten, nicht näher bestimmten, untergegangenen Reichs; Anm. d. Verf] und die Vernichtungsproduktion sind gleichermaßen bodenlos. Die Doppelbewegung beider befördert eine ruinöse Beschleunigung der involvierten ‘Geschichtsmaterialien’ (Körper, Maschinen). Deren Beschleunigung zielt aufs ‘Nirgendwohin’, auf eine u-topische Moderne jenseits des Infernos.“

⁴ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 38.

⁵ Ebd., S. 41.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 163-170.

⁸ In dieser nichts mehr sagenden Sage und dem damit verbundenen stillen Einverständnis findet sich dasjenige präfiguriert, was Ulrike Haß eine „technisch nivelliert[e] Figur der Zustimmung“ nennt. Ebd., S. 220. Damit ist die Konformität gemeint, die aus der Allianz von Sozietärem und Technischen hervorgeht (vgl. ebd.) und „die jenseits einer willentlichen oder moralischen Entscheidung“ (ebd.) der Stimme aus dem Volkempfänger und der damit produzierten und gefühlten Volksgemeinschaft folgt.

als ein Schweigen missverstanden werden. Worauf Sanders Worte hindeuten, ist vielmehr, dass auch sein Text „Teil einer kollektiven trivialen Sprache, Teil einer unverhohlenen Sage [ist], die nicht weiß, was sie sagt. Keinerlei Heimlichkeiten.“⁹ Weder ist hier ein Inhalt für eine Form zu groß, noch wird hier etwas verdeckt.¹⁰ Ohne ein Geheimnis oder die Erinnerung an ein Geheimnis kann es jedoch keine Bewegung des Weitersagens¹¹ und keine damit verbundene Deterritorialisierung geben und so bleibt auch trotz des durch die totale Mobilmachung kreierten Niemandslands, trotz der Unheimlichkeit und des ins Leere laufenden Versuchs einer Verortung ein Ort erhalten. Es ist der unter dem Kalkül einer technologischen Vermessung stehende Körper des Soldaten.

Der Körper des Frontsoldaten bildet die Schnittstelle, über die die Kriegstechnik des Ersten Weltkriegs im Einzelfall Eingang erhält. Er ist nicht nur als eigentlicher Kriegsschauplatz zu verstehen,¹² sondern ebenso als eine neue Form der Rüstung, deren Beschaffenheit das sogenannte Frontgeschlecht überhaupt erst von allen anderen – vor allem den vorhergegangenen Generationen – abhebt: „Der ‘neue Mensch’, gezeugt aus dem vom Drill organisierten Kampf des alten Menschen gegen sich selbst, ist lediglich der Maschine verpflichtet, die ihn geboren hat.“¹³ Was mit der totalen Mobilmachung einhergeht, ist der Krieg als „eine Funktion des Leibs“.¹⁴ In *Der Kampf als inneres Erlebnis* schreibt Jünger dementsprechend von „eine[r] ganz neue[n] Rasse“,¹⁵ der er den Namen „Stahlnaturen“¹⁶ verleiht. Die Stahlnatur wird damit zu dem auf den Körper übertragenen Äquivalent der totalen Mobilmachung. Nur der gestählte Körper kann neben der sonstigen Kriegsmaschinerie als ein „Mittel des Kampfes im technischen Raum“¹⁷ bestehen. Im Wettkampf mit den Maschinen wird der Frontsoldat schließlich als Syntheseform gedacht, als eine Einheit von Mensch und Maschine

⁹ Ebd., S. 76. Die Anmerkung bezieht sich an dieser Stelle auf Hermann Burtes *Wiltfeber der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*.

¹⁰ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 390: „Das Geheimnis betrifft zunächst bestimmte Inhalte. Entweder ist der Inhalt für seine Form zu groß... oder aber die Inhalte haben selbst eine Form, doch wird diese Form durch einen einfachen Behälter, eine Hülle oder Schachtel verdeckt, verstärkt oder ersetzt, die die formalen Beziehungen verbergen sollen.“

¹¹ Ebd., S. 391.

¹² Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Roter Stern, 1978, S. 221.

¹³ Ebd., S. 185.

¹⁴ Ebd., S. 221.

¹⁵ Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Berlin: E.S. Mittler & Sohn, 1922, S. 32.

¹⁶ Ebd. Den Begriff „Stahlnaturen“ hat Jünger in der Fassung, die im Rahmen der Sämtlichen Werke erschien, gestrichen. Vgl. ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1980, S. 37. Zu Jüngers Editionspraxis als „einer Serie von publizierten Varianten“ vgl. Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 93-101. Über die Autorfunktion Jüngers heißt es darin am Beispiel von *In Stahlgewittern*: „Als strenger Textverwalter hat er den öffentlichen Kurswert seiner Rede nicht aus den Augen verloren und sein Buch – wie die Hinzufügung und Tilgung von Nationalismen während der zwanziger und dreißiger Jahre zeigt – je nach politischer Lage umgeschrieben.“ Ebd., S. 100.

¹⁷ Jünger: „Feuer und Bewegung“, S. 116.

bzw. Mann und Maschine, denn „das Geschehen des Krieges hat zum Zentrum den Mann, der es beschreibt.“¹⁸

Gestählt wird der Körper des Frontsoldaten im Besonderen hinsichtlich seiner sinnlichen Funktionen, und zwar in Abhängigkeit von dessen Standort: Das Auge ist für den Krieg über Tage zuständig, während das Ohr zum Instrument für den Krieg unter Tage wird. Im Rahmen der von Ulrich Sander beschriebenen Geburtsszene des Niemandslands wurde bereits auf die von ihm erwähnte Verbindung, die „die neue, ultrarote Photographie [...] mit unseren Augen [hat]“¹⁹ hingewiesen. Sie ermöglicht das statistisch evaluierende Sehen – ein Sehen, das die Abstraktion rein mathematischer Verhältnisse und Vergleiche einer Maske gleich über die konkrete raumzeitliche Erfahrung legt. So gibt Sander zu Protokoll, dass es ihm ohne Anstrengung möglich sei, „von Brügge über Antwerpen-Düsseldorf-Bremen-Hamburg-Rostock-Stralsund-Danzig-Königsberg-Riga zu blicken, Stadt für Stadt hintereinander, die ganze Küste entlang, mit eingedruckten Geschichtstabellen und Voranschlägen für das nächste Jahrhundert.“²⁰ Das sich in dem Wort „Voranschlägen“ widerspiegelnde Kalkül nimmt bereits die seit dem späten 20. Jahrhundert geläufigen Begriffe wie Kollateralschaden und Kollateralnutzen vorweg. Der berechnende Blick geht ferner mit einer Nivellierung einher. „Stadt für Stadt hintereinander“ ist es Sander möglich, eine nahezu abstandslose Reihe von West nach Ost zu bilden. Anstelle von Kommata, fügt er Bindestriche zwischen den Städtenamen ein, wodurch nicht nur das Augenmerk auf eine abstrahierte Kampflinie gelenkt wird, sondern sämtliche Unterschiede, die substantiellen Ortsspezifika, dem Erdboden gleichgemacht werden. Der vermessende Blick des Frontsoldaten begreift den singulären Ort nur noch als ein Objekt unter vielen.

Was dieser Blick nicht sieht, sind Menschen. Er findet sie als lebende auch auf den Schlachtfeldern nicht, da sich der Stellungskrieg vorwiegend in den Gräben abspielt. In *Feuer und Bewegung* schreibt Jünger: „Die weiten, aus unsichtbaren Feuerstellungen bestrichenen Räume brachten jene eintönige und gefährliche Landschaft hervor, deren Stimmung man als die ‚Menschenleere‘ des Schlachtfeldes bezeichnet hat.“²¹ Dies bedeute jedoch nicht, so Julia Encke,

¹⁸ Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2, S. 219. Vgl. hierzu auch die von Theweleit zusammengestellte Liste selbstbezoglicher männlicher Attribute in ebd., Bd. 1, Frankfurt am Main: Roter Stern, 1977, S. 85 f.: „Der Männertyp, den wir vor uns haben, ‚liebt‘ / – das deutsche Volk, das Vaterland / – die heimatliche Scholle, Heimatdorf, Heimatstadt / – den ‚Rock‘ (die Uniform) / – andere Männer (Kameraden, Vorgesetzte, Untergebene) / – die Truppe, die Gemeinde, die Blutgemeinschaft der Stammesgenossen / – Waffen, die Jagd, den Kampf / – Tiere (vor allem Pferde)“. Und ferner Haß: *Militante Pastorale*, S. 117: „Krieger ist man nicht mehr durch seinen Status, seine Position, seine Herkunft, seinen Beruf. Sondern Krieger ist man nur mehr durch ‚Männlichkeit‘, die Geschlechtsfähigkeit im physischen Sinn.“

¹⁹ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 11.

²⁰ Ebd., S. 11 f.

²¹ Jünger: „Feuer und Bewegung“, S. 109.

„dass es für den Soldaten gar nichts zu sehen gab. Im Gegenteil muss das Schlachtfeld in der Wahrnehmung der Kombattanten als definierter, als ein informierter Raum begriffen, muss von einer strukturierten Leere ausgegangen werden.“²² Jene strukturierte Leere entspricht im Gegensatz zu der vernakulären Landschaft, die zur Kontemplation einlädt, dem Niemandsland, dem „schmale[n] Erdstrich“²³ der Front, über den der Blick in „die Tiefe des feindlichen Raumes“²⁴ startt. Während der Blick schweift, kann er überdies die Spuren, die die Materialschlacht in der Landschaft hinterlassen hat, entziffern. Insofern die damit verbundenen Informationen dem Blick jedoch nur indirekt²⁵ – das heißt in Abwesenheit von konkreten Kampfhandlungen – oder aber nur in Momenten höchster Lebensgefahr zugänglich sind, muss das Auge allein gegenüber der Kriegspraxis defizitär bleiben. Ihm zur Seite gestellt wird als technisch zuverlässigere Variante des Sehens die Fotografie, die es auf Fingerdruck ermöglicht, „ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten“.²⁶ Nicht nur erteilt der Fotoapparat laut Benjamins *Baudelaire*-Essay „dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock“.²⁷ Er ist in Form eines technischen Apparats auch dasjenige, was mit den Schockwirkungen der alltäglichen modernen Erfahrungswelt, den Augenblicken im Sinne plötzlicher Veränderungen von Sinneseindrücken korrespondiert. Die Augenblicke, die „wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will“²⁸ gehören jedoch nicht nur zu den Erfahrungen des von Benjamin beschriebenen Großstadtlebens, sondern sie charakterisieren ebenfalls die Situation auf dem Schlachtfeld.²⁹ Auch Ernst Jünger wird der notwendigen gesteigerten Geistesgegenwart gewahr und erklärt die Fotografie zum Maßstab seines Schreibens über den Krieg: „Lichtbilder schweben ihm vor, wenn er ‘die Anwendung einer präzisen, eindeutigen Sprache’ und einen ‘mathematischen Tatsachenstil’ postuliert.“³⁰ Die blitzartige Sprache der Fotografie als die der Materialschlacht angemessene Artikulationsform findet sich darüber hinaus in

²² Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 35.

²³ Jünger: „Feuer und Bewegung“, S. 111.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 37.

²⁶ Benjamin: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: GS, Bd. 1/2, S. 509-690, hier S. 630.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)“, in: ebd., S. 431-469, hier S. 464.

²⁹ Vgl. Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 39.

³⁰ Ebd., S. 94. Vgl. ferner ebd., S. 109: „Bis in die Fassungen der Werkausgabe von 1978 führt er die Arbeit an der Darstellung seiner im Geschehen begriffenen Ereignisse und die Konzentration des Zeitbewusstseins auf den Bruchteil von Sekunden fort. Historisch-genetisch ist diese ‘Plötzlichkeit’ ohne den Willen zur Mobilmachung nicht zu denken. Jüngers Mobilisierungsparolen sind deshalb selbst dort im Gedächtnis zu behalten, wo sie als gelöschte nicht mehr in Erscheinung treten. So gesehen gelangt die ‘Durchbildung des Typus’ mit der Tilgung des ideologischen Rahmens auch nicht an ihr Ende. In der Lektürepraxis, dem Schock-Training seriell aufeinanderfolgender ‘gefährlicher Augenblicke’, findet sie vielmehr ihre permanente Fortsetzung.“

dem Stakkato einer martialischen Charakterisierung der männlichen Stahlnaturen angedeutet. In *Der Kampf als inneres Erlebnis* schreibt Jünger über die Grabenbewohner an der Front:

Da hockten sie im Engen, verwogene Brut, verwittert und zerschissen, mit Gesichtern wie geschliffene Klingen, voll Sprung, Rasse und Energie. Ihre Sprache war kurz, von Schlagworten beherrscht, zerhackt und zerrissen wie die Feuerstöße ihrer Maschinengewehre, die Wörter geprägt und voll Erdkraft. Überall, wo Männer im Ursprünglichen sich finden, entstehen solche Sprachen.³¹

Indem Jünger die in schockartige Augenblicke zerhackte Sprache zum Maßstab seines Schreibens erklärt, produziert er nicht nur Literatur über Stahlnaturen, sondern ebenso ein literarisches Bildungsprogramm für künftige Stahlnaturen, zu denen seine Leser gezählt werden können. An diesem Punkt ist es Julia Encke auch möglich, Jüngers Frühwerk als einen „Trimm-Dich-Pfad für den ‚Typus‘“³² zu lesen, der „auch nach 1934 als solcher verstanden werden“³³ kann.

Die Schulung des Blicks und die fotografische Apparatur sind jedoch nur von begrenztem Nutzen. Dort, wo der Blick versagt oder es nichts mehr zu sehen gibt, übernimmt das Ohr, das „[s]pätestens mit Beginn des Ersten Weltkriegs, bis in die dreißiger Jahre hinein, [...] historisch Karriere [macht]“,³⁴ die Funktion der Lagebestimmung. Es tut dies in einem noch weitaus grundsätzlicheren Sinne als das Auge: „Während der Blick ein von ihm Getrenntes betrachten kann, das ihm äußerlich bleibt, vermag sich das Hören nicht zu entziehen. Im Gegensatz zum Auge lässt sich das Gehör weder abwenden noch verschließen [...]“³⁵ Das Ohr ist nicht nur dasjenige Organ, das den Frontsoldaten unumgebar in nahe wie ferne Kampfhandlungen einbettet („Es herrscht andauernder Alarmzustand.“³⁶), es übernimmt auch eine dem Auge gegenüber umgekehrte Aufgabe. Während beim Blick besonders die Distanz – sowohl als lebensnotwendige als auch als kühl berechnende – von Belang ist, gilt es beim Hören, den Dingen möglichst nahe zu kommen, sie zu erhorchen, um auf Sprengungen oder anderweitig sich nähernde Gefahren vorbereitet zu sein. Insofern „[d]er Minenkrieg [...] das Erdreich zum Hörraum [macht]“,³⁷ führt das darauf gründende

³¹ Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1980, S. 58.

³² Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 110. Der Begriff „Typus“ bezieht sich auf die Stahlnatur, die der prototypischen Gestalt dessen entspricht, was schließlich ab 1932 von Jünger als „Arbeiter“ bezeichnet wird. Mit kriegsnahem Vokabular wird er von Jünger als „de[r] geborenen[e] Pionier einer neuen Landschaft“ bezeichnet. Jünger: *Der Arbeiter*, S. 125.

³³ Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 110.

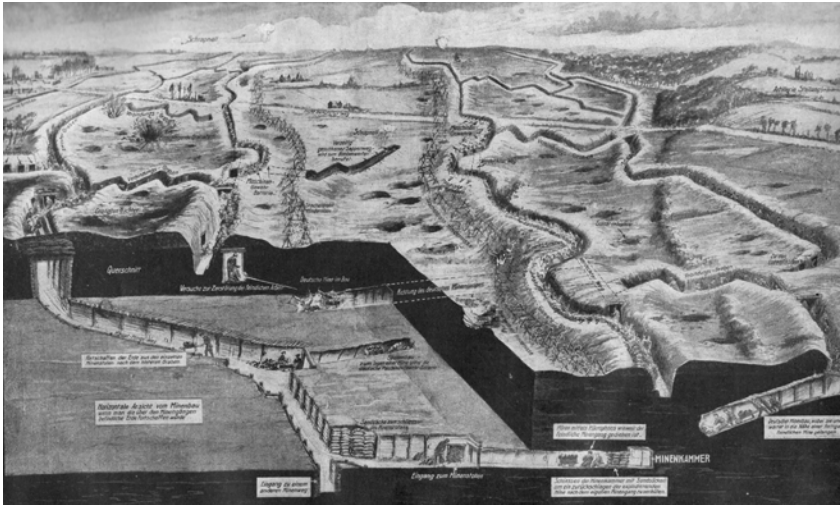
³⁴ Ebd., S. 155.

³⁵ Ebd., S. 123.

³⁶ Ebd., S. 152.

³⁷ Ebd., S. 118.

„Zusammenwirken von Geologie und Akustik“³⁸ die Bedeutung des Verbs *orten* an seinen ursprünglichen Ort zurück: dem unterirdischen Stollen. Denn das Wort *orten* entstammt im heute verstandenen Sinne eines Vermessungsvorgangs der bergmännischen Praxis Ortung anzugeben,³⁹ wobei *Ortung* die Lageentsprechung zweier Punkte – über und unter Tage – bezeichnet.⁴⁰ Überdies werden das Ohr und die unterirdischen Gänge bereits sprachlich verwandt gedacht. Es gibt nicht nur die räumliche Aufteilung des Außen-, Mittel- und Innenohrs, sondern den äußeren Gehörgang, die Paukenhöhle sowie die Bogengänge: „In seiner Offenheit und Tiefe hat man das Ohr immer wieder mit Grotten und Höhlen in Verbindung gebracht. Wie bei [Michael] Leiris wurde es selbst zum Bild eines akustischen Raums, dessen verwickelter Bau an ein Labyrinth der unterirdischen Welt erinnerte.“⁴¹



Krieg über und unter Tage: Das Grabensystem an der Westfront (ca. 1917).

Grundsätzlicher noch als das Sehen, wird das Hören im Zusammenhang mit der Erfahrung des Ersten Weltkriegs auch von Sander gedeutet. Der Krieg erscheint ihm sogar undenkbar ohne das Hören: „Der Krieg begann mit einem Geräusch. Mit dem Kanonendonner von Lüttich und Namur, zwischen denen

wir hindurchmarschierten. Dies Geräusch wird nicht vergessen werden. Es war ein wummerndes Grollen mit schweren Schlägen dazwischen.“⁴² Doch so konstitutiv das Hören für diese Erfahrung ist, so sehr muss das entsprechende Organ ständig nachbessern, wenn es auf dem Schlachtfeld um die Verortung von Gefahren geht. In der Militärgeologie ist man mit Blick auf die Vermessungstätigkeit fortwährenden Korrekturen unterworfen, und das Ohr ist mittendrin:

Das angewandte geologische Wissen wird zur Bedingung der Möglichkeiten des Kriegs unter der Erde. Geologen sind es, die die lokalen Bestimmungen für den Bau minierter Unterstände festlegen, die anhand

³⁸ Ebd., S. 117.

³⁹ Vgl. DWB, Bd. 13, Sp. 1362.

⁴⁰ Vgl. ebd., Sp. 1368.

⁴¹ Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 148.

⁴² Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 11.

von „Profilen“ Gefahrenzonen ausmachen und die den Gegner in tiefergelegenen Erdschichten durch „Sondieren mit Eisenstangen und Rammklötzen“ aufspüren. Dieses „Sondieren“ allerdings stellt bei der Ortung der feindlichen Stollen nur ein Hilfsmittel dar. Die Hauptorientierung für die Ausrichtung des Stollenbaus geben die in den Grabensystemen eingerichteten „Horchdienste“ vor, die „ununterbrochen“ über die feindliche Miniertätigkeit Auskunft geben.⁴³

Das Ohr findet sich als Korrekturinstanz zwischen den Bewegungen von Re- und Deterritorialisierungen „einem Kreislauf von Intensitäten“⁴⁴ ausgeliefert, der durch die Geheimnisse der Kriegsmaschine⁴⁵ vorangetrieben wird. Kartografieren und Hören werden als wechselseitige Aktivitäten Teil eines

stete[n] Hin und Her von konstruierter Geheimhaltung und deren Zerstörung. [...] Ganz gleich, ob es sich um Pläne von Stollensystemen oder Abhorch- und Telefonnetzen handelt: Sie sind nie mehr als Momentaufnahmen. Denn im Untergrund ist die Erde in permanenter Bewegung, wechseln Gräben, Horchen und Sprengen, Bauen und Zerstören, einander unaufhörlich ab.⁴⁶

So wird neben dem Auge auch das Ohr in den Schächten und Gräben des Ersten Weltkriegs an seine Grenzen getrieben. Diese Bewegung verstärkt jedoch nur den Imperativ der Selbststählung: „Wo ‘die Nötigung, Nichtwahrnehmbares wahrzunehmen, wie als eine Drohung verfasstes neues Gesetz’ über alle Beteiligten verhängt wird, bleibt dem Individuum [...] nichts anderes, als sich zu panzern.“⁴⁷ Diese Panzerung ist jedoch keine äußerliche Einrichtung. Der Frontsoldat kann sie sich nicht überziehen wie eine Uniform oder Rüstung. Die Panzerung als Disziplinarmaßnahme des Frontgeschlechts führt durch das Innere. So schreibt Sander, dass

wir [...] unsere Sinne nicht nur zu Fünfen zusammen, sondern sie auch zu einer besonderen Schärfe und Empfindlichkeit ausgebildet [haben]. Viel gebrauchte Organe sind geübt in ihrer Arbeit. Nicht nur das. Es bestehen in uns besondere Institute, die über ein umfangreiches Vergleichsmaterial verfügen und jeden sinnlichen Eindruck sehr sorgsam auswerten und ausdeuten.⁴⁸

⁴³ Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 117.

⁴⁴ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 20.

⁴⁵ Vgl. ebd., 391.

⁴⁶ Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 121.

⁴⁷ Ebd., S. 12. Zitiert wird in diesem Satz aus Peter Sloterdijk: *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 59.

⁴⁸ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 11.

Sander legt hier Zeugnis ab von dem Charakteristikum, das man in der Literatur über die Kriegsbücher und den darin beschriebenen Akt der Selbststählung gemeinhin als „Isolation“ definiert hat.⁴⁹ Gemeint ist damit das Resultat der Abspaltung des Körperlich-Sinnlichen von jedweder Empfindung. Sanders Kommentar erzählt von keinem menschlichen oder individuellen Körper mehr. Er beschreibt eine Machtstruktur und einen daran angebondenen Produktionsmechanismus im Prozess der kriegerischen Materialverwertung. Die „viel gebrauchten Organe“ des Körpers, und damit der Leib als solcher, werden „als ein Vorposten betrachtet“,⁵⁰ während die Empfindung zu einer Datenverwertungsmaschine degradiert wird. Der gestählte Frontsoldat trägt in sich selbst dasjenige, was Jünger als die vorausgesetzte „Kommandohöhe“⁵¹ bezeichnet, die es ermöglicht, den Körper nur noch als Gegenstand im Sinne des Materialverschleißes sowie der Materialoptimierung zu behandeln.⁵²

Die solchermaßen „planierten Seelen“,⁵³ die ihr Inneres der Wüste des Schlachtfelds gleichgemacht haben,⁵⁴ können ihren Körper ohne Rücksicht auf Verluste ins Schlachtfeld schleudern. Der als Vorposten begriffene Leib, der die Peripherie der Kommandozentrale des disziplinierten Ichs bildet, ist demnach nicht nur äußerlich Angriffen ausgesetzt; das durch und durch disziplinierte Innere, das die Optimierung des Leibs kontrolliert, operiert ebenfalls gemäß einer

⁴⁹ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 98: „Körper werden zum Anknüpfungspunkt physiologischer oder chemischer Prozeduren. Sie werden zu Ausgangsmaterial weitverzweigter statistischer Erhebungen, Behörden und Ämter. Sofern sie Material der Anschauung sind, unterliegen ihre Konturen den verschiedensten Methoden der ‘Selbststählung’. Dieser Begriff, der sich an die zeitgenössische Erfahrung des Krieges anlehnt, bezieht sich auf das Sichtbarwerden der Materialität von Körpern. Die Isolierung der Sinne von Körpern und Antrieben *macht* Monstren.“ Vgl. ferner Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 13: „Der poröse Mensch bunkert sich ein. Er imaginiert sich selbst als undurchlässige ‘Überlebensmaschine’ Mit der Abdichtung allerdings schwinden auch seine Sinne: Es ist das Paradox der Panzerung, dass sich mit ihr das Training der Augen und die Schule der Ohren als nutzlos erweisen muss, die erworbene Wahrnehmungskompetenz nicht zur Anwendung kommen kann. Der isolierte Mensch kann kaum noch etwas wahrnehmen. Dieses Paradox steht am Ende einer Geschichte der Wahrnehmung und ihrer Darstellungen vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis hin zur Mitte der dreißiger Jahre – einer Wahrnehmungsgeschichte von Gefahren.“ Sowie Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2, S. 223 f.: „Bei den soldatischen Männern aber ist die Wahrnehmung der Sensation von der Empfindung selbst vollkommen abgespalten. Ihr intensivstes Gefühl erleben sie im Zustand völliger Isolierung.“

⁵⁰ Jünger: „Über den Schmerz“, in: SW, Bd. 7, S. 143-191, hier S. 158. Vgl. hierzu auch Theweleits Betonung des räumlichen Charakters der körperfunktionalen Selbststählung: Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2, S. 188: „Ich glaube, wir haben den Wunschmenschen konservativer Utopie vor uns: den Menschen mit maschinisierter Peripherie und bedeutungslos gewordenem Innen; (heute hat er die Form des Technokraten).“ Und weiter: „Das eingeschlossene Innere transformiert der Panzer zum Treibstoff seiner Geschwindigkeit, oder aber: er schleudert es aus sich heraus. Als ihm dann Äußeres kann er es bekämpfen und es greift ständig an, als wolle es ihn zurück: als Sintflut, Invasion vom Mars, als Proletariat, jüdische Lustseuche, sinnliche Frau.“

⁵¹ Jünger: „Über den Schmerz“, S. 158.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Haß: *Militante Pastorale*, S. 93.

⁵⁴ Ebd., S. 91 f.

gegen den Körper vollzogenen Schlacht: „Damit ist die Zone des Todes nicht mehr außen [...], sondern in die vom Ich über das Selbst zu errichtende Disziplin eingeflossen, in die *Selbststählung*. Terrain ist der Leib. Der Tod ist eingebaut in den beherrschten Leib.“⁵⁵ Zum Status quo der Stahlnaturen gehörend, stellt der Tod keinen Ausnahmefall mehr dar. So verwundert es wenig, dass

Sander nur beiläufig erwähnt, „daß ich am 21. März 1918 als Infanterist bei Doignies vorwärts Cambrai an einem nur leichten Kopfschuß gestorben bin“,⁵⁶ und hinzufügt: „Der sofortige Abschluß kam nicht unerwartet und nicht unvorbereitet. Er wurde gern hingenommen. Als unabänderlich. [...] Es muß schon jeder sehen, wie er damit fertig wird. Muß sich selber helfen, dann hilft ihm auch Gott.“⁵⁷ Mit „dem Aufbruch der Untoten und ihrer



Die Wiederkehr der untoten Stahlnaturen im Ego-Shooter *NecroVisioN* (505 Games, 2009).

großen Vermehrung im Krieg“⁵⁸ pervertiert das der Selbststählung zugesprochene Maß von Eigenverantwortung in dem Motto „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott“. Die totale Mobilmachung streut das Einverständnis mit dem Gebot, dass kein Ausdruck mehr erlaubt sei, der nicht Ausdruck einer Maschine wäre.⁵⁹

Gemäß der strategischen Deterritorialisierungsbewegung des Kriegs, der sich die einzelnen Körper wie in einem permanenten Testzustand ausgesetzt sehen, erfahren so auch die Disziplinierungstechniken eine Deterritorialisierung. Es bedarf zur Selbststählung keiner Parzellierung der Machtstrukturen⁶⁰ oder einer zentralistisch organisierten Architektur mehr,⁶¹ wie sie Michel Foucault vor allem anhand der Gefängnisse des 18. und 19. Jahrhunderts beschreibt. Der „Ort für Experimente an den Menschen und für die zuverlässige Analyse der Veränderungen, die

⁵⁵ Ebd., S. 119.

⁵⁶ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 58.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Haß: *Militante Pastorale*, S. 72.

⁵⁹ Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 2, S. 185: „Jetzt können die durch Drill von außen funktionalisierten Teile des Ganzen des soldatischen Leibes zeigen, daß sie im Prinzip funktionieren, wie die ganze Maschine selbst.“

⁶⁰ Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1994, S. 255.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 256-263.

man an ihnen vornehmen kann“⁶² ist nicht mehr das Panopticon oder eine anderweitig zentralistisch verwaltete Machtstruktur, sondern der einzelne Frontsoldat selbst, der durch die dissoziierende Selbstspaltung in Kommandohöhe und Vorposten die Disziplin und das zu disziplinierende Objekt sowohl in als auch mit sich trägt. Die mit der totalen Mobilmachung einhergehende Ausweitung der disziplinierenden Kampfzone und der damit gepaarte Imperativ des „Hilf dir selbst“ begreifen also unter sich eine Deterritorialisierung in Form einer Desinstitutionalisierung.⁶³ Um mit der Figur des Andi aus Elfriede Jelineks *Sportstück* zu reden, wird der durch die „Technologie der Individuen“⁶⁴ gestählte Einzelne zu „Führer und [...] Angeführte[m] in einer Person“⁶⁵ und somit zum Experten für einen jeden, „der sich mit der Führerfrage beschäftigt“.⁶⁶

Nach der im Frontkrieg vollzogenen Selbststählung beginnt jedoch erst das „Drama der unmöglichen Heimkehr“.⁶⁷ Es gründet in der räumlichen Gegenüberstellung von Front und Hinterland, dem Verhältnis zwischen den sich als eigentliche Individuen verstehenden Stahlnaturen⁶⁸ und der „Masse des 20. Jahrhunderts“.⁶⁹ Unter der Überschrift „Heimkehr“ inszeniert Ernst von Salomon, neben der von Sander beschriebenen Bluthochzeit von Erde und Geschichte, die zweite Schlüsselszene zu der mit dem Ersten Weltkrieg verknüpften Frage der Verortbarkeit. Sie beschreibt – einem Initiationsritus gleich⁷⁰ – die Rückkehr der an der Westfront stationierten 213. Infanterie-Division nach Kiel und wird hier der Anschaulichkeit halber bis auf wenige Kürzungen zitiert:

⁶² Ebd., S. 262.

⁶³ Vgl. zum Begriff der Desinstitutionalisierung ebd., S. 271. Im Gegensatz zu den von Foucault thematisierten „weichen, geschmeidigen, anpassungsfähigen Kontrollverfahren“ (ebd.) einer desinstitutionalisierten Disziplin, treten die Kontrollmechanismen der Selbststählung jedoch völlig unverhohlen zu Tage. Gemein ist beiden Ausprägungen, dass sie als „Technologie[n] der Individuen“ (ebd., S. 288) zu begreifen sind. Als solche sind beide Teil eines Kontinuums von Machttechnologien, dem auch die sogenannte Selbstoptimierung späterer Jahrzehnte nicht fremd ist: „In diesem Krieg wird zum erstenmal die künftige Zeit sichtbar, deren Machtstrategien sich in einer radikalen ‘Einzelbewirtschaftung’ der einzelnen und ihrer Körper begründen.“ Haß: *Militante Pastorale*, S. 95. Und weiter: „Die Front, die nach 1918 nicht aufhört Krieg zu führen, bildet das Modell jener Mechanismen, die zur ‘demokratischen’ Verallgemeinerung anstehen, jedoch in seiner rohesten und direktesten Form. So betrachtet, verwandeln sich diese Krieger zu jenen menschlichen Geschossen, die uns heute in der fröhlichen Askese der modernen Professionalität zur Alltäglichkeit geworden sind. Sie sind Sieger, die für sich werben ‘Wir wollen nicht überleben, sondern siegen.’ (US-Werbespot für eine Fluggesellschaft). Man kann diese Werbung als fernen Spiegel der ersten Konfrontation ‘Masse und Front’ lesen.“ Ebd., S. 120. Aus dieser Perspektive lassen sich überdies Jüngers *Arbeiter* sowie „Über die Linie“ als mehr als nur rückwirkende Legitimierungen der eigenen Kriegserfahrung lesen.

⁶⁴ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 288.

⁶⁵ Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*, Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 103.

⁶⁶ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 67.

⁶⁷ Haß: *Militante Pastorale*, S. 124.

⁶⁸ Vgl. Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland*, S. 55: „Die Fähigkeit, sich mit dem Tode zu konfrontieren, kann nur deshalb die eigentliche Gemeinschaft hervorbringen, weil sie das konstitutive Element der eigentlichen Individualität ist.“

⁶⁹ Haß: *Militante Pastorale*, S. 116. Zur Konfrontation zwischen Masse und Front vgl. ebd., S. 112-121.

⁷⁰ Vgl. Salomon: *Die Geächteten*, S. 35: „Am Tage nach dem Einmarsch der Truppen in die Stadt ließ ich mich werben. Ich wurde genommen, ich wurde eingekleidet, ich war Soldat.“

Oben, unten, vorne, hinten: Die Menschmaschine und ihr Ort

Da kamen sie, ja, da kamen sie. Da waren sie auf einmal, graue Gestalten, eine Reihe von Gewehren über runden, stumpfen Helmen.

„Warum ist denn keine Musik?“ flüsterte einer, heiser, atemlos. „Warum hat denn der Bürgermeister keine Musik...?“ Unwilliges Gezisch. Und Totenstille. Dann rief einer „Hurra...“ Von ganz hinten. Und wieder war Stille.

Ganz schnell gingen die Soldaten, dicht aneinander gedrängt. Wie Schemen tauchten die vordersten vier Mann auf. Sie hatten steinerne, starre Gesichter. Der Leutnant, der neben der ersten Gruppe ging, trug blanke, glitzernde Achselstücke auf einem lehmgrauen, zerschlissenen Rock. Sie kamen heran.

Die Augen lagen tief, im Schatten des Helmrands, gebettet in dunkle, graue, scharfkantige Höhlen. Nicht rechts, nicht links blickten die Augen. Immer geradeaus, als seien sie gebannt von einem schrecklichen Ziel, als spähten sie aus dem Lehmloch und Graben über zerrissene Erde. Vor ihnen blieb freier Raum. Sie sprachen kein Wort. Kein Mund öffnete sich in den hageren Gesichtern. Nur einmal, als ein Herr vorbeisprang und, bittend fast, den Soldaten ein Kistchen hinhielt, fuhr der Leutnant mit unmutiger Hand beiseite und sagt: „So lassen sie das doch, hinter uns kommt noch eine ganze Division.“

Die Soldaten marschierten. Eine Gruppe, dicht aufgeschlossen die Rotten, die zweite Gruppe, die dritte. Abstand. Weiter Abstand. Das war wohl eine Kompanie? Wie, das war wohl eine ganze Kompanie? Drei Gruppen?

O Gott, wie sahen sie aus, wie sahen diese Männer aus! Was war das, was da heranmarschierte? Diese ausgemergelten, unbewegten Gesichter unter dem Stahlhelm, diese knochigen Glieder, diese zerfetzten, staubigen Uniformen! Schritt um Schritt marschierten sie, und um sie herum war gleichsam unendliche Leere. Ja, es war, als zögen sie einen Bannkreis um sich, einen magischen Zirkel, in dem gefährliche Gewalten, dem Auge der Ausgeschlossenen unsichtbar, geheimes Wesen trieben. Trugen sie noch, zu einem Knäuel quirlender Visionen geballt, die Wirre tosender Schlachten im Hirn, wie sie den Dreck und den Staub der zerschluchteten Felder noch in den Uniformen trugen? Dies war kaum zu ertragen. Sie marschierten ja, als seien sie Abgesandte des Todes, des Grauens, der tödlichsten, einsamsten, eisigsten Kälte. Hier war doch die Heimat, hier wartete die Wärme auf sie, das Glück, warum schwiegen sie, warum schrieten sie nicht, warum jubelten sie nicht, warum lachten sie nicht?

[...]

Und wie ich diese tödlich entschlossenen Gesichter sah, diese harten, wie aus Holz zurechtgehackten Gesichter, diese Augen, die fremd an der Menge vorbeisahen, fremd, unverbunden, feindlich – ja, feindlich – da wußte ich, da überfiel es mich, da erstarrte ich – – – das war ja alles ganz anders, das war ja alles ganz, ganz anders, das war ja alles gar nicht so, wie wir es dachten, wir alle, die wir hier standen, wie ich es dachte, jetzt und die ganzen Jahre hindurch, das mußte ja alles ganz anders gewesen sein. Was wußten wir denn? Was wußten wir denn von diesen da? Von der Front? Von unseren Soldaten? Nichts, nichts, nichts wußten wir. O Gott, dies war entsetzlich. Das war ja alles gar nicht wahr, was hatte man uns erzählt? Man hatte uns ja belogen, das waren nicht unsere Feldgrauen, unsere Helden, unsere Beschützer der Heimat – *das waren Männer, die nicht gehörten zu dem, was sich hier in den Straßen gesammelt hatte*, die nicht dazugehören wollten, die aus anderen Bereichen kamen, die andere Gesetze kannten, andere Freundschaften spürten. Und auf einmal, da dünkte mich alles schal und leer, das, worauf ich gehofft hatte, das, was ich gewünscht hatte, das, wofür ich mich begeistert hatte. Daß diese da, die Männer, die da marschierten, das Gewehr

Zerstörte Landschaft I

geschultert und strenge abgeschlossen von allem, was nicht ihresgleichen war, daß diese da nicht zu uns gehören wollten, das war es, das Entscheidende. *Sie gehörten nicht mehr zu uns*, sie gehörten nicht zu den Roten, vor ihnen glitt unsere ganze, schaumige, verkrampfte, lächerliche Wichtigkeit auseinander wie das Wasser vor dem Bug eines Schiffes. Alles was wir gedacht hatten, was wir gehofft hatten, was wir ausgesprochen hatten, war ungültig geworden. *Welch ein ungeheuerlicher Irrtum war es, der es vermochte, uns vier Jahre lang glauben zu machen, wir gehörten zueinander, Welch ein Irrtum, der jetzt zerbrach!*

[...]

Und plötzlich begriff ich: Dies, dies waren ja gar nicht Arbeiter, Bauern, Studenten, nein, dies waren nicht Handwerker, Angestellte, Kaufleute, Beamte, dies waren Soldaten. Nicht Verkleidete, nicht Befohlene, nicht Entsandte, *dies waren Männer, die dem Anruf gehorchten, dem geheimen Anruf des Blutes, des Geistes, Freiwillige, so oder so, Männer, die eine harte Gemeinsamkeit erfuhren und die Dinge hinter den Dingen – und die im Kriege eine Heimat fanden.* Heimat, Vaterland, Volk, Nation! Da die großen Worte – wenn wir die aussprachen, dann war es nicht echt. Darum, darum wollen sie nicht zu uns gehören. Darum dieser stumme, gewaltige, gespenstische Einmarsch –

[...]

Die Front war deren Heimat, war das Vaterland, die Nation. Und niemals sprachen sie davon. Niemals glaubten sie an das Wort, sie glaubten an sich. Der Krieg zwang sie, der Krieg beherrschte sie, *der Krieg wird sie niemals entlassen, niemals werden sie heimkehren können, niemals werden sie ganz zu uns gehören*, sie werden immer die Front im Blute tragen, den nahen Tod, die Bereitschaft, das Grauen, den Rausch, das Eisen. Was nun geschah, *dieser Einmarsch, dies Hineinfügen in die friedliche, in die gefügte, in die bürgerliche Welt, das war eine Verpflanzung, eine Verfälschung, das konnte niemals gelingen. Der Krieg ist zu Ende. Die Krieger marschieren immer noch.* Und da hier die Masse steht, da hier die Menge steht, hier die in Neuordnung begriffene deutsche Welt, gärend, unbeholfen, aus tausend kleinen Süchten und Strömen, wirkend durch ihr Gewicht, enthaltend alle Elemente, darum werden sie, die Soldaten, marschieren für die Revolution, für eine andere Revolution, ob sie wollen oder nicht, gepeitscht von den Gewalten, die wir nicht ahnen können, Unzufriedene, wenn sie auseinandergehen, Sprengstoff, wenn sie beisammenbleiben. Der Krieg hat keine Antwort gegeben, keine Entscheidung fiel durch ihn, die Krieger marschieren immer noch.⁷¹

Durch die Rückkehr der Soldaten wird die Grenze der Front ins Hinterland getragen. Die räumliche Grenzzone, das Niemandland des Schlachtfelds, erhält damit Einkehr in den sozialen Raum und markiert von nun an den Unterschied zwischen Frontgemeinschaft und Gesellschaft. Die jener Markierung entsprechende narrative Praxis lässt „die spiritualistische Verklärung des Krieges und der Todesnähe im betonten Gegensatz zur Banalität und geistigen Armut, zur Zerstreung und zur Philisterhaftigkeit des normalen alltäglichen Lebens“⁷² treten. Damit stehen sich nicht nur zwei

⁷¹ Ebd., S. 28-35. Hervorh. d. Verf.

⁷² Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland*, S. 10.

Revolutionen – die rote und die kommende braune⁷³ – einander gegenüber, sondern ebenso zwei verschiedene Maße von Volk,⁷⁴ und zwar als „zwei feindliche Rassen“,⁷⁵ so wie sie die Gegenhistorie beschreibt. Überdies sehen sich entlang dieser Trennung zwei Zeiten miteinander konfrontiert: das Zeitalter der totalen Mobilmachung sowie dasjenige, das auf den Überresten des bürgerlichen 19. Jahrhunderts fußt. So hält Jünger in der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* fest, es sei bezeichnend, „daß sie [die Jugend; Anm. d. Verf.] in den Städten im eigentlichen Sinne des Wortes gar nicht wohnberechtigt ist und in den Häusern, die die Eltern vor dem Kriege erbauten, ihr Obdach suchen muß“.⁷⁶

Im sozialen und gesellschaftlichen Raum wird die Frage des Wohnens zu einer kriegerischen Angelegenheit. Der zurückgekehrte Soldat bleibt „eherne[r] Pfeiler“,⁷⁷ der nun aber nicht mehr „auf ödes Vorland“⁷⁸ starrt, sondern von seiner verinnerlichten Front aus mitansehen muss, „wie jeder Prolet auf der Mutter herumrutscht, auf allen Frauen, und das überlebt. Der Sumpf wächst, und ist schließlich endlos: Mutter Deutschland ist unter die Schweine gefallen und deren Suhle geworden: Sumpf.“⁷⁹ Die Bedrohung der Front geht nun auch vom Hinterland aus, das nach dem Krieg diejenigen „unzulänglichen Räum[e]“⁸⁰ umfasst, in denen die Frontsoldaten „nicht gewohnt oder gewillt [sind]“,⁸¹ sich zu bewegen: „Aus dem Schlamm des Zusammenbruchs und den Wellen der Roten Flut entsteht die ‘Republik’, der ‘Sumpf’; Republik ist nicht mehr Kampf, Bewegung. Sie ist ein

⁷³ Ebd., S. 21: „Der Nazismus beerbt [...] ein wichtiges Schlüsselwort [Kameradschaft; Anm. d. Verf.] der Kriegsideologie. Im Jahre 1936 wird dann ein neues Wort geprägt: die ‘Frontgemeinschaft’. Und diese findet ihre Begründung im ‘Geist des Frontkämpfertums’ und der ‘Frontbildung’.“

⁷⁴ Vgl. hierzu die Äußerung des Philosophs und NSDAP-Mitglieds Otto Friedrich Bollnow: „Seit dem Zusammenbruch des Glaubens an die Vernunft als das entscheidende Wesen des Menschen und dem Aufkommen des geschichtlichen Bewußtseins ist die Möglichkeit verlorengegangen, die Menschheit als ein wirklich bestehendes Ganzes zu betrachten, deren Glieder dann die einzelnen Völker sind, sondern es steht *Volk gegen Volk*.“ Zitiert nach ebd., S. 69. Vgl. dazu ferner die von Agamben thematisierte Ambiguität des Begriffs *Volk*: Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2002, S. 186: „Jede Interpretation der politischen Bedeutung des Wortes ‘Volk’ muß von der bemerkenswerten Tatsache ausgehen, daß es in den modernen europäischen Sprachen immer auch die Armen, Enterbten und Ausgeschlossenen bezeichnet. Dasselbe Wort benennt mithin sowohl das konstitutive politische Subjekt als auch die Klasse, die, wenn nicht rechtlich, so doch faktisch, von der Politik ausgeschlossen ist.“ Als von dem politischen Konstrukt *Volk* Ausgeschlossener begreift sich auch Sander, wenn er schreibt, „[E]s gab im Kriege nicht einen Politiker, der uns mitgerissen hätte. Alles war müde und matt, nicht kühn und hart genug.“ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 40.

⁷⁵ Haß: *Militante Pastorale*, S. 120. Vgl. ebenso ebd., S. 113: „Masse und Front sind einander *wie zwei Rassen* unversöhnlich entgegengesetzt.“

⁷⁶ Jünger.: *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, S. 116.

⁷⁷ Ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1980, S. 27.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 1, S. 499.

⁸⁰ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 51.

⁸¹ Ebd. Vgl. zur abwertenden Haltung gegenüber dem Hinterland auch Theweleits Interpretation des Hinterlands als Fäkaliengrube in Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 1, S. 504, 505: „Der feuchte Schmutz ist nicht nur ‘unten’, er ist auch ‘hinten’. ‘Hinten’ sind die Etappe und die Heimat. (Von der Front aus gesehen ist Heimat, besonders gegen Ende des Krieges ein ausschließlich negativer Begriff). Alles, was nicht Front ist, ist ‘Hinten’.“ „Der ‘Zusammenbruch der Nation’ ist deutlich Scheiße, Folge des feigen Drückens hinten.“

Zustand, in dem man zu versinken droht, der Zustand des Vermischten par excellence“.⁸² Gegen die Versumpfung und die moderne Gesellschaft als Abort einer Heimat hilft vorerst nur ein geordneter Rückzug und die Verbrüderung mit der Vertikalen.⁸³

Wer nicht „vor die Hunde geht, ein Spießier wird, mit seinen Spannungen nicht zu Rande kommen kann und ruhelos auf Tour geht“,⁸⁴ den zieht es in die Wälder der Weimarer Republik.⁸⁵ Hier „gewinnt der Mann seine Grenze, der in der Zeitalterfront zerrissene Krieger flickt sich wieder.“⁸⁶ Im Wald kann der aus dem Krieg entlassene, aber immer noch kriegsbereite Frontsoldat gleichzeitig Teil eines Heeres bleiben, das den Fluten des vom Hinterland aus geschändeten Deutschlands der „Drückeberger“ standhält:

Jeder einzelne Stamm ist festgewurzelt und gibt keiner Drohung von außen nach. Sein Widerstand ist absolut, er weicht nicht von der Stelle. Er kann gefällt, aber nicht verrückt werden. So ist er zum Symbol des Heeres geworden: ein Heer in Aufstellung, ein Heer, das unter keinen Umständen flieht; das sich bis zum letzten Mann in Stücke hauen läßt, bevor es einen Fußbreit Boden aufgibt.⁸⁷

Auch Sander beglaubigt die mit dem Massensymbol Wald assoziierte Resistenz und das innige deutsche Verhältnis von Wald und Heer,⁸⁸ wenn er zu Protokoll gibt, „[d]as einzige Mittel, uns auszuschalten, ist, daß man uns totschrüge“.⁸⁹ Doch der temporäre Rückzug in den Wald betont nicht nur dessen Symbolcharakter. Mit der Einkehr in den Wald wird vielmehr ein im Verhältnis zur Gesellschaft und zur Stadt entgegengesetzter Ort etabliert, der sich zu den von Foucault beschriebenen Heterotopien zählen lässt.⁹⁰ Denn im Wald findet der sich als zeitlicher Durchgang verstehende Frontsoldat seinen vorläufigen, jedoch (noch) nicht real repräsentierten Ort. Als Ort ohne Ort stellt der Wald allerdings das Gegenstück zu der Heterotopie *par excellence*, dem Schiff,

⁸² Ebd., S. 518.

⁸³ Theweleit spricht in diesem Kontext von Erektionen als letztem Residuum gestählter Männlichkeit: „Gegen die Drohung der 'Flut' halfen 'Erektionen'; ragende Städte, Berge, Truppen, aufrechte Männer, Waffen.“ Ebd., S. 513.

⁸⁴ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 61.

⁸⁵ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 192: „Die Wälder der Weimarer Republik sind bevölkert von Kriegern, einzelnen, meist bewaffneten Männern. Die Gewehre, mit denen sie jagen, sind dieselben, mit denen sie im Krieg töteten.“ Und ferner S. 199: „Der Wald als Todeshaus gehört zur mythologischen Topologie der Weimarer Republik, in der sich *gleichermaßen Zeitkritik und Abschied der großen Geo-Symbole formulieren*.“

⁸⁶ Ebd., S. 193.

⁸⁷ Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer, 28. Aufl., 2003, S. 98.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 202 f. und 210.

⁸⁹ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 20.

⁹⁰ Vgl. Foucault: „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie*, S. 317-329, S. 320. Und ferner Haß: *Militante Pastorale*, S. 192: „Als anti-gesellschaftlicher Raum ist der Wald dem corpus socians negativ zugeordnet. Wer im antisozialen Raum des Waldes 'einsam bleibt, zeigt sich damit der Gemeinschaft vor dem Wald und der Selbstfindung in ihr und für sie verpflichtet'. In der Waldeinsamkeit verschmelzen Krieger- und Mannwerdung. Im Wald zumindest lassen sie sich nicht mehr sinnvoll unterscheiden. Der Wald dient beiden, dem Mann und dem Krieger, zur Komplettierung ihrer Grenze.“

dar.⁹¹ Während das Schiff als „Stück schwimmenden Raumes [...] ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“⁹² ist, bleibt der Wald unabänderlich mit und in dem Boden verwurzelt. Er trägt in sich immer schon dasjenige vertikale Element, das als verlorengegangenes empfunden wird, wodurch er nicht nur als zuverlässiger Schutzraum zu lesen ist, sondern gleichzeitig als ein Aufenthaltsraum der Trauer, als Gedenk- oder Trauerhalle,⁹³ die seinen Bewohner stets daran erinnert, was im mythischen Verhältnis von Boden und Heimat abhandengekommen ist. Zudem ist die Ambivalenz der Heterotopie des Walds gegenüber dem scheinbar grenzenlos fahrenden Schiff durch die Tatsache geprägt, dass der Wald selbst bereits Grenze ist.⁹⁴ Er liefert kein Terrain für fortschweifende Träume,⁹⁵ die er in seiner Bewegung mitreißen könnte; in seinem Stillstand bezieht er Stellung und macht sie als solche haltbar. In diesem Sinne stellt die Einkehr in den Wald keinen Ausweg in Form einer Reise oder Auswanderung dar, sondern einzig eine gegen die vermessenen, das heißt nicht mehr Wald seienden Räume gerichtete Geste.

Dass es sich bei dieser Geste um eine aggressive handelt, vermittelt der Bestand, dass der im Wald und mittels des Walds erstarre Stellungskrieg die dorthin gezogenen Frontsoldaten nicht zur Ruhe kommen lässt. Auch darin sind die nicht heimkehren könnenden Heimkehrer den Untoten⁹⁶ verwandt: Als gestählte und für den Tod durchlässig gemachte Krieger sind sie gleichermaßen lebendige Tote und tote Lebendige, für deren Gegenwart es keinen Ort der Ruhe geben kann. Selbst im Wald, das heißt in räumlicher Opposition zur modernen Gesellschaft, marschieren sie stehend weiter: „Auch hier sind wir ein sonderbarer Gegner, dessen Strategie und Taktik etwas Unheimliches für den Gegner haben. Wir hören und sehen alles, halten alles aus, sagen nichts, aber warten auf unsere Stunde [...]“⁹⁷ Diese Stunde kommt erst dann, „wenn die ganze Zeit uns hört“⁹⁸ und „unser Geschlecht auf breiter Front aus dem Walde tritt“.⁹⁹ Was dem Frontsoldaten in der Zwischenzeit bleibt, ist die Peripherie, von der aus sich „unser Geschlecht [jetzt] erst einmal seine Erlebnisse von

⁹¹ Ebd., S. 327.

⁹² Ebd.

⁹³ Canetti weist darauf hin, dass „der Wald zu Vorbild der *Andacht* geworden [ist]. [...] Der Wald baut dem Kirchengefühl vor, dem Stehen vor Gott unter Säulen und Pfeilern. Sein gleichmäßigster und darum vollkommenster Ausdruck ist die Wölbung des Doms, alle Stämme in eine höchste und untrennbare Einheit verflochten.“ Canetti: *Masse und Macht*, S. 98.

⁹⁴ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 190: „Der Wald bildet die Grenze des erschlossenen, bebauten Landes und seiner Nützlichkeitsordnung. Selbst weder ausgemessen noch bestimmt, gehört er als ‘anliegender Wald’ zur Ortsmark, der er anliegt, indem er sie umgrenzt. Der Wald ist also gänzlich Grenze, selbst jedoch unbegrenzt.“

⁹⁵ Vgl. Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 327.

⁹⁶ Vgl. Haß: *Militante Pastorale*, S. 72, 91-93, 136.

⁹⁷ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 44.

⁹⁸ Ebd., S. 50.

⁹⁹ Ebd., S. 51.

der Brust [malt und schreibt und musiziert]“.¹⁰⁰ Am Gegenort besetzen die Heimgekehrten und gegen das Heim Gekehrten vor allem in dem, was geschrieben wird, die Position des Subjekts der Gegenhistorie. Der Wald wird damit zur ausstaffierten Bühne einer sich nach 1918 in der Übergangsphase befindlichen Gegenhistorie, die sich von einer Erzählung des Rassenkriegs in eine Erzählung des Staatsrassismus verwandelt und in deren Rahmen der ideologisch-mythischen Landschaft des Nazismus der Boden bereitet wird.¹⁰¹ Die Bedingung eines Politikverständnisses, das sich an die Umkehrung des Clausewitz-Satzes knüpft,¹⁰² bleibt im Diskurs der sich transformierenden Gegenhistorie erhalten und dringt durch alle Varianten der Rede von dem nicht endenden Krieg. In seinem 1933 veröffentlichten Text *Der verlorene Haufe* fasst Ernst von Salomon diese Position erneut zusammen:

Aus dem Worte des Generals Clausewitz, daß der Krieg die Fortsetzung der Politik mit anderen Mittel sei, wurde oft der Schluß gezogen, die Politik sei somit auch eine Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In der Tat hat der große Krieg durch den Akt einer Unterschrift kein Ende gefunden.¹⁰³

Sander knüpft daran die Hoffnung auf eine dem Frontgeschlecht verbundene zukünftige Generation, „dem zweiten Trieb“,¹⁰⁴ der „die Politik zunächst militärisch auffassen“¹⁰⁵ und sich nicht korrumpieren lassen wird. Diese Gerichtetheit weist darauf hin, dass die Autoren der auf der Seite der Gegenhistorie stehenden Kriegsliteratur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zu den Landvermessern einer Utopie Deutschland werden, das heißt jenem Nicht-Ort, der durch die Auffüllung des durch den Weltkrieg entstandenen raumzeitlichen Vakuums herbeigeschrieben wird. In dem Versuch, nach dem Maß des „eigene[n] Daumen[s] [...] unsere Zeit auf den Millimeter genau zu messen“¹⁰⁶ operieren sie zwangsläufig bodenlos, als müssten sie den Baum, auf dem sie sitzen wollen gleichzeitig erst pflanzen. Die anachronistische und mythische Wohnstätte des Walds kann ihnen deshalb nur als vorläufiger, nicht aber als endgültiger Ort dienen. So wie der Frontsoldat ist auch der Wald nur eine Durchgangspassage, eine Wartehalle der Geschichte. Als eine raumzeitliche „Figur der Schwelle“,¹⁰⁷ als eine Grenzfigur, korrespondiert der im Versuch der Heimkehr begriffene Krieger mit der Hybridität der Figur des Landvermessers. Auch der Frontsoldat ist derjenige, der

¹⁰⁰ Ebd., S. 50.

¹⁰¹ Vgl. Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 52.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 8.

¹⁰³ Salomon: „Der verlorene Haufe“, in: *Krieg und Krieger*, S. 101-126, hier S. 116.

¹⁰⁴ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 40.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 63.

¹⁰⁷ Haß: *Militante Pastorale*, S. 68.

sich zwischen Heimlichen und Unheimlichen – zwei Seiten, die in seinem Fall zwei Zeitaltern entsprechen – genötigt wird, sich neu zu verorten. Im Grenzdasein des Frontsoldaten radikalisiert sich jedoch die Hybridität des Landvermessers. Sie greift ein ins Körperliche sowie ins Körperinnere, das anlässlich der Selbststählung und im Wechsel der kriegstechnologischen Bewegungen einer Re- sowie Deterritorialisierung dem Niemandsland des Schlachtfelds gleichgemacht wird. Obschon auch der Frontsoldat ruhelos erscheint, transformiert sich die mit ihm verbundene Rastlosigkeit zu einer neuen Qualität. Durch und durch vom Tod durchdrungen kehrt er als Untoter vom Schlachtfeld zurück und nicht als Gespenst. Der Unterschied zwischen Gespenst und Untotem lässt sich dreifach markieren: Zum einen bleibt ein Gespenst stets individuell unterscheidbar, während der Untote seine Seele planiert hat und somit ununterscheidbar von anderen seinesgleichen wird und als funktionaler Bestandteil in die Front eingeht. Zum anderen besteht zwischen beiden eine Differenz hinsichtlich ihrer Bewegungsfreiheit. Das Gespenst *wandert* oder *geht* umher und verkörpert in diesem Umherziehen seine Ruhelosigkeit, wohingegen der Untote gewissermaßen auf der Stelle *marschiert* – eine Bewegungsart die wiederum an die Gleichschaltung seiner Individualität gebunden ist. Der Untote geht in diesem Sinne keine Grenzen entlang, er ist selbst die Grenze zwischen Heimlichkeit und Unheimlichkeit, Leben und Tod. Schließlich lässt sich nur das Gespenst wieder zur Ruhe bringen. Es wird eines Fluchs enthoben und kehrt dann heim ins Reich der befriedeten Toten. Der Untote kann weder durch einen Fluch enthoben werden, noch ins Reich der Toten heimkehren. Dazu müsste er eine Schwelle übertreten, die er selbst verkörpert. Er ist jedoch gleichzeitig im Reich der Toten und ein Dagebliebener. Eben darum kann er nicht anders als auf der Stelle zu marschieren bis ihm alles gleichgemacht ist, die „Voraussetzung[en] für eine neue Welt“¹⁰⁸ erfüllt sind.

Die andere Seite: Stürmung des Stadtpanoramas

Die Voraussetzungen für eine neue Welt werden in der Weimarer Republik auch in Walter Benjamins *Einbahnstraße* vermessen.¹ Im Gegensatz zu den weithin profofaschistisch verklärenden Narrativen der ehemaligen Frontsoldaten, in deren Rahmen zwar der technologische Einbruch ins frühe 20. Jahrhundert am Beispiel der totalen Mobilmachung registriert wird, ist Benjamin derjenige, der recht

¹⁰⁸ Sander: *Das feldgraue Herz*, S. 29.

¹ Eine ausführliche Fassung des folgenden Abschnitts ist unter dem Titel „Waiting for the Turnover of Time“ publiziert worden. Vgl. Mike Hiegemann: „Waiting for the Turnover of Time. Reading the Narrative Strategy of Awakening in Walter Benjamin’s ‘One-Way-Street’“, in: *The Germanic Review. Special Issue*, Bd. 87, Nr. 3, *Exploring Walter Benjamin’s ‘One-Way-Street’*, hrsg. v. James McFarland, Philadelphia: Taylor and Francis, 2012, S. 242-260.

eigentlich strategisch vorgeht² und damit auch in gedanklicher Hinsicht den technologischen Paradigmenwechsel in sein Schreiben aufnimmt. Der Unterschied ist allerdings auch ein lokaler: Benjamin schreibt nicht von der Front aus, sondern vom Standpunkt der modernen Metropole, dem Anderen der Landschaft, in der der Erste Weltkrieg hauptsächlich seine Bühne fand.

Obschon der Leser der *Einbahnstraße* einer Fülle von Verweisen auf urbane Orte begegnet, deren Ausgangspunkt eine Tankstelle darstellt – eine narrative Station, die den Status quo der Wahrnehmung mit Bezug zu seinerzeit modernen Kommunikationsmitteln umreißt und die Bedeutung des rein „literarische[n] Rahmen[s]“³ gegenüber der „prompte[n] Sprache“⁴ der „Flugblätte[r], Broschüren, Zeitschriftenartike[l] und Plakat[e]“⁵ infrage stellt –, lässt sich Benjamins Text nicht als ein unbeirrtes Passieren entlang städteräumlicher Sehenswürdigkeiten begreifen. Vielmehr zeichnet sich das von Benjamin entworfene Stadtbild durch eine Streuung aus,⁶ die aus dem Verhältnis der Überschriften und den ihnen folgenden Texten resultiert. Während die Überschriften der einzelnen Stationen der *Einbahnstraße* Bilder von städtischen Orten, Zimmern, Hinweisschildern oder Vorschriftzeichen evozieren⁷ und sich als eine urbane Zitatsammlung lesen lassen, sind die ihnen nachfolgenden Texte weit von einer Assoziation entfernt, die sich mit der Vorstellung von einem sinnbildlichen Stadtplan in Einklang bringen ließe. Die Textblöcke irritieren das durch die Überschriften aufgerufene Bild der Leseerwartung. Das Verhältnis zwischen den einzelnen Absätzen und den Überschriften entspricht eher einem Sprachspiel bzw. einem Spiel mit fixierten Vorstellungen. Darin ähnelt dieses Verhältnis der Rätselhaftigkeit eines Rebus.⁸

Das kürzeste Beispiel für ein dementsprechendes Spiel, das aus der Dichotomie von Überschrift und nachfolgendem Text hervorgeht, wird dem Leser unter dem Titel „FÜR MÄNNER“ dargeboten. Der nachfolgende Satz „Überzeugen ist unfruchtbar“⁹ hat zwar mit Männern zu tun,

² Vgl. dazu die erste der dreizehn Thesen zur Technik des Kritikers in Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 35: „Der Kritiker ist Strategie im Literaturkampf.“

³ Ebd., S. 11.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Anthony Vidler: *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge/London: MIT Press, 2001, S. 86-89.

⁷ So wie es die von Sasha Stone entworfene Umschlagsgestaltung zur 1928 im Rowohlt Verlag erschienenen Erstausgabe der *Einbahnstraße* nahelegt. Vgl. Gérard Raulet: „Einbahnstraße“, in: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006, S. 359-373, hier S. 360 f.

⁸ Vgl. Erdmut Wizisla: „Knackmandeln. Rätsel, Denkaufgaben, Sprachspiele“, in: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hrsg. v. Walter Benjamin Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 226-230, hier S. 229 f.: „Benjamin verglich die Rätselbilder der Vorfahren mit der Merkwelt seiner Tage, den normierten Architekturen, den Schemata der Statistik, der Eindeutigkeit von Lichtreklame und Verkehrszeichen. ‚Die Aktualitäten einer anderen Zeit schlugen sich an anderen Zeichen nieder.‘ Benjamin las eine Auslage der Pariser Passagen als Rebus. [...] Rätsel sind wie Bruchstücke nicht abgeschlossen, sie halten etwas offen, verlangen nach ihrem Gegenstück – der Lösung. Sie sind Schulen des ‚Denksports‘, die dazu anregen, den Verstand zu üben, Muster zu verlassen und Begrenzungen zu sprengen.“

⁹ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 13.

bedient sie jedoch nicht im Sinne der Reklame. Das Versprechen der Präposition „für“ wird enttäuscht. Ferner ist das Wort „überzeugen“ doppeldeutig, da es auch als „über-zeugen“ gelesen werden kann und damit die männliche Potenz in den Abgrund ihrer Absicht zu führen droht: die Unfruchtbarkeit. Dem Titel „KAISERPANORAMA“ folgend, erwartet den Leser keine Stereoskopie, sondern er wird mit vierzehn geschriebenen Blicken auf Deutschland konfrontiert. Hier ist die Reibung zwischen Überschrift und Folgetext von besonders politischer Brisanz. Unter anderem benennt Benjamin in einer „Reise durch die deutsche Inflation [...] [d]ie hilflose Fixierung an [...] Sicherheits- und Besitzvorstellungen“,¹⁰ das Leben im Kapitalismus als Gefangenschaft im Theater¹¹ und den unpolitischen Rückzug in eine „nichtssagende Privatsituation“.¹² Anstelle eines Massenmediums erwartet den Leser eine fundamentale Kritik an den „Instinkte[n] der Masse“.¹³ Die Schilderung der ausgewiesenen Träume bedient sich ebenfalls der Überschriften als Spielmaterial. So ist unter dem Titel „WEGEN UMBAU GESCHLOSSEN!“ zu lesen, wie sich der Erzähler im Traum mit einem Gewehr das Leben nimmt, aber nicht im Augenblick des Schusses aufwacht, sondern sich noch „eine Weile als Leiche liegen“¹⁴ sieht. Liest man die Überschrift erneut, so stellt sich die Frage, ob der Umbau hinsichtlich einer qualitativen Änderung der Wahrnehmung zu lesen ist, die durch das besonders späte Erwachen zustande kommt.

Bereits wenige Beispiele verdeutlichen, dass der den Überschriften nachfolgende Text die fixierten Bilder durchfährt, die sich zunächst scheinbar mühelos vorstellen lassen: Unter den Überschriften sind die Texte in Bewegung. Die damit dem Text eingeschriebene Tiefe – in der auch die Beschreibung gesellschaftspolitischer Abgründe einbegriffen ist – öffnet demjenigen Denken einen Raum, das sich gegen die Beschilderung aufstellt, die als „Letternrege[n]“¹⁵ in die Überschriften eingeht. Die hierdurch konstituierte Distanz ermöglicht eine Differenz als Modus der Reflexion, die umgekehrt eine gedankliche Bewegungsfreiheit in sich begreift, die nicht vor „Trugbildern“¹⁶ und „Luftspiegelungen“¹⁷ haltmacht. – Eine Freiheit, die vor allem deswegen als notwendig erscheint, weil „niemals die Bewegungsfreiheit zum Reichtum der Bewegungsmittel in einem größeren Mißverständnis gestanden [hat]“.¹⁸

¹⁰ Ebd., 21.

¹¹ Vgl. ebd., S. 25.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 22.

¹⁴ Ebd., S. 61.

¹⁵ Ders.: *Das Passagen-Werk. Zweiter Teil*, in: GS, Bd. V/2, S. 1048.

¹⁶ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 25.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 27.

Die etwa zur Zeit des Schreibprozesses der *Einbahnstraße* vorgenommenen Verkehrsregelungen sowie die sie begleitenden Straßenbedingungen liefern konkrete historische Beispiele, die dem Titel von Benjamins Textkonvolut jede Zufälligkeit absprechen.¹⁹ Dennoch stellen nicht nur Straßentypen und entsprechende Verkehrszeichen, sondern auch Reklamen als Elemente der Beschilderung des öffentlichen Raums ein Reglement dar. So heißt es unter „VEREIDIGTER BÜCHERREVISOR“:

Die Schrift, die im gedruckten Buche ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinausgezerrt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt. [...] Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontalen gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale.²⁰

Insofern diese vermittelnden Formen der Autorität als Zitate in die Überschriften eingehen, werden sie zu ausgestellten Vorschriften, die als momentane Totalitäten²¹ den imperativen Charakter eines Verkehrszeichens tragen: Macht des Staats, Macht der Ökonomie. Gleichzeitig korrespondieren die damit verbundenen Symbole – als statische Eckpfeiler des kollektiven Raums verstanden – mit demjenigen, was Benjamin im *Passagen-Werk* als „noch nicht bewußtes Wissen“²² bezeichnet. Ein jegliches kollektives Unbewusstsein über ihre Totalität, sowohl in semiotischer als auch in politischer Hinsicht, rückt sie in den „Bannkreis des Traumes“.²³ Während Benjamin die Beschilderung des städtischen Raums zitiert, um sie der Gewohnheit²⁴ zu entreißen und auf neue Art lesbar zu machen, bedient er sich einer Technik, anhand der er Brechts episches Theater charakterisiert: dem Zitieren von Gesten.²⁵ Anstatt eine dramatische Handlung zu unterbrechen, unterbricht Benjamin die

¹⁹ „Zu dieser Zeit entfiel in Deutschland auf 147 Einwohner ein Personenkraftwagen, hinzu kam der wachsende Anteil der Lastkraftwagen [...]. Die Kommunalbehörden experimentierten mit den verschiedensten Straßentypen, um die gegensätzlichen Interessen von aktiven Verkehrsteilnehmern und Wohnbürgern auszugleichen. Hierzu gehörte die Anlage von Ausfall-, Ring- und Einbahnstraßen. Aber ihre vermehrte Einrichtung reizte den Motorverkehr nur noch mehr an, während die Vorteile für die städtischen Bewohner gering blieben. Die Zahl der Verkehrstoten und -verletzten spricht eine deutliche Sprache: Im Raum Groß-Berlin starben 1926 über 100 Personen, 1928 waren es über 200. Indessen stieg die Zahl der Verletzten von über 5.700 auf fast 12.000.“ Ulrich Kluge: „Staat in sozialer Verantwortung“, in: *Die Weimarer Republik*, Paderborn: Schöningh, 2006, S. 238-259, hier: S. 240.

²⁰ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 30.

²¹ Vgl. ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: GS, Bd. I/1, S. 203-430, hier: S. 340.

²² Ders.: *Das Passagen-Werk. Zweiter Teil*, S. 1213.

²³ Ders.: *Einbahnstraße*, S. 11.

²⁴ Vgl. ebd., S. 47.

²⁵ Vgl. ders.: „Was ist das epische Theater? (1)“, in: GS, Bd. II/2, S. 519-531, hier: S. 521. Benjamin schreibt auch in diesem Text von einem Bann: dem „Bannraum“. Ebd., S. 520. In diesem Fall bezieht sich der Bann auf den Illusionscharakter dessen, was Brecht als Aristotelisches Theater beschreibt. Vgl. Bertolt Brecht: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“, in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 106-116.

Perspektive des Lesers auf den imaginierten Raum urbaner Zeichen und exponiert auf diese Weise Gesten, die eine Variante der Dialektik im Stillstand²⁶ bzw. des dialektischen Bilds darstellen.²⁷ Insofern in der *Einbahnstraße* die Bilderzitate durch eine schreibende Denkbewegung unterlaufen werden, kommt die damit verwirklichte narrative Praxis dem „kritischen gefährlichen Momen[t]“²⁸ nahe, der vermittelt des Umschlagens in eine historische Zeit die Urbarmachung des noch nicht Bewussten ermöglicht. Darin ist eine Bewegung einbegriffen, die mit dem Prozess der Reinigung korrespondiert, den Benjamin in der „FRÜHSTÜCKsstUBE“ als eine „Technik des Erwachens“²⁹ beschreibt:

[...] nur vom anderen Ufer, von dem hellen Tage aus, darf Traum aus überlegener Erinnerung angesprochen werden. Dieses Jenseits vom Traum ist nur in einer Reinigung erreichbar, die dem Waschen analog, jedoch gänzlich von ihm verschieden ist. Sie geht durch den Magen. Der Nüchterne spricht vom Traum, als spräche er aus dem Schlaf.³⁰

Indem die städteräumlichen Bilder als Text in den Text eingehen³¹ und durch den Prozess des Schreibens und Lesens der ihnen folgenden Textblöcke „verdaut“ werden, entsteht eine neue Form der Wahrnehmung:

²⁶ Vgl. Benjamin: „Was ist das epische Theater? (1)“, S. 530.

²⁷ Vgl. ders.: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 578: „[...] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“

²⁸ Ebd.

²⁹ Ders.: *Das Passagen-Werk. Zweiter Teil*, S. 1006. So wenig die Nahrungsaufnahme im Nu geschieht, so wenig ist der Übergang von Schlafen und Wachen ein plötzlicher. Der Übergang ist ein Prozess, der sich dem Erwachen entgegen vollzieht, durch eine „unendlich[e] Varietät konkreter Bewußtseinszustände“ und „alle denkbaren Gradstufen des Erwachens“ (ders.: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 492). Dieses Modell, das man geneigt sein könnte als Teleologie des Erwachens zu lesen („Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen“, ebd.), sucht Benjamin in seinem *Passagen-Werk* auf das Kollektiv zu übertragen, um sogleich die Begriffe vom Bewusstsein sowie Unbewusstsein an die Zustände des Wachens und Schlafens zu knüpfen: „Der Zustand des vom Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Inneren des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Inneren des Individuums sind. Und sie sind, solange sie in der unbewußten, ungeformten Traumgestalt verharren, genau so gut Naturvorgänge, wie der Verdauungsprozeß, die Atmung, etc. Sie stehen im *Kreislauf des ewig Selbigen*, bis das Kollektivum sich ihrer in der Politik bemächtigt und Geschichte aus ihnen wird.“ Ebd. Hervorh. d. Verf.

³⁰ Ders.: *Einbahnstraße*, S. 12.

³¹ Vgl. hierzu Jurij M. Lotmans Begriff der ikonischen Rhetorik in Jurij M. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja, hrsg. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2010, S. 78-89.

So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser die *neuen Ansichten seines Inneren* nie kennenlernt, wie der Text, jene Straße durch den immer wieder sich verdichtenden inneren Urwald, sie bahnt: weil der Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt.³²

Doch die *Einbahnstraße* ist keine imaginierte Gerade, die den Blick des Lesers entlang eindeutiger perspektivischer Dimensionen einem Fluchtpunkt entgegenführt. So muss der Leser, nachdem er die Zeile „DIESE FLÄCHEN SIND ZU VERMIETEN“ übertreten hat, erfahren, dass ein solchermaßen verstandenes Sehen anachronistisch geworden ist:

Narren, die den Verfall der Kritik beklagen. Denn deren Stunde ist längst abgelaufen. Kritik ist eine Sache des rechten Abstands. Sie ist in einer Welt zu Hause, wo es auf Perspektiven und Prospekte ankommt und einen Standpunkt einzunehmen noch möglich war. Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt. Die 'Unbefangenheit' der 'freie Blick' sind Lüge, wenn nicht der ganze naive Ausdruck planer Unzuständigkeit geworden. Der heute wesenhafteste, der merkantile Blick ins Herz der Dinge heißt Reklame.³³

In einem Raum, in denen Grundstücke zu vermieten sind, kollabiert die Perspektive und der einzelne Betrachter sieht sich konfrontiert mit „‘the phantasmagoria’ of the world of commodities and competition“.³⁴ Die Fungibilität nicht nur von Arbeit, sondern auch von Orten, sowie die Beschleunigung dieser Fungibilität in den modernen Städten, verändern die Art und Weise, in der Raum und Zeit wahrgenommen werden und führen zur jener „*Steigerung des Nervenlebens*“³⁵ anhand derer Georg Simmel den Typus des Großstädtlers beschreibt. In einem Prozess, in dem alles zur Ware wird, wird auch der Raum zum Produkt,³⁶ das unter anderem durch die Mittel der Reklame gestaltet wird, die wiederum nur ein Ziel haben: dem Betrachter so nah als möglich zu kommen, um ihm die Distanz zu rauben, die eine Aufdeckung der sie begründenden Interessen ermöglicht. Vor allem im städtischen Raum „a modern process of ‘mingling and contamination’ has produced

³² Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 16. Hervorh. d. Verf. Die hier beschriebene Empfänglichkeit des Lesers ähnelt dem Einverständnis, das Benjamin in seinem ersten Essay zu Brechts epischem Theater erwähnt: „Nur der ‘Einverständene’ hat Chancen, die Welt zu ändern.“ Ders.: „Was ist das epische Theater? (1)“, S. 526.

³³ Ders.: *Einbahnstraße*, S. 59.

³⁴ David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden: Blackwell Publishing, 1990, S. 265.

³⁵ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1995, S. 116-131, S. 116.

³⁶ Vgl. Henri Lefebvre: *The Production of Space*, aus dem Französischen von Donald Nicholson-Smith, Malden: Blackwell Publishing, 1990, S. 26-67.

ambiguities where clarity once reigned“³⁷ – eine Deutlichkeit, die ihren angemessenen architektonischen Ausdruck beispielsweise in den Arbeiten des Renaissance-Architekten Andrea Palladio findet. Dessen Bühnenbild im Teatro Olimpico in Vicenza, auf das Benjamin in einen Brief an Gershom Scholem verweist,³⁸ stellt nicht die einzige Errungenschaft des Baumeisters dar; mit seinen *Quattro Libri*³⁹ schreibt Palladio überdies „the most effective illustrated architectural publication up to that time“.⁴⁰ Von Anmerkungen zu verschiedensten Baumaterialien über Entwürfe für Villen, Paläste, öffentliche Gebäude, Brücken und die Gestaltung von Innenräumen bis hin zu Restaurationsplänen für römische Tempel,⁴¹ umfassen Palladios Ausführungen über die Architektur ein vollständiges grammatikalisches System zur Raumgestaltung.⁴²

Surveying Palladio's predecessors only makes the achievement of the *Quattro Libri* seem all the more remarkable. Palladio was able to draw upon the various strands of architectural writings in his own milieu and transform them into a fluent and well organized handbook. The twenty or more years of its preparation allowed him to refine his ideas and gradually broaden its scope. The initial bias toward the orders and his own projects was balanced later by Palladio's reconstructions of ancient buildings. [...] Although [Palladio] does not remark on it explicitly, his purpose is also illuminated by his decision to write in the vernacular and to avoid long words or technical terms other than those commonly employed by builders, for in this way he could expand his readership to all levels of society [...].⁴³

Ist erst mittels eines architektonischen Leitfadens nicht nur eine Kunstfertigkeit festgehalten, sondern auch das Regelwerk einer Architektur etabliert, so hat dies auch Auswirkungen auf die Gesetzmäßigkeiten der Perspektive, die sich nach dem grammatikalischen System der Baukunst und dessen Logik ausrichten: „The vanishing line, the vanishing point and the meeting of parallel lines ‘at infinity’ were the determinants of representation, at once intellectual and visual, which promoted the primacy of the gaze in a kind of ‘logic of visualization.’“⁴⁴ Diese Logik der Visualisierung

³⁷ Vidler: *Warped Space*, S. 86.

³⁸ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, hrsg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 197: „Vor allem ist nun mein Buch ‘Einbahnstraße’ fertig geworden – von dem ich Dir doch wohl schon schrieb? Es ist eine merkwürdige Organisation oder Konstruktion aus meinen ‘Aphorismen’ geworden, eine Straße, die einen Prospekt von so jäher Tiefe – das Wort nicht metaphorisch verstehen! – erschließen soll, wie etwa in Vicenza das berühmte Bühnenbild Palladios: Die Straße.“

³⁹ Vgl. Andrea Palladio: *The Four Books on Architecture*, aus dem Italienischen von Robert Tavernor and Richard Schofield, Cambridge: MIT Press, 1997.

⁴⁰ Guido Beltramini und Antonio Padoan (Hrsg.): *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*, New York: Universe Publishing, 2001, S. 9.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Bruce Boucher: *Andrea Palladio. The Architect in his Time*, New York/London: Abbeville Press Publishers, 2007, S. 210.

⁴⁴ Lefebvre: *The Production of Space*, S. 41.

ermöglicht es dem Betrachter nicht nur, den Raum als homogenen wahrzunehmen; sie stützt und vermittelt überdies die universellen Konzepte der Renaissance sowie des Cartesianischen Subjekts:

Perspectivism conceives of the world from the standpoint of the 'seeing eye' of the individual. It emphasizes the science of optics and the ability of the individual to represent what he or she sees as in some sense 'truthful,' compared to superimposed truths of mythology or religion. The connection between individualism and perspectivism is important. It provided an effective material foundation for the Cartesian principles of rationality that became integrated into the Enlightenment project.⁴⁵

Der architektonische wie geistesgeschichtliche Zusammenhang, auf den der Name Palladio verweist, könnte nicht weiter von der ephemeren Räumlichkeit entfernt sein, die sich in Benjamins *Einbahnstraße* dargestellt findet durch eine „total 'pulverization' and fragmentation into freely alienable parcels of private property“.⁴⁶ Nichtsdestotrotz verweist Benjamin unter dem Titel „GEFUNDENE GEGENSTÄNDE“ erneut auf ein traditionelles, das heißt den Gesetzen der Perspektive folgendes, Bühnenbild:

Die blaue Ferne, die da keiner Nähe weicht und wiederum beim Näherkommen nicht zergeht, die nicht breitspurig und langatmig beim Herantreten daliegt, sondern nur verschlossener und drohender einem sich aufbaut, ist die gemalte Ferne der Kulisse. Das gibt den Bühnenbildern ihren unvergleichlichen Charakter.⁴⁷

Benjamin liefert hier nicht nur ein Beispiel für einen gegenperspektivischen Ansatz; er tut dies, indem er auf ein Bühnenbild anspielt, also auf dasjenige architektonische Element, das seinem Text die nicht metaphorisch zu verstehende Tiefe verleihen soll und darüber hinaus auf der Bedingung einer Perspektive fußt. Der Schlüssel zur Auflösung des damit einhergehenden Widerspruchs liegt in Benjamins Dekonstruktion des Perspektivischen begründet. Während er davon schreibt, was passiert, wenn der Betrachter sich der Kulisse annähert, veranschaulicht Benjamin die Inversion der Regeln des Perspektivischen. Der Theaterkonvention zuwiderlaufend, bleibt sein Zuschauer weder am Platz noch lässt er seinen Blick durch die ihm gegenüberliegende Architektur leiten. Stattdessen nähert er sich der Kulisse und reduziert damit die Distanz, die überhaupt erst ein perspektivisches Sehen ermöglicht. Mit Bezug auf die Gesetzmäßigkeit der Perspektive, wird der damit beschriebene

⁴⁵ Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 245.

⁴⁶ Ebd., S. 54.

⁴⁷ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 47.

Vorgang unsinnlich;⁴⁸ und zwar nicht in dem Sinne, dass Benjamins Zuschauer nichts mehr sehen würde, sondern insofern, als dass er sich nicht der trügerischen Konstruktion der Perspektive unterwirft. Der Zuschauer folgt darin nicht den Eindrücken des sehenden Auges, das durch die Gesetzmäßigkeiten der Perspektive manipuliert wird. In einer beinahe paradoxen Wendung wird die Kulisse in Benjamins Text durch die Annäherung auf Distanz gehalten. Doch diese Distanz ist von derjenigen der Perspektive verschieden. Sobald die geometrischen Regeln ignoriert werden, durch die sich das perspektivische Sehen konstituiert, scheitert die Illusion. Das Bild der Kulisse bleibt in unüberwindlicher Ferne: Die perspektivisch gestaltete Distanz gibt dem, der sich ihr nähert nicht nach. Durch den Akt der Annäherung wird die visuell konstituierte Tiefe außer Kraft gesetzt. In diesem Sinne bricht Benjamins Zuschauer den perspektivischen Bann des Bilds, das nur eine scheinbare, illusionäre Tiefe besitzt.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, warum Benjamin in seinem Brief an Scholem auf eine nicht metaphorisch zu verstehende Tiefe verweist. Da der idiomatische Gebrauch von Metaphern bestimmt ist durch bildliche Ähnlichkeiten, stünde jede damit korrespondierende Vorstellung von Tiefe im Gegensatz zu Benjamins sprichwörtlich ikonoklastischem Ansatz. So wie sich der oben erwähnte Zuschauer der Kulisse annähert bzw. das Bühnenbild stürmt, so verhält sich auch Benjamin selbst in seinem Schreiben, wenn er den einzelnen Stationen seiner städteräumlichen Zitatsammlung entgegenkommt. Im Prozess der von ihm vollzogenen Annäherung an Fassaden, Schilder, Räume und öffentliche Plätze, die der Überschreitung von Schwellen – den Zwischenräumen zwischen Überschriften und Textblöcken – dient, die einzig durch etablierte Formen der Repräsentation Bestand haben, kommt Benjamin ständig von der Straße ab und vermeidet damit, sich zurechtzufinden.⁴⁹ Die narrative Strategie des Sich-Verlaufens wird damit zu seiner Einbahnstraße. Der damit verknüpfte Prozess der Verortung ist also vor dem Hintergrund eines Ortsverlusts zu denken, der sich der Unmöglichkeit einer Perspektive verdankt. Da Benjamins ikonoklastischer Ansatz keiner linearen Bewegung folgt, sondern vielmehr von zahlreichen Abzweigungen geprägt ist, wäre er hinsichtlich seiner narrativen Techniken als Erzähler mit revolutionär-historiografischen Absichten zu betrachten; oder wie Jurij M. Lotman es im Kontext seines semiosphärischen Modells beschreibt:

⁴⁸ Vgl. Benjamin: „Lehre vom Ähnlichen“, in: GS, Bd. II/1, S. 204-210, hier S. 207; und ders.: „Über das mimetische Vermögen“, in: ebd., S. 210-213, hier S. 212 f.

⁴⁹ Ders.: *Einbahnstraße*, S. 47.

Die Geschichte ist ein Prozess, der mit „Eingriffen intelligenter Wesen“ abläuft. Das bedeutet, dass an den Bifurkationspunkten nicht nur der Mechanismus des Zufalls greift, sondern auch der Mechanismus der *bewussten Entscheidung*, der ein zentraler *objektiver* Faktor des historischen Prozesses ist. [...] Betrachtet man den historischen Prozess in der Richtung des Zeitpfeils, so erscheinen diejenigen Momente in der Geschichte als Bifurkationspunkte, in denen die Spannung zwischen entgegengesetzten strukturellen Polen einen Höhepunkt erreicht und das ganze System aus dem Gleichgewicht kommt. [...] Man muss sich die Bewegung der Geschichte in solchen Momenten nicht als Trajektorie, sondern als Kontinuum vorstellen, das sich jederzeit in eine ganze Reihe von Konstellationen auflösen kann. Diese Knotenpunkte reduzierter Vorhersagbarkeit sind die Momente, in denen es zu Revolutionen oder anderen radikalen historischen Veränderungen kommt.⁵⁰

Trotz aller Bifurkationen und nicht-perspektivischer Peripherien jenseits jedweder Geradlinigkeit, gibt es jedoch in der *Einbahnstraße* eine letzte Station, auf die bereits die blaue Ferne der oben erwähnten Kulisse hindeutet: das Planetarium. Hier (wohlgernekt in einem Text, der geschrieben wurde, bevor der Versuch unternommen wurde, diese Problematik im *Passagen-Werk* zu theoretisieren⁵¹) begegnet der Leser dem, was Benjamin offen lässt, wenn er im *Passagen-Werk* den „Zustand des vom Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins [...] vom Individuum auf das Kollektiv“⁵² überträgt und festhält, dass dem Kollektiv „sehr vieles innerlich [ist], was dem Individuum äußerlich ist“.⁵³ Der Leser trifft auf das Außerhalb des Kollektivs, seiner Architekturen, Moden und seines Wetters:⁵⁴ den Kosmos.

In „ZUM PLANETARIUM“ unterläuft Benjamin erneut die Überschrift, indem er eine neue Form der Astrologie anstelle einer astronomischen Einrichtung thematisiert. Basierend auf der Erfahrung der totalen Mobilmachung, weiß auch er an dieser Stelle von der Bluthochzeit von Erde und Geschichte zu berichten, die in seiner martialischen Fassung den ästhetisierenden Kriegsberichten in nichts nachsteht. Dieses Mal bereitet die in der Materialschlacht stattgefundene Paarung jedoch die Bühne für eine kosmologische Katastrophe:

[S]ie [die Erfahrung des Rauschs im Umgang mit dem Kosmos; Anm. d. Verf.] wird je und je von neuem fällig, und dann entgehen Völker und Geschlechter ihr so wenig, wie es am letzten Krieg aufs fürchterlichste sich bekundet hat, der ein Versuch zu neuer, nie erhörter Vermählung mit den kosmischen Gewalten war. Menschenmassen, Gase, elektrische Kräfte wurden ins freie Feld geworfen, Hochfrequenzströme

⁵⁰ Jurij M. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 316 f.

⁵¹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 492.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.

Die andere Seite: Stürmung des Stadtpanoramas

durchführen die Landschaft, neue Gestirne gingen am Himmel auf, Luftraum und Meerestiefen brausten von Propellern, und allenthalben grub man Opferschächte in die Muttererde. *Dies große Werben um den Kosmos vollzog zum ersten Male sich in planetarischem Maßstab, nämlich im Geiste der Technik.* Weil aber die Profitgier der herrschenden Klasse an ihr ihren Willen zu büßen gedachte, hat die Technik die Menschheit verraten und das Brautlager in ein Blutmeer verwandelt. [...] In den Vernichtungskriegen des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. Die Macht des Proletariats ist der Gradmesser seiner Gesundheit. Ergreift ihn dessen Disziplin nicht bis ins Mark, so wird kein pazifistisches Raisonement ihn retten. Den Taumel der Vernichtung überwindet Lebendiges nur im Rausche der Zeugung.⁵⁵

Auch die *Einbahnstraße* lässt sich von ihrem Ende her verstehen als eine Reaktion auf die Problematik der Vermählung von Erde und Geschichte sowie den daraus zu gegenwärtigenden Konsequenzen, die die Fragen nach einer Technik berühren, die noch nicht vollends erfasst ist. Damit steht „ZUM PLANETARIUM“ implizit in einer Beziehung zu dem raumzeitlichen Vakuum, das heißt der nicht verortbaren Gegenwartigkeit, die schließlich „die Bildung sozialimaginativer



„Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte“ – die Oktoberrevolution im Kontext einer kosmischen Katastrophe. Konstantin Fjodorowitsch Juon: *Der neue Planet* (1921).

⁵⁵ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 75 f. Hervorh. d. Verf.

Selbstverständnisse heraus[fordert]“.⁵⁶ So stellt auch Benjamin Vergangenheit und Zukunft in den Vordergrund, wenn er das Fortschrittskontinuum mit dem anachronistischen Motiv des „Rausches der Zeugung“ perforiert und gleichzeitig auf den Ersten Weltkrieg und das verweist, was da noch kommen mag. Darüber hinaus wird das der Astronomie zugesprochene „ausschließlich[e] Betonen einer optischen Verbundenheit mit dem Weltall“⁵⁷ als ein weiteres Konzept kritisiert, das an fixierte Bilder und die Autorität einer Perspektive gebunden ist. Vor allem aber hält der letzte Abschnitt der *Einbahnstraße* in kämpferischem Ton das ultimative Modell einer nicht metaphorisch zu verstehenden Tiefe fest, die sich in diesem Fall als eine historische äußert: Da die Astrologie auf der antiken Tradition fußt, Bedeutungen auf kollektiver Ebene zu dechiffrieren,⁵⁸ hätte Benjamin kein Beispiel wählen können, das der Moderne ferner läge – ganz gleich, wie nahe man sich ihr annähert. Während „ZUM PLANETARIUM“ allerdings hinsichtlich einer neuen Form der Astrologie, die das technologische Delirium der Zerstörung durch eine revolutionäre Bewegung zu überwinden vermag, im Offenen verharret, geben zwei Essays, die fünf Jahre nach der Publikation der *Einbahnstraße* von Benjamin geschrieben wurden, Auskunft über die damit verbundene nicht-metaphorische Tiefe.

In den Texten *Lehre vom Ähnlichen* sowie *Über das mimetische Vermögen* kehrt Benjamin zurück zur kosmologischen Konstellation und der antiken Fähigkeit, diese für die Zukunft lesbar zu machen.⁵⁹ Mit Bezug zur astrologischen Dechiffrierung und dem daran geknüpften mimetischem Vermögen, führt Benjamin den Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeit“⁶⁰ ein. Er korrespondiert sowohl mit der bleibenden Ferne des angenäherten Bühnenbildes als auch mit der Konstellation, die in „ZUM PLANETARIUM“ erwähnt wird:

Der Hinweis auf Astrologie mag schon genügen, den Begriff von einer unsinnlichen Ähnlichkeit verständlich zu machen. Es ist, wie sich von selbst versteht, ein relativer: er besagt, daß wir in unserer Wahrnehmung dasjenige nicht mehr besitzen, was es einmal möglich machte, von einer Ähnlichkeit zu sprechen, die bestehe zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen.⁶¹

⁵⁶ Haß: *Militante Pastorale*, S. 24.

⁵⁷ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 75.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. ders.: „Lehre vom Ähnlichen“, S. 204-207; sowie ders.: „Über das mimetische Vermögen“, S. 211.

⁶⁰ Vgl. ders.: „Lehre vom Ähnlichen“, S. 207; sowie ders.: „Über das mimetische Vermögen“, S. 212.

⁶¹ Ders.: „Lehre vom Ähnlichen“, S. 207.

Obgleich die Fähigkeit, Sternkonstellationen zu entschlüsseln, dem Kollektiv unbewusst geworden⁶² und somit verlorengegangen ist, entwickelt Benjamin eine Form der Genealogie zwischen antiker Astrologie und den Vorgängen des Lesens und Schreibens:

Wenn nun dieses Herauslesen aus Sternen, Eingeweiden, Zufällen in der Urzeit der Menschheit das Leben schlechthin war, wenn es weiterhin Vermittlungsglieder zu einem neuen Lesen [...] gegeben hat, so liegt die Annahme sehr nahe, jene mimetische Begabung, welche früher das Fundament der Hellsicht gewesen ist, sei in jahrtausendlangem Gange der Entwicklung ganz allmählich in Sprache und Schrift hineingewandert und habe sich in ihnen das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit erschaffen. Dergestalt wäre die Sprache die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens [...].⁶³

Letztendlich verbindet Benjamin die Befähigung, Sprache zu lesen und zu dechiffrieren – die höchste Form der unsinnlichen mimetischen Begabung – mit der Bedeutung des dialektischen Bilds: Während der antike Rausch der Zeugung ein unmittelbarer Ausdruck in Reaktion auf kosmische Konstellationen war, besteht die nun gestellte Aufgabe darin, zu lesen, „[w]as nie geschrieben wurde“,⁶⁴ um das Noch-nicht-Bewusste in einem „Jetzt der Erkennbarkeit“⁶⁵ lesbar zu machen und es damit in einen „kritischen gefährlichen Momen[t]“⁶⁶ zu überführen. Da Benjamin das Semiotische als den Träger der noch zu Dechiffrierten Bedeutung der Sprache definiert,⁶⁷ wird das Konzept der unsinnlichen Ähnlichkeit zum Schlüssel für die narrative Strategie, die in der *Einbahnstraße* verfolgt wird. Es vereinigt in sich den ikonoklastischen Ansatz, der sich aus der invertierten Perspektivik herleitet und das mit dem dialektischen Bild verbundene Warten auf die „mit Zeit bis zum Zerspringen geladen[e] [Wahrheit]“,⁶⁸ die schließlich in ein revolutionäres Moment umschlägt.

Benjamin beendet seine *Einbahnstraße* mit einer radikalen Version des dialektischen Bilds, das in sich die historische Spannung zwischen archaischem Prophezeiungsszenario und den Raum moderner Kriegstechnologie birgt. Die vor dem Hintergrund einer kosmischen Katastrophe inszenierte totale Mobilmachung sowie das Gemahnen an die Revolution, die den damit verbundenen Taumel der Vernichtung überwinden könne, breiten bereits das gegenhistorische

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Ebd., S. 209.

⁶⁴ Ders.: „Über das mimetische Vermögen“, S. 213. Vgl. ferner: Lotman: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 295: „Dechiffrieren heißt immer Rekonstruieren. Im Grunde wendet der Wissenschaftler bei der Rekonstruktion der verlorenen Teile eines Dokuments und bei der Lektüre der erhaltenen dieselbe Methode an. In beiden Fällen geht er davon aus, dass das Dokument *in einer fremden Sprache geschrieben ist*, deren Grammatik er erst noch erstellen muss.“

⁶⁵ Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 578.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ders.: „Über das mimetische Vermögen“, S. 213.

⁶⁸ Ders.: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 578.

Katastrophenkonzept aus, dass etwa zehn Jahre nach Veröffentlichung der *Einbahnstraße* in den sogenannten Zentralpark-Thesen ausformuliert wird.⁶⁹ Gegenhistorisch ist Benjamins Modell nicht nur, weil es den von Foucault beschriebenen revolutionären Impetus fortschreibt, der in die Geschichte der Klassenkämpfe eingeht, sondern auch, weil es die normative Vorstellung davon, was Geschichte sei, umkehrt. Die Katastrophe bleibt nicht länger die Ausnahme, die sie im herrschenden Geschichtsverständnis darstellt; sie wird zum Status quo einer als Kontinuum vorgestellten Geschichte selbst, das heißt zur „Katastrophe in Permanenz“.⁷⁰ Insofern Benjamin also in „ZUM PLANETARIUM“ an die auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs vollzogene Bluthochzeit von Erde und Geschichte anknüpft, nimmt er damit unweigerlich Bezug auf das dadurch ausgelöste raumzeitliche Vakuum, dessen eigentliche Katastrophe darin besteht, dass man in der Geschichte festzustecken scheint. Vakuum bedeutet im Benjaminischen Sinne die Abwesenheit eines „Jetzt der Erkennbarkeit“ sowie einer ihr vorausgehenden Erfahrungsarmut, die sich in der ruinösen Verausgabung eines Schreibens über den Ersten Weltkrieg äußert, das nichts mehr sagt. Die Geschichte und die Geschichten, in denen man feststeckt, werden damit zum Stillstand, zum unbewohnbaren Gefängnis einer explosiven Wahrheit, die es noch zu entschlüsseln gilt. Da eine neu zu denkende Form der unsinnlichen mimetischen Begabung an die Sprache gebunden ist, verweist überdies das Ende der *Einbahnstraße* auf sich selbst als einen Text, der ebenfalls auf eine kommende, das heißt *andere* Geschichte wartet. Damit wird nicht nur die historische Notwendigkeit des Dechiffrierens von Texten anhand einer kritischen Semiotik betont. Indem Benjamin das Inkommensurable bewahrt, stellt er ein nichtaffirmatives Konzept für den Umgang mit der Historizität von Räumen bereit, in denen die Bewegungsfreiheit durch die Autorität der Bilder und Vorstellungen determiniert wird. Was nach den letzten Zeilen der *Einbahnstraße* bleibt, ist ihre nichtperspektivische, das heißt gegenhistorische Richtung: das Warten auf das Umschlagen der Zeit. – „Der Wartepflichtige darf aber nicht darauf vertrauen, dass aus der verbotenen Richtung kein Fahrzeug kommt.“⁷¹

⁶⁹ Vgl. ders.: „Charles Baudelaire“, S. 683: „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‘so weiter’ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene. [...] Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe.“ Eine präfigurierte Beschreibung dessen findet sich unter dem Titel „KAISERPANORAMA“ auch in der *Einbahnstraße*: „In dem Schatze jener Redewendungen, mit welchem die aus Dummheit und Feigheit zusammengeschweißte Lebensart des deutschen Bürgertums sich alltäglich verrät, ist die von der bevorstehenden Katastrophe – indem es ja ‘nicht mehr so weitergehen’ könne – besonders denkwürdig. Die hilflose Fixierung an die Sicherheits- und Besitzvorstellungen der vergangenen Jahrzehnte verhindert den Durchschnittsmenschen, die höchst bemerkenswerten Stabilitäten ganz neuer Art, welche der gegenwärtigen Situation zugrunde liegen, zu apperzipieren.“ Ders.: *Einbahnstraße*, S. 21.

⁷⁰ Ders.: „Charles Baudelaire“, S. 660.

⁷¹ OLG Saarbrücken VM 70, 58, in: *Urteile/Meinungen zu Zeichen 220 der StVO*, in: <http://www.sicherestrassen.de/VKZKatalog/Frameaufbau.htm?http://www.sicherestrassen.de/VKZKatalog/Kat220.htm> (31.12.2013).

Zerstörte Landschaft II

Let us dwell instead on the contradictions of space.¹
(Henri Lefebvre)

*They said go west young man, that's best
It's there you'll feel no pain
Bel-air's okay if you dig the grave
But I want to live again²*
(Bryan Ferry)

*„Ohne Utopie kann man nicht leben?“ – „Nein. Nicht auf
Dauer, ohne Schaden zu nehmen. Sicher, man kann mit
dem Fickbomber nach Bangkok fliegen, dazu braucht
man keine Utopie. Das kann man solange machen, bis
man Aids hat.“³*
(Heiner Müller)

Mobilmachung I: Dispersionen

Was sich im Zuge des Ersten Weltkriegs als Paradigma der totalen Mobilmachung abzeichnet, ist mit Blick auf gesellschaftliche und soziale Phänomene nicht allein der Sphäre der Kriegstechnik vorbehalten. Die der allumfassenden Technisierung der kriegerischen Mobilmachung zugrunde liegenden Produktions- und Reproduktionsweisen wären allein aus historischen Gründen undenkbar ohne die nach ökonomischen Spielregeln vorangetriebene Industrialisierung, die um 1914 schließlich im Fordismus ihren vorläufigen Höhepunkt findet.⁴ Bereits die Verwendung des Begriffs der

¹ Lefebvre: *The Survival of Capitalism. Reproduction of the Relations of Production*, aus dem Französischen von Frank Bryant, New York: St. Martin's Press, 1976, S. 89.

² Bryan Ferry: „Can't Let Go“, in: *The Bride Stripped Bare*, Virgin/EG Records Ltd., 1978.

³ Müller: „Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung. Ein Gespräch für 'Der Spiegel'“, 49/1989, in: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Berlin: Verlag der Autoren, 1994, S. 70-75, hier S. 74.

⁴ Signifikant ist, dass auch in diesem Zusammenhang das Jahr 1914 zum symbolischen Wendepunkt erklärt wird. Vgl. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 125: „The symbolic date of Fordism must, surely, be 1914, when Henry Ford introduced his five-dollar, eight-hour day as recompense for workers manning the automated car-assembly line he had established the year before at Dearborn, Michigan.“ Vgl. ferner Harveys Ausführungen zum paradigmatischen Einbruch traditioneller raumzeitlicher Vorstellungen am Beispiel des Ersten Weltkriegs. Ebd., S. 178: „These two lines – internationalist and localized – of coping with the phenomena of time-space compression collided violently in the global war of 1914-18. How that war was actually triggered rather than contained is of interest precisely because it illustrates how conditions of time-space compression, *in the absence of a proper means for their representation*, make national lines of conduct impossible to determine, let alone follow. The new systems of transportation and

Maschine im Kriegsdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts sowie in den Diskussionen über denselben, ist eine in diesem Sinne doppelt geprägte: Die Maschine ist nicht nur das ausschlaggebende Maß „im technischen Raum“⁵ des Ersten Weltkriegs. Auf entscheidende Weise prägt sie ebenso die Normativität des technischen Raums der industriellen Produktion, in dem sie zum Emblem beschleunigter Produktionsprozesse wird und inmitten des paradoxen Verhältnisses zwischen gesteigerter Produktion sowie steigender Surplusarbeit auftritt, wie Marx es in den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* analysiert.⁶ Nicht nur in den Materialschlachten, sondern auch im Rahmen industrieller Fertigung kann Marx zufolge das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine im Modus eines Wettkampfs verstanden werden, dessen Arena der von Machtstrukturen durchdrungene Raum industrieller Produktion darstellt, da „[i]n der Maschinerie [...] die vergegenständlichte Arbeit der lebendigen Arbeit im Arbeitsprozeß selbst als die sie beherrschende Macht gegenüber[tritt], die das Kapital als Aneignung der lebendigen Arbeit seiner Form nach ist“.⁷ Und weiter:

[...] die Maschine, die für den Arbeiter Geschick und Kraft besitzt, ist selbst der Virtuose, die ihre eigne Seele besitzt in den in ihr wirkenden mechanischen Gesetzen und zu ihrer beständigen Selbstbewegung, wie der Arbeiter Nahrungsmittel, so Kohlen, Öl etc. konsumiert (matières instrumentales [Produktionshilfsstoffe]). Die Tätigkeit des Arbeiters, auf eine bloße Abstraktion der Tätigkeit beschränkt, ist nach allen Seiten hin bestimmt und geregelt durch die Bewegung der Maschinerie, nicht umgekehrt. Die Wissenschaft, die die unbelebten Glieder der Maschinerie zwingt, durch ihre Konstruktion zweckgemäß als Automat zu wirken,

communication, Kern notes, 'tightened the skein of internationalism and facilitated international co-operation' at the same time as they 'divided nations as they all grabbed for empire and clashed in a series of crisis.' Hervorh. d. Verf.

⁵ Jünger: „Feuer und Bewegung“, S. 116.

⁶ Die technische Entwicklung, das heißt die Entwicklung maschineller sowie automatisierter Produktionsmittel, ist in einen Widerspruch verstrickt, insofern sie die Möglichkeit eröffnet, Arbeitszeit einzusparen; die damit einhergehende potentielle zeitliche Unabhängigkeit zugunsten des Arbeiters gilt es jedoch gleichzeitig zu unterlaufen, um weiterhin ein reibungsloses Ausbeutungsverhältnis gewährleisten zu können. Vgl. Karl Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, in: MEW, Bd. 42, S. 47-768, hier S. 604. Zum genannten Widerspruch zwischen gesteigerter Produktion sowie steigender Surplusarbeit heißt es darin: „Die *Arbeitszeit als Maß des Reichtums* setzt den Reichtum selbst als auf der Armut begründet und die disposable time nur existierend *im und durch den Gegensatz zur Surplusarbeitszeit* oder Setzen der ganzen Zeit des Individuums als Arbeitszeit und Degradation desselben daher zum bloßen Arbeiter, Subsumtion unter die Arbeit. *Die entwickeltste Maschinerie zwingt den Arbeiter daher, jetzt länger zu arbeiten, als der Wilde tut oder als er selbst mit den einfachsten, rohsten Werkzeugen tat.*“ Vgl. dazu ferner den Auszug aus dem von Marx zitierten Pamphlet *The Source and Remedy of the National Difficulties* (1821): „Wäre die ganze Arbeit eines Landes nur hinreichend, den Unterhalt der ganzen Bevölkerung aufzubringen, gäbe es keine *Surplusarbeit*, folglich auch nichts, das als Kapital akkumuliert werden könnte. Produziert das Volk in einem Jahr genug für den Lebensunterhalt während 2 Jahre, müssen die Konsumtionsmittel für ein Jahr zugrunde gehen, oder die Bevölkerung muß ein Jahr lang aufhören, produktiv zu arbeiten. Aber die *Besitzer des Mehrprodukts oder des Kapitals* beschäftigen die Bevölkerung *mit etwas, das nicht direkt und unmittelbar produktiv ist*, z.B. mit dem Bau von Maschinerie. So geht's weiter.“ Ebd.

⁷ Ebd., S. 594.

existiert nicht im Bewußtsein des Arbeiters, sondern wirkt durch die Maschine als fremde Macht auf ihn, als Macht der Maschine selbst.⁸

Vergleicht man die hier einbegriffene Gegenüberstellung von abstrakten und nicht-abstrakten Produktionsprozessen, die in der marxistischen Analyse als Gradmesser für entfremdende sowie enthumanisierende Arbeitsverhältnisse gilt,⁹ mit den Beschreibungen, die die Kriegsliteratur über die sogenannten Stahlnaturen liefert – das heißt jenem mobilgemachten Typus, der den Automatismen der Maschine zu entsprechen verspricht –, so verwundert es nicht, dass Ernst Jünger in seinen Korrespondenzen zum *Arbeiter*¹⁰ festhält, eine antimarxistische Auslegung ablehnen zu müssen: „Marx paßt in das System des ‘Arbeiters’, doch füllt er es nicht aus.“¹¹ Marx kann das System des *Arbeiters* nicht etwa deswegen nicht ausfüllen, weil laut Jünger mit dem Eintritt in die Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts das bürgerliche Individuum verabschiedet wird, an dessen Stelle

⁸ Ebd., S. 593. Der im aufgeführten Zitat angedeutete Wettstreit zwischen Mensch und Maschine trägt freilich eine ironische Note, da Marx die Maschine an dieser Stelle personifiziert, das heißt sie als Figur die Bühne der Produktion betreten lässt. Trotz der mechanischen Qualität der mit dieser Personifikation verknüpften Attribute, ist von Virtuosität, Selbstbewegung und schließlich einer Seele die Rede, die dem Automaten durch den *Geist* der Wissenschaft eingehaucht wird. Hier findet sich bereits hinsichtlich der Mittel des industriellen Produktionsprozesses derjenige Spuk in Form einer Beseelung angedeutet, auf den Derrida im Rahmen seiner Hantologie *Marx’ Gespenster* Bezug nimmt. Vgl. Jacques Derrida: *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2004. Zum Begriff „Hantologie“ vgl. ebd., S. 25 und 77. Ferner ist es nicht unerheblich, dass Derrida mit Blick auf die raumzeitlichen Problematiken (Problematiken einer raumzeitlichen Vermessung), die aus Transformationsprozessen hervorgehen, die ihrerseits den ökonomischen Imperativen der Expansion sowie des stetigen Wachstums folgen, ebenfalls die Zäsur des Ersten Weltkriegs benennt: „Erinnern wir uns der technischen, wissenschaftlichen und ökonomischen Umwälzungen, die in Europa nach dem Ersten Weltkrieg bereits die topologische Struktur der *res publica*, des öffentlichen Raums und der öffentlichen Meinung, auf den Kopf gestellt hatten. Sie betrafen nicht nur diese topologische *Struktur*, sondern sie begannen, die Annahme des Topographischen selbst problematisch zu machen, die Annahme, daß es einen Ort und also einen identifizierbaren und stabilisierbaren Körper für das öffentliche Wort, die öffentliche Sache (*chose*) oder Angelegenheit (*cause*) gebe [...]“ Ebd., S. 113.

⁹ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I. Introduction*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008, S. 166: „The human being – ceasing to be human – is turned into a tool to be used with other tools (the means of production), a thing to be used by another thing (money), and an object to be used by a class, a mass of individuals who are themselves ‘deprived’ of reality and truth (the capitalists). And his labour, which ought to humanize him, becomes something done under duress instead of being a vital and human need, since it is itself nothing more than a means (of ‘earning a living’) rather than a contribution to man’s essence, freely imparted. The wage-earner is confronted with the use of his labour power ‘as something alien’“.

¹⁰ Jüngers Auffassung vom Begriff der Totalität erlaubt es, den *Arbeiter* als Fortführung des Diskurses zu lesen, der mit Schriften wie „Die totale Mobilmachung“ begonnen wurde. Nicht zuletzt weist Jünger selbst in seinem 1932 publizierten Werk darauf hin, dass „die Schrift ‘Die Totale Mobilmachung’ [nähere Auskunft über das Wort *total*, das im Folgenden noch eine große Rolle spielen wird,] erteilt“. Jünger: *Der Arbeiter*, S. 39.

¹¹ Brief vom 24. September 1978, in: Jünger: „Maxima – Minima“, S. 390. Dass Jünger folgern kann, „nicht in Marxens System [zu passen], wohl aber er in das meinige“ (ebd., S. 391), liegt im unterschiedlichen Primat des Untersuchungsgegenstands begründet. Im Gegensatz zu Marx geht es Jünger nicht unmittelbar um ökonomische Strukturen und einem davon ableitbaren Arbeitsbegriff, der sich allein als abstrakte oder „technische Tätigkeit“ (ders.: *Der Arbeiter*, S. 94) beschreiben ließe, sondern um die Ontologie eines Phänotyps: „Durch die Technik wird nichts erspart, nichts vereinfacht und nichts gelöst – sie ist das Instrumentarium, die Projektion einer besonderen Lebensart, für die *Arbeit* der einfachste Ausdruck ist. [...] Arbeit ist nicht Tätigkeit schlechthin, sondern der Ausdruck eines besonderen Seins, das seinen Raum, seine Zeit, seine Gesetzmäßigkeit zu erfüllen sucht.“ Ebd., S. 94 f.

der Typus des Arbeiters tritt,¹² sondern weil es in erster Linie nicht mehr allein die Bourgeoisie ist, die gemäß des „Bedürfnis[ses] nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte [...] über die ganze Erdkugel [jagt]“¹³ und sich dementsprechend mobilisiert. Der Grad der Mobilisierung, der den Typus des Arbeiters charakterisiert, geht jedoch aus Jüngers Perspektive nicht allein aus den Prozessen der Profitmaximierung und Akkumulation hervor. Vielmehr wird der Arbeiter als ein Typus verstanden, der der Technizität der totalen Mobilmachung entspricht:

Die Technik ist die Art und Weise, in der die Gestalt des Arbeiters die Welt mobilisiert. Das Maß, in dem der Mensch entscheidend zu ihr in Beziehung steht, das Maß, in dem er durch sie nicht zerstört, sondern gefördert wird, hängt von dem Grade ab, in dem er die Gestalt des Arbeiters repräsentiert. Technik in diesem Sinne ist die Beherrschung der Sprache, die im Arbeitsraume gültig ist.¹⁴

Zweierlei Maß: Jünger verlässt die Sphäre eines dezidiert gesellschaftspolitischen und ökonomischen Diskurses, an dem die marxistische Analyse teilhat, und steuert mit Blick auf den Phänotyp des Arbeiters Fragen nach der besonderen Existenzform desselben, also einer Ontologie, entgegen. Die damit einhergehende Überblendung vom Sozialen zu einer Essenz des Technischen übersteigt denjenigen Diskurs, in dem produktionstechnische Verschiebungen sowie kapitalistische Produktionsweisen als signifikante Bestandteile dessen erscheinen, was im Kontext der Moderne Vergesellschaftung¹⁵ genannt wird und in deren Rahmen „der Tausch die wesentliche soziale Art ist, [das objektiv gegebene Wertquantum durch bloßen Wechsel seiner Träger zu einem höheren

¹² Vgl. ders.: *Der Arbeiter*, S. 143: „Nichts zwingt uns jedoch, an den Wörterbüchern festzuhalten, denen diese Begriffe entnommen sind. Der Abschluß der Entwicklung des Individuums, das heißt: sein Tod, ist nur insofern Kennzeichen des Typus, als er zu seinen unbedingten Voraussetzungen gehört. Erst die völlige Zersplitterung, das Sinnloswerden der alten Gefüge macht es möglich, daß die Wirklichkeit eines anderen Kraftfeldes in Erscheinung tritt.“

¹³ Marx und Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: MEW, Bd. 4, S. 459-493, hier S. 465.

¹⁴ Jünger: *Der Arbeiter*, S. 160.

¹⁵ Vgl. hierzu die auf Ferdinand Tönnies zurückgehende Unterscheidung von Gemeinschaft und Gesellschaft, der zufolge sich die gesellschaftlichen Verbindungen „ohne gegenseitige innere Einwirkung“ charakterisieren lassen und in deren sozioökonomischen Rahmen jedermann als Kaufmann auftritt. Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Leipzig: Hans Buske, 8. Aufl., 1935, S. 52. Vgl. ferner Max Webers Modifikation der von Tönnies unternommenen Unterscheidung anhand dessen Gegenüberstellung von Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung: „‘Vergemeinschaftung’ soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns – im Einzelfall oder im Durchschnitt oder im reinen Typus – auf subjektiv *gefühlter* (affektuellem oder traditionaler) *Zusammengehörigkeit* der Beteiligten beruht. ‘Vergesellschaftung’ soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns auf rational (wert- oder zweckrational) motiviertem *Interessenausgleich* oder auf ebenso motivierter *Interessenverbindung* beruht. Vergesellschaftung kann typisch insbesondere (aber nicht: nur) auf rationaler *Vereinbarung* durch gegenseitige Zusage beruhen. Dann wird das vergesellschaftete Handeln im Rationalitätsfall orientiert: a) wertrational an dem Glauben an die *eigene* Verbindlichkeit, – b) zweckrational an der Erwartung der Loyalität des *Partners*.“ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. III. Abteilung. Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1922, S. 21 f.

Quantum subjektiv empfundener Werte zu gestalten]“.¹⁶ Ökonomie und Soziologie sind nicht Jüngers primäre Themen. Den Diskurs des Klassenkampfes verbannt er ins 19. Jahrhundert, da er ihn im Angesicht der technischen Implikationen der Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts für unzureichend, mithin zwecklos hält.¹⁷ Mit Blick auf den Arbeiter und die ihn kennzeichnende Mobilmachung, tritt an die Seite eines Diskurses über die (moderne) Krise in Permanenz – der ein Diskurs über die Moderne als Krise ist –,¹⁸ ein Diskurs über die *Funktionalität in Permanenz*, der ersteren allerdings weder negiert noch aufhebt. So formuliert Jünger, nachdem er darauf hinweist, der Arbeiter bliebe auch auf einer einsamen Insel noch Arbeiter,¹⁹ dass

Arbeit [...] nicht Tätigkeit schlechthin [ist], sondern der Ausdruck eines besonderen Seins, das seinen Raum, seine Zeit seine Gesetzmäßigkeit zu erfüllen sucht. Daher kennt sie keinen Gegensatz außer sich selbst; sie gleicht dem Feuer, alles Brennbares verzehrend und verwandelnd, das ihm nur durch sein eigenes Prinzip, nur durch ein Gegenfeuer strittig gemacht werden kann. Der Arbeitsraum ist unbegrenzt, ebenso wie der Arbeitstag vierundzwanzig Stunden umfasst. Das Gegenteil der Arbeit ist nicht etwa Ruhe oder Muße, sondern es gibt unter diesem Gesichtswinkel keinen Zustand, der nicht als Arbeit begriffen wird.²⁰

¹⁶ Simmel: *Philosophie des Geldes*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 6, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2. Aufl., 1999, S. 389.

¹⁷ Vgl. Jünger: *Der Arbeiter*, S. 124: „Streik und Aussperrung, die explosionsartige Anwendung der Kündigung als des obersten Mittels im Wirtschaftskampf gehören [...] dem Gesellschaftsverfahren des 19. Jahrhunderts an, wie sie der strengen Arbeitswelt des 20. unangemessen sind.“ Vgl. zum Wirkungsverlust von organisierten Widerstandsformen im Laufe des 20. Jahrhunderts auch Paul Virilio: „Der kritische Raum“, aus dem Französischen von Marianne Knabe, in: *Tumult*, hrsg. v. Frank Böckelmann und Walter Seitter, München: Klaus Boer Verlag, 1983, S. 16-27, hier S. 21: „Die revolutionäre Widerstandsform des Streiks gehört leider zu einer Periode von Wachstum und Vollbeschäftigung... In der Zeit der Rezession, der systematischen Entlassung von unqualifizierten Arbeitskräften und der Entindustrialisierung wird umgekehrt die Aussperrung durch die Unternehmer zur Generalwaffe und dreht die Kräfteverhältnisse um.“

¹⁸ Mit dem Diskurs über eine Krise in Permanenz sind vor allem jene Auseinandersetzungen mit der Moderne gemeint, die den wahrgenommenen Traditionsbruch um und nach der Wende zum 20. Jahrhundert entlang von Dichotomien und Verlusten beschreiben. Sei es durch die Tönniessche Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft, den von Simmel in „Die Großstädte und das Geistesleben“ beschriebenen räumlichen Gegensatz von Stadt und Land, die im Zuge von Spenglers *Untergang des Abendlandes* vollzogene antimoderne Unterscheidung von Zivilisation und Schicksal oder durch das proklamierte Ende der bürgerlichen Sicherheit. Vgl. Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 117 sowie Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland*, S. 21-26. Gemäß einer Interpretation Lefebvres, das heißt aus Sicht einer marxistischen Krisenanalyse, verweist die im Angesicht der Moderne reflektierte Form der Krise auch auf das Ausbleiben von Revolutionen: „What are called modern societies will [...] live under threat from within and without: threatened with ruin, decay, self-destruction; facing numerous challenges; exposed to unremitting attack. We must get used to the idea that a crisis of this order no longer has anything to do with ‘crisis’ in the classical sense; that constant invention is required to respond to such situations. [...] The ‘crisis’ takes over the work of critical knowledge [...]. As a critical condition, the ‘crisis’ is critical thinking *in actu*. [...] That said, there is no need to linger over the crisis of the theory of crisis, of criticism, of Marxism as a critical theory or theory of crisis, and so on. This perspective does not involve a vision of apocalypse, a catastrophe; but it does not exclude them. The theory of permanent crisis thus replaces that of permanent revolution.“ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III. From Modernity to Modernism (Towards a Metaphilosophy of Daily Life)*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008, S. 38 f.

¹⁹ Vgl. Jünger: *Der Arbeiter*, S. 94.

²⁰ Ebd., S. 95.

Laut dieser mit Kriegsrhetorik (Feuer und Gegenfeuer) gepaarten Ontologie ist die raumzeitliche Ordnung, in der der Typus des Arbeiters zu verorten ist, total. In Jüngers Version einer 24/7-Leistungsgesellschaft – einem Arbeitsraum, in dem das Gesetz einer raumzeitlich allumfassenden Funktionalität gilt – wird „das einmalige und individuelle Erlebnis“²¹ durch den total vermessenen, „sehr konstruktiv gewordenen Raum mit seinen Uhren und Meßapparaten [...] durch das eindeutige und typische ersetzt“.²² Die aus dieser allseitigen Vermessung resultierende „existentielle Einbeziehung“²³ bewirkt die Auflösung des „Widerstand[s], den der Einzelne seiner Mobilmachung entgegenzustellen vermag“.²⁴ „Im Arbeitsraume entscheidet nichts anderes als die Leistung, durch welche die Totalität dieses Raumes zum Ausdruck kommt.“²⁵ Eben darum ist es Jünger möglich, seine Interpretation einer sich speziell im 20. Jahrhundert entfaltenden Ubiquität in den Zusammenhang des Kontinuums kriegstechnischer Raumgestaltungen zu stellen:

Der Krieg ist Promoter von Technik und Wissenschaft, Vernichter der musischen Welt. Der Kriegerkaste wurde er schon längst unheimlich. [...] Der Arbeiter kämpft und stirbt in den Apparaturen, nicht nur ohne „höhere Ideen“, sondern auch in ihrer bewußten Ablehnung. Sein Ethos liegt in der sauberen Bedienung des Apparats.²⁶

Was sich hinsichtlich des totalen Arbeitsraums als eine von vollkommener Entfremdung gekennzeichnete und demgemäß konkrete Un-Heimlichkeit liest, mutet aus Perspektive der marxistischen Analyse als grenzenlose Dystopie an. Sie erscheint grenzenlos, da der von Jünger beschriebene Raum total ist, was mit Bezug auf die von ihm erwähnte Apparatur bedeutet, dass sie überall und nirgendwo auszumachen ist. Mit der völligen Fixierung auf den durch den Apparat und die Technik charakterisierten Arbeitsraum, das heißt vermittels einer totalen Typisierung, verwandelt sich – mit Bernhard Waldenfels gesprochen – ein jegliches Hier „in ein *Irgendwo* innerhalb des Raumes, dessen Quellen verschüttet sind, und mit der völligen Verflüchtigung verschwindet das Hier in einem *Überall*, das jeder Situation enthoben ist“.²⁷ In der Fortführung seines Gedankens bezieht sich Waldenfels keineswegs auf Jünger, sondern auf die raumgestaltende

²¹ Ebd., S. 151.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 154.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 156.

²⁶ Ders.: „Maxima – Minima“, S. 328.

²⁷ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 96.

Entwicklung, die besonders seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert mit dem Namen *Globalisierung* verknüpft wird:

Was wir Globalisierung nennen, ist gewiß ein komplexes Phänomen, aber eben auch ein räumliches. Ein wichtiger Aspekt besteht darin, daß der leiblich-räumliche Standort buchstäblich gleichgültig wird. Das Hier schrumpft zusammen zu einem Maschinenfortsatz oder einer Kommandozentrale: Hier ist dort, wo die Taste sich befindet, die ich auswähle, oder der Knopf, den ich drücke.²⁸

Der Diskurs über die totale Mobilmachung kann in diesem Sinne als ein Diskurs über die Unheimlichkeit einer technisch erzeugten Ubiquität,²⁹ als Diskurs einer Deplatzierung bzw. Dislokation gelesen werden, wobei letzteres nicht bedeutet, dass etwas, ein Hier, einfach nur verrückt wird, sondern sich die Einzigkeit eines jeweiligen *situs* einer absoluten Relativierung und damit Nivellierung ausgesetzt sieht. Die so verstandene Unheimlichkeit, das Nicht-Heimisch-Sein, ist das Resultat einer Indifferenz, mithin eines Differenzmangels, der bewirkt, dass sich die „Selbstverdoppelung des leiblichen Wesens“,³⁰ die Tatsache, dass „[n]ichts und niemand [...] jemals ganz an seinem Ort“³¹ ist, einseitig zugunsten des (N)Irgendwo und Überall verschiebt. Die Balance zwischen einer *place-identity* und einer *place non-identity*³² gerät mit der Preisgabe an die Austauschbarkeit – nichts anderes bedeutet in diesem Kontext die Rede von der Typologie – aus den Fugen.

Mobilgemacht und zerstreut werden durch eine solche unipolare Verschiebung jedoch nicht nur ortsbezogene Identitäten, sondern vor allem die Akteure, die sich entsprechend einer von Dispersionen gezeichneten Ubiquität zu verhalten haben und zu deren unweigerlichen Status quo die stete Selbstverortung im Sinne einer permanenten Selbstevaluation gehört. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Jüngers 1932 niedergeschriebene Vision von einem totalen Raum – die noch geprägt ist von dem aus heutiger Perspektive anachronistischen und spezifisch modernen Vokabular industrieller sowie kriegstechnologischer Produktionsweisen – seine volle Durchschlagskraft mit dem Eintritt in das postindustrielle Zeitalter entfaltet, das heißt mit Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das sich wirtschaftlich geprägt sieht durch die Informationstechnologie sowie den Strukturwandel zum tertiären Sektor. Ein Befund, der eine Form

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Ebd., S. 97.

³¹ Ebd., S. 95.

³² Ebd., S. 97.

der Kontinuität offenlegt, die vor allem hinsichtlich ökonomischer Tendenzen in der von David Harvey formulierten These über die grundlegende Verwandtschaft von Moderne und sogenannter Postmoderne artikuliert wird.³³ So sucht die Rede von der totalen Mobilmachung auch die Diskurse über die Produktions- und Reproduktionsverhältnisse des späten 20. Jahrhunderts heim. Angedeutet wird diese Heimsuchung beispielsweise durch das kriegerische Vokabular in Paul Virilios Thesen zum sogenannten kritischen Raum. Diese Version des totalen Raums ist nicht nur geprägt von der wirtschaftlichen Deregulierung und einer zunehmenden Automatisierung,³⁴ die sich im Rahmen eines „postindustriellen Endokolonialismus“ vollzieht,³⁵ sondern ebenso von den Beschleunigungsprozessen einer Kriegstechnik dritter Generation,³⁶ denen der Raum als „Träger der massiven Vernichtung“³⁷ dient. Kennzeichnend für die soziale wie gesellschaftliche Praxis des kritischen Raums ist laut Virilio eine „totalitäre Vereinheitlichung“,³⁸ die sich „unter der Maske des technologischen Fortschritts, des Fortschritts von zivilen oder militärischen Technologien, die sich demokratisch geben, ereignet“.³⁹ Darin einbegriffen ist also erneut ein Prozess der Produktion von Typen, der den sogenannten kritischen Raum für singuläre und individuelle Praktiken unbewohnbar macht.

Ebenfalls zu Beginn der 1980er Jahre weist auch Henri Lefebvre auf den Zusammenhang von Krieg und ökonomischen Interessen sowie reibungsloser Funktionalität unter der Maske demokratischer legitimierter Gesellschaftsformen und ihrer Alltäglichkeit hin:

As is well known but rarely stated, wars and crisis do their job; they perform the function of the negative, unnoticed as such; they purge the mode of production of its temporary surpluses, and prime a resumption

³³ Vgl. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 116: „[...] there is much more continuity than difference between the broad history of modernism and the movement called postmodernism. It seems more sensible to me to see the latter as a particular kind of crisis within the former, one that emphasizes the fragmentary, the ephemeral, and the chaotic side of Baudelaire's formulation (that side which Marx so admirably dissects as integral to the capitalist mode of production) while expressing deep scepticism as to any particular prescriptions as to how the eternal and immutable should be conceived of, represented, or expressed.“ Jünger selbst hätte freilich einer Zurechnung zum Diskurs der Moderne, der sich aus den Gegenwärtigungen der Traditionsverluste und -brüche im 19. Jahrhundert speist, entschieden widersprochen.

³⁴ Vgl. Virilio: „Der kritische Raum“, S. 18.

³⁵ Ebd., S. 17.

³⁶ Vgl. ebd., S. 27: „Dieser Rüstung der dritten Generation genügt es nicht mehr wie den früheren, den Zeit-Raum der Abschreckung zu organisieren [...]; vielmehr beseitigt sie umgekehrt Dauer, Ausdehnung und Tiefe des geostrategischen Feldes – durch die Augenblicklichkeit einer Implosion, die jeglichen freien Willen der Protagonisten auslöscht.“ Konkret gemeint ist „eine elektromagnetische ‘Teilchenballistik’, die „den Krieg über den klassischen Raum hinaus[treibt]: mit Laser-Waffen, mit Waffensystemen, die Bündel von neutralen oder geladenen Teilchen projizieren“.

Ebd., S. 27.

³⁷ Ebd., S. 22.

³⁸ Ebd., S. 20.

³⁹ Ebd.

of accumulation on a new technological basis. Destructive capacity creates the premises of prosperity. Thus moulded into a mockery of a full life, daily life itself enables the mode of production to function.⁴⁰

Der insbesondere die Alltäglichkeit des ökonomischen Raums prägende Widerspruch zwischen freiheitlichen Gesellschaftsordnungen und der Zerstörung raumzeitlicher Dispositive zugunsten „grenzüberschreitender“ Austauschprozesse,⁴¹ wird vor allem anhand jener sogenannten Subjektivierungstechnologien offenbar, deren besonderer Typus als das unternehmerische Selbst bezeichnet wird.⁴² Hier erreicht das Paradigma der totalen Mobilmachung bereits das beginnende 21. Jahrhundert.⁴³ Was die anhand dieser Problematik verwendete Rede von der totalen Mobilmachung dem Vorwurf eines schier provokativen Gestus enthebt, ist das Paradox einer wettbewerbsorientierten Selbsttechnologie, die im Spannungsfeld von Identitätspraktiken und permanenten Optimierungsprozessen vollzogen wird. Jüngers Ausführungen über den total entgrenzten Arbeitsraum, dessen assimilierter Bewohner rund um die Uhr tätig ist und der kein raumzeitliches Außerhalb der ihn involvierenden Produktionsprozesse mehr kennt, erfährt am Beispiel des Ichs, das im Rahmen einer forcierten „Entfaltung des individuellen Humankapitals“⁴⁴ nur noch als akkumulationsförderndes Projekt begriffen wird, eine tiefgreifende Aktualisierung:

Das unternehmerische Selbst bewegt sich schon deshalb in einem Projektkosmos, weil Entrepreneurship weder ein fixes Persönlichkeitsmerkmal noch einen erworbenen sozialen Status darstellt, sondern sich nur in actu als eine diskontinuierliche Folge unternehmerischer Handlungen, d.h. als Serie zeitlich limitierter

⁴⁰ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 166.

⁴¹ Virilio: „Der kritische Raum“, S. 21.

⁴² Vgl. Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2007.

⁴³ Es sei darauf hingewiesen, dass die Rede von der totalen Mobilmachung sogar wortwörtlichen Einzug in die Diskussionen über neoliberale Gouvernementalität erhält. Vgl. ders.: „Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement“, in: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 131-167. Ferner sei erwähnt, dass sich die mit der Praxis des unternehmerischen Selbst konstituierende Selbsttechnologie nicht ausschließlich dem 21. Jahrhundert zurechnen lässt. So zeichnet Ulrich Bröckling „die Karriere nach, die das unternehmerische Selbst und verwandte Gestalten wie der Intrapreneur oder die Ich-AG seit den 80er Jahren in der politischen Publizistik, in sozialwissenschaftlichen Gegenwartsanalysen, im Managementdiskurs und schließlich in sozialpolitischen Maßnahmen wie den so genannten Hartz-Reformen machten“. Ders.: *Das unternehmerische Selbst*, S. 14. In der Rhetorik staatlicher wie föderaler Programme wird das Projekt des unternehmerischen Selbst jedoch stets als wegweisend für das 21. Jahrhundert beschrieben. Vgl. dazu beispielsweise den Abschlussbericht der „Kommission für Zukunftsfragen Bayern – Sachsen“ aus dem Jahre 1997. Darin heißt es nach Bröckling: „Das Leitbild der Zukunft ist das Individuum als Unternehmer seiner Arbeitskraft und Daseinsvorsorge.“ [...] In der ‘unternehmerischen Wissensgesellschaft’ des 21. Jahrhunderts seien nicht mehr ‘die perfekten Kopisten vorgegebener Blaupausen’ gefragt, wie sie die ‘arbeitnehmerzentrierte Industriegesellschaft’ des 20. Jahrhunderts benötigt und hervorgebracht habe. Wirtschaft und Gesellschaft seien vielmehr angewiesen auf ‘schöpferische, unternehmerisch handelnde Menschen, die in höherem Maße als bis bisher bereit und in der Lage sind, in allen Fragen für sich selbst und andere Verantwortung zu übernehmen.’“ Ebd., S. 7 f. Hervorh. d. Verf.

⁴⁴ Ebd., S. 245.

Projekte vollzieht, die wiederum das Ergebnis sozialer Interaktionen in wechselnden Akteursnetzwerken bilden. Um den ständigen Wechsel der Aufgaben und sozialen Beziehungen auszuhalten, benötigen deshalb nicht nur Projektteams, sondern auch die Individuen ein Höchstmaß an Selbstrationalisierung, Gleichgewichtssinn und Irritationsbereitschaft. Und wenn als ausgemacht gilt, dass Projektorganisation der Königsweg zu mehr Flexibilität und Selbstverantwortung ist, dann liegt es nahe, auch die Verwaltung des eigenen Lebens auf Projektmanagement umzustellen.⁴⁵

Dem tautologischen Imperativ eines Vergesellschaftungsmodells folgend, das gemäß der Techniken und Dynamiken des Wettbewerbsmechanismus gestaltet wird – „*Only competition makes competitive*“⁴⁶ –, stellt sich auch der Arbeitsraum der Projektmanager des Selbst als ein totaler dar. Er ist nicht aufgrund einer Hierarchie zu verorten, etwa in Form eines Ordnungsprinzips, aufgrund dessen Gesellschaftspraktiken sowie entsprechende Disziplinarmaßnahmen aus einem machtpolitischen oder juridischen Zentrum heraus organisiert werden. Vielmehr erscheint dieser Arbeitsraum als eine ausgeweitete Version der von Foucault anhand des Panoptismus beschriebenen Disziplinartechnologie, deren Strategie in einem konstanten „Unter-Beobachtung-Stellen“ besteht.⁴⁷ Die damit einhergehenden Prüfungen werden nicht mehr ausschließlich von Institutionen durchgeführt, sondern von Akteuren auf horizontaler Ebene: „Jeder ist Beobachter aller anderen und der von allen Beobachtete.“⁴⁸ Ulrich Bröckling verwendet für diese Technik der Selbstoptimierung und -evaluierung den treffenden Begriff des 360°-Feedbacks. Er bezeichnet ein kybernetisches Bewertungsmodell, das „herkömmliche Verfahren der Mitarbeiter- und Kundenbefragung, des Führungsaudits sowie der Selbsteinschätzung zu einem umfassenden System allseitiger Beurteilungen [verbindet und standardisiert]“.⁴⁹ Insofern der darauf fußende Diskurs permanenter Funktionalität als demokratisierte sowie nichtinstitutionalisierte Disziplinarmaßnahme⁵⁰ erscheint, kann und muss er von allen teilhabenden sowie teilhaben wollenden Akteuren internalisiert werden. Das entsprechende Vermessungsinstrumentarium wird damit auf der gesellschaftlichen Mikroebene des Individuums gesellschaftsfähig: „Man tut, was gemessen, und unterlässt, was vom Bewertungsraster nicht erfasst wird. Die Feedbacks schaffen so erst die Wirklichkeit, die sie zu bewerten vorgeben, und erzeugen statt der allseits beschworenen

⁴⁵ Ebd., S. 278 f.

⁴⁶ Ebd., S. 107.

⁴⁷ Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 291 f.

⁴⁸ Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 238.

⁴⁹ Ebd., S. 236.

⁵⁰ Zu dieser Form der Disziplinarmaßnahme als eine Ausprägung „post-disziplinäre[r] Kontrolle“ (ebd., S. 239) vgl. ebd.: „Sosehr die Anrufung des unternehmerischen Selbst die Kongruenz von individueller Selbstverwirklichung und ökonomischem Erfolg, von Wollen und Sollen beschwört, sosehr sie sich von herkömmlichen Strategien der Disziplinierung und Selbstdisziplinierung unterscheidet, wie diese ist sie im Kern ein Verfleißigungsprogramm.“

Innovationsfähigkeit 'einen Aggregatzustand betriebsamer Konformität'.⁵¹ Wer also wettbewerbsfähig erscheinen, das heißt unter ökonomischen und damit auch gesellschaftlichen Gesichtspunkten existieren will, dem bleibt nichts anderes übrig als den maßlosen Techniken einer permanenten Selbstoptimierung zu entsprechen. Eben darin drückt sich die Vergegenständlichung von Subjektivierungstechniken unter dem sozio-ökonomischen Imperativ einer Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft aus: kein Selbst ohne Selbstoptimierung.

Genauso wie in Jüngers präformiertem Konzept einer 24/7-Leistungsgesellschaft, kennt auch der Arbeitsraum des unternehmerischen Selbst kein Außen, insofern „[d]er Markt [...] unentwegt Alteritäten [‘verarbeitet’], indem er sie entweder als Alleinstellungsmerkmale privilegiert oder sie als unverwertbar aus dem gesellschaftlichen Verkehr ausschließt“. ⁵² Der „Innenraum des Selbst“⁵³ ist damit immer schon dem (eigens ausgeführten) selbsttechnologischen Zugriff preisgegeben. Identitäten eröffnen demgemäß keine Rückzugsorte oder Differenzen im Sinne eines Radikal-Anders-Seins oder gar Privaten mehr, da es – zumindest potentiell – keinen Selbstentwurf gibt, der nicht vermessen und nutzbar gemacht werden könnte.⁵⁴ Aus dieser Ausweitung der Kampfzone, in der „die Gestalt des Unternehmers zum Fluchtpunkt der Subjektivierungsanstrengungen“⁵⁵ wird, resultiert schließlich die von Alain Ehrenberg problematisierte „Müdigkeit, man selbst zu sein“:⁵⁶ „Es reicht nicht mehr, nur man selbst zu werden und glücklich nach seiner ‘Authentizität’ zu streben, man muß auch aus sich selbst heraus handeln, indem man auf seine inneren Ressourcen zurückgreift.“⁵⁷ Da die dementsprechenden Strategien keinen übergeordneten institutionellen

⁵¹ Ebd., S. 241.

⁵² Ebd., S. 286.

⁵³ Ebd., S. 285.

⁵⁴ Vgl. ebd.: „[...] auch die Verflüssigung von Positionen und ein Hinundherspringen zwischen pluralen Identitäten führen nicht aus dem Bann dieser Anrufung heraus: Die nomadischen, ‘queeren’ oder hybriden Subjekte, die als emphatisch aufgeladene Gegenanrufungen poststrukturalistischer Theorien – von Gilles Deleuze über Judith Butler bis Homi Bhabha – bevölkern, mögen zwar den auch in einer nachdisziplinären Gesellschaft noch wirksamen Homogenisierungsdruck mit einem Vexierspiel unscharfer oder wechselnder Identitätskonstruktionen unterlaufen, dem Flexibilisierungsimperativ einer radikalisierten Marktökonomie haben die wenig entgegensetzen.“ Ferner sei darauf hingewiesen, dass bereits Lefebvre den alleinigen Praktiken der Subversion skeptisch gegenübertrat, die er als Symptome einer zunehmend fragmentierten Gesellschaft begriff: „[...] subversion must work in tandem with revolution. Regrettably, what happened was that revolutionaries confined themselves to the politico-economic, whereas subversives distanced themselves from it. In short, these two aspects of the transformation of daily life were dissociated.“ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 29.

⁵⁵ Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 107.

⁵⁶ Vgl. Alain Ehrenberg: „Die Müdigkeit, man selbst zu sein“, aus dem Französischen von Jadja Wolf, in: *Kapitalismus und Depression I. Endstation. Sehnsucht.*, hrsg. v. Carl Hegemann, Berlin: Alexander Verlag, 2. Aufl., 2001, S. 103-139.

⁵⁷ Ebd., S. 103. Vgl. ferner Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 289: „Gebremst wird die Kraft der unternehmerischen Anrufung zunächst durch die von ihm ausgehende konstitutive Überforderung: Das unternehmerische Selbst ist ein „erschöpftes Selbst“. Weil die Anforderungen unabschließbar sind, bleibt der Einzelne stets hinter ihnen zurück, weil der kategorische Komparativ des Marktes einen permanenten Ausscheidungswettkampf in Gang setzt, läuft er fortwährend Gefahr, ausgesondert zu werden.“

Codes mehr folgen, wird das Selbst selbst zur Institution im Angesicht einer permanenten Krisenbewältigung. Daher wird in ihm nicht nur das Unternehmertum, sondern auch die pathologische Ausnahme demokratisiert: „Depression ist die Melancholie in einer Gesellschaft, in der alle gleich und frei sind, es ist die Krankheit von Demokratie und Marktwirtschaft par excellence.“⁵⁸ Im Angesicht des immer möglichen Scheiterns des Man-Selbst-Seins vor dem Hintergrund marktkonformer Optimierungsprozesse, zeigt sich das individuelle Leben schließlich als „eine serialisierte kapitalistische Miniaturkrise, ein Desaster, das Deinen Namen trägt.“⁵⁹

Die Rede vom unternehmerischen Selbst beschreibt somit nicht nur die subjektivierende Technik, die sich anhand einer „individuelle[n] Mobilmachung“,⁶⁰ eines mobil gemachten Arbeitsraums, in den einzelnen einschreibt, und zwar als Praxis und Modalität einer Subjektivierung unter den Vorzeichen einer „umfassenden Ökonomisierung“.⁶¹ Sie weist ebenso auf das dem Imperativ des „Sei du selbst“ innewohnende Paradox hin, einen schier unabschließbaren Prozess zu bezeichnen, in dem der Einzelne nach Möglichkeit stets mehr selbst und kompetitiver als andere sein sollte – in anderen Worten: gleicher als andere. Insofern der Imperativ des „Projekt Ich“⁶² für alle gilt, die an diesem Markt partizipieren, wird das Prinzip der individuellen Identität auf Basis einer zwangsläufig homogenisierenden, da standardisierten, Messbarkeit von vermeintlich erfolgreichen Identitätskonstruktionen unterwandert. Die Praxis des unternehmerischen Selbst, seine sogenannte Leistung,⁶³ trägt auf diese Weise zu einer Inflation des Konzepts von Individualität bei, das auf einen statistisch ermittelten Komparativ zurückgeht und als Restprodukt einzig eine abstrakte, leere und

⁵⁸ Ehrenberg: „Die Müdigkeit, man selbst zu sein“, S. 125. Vgl. ferner S. 137: „Wenn die moralischen Zwänge nachgelassen haben, so haben die psychischen Zwänge zugenommen. Emanzipation und autonomes Handeln weiten die individuelle Verantwortlichkeit maßlos aus und schärfen das Bewußtsein, nur man selbst zu sein. Die Intimität ist damit in die Geschichte eingetreten und ist nun von deren Turbulenzen betroffen.“

⁵⁹ Carl Hegemann (Hrsg.): „Vorwort“, in: ebd., S. 6-8, hier S. 6.

⁶⁰ Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 243.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. ebd., S. 278.

⁶³ Vgl. zur Problematisierung des Leistungsbegriffs Lars Distelhorst: „Leistung – Das Endstadium einer Ideologie. Eine kritische Betrachtung des Leistungsbegriffs und seiner Implikationen“, in: *Gegenblende. Das gewerkschaftliche Debattenmagazin*, 31. März 2014, <http://www.gegenblende.de/++co++9dd5a776-b97f-11e3-989c-52540066f352> (31. März 2014): „[...] die Rede von der Leistungsgesellschaft [hält] die Menschen im Spiel. Auch wenn politische Slogans wie ‘Leistung muss sich wieder lohnen’ (FDP) oder ‘Leistung muss sich lohnen’ (SPD und CDU) implizit eingestehen, zur Zeit sei dies keineswegs der Fall, halten sie doch die Illusion lebendig, es sei möglich, innerhalb des Kapitalismus eine soziale Ordnung einzurichten, die auf Gerechtigkeit fußt. Wenn Leistung berechenbar ist, könnte sie zum Angelpunkt einer gerechten Verteilungs- und Statusordnung werden. Sie suggeriert damit die Existenz jenes Zentrums der Gesellschaft, das durch die Bewegung des Kapitals beseitigt, bzw. systematisch entleert wird. Schon der Glaube an den Verlust der Leistungsgerechtigkeit (Leistung muss sich wieder lohnen) ist ein ideologischer Coup, da er den Blick auf die Leere des Kapitalkreislaufs verstellt und den Glauben an eine Gesellschaft mit positiven Werten und einem klar definierten Sinnangebot aufrechterhält.“

somit negative Form des Individualismus zurücklässt, um mit Henri Lefebvre zu sprechen.⁶⁴ Wenn jedoch laut Ehrenberg die Krise des Subjekts an eine fundamentale Veränderung der Figuren Politik und Person gebunden ist, deren Auswirkungen sich unter anderem in nicht mehr darstellbaren sowie verbindlichen Kollektiven manifestieren,⁶⁵ so wird durch die damit einhergehende Dissoziation von Individuum und Kollektiv letztendlich infrage gestellt, ob man am Ende des 20. Jahrhunderts und mit Beginn des 21. Jahrhunderts überhaupt noch von Kollektiven *und* Individuen im eigentlichen Sinn sprechen kann; zumindest wenn man – wie noch Henri Lefebvre – davon ausgeht, dass Individuen und Kollektive einander im Denken und Handeln bedingen.⁶⁶ In jedem Fall bezeugen die Deterritorialisierung des Sozios⁶⁷ und die damit aufgeworfene Frage nach der Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv, dass sich das 20. Jahrhundert mit Blick auf die sozio-ökonomischen Entwicklungen als eine Geschichte der Dispersion im Sinne von zunehmenden Enthierarchisierungs- und Ubiquitätsdynamiken lesen lässt. Ihre symptomatischen sowie typisierten Figuren – von Jüngers Arbeiter bis zum unternehmerischen Selbst – sind Akteure, die in einem totalen Raum eine jegliche Form der Identität, die auf eine jeweils besondere Verortbarkeit⁶⁸ fußt, negieren. Unter technischen sowie ökonomischen Kriterien überall und nirgendwo agierend, sind sie „nicht vorfindbar, sondern hervorzubringend“,⁶⁹ Akteure von Nicht-Orten,⁷⁰ Wunschmaschinen, die sich gemäß der disparaten Konnexion „Connect – I – cut [...] endlos im Leeren [...] drehen“.⁷¹

⁶⁴ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 149. Und ferner S. 237: „*Individualism ends up as the impersonality of the individual. It is the dialectical result of the 'private' consciousness and of its internal contradiction: the separation of the human being from the human.*“

⁶⁵ Vgl. Ehrenberg: *Die Müdigkeit, man selbst zu sein*, S. 133: „Öffentliches Handeln wird nicht mehr von Massenbewegungen organisiert, geschieht nicht mehr unter dem Schutz einer Organisation und geschieht nicht mehr angesichts eines benennbaren Gegners. Die politische Repräsentation ist nicht mehr nach Klassen aufgeteilt, wie es die Wahlanalysen zeigen. Der Bürger muß nicht mehr seine Privatinteressen in Klammern setzen. Sicher gibt es nur im Rahmen einer Gemeinschaft politisches Handeln, aber dieser Rahmen durchläuft heute die Individualisierung des Handelns. Das politische Handeln besteht seltener in der Konfliktlösung als darin, das individuelle Handeln gemeinsam zu erleichtern.“

⁶⁶ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 183.

⁶⁷ Vgl. Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 43.

⁶⁸ Eine dementsprechende Verortbarkeit würde eine Form der Territorialisierung als konkrete Ortsgebundenheit voraussetzen. Aus traditioneller Sicht wären hier beispielsweise das Haus als Stätte des Privaten oder die Fabrik als Stätte der Produktion zu nennen. Weitmas grundsätzlicher gedacht, wäre unter Verortbarkeit aber auch eine Praxis zu verstehen, die den singulären Identitäten fernab eines funktional geprägten Diskurses und einer technokratischen Perspektive ihr Recht zukommen lässt.

⁶⁹ Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 47. Dass das vom unternehmerischen Selbst Hervorzubringende mit den inhärent destruktiven Folgen der hier beschriebenen Dispersion einhergeht, deutet bereits David Harvey anhand des von Joseph Schumpeter geprägten Begriffs der schöpferischen Zerstörung an: „The entrepreneur, in Schumpeter's view a heroic figure, was the creative destroyer par excellence because the entrepreneur was prepared to push the consequences of technical and social innovation to vital extremes. And it was only through such creative heroism that human progress could be assured. Creative destruction, for Schumpeter was the progressive leitmotif of benevolent capitalist development.“ Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 17.

⁷⁰ Vgl. Marc Augé: *Nicht-Orte*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, München: Beck, 3. Aufl., 2012, S. 96: „So wie die anthropologischen Orte Organisch-Soziales hervorbringen, so schaffen die Nicht-Orte eine solitäre Vertraglichkeit.“

⁷¹ Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 48.

Mobilmachung II: Produzierte Räume und vermessen(d)e Produktion

Noch einmal von vorn: Das Paradigma der totalen Mobilmachung sucht den sozio-ökonomisch gestalteten Raum des 20. Jahrhunderts nicht allein auf Ebene intrasubjektiver Praktiken heim, auf deren Grundlage es gilt, sich mit einer allumfassenden Technisierung zu messen. Die Spuren der sich unter der Ägide einer erhöhten Funktionalität und Mobilität vollziehenden Produktions- und Reproduktionsweise zeichnen sich ebenfalls in den konkreten Raum ein, wo sie „auf besonders intensive Weise an den engen, technisch vermittelten Zusammenhang von Kultur- und Naturgeschichte [erinnern]“,¹ wie Bernhard Waldenfels mit Bezug zur Industrielandschaft des Ruhrgebiets schreibt.



Unheimliche Produktionsmetamorphose: Von der industriellen zur postindustriell gentrifizierten Landschaft. Das Stahlwerksareal Phoenix-Ost und der ihr nachfolgende, künstlich angelegte Phoenix-See im Dortmunder Ortsteil Hörde.

Obschon Marx geläufig nicht mit Fragen, die den Raum betreffen assoziiert wird,² vermittelt bereits seine im ersten Band des *Kapital* dargelegte Beschreibung von der sogenannten ursprünglichen Akkumulation³ ein Bewusstsein von sich in den Raum einschreibenden Produktionsverhältnissen und -techniken. Von den Enteignungen der Böden unter den Feudalherren

¹ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 23.

² Vgl. zur Dissoziation von Geografie und Marxismus Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso, 1989, S. 43: „The discourses of Modern Geography and Western Marxism rarely crossed paths after their formative period in the extended fin de siècle. Geography isolated itself in a tight little island of its own, building a storage-house of factual knowledge that was only occasionally broadcast into the public domain. Marxism meanwhile stashed away the geographical imagination in some superstructural attic to gather the dust of discarded and somewhat tainted memories.“ Laura Kajetzke und Markus Schroer leisten dieser Dissoziation weiter Vorschub, indem sie behaupten, dass „[d]ie These von der Vernichtung des Raums durch die Zeit [...] nicht nur in der aktuellen, vor allem ökonomisch orientierten Globalisierungsdiskussion, sondern auch schon in Karl Marx' Schriften ihr Hauptargument in dem Siegeszug der kapitalistischen Wirtschaftsform“ fände. Vgl. Laura Kajetzke und Markus Schroer: „Sozialer Raum: Verräumlichung“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 192-203.

³ Vgl. Marx: „Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation“, in: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, hrsg. v. der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Gesellschaftsanalyse und Politische Bildung e.V., Berlin: Dietz, 38. Aufl., 2007, S. 741-791. Marx spricht gleich zu Beginn seiner Darstellung davon, dass die „ursprüngliche Akkumulation [...] in der politischen Ökonomie ungefähr dieselbe Rolle [spielt] wie der Sündenfall in der Theologie“. Ebd., S. 741.

des 16. Jahrhunderts,⁴ über die parlamentarisch gesicherte Auflösung und Privatisierung von Gemeindereigentum im 18. Jahrhundert,⁵ die im Zuge der Expropriationsprozesse des 19. Jahrhunderts vollzogene und Entvölkerung ganzer Landstriche,⁶ bis hin zur „Verjagung des Landvolks“,⁷ die „der städtischen Industrie wieder und wieder Massen ganz außerhalb der Zunftverhältnisse stehender Proletarier“⁸ zuspießt, erscheint die Geschichte der ursprünglichen Akkumulation als eine „mit Zügen von Blut und Feuer“⁹ geschriebene Erzählung, die über Verwüstungen und einer „Zersplitterung des Bodens und der übrigen Produktionsmittel“¹⁰ der Industrialisierung entgegensteuert. Der darin beschriebene Prozess einer zunehmenden produktionsfördernden Entfremdung und Ausbeutung durch eine fortschreitende „Zentralisation der Produktionsmittel und die Vergesellschaftung der Arbeit“¹¹ stellt nicht nur die Vorgeschichte und Bedingung für die im nächsten Schritt zu vollziehende Enteignung der Enteigneten dar,¹² sondern vor allem eine mit kriegerischer Dynamik ausgelöste Kette von Dislokationen. – Ein Prozess der Dislozierung, der durch die Auflösung der darunter einbegriffenen produktionstechnischen Zentren und den damit verbundenen räumlichen Konsequenzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine jähe Beschleunigung erfährt, obschon er das von Marx proklamierten Telos einer industriellen Entwicklung weit hinter sich lässt.¹³

In seiner 1977 veröffentlichten Chronik *Neue Geschichten. Hefte 1-18. „Unheimlichkeit der Zeit“*, stellt Alexander Kluge einen (erneuten) räumlichen Zusammenhang zwischen Marx' Analyse, der Kriegsmaschinerie und der Geschichte der Industrialisierung her. Bereits der Untertitel dieser

⁴ Vgl. ebd., S. 746.

⁵ Vgl. ebd., S. 752.

⁶ Vgl. ebd., S. 756.

⁷ Ebd., S. 773.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 743.

¹⁰ Ebd., S. 789.

¹¹ Ebd., S. 791.

¹² Vgl. ebd., S. 790: „Was jetzt zu expropriieren, ist nicht länger der selbstwirtschaftende Arbeiter, sondern der viele Arbeiter exploitierende Kapitalist.“ Vgl. ferner ebd., S. 791: „Die aus der kapitalistischen Produktionsweise hervorgehende kapitalistische Aneignungsweise, daher das kapitalistische Privateigentum, ist die erste Negation des individuellen, auf eigne Arbeit gegründeten Privateigentums. Aber die kapitalistische Produktion erzeugt mit der Notwendigkeit eines Naturprozesses ihre eigne Negation. Es ist die Negation der Negation. Diese stellt nicht das Privateigentum wieder her, wohl aber das individuelle Eigentum auf Grundlage der Errungenschaft der kapitalistischen Ära: der Kooperation und des Gemeinbesitzes der Erde und der durch die Arbeit selbst produzierten Produktionsmittel.“

¹³ Vgl. hierzu David Harveys Ausführungen zum durch die Rezession von 1973-1975 eingeleiteten Zeitraum des sogenannten Post-Fordismus bzw. Post-Keynesianismus, dessen dislozierende Dynamik von einem globalen Wechselkurssystem begleitet wird, das nach dem Zusammenbruch des Bretton-Woods-Systems vermittels einer zunehmend immatriellen Kapitalzirkulation zu einer gesteigerten Opazität von Wertrepräsentationen beiträgt. Es kommt damit zu einer monetären Repräsentationskrise, die eine jegliche Verortbarkeit (im Sinne einer wertekonstituierenden Rückverfolgung, wie sie beispielsweise die Goldpreisbindung ermöglichte) inmitten von Kapitalflüssen unterminiert. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 284-307, darin besonders S. 296-299.

Materialsammlung – „*Unheimlichkeit der Zeit*“ – deutet darauf hin, dass es sich dabei um eine Fortsetzung der Geschichte von Dislokationen handelt, deren fragmentarische Gestaltung in Beziehung zu einer aus den Fugen geratenen Zeit steht,¹⁴ wodurch die dem *Kapital* eingeschriebene Geschichtsteleologie gleichzeitig überschritten wird.¹⁵ Kluge selbst weist in seinem Vorwort auf die dementsprechende Unheimlichkeit hin. So handele es sich bei seiner Sammlung um „Geschichten ohne Oberbegriff“,¹⁶ also um Materialien, deren Zusammenstellung keinem Kompass mehr folgt, womit die auf diese Weise erfassten „Irrtümer, historisch Unzutreffendes, Mißverständnisse“¹⁷ allerdings nicht weniger einer Vermessung entsprechen.¹⁸ Überdies zeigt sich Kluges fragmentarische Chronik auf formaler Ebene von einer raumzeitlichen Unheimlichkeit korrumpiert, insofern die darin gründende Erzählung ihr strukturgestaltendes Pendant in einem Krieg zwischen Form und Inhalt findet.¹⁹ Das Thema des Kriegs hinterlässt narrative Lücken und Sprünge, wobei eine jede Lücke die aus den Fugen geratene Zeit markiert, das heißt die Zeit, die nicht in der Geschichte stattfindet oder erzählt wird. Mit Blick auf die Produktion des Raums treten beide Aspekte, die aus den Fugen geratene und daher unheimliche Zeit sowie die kriegerische Dynamik, besonders deutlich anhand einer Montage innerhalb des zweiten Hefts – „Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945“ – hervor: Unter einem Foto, das das durch den Luftangriff zerstörte Halberstadt zeigt,²⁰ befindet sich ein Zitat aus dem dritten Manuskript von Marx' ökonomisch-philosophischen Manuskripten aus dem Jahre 1844: „Man sieht, wie die Geschichte der *Industrie* und das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie das *aufgeschlagene* Buch der *menschlichen*

¹⁴ Zum Unheimlichen als dissoziierende räumlich Konsequenz einer aus den Fugen geratenen Zeit vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 118: „*Out of joint*‘ ist nicht nur die Zeit, sondern auch der Raum, der Raum der Zeit, die Verräumlichung.“

¹⁵ Das zeitliche ‘nach Marx’, das *ex post*, aus dem Kluges Chronik entspringt, resultiert in diesem Sinne in einem Mehrwert an Dislokation. Die teleologische Erzählung ist im Laufe des 20. Jahrhunderts selbst aus den Fugen geraten: „It is impossible to fix a date“, wie Henri Lefebvre angesichts der Schaffung eines dialektischen Bewusstseins zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts festhält. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 184.

¹⁶ Kluge: *Neue Geschichten. Hefte 1-18. „Unheimlichkeit der Zeit“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1977, S. 9.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Kluge stellt den Bezug zur raumzeitlichen Vermessung am Ende seines Vorworts her. So entspreche die Form seiner Materialsammlung einem „Gefühl, das nur einmal mißt, und war es theoretisch (= betrachtenderweise) falsch, dann ist es falsch und mißt so auch“. Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.: „Die Regenpfütze, die von niemand gebraucht wird, die nicht terrorisiert wird, damit sie sich ‘verhält’, kann sich die klassische Form leisten: Übereinstimmung von Form und Inhalt. Wir Menschen sind dadurch bestimmt, daß Form und Inhalt miteinander Krieg führen. Wenn nämlich der Inhalt eine Momentaufnahme (160 Jahre oder eine Sekunde lang) und die Form das übrige Ganze, die Lücke, ist, das, was die Geschichte gerade jetzt nicht erzählt.“

²⁰ Über diesem Foto stehen die folgenden Worte: „[Die Sonne ‘lastet’ über der ‘Stadt’, da ja kaum Schatten ist] Über den zugeschütteten Grundstücken und den durch die Trümmerwelt verwischten Straßenzüge ziehen sich nach einigen Tagen Trampelpfade, die auf legere Weise an frühere Wegverbindungen anknüpfen. Auffällig ist die Stille, die über der Trümmerstätte liegt. Die Ereignislosigkeit trägt insofern, als in den Kellern Brände noch leben, die sich von Kohlenkeller zu Kohlenkeller zäh unterirdisch dahinziehen. Viel Krabbelgetier. Einige Zonen der Stadt stinken. Es sind Leichensucher-Gruppen tätig. Ein strenger, ‘stiller’ Geruch nach Verbranntem liegt über der Stadt, der nach einigen Tagen ‘vertraut’ empfunden wird.“ Ebd., S. 102 f.

Bewußtseinskkräfte, die sinnlich vorliegende menschliche *Psychologie* ist...“²¹ Der Satz, der laut der Ausgabe der *Marx Engels Werke* anstelle des Wortes „Bewußtseinskkräfte“ das Wort „Wesenskkräfte“ aufführt,²² das der Aussage einen noch stärkeren ontologischen Gehalt verleiht, wird von Marx folgendermaßen fortgeführt:

[...] die bisher nicht in ihrem Zusammenhang mit dem *Wesen* des Menschen, sondern immer nur in einer äußern Nützlichkeitsbeziehung gefaßt wurde, weil man – innerhalb der Entfremdung sich bewegend – nur das allgemeine Dasein des Menschen, die Religion, oder die Geschichte in ihrem abstrakt-allgemeinen Wesen, als Politik, Kunst, Literatur etc., || IX | als Wirklichkeit der menschlichen Wesenskkräfte und als *menschliche Gattungsakte* zu fassen wußte.²³

Vor dem Hintergrund der destruktiven Dynamik der Geschichte der Industrialisierung, stellt Marx zwei Lesarten des aufgeschlagenen Buchs, das auch die Industrielandschaft als das gewordene gegenständliche Dasein und dessen in den Raum eingeschriebene Geschichte einschließt, einander gegenüber.²⁴ Einerseits eine konkrete Bejahung des Gegenständlich-Wirklichen, das auf die menschlichen Wesenskkräfte und ihre Psychologie schließen lässt; andererseits eine entfremdete, das heißt negative Interpretation, die nur abstrakte Konzepte zur Verfügung stellt und den allgemeinen Nützlichkeitsbeziehungen des Kapitalismus daher nicht entkommt. Mit der Gegenüberstellung von konkret erfahrbaren sowie sich manifestierenden Produktionsverhältnissen und abstrakten Konzepten, die unter entfremdeten Bedingungen vielmehr der Kontingenzbewältigung dienen (Religion, Politik, Kunst, Literatur), formuliert Marx eine Unterscheidung, die Henri Lefebvres Konzept von der Alltäglichkeit im Wesentlichen prägen wird – vor allen Dingen an den Stellen, an denen es letzterem darum geht, das Alltagsleben vor der künstlerischen wie philosophischen

²¹ Ebd., S. 103.

²² Vgl. Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in: MEW, Bd. 40, S. 465-588, hier S. 542. Zur Wesenskraft schreibt Marx im selben Manuskript folgendes: „Indem daher überall einerseits dem Menschen in der Gesellschaft die gegenständliche Wirklichkeit als Wirklichkeit der menschlichen Wesenskkräfte, als menschliche Wirklichkeit und darum als Wirklichkeit seiner *eigenen* Wesenskkräfte wird, werden ihm alle *Gegenstände* als die *Vergegenständlichung* seiner selbst, als die seine Individualität bestätigenden und verwirklichenden Gegenstände, als *seine* Gegenstände, d.h. Gegenstand wird *er selbst*. *Wie* sie ihm als seine werden, das hängt von der *Natur* des *Gegenstandes* und der *Natur* der *ihr* entsprechenden *Wesenskraft* ab; denn eben die *Bestimmtheit* dieses Verhältnisses bildet die besondere, *wirkliche* Weise der Bejahung. Dem *Auge* wird ein Gegenstand anders als dem *Ohr*, und der Gegenstand des Auges *ist* ein anderer als der des *Ohrs*. Die Eigentümlichkeit jeder Wesenskraft ist grade ihr *eigentümliches Wesen*, also auch die eigentümliche Weise ihrer *Vergegenständlichung*, ihres *gegenständlich-wirklichen*, lebendigen *Seins*. Nicht nur im Denken, || VIII | sondern mit *allen* Sinnen wird daher der Mensch in der gegenständlichen Welt bejaht.“

²³ Ebd.

²⁴ Marx führt weiter im Text Industriestädte auf. Vgl. ebd., S. 548.

Diskreditierung zu bewahren.²⁵ So korrespondiert Lefebvres Begriff von der Alltäglichkeit ebenfalls mit einem aufgeschlagenen Buch, das es entsprechend zu lesen und zu beschreiben gilt:

A not insignificant point: critical knowledge of daily life does not require a special or perfect language, distinct from everyday discourse. [...] Even when we are distinguishing between the spoken and the unspoken, the unconscious and the conscious, the unknown and the known in daily life – in short, detecting what is contained in the discourse of the everyday – there is no need to invent a different vocabulary, syntax, or paradigm from the one that is present in the discourse. Critical knowledge of daily life is expressed in everyday language and everyone's language: by making explicit what is implicit.²⁶

Lefebvre gehört darüber hinaus auch zu denen, die – wie Kluge es in seiner oben erwähnten Montage tut – Industrie- und Kriegslandschaften miteinander in eine Beziehung setzen und damit das Paradigma der totalen Mobilmachung mit den Produktionsverhältnissen des industriell geprägten Kapitalismus zusammendenken. Bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, zwischen August und Dezember 1945, beschreibt Lefebvre im ersten Band seiner *Kritik des Alltagslebens* die Orte der industriellen Massenvernichtung als raumgewordene kapitalistische Produktionsverhältnis *par excellence*:

That the concentration camps had other meanings – that they satisfied Hitlerian sadism, that they collected millions of potential hostages, etc. – is doubtless true. But the dominant, essential meaning seems to be this: if Fascism represents the most extreme form of capitalism, the concentration camp is the most extreme and paroxysmal form of a modern housing estate, or of an industrial town.²⁷

Lässt man den herausfordernden Gestus dieser Äußerung beiseite, so drückt sich darin in erster Linie die implizit formulierte Frage nach der Noch-Bewohnbarkeit kapitalistisch produzierter Räume aus.²⁸ Ein Motiv kehrt wieder: Wenn Wohnsiedlungen im kapitalistischen Extremfall so unbewohnbar

²⁵ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 130: „[...] in the contemporary period, art and philosophy have drawn closer to everyday life, but only to *discredit* it.“

²⁶ Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 20.

²⁷ Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 245. Vgl. hierzu auch David Harvey, der den Zweiten Weltkrieg als „the greatest event in capitalism's history of creative destruction“ bezeichnet. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 18. Im Rahmen ihrer Analyse von De- und Reterritorialisierungsdynamiken heben auch Deleuze und Guattari den besonderen Status der „Territorialitäten der Wohnbezirke“ im Faschismus hervor: „Innerhalb des Kapitalismus stellt zweifellos der faschistische Staat den phantastischen Versuch ökonomischer und politischer Reterritorialisierung dar.“ Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 332.

²⁸ Vgl. hierzu auch den von Lefebvre thematisierten Zusammenhang von Urbanisierung und Industrialisierung. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 124: „[...] around 1920, just after the First World War, a link was discovered in the advanced countries (France, Germany, Russia, the United States), a link which had already been dealt with on the practical plane but which had not yet been rationally articulated: that between industrialization and urbanization, between workplaces and dwelling-places.“

werden wie Vernichtungslager und Schlachtfelder, wenn es keine Unterschiede mehr zwischen den Produktionsstätten der Industrie und den Wohnstätten gibt, so schließt sich die Frage an, ob es auch hinsichtlich ökonomisch produzierter Räume eine ähnlich mythologische Figur gibt, wie sie anhand der Hochzeitsszene von Erde und Geschichte bezüglich der Schlachtfelder der ersten totalen Mobilmachung, des Ersten Weltkriegs, beschrieben wurde.

Ein Hinweis auf eine mit der Bluthochzeit des Schlachtfelds korrespondierende Szene unter ökonomischen Vorzeichen findet sich im letzten Band des *Kapital*. Unter dem Titel „Die Revenuen und ihre Quellen“ analysiert Marx die sogenannte trinitarische Formel, „die alle Geheimnisse des gesellschaftlichen Produktionsprozesses einbegreift“:²⁹ „Kapital – Zins, Boden – Grundrente, Arbeit – Arbeitslohn“.³⁰ Die Trinität umfasst jedoch lediglich eine abstrakte und den Nützlichkeitsbeziehungen entsprechende Analogie, die nicht die eigentlichen Produktionsverhältnisse offenlegt, sondern vielmehr ein symptomatisches Konstrukt der sogenannten Vulgärökonomie darstellt.³¹ Die „ökonomische Dreieinigkeit“³² vereint laut Marx „drei prima facie unmögliche Kompositionen“,³³ da allein die drei vermeintlichen Mehrwertquellen – Kapital, Boden und Arbeit – keinerlei qualitative Gemeinsamkeit teilen und „ganz disparaten Sphären“³⁴ angehören. Während es sich beim Kapital um kein Ding, sondern um ein Produktionsverhältnis handelt,³⁵ ist der Boden als rohe Masse³⁶ kein Element, das aus sich heraus Mehrwert produzieren könnte, so wie die Arbeit, die außerhalb der Produktionsverhältnisse gar nicht als Lohnarbeit existiert,³⁷ als völlig unabhängiges Element nicht mit dem Arbeitslohn in Verbindung gebracht werden kann. In diesem Sinne repräsentiert die hier konstruierte Trinität laut Marx ein Theater, das sich nicht hinter die Kulissen der eigentlichen Produktionsverhältnisse schauen lassen möchte:

[...] in dieser ökonomischen Trinität als dem Zusammenhang der Bestandteile des Werts und des Reichtums überhaupt mit seinen Quellen ist die Mystifikation der kapitalistischen Produktionsweise, die Verdinglichung

²⁹ Marx: „Die Revenuen und ihre Quellen“, in: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, hrsg. v. der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Gesellschaftsanalyse und Politische Bildung e.V., Berlin: Dietz, 31. Aufl., 2003, S. 822-839, hier S. 822.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd., S. 825, 838.

³² Ebd., S. 822.

³³ Ebd., S. 825.

³⁴ Ebd., S. 822.

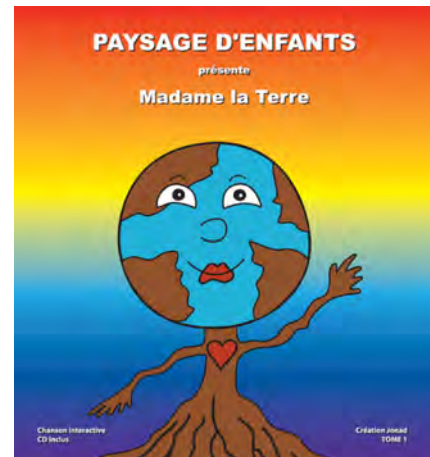
³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 823.

³⁷ Vgl. ebd.

der gesellschaftlichen Verhältnisse, das unmittelbare Zusammenwachsen der stofflichen Produktionsverhältnisse mit ihrer geschichtlich-sozialen Bestimmtheit vollendet [...].³⁸

Die hier genannte Mystifizierung bedeutet allerdings nicht in erster Linie, dass die ob ihrer Ungenauigkeit von den Vulgärökonomern unhinterfragte trinitarische Formel falsch sei, sondern vielmehr, dass sie als eine den Produktionsverhältnissen entsprechende sowie vergegenständlichende Repräsentationsform, als eine „Welt des Scheins“,³⁹ verstanden werden muss. Als solche verhilft sie auch den unter ökonomischen Gesichtspunkten interpretierten Figuren der Erde und der Geschichte zu einem Auftritt auf der von ihr bereitgestellten Bühne: „die verzauberte, verkehrte und auf den Kopf gestellte Welt, wo *Monsieur le Capital und Madame la Terre* als soziale Charaktere und zugleich unmittelbar als bloße Dinge ihren Spuk treiben“.⁴⁰ Die damit einbegriffene „Personifizierung der Sachen und Versachlichung der Produktionsverhältnisse, diese Religion des Alltagslebens“,⁴¹ das verkehrende und dislozierende kapitalistische Theater, überführt die mythologischen Implikationen von Mutter Erde und dem pflügenden Mann ins Zeitalter der industriellen Produktionsverhältnisse⁴² und liefert damit die Erzählung von der Heimsuchung der Erde durch die Geschichte des Kapitalismus.



Die vielen Gesichter der Madame la Terre: Von *Die Allegorie der Erde* Jan Brueghel des Älteren (1611) zum Maskottchen einer frühkindlichen Erziehung zur Nachhaltigkeit.

³⁸ Ebd., S. 838.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd. Hervorh. d. Verf. Vgl. zur eigentlichen Stellung der Erde unter den Produktionsbedingungen ebd., S. 825: „Es hängt hier [in der Produktivität der agrikalaren Arbeit; Anm. d. Verf.] von der Produktivität der Erde ab, in welchen Mengen von Produkt der Wert sich darstellt; aber dieser Wert ist gegeben, unabhängig von dieser Verteilung. [...] es ist eine Narrheit, einen Gegensatz zu bilden, wo auf der einen Seite ein Gebrauchswert, die Erde, steht und auf der anderen ein Wert [die Grundrente; Anm. d. Verf.], noch dazu ein besonderer Wertteil.“

⁴¹ Ebd., S. 838.

⁴² Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 205: „The association of Nature with man means first and foremost the Earth. In the magic and the religions which have been part of the becoming Western civilization, the Earth is represented humanly and sexually: Mother Earth, wounded and harrowed by the plough, and fertilized – like a woman – by man.“

Als vergegenständlichte sowie personifizierte Natur, stellt die (Mutter) Erde den auf ihr gründenden Wohnraum immer schon aufgrund der sie modifizierenden Produktionsverhältnisse bereit. Paradoxe Weise erlaubt somit erst die durch den Produktionsprozess vollzogene Transformation, die Dislokation der Natur, die ihren Ausdruck in dem Auftritt von Madame la Terre findet, die Lokation des Wohnraums:

The raw material of the production of space is not, as in the case of particular objects, a particular material: it is rather nature itself, nature transformed into a product, rudely manipulated, now threatened in its very existence, probably ruined and certainly – and most paradoxically – localized.⁴³

Mit Blick auf die Produktionsverhältnisse des 20. Jahrhunderts greift Henri Lefebvre die von Marx nicht weiter fortgeführte Analyse der Trinität⁴⁴ im doppelten Sinne wieder auf: Zum einen mittels einer Rekonzeptualisierung der trinitarischen Totalität,⁴⁵ die schwerpunktmäßig den Raum als produzierten begreift und damit gegenüber dem Historischen das Räumliche aufwertet, das sich bei Marx durch den Boden repräsentiert fand. Zum anderen, indem er die von Marx anhand der Inszenierung von Monsieur le Capital und Madame la Terre beschriebene Vergegenständlichung als eine affirmative Praxis der Raumrepräsentation implizit in das Modell seiner dreigliedrigen Dialektik integriert.

Die Trinität zur Produktion des Raums setzt sich bei Lefebvre aus den Aspekten der räumlichen Praxis (*l'espace perçu*), der Repräsentation des Raums (*l'espace conçu*) und den Räumen der Repräsentation (*l'espace vécu*) zusammen, die einander wechselseitig durchdringen.⁴⁶ Die räumliche Praxis begreift unter sich den erfahrenen, das heißt wahrgenommenen sowie gebrauchten

⁴³ Ders.: *The Production of Space*, S. 123.

⁴⁴ Vgl. dazu Lefebvres Äußerung zum *Kapital* als unvollendetes Projekt in ders.: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 157: „At the end of what is an unfinished work, *Capital*, Marx was obliged to reconsider the propositions he had previously advanced, in the light of a comprehensive analysis of the mode of production and society dominated by capital and the bourgeoisie. The surviving drafts indicate that Marx did not stick with a binary opposition, but reinstated the triadic character of his analysis; he included land, ground rent and agrarian questions in a three-term totality: land-capital-labour. He was likewise obliged to reinstate trade and the bureaucracy – that is to say, the functions of realization and distribution of surplus-value.“ Und ferner ders.: *The Production of Space*, S. 325: „These three aspects or ‘factors’ [...] rent, profit, wages – three factors whose interrelationships still needed to be identified and clearly set forth. And *three*, I repeat, rather than *two*: the earlier binary opposition (wages *versus* capital, bourgeoisie *versus* working class), had been abandoned.“

⁴⁵ Vgl. Mark Gottdiener: „Ein Marx für unsere Zeit: Henri Lefebvre und Die Produktion des Raumes“, aus dem Englischen von Franz Hiss und Hans-Ulrich Wegener, in: *AnArchitektur*, Heft 1, hrsg. v. AnArchitektur e.V., Berlin: AnArchitektur e.V., 2002, S. 22-26, hier S. 24: „Lefebvre [sic] schätzt diese Bezeichnung der Trinität, weil sie mit seiner Dialektik in Einklang steht und er bemächtigt sich ihrer als Möglichkeit Marx' politische Ökonomie aufzuwerten.“ Gottdiener vereinfacht an dieser Stelle den Zusammenhang zwischen Marx' und Lefebvres Modell der Trinität, insofern er Marx' Kritik der trinitarischen Formel – so wie sie ihm zufolge von den sogenannten Vulgärökonomien propagiert wird – außer Acht lässt.

⁴⁶ Vgl. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 33, 38 f.

Raum. In ihr vollzieht sich die alltägliche Routine und – hinsichtlich der Raumproduktion, die Lefebvre anhand des 20. Jahrhunderts vor allem im Blick hat – die urbane Wirklichkeit und Verstädterung.⁴⁷ Sie stellt die Kontinuität und Kohärenz des produzierten Raums sicher und verlangt von den sich darin bewegenden Akteuren ein dementsprechend konformes Verhalten sowie ein dementsprechendes Maß an Kompetenz.⁴⁸ Da diese Ebene die vollständige Infrastruktur des produzierten Raums umfasst, betrifft sie das Physische und Materielle.

Die zweite räumliche Kategorie, die Repräsentation des Raums, umfasst dagegen die konzeptuelle Seite des produzierten Raums und das Verhältnis zu seiner Ordnung.⁴⁹ In diesem Rahmen kommt das Wissen über den Raum zum Ausdruck – die Codes, Zeichen, oder allgemeiner: das Vorgestellte und Erdachte. Zu seinen Akteuren gehören unter anderem Wissenschaftler, Städteplaner, Technokraten; laut Lefebvre all jene, die das, was gelebt und erfahren wird, mit dem identifizieren, was erdacht und in letzter Instanz kanonisiert wird.⁵⁰ Insofern der Einfluss des dadurch konstituierten Raums entscheidend für die Prägung eines jeglichen Nachdenkens über den Raum ist, beschreibt Lefebvre ihn als den dominierenden Faktor in jeder Gesellschaft und den sie auszeichnenden Produktionsverhältnissen.⁵¹ Diese Ebene, deren Produktion Foucault mit der Kanalisierung der Diskurse identifiziert hätte,⁵² würde folglich auch die von Marx beschriebene täuschende Vorstellung von der trinitarischen Formel hervorbringen. Gegenüber den wahrgenommen und erdachten Räumen, umfasst die dritte Kategorie, die Räume der Repräsentation, den gelebten Raum. Konkret umschreibt Lefebvre ihn als den Raum der Bewohner, den Nutzern von Räumen, aber auch Künstlern und solchen Philosophen und Schreibern, die beschreiben und nicht weiteres anstreben als zu beschreiben.⁵³ Dem Prinzip der Repräsentation des Raums entgegengesetzt, wird dieser Raum passiv erfahren und dominiert. Darüber hinaus widerstrebt er der homogenen, da kohärenten, Semantik der Raumordnung, weswegen die in ihm

⁴⁷ Dies ist der Raum dessen, „what has been happening in the second half of the twentieth century, the period to which ‘we’ are witness“. Ebd., S. 23. Vgl. ferner Soja: *Postmodern Geographies*, S. 94: „The urbanization process became a revealing social hieroglyphic through which to unravel the dynamics of post-war capitalist development and to strategize an appropriate political response to an increasingly urbanized world economy.“

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 33, 38.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 33.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 38.

⁵¹ Vgl. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 39.

⁵² Vgl. Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1977, S. 7: „Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“

⁵³ Vgl. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 39.

verwirklichte nicht-funktionale Heterogenität in Verbindung zu dem Klandestinen, dem Underground steht.⁵⁴

Mit Blick auf das daran geknüpfte Potential von Gegenorten,⁵⁵ sind die Räume der Repräsentation den von Foucault beschriebenen Heterotopien in mindestens zweierlei Hinsicht verwandt: Gegen die Autorität der Repräsentation des Raums,⁵⁶ können in ihnen die „realen Orte,



Vom Leidensraum zur Stadtoase im Marketing: Ein Standbild aus einem Video zur niederländischen Hornbach-Kampagne „Doe wat tegen lelijk!“ (wörtlich: „Tu was gegen Hässlich!“) aus dem Jahr 2014. Die Baumarktkette versichert überdies „ook supporter van jouw utopia“ („auch Unterstützer deiner Utopie“) zu sein.

all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann [...] in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden“.⁵⁷

Sowohl Lefebvre als auch Foucault thematisieren im Zusammenhang einer dadurch etablierten Gegenkultur „eine gemeinsame, gemeinschaftliche Erfahrung“,⁵⁸ in dessen Rahmen

das individuelle oder kollektive Subjekt der quantitativen,

vermessenden Raumordnung durch eine qualitative Raumnutzung widersprechen kann.⁵⁹ Diese Andersartigkeit erfüllt zudem das Merkmal der von Foucault charakterisierten Bewohner der sogenannten Abweichungsheterotopien, „deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht“.⁶⁰ Vor allem die letzte Gemeinsamkeit betont allerdings den ambivalenten Charakter des damit begriffenen Raums: Obschon laut Lefebvre mit dem tatsächlich gelebten Raum nicht exklusiv die Abweichungsheterotopien „Sanatorien und psychiatrische Anstalten, sicher auch Gefängnisse, aber ohne Zweifel auch die Altersheime“⁶¹ gemeint sind – das

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 33.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 348 f.: „[...] we may say of social space that it simultaneously [...] contains potentialities – of works and of reappropriation – existing to begin with in the artistic sphere but responding above all to the demands of a body ‘transported’ outside itself in space, a body which by putting up resistance inaugurates the project of a *different space* (either the *space of a counter-culture*, or a *counter-space* in the sense of an initially *utopian alternative* to actually existing ‘real’ space).“ Hervorh. d. Verf.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 382. Edward W. Soja schreibt zur urbanen Autorität, „in contemporary societies the authoritative and allocative power of the urban centre is purposely obscured or, alternatively, detached from place, ripped out of context, and given the stretched-out appearance of democratic ubiquity“. Soja: *Postmodern Geographies*, S. 234.

⁵⁷ Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 320.

⁵⁸ Ebd., S. 321.

⁵⁹ Lefebvre: *The Production of Space*, S. 381.

⁶⁰ Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 322.

⁶¹ Ebd.

heißt Orte, an denen Menschen aufgrund ihrer Andersartigkeit untergebracht werden⁶² –, werden die von ihm genannten Räume der Repräsentation, in denen das *Wohnen* stattfindet, sowohl als Leidens- als auch Abweichungsräume definiert. Sie werden durch die Repräsentation der Räume dominiert und ermöglichen gleichzeitig einen Gegenraum.

Die damit einbegriffene Ambivalenz der Räume der Repräsentation hat zwei Konsequenzen: Erstens wird durch sie die Frage des Wohnens in einem Alltagsleben problematisiert,⁶³ in dem die Ununterscheidbarkeit funktional und nicht-funktional geprägter Orte über die Produktionsweise der Industrialisierung und vor allem der Postindustrialisierung qua Abstraktion zunimmt:⁶⁴ „Controlled by signals, paradoxically dissociated, everyday time becomes both homogeneous and dispersed“.⁶⁵ Die durch Dissoziationen gesteigerte Abstraktion der Produktionsverhältnisse erzeugte Armut des Alltagslebens⁶⁶ wird damit zur verortbaren Entleerung, einem Quasi-Vakuum,⁶⁷ das unweigerlich die Frage nach einem Wo provozieren muss. Denn ein „situationsloses ‘hier’ [bliebe] eine leere Sprachgebärde“⁶⁸ und „die genuine Bestimmung des Wo ist nicht zu trennen von dem Wer eines Sprechers, der sich hier und nicht anderswo äußert“.⁶⁹ Die Frage nach dem Wo erscheint, zweitens, als besonders signifikant, da Lefebvre dem Raum des Alltagslebens überhaupt die Möglichkeit zugesteht, andere Räume, andere Orte zu schaffen. Ein dergestalt alternatives Wo sowie die ihm vorausgehende Infragestellung einer produzierten und vermessenden Raumordnung muss analog zu Lefebvres Analysemodell selbst als Befreiungsschlag gegen die einseitige Determinierung durch

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Lefebvre bezeichnet als die relevanten Parteien des Alltagslebens die Bewohner, Bürger und Raumnutzer, womit er die Sphäre des Alltagslebens den Räumen der Repräsentation zuordnet. Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 133. Das Alltagsleben ist jedoch nicht kongruent zur gelebten Erfahrung: „[...] lived experience and daily life do not coincide. Daily life does not exhaust lived experience, for there is lived experience outside it: above and/or below.“ Ebd., S. 11.

⁶⁴ Zur postindustriellen Informationstechnologie und -ideologie schreibt Lefebvre zu Beginn der 1980er Jahre: „Not only does information ideology not present itself as ideology, but it proposes either to put an end to ideologies or to transfer the ideological function to information apparatuses, including the production and diffusion of positive knowledge, which was formerly the prerogative of schools and universities.“ Ebd., S. 147. In diesem Sinne können die Produktionsverhältnisse des Informationszeitalters gegenüber jenen der Industrialisierung als zunehmend abstraktere begriffen werden. Zur zunehmenden Ununterscheidbarkeit von Privatem und Beruflichem vgl. hingegen ders.: *The Survival of Capitalism*, S. 123: „Social practice spontaneously frees itself from that which institutes the dissociations, namely, the sum total of institutions. This is the meaning of the institutional crisis, which cannot be reduced to a crisis in authority. Confrontation is not directed against authority so much as against the whole society which this authority maintains.“

⁶⁵ Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of the Everyday*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008, S. 79.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 80.

⁶⁷ Vgl. ders.: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 137: „This process never extends as far as pure abstraction, which would be equivalent to a vacuum and nothingness.“

⁶⁸ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 67.

⁶⁹ Ebd.

die Geschichte des Kapitalismus, gegen einen rein historischen Ansatz per se verstanden werden, der selbstverständlich nicht von Fragen, die den Raum betreffen, getrennt werden kann.⁷⁰

Zuletzt verweist die Frage nach dem Wo *ex negativo* auf die bis ins 20. Jahrhundert produzierten Raum- und Ortsverschiebungen. Damit korrespondierend liest sich auch Lefebvres Nachzeichnung der Entwicklung des Alltagslebens im 20. Jahrhundert als eine im Anschluss an Marx fortgeführte Geschichte der Dislokationen,⁷¹ die Teil eines dreigliedrigen Geschichtsmodells wird, in dem die epochemachenden und deterritorialisierenden Produktionsverhältnisse folgendermaßen zusammengefasst werden:

Pre-industrial society was supposedly constituted regionally and territorially – that is to say, as is well known, around energy sources and raw materials. Industrial society proper was supposedly organized around the exploitation of energy forms freed from territorial constraints (electrical energy). As for post-industrial society, it is supposedly already being structured around information that is abstract, yet global and universal.⁷²

Letztlich ist Lefebvres trinitarische Formel selbst nicht nur ein Analyse-, sondern ein implizites Dislokationsmodell, das zwar durch wechselseitige Beziehungen zusammengehalten wird, aber dennoch dissoziierte und dissoziierende sozio-ökonomische Räume sowie deren Praktiken und Diskurse umfasst. Von der symptomatischen Qualität seines Modells zeugt nicht zuletzt die darin vollzogene Auflösung binärer Beziehungen, die anhand von Stadt-Land-Dichotomien noch den

⁷⁰ Vgl. zur Aufwertung des Räumlichen gegenüber dem Historischen Foucault: „Question on Geography“, aus dem Französischen von Colin Gordon, in: *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, hrsg. v. Jeremy W. Crampton und Stuart Elden, Hampshire/Burlington: Ashgate Publishing, 2007, S. 173-182, hier S. 178: „For all those who confuse history with the old schemas of evolution, living continuity, organic development, the progress of consciousness or the project of existence, the use of spatial terms seems to have the air of an anti-history. If one started to talk in terms of space that meant one was hostile to time. It meant, as the fools say, that one ‘denied history’, that one was a ‘technocrat’. They didn’t understand that to trace the forms of implantation, delimitation and demarcation of objects, the modes of tabulation, the organization of domains meant the throwing into relief of processes – historical ones, needless to say – of power. The spatializing decription of discursive realities gives on to the analysis of related effects of power.“ Dementsprechend kann nicht davon die Rede sein, dass Lefebvre den Raum gegen die Geschichte ausspielt. Vielmehr kann sein Modell als historische Dechiffrierungspraxis des Raums sowie räumliche Dechiffrierungspraxis der Geschichte verstanden werden. Vgl. hierzu auch Stuart Elden: „‘Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist.’ Henri Lefebvre und die Produktion des Raumes“, aus dem Englischen von dems., in: *AnArchitektur*, Heft 1, S. 27-35, hier S. 32: „Das ist die Kernfrage: Verräumlicht Lefèbvre [sic] Geschichte, historisiert er Raum, oder verräumlicht er einfach die Soziologie? Während ich glaube, dass Lefèbvre [sic], indem er mit den drei dauernd in Bezug stehenden Begriffen arbeitete, dies alles und mehr beabsichtigte, kann es so erscheinen, als ob er eine Geschichte des Raums und nicht eine räumliche Geschichte schreibt. Viele seiner Kommentatoren folgten dieser Argumentation, indem sie Raum geschichtlich betrachteten, ohne auf die Umkehrung zu achten. Der springende Punkt scheint die Radikalisierung des Verständnisses der Geschichte zu sein, so dass diese verräumlicht wird.“

⁷¹ Vgl. hierzu die von Lefebvre in seinem dritten Band zur *Kritik des Alltagslebens* vorgenommene Revision der vorhergegangenen Bände, die gepaart ist mit einer Rekapitulation der Veränderungen, die sich in dem Zeitraum von 1945 bis 1981 zugetragen haben. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 1-42.

⁷² Ebd., S. 148.

Diskurs der Moderne prägten. So etwa durch die Gegenüberstellung des blasierten Städtebewohners⁷³ und des im „gleichmäßi[g] fließenden Rhythmus“⁷⁴ lebenden Landbewohners in Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben* oder aber durch Spenglers Formel von dem geistigen Nomadentum des Städters und der Erdverbundenheit des Bauern.⁷⁵

In einem Raum zunehmender Beschleunigung⁷⁶ greifen derartige Dichotomien nicht mehr. Wo „[a]ccelerating turnover time in production entails parallel accelerations in exchange and consumption“,⁷⁷ werden Räume durchgängig und Durchgangspassagen zur Regel: „A de-urbanized, yet dependent periphery is established around the city. Effectively, these new suburban dwellers are still urban even though they are unaware of it and believe themselves to be close to nature, to the sun and to greenery.“⁷⁸ Urbanisierung wird an dieser Stelle nicht mehr einzig an das spezifische Raumprodukt der Stadt gebunden, bezeichnet also nicht mehr exklusiv ein Zentrum, sondern vielmehr einen Produktionsprozess, der Zentren und Peripherien gleichermaßen umfasst, so wie er sie infrastrukturell miteinander verbindet. Die paradoxe Formel einer de-urbanisierenden sowie de-urbanisieren Urbanisierung⁷⁹ erlaubt es Lefebvre überdies Zentrum und Peripherie, „das Ländliche und das Städtische zusammen statt isoliert zu denken“.⁸⁰

Zur raumgewordenen Manifestation der damit gedachten Dynamik von Produktionsprozessen, die die im Laufe des 20. Jahrhunderts hinterlassenen Spuren von Industrialisierung und Deindustrialisierung, Urbanisierung und De-Urbanisierung in sich trägt, wird für Edward W. Soja schließlich die Stadt Los Angeles.⁸¹ Als sinnbildlich vorläufiger Endpunkt einer

⁷³ Vgl. Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 121.

⁷⁴ Ebd., S. 117.

⁷⁵ Vgl. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 108: „Der Mensch wird ‘Geist’, ‘frei’ und dem Nomaden wieder ähnlicher, aber enger und kälter. ‘Geist’ ist die spezifisch städtische Form des verstehenden Wachseins. Alle Kunst, alle Religion und Wissenschaft wird langsam geistig, dem Lande fremd, dem erdhaften Bauern unverständlich. Mit der Zivilisation tritt das Klimakterium ein. Die uralten Wurzeln des Daseins sind verdorrt in den Steinmassen ihrer Städte.“

⁷⁶ Vgl. hierzu David Harveys Analyse der raumzeitlichen Kompression, die die Schrumpfung der Welt unter den Bedingungen nicht nur erhöhter Reisetempi, sondern vor allem beschleunigter Kapitalströme beschreibt. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 284-307.

⁷⁷ Ebd., S. 285.

⁷⁸ Lefebvre: *Writings on Cities*, aus dem Französischen von Eleonore Kofman und Elizabeth Lebas, Oxford/Cambridge: Blackwell, 1996, S. 78. Hervorh. d. Verf.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Elden: „Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist“, S. 28.

⁸¹ Vgl. Soja: *Postmodern Geographies*, S. 221: „[...] Los Angeles [...] has, more than any other place, become the paradigmatic window through which to see the last half of the twentieth century.“ Sojas Fixierung auf Los Angeles ist jedoch hinsichtlich ihrer Exklusivität kritisiert worden. Vgl. unter anderem Elden: „Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist“, S. 32: „Das Problem an Sojas Arbeit ist, dass er sich so stark auf die Postmoderne und auf Los Angeles bezieht, dass er genau für diesen Zweck ein spezielles Programm aus der Arbeit von Lefebvre [sic] und anderen entwickelt, anstatt ein theoretisches Gerüst zu skizzieren, das auf andere Zeiten und Orte angewendet werden kann. Während Soja anführt, dass Kritik, wie zum Beispiel in ‘What about Huddersfield?’ den Punkt verfehlt, weil seine konzeptionellen Werkzeuge auch auf andere Gebiete angewandt werden können, fokussiert er in seiner

Geschichte des Abendlands, als Verkörperung der Postmoderne, liegt sie nicht nur am äußersten Rand des mythischen Westens,⁸² sondern verkörpert mit den ihr eingeschriebenen Prozessen der Dezentralisierung und Rezentralisierung⁸³ einen Ort, der von einer zunehmenden vertikalen Desintegration zugunsten einer der Flexibilisierung von Produktions- und Akkumulationsprozessen gemäßen horizontalen Streuung gekennzeichnet ist.⁸⁴ Anhand der damit einhergehenden Entgrenzung muss man jedoch Sojas Rede vom „paradoxen Dreh“⁸⁵ ernstnehmen, der es ihm ermöglicht überhaupt noch von dem paradigmatischen *Ort* Los Angeles zu sprechen. Denn „[d]ass die städtischen Gefüge einen bestimmten Ort und eine bestimmte Ausrichtung haben, ist schon seit Langem alles andere als selbstverständlich“,⁸⁶ wie Paul Virilio angesichts einer technologisch gesteigerten „Unsicherheit des Gegenübers“⁸⁷ anmerkt. So betrifft die im postindustriellen Zeitalter vollzogene „Derregulierung der Raumgestaltung“⁸⁸ nicht nur eine informationstechnologisch basierte „Konzentration eines wohnungslosen Wohnens“⁸⁹ – eine durch Informationsmobilisierung paradoxal konstituierte Immobilisierung.⁹⁰ Als zunehmende Indifferenz charakterisiert sie außerdem die Orte, an denen man „[a]llein, aber den anderen gleich“⁹¹ ist: die von Marc Augé beschriebenen Nicht-Orte, die den Transitraum des Verkehrs, Handels und Reisens prägen. Insofern an diesen Orten einzig die abstrakte Form des Vertrags „stets Bezug zur individuellen Identität dessen [hat], der ihn einget“,⁹² wird die Identität, die sich auf einer besonderen Verortung gründet, unterbrochen. Damit wird der Nicht-Ort zum *Ort* der Dissoziation von Identität und Ort, zum *Ort*, an dem man seine Identität einzig zum Zweck der Anonymität beweist.⁹³

Trotz dieser sich im 20. Jahrhundert vollziehenden dislozierenden Dynamik, die sich in einer zunehmenden Opazität mit Blick auf die Verhältnisse zwischen Arbeits-, Freizeit-, Handels- und Wohnorten ausdrückt, kann jedoch nicht übergangen werden, dass die demgemäß produzierten Räume auch die Antworten auf die Frage des Wo, also Identitäten, produzieren. Denn eine Planung,

eigenen Arbeit jedoch nur auf diesen einen Ort, mit einem oberflächlichem Blick auf dessen historische Hintergründe. Dies schwächt seinen kritischen Anspruch, Raum wieder stärker in der kritischen Gesellschaftstheorie zu verankern.“

⁸² Francis Fukuyama bezeichnet Kalifornien als „the most post-historical part of the United States“. Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992, S. 319.

⁸³ Vgl. Soja: *Postmodern Geographies*, S. 208-215.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 212.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 221.

⁸⁶ Virilio: „Die Auflösung des Stadtbildes“, aus dem Französischen von Hermann Doetsch, in: *Raumtheorie*, S. 261-273, hier S. 261.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 266.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd.: „Indem man Ereignisse live überträgt, werden Orte nach Belieben austauschbar.“

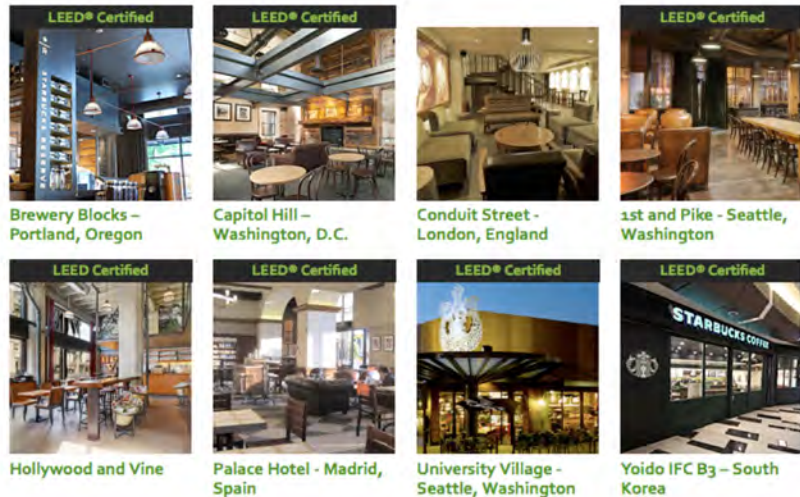
⁹¹ Augé: *Nicht-Orte*, S. 102.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 103.

die einen Raumnutzen festzuschreiben sucht, enthält in sich auch die Vorwegnahme, wo man sich zu welchem Zweck aufzuhalten hat.⁹⁴ Auf nichts anderes deutet beispielsweise die Rede von der de-urbanisierenden Urbanisierung der Vororte, zu deren Heimlichkeit die ehemaligen Zentren als unheimliche zurückgelassen werden. So provoziert vor

Our Stores



Individuelle Transitzkaffeehäuser für das unternehmerische Selbst: Starbucks' Design- und Marketing-Strategie gegen räumliche Dissoziationen.

allem der funktional gerichtete Raumdiskurs, die vermessen(d)e Produktion, die implizit eine trennende Zuschreibung von Orten des Wohnens und Orten des Nichtwohnens vermittelt, die Frage nach dem Wo im Alltäglichen, die nicht von der Infragestellung des Alltäglichen selbst zu trennen ist. Ihre individuelle wie kollektive Beantwortung bleibt die Herausforderung der Heim-Suchenden.⁹⁵

Back to the Future: „Same as it ever was“¹

Am Ende des vorletzten Abschnitts seiner Geschichte der sogenannten ursprünglichen Akkumulation zitiert Marx den englischen Ökonomen T. J. Dunning mit den folgen Worten: „‘Kapital’, sagt der Quarterly Reviewer, ‘flieht Tumult und Streit und ist ängstlicher Natur. Das ist sehr wahr, aber doch nicht die ganze Wahrheit. Das Kapital hat einen horror vor Abwesenheit von Profit oder sehr kleinem Profit, wie die Natur vor der Leere.’“² Es geht um Leben und Tod, die Erzählung des

⁹⁴ Vgl. Lefebvre: *Writings on Cities*, S. 85: „A global strategy, that is, what is already an unitary system and total planning, is outlined through these various tendencies. Some will put into practice and will concretize a directed consumer society. They will built not only commercial centres, but also centres of privileged consumption: the renewed city. [...] Arouns these centres will be apportioned on the ground, in a dispersed order, according tot he norms of foreseen constraints, the peripheries, de-urbanized urbanization. All the conditions come together thus for a perfect domination, for a refined exploitation of people as producers, consumers of products, consumers of space.“

⁹⁵ Vgl. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 37: „Fragen sind nicht gegeben, sie werden gestellt oder stellen sich, sobald etwas fraglich wird wie hier der Ort. Mithin findet in der Ortsbestimmung ein Prozeß der *Verortung* statt, der eine gewisse Ortlosigkeit voraussetzt, ähnlich wie die Benennung auf eine anfängliche Namenlosigkeit zurückweist.“

¹ Talking Heads: „Once In A Lifetime“, in: *Remain In Light*, Sire, 1980.

² Marx: *Das Kapital*, Bd. 1, S. 788.

Kapitals: Ohne Akkumulation, ohne Wachstum folgt die wirtschaftliche Krise, die Rezession, der Kollaps. Die von Dunning formulierte Analogie der Paare Kapital – Abwesenheit, Natur – Leere ist dabei nicht zufällig; sind doch die personifizierten Formen von Kapital und Natur, Monsieur le Capital und Madame la Terre, das Traumpaar des kapitalistischen Theaters, das sich Marx zufolge aus der Mystifizierung der trinitarischen Formel ‘Kapital – Zins, Boden – Grundrente, Arbeit – Arbeitslohn’ speist. Darüber hinaus stellt die Natur – vor allem in der Geschichte der sogenannten ursprünglichen Akkumulation – als Rohmaterial die für das Wachstum notwendige Ressource dar,³ womit die Leere der Natur gleichbedeutend zur Abwesenheit von Profit wird. Beide Figuren sind jedoch weder austauschbar noch auf derselben Ebene zu verorten, da die Natur dem Kapital qua Urbarmachung untersteht, womit sie recht eigentlich aufhört Natur zu sein. Die Heimsuchung der (Mutter) Erde – das heißt der vergegenständlichten wie personifizierten Natur – durch die Geschichte des Kapitals bedingt die durch den Produktionsprozess vollzogene Dislokation der Natur: „Nature is [...] becoming lost to *thought*.“⁴ In anderen Worten: Indem Natur zur Ressource wird, ist sie nicht mehr als Natur an sich zu denken, sondern nur im Zusammenhang der mit ihr verknüpften Nützlichkeitsbedingungen. An die Stelle der Natur tritt damit die sprichwörtliche Verwüstung; der Naturbegriff wird leer: „How can we form a picture of it as it was before the interventions of humans with their ravaging tools?“⁵ Die Leere der Natur, die Unvorstellbarkeit der Natur als solcher, ist damit der kapitalistischen Produktionsweise immer schon eingeschrieben, so wie auch der *horror vacui* in Form der gefürchteten *zukünftigen* Abwesenheit des Profits zum ständigen Begleiter des Kapitals wird. Durch die Paarung von Madame la Terre und Monsieur le Capital entsteht so ein raumzeitlicher *horror vacui*, insofern die räumliche Leere die Natur, die zeitliche Leere – als Ausbleiben eines zukünftigen Profits gedacht – die Akkumulation betrifft.

Der *horror vacui* ist allerdings nicht nur ein begleitendes Symptom des Kapitals, er treibt das Kapital auch an und bildet damit die Bedingung seiner Geschichte als eine Geschichte der Fluchtbewegung in Richtung einer der Leere entgegengesetzten Überfülle, dem wirtschaftlichen Wachstum. Insofern Wachstum allerdings Ausdehnung bedeutet und „der Kapitalismus dadurch nur funktioniert, daß er diese Grenzen [die Produktion und Zirkulation; Anm. d. Verf.] auf ständig sich erweiternder Stufenleiter ausdehnt und reproduziert“,⁶ wird der Auslöser der Flucht des Kapitals

³ Vgl. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 123.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 322.

paradoxerweise zum Ziel seiner Axiomatik.⁷ Denn eine zunehmende Entgrenzung bedeutet ein „Übermaß an Offenheit, das keinen Halt gewährt“.⁸ Handelte es sich also beim Kapital um einen Patienten, so müsste man angesichts seines Fluchtantriebs von einer dissoziativen Störung sprechen, dem gemäß der anfängliche *horror vacui* und die damit einhergehende Agoraphobie zu einer Klaustrophobie umgedeutet wird, die sich nicht mit der beengenden Endlichkeit eines Orts abfinden kann und an dessen Stelle den unbegrenzten Raum setzt.⁹ Um nicht – wie die Natur – seiner „ultimate voidance and destruction“¹⁰ entgegenzusehen, muss das Kapital schließlich selbst zum prozessierenden Widerspruch werden. Auf diese Weise wird laut dem Marx der *Grundrisse* die Arbeitszeit im Rahmen der industriellen Produktionsverhältnisse zum Überlebensmittel erklärt:

Das Kapital ist selbst der prozessierende Widerspruch [dadurch], daß es die Arbeitszeit auf ein Minimum zu reduzieren strebt, während es andererseits die Arbeitszeit als einziges Maß und Quelle des Reichtums setzt. Es vermindert die Arbeitszeit daher in der Form der notwendigen, um sie zu vermehren in der Form der überflüssigen; setzt daher die überflüssige in wachsendem Maß als Bedingung – question de vie et de mort – für die notwendige.¹¹

Dass es auch 150 Jahre nach dieser Analyse immer noch um die Frage nach Leben und Tod geht, verdeutlichen die im Sommer 2013 vom irischen *Independent* veröffentlichten internen Telefonate der Anglo Irish Bank Manager John Bowe und Peter Fitzgerald, die im September 2008 geführt wurden. Anlässlich der auf dem Höhepunkt der damaligen Finanzkrise geführten Verhandlungen zugunsten eines staatlichen Bailouts heißt es darin:

So what will happen is that the amounts will get smaller, which means that your time from death extends out, but, you know, you are still two weeks away, you're not, it's not disappearing. It's only when we can actually start attracting net funding in that you can start talking about, you know, life.¹²

⁷ Vgl. ebd.: „Die drei Aspekte der immanenten Axiomatik des Kapitalismus bestehen in Folgendem: den differentiellen Verhältnissen, die durch den Mehrwert ausgefüllt werden, der Absenz äußerer Grenzen, die vermittels der Erweiterung der inneren Grenzen 'ausgefüllt' wird, der Effusion der Anti-Produktion in die Produktion, die durch die Absorption des Mehrwerts ausgefüllt wird.“

⁸ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 56.

⁹ Vgl. zu den Phobien, die der Polarisierung von Leere und Überfülle entsprechen ebd. Vgl. ferner zur Agoraphobie Freud: „Der Sinn der Symptome“, in: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 258-272, hier S. 270.

¹⁰ Lefebvre: *The Production of Space*, S. 123.

¹¹ Marx: *Grundrisse*, S. 601 f.

¹² John Bowe, zitiert nach den vom Independent.ie veröffentlichten internen Telefonaten der Anglo Irish Bank Manager John Bowe und Peter Fitzgerald, <http://www.independent.ie/blog/listen-to-more-of-the-anglo-recordings-clips-1-to-9-29382473.html> (05.07.2013).

Angesichts der vom Schizo¹³ John Bove zusammengefassten und stets lebensbedrohlich empfundenen Lage des Kapitals, erscheint es nicht ohne Ironie, dass ausgerechnet eine Gruppe der gängigsten Derivate – also Verträge, die dem Transfer von (Überlebens-)Risiken dienen – auf den Namen *Futures* hören.¹⁴ So geht es entlang raumzeitlicher Grenzverschiebungen, der dem Gesetz der Konnexion folgenden Produktion von Produktion,¹⁵ von Future zu Future: „Bewegung der gesellschaftlichen Produktion, die bis ans Ende ihrer Deterritorialisierung treibt, und Bewegung der metaphysischen Produktion, die den Wunsch auf eine neue Erde trägt, ihn dort reproduziert. ‘Die Wüste wächst ... das Zeichen ist nah ...’“¹⁶

Nicht ohne Ironie ist auch Francis Fukuyamas vielzitierte schizophrene Rede vom Ende der Geschichte.¹⁷ Nicht so sehr, weil ein Ende der Geschichte im Sinne der kapitalistischen Dramaturgie gar nicht erwünscht sein kann, sondern weil damit implizit ein raumzeitliches Vakuum verkündet wird, ein Mangel, der sich in der *Finalität anderer Geschichten* ausdrückt. So strebt die in Fukuyamas Neo-Evangelium¹⁸ propagierte Posthistorie¹⁹ nicht die Beendigung der Geschichte des Kapitals im Sinne seiner Erlösung vor der Furcht des *horror vacui* an; vielmehr wird vom Standpunkt des Siegers aus bekanntgegeben, dass es nichts mehr außerhalb dieser Geschichte – „modern liberal democracy and technologically driven capitalism“²⁰ – geben wird:

But the century that began full of self-confidence in the ultimate triumph of Western liberal democracy seems at its close to be returning full circle to where it started: not to an „end of ideology“ or a convergence between capitalism and socialism, as earlier predicted, but to an unabashed victory of economic and political liberalism.²¹

¹³ Vgl. Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 168 f.: „Die Schizophrenie als Prozeß ist die Wunschproduktion, aber nur wie sie am Ende, als Grenze der von den Bedingungen des Kapitalismus determinierten gesellschaftlichen Produktion in Erscheinung tritt.“

¹⁴ Vgl. John C. Hull: *Options, Futures, and other Derivatives*, Upper Saddle River: Prentice Hall, 4. Aufl., 2000, S. 19: „Future contracts [...] are exchange-traded instruments where one party agrees to buy an asset at a future time for a certain price and the other party agrees to sell the asset at the same time for the same price.“

¹⁵ Vgl. Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 47: „Der Einschnitt, statt im Gegensatz zur Kontinuität zu stehen, bedingt sie, impliziert oder definiert das, was er abtrennt, als ideelle Kontinuität. Dies, wie wir gesehen haben, weil eine jede Maschine Maschine der Maschine ist. Eine Maschine führt einen Strom-Einschnitt nur insofern aus, als sie einer anderen angeschlossen ist, die als Erzeugerin des Stroms gilt.“ Zur Konnexion vgl. das daran anschließende „und dann, und dann, und dann...“ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 169.

¹⁷ Vgl. ebd.: „Sie [die Schizophrenie als Prozess; Anm. d. Verf.] ist unsere ‘Krankheit’, die des modernen Menschen. Keinen anderen Sinn hat die Rede vom Ende der Geschichte.“

¹⁸ Vgl. Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 84 f.

¹⁹ Vgl. Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, S. 276 f.

²⁰ Ebd., S. xii.

²¹ Vgl. ders.: „The End of History?“, in: *The National Interest*, Nr. 16, Sommer 1989, S. 3-18. Zitiert nach <http://www.wesjones.com/eoh.htm> (08.03.2014), S. 1.

Der Standpunkt ist an dieser Stelle Programm, insofern das mit mechanischer Sicherheit²² „auf der neuen Bühne der Geopolitik“²³ verkündete Ende nur die Geschichte aus Sicht des aktuellen Zentrums des Okzidents meint: „For our purpose, it matters very little what strange thoughts occur to people in Albania or Burkina Faso, for we are interested in what one could in some sense call the common ideological heritage of mankind.“²⁴ Fatal an diesem rhetorischen Versuch einer alternativlosen Reterritorialisierung des Westens ist vor allem die endgültige Paarung von liberaler Demokratie und Kapitalismus, die das entsprechende politische Modell sowie die entsprechenden Produktionsverhältnisse zur gegenseitigen Bedingung erklärt. Zwar weist Fukuyama darauf hin, dass „there is no economically necessary reason why advanced industrialization should produce political liberty“,²⁵ dennoch wird er nicht müde, die Melange der beiden Modelle zum ideellen Ziel, zum zwangsläufigen Ende der Geschichte zu erklären.²⁶ Darüber hinaus erscheint ihm der ökonomische Liberalismus als Indikator für den politischen Liberalismus,²⁷ womit nicht nur das Ökonomische zum Referenzsystem des Politischen erklärt wird, sondern beide Gefahr laufen ununterscheidbar zu werden.²⁸

„Die Form der Feststellung, die konstative Form, soll beruhigen“,²⁹ wie Derrida anhand des auch von Fukuyama betriebenen Exorzismus des Marxismus festhält, der seiner Meinung nach das Ende bereits hinter sich hat,³⁰ womit beispielsweise das sich einer steten Revision zu unterwerfende Programm, das kein Datum kennt, ignoriert wird, wie es für das 20. Jahrhundert beispielsweise durch Lefebvre formuliert wurde.³¹ Weitaus beunruhigender ist jedoch Fukuyamas Konzept einer

²² Fukuyama spricht immer wieder vom determinierenden „Mechanism“ einer Universalgeschichte. Vgl. ders. *The End of History and the Last Man*, S. 108: „Our Mechanism can now explain the creation of a universal consumer culture based on liberal economic principles, for the Third World as well as for the First and Second.“ Und ebd., 126: „Modern natural science has provided us with a Mechanism whose progressive unfolding gives both a directionality and a coherence to human history over the past several centuries.“ Zur Kritik des daran gebundenen Glaubens an das Faktische und Empirische vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 86.

²³ Ebd., S. 84.

²⁴ Fukuyama: „The End of History?“, S. 6.

²⁵ Ders.: *The End of History and the Last Man*, S. xv.

²⁶ Vgl. ders.: „The End of History?“, S. 5, 7, 12.

²⁷ Vgl. ebd., S. 7: „More important is the contribution that Japan has made in turn to world history by following in the footsteps of the United States to create a truly universal consumer culture that has become *both a symbol and an underpinning* of the universal homogeneous state.“ Hervorh. d. Verf.

²⁸ Die Gefahr des Endes der Geschichte besteht vor allem für die Sphäre des Politischen, da „[i]nternational life for the part of the world that has reached the end of history is far more preoccupied with economics than with politics or strategy.“ Ebd., S. 12. Vgl. ferner den mit Blick auf die Produktionsverhältnisse zynischen, da kolonialen Gestus des Kommentars zur Öffnung asiatischer Märkte in ders.: *The End of History and the Last Man*, S. 101: „Western multinational corporations behaved as liberal economic textbooks claimed they should: while ‘exploiting’ cheap labor in Asia, they provided markets, capital, and technology that eventually allowed self-sustaining growth in the local economies.“

²⁹ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 72.

³⁰ Vgl. Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, S. 65 f.

³¹ Vgl. hierzu Lefebvres Version einer Heilsgeschichte, die sich durch die Mühlen der Dialektik entfaltet: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 184: „The danger of dogmatic, speculative, systematic and abstract attitudes lies ever in

Universalhistorie,³² deren teleologischer Imperativ „they all must use the same pass“³³ genau das einlöst, was er zuvor an der Abstraktion einer Universalhistorie bemängelte: „The Universal Historian must be ready to discard entire peoples and times as essentially pre- or non-historical, because they do not bear on the central ‘plot’ of his or her story.“³⁴ Wenn das Ende der Geschichte eingeläutet wird, das sich in erster Linie über den Ausschluss anderer Geschichten definiert, kann die betreffende Geschichte, die auch die Geschichte des Kapitals umfasst, nur noch reproduziert werden. Die sie beinhaltende Imagination des Fortschritts, die eine geopolitische Imagination des Westens ist, wird damit zu einer zirkulären – da sich wiederholenden – Zeitreise in eine sich wieder und wieder produzierende Zukunft, die Richtung Westwärts zum Synonym der Waren- und Kapitalzirkulation:

The end of history will be a very sad time. The struggle for recognition, the willingness to risk one’s life for a purely abstract goal, the worldwide ideological struggle that called forth daring, courage, imagination, and idealism, will be replaced by economic calculation, the endless solving of technical problems, environmental concerns, and the satisfaction of sophisticated consumer demands.³⁵

Indem die Produktion der Produktion zur endlosen Reproduktion gerinnt, tritt für die beendete, endlos die Interessen des Kapitals verwaltende Geschichte genau das ein, was Fukuyama den anderen Geschichten attestiert:³⁶ sie verharrt in ihrer eigenen Geschichte. – „The time is out of joint.“³⁷ – Durch das propagierte Ende der Geschichte wird der endlose Fortgang der immer gleichen Geschichte verkündet, die nichts anderes bedeutet als ein Gefangensein in dieser vom *horror vacui* geplagten Geschichte des Kapitals. Eine letzte westliche Grenze überschreitet Fukuyama jedoch trotz des Endes noch, wenn er mit Bezug auf Alexandre Kojèves Gedanken, dass Japan nicht verwestlicht, sondern der Westen japanisiert werde,³⁸ zu folgender Schlussfolgerung kommt: „But the end of history will mean the end, among other things, of all art that could be considered socially

front of us. How long will it take to create a *dialectical consciousness*, as long as our consciousness still feels it necessary to rise above its own self – in the metaphysical way – in order to think dialectically? It is impossible to fix a date; it may need generations before the dialectic can penetrate life by means of a regenerated culture.“

³² Vgl. Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, S. 126.

³³ Ebd., S. 339.

³⁴ Ebd., S. 139.

³⁵ Ders.: „The End of History?“, S. 14.

³⁶ Vgl. ders.: *The End of History and the Last Man*, S. 276: „For the foreseeable future, the world will be divided between a post-historical part, and a part that is still stuck in history. Within the post-historical world, the chief axis of interaction between states would become economic, and the old rules of power politics would have decreasing relevance.“

³⁷ Vgl. Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 118.

³⁸ Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, S. 320. Vgl. ferner Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 105.

useful, and hence the descent of artistic activity into the empty formalism of the traditional Japanese arts.“³⁹

Ein Beispiel für ein daran geknüpftes raumzeitliches Vakuum als ein Mangel an Alternativen sowie ein Selbstaufzehren der eigenen Geschichte liefern die besonders seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert in der Popkultur wahrnehmbaren Retrobewegungen, denen Simon Reynolds in seinem *Retromania* nachgeht. Dem Rhythmus des Booms und der anschließenden Rezension folgend⁴⁰ wird aus Science Fiction „Seance Fiction.“⁴¹ Unter der Überschrift „Turning Japanese: The Empire of Retro and the Hipster International“ beschreibt auch Reynolds die sogenannte Japanisierung als paradigmatisches Modell für die Retro-Popkultur und konkretisiert damit nur, was Fukuyama im Anschluss an Kojève prophezeite:

According to Marx [W. David Marx, Journalist; Anm. d. Verf.], in Japan style is not personal, a matter of cultivated quirks and differences, but impersonal, an external standard to which you have to measure up. Musical authenticity, he says, comes from an obsessive commitment to getting the details right, and that in turn is indexed to ‘the degree of consumerist effort’ expended by a fan-turned musician. Which is one reason why Japan has some of the best-stocked esoteric niche record shops in the world. Remote culturally and geographically from the source of subculture, a Japanese punk, for instance, could ‘never actually *be* punk rock in some kind of existential sense’, Marx explains. ‘The closest you can get is to collect as much punk-rock stuff as possible and prove fandom by expertise.’ He roots both the mimetic tendency and the über-expertise impulse in Japanese religion’s belief in ‘correct practice’. ‘The Japanese believe that ‘God is in the details’ – it’s about how you act and what you practise, not what you believe. You can’t ‘be hip-hop’ just by having a ‘hip-hop spirit’ – you have to look perfectly hip-hop and own all the records.⁴²

Das Projekt, das mit dieser Bewegung der fortdauernden Reproduktion der Produktion, dem unendlichen Sammeln und Archivieren verbunden ist, korrespondiert mit Derridas Konzept des „mal d’archive“, das mit der doppelten Bedeutung von *mal* – *krank* und *schlecht* – spielt.⁴³ Als morbide

³⁹ Fukuyama: *The End of History and the Last Man*, S. 320.

⁴⁰ Vgl. Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber, 2011, S. 422: „Like a boom-time economy, the more fertile and dynamic a genre is, the more it sets itself up for the musical-cultural equivalent of recession: retro. In its young, hyper-productive phase it burns through stages of development that could have been stretched out for longer, and lays down an immense stickpile of ideas that then exert a black-hole-like pull on later waves of artists. That is why dance music in the 2000s got stuck on a recombinant plateau: precisely because in the preceding decade it had moved so fast, stretched to far and wide in such a short space of time. But you could say much the same about pop music in general: the sheer creativity of its surge years (the sixties, the seventies and parts of the eighties) inevitably made it increasingly irresistible to be re-creative.“

⁴¹ Ebd., S. 312.

⁴² Ebd., S. 165.

⁴³ Vgl. Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*, aus dem Französischen von Eric Prenowitz, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995, S. 91.



Von Science Fiction zu „Seance Fiction“: *Der Verkehr der Zukunft* (1959) von Klaus Bürge.

Form eines ruhelosen Nachspürens von Ursprüngen und Anfängen untersteht es der Autorität einer pathologischen Ordnung:⁴⁴ „It is to run after the archive, even if there’s too much of it [...]. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement.“⁴⁵

Als Pathologie einer Dislozierung ist das Archivfieber (*archive fever*) nicht nur ein Heimsuchen, sondern vor allem ein Verlorensein im Archiv als „accumulation of and capitalization of memory“.⁴⁶ Es erinnert somit daran, dass Enden nicht mit einem Ende der Geschichte eingeleitet werden können, das einzig bewirkt, dass man nicht mehr aus dieser Geschichte heraustreten kann. Überdies verweist das Krankheitssymptom des Archivfiebers auf das, was Boris Groys als Hauptproblem sogenannter offener Gesellschaften bezeichnet, nämlich die Unfähigkeit „ihre Projekte zu limitieren, zu beenden“.⁴⁷ „In einer solchen Gesellschaft ist es beinahe unmöglich, ein Projekt als endliches zu denken. [...] So werden Projekte ständig ‘überholt’, anstatt realisiert zu werden.“⁴⁸ Der Weg zu einer Inkarnation von Projekten jenseits von Ökonomie und Biologie – den einzigen Limitierungen einer offenen Gesellschaft – kann demnach nur durch einen Perspektivwechsel, die Metanoia,⁴⁹ vollzogen werden:

Heute funktioniert die Metanoia als Antizipierung des Weiterlebens des Körpers als Leiche – nach dem Tod der Seele. [...] Die Metanoia ist nämlich nicht nur dann möglich, wenn der Mensch als unterinkarniert gedacht wird, d.h. nicht nur dann, wenn seine Seele den Körper überdauern soll, sondern auch dann, wenn der

⁴⁴ Vgl. hierzu die von Derrida betonte doppelte Bedeutung des Worts *arkhé*, das einerseits einen Anfang bzw. Ursprung bezeichnet, andererseits ein Prinzip, ein Gebot, eine Vorschrift. Ebd. S. 1.

⁴⁵ Ebd., S. 91.

⁴⁶ Ebd., S. 12.

⁴⁷ Boris Groys: *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2006, S. 80.

⁴⁸ Ebd., S. 81.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 82: „Wenn Metanoia der Übergang vom Gegenstand zum Kontext ist, dann gibt es auch eine umgekehrte Metanoia, die nach dem Kontext des Kontexts fragt – und damit zur früheren Perspektive auf einer anderen Ebene der Reflexion zurückführt.“

Mensch, wie es in der Moderne der Fall ist, als überinkarniert gilt, d.h. dann, wenn man meint, daß die Seele kürzer lebt als der Körper.⁵⁰

Durch die damit einhergehende „Beschleunigung der Limitierung, der Beendigung der schlechten Unendlichkeit durch Natur oder Ökonomie“⁵¹ wird dem Unheimlichen der Geschichte des Kapitals mit einem Ort entgegnet. Denn das Fortleben des Körpers als Leiche stellt laut Groys nichts anderes als die vorzeitige Errichtung einer Heterotopie – des Friedhofs⁵² – dar: „So kann der Mensch eine Metanoia erleben, indem er sich schon während seines Lebens seinen Körper als Leiche vorstellt – und dadurch eine heterotopistische Perspektive gewinnt.“⁵³ Die durch die Metanoia geschaffene „‘andere Stadt’, in der jede Familie ihre dunkle Bleibe besitzt“,⁵⁴ bezeugt jedoch auch, dass man ohne Utopien nicht nur nicht leben, sondern sich auch nicht zur Ruhe legen kann. So geht es auch bei der Frage des Wohnens um Leben und Tod.

Gespensteraufzeichnungen II: Jenseits des Körpers

Die Produktion des Raums spricht in der Sprache der Gespenster:

Bei den *Kelten* des schottischen Hochlands wird das Heer der Toten mit einem besonderen Worte bezeichnet: slough. Dieses Wort wird englisch mit ‘spirit-multitude’ oder ‘Geister-Vielzahl’ wiedergegeben. Das Geisterheer fliegt in großen Wolken – wie die Stare über das Antlitz der Erde – auf und ab. Immer kehren sie an die Stätten ihrer irdischen Sünden zurück. Mit ihren unfehlbaren, giftigen Pfeilen töten sie Katzen, Hunde, Schafe und Rinder der Menschen. Sie schlagen Schlachten in der Luft wie die Menschen auf der Erde. In klaren, frostigen Nächten kann man sie hören und sehen, wie ihre Heere gegeneinander vorrücken und sich zurückziehen, sich zurückziehen und wieder vorrücken. Nach einer Schlacht färbt ihr Blut Felsen und Steine rot. Das Wort ‘gairm’ bedeutet ‘Schrei, Ruf’, und ‘slough-ghairm’ war der Schlachtruf der Toten. Daraus ist später das Wort ‘slogan’ geworden: Die Bezeichnung für die Kampftruppe unserer modernen Massen stammt von den Totenheeren des Hochlands.¹

Eine erneute Mobilmachung, dieses Mal eine Geisterschlacht, die ihre Spuren im Jahrhunderte später produzierten Raum der Massenproduktion und Werbung hinterlässt. Dass die Geschichte des

⁵⁰ Ebd., S. 84.

⁵¹ Ebd., S. 85.

⁵² Vgl. Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 322 f.: „Der Friedhof ist gewiss ein anderer Ort als die üblichen kulturellen Räume, und dennoch steht er mit allen Orten der Stadt, der Gesellschaft oder des Dorfes in Verbindung, denn jeder Einzelne, jede Familie hat Eltern auf dem Friedhof liegen.“

⁵³ Groys: *Das kommunistische Postskriptum*, S. 84.

⁵⁴ Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 324.

¹ Canetti: *Masse und Macht*, S. 47 f.

Kapitals, die Geschichte der Warenzirkulation und Akkumulation, ihr räumliches Pendant in dem Unheimlichen/Un-Heimlichen findet, wurde bereits anhand der Figur Madame la Terre, der zunehmend räumlichen Fragmentierung und Streuung und der sogenannten Nicht-Orte beschrieben, die den Verkehrs- und Arbeitsraum des 20. Jahrhundert kennzeichnen. Die damit einhergehenden sozio-politischen Dissoziationen bringen in allen Fällen die Frage nach der (Noch-) Bewohnbarkeit dieses produzierten Raums ins Spiel – eine Frage, die stets mit einem ‘Wo’ beginnt, denn bewohnen heißt heimsuchen, wie es im ersten Kapitel von Derridas *Marx’ Gespenster* heißt.² „Gesellschaftlich- und Gespenstig-Werde[n]“³ gehen Hand in Hand. So sind die produzierten Räume nicht nur unheimlich aufgrund der sie charakterisierenden Dislozierung, der ständigen Verschiebung und Verrückung von Orten, sondern auch aufgrund des in ihnen stattfindenden Spuks, der nicht von den räumlichen Dissoziationen getrennt werden kann. Vielmehr sind es eben diese Dissoziationen, die – getarnt als Assoziationen – diesen Spuk, das Gespenstische hervorrufen. Die damit verknüpfte Heimsuchung, die Frage nach dem Wo, ist damit schon immer in jeder Dissoziation enthalten, wie aber auch die Dissoziation als reterritoralisierende Deterritorialisierung und deterritorialisierende Reterritorialisierung immer schon im Prozess des Vermessens, der Verortung enthalten ist: „Wo bin ich? Wäre die Frage eindeutig zu beantworten, so ließe sie sich erst gar nicht stellen. Schon die Frage selbst setzt eine zumindest minimale Distanz zu dem Ort voraus, an dem sie gestellt wird. Der Ort der Frage fällt nicht zusammen mit dem befragten Ort“,⁴ wie Bernhard Waldenfels mit Bezug auf die „Zwespältigkeit des Hierseins“⁵ und die „räumliche Verdoppelung“⁶ des leiblichen Selbst schreibt. Die Frage nach dem Wo ist somit in einem grundsätzlichen Sinn immer schon ein Indiz dafür, das die „Gegenwart immer leicht deplaziert wirkt“,⁷ so wie auch die Vorsilbe *un-* immer schon Teil des Heimlichen ist.

Dass die Gegenwart im produzierten Raum auf einen Spuk deutet, wurde bereits durch Marx’ Beschreibung des Produktionsverhältnisses von Mensch und Maschine sowie der diesbezüglichen Rede von der beseelten Maschine angedeutet.⁸ Das wohl bekannteste Beispiel einer gespenstischen Inszenierung⁹ findet sich bei Marx jedoch im Theater des Tischerückens, einer Séance, die zur

² Vgl. Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 17.

³ Ebd., S. 214.

⁴ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 95.

⁵ Ebd., S. 97.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Marx: *Grundrisse*, S. 593.

⁹ Vgl. dazu die Verbindung von Marx und Shakespeare in Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 64. Zum von Marx’ genutzten Theatervokabular vgl. auch seine Ausführungen zur Metamorphose der Waren in Marx: *Das Kapital*, Bd. 1, S. 125: „Die Gesamtmetamorphose einer Ware unterstellt, in ihrer einfachsten Form, vier Extreme und drei personae dramatis.“

Veranschaulichung des Fetischcharakters der Waren und seines Geheimnisses aufgeführt wird.¹⁰ So lange der Tisch, der in dieser Inszenierung als Warenbeispiel dient,¹¹ nur als Gebrauchswert dient, ist ihm nichts Besonderes eigen. Er bleibt – obgleich der verschiedenen Möglichkeiten zu seiner Verarbeitung – „ein ordinäres sinnliches Ding“.¹² Erst sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in „ein sehr vertracktes Ding [...], voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken“:¹³ „Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.“¹⁴ Die Warenmetamorphose vollzieht sich plötzlich und gibt „das zu sehen, was sich auf den ersten Blick nicht sehen läßt“.¹⁵ Die bereits anhand der trinitarischen Formel thematisierte Mystifizierung zwecks Verschleierung der eigentlichen Produktionsverhältnisse wird – wie am Beispiel der Nennung der personae dramatis Monsieur le Capital und Madame la Terre – erneut mitinszeniert oder findet vielmehr als Inszenierung eine Bühne in Marx' Text: als Tisch, der sich wie von selbst als Hybridwesen zwischen Holz und Tier in tanzende Bewegung versetzt. Anhand seiner Lektüre des Marxschen Theaters arbeitet Derrida heraus, dass nicht allein der Tisch plötzlich durch seine scheinbar eigenmächtige Beseelung disloziert wird; vielmehr übernimmt der Tisch in seiner Rolle als Ware die Funktion eines doppelten, das heißt dislozierenden *socius*,¹⁶ der mit der „Spaltung des Arbeitsprodukts in nützliches Ding und Wertding“¹⁷ korrespondiert. Zum einen stellt der mobil gemachte Tisch eine durch die Erfahrung der Produktionszeit gegebene gesellschaftliche Verbindung unter den Menschen her, zum anderen geht er als Ware eine „gesellschaftliche Verbindung“ mit den anderen Waren ein.¹⁸ Durch diese gleichzeitige Bindung entsteht ein dislozierender *double bind*: „Die Menschen erkennen den ‚gesellschaftlichen‘ Charakter ihrer ‚eigenen Arbeit‘ nicht mehr wieder. [...] Die Gespenster, welche die Waren sind, verwandeln die menschlichen Produzenten in Gespenster.“¹⁹ Der am Ende des entsprechenden Abschnitts im *Kapital* von Marx formulierte Schluss, „daß der Gebrauchswert der Dinge sich für den Menschen ohne Austausch realisiert, also im unmittelbaren Verhältnis zwischen

¹⁰ Vgl. ebd., S. 85-98. Die durch die Warenzirkulation mobilgemachten Möbel finden sich überdies in Georg Simmels *Philosophie des Geldes* wieder. Vgl. Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 710.

¹¹ Derrida stellt zurecht infrage, ob es sich beim Tischerücken um ein zufälliges Motiv handelt. Vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 204.

¹² Marx: *Das Kapital*, Bd. 1, S. 85.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 205.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 211.

¹⁷ Marx: *Das Kapital*, Bd. 1, S. 87.

¹⁸ Vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 211.

¹⁹ Ebd., S. 213.

Ding und Mensch, ihr Wert umgekehrt nur im Austausch, d.h. in einem gesellschaftlichen Prozess“,²⁰ verweist überdies auf die *Mittelbarkeit* von warenmetamorphisch inszenierten Gesellschaftsprozessen. Jener Mittelbarkeit wird schließlich Lefebvre im 20. Jahrhundert mit Blick auf die durch Sprache produzierte Räumlichkeit nachgehen.

„[J]ede Epoche hat ihre Szenographie“:²¹ Im Rahmen von Lefebvres Analysen zur Produktion des Raums erscheinen ihm zwei Tropen als besonders relevant für die zunehmende Opazität und Fragmentierung der Produktionsverhältnisse – die Metonymie und die Metapher: „Both the vast metaphorization which occurs as history proceeds, and metonymization which takes place by virtue of the process of accumulation, and which transports the body outside of itself in a paradoxical kind of alienation, lead equally to this same abstract space.“²² Vor dem Hintergrund einer medialen, das heißt mittelbaren Trinität, die die Kategorien Lesbarkeit – Sichtbarkeit – Intelligibilität umfasst,²³ repräsentieren die beiden Tropen zwei Strategien der Täuschung qua Dislokation. Die Metonymie disloziert durch die Verschiebung *pars pro toto* und folgt damit einer fragmentarisierenden Logik der Visualisierung: „By constantly expanding the scale of things, this movement serves to compensate for the pathetically small size of each set of living-quarters; it posits, presupposes and imposes homogeneity in the subdivision of space [...]“²⁴ Die Metapher hingegen, oder vielmehr die Metaphorisierung, gilt Lefebvre als ein durch Analogien erzeugtes entkörperlichendes Prinzip der Dislozierung: „Living bodies, the bodies of ‘users’ [...] are transported out of themselves, transferred and emptied out, as it were, via the eyes: every kind of appeal, incitement and seduction is mobilized to tempt them with doubles of themselves in petrified, smiling and happy poses.“²⁵

Lefebvre bekennt trotz seines primären Interesses an der Produktion des Raums sowie der räumlichen Praxis, beide Konzepte der Linguistik entlehnt zu haben. Als wollte er die eigens vollzogene Deplatzierung der beiden für ihn signifikanten Tropen begleichen, gesteht er umgehend ein, dass eine derartige konzeptuelle Leihgabe der genaueren Prüfung des Verhältnisses von Raum und Sprache bedürfe.²⁶ Zu diesem Zweck verweist er auf Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* und die darin verhandelte Gegenüberstellung von Wahrheit und Sprache:²⁷

²⁰ Marx: *Das Kapital*, Bd. 1, S. 98.

²¹ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 166.

²² Lefebvre: *The Production of Space*, S. 307 f.

²³ Ebd., S. 96.

²⁴ Ebd., S. 98.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 138.

„Was also ist die Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Reaktionen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“²⁸

Anhand Nietzsches Beschreibung einer dislozierenden Mobilität, einer immer schon durch die Tropen deplatzierten Wahrheit, die mit einer ironischen, da rezessiven Rückverwandlung des Tauschmittels ersten Rangs in „ein ordinäres sinnliches Ding“ endet,²⁹ folgert Lefebvre:

Words themselves go beyond the immediate, beyond the perceptible – that is to say, beyond the chaos of sense impressions and stimuli. When this chaos is replaced by an image, by an audible representation, by a word and then by a concept, it undergoes a metamorphosis. The words of spoken language are simply metaphors for things.³⁰

Vier Schlüsse werden aus der Verfasstheit der beiden Tropen gezogen: Metaphern und Metonymien sind erstens keine Sprachfiguren, sondern *werden* zu Sprachfiguren. Als solche sind die performativ, was im konkreten Fall bedeutet, dass ihre Aufgabe nicht in der Decodierung dessen besteht, was physisch anwesend, sondern in dem, was sagbar ist.³¹ In diesem Sinne metamorphosieren beide Tropen den Körper: „What is the point of departure of these processes? The body metamorphosed.“³² Zweitens vollziehen beide Prozesse eine Deplatzierung, genauer: eine Vertauschung und einen Transfer: „Beyond the body, beyond impressions and emotions, beyond life and the realm of the senses, beyond pleasure and pain, lies the sphere of distinct and articulated unities, of signs and words – in short, of abstraction.“³³ Metaphern und Metonymien liegen damit immer schon jenseits dessen, was bezeichnet werden soll, und zwar in einem nahen Jenseits, das eine große Entfernung suggeriert.³⁴ Drittens sind beide (werdenden) Sprachfiguren formgebend. Auf diese Weise gestalten sie einen kohärenten und wortgewandten Diskurs, der dem Errichten

²⁸ Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: KSA, Bd. 1, S. 873-890, hier S. 880 f.

²⁹ Lefebvre geht darauf mit den folgenden Worten ein: „Language in action and the spoken word are inventive; they restore life to signs and concepts that are worn down like old coins.“ Lefebvre: *The Production of Space*, S. 139.

³⁰ Ebd., S. 138.

³¹ Vgl. ebd., S. 139.

³² Ebd., S. 139.

³³ Ebd., S. 140.

³⁴ Vgl. ebd.

einer mentalen wie sozialen Architektur gegenüber der Spontaneität gleichkommt.³⁵ Zuletzt betreffen die durch die beiden Tropen ausgelösten Dynamiken Rationalität, Logos, das Denken in Analogien sowie das Denken per Deduktion.³⁶ Auf der anderen Seite repräsentieren sie soziale Strukturen der Macht, woraus Lefebvre die zunehmende Hegemonie des Visuellen ableitet.³⁷

Die gleichzeitige Nennung beider Tropen tendiert insbesondere durch den Fokus auf das Visuelle dazu, die besondere dislozierende Qualität der Metapher zu unterschlagen, die seit der ältesten Theorie der Metapher, namentlich Aristoteles *Poetik*, bekannt ist:³⁸ „Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das (eigentlich) der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine (andere) Art oder gemäß einer Analogie.“³⁹ Die Bewegung der Metapher schließt beides ein: Die räumliche Übertragung, das Hinübertragen⁴⁰ eines Worts als auch das übertragene Wort selbst.⁴¹ Gleichzeitig ist der mit der Metapher vollzogene Akt selbst immer schon metaphorisch: „[D]ie *Phora*, wörtlich das Tragen von einem Ort zum anderen, das in der *Meta-phora* steckt, macht aus der ‘Metapher’ selbst eine Metapher. Der Raum rächt sich, indem er durch die Hintertüre der Sprache zurückkehrt.“⁴²

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Arbogast Schmitt weist darauf hin, das „[d]ie Bildlichkeit der Metapher [...] für Aristoteles bestenfalls ein akzidentelles Merkmal“ sei: „Eine Metapher kann bildlich sein, sie muss es nicht, auch nicht in dem weiten Sinn von Bild, der sich in den neuzeitlichen Diskursen entwickelt hat und der alle Formen sinnlicher Erfahrung, die Art und Weise, wie etwas dem Auge, dem Ohr, dem Geruchssinn, dem Tastsinn gegenwärtig ist, einschließt, ja alle Weisen unmittelbarer, intuitiver oder fühlender Erfahrung.“ Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, in: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5, hrsg. v. Hellmut Flashar, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 630. Vgl. ferner ebd., S. 519: „Auffällig ist vielen, dass Aristoteles keinen Sinn für das Theatralische, für die Bedeutung des Visuellen, der Inszenierung, der Maske, des Kostüms, überhaupt für alle Formen der ‘performance’ gehabt zu haben scheint, aus denen in gemeinsamem Zusammenwirken erst ein Theaterstück als eine Art Gesamtkunstwerk entsteht. Dies erscheint nicht nur aus einer modernen Perspektive erstaunlich – unsere Theaterwissenschaften suchen das Besondere des Theaters gegenüber anderen Darstellungsmedien ja gerade in Formen einer unmittelbar somatischen ‘performance’ – , es erscheint auch gegenüber der Theaterpraxis des 5. Jahrhunderts unverständlich. Die attischen Tragiker schrieben ihre Stücke ursprünglich nur für eine Aufführung und waren selbst an der Inszenierung aktiv beteiligt. Die Wirkung ihrer Stücke hing zu einem guten Teil von Maske und Kostüm ab, von den vielen Neuerungen wie z. B. der nach Aristoteles selbst von Sophokles eingeführten Skenographie (Kulissenmalerei) oder von der enormen Rolle der Musik ganz zu schweigen. [...] Dass er das alles in der *Poetik* nicht zum Untersuchungsgegenstand macht, hat zunächst den einfachen Grund, dass er mit großer Konsequenz in jeder Disziplin das zu ihr Gehörige behandelt und das andere an seinem jeweiligen Ort. Die *Poetik* ist aber eine Untersuchung des ‘Werks’ der Dichtung, das zuerst für sich analysiert sein muss, bevor man fragen kann, wie die Dichtung mit anderen Künsten zusammen ein ‘Gesamtkunstwerk’ bilden kann. Trotz der aus dieser ‘Disziplinentreue’ resultierenden Knappheit der Äußerungen über alles, was mit der Aufführungspraxis zusammenhängt, ist klar, dass er dem Visuellen anders als der Musik einen nur untergeordneten, abhängigen Platz einräumt und eine Verselbständigung für problematisch hält.“

³⁹ Ebd., S. 29.

⁴⁰ Vgl. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 122.

⁴¹ Vgl. D. W. Lucas: *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendices*, Oxford: Clarendon Press, 1968, S. 204.

⁴² Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 122. Als eine dieser Rache des Raums entsprechende Qualität der Metapher kann ihre Tendenz zur Verfremdung gelesen werden. Vgl. hierzu den Kommentar von Arbogast Schmitt in Aristoteles: *Poetik*, S. 642: „Wie viele neuere Auffassungen von der Eigenart der poetischen Sprache ist auch Aristoteles überzeugt, dass zur poetischen Sprache ein Verfremdungsmoment gehört: Sie soll den Automatismus des

Sieht man davon ab, dass die Betonung dieser Qualitäten der Metapher selbst disloziert, das heißt von Lefebvres produziertem Raummodell gerächt wurden, so erscheinen als die entscheidendsten sprachräumlichen Kennzeichen der Metonymie und der Metapher deren hervorgehobener performativer Charakter sowie ihre bezeichnende Lage jenseits der Körper. In Form der Warenmetamorphose sowie der Zirkulation des Kapitals gehen beide Elemente in die Geschichte des Kapitals ein, um als jenseits des Körpers befindliche Gespenster den Gebrauchswert und als Waren schließlich die Menschen heimsuchen, wodurch sie den produzierten Raum als dessen unheimliche Gesellschaft bevölkern.

Derrida treibt das Gespentertheater der entortenden Verortung auf die Spitze, als er sich genötigt sieht, mangels einer französischen Übersetzung der deutschen Redewendung „Es spukt“, auf Umschreibungen – eine weitere Dislokation – zurückzugreifen: „Es sucht heim, es wiedergängert, es gespenstert, es gibt Phantomhaftes darin es riecht nach Untoten – nach Schloßruinen, Spiritismus, okkultur Wissenschaft, Schauerroman, einer Atmosphäre anonymer Bedrohung und unmittelbarem Bevorstehen.“⁴³ – Metonymien der Metonymien, Metaphern der Metaphern. – Mit einer alles verschlingenden performativen Geste, einer *mise en abyme*, die die „Bodenlosigkeit eines unendlichen Zeichenträgers“⁴⁴ offenbart, wird ein Spuk vollzogen, der die sprachlichen Mittel der Verortung in den Abgrund ihrer Heimlichkeit reißt. Heimlich bleibt auch weiterhin eine Art von Unheimlich.

No|where: Angefangen bei Heidegger

Zur Verwendung von vor allem Metaphern als einem räumlichen Vokabular und der damit einhergehende Schwierigkeit, über den Raum zu schreiben, konstatiert Stuart Elden anhand von Lefebvres Kritik der Raumrepräsentationen: „Räumliche Begriffe als Metaphern zu verwenden, sollte

Gewohnten durchbrechen und durch das Ungewohnte, Be- und Verwunderung Erregende das Fragen und Erkennenwollen des Rezipienten aktivieren. In diesem Kapitel der *Poetik* beschränkt sich Aristoteles allerdings konsequent auf den 'hermeneutischen' Charakter der Sprache (s. Kap. 6, 1450b12-15), d. h. darauf, wie sie durch die verschiedenen Möglichkeiten des Bezeichnens Inhalte vermittelt; es geht nicht um die in der Sprache transportierten Inhalte selbst. Unter diesem Aspekt erreicht man einen Verfremdungseffekt durch jede nicht übliche Weise, etwas zu bezeichnen: indem man *Glossen* – Wörter aus der Sprechweise früherer Zeiten, anderer Schichten, Völker usw. – verwendet, oder *Metaphern* oder in *veränderter Wortgestalt*, usw. (s. Kap.21, S. 621ff.). Das Problem, das bei dieser Sprechweise entsteht, ist, dass die Sprache unverständlich oder überfremdet wird. Unverständlich werde sie v. a. durch einen überzogenen Gebrauch von Metaphern. Das Gesagte wirkt dadurch wie ein *Rätsel*.“

⁴³ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 186.

⁴⁴ Ders.: „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“, in: *Randgänge in der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, 2. Aufl., 1999, S. 229-290, hier S. 281. Die Bodenlosigkeit muss in diesem Kontext gänzlich unmetaphorisch gelesen werden, insofern Derrida an anderer Stelle darauf hinweist, dass der Prozess der Metaphorisierung sich dadurch vollziehe, dass Bedeutungen „aus ihrer eigenen Heimstätte weggebracht werden“. Ebd., S. 240.

nicht verworfen werden, doch sollte vielleicht hinzugefügt werden *warum* diese Sprache so nützlich sein kann.“¹ Daher sei trotz der Tatsache, dass räumliche Beschreibungen „den konkreten Gebrauch des Raumes und räumliche Erfahrungen widerspiegeln“,² stets die Historizität räumlicher Produktionsweisen zu reflektieren, die auch über die Modifizierung jener in Metaphern vermittelten Erfahrungen Auskunft gibt.³ Denn nicht nur der Raum wird produziert, sondern auch die in ihm stattfindende Sprache und deren Verwendung. Es verwundert demzufolge nicht, dass Lefebvre im ersten Band seiner *Kritik des Alltagslebens* festhält, dass es weder einen Grund dazu gäbe, die Literatur zu vergöttern noch sie zu verdammen: „The idolatry of literature can only end in disappointment. [...] It is puerile to expect the practice of literature, taken in itself, to throw any decisive light on life and human reality. Literature cannot bring us salvation, because it needs to be saved itself.“⁴ Der Diskurs über den produzierten Raum ist jedoch hinsichtlich seiner Erzähltechniken

¹ Elden: „‘Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist‘“, S. 29.

² Ebd.

³ Vgl. ebd. In einem Interview mit der Zeitschrift *Hérodote* unterscheidet Foucault zwischen einer zeitlich und einer räumlich geprägten Metaphorik. Letztere nennt er strategisch, da sie der Dechiffrierung von Diskurstransformationen in Abhängigkeit von Machtrelationen dienen können: „Metaphorizing the transformations of discourses in a vocabulary of time necessarily leads to the utilization of the model of individual consciousness with its intrinsic temporality. Endeavouring on the other hand to decipher discourses through the use of spatial, strategic metaphors enables one to grasp precisely the points at which discourses are transformed in, through and on the basis of relations of power.“ Foucault: „Questions on Geography“, aus dem Französischen von Colin Gordon, in: *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, hrsg. v. Jeremy W. Crampton und Stuart Elden, Aldershot: Ashgate, 2007, S. 173-182.

⁴ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 185 f. Hinsichtlich des Verhältnisses von Sprache und Produktionsverhältnissen gehen Marx und Engels im Rahmen ihrer Kritik des „Etymologismus als Mißbrauch oder unwissenschaftlicher Verfehlung“ noch weiter. Derrida: *Randgänge in der Philosophie*, S. 394. Vgl. Marx, Engels: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, in: MEW, Bd. 3, S. 9-530, hier S. 211 und 213: „‘Stirner’ widerlegte oben die kommunistische Aufhebung des Privateigentums dadurch, daß er das Privateigentum in das ‘Haben’ verwandelte und dann das Zeitwort ‘Haben’ für ein unentbehrliches Wort, für eine ewige Wahrheit erklärte, weil es auch in der kommunistischen Gesellschaft vorkommen könne, daß er Leibscherzen ‘habe’. Geradeso begründet er hier die Unabschaffbarkeit des Privateigentums darauf, daß er es in den Begriff des Eigentums verwandelt, den etymologischen Zusammenhang zwischen ‘Eigentum’ und ‘eigen’ exploitiert und das Wort ‘eigen’ für eine ewige Wahrheit erklärt, weil es doch auch unter dem kommunistischen Regime vorkommen kann, daß ihm Leibscherzen ‘eigen’ sind. Dieser ganze theoretische Unsinn, der sein Asyl in der Etymologie sucht, wäre unmöglich, wenn nicht das wirkliche Privateigentum, das die Kommunisten aufheben wollen, in den abstrakten Begriff ‘das Eigentum’ verwandelt würde. Hiermit erspart man sich einerseits die Mühe, über das wirkliche Privateigentum etwas zu sagen oder auch nur zu wissen, und kann andererseits leicht dahin kommen, im Kommunismus einen Widerspruch zu entdecken, indem man in ihm, *nach* der Aufhebung des (*wirklichen*) Eigentums, allerdings leicht noch allerlei Dinge entdecken kann, die sich unter ‘das Eigentum’ subsumieren lassen. [...] Z.B. propriété Eigentum und Eigenschaft, property Eigentum und Eigentümlichkeit, ‘eigen’ im merkantilen Sinn und im individuellen Sinn, valeur, value, Wert - commerce, Verkehr - échange, exchange, Austausch usw., die sowohl für kommerzielle Verhältnisse wie für Eigenschaften und Beziehungen von Individuen als solchen gebraucht werden. In den übrigen modernen Sprachen ist dies ganz ebenso der Fall. Wenn Sankt Max sich ernstlich darauf legt, diese Zweideutigkeit zu exploitiieren, so kann er es leicht dahin bringen, eine glänzende Reihe neuer ökonomischer Entdeckungen zu machen, ohne ein Wort von der Ökonomie zu wissen; wie denn auch seine später zu registrierenden neuen ökonomischen Fakta sich ganz innerhalb dieses Kreises der Synonymik halten.“ Diese Kritik steht insofern in einem Verhältnis zum Raum, als dass in ihr unweigerlich die Vertikalität einer Sprachgenealogie im Sinne einer aufzufindenden Verwurzeltheit thematisiert wird. Demgemäß ginge nach Marx und Engels das sich auf die Verwurzeltheit berufende Narrativ, der „ganze theoretische Unsinn“, an den Produktionsverhältnissen vorbei, womit sie vielmehr zu deren Verschleierung beitrage.

keineswegs homogen. So hält Edward W. Soja in seinem Vorwort zu *Postmodern Geographies* fest, dass es ihm durchaus darauf ankomme, eine dem Gegenstand des produzierten Raums entsprechende Narration zu verfolgen, die auch im Rahmen der Analyse den Text als Karte („text as map“⁵) begreift: „My aim is to spatialize the historical narrative, to attach to *durée* an enduring critical human geography.“⁶ Laut Edward S. Casey ist es im 20. Jahrhundert aber vor allem Martin Heidegger, der analog zu Bergsons Begriff der *durée* das Nachdenken über den Ort so entscheidend prägt, wie jener das Nachdenken über die Zeitlichkeit: „What Bergson did for duration, Heidegger does for place – despite the primacy he accords to temporality.“⁷

Kaum ein Philosoph des 20. Jahrhunderts scheint allein hinsichtlich seines Schreibdomizils so sehr in Verbindung mit einer spezifischen Ortschaft gebracht zu werden wie Heidegger, wenn man sich seine 1922 erbaute Hütte im Tal über Todtnauberg vergegenwärtigt, wie es Simon Sharr in seiner „textual pilgrimage“⁸ *Heidegger's Hut* tut. Von der entlegenen Schreibstätte aus vermisst Heidegger nicht nur sein Denken.⁹ Die Hütte stellt ebenfalls die konkrete Manifestation eines Standorts dar, der sich gegen diejenigen räumlichen Entwicklungen zu behaupten sucht, die das 20. Jahrhundert vor allem in Form von urbanen und industriellen Prozessen prägen. Die Architektur gewordene

⁵ Soja: *Postmodern Geographies*, S. 1.

⁶ Ebd. Vgl. hierzu ferner Sojas Verweis auf den Schriftsteller John Berger sowie die nach ihm zitierte Bemerkung, „[w]e hear a lot about the crisis of the modern novel. What this involves, fundamentally, is a change in the *mode of narration*. It is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time.“ Ebd., S. 22. Mit Bezug zur literarischen Moderne fällt David Harvey ein ähnliches Urteil zum Verhältnis von Form und Inhalt sowie Raum und Zeit: „Realist narrative structures assumed, after all, that a story could be told as if it was unfolding coherently, event after event, in time. Such structures were inconsistent with a reality in which two events in quite different spaces occurring at the same time could so intersect as to change how the world worked.“ Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 265.

⁷ Casey: *The Fate of Place*, S. 284.

⁸ Adam Sharr: *Heidegger's Hut*, Cambridge/London: MIT Press, 2006, S. x.

⁹ Vgl. ebd., S. 66: „In this way, the philosopher valorized his encounters with the landscape. The real debate for him was no human conversation at the academy below, no Socratic dialogue. It was to be had in solitary confrontation between his mind, language, and the raw physical authority he perceived in the terrain and its climate. This was an uncompromising morality. Although Heidegger may have found simplicity in his location, he also perceived there a providential toughness. He described his relationship with Todtnauberg through almost martial vocabulary: resistant, powerful, vast. Here is a philosopher's 'curious yearning for hardness and rigour' given shape by the mountains. Heidegger's Todtnauberg was no aesthete's romance: it was an arena for solitary sparring.“ Und ferner ebd., S. 77: „Heidegger's letters and writings suggest that, in moments of deepest retreat, he found the involvement of thought and location at Todtnauberg sustaining, providential, and authoritative. As noted above, he sought to distance himself from the city and engage with work at the hut as often as he could, preferring quiet and allowing few visitors. He seems to have enjoyed the belief that his work was kind of acknowledgement: language taking place through him, in association with the landscape and the hut's mediation of it, demarcated by changefulness experienced in the constancy of solitude. Indeed, the hut and its circumstances seem to have held the possibility of almost hypnotic presence for Heidegger, their particular immediate legitimacy rendering other concerns mundane and, it seems, offering him exemption from implications of life 'below.'“ Zur Vermessungsbegriff bei Heidegger vgl. überdies Heidegger: „Dichterisch wohnet der Mensch...“, in: GA, Bd. I/7, S. 189-208, hier S. 198-203, insbesondere S. 202: „Weil der Mensch *ist*, insofern er die Dimension (zwischen Himmel und Erde; Anm. d. Verf.) aussteht, muß sein Wesen jeweils vermessen werden. Dazu bedarf es eines Maßes, das in einem zumal die ganze Dimension betrifft. Dieses Maß erblicken, es als das Maß er-messen und es als das Maß nehmen, heißt für den Dichter: dichten. Das Dichten ist diese Maß-Nahme und zwar für das Wohnen des Menschen.“

Positionierung inmitten der „schöpferischen Landschaft“¹⁰ der „Bergwirklichkeit“¹¹ – Heideggers primärer *situs* des Schreibens und Philosophierens – trägt in sich das Echo der 1933 verfassten Verneinung fort, mit der er dem Ruf an die Universität Berlin entgegnet:

Neulich bekam ich den zweiten Ruf an die *Universität Berlin*. Bei einer solchen Gelegenheit ziehe ich mich aus der Stadt auf die Hütte zurück. Ich höre, was die Berge und die Wälder und die Bauernhöfe sagen. Ich komme dabei zu meinem alten Freund, einem 75jährigen Bauern. Er hat von dem Berliner Ruf in der Zeitung gelesen. Was wird er sagen? Er schiebt langsam den sicheren Blick seiner klaren Augen in den meinen, hält den Mund straff geschlossen, legt mir seine treu-bedächtige Hand auf die Schulter und – *schüttelt* kaum merklich den Kopf. Das will sagen: unerbittlich *Nein!*¹²

Die stumme Inszenierung, die mit einem Ausrufezeichen endet, liest sich anhand des heimatliterarischen Pathos nicht einzig als Verklärung einer „straffen“ und „treu-bedächtigen“ Bäuerlichkeit. Sie ruft auch die Geister der entlang des Ländlichen und Großstädtischen errichteten Dichotomie herbei, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts durch Spenglers apokalyptische Bestandsaufnahme der Moderne spukten: „Weder eine Kunst noch eine Religion können den Ort ihres Wachstums verändern. Erst die Zivilisation mit ihren Riesenstädten verachtet wieder diese Wurzeln des Seelentums und löst sich von ihnen.“¹³

Heidegger stellt die Frage des Wohnens sowie der Verortbarkeit auch aus der Mitte des 20. Jahrhunderts heraus anders, und zwar als das Andere des Diskurses über den produzierten Raum, das sich jenseits einer Analyse des „geschichtlich-gesellschaftlichen Leben[s] der Menschen – die Soziologen nennen es das Kollektiv – [...] befindet“.¹⁴ So gibt es in den entsprechenden Texten, in

¹⁰ Vgl. ders.: „Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?“, in: GA, Bd. I/13, *Aus der Erfahrung des Denkens. 1910-1976*, S. 9-13.

¹¹ Ebd., S. 10.

¹² Ebd., S. 12 f.

¹³ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 105. Vgl. ferner Spenglers Erörterung zum Begriff der Provinz. Ebd., S. 117: „Man vergesse nicht, wo das Wort *provincia* zuerst auftaucht: es ist die staatsrechtliche Bezeichnung der Römer für Sizilien, mit dessen Unterwerfung zum ersten Mal eine ehemals führende Kulturlandschaft zum unbedingten Objekt herabsinkt. Syrakus war die früheste wirkliche Großstadt der antiken Welt gewesen, als Rom noch eine bedeutungslose Landstadt war. Von nun an ist es Rom gegenüber eine Provinzstadt. Und ganz in demselben Sinne waren im 17. Jahrhundert das habsburgische Madrid und das päpstliche Rom führende Großstädte, bis sie von den Weltstädten London und Paris seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts zum Range der Provinz herabgedrückt wurden. Der Aufstieg von New-York zur Weltstadt durch den Sezessionskrieg 1861-65 ist vielleicht das folgenschwerste Ereignis des vorigen Jahrhunderts.“

¹⁴ Heidegger: „'Dichterisch wohnt der Mensch...'“, S. 183. Das Wort „Kollektiv“ ist mit der Anmerkung „die Industriegesellschaft“ versehen. Ebd. Eine *tragische* Konstellation: Der „Einzelkämpfer“ Heidegger tritt dem Kollektiv der modernen Industriegesellschaft aus der „Einsamkeit“ der Peripherie des Südschwarzwalds entgegen, die die „ureigene Macht [hat], daß sie uns nicht *vereinzelt*, sondern das ganze Dasein *loswirft* in die weite Nähe des Wesens aller Dinge“. Ders.: „Schöpferische Landschaft?“, S. 11.

denen er sucht, sich den Fragen des Wohnens anzunähern,¹⁵ kaum explizite Auskünfte darüber, was die Raumwahrnehmung sowie das Nachdenken über den Raum in diesem Jahrhundert unter funktionalen Gesichtspunkten maßgeblich kennzeichnet, sofern man die Erfahrung der zunächst industriell geprägten totalen Mobilmachung sowie derjenigen ökonomischen Entwicklungen, die das Phänomen des Raums hinsichtlich seiner Produzierbarkeit bloßstellen, als paradigmatisch wertet. Heideggers polemisierende Ablehnung gegenüber einer dahingehenden marxistisch geprägten Analyse ist bekannt:

Die Frage bleibt, ob die Industriegesellschaft, die heute als die erste und letzte Wirklichkeit gilt – früher hieß die Gott –, mit Hilfe der marxistischen Dialektik, d.h. im Prinzip mit Hegels Metaphysik, sich überhaupt zureichend denken läßt. Die Methode des dialektischen Vermittelns schleicht sich an den Phänomenen vorbei (z. B. am Wesen der modernen Technik). Der bloße Scharfsinn ist kein Weg zu dem, was sich unserem Denken noch verbirgt. [...] Die Dialektik ist die Diktatur des Fraglosen. In ihrem Netz erstickt jede Frage.¹⁶

Ein anderes Terrain markieren Heideggers Texte schließlich hinsichtlich der Verwendung räumlicher Begriffe und Metaphern. Sie können als sein Versuch gelesen werden, dem unheimlichen Sog der Metonymisierung und Metaphorisierung zu entkommen, da Heidegger vermittelt seines idiosynkratischen Vokabulars „auf den Zuspruch der Sprache hör[end]“¹⁷ in und durch die Sprache wandert, nicht über ihr, als jemand, der – wie im Fall der Metapher – etwas von einem zum anderen Ort trägt und sich damit „Meta, Meta, Meta für Meter“¹⁸ fortbewegt.¹⁹ Kommt man jedoch zuhause, das heißt beim Wohnen an, wenn man der ortsverschiebenden Metapher aus dem Weg geht und überdies von einer scheinbar klar zu verortenden Lage aus wandert?

Seinen am 5. und 20. August 1951 gehaltenen Vortrag „Bauen Wohnen Denken“ beginnt Heidegger mit der Klarstellung, dass es ihm nicht um „Baugedanken“,²⁰ das heißt eine dergestalt

¹⁵ Vgl. v.a. ders.: „Bauen Wohnen Denken“, in: ebd., S. 145-164. Sowie ders.: „‘Dichterisch wohnt der Mensch...’“

¹⁶ Ders.: „Zeichen“, in: GA I/13, S. 211-212, hier S. 212.

¹⁷ Ders.: „‘Dichterisch wohnt der Mensch...’“, S. 194. Vgl. dazu auch ders.: „Die Sprache“, in: GA, Bd. I/12, *Unterwegs zur Sprache*, S. 7-30, hier S. 10: „Wir wollen nicht die Sprache überfallen, um sie in den Griff schon festgemachter Vorstellungen zu zwingen. Wir wollen das Wesen der Sprache nicht auf einen Begriff bringen, damit dieser eine überall nutzbare Ansicht über die Sprache liefere, die alles Vorstellen beruhigt.“

¹⁸ Blixa Bargeld: „Die Interimsliebenden“, in: *Headcleaner. Text für Einstürzende Neubauten*, hrsg. v. Maria Zinfert, Berlin: Die Gestalten, 1997, S. 70-72, hier S. 71.

¹⁹ Heideggers Methode kann mit Derridas Worten zugleich als der Gang *innerhalb* als auch als der versuchte Ausweg *aus* einer Philosophie beschrieben werden, die „die Metapher als vorläufigen Sinnverlust [bestimmt], als Einsparung ohne irreparable Schädigung des Eigentlichen, als sicherlich unvermeidbarer Umweg, jedoch als Geschichte hinsichtlich und im Horizont der zirkulären Wiederaneignung des eigentlichen Sinns.“ Derrida: „Die weiße Mythologie“, S. 288.

²⁰ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 147.

technologische Auffassung des Bauens und Wohnens gehe, auf deren Basis etwa konkrete Bauvorschläge erarbeitet werden könnten. Vielmehr wird ein ontologischer Zugang angestrebt, der „das Bauen in denjenigen Bereich zurück [verfolgt], wohin jegliches gehört, was ist.“²¹ Zwei Grundfragen bestimmen den Vortrag vor allem: „Was ist das Wohnen?“²² und „Inwiefern gehört das Bauen in das Wohnen?“²³ Es stellt sich bereits eine erste Überraschung ein, da im Rahmen dieser Auseinandersetzung mit dem Bauen und Wohnen die Frage nach dem *Wo* außer Acht gelassen wird,²⁴ die sich allein aus Gründen der leiblichen Verortung aufdrängen müsste.²⁵

Bevor Heidegger die Mittel-Zweck-Relation zwischen Bauen und Wohnen explizit infrage stellt,²⁶ führt er eine Reihe von Bauten auf. Vier Wortpaare mit ungeklärtem Verhältnis zueinander verweisen auf Transiträume, öffentliche Orte und solche, die der infrastrukturellen Versorgung dienen: „Brücke und Flughalle, Stadion und Kraftwerk“ sowie „Bahnhof und Autobahn, Staudamm und



Jenseits des produzierten Raums: Heideggers Hütte im Tal über Todtnauberg.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Das Wort *wo* wird überhaupt nur vier Mal in „Bauen Wohnen Denken“ verwendet. Vgl. ebd., S. 149, 152, 153 und 154.

²⁵ Die *Wo*-Frage steht auch im Rahmen von Heideggers Fundamentalontologie im Schatten der *Was*-Frage, worauf bereits die genannten Grundfragen hinweisen. Vgl. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 34-36 sowie S. 41-43. Überdies wird die *Wo*-Frage, die sich allein aufgrund der leiblichen Verortung aufdrängt, bereits in *Sein und Zeit* aufgeschoben bzw. zu „eine[r] eigene[n] hier nicht zu behandelnde[n] Problematik“ erklärt. Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 19. Aufl., 2006, § 23, S. 108.

²⁶ Vgl. Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 148: „Wohnen und Bauen stehen zueinander in der Beziehung von Zweck und Mittel. Allein, solange wir nur diese meinen, nehmen wir Wohnen und Bauen für zwei getrennte Tätigkeiten und stellen dabei etwas Richtiges vor. Doch zugleich verstellen wir uns durch das Zweck-Mittel-Schema die wesentlichen Bezüge.“

Markthalle“.²⁷ Mit Brücke und Flughalle stehen sich Ausprägungen des ältesten und modernsten Transitraums gegenüber, mit Stadion und Kraftwerk Orte, die Wettkämpfen, einem Publikum und der Energieversorgung gelten. Mit Bahnhof und Autobahn folgt ein erneuter Bezug zum Transitraum, der eine Datierbarkeit auf das 19. und 20. Jahrhundert erlaubt, während Staudamm und Markthalle auf Wasserwirtschaft und Handel verweisen. Obwohl diese repräsentativen Bauten einer jeweiligen räumlichen Funktion keine Wohnungen darstellen, stehen sie laut Heidegger „im Bereich unseres Wohnens.“²⁸ Diesem Gedanken folgend, werden nicht die qualitativen Unterschiede von Bauten in materieller oder funktionaler Hinsicht erörtert, wodurch auch die eindeutig auf die Nachkriegszeit datierbare „heutig[e] Wohnungsnot“²⁹ ausgeklammert wird. Jener Umstand wird jedoch nicht einzig dadurch begünstigt, dass Heidegger eine raumpragmatische Anschauungsweise verwirft. Vielmehr hat dies damit zu tun, dass die intendierte Historizität, die „Bauen Wohnen Denken“ begleitet, weniger in den impliziten Verweisen begründet liegt, die konkrete Datierbarkeiten erlauben oder gar auf historische Ereignisse schließen lassen, sondern in der Sprache selbst: So wendet sich Heidegger zunächst etymologisch der Frage zu, in welchen Bereich das Bauen gehört und etabliert damit den „Gegensatz von Herkunftsort, *etymon*, Eigentlichem und deren anderer Paarhälfte“.³⁰ Der Weg dorthin ist vertraut, insofern er mit derjenigen fundamentalontologischen Methode korrespondiert, die bereits anhand der Husserlschen Maxime „Zu den Sachen selbst!“ in *Sein und Zeit* dargelegt wird.³¹ Auf hermeneutische Weise sucht Heidegger das „zum Sprechen [zu] bringen“,³² was durch die Mittel-Zweck-Relation des Wohnens und Bauens verdeckt wird³³ und betont dadurch einmal mehr die Suspendierung des cartesischen Subjekts, das sich einer Sprache gegenüber sieht „während *sie* doch die Herrin des Menschen bleibt.“³⁴

Über das althochdeutsche Wort *buan* wird mehr als nur eine Verwandtschaft zwischen Bauen und Wohnen entdeckt: „Bauen heißt ursprünglich wohnen.“³⁵ Überdies weist Heidegger auf die Spaltung der Bedeutung von *bauen* hin. So bezeichnet das Verb nicht nur das Herstellen im Sinne

²⁷ Ebd., S. 147. Unter den genannten Bauten befinden sich zwei, die in Heideggers Text wiederkehren werden: Die Brücke und das Stadion. Letzteres wird allerdings nicht in seiner konkreten baulichen Verfasstheit wiederkehren, sondern in Form des Begriffs *στάδιον*, der die Kategorie des *spatium* als den messbaren Abstand bezeichnet. Vgl. ebd., S. 157.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Derrida: „Die weiße Mythologie“, S. 241.

³¹ Vgl. Heideggers Ausführungen zur phänomenologischen Methode, darunter seine sprachinhärenten Analysen zum Begriff des Phänomens sowie des Logos. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 7, S. 27-39.

³² Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 148.

³³ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 7, S. 36: „Verdecktheit ist der Gegenbegriff zu ‘Phänomen’.“

³⁴ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 148.

³⁵ Ebd., S. 149.

des Errichtens von Bauten, sondern ebenso das Hegen und Pflegen, wie es im Ackerbau betrieben wird.³⁶ Ferner gehen beide Bedeutungen in das ein, was Heidegger als das eigentliche Bauen bezeichnet: das Wohnen.³⁷ Obwohl an keiner Stelle von dem methodologischen Vokabular der Fundamentalontologie aus *Sein und Zeit* Gebrauch gemacht wird, wird das Wohnen existenzial begriffen, und zwar ab derjenigen Stelle im Text, an der Heidegger das Wort *Wo* zum ersten Mal erwähnt:

Wo das Wort bauen noch ursprünglich spricht, sagt es zugleich, wie weit das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort „bin“ in den Wendungen: ich bin, du bist, die Imperativform bis, sei. Was heißt dann: ich bin? Das alte Wort bauen, zu dem das „bin“ gehört, antwortet: „ich bin“, „du bist“ besagt: ich wohne, du wohnst.³⁸

Das eigentliche Bauen ist also nicht nur das Wohnen; das Bauen als Wohnen ist ein Seinsmodus, oder vielmehr der Seinsmodus des Menschen schlechthin: „Mensch *sein* heißt: als Sterblicher auf der Erde *sein*, heißt: wohnen.“³⁹ Daneben klingt ein Echo auf den Terminus der Seinsvergessenheit als das Vergessen der Frage nach dem Sein an,⁴⁰ wenn im Folgenden von dem in Vergessenheit geratenen eigentlichen Sinn des Bauens die Rede ist.⁴¹ Jene Vergessenheit wird wiederum getragen durch das „Gewohnte“, der „alltägliche[n] Erfahrung“, hinter der das Bauen als Wohnen „zurücktritt“.⁴² Darüber hinaus denkt Heidegger diese Verdeckung durch das Gewohnte mit einem

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Ebd. Hervorh. d. Verf.

³⁹ Ebd. Hervorh. d. Verf.

⁴⁰ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 1, S. 2.

⁴¹ Vgl. ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 149.

⁴² Ebd. Insofern das Gewohnte das Wohnen als den eigentlichen Sinn des Bauens sowie des Menschseins verdeckt, ist es dem Konzept des *Man* aus *Sein und Zeit* verwandt: „Das Selbst des alltäglichen Daseins ist das *Man-selbst*, das wir von dem *eigentlichen*, das heißt eigens ergriffenen *Selbst* unterscheiden. [...] Das *Man-selbst*, worum-willen das Dasein alltäglich ist, artikuliert den Verweisungszusammenhang der Bedeutsamkeit. Die Welt des Daseins gibt das beegnende Seiende auf eine Bewandnisganzheit frei, die dem *Man* vertraut ist, und in den Grenzen, die mit der Durchschnittlichkeit des *Man* festgelegt sind. *Zunächst* ist das faktische Dasein in der durchschnittlich entdeckten Mitwelt. *Zunächst* ‘bin’ nicht ‘ich’ im Sinne des eigenen Selbst, sondern die Anderen in der Weise des *Man*. Aus diesem her und als dieses werde ich mit ‘selbst’ zunächst ‘gegeben’. Zunächst ist das Dasein *Man* und zumeist bleibt es so. Wenn das Dasein die Welt eigens entdeckt und sich nahebringt, wenn es ihm selbst sein eigentliches Sein erschließt, dann vollzieht sich dieses Entdecken von ‘Welt’ und Erschließen von Dasein immer als Wegräumen der Verdeckungen und Verdunkelungen, als Zerbrechen der Verstellungen, mit denen sich das Dasein gegen es selbst abriegelt.“ Ders.: *Sein und Zeit*, § 27, S. 129. Die Stelle verdeutlicht überdies, dass Heidegger am Beispiel des *Man* implizit das eigentliche, „das heißt eigens ergriffen[e] *Selbst*“ (ebd.) gegen die pragmatische sowie kollektive Alltäglichkeit ausspielt, wodurch sich sein Konzept der Alltäglichkeit von Lefebvres Modell unterscheidet. Das Missverständnis, Heidegger habe Lefebvres Konzept der Alltäglichkeit maßgeblich beeinflusst, wie es beispielsweise von Stuart Elden behauptet wird (vgl. Elden: „Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist“, S. 31), entkräftet Lefebvre bereits im dritten Band der *Kritik des Alltagslebens*: „It would be incorrect and dishonest to say that the critique of everyday life derives its philosophical positions from either Lukács or Heidegger; but it has not been unknown. It is true that Lukács introduced the theme of *Alltäglichkeit* [‘everydayness’] as early as his first works, in *Soul and Form*. Was it he who

defizienten Modus⁴³ einer Achtsamkeit zusammen, die auf den schweigenden Zuspruch der Sprache gerichtet ist⁴⁴ und hält fest, dass „bei den wesentlichen Worten der Sprache ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit [fällt]“.⁴⁵

Das eigentlich Gesagte des Worts *bauen* ist laut Heidegger ein Dreifaches: Es bedeutet *wohnen*, damit „die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind“,⁴⁶ und schließlich ein Bauen, das sich aus dem Wohnen herleitet und dessen doppelter Charakter sowohl *pflügen* im Sinne des Anbaus und Wachstums als auch *bauen* im Sinne des Herstellens von Bauten bezeichnet. Im Hinblick auf diese mehrfache Bedeutung von *bauen* knüpft Heidegger an seine in *Sein und Zeit* beschriebene Definition des In-Seins an. Obschon die Präposition *in* im Kontext des In-Seins nicht als lokale, das

inspired Heidegger to conceive the theses of *Being and Time* on abandonment and care in the *Alltäglichkeit*? Perhaps. But we should remember that these themes – the appraisal of everyday reality as trivial, given over to care and void of meaning, which directs philosophy to the true life, or authentic existence and authenticity – derive from Romanticism. And, more precisely, from German Romanticism: Hölderlin, Novalis, Hoffmann, and so on. Did not the philosophers, and Lukács in the first instance, turn the claims of the Romantic tradition back against it, supporting them with the modern critique of bourgeois society? After Lukács, Heidegger offered an ontological interpretation of this critique. For both philosophers, daily life, speculatively conceived, amounts to a chaos, a disorder of sensations and emotions, prior to the forms conferred on it by aesthetics, ethics, or logic – in other words, philosophy. Everydayness is a sort of primitiveness. At best, daily life is defined as spontaneity, flux, irruption, and hence as pre-logical. There is no doubt that Lukács demonstrates the presence in literature, and especially in the modern novel, of a protest against the triviality of daily life. According to him, there is thus a tension between the ‘problematic hero’ and a social practice that has lost the ‘immanence of meaning’, and likewise becomes problematic in its triviality. Genuinely heroic, the ‘subject’ resists dissolution or is wrecked against the ‘object’, reality. In Lukács, however, the ‘subject’ seeks to rediscover the object. The philosopher never abandoned the philosophical fiction of unity regained – Hegelian reconciliation in supersession and the universal through art and revolution. As Adorno was to object, the negative and the moment of the negative never constitute a relation to the world of the ‘subject’ for Lukács, but an episode, a transient mood. He underestimated both the critique and the crisis. As for Heidegger, the characteristic distantiation of being-with-others also implies that, in its *Alltäglichkeit*, *Dasein* finds itself in the grip of those others. It is not itself: others have divested it of its being. Moreover, the other is not someone defined. Anyone can represent it. It is neither this one nor that one; neither some nor all. It is neuter: the ‘they’, *das Man*. This phenomenology of the ontic thus involves a fundamental, absolute pessimism about the social and the practical. In this respect it is opposed to the Marxist tradition, for which alienation can be countered and overcome.“ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 18 f.

⁴³ Es ist an dieser Stelle auf die konzeptuelle wie methodische Ähnlichkeit zwischen diesem defizienten Modus der Gewohnheit sowie Alltäglichkeit und derjenigen Auffassung des defizienten Modus hinzuweisen, der die „unauffällige Vertrautheit“ konsitiert, die Heidegger hinsichtlich der räumlichen Zuhandenheit erwähnt. Sie verweist gewissermaßen *ex negativo* auf das Bewandtnisganze der Welt, insofern die Hingehörigkeit des Zeugganzen erst dann entdeckt wird, wenn sich etwas nicht an seinem Platz befindet. Die dahingehende Verortbarkeit gründet also auf einen Verlust. Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 22, S. 102 ff. Und ferner Casey: *The Fate of Place*, S. 248 sowie ebd., S. 246: „[...] Heidegger gives a nuanced account of what we might call the *practicality of space*, ist intimate infrastructure as experienced by those who spend their workaday lives there. As such, Heidegger’s assessment points to place in its middle course: neither sheer location in world-space nor dwelling in depth, but place-as-pragmatic – as the realm of worked-on things.“ Als Beispiel für den von Casey benannten Mittelweg kann das Wort *Zuhandenheit* selbst gelesen werden, insofern in ihm die pragmatische Erschlossenheit durch die Physis der Hand sowie des Handwerklichen eingeht.

⁴⁴ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 150.

⁴⁵ Ebd. Vgl. ferner Heideggers Ausführungen zur Sprache des alltäglichen Daseins im Kontext des Verfallens und den daran gebundenen Modus der Uneigentlichkeit, ders.: *Sein und Zeit*, § 35.

⁴⁶ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 150.

heißt in seiner alltäglichen räumlichen Bedeutung begriffen wird,⁴⁷ stellt Heidegger einen Bezug zwischen ihr und dem Wohnen her, das unter sich ein Sich-Aufhalten, eine Vertrautheit und das Pflegen begreift,⁴⁸ die allesamt als Modi des In-der-Welt-seins aufgefasst werden: „Sein als Infinitiv des ‘ich bin’, d.h. als Existenzial verstanden, bedeutet wohnen bei ..., vertraut sein mit ...“⁴⁹ Da das Wohnen in „Bauen Wohnen Denken“ nicht nur als maßgeblicher Seinsmodus beschrieben wird („insofern wir wohnen, d.h. *als die Wohnenden* sind“⁵⁰), sondern auch als die eigentliche Bedeutung des Bauens, wiederholt Heidegger bezüglich des Wohnens denjenigen etymologischen Zugriff, den er zuvor auf das Wort *bauen* anwandte. Über das altsächsische Wort *wunon* wird die Bedeutung des Wohnens bestätigt, die bereits in *Sein und Zeit* aufgeführt wurde. Heidegger fasst jedoch die Bedeutungen des Wohnens als ein Bleiben und Sich-Aufhalten genauer, indem er den Sinn des gotischen *wunian* herausstellt, der in „zum Frieden gebracht“ besteht, das wiederum im Schonen beruht.⁵¹ Demnach besagt das Wohnen als ein Schonen, etwas „in seinem Wesen [zu] belassen“.⁵² Auf der Schwelle zur Erörterung dessen, worin dieses Etwas besteht, das durch das Schonen in seinem Wesen belassen wird, grenzt sich der in „Bauen Wohnen Denken“ verfolgte Ansatz schließlich von den Überlegungen aus *Sein und Zeit* ab⁵³ und markiert den konzeptuellen Bruch zu den bisher erörterten Vermessungsmodellen. – Zwei, drei, vier: Dialektik, Trinität, Geviert.⁵⁴

⁴⁷ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 12, S. 54: „In-Sein dagegen meint eine Seinsverfassung des Daseins und ist ein Existenzial. Dann kann damit aber nicht gedacht werden an das Vorhandensein eines Körperdinges (Menschenleib) ‘in’ einem vorhandenen Seienden. Das In-Sein meint so wenig ein räumliches ‘Ineinander’ Vorhandener, als ‘in’ ursprünglich gar nicht eine räumliche Beziehung der genannten Art bedeutet; ‘in’ stammt von innan-, wohnen, habitare, sich aufhalten; ‘an’ bedeutet: ich bin gewohnt, vertraut mit, ich pflege etwas; es hat die Bedeutung von colo im Sinne von habito und diligo. Dieses Seiende, dem das In-Sein in dieser Bedeutung zugehört, kennzeichneten wir als das Seiende, das ich je selbst bin. [...] *In-Sein ist demnach der formale existenziale Ausdruck des Seins des Daseins, das die wesenhafte Verfassung des In-der-Welt-seins hat.*“

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 150.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 150 f.

⁵² Ebd., S. 151. Das Schonen als ein „in das Freie“ bringen korrespondiert auf der Ebene des Daseins mit Heideggers Ausführungen zum Begriff der Fürsorge, „[...] die für den Anderen nicht so sehr einspringt, als daß sie ihm in seinem existenziellen Seinkönnen *vorausspringt*, nicht um ihm die ‘Sorge’ abzunehmen, sondern erst eigentlich als solche zurückzugeben. Diese Fürsorge, die wesentlich die eigentliche Sorge – das heißt die Existenz des anderen betrifft und nicht ein *Was*, das er besorgt, verhilft dem Anderen dazu, *in* seiner Sorge sich durchsichtig und *für* sie *frei* zu werden.“ Ders.: *Sein und Zeit*, § 26, S. 122.

⁵³ Obgleich eine Abgrenzung schon allein darin gelesen werden kann, dass die Terminologie einer Fundamentalontologie von Beginn an in „Bauen Wohnen Denken“ suspendiert ist, korrespondieren einige der zugrundeliegenden Denkmodelle mit denen aus *Sein und Zeit*, nicht zuletzt die Dichotomie von Eigentlichem und Alltäglichem bzw. Gewohntem.

⁵⁴ Der Begriff des Gevierts kann nicht nur als dasjenige gelesen werden, das an die Stelle des Konzepts von Weltlichkeit als einem ganzheitlichen Verweisungszusammenhang tritt (Vgl. ebd., § 15-16), sondern als ein Denkmodell, mittels dessen Einführung ein Methodensprung vollzogen wird, der sprachlich ins Dichterische ragt. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass Heidegger sich nicht bereits in *Sein und Zeit* in der Nähe des Dichterischen aufgehalten habe, so beispielsweise durch das Zitieren der Cura-Fabel, die ihm als Beispiel für das vorontologische Verständnis über das Dasein als Sorge dient. Vgl. ebd., § 41, S. 197 f.

Durch die Einführung des Gevierts an die Stelle des einheitlichen In-der-Welt-seins verschieben sich die Kategorien: Aus der gleichursprünglichen Dreiheit, das die Seinsverfassung des Daseins konstituiert – Weltlichkeit, In-der-Welt-sein und In-Sein⁵⁵ –, wird eine gleichursprüngliche Vierheit, die sich in Form zweier Paare mitteilt: „Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen“.⁵⁶ Die Revision des In-der-Welt-seins, die zum Geviert führt, bewirkt jedoch keine Verräumlichung oder Metaphorisierung dessen, worin Sein sich aufhält, denn das Geviert entspricht weder einer Versinnbildlichung noch einer abstrakten räumlichen Matrix.⁵⁷ Es enthält in diesem Sinne einzig eine Vertikale zwischen Erde und Himmel,⁵⁸ die selbstredend auch das Horizontale konstituiert. Göttliche und Sterbliche sind jedoch Begriffe, die von keiner Räumlichkeit getragen werden, sondern allenfalls von einer Zeitlichkeit, die die Differenz zwischen beiden bereits in deren Namen markiert.

Was Heidegger als ursprüngliche Einheit des Gevierts umschreibt, umfasst vier Strophen, deren Inhalt je einem Element des Gevierts gewidmet ist und die zum besseren Nachvollzug an dieser Stelle in Gänze zitiert werden sollen:

Die Erde ist die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebreitet in Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier. Sagen wir Erde, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Der Himmel ist der wölbende Sonnengang, der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandernde Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirkliche und Unwirkliche der Wetter, Wolkenzug und blauende Tiefe des Äthers. Sagen wir Himmel, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

⁵⁵ Vgl. ebd., § 12, S. 53.

⁵⁶ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 150.

⁵⁷ Hierin besteht auch die Abgrenzung zur „gewohnte[n] Art des Messens“, die als Ausprägung „bloße[r] Geo-metrie“ nur die Erde misst. Ders.: „Dichterisch wohnt der Mensch...“, S. 203, 199. Stuart Elden fügt zur gewohnten Art des Messens hinzu: „In these terms, space is understood as coordinates – x , y , z – and if the spatial element is understood as being in motion, changing its location through time, the forth co-ordinate, one-dimensional time – t – is added [...]. These coordinates, which Western philosophy, modern science and technology have used to designate the unity of time and space, allow the exploitation of the world. They are considered to be so clear that to further explain them, to question them, is looked at as a worthless pursuit. There is therefore a great temptation to reduce place and journey back to this understanding. To avoid this is Heidegger's aim [...]“ Elden: „Heidegger's Hölderlin and the Importance of Place“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology*, 30. Jahrgang, Nr. 3, 1999, S. 258-274, hier S. 267.

⁵⁸ Bei Heidegger stellt diese Vertikale den Grundzug der Dimension her: „Das Wesen der Dimension ist die gelichtete und so durchmeßene Zumessung des Zwischen: des Hinauf zum Himmel als des Herab zur Erde.“ Heidegger: „Dichterisch wohnt der Mensch...“, S. 199. Vgl. ferner ders.: „Die Sprache“, S. 11: „Die Sprache ist: Sprache. Die Sprache spricht. Wenn wir uns in den Abgrund, den dieser Satz nennt, fallen lassen, stürzen wir nicht ins Leere weg. Wir fallen in die Höhe. Deren Hoheit öffnet eine Tiefe. Beide durchmessen eine Ortschaft, in der wir heimisch werden möchten, um den Aufenthalt für das Wesen des Menschen zu finden.“

Die Göttlichen sind die winkenden Boten der Gottheit. Aus dem heiligen Walten dieser erscheint der Gott in seine Gegenwart oder er entzieht sich in seine Verhüllung. Nennen wir die Göttlichen, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt, den Tod *als* Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt und zwar fortwährend, solange er auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Göttlichen bleibt. Nennen wir die Sterblichen, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.⁵⁹

Wenngleich sich die vier Strophen in ihrem Umfang unterscheiden, so verbindet sie zwei Kompositionsprinzipien. Jede Strophe beginnt mit der Nennung des je umschriebenen Elements des Gevierts: „Die Erde ...“, „Der Himmel ...“, „Die Göttlichen ...“ und „Die Sterblichen ...“. Darüber hinaus teilen sich alle Strophen den Schluss, der einzig hinsichtlich dessen variiert wird, wovon in der jeweiligen Strophe die Rede ist. Das Grundgerüst der Schlussformel einer jeden Strophe bleibt jedoch nur beinahe mit sich identisch,⁶⁰ denn während es in den ersten beiden Strophen mit *sagen* beginnt, lautet das erste Wort in den letzten beiden Strophen *nennen*. Beide Wörter teilen die Bedeutung des Mitteilens bzw. verweisen darauf, dass etwas mitgeteilt wird,⁶¹ sind jedoch nur begrenzt synonym zu gebrauchen. *Sagen* „*wird zunächst von dem hervorbringen des lebendigen wortes gebraucht, von mündlicher, directer mittheilung*“,⁶² bezeichnet also den Akt des Sprechens, durch den dasjenige, wovon die Rede ist, in die Anwesenheit der Rede gelangt. Dasjenige, das durch das *Nennen* von etwas Teil der Rede wird, ist jedoch spezifisch. Da *nennen* eine denominale Ableitung von *Name* ist,⁶³ wird durch das Verb etwas bezeichnet, das als „*eine person oder sache mit dem ihr zukommenden oder beigelegten namen*“⁶⁴ überhaupt erst *genannt werden kann*. *Nennen* in ebenjenem Sinne von „*namhaft machen, beim namen nennen oder rufen*“⁶⁵ setzt also voraus, dass dasjenige, das es beim Namen nennt oder herbeiruft bereits einen Namen trägt, womit die damit einhergehende Rede zugleich zur Anrede wird, ganz gleich wie apokryph diese auch immer ausfallen mag.⁶⁶ Überdies umfasst die Bedeutung der Namensbezeichnung seit dem Frühneuhochdeutschen

⁵⁹ Ebd., S. 151 f.

⁶⁰ Das dadurch hervortretende Wiederholungsmoment rückt den jeweils abschließenden Satz in die Nähe einer Akklamationsformel, wie sie in der Liturgie ausgeübt wird. Die Akklamation besteht dabei nicht so sehr in einer Zustimmung, sondern vielmehr in einer Form der Bekräftigung des vorher Geschriebenen, insbesondere da der Halbsatz „doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier“ in seinem gleichsam mahnenden Charakter etwas ausspricht, das nicht vergessen werden soll.

⁶¹ Vgl. den Eintrag zum Verb *nennen* in: DWB, Bd. 13, Sp. 607.

⁶² Ebd., Bd. 14, Sp. 1650.

⁶³ Vgl. ebd., Bd. 13, Sp. 598.

⁶⁴ Ebd., Sp. 605.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Heidegger: „Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken“, in: GA, Bd. 1/13, S. 37-74, hier S. 52: „Aber ist es denn so ausgemacht, daß es überhaupt das Namenlose gibt? Vieles ist uns oft unsagbar,

einen örtlichen sowie zeitlichen Sinn, mittels deren die Nennung in den Zusammenhang einer Versammlung rückt, dessen Grundlage sie bildet:

sich an einer andern stat zu sammen (*versammeln*), die gemeinlich auf der Schütt oder auf dem Newenbaw genant was. *städtechron.* 2, 257, 10 (*vom j.* 1449); darauff sie im .. den freitag nenneten auff ir geleite. LUTHER 3, 134^a; auch wie ein han, der hat sein natur, zu seiner genanten zeit zu kräen. PARACELUS 1, 306^a; das haus (*für die zusammenkunft*) war genant und bezeichnet. GÖTHE 24, 336.⁶⁷

Durch den Gebrauch des Worts *nennen* in der Schlussformel der letzten beiden Strophen wird bereits die vor allem örtliche Bedeutung vorweggenommen, die Heidegger am Beispiel der Brücke als eines gebauten Dings erläutern wird.⁶⁸ Schließlich ist wiederum diese Brücke selbst nicht nur ein Gesagtes, sondern ein *genanntes* Gebautes, das eine Versammlung ermöglicht bzw. einer solchen stattgibt. Fernab der Differenz zwischen beiden Wörtern, wird durch die Verwendung von *sagen* und *nennen* eine bereits in der Sprache bestehende wechselseitige Beziehung angedeutet, die darauf verweist, dass „wir schon die anderen Drei mit[denken]“. Eine spezifische Räumlichkeit wird in dem Sagen von Erde und Himmel nicht akzentuiert; in ihrem Sagen sind sie einfach *da*, das heißt in der Rede anwesend im Sinne einer Gegenwärtigkeit und nur in diesem Sinne räumlich.⁶⁹ Zudem verweisen insbesondere die Partizipien „dienend“, „blühend“, „aufgehend“ sowie „gestaltwechselnde“ und „wandernde“ auf die zeitliche Dimension einer Dauer, die hier den zyklischen Wechsel der Jahreszeiten sowie von Tag und Nacht betreffen. Demgegenüber verhält es sich mit den letzten beiden Strophen umgekehrt. Stehen Göttliche und Sterbliche in erster Linie im Zusammenhang eines zeitlichen Kontinuums, so wird durch das Nennen gleichzeitig eine räumliche Qualität betont; nicht so sehr im Sinne eines konkreten Orts, sondern in Form eines *Seins bei* als dem „kahlsten begriffe des dabeiseins“,⁷⁰ was besonders durch die Worte „Gegenwart“ und „Verhüllung“ unterstrichen wird. Im Falle der Sterblichen wird zwar – stärker als im Falle der Göttlichen – deren

aber doch nur deshalb, weil uns der Name nicht einfällt, den es hat.“ Vgl. ferner ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: GA, Bd. I/5, S. 1-74, hier S. 61: „Indem die Sprache erstmals das Seiende nennt, bringt solches Nennen das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen. Dieses Nennen ernennt das Seiende *zu* seinem Sein *aus* diesem. Solches Sagen ist ein Entwerfen des Lichten, darin angesagt wird, als was das Seiende ins Offene kommt.“ Das Nennen bildet in beiden Textauszügen die Bedingung für das Sagbare, das wiederum das Benannte potentiell offenbart, beispielsweise als die Wahrheit, die durch das Dichten entworfen wird. Vgl. ebd., S. 60 f. Überdies stehen auch bereits im „Ursprung des Kunstwerkes“ das Sagen und Nennen im Kontext des Bauens: „Bauen und Bilden [...] geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens.“ Ebd., S. 62.

⁶⁷ DWB, Bd. 13, Sp. 607.

⁶⁸ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 154 ff.

⁶⁹ Vgl. den Eintrag zu *Gegenwart* in: DWB, Bd. 5, Sp. 2281-2292.

⁷⁰ Ebd., Sp. 2287.

Zeitlichkeit im Hinblick auf den Tod deutlich betont,⁷¹ jedoch folgen dieser Explikation räumliche Präpositionen, nämlich *auf*, *unter* und *vor*. Berücksichtigt man die paarweise Anordnung des Gevierts in Form des Sagens von Erde und Himmel sowie des Nennens von Göttlichen und Sterblichen, so entsteht durch den Unterschied zwischen *sagen* und *nennen* und den damit einbegriffenen Bedeutungen eine gleichsam chiasmische Struktur, die etymologisch die „Einfalt der Vier“⁷² mitträgt. Dies geschieht im Modus der Gleichzeitigkeit, insofern Differenz und wechselseitiges Miteinander bzw. das Ganze des Gevierts im selben Zug gedacht werden.⁷³

Die Differenz zwischen den ersten und letzten beiden Strophen ist jedoch tiefgehender. So tritt als das Eigentümliche der Strophen über die Erde sowie den Himmel die bereits angedeutete Verwendung von Partizipien hervor. In der ersten Strophe sind es „die dienend Tragende“, „die blühend Fruchtende“ sowie „aufgehend“, in der zweiten Strophe „wölbende“, „gestaltwechselnde“, „wandernde“ und „blauende“. Während das Partizip in der zweiten Strophe ausschließlich in Form von Partizipialattributen gebraucht wird, werden in der ersten Strophe die Substantive, auf die sich die Partizipialattribute beziehen, selbst von Partizipien hergeleitet. Letzteres verstärkt den Mittelwortcharakter, insofern die üblicherweise von Partizipien geteilte Besonderheit von Verben und Adjektiven durch ein Drittes, das Substantiv, erweitert wird. Das durch das Partizip Hergeleitete ist auf diese Weise teilhabend an Verb, Adjektiv und Substantiv. Das Mitbedenken Anderer erfährt also besonders in den ersten beiden Strophen eine konkrete grammatikalische Entsprechung. Ferner stehen Erde und Himmel miteinander nicht nur in einer wechselseitigen Beziehung. Sie sind auch in sich von Wechselseitigkeit, und zwar im Sinne einer vielfältigen Teilnahme geprägt, worauf die Synonymierung sowohl von Erde als „Tragende“ und „Fruchtende“ als auch von Himmel als „Sonnengang“, „Mondlauf“, „Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und

⁷¹ Vgl. zur hier implizierten Form der Endlichkeit Heidegger: *Sein und Zeit*, § 48, S. 245: „So wie das Dasein vielmehr ständig, solange es ist, schon sein Noch-nicht *ist*, so *ist* es auch schon immer sein Ende. Das mit dem Tod gemeinte Enden bedeutet kein Zu-Ende-sein des Daseins, sondern ein *Sein zum Ende* dieses Seienden. Der Tod ist eine Weise zu sein, die das Dasein übernimmt, sobald es ist.“

⁷² Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

⁷³ Gleichwohl markiert nicht nur die Differenz zwischen *sagen* und *nennen* auf kompositorischer Ebene, dass das Geviert in Form zweier Paare aufgefasst wird. Jene Zweiteilung spiegelt sich auch zu Beginn einer jeden Strophe wieder. Während die ersten beiden Strophen mit „*die Erde*“ sowie „*der Himmel*“ ausschließlich das Genus betonen, tritt in den letzten beiden Strophen durch „*die Göttlichen*“ und „*die Sterblichen*“ der Numerus in den Vordergrund. Ferner bestehen die ersten beiden Strophen nur aus zwei Sätzen – einer Umschreibung von jeweils Erde und Himmel sowie der abschließenden Akklamationsformel. Die dritte Strophe besteht exklusive jener Abschlussformel bereits aus zwei Sätzen, die letzte Strophe aus vier. Da die letzten beiden Strophen nicht wesentlich umfangreicher sind als die ersten beiden, entsteht also der Eindruck zunehmender Knappheit, die der poetischen Wirkung der ersten beiden Strophen entgegenwirkt. Begreift man die Satzeinteilung als ein Strukturmoment des Rhythmischen, so folgen die vier Strophenteile – vor der jeweiligen Abschlussformel – der Bewegung einer zunehmenden Beschleunigung, die einzig durch das wiederkehrende „dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier“, also gemäß ebendieser Einfalt, die es zu bedenken gilt, zusammengehalten wird.

Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Unwirtliche der Wetter, Wolkenzug und [...] Tiefe des Äthers“ verweist.

Die Eigenschaft des Teilhabens, die durch die Verwendung von Partizipien in diesen Strophen betont wird, steht darüber hinaus im Kontext der Allegorese. Erde und Himmel erscheinen nicht einfach als Da-Liegendes und Darüber-Hängendes, als unten oder oben Befindliche, die jedwedem Zugriff ausgeliefert sowie durch Passivität gekennzeichnet sind. Dafür bürgt nicht nur die Tatsache, dass Partizipien von Verben hergeleitet werden, sondern die durch Partizipien vollzogene Personifizierung von Erde und Himmel.⁷⁴ Die dadurch einbegriffene Aktivität, die beiden zugesprochen wird, verdeutlicht letztlich, dass es sich bei Erde und Himmel – neben den Göttlichen und Sterblichen, die per definitionem keiner zusätzlichen Personifizierung bedürfen – überhaupt erst um etwas handelt, das „in sein eigenes Wesen frei[ge]lassen“⁷⁵ werden *kann*, womit das Geviert zum begrifflichen Ausgangspunkt für eine Konstellation von Teilhabenden wird.

Der Gebrauch von Partizipien korrespondiert darüber hinaus mit der schon durch das Sagen und Nennen inbegriffenen Gegenwärtigkeit einer Rede, die das Sagen begründet und das Nennen durch die namentliche Bezeichnung in die Anwesenheit ruft. Denn die vorkommenden Partizipialformen sind abgeleitet vom Partizip I, haben also nicht nur teil an mindestens zwei Wortgattungen, sondern auch an der Gegenwart. Im Hinblick auf die Frage des Wohnens, die Heideggers Vortrag zugrunde liegt, erscheint es dabei unausweichlich die doppelte Bedeutung von Gegenwart zu betonen: die des *tempus* und die des *locus*. So verweisen die altsächsischen Adjektive *geginward* und *geginwerd* sowie die altnordischen Adverbien *gagnvart* und *gagnvert* auf die Bedeutung *gegenüber*.⁷⁶ Gegenwart als *gegenüber* bezeichnete also etwas Räumlich-Sinnliches, das mit dem Erleben eines bestimmten Ortsverhältnisses einhergeht: „*in meinem Gesichtskreis gegen mich gekehrt oder gegen mich herkommend, d. h. wie gegen, ahd. gagan eigentlich selbst schon [...], sodasz geginwart, gaganwart wie eine verdeutlichende ausmalung des einfachen wortes aussieht*

⁷⁴ Da die Erde nicht nur als Substantiv weiblichen Geschlechts ist, sondern sie darüber hinaus durch Attribute der Fruchtbarkeit ausgezeichnet und als Hingebreitetete beschrieben wird, trägt die erste Strophe Spuren des Tiamat-Mythos in sich, obgleich Tiamat Salzwasser und nicht Erde verkörpert. Dennoch ermöglicht die Eroberung ihrer Weiblichkeit die Genese einer bebaubaren Erde: „Marduk proves himself master of the matrix by brutally crushing Tiamat in battle. He ‘shot the arrow that split the belly, that pierced the gut and cut the womb.’ Marduk’s arrow, symbol of his phallic manhood, invades the womb-matrix: death penetrates to the seat of life. Only by destroying an organic matrix, source of generation, can the inorganic work of building proceed.“ Edward S. Casey: *The Fate of Place. A Philosophical History*, S. 27. Heideggers Gedankengang korrespondiert zwar in keiner Weise mit einer Notwendigkeit zur Eroberung, dennoch ist seine Umschreibung von Erde implizit mit solchen Attributen versehen, die einer Penetration den Weg bahnen können.

⁷⁵ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

⁷⁶ Vgl. DWB, Bd. 5, Sp. 2281.

[...], *mittelst wart, d. h. gewendet, versus [...]*“.⁷⁷ Ferner bezeugt der Gebrauch des althochdeutschen *gaganwerter*, „*dasz ursprünglich auch bewegung mitgedacht sein konnte*.“⁷⁸ Die praktische Verwendung des Worts wird jedoch von einer Deplatzierung heimgesucht und wandert vom Schlachtfeld, wo es als Bezeichnung des „*feindlichen entgegenstehens*“⁷⁹ auftrat, zum Gericht, wo *gegenwärtig* schließlich auf dasjenige verweist, das verhandlungstechnisch „*vor handen*“⁸⁰ ist. Dort „*verlor [es] aber eigentlich seine kraft mit dem vordringen des schriftlichen verfahrens, gieng aber dann auf die schriftstücke über [...]*.“⁸¹ Der darin enthaltene Rest der anfänglich sinnlichen Bedeutung wird letzten Endes durch die Wandlung von *Gegenwart* bzw. *gegenwärtig* zu einem Zeitbegriff vollständig eingebüßt.⁸² Infolge der sich über einen weiten Zeitraum erstreckenden Bedeutungsverschiebung, die noch im 18. Jahrhundert nicht abgeschlossen ist,⁸³ und der damit einhergehenden Uneindeutigkeit von *Gegenwart* ist es wenig verwunderlich, dass dieses Wort in Grimms Wörterbuch als „*ein vielfach merkwürdiges*“⁸⁴ bezeichnet wird. Dennoch bleibt festzuhalten, dass es sich bei der Gegenwart, die als ein eindeutiger Zeitbegriff verstanden wird, nicht nur um eine aus etymologischer Perspektive verhältnismäßig junge Interpretation handelt, sondern ebenfalls um eine metaphorische Kreation, mittels derer die sinnlich erfahrene Lokalität eines Gegenüber-Seins auf die Zeit übertragen wird.⁸⁵ Auf diese Weise wird die Gegenwart nicht nur des ihr eingeschriebenen unmittelbaren Orts beraubt, der ihr qua Raumwahrnehmung vorausgeht und von dem aus sich überhaupt erst ein Gegenüber herleiten lässt; als zeitlicher Begriff wird die

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., Sp. 2284.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., Sp. 2294.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Vgl. ebd., Sp. 2291: „*so sehr uns dieser begriff jetzt im vordergrunde steht, so dasz er sich uns auch in den vorigen stellen fälschlich und verwischend eindringt, so jung ist er für gegenwart. denn noch am ende des vorigen jahrh. führt ihn ADELUNG gar nicht mit an (bei CAMPE nachgetragen als 2. bed.), während er ihn beim adj. aufführt; ebenso wenig nennen ihn FRISCH, STEINBACH, ALER, LUDWIG, RÄDLEIN. dennoch war er schon da: in gegenwart, gegenwärtig, vor jetzo. WEBER deutsch-lat. wb. (1745) 332^a, als zweite bedeutung; und auch bei STEINBACH 2, 934 ich habe dieses in gegenwart (in praesenti) an dich geschrieben musz so gemeint sein; es war offenbar erst in der entwicklung, zuerst in dieser wendung. diesz aber schon im 16. jh. in der form in gegenwürt bei MURNER I, 4, b. gewöhnlich aber heiszt es noch lange die gegenwärtige zeit, wie noch nl. tegenwoordige tijd. denn das adj. war längst entwickelt, schon mhd., ahd., dazu auch mhd. gegenwürtikeit. ebenso im adv. (s. I, 7, a): daz püch der schrift warnt uns gagenwrt. LEYSER pred. 6, 23, vorher z. 15 entsprechend engagenwrte warnt ez (so I.) den mennisch, es steht aber in der mitte und im gegensatze von vergessenen und künftigen dingen, sodasz gemeint sein musz: in bezug auf gegenwärtiges; im 15. jahrh. kegenwert, inpresenciarum SCHRÖER voc. 19^d. 48. galt doch schon goth. andvairþs (s. I, 5) auch von der zeit, gegenwärtig. um so merkwürdiger ist das lange fehlen von gegenwart. doch ist ähnlich neben dem alten künftig von der zeit kunft in dieser bedeutung gar nicht entwickelt, nur zukunfft, aber auch erst nhd.*“

⁸⁴ Ebd., Sp. 2281.

⁸⁵ Eine vergleichbare raumzeitliche Übertragung findet sich in dem Verhältnis von Jetzt und Hier. Vgl. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 43: „Das performative ‘hier’ tritt als ein immer wieder neues ‘hier’ auf; es ist okkasionell, wie Husserl sich ausdrückt, gebunden an wiederkehrende Gelefenheiten und eben deshalb mit dem Zeitindex ‘jetzt’ verbunden.“

Gegenwart überhaupt erst mittelbar, da das zunächst räumlich Anwesende nur noch als Abwesendes mitgedacht werden kann. Dieses Abwesende ist das, was die Gegenwart als Zeitbegriff nicht mehr bezeichnet und von der noch der Brief zeugt, der „*als schriftliche anstatt lebendiger kundenschaft*“⁸⁶ einem Surrogat, einer Trauerarbeit, für eine nicht mehr lebendige sowie unmittelbar geteilte Räumlichkeit entspricht. Das durch die semantische Deplatzierung gekennzeichnete Zeitwort *Gegenwart* ist damit immer schon unheimlich, Index einer Heimsuchung. Anders formuliert: Als Zeitbegriff ist *Gegenwart* eine Metapher, das heißt immer schon durch die räumliche Abwesenheit kontaminiert.

Dass durch die Verwendung der Partizipien in den ersten beiden Strophen über das Geviert die anfängliche Bedeutung der Gegenwart eingeschlossen ist, darauf verweist der Aspekt wechselseitiger Teilhabe, den das Ende einer jeden Strophe zur Sprache bringt. Überdies mag gerade die Mahnung des „doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier“ die vergessene Bedeutung der Gegenwart in Erinnerung rufen, und zwar als etwas, das in Beziehung zu einem Ort steht. Dennoch ist ein konkreter Ort im Rahmen der vier Strophen genauso abwesend wie die Frage nach einem Ort, der das *Wo* des Wohnens im geläufigen Sinne einer Stelle bezeichnet, obgleich die räumlichen Präpositionen *auf*, *unter* und *vor* essentiell sind für das *Mit*, das die Einfalt des Gevierts für die Menschen im Wesentlichen charakterisiert,⁸⁷ nämlich durch das Mitdenken der jeweils anderen Drei. Was entlang dieser Ambivalenz zwischen der angedeuteten räumlichen Bedeutung von *Gegenwart* und der Auslassung eines konkreten bzw. konkret beschriebenen Orts markiert wird, verweist auf den Unterschied zwischen Topologie und Topografie, insofern es Heidegger im Rahmen seiner dichtend gedachten Entfaltung des Gevierts vielmehr um ontologische Lagebeziehungen anstelle von Darstellungen konkreter Örtlichkeiten geht.⁸⁸ Die damit einhergehende Dislokation eines konkret Verortbaren steht dem Vergessen der sinnlich begründeten räumlichen Bedeutung von *Gegenwart* in nichts nach und wird unterstrichen durch das dem Text und seiner Überschrift zentrale Zeitwort *wohnen*. Von ihm wird auch in demjenigen Satz Gebrauch gemacht, der der den vier Strophen folgenden Auflösung⁸⁹ folgt: „Die Sterblichen *sind* im Geviert, indem sie *wohnen*.“⁹⁰

⁸⁶ DWB, Bd. 5, Sp. 2295.

⁸⁷ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 151 f.

⁸⁸ Vgl. ders.: „Aus der Erfahrung des Denkens“, in: GA, Bd. I/13, S. 75-86, hier S. 84: „Aber das denkende Dichten ist in der Wahrheit die Topologie des Seyns. / Sie sagt diesem die Ortschaft seines Wesens.“

⁸⁹ Ebd., S. 152: „Diese ihre Einfalt nennen wir *das Geviert*.“

⁹⁰ Ebd. Die Tatsache, dass das Wohnen an dieser Stelle zum konstitutiven Bestandteil des Seins der Sterblichen schlechthin wird, kann als fortgeschriebener Versuch gelesen werden, auf die in *Sein und Zeit* erörterte Problematik, dass „dieses existenzial 'mögliche' Sein zum Tode existentiell eine phantastische Zumutung [bleibt]“, eine Antwort zu finden bzw. eine solche denkbar zu machen. Ders.: *Sein und Zeit*, § 53, S. 266.

Heidegger kehrt zurück zum Ausgangspunkt, von dem aus das Geviert in Gedichtform eingeführt wurde und weist erneut darauf hin, dass der „Grundzug des Wohnens aber [...] das Schonen [ist]“.⁹¹ Das durch die Entfaltung des Gevierts im Text Hinzugewonnene wird nun entlang der Bedeutung des Wohnens durchdekliniert.⁹² Die Bedeutung des Wohnens erscheint infolgedessen vierfältig, da sein Sinn jeweils aus dem Verhältnis zu den einzelnen Elementen des Gevierts hergeleitet wird. Dieses Verhältnis ist ferner von einer je spezifischen Tätigkeit gekennzeichnet, das heißt durch Verben, die im Anschluss an die Aufzählung in substantivierter Form verwendet werden: „Im Retten der Erde im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vierfältige Schonen des Gevierts.“⁹³ Wie in den vier Strophen lassen sich auch hier die einzelnen Tätigkeiten paarweise gliedern. Auffällig erscheint jedoch vor allem, dass das Wohnen hinsichtlich Erde und Himmel unter den Vorzeichen des Einbruchs der Moderne thematisiert wird: „Das Retten der Erde meistert die Erde nicht und macht sich die Erde nicht untertan, von wo nur ein Schritt ist zur schrankenlosen Ausbeutung.“⁹⁴ Mit Bezug auf das Empfangen des Himmels heißt es überdies: „Sie [die Sterblichen; Anm. d. Verf.] lassen der Sonne und dem Mond ihre Fahrt, den Gestirnen ihre Bahn, den Zeiten des Jahres ihren Segen und ihre Unbill, sie machen die Nacht nicht zum Tag und den Tag nicht zur gehetzten Unrast.“⁹⁵

Mit Blick auf das 20. Jahrhundert streift die Rede über das Wohnen als Retten und Empfangen unversehens den antimodernen Diskurs – ein Eindruck, der sich vor allem deshalb aufdrängt, da in der erwähnten Passage nicht nur Weisen des uneigentlichen Wohnens thematisiert werden, die einer Aktualität um 1951 herum entspringen. Denn allein die Möglichkeit, die Nacht zum Tag zu machen, führt zurück zu den Anfängen der Industrialisierung und der Entwicklung der Gasbeleuchtung, die schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Illumination der Städte führt.⁹⁶ Was hier im Rahmen einer impliziten Technikkritik mitgedacht wird, ist die moderne Technik, die durch die neuzeitliche – das heißt die seit dem 17. Jahrhundert sich etablierende – Naturwissenschaft geprägt ist⁹⁷ und deren Wesen Heidegger zwei Jahre nach „Bauen Wohnen Denken“ als *Ge-stell*

⁹¹ Die vormaligen vier Strophen erfahren eine Reprise in Form der Variation. So entspricht der folgende Abschnitt derselben inhaltlichen Reihenfolge – Erde, Himmel, Göttliche und Sterbliche – und zitiert darüber hinaus das Moment der Wiederholung, da die Aufzählung einer jeden Bedeutung des Wohnens im Geviert mit den Worten „Die Sterblichen wohnen, insofern sie [...]“ beginnt. Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Ebd., S. 153.

⁹⁴ Ebd., S. 152.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 45: „Die Passagen sind der Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung.“

⁹⁷ Vgl. Heidegger: „Die Frage der Technik“, in: GA, Bd. I/7, S. 5-36, hier S. 23.

beschreibt,⁹⁸ ohne sich jedoch „hilflos gegen sie aufzulehnen und sie als Teufelswerk zu verdammen“.⁹⁹ Das Ge-stell entspricht dabei nicht etwa dem Gegenpol des Gevierts, sondern vielmehr einer Negation des Wohnens als dessen Unmöglichmachung, insoweit es die einzelnen Elemente des Gevierts nicht als solche belässt. Stattdessen ist die Beziehung der Technik im Zeichen des Ge-stells zu dem, was vor allem die Erde an Ressourcen bietet, dadurch charakterisiert, dass ebendiese Ressourcen als „Bestand“¹⁰⁰ in den Fokus geraten. Die moderne Technik bewirkt, dass dasjenige, „[w]as im Sinne des Bestandes steht, [...] uns nicht mehr als Gegenstand gegenüber[steht]“,¹⁰¹ womit aus ontologischer Sicht zudem die Entfremdungs-, Ausbeutungs- und Enteignungsprozesse¹⁰² kapitalistischer Produktionsweisen beschrieben werden. Was im Rahmen dieser Prozesse aus dem Blick gerät, ist das durch die moderne Technik selbst Her-vor-gebrachte, die *Poiesis* (ποίησις).¹⁰³ Indem sich „der Anschein breit[macht], alles was begegne, bestehe nur, insofern es ein Gemächte des Menschen sei“,¹⁰⁴ gelangt das Geviert ins Wanken: „Die anderen Drei“ werden nicht mehr mitgedacht und fallen dem Wesen des Ge-stells anheim, das jene in ihrem Wesen, aber auch das Wesen des Menschen selbst, verbirgt, worin letztlich die „äußerste Gefahr“¹⁰⁵ des Ge-stells besteht. Hinzugefügt werden muss allerdings, dass diese Gefahr auch die Gegenwart in ihrer räumlichen Bedeutung trifft. Denn vor allem in dieser Hinsicht wirkt das Ge-stell enteignend, da es die Möglichkeit eines jeglichen Gegenübers unterbindet. Die Enteignung umfasst nicht nur eine materielle Ausprägung, sondern sie verschließt den Weg und damit die Offenheit des Aufeinanderzukommens als ein „In-die-Nähe-hinein-sich-einlassen“ (Ἀγγιβασίη)¹⁰⁶ bezüglich dessen, was sich als Wahrheit ereignet. Das von Heidegger anhand der Gegnet beschriebene

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 20. Vgl. auch Heideggers Nachwort zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in dem er auf den Bedeutungswandel des Wesens des Ge-stells von der Antike bis zur Neuzeit, das heißt betreffend der modernen Technik, eingeht: „Das Ge-stell als Wesen der modernen Technik kommt vom griechisch erfahrenen Vorliegenlassen, λόγος, her, von der griechischen ποίησις und θέσις. Im Stellen des Ge-stells, d. h. jetzt: im Herausfordern in die Sicherstellung von allem, spricht der Anspruch der ratio redenda, d. h. des λόγος διδόναι, so freilich, daß jetzt dieser Anspruch im Ge-stell die Herrschaft des Unbedingten übernimmt und das Vor-stellen aus den girkhischen Vernehmen zum Sicher- und Fest-stellen sich versammelt.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 72.

⁹⁹ Ders.: „Die Frage der Technik“, S. 26.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Das Wort *Enteignung* wird an dieser Stelle im doppelten Sinne gebraucht, das heißt nicht nur als Mittel der Landnahme, die das Enteignete als Ressource begreift, sondern in Anspielung auf das *Ge-eignet-sein*, das dem Menschen gegenüber den Weg zur Wahrheit jenseits der horizontal-transzendentalen *Vorstellungen* öffnet. Vgl. ders.: „Zur Erörterung der Gelassenheit“, S. 56 f.

¹⁰³ Vgl. ders.: „Die Frage der Technik“, S. 14.

¹⁰⁴ Ebd., S. 28.

¹⁰⁵ Ebd., S. 29.

¹⁰⁶ Vgl. ders.: „Zur Erörterung der Gelassenheit“, S. 73.

Offene¹⁰⁷ stellt jedoch genauso wie das Wesen des Ge-stells kein Gegenüber mehr.¹⁰⁸ Gerade darin aber liegt der Unterschied zwischen beiden begründet: Das Ge-stell stellt zwar kein Gegenüber, es stellt jedoch eine Herausforderung, die beispielsweise „an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern“.¹⁰⁹ Währenddessen stellt die Gegnet nichts in der Form eines Entgegenkommens,¹¹⁰ als Ausprägung dessen man im weitesten Sinne auch die Herausforderung begreifen könnte. Damit stellt die Gegnet nicht Nichts, sondern sie stellt gar nicht, insofern in ihr nicht *vorgestellt*, das heißt nicht anhand von *Vorstellungen* gedacht wird,¹¹¹ die als solche eher Hindernissen auf dem Denkweg durch den „reinen Raum‘ des Draußen“¹¹² entsprächen. Was durch das Ge-stell *verstellt* wird, ist die „Nähe der Ferne und [...] Ferne der Nähe“,¹¹³ die unter sich und in aporetischer Gleichzeitigkeit die ontisch-ontologische Differenz begreifen, da das ontisch Nächste zugleich das ontologisch Fernste ist.¹¹⁴ In Anbetracht dessen, dass der Mensch kraft Ausübung der modernen Technik sowie der sie hervorbringenden neuzeitlichen Naturwissenschaft *scheinbar* in den Mittelpunkt ebendieses

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 47: „F: Überdies ist auch das Entgegenkommen keineswegs ein, und noch weniger der Grundzug der Gegend. Was bedeutet dann dieses Wort? / G: In der älteren Form lautet es ‘Gegnet’ und meint die freie Weite. Läßt sich daraus etwas entnehmen für das Wesen dessen, was wir die Gegend nennen möchten? / L: Die Gegend versammelt, gleich als ob sich nichts ereigne, jegliches zu jeglichem und alles zueinander in das Verweilen beim Beruhen in sich selbst. Gegnen ist das versammelnde Zurückbergen zum weiten Beruhen in der Weite. / G: Demnach ist die Gegend selbst zumal die Weite und die Weile. Sie verweilt in die Weite des Beruhens. Sie weitet in die Weite des frei In-sich-gekehrten. Wir können daher im Hinblick auf den betonten Gebrauch dieses Wortes statt des geläufigen Namens ‘Gegend’ auch ‘Gegnet’ sagen. / L: Die Gegnet ist die verweilende Weite, die, alles versammelnd, sich öffnet, so daß in ihr das Offene gehalten und angehalten ist, jegliches aufgehen zu lassen in seinem Beruhen.“ Vgl. zur Bedeutung der Gegnet bei Heidegger Casey: *The Fate of Place*, S. 270: „At this critical moment in the conversation, the static noun form ‘region’ (*Gegend*) is superseded by two other forms, the active gerund *Gegnen* (regioning) and the older noun form *Gegnet* (that-which-regions) i fit is to be more encompassing than the Open, region itself has to be diversified. The task becomes not to delineate regions regarded as settled domains but to capture the action of regioning whereby that-which-regions is constituted. The action of regioning is at least twofold. On the one hand, if a region ‘rests in itself,’ it nevertheless does not remain *static*; it changes and moves. In fact, it retains what *moves toward us* [...]. Instead of standing over against us in the manner of represented objects, regions bring themselves and their contents toward us as concerned parties. In Being and Time, regions are structured by interrelations of the ready-to-hand and of Dasein’s involvement in them; in ‘Conversations on a Country Path,’ regions *involve us*. On the other hand, the action of regions is that of *gathering or sheltering* in the broadest sense – so broad that it includes the prototypes of space (qua ‘expanse’) and time (qua ‘abiding’).“

¹⁰⁸ Und zwar in dem Sinne, dass es das Individuelle und Kollektive übersteigt. Vgl. ebd., S. 280: „The opening of the Open is the disclosure of an impersonal truth – thus of an equally impersonal Being. Dasein can enter the open, witness it, and even contribute to it (e.g., in art and politics). But human being cannot create the Open, which at once precedes and outlasts any individual Dasein or any collectivity of Daseins.“

¹⁰⁹ Heidegger: „Die Frage der Technik“, S. 15.

¹¹⁰ Vgl. ders.: „Zur Erörterung der Gelassenheit“, S. 47.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 48 f.

¹¹² Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, aus dem Italienischen von Davide Giuriato, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auf., 2003, S. 65.

¹¹³ Heidegger: „Zur Erörterung der Gelassenheit“, S. 70.

¹¹⁴ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 5, S. 15.

technischen Schaffens rückt, wird er schließlich selbst verstellt und in ebendiesem Sinne ver-rückt,¹¹⁵ deplatziert:

Der Mensch steht so entschieden im Gefolge der Herausforderung des Ge-stells, daß er dieses nicht als einen Anspruch vernimmt, daß er sich selber als den im Ge-stell von diesem Angesprochenen übersieht und damit auch jede Weise überhört, inwiefern er aus seinem Wesen her im Bereich eines Zuspruchs ek-sistiert und darum niemals nur sich selber begegnen kann.¹¹⁶

Da durch das Bestellen von Beständen, das heißt vermittelt der von technischer Rationalität geprägten Subjekt-Objekt-Relation, dem Menschen alles scheinbar erklärlich nahe rückt, jedoch eigentlich fern bleibt, fiele „im Gefolge der Herausforderung des Ge-stells“ nicht nur das Geviert dem Vergessen anheim, sondern auch der ontisch-ontologische „Unter-Schied“,¹¹⁷ wodurch wiederum die Wahrheit (*ἀλήθεια*) selbst verdeckt würde.¹¹⁸ Überdies sähe sich die ontisch-ontologische Differenz unüberbrückbar durch den aphänomenologischen Graben zementiert, den das vermeintlich erkennende, aber vielmehr nur (be)rechnende *cogito* zieht. Dass Dasein immer schon außer sich *ist* würde ignoriert, während an die Stelle des anhand des Gevierts zu Bedenkenden symptomatisch die Montage als einfach nur *Zusammengestelltes* träte.¹¹⁹

Gegenüber dem Wohnen als Retten und Empfangen, das sich zusammenfassend als ein *Lassen*¹²⁰ begreifen lässt, erscheint das Wohnen bezüglich der Göttlichen und Sterblichen, das Erwarten und Geleiten, eher in Form eines *Haltens*, das zwar dem *Lassen* nicht fremd ist, jedoch deutlicher durch einen Umgang mit Zeitlichkeit definiert wird bzw. durch die Weise, in der man sich

¹¹⁵ In „Der Ursprung des Kunstwerks“ hat die Verrückung allerdings einen noch anderen Sinn. Hier wird darunter eben gerade die Verrückung aus dem durch die Gewohnheit und durch das Ge-stell Verstellten begriffen: „Dieser Verrückung folgen, heißt: die gewohnten Bezüge zur Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken ansichhalten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerks“, S. 54.

¹¹⁶ Ders.: „Die Frage der Technik“, S. 28.

¹¹⁷ Ebd., Fußnote: „Vergessenheit des Unter-Schieds“.

¹¹⁸ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 44b sowie ders.: „Der Ursprung des Kunstwerks“, S. 69, Fußnote: „Die Wahrheit ist das sichlichtende Sein *des* Seienden. Die Wahrheit ist die Lichtung des Unter-Schieds (Austrag), wobei Lichtung schon aus dem Unterschied sich bestimmt.“

¹¹⁹ Vgl. ders.: „Die Frage der Technik“, S. 21.

¹²⁰ Vgl. dazu auch Heideggers Ausführungen zur Nicht-Passivität des *Lassens* als ein *Geschehenlassen*: „So kann denn das recht gedachte ‘Feststellen’ der Wahrheit keineswegs dem ‘Geschehenlassen’ zuwiderlaufen. Denn einmal ist dieses ‘Lassen’ keine Passivität, sondern höchstes Tun [...] im Sinne der *θέσις*, ein ‘Wirken’ und ‘Wollen’, das [...] als das ‘ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins’ gekennzeichnet wird. Zum anderen ist das ‘Geschehen’ im Geschehenlassen der Wahrheit die in der Lichtung *und* Verbergung, genauer in ihrer Einigung waltende Bewegung, nämlich die der Lichtung des Sichverbergens als solchen, aus dem wiederum alles Sichlichten herkommt.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerks“, S. 71 f.

ihr gegenüber verhält.¹²¹ Hinsichtlich der Göttlichen wird die Zeitlichkeit des Wohnens durch eine gleichsam eschatologische Qualität des Erwartens betont: Die Sterblichen „warten der Winke ihrer Ankunft und verkennen nicht die Zeichen ihres Fehls [...] Im Unheil noch warten sie des entzogenen Heils.“¹²² Gleichzeitig – und obgleich im Text von *den Göttlichen*, also nicht nur dem Plural, sondern auch der substantivierten Form eines Adjektivs die Rede ist, womit eine jegliche monotheistische Variante ausgeschlossen wird – verweist Heidegger mittels der Beschreibung des Fehls auf das Heiligkeitsgesetz aus dem Levitikus:¹²³ „Sie [die Sterblichen; Anm. d. Verf.] machen sich nicht ihre Götter und betreiben nicht den Dienst an Götzen.“ Berücksichtigt man jedoch den Unterschied zwischen *warten* und *erwarten*¹²⁴ und damit die Eigenschaft des Wartens als ein ins Offene Gerichtetes, so tritt der Sinn der zitierten Götzenbildung als nichts anderes als das Schaffen einer *Vorstellung* hervor, demgegenüber sich das reine Warten im Verzicht übt und damit die Göttlichen bei sich selbst hält, anstatt sie herbei zu *stellen*. Hierin hat das Erwarten der Göttlichen (das nur insofern ein Erwarten ist, da ihm das Göttliche *vorgestellt* ist) als ein offenes Warten auf deren Winke seinen Anteil am *Lassen*. Dennoch wird dieses *Lassen* vom Zeitlichen gerahmt, von dessen Beschaffenheit eine Anmerkung Heideggers zum „Unverhofften“¹²⁵ genauere Auskunft gibt: „das jäh einst ‘Verhoffen’lassen kommt – aber damit (mit solchem Lassen) noch verborgener Weise an sich hält.“¹²⁶ Die Zeitlichkeit ist hier eine doppelte, worauf das Wort *einst* verweist, da es sowohl Vergangenes als auch Zukünftiges bezeichnen kann.¹²⁷ Das Unverhoffte, das im Erwarten den

¹²¹ Vgl. ders.: *Sein und Zeit*, § 50, S. 250: „Das äußerste Noch-nicht hat den Charakter von etwas, *wozu* das Dasein *sich verhält*.“ Dem *Verhalten* wird ferner noch das *Aushalten* beiseite gestellt: „Im Sein zum Tode dagegen, wenn anders es die charakterisierte Möglichkeit als *solche* verstehend zu erschließen hat, muß die Möglichkeit ungeschwächt *als Möglichkeit* verstanden, *als Möglichkeit* ausgebildet und im Verhalten zu ihr *als Möglichkeit ausgehalten* werden.“ Ebd., § 53, S. 261. Das Halten steht ferner in einem Zusammenhang mit dem das Bauen und Wohnen kennzeichnende Schonen, Hegen und Pflegen. So heißt es anhand der sich im Werk offenbarenden Wahrheit in „Der Ursprung des Kunstwerkes“: „Halten heißt ursprünglich hüten.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 43. Das Hüten ist wiederum kennzeichnend für den Ort, der das Geviert einräumt: „Als das zwifache Einräumen ist der Ort eine Hut des Gevierts oder wie dasselbe Wort sagt: ein Huis, ein Haus.“ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 160.

¹²² Ebd., S. 152.

¹²³ Vgl. „Levitikus“ 17-26, in: *Lutherbibel. Standardausgabe mit Apokryphen*, revidiert 2017, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2016, S. 120-133. Darin vor allem 19,4 („Ihr sollt euch nicht zu den Götzen wenden und sollt euch keine gegossenen Götter machen; ich bin der HERR, euer Gott.“) sowie 26,1 („Ihr sollt euch keine Götzen machen und euch weder Bild noch Steinmal aufrichten, auch keinen Stein mit Bildwerk setzen in eurem Lande, um davor anzubeten; denn ich bin der HERR, euer Gott.“).

¹²⁴ Zum Unterschied zwischen *warten* und *erwarten*, hier im Kontext der Offenheit der Gegnet, vgl. ders.: „Zur Erörterung der Gelassenheit“, S. 49: „Warten, wohlan; aber niemals erwarten; denn das Erwarten hängt sich bereits in ein Vorstellen und dessen Vorgestelltes. [...] Das Warten jedoch läßt davon ab; oder ich muß eher sagen: Das Warten läßt sich auf das Vor-stellen gar nicht ein. Das Warten hat eigentlich keinen Gegenstand.“ Demgegenüber werden in *Sein und Zeit* Warten und Erwarten noch zusammengedacht: „Das Erwarten ist nicht nur gelegentlich ein Wegsehen vom Möglichen auf seine mögliche Verwirklichung, sondern wesentlich ein *Warten auf diese*. [...] Vom Wirklichen aus und auf es zu wird das Mögliche in das Wirkliche erwartungsmäßig hereingezogen.“ Ders.: *Sein und Zeit*, § 53, S. 262.

¹²⁵ Vgl. ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. DWB, Bd. 3, Sp. 305-308, hier. Sp. 306 u. 307.

Göttlichen entgegen gehalten wird,¹²⁸ ist demgemäß ein Warten auf etwas, das *jäh* bereits gewesen ist oder aber *jäh* sein wird. Diese temporale Doppelheit entspräche in Einem – wie dem Wort *einst* – dem Futur Perfekt, also dem *Wird-gewesen-sein*, auf das im Spannungsfeld zwischen äußerstem Determinismus und radikalster Potentialität auch in *Sein und Zeit* verwiesen wird: „Das Dasein ‘ist’ seine Vergangenheit in der Weise *seines* Seins, das, roh gesagt, jeweils aus seiner Zukunft her ‘geschieht’.“¹²⁹ Was jedoch hier vor allem bemerkenswert erscheint, ist die Tatsache, dass die zeitliche Gegenwart in der sprachlichen Eigenheit dieser grammatikalischen Konstellation keinen Platz hat: zwischen dem *wird* und *gewesen sein* fällt sie heraus. Daraus – und unter umgekehrten Vorzeichen zur oben beschriebenen räumlichen Abwesenheit, die dem Zeitbegriff der Gegenwart eingeschrieben ist – drängt sich die Frage auf, ob nicht die Abwesenheit der zeitlichen Gegenwart in der Verfasstheit des Lassens die *mögliche* Anwesenheit einer räumlich begriffenen Gegenwart begünstigt. Heidegger wird dieser Frage schließlich mit dem Ort der Brücke entgegen, auf den noch einzugehen sein wird.

Im Fall der Sterblichen geht es bei dem, das weiter oben als eine Form des *Haltens* angedeutet wurde um ein *Einhalten* dessen, was sie auszeichnet. Sie stellen mit Blick auf das Wohnen in der Konstellation des Gevierts einen Sonderfall dar, da ihre Beziehung zum Geviert eine doppelte ist: Einerseits sind sie als Sterbliche wohnend, insofern sie das Geviert schonen; andererseits sind sie selbst immer schon Teil des Gevierts und so wenig ein Fünftes wie „der Aufenthalt bei den Dingen“.¹³⁰ Damit also die Sterblichen das Wohnen als ein Schonen des Gevierts vollziehen können, dessen Teil sie selbst sind, müssen sie von einer Differenz gezeichnet sein, die eine tautologische Identitätsformel unterbindet, nach der die Sterblichen „nur“ die Sterblichen wären. Eine solche ins Leere führende Gleichstellung wird in der letzten Strophe zum Geviert von Heidegger unterlaufen: „Sterben heißt, den Tod *als* Tod vermögen.“¹³¹ Die kursivgesetzte Konjunktion *als* bildet an dieser Stelle die Differenz zwischen zwei scheinbar gleichen Wörtern und unterstreicht damit das Verb *vermögen*, das auf das ausschlaggebende Verhältnis zum Tod hinweist, jedoch nicht auf dieselbe Weise hervorgehoben wird, wie die Konjunktion *als*. Was damit besonders betont wird, ist der „Tod *als* Tod“. Die Differenz, die durch die Konjunktion markiert wird und dem Tod den Tod gegenüberstellt, weist nicht nur darauf hin, dass der Tod für die Sterblichen nicht einfach nur *ist* bzw. eintritt oder eintreten wird, sondern, dass er als solcher für die Sterblichen überhaupt erst eine

¹²⁸ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

¹²⁹ Ders.: *Sein und Zeit*, § 6, S. 20.

¹³⁰ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 153.

¹³¹ Ebd., S. 152.

besondere Rolle einnimmt, zu der sie in ein Verhältnis treten können, das durch ein Vermögen begründet wird. Die Praxis, die ein dem gemäßes Wohnen einfordert, stellt den Sterblichen sich selbst als solche gegenüber und *hält* das Vermögen zum Tod ein, so wie man eine Bedingung einhält: „Die Sterblichen wohnen, insofern sie ihr eigenes Wesen, daß sie nämlich den Tod als Tod vermögen, in den Brauch dieses Vermögens geleiten, damit ein guter Tod sei.“¹³²

Nach der vierfältigen Deklination des Wohnens der Sterblichen wird nicht nur erneut zusammengefasst, dass das Wohnen als ein Schonen Erde, Himmel, Göttliche und Sterbliche bei sich und ihrem Wesen belässt. Heideggers Vortrag faltet sich im Anschluss an die Einführung des Gevierts und dem damit verbundenen vierfältigen Wohnen selbst wieder zurück zum Bauen, indem angeführt wird, „[d]as Wohnen als Schonen verwehr[e] das Geviert in dem, wobei die Sterblichen sich aufhalten: in den Dingen“. Als Dinge gelten an diesem Punkt allerdings nicht beliebig vorhandene Gegenstände, sondern im Sinne des verwehrenden Wohnens gebaute Dinge, die das Geviert dem Wohnen gemäß in seinem Wesen belassen.¹³³

Um zu veranschaulichen, „[i]nwiefern [...] das Bauen in das Wohnen [gehört]“,¹³⁴ führt Heidegger zu Beginn des zweiten Teils von „Bauen Wohnen Denken“ schließlich einen bis zu diesem Zeitpunkt abwesenden Hinweis auf einen Ort ein: die Brücke. Bei ihr, dem gebauten Ding, handelt es sich genauso wenig wie bei den Sterblichen oder deren Aufenthalt bei den Dingen um ein Fünftes, das dem Geviert gegenübersteht oder diesem als etwas Äußerliches hinzugedacht wird. Als die „gekennzeichnete Versammlung des Gevierts“¹³⁵ konstituiert die Brücke jenes zwar nicht,¹³⁶ deutet jedoch eine Antwort auf die erst in diesem Teil des Vortrags gestellte und einzige Frage nach einem *Wo* an, die da lautet: „Wo aber verwehrt das Wohnen, wenn es das Geviert schont, dessen Wesen?“¹³⁷ Doch das *Wo* der Brücke bezeichnet keinen Ort im Sinne einer sich in einer räumlichen Matrix befindlichen Stelle. Dies bedeutet allerdings nicht, dass sich die Brücke in räumlicher Hinsicht als irrelevant erweist. Vielmehr wird durch die Einführung des gebauten Dings die Vorstellung von einem absoluten Raum, in dem einzelne Entitäten qua Lagebeziehung einen eindeutig zuweisbaren

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd., S. 153. Heidegger weist an anderer Stelle darauf hin, dass dasjenige, was ein Ding als solches auszeichnet, nie als ein bloß Vorhandenes zu denken ist, das sich beispielsweise ästhetisch oder aber hinsichtlich eines Gebrauchskontexts erfassen ließe: „Für die Bestimmung der Dingheit des Dinges reicht weder der Hinblick auf den Träger von Eigenschaften zu, noch jener auf die Mannigfaltigkeit des sinnlich Gegebenen in seiner Einheit, noch gar der auf das für sich vorgestellte Stoff-Form-Gefüge, das dem Zeughaften entnommen ist.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 57.

¹³⁴ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 154.

¹³⁵ Ebd., S. 155.

¹³⁶ Denn das dem Wohnen entsprechende Bauen, auf das die Brücke zurückgeht, ist der Wechselseitigkeit des Gevierts gleichursprünglich als ein Seinsmodus.

¹³⁷ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 153.

Platz finden, auf den Kopf gestellt;¹³⁸ und zwar nicht dergestalt, dass sich demgegenüber durch eine schlichte Umkehrung ein Primat des Orts behaupten ließe, da der „Ort nicht schon vor der Brücke vorhanden [ist]“.¹³⁹

Sie [die Brücke; Anm. d. Verf.] verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke läßt sie eigens gegeneinander über liegen. [...] Die Ufer ziehen auch nicht als gleichgültige Grenzstreifen des festen Landes den Strom entlang. Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwertigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom.¹⁴⁰

Als gebautes Ding ist die Brücke also dem Ort sowie dem Raum vorgängig,¹⁴¹ insofern sie die Relationen, die eine Landschaft auszeichnen, erst durch das Versammeln konstituiert. Versammelt wird aber durch die Brücke nicht nur die Erde als Landschaft, sondern jedes Element des Gevierts. So fährt Heidegger gemäß der Ausführungen zum Wohnen der Sterblichen damit fort, das Verhältnis von Brücke und Geviert genauer zu charakterisieren. Dieses Verhältnis korrespondiert als Bauen bzw. Gebaut-sein mit dem Retten, Empfangen, Erwarten und Geleiten des Wohnens, da die Brücke jede dieser Weisen des Wohnens als Gebautes ermöglicht. Hierin entspricht ihr Wesen dem Gegenteil desjenigen des Ge-stells. So fordert die Brücke Erde und Himmel nicht hinsichtlich ihres Bestands, das heißt aufgrund ihres Ressourcencharakters heraus, sondern sie läßt „den Wassern des Stromes ihre Bahn“¹⁴² und „ist bereit für die Wetter des Himmels und deren wendisches Wesen“.¹⁴³ Die horizontalen und vertikalen Relationen sowie die daran geknüpften Beschaffenheiten,

¹³⁸ Vgl. zur Autorität der übergeordneten Raumordnung des seit der neuzeitlichen Philosophie konzeptualisierten absoluten Raummodells Casey: *The Fate of Place*, S. 193: „Modern space is ultimately one: ‘universal space as a unity,’ ‘one and the same unique space,’ is at stake throughout. Whether such space is cosmical or subjective in status does not matter in the final analysis. All that matters is that, whether located outside the human subject or within, space *stays the same*: absolute and infinite, homogeneous and unitary, regular and striated, isotropic and isometric. Such space is not only all-embracing but also all-consuming, remaining unappeased in its insatiable appetite for ingesting places, along with the positions and points to which places themselves get reduced in the course of the two centuries that compose the modern era. In this regard, Kant’s claim for the transcendental ideality of space tells us nothing we have not already learned from the pre-Critical thinkers [...]: Descartes and Gassendi and Newton, Locke and Leibniz and Kant himself in his early years. All presume and promote the supremacy of space; none hesitates to submerge places (properly plural) into space (only singular) – even if in so doing they must pay special heed to such crucial intermediaries as matter and force, distance and motion, extension and region, position and point, all of which contribute in distinctive ways to the apotheosis of Space.“

¹³⁹ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 156.

¹⁴⁰ Ebd., S. 154.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 156: „Zwar gibt es, bevor die Brücke steht, den Strom entlang viele Stellen, die durch etwas besetzt werden können. Eine unter ihnen ergibt sich als ein Ort und zwar *durch die Brücke*. So kommt denn die Brücke nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst der Ort.“

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

die aus der Wechselseitigkeit von Erde und Himmel hervorgehen, „gewährt“¹⁴⁴ die Brücke, um sie zugleich aus sich heraus freizugeben.¹⁴⁵ Entsprechend wird auch den zunächst durch ihre Zeitlichkeit charakterisierten Göttlichen und Sterblichen stattgegeben. Indem die Brücke „als der überschwingende Übergang *vor* die Göttlichen [*sammelt*]“¹⁴⁶ oder aber „deren Anwesen [...] in der Figur des Brückenheiligen“¹⁴⁷ sichtbar macht, rücken auch jene in den Bereich des Räumlichen, das heißt der nicht-zeitlichen Gegenwart zwischen *wird* und *gewesen sein*. Auch hinsichtlich der Sterblichen wird das spezifisch Räumliche des Versammelns betont, da die Brücke „den Sterblichen ihren Weg [gewährt], daß sie von Land zu Land gehen und fahren“.¹⁴⁸ Jedoch tritt die Zeitlichkeit nicht so sehr hinter die Räumlichkeit zurück, wie es am Beispiel der Göttlichen geschieht. Im Zusammenhang mit den Sterblichen wird Zeitlichkeit auf zwei Arten betont: Zum einen, indem darauf hingewiesen wird, dass die Menschen als Sterbliche „immer schon unterwegs zur letzten Brücke“¹⁴⁹ sind; zum anderen folgt der Bemerkung „Brücken geleiten auf mannigfache Weise“¹⁵⁰ eine topologisch geprägte Aufzählung,¹⁵¹ die Datierbarkeiten erlaubt:

Die Stadtbrücke führt vom Schloßbezirk zum Domplatz, die Flußbrücke vor der Landstadt bringt Wagen und Gespann zu den umliegenden Dörfern. Der unscheinbare Bachübergang der alten Steinbrücke gibt dem Erntewagen seinen Weg von der Flur in das Dorf. Die Autobahnbrücke ist eingespannt in das Liniennetz des rechnenden und möglichst schnellen Fernverkehrs. Immer und je anders geleitet geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen.¹⁵²

Da sich der Schlossbau erst mit dem ausgehenden Mittelalter entwickelt, ermöglicht die Stadtbrücke zwischen Schlossbezirk und Domplatz eine Datierung zurück bis in die frühe Neuzeit. Die Flussbrücke, in deren Kontext „Wagen und Gespann“ als historische Indikatoren genannt werden, ließe sich mindestens bis ins Mittelalter zurückverfolgen. Gleiches gilt für die „alte Steinbrücke“,

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.: „Auch dort, wo die Brücke den Strom überdeckt, hält sie sein Strömen dadurch dem Himmel zu, daß sie es für Augenblicke in das Bogentor aufnimmt und daraus wieder freigibt.“

¹⁴⁶ Ebd., S. 155. Hervorh. d. Verf.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 154.

¹⁴⁹ Ebd., S. 155.

¹⁵⁰ Ebd., S. 154.

¹⁵¹ Die Aufzählung ist zu unspezifisch, um topografisch genannt zu werden. So stellt Heidegger hier vielmehr Lagebeziehungen sowie funktionale Relationen dar, liefert aber keine genauen Ortsbeschreibungen, obschon er im Zusammenhang seiner Aufzählung bestimmte Artikel verwendet, die allerdings eine eher typisierende Wirkung erzielen.

¹⁵² Ebd., S. 155.

anhand derer erstmals das verbaute Material benannt wird. Jenes Material kann neben dem alternativen Holz auch für die ersten beiden tradierten Brückentypen mitgedacht werden. Dann jedoch wird im Text ein Sprung zur Autobahnbrücke des 20. Jahrhunderts vollzogen. Was zwischen den damit einbegriffenen Baumaterialien Holz, Stein und Beton fehlt, ist das Metall, wie es beispielsweise in den Stahl- und Eisengerüsten für die Eisenbahnbrücken des 19. Jahrhunderts zum Einsatz kam.¹⁵³ Die damit durchgeführte Auslassung desjenigen Jahrhunderts, das durch die Folgen der Hochindustrialisierung sowie der damit einhergehenden Raumproduktion wie kein anderes vor ihm im Zeichen des ideologisch aufgeladenen technologischen Fortschritts stand,¹⁵⁴ korrespondiert an dieser Stelle mit der impliziten Technikkritik, die vormals im Kontext des Wohnens der Sterblichen erwähnt wurde.¹⁵⁵ Vor allem aber erscheint die offensichtlich intendierte Lücke inmitten von Heideggers Brücken-Genealogie unübersehbar, wenn man sich etwa Heinrich Heines Aufzeichnungen zur Eröffnung der Eisenbahnstrecke Paris-Orléans am 2. Mai 1843 vergegenwärtigt:

¹⁵³ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 46: „Erstmals in der Geschichte der Architektur tritt mit dem Eisen ein künstlicher Baustoff auf. Er unterliegt einer Entwicklung, deren Tempo sich im Laufe des Jahrhunderts beschleunigt. Sie erhält den entscheidenden Anstoß als sich herausstellt, daß die Lokomotive, mit der man seit Ende der zwanziger Jahre Versuche anstellte, nur auf eisernen Schienen verwendbar ist. Die Schiene wird der erste montierbare Eisenteil, die Vorgängerin des Trägers.“

¹⁵⁴ Vgl. die von Benjamin zitierte Aussage Hippolyte Taines mit Bezug auf die Weltausstellungen: „L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises.“ Ebd., S. 50. Vgl. ferner ebd., S. 596: „Der Begriff des Fortschritts dürfte im 19ten Jahrhundert, als das Bürgertum seine Machtpositionen erobert hatte, die kritischen Funktionen, die ihm ursprünglich eigneten, mehr und mehr eingebüßt haben. (Die Lehre von der natürlichen Zuchtwahl hat in diesem Prozeß eine entscheidende Bedeutung gehabt; an ihr ist die Meinung groß geworden, der Fortschritt vollziehe sich automatisch. Er hat ferner die Ausweitung des Fortschrittsbegriff(s) auf den Gesamtbereich menschlicher Aktivität begünstigt.)“

¹⁵⁵ Darüber hinaus verweisen vor allem die Datierbarkeiten, die dieser Abschnitt erlaubt, auf die Auslassung einer bestimmten Vorstellung von Geschichtlichkeit. Denn das hier übersprungene 19. Jahrhundert ist nicht nur das Jahrhundert der Beschleunigung durch den technischen Fortschritt und den damit einhergehenden Produktionsweisen, sondern ebenso das Jahrhundert des Historismus und der Historie als Wissenschaft. Jemand, der all dies zusammendenkt ist Nietzsche, wenn er in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* festhält, dass „[d]ie historische Bildung und der bürgerliche Universal-Rock [zu gleicher Zeit] herrschen“: „Während noch nie so volltönend von der 'freien Persönlichkeit' geredet worden ist, sieht man nicht einmal Persönlichkeiten, geschweige denn freie, sondern lauter ängstlich verhüllte Universal-Menschen“, die „in der Fabrik der allgemeinen Utilitäten arbeiten [sollen], bevor sie reif sind, ja damit sie gar nicht mehr reif werden – weil dies ein Luxus ist, der 'dem Arbeitsmarkte' eine Menge von Kraft entziehen würde“. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: KSA, Bd. 1, S. 243-334, hier S. 281 u. 299. Was Nietzsche demgemäß und mit Blick auf das Geschichtsverständnis seiner Zeit als eine Pathologie der Moderne bezeichnet (vgl. ebd., S. 329), die sich in der Forderung manifestiert, „dass die Historie Wissenschaft sein soll“ (ebd., S. 271.), wird von Heidegger im Rahmen seiner traditionskritischen Auseinandersetzung mit der abendländischen Geschichte der Ontologie bereits zu Beginn von *Sein und Zeit* aufgegriffen: „Die hierbei zur Herrschaft kommende Tradition macht zunächst und zumeist das, was sie 'übergibt', so wenig zugänglich, daß es vielmehr verdeckt. Sie überantwortet das Überkommene der Selbstverständlichkeit und verlegt den Zugang zu den ursprünglichen 'Quellen', daraus die überlieferten Kategorien und Begriffe z. T. in echter Weise geschöpft wurden. Die Tradition macht sogar eine solche Herkunft überhaupt vergessen. Sie bildet die Unbedürftigkeit aus, einen solchen Rückgang in seiner Notwendigkeit auch nur zu verstehen. Die Tradition entwurzelt die Geschichtlichkeit des Daseins so weit, daß es sich nur noch im Interesse an der Vielgestaltigkeit möglicher Typen, Richtungen, Standpunkte des Philosophierens in den entlegensten und fremdesten Kulturen bewegt und mit diesem Interesse die eigene Bodenlosigkeit zu verhüllen sucht. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 6, S. 21.

Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orleans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. [...] Während aber die große Menge verdutzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfaßt den Denker ein *unheimliches* Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das *Ungeheuerste*, das *Unerhörteste* geschieht, dessen Folgen *unabsehbar* und *unberechenbar* sind. [...] So muß unsern Vätern zumute gewesen sein, als Amerika entdeckt wurde, als die Erfindung des Pulvers sich durch ihre ersten Schüsse ankündigte, als die Buchdruckerei die ersten Aushängebogen des göttlichen Wortes in die Welt schickte. Die Eisenbahnen sind wieder ein solches *providencielles Ereignis*, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsre Generation darf sich rühmen, daß sie dabei gewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.¹⁵⁶

Was Heine anhand der Heimsuchung durch die Vorsilbe *un-* beschreibt, deren Unheimlichkeit das Ungeheure,¹⁵⁷ Unerhörte, Unabsehbare und Unberechenbare der technologisch bedingten Beschleunigung umfasst, ist nicht einfach als epochaler Bruch zu verstehen. Die im Zeichen epochemachender Erfindungen und Entdeckungen stehende Eröffnung der Eisenbahn, wird als ein vom Schicksal gewiesenes Ereignis einer massiven Dislokation begriffen, das jedoch nicht einfach nur Orte verschiebt, sondern den Raum als solchen angreift. Die von Heine prophezeite Tötung des Raums entspricht dabei dem Phänomen, das Hannah Arendt in *Vita activa* als Erdschrumpfungprozess beschreibt und anhand dessen sie dasjenige, das durch den technologischen Fortschritt sowie die seit der Neuzeit praktizierten Vermessungsmethoden vernichtet wird, als Ferne präzisiert:

¹⁵⁶ Heinrich Heine: *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, in: *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Eberhard Galley, Frankfurt am Main: Insel, 5. Aufl., 2002, S. 304-601, hier S. 509 f. Hervorh. d. Verf.

¹⁵⁷ Vgl. zum Ungeheuren als Nicht-Geheuren Heideggers Ausführungen zur Furcht, die ebenfalls im Zeichen einer Räumlichkeit stehen. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 30, S. 140-142, hier S. 140 f.: „Das Wovor der Furcht hat den Charakter der Bedrohlichkeit. Hierzu gehört ein Mehrfaches: 1. das Begegnende hat die Bewandtnisart der Abträglichkeit. Es zeigt sich innerhalb eines Bewandtniszusammenhangs. 2. Diese Abträglichkeit zielt auf einen unbestimmten Umkreis des von ihr Betreffbaren. Sie kommt als so bestimmte selbst aus einer bestimmten Gegend. 3. Die Gegend selbst und das aus ihr Herkommende ist als solches bekannt, mit dem es *nicht 'geheuer'* ist. 4. Das Abträgliche ist als Drohendes noch nicht in beherrschbarer Nähe, aber es naht. In solchem Herannahen strahlt die Abträglichkeit aus und hat darin den Charakter des Drohens. 5. Dieses Herannahen ist ein solches, innerhalb der Nähe. Was zwar im höchsten Grade abträglich sein kann und sogar ständig näher kommt, aber in der Ferne, bleibt in seiner Furchtbarkeit verhüllt. Als Herannahendes in der Nähe aber ist das Abträgliche drohend, es kann treffen und doch nicht. Im Herannahen steigert sich dieses 'es kann und am Ende doch nicht'. Es ist furchtbar, sagen wir. 6. Darin liegt: das Abträgliche als Nahendes in der Nähe trägt die enthüllte Möglichkeit des Ausbleibens und Vorbeigehens bei sich, was das Fürchten nicht mindert und auslöscht, sondern ausbildet.“ Hervorh. d. Verf.

Die moderne Welt ist ein über die ganze Erde sich erstreckendes Kontinuum, aus dem Ferne und Entfernung vor dem Ansturm der Geschwindigkeit verschwunden sind. Die Geschwindigkeit hat den Raum erobert und würde ihn zu vernichten drohen, wenn ihrer noch immer wachsenden Beschleunigung nicht die für Körper unübersteigbare Grenze gesetzt wäre, an zwei Orten nicht gleichzeitig anwesend sein zu können. [...] Was die Entdecker und Weltumsegler zu Beginn der Neuzeit anlangt, so dürfte ihnen nichts ferner gelegen haben, als die Veranlasser dieses Erdschrumpfungsprozesses zu werden. Was sie lockte, war die Weite, und wenn sie dem Ruf der Ferne folgten, hatten sie nicht die Absicht, Entfernung zu vernichten. Nur der rückblickenden Betrachtung erschließt sich, was so offensichtlich auf der Hand liegt: daß nämlich nichts unermesslich bleibt, wenn es vermessen ist, daß alles Vermessen darin besteht, Entferntes zusammenzubringen, daß also die Messung Nähe konstituiert, wo bis dahin Ferne gewaltet hat. In dieser Hinsicht sind die modernen technischen Erfindungen, durch die aller irdische Raum in greifbare Nähe zu liegen kommt, von den Land- und Seekarten aus den Frühstadien der Neuzeit antizipiert.¹⁵⁸

Nicht allein das Vermessen ist jedoch laut Arendt derjenige Prozess, der eine unheimliche Nähe – ein Näherrücken des Unheimlichen – erzeugt, sondern vor allem das technische Maß, das die Maßlosigkeit gegenüber der Ferne anleitet. Zu dessen Bedingung gehört nicht die erlebte, sondern die abstrakte Ferne, die letztlich ermöglicht, dass „durch Zahlen, Symbole und Modelle das physisch Gegebene im Maßstab beliebig verkleiner[t]“¹⁵⁹ werden kann:

Es liegt im Wesen des menschlichen Vermessungs-Vermögens, daß es sich, um überhaupt zu funktionieren, vorerst aus der Nähe selbst gleichsam zurückziehen, daß es eine Entfernung zwischen sich und das zu Messende legen muß. Je größer diese Entfernung ist, desto mehr kann gemessen und abgemessen werden, desto kleiner aber wird auch der vermessene Raum selbst. Die Tatsache, daß die entscheidende Erdschrumpfung schließlich die Folge der Erfindung des Flugzeugs ist, das heißt eines Geräts, mit Hilfe dessen man sich von der Erdoberfläche überhaupt entfernt, weist deutlich auf das Phänomen hin, mit dem wir es hier zu tun haben: jede Verringerung von Entfernung *auf* der Erde kann nur um den Preis einer vergrößerten Entfernung des Menschen *von* der Erde gewonnen werden, also um den Preis einer entscheidenden Entfremdung des Menschen von seiner unmittelbaren irdischen Behausung.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper, 10. Aufl., 2011, S. 320 f. Hervorzuheben ist, dass Arendt anhand ihrer Definition des Erdschrumpfungsprozesses ebenfalls die Metapher ins Spiel bringt, die in diesem Kontext als Index einer verlorenen Verortbarkeit begriffen wird: „[...] die Bedeutung der Ferne ist vernichtet, seitdem es keinen Punkt der Erde mehr gibt, den man nicht von einem anderen Punkt in wenigen Stunden erreichen könnte; die Ferne wird vielleicht noch als eine Metapher in der Sprache überleben; ihre konkrete Bedeutung für menschlich irdisches Leben war, daß sie nur mit dem Einsatz von menschlicher Lebenszeit, von Jahren, Monaten oder Wochen, überwunden werden konnte.“ Ebd., S. 320.

¹⁵⁹ Ebd., S. 321.

¹⁶⁰ Ebd.

Obwohl das Flugzeug zum Sinnbild für die aus der Vermessung resultierende Entfremdung – das heißt einer nur noch mittelbaren Heimlichkeit bzw. einer unmittelbaren Unheimlichkeit – wird, versäumt es Arendt nicht, die von Heidegger gelassene Lücke zu füllen, womit sie selbst eine Brücke zwischen der Neuzeit und dem 20. Jahrhundert baut. Indem sie „Eisenbahn, Dampfschiff und Flugzeug“¹⁶¹ als die für die „Aufhebung von Entfernung“¹⁶² signifikanten Fahrzeuge benennt, schließt sie auch explizit die Technizität des 19. Jahrhunderts ein. Heidegger hingegen versucht, durch die oben erwähnte Auslassung des 19. Jahrhunderts in seiner Genealogie verschiedener Brückentypen an Boden zu gewinnen – einen Boden, der nicht im geläufigen technologischen sowie wissenschaftlichen Sinne zu vermessen ist, sondern der durch das Versammeln des Gevierts konstituiert wird. Dies kann nur auf paradoxe Weise, das heißt vermittelt der Nennung der Autobahnbrücke des 20. Jahrhunderts geschehen, da andernfalls die Lücke, die durch das Übergehen des 19. Jahrhunderts und der damit assoziierten Raumeroberung gelassen wird, nicht sichtbar würde. Darüber hinaus wird das Wesen des Ge-stells, das die moderne Technik und insbesondere deren Ausprägung im 19. Jahrhundert auszeichnet, durch diese Nichtnennung nicht gänzlich übersprungen, worauf allein die Rede vom „rechnenden und möglichst schnellen Fernverkehr“¹⁶³ verweist.

Die Abgrenzung des Wohnens gegenüber dem Berechnenden, das Arendt die Vermessung nennt, vollzieht Heidegger anhand einer Aufzählung von Raumkonzeptionen, die mit der von ihm vollzogenen Unterscheidung zwischen Stelle und Ort einhergeht und aus der hervorgehend die Brücke weder als ein bloß Vorhandenes noch als etwas, das auf seine pure Lage reduzierbar ist, begriffen werden kann.¹⁶⁴ So führt Heidegger mit Blick auf die Beziehung zwischen Ort und Raum durch- und vermessbare Raumindikatoren auf: vom bloßen Abstand (*στάδιον*), der „durch bloße Stellen“¹⁶⁵ eingeräumt wird und einzig die zwischen diesen Stellen liegende Entfernung bezeichnet, über die abstrakten Dimensionen des dreidimensionalen Raums, die sich allein auf deren Ausdehnung (*extensio*) beziehen,¹⁶⁶ bis hin zu „analytisch-algebraische[n] Relationen“,¹⁶⁷ die unter sich „die Möglichkeit der rein mathematischen Konstruktion von Mannigfaltigkeiten mit beliebig vielen Dimensionen“¹⁶⁸ begreifen. Daran anschließend hält Heidegger fest, dass man zwar „dieses

¹⁶¹ Ebd. Hervorh. d. Verf.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 155.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 155 f.

¹⁶⁵ Ebd., S. 157.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 158.

¹⁶⁸ Ebd.

mathematisch Eingeräumte 'den' Raum nennen¹⁶⁹ könne, jedoch „'der' Raum in diesem Sinne [...] keine Räume und Plätze [enthält]“.¹⁷⁰

Wir finden in ihm niemals Orte, d.h. Dinge von der Art der Brücke. Wohl dagegen liegt umgekehrt in den Räumen, die durch Orte eingeräumt sind, jederzeit der Raum als Zwischenraum und in diesem wieder der Raum als reine Ausdehnung. Spatium und extensio geben jederzeit die Möglichkeit, die Dinge und das, was sie einräumen, nach Abständen, nach Strecken, nach Richtungen zu durchmessen und diese Maße zu berechnen. In keinem Falle sind jedoch die Maß-Zahlen und ihre Dimensionen nur deshalb, weil sie auf alles Ausgedehnte *allgemein* anwendbar sind, auch schon der *Grund* für das Wesen der Räume und Orte, die mit Hilfe des Mathematischen durchmeßbar sind.¹⁷¹

Der durch Abstraktion produzierte Raum lässt sich demzufolge auch bei Heidegger als eine Maßnahme zur Beherrschung reiner Entfernungen lesen. In dem auf diese Weise absolut vermessenen Raum wird derjenige Ort absolut disloziert, der erst durch das Ding konstituiert wird, das die Brücke ist: In ihm „erscheint jetzt die Brücke als ein bloßes Etwas an einer Stelle, welche Stelle jederzeit von irgendetwas anderem besetzt oder durch eine bloße Markierung ersetzt werden kann“.¹⁷² Die Brücke, die als raumgenerierendes Ding das Geviert versammelt,¹⁷³ stellt jedoch nicht ein gegenüber der Entfremdung des abstrakt vermessenen Raums Nähergebrachtes dar. Entsprechend der Gesten des Lassens und Haltens, die der Versammlung des Gevierts vor allem dadurch stattgeben, dass deren Elemente jeweils unangetastet bleiben, ist auch die Brücke ein Ding, das Räume erst durch Ferne ermöglicht. Diese Ferne entspricht jedoch nicht einer räumlichen Ausdehnung im Sinne der *extensio*. Im Rückgriff auf die von Aristoteles geprägte Idee des Containers,¹⁷⁴ wird diese Ferne vielmehr durch die Grenze bestimmt, „von woher etwas *sein Wesen beginnt*“,¹⁷⁵ wodurch allerdings gleichzeitig das Konzept des Containers überschritten wird, da die von Heidegger gemeinte Grenze mehr als nur

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 157.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 156.

¹⁷⁴ Vgl. zum sprichwörtlich limitierenden Aristotelischen Konzept des Containers Casey: *The Fate of Place*, S. 50-71, hier S. 55 f.: „On Aristotle's account, the limiting power is *already in place*. It is of the essence of place itself to provide this delimitation by its capacity to contain and to surround: to contain by surrounding. Where Plato's interest lay in the shaping of the outer surface, of physical bodies, Aristotle's concern is with the fixed contour of the inner surface of envioning places. For Aristotle, the limit is found within place, indeed as part of place itself. Limit is ingredient in place from the beginning – indeed, as the beginning of an ordered natural world – and is not imposed by an external ordering agent.“

¹⁷⁵ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 156. Vgl. hierzu auch die Bedeutung der Grenze für das Kunstwerk in ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 71: „Die Grenze im griechischen Sinne riegelt nicht ab, sondern bringt als hervorgebrachte selber das Anwesende erst zum Scheinen. Grenze gibt frei ins Unverborgene [...].“

eine Stelle oder einen Körper umfasst.¹⁷⁶ Es handelt sich also bei dem durch die Brücke stattgegebenen Raum nicht um etwas konstruiert Ausgedehntes, sondern um etwas durch das Bauen Freigegebenes und Eingeräumtes.¹⁷⁷ Im Versuch, die Ferne zu retten, die Arendt durch die Vermessung und Entfremdung vernichtet sieht, weist Heidegger mit Blick auf das Verhältnis zwischen Mensch und Raum überdies darauf hin, dass die Sterblichen „*wohnend* [...] Räume auf Grund ihres Aufenthalts bei Dingen und Orten [durchstehen]“. ¹⁷⁸ Das damit einbegriffene Wohnen meint abermals keine pragmatisch geleitete Praxis, die im Errichten spezifischer Behausungen besteht, sondern ein gedankliches Durchstehen, das das Verhältnis zwischen Mensch und Raum als den ständigen Aufenthalt „bei nahen und fernen Dingen“¹⁷⁹ begreift. Insofern „[i]ch [...] niemals nur hier als dieser abgekapselte Leib [bin]“, ¹⁸⁰ wird durch das „wesentlich gedachte Wohnen“¹⁸¹ die Leiblichkeit überschritten und demzufolge deplatziert. Diese ontologische Deplatziertheit des Leibs, das Jenseits des Körpers, das sich der Überwindung des leiblichen Hier zugunsten des gedachten Raums verdankt, ist Heidegger zufolge sogar die Bedingung für das Durchgehen des Raums.¹⁸² Ironischerweise verweist Heidegger im selben Kontext auf den ersten der zwei einzigen konkreten Orte, die im Text genannt werden:¹⁸³ „die alte Brücke in Heidelberg“. ¹⁸⁴ Sie kann allerdings nur denjenigen Zuhörern und Lesern ein „Hindenken“¹⁸⁵ gewähren, die zuvor leiblich dort präsent waren, womit die besagte Brücke zu einem absolut mittelbaren, da nicht unmittelbar adressierbaren Ort wird.

¹⁷⁶ Vgl. Casey: *The Fate of Place*, S. 279 f.

¹⁷⁷ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 156. Das Motiv des Einräumens wird von Heidegger bereits anhand der Beziehung zwischen Werk und Wahrheit thematisiert. Vgl. ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 31: „Indem ein Werk Werk ist, räumt es jene Geräumigkeit ein. Einräumen bedeutet hier zumal: freigeben das Freie des Offenen und einrichten dieses Freie in seinem Gezüge. Dieses Einrichten west aus dem genannten Er-richten. Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen.“

¹⁷⁸ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 159. Vgl. hierzu auch die Thematisierung von Nähe und Ferne anhand des Konzepts des umsichtigen Besorgens sowie dessen Ausrichtung. Ders.: *Sein und Zeit*, § 23, S. 108: „Jede Näherung hat vorweg schon eine Richtung in eine Gegend aufgenommen, aus der her das Ent-fernte sich nähert, um so hinsichtlich seines Platzes vorfindlich zu werden. Das umsichtige Besorgen ist ausrichtendes Ent-fernen. [...] Wenn Dasein *ist*, hat es als ausrichtend-entfernendes je schon seine entdeckte Gegend.“

¹⁷⁹ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 159.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 160.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 159. Eine leiblich gedachte Alternative schlägt Bernhard Waldenfels vor, ohne jedoch das leibliche Verhältnis zum Raum als zu überwindendes zu denken: „Als leibliche Wesen sind wir jeweils am hiesigen Ort und zugleich über einen Raum hin verteilt. Ohne die nötige Spannung zwischen Zentrierung und Verteilung im Raum droht das Hier sich zu verflüchtigen, der Raum sich zu verfestigen. Die entsprechenden Extreme lassen sich pointiert kennzeichnen als *Ort ohne Raum* und *Raum ohne Ort*.“ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 47.

¹⁸³ Der zweite konkret genannte Ort im Text ist der Schwarzwaldhof. Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 162. Vgl. hierzu auch Sharr: *Heidegger's Hut*, S. 67 f. sowie S. 108.

¹⁸⁴ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 159.

¹⁸⁵ Ebd.

Heidegger geht es jedoch nicht allein um das Durchstehen von Entfernungen. Im Kontext des Bauens als ein Wohnenlassen – das heißt dem Zulassen und Einrichten des Gevierts –, das wiederum den Menschen eine Behausung beschert,¹⁸⁶ sucht er auch die ursprüngliche Bedeutung der Technik (*τέχνη*) näherzubringen. Was damit nähergebracht wird, ist allerdings keine Nähe, sondern das als *Hervorbringen* verstandene Bauen, das in einer Kontinuität mit der 15 Jahre früher (1935/36) beschriebenen Hervorbringung durch das Kunstwerk steht:

Das Bauen bringt nämlich das Geviert *her* in ein Ding, die Brücke, und bringt das Ding als einen Ort *vor* in das schon Anwesende, das jetzt erst *durch* diesen Ort eingeräumt ist. [...] Die Griechen denken die *τέχνη*, das Hervorbringen, vom Erscheinenlassen her. Die so zu denkende *τέχνη* verbirgt sich von altersher im Tektonischen der Architektur.¹⁸⁷

Das Prinzip dieses Bauens empfängt also die Weisung¹⁸⁸ einer fundamentalontologisch zweifachen Dislokation: der *Herbringung* des Gevierts in ein Ding und der *Vorbringung* des Dings als einen Ort. Für das Bauen als zu Bedenkendes ist diese Form der Dislokation unerlässlich, denn nur durch sie wird aus dem Bauen ein „in das *Fragwürdige* gelangte[s] und so etwas *Denkwürdiges*“,¹⁸⁹ das heißt

¹⁸⁶ Ebd., S. 160.

¹⁸⁷ Ebd., S. 161 f. Zur Bewegung des Hervorbringens der Wahrheit durch das Kunstwerk vgl. ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 46 f.: „Das Wesen des Wissens beruht für das griechische Denken in der ἀλήθεια, d. h. in der Entbergung des Seienden. Sie trägt und leitet jedes Verhalten zum Seienden. Die τέχνη ist als griechisch erfahrenes Wissen insofern ein Hervorbringen des Seienden, als es das Anwesende als ein solches *aus* der Verborgenheit *her* eigens *in* die Unverborgenheit seines Aussehens *vor* bringt; τέχνη bedeutet nie die Tätigkeit eines Machens.“ Ein weiteres Verbindungsglied zwischen der Hervorbringung durch das Bauen und der Hervorbringung durch das Kunstwerk liefert die Anspielung auf den Grundriss. So heißt es in „Bauen Wohnen Denken“: „Das gekennzeichnete Bauen ist ein ausgezeichnetes Wohnenlassen. *Ist* es dieses in der Tat, dann *hat* das Bauen schon dem Zuspruch des Gevierts entsprochen. Auf dieses Entsprechen bleibt alles Planen *gegründet*, das seinerseits den Entwürfen für die *Risse* die gemäßen Bezirke eröffnet.“ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 161. Hervorh. d. Verf. Und im „Ursprung des Kunstwerkes“: „Indem aber eine Welt sich öffnet, kommt die Erde zum Ragen. Sie zeigt sich als das alles Tragende, als das in sein Gesetz Geborgene und ständig Sichverschließende. Welt verlangt ihre Entschiedenheit und ihr Maß und läßt das Seiende in das Offene ihrer Bahnen gelangen. Erde trachtet, tragend-auftragend sich verschlossen zu halten und alles ihrem Gesetz anzuvertrauen. Der Streit ist kein *Riß* als das Aufreißen einer bloßen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit des sich Zugehörens der Streitenden. Dieser *Riß* reißt die Gegenwendigen in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen *Grunde* zusammen. Er ist *Grundriß*. Er ist *Auf-riß*, der die *Grundzüge* des Aufgehens der Lichtung des Seienden zeichnet. Dieser *Riß* läßt die Gegenwendigen nicht auseinanderbersten, er bringt das Gegenwendige vom Maß und Grenze in den einigen *Umriß*.“ Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 50 f. Hervorh. d. Verf.

¹⁸⁸ Vgl. ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 161.

¹⁸⁹ Ebd., S. 163. Dasselbe Prinzip der Dislokation kennzeichnet auch das Hervorbringen der Wahrheit durch das Kunstwerk. Interessant ist jedoch vor allem, dass der von Heidegger beschriebene durch die Wahrheit „selbst sich öffnend[e] Streit und Spielraum“, in dem und durch den die Potenz des Kunstwerks sich gründet, von der deutlich abgesetzten Vorsilbe *un-* heimgesucht wird. Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, S. 49. Hervorh. d. Verf. So heißt es hinsichtlich des Hervorbringens der Wahrheit im Kunstwerk: „Die Wahrheit ist Un-Wahrheit, insofern zu ihr der Herkunftsbereich des Noch-nicht(des Un-)Entborgenen im Sinne der Verbergung gehört. In der Un-verborgenheit als Wahrheit west zugleich das andere ‘Un-’ eines zwiefachen Verwehrens. Die Wahrheit west als solche im Gegeneinander von Lichtung und zwiefacher Verbergung. Die Wahrheit ist der Urstreit, in dem je in einer Weise das Offene erstritten wird, in das alles hereinsteht und aus dem sich alles zurückhält, was als Seiendes sich zeigt und entzieht. Wann und wie immer dieser Streit ausbricht und geschieht, durch ihn treten die Streitenden, Lichtung und Verbergung, auseinander. So wird

ein Bauen, das *potentiell* dem Wohnen als dem „Grundzug des Seins“¹⁹⁰ entspricht. Was aber disloziert wird, sind nicht in erster Linie das Geviert und das Ding, sondern die durch das Alltägliche sowie das Gewohnte sich konstituierende Dislokation, aufgrund derer unter dem Eingeräumten ausschließlich „Wohnungen im engeren Sinne“¹⁹¹ begriffen – oder vielmehr gebaut und gedacht – werden. Durch die (un-gewohnte) Dislozierung der (gewohnten) Dislokation wird die Problematik der Verortbarkeit jedoch nicht dialektisch aufgehoben. Vielmehr wird sie dem Offenen preisgegeben, das wiederum in der *Potentialität* eines dem Wohnen entsprechenden Bauens und Denkens besteht, das heißt dem Verstatten des Gevierts.¹⁹² Denn „[w]as uns etwas verstattet und erlaubt, gibt uns Möglichkeit, d. h. solches, was ermöglicht. Die so verstandene Möglichkeit, das Ermöglichende, besagt anderes und mehr als die bloße Chance.“¹⁹³ Erst wenn die Sterblichen „aus dem Wohnen *bauen* und für das Wohnen *denken*“¹⁹⁴ kann der programmatische Titel „Bauen Wohnen Denken“ zu seiner vollen Geltung gelangen, sich das Wohnen in das Zwischen von Bauen und Denken einnisten, dem es sich gleichzeitig verdankt.

Heideggers Ansatz, die Deplatzierung des Gewohnten zugunsten des Wohnens zu denken, gibt nur in Maßen eine Antwort auf die anhand des Verhältnisses der Göttlichen und Sterblichen gestellte Frage, ob nicht die Abwesenheit der zeitlichen Gegenwart in der Verfasstheit des Lassens als Grundlage des Verstattens des Gevierts die Anwesenheit einer räumlich begriffenen Gegenwart begünstigt. Denn das Maß des Wohnens und ein dementsprechend einräumender Ort wird immer in einem „äußerste[n] Noch-nicht“¹⁹⁵ bestanden haben. Steht aber damit eine jede offen gehaltene, das heißt nicht zeitlich fixierte Gegenwart dem potentiellen Wohnen und einer damit verbundenen räumlichen Gegenwart offen, so schließt dies auch die Möglichkeit ein, dass jederzeit keine Gegenwart dem potentiellen Wohnen offen stehen kann. Insofern die räumliche Gegenwart eine potentielle und als solche stets an die einräumende Potentialität des Orts gebunden ist, bleibt auch die Frage der Heimsuchung offen. Denn gerade weil die Frage nach der Verortbarkeit vollkommen

das Offene des Streitraumes erstritten. Die Offenheit dieses Offenen, d. h. die Wahrheit, kann nur sein, was sie ist, nämlich *diese* Offenheit, wenn sie sich und solange sie sich selbst in ihr Offenes einrichtet. Darum muß in diesem Offenen je ein Seiendes sein, worin die Offenheit ihren Stand und ihre Ständigkeit nimmt. Indem die Offenheit das Offene besetzt, hält sie dieses offen und aus.“ Ebd., S. 48. Zur damit einbegriffenen Dislokation vgl. auch Casey: *The Fate of Place*, S. 268: „The work of art is *bound to be in place*: place that, though framed, is not a mere position or site. The place of the work is certainly not a *Stelle* (position), perhaps not even an *Ort* (location).“

¹⁹⁰ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 163.

¹⁹¹ Ebd., S. 160.

¹⁹² Auf die Potentialität verweist nicht nur die Beschaffenheit des Gevierts und ein ihm entsprechenden Wohnen der Sterblichen als ein Lassen, sondern die Tatsache, dass Heidegger betont, das Bauen und Denken käme aus einer „unablässigen Übung“ und dass man „*das Wohnen erst lernen müß[e]*“. Ebd., S. 163.

¹⁹³ Ders.: „Das Wesen der Sprache“, in: GA, Bd. I/12, S. 147-204, hier S. 187.

¹⁹⁴ Ebd., S. 164. Hervorh. d. Verf.

¹⁹⁵ Ders.: *Sein und Zeit*, § 50, S. 250.

dem Offenen, das heißt der Zukunft als einer unabsehbaren Heimsuchung überantwortet wird, wird die räumliche Lücke, die der ausgelassene Zeitbegriff der Gegenwart geschlagen hat, nicht unmittelbar gefüllt: Alles, was für eine räumlich verstandene Gegenwart anwesend, das heißt ein Gegenüber sein kann, wird dies immer nur potentiell sein.

Jenseits des Körpers und der reinen Potentialität überantwortet, lässt sich also nicht ohne weiteres ein Heim finden. Zudem kann eine Potentialität, die letztlich sagt, dass man überall wohnen könne – oder genauer: wird gewohnt haben können –, dies nur tun, wenn sie die schon gegenwärtige Singularität von Orten unterschlägt, womit aus dem Überall gleichzeitig ein Nirgendwo wird. Da das darin einbegriffene Nicht-räumlich-gegenwärtig-sein schließlich mit der von Heidegger ins Fragwürdige deplatzierten Alltäglichkeit einhergeht, äußert sich das Unheimliche des potentiell Eingeräumten in der Vorsilbe *un-* des Un-gewohnten, das es zugunsten des Wohnens im Sinne des Gevierts zu bedenken gilt. Das Offene wird somit zu einem *absoluten* Raum der Potentialität, in dem sich der konkrete Ort und die Wo-Frage verlieren müssen.¹⁹⁶ Nur daher wird es Heidegger am Ende seines Vortrags möglich, „[d]ie eigentliche Wohnungsnot [...] älter als die Weltkriege und die Zerstörungen, älter auch denn das Ansteigen der Bevölkerungszahl auf der Erde und die Lage des Industrie-Arbeiters“¹⁹⁷ zu nennen, um daran anschließend anzudeuten, dass „die Heimatlosigkeit des Menschen darin bestünde, daß der Mensch die *eigentliche* Wohnungsnot noch gar nicht *als die* Not *bedenkt*“. Mit der im Rahmen seiner Onto-Topologie verstandenen Wohnungsnot disloziert Heidegger jedoch auch die Fragen nach den katastrophalen Eingriffen in den produzierten Raum, „dieser so wichtigen Branche des 20. Jahrhunderts“,¹⁹⁸ sowie die in den Topografien des Terrors

¹⁹⁶ Mit Blick auf konkrete Orte und produzierte Räume, ist es vor allem Lefebvre, der Heideggers Nachdenken über das Wohnen als das Denken eines absoluten Raums kritisiert: „As for Heidegger’s ontology – his notion of building as close to thinking, and his scheme according to which the dwelling stands opposed to a wandering existence but is perhaps destined one day to ally with it in order to welcome in Being – this ontology refers to things and non-things which are also far from us now precisely inasmuch as they are close to nature: the jug, the peasant house of the Black Forest, the Greek temple. And yet space – the woods, the track – is nothing more and nothing other than ‘being-there’, than beings, than *Dasein*. And, even if Heidegger asks questions about its origin, even if he poses ‘historical’ questions in this connection, there can be no doubt about the main thrust of his thinking here: time counts for more than space; Being has a history, and history is nothing but the History of Being. This leads him to a restricted and restrictive conception of production, which he envisages as a causing-to-appear, a process of emergence which brings a thing forth as a thing now present amidst other already-present things. Such quasi-tautological propositions add little to Heidegger’s admirable if enigmatic formulation according to which ‘Dwelling is the basic character of Being in keeping with which mortals exist.’ This obsession with absolute space presents obstacles on every side to the kind of history that we have been discussing (the history of space / the space of history; representations of space / representational space). It pushes us back towards a purely descriptive understanding, for it stands opposed to any analytical approach and even more to any global account of the generative process in which we are interested.“ Lefebvre: *The Production of Space*, S. 121 f.

¹⁹⁷ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 163.

¹⁹⁸ Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main: Fischer, 4. Aufl., 2011, S. 458.

aufgehobene Zeugenschaft einer Landkarte, die „punktiert von Orten des Leidens [ist]“.¹⁹⁹ Zwar bleibt das Phänomen der Entwurzelung in seinem Fokus, allerdings ausschließlich als immer schon vorgängiges („die *eigentliche* Wohnungsnot“) und deshalb auch von dem Raum des 20. Jahrhundert zu lösendes.

Geht man mit Edward S. Casey davon aus, dass Heideggers sogenannte Kehre vor allem einen Denkweg umfasst, auf dem er über mehr als vier Dekaden dem in Sein und Zeit nur angedeuteten „‘Sein bei’ der Welt, in dem noch näher auszulegenden Sinne des Aufgehens in der Welt“²⁰⁰ durch die sukzessive Aufgabe des Primats der Zeit nachgeht,²⁰¹ und zwar in dem Versuch, das in der Angst sich äußernde Unheimliche – als Ausdruck der „eigentümliche[n] Unbestimmtheit“²⁰² des „Nichts und Nirgends“²⁰³ und „Nicht-zuhause-sein[s]“,²⁰⁴ die „das Dasein vor sein eigenstes Geworfensein [bringt]“²⁰⁵ – umzudeuten, so ist festzuhalten, dass Heidegger der Falltür auf der ontologischen Bühne,²⁰⁶ unter der das Unheimliche als ontologische Leere lauert, nur bedingt entkommt. Heideggers Exorzismus des Unheimlichen läuft nicht ins Leere, sondern ins Offene, in eine Topologie *in potencia*, deren Lagen und Anordnungen im Raum nicht mehr oder noch nicht sind, wie im Fall des Schwarzwaldhofs, der ein „*gewesene[s]* Wohnen“²⁰⁷ veranschaulicht. Damit bleibt allerdings die räumlich verstandene Gegenwart weiterhin der Zeitlichkeit des *wird* und *gewesen sein* überantwortet. Als ausschließlich potentielle Größen werden beide, sowohl die zeitlich als auch die räumlich verstandene Gegenwart, zugunsten des Möglichen deplatziert. Es entsteht ein erneutes raumzeitliches Vakuum, das zwar aus ontologischer Sicht einzig dem Möglichen Platz macht, jedoch mit Blick auf die konkrete Gegenwärtigkeit eines jeden Hier und Jetzt eine in Potentialität

¹⁹⁹ Ebd., S. 431.

²⁰⁰ Heidegger: *Sein und Zeit*, § 12, S. 54. Vgl. Casey: *The Fate of Place*, S. 273 f.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 284: „In his continual turning (and returning) to matters of place in the aftermath of *Being and Time*, Heidegger at last succeeds in liberating himself from ‘the narrowness of those concepts of Being which merely chance to be available and which are for the most part rather rough.’ He has even liberated himself from the narrowness of his own concepts of time and temporality that acted to occlude his vision of an alternative route to Being – a vision via place (and thus also via the Open, region, things, and nearness). The circuitous and digressive character of Heidegger’s path over more than four decades should not blind us to the fact that he ends by giving the most suggestive and sustained treatment of place in this century.“ Vgl. zu den von Casey nachgezeichneten Schritten von Heideggers Kehre besonders die Kommentare zur *Einführung in die Metaphysik* (ebd., S. 263), zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (ebd., S. 265) sowie zu „Bauen Wohnen Denken“ (ebd., S. 275).

²⁰² Heidegger: *Sein und Zeit*, § 40, S. 188.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., § 68, S. 342.

²⁰⁶ Vgl. Caseys Kommentar zu der in *Sein und Zeit* beschriebenen ontologische Leere, deren Ausdruck die Angst ist: „A trap door to the void suddenly springs open-in the very middle of the proscenium of the properly situated.“ Casey: *The Fate of Place*, S. 255. Die Anmerkung bezieht sich auf „die Unheimlichkeit des alltäglich vertrauten In-der-Welt-Seins“. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 40, S. 342.

²⁰⁷ Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, S. 162.

umgedeutete Leere bedeutet, da „[o]hne Verankerung im Hier [...] jede Ortsangabe ins Leere“²⁰⁸ läuft.

Die mit dieser Leere einhergehende Unheimlichkeit hinterlässt Spuren in der potentiellen Topologie, zu deren Index ein von Heidegger durchgeführtes Korrektiv wird, als wolle er sich einer jederzeit möglichen Unheimlichkeit gegenüber versichern, an Boden gewinnen. Die Rede ist von Heideggers „Rückgang auf den ursprünglichen Gehalt unserer eigenen, aber ständig im Absterben begriffenen Sprache“²⁰⁹ mit den sprachgenealogischen Mitteln der Etymologie. So mündet seine Topologie *in potencia* in dem Paradoxon, von einem steten Versuch der Verwurzelung begleitet zu werden, aufgrund dessen sie sich zwischen dem offen Gehaltenen und einer genealogischen Strategie aufspannt. Heideggers Topologie umfasst also gleichzeitig sowohl eine Topologie des Unheimlichen im Sinne der in ihr nicht weiter spezifizierten Orte als auch eine Topologie, die als heimliches, (re-)territorialisierendes genealogisches Prinzip fungiert:²¹⁰ „Die Ontologie ist eine Beschwörung.“²¹¹ Heideggers Denkweg gegen das Metaphorische und Metonymische zugunsten des in der Etymologie verorteten Ursprünglichen (dem noch nicht Deplatzierten) gerät zu einem Abarbeitungsprozess an dem Unheimlichen, das durch die versuchte Austreibung der Angst und des Nichts sowie der damit einhergehenden Zuwendung zu einer Topologie des Offenen durch die Hintertür wieder eintritt. Seine Topologie benötigt den Spuk des Ursprungdenkens, den die Etymologie heraufbeschwört,²¹² die mit Heideggers topologischem Konzept so gepaart ist, wie die vom Sternemblem verzierte Quelle mit seiner Hütte im Tal über Todtnauberg.²¹³

Überdies ist die Geschichte der Etymologie selbst bereits eine Geschichte von Deplatzierungen, und zwar im Sinne der darin verzeichneten unheimlichen Bedeutungsverschiebungen, von denen das Wort *Ursprung* nicht frei ist. So trägt der Ursprung die

²⁰⁸ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 68.

²⁰⁹ Richard Wisser und Walter Rüdell (Drehbuch und Regie): *Martin Heidegger – Im Denken unterwegs*, Dokumentation, 44 Min., Produktion: SWF, Neske-Produktion, 1975, 41:17-41:28.

²¹⁰ Vgl. zur Beziehung zwischen Topologie und Genealogie den von Deleuze und Guattari aufgeführten Verweis auf die von Pierre Rosenstiehl und Jean Petitot erörterten Probleme der Informatik. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 29. Infolgedessen charakterisieren Deleuze und Guattari die Topologie als eine „Struktur der Macht“ und des organisierten Gedächtnisses, das dem zentralistischen sowie hierarchischen „Prinzip der Wurzeln und Bäume“ folgt. Ebd., S. 30. Der so verstandenen Topologie setzen sie das Prinzip der Topografie, den „Graphen als Karte“ entgegen, der rhizomatisch und somit anti-genealogisch operiert, das heißt als eine der Verwurzeltheit der Topologie entgegengesetzte Potentialität. Ebd., S. 30.

²¹¹ Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 220.

²¹² Vgl. zum Spuk des Ursprungdenkens Stuart Eldens Anmerkung zu Heideggers Hölderlin-Vorlesungen, aber auch dessen spätere Texte: „A potential problem in the Hölderlin lectures, and a spectre that will return to haunt other later texts of Heidegger's is the notion of the origin. Hölderlin himself is said to have remarked that „nothing is dearer to me than the things that are as old as the world itself“ [Michael Hamburger, „Introduction“ in Hölderlin, *Selected Verse*, p. xxi; Anm. d. Verf.], and there appears to be in Heidegger's work a desire to return to an original, rural state.“ Elden: „Heidegger's Hölderlin and the Importance of Place“, S. 268.

²¹³ Vgl. Sharr: *Heidegger's Hut*, S. 73.

metonymisch-metaphorische Verrückung – seine sprachlich immer schon eingeschriebene Deplatzierung – insofern in sich, als dass seine Bedeutung „bisweilen von der Übertragung [Urquell, Urquelle; Anm. d. Verf.] kaum zu unterscheiden“²¹⁴ ist. Weiter heißt es im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: „die fast unbegrenzte möglichkeit der übertragung zwingt zur beschränkung auf eine auswahl. die entfernung von der ausgangsvorstellung ist oft beträchtlich, in der ä. spr. gröszer als in der neueren. übergänge in den bedd. sind unvermeidlich.“²¹⁵ Da der Ursprung „in sinnlicher grundanschauung das hervorspringen, -brechen, das hervorspringende und de[n] ort des hervorspringens“²¹⁶ bezeichnet, umfasst er ferner einen Ort und zugleich dasjenige, was diesen Ort durch das Hervorspringen verlässt. Nicht nur herrscht zwischen dem Ursprung und seinen Übertragungen eine erhöhte Bewegung, die bis zur Ununterscheidbarkeit drängt;²¹⁷ jene Bewegung findet sich in einem Spannungsfeld zwischen Lokation und Dislokation bereits im Ursprung selbst vorgezeichnet, so dass auf ihn das zutrifft, was Derrida anhand der Beziehung von Dislozierung und Archi-Originarität beschreibt:

Auch wenn er sich unerhört ausweitet, auf immer differenziertere und immer schnellere Weise [...], so ist der Prozess der Dislozierung darum noch nicht weniger archi-ordinär, das heißt ebenso „archaisch“ wie der Archaismus, den er seit jeher von seinem Platz verdrängt. Er ist im übrigen die positive Bedingung der Befestigung, die er immer wieder in Gang setzt. Da jede Festsetzung an einem Ort eine Befestigung oder ein Seßhaftwerden ist, wird eben die lokale *différance*, die Verräumlichung einer Deplatzierung die Bewegung gegeben haben müssen. Sowohl den Platz als auch den Ort.²¹⁸

Die Gleichursprünglichkeit von Lokation und Dislokation findet sich überdies von der Spurensicherung der Etymologie nachgezeichnet, wenn sie anhand der Entstehungsgeschichte des

²¹⁴ DWB, Bd. 24, Sp. 2539.

²¹⁵ Ebd., Sp. 2540.

²¹⁶ Ebd., Sp. 2538.

²¹⁷ Vgl. zur Fluktuation zwischen dem Ursprünglichen und seinen Übertragungen die von Jean-Luc Nancy beschriebene Pluralität der Ursprünglichkeit: “[...] we do not gain access to the origin: access is refused by the origin’s concealing itself in its multiplicity. We do not gain access; that is, we do not penetrate the origin; we do not identify with it. More precisely, we do not identify ourselves in it or as it, but *with* it, in a sense that must be elucidated here and is nothing other *than* the meaning of originary coexistence. The alterity of the other is its being-origin. Conversely, the originarity of the origin is its being-other, but it is a being-other than every being for and in *crossing through* [à travers] all being. Thus, the originarity of the origin is not a property that would distinguish a being from all others, because this being would then have to be something other than itself in order to have its origin in its own turn. This is the most classic of God’s aporias, and the proof of his nonexistence. In fact, this is the most immediate importance of Kant’s destruction of the ontological argument, which can be deciphered in a quasi-literal manner; the necessity of existence is given right at the existing of all existences [*l’exister de tout l’existant*], in its very diversity and contingency. In no way does this constitute a supplementary Being. The world has no supplement. It is supplemented in itself and, as such, is indefinitely supplemented by the origin.” Jean-Luc Nancy: *Being Singular Plural*, aus dem Französischen von Robert D. Richardson und Anne E. O’Byrne, Stanford: Stanford University Press, 2000, S. 10 f.

²¹⁸ Derrida: *Marx’ Gespenster*, S. 117 f.

Ursprungs auf die herkunfts- und entstehungsbedingte Nähe der Worte *Ursprung* und *Unursprung* hinweist. Die damit etablierte Vergleichbarkeit beider Worte erlaubt schließlich den Gebrauch des Unursprungs als Beispiel für den Ursprung:

*entstehung, oft von 2 [herkommen, herkunft, abstammung u. dergl.; Anm. d. Verf.] nicht scharf gesondert, so dasz herkunft und entstehung sich berühren. vgl. unursprung: und diese leidige gewonheit einerley gestalt (des abendmahls) hat keinen gewissen ursprung, denn niemand weis, wo sie doch herkompt, wer sie zum ersten hat angefangen odder welche zeit sie ist aufkomen LUTHER 23, 415 W.*²¹⁹

Die bereits in der Etymologie ver- und entortete unheimliche Bedeutungsverschiebung des Ursprungs lässt Heideggers Beschwörung des Ursprünglichen zum Symptom einer immer schon stattgefundenen Deplatzierung werden. Sein Schreiben als eine Form der unheimlichen Heimsuchung (des Ursprungs) kann nur deshalb stattfinden, weil etwas schon nicht mehr da ist.

Gleichwohl bleibt die Ambivalenz von „Bauen Wohnen Denken“ nicht allein auf den Widerstreit einer Topologie *in potencia* und einer genealogischen Topologie beschränkt. Sie tut es vor allem dort nicht, wo Heidegger die einzig konkreten Orte im Text nennt, allen voran den anhand des ursprünglich zu verstehenden Technikbegriffs genannten Schwarzwaldhof.²²⁰ Mit dem aus der Mitte des 20. Jahrhunderts gegebenen Verweis auf das „bäuerliche Wohnen“²²¹ fällt Heidegger nicht nur hinter die von Lefebvre am Beispiel der Dynamiken von Urbanisierung und De-Urbanisierung aufgelöste Dichotomie zwischen Stadt und Land zurück. Er beschwört damit auch ein antimodernes Verwurzelungsmotiv, das bereits den eingangs erwähnten Vortrag „Schöpferische Landschaft“ kennzeichnete und Oswald Spenglers Ausführungen zum Bäuerlichen, insbesondere des Bauernhauses, in Erinnerung ruft:

Das Bauernhaus ist im Verhältnis zum Tempo aller Kunstgeschichte „ewig“ wie der Bauer selbst. Es steht außerhalb der Kultur und damit außerhalb der höheren Menschengeschichte; es kennt ihre örtlichen und zeitlichen Grenzen nicht und erhält sich der Idee nach unverändert durch alle Wandlungen der Baukunst, die sich nur an ihm, nicht mit ihm vollziehen.²²²

²¹⁹ DWB, Bd. 24, Sp. 2542. Zu *Unursprung* vgl. ferner ebd., Sp. 1998: „UNURSPRUNG, *m.*, *nichtursprung*: weil das ewige leben und die gottheit einen einigen gleich urewigen u. haben K. R. v. GREIFFENBERG 12 *andächtige betrachtungen*.“

²²⁰ Vgl. Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 162.

²²¹ Ebd.

²²² Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 143. Vgl. ferner ebd., S. 113: „Der Bauer ist der ewige Mensch, unabhängig von aller Kultur, die in den Städten nistet. Er geht ihr voraus, er überlebt sie, dumpf und von Geschlecht zu Geschlecht sich fortzeugend, auf erdverbundene Berufe und Fähigkeiten beschränkt, eine mystische Seele, ein trockener, am Praktischen haftender Verstand, der Ausgang und die immer fließende Quelle des Blutes, das in den Städten die Weltgeschichte macht.“ Sowie zum genealogischen Prinzip der Verwurzelung ebd., S. 104: „Pflanzen heißt,

Zwar weist Heidegger darauf hin, dass er weder gegen die moderne Technik argumentiert²²³ noch „[d]er Hinweis auf den Schwarzwaldhof meint [...], wir sollten und könnten zum Bauen dieser Höfe zurückkehren“.²²⁴ Dennoch wird durch die Nennung dieses konkreten Orts, das heißt aufgrund der Konkretion des Schwarzwaldhofs, ein raumzeitlicher Verlust des Wohnens umrissen, der die Erfahrung des Einbruchs der Moderne grundlegend geprägt hat und implizit „eine Verurteilung des ruinösen Charakters der Entwurzelung des modernen Individuums“²²⁵ mitträgt, worauf allein die Rede vom einst möglich *gewesenen* Bauen und Wohnen verweist. Und selbst wenn man Heidegger den antimodernen Gestus aberkennen wollte, der als ein irreduzibler Rest in seinen konkreten Verweisen auf das gewesene Wohnen konserviert bleibt, besteht der damit festgehaltene Verlust eines Orts fort, der die Topologie *in potencia* gleichzeitig zu einer Trauerarbeit macht.

Obschon Heidegger sucht, der ortsverschiebenden Metapher aus dem zu Weg gehen und überdies von einer scheinbar klar zu verortenden Lage aus wandert, kommt er nicht zuhause, das heißt beim Wohnen an. Aufgrund der seine Onto-Topologie kennzeichnenden Ambivalenz zwischen gewesenem und möglichem Wohnen, Heimlichem und Unheimlichem, Lokation und Dislozierung, Ursprung und Nicht-Ursprung, genealogischer Etymologie und Potentialität, verbleibt Heidegger vielmehr auf einer Schwelle, die nicht Stillstand bedeutet, sondern von der aus etwas Kommendes

etwas nicht nehmen, sondern erzeugen. Aber damit wird man selbst zur Pflanze, nämlich Bauer. Man wurzelt im Boden, den man bestellt.“

²²³ Vgl. zur Heideggers Infragestellung des gewohnten Denkens der Technik Wisser und Rüdell: *Martin Heidegger – Im Denken unterwegs*, 37:29-39:24: „Zunächst ist zu sagen, dass ich nicht gegen die Technik bin. Ich habe nie gegen die Technik gesprochen, auch nicht über das sogenannte Dämonische der Technik, sondern ich versuche das Wesen der Technik zu verstehen. Und wenn Sie diesen Gedanken zitieren mit der Gefährlichkeit der Atombombe und einer noch größeren Gefährlichkeit der Technik, so denke ich an das, was sich heute als Biophysik entwickelt; dass wir in absehbarer Zeit imstande sind, den Menschen so zu machen, das heißt rein in seinem organischen Wesen so zu konstruieren, wie man ihn braucht. Geschickte und Ungeschickte, Gescheite und Dumme. So weit wird es kommen. Die technischen Möglichkeiten sind heute bereit und wurden bereits schon von Nobelpreisträgern in einer Tagung in Lindau ausgesprochen, was ich in einem Vortrag vor Jahren in Meßkirch schon zitiert habe. Also vor allem das Missverständnis ist abzusehen, als ob ich gegen die Technik sei. Ganz im Gegenteil, ich sehe in der Technik, in ihrem Wesen nämlich, dass der Mensch unter einer Macht steht, die ihn herausfordert und der gegenüber er nicht mehr frei ist; dass sich hier etwas ankündigt, nämlich ein Bezug des Seins zum Menschen, und dass dieser Bezug, der sich im Wesen der Technik verbirgt, eines Tages vielleicht in seiner Unverborgenheit ans Licht kommt. Ob das geschieht, weiß ich nicht. Ich sehe also im Wesen der Technik den ersten Vorschein eines sehr viel tieferen Geschehens, was ich das Ereignis nenne.“

²²⁴ Heidegger: „Bauen Wohnen Denken“, S. 162. Überdies räumt Heidegger in seinem „Brief über den ‘Humanismus’“ ein, dass er seinen Begriff von der Heimat nicht als nationalen oder völkischen verstanden wissen will: „Dieses Wort [Heimat; Anm. d. Verf.] wird hier in einem wesentlichen Sinne gedacht, nicht patriotisch, nicht nationalistisch, sondern seinsgeschichtlich. Das Wesen der Heimat ist aber zugleich in der Absicht genannt, die Heimatlosigkeit des neuzeitlichen Menschen aus dem Wesen der Geschichte des Seins her zu denken.“ Ders.: „Brief über den ‘Humanismus’“, in: GA, Bd. I/9, S. 313-364, hier S. 338.

²²⁵ Losurdo: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland*, S. 239. Angesichts der „Verschleppung der modernen gesellschaftlichen Phänomene“ spricht auch Arendt am Ende ihres Kapitels über den „Beginn der Weltentfremdung“ von „der Entwurzeltheit und Verlassenheit des Massenmenschen und der Massenbewegungen“. Arendt: *Vita activa*, S. 329.

antizipiert wird,²²⁶ worauf besonders ein von ihm gewähltes Zitat von Heinrich von Kleist hinweist – ein Dramatiker, dessen Nennung für Heidegger einen Ausnahmefall darstellt:

Und ein kommender Denker, der vielleicht vor die Aufgabe gestellt wird, dieses Denken, das ich vorzubereiten suche, wirklich zu übernehmen, der wird sich einem Wort fügen müssen, das einmal Heinrich von Kleist niedergeschrieben hat, und das lautet – ich habe es in einem meiner Notizbücher einmal niedergeschrieben: „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste.“²²⁷

Das vorzubereitende Denken steht jedoch mit dem Rücken zum unheimlich gewordenen gewordenen Wohnen, dessen Zugang (Heimlichkeit) durch eine weitere Schwelle versperrt wurde. Dass in Heideggers Topologie diese Schwelle – das Schwellendatum 1914²²⁸ – keinen Platz findet, von der aus die katastrophischen Ortsverschiebungen des 20. Jahrhunderts kriegstechnologisch und raumproduzierend eingeleitet werden, zeugt allerdings nicht nur von der daraus hervorgehenden Unheimlichkeit, sondern dokumentiert, dass Heidegger sich auch auf seinem Heimweg fürchtet.

²²⁶ Vgl. zum Begriff der Schwelle als einen von Ambivalenz gekennzeichneten Phänomen Waldenfels: „Threshold Experiences“, in: *Border-Crossing. Phenomenology, Interculturality and Interdisciplinarity*, hrsg. v. Kwok-ying Lau und Chung-Chi Yu, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 1-15, hier S. 15: „[...] thresholds remain ambivalent, they allure or deter. They are like stumbling stones, being able to make us get out of step, but also able to evoke new and strange experiences.“

²²⁷ Wisser und Rüdell: *Martin Heidegger – Im Denken unterwegs*, 41:30- 42:20. Das Zitat stammt aus einem Brief Kleists an seine Schwester Ulrike, in dem er ihr mitteilt, dass er die seit etwa Frühling 1802 währende Arbeit am *Robert Guiskard* abbrechen werde. Im selben Monat verbrennt Kleist die bisher geschriebenen Manuskripte in Paris, um sich erst wieder nach vier Jahren dem Projekt zuzuwenden, infolgedessen es als Fragment im *Phöbus* erscheint, das heißt in derjenigen Form, die bis heute Grundlage jeder Textedition ist. Das vollständige Zitat aus dem Brief lautet: „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“ Heinrich von Kleist: „An Ulrike von Kleist, 5. Oktober 1803“, in: BKA, Bd. IV/2, *Briefe 2, Mai 1801-August 1807*, S. 276.

²²⁸ Zum Begriff des Schwellendatums vgl. Waldenfels: „Threshold Experiences“, S. 13.

Schwelle: ~~Nashville, 08.08.2014~~

*Die Metaphern sind eines in dem vielen, was mich am
Schreiben verzweifeln läßt.¹*

(Franz Kafka)

*I was faced with a choice at a difficult age / Would I write
a book? Or should I take to the stage?²*

(Pet Shop Boys)

Der Krieg geht weiter: Als permanente Transformation umfasst die ihm entsprechende Raumgestaltung geopolitische Strategien, Zentren und Peripherien, Historien und Gegenhistorien, Technologien, die Produktionsprozesse, das Telos des imaginierten Westens, das Wiederausgraben von Wurzeln, das Weitermachen. Seine Erzählungen werden zur katastrophischen Verlängerung eines durchgehaltenen raumzeitlichen Vakuums, das zwar besetz-, beschreib-, kartografier-, aber nicht bewohnbar ist. Der Krieg hört nicht auf, selbst oder gerade wenn es darum geht, Boden wiedergutzumachen, denn De- und Reterritorialisierungsprozesse bedingen einander. Geopolitische Strategien werden zu imaginierten Szenarien, Wiederverwurzelungsmotive zum Bestandteil eines antimodernen Inventars, sich in den Raum einschreibende Produktionsprozesse zum kapitalistischen Theater, Philosophie zur Dichtung. Der Krieg ist die Entsprechung eines forminhaltlichen Konflikts, einer immer schon stattgefundenen Deplatzierung, aufgrund derer sich die Kongruenz zwischen Vermessung und zu Vermessenden immer schon auf der Flucht befindet, die keinen Fluchtpunkt kennt. Der Krieg ist nicht zuletzt ein Krieg mit und in der Sprache. Keiner verdeutlicht das so sehr wie Heidegger, dessen Alliierten in der Etymologie verstrickt sind.

Der Boden wird sprachlos, die Verortbarkeit zur Frage, die der Boden nicht mehr beantworten kann, für die es keine Worte mehr oder noch nicht gibt. Der verbleibende Rest drückt nur noch aus, dass *topografieren* nicht *wohnen* bedeutet. Die vom Boden unabhängigen be- und geschriebenen Prozeduren der Grenzsetzungen, die stets narrativen und historisch nicht unschuldigen Linien der Kartografie, sind darin genauso unheimlich wie die nur an Relationen und Abstrakta, aber auch an der schieren Potentialität interessierte Topologie, in der das singuläre Hier und Jetzt verloren geht

¹ Kafka: *Tagebücher 1910 – 1923*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer, 1973, S. 343.

² Pet Shop Boys: „Left To My Own Devices“, in: *Introspective*, Parlophone, 1988.

und sprichwörtlich unbeschrieben bleibt. Als übrig bleibende Metapher – und darum benötigt das Schreiben über die Orte, das Topografieren ein Netz, wenn man nicht verzweifeln will – ist der Boden unsicher, stets schon ein Doppelbödiges, da Versetztes, Hin- und Hergebrachtes, das jeden Versuch einer genealogischen Topologie jenseits des (un)heimlich imaginierten Landes der blauen Blume und Alraunen außer Kraft setzt.³ Der Topografie überantwortet, die schreibt und überschreibt ohne denn Stift abzusetzen, werden sämtliche Wurzeln mitgerissen. Der Boden spricht nicht mehr, falls er denn je – wie mit Recht und im Mindesten infolge der Rückschau auf das 20. Jahrhundert eingefügt werden muss – gesprochen hat, das heißt jemals außerhalb des Simulakrums war: als narratives Motiv, als Trope einer genealogisch zu versichernden Narration oder aber einer topografisch geprägten Erzählung von Orten. Metaphorisch und metonymisch durchsetzt – das heißt immer schon vom Prinzip der Deplatzierung getragen, ist der Boden einzig im Kern eines unheimlich geratenden Widerstreits von Form und Inhalt (das Wie und das Worüber des Schreibens) beheimatet, was eine jegliche Tiefe, die den Boden vor Anker gehen lassen könnte, zum Halluzinogen erklärt.

Mit Bezug auf die Wo-Frage, das heißt die Frage des Wohnens, wird die Topografie – mit Benjamin und möglicherweise auch mit Heidegger gesprochen – einem mimetischen Vermögen als einer zukünftigen Dechiffrierung überantwortet. Beide, Benjamin und Heidegger, suchen sich gegen eine kollektive Heimsuchung zu stellen: Benjamin für ein kommendes revolutionäres Kollektiv, Heidegger als einzelne Stimme aus dem Off des produzierten Raums. In beiden Fällen gilt es, die Zukunft in Form eines entweder revolutionären Akts oder einer Wiederbewohnbarmachung der Sprache und Schrift zu überantworten. Es liegt eine Schwelle zwischen diesen Resistenzen, insofern in beiden Fällen nicht nur eine Zukunft antizipiert wird, sondern weil eine Topologie *in potencia* das Lesen einer Topografie, die noch nicht geschrieben steht bzw. kartografiert wurde, nicht ausschließt. Es ließe sich deshalb ein gegen das Unheimliche sich positionierender revolutionärer Akt einer in die Zukunft projizierten Wiederaneignung des Wohnens denken. Jedoch wäre auch diese Form der Antizipation nur Ausdruck des Unheimlichen, da sie sich ihm gegenüber verdankt und einer Responsivität Platz macht, die der Boden nicht mehr hergibt. Sie wird zu einem Wortschwall, der sich seinen eigenen Boden schreibt, auf dem Brinkmann und Schleef ihre exzessiven Wege gehen.

Diese Wege haben keine andere Wahl, weniger als Exzessiv zu verlaufen, da die Heimsuchung als Heim-Suche mit der Sprachlosigkeit des Bodens verknüpft ist. Die Wo-Frage und die Frage, wie man sich in der Sprache sowie im Schreiben zwecks einer Verortung zu artikulieren sucht, werden

³ Vgl. Schmeiser: „Das Gedächtnis des Bodens“, S. 43 f.

ununterscheidbar. Sprache wuchert, wo kein Boden mehr Rede und Antwort steht. Heimgesucht wird in doppelter Weise: Es wird ein Heim gesucht und gleichzeitig wird diese Suche heimgesucht. Die Suche ist nicht frei von Gespenstern, vom Spuk der Heimsuchung als eines Suchens nach einem Heim.

Der Landvermesser betrat die Bühne des 20. Jahrhunderts ...

LANDVERMESSUNGEN II

*And ain't nobody fighting / 'Cause nobody knows what
to save¹*

(Gil Scott-Heron)

*Ich finde, das einzige Genie in dieser Literatur hier war
der Brinkmann. Was er geschrieben hat, ist wirklich ein
Dokument dieses Landes. Das ist auch unabhängig von
der Qualität oder der Einheitlichkeit von Qualität. Da
gibts Sachen, die nicht fertig sind oder gescheitert sind.
Das spielt gar keine Rolle, das ist ein Dokument, ein
Zeitdokument.²*

(Heiner Müller)

*Schreiben heißt also im letzten Grunde soviel wie
Ablehnung, die Schwelle zu überschreiten, Ablehnung
zu schreiben.³*

(Maurice Blanchot)

Standortbestimmung I: „Meine gewohnte Fremdheit auch hier.“⁴

Mitschnitt eines Verortungsversuchs:

Hier ist ein Schild: Betreten der Eisfläche untersagt. Betreten der Eisfläche untersagt! Alles ist in Deutschland untersagt. Alles. Leben untersagt. Tun, Arbeit, Ausprobieren untersagt. Nachdenken untersagt. Zärtlich sein untersagt. Nur noch Scheißen und Pissen und Rabotti, Arbeiten, Knechten. Und überall Geld bezahlen, das kann man in Deutschland, mehr nicht mehr. [...] Eine ungeheure Wut erfüllt mich manchmal und dann, zu anderen Zeiten zuck ich nur noch mit den Achseln. – Na und? Diese schmierige Realitätsschau können die für sich alleine behalten. Diese schmierige Realitätsschau, die die Leute veranstalten, die veranstaltet wird, die da ist, die immer weiterläuft, diese schmierige Realitätsschau können sie alle, die daran glauben, für sich

¹ Gil Scott-Heron: „Winter in America“, in: *The First Minute of a New Day*, Arista, 1975.

² Müller: „Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie“ (1985), in: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1. Aufl., 1986, S. 141-154, hier S. 154.

³ Maurice Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, in: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, aus dem Französischen von Karl August Horst, Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 263-339, hier S. 281.

⁴ Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, hrsg. v. Jürgen Manthey, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7. Aufl., März 2006, S. 145.

Standortbestimmung I: „Meine gewohnte Fremdheit auch hier.“

behalten. Ich hab damit nichts mehr zu tun. [...] Diese Orte überall, durch die ich ging, durch die ich bisher gegangen bin, wohlgefühlt, da gefühlt mit meinem Körper, hab ich mich niemals – konnte ich nicht. Überall waren da Verbote. Oder es waren komische Blicke. Oder es waren irgendwelche Vorschriften. Eine kleine, beengte, mickrige deutsche Welt – das ist, wo man lebt. [...] Meine Erfahrung ist, dass die ganzen Wörter, die man so lernt, permanent das Gefühl der eigenen Anwesenheit in einer Situation wegnehmen. Sie stehlen sie einfach. Wörter sind riesige gefräßige Tiere. Sie halten einen vom Gefühl der eigenen Anwesenheit in einer Situation immerzu ab. Ein total wunderliches Gefühl: sich zu sagen, ich bin dann und dann geboren und jetzt, in diesem Moment, gehe ich hier und hier. Ein seltsames befremdliches Gefühl. Ein Gefühl, keinen Ort zu haben – oder überall einen Ort zu haben, aber trotzdem ein seltsames Gefühl. Ich würde gerne irgendwo sein, aber überall Verbote. Das verrottete Land Westdeutschland. Sie sagen überall, das musst du genauer sagen. Aber jeder sieht die Verrottung und jeder sagt dies oder das. Aber dieses Land Westdeutschland ist verrottet. Seitdem der Österreicher das kaputtgemacht hat, ist es kaputt, verrottet. Und dann sind die Amis gekommen und alle anderen Länder und haben es weiter ausgezerrt. Und jetzt hängt jeder rum und rotiert rum, wie blinde Karnickel, die rot entzündete Augen haben. Verdammte Scheiße hier!⁵

Verbote, ein regulierter Raum, Westdeutschland, das Theater der Realitätsschau, Abgrenzungen, ein Überall und Nirgendwo, Sprachskepsis, von Abwesenheit gekennzeichnete Gegenwart, Authentizitätsmangel, das Ruinöse einer verrotteten Landschaft und ein nicht enden wollender Krieg: Schlagworte und Lokalitäten, die sich als übergreifendes thematisches Inventar der Arbeiten Rolf Dieter Brinkmanns lesen lassen. Inmitten dieser Konstellation ein Ich, das gegenüber dem von ihm beschriebenen Status quo, das heißt vom Standpunkt seines Hier aus, deplatziert ist. Diese Deplatzierung wird konstituiert vermittelt einer vor allem räumlich verstandenen Gegenwart, das heißt durch das „in meinem Gesichtskreis gegen mich gekehrt[e] oder gegen mich herkommend[e]“,⁶ womit die sprachliche Verwandtschaft zur Dichtung hervorgehoben wird, insofern hier eine Praxis einbegriffen ist, die sich „mittelst wart, d. h. gewendet, versu“⁷ vollzieht, also dem Vers nahesteht.

Die von Fremdheit oder vielmehr Schizotopie⁸ gekennzeichnete Standortbestimmung des Dichters Brinkmann verweist darauf, dass sein Hier und eine etwaige Antwort auf die Frage des Wo,

⁵ Ders.: „Betreten der Eisfläche untersagt“, in: *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*, hrsg. v. Katarina Agathos und Herbert Kapfer, produziert von BR Hörspiel und Medienkunst 2005 unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, München: Belleville, 2013.

⁶ DWB, Bd. 5, Sp. 2281.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 45. „Immerzu kann jemand hier sein und doch nicht an seinem Ort.“ Ebd., S. 46. Brinkmann selbst rückt das Phänomen der Schizophrenie – als Spannungsverhältnis zwischen Indifferenz und Singularität verstanden – in den Zusammenhang von Spracherwerb und Selbstverortung: „Besteht der Fakt, daß die grundlegende Entwicklung eines Menschen mitsamt seinen Verhaltensweisen gegen das 6. Lebensjahr abgeschlossen ist, kommt sofort die Frage, wieviel an dieser Entwicklung verbal ist, eine Dressur auf Wörter zu reagieren, und wie groß der Anteil nichtverbaler Erfahrungen ist. / Daraus ergibt sich weiter die Frage nach dem Verhältnis von Spracherfahrung und wortloser Erfahrung bei jedem Einzelnen, und der ständige Konflikt daraus, der

die sein Verortungsversuch aufwirft, nicht kongruent sein können und demzufolge nicht auf einen unversehrten „Ursprungsort eines Hier-Jetzt-Systems“⁹ schließen lassen. Mit dem viermal verwendeten Wort *hier* wird nicht nur danach gestrebt, eine Antwort auf die Frage des Wo zu geben,¹⁰ die gleichzeitig eine Frage des Wohnens ist, sondern vor allem eine „Spaltung des Hier“¹¹ akzentuiert, die darauf verweist, dass „das ‘hier’ des Sagens und Zeigens nicht mit dem gesagten und gezeigten ‘hier’ zusammenfällt“.¹² Diese Spaltung liefert den Hinweis auf eine immer schon vorhergegangene – und zunächst nicht notwendigerweise pathologische – Dislokation, die wiederum erst die Frage nach dem Wo bzw. dessen Infragestellung ermöglicht. Denn „[s]chon die Frage ‘Wo bin ich?’ setzt voraus, daß ich nicht schlichtweg dort bin, wo ich bin.“¹³ Die damit implizierte „Verdoppelung des ‘hier’ zeigt an, daß der performative Ort und die positionale Raumstelle sich nicht decken“,¹⁴ womit die räumlich-phänomenologische Grundlage für das ästhetische Dilemma formuliert ist, das aus dem Anspruch des künstlerischen Programms Brinkmanns resultiert: nämlich die Vermittlung von Unmittelbarkeit und Authentizität,¹⁵ auf deren notwendig einbegriffene Aporien noch einzugehen sein wird.

Der mit diesem Programm verknüpfte Fluchtpunkt des Nichtfiktionalen, das Ziel einer „nicht-fiktionale[n] Darstellung des Wahrnehmungsprozesses“,¹⁶ wird in Brinkmanns Arbeiten wiederum mit der Kondition des Selbst – das heißt vor allem des Ich – verknüpft, das jene Instanz bildet, die

darin besteht: daß alles & und jeder in 1 großen sozialen Matsch untergehen soll. Ein noch düsterer Aspekt ergibt sich aus dieser Entwicklung, nämlich die TATSACHE, daß bereits zum 6. Lebensjahr / wo bewußt sprachliche Schulung einsetzt, jedes auf verbale Kommunikation gebracht wird / jede einzelne Person in einem mehr oder weniger deutlichen schizophrenen Zustand sich befindet, ständig manipulieren zu müssen zwischen Wörtern, Sprache, Lautausdruck und den damit verbundenen Verständnis & Sinn Zwängen, und den wortlosen Eindrücken und Erfahrungen, die Erfahrung der Fakten, die sich in wortloser Reihe gruppieren. Der Riß ist da, alles weitere ist nur noch eine Sache des Staates & der Erziehung durch den Staat.“ Brinkmann: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, in: *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., 1982, S. 275-295, hier S. 276. Vgl. ferner den Brief vom 30. November 1972 an Helmut Pieper, der zwar hinsichtlich der Sprachskepsis, das heißt hinsichtlich Fragen der Vermittelbarkeit, nicht jedoch mit Blick auf die die Erfahrung kennzeichnende Schizophrenie als Gegenentwurf gelesen werden kann: „Ich meine, daß Du Dich nicht wirst verstecken können, so wenig wie ich mich verstecken kann, und Du wirst es noch nicht einmal im Ansatz können, sobald Du Dich schreibend ausdrückst, so wenig wie ich es vermag, in den Wörtern mich zu verstecken, jetzt nicht, morgen nicht, gestern nicht. Vielleicht sieht der Wusel daraus hervor, die Verwirrung, *die Schizophrenie, das wundhafte Auseinanderklappen*, es sehen die Werte hervor, die Absichten, die Bestrebungen, eines jeden, die Welt ist sichtbar, man kann sich nicht verstecken.“ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 344. Hervorh. d. Verf.

⁹ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 43.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 47 f.

¹⁴ Ebd., S. 44.

¹⁵ Vgl. Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S. 235-238 sowie S. 278-281.

¹⁶ Ebd., S. 279.

der Frage der Selbstverortung eine Stimme verleiht.¹⁷ So verdeutlicht insbesondere die Verfasstheit dieses Selbst, dass der Ursprungsort eines Hier-Jetzt-Systems als befriedeter Nullpunkt von Verortungsfragen in Brinkmanns Arbeiten auf dem Spiel steht:

Der Anspruch auf ein Ich, ist aus der gegenwärtigen deutschen Literatur fast ganz verschwunden, die Behauptung auf ein Ich, das Beharren darauf, und die Tatsache, daß kaum noch dieser Anspruch erhoben wird, hängt sicher eng mit dem verworrenen schizophrenisierten Zustand des westdeutschen Staates zusammen, seiner Bewohner, dem jedes Selbstbewußtsein, auch Nationalbewußtsein, *überhaupt Ort- oder Landbewußtsein* verdünnt worden ist. Weiß man, wo man sich befindet, wenn man durch eine westdeutsche Großstadt geht, oder durch das Land fährt? So kommt es auch in dem Einzelnen zu einem rapiden Erfahrungsverlust und Erlebnisverlust.¹⁸

Das fortwährend einem „Ansturm der Bodenlosigkeit“¹⁹ ausgesetzte Ich, das sich mit der Erfahrung „keinen Ort zu haben“²⁰ konfrontiert sieht und sich mit den Worten „Ich will Gegenwart:!/Dasein“²¹ zu behaupten sucht, ist eine wiederkehrende Figur in Brinkmanns Texten. Mehr noch als der Gestus seiner Selbstbehauptung, charakterisiert die Leere diese Instanz. In dem Gedicht „Bestimmte Orte“ heißt es: „Leere Räume / aber da / ist wer. / Ich nicht. // Es ist / noch weniger / ich bin nicht / da.“²² Zum offensichtlich leerstehenden Zentrum, „in Begriffen | eingepanzert, die für | Identitäten angesehen wurden“,²³ wird das Selbst auf narrative Weise vor allem in dem Roman *Keiner weiß*

¹⁷ Dabei ist es für diese Arbeit unerheblich, ob und inwieweit sich das Ich bei Brinkmann autobiografisch oder fiktional lesen ließe. Es gibt in sämtlichen von Brinkmanns Arbeiten genügend offensichtliche Verweise auf biografische, das heißt reale Situationen, Personen und Orte. Die aus einer solchen Berücksichtigung resultierenden Fragen nach dem Verhältnis von Werk und Autor, respektive Werk- und Autorkonzeptionen, erscheinen vor dem Hintergrund der Frage nach Brinkmanns Ortsinzenierungen – zu denen auch der Ort des Ich gehört – jedoch als irrelevant, zumal ein Ansatz, durch den hindurch etwas als Inszenierung begriffen wird, per definitionem das Ich in den Texten Brinkmanns nur als das lesen lässt, was in erster Linie durch die Arbeiten als vermittelte Instanz gegeben und folglich immer schon künstlich produziert ist. Christoph Zeller weist überdies mit Verweis auf Paul de Man darauf hin, dass „[a]utobiographisches Schreiben [...] eine eigene, durch das Medium der Sprache erzeugte Realität [begründet]“. Ebd., S. 246.

¹⁸ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 417. Hervorh. d. Verf.

¹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 177.

²² Ders.: „Bestimmte Orte“, in: *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2012, S. 271.

²³ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume. Aufstände/Gewalt/Morde. REISE ZEIT MAGAZIN. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 141. Die Texte der fotomechanisch reproduzierten Manuskriptseiten aus den Bänden *Der Film in Worten*, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* und *Schnitte* werden gemäß der dort praktizierten Schreibweise zitiert. Dies schließt typografische Besonderheiten, ausgelassene Leerzeichen und Zeilenumbrüche jenseits der orthografisch korrekten Worttrennung ein. Da Brinkmann innerhalb dieser Texte selbst bereits Gebrauch von Schrägstrichen macht, wird ein senkrechter Strich – ‘|’ – zur Andeutung eines Zeilenwechsels verwendet. Dieses Symbol wird ausschließlich auf die hier benannten Texte angewandt, nicht beim Zitieren eines Gedichts, wo weiterhin der Schrägstrich den Zeilenwechsel andeutet.

mehr. Hier trägt es den Titel „Er“,²⁴ hinter dem sich der Hauptprotagonist des Romans verbirgt, dessen Zustand vor allem durch „ein[en] Abstand zwischen ihnen [seinen Mitmenschen, der Gesellschaft; Anm. d. Verf.] und ihm“²⁵ konstituiert wird. Dass dieser Abstand „keine Sache, [...] nichts, wirklich nichts, dennoch wachsend, unsichtbar“²⁶ ist – er als solcher also nicht spezifisch artikuliert wird – und die restlichen Protagonisten, bis auf die zwei Ausnahmen Gerald und Rainer (zwei seiner Freunde), namenlos bleiben, zeugt nicht nur von einer narratologisch vermittelten Problematisierung sprachlicher Adressierbarkeit. Es betont ebenso das situative Fremdsein des Er, „die Erfahrung, die unter der heimsuchenden Drohung des Unpersönlichen erlebt wird“,²⁷ obgleich „alles um ihn herum wie immer, gewöhnlich [war]“.²⁸ Doch gerade im Umkreis des *Gewohnten* wird dieser Protagonist zur Leerstelle, einzig verort- und identifizierbar durch die Erzählung, die um ihn herumgeschrieben ist: „Hier, an dieser Stelle in der Stadt, wo er sich gerade befand, blieb dagegen unsicher, ob überhaupt so etwas, und sei es nur als ausgesparter Raum, als leere Stelle, sich darin befand.“²⁹ Diese leere Stelle bezeichnet nicht etwa einen beliebigen Ort in der Umgebung des Protagonisten, sondern dessen (Nicht-)Ort selbst, der in erster Linie durch die Abwesenheit eines selbstverständlichen Hier und Jetzt gekennzeichnet ist³⁰ und an späterer Stelle als „glasige[r], durchsichtige[r] Raum“³¹ beschrieben wird, der „er selbst [war]“.³² Narratologisch zugespitzt wird diese atopische Indifferenz schließlich durch eine Form der Negation, die sich auf die namenlose Frau des Hauptprotagonisten bezieht und durch die wiederum erst die Grundzüge des Er *ex negativo* beschreibbar werden: „Sie war nicht diese ausgesparte Stelle, die Figur, umrissen von den anderen, eindeutiger erkennbaren Umrissen.“³³ Die ausgesparte Stelle, die Figur, die nur umrissen wird, ist stattdessen der Hauptprotagonist selbst, Er.

Zurück zum buchstäblichen Ich: In die ausgesparte, das heißt durch Abwesenheit gekennzeichnete Stelle der Erzählinstanz bzw. erzählten Instanz hinein sucht Brinkmann schließlich

²⁴ Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass der Wechsel zwischen Ich und Er in der Erzählung „In der Grube“ zum erzählperspektivischen Pendant einer den Protagonisten kennzeichnenden Dislokation wird, so dass sich der Wechsel der Erzählinstanz als kontinuierliches Spiel mit identitätsunterbrechenden Dissoziationen und Ver-rückungen lesen lässt. Vgl. ders.: „In der Grube“, in: *Erzählungen. In der Grube / Die Bootsfahrt / Die Umarmung / Raupenbahn / Was unter die Dornen fiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2008, S. 7-67.

²⁵ Ders.: *Keiner weiß mehr*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2013, S. 45.

²⁶ Ebd., S. 44.

²⁷ Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, S. 289. Blanchot bezieht sich an dieser Stelle auf Samuel Becketts *Der Namenlose*.

²⁸ Ebd., S. 45.

²⁹ Ebd., S. 104.

³⁰ Vgl. ebd., S. 109.

³¹ Ebd., S. 223.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 109 f.

mit Bezug auf das Englische das entsprechende Selbst gegen alle (deutschsprachigen) Widerstände zu stemmen. So heißt es in einem in *Rom, Blicke* enthaltenen Brief an den Schriftsteller Hermann Peter Piwitt: „nie haben sie [die Engländer; Anm. d. Verf.] das Ich = I kleingeschrieben, wohingegen Deutsche sich ducken, kriechen und winseln.“³⁴ Die metaphorische Rede von der durch Kleinschreibung bedrohten Instanz des Ich und der mit dem Selbst verknüpfte *horror vacui* gipfeln schließlich in einer unfreiwillig inszenierten Pointe. So schreibt Brinkmann in einem Brief an Hartmut Schnell: „grad st das mkaputt gegangen auf der Schrebmashne, so dass ch das h ncht mehr tppen kann [...] leest sch komsch ohne so een Buchstaben, wa?! [...] merkst Du welcher Buchstabe fehlt, grad kaputt gegangen st?“³⁵ Sogar das Alphabet der Schreibmaschine, dem Vermittlungsmedium des über das von der Leere bedrohten Selbst schreibenden Brinkmann, sabotiert das „I = Ich“ und belässt nicht einmal das kleingeschriebene *i*. Dem Setzer gelingen die Worte nicht mehr. Mit Blick auf den erodierten Ursprungsort eines Hier-Jetzt-Systems, gerät diese Schreibtischszene zur Komödie über Sprachskepsis, die Abwesenheit von Unmittelbarkeit und die Deplatzierung eines identitätssetzenden Orts: „Wenn ech das laut lese, was so ohne desen eenen Buchstaben geschreeben est, dann klengt das sehr lusteg, weel man doch sehr an Buchstaben hängt.“³⁶

Die Szene liefert überdies einen konkreten Anhaltspunkt dafür, dass die Problematik des (Selbst-)Verortens in Brinkmanns Arbeiten *sowohl* an die Kondition eines Ich *als auch* an den Modus der Produktionsweise gebunden ist. So signalisiert vor allem der pointierte Zusammenhang zwischen dysfunktionaler Schreibmaschine und verlorengegangenen „I = Ich“, dass die Frage des Wo unmittelbar Aspekte der medialen Vermittlung berührt. Dass also jemand hier und gleichzeitig doch nicht an seinem Ort sein kann, steht bei Brinkmann in einem produktionstechnischen Kontext. Es ist diese Verknüpfung, die in seinen Arbeiten zu einer Zuspitzung des bereits oben angedeuteten ästhetischen Dilemmas führt, das aus dem Versuch der Vermittlung von Unmittelbarkeit und Authentizität resultiert. Man findet den Zusammenhang zwischen Brinkmanns künstlerischem Programm und dem daraus folgenden Dilemma insbesondere dann angedeutet, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der eingangs zitierte Mitschnitt nicht etwa das Produkt des Dichters oder Erzählers, sondern des Tonbandaufzeichnenden Rolf Dieter Brinkmann ist.³⁷ Drei wesentliche Punkte werden dadurch akzentuiert:

³⁴ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 269.

³⁵ Ders.: *Briefe an Hartmut. 1974-1975*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., 1999, S. 27.

³⁶ Ebd., S. 28.

³⁷ „Im Herbst 1973 erhielt Rolf Dieter Brinkmann den Auftrag, für eine Sendereihe im 3. Programm des Westdeutschen Rundfunks ein Selbstporträt in einer Länge bis zu maximal 60 Minuten zu produzieren. Bis September 1973 hatte er sich in Rom in der Villa Massimo als Stipendiat des Landes Nordrhein-Westfalen aufgehalten. Für das Frühjahr 1974 war bereits eine Gastdozentur als visiting writer an der Universität Texas in Austin geplant, die durch Professor A.

Die Tatsache, dass es sich bei dem Text „Betreten der Eisfläche untersagt“ um eine Tonbandaufnahme handelt, weist darauf hin, dass Brinkmann ein multimedialer Künstler war, der nicht allein aus „kompensatorischen Nöten“³⁸ mit diversen Sprach- und Bildmedien operierte und auf diese Weise Prosa, Hörspiele, Gedichte, Tonbandaufzeichnungen, Collagen, Fotografien und Super-8-Filme generierte. Diese multidisziplinäre Praxis legt nicht nur ein sprichwörtliches Ausloten von verschiedenartigen ästhetischen Formen offen. Sie betont auch implizit das forcierte und *komponierte* Ausmessen von Grenzen künstlerischen Ausdrucks – Grenzen, die in Brinkmanns Fall vor allem sprachlicher Natur sind. So eröffnen gerade die intermedialen Taktiken, die Brinkmann in seinen Materialbänden verfolgt, einen Spielraum für die von ihm immer wieder thematisierte Sprachskepsis, die eben nicht in ein Verlassen der Sprache münden, sondern sie in hybride Formen zu integrieren sucht.³⁹ So heißt es in dem posthum veröffentlichten *Rom, Blicke*:

Ich will mich viel mehr auf das Schreiben werfen und mit der Ausschließlichkeit wie anfangs als ich es bisher verwirrt und durchaus in der Verwirrung ernst gemeint getan habe./Mich interessiert nicht mehr, ob die Literatur tot ist, mag sie sterben wie alles andere, ich arbeite darin. Auch mit meinem eigenen kleinen Wortschatz, und wenn ich jedes Wort nachschlagen muß. Was ist sonst Leben wert?/Aber Erfahrungen habe ich nun schon genug gemacht für jetzt, ich muß endlich an meine Erfahrungen herankommen./Schrecke auch davor noch zurück. Hemmungen. Konventionen. Sie haben mit Wörtern allerdings nichts zu tun – Leben ist ganz schön verlogen, daß einem übel wird. (Welchen konkreten Eindruck hatte ich dabei, als ich das schrieb?)⁴⁰

Dass diese Aussage ausgerechnet in einem Bild-Text-Collageband abgedruckt ist, verdeutlicht, dass auch im Rahmen des Intermedialen dem immer wieder von Neuem verhandelten Dilemma, das dem Anspruch auf die Vermittlung von Unmittelbarkeit innewohnt, stattgegeben wird, entlang dessen

Leslie Willson vermittelt war. Doch in diesem Herbst 1973 begann Brinkmann mit einem für ihn neuen Medium zu arbeiten. Mit einem tragbaren Tonbandgerät, das der auftraggebende Sender zur Verfügung stellte, zog Brinkmann los, durchstreifte zu Tages- und Nachtzeiten die Kölner Innenstadt, erkundete seine unmittelbare Umgebung, überraschte mit Aufnahmegerät und Mikrophon Bekannte, Freunde und Familienmitglieder in verschiedenen Alltagssituationen und suchte diverse Orte und Treffpunkte auf, zu denen er sich hingezogen fühlte. Er begann, seine täglichen Eindrücke als Aufnahmen auf den Bändern zu dokumentieren.“ Katarina Agathos und Herbert Kapfer (Hrsg.): „Kratzgeräusche auf der Haut“, in: <http://www.belleville-verlag.de/scripts/buch.php?ID=585> (01.12.2014).

³⁸ Sebastian Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort. Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in Rom, Blicke*, Marburg: Tectum, 2014, S. 9.

³⁹ Zu den intertextuellen sowie intermedialen Gestaltungsweisen in den Arbeiten Brinkmanns vgl. unter anderem Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld: Transcript, 2007, Michael Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montagetechnik*, Tübingen: Stauffenberg, 1998 und ferner die unter dem Titel „Schriftzeichen – Bilderschrift“ versammelten Beiträge in Gudrun Schulz und Martin Kagel (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns Vechta 2000*, Vechta: Eiswasser, 1. Aufl., Juni 2001, S. 239-333.

⁴⁰ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 185.

sich überhaupt erst die artikulierte Sprachskepsis entfalten kann. Der Einsatz verschiedener Medien ist in diesem Sinne nicht als angestrebte synthetisierende Aufhebung eines sprachlichen Vermittlungskonflikts zu verstehen. Vor dem Hintergrund der Sprachskepsis löst kein anderes Medium das Problem der Deplatzierung, die das Selbst und dessen Vermittlungsvermögen auszeichnet. Auch für Brinkmanns intermediale Arbeiten gilt: „Wer kommt schon aus den Wörtern raus?“⁴¹ Gerade dieses Feststecken aber ermöglicht es ihm die Frage danach zu stellen, wo man wohnen kann. Doch die in Brinkmanns Arbeiten verhandelte Frage nach der Bewohnbarkeit liefert kein Modell, das im Sinne einer Konvention zitierbar wäre, was zum nächsten Punkt führt.

Das auch oder gerade im Rahmen der Intermedialität stets implizierte „Paradox vermittelter Unmittelbarkeit“⁴² wird, zweitens, auch zu einem Dilemma für den Rezipienten. Denn spätestens wenn Brinkmann mit der Produktion seiner späten Gedichte deren Schriftbildlichkeit betont, wie beispielsweise in den Sammlungen *Godzilla* (1968), *Die Piloten* (1968), *Standphotos* (1969), *Gras* (1970), *Westwärts 1&2* (1975), und darüber hinaus maßlose Bild-Text-Collagen gestaltet, die vor allem die posthum veröffentlichten Materialbände *Rom, Blicke* (1979), *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume. Aufstände/Gewalt/Morde. REISE ZEIT MAGAZIN. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)* (1987) und *Schnitte* (1988) auszeichnen, sieht sich auch der Leser mit einem Vermittlungsproblem konfrontiert, das die Zitierbarkeit oder vielmehr Nichtzitierbarkeit dieser Arbeiten betrifft. Nachdem sich Hartmut Schnell dazu entschließt, das Thema seiner Magisterarbeit zu wechseln, um schließlich über die *Translated Poems of Rolf Dieter Brinkmann* inklusive eines interpretierenden Essays zu schreiben, bringt Brinkmann selbst das an den Leser weitergeleitete Dilemma auf den Punkt. So heißt es in einem Brief an den Germanistikstudenten aus Austin: „Du hast nun mal’n Typ gewählt, der Verschiedenes gemacht und wieder aufgegeben hat.“⁴³ Dass Brinkmanns Arbeiten „too much für Euch“⁴⁴ sind, ist nicht nur ein Umstand, der die Lektüreerfahrung begleitet, sondern vor allem der akademischen Verwertbarkeit Sorge bereitet.⁴⁵ So wird der Akademiker diesem Material gegenüber notgedrungen zum Gegenspieler, zum Antipoden des landvermessenden – da verortenden – Collageurs, zum

⁴¹ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“, in: *Westwärts 1&2. Gedichte*, Erweiterte Neuauflage, Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., April 2005, S. 256-330, hier S. 329.

⁴² Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 8.

⁴³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 150.

⁴⁴ Wolf Wondratschek: „Er war too much für Euch, Leute“, in: *Die Zeit*, Nr. 25, 13. Juni 1975, <http://www.zeit.de/1975/25/er-war-too-much-fuer-euch-leute/komplettansicht> (28.11.2014).

⁴⁵ Vgl. Anita-Mathilde Schrupf: „Wie lesbar sind Brinkmanns ‘Materialbände’ für die Literaturwissenschaft?“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*, hrsg. v. Thomas Boyken, Ina Cappelmann und Uwe Schwagmeier, München: Wilhelm Fink, 2010, S. 193-208.

Kopisten.⁴⁶ Denn sobald allein mit Blick auf die schriftbildlich gestalteten Gedichte Seitenabmessungen, Schriftgröße und Type nicht beibehalten werden, verschieben sich die Koordinaten und die Wortrelationen verzerren gegenüber der Druckvorlage. Umso virulenter erscheint diese Problematik freilich angesichts der fotomechanisch reproduzierten Collagen und Manuskriptseiten, aus denen weite Teile der Materialbände zusammengesetzt sind. Wer diese Arbeiten genau – das heißt jenseits des nur Wortwörtlichen – zitieren möchte, ist der unumgeharen Notwendigkeit ausgesetzt, sich einer bildlichen Form des Zitierens bedienen zu müssen: Scannen anstelle von Abschreiben. Das in dieser Form auf den Rezipienten übertragene Vermittlungsdilemma stellt einen taktischen Punktsieg Brinkmanns gegenüber dem „schießgaukelviehologische[n] Verständnis“ der Akademien dar und wird auch in dieser Arbeit eine Pointe auf Kosten des Verfassers bleiben.

Schließlich, und drittens, verweist der eingangs zitierte Mitschnitt von Brinkmanns Verortungsversuch auf den Aspekt des Unheimlichen, und zwar nicht einzig im Hinblick auf die darin angedeuteten Fragen des Wohnens, sondern *in medias res*. Denn im Medium der Tonaufnahme – *darin ist sie den nichtzitierbaren, da nur zu kopierenden visuellen Medien verwandt* – wird das Unheimliche zum Synonym für das Paradox der vermittelten Unmittelbarkeit: „This is the time. And this is the record of the time“,⁴⁷ wie Laurie Anderson in ihrem Song „From the Air“ spricht. Die Differenz zwischen Zeit und aufgenommenen Zeit korrespondiert mit einer Raumzeitverschiebung, in deren Rahmen das unmittelbare Jetzt und Hier des Aufnahmezeitpunkts deplatziert wird. Oder wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ schreibt: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“⁴⁸ Dem chronisch nichtverortbaren und daher niemals heimlichen reproduzierbaren Kunstwerk ist die Spaltung zwischen An- und Abwesenheit immer schon eingeschrieben. Die produktionstechnisch

⁴⁶ Die Gegenüberstellung von Landvermesser und Kopist folgt der an späterer Stelle zu erläuternden Annahme, dass Brinkmann dem rhizomatischen Imperativ „Karten, nicht Kopien machen“ folgt. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 23. Vgl. ferner ebd., S. 23 f.: „Die Karte ist das Gegenteil einer Kopie, weil sie ganz und gar auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist. [...] Sie ist selber ein Teil des Rhizoms. Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. [...] Eine Karte hat viele Zugangsmöglichkeiten, im Gegensatz zur Kopie, die immer nur ‘auf das Gleiche’ hinausläuft. Bei der Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auch eine angebliche ‘Kompetenz’ verweist.“

⁴⁷ Laurie Anderson: „From the Air“, in: *Big Science*, Warner Bros., 1982.

⁴⁸ Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)“, S. 437.

generierte Deplatzierung, die kunstgeschichtlich den Tod des Auratischen einleitet,⁴⁹ wird zudem durch den Konsum einer jeden Kopie aufrechterhalten. Denn erst die Produktionstechnik ermöglicht Ubiquität, die räumliche Streuung einer Aufnahme, die es schließlich jedem Konsumenten erlaubt sie zu goutieren, wo immer er sich auch aufhalten mag: überall und nirgendwo. „Die Deterritorialisierung, die Entortung des Originals durch den Vorgang des Näherbringens“,⁵⁰ die schließlich das „Schicksal der Kopie“⁵¹ besiegelt, macht aus der technisch reproduzierbaren Aufnahme das Gespenstermedium *par excellence*:

Recording has always had a spectral undercurrent. [...] Like a spectre, a recorded musician is at once present and absent. There is even a specific type of ghost that the musical recording corresponds to, what supernaturalists call 'the residual ghost': unlike the intelligent, responsive spook that can be communicated with and often has a specific message to deliver, the residual phantom is 'usually unaware of change in its surroundings and continues to play the same scene repeatedly.' Edison boasted of how his invention could reproduce sound 'without the presence or consent of the original source, and after the lapse of any period of time.' In other words, records are ghosts you can control. Indeed, Edison originally envisaged the phonograph primarily as a means of preserving the voices of loved ones after death.⁵²

„Da ist die Stimme und die Musik eines Toten“,⁵³ wie Brinkmann beim Hören des Untersuchungsobjekts für Hantologen in *Rom, Blicke* notiert. Auch die eingangs transkribierte Stimme Brinkmanns ist Teil des Spuks, der untrennbar mit der (Multi-)Medialität seiner Arbeiten verbunden ist, denn „[t]here's a parallel between the phonograph and the photograph: both are reality's death mask.“⁵⁴ Das Unheimliche wird Brinkmann also ständig begleiten, gerade weil es ihm darum geht, an authentische Erfahrungen heranzukommen – ein Begehren, dass immer schon mit dem Motiv des Verlusts, der etwaigen Uneinholbarkeit oder einer Deplatzierung einhergeht. Als heimsuchender Sammler (*to record*, technisch zu reproduzieren, bedeutet auch sammeln) von Wahrnehmungseindrücken, der sich zudem explizit mit Verortungsfragen befasst, ist Brinkmann damit unweigerlich der Dynamik von De- und Reterritorialisierungsprozessen ausgesetzt. Darin ist er auf ästhetischer wie thematischer Ebene der Figur des Landmessers verwandt. Denn Brinkmanns

⁴⁹ Boris Groys weist darauf hin, dass der von Benjamin beschriebene Verlust der Aura in erster Linie das Resultat einer Deplatzierung darstellt, insofern die Aura „das Verhältnis des Kunstwerks zu dem Ort [ist], an dem es sich befindet“. Groys: „Die Topologie der Aura“, in: *Topologie der Kunst*, München/Wien: Carl Hanser, 2003, S. 33-46, hier S. 35.

⁵⁰ Ebd., S. 37.

⁵¹ Ebd., S. 33.

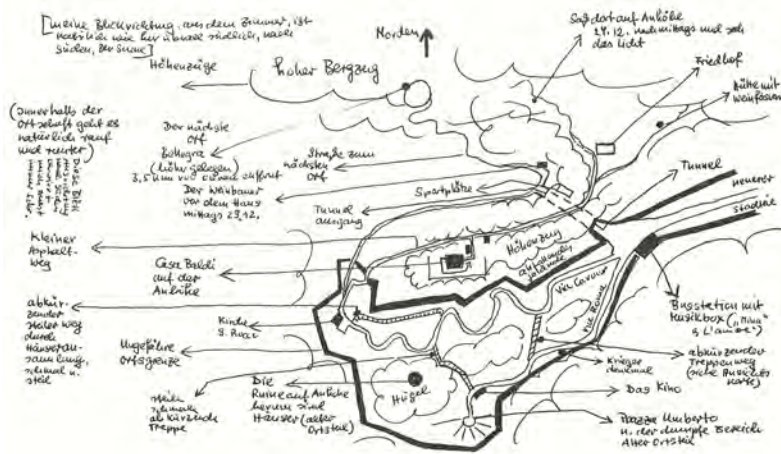
⁵² Reynolds: *Retromania*. S. 312 f.

⁵³ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 403.

⁵⁴ Reynolds: *Retromania*. S. 312. Im Übrigen ist seit Erfindung des Buchdrucks das Buch selbst als Gespenstermedium anzusehen.

Unheimlichkeit, die Vorsilbe *un-*, die seiner Suche nach authentischer Heimlichkeit angehört, ist wie im Fall des Landmessers die Marke einer Deterritorialisierung, ohne die es kein heimisches Terrain gäbe.

Obschon Brinkmann während seines Aufenthalts in Olevano Romano⁵⁵ zu Protokoll gibt, er sei „kein Kartograph“⁵⁶ und habe es sich „ungefähr zurechtgeortet“,⁵⁷ ist ihm die Praxis des Landvermessens vor dem Hintergrund des Selbstverortens offensichtlich nicht fremd, zumal „ein Buch [...] genauso ein Ding wie eine Landschaft [ist]“:⁵⁸ „ich beschäftige mich mit Karten, etwas Zeichnen, mir klar-machen, wo ich bin, finde ich sehr interessant.“⁵⁹ Mit Bezug auf die im ersten Teil dieser Arbeit erläuterten paradoxalen Implikationen des Landvermessens und der daraus folgenden



Das in *Rom, Blicke* ungefähr zurechtgeortete Olevano Romano.

Verbindung zum Unheimlichen, ist daher der These Sebastian Göllners zu widersprechen, dass es sich bei Brinkmanns komplexen Plänen einzig um das Resultat einer „Verschleierungsstrategie“⁶⁰ handle, insofern „diese Pläne nicht die Welt [vermessen]“⁶¹ und „sogar [...] den Überblick [verhindern]“.⁶² Göllner setzt anhand der Komplexität von

Brinkmanns Plänen implizit voraus, dass Landvermessungen ohne verschleiende Fehlmessungen auskommen könnten und unterschlägt damit die Dynamik von De- und Reterritorialisierungsprozessen, die selbst den präzisen Anspruch der Geodäsie in dessen Grenzen verweist, die er wiederum Brinkmanns Verfahren gegenüberstellt, nur weil letzterer nicht mathematisch exakt operiert, sondern anhand von protokollierten Erfahrungen. Die dadurch von

⁵⁵ Vgl. Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 349-440.

⁵⁶ Ebd., S. 382.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 121.

⁵⁹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 415.

⁶⁰ Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 297.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

Brinkmann zu einem „Polymorphen im Stadt-Text“⁶³ inventarisierte Wirklichkeit,⁶⁴ wie sie sich unter anderem in seinen Materialbänden dargestellt findet, dient Thomas Groß zufolge dahingegen nicht nur einer Problematisierung der „Mechanismen der Auswahl selbst“:⁶⁵ „Indem so konkrete Orte fixiert werden, hat sein [Brinkmanns; Anm. d. Verf.] Sammeln auch etwas von der Tätigkeit eines Landvermessers.“⁶⁶

Dass die Praxis des Sammelns bereits als kulturtopografische Technik dem Landvermessen gleichkommt, darauf wurde bereits anhand des gespenstischen Landmessers und der Archivierung des mit dieser Figur verbundenen Narrativs hingewiesen. Beide Ortungspraktiken – das Landvermessen sowie das eine Kulturtopografie begründende Sammeln – dienen der territorialen Absicherung, deren Preis das Unheimliche eines intelligiblen, da nicht in der Vermessung aufgehenden Rests ist, der als deterritorialisierende Bewegung jede Territorialisierung, die immer eine Reterritorialisierung ist, überhaupt erst ermöglicht und insofern das vermessene Territorium immer schon heimgesucht haben wird. Binnen der dislozierenden Bewegung, die den Übergang von der Unmittelbarkeit konkreter Orte zur Mittelbarkeit der Wörter, Bilder und Karten markiert, „[fällt d]er gemessene Ort [...] nicht zusammen mit dem Ort der Messung“.⁶⁷ Brinkmann ist sich dem aus der Landvermessung resultierenden semiotischen Dilemma von Re- und Deterritorialisierungsprozessen bewusst, wenn er den Linguisten Alfred Korzybski mit den Worten zitiert, „das Wort ist nicht die Sache, die Landkarte nicht das Gelände, das sie darstellt“.⁶⁸ Das Landvermessen bleibt eine Schwellenkunde, fluktuierend zwischen konkreten Erfahrungen und deren Aufzeichnung, Original und Kopie, Anwesenheit und Abwesenheit, dem Heimlichen und Unheimlichen:

Schwanken zwischen ungerührtem Gesichtverziehen und wütendem Hinblicken, zwischen Gleichgültigkeit und distanzierendem Abrücken, zwischen intensiver Aufnahme und scharfem, gedankenvollem Zerbrechen der Gegenwartskulisse, manchmal verloren in einigen ganz privaten Eindrücken, Regungen, die unterhalb der Wortschwelle liegen.⁶⁹

⁶³ Thomas Groß: *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, S. 211.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 210-221.

⁶⁵ Ebd., S. 211.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 74.

⁶⁸ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 61.

⁶⁹ Ebd., S. 123.

Diese Form der Landvermessung als Sammlung von Wahrnehmungseindrücken legitimiert Brinkmann mit Blick auf das 20. Jahrhundert, das er wie Foucault als „Zeitalter des Raumes“⁷⁰ charakterisiert: „Also dies ist das Raumzeitalter und Zeit sich umzusehen im Raum, und ich meine das ganz wörtlich, das Nervensystem umtrainieren, nicht mehr länger auf die angebotenen Wörter zu reagieren, in den Augen schimmert langsam und kühl die Frage, Was für ein Raum ist das Hier?“⁷¹

Dieser verortenden Frage nachgehend, sollen die Arbeiten Brinkmanns im Folgenden aus verschiedenen Perspektiven untersucht werden. So ist vor dem Hintergrund des bisher Gesagten zunächst zu erörtern, (1) wie sich die Frage des Wohnens überhaupt bei Brinkmann konstituiert. Nachfolgend ist zu zeigen, (2) inwieweit sich Brinkmanns Diagnose des *Gewohnten* im Kontext des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf das Raumzeitvakuum lesen lassen, das anhand der Geburt des Niemandslands und der spätkapitalistischen Rede vom Ende der Geschichte problematisiert wurde. Anschließend ist auf Brinkmanns Ortsinszenierungen in dem Gedichtband *Westwärts 1&2* (3 und 4) und seinen Materialbänden (5) einzugehen. Auf Basis dessen ist zu zeigen, (6) wie Brinkmanns Produktionsweise vor dem Hintergrund des im 20. Jahrhundert produzierten Raums als Taktik gelesen werden kann. (7) Abschließend ist genauer auf das dieser Produktionsweise implizite ästhetische Dilemma einzugehen, das nahelegt, dass Brinkmann den Spuk der Landvermessung nicht abschüttelt, sondern vielmehr remedialisiert, wodurch seine Arbeiten Teil der im Laufe des 20. Jahrhunderts geprägten pathologisierenden Bestandsaufnahme der Moderne werden.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“¹ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

:ich taumelte durch eine gräßliche Kulisse;wieso?was ist?war doch alles in Ord | nung,Gras wuchs grün,Bäume wuchsen krumm und quer,Zäune torkelten drahtig an A | sphaltbahnen entlang,metallene Jalousien schlugen gegen Bürohausfenster,und da | vorn ging etwas mit Fotzen&Titten behangen,die Türen öffneten sich und fieleni | ns Türschloß,Vögel wuppten kreuz&quer über Baustellen,die Arbeiter arbeiteten,

⁷⁰ Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 317. Die entsprechende Textstelle der Einleitung findet sich nicht in der Fassung von 1967, die unter dem Titel „Die Heterotopien“ in Deutschland veröffentlicht wurde. Vgl. ders.: „Die Heterotopien“, in: *Die Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt: Suhrkamp, 1. Aufl., 2005, S. 7-22. Es ist davon auszugehen, dass es sich um Änderungen handelt, die aus einer Überarbeitung im Jahre 1984 hervorgingen. Vgl. die Angaben zum Textnachweis in Dünne, Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*, S. 328.

⁷¹ Brinkmann: „To a world filled with compromise, we make no contribution“, in: *Der Film in Worten*, S. 121-134, hier S. 129. Derselbe Abschnitt findet sich überdies in ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 47 f.

¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 213.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

| die Fensterinstallateure löteteten und stöpselten und legten Leitungen,der Bäcke | r hantierte mit weißem Mehl und hatte ein weißes Unterhemd früh morgens gegen5 | in der Backstube,in den Autos wurde gefickt,in den Hotels wurde gefickt, | in den Zimmern wurde gefickt,auf dem Fußboden der Toilette wurde gefickt,alles in Ord | nung,die Sender sandten Musik und Nachrichten,die Geldscheine wurden abgegrif- | fen,die Zeitungskioske hatten geöffnet,Filmschauspieler&Filmschauspielerinnen | zuckten mit ihren Körpern,der Regisseur ließ das ganze nochmals drehen,Leute r | edeten,Mäuler öffneten sich und schlossen sich,das Bad roch nach Fichtennadeln | das Kind quitschte,die Denker dachten,die Maschinen rotierten,also was ist?los | warum macht mich dieser Raum konfus,warum das Reden,warum ist das Essen fade,w | ieso?da schaue ich durch das Fensterglas in den Himmel,direkt rein,und da flie | gt ein Flugzeug,wieso?was ist?warum dröhnt das?warum die Erschöpfung,die ich s | püre?warum will ich abhauen,weg?warum,wieso,was ist,warum bin ich hier fremd?:²

Die Bestandsaufnahme der Gegenwart wird zu einem Entfremdungsprotokoll alltäglicher Ver- rücktheit, die darin festgehaltene Erfahrung der Fremdheit und die daraus resultierenden „Integrationschwierigkeiten“³ zum Ausgangspunkt von Infragestellungen der Umgebung des Ich. Die vermittelte Gegenwart des Alltäglichen ist bestimmt durch das Gewohnte, in dem alles in Ordnung ist. Gegenwart bedeutet hier ein Kontinuum von Vorgängen, die einfach so weitergehen, rotieren. Auf den Aspekt der gleichsam automatisierten Kontinuität verweisen überdies die den zitierten Abschnitt rahmenden Doppelpunkte, die abzüglich des Schlussstrichs an das Symbol des Wiederholungszeichens aus der Musiknotation erinnern. Diese Assoziation ist nicht beliebig, insofern die Charakteristiken der hier beschriebenen Gegenwart ein wiederkehrendes Motiv in den Arbeiten Brinkmanns darstellen. Obschon die Wörter und Materialien im Einzelnen variieren und der von Brinkmann selbst artikulierte Bruch seinen Arbeiten gegenüber⁴ nicht übergangen werden soll, bleibt doch die Form des Entfremdungsprotokolls „ein nicht endender Loop“⁵ – ein Kompositionselement, auf das noch einzugehen sein wird.

² Ders.: *Schnitte*, S. 116.

³ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 8.

⁴ Vgl. hierzu Brinkmanns eigenen Abriss seines literarischen Werdegangs in Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 107-116, in dem unter anderem von dem „Bruch mit der nur realistischen Schreibweise und dem Programm des Verlages K&W“ die Rede ist. Ebd., S. 109. Zu dem um 1970 vollzogenen Bruch mit der Rezeption der Pop-Kultur vgl. ferner Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 252, 257. Bei Brinkmann selbst heißt es dazu in einem Brief an Maleen Brinkmann vom 7. Dezember 1971: „Vergiß auch nicht,daß die ganze Rebellion mit Pop,Underground,den Leuten | dort,den Linken usw.usw. und damit den verschiedenen Versuchen und Ver- | haltensweisen vorbei ist für mich,und mein Ärger mich oft selber meint, | weil ich naiv in vielem gewesen bin,während doch eine Menge geriebener | Typen,z.B. Rygulla,clever gewesen sind,was ich gar nicht sah.Da ist eine | Menge Verwirrung bei mir auch passiert,und die geht jetzt weg.“ Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 321.

⁵ Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 306.

Die „gewohnte Fremdheit“⁶ ist als ein deutliches Indiz für die gleichzeitige „Kontinuität und Diskontinuität“⁷ in Brinkmanns Werk bereits Thema in den frühen Prosaarbeiten aus den Jahren 1959 bis 1961. So heißt es in „Erinnerung an eine Landschaft“: „Ich weiß nicht, ob du jemals das erfahren hast, wieviel an Fremde eine Landschaft in sich trägt, in der du doch hineingeboren bist, vertraut ist sie und zugleich in gleicher Weise unbegriffen, weil niemals bekannt.“⁸ Zentral ist vor allem, dass bereits in diesem frühen Text der Fluch angedeutet wird, der den Landvermesser Brinkmann heimsucht. So heißt es weiter:

Aber das allein ist es noch nicht: – Gesichter kommen hinzu, Spiegelgesicht, das erblindet, willst du es sagen (weißt du noch *das Wort*: und sag es schnell, versprich dich nicht) Gesichter und alle Bewegungen, eingekerkert, versandet, zu früh verschüttet worden, das halb bewußt nur, nur angedeutet, nie ganz ausgesprochen, aber wahr, was durch die Träume trieb an den Regenabenden, als die Fenster leer standen und verlassen von allen leichten Sommervögeln, da hatte doch dein Atem die Karte an der Scheibe entworfen, Karte der unbegriffenen Fremde, nach der es dich trieb, fort, fort, nur fortgehen, aber niemals zurückkehren, wem sagtest du es nicht, was dir gehörte, das Strandgut, überlassen von den anderen, vierzehn warst du und lerntest lateinische Vokabeln, aber *das andere Wort*, das hast du nicht behalten (und sag es nicht, es könnte wahr sein) und da war es, daß die papierenen Schiffe des Sommers, beladen mit einer ganzen Kindheit und viel Nacht, ankerten im Blick, müde vom Wind, müde von einem Spiel, dessen Sinn nicht zu begreifen war, müde von den Träumen eines schon damals beendeten Lebens mit einer unerreichten Küste.⁹

Eine Erinnerungsflut bringt zum Ausdruck, dass hier ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der vergegenwärtigten Landschaft und dem Impetus einer Fluchtbewegung („fort, fort, nur fortgehen, aber niemals zurückkehren“) besteht. Das Ende der Passage deutet jedoch die Ausweglosigkeit des anvisierten Fortgehens an, da der andere Ort, den die „Karte der unbegriffenen Fremde“ ausweist, an einer unerreichten Küste liegt und die damit verbundene Zukunft bereits gestern beendet wurde. Das Zeitfenster, das damit umrissen wird, ist also ein durch die Vergangenheit determiniertes, geschlossenes. Was bleibt sind „Wörter Rückstände eines Traums an den sich niemand mehr erinnert“¹⁰ und „eine Art Heimweh nach etwas, das noch nie [...] wirklich gewesen ist“.¹¹ Der Sog der

⁶ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 145.

⁷ Jörgen Schäfer: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1998, S. 259.

⁸ Brinkmann: „Erinnerung an eine Landschaft“, in: *Erzählungen*, S. 385-392, hier S. 388.

⁹ Ebd., S. 388 f. Hervorh. d. Verf.

¹⁰ Ders., *Schnitte*, S. 156. Der Traum, an den sich niemand mehr erinnert, wird hier der alles determinierenden Vergangenheit entgegengesetzt. Die vergessene Erinnerung an einen Ausweg, durch die „eine | Tür [...] sich öffnet“ ist das Gegenstück zur ständig erinnerten Vergangenheit. Ebd.

¹¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 207.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

daraus resultierenden Erinnerung an eine schon immer verpasste Gelegenheit reißt den Adressaten dieser Rede hinab in die immer gleiche bzw. gleichfremde Landschaft. Die Nietzscheanische Diagnose, „immerfort am Vergangenen zu hängen“,¹² klingt an. Inmitten dieses Sogs die Andeutungen zweier Wörter, die wie Mahnungen artikuliert werden, jedoch zunächst auf nichts Spezifisches schließen lassen: „das Wort“ und „das andere Wort“. Die Auflösung folgt am Ende des Texts, wenn es im Anschluss an weitere Erinnerungen stotternd heißt,

du solltest dann in dieser Landschaft sein, zurückgekehrt oder nicht, aber nie, nie zurückgekehrt in der Zeit [...] – aber vielleicht weißt, aber du kannst es nicht sagen, vielleicht besitzt du es, und das ist nur für Augenblicke die Gegenwart einer Vergangenheit, wenn die Dämmerung einfällt und du gehst die alte, schlechtgepflasterte Straße nach Hause irgendwo [...].¹³

Nach einer Leerzeile reihen sich schließlich die zwei Wörter an: „und verflucht!“ Zurückgekehrt in die alte fremde Landschaft oder nicht, die schlechtgepflasterte Straße nach Hause, der Heimweg, führt ins unbestimmte Irgendwo und ist verflucht. Die Heimkehr wird ebenso wie das Fortgehen zur uneinholbaren Rückkehr, der angestrebte Ort verwandelt sich in einen Nicht-Ort: ewiger Transit. Sobald die Dämmerung einfällt, kommt für Augenblicke die Gegenwart einer Vergangenheit „als Gespenst wieder und stört die Ruhe des späteren Augenblicks“.¹⁴ Unabhängig von der konkreten Zeitlichkeit, geht derjenige, der qua Erinnerung die durch die Vergangenheit eingeschlossene Landschaft zum Zweck der Heimsuchung vermisst, ins boden- oder vielmehr uferlos Indifferente: „Da ist, wo / ich gehe / kein Weg / kein Bild / in welche / Richtung / ich gehe / um fort / zu kommen.“¹⁵ Insofern diese Heimsuchung zum Fluch des Nicht-Vergessen-Könnens einer die Landschaft determinierenden Vergangenheit wird, ist das Einzige, das vermittelt Brinkmanns Entfremdungsloop heimkehrt der Spuk des heimsuchenden Landmessers, der sich ebenfalls einer durch die Vergangenheit verursachten Zeitschleife verdankt: „Oh, that magic feeling / Nowhere to go.“¹⁶

In der Tat wird es gespenstisch: „Es sind die unaufhaltsam zunehmenden Entfernungen von sich selbst, die schließlich töten.“¹⁷ Was in erster Linie durch die Fremdheit getötet wird, ist der

¹² Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 248.

¹³ Brinkmann: „Erinnerung an eine Landschaft“, S. 392.

¹⁴ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 248.

¹⁵ Brinkmann: „Gedicht“, in: *Standphotos*, S. 93. Vgl. hierzu auch ders.: *Keiner weiß mehr*, S. 110: „Er konnte nicht irgendwo anders hingehen, konnte nicht weggehen, um irgendwo anders zurückzukommen mit jemand anderem.“

¹⁶ The Beatles: „You Never Give Me Your Money“, in: *Abbey Road*, Apple/Parlophone/EMI, 1969.

¹⁷ Brinkmann: „Flickermaschine“, in: *Der Film in Worten*, S. 84-93, hier S. 89.

Körper bzw. die unmittelbare Erfahrung von Körperlichkeit, die in einem dissoziativen Verhältnis zur Umgebung steht. Entfremdung ist in diesem Sinne immer auch Entkörperlichung. So heißt es in einem Brief an Maleen Brinkmann vom 4. November 1972:

Weißt Du, was Entfremdungsgefühle sind? (Man hat das Wort in den vergangenen Jahren so oft gehört, daß man sich darunter gar nichts mehr vorstellen kann!): eine Fremdheit, eine Entfernung seinem eigenen Leben und dem Gefühl zu leben gegenüber – obwohl man lebt, atmet, verdaut, sich bewegt, sieht, sich umdreht, geht, die Hand bewegt, schläft, aufwacht: eine Entfernung von einem selber, die in einem selber steckt – eine Fremdheit seinen eigenen winzigsten Impulsen und Regungen gegenüber und eine Abwesenheit des Empfindens zu leben, in einem Körper zu stecken, dieser Körper zu sein – durch eine unübersehbare Menge an Lichtern, Farben, Reklamen, Formen und Namen wird das jede Sekunde betrieben, da man atmet, sich bewegt, verdaut, entspannt, und durch eine unübersehbare Anzahl von Wörtern betrieben, die man im Kopf hat – bis hin zu dem Wort Entfremdungsgefühl, denn bereits dieses Wort, diese begriffliche Fixierung eines paradoxen Vorgangs, entfernt von seinem eigenen Leben zu sein, obwohl man lebt, ständig, ist eine Entfremdung [...].¹⁸

Der Abstand der Fremdheit bemisst sich anhand der gewohnten Semantik des Alltags: Lichter, Farben, Reklamen, Formen, Namen und vor allem Wörter. Jede Fixierung, die eine gewohnte Bedeutung durch Wiederholung und Erinnerung erst ermöglicht und dazu führt, „daß einmal gesetzte Wörter nur wieder Wörter hervorrufen“,¹⁹ wird zum Tod und trägt damit zur Entkörperlichung bei. Die einfachsten Körpertätigkeiten werden fremd, der nächste Ort des Selbst zum fernsten. Die semiotische Fixierung, das Auf-der-Stelle-Treten von Bedeutungsträgern, führt hinsichtlich des Körpers zu einer Ortsverschiebung, die als Diagnose „Entfremdungsgefühl“ wiederum selbst durch die semiotische Fixierung kontaminiert ist. Fest umschlossen durch ein jegliches erinner- und wiederholbares Medium der Mitteilung, wird das Körperbewusstsein verrückt, da ihm ständig alle Formen der Mitteilung vordiktieren werden. Gegenüber den Zeichen wird der Körper zum unbestimmten Nicht-Ort, die unmittelbare körperliche Erfahrung zur sprachlosen Leerstelle, die der sie umgebenden indifferenten – da stillgestellten – Semantik gleich zu werden droht: „Man kann dann nicht mehr reden, man kann darüber nicht mehr reden, man kann das nicht mehr.“²⁰ Die Sprache wird zur Krankheit, die Semantik des Alltags, „[d]ie Umgebung und das

¹⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 87.

¹⁹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 71.

²⁰ Ders.: *Keiner weiß mehr*, S. 131. Vgl. hierzu ferner das Sprachlose und die Unaussprechbarkeit des Nichts in ebd., S. 44, 45, 82, 97. Vgl. zu Brinkmanns Sprachskepsis ferner Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 38-45.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

Gequassel darin“,²¹ zersetzen den Körper und das Sinnliche. Körper sein und haben heißt hier: Communication breakdown.



Communication breakdown im Nirgendwo in den Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand.

Dennoch wird die Frage nach dem Wo artikuliert: „da bin ich wieder hier zurück, aber verdammt nochmal, geier, wo ist das?“²² – „Wo bin ich?“²³ – Die Frage bleibt eine offen gestellte. Ihr folgt keine Antwort, kein instandgesetzter Ort des Selbst oder eine Situation unmittelbarer Sinnlichkeit. Denn bereits das Nennen ist ein Vorgang, der zwar etwas örtlich adressierbar macht, respektive etwas örtlich Adressierbares voraussetzt, jedoch nicht auf sinnlicher Ebene, sondern allein als ein Verfahren, das sprachlich Abwesenheit und Ferne überbrückt. So bleibt auch das Nennen mit einem Fragezeichen verbunden: „du bist das, womit man dich ruft, nennt, ein Name – und das hat einen Ort, hier in der Gesellschaft?“²⁴ Dass die Gesellschaft keinen Rückschluss auf einen

²¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 174.

²² Ders.: *Schnitte*, S. 109.

²³ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 272.

²⁴ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 253.

(eigenen) Ort zulässt, zumal „ein Name [eigentlich] ein getäuschter oder vorgetäuschter Besitz ist“, ²⁵ lässt auch der Rückbezug zum Herkunftsort in der Provinz – vermutlich Vechta – erahnen:

:ich machte mir lang- | sam klar,woher ich ge | kommen bin./15000 Ein | wohner,und in der länd | lichen
Umgebung erstar | tes Dasein/um 10 Uhr | die Stadt ausgestor- | ben/verrammelte Türen | und
Fenster/Gefunzel | aus einigen schäbigen | Wirtschaften am Rand | der Stadt//Terror der |
Religion,wahnsinnige | Prozessionen durch Fel | der und über Äcker// | (was habe ich da ge- | dacht??:daß
es kein | Entkommen gibt aus | dieser Krüppel- und Zwangswelt/heute:ob | Religion oder Politik, | was hat
sich geändert) [...].²⁶

Die Frage nach dem Woher liefert keine Antwort auf das Wo oder Wohin. Vielmehr führt dieser Weg in einer Zirkelbewegung, aus der es kein Entkommen gibt: „Die Stadt, zu eng geworden, kein Platz, keine Stelle, um einfach einmal wieder stehenzubleiben.“²⁷ Als Konsequenz dieser ständigen Bewegung ins Nirgendwo, werden nicht nur einzelne Umgebungen in sich, sondern verschiedene Städte zueinander indifferent, so dass es beispielsweise in *Rom, Blicke* keine Rolle mehr spielt, ob sich das Ich nun in Köln oder in Rom aufhält: „Es ist mir etwas ergangen wie in Köln oder in Rom: nach kurzer Zeit mag ich nicht mehr in den Ort gehen.“²⁸ Weiter heißt es dazu in den Tonbandaufnahmen: „Der Aufenthalt in Rom, der war nichts anderes als ein Aufenthalt im westdeutschen Staat, in der Villa Massimo in Rom. Villa Massimo ist westdeutscher Staat, das muss man sich mal ganz genau klarmachen.“²⁹ Was bleibt ist ein

Immer größer werdendes Gefühl von Ortlosigkeit, innen und außen,innen: | Werte,für die sich
anzustrengen lohnte,Familie,Liebe,Gott,Geschäft, | Vaterland usw.usw.Sozialismus,Weltrevolution,
Veränderung,Neue Sensibi- | lität,Gleichheit,Brüderlichkeit,Freiheit,zerfallen,und schwer verwischt | und
außen:Stadt,Land,wohnen,tun usw.usw. | Und sich vergrößerndes Gefühl von Ortlosigkeit:wohin?³⁰

²⁵ Ebd. Vgl. zum Zusammenhang von Nicht-Verortbarkeit und Eigentum Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 536: „Man sagt häufig, daß mit ihnen [den staatlichen Gesellschaften; Anm. d. Verf.] das Territorialprinzip dominant wird. Man könnte auch von Deterritorialisierung sprechen, denn nun wird die Erde zum Objekt, anstatt ein aktives materielles Element zu sein, das sich mit der Abstammungslinie verbindet. Eigentum ist die deterritorialisierte Beziehung des Menschen zur Erde.“ Ganz so, als wolle er dieser Form der Deterritorialisierung etwas entgegensetzen, betont Brinkmann an andere Stelle den Stellenwert der Erde: „ich bin kein Bauer, ich schreibe Gedichte, aber ich mag so sehr die Erde...“ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 121.

²⁶ Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 109.

²⁷ Ders.: *Keiner weiß mehr*, S. 125.

²⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 434.

²⁹ Ders.: „Die Riten der Aufnahmetechnik“, in: *Wörter Sex Schnitt*.

³⁰ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 336.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

Die Bestandsaufnahme der Gegenwart, gesellschaftlicher Konventionen sowie des gewohnten Wohnens bildet nicht nur den Ausgangspunkt der Frage des Wo und Wohin, sie liefert auch einzig das Material entlang dessen sich diese Frage überhaupt entfalten kann. Das Stellen der Wo-Frage folgt dem Prinzip der Negation, was räumlich begriffen Abgrenzung bedeutet: Aus der Deplatzierung folgt die Verortungsfrage, die sich paradoxerweise wiederum nur als deplatzierende stellen lässt, so man denn der die Ortlosigkeit konstituierenden Deplatzierung etwas entgegensetzen will. Es gilt, die Frage nicht zurück an den Ausgangspunkt des Gewohnten zu führen, sondern ein Gegenüber zu festigen, um die Gegenwart gegen die Gegenwart ins Spiel bringen zu können. Brinkmann zielt jedoch nicht einzig darauf ab, den Zustand der Gegenwart gegen sich selbst auszuspielen, denn „es ist die verschiedene Gegenwart, die mich treibt“.³¹

Der Antrieb gen verschiedener Gegenwart wird so zur Heimsuche „ständige[r] Fluchtbewegungen“,³² deren Wege nicht vorbeiführen am Status quo der Gegenwart, der sich durch mehr als nur einen „Stadtplan als pervertierte Kulisse für Leben“³³ und eine gewohnte Semantik auszeichnet, die schließlich Brinkmanns Sprachskepsis begründet. Zu konkreten gesellschaftlichen Zielscheiben werden auf diesen Wegen vor allem der politische Diskurs der 68er-Generation, die Figur des Intellektuellen, eine „Sowohl-als-auch-Kultur“³⁴ und immer wieder der Deutsche: „müßte Ich | eine Hieroglyphe entwerfen vom gegenwärtigen Typ deutsch/und Das Ist ein Bild/Ich würde Einen schiffenden schießenden Typ vor | Angst zeichnen Der immerz [sic] Arbeitet“.³⁵ Das Bild vom primitiven Spießbürger wird kurzgeschlossen mit dem politisierten Typ: „Und die sogenannte Politisierung:wie brav, wie entsetzlich brav, wie sie nur Konstellationen ändern wollen, wie sie von Gedeihenheit reden, wie sie Blindsätze reden, die Sinnlichkeit töten./Und dann, das reale, konkret-leibliche Verhalten:Schlamperei, jeden mit Du anzureden.“³⁶ Angesichts der „Müllhalde [...],die sich Bundesrepublik Deutschland nennt“,³⁷ heißt es dazu weiter in den *Erkundungen*, dass „nur ein | Narr noch glauben [kann],daß sich der Mißstand und die allgemeine Verrottung durch | die Ersetzung eines politischen Systems durch ein anderes beheben ließe“.³⁸

Die Charakterisierung des politisierten Diskurses wird überdies aus sprachkritischer Perspektive pathologisiert: „zoon politikon ist wie die | Pest/die Pest schafft Beulen/Beulen von

³¹ Ders.: „Ohne Autobiographie“, in: *Vorstellung meiner Hände. Frühe Gedichte*, hrsg. v. Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2010, S. 19.

³² Ders.: *Rom, Blicke*, S. 88.

³³ Ebd., S. 285.

³⁴ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S 24.

³⁵ Ebd., S. 63.

³⁶ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 160.

³⁷ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S 176.

³⁸ Ebd.

Bildern/das sind die | Wörter/erstickt in der Kehle/Kehle erstickt in den Wörtern.“³⁹ Die erstickenden Wörter, die Macht des politischen Diskurses, hinter dem „Lebendigkeit [verschwand]. (Links, rechts, in der Mitte.)“,⁴⁰ prägen schließlich auch die deutsche Landschaft, insofern auch sie der entsinnlichenden Entfremdung Vorschub leisten:

Erfahrung: dieses Land, Territorium, ist so sehr psychisch, gefühlsmäßig arm, daß die Menschen darin nur noch an „Politik“ denken können. / Überall jetzt Wörter in der Öffentlichkeit: „Krisenstab,“ wer ist denn in der Krise? Der Staat! – „zusammentreten,“ wie beim Militär! Rufe nach der Todesstrafe ziehen durch dieses Sprachterritorium!⁴¹

Anlässlich der Entführung des Berliner CDU-Spitzenkandidaten Peter Lorenz durch die Bewegung 2. Juli am 27. Februar 1975, heißt es zur Armut des akademisch-politischen Typs weiter:

Das [dauernd nur Warnungen und Rückzüge machen; Anm. d. Verf.] sah ich auch schon in dem Auftritt des Rudi Dutschke in der Volkshochschule Köln vergangenen Winter, wo er die dialektische Methode zu rechtfertigen suchte, die, wenn mans genau nimmt, bereits von der totalen Spaltung zwischen Kopf und Körper ausgeht, und dann zu Synthesen gelangen will, nee, so nicht!⁴²

Freilich nicht undialektisch fragt Brinkmann an anderer Stelle: „Ist durchschaut worden, daß ausdrückliche politische Demonstration von dem Zustand programmiert wird, gegen den sie sich wendet?“⁴³ Der Angriff auf die Gegenwart vollzieht sich daher gegen „ein erblindetes, weil akademisiertes Bewußtsein, das nur noch auf Wörter (Begriffe) zu reagieren versteht“⁴⁴ und davon ausgeht, „daß eine literarische Arbeit selber ein Politikum darzustellen hat“.⁴⁵ Insofern allein aus sprachkritischer Perspektive Staat, politischer Diskurs und Territorium ununterscheidbar werden, signieren Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla das Nachwort in der von ihnen herausgegebenen Anthologie zur US-amerikanischen Literaturszene, *ACID*, mit einer lautstarken Version der Worte

³⁹ Ebd., S. 66.

⁴⁰ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 339.

⁴¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 221.

⁴² Ebd.

⁴³ Ders.: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'SilverScreen'“, in: *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., 1982, S. 248-269, hier S. 253.

⁴⁴ Ders.: „Der Film in Worten“, in: *ACID. Neue amerikanische Szene*, hrsg. v. Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 381-399, hier S. 385.

⁴⁵ Ebd.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

Roland Barthes: „IM GEGENWÄRTIGEN GESCHICHTLICHEN ZUSTAND KANN POLITISCHE SCHRIFTSTELLEREI NUR EIN POLIZEI-UNIVERSUM BESTÄTIGEN.“⁴⁶

Sprache, Städte, das Territorium des Staats, politischer Diskurs und Literatur werden damit zu Inbegriffen des gekerbten und dementsprechend kontrollierbaren Raums, wie er von Deleuze und Guattari – ebenfalls mit Verweis auf die Polis – beschrieben wird:

Wenn die Griechen vom offenen Raum des *Nomos* sprachen, der nicht begrenzt ist, nicht aufgeteilt, prä-urbanes Land, Berghang, Plateau, Steppe, dann stellten sie ihn nicht der Kultur gegenüber, die im Gegenteil ein Teil davon sein kann, sondern der *polis*, dem Stadtstaat, der Stadt. [...] Im Gegensatz zum Meer ist sie der eingekerbte Raum par excellence.⁴⁷

In den Worten Brinkmanns klingt die Musik dieses Raums folgendermaßen: „Kontrollen, Kontrollen, Kontrolla machen. Jetzt machen wir Kontrollen, Kontrolla. Kontrolla machen! Los, mach 'ne Kontrolle! Was kontrollierst du denn? Was kontrollierst du denn, du dumme Sau?“⁴⁸

Da überall „im Ohr die allgemeine Todesmelodie“⁴⁹ nachklingt, die als „Dialektik [...], also Individualität, Individuum [sic] mittels Masse, [...] ganz schön berauschte und wuselig machte“,⁵⁰ impliziert die Problematisierung des politischen Diskurses, der unter sich Entfremdung, Unsinnlichkeit, Entkörperlichung und staatliche Macht begreift, überdies die Gegenüberstellung zweier Protagonisten: Individuum und Kollektiv. Das Konzept von Gesellschaft gerinnt unter diesem

⁴⁶ Ders. und Ralf-Rainer Rygulla: „Nachbemerkung der Herausgeber“, in: *ACID*, S. 417-418, hier S. 418. Das Zitat ist im Original nicht in Versalien gesetzt und findet sich in: Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Points, 2009, S. 26. In voller Länge lautet die entsprechende Passage: „Mais de même que, dans l'état présent de l'Histoire, toute écriture politique ne peut que confirmer un univers policier, de même toute écriture intellectuelle ne peut qu'instituer une paralittérature, qui n'ose plus dire son nom. L'impasse de ces écritures est donc totale, elles ne peuvent renvoyer qu'à une complicité ou à une impuissance, c'est-à-dire, de toute manière, à une aliénation.“ Ebd. Hervorh. d. Verf. Obschon die entsprechende Passage stark verkürzt von Brinkmann und Rygulla wiedergegeben wird, kann doch der restliche Gehalt als Subtext zu Brinkmanns Angriff gegen den akademisierten Diskurs und die intellektualisierte experimentelle Literatur gelesen werden. So heißt es mit Bezug auf „Heißenbüttel, Jandl, und wen ihr da [in der Germanistik der Universität Texas in Austin, USA; Anm. d. Verf.] sonst noch 'durchnehmt'“: „ich kann diesen Modernismus, diese Moderne, nicht mehr ertragen! Die Personen sind darin ganz verschwunden, in der prima chicen literarischen Form, dem vorgenommenen Thema. Ich höre den, der das Schreibe, gar nicht mehr aus dem Buch dann. Ich höre und sehe bloß Stil und Form, na und? 'Dead language'.“ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 95 f. Vgl. ferner Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 251: „Brinkmanns Beschreibungen des Privaten ist also keineswegs – dem zeitgenössischen Trend zur 'Neuen Subjektivität' gemäß – eine Form des Politischen, noch weniger ein Beispiel für die vermeintlich radikale Selbstentblößung des Autors. [...] Leben ist bei Brinkmann [...] ein Gegenbegriff zum ästhetischen Establishment, der die Art und Weise seiner künstlerischen Produktion bestimmt.“

⁴⁷ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 667. Es ist an späterer Stelle, das heißt mit Bezug auf die Lesart von Brinkmanns Schreiben als Variante eines taktischen Vorgehens, darauf einzugehen, dass die Stadt jedoch auch „die Einkerbungskraft ist, die überall, auf dem Boden und in den anderen Elementen, den glatten Raum zurückgibt, wieder einführt – und zwar außerhalb ihrer selbst, aber auch innerhalb.“ Ebd.

⁴⁸ Brinkmann: „Die Riten der Aufnahmetechnik“.

⁴⁹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 340.

⁵⁰ Ebd.

Blick zur „Mystifikation“,⁵¹ die zum Ausdruck eines gleichgeschalteten entindividualisierten Angstraums wird: „Wovon sprachen sie [die Zoon Politikons; Anm. d. Verf.] (abstrahierte ich die vielen Situationen, die ich erlebt hatte mit den Weltreformatoren): von der Masse, vom Kollektiv.“⁵² Der „verschärfte Konflikt zwischen dem Einzelnen und den Vielen“⁵³ wird kurzgeschlossen mit der Angst, die „auf[tritt], sobald man ein fremdes Territorium betritt“.⁵⁴

Die Fremdheit einer derartigen doch menschlichen Situation liegt oft in Ritualen, z. B. der Prüfung, des Vortrags, des Podiums, der Konfrontation: hier steht ein Einzelner vor Vielen (auch das ist ein Phänomen: der Einzelne, der heraustritt aus den Vielen und sich zeigen muß) – Zugleich ist auch wieder, sobald der Einzelne hervortritt, er bedroht, jedenfalls auf der wortlosen vitalen Körperebene. Er muß sich sichern – so kommt es zu einem konventionellen Verhalten, das wieder die Vielen versöhnt.⁵⁵

Das Resultat wird in ein Bild gefasst, das jeden politischen Aufbruchversuch der 68er-Generation zurückverweist an den elterlichen Stammtisch in der kleinbürgerlichen Bundesrepublik: „Das Ende ist Wirtshaus-Gemeinschaft. Die große Übereinkunft. ‘Wir sitzen ja alle im gleichen Boot!’ Klar nur so nicht, daß das Boot alle gleich macht.“⁵⁶ Die Konsequenz ist eindeutig: „‘dem Volk aufs Maul schauen?’ lieber nicht!“⁵⁷

Da „es [...] für den einzelnen Menschen nur die Gegenwart, & kein Kollektiv [gibt]!“⁵⁸ zeichnet sich die Abgrenzung gegenüber der „abgerichtete[n] Reflexionsfähigkeit“,⁵⁹ der „Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster“⁶⁰ sowie der „bekannte[n] Unsinnlichkeit des Denkens abendländischer Intellektueller“⁶¹ nicht etwa durch die forcierte Abschaffung von Gegenwart aus, sondern durch ein nicht nur auf den ersten Blick paradoxes Plädoyer für mehr Gegenwart, von dem sich allein in *Rom, Blicke* mehrere Varianten finden lassen: „ich habe etwas gegen das Kritische;

⁵¹ Ebd., S. 339. Zur Mystifikation vgl. ferner den Verweis auf religiöse Entindividualisierung, ebd., S. 133: „Christus hat 'ne Gemeinschaft gewollt, Buddha das Nirwana, immer der Zwang zur Auslöschung des Einzelnen, das Auslöschen der Steigerung des Einzelnen zum Zweck der blöden durchschnittlichen Gemeinschaft, die, als Gesamtes, nur drücken kann!“

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 275. Vollständig heißt es dazu: „Dieses, der verschärfte Konflikt zwischen dem Einzelnen und den Vielen, darin sehe ich das eigentliche Problem. Und ich sehe, daß er sich immer mehr verschärfen wird. (Man wendet sich an die Massen und verheißt Individuelles Leben – jeder stellt sich was anderes darunter vor, – dann: ist es nicht paradox mittels Vielen zu Einzelheiten, Einzelnen, Individualität zu gelangen? Irgendwo liegt da ein großer dialektischer Betrug vor.)“ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 297.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 35.

⁵⁷ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 161.

⁵⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 254.

⁵⁹ Ders.: „Der Film in Worten“, S. 381.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., 384.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

anstatt sich mit der Gegenwart genau auseinanderzusetzen⁶² – „Ich möchte mehr Gegenwart!“⁶³ – „Anwesenheit, Gegenwart, hier und hier und jetzt.“⁶⁴ Das eingeforderte Surplus einer verschiedenen Gegenwart zeichnet sich durch Unmittelbarkeit und Authentizität aus. Es zielt ab auf eine „viel vollere Gegenwart, mit den beiseite geschobenen Wörtern, Ausdrücken, für Gegenwart, Sinnlichkeit und Lust“.⁶⁵ Das davon abgeleitete „Gegenwartsbewußtsein [...] für den genauen Moment“⁶⁶ bezeichnet jedoch umgekehrt keinen Fetisch des Jetzt-Seins im Sinne einer eskapistischen Stasis oder aber eines Stillstands. So hält Brinkmann in den *Erkundungen* fest: „Die Ideologie des Jetzt und des Im-Augenblick-Lebens ist quatsch! | Die Sinne auf Hochtouren bringen, und lange Pläne haben, Vorhaben, ja. | Die Wahrnehmungen auf allen Spuren fahren!“⁶⁷

Dass es einerseits um mehr Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit geht, andererseits jedoch nicht darum, sich kontemplativ darin zu versenken, sondern „auf allen Spuren“ den Wahrnehmungseindrücken zu folgen – was für einen Künstler schließlich den Einsatz der Multimedialität, also *weniger Unmittelbarkeit*, zur Konsequenz haben muss –, deutet an, dass das von Brinkmann angestrebte Authentische von Beginn an durch einen ständig deplatzierenden „Riß zwischen Vorstellung und dem, was wirklich um mich herum war“⁶⁸ gekennzeichnet sein wird. Denn zum einen konstituiert sich die Forderung nach mehr Gegenwart einzig vor dem Hintergrund der gewohnten Gegenwart, da „every moment emerges from everyday life in which it gathers its materials or the material it needs“,⁶⁹ wie Lefebvre hinsichtlich des dialektisch verstandenen Moments⁷⁰ festhält, der die alltäglichen Widersprüche umfasst. Zum anderen ist die damit

⁶² Ders.: *Rom, Blicke*, S. 192.

⁶³ Ebd., S. 145.

⁶⁴ Ebd., S. 152.

⁶⁵ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 74.

⁶⁶ Ebd., S. 125.

⁶⁷ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 289.

⁶⁸ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 207.

⁶⁹ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume II*, S. 346. Zur Definition des dialektisch begriffenen Moments vgl. ebd., S. 348: „We will call ‘Moment’ *the attempt to achieve the total realization of a possibility.*“

⁷⁰ Die Übersetzung *Moment* anstelle von beispielsweise *Augenblick* wird hier aufgrund von Lefebvres Beschreibung zur Dauer des Moments vorgezogen. Vgl. ebd., S. 345: „The moment has a certain specific duration. Relatively durable, it stands out from the continuum of transitorities within the amorphous realm of the psyche. It wants to endure. It cannot endure (at least, not for very long). Yet this inner contradiction gives it its intensity, which reaches crisis point when the inevitability of its own demise becomes fully apparent. The manner of its duration means that it cannot be brought into harmony with continuous evolution, or with pure discontinuity (a sudden mutation or ‘revolution’). It can only be defined as *involution*. Essentially *present* (an essential modality of *presence*), the moment has a beginning, a fulfilment and an end, a relatively well-defined start and finish. It has a history: its own...“ Nichtsdestotrotz verwendet Brinkmann selbst das Wort *Augenblick*, wenn es um die Beschreibung einer gesteigerten sowie ausgedehnten Gegenwart geht, womit die potentielle Ununterscheidbarkeit beider Varianten – Moment und Augenblick – berührt wird. Vgl. Brinkmann: *Schnitte*, S. 135: „Überhaupt kam ich gar nicht zurecht m | it dem Vorwärts, Weiter und Halt. Mir ist vielmehr nach einer ausgedehnten Ge | gegenwart zu Mute, und was das heißt?: die Augenblicke ausdehnen, langsam, langsam, doch die meisten schienen alle wegzuuwollen und redeten dauernd von Veränderung.“ Hinsichtlich der Dauer unterscheiden sich Lefebvres und Brinkmanns präsentische Konzepte an dieser Stelle von dem perzeptiven Augenblick, der

verknüpfte verschiedene Gegenwart immer schon mit der Unmöglichkeit verbunden, aus den Wörtern herauszukommen und einer jeglichen Medialität zu entsagen, da die Negation der Zustände vermittelt sein will. Dies bedeutet, dass die angestrebte Möglichkeit einer verschiedenen raumzeitlichen Präsenz nicht ohne eine das Authentische verunmöglichenden Präsenz zu denken ist und dass umgekehrt die Unmöglichkeit, ein jegliches Medium der Mitteilung auszuschalten, die Möglichkeit zur Unmittelbarkeit einer anderen Präsenz bedingt. Es muss also gerade vor dem Hintergrund der Negation mit dem gearbeitet werden, was da ist, wie auch nur dasjenige, das bereits da ist, überhaupt erst einen Artikulationsrahmen für eine jegliche Negation schaffen kann: „The moment is an impossible possibility, aimed at, desired and chosen as such. Then what is impossible in the everyday becomes what is possible, even the rule of impossibility.“⁷¹ Das präsentische Konzept von der gesteigerten sowie authentischen Gegenwart stellt ebenfalls eine unmögliche Möglichkeit dar und impliziert notwendigerweise, dass die verschiedene Gegenwart nur dann realisierbar ist, wenn sie die Negation in sich aufnimmt. Vor dem Hintergrund der durch Entfremdung konstituierten Frage der Verortung bedeutet dies, dass sich die verschiedene Gegenwart nur im Modus der Entfremdung vermitteln lässt: „Disalienating in relation to the triviality of everyday life – deep in which it is formed, but from which it emerges – and in relation to the fragmented activities it rises above, the moment becomes alienation.“⁷²

Eben darin besteht die Paradoxie des von Brinkmann eingeforderten Surplus von Gegenwart: in dem Mehr an Entfremdung von der Entfremdung. Die Verortungsfrage ist daher immer schon doppelt von Entfremdung gezeichnet. Sie konstituiert sich durch Entfremdung und ist gleichzeitig dem Gewohnten gegenüber entfremdend. Darin liegt nicht nur die unmögliche Möglichkeit der aus ihr resultierenden Heimsuchung begründet, sondern auch deren stets mögliche Unmöglichkeit, denn „[i]n so far as it is alienating and alienated, the moment has its specific negativity. It is destined to fail, it runs headlong towards failure.“⁷³ Der für die verschiedene Gegenwart ausschlaggebende entfremdet-entfremdende Moment hat für die Heimsuchung zur Folge, dass sie nur mittels Entfremdung zu haben und daher immer schon zum Scheitern verurteilt ist. Dies bedeutet nicht, dass die Infragestellung des Gewohnten sinnlos ist, sondern vielmehr, dass derjenige, der es mit der

Blitzartigkeit, die Benjamins Konzept vom dialektischen Bild auszeichnet. Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 578.

⁷¹ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume II*, S. 347.

⁷² Ebd., S. 347.

⁷³ Ebd.

Angriff auf das Gewohnte I: „Wie gern würde ich hier, von diesem Bezirk, wo ich lebe, freundlich schreiben!“ oder: Gegenwart ≠ Gegenwart

daran geknüpften Verortung ernst meint, sie also gegenüber dem zu negierenden Status quo absolut setzt, zum Protagonisten einer Tragödie wird: „It's fulfilment is its loss.“⁷⁴

Der Verlust zeichnet sich dadurch aus, dass die von Brinkmann pathologisierten Widersprüche des gesellschaftlichen Raums, seiner Gegenwart und der damit verbundenen deplatzierten alltäglichen Semantik letztlich Teil seiner Vermittlung einer verschiedenen Gegenwart werden. Das über die Authentizität und die verschiedene Gegenwart Gesagte fällt nicht immer eindeutig mit dem Gemeinten zusammen, die nicht-nonverbalen Dinge sind nicht „[s]o lustig und lustvoll wie ficken“.⁷⁵ So sind allein die Beschreibungen der verschiedenen Gegenwart von einer deplatzierten metonymischen Dynamik bestimmt, die bereits im Kontext des produzierten Raums problematisiert wurde: „Anwesenheit“, „vollere Gegenwart“, „Sinnlichkeit“, „Lust“, „jetzt“, „hier“ und schließlich „Augenblick“⁷⁶ sind nur einige Beispiele dafür, dass auch die auf absolute Präsenz und Unmittelbarkeit abzielende „Sprache [...] ein Hilfsmittel, eine Krücke [ist]“.⁷⁷ Diese selbst das Schreiben über eine verschiedene Gegenwart durchsetzende Deplatzierung betont jedoch umso mehr den Impetus der von Brinkmann artikulierten Ausbruchsgesten: „das Beharren auf die reale Anwesenheit, das Durchbrechen von Zeit“⁷⁸ und den nötigen „Bruch [...] mit einem Ort, einer Lebensweise und Verhaltensweise“,⁷⁹ dem „eingefahrenen Denken“⁸⁰ sowie „der Befangenheit, in nationalen Räumen zu denken“.⁸¹ Gerade weil dieser Weg ein Scheitern ist, verweist er *symptomatisch* auf die Notwendigkeit des den Doors entliehenen Imperativs „Break on through to the other side“,⁸² demzufolge es gilt, „durch ein Loch in der Zeit“⁸³ zu entschlüpfen. Denn gerade die Problematik des raumzeitlichen Gefangen-Seins⁸⁴ verweist auf Charakteristika der von

⁷⁴ Ebd., S. 352. Vgl. ferner ebd., S. 347: „In our view, the link between the tragic and the everyday is profound; the tragic takes shape within the everyday, comes into being in the everyday, and always returns to the everyday: the tragic initial decision, which constitutes an absolute, and proclaims it, the tragedy of heartbreak, of alienation, of failure at the heart of fulfilment, of the return to the everyday to start the process all over again.“ Es ist in diesem Kontext nicht frei von Ironie, dass „die Flucht auf das Land [...] der unerfüllte Wunschtraum“ von Brinkmann bleibt. Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 259. So schreibt Brinkmann in einem Brief an seine Frau Maleen vom 24. Dezember 1972, „daß ich einen eigenen Ort brauche, wo ich leben und arbeiten kann, ein Haus, ein Stück Land, abgelegen, wo ich sicher bin, auf keinen Hausbesitzer angewiesen“. Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 385.

⁷⁵ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 26.

⁷⁶ Vgl. Ders.: *Schnitte*, S. 135.

⁷⁷ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 142.

⁷⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 417.

⁷⁹ Ebd., S. 295.

⁸⁰ Ders.: „Der Film in Worten“, S. 384.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 381.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ders.: *Schnitte*, S. 111: „Ich war eingesperrt in der Gegenwart.“

Brinkmann angegriffenen Gegenwart, die in mehr als nur dem schmalen Zeitfenster der 1960er und 1970er Jahre zu suchen sind.

Inventur II: Leere Fülle

Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Zusammenhang von Dichten und Denken im 20. Jahrhundert sowie den Diskussionen, die im Rahmen einschneidender historischer Erfahrungen implizit auf das von Adorno problematisierte Dichten nach Auschwitz Bezug nehmen, das „der Krise des Sinnes eingedenk bleiben [muß]“¹, erscheinen Brinkmanns Arbeiten zunächst problematisch. Gibt es doch wenige Literaten, die sich dermaßen intensiv von sämtlichen Diskursen auf weitestgehend destruktive Weise zu distanzieren suchten.² Die besonders auf das Akademische wie Intellektuelle gerichteten Rundumschläge zugunsten gesteigerter Sinnlichkeit erschienen Brinkmann jedoch vor allem deshalb notwendig, da bereits der „Dreck des Nachdenkens“,³ der mitunter denjenigen attestiert wurde, die sich hinsichtlich eines Schreibens nach Auschwitz „vor den Fakten [...] einschleichen“,⁴ ihm als staatsstabilisierend und zynisch galt:

Die Theorien haben in einem überwältigenden Maße zugenommen, doch außer vielen Theorien gibt es nicht einmal Musik. Was mit deutlich zu sein scheint, ist: daß der deutsche Sprachbezirk tatsächlich endgültig den Krieg, der daraus hervorgegangen ist, verloren hat, und dabei immer weiter macht in der Tendenz, aus den gleichen, nur jetzt umgekehrten Motiven, ein Musterland zu werden, ein riesiges Konzentrationslager der Arbeit.⁵

Trotz der scharfen Polemik und des Versuchs, ein Jenseits des sprachlich konformen Ausdrucks und dessen Mittelbarkeit gegenüber dem Verlust lebendiger Erfahrungen auszuloten,⁶ trotz des ständig eingeforderten Vergessens,⁷ das vor allem dem der Shoah folgenden Diskurs diametral

¹ Adorno: „Jene zwanziger Jahre“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 499-506, hier S. 504.

² Zu dementsprechenden Auskünften hinsichtlich Brinkmanns Biographie vgl. die Gespräche mit Ralf-Rainer Rygulla und Dieter Wellershoff in Gunter Geduldig und Marco Sagurna (Hrsg.): *Too Much. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*, Aachen: Alano, 1. Aufl., 1994, S. 95-128.

³ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 319.

⁴ Ebd., S. 282.

⁵ Ebd., S. 258, 259.

⁶ Vgl. ebd., S. 260, 261 sowie S. 265, 266.

⁷ Vgl. ebd., S. 77 sowie S. 256, 329 f. Vgl. ferner ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 108: „Ich mußte lernen die Vergangenheit endgültig hinter mich zu | lassen./Ich lernte das, indem ich sie zuerst einmal als ge- | schehen sehen lernte. So konnte ich sie fiktiv nehmen.))/Ich | mußte wieder lernen, mein Ich zu | vergessen./Diese von anderen, al | so beliebige, Identität zu durch | brechen.“

entgegengesetzt zu sein scheint, trotz aller fundamentalen Sprachskepsis⁸ bleibt Brinkmann jedoch der Reflexion verhaftet und steht mit seinen Beobachtungen zur zunehmenden Beschleunigung gesellschaftlicher wie politischer Prozesse in bester Tradition einer Dialektik der Aufklärung:

[...] ich dachte, wenn die wissenschaftlichen Erkenntnisse der letzten 50 oder 100 Jahre so enorm im Vergleich zu dem vorherigen Jahrhundert sind, warum sind dann die Umgebungen so finster, die Gesichter mürrisch und traurig, emotionslos, warum sieht dann alles so aus, wie's aussieht, abgeklappert, schachtelhaft, verhetzt warum diese allgemeine Atemlosigkeit?⁹

So fern indessen Brinkmanns Gestus den nach 1945 verhandelten Fragen nach dem Zusammenhang von Denken und Dichten auch stehen mag,¹⁰ wie sie sich besonders in den Texten Hannah Arendts,¹¹ Martin Heideggers¹² und Pauls Celans¹³ dargestellt finden, so sehr bergen seine Arbeiten doch ein Wissen um Geschichtlichkeit, technokratisch verwaltete Gesellschaften und vor allem Räumen, das nicht allein in einer expliziten Entsprechung zu der angeführten Nachkriegsdiskussion zu suchen ist. Einen Hinweis darauf liefert die Rede vom Eingesperrt-Sein in der Gegenwart.

Auf den damit berührten Aspekt des in der Geschichte-Feststeckens wurde bereits anhand des von Brinkmann artikulierten Phänomens empfundener Fremdheit hingewiesen. Fremdheit konstituiert sich in diesem Kontext durch das Verfallen-Sein an Erinnerungen, ist also auf eine „historische Krankheit“¹⁴ zurückführbar, die aufgrund einer durch die Vergangenheit determinierten

⁸ Vgl. neben den bereits thematisierten Aspekten ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 267 sowie Klaus Theweleit: „Widersprüche gibt es nur in der Sprache“, in: *Brinkmann. Schnitte im Atemschutz*, hrsg. v. Karl-Eckhard Carius, München: Edition Text + Kritik, 1. Aufl., 2008, S. 66-81, hier S. 75 sowie Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 13-33.

⁹ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 306, 307. Vgl. ferner Groß: *Alltagserkundungen*, S. 269.

¹⁰ Diese Differenz ist eine scheinbare, da unter anderem eine Verbindung zwischen Brinkmann und Celan hinsichtlich Brinkmanns sehr frühem Gedicht „Die Klapper des Narren“ und dessen Bezug zur „Todesfuge“ nachgewiesen wurde. Demnach ließe sich Brinkmann eher als Advokat Celans definieren, der vermittels impliziter Kritik an der kanonischen Praxis der Literaturerziehung im Nachkriegsdeutschland sucht, das Gedicht Celans wieder freizusetzen, um die „Todesfuge“ gewissermaßen vor der Vorstellung eines staatlich verordneten und in jeder Jahrgangsstufe auswendig zu lernenden Auschwitz-Klischees im Sinne pädagogischer Verwertbarkeit zu bewahren. Vgl. Oliver Kobold: „Lyrik über Lyrik nach Auschwitz – Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht ‘Die Klapper des Narren’“, in: *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, S. 259-268.

¹¹ Arendt: „Bertolt Brecht“, in: *Menschen in finsternen Zeiten. Essays u.a. Texte 1955-1975*, hrsg. v. Ursula Ludz, München: Pieper, 1989, S. 243-289.

¹² Vgl. Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, GA, Bd. I/12.

¹³ Paul Celan: „Der Meridian“, in: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1999, S. 2-13.

¹⁴ Vgl. Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band*, in: KSA, Bd. 2, S. 367-704, hier S. 370. Sowie ders. *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 250: „es giebt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur.“ Damit korrespondiert wörtlich Brinkmanns Rede von der „ganze[n] Historie, die mich überall umgibt“. Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 40. Und ebd., S. 81: „es kommt doch alles darauf an, daß man sich selber seine Zeit nimmt, also etwas Aktives

Landschaft diagnostizierbar wird. Dies geschieht auf eine Weise, die die Aussage des Malers in Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* – „Wir haben hier alle nur in Geschichts-Bildern zu sehen angefangen. Eine Landschaft bedeutet erst dann etwas, wenn darin einmal etwas Historisches gesehen war.“¹⁵ – ins Fatalistische wendet: „Wirksam ist noch viel zu sehr jenes gewöhnlich gewordene Bewußtsein, das Menschen in der Vergangenheit festhält. Sie liegt als kostbare Patina auf den Dingen und Orten und läßt einen Erinnerungsfilm entstehen, aus dem man nicht mehr herauskommt.“¹⁶ Und weiter: „Vergangenheit, alles Vergangenheit, immer wieder nur das, was gewesen ist: man ist davon zugeschüttet, von allen Seiten damit umgeben, und die verstaubten, trockenen, pulverisierten blassen grauen Wellen schlagen immerzu in das Empfinden hinein.“¹⁷ „[G]efesselt, zufällig, eingesperrt in der Gegenwart“¹⁸ wird schließlich „die unmittelbare Zukunft nichts als eine Verlängerung der Vergangenheit“.¹⁹ Das von Nietzsche beschworene größte Glück des Vergessen-Könnens²⁰ und die daraus folgende „rückwirkende Kraft“,²¹ eine „vielleicht immer noch wesentlich unentdeckt[e]“ Vergangenheit zu erhellen, wird mattgesetzt. Paralysiert durch die „die alltägliche Umgebung“,²² „[erstickt d]as Überladen der Wahrnehmungsfakultät durch die Last der Erinnerungen [...] die Fähigkeit zum Handeln, zur Reaktion auf Gegenwärtiges.“²³ Das daraus resultierende „Keine-Zukunft-Mehr-Haben jenseits aller persönlichen Anwesenheit – das

gegenüber dem Zwang der Notwendigkeiten, die die Zeit einnehmen – und nicht darauf wartet, daß einmal eine Zeit für dies oder jenes kommen wird!“ Vgl. ferner ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 19: „blöde Sentimenta- | lität abendländi- | schen Gefühls,ist | das Friedhofsgefühl | von Ideen unprakti- | scher Lebensart, | besser ist,aufzu- | passen,wo man sich | gerade befindet,ent- | setzliche Lyrik(weiß | der Teufel, was das | ist,wenn man das | anerzogene Empfin | den verliert, eine | Menge Dreck, äh?)“

¹⁵ Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 119.

¹⁶ Brinkmann: „Der Film in Worten“, S. 388.

¹⁷ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 142.

¹⁸ Ebd., S. 164.

¹⁹ Ebd., S. 166. Vgl. ferner ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 201: „Die Zukunft wird ja dauernd durch die Vergangenheit vorweggenomm[en].“ Sowie ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 37, 49, 370, 409: „Nun,ich bin kein Freund | von Erinnerungen,aber ich finde Erinnerung interessant,sie | lebt von der Gegenwart,und von einem bestimmten Grad an, | ist bereits übermorgen eine Erinnerung von heute,und dann | wird's böseartig,eine Operation Kalte Füße,die im vollen | Gang ist?“ Ebd., S. 37. „Ist das Ihre Vergangenheit? | Nun,dann wird das auch Ihre | Zukunft werden.“ Ebd., S. 49. „Es wird | immer schwerer die Gegenwart festzuhalten,ich gehe unter einem Apfel- | baum durch und es ist nicht heute,sondern ein Tag vor 10 Jahren,aber | dieser Tag ist ganz klar da.Die Gegenwart wird zu einer Form der | Erinnerung,sogar die Nase und die Augen fangen an sich zu erinnern.“ Ebd., S. 370. „Vor allem sehe ich | überall Erinnerungen,und sie scheinen mit den Dingen identisch zu sein,zum Beispiel mit | dem Fenster,durch das ich jetzt rausschaue,und das Stück Straße da mit dem Neubau an der | Ecke,der noch nicht fertig,schon eine Erinnerung ist.Wie die Öffnungen in den unverputz- | ten Mauern staubig aussehen.Wie der Sandhaufen neben der Mischmaschine staubig aussieht. | Wie der Eingang unten,mit Brettern zugenagelt,verramelt,eine staubige Erinnerung von | Morgen ist,die dauert.“ Ebd., S. 409. Das Motiv einer durch die Vergangenheit determinierten Zukunft findet sich überdies in ders.: *Keiner weiß mehr*, S. 171, 177.

²⁰ Vgl. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 250.

²¹ Ders. *Die fröhliche Wissenschaft*, in: KSA, Bd. 3, S. 343-651, hier S. 404.

²² Brinkmann: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, S. 281.

²³ Günzel: *Geophilosophie. Nietzsches philosophische Geographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 159.

unabweisbare Gefühl des:Vorbei“²⁴ korrespondiert überdies mit der Rede vom Ende der Geschichte, das unter sich einzig die Abwesenheit von anderen Geschichten begreift. In dieser Perspektive steht der Heimsuche nach einer verschiedenen Gegenwart die Geschichte selbst – und zwar im doppelten Sinne von Historie und Narration – im Weg, insofern sie überhaupt erst den Spuk der Heimkehr begründet. So heißt es in *Rom, Blicke*: „In einer Erzählung möchte ich auch nicht leben.“²⁵ Die Frage der Verortung wird damit zu einem Problem, das in der Kontinuität der Ereignisse des frühen 20. Jahrhunderts steht, da bereits das im Verlauf der ersten totalen Mobilmachung eingeläutete „Ende der Geo-Politik [...] das Ende der Figur der Heimkehr [bedeutet].“²⁶

Das Paradigma der totalen Mobilmachung gebiert ein modifiziertes Motiv der Heimkehr, das fortan im Zeichen der gewaltsam herbeigeführten Liaison zwischen Erde und Geschichte sowie des daraus resultierenden raumzeitlichen Vakuums des Niemandslands steht. Vor dem Hintergrund des damit einbegriffenen geschichtlich deterritorialisierenden Determinismus, der zur Erfahrung der Entortung drängt, sie zum Status quo des Wohnens in der zerstörten Landschaft²⁷ macht, „[Scheint d]ie Figur der Heimkehr [...] das Paradigma für die Hoffnung auf eine Rückkehr in die Geschichte überhaupt zu sein.“²⁸ Noch Brinkmanns Rede davon „kein Bauer“²⁹ zu sein, aber doch „die Erde [so sehr]“³⁰ zu mögen, der Rückzug in die spartanisch – da vormodern – eingerichtete Longkamper Mühle im Winter 1971³¹ und schließlich die fortwährend angestrebte Flucht aufs Land – an einen eigenen Ort, „wo ich leben und arbeiten kann [...], abgelegen, wo ich sicher bin“³² – zeugen davon. Da jedoch die Erfahrung des totalen Raums der zerstörten Landschaft und „die A-Dimensioniertheit der Umbrüche Ereignisse ahnen läßt, die ‘nicht mehr in die Geschichte eingehen können’“,³³ ist eine Rückkehr schlechterdings fatal, so sie nicht eine Geschichte im Blick hat, die sich von der Liaison mit der Erde zu emanzipieren sucht. Diese bliebe jedoch gleichermaßen problematisch, insofern sie sich im Verhältnis zu den kriegstechnologischen Umbrüchen nur als Utopie, als Nicht-Ort auf Kosten der

²⁴ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 163.

²⁵ Ebd., S. 426.

²⁶ Haß: *Militante Pastorale*, S. 219.

²⁷ Vgl. Brinkmann: „Gedicht“, in *Westwärts 1&2*, S. 61.

²⁸ Haß: *Militante Pastorale*, S. 219.

²⁹ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 121.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 294: „Samstagmorgen, 4.12.71/5 nach halb 8 (Ofen anheizen/Kerzenlicht/auf Fla- | schen stehenden Lichtgeflicker/rußige Wände, niedrige Decke, vergittertes | Fenster, schwarze verrußte Töpfe/Briketts und Holz“. Vgl. ferner Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 261.

³² Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 385.

³³ Ebd.

konkreten Orte denken ließe.³⁴ Gleichzeitig gäbe eine Rückkehr in die Vorgeschichte der Liaison zwischen Erde und Geschichte keine im Boden zu entziffernden – da dort verwurzelten – Abstammungslinien und Herkunftsgenealogien mehr her,³⁵ die angesichts des einmal umgepflügten Bodens nicht als Simulakren zu entlarven wären.



Drei Variationen über das Ende der Geschichte: Die „letzten Seiten“ in Brinkmanns *Schnitte*.

So gerinnt die Heimkehr als eine Rückkehr in die Geschichte zu einer zirkulären Retromanie, in deren Umgebung allenfalls mythologische Verwurzelungstopografien kollektiv halluziniert werden oder aber sich „das Sozietäre mit dem Technischen [verknüpft]“.³⁶ Die Symbiose aus Sozietärem und Technischem, die eine „technisch nivelliert[e] Figur der Zustimmung“³⁷ zwecks „Ausbreitung von Konformität“³⁸ konstituiert, übersteigt wiederum die allein völkische Interpretation – die Gemeinschaft, die qua Volkempfänger produziert wird – in Richtung des Funktionalen. So klingen die entsprechenden Konsequenzen sowohl in dem von Jünger

³⁴ Die Utopien stehen bei Brinkmann überdies im Verdacht, selbst Teil des zu überwindenden Status quo zu sein: „Die beste Utopie wäre, wenn es keine Utopie mehr gäbe. Utopien sind alle schriftlich fixierte Ergebnisse, Literatur. Sie sind Literatur. Aber was ist mit der Gegenwart?“ Ders.: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, S. 276.

³⁵ Die Einschreibung der Abstammungslinien ist überdies ein Verortungsmodell, das selbst unter geopolitischen Maßstäben nicht mehr zu halten ist, insofern die deterritorialisierende territoriale Organisation der Erde durch den Staat bereits eine Übercodierung erwirkt, die die Geodäsie der Abstammungslinien ersetzt oder zumindest vereinnahmt. Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 536.

³⁶ Haß: *Militante Pastorale*, S. 220. Vgl. zum Zusammenhang zwischen Technizität und Kollektivität ferner Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549: „In bezug auf das technische Element kommt als erstes die Maschine, und zwar nicht die technische Maschine, die selber ein Komplex von Elementen ist, sondern die gesellschaftliche oder kollektive Maschine, das maschinelle Gefüge, durch das determiniert wird, was ein technisches Element in einem bestimmten Moment ist, wie seine Anwendung, seine Ausdehnung, sein Umfang etc. beschaffen sind.“

³⁷ Haß: *Militante Pastorale*, S. 220.

³⁸ Ebd.

prophezeiten totalen Raum des Arbeiters als auch in dem von Lefebvre untersuchten produzierten Raum nach.³⁹ Auch Brinkmann weiß von der das gewohnte Kollektiv produzierenden Mobilmachung in der „Atmosphäre [...] eines riesigen Arbeitslagers“⁴⁰ zu berichten:

Es wird nicht mehr lange dauern, bis hier das 20. Jahrhundert mit allen seinen Schrecken auch voll und ganz eingetreten ist. / Was ist der Schrecken des 20. Jahrhunderts?: Es ist die starke Automatisierung des Lebendigen [...]. Und warum ist der Schrecken durch Technik so groß?: Weil er die Ausprägung der Vielfältigkeit verhindert – denn Technik schneidet ab und legt das Ja-Nein/Entweder-Oder fest. Sie verhindert Individualisierung.⁴¹

Die Heimkehr im Zeichen der technisch nivellierten Figur der Zustimmung wird im spätkapitalistisch (re)produzierten Raum⁴² zum gewohnten „Idiotenkarussell eines jeden Tages“,⁴³ in dem „jeder von neuem angeheizt werden muß mittels TV, Illustrierten, Kino, Sex“⁴⁴ und wo kollektive Träume „durch Gaskam | mern voll Musik ge | zogen“⁴⁵ kommen. Hierin produziert sich die Überdeterminierung des Raums durch die Geschichte – präfiguriert durch die Liaison zwischen Erde und Geschichte – fort,

³⁹ Spuren dieser Kontinuität finden sich noch bei Deleuze und Guattari, wenn davon die Rede ist, dass nicht in erster Linie die Kriegsmaschine zur Geburt des Zombie-Mythos beiträgt, sondern der die Kriegsmaschine vereinnahmende Staatsapparat. Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 589 f.: „Der Mythos vom Zombie, vom Lebenden Toten, ist kein Kriegsmythos, sondern ein Arbeitsmythos. Im Krieg ist die Verstümmelung eine Folge, aber für den Staatsapparat und die Organisation der Arbeit ist sie eine Bedingung, eine Voraussetzung (daher die angeborene Verkrüppelung nicht nur des Arbeiters, sondern auch des Staatsmannes selber, sowohl des Einäugigen wie des Einhändigen) [...]. Der Staatsapparat braucht an seiner Spitze und an seiner Basis von vornherein verkrüppelte Menschen, verstümmelte oder totgeborene Menschen, Menschen mit angeborenen Krankheiten, Einäugige und Einhändige.“ Der Verweis auf die Untoten ist auch in einer Collage Brinkmanns aufzufinden, in der der wahrscheinlich aus einer Filmmankündigung ausgeschnittene Titel *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) als Material verwendet wurde. Vgl. Brinkmann: „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End“, in: *Der Film in Worten*, S. 95-118, hier S. 101.

⁴⁰ Ders.: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, S. 281. Vgl. ferner ders.: *Rom, Blicke*, S. 357: „(nie hat man uns Entspannung gelehrt, immer nur Anstrengung, doppelte Anstrengung, wo Leben überhaupt anstrengend ist – zuerst der dumpfe Druck der Bedrohung, dann der moralische Druck, keine Freude gelehrt, immer nur ödeste Nützlichkeit – bis heute!)“.

⁴¹ Ebd., S. 205.

⁴² Bereits Lefebvre weiß von einem Ende der Geschichte zu sprechen, wenn er anhand des kapitalistisch produzierten Raumzeitvakuum festhält: „In its structure, capitalist society brings with it all kinds of outdated forms which it raises to a ‘modern level’, being unable to eliminate them.“ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 191.

⁴³ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 34. Vgl. ferner ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 125: „Städte, die nichts anderes | sind als Konditionierungskästen, | zitterndes Nervensystem und Stoff | wechsel kaputt vor Angst, Idioten- | Schaa [sic] flickert abends über den | Bildschirm. [...] Variables Reizange- | bot?/ Draußen?/ Drinnen?/ Von Touris- | mus verwüstete Stille.“ Sowie den in einer Collage verwendeten Ausschnitt eines Zeitungsartikels, in dem auf den Behaviorismus verwiesen wird in ebd., S. 161: „Is such a world really possible? Skinner believes that it is; he is certain that human behavior can be predicted and shaped exactly as if it were a chemical reaction.“

⁴⁴ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 34.

⁴⁵ Ders.: *Schnitte*, S. 146. Zum Motiv der Gaskammern voll Musik vgl. ferner ders.: „To a world filled with compromise, we make no contribution“, S. 126 („Diskotheken gleich Gaskammern voll Musik“) sowie ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, in: *Der Film in Worten*, S. 150-200, hier S. 152 („Diskotheken, Gaskammern voll Musik“), 170, 182 („Durch Gaskammern voll Musik gezogen“).

die eine jede Rückkehr ad absurdum führen muss, jede versuchte Heimkehr in eine verfluchte Heimsuche verwandelt. Als räumliche Produkte bleiben Indifferenz („der Plot der Träu | me war lange vor- | her formuliert, al | so was tut's wenn | das Türschild sich | ändert?“⁴⁶) und Leere: „:„nichts,niemand,nirgendwo,nie“: /zurück in der / Gegenwart!“⁴⁷



Katastrophenkitsch: Der Krieg geht weiter als unfreiwillige Explosion der Erinnerung in *Rom, Blicke*.

Die Ausweglosigkeit des aus dem Übermaß dieser Geschichte resultierenden Gefängnisses der Gegenwart, das zur Erfahrung einer Unzeit in Permanenz führt,⁴⁸ wird bei Brinkmann schließlich *ex negativo* durch die Kategorie des Ahistorischen betont. So besteht ein Gegenentwurf zum Status quo der Gegenwart einzig in einer unmöglichen Zuflucht in unbewohnte⁴⁹ „[p]rähistorische und posthistorische Landschaften“.⁵⁰ Auf dem Weg durch das fortbestehende Niemandsland ist diese Flucht nicht weniger verklärend als die Rückkehr in diejenige Geschichte, die noch als Narrativ eines romantischen Bildungsromans verheißen konnte,

[d]ie Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ mit der seltsamen Ahndung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und als reise er daher diesem eigentlich zu.⁵¹

⁴⁶ Ders.: „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End“, S. 100.

⁴⁷ Ders.: *Schnitte*, S. 39.

⁴⁸ Vgl. ders.: *Rom, Blicke*, S. 331: „hereingelegt durch diese Schrott-Zivilisation, die gaukelnde Bilder produziert, die sich mit uralten Verhaltensmustern verbinden – zuerst zum gegenseitigen Nutzen Körper, Geist, Gegenwart, *Unzeit* – alles das ist ja in jedem auf eine Weise verflochten“. Hervorh. d. Verf.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 392.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd.1, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, 6 Bde., Stuttgart: Kohlhammer, 3. Aufl., 1977, S. 181-369, hier S. 205.

Angesichts der in den Raum eingeschriebenen „Katastrophe in Permanenz“⁵² strömen die „blauen Blumen [...] den mürrischen Geruch der Panik aus[...]“.⁵³ Über der zerstörten Landschaft hängt „verschimmeltes Blau“,⁵⁴ das „und fort/von Of- | terdingen“⁵⁵ gerät zum Auf-der-Stelle-Treten. „Der Traum eröffnet nicht mehr die blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die graue Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Träume sind nun Richtweg ins Banale.“⁵⁶ Mit Blick auf die



Rom, Paris, London: Das Bermudadreieck der Geschichte in Brinkmanns *Schnitte*.

„zerträumten Gegenden“⁵⁷ stimmt Brinkmann mit ein: „Die Landschaft als öffentliche Müllkippe, der Zwang des 20. Jahrhunderts, das zu Ende geht, da hilft auch kein romantisch-vergammelter Blick mehr!“⁵⁸

„Der Krieg hat nicht / aufgehört, der Krieg ist nur unsichtbarer geworden“⁵⁹ – als ruinöses Kontinuum, zu deren Insignien die Erfahrungen von Ortlosigkeit und Unzeit gehören, geht der Krieg weiter als eine „Vergangenheit, die weiter und weiter in die Zukunft hinein verlängert wird“.⁶⁰ „Es gibt kein ‘zurück’, es gibt nur das 20. Jahrhundert mit seiner

⁵² Benjamin: „Charles Baudelaire“, S. 660.

⁵³ Brinkmann: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 187.

⁵⁴ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 64.

⁵⁵ Ders.: *Schnitte*, S. 104. Ein weiterer Verweis auf *Heinrich von Ofterdingen* findet sich in ders. *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 66: „Traum- und Fantasiefähigkeit zunehmend liquidiert ist im Zug der | Zeit explodiert/Traum- und Fantasiefähigkeit erledigt zuerst/Zu- | erst wird Traum- und Fantasiefähigkeit durch Industrial Business Machine Durch Traum | -und Fantasiefähigkeit/Nicht durch Bärte und Felljacken sind ver- | gohrene Romantik/Romantik ist das, was die Sonne Heinrich von | Ofterdingen auf die Erde holen will/Krieg/Fotoblitz/Ihr Nerven- | system fotografiert systematisch Was?/Gegenwart aus kontrollier- | ten Wahrnehmungen“.

⁵⁶ Benjamin: „Traumkitsch“, in: GS, Bd. II/2, S. 620-622, hier S. 620.

⁵⁷ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 393.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ders.: „Lied am Samstagabend in Köln“, in: *Westwärts 1&2*, S. 161 f., hier S. 162.

⁶⁰ Ders.: „To a world filled with compromise, we make no contribution“, S. 125.

Häßlichkeit“⁶¹ und die „Vortäuschung von Bewegung, obwohl alles gleich bleibt“.⁶² Der weitergehende Krieg, dessen fortwährende Anwesenheit sich anhand der von Abwesenheit gekennzeichneten Gegenwart äußert, begründet ein Kontinuum der Unzeit. Das dadurch empfundene Feststecken in der Geschichte wird in Brinkmanns Arbeiten allerdings nicht in erster Linie anhand von expliziten Kriegsdarstellungen vermittelt, obschon dies in zwei fiktionalen Varianten der Fall ist.⁶³ Hinsichtlich des fortwährend präsenten Kriegs gilt:

Es ist ja viel mehr kaputt gegangen als Häuser, es ist ja viel mehr erwürgt und eingegangen als die Toten des Krieges – ein Großraum, eine intellektuelle Landschaft ist abgestorben und verwüstet worden, so paradox das klingt, mitten im wilden wütigen Aufbau ist die Zerstörung heimlich und lautlos noch einmal geschehen.⁶⁴

Aufgrund dessen artikuliert sich die durch den weitergehenden Krieg empfundene Unzeit vor allem in zweierlei Hinsicht: Zum einen führt sie zu einer Problematisierung der Generationenfrage, zum anderen zur Infragestellung der mit dem spätkapitalistischen Raum verknüpften Funktionalität, dem

⁶¹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 220.

⁶² Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 188.

⁶³ In Form von überzeichneten Albtraumszenarien sind Inszenierungen eines den Alltag prägenden Kriegs in dem Hörspiel „Der Tierplanet“ als auch in *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* zu finden. Auszüge aus den entsprechenden Passagen lauten wie folgt: „Das aufschreiende Murren einer großen Menge, das sich schnell verliert. Und rasende Autos, die hupen. Und wieder einzelne Stimmen, in kurzen Bruchstücken aus dem Anfang des Hörspiels, das Flüstern eines Mannes, eine Frau sagt etwas, und dazu tickt eine Uhr, nochmals eine Detonation, stärker als die vorherigen. Und das rauschende Brennen, Husten, Röcheln, Eßgeräusche, Kauen, der elektrische Türsummer, das Besetztzeichen aus einem Telefonhörer. Zusammengeschnittene Stimmfetzen von Dr. Reich, Jungen, der Rede des Politikers, aus den geflüsterten Passagen der Frau. Und lauter, aufdringlicher die Zerstörung, bruchstückhaft und flackrig in der Ferne das Signal eines Unfallwagens, mehrerer Unfallwagen, und nah unrhythmisches Hämmern von Preßluftbohrern, und eine schwere, wegsackende Masse, und Gestammel, Flüstern, durcheinander, und jemand der Nein sagt, Nein, Nein, und Groschen werden in die Musikbox gesteckt, und der Tango fängt eierig an, und ein grober Stoß gegen den Automaten, das ratternde Ausspucken von Geld, Busse, die durcheinanderrollen, Hupen, Tango und das Musikstück von Stan Getz drehen sich ineinander, und ferner deutscher Schlager, und nah höhnisches Auflachen, hetzende Schritte, Wirrwarr, Stammeln, Keuchen, Röcheln, Kauen, dumpfes Aufschlagen, Zersplittern, Brechen, Quietschen, Summen, Klingelstöße, verstümmelte Polizeidurchsage, verstümmeltes Sprechen, Mann, Frau, Jungen, Mädchen, Reich, Korzybski, ein Rattern, Heulen, ein Pfiff, Gebrüll, fluchen, stoßen, brechen, Flugzeuge, Autos, Maschinengewehrfeuer, Brand, jetzt ganz laut, bricht abrupt ab, und Stille, Pause, lange Pause, kein Ton, aus.“ Ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 199 f. Und weiter: „In den Kanalisati- | onsschächten verstümmelte Kör- | per häufen sich. Massen von Leu- | ten werden im Fußballstadion zu | sammengetrieben und angeheizt | von einer berserkernden Fußball- | mannschaft auf knatternden Mo- | peds. Die Tribünen stürzen ein | und begraben unter sich eine | graue, ineinandergekeilte Masse | verdrehter Arme, winkender Fah- | nenstöcke und aufheulenden Sire | nen. An den Ausgängen werden Sch | ulklassen erdrückt. Darüber ge- | legt sind die giftigen Farbspie | le eines untergehenden Himmels. | Aus einem der durch Truppen ge- | schützten stillen grünen Voror- | te weitab trifft die Erklärung | des Polizeipräsidenten ein, es | bestehe keinerlei Grund, zu ir- | gendeiner Situation in der Ge- | genwart eine Erklärung abzuge- | ben.“ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 55. Die komplette Passage erstreckt sich über die Seiten 54-56.

⁶⁴ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 357.

„Nützlichkeitsdenken“,⁶⁵ das Brinkmann zufolge die Kontinuität des gesellschaftlichen Status quo gewährleistet. Beiden Punkten gemeinsam ist die Gebundenheit an die Frage der Standortbestimmung. So zielt die Generationenfrage auf den Herkunftsort ab, die Problematisierung des Sozietären wiederum auf den Alltagsort. Herkunftsort und Alltagsort sind hinsichtlich der sie kennzeichnenden zerstörten Landschaft kongruent: „Die Hügel dort, mit Gras bewachsen, waren | Schutthaufen vom vergangenen Krieg. So gestalteten sie Natur mit Hügeln rings | um die Stadt.“⁶⁶

Die Generationenfrage ist in Brinkmanns Fall die Frage eines „hastig zusammengefuckte[n] Menschenwrack[s]“.⁶⁷ Dessen Existenz fällt nicht zufällig in den Zeitraum des Kriegs. Der Krieg ist das bestimmende Merkmal dieser Generation, das über das Jahr 1945 hinaus deren bio- und geografischen Kontext prägt. So heißt es in *Rom, Blicke*:

[D]as ist unsere Generation, eine Gerümpel-Generation, hastig und mit Angst vor dem Krieg oder in den ersten Kriegstagen zusammengefuckt – ein verworrenes Motiv: ehe der Mann in den Krieg zieht, macht er der Frau noch ein Kind – „ich bin nur da, weil es einen Krieg gab“ – und was ist dann Kindheit und Jugend? Nichts als eine einzige Entschuldigung, daß man überhaupt da ist, „entschuldigen Sie, daß ich geboren bin“ – und wie sieht denn die erste Zeit des Aufwachsens aus?: Was ist denn der Zustand eines Kindes?: Schuld, dazusein, schuldig, dies oder das getan zu haben, nicht als immer wieder Schuldbekennnisse abgegeben zu haben – Raummangel, beengtes Leben in verdunkelten Zimmern, Rücksichtnahmen auf den Hausbesitzer, den Vermieter, die Schwiegereltern, Angst um Verlust der Wohnung, Bombenbedrohungen, ausgebombt, zersplitternde Fensterscheiben – und dann in den Erdbunkern oder Zementbunkern stehen, zusammengedrängt, aus dem Himmel fallen brennende Tanks, zerrissene Metallstücke – auch brennende Menschenkörper fallen aus der Luft – kleine Männchen an aufgeblähten Seidenschirmen sinken herab, und sie sinken auf dem inneren Bildschirm noch einmal aus der Höhe hinab [...]. Jetzt herrscht die dumpfe Atmosphäre einer Kollektivschuld, jetzt kamen die Grauenbilder, nachträglich, dünn in der Gesamtatmosphäre eingelassen, Juden, Tausende, die verbrannt waren, tauchten erneut auf – Judenschaukeln, zerbrochene Knochen, Leichenhaufen drangen in die Vorstellung ein – also danach kam keine Entspannung, kein Weichen des dumpfen Drucks – das hat keine andere Generation bisher erlebt als unsere Generation hier in dem kaputten Deutschland – alle anderen Landstricke konnten etwas abladen, sie hatten etwas erduldet, ertragen, jetzt hatten sie auch den Schuldigen – und was hast Du damit zu tun gehabt? Was habe ich damit zu tun gehabt? Nichts, absolut nichts – aber der Druck war da, mal mehr, mal weniger – und dann wieder der kollektive Wahn: von außen verhängt – so, jetzt arbeitet mal als Volk die Schuld ab – jetzt leistet was – jetzt leistet Wiedergutmachung – voran! tüchtig! schuftet! leisten! mitkommen! abarbeiten! los! voran! wenn nicht, bleibste hängen! los! los! – und da entstand ein neues altes Klima der Bedrückung – jedes andere Volk konnte sagen, jede andere Generation konnte sagen, vorbei, und

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 43.

⁶⁶ Ders.: „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End“, S. 111.

⁶⁷ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 176.

konnte auf jemanden zeigen als Schuldigen – jetzt kam das Schuldgefühl von außen und schwebte als rauchige trübe Atmosphäre über dem Aufbau-Wahnsinn, die Besessenheit durch Leistung wettzumachen [...].⁶⁸

Das „neue alte Klima der Bedrückung“ wird zum Konstituens der Kontinuität des Kriegs, das sich fortsetzt

als ein Prinzip, eine Grundstruktur [...] unter den verstecktesten, raffiniertesten Formen, bis in die winzigste Nuancierung der Wörter, der Aussprache [...], bis in die geringste unscheinbarste Gliederregung, dem winzigsten Zucken von Fingern oder Gesichtsmuskeln und Armstellungs- und Beinstellungsveränderungen [...] so lange kein Platz mehr ist, wohin einer gehen könnte oder möchte [...].⁶⁹

Die sich bis in die körperlichen Gesten und vor allem die Sprache⁷⁰ einschreibende Übercodierung durch den Krieg begründet eine Armut,⁷¹ die andeutet, „daß das,was in der Gegenwart sich abspielt,ein heimlicher,schwer | durchschaubarer,auf der Unterbewußtseinsebene [sic] sich abspielender Krieg | ist,überall,zwischen den Menschen,den Verhältnissen,den Arbeiten.“⁷² Der Frage, ob „[i]mmer noch Krieg“⁷³ sei, wird mit der Antwort entgegnet, „de | utsch hab' ich | im Kz gelenrt | (staat)“.⁷⁴ Der an dieser Stelle ins Spiel kommende „Staat als Straßenmeister, Konverter oder Autobahnkreuz“⁷⁵ fungiert als Bindeglied zwischen der Kriegserfahrung und der Funktionalität des produzierten sowie verwalteten Raums der sogenannten Nachkriegszeit, dessen Gegenwart nicht minder durch den Krieg geprägt ist. So verknüpft sich auf Ebene des Sozietären die mit dem

⁶⁸ Ebd., S. 356. Vgl. ferner ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 76: „Andere Generationen haben andere Erfahrungen, aber die Generation, die um 1940 geboren wurde, ist ja besonders wuselig aufgewachsen, mit Luftschutzkellern, Bunkern, Ruinenlandschaften, Fluchten, Ortlosigkeiten, sehr ungeschützt, die Eltern mit Krieg beschäftigt, den Ängsten, Lebensalltäglichkeiten usw.“

⁶⁹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 413.

⁷⁰ Vgl. ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 158: „Das ist Krieg, ich hatte den Zustand nie so deutlich erfahren wie jetzt, faules altes Gewebe aus Wörtern und Begriffen, das sich durch die Körper rankte, abgestandene Vergangenheit, die morgen ist [...].“

⁷¹ Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 191: „Erinnerst Du die Handkarren, die nach dem Krieg manchmal durch die Straßen gezogen wurden und die Rufen von Altmetall und Altwarenhändler, manchmal mit einer Schelle: 'Knochen Lumpen Eisen Papier', ein seltsamer Singsang [...] – – mir scheint so ein Rufen typisch für die deutsche Mentalität und Nachkriegsmentalität und Zustand zu sein, irgendwie geistern solche oder ähnliche Rufe durch die Zeit der Kindheit; ei[n]e seltsame Art Armut usw.“

⁷² Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 317.

⁷³ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 355.

⁷⁴ Ders.: *Schnitte*, S. 96.

⁷⁵ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 532. Weiter heißt es zur regulierten Bewegungseinschränkung: „Es ist das vitale Interesse jedes Staates, nicht nur das Nomadentum zu besiegen, sondern auch die Migration zu kontrollieren.“ Ebd.

Empfinden des In-der-Geschichte-Feststeckens verbundene Ortlosigkeit mit derjenigen Deplatziierung, die durch die homogen-indifferente Alltäglichkeit erzeugt wird:⁷⁶

Und mir fiel meine Erfahrung des Erschreckens ein, als ich im Winter 1970, 1971 in Köln herumging:als ich die Leute sah, begriff, auf der Straße traf, mit Bekannten redete, daß sie alle nur noch in vorgeformten Funktionen sich bewegten, alle an einem langen Funktionsfadenaufgehreht waren, wie an einem langen Gummiband [...].⁷⁷

„In dieser Schnittbogenmusterwelt“,⁷⁸ in der „[d]er Unterschied zwischen Autos und Menschen aufgehört [hat]“,⁷⁹ läuft Dank Sprache und Kommunikation „alles [...] auf geschmierten Rollen“.⁸⁰ In diesem „Wahnsinn“⁸¹ treten Sprache als steuerndes, der Körper als gesteuertes Element auf: „Die tatsächlich gefähr- | lichen Momente passieren auf | den verschiedensten [sic] Ebenen des | menschlichen Körpers,und alle | diese Ebenen sind sprachlos./ | Wer und was operiert durch ein | gesehenes Bild und gehörtes Wort und | Bild?/Körperkontrolle ist Denk- | kontrolle.“⁸² Weiter heißt es in *Briefe an Hartmut*:

Zusammenhänge sind ja immer sprachlich gesteuert und voraus vermittelt oder werden im Moment der sprachlichen Artikulation zu einem 'Zwang', einer 'Logik', einem 'Sinn', nämlich dann, wenn man etwas äußert, sagt, also in Wörtern, Sätzen zusammenstellt, was geschehen ist, wird – bei sprachli. Artikulation des Gesehen, Erlebten, Getanen zu einem 'Notwendigen', einer 'Zusammenstellung' – aber nur weil es Wörter, Sätze gibt – darüber hinaus, was ist Sprache sonst noch?⁸³

Die durch „miese“⁸⁴ Notwendigkeiten und den „verkrüppelt[en] Glaube[n] an Notwendigkeiten“,⁸⁵ das heißt qua Kommunikation und Medialität gewährleistete Funktionalität des produzierten Raums, der hier als totaler, das heißt vollständig kontrollierter charakterisiert wird, findet seine Entsprechung in der „endlose[n] Wiederholung von Kinoplakaten [...], eine[r] unaufhörlich zerlaufende Farbskala [...], die zu nichts mehr führen würde als zu Varianten eines so vertrauten

⁷⁶ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume II*, S. 79: „Controlled by signals, paradoxically dissociated, everyday time becomes both homogeneous and dispersed.“

⁷⁷ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 147.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 67.

⁸⁰ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 28.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 12, 16.

⁸² Ebd., S. 51.

⁸³ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 72.

⁸⁴ Ebd., S. 73.

⁸⁵ Ebd.

Terrors“.⁸⁶ Notwendigkeiten gehen nicht nur einher mit technisch reproduzierbaren Bildern und Vorstellungen, sie stabilisieren auch ein Kontinuum, in dem „[d]ie Erinnerungen [...] immer gleich [sind]“:⁸⁷ „der ganze Kitsch des 20. Jahrhunderts, Kuchenpakete, Süßigkeiten, gepflegte lange Haare, TV und Fiats, und Plastikflaschen, Plastiktüten, bunte flitzende Neonlichter“,⁸⁸ wie Brinkmann anlässlich seines Rom-Aufenthalts festhält. Die Notwendigkeiten lassen sich somit nicht nur im Zeichen einer Sprachskepsis lesen, in deren Kontext sie als Mittel im Krieg gegen den Körper und Unmittelbarkeit gedeutet werden. Notwendigkeiten erscheinen ebenso als steuernde Ratio des im produzierten Raum wiederholten Konsums, der wiederum nur infolge des verlorenen Kriegs im Schatten eines von Brinkmann attestierten Kulturimperialismus⁸⁹ stattfinden kann und so zur Metapher einer Wiederholung des Immergleichen wird. Beide Formen des durch die Notwendigkeiten weitergeführten Kriegs – der auf sprachlicher Ebene gegen den Körper geführte sowie der durch konsumierte Bilder und Vorstellungen mediatisierte einer funktionalistischen Ideologie – konstituieren die durch Abwesenheit gekennzeichnete Gegenwart und mit ihr die fortwährend zerstörte Landschaft, kurz: das Gewohnte, das unbewohnbar macht. Überdies resultieren die durch Notwendigkeiten diktierten Erinnerungen in einer Fremdheitserfahrung. In einer durch und durch von Geschichte und konsumierten Geschichten überdeterminierten Landschaft wird die Erinnerung somit zur Ursache einer verunmöglichten Selbstverortung:

Vier Fragezeichen Ich | Du Er Sie Es/auf deutsch/die deutsche Landschaft hinunter/arbei- | tet kurz und
vergast in Wort und Musik/Das sind Die Deutschspra- | chigen Laute/Ich kann davon kein
zusammenfassendes Bild zeich- | nen/Aamerikanisch [sic] Du und Ich in Konserven von Bilder gepackt/ |
Bist Du Nicht Blöd?/Das Ist Eine Fremde Erinnerung Ich Muß Diese Fremde Erinnerung Teilen/Die
Vergangenheit wörtlich genommen pa- | ralysiert das Bewußtsein in der
Gegenwart/Schnitte/Darin/Unverständ- | lich Möglichst Viel Tun/Und Weiter Machen Schnitte Möglichst
Un- | verständlich Tun Viel/Hier In Der Gegenwart Die Nicht Die Gegen- | wart Ist.⁹⁰

Die Rede von den Notwendigkeiten adressiert dementsprechend eine Autorität, unter der das Produzieren von Erinnerungen zur Fortsetzung der Kontinuität der Unzeit, des raumzeitlichen Vakuums der Gegenwart beiträgt. Im Gegenzug verweist Brinkmann daher auf die zugunsten

⁸⁶ Ders.: „Flickermaschine“, S. 92.

⁸⁷ Ebd., S. 85.

⁸⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 366.

⁸⁹ Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 41 f.: „Vergiß nicht, wie stark die Kolonisierung zurück nach Westdeutschland war seit 1945, mit Filmen, Soldatensender, Cola, Politik, Geschäften usw. darin ist man ja in Westdeutschland ständig aufgewachsen [...]“.

⁹⁰ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 63 f.

unmittelbar wahrgenommener Gegenwart nötige diskontinuierliche Technik der Schnitte und stellt die Frage, „ob in diesem gegenwärtigen Zivilisations- und Kulturzustand ein sogen. Langzeitgedächtnis überhaupt noch nötig und nützlich ist!!!?“.⁹¹ Die Frage ist ausschließlich als rhetorische zu lesen, wenn man das Wort „Zivilisation“ berücksichtigt. In ihm werden auf parodistische Weise Oswald Spenglers Version vom Ende der Geschichte, nämlich die Rede vom „zivilisierte[n] Stil als Ausdruck des Fertigseins“,⁹² und Nietzsches träge Herde, die „an den Pflock des Augenblickes [angebunden]“⁹³ ist, synthetisiert.⁹⁴ Die Verklammerung des In-der-Geschichte-Feststeckens mit der viehischen Ahistorizität ist dabei nicht als Paradox zu lesen, sondern als Diagnose des gleichgültigen ‘Weiter so’ einer von Abwesenheit gekennzeichneten Gegenwart, aus der es auszubrechen gilt:

Überhaupt kam ich gar nicht zurecht mit dem Vorwärts, Weiter und Halt. Mir ist vielmehr nach einer ausgedehnten Gegenwart zu Mute, und was das heißt? die Augenblicke ausdehnen, langsam, langsam, doch die meisten schienen alle wegzuwollen und redeten dauernd von Veränderung [...].⁹⁵

Insofern die Dauer von Augenblicken angestrebt wird, unterscheidet sich die von Brinkmann anvisierte Gegenwart von dem indifferenten und ahistorischen „Pflock des Augenblicks“. Dies ist nicht nur deshalb der Fall, weil die ausgedehnte Gegenwart eine unumgängliche Unterbrechung von funktionalen Abläufen darstellt, demzufolge es zu ihrer Bedingung gehört, sich zu ebendieser Kontinuität in Beziehung setzen zu müssen. Die von Brinkmann angepeilte verschiedene Gegenwart kann vor allem deshalb nicht ahistorisch sein, da es zu ihrer Beschreibung „kein anderes Material [gibt] als das, was allen zugänglich ist und womit jeder täglich umgeht.“⁹⁶ So heißt es anhand einer Szene in den *Erkundungen*, die wie eine Initialzündung beschrieben wird:

⁹¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 75.

⁹² Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 130.

⁹³ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 248.

⁹⁴ Mit der parodistischen Rede von der „Zivilisation“ wird auch der gesellschaftliche Kulturbegriff und mit ihm das Kulturbuch angegriffen, an dessen Erstellung niemand eine geringeres Interesse gehabt haben dürfte als Brinkmann selbst. Vgl. in diesem Kontext zu der mit dem Begriff der Zivilisation notwendig einhergehenden Unterscheidung von Kultur und Anti-Kultur Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 40: „Kulturell gesehen ist das Buch zwangsläufig eine Kopie: die Kopie seiner selbst, die Kopie eines vorherigen Buches desselben Autors, die Kopie anderer Bücher, wie unterschiedlich sie auch sein mögen, ein unendlicher Abklatsch feststehender Konzepte und Wörter, ein Abklatsch der gegenwärtigen, vergangenen oder zukünftigen Welt. Auch das antikulturelle Buch kann mit einer schweren kulturellen Last beladen sein, doch wird es sie aktiv benutzen: Vergessen statt Erinnerung, Unterentwicklung statt Fortschritt zur Entwicklung, Nomadentum statt Seßhaftigkeit, Karte statt Kopie.“

⁹⁵ Brinkmann: *Schnitte*, S. 135.

⁹⁶ Ders.: *Standphotos*, S. 186.

Als ich An | fang der | 60er Jahre | in einer Buchhand- | lung arbei | tete,mit- | ten im Ruhr | gebiet, Dem | Schwarzen | Land, rußi- | ge Straßen, | endlose Öde | Reihen von | zerfalle- | nen Wohnun | gen, schäbe- | ge Ecken mit | trüben Bu- | den und Un- | kraut über- | wucherten | Trümmergrund | stücken, er- | lebte ich | eines abends | einen kla- | ren Moment, | der mich | mit einer | Wildheit | und mit | einem Haß | erfüllte, | wie so oft. | Ich stehe | in dem grau | en Gebäude | der Haupt- | post gegen | über den | Schließ- | fächern, | draußen | ist ein | schmutzi- | ger, ver- | rußter A- | bend. Und | ich stehe | dort im | ersten | Stock an | einem Fen | ster, von | dem aus | ich auf | einen | Platz se | hen kann.⁹⁷

Paradox ist also nicht die pathologisierende Rede von der von sogenannten Notwendigkeiten gekennzeichneten „Ziviehlisation“, sondern das Verfahren, aufgrund dessen die Unterbrechung des Kontinuums des In-der-Geschichte-Feststeckens nur entlang von Gegenwarten und Orten praktiziert werden kann, die ihrerseits in der Geschichte feststecken. So bleibt vor allem hinsichtlich seiner Ortinszenierungen die Frage, inwieweit Brinkmann mit der „Vergan- | genheit, die bis in Gegenwart leben möchte“⁹⁸ wirklich „nichts mehr zu tun [hatte]“,⁹⁹ ein unheimlicher Begleiter.

„Kurzeitgedächtnisszenen“:¹ Westwärts

Am 20. September 2008 wurde *Westwärts 1&2* im Rahmen der Ruhrtriennale in der Maschinenhalle der ehemaligen Zeche Zweckel in Gladbeck unter der Regie von Schorsch Kamerun aufgeführt:

Der Weg führt durch ein in die Maschinenhalle gesetztes Tunnelsystem aus Plexiglaswänden. Auf der anderen Seite der Wände sind über einzelne Stationen 150 ortsansässige Darsteller – Braut und Bräutigam, Rentner, Kinder, Turnverein usw. – wie Stichproben einer Gesellschaft verteilt. Man geht vorbei an stummen Szenen, in denen Handtücher gefaltet oder Pflanzen angebaut werden, Menschen in Büros oder Ämtern sitzen, Kinder spielen oder sich einige einfach nur ausruhen. Stets aber scheint es so, als bereiteten sich die Mitwirkenden auf etwas vor, als erwarte sie etwas. Mittels Lautsprecher wird der Gang durch den Tunnel begleitet von serieller Musik (Carl Oesterheld) und der Stimme der Schauspielerin Sandra Hüller, die Auszüge aus *Westwärts 1&2* spricht oder singt. Darüber hinaus sind an den Tunnelwänden kleine Überwachungsmonitore installiert, auf denen wechselnde Aufnahmen aus den verschiedenen Szenenräumen flimmern.²

⁹⁷ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 169.

⁹⁸ Ebd., S. 104.

⁹⁹ Ebd.

¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 75: Vollständig heißt es hier seitens Brinkmann zu seinen späten Gedichten: „Du kannst es auch geschickt ‘psychologisch’ sagen, was diese Art Gedichte sind: es sind Kurzeitgedächtnisszenen – – ‘epiphanien’ manchmal, wie das dann bei Joyce heißt – – kurze, rasche Einblicke, so zwischen Tür und Angel, in einer dauernd rein und rauschwingenden Pendeltür.“

² Hiegemann: „Vergessen diese Frage, nächster Moment! – Schorsch Kamerun inszeniert Texte aus Rolf Dieter Brinkmanns ‘Westwärts 1&2’ als begehbaren Ausnahmezustand“, in: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet*, hrsg. v. Ulrike Haß und Guido Hiß, Berlin: Theater der Zeit, 2008, S. 17-18, hier S. 18.

Obwohl Brinkmann mit Ausnahme seiner Hörspiele nie eine Inszenierung seiner Arbeiten intendierte, erscheint die Übertragung seines „zweite[n] Erste[n] Buch[s]“³ in einen Bühnenraum konsequent – vor allem, wenn es sich bei dem entsprechenden Ort um einen architektonischen Bestandteil der industriell wie postindustriell zerstörten Landschaft des Ruhrgebiets handelt, der einer Aufführung den unwillkürlichen Charakter einer *site-specific performance* verleiht. Es geht auch in *Westwärts 1&2* um den Raum, wie man sich darin bewegt – von (W)Ort zu (W)Ort –, wo man anhält, welche Eindrücke vom nicht-funktionalen Rand des gesellschaftlichen Raums⁴ man aufnimmt und immer wieder um die Frage, wohin all die Menschen, man selbst eingeschlossen, gehen: Wo bitte geht es nach Hause? Wo kann man hier wohnen? – „Wo lebe ich?“⁵

Westwärts 1&2 wurde jedoch zunächst gedruckt, und ein Stück Papier ist eine Fläche, zweidimensional und damit zunächst unräumlich. Tiefe im Sinne einer Fluchtlinie entsteht im Rahmen eines abgedruckten Texts entweder im figurativen Sinn, das heißt durch Verweise, Zitate und Assoziationen oder aber durch tableauartige oder konstellative Anordnungen, wie sie in Standbildern und Szenen vorkommen.⁶ Nicht zuletzt sind selbst Sternbilder so weit entfernt vom menschlichen Auge, dass es schwer fällt, beim Anblick eines klaren Sternenhimmels noch von einer räumlichen Erfahrung zu sprechen, solange der Blick auf den vertikalen Horizont gerichtet bleibt und nicht bewusst in Relation zum individuellen Standpunkt gesetzt wird; einzig das uferlose Schwarz vermag einen diffusen Eindruck von der umgebenden räumlichen Weite zu vermitteln. Bei Brinkmann ist es die Farbe Weiß. Die Worte leuchten nicht, sondern sind mit Druckerschwärze gesetzt.

³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 273. Im Kontext des entsprechenden Briefs nennt Brinkmann seinen ersten Prosaband *Die Umarmung* (1965) sein erstes Buch. Zwischen dem ersten und zweiten ersten Buch liegen zehn Jahre, wodurch nicht nur ein Bruch mit den in der Zwischenzeit veröffentlichten Arbeiten betont wird, sondern ebenso der mit *Westwärts 1&2* verbundene Anspruch eines künstlerischen Neuanfangs. Vgl. ferner ebd., S. 89: „Alles, was zwischen 1965 und 1970 an Ansätzen passierte, ist bereits 'historisch', also der Trick, mittels Historie, historischer Betrachtung, jeden enthaltenen lebendigen, lebhaften Impuls abzutöten. So schwellen die Theorieköpfe ungeheuer auf, mittels Theorie aufgeblasene Köpfe, die rumreden. Ich übertreibe nicht, das ist die Situation hier. Die wenigen Bekannten, die lebhaft waren, sind verstreut, haben sich verkrochen. Neue Bücher mag man gar nicht mehr anfassen, so uninteressant sind sie bereits aufgemacht.“

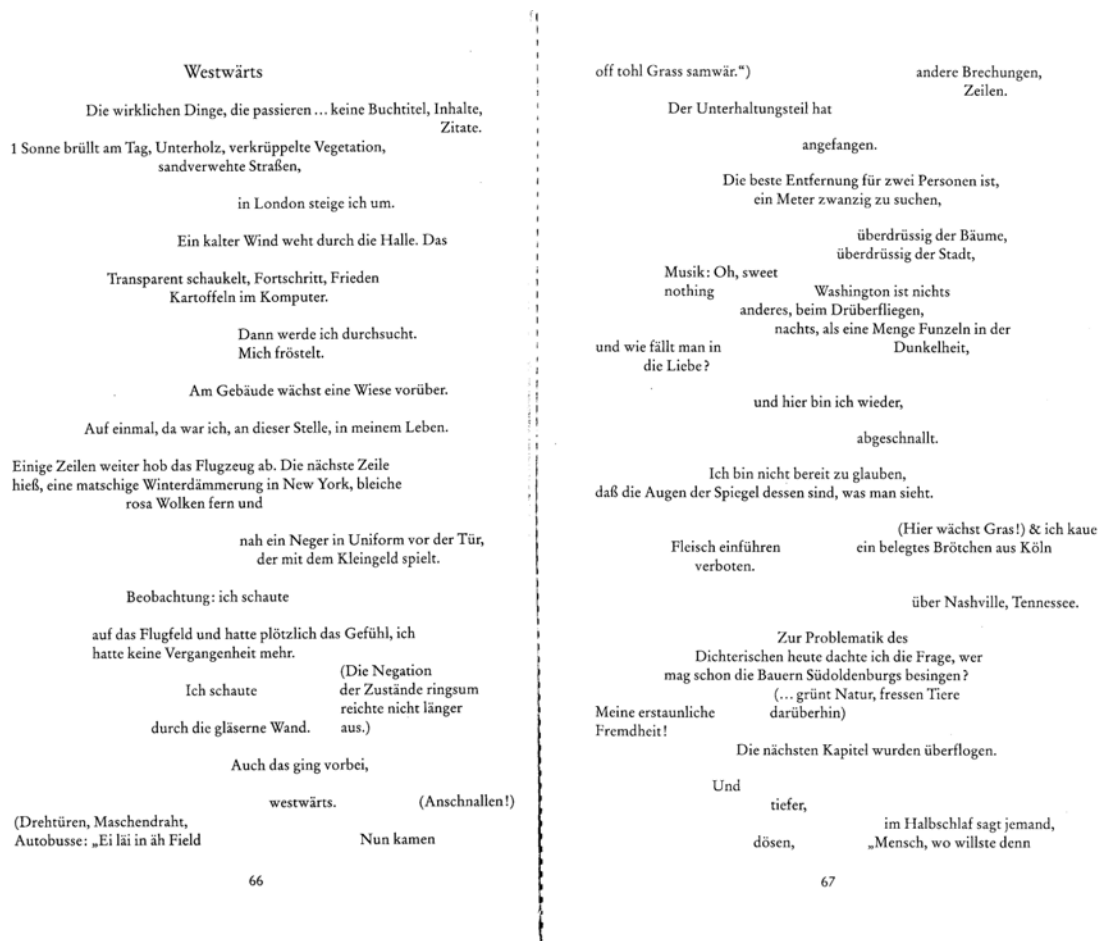
⁴ Gemeint sind damit diejenigen Details, die außerhalb funktionaler Handlungen stehen sowie Orte, die sich sprichwörtlich an den Rändern gesellschaftlich zentraler Zusammenhänge befinden – unbelebte Orte, leerstehende Hallen, Parkplätze, Transiträume, Ruinen, Reste und Überbleibsel des produzierten Raums, die geläufig nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen und zugunsten eines reibungslosen Ablaufs übersehen werden. Im Medium der Fotografie widmet sich Brinkmann diesen Orten in seinen Materialbänden.

⁵ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 272.

⁶ Vgl. hierzu Brinkmanns Bemerkung zu den eigenen Gedichten in ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 125: „viele Gedichte sind so aus dem Augenblick entwickelt worden bei mir, sie sind 'Schnappschüsse' des Augenblicks, (was über den Bildschirm des Bewußtseins geht)“.

Der erste Teil des Langgedichts, das Namenspatre für Brinkmanns letzten Gedichtband stand, beginnt mit einer Negation: „Die wirklichen Dinge, die passieren ... keine Buchtitel, Inhalte, / Zitate.“⁷ – Genauer gesagt, beginnt „Westwärts“ zunächst mit einer Bejahung der sogenannten wirklichen Dinge, die passieren: Erfahrungen anstelle von kulturprogrammatischen Konserven. Es folgt eine wortlose Zäsur, drei Punkte, ein Bruch. Erst dann ist die Negation zu lesen, die auf Sprache bzw. schriftliche Ressourcen verweist: Buchtitel, Inhalte, Zitate. Die Lücke, die durch die drei Punkte gerissen wird, kehrt wieder. Weniger in Form derselben Interpunktionsvariante auf den Seiten 67, 72, 78, 84 und 85, die das Fragmentierte der Zeilen betont; sie findet sich vielmehr in dem Weiß, das die Wörter umgibt: Das Weiß als Auslassung zwischen den Wörtern, das Weiß zwischen zwei offensichtlich verschiedenen Dingen: den wirklichen Dingen und den schriftlichen Dingen, ergo Wörtern.

Die Negation, mit der die Wörter eingeführt werden, wird jedoch nicht eingehalten, da schließlich sechs Seiten eines Gedichts folgen, das wiederum nur einen ersten Teil darstellt. Zudem



Nicht zitierfähig in Richtung Westen: Die ersten beiden Seiten des Gedichts „Westwärts“.

⁷ Ders.: „Westwärts“, in: *Westwärts 1&2*, S. 66- 71, hier S. 66.

erfährt der Leser noch auf der ersten Seite, dass „Die Negation / der Zustände ringsum / [...] nicht länger [aus]reichte“.⁸ Gehören die Wörter zu den Zuständen oder sind die Zustände nicht vielmehr das, was es zu vermitteln gilt? Die Lage ist unklar. Fest steht, dass eine zweite Negation folgt, diejenige der Negation der ersten Zeile, denn es folgen Wörter, Zitate, Songtexte („Oh, sweet / nothing“⁹) und selbstredend auch Inhalte. Doch vor allem folgt eine Reise: „Die Gedichte, die ich hier zusammengestellt habe, sind zwischen 1970 und 1974 geschrieben worden, zu den verschiedensten Anlässen, *an den verschiedensten Orten* [...]“¹⁰ Von „1 Sonne brüllt am Tag“¹¹ bis „als ich den leeren, weiten Parkplatz überquerte“¹² bleibt es dem Leser überlassen, sich zwischen Satzfragmenten, Notizen¹³ und einzelnen Wörtern wie auf einer von Plateaus¹⁴ gezeichneten Landschaft zu orientieren. Offensichtlich ist nur die den Hintergrund des Gedichts rahmende Begebenheit einer Reise von Köln nach Austin, Texas über London, New York und Nashville, Tennessee.

Anstatt allerdings der Chronologie einer Reiseerzählung entsprechend linear zu verlaufen, läuft der Blick des Lesers durch ein Wortfeld, in dem dasjenige am Wegrand genauso wichtig erscheint, wie der Weg, eine Passage oder Straße, zumal die Worte stellenweise einer zweiseitigen Anordnung folgen. Darüber hinaus gibt es in der Ausrichtung des Texts nicht nur links- wie rechtsbündige oder zentrierte, sondern vor allem ungleichmäßige Einschübe entlang der Seitenränder. Der Text franst an den Rändern aus, aber auch in seiner Vertikalen, da untereinander kaum eine Wortfolge an einen vorhergegangenen Einschub anknüpft. Die verschiedenen Einschübe verleiten dazu, nach Ähnlichkeiten Ausschau zu halten, nach Satzketten und Wörtern, die sich auf derselben Einschubebene befinden. Dies bringt das lesende Auge auch in der Vertikalen auf Zickzackkurs. Beispielsweise ließen sich auf diese Weise auf der ersten Seite „in London steige ich um“,¹⁵ „Dann werde ich durchsucht. / Mich fröstelt“¹⁶ und „nah ein Neger in Uniform vor der Tür, /

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 67. Es handelt sich um einen Song von The Velvet Underground. Vgl. The Velvet Underground: „Oh! Sweet Nuthin“, in: *Loaded*, Cotillion, 1970.

¹⁰ Brinkmann: „Vorbemerkung“, in: ebd., S. 7-9, hier S. 9. Hervorh. d. Verf.

¹¹ Ders.: „Westwärts“, S. 66.

¹² Ebd., S. 71.

¹³ Vgl. ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 297: „[...] und tatsächlich ist dieser Gedichtband mehr Notizbuch als Gedichtband“.

¹⁴ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 37: „Ein Plateau ist immer Mitte, hat weder Anfang noch Ende. Ein Rhizom besteht aus Plateaus. Gregory Bateson benutzt das Wort ‘Plateau’, um etwas ganz Spezielles zu bezeichnen: eine zusammenhängende, in sich selbst vibrierende Intensitätszone, die sich ohne jede Ausrichtung auf einen Höhepunkt oder ein äußeres Ziel ausbreitet. [...] Wie bezeichnen jede Mannigfaltigkeit als ‘Plateau’, die mit anderen Mannigfaltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden kann, so daß ein Rhizom entstehen und sich ausbreiten kann.“

¹⁵ Brinkmann: „Westwärts“, S.66.

¹⁶ Ebd.

der mit Kleingeld spielt“¹⁷ zusammenlesen. Die damit evozierte „Variabilität, die Polyvoztät der Richtungen“,¹⁸ die Deleuze und Guattari als „ein wesentliches Merkmal von glatten Räumen des Rhizom-Typs“¹⁹ hervorheben, verleiht der Lesebewegung die Qualität des Nomadischen:

„[D]er Ort ist nicht begrenzt; das Absolute erscheint also nicht an einem bestimmten Ort, sondern ist mit einem nicht begrenzten Ort verbunden; die Verbindung des Ortes mit dem Absoluten vollzieht sich nicht in einer zentrierten und gezielten Globalisierung oder Universalisierung, sondern in einer unendlichen Folge von lokalen Vorgängen.“²⁰

Der Blick wird überdies vorangetrieben, indem *in medias res* der Zeilensprung zum Zeitsprung erklärt wird: „Einige Zeilen weiter hob das Flugzeug ab. Die nächste Zeile / hieß, eine matschige Winterdämmerung in New York [...]“.²¹ Der Zeitsprung bedeutet aber auch, dass man an einen anderen Ort gelangt – in diesem Fall von London (1) ins Flugzeug (2) nach New York (3). Zeilenwechsel heißt also eigentlich Ortswechsel. Zeit ist nur vermittelnd, das heißt sie deutet eine Chronologie an, die aber räumlich außer Kraft gesetzt wird, was besonders deutlich an den folgenden Zeilen hervortritt: „[...] ich kaue / ein belegtes Brötchen aus Köln / über Nashville, Tennessee.“²² Köln und Nashville sind einzig getrennt durch die Präposition „über“, einen etwa zweizeiligen Abstand und der zitierten Vorschrift „Fleisch einführen verboten“,²³ die sich auf der gegenüberliegenden Seite des Blatts befindet. Auf dem Papier handelt es sich nur um wenige Zentimeter und vor allem die Positionierung von „Brötchen aus Köln“ über „Nashville, Tennessee“ scheint das Überfliegen geradezu wortwörtlich in den Drucksatz hineinzutragen. Die Anordnung der Wörter bewirkt eine Simultanität von Orten, so dass „die Mythologie der vier Himmels / Richtungen“²⁴ in der Tat zusammenzuberechnen scheint. Die oben erwähnte Zweispaltigkeit der Wortanordnung trägt zu ebendieser Simultanität schließlich auf der horizontalen Ebene bei. Welche Worte oder Satzabschnitte sind zuerst zu lesen, wenn sie sich nebeneinander befinden? Wie würde

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 526. Als Produkt der Schriftbildlichkeit von Brinkmanns Gedichten, findet sich diese Polyvoztät bereits anhand einiger Gedichte der Gedichtbände *Die Piloten* (1968), *Standphotos* (1969) und *Gras* (1970) angedeutet. Vgl. Brinkmann: *Standphotos*, S. 195 f., 198 f., 217, 220, 222 f., 231, 237-239, 255 f., 259 f., 284-286, 289 f., 292 f., 295-297, 309-315, 317, 319 f., 323-325, 334 f., 348 f., 353, 359 f.

¹⁹ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 526.

²⁰ Ebd., S. 527.

²¹ Brinkmann: „Westwärts“, S.66.

²² Ebd., S. 67.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 68.

man diesen Text vorlesen? Nähme man es mit der Simultanität ernst, bräuchte man mindestens zwei Sprecher, die sich gegenseitig ins Wort fallen müssten.²⁵

Die bis hierhin beschriebene Simultanität, die unter sich Lektürebewegungen sowohl auf der Vertikalen, Horizontalen und vor allem der erst freilaufende Verknüpfungen ermöglichenden Diagonalen begreift,²⁶ wird im gesamten ersten Teil von „Westwärts“ beibehalten. Jedoch ist auf zwei weitere Besonderheiten hinzuweisen, die ebenfalls der Struktur zugerechnet werden können: Die erste besteht in der durchgezogenen horizontalen Linie auf der dritten Seite des Gedichts. Sie vermittelt den Eindruck, als handele es sich hierbei um die Begrenzung des Manuskripts, also der eigentlich konzipierten ersten Seite. Als Zäsur unterläuft sie die tatsächlichen Seitenbegrenzungen und folgt einer anderen Ordnung als die durch Nummerierung kenntlich gemachte Gliederung. Auf diese Weise problematisiert die horizontale Linie, ohne auf etwas anderes zu verweisen, das Prinzip der Grenzziehung mittels einer Grenzziehung. Dass Grenzziehungen problematisch sind, darauf verweist die zweite Besonderheit: Das Gedicht beginnt im Präsens. Die erste Zeile, die einen Bruch mit dieser Zeit einführt, lautet: „Auf einmal, da war ich, an dieser Stelle, in meinem Leben.“²⁷ Das Präteritum ist nicht nur die Zeitform der Erzählung, sondern auch der Reflexion. Ein Ich wird reflektiert oder reflektiert sich selbst. Es folgen in dieser Art zweimal „ich schaute“²⁸ und am Ende des ersten Teils schließlich noch einmal „Auf einmal, da war ich, an dieser Stelle, in meinem Leben“.²⁹ Es geht um einen Ort, eine Stelle im Leben dieses Ich und um den Blick auf dasjenige, oder besser denjenigen Ort, dem sich dieses Ich gegenüber sieht: räumlich verstandene Gegenwart. Dazwischen stehen kurze Beobachtungen, Zitate aus Deutschland und den USA – die, sofern es sich nicht um Titel oder Werkzitate handelt, in phonetischer Schreibweise wiedergegeben werden –, Adressen und Gedankenketten. Auffällig ist dabei die Tatsache, dass all die Eindrücke durch den wiederkehrenden Satz „Auf einmal, da war ich, an dieser Stelle, in meinem Leben“ gerahmt werden. Die damit evozierte zirkuläre Ordnung stellt infrage, ob das Ich vom Fleck kommt, da darauf

²⁵ Visuell wird mit dieser Form der Zweispaltigkeit bereits in der Druckfassung der Hörspiele „Der Tierplanet“ und „Besuch in einer sterbenden Stadt“ gespielt, insofern beide Texte parallel zueinander gesetzt sind. Vgl. ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 155-200.

²⁶ Zur Verknüpfungsfähigkeit der Diagonale vgl. Arnaud Villani: „Physische Geographie der *Tausend Plateaus*“, aus dem Französischen von Glemens-Garl Härle, in: *Karten zu „Tausend Plateaus“*, hrsg. v. Glemens-Garl Härle, Berlin: Merve, 1993, S. 15-40, hier S. 35: „Die Diagonale oder Transversale ‘vergißt’ die Plateaus, auf denen sie entlang gleitet und ist einzig bestrebt, Plateaus oder Kopplungen abermals zu verkoppeln (vielleicht könnte man sich auch die Abfolge der Akte eines Lebens als eine solche ‘rhythmische Sequenz’ vorstellen – jedenfalls hat die Philosophie diese Frage bislang nie gestellt). Kraft dieser Indifferenz mißachtet die Diagonale die Zeit, ist sie Vergessen der historischen Zeit, ‘absoluter Überflug’ der Zeit.“

²⁷ Brinkmann: „Westwärts“, S. 66.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 68.

angespielt wird, dass das Ich am Ende dort bleibt, wo es fast zu Beginn des Gedichts schon einmal war.

Es schließt sich der zweite Teil des Gedichts „Westwärts“ an, überschrieben mit der Nummer 2 – eine Nummerierung, von der der erste Teil ausgeschlossen ist. Was folgt, kommt beinahe einem Schock gleich, allerdings einem solchen, der ironisch mit der Vorstellung und Erwartungshaltung spielt, die sich geläufig mit einem schockhaften Moment assoziieren lässt: ein fünfzehnstrophiges Gedicht à je drei Versen, gefolgt von einem Couplet.³⁰ Gegenüber der vorangegangenen Anordnung der Wörter, die auf eine größtmögliche Bewegung des lesenden Blicks abzielt, wirkt der folgende Absatz wie in Stein gemeißelt. „Was angeschaut / werden kann, ist längst geschehen“³¹ heißt es darin und in der Tat rückt die vergleichsweise strenge Form das Geschriebene in eine Ferne, die erst durch die verhältnismäßig konventionelle Fixierung zustande kommt. Die letzten beiden Strophen und das ihnen folgende Couplet scheinen auf weitere Art Bezug darauf zu nehmen: „Was antwortet, sind / Polizisten in Grün, Striche, Sätze // Gebrauchsanweisungen für die Sätze / und Bilder im Traum, der die Dinge / schreibt und schreibt: bis zum // Ende, wo sich keiner mehr / rührt, auf dem Papier.“³² Die angesprochene Fixierung am Ende oder vielmehr eines Endes – mithin Todes – wird wieder aufgegriffen und folgt dem Kontext eines Reglements. Dafür stehen der Verweis auf die Polizei sowie die gebrauchsanweisungsartige Deutungs- und Interpretationsarbeit am Traum. Bevor das Gedicht schließlich durch die Versteinerung kollabiert, folgt ein Freischlag: Der dritte und letzte Teil von „Westwärts“ beginnt erneut mit einer Nummerierung, doch die Gliederung wird in diesem Fall unterlaufen, genauer gesagt umlaufen. In einer schlendernden Bewegung beginnt ein Textfragment parallel zum Couplet und erstreckt sich vom rechten Seitenrand her über die Nummerierung bis unter die erste Zeile des dritten Teils. Entlang der Ordnung des Gedichts erscheint auch dieser Textabschnitt auf formale Weise als ein „zuviel [...] herumgelatscht“,³³ als ein Überschuss gegenüber dem geordneten Abschnittwechsel. Vor dem Hintergrund der vormals genannten Gebrauchsanweisungen, korrespondiert dieser Schritt als schriftbildliche Geste mit einer Bemerkung Heiner Müllers: „Nun sind wir ja alle schon ein bißchen geblendet durch Interpretationen. Es ist ganz schwer, wieder auf den Kern der Geschichte zu kommen. Man muß Freud vergessen. Man

³⁰ Vgl. ebd., S. 68-70.

³¹ Ebd., S. 69.

³² Ebd., S. 70.

³³ Ebd.

muß alles mögliche vergessen, um überhaupt darüber nachdenken zu können.“³⁴ Die genannte schriftliche Umgehung vergisst in diesem Fall die lineare Gedichtunterteilung.

„Du schaffst es‘, angekommen. Da bin / ich / in diesem enormen / Raum“,³⁵ oder vielmehr: „da bin ich wieder“,³⁶ denn der „enorme Raum“³⁷ – das Weiß, „die Variationen, die in den / ausgesparten Zwischenräumen / sind“³⁸ –, der die auf der ganzen Seite verteilten Wörter umgibt, kehrt im dritten Teil wieder. Der formale Aufbau von „Westwärts“ ist somit symmetrisch: wieder eine zirkuläre Rahmung. Auch die horizontale Linie kehrt kurz vor dem Ende wieder und stellt ein weiteres Mal die Gültigkeit der tatsächlichen (Seiten)Begrenzungen infrage. Die konkurrierenden Abmessungen kulminieren inhaltlich in der Frage einer Selbstverortung. Der Satz „Ich sah plötzlich meinen / Namen auf den Schecks“³⁹ evoziert eine erneute Schockwirkung. Inmitten einer Aufzählung von Gegenständen, erblickt das Ich plötzlich seinen Namen. Die betonte Plötzlichkeit legt nahe, dass es sich um ein Überraschungsmoment handelt. Überrascht wird man allerdings in erster Linie durch etwas, das einem fremd ist⁴⁰ und demzufolge unerwartet eintritt. Hier ist es der Name des Ich, der darauf hinweist, dass „latente Schizophrenie [...] das Normale geworden [ist], was den Ort anbetrifft, an dem man sich aufhält“.⁴¹ Die in dieser immanenten Deplatzierung angelegte Konfrontation zwischen dem Ich und dessen Namen spitzt sich schließlich in einer Form des Protests zu: „Mußte man in der Gegenwart immerzu sich erinnern, / an sich selbst? Man war doch kein Gespenst [...]“.⁴² Das „immerzu“ weist auf die zirkuläre Form zurück: „da war ich“,⁴³ „ich schaute“,⁴⁴ „ich schaute“,⁴⁵ „und hier bin ich wieder“,⁴⁶ „da war ich“,⁴⁷ „da bin ich“,⁴⁸ „Ich sah plötzlich“.⁴⁹ Nicht nur das Ich springt immerfort – man weiß nicht wohin oder ob nur auf der Stelle –, sondern auch die Zeit: von Präteritum zu Präsens und wieder zurück. Es ist, als befände sich das Ich in einer Zeitschleife zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Doch die Reise geht weiter.

³⁴ Kluge und Müller: „Ich schulde der Welt einen Toten“, Sendungsdatum: 15.08.1994, in: *Gespräche zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge*, Cornell Universitätsbibliothek, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/113/transcript> (04.01.2015).

³⁵ Brinkmann: „Westwärts“, S. 70.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 71.

⁴⁰ Bereits im ersten Teil des Gedichts heißt es: „Meine erstaunliche / Fremdheit!“, ebd., S. 67.

⁴¹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 131.

⁴² Ders.: „Westwärts“, S. 71.

⁴³ Ebd., S. 66.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 67.

⁴⁷ Ebd., S. 68.

⁴⁸ Ebd., S. 70.

⁴⁹ Ebd., S. 71.

„Zurückgekehrt in dieses / traurige, alte Europa ...“⁵⁰ wird das schriftbildliche Tableau der Wörter dichter. Besonders im ersten Teil sowie zu Beginn und Ende des zweiten Teils herrscht betonte Zweispaltigkeit, zum Teil auch Zwiespältigkeit, vorauf erneut das verdoppelte Ich auf etwa gleicher Höhe verweist: Etwa „Ich ließ mich / in der Paß & Zollkontrolle abtasten“⁵¹ und „Ich versuchte einen Sinn darin zu erblicken“.⁵² Darüber hinaus erscheint die Gestaltung zweier Spalten auch wie eine Weggabelung, besonders wenn sie nach einer Zeile auftritt, der sich in der Mitte der Seite befindet. Der Satz „Das Gespenst eines Gepäckträgers in der weiten, leeren / Halle des neugebauten Airports [...]“⁵³ lässt sich so auf zwei Arten weiter lesen. Im ersten Fall („[...] das ich dort / stehen sah [...]“⁵⁴) bezieht sich die Fortführung auf das Gespenst, im zweiten Fall („[...] der bereits wie / für Geisterflüge der Zukunft / erschien [...]“⁵⁵) auf den Flughafen. Wieder herrscht eine Simultanität, die das lineare Kontinuum eines Lesevorgangs unterbricht. Allerdings wird Neues eingeführt: der Text wird dunkler, unheimlicher. Nach den „hübschen, einfachen / Dinge[n], / im Westen“⁵⁶ und einer ersten Datierbarkeit („am einem Samstag / frühen Nachmittag im Mai 1974“⁵⁷) folgt das „Niemandland“⁵⁸ bzw. „Brachland“⁵⁹ mit Gespenstern,⁶⁰ Schatten,⁶¹ Abwesenheit,⁶² Tod⁶³ und Erinnerungen.⁶⁴ Das, was anhand des Gedichtblocks und dessen Strophengliederung im zweiten Teil von „Westwärts“ als Fixierung und Versteinering angedeutet wurde, wird nun konkret benannt, als „eine versteinerte, statische Zeit“⁶⁵ sowie „erstarrte Zeit“.⁶⁶ – „Wechselkurse Scheiße.“⁶⁷ – In der Tat. Denn das zirkuläre Prinzip wird mit „Westwärts, Teil 2“ fortgeführt, was recht eigentlich gar keinen Wechsel bedeutet: „als ich abfuhr, konnte ich nur / mit eingewechseltem Dollar bezahlen, als ich ankam, / konnte ich nur mit umgewechselten Dollar / bezahlen“.⁶⁸

⁵⁰ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, in: *Westwärts 1&2*, S. 72-86, hier S. 72.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 72.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ders.: „Westwärts“, S. 71.

⁵⁷ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 72.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 74.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 72.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 73, 75, 76.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. ebd., S. 81.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 74, 75, 77, 81, 85, 86.

⁶⁵ Ebd., S. 73.

⁶⁶ Ebd., S. 76.

⁶⁷ Ebd., S. 72.

⁶⁸ Ebd.

Abflug und Ankunft bezeichnen denselben Ort: Deutschland bzw. Köln. Das Ein- und Umwechsellern wird gewissermaßen neutralisiert. Was verloren wurde, ist vor allem Zeit: „halb 7 morgens, halb / 3 nachmittags“.⁶⁹ Die Nennung des desselben Orts gerät zum Widerspruch, denn der Zeitverlust ergäbe sich nur durch eine Reise in Richtung Osten, jedoch nicht westwärts, das heißt in diejenige Richtung, die durch die Gleichsetzung des Abflugs- und die Ankunftsorts Deutschland nahegelegt wird, als flöge man einmal nonstop gen Westen um den Globus herum vom Start zum Ziel, das wiederum der Startpunkt selbst ist. Es scheint also nicht um die eigentliche Flugbewegung – von Ost nach West und retour – zu gehen, sondern um ein zirkuläres Westwärts. Scheint die viermalige Nennung des Worts *westwärts*⁷⁰ sowie die dreimalige Aufzählung von „Westen“⁷¹ in „Westwärts“ vor allem deshalb plausibel, weil es sich um eine Reise in die USA, den mythischen Westen,⁷² handelt, so überrascht die Nennung derselben Richtung nach der angedeuteten Rückkehr in „Westwärts, Teil 2“.

„Was ist mit dem Westen?“⁷³ – Wenn man sich von Deutschland aus nur weit genug westwärts bewegt, kommt man wieder am Ausgangspunkt an. Das Abendland bleibt dasselbe und nur die Flugzeit wird verloren, der Tausch geht nicht auf. Die Zeit zwischen halb 7 morgens und halb 3 nachmittags ist eine leer laufende Zeit jenseits des ökonomischen Prinzips des Hinzugewinnens und Verlierens, die den Blick auf das Brachland, eine weitere Leere, öffnet: Es entfaltet sich ein raumzeitliches Vakuum. Erneut kommt die Dichotomie zwischen den wirklichen Dingen, die passieren, und der Sprache ins Spiel (in den Spielraum des Texts), indem die Schrift sprichwörtlich auf eine Ebene mit einem Stück Zaun gestellt wird.⁷⁴ Schrift und Sprache begrenzen, reichen offensichtlich nicht aus, um etwas zu artikulieren, das bestenfalls angedeutet wird. Mehr noch: Wenn die Schrift dem Zaun gleichgestellt wird, erscheint sie als Repräsentant einer Ordnung, einer manifesten sowie eingrenzenden Regulierung bzw. Vorschrift. Man erinnert sich an die Polizei und die Traumdeutung, die im ersten Teil des Langgedichts aufgeführt werden. Und in der Tat stellt sich

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ders.: „Westwärts“, S. 66, 68, 71.

⁷¹ Ebd., S. 70, 71.

⁷² Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 41: „Noch etwas zu meiner Vorliebe für USA: sie war ganz mythisch orientiert (denn mit den ollen abgetakelten abendländisch-europ. Mythen, aus Griechenland, Italien und den Juden, damit konnte ich nichts anfangen)“. Zu Brinkmanns Bestandsaufnahme der damit einbegriffenen kulturellen und vor allem sprachlichen Differenzen zwischen den USA und dem alten Europa vgl. ferner ebd., S. 69: „Und ich sah den großen Unterschied zwischen der amerikanischen Lebendigkeit der Sprache und der trägen bis abgestumpften Haltung in der englischen Sprache, beim Sprechen, es kam mir richtig ausgelaugt vor, ohne Lebendigkeit, das Gesamtbild, der Gesamteindruck, plötzlich wieder Europa da, eine zugige große kalte Halle auf dem Flugplatz, ein kleiner enger Bus der Fluggesellschaft, die Autobahn (Motorway) in die Stadt, Pappeln, regennaß, im hellen Vormittagslicht, und Hochhäuser.“

⁷³ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 86.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 74: „Ein Stück Zaun / herum.“, „Eine Schrift / herum.“

Westwärts, Teil 2

„Zurückgekehrt in dieses
traurige, alte Europa ...“
und, und
die Tümpel, Rimbaud!
an einem Samstag
frühen Nachmittag im Mai 1974 mit
einem Bus durch das Niemandsland
am Stadtrand fahren,
Wechselkurse Scheiße,
(als ich abfuhr, konnte ich nur
mit eingewechseltem Dollar bezahlen, als ich ankam,
konnte ich nur mit umgewechseltem Dollar
bezahlen, halb 7 morgens, halb
3 nachmittags)
Das Gespenst eines Gepäckträgers in der weiten, leeren
Halle des neugebauten Airports,
das ich dort
stehen sah, bleibt
lange in der Erinnerung,
wie er dort stand,
Zigaretten rauchend,
zu einem Gespenst geworden durch die Umgebung.
Wer hatte sich diese Umgebung zusammengeträumt?
Die Träume gefälscht?
Sie sprachen davon, hatten die Flugpläne
gemacht,
Doch selbst das verwilderte
liegengelassene Feld mit nutzlosen
Pflanzen, Gräsern, wüstem Unkraut war stiller, friedlicher
verglichen mit den gläsernen Hallen,
ein bißchen dünne Sonne darüber.
Merkwürdig, wie leer ich zurückkam.
„Der Streß,“ sagten sie.

Glutwindröhre,
Die Erde ähnlich einer
Steinsäule,
Die Sonne breit
wie ein Blatt.
Erdwälle, Gruben,
wilde Müllkippen,
(Scheißdreck:
„ähntfremdet“)
der bereits wie
für Geisterflüge der Zukunft
erschien,
„ausgebucht für die
nächsten Jahre.“
es schien wie
ein Glück, das vor ihnen
in die Luft gestarrt worden war,
erstarrt.
gleich
neben dem Unkraut
Feld starteten sie.

72

Doch der Streß
war der weite, leere betonierte Platz,
eine versteinerte, statische Zeit,
die Haltestelle,
die meine Bewegung
momentlang auszulöschen drohte,
der Nachmittag
schien erst außerhalb
dieses leeren, hell
grauen Platzes
anzufangen.
In der Ferne in einem Dunst die Stadt.
Was für Götter erwarteten sie?
Welche Art Ankünfte? Was
hatte diese Konstruktionen in ihnen geplant?
Und hatten sie abwesend diese Plätze gebaut?
Und ist das nicht so, daß du
abwesend gehst, mit offenen
Augen? Und
ist das nicht so,
daß du glauben möchtest, du
träumst, was du siehst?
du dich selber häufig versprichst?
Und ist das nicht so,
daß du selber zurückgehst,
und ist das nicht so,
daß die Schatten direkt vor
deinen Füßen altern, während du
wartest und du einen Schatten
erblickst, einen Fahrschein, im Rinnstein.
„Die große Gesellschaft“ stand im Raum, riesig
vergrößerte Kinder, alt geworden.
Waren sie jemals
jung gewesen?

Sand gemischt,
die Zukunft aus
einem umgekippten Mülleimer
herausgelesen,
Fahnenstangen und Schriften,
schwerfällig schwebende Plateaus,
Und ist das nicht so, daß
weiter südlich
in der Zeit zurück wußten
sie, „nach dem Schatten altert
am schnellsten die Zeit,“
theoretisch,
ein Schatten
altert nicht.
Warum
dachte ich
dauernd an den Tod, als ich diese
Gesellschaft sah?

73

Fortsetzung gen Westen im Kreis? Die ersten beiden Seiten von „Westwärts, Teil 2“.

die Frage: „Wer hatte sich diese Umgebung zusammengeträumt? / Die Träume gefälscht?“⁷⁵ Der Nachsatz, der die Fälschung, nicht die Träume betont, kann sich nur auf eine Interpretations- oder Deutungsarbeit beziehen, denn etwas fälschen kann man nur im Nachhinein. Die Reise westwärts führt also in eine Fälschung und darin liegt der eigentliche Betrug des Wechselkurses: „diese schäbige Gegend / erschien beim Anblick wie eine Erinnerung, die ich / nie besessen habe“.⁷⁶ Mit Bezug auf die Reise, oder vielmehr die Reisebewegung protestiert das Ich schließlich: „Ist das westwärts genug? / Ist das westwärts?“⁷⁷

Es folgt der zweite Teil, erneut mit einer Nummerierung, die dem ersten Abschnitt nicht vorangestellt war. Er beginnt mit einer zarten und gleichermaßen gewaltigen Utopie: „den Schrei

⁷⁵ Ebd., S. 72.

⁷⁶ Ebd., S. 74.

⁷⁷ Ebd.

des Schmetterlings“,⁷⁸ den das Ich vor dem „großen Schlaf [...] mit dem Kopf auf der Erde“⁷⁹ hören möchte. Gefolgt wird dieses Begehren von zwei Spalten, von denen die linke von der „gespenstischen Gegenwart“⁸⁰ und die rechte von den auf grausame Art verpflanzten Erinnerungen spricht. Auch hier wieder Zirkulation: die dystopische Verpflanzung der Erinnerungen von Menschen in Tiergehirne und zurück in den menschlichen Körper. Das Gleichbleibende der Zirkulation besteht jedoch nicht so sehr in dem beschriebenen Prozess, sondern in dessen Ergebnis: dem kreatürlichen Gefangensein in Erinnerungen, die Erstarrung in ein „Tiergesicht“.⁸¹ Zwei Aufbäumungen sind hierauf zu lesen. Zweimal hebt ein „und“ – auch schriftbildlich – an, um in vier Strophen à drei Zeilen zu münden, einer erneuten Erstarrung. Auch inhaltlich ist die Erstarrung Thema: überall Schatten und ausgestopfte Vögel, die selbst als Schatten beschrieben werden, in und vor „Glaskästen“,⁸² und schließlich „erstarrte Zeit“.⁸³ Die Strophen werden symmetrisch abgeschlossen durch zwei weitere Hebungen, die mit „Und du gehst [...]“⁸⁴ beginnen. Zweimal wird zur Bewegung, zum Gehen angehoben. Ein drittes „Und du gehst [...]“⁸⁵ scheint letztlich aus der versteinerten Symmetrie auszubrechen, allerdings nur um in einen „Raum voller Schatten“⁸⁶ zu führen. Es findet dennoch Bewegung auf dem Papier statt: Das Arrangement von Wörtern lockert sich wieder und die Einschübe werden unregelmäßiger. Diese andere Ordnung oder Unordnung macht Platz für Reflektionen über das Museale und Kulissenhafte der Innenstadt,⁸⁷ die Unmöglichkeit, dort zu wohnen im Kontext eines Nietzscheanischen „Die Geschichte hatte sie ersetzt“⁸⁸ und schließlich dem Traum als Negation dieser Zustände,⁸⁹ wodurch der gesamte zweite Teil zirkulär durch den Bezug zur Utopie gerahmt wird.

Der dritte Teil entspricht in seiner starren Gestaltung dem zweiten Teil von „Westwärts“. Allerdings ist die Schriftbildlichkeit noch weiter getrieben. Zum ersten Mal begegnet der Leser einem Schriftblock. Es spricht das Ich. Inhaltlich ist der Block zweigeteilt: In der ersten Hälfte geht es um

⁷⁸ Ebd., S. 75. „Before I sink into the big sleep I want to hear the scream of the butterfly“ ist ein Zitat aus dem Song „When The Music’s Over“ von dem zweiten Album der Doors (*Strange Days*, Elektra, 1967). Es ist im englischen Original ebenfalls der Kompilation *ACID* vorangestellt. Vgl. Brinkmann und Rygulla (Hrsg.): *ACID*, S. 4.

⁷⁹ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 75.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl., ebd., S. 75.

⁸³ Ebd., S. 76.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Ebd. Vgl. zu Nietzsches Kritik an der Historie Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*. Darin vor allem Kapitel 4, S. 271-278.

⁸⁹ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 77.

das Vergessen der „eigene[n] Herkunft“⁹⁰ und die Grenzen der Sprache, womit auf den Beginn von „Westwärts“ verwiesen wird, in dem es heißt „[...] ich schaute / auf das Flugfeld und hatte plötzlich das Gefühl, ich / hatte keine Vergangenheit mehr“.⁹¹ Darüber hinaus wird die Dichotomie zwischen den wirklichen Dingen und den Buchtiteln, Inhalten und Zitaten zum ersten Mal in völliger Klarheit benannt: „Und je weniger ich in der Sprache verstanden habe, desto klarer sind mir die vorhandenen Dinge in das Bewusstsein getreten, als wären sie lebendige Personen.“⁹² Das Vergessen wird mit dem Leben kurzgeschlossen. In der zweiten Hälfte des Blocks geht es hingegen um die Mittelbarkeit von Erinnerungen, die sich in Abstraktionen erschöpft: „Die Dinge sollten oder hatten das Gefühl ersetzt.“⁹³ So gerät dieser Abschnitt zur Schwelle zwischen Lebendigem und Toten. In Anbetracht der schriftbildlichen Konkretisierung oder Konkretion (da es mit Versteinerung und Fossilisation zu tun hat), erscheint der Textblock als Grabmal. Das Ich spricht hier ein den unmittelbaren Wahrnehmungen gewidmetes Epitaph zwischen Vergessen/Leben und Erinnern/Tod.

Das Herausragen dieses Blocks oder Grabmals wird überdies dadurch manifestiert, dass es einen eigenständigen Teil des Gedichts markiert. Ferner durch die Tatsache, dass der nachfolgende vierte Teil wieder mit gelösten und fragmentierten Wort- und Satzanordnungen fortfährt. Der Übergang ist jedoch kein sanfter, wird er doch von einem „Befehlston“⁹⁴ begleitet. Darauf folgend, kehrt die „erstaunliche Fremdheit“⁹⁵ des Ich aus dem ersten Teil des Langgedichts wieder und erscheint in aller

In meinem Traum verlöschten die
Neonschriften. führt am besten zum lieb-
lichen Wald der weit
verehrten Aphrodite.“)

Die einzelnen Menschen verloren sich immer mehr in der Zukunft.
Bekannte Gesichter traf ich nicht in meinem Traum.

3.

Gut tat, immer von neuem die eigene Herkunft zu vergessen. Diese Freiheit habe ich jedesmal körperlich gespürt, sobald ich die Grenze, die zugleich die Grenze der Sprache und des Verständnisses war, das verordnet wurde, verließ. Die eigene Herkunft, die in der Erinnerung nur noch aus halbdeutlichen Dingen bestand. Und je weniger ich in der Sprache verstanden habe, desto klarer sind mir die vorhandenen Dinge in das Bewusstsein getreten, als wären sie lebendige Personen. Erinnerte ich mich in einer Situation, die lange Zeit zurücklag, so sah ich in der Erinnerung nur Dinge. Die Dinge sollten oder hatten das Gefühl ersetzt. Jedes Empfinden war besetzt mit Details von Sachen. Der Schmerz, den ich spürte, war eine Kante des Baumstumpfes, gegen den ich gelaufen war, der zum Spalten des Brennholzes und zum Kopfab schlagen eines Huhnes benutzt wurde. Und die Luft war ein blind schlagendes Huhn, das flatterte, nachdem der Kopf abgeschlagen worden war. Das Huhn war so lange an den Beinen herumgewirbelt worden, bis der Körper alle Richtung verloren hatte und der Körper für einige Sekunden reglos war, die reichten, den Kopf abzuschlagen. Das Huhn war schließlich ein plumper Vogel geworden.

4.

Lautsprecher an der Straßen
Bahn: „Einsteigen bitte!“ 1 Befehlston

in deutsch. War das einmal
meine Sprache? Das ist noch nie
meine Sprache gewesen! Die
Sprache hat immer anderen gehört.

Ich gehe an Schatten vorbei.

Schattenmenschen bevölkerten die Straßen, redend.

Schriftblock(ade) und Epitaph: Der dritte Teil von „Westwärts“, Teil 2“.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ders.: „Westwärts“, S. 66.

⁹² Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 77.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ders.: „Westwärts“, S. 67.

Deutlichkeit mit der Sprache verknüpft: „War das einmal / meine Sprache? Das ist noch nie / meine Sprache gewesen! Die / Sprache hat immer anderen gehört.“⁹⁶ *Ex negativo* ist die Fremdheit im Verhältnis zur Sprache an ein Kollektiv gebunden, diejenigen, denen die Sprache gehört: „Schattenmenschen“⁹⁷ oder auch „Gesellschaft“.⁹⁸ Gleichzeitig handelt es sich bei der Sprache um

Und sobald sie aus ihrer Sprache heraustreten,
gehen sie Treppenstufen hinunter und reden.

Und sobald sie zusammen sind, reden sie in derselben Sprache. Und
sobald sie reden, beginnen die Unterschiede. Und sobald die Unter-
schiede anfangen, ist Krieg.

Ich habe ein Zimmer betreten, in dem zwei
Menschen liegen und schlafen.

Nun muß ich fliegen, und ich fliege. Ich sage
einige Wörter.
Wie ein Fremder das Mietzimmer betritt
und dann zuerst das Fenster öffnet?

(„Notwendig
keiten“)

Gebrochene Notwendigkeiten im vierten Teil von „Westwärts, Teil 2“.

einen Modus der Krise, denn in ihrer Praxis produziert sie Unterschiede, die zum Krieg führen und denen ein Krieg vorausgeht: „Ja, ich bin am Anfang des Krieges geboren“.⁹⁹

Zum Ende des vierten Teils verabschiedet sich das Ich und auf der rechten Seite ist in Klammern

und Anführungszeichen „Notwendig / keiten“ zu lesen.¹⁰⁰ „Notwendig / keiten“ ist das einzig alleinstehende Wort auf der Seite, umringt von Weiß und noch dazu getrennt, ganz so als räume erst der Bruch der Notwendigkeiten und der damit verbundenen Konventionen das Weiß ein. Die Verweise bleiben still und dem lesenden Blick bleibt nur, sich ständig um dieses zerbrochene Wort zu drehen oder auf weißem Grund zu pausieren. „Und weil Nichts dem Wollen entgleitet, geht das Wollen des Gedichts verloren [...], läßt nichts – die Sache selbst – sich sagen, in dem, und durch den, der sich ihr ungewollt zuträgt, sie als ein Unannehmbares empfängt, und ihr sich fügt“,¹⁰¹ schreibt Philippe Lacoue-Labarthe in seiner Celan-Lektüre. Diese Erfahrung, oder mit Lacoue-Labarthe gesprochen vielmehr Nicht-Erfahrung,¹⁰² scheint der Leser mit Brinkmann an dieser Stelle zu teilen. In dem Weiß, das das gebrochene Wort „Notwendig / keiten“ umflirrt, kehrt ein weiteres Mal die Zäsur, der Bruch der einleitenden Zeile von „Westwärts“ wieder, die drei Punkte Auslassung zwischen den wirklichen Dingen und der Schrift bzw. Sprache. Drei Punkte sind nicht Nichts, aber sie bedeuten nichts oder möglicherweise Nichts.¹⁰³ Darüber hinaus ist dieses Nichts den „Notwendig

⁹⁶ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 77.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 75.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 78.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Philippe Lacoue-Labarthe: *Dichtung als Erfahrung*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart: Ed. Schwarz, 1. Aufl., 1991, S. 32.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 33: „Es gibt zuletzt einfach deshalb keine „dichterische Erfahrung“, weil in der Erfahrung alles ‘Erleben’ fehlt.“

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 32.

/ keiten“ nicht nur äußerlich als umgebendes Weiß, sondern als Bruch, als Zeilenbruch, auch innerlich.

Das Wort *Notwendigkeit* bzw. *Notwendigkeiten* impliziert eine Unbedingtheit, drängt zum präzisen Ausdruck dessen, wofür es selbst steht. Wenn eine Notwendigkeit besteht, gibt es keine andere Möglichkeit als nur diese eine Notwendigkeit, dasselbe gilt im Plural. Notwendigkeiten können in diesem Sinne „einige Wörter“¹⁰⁴ sein, die aber bestimmt, bestimmend sein müssten. Notwendigkeiten sind demnach Wörter selbst, deren Notwendigkeit sich aus einer im Vorhinein festgelegten und exklusiven Bedeutung ergibt: So und nicht anders wird ein Wort gesetzt, so und nicht anders wird etwas bedeutet. Insofern treibt die Alleinstellung des gebrochenen Wortes „Notwendig / keiten“ die Beobachtung Lacoue-Labarthes auf die Spitze. Das Wort, das zur unbedingten Bedeutung drängt, liegt in Trümmern und ist von Weiß umgeben, von Nichts: „Und in der Tat, es ist nie einfach nichts, sondern ist *nichts*: das ärmlich, schäbig, oder zum Erschrecken sein –; aber auch maßlose Freude auslösen kann“,¹⁰⁵ wie das Öffnen eines Fensters in einem Mietzimmer, in dem man zu wohnen sucht.¹⁰⁶

Mit dem fünften Teil von „Westwärts, Teil 2“ folgt der längste Abschnitt der beiden Langgedichte, der sogar länger als das gesamte „Westwärts“ ist. Zunächst gibt es einen erneuten Bezug zum Kollektiv: „Und folge ich meinem Bewusstsein und / dem, was man hineingetan hat, / was beides (das Volk) / ‘alt’ ist“,¹⁰⁷ gefolgt von einem weiteren Datum: „‘Ja, ich bin am Anfang des Krieges geboren’“.¹⁰⁸ Das von diesem Datum her gedachte Bewusstsein ist alt und scheint wiederzukehren, denn „was für ein Grauen entsteht dann in der Verlängerung“.¹⁰⁹ Anschließend wird die Frage nach dem Jungsein gestellt,¹¹⁰ die nur als Ausbruchsversuch aus der Wiederkehr des Alten gedeutet werden kann. Es folgt der nächste Abschnitt dieses Teils, ein weiteres Gedicht im Gedicht: „Sonnenblumen und Schnellzüge, die durch die finstere / Ebene rasen, erinnern mich an amerikanische Poesie. / Das ist Jack Kerouac gewidmet.“¹¹¹ In den nachstehenden Zeilen, in deren Mitte fünf Strophen à fünf Versen mit unregelmäßigen Einschüben stehen,¹¹² geht es allerdings zunächst um den Mond. Das lyrische Motiv wird anhand von Negationen durchdekliniert, das heißt

¹⁰⁴ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 78.

¹⁰⁵ Lacoue-Labarthe: *Dichtung als Erfahrung*, S. 33.

¹⁰⁶ Vgl. Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 78.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. ebd.: „Und warum nicht die Frage, ob sie jemals jung gewesen sind / in ihrem Verstand? Hat ihr Bewußtsein geblüht? Und ist dann / abgefallen?“

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl., ebd., S. 79.

es folgen Zeilen, die sich gegen eine womöglich kanonisierte Schreibweise über den Mond sowie nahe liegende Vorstellungen positionieren: „Der Mond erinnert mich *nicht* an die amerikanische Raumfahrt. / Und *nicht* an die russische Raumfahrt. / [...] / Der Mondschein erinnert mich *nicht* an chinesische Poesie.“¹¹³ Entgegen einer Repräsentation, die entweder im Zeichen des Fortschritts oder einer Tradition steht, wird der Mond in einen Zusammenhang mit Dingen gebracht, die nicht von kollektiver, sondern singulärer Bedeutung sind, Randerscheinungen eines möglichen Kanons sowie nicht zu Symbolisierendes: „Der Mond erinnert an den blaugestrichenen Tisch, den / wir beim Altwarenhändler für 3 DM 50 gekauft haben. / [...] / Das Mondlicht erinnert mich / an eine Seitenstraße im August, durch die ich hier / gehe.“¹¹⁴ Die Negation fährt fort und über die nächsten fünf Strophen nimmt der Mond immer mehr ab, wird zur „Hypothese“,¹¹⁵ zum „Vorwand“¹¹⁶ bis zu „nichts als’n Dreck am Himmel [...] über einem / schäbigen schwarzen, schlackigen Parkplatz“:¹¹⁷ „der Mond / den Eichendorff besang / ging längst hinüber ins Unbekannt“.¹¹⁸ Schließlich manifestiert sich der Mond nur noch als ein absolut Mittelbares, als etwas, das er nicht mehr ist. Er ist in Form der Negation, die seine fortschreitende Dislozierung bedeutet, nur noch mittels des Mondlichts anwesend, das „auf das ungespülte Geschirr“¹¹⁹ fällt. Dann findet ein Sprung zurück zu den Sonnenblumen statt, dem Ausgangspunkt dieses Abschnitts: „Ah, Sonnenblumen / und Schnellzüge am Nachmittag, die durch eine / düstere Ebene gleiten. Die düstere Ebene erinnert mich an / Zimmer, deren Vorhänge den ganzen Tag zugezogen bleiben.“¹²⁰ Nach der Durchführung der Negation der Monderinnerungen, wird auch die Erinnerung an die Sonnenblume negiert und auf etwas wie eine einzelne Erfahrung, keine lyrische Tradition mehr, übertragen.

Der Text beginnt sich zu lockern, kippt auf die rechte Seite und widmet sich dem „dreckigste[n] Bild“,¹²¹ dem Tod,¹²² am Beispiel eines Pin-Up-Kalenders.¹²³ Dem Verschlissenen, Abgetakelten und Fixierten¹²⁴ ist eine dreifache Unentschiedenheit nachgestellt, die sich kaum zitieren lässt und nur auf der Druckseite sichtbar wird: „Die Buchstaben, / gehen alle

¹¹³ Ebd. Hervorh. d. Verf.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ders.: „Ihr nennt es Sprache oder Spiegel an der Wand“, in: *Standphotos*, S. 29.

¹¹⁹ Ders. „Westwärts, Teil 2“, S. 80.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd., S. 81.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. ebd., S. 80.

¹²⁴ Vgl. ebd.

hintereinander,“¹²⁵ „westwärts.“¹²⁶ „He, he, ich bin total verrückt, ich / bin zu Anfang des Kriegs geboren,“¹²⁷ und „was westdeutsch ist. / So sind sie weitergezogen, nach Westen.“¹²⁸ lauten die Satzfragmente, die sich über-, unter- und diagonal zueinander gesetzt finden. Zunächst erscheint es plausibel, die einzelnen Fragmente als „Die Buchstaben, / gehen alle hintereinander, westwärts.“ sowie „He, he, ich bin total verrückt, ich / bin zu Anfang des Kriegs geboren, was westdeutsch ist. / So sind sie weitergezogen, nach Westen.“ zusammen zu lesen. Jedoch ergibt sich vom Ende her die Möglichkeit zu einer anderen Perspektive oder

„Wir bleiben im Schnee Matsch stecken, John!“

sich verkleidet hat und die Koffer schleppt.

Die Buchstaben, gehen alle hintereinander,

westwärts.

„He, he, ich bin total verrückt, ich bin zu Anfang des Kriegs geboren,“

was westdeutsch ist. So sind sie weitergezogen, nach Westen.

Westwärts inmitten von Polyvoztät.

vielmehr Wendung: „was westdeutsch ist. / So sind sie weitergezogen, nach Westen.“ ließe sich ebenso gut als Verlängerung von allen drei vorangestellten Satzfragmenten lesen, selbst wenn „westwärts.“ und „was westdeutsch ist. / So sind sie weitergezogen, nach Westen.“ zusammen einer Tautologie gleichkämen. Darüber hinaus zirkulieren die drei Satzfragmente um das Wort „westwärts“, was jedem von ihnen einen Bezug zu ihm erlaubt.

Diesem schriftbildlich unentschiedenen Kreisen und Wenden folgt eine halbe Seite später – gewissermaßen antithetisch – der zweite Block des Langgedichts. Es spricht wieder ein Ich, das jedoch diesmal nicht im Text genannt wird. Genannt wird nur das Gegenüber, der Leser,¹²⁹ ein Du. Der Textblock nimmt Bezug auf Fragen der Repräsentation: Der Leser, das angesprochene Du „tritt stellvertretend auf“¹³⁰ und verhandelt „im Namen anderer“.¹³¹ Es folgen kleinbürgerliche Allgemeinplätze dessen, was im Leben als erstrebenswert gilt sowie dessen Trümmer: „Du hast eine Frau, von der du dir vorstellst, wenn sie sich abends auszieht, sie sei jemand anderes.“¹³² Es sind gerade die Vorstellungen einer vollkommen durchchoreografierten Biografie, die dieses Du zum Verschwinden bringen. Alles ist steril bemessen, nach Vorschrift geordnet, kopiert:¹³³ „Die Illusionen

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 81.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 25: „Die Kopie reproduziert immer nur sich selber, wenn sie meint, etwas anderes zu reproduzieren. Deshalb ist sie auch so gefährlich. Sie injiziert und verbreitet Redundanzen.“

Sollten sie jetzt auf der Schnecke reiten?
Sollten sie jetzt landeinwärts schauen?
Landeinwärts, weiter, hatte jeder das Gedächtnis
verloren.
Sie zogen ein paar dreckige Bilder
hinter sich her. Sie spuckten sie aus.
Das dreckigste Bild ist das tote Haus.
Das dreckigste Bild ist ein versteinertes Abendessen,
woran die einzelnen Personen versteinert sitzen, ehe sie
aufstehen und aus dem Zimmer gehen. Das dreckigste
Bild ist der Tod. Du siehst ihn überall in allen Formen.
Du fotografierst dich selber: Ich hasse Euch.

Du drückst Nummern in die Tasten. Du machst Briefköpfe. Du unterschreibst.
Du formulierst Rechtsbriefe. Du trittst stellvertretend auf. Du kriegst ein
Abonnementmittagessen. Du verhandelst im Namen anderer. Du träumst vom
Wochenende und Campingliegebetten und liest in einer populären Biografie.
Du denkst am Sonntag an das, was noch abzuzahlen ist. Du trinkst in der
Unterhose Kaffee. Du hast dir die Redewendungen gemerkt, daß jeder es
schwierig hat, wenn du einmal auf einen schwierigen Fall triffst. Du hast lange
gebraucht, bis deine Unterschrift unleserlich wurde unter den Briefen, die du
am Montag diktierst. Du drückst wieder eine Nummer der automatischen
Sprechanlage. Du windest dich prima durch. Du bist nicht zu fassen. Du hast
eine Frau, von der du dir vorstellst, wenn sie sich abends auszieht, sie sei je-
mand anders. Du schaut durch die abgetönten Fensterscheiben im Sommer.
Du hast das Oberhemd aufgekrempelt und den obersten Hemdknopf aufge-
knöpft. Du hast die Tonbänder sauber. Du bist nicht einmal Konfetti. Du bist
nicht einmal eine Papierluftschlange. Du bist ein Leser.

Ist dieser eine Tag der Ballsaal des lebendigen Todes?
Und kalte Schatten liegen in der Bratpfanne?

„In diesem Koffer ist dreckige Wäsche,“ sage ich an der
Grenze, wo sie mich durchsuchen.

Ohne Fahrschein fährst du nachts in den Träumen die unsichtbare Ubahn
der Seele, es sind Wörter.

Es ist die weiße Sprache, die unsichtbar wird,
wenn ihr sie sichtbar zu machen versucht. Es ist
die Spirale, die sich dreht.

Schriftblock(ade) II im fünften Teil von „Westwärts, Teil 2“.

Sechs Zeilen nach diesem Textblock heißt es (möglicherweise zu dieser Frage): „Es ist die weiße Sprache, die unsichtbar wird, / wenn ihr sie sichtbar zu machen versucht. Es ist / die Spirale, die sich dreht.“¹³⁷ Die drei Zeilen geben ein Echo zu dem alleinstehenden und gebrochenen Wort „Notwendig / keiten“ und die Sichtbarmachung scheint in diesem Kontext auf Lesbarmachung zu verweisen. – Wie liest man das Weiß? Ist der Versuch des Lesbarmachens „die Spirale, die sich dreht“? – Mit Lacoue-Labarthe ist letztere Frage eindeutig zu bejahen, da eine Lesbarkeit, die sucht, das Weiß sichtbar zu machen das „Nichts-bedeuten-wollen“¹³⁸ negiert, ja, sogar ignoriert. Der

waren mit den Farben verraten worden / und wurden nachgebaut“,¹³⁴ wie es auf der folgenden Seite heißt. Der Leser, das Du, ist selbst einer der vormals erwähnten Schatten: „Du bist nicht einmal Konfetti. Du bist nicht einmal eine Papierluftschlange.“¹³⁵

Der adressierte Textblock geht ins Leere, in ein Nichts, das dennoch als solches angesprochen werden kann. Überdies ist dieser Block als ironisierende Umkehrung des dem Epitaph verwandten Textblocks (Teil 3) auf Kosten des Lesers zu lesen. Denn im Hier und Jetzt des Lesens wird jemand angesprochen, der selbst Gespenst und Schatten ist. Tatsächlich folgt auf den Textblock die Frage: „Ist dieser eine Tag der Ballsaal des lebendigen Todes?“¹³⁶ Der Leser gehört hierzu. Kann er dieses Gedicht überhaupt lesen?

¹³⁴ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 82.

¹³⁵ Ebd., S. 81.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Lacoue-Labarthe: *Dichtung als Erfahrung*, S. 32.

Versuch einer Rückprojektion von Erfahrungen, von Assoziationen oder Rückbezügen muss ins Leere gehen, ansonsten dreht er sich im Kreis. Einzig dieses Dilemma kann Brinkmann dem Leser vermitteln, jedoch eben nur vermitteln. „[D]ie Rückbezüge müssen aufhören, und das heißt, die Verklammerung von Dingen und Menschen“,¹³⁹ wie es in Brinkmanns unkontrolliertem Nachwort heißt, womit nach Lacoue-Labarthe etwas über die dichterische Existenz an sich gesagt wäre.¹⁴⁰

Wenige Zeilen später folgt eine erneute Negation, die an den Abschnitt anknüpft, der der Sonnenblume gewidmet ist. Auch hier kann kein Rückbezug stattfinden, die Sonnenblume existiert nur auf dem Papier: „das ist für dich, Robert [adressiert wird hier höchstwahrscheinlich Brinkmanns Sohn; Anm. d. Verf.], hier, wo eine Sonnenblume / nicht wächst, nachts, auf einem Balkon. Diese / Sonnenblume ist für dich!“¹⁴¹ Was folgt, sind montierte Eindrücke und Anspielungen auf die 1960er Jahre, Fluxus und Rock'n'Roll – „jene lebhafteste, lebendige Bewegung, die zwischen 1965 und 1970 vorhanden war“,¹⁴² allerdings „von den geschicktesten, den Medien in den Arsch kriechenden Intellektuellen zusammengeschlagen worden ist“.¹⁴³ Darum die Frage: „warum / habt ihr vergessen, daß ihr Sonnenblumen / seid und seid kaputt?“¹⁴⁴ Und weiter in Abwärtskaskaden: „Erklärt ein Stil / das Leben / westwärts?“¹⁴⁵ Wenn der Stil dasjenige ist, was Illusionen nachbaut,¹⁴⁶ dann erklärt er nichts, dann wäre er selbst Teil des zirkulären Lebens westwärts: „Ich kann dir sagen, mit dem, was wir alle wissen, ist / nichts Neues anzufangen“.¹⁴⁷

Das Ich gesteht, „abgeschwirrt“¹⁴⁸ zu sein. Von schwankenden Zeilen geht es zu einer Konzentration, für die es kein Beispiel in den anderen beiden Langgedichten gibt. Es schließt sich ein Versblock an, der alle sechs Zeilen von einer Zeile unterbrochen wird, die mit einem vorgeschobenen „und“ beginnt.¹⁴⁹ Die vorangehenden fünf Zeilen beginnen stets mit den Worten „Eines Nachts“.¹⁵⁰ Den entsprechenden Zeilen folgt ein in verbotenen, unkonventionellen oder

¹³⁹ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 256.

¹⁴⁰ Vgl. Lacoue-Labarthe: *Dichtung als Erfahrung*, S. 33: „Man kann deshalb von dichterischer *Existenz* (dies Wort genau genommen) sprechen, die uns für Augenblicke – die das Leben sieben und zerreißen – außer uns versetzt. Weil die Existenz flüchtig und ohne Zusammenhang ist, sind auch die Gedichte rar, und gezwungenermaßen kurz, auch wo sie ausgreifen, um den Verlust oder das Jähe dessen zu beschwören, was sie ans Licht gezwungen hat.“ Anstelle von gesicherten oder zu sichernden Bezügen, umfasst das Dichterische also das Zerreißen, das Versetzen in ein Äußeres, eine Deplatziierung dessen, was Bezüge herstellt.

¹⁴¹ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 82.

¹⁴² Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 265.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 83.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 82.

¹⁴⁷ Ebd., S. 84.

¹⁴⁸ Ebd., S. 83.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

unnützen – das meint: jegliche Ökonomie außer Kraft setzenden – Handlungen artikuliertes Begehren, das durch das deplatzierte „und“ Nachdruck verliehen bekommt.¹⁵¹ Es sind nicht in jedem Fall rechtsbrechende Handlungen, die aufgezählt werden, sondern sanfte Revolten, wie beispielsweise „nackt durch die lateinischen Berge“¹⁵² zu gehen. Dennoch gibt es Anzeichen für Gewalt, wie das Zerschlagen des Küchenstuhls oder den Überfall auf die Eltern. Ferner werden Angst thematisiert und unerhörte Begebenheiten genannt, wie beispielsweise das Auffinden eines Toten.¹⁵³ Was diese Aufzählung an das Begehren¹⁵⁴ koppelt, ist die damit verknüpfte Intensität einer Erfahrung, die einer zirkulären Ordnung zu entkommen sucht und damit ein anderes Hier, eine andere Gegenwärtigkeit, unter sich begreift, die noch nicht eingelöst ist: „Eines Nachts“. Durch den Anblick eines Supermarkts¹⁵⁵ wird dem jedoch ein jähes Ende gesetzt. Der Text franst erneut aus, jedoch nicht, um in eine wie auch immer geartete Freiheit zu münden, sondern in Fragmentiertes. Wieder erscheint die leerstehende Gegenwart von „Tiermasken“¹⁵⁶ und reproduzierten, nachgebauten Erfahrungen: „die Mythologien kriegst du als Ramsch im nächsten // Kaufhaus, du kriegst die künstlichen Gärten dort, die / Echos und Effekte, du kriegst // den Anzug“.¹⁵⁷ Erneut „nicht einmal Musik“,¹⁵⁸ nur das genormte Instrumentarium, um die weiter oben angedeutete Lebendigkeit 1960er Jahre durch die Nachahmung eines blanken Formalismus zu konservieren. Der fünfte und längste Teil endet schließlich mit den „gespensterhaften Liebesgeschichten in der deutschen / Literatur“¹⁵⁹ und gelangt auf diesem Weg wieder in die unheimliche Gegenwart, die sich bereits nach der Wiederankunft in der BRD ankündigte.

Der sechste und letzte Teil – beginnend mit einem höhnischem „lalalala“¹⁶⁰ – setzt mit einer ins Deutsche übersetzten Songzeile ein: „manchmal fühl ich mich dreckig und alt“.¹⁶¹ Dem folgt der

¹⁵¹ Vgl. hierzu die Intensität der Konnexion des von Deleuze und Guattari beschriebenen „und dann“. Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 47.

¹⁵² Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 83.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 26: „[...] das Begehren wird nur durch das Rhizom bewegt und erzeugt. [...] Das Rhizom dagegen wirkt auf das Begehren durch produktive Anstöße von außen ein.“

¹⁵⁵ Vgl. Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 83.

¹⁵⁶ Ebd., S. 84.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 258. Nicht zufällig beschreiben auch Deleuze und Guattari die Musik als eine rhizomatische Praxis *par excellence*: „Die Musik hat ihren Fluchlinien schon immer freien Lauf gelassen, als lauter ‘transformierenden Mannigfaltigkeiten’, wobei sie sogar ihre eigenen Codes, die sie zur Struktur oder zum Baum machen, umwarf; deshalb ist die musikalische Form, bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein, dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.“ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 23.

¹⁵⁹ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 84.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd. Die Zeile stammt aus einem Song von Loudon Wainwright III. Vgl. Loudon Wainwright III: „New Paint“, in: *Album III*, Columbia, 1972. Brinkmann erwähnt das Album nebst weiteren Song-Referenzen in einem Brief an Hartmut Schnell. Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 188.

signifikante Satz „Sie sagt nichts über mich aus, / aber alles über den Ort“.¹⁶² In der gespenstischen Landschaft angekommen, beginnt diese zu schwenken.¹⁶³ Sechs Strophen à drei Versen loten ein Wohnen in dieser Landschaft aus, und zwar anhand eines Moments, in dem man den Erinnerungen entwischen kann, wodurch die Umgebung einfach wird.¹⁶⁴ Der Blick verharrt im Abseits, ist auf eine Szene außerhalb des gesellschaftlichen Funktionszusammenhangs gerichtet und verweilt bei einer Katze, „die auf dem Autoblech sitzt, faul, ausgestreckt, / in ihrem eigenen, unüberschaubaren Tagtraum, / lautloser als ein Schatten“.¹⁶⁵ „[L]autlos und / ohne Wörter“ ist diese Bejahung – wie das die „Notwendig / keiten“ umgebende Weiß. Die Stille schwenkt jedoch unmittelbar um, zurück in die ruinöse Landschaft, um gleichzeitig den Kreis zum Beginn von „Westwärts, Teil 2“ zu schließen. Das alte Europa rückt erneut ins Zentrum: Rimbaud mit seinem abfaulenden Bein und der kranke Nietzsche erscheinen als Untote, als unheimliche Wiedergänger einer längst begrabenen Landschaft.¹⁶⁶ Die schriftbildliche Form gerinnt abermals in sechs Strophen à drei Versen und einem anschließenden Couplet. Dennoch ist der Inhalt nicht geronnen. In den relativ kurzen Zeilen entfaltet sich der Raum in einer Stille, die das Gespenstische und Zirkuläre vergessen macht und worin eine „grün gestrichene Eisentür“¹⁶⁷ auf nichts als sich selbst verweist. Die Pointe des Couplets – „ohne zu erklären / fortgegangen“¹⁶⁸ – ist die Arbeit des Dichters, das Nichts-bedeuten-wollen. Der Rest ist Landschaft, Status quo eines Gespenstertableaus, Statistisches, Berechnendes, Fixierendes, die „Erinnerungen, die / zu nichts taugen“:¹⁶⁹ der Westen, Ribonukleinsäure, Zahlen und Klammern.¹⁷⁰

„Was ist mit dem Anfang?“¹⁷¹, „Ticket To Ride?“¹⁷² – noch einmal? Noch eine Reise? Der Befund ist klar: Als sarkastische Variante einer „Romanze“¹⁷³ erscheint eine pornografische Konserve: „Mein Schwanz (Penis) in Deine Fut (Vagina)“.¹⁷⁴ Demgegenüber häufen sich die Fragen zum Ausklang des Gedichts: Wo kann man wohnen? „Ist das nicht Leidenschaft, / ein Dach blau anzustreichen / und darunter zu wohnen?“¹⁷⁵ Des weiteren werden zwei Gegenfragen zu dem protesierenden, „Ist das

¹⁶² Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 84.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 86.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd. Das Zitat bezieht sich auf den Beatles-Song „Ticket to Ride“. Vgl. The Beatles: „Ticket to Ride“, in *Help!*, Parlophone, 1965.

¹⁷³ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 86.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

westwärts genug? / Ist das westwärts?“¹⁷⁶ gestellt: „Warum schließt du die Augen westwärts? / Warum brichst du zusammen, westwärts?“¹⁷⁷ Es scheint nicht mehr viel Zeit zu bleiben: „Ist die Sonne größer als der Fuß, wo / sie erscheint?“¹⁷⁸ Oder sind die Schatten schon länger geworden, möchte man weiterfragen. „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ beginnen an Nicht-Orten und führen durch Transiträume, stellen selbst Transiträume für den lesenden Blick dar. Und so endet das zweite Langgedicht auch mit dem Ich innerhalb eines Transitraums, jedoch abseits eines Flughafens, in einer nicht näher bestimmten Landschaft. Am Rand der Infrastruktur des produzierten Raums, aus dem Nichts eines Nicht-Orts heraus, das auch den äußersten Rand des Gedichts markiert, heißt es: „Ich schleppte meinen Koffer zu der Haltestelle. Jenseits / der Betonflächen mit Spuren dünnen Lichts begann der Nachmittag, / westwärts.“¹⁷⁹ – Es besteht Grund zur Hoffnung, denn „[L]andscapes, after all, are to be inhabited; the ones sporting a road, in any case, are“¹⁸⁰ wie Joseph Brodsky im Rahmen seiner Lektüre von Rilkes *Orpheus. Eurydike. Hermes* bemerkt. Der Nachmittag hat jedoch schon begonnen, womit die Schatten immer länger werden: Die Hoffnung wird nur kurz währen – bis zum Abend(land).

Weitermachen ≠ Weitermachen

Es wurde an mehreren Stellen auf die zirkuläre Bewegung innerhalb der beiden Langgedichte hingewiesen. Zirkuläre Bewegungen, die einerseits auf formale Aspekte zurückzuführen sind, wie beispielsweise die symmetrische Gestaltung einzelner Abschnitte, andererseits Inhaltliches betreffen, wie im Fall der wiederkehrenden Erinnerungen, der immer nur nachgebildeten Dinge, der Gespenster und Schatten und schließlich des Worts *westwärts* selbst. Vor allem letzteres besiegelt das Zirkuläre, beendet es doch „Westwärts, Teil 2“ mit dem Wort, mit dem „Westwärts“ im Titel beginnt. Gleichzeitig bezeichnet *westwärts* die mythologische Bewegung in Richtung eines imaginierten und rhizomatischen Westens und damit „die Tendenz der Europäer, immer weiter nach Westen zu gehen, Westward Ho! Wild-West, dh. in die Wildnis, weg von von Ziviehlisation und Kultur, den Raum besetzen, die Unruhe, Burroughs schreibt einmal in *The Job: Space is dream* usw.“¹

¹⁷⁶ Ebd., S. 74.

¹⁷⁷ Ebd., S. 86.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Joseph Brodsky: „Ninety Years Later“, in: *On Grief and Reason. Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1. Aufl., 1995, S. 376-427, hier S. 392.

¹ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 192 f. Vgl. hierzu auch Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 33: „Man müßte Amerika einen besonderen Platz einräumen. Gewiß, es ist nicht frei von der Herrschaft der Bäume und der Suche nach Wurzeln. Das merkt man sogar in der Literatur, an der Suche nach einer nationalen Identität und sogar nach einer europäischen Abstammung und Genealogie (Kerouac auf der Suche nach seinen Vorfahren). Trotzdem geschieht alles,

Mit diesem Mythos ist ferner die Vorstellung verknüpft, dass der Blick in die Zukunft geht, wenn man von Europa aus in Richtung der Vereinigten Staaten schaut – gen Ende der Geschichte und den (Sonnen)Untergang des Abendlands: „What, then, is Europe? It is a kind of cape of the old continent, a western appendix to Asia. It looks naturally toward the west“,² schreibt Derrida im Kontext seiner Reflexion über Paul Valéry's Äußerungen über ein Europa in der Krise.³ Auch bei Brinkmann steht Europa im Zeichen einer Krise, wovon in den oben gelesenen Gedichten die zerstörten Landschaften sowie die erstarrten Erfahrungen Zeugnis ablegen.

Trotz Brinkmanns Vermittlung von amerikanischer Lyrik zwecks Revitalisierung der deutschen Literaturlandschaft,⁴ die nicht zuletzt durch den 1969 veröffentlichten und zusammen mit Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen Band *AC/D* dokumentiert wird, scheint auch „die neue Grenze [...], der neue Westen“⁵ kein Außerhalb der Krise mehr zu repräsentieren. Als Station zwischen Abflug und Ankunft wird das „Modell Amerika“⁶ Teil der zirkulären Westwärtsbewegung. Hinsichtlich des zwischen Abflug und Ankunft liegenden Zeitverlusts tritt die Reise in eine zeitliche Leere ein, die vor allem Stillstand bedeutet. Es herrscht Verlust von Zeit im Sinne der Abwesenheit einer solchen. An dieser Stelle wird ernst genommen, was durch eine Reise in Richtung Westen eigentlich geschieht: Trotz der Fortbewegung wird die Uhr immer eine Stunde weiter zurückgestellt, da sich die Erde gen Osten, also gegen den Uhrzeigersinn dreht. Brinkmanns Beschreibung von Deutschland als Abflugs- und Ankunftsort *einer* Reise erscheint daher konsequent. Dreht man während einer Reise die Uhr immer weiter zurück, kommt man wieder dort an, von wo aus man gestartet ist. Nicht nur der Ort ist derselbe, sondern auch die Zeit. Die zirkuläre Ordnung in „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ weist also auf ein mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerks wiederkehrendes Gefangensein in ein- und demselben Zeit-Raum: „Jedesmal paralyisiert die Umgebung zum Wochenende.“⁷

was wichtig war und ist, durch das amerikanische Rhizom: Beatnik, Underground, Banden und Gangs, aufeinanderfolgende Seitentriebe, die unmittelbar mit einem Außen verbunden sind.

² Derrida: „The Other Heading. Memories, Responses and Responsibilities“, in: *The Other Heading: Reflections on today's Europe*, aus dem Französischen von Pascale-Anne Brault und Michael B. Naas, Bloomington: Indiana University Press, 1992, S. 4-83, hier S. 21.

³ Vgl. ebd., S. 34: „[...] Valéry describes the *crisis of spirit* as the crisis of Europe, of European identity, and more precisely of European culture.“

⁴ Vgl. Agnes C. Mueller: „Blicke, westwärts: Rolf Dieter Brinkmann und die Vermittlung ‘amerikanischer’ Lyrik“, in: *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, S. 190-206 sowie Uwe Schwagmeier: „American: Natives: Vanishing. – Aspekte des ‘Wilden Westens’ im Werk von Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven*, S. 209-227.

⁵ Brinkmann: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, S. 276.

⁶ Vgl. Jean Baudrillard: „Frankreich ist nur ein Land, Amerika ist ein Modell“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. November 2005, www.sueddeutsche.de/kultur/jean-baudrillard-frankreich-ist-nur-ein-land-amerika-ist-ein-modell-1.437320 (03.01.2015).

⁷ Vgl. Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 258.

Aber heißt es nicht im zweiten Langgedicht, „[d]ie einzelnen Menschen verloren sich immer mehr in der Zukunft“?⁸ Brinkmanns Nachwort zu seinen Gedichten präzisiert dies: „Einer sagte, sie zerstören die Gegenwart, um die Zukunft zu erhalten. Das ist der Ballsaal des Staates. Reaktionen, Hymnen auf das Leben, wo aber ist das Leben?“⁹ Und weiter: „Gegenwart, wo ist sie, wo drückt sie sich aus? Ein Rotieren einerseits, ein Auf-der-Stelle-Verharren gleichermaßen, die tatsächlichen körperlichen Bedürfnisse zu Kitsch geworden, das Nirvana über den Straßen, Kaufhäusern, Wohnungen.“¹⁰ Die Bewegung, das Streben in Richtung Zukunft, ist wie auch das Wort *westwärts* fadenscheinig. Für diese trügerische Bewegung gibt es noch ein weiteres Wort, das gleich zu Beginn der Vorbemerkung zu den Gedichten wie ein Mantra wiederholt wird:

Die Geschichtenerzähler machen weiter, die Autoindustrie macht weiter, die Arbeiter machen weiter, die Regierungen machen weiter, die Rock'n'Roll-Sänger machen weiter, die Preise machen weiter, das Papier macht weiter, die Tiere und Bäume machen weiter, Tag und Nacht macht weiter, [...] die Plakate, Bauzäune und Verbote machen weiter, die Fahrstühle machen weiter, die Häuserwände machen weiter, die Innenstadt macht weiter, die Vorstädte machen weiter. [...] Das Lernen macht weiter, Deutsch macht weiter. Wiesen im Winter und warme Asphaltstraßen machen weiter, die Straßenecke macht weiter, die Wetterberichte machen weiter, die Bücher machen weiter, Pistolen, Schultaschen, Turnschuhe machen weiter. Die Nachrichtensprecher machen weiter. Der Sonntag macht weiter. Der Montag macht weiter. Der Postbote macht weiter. Der Dill macht weiter, und die Blätter machen weiter, die Zwiebeln, die Kuh, die Steine, der Film. Der Schallplattenspieler, repariert, macht weiter. Auch die Interpretationen machen weiter. [...] Der Beifall macht weiter, die Wörter machen weiter, die Knöpfe machen weiter, der Stoff macht weiter, das Marihuana macht weiter [...] Im Moment habe ich keinen Hunger, obwohl ich weiß, daß der Hunger weitermacht, der Moment weitermacht, die Erde weitermacht, die sozialen Lagen machen weiter, und der Hund, der in der Nachbarwohnung eingesperrt ist und schon den ganzen Morgen bellt, macht weiter. [...] Das Geld macht weiter, und die Zusammenbrüche, wie die Songs weitermachen. [...] Auch alle Fragen machen weiter, wie alle Antworten weitermachen. Der Raum macht weiter.¹¹

Weitermachen also. Doch das Wort ist doppelt belegt, zeigt sich ebenso paradox wie die Richtung Westwärts als das genannte Rotieren und Auf-der-Stelle-Verharren. In seiner dicht gedrängten Spannung ist dieser Widerspruch dem dialektischen Bild Benjamins nicht ganz unähnlich – besonders, oder gerade weil es Brinkmann immer um Beschreibungen von Gegenwarten geht: „Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das

⁸ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 77.

⁹ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 259.

¹⁰ Ebd., S. 324.

¹¹ Ders.: „Vorbemerkung“, S. 7-9.

Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen.“¹² Doch ist die Zeit nicht dasjenige, das abwesend ist an den Orten, die Brinkmann inszeniert? Nicht direkt. Es wurde beschrieben, dass es sich um eine leer laufende Zeit handelt. Die Zeit, die in den zerstörten Landschaften von Brinkmanns Gedichten anwesend ist, definiert sich durch deren empfundene Abwesenheit. In der durch Negation (Abwesenheit) geprägten Gegenwart (Anwesenheit) erscheint Zeit nur als Unzeit, das heißt als Leere von Zeit oder deren Leerstelle. Zeit lässt sich Brinkmann zufolge nur dann als authentisch oder unmittelbar empfinden, wenn eine zirkuläre Ordnung durchbrochen, Zeit also unabhängig von sich wiederholenden konformen Mustern freigesetzt werden kann. Solange aber Zeitläufe – wie aus sprachskeptischer Sicht die Wörter und Begriffe – reproduziert und dementsprechend nur Bewegungen vorgetäuscht werden,¹³ gerinnt die wahrgenommene Zeit zum Stillstand, zur Versteinerung. Der Stillstand ist wiederum grundlegend für die dem dialektischen Bild inhärente Spannung, die Benjamin zufolge im Medium des epischen Theaters als Geste vermittelt wird:

Die Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik. Sie macht die Probe auf die Zustände am Menschen. [...] Die Dialektik, auf die das epische Theater es abgesehen hat, ist aber nicht auf eine szenische Abfolge der Zeit angewiesen, sie bekundet sich vielmehr bereits in den gestischen Elementen, die jeder zeitlichen Abfolge zugrunde liegen, und die man Elemente nur uneigentlich nennen kann, weil sie nicht einfacher sind als diese Abfolge. Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand – als Abdruck menschlicher Gebärden, Handlungen und Worte – blitzartig klargelegt wird. Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand. Denn wie bei Hegel der Zeitverlauf nicht etwa die Mutter der Dialektik ist, sondern nur das Medium, in dem sie sich darstellt, so ist im epischen Theater nicht der widersprüchliche Verlauf der Äußerungen oder der Verhaltensweisen die Mutter der Dialektik sondern die Geste selbst.¹⁴

Brinkmann produziert allerdings weder ein episches Theater, noch zielt er explizit darauf ab, einer historischen Wahrheit zur explosiven oder gar revolutionären Freisetzung zur verhelfen: „Besser als eine Revolution, ist Musik machen und Musik hören“.¹⁵ Vor allem mit Blick auf die Distanz zu den seinerzeit politisierten Diskursen, ließen sich Brinkmanns Kurzzeitgedächtnisszenen nur dann als widerspruchsöffnende Gesten eines poetologischen Verfahrens lesen, das konkrete Wahrnehmungsmodi zu problematisieren sucht, wenn man von der weitverbreiteten

¹² Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 577 f.

¹³ Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 188.

¹⁴ Benjamin: „Was ist das epische Theater? (1)“, S. 530.

¹⁵ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 93.

geisteswissenschaftlichen Versuchung absieht, im Kaffeesatz von Texten nach deren politischen Impetus oder dem sogenannten Politischen zu suchen, nur um sich eine ideologische Legitimation zur Degradierung entsprechender Arbeiten zur Gesinnungsästhetik zu verschaffen.¹⁶ Als Gesten wären die Kurzzeitgedächtnisszenen dann Indikatoren einer Dialektik im Stillstand, der die Vorstellung von der raumzeitlichen Richtung des Westwärts sowie des Weitermachens als Medium dient. Anhand dieses Verfahrens muss wiederum der räumliche Anteil in den von Brinkmann aufgenommen Zeit-Räumen betont werden. Denn als ein für den Leser zu durchquerender Raum stellen Brinkmanns Langgedichte die Bühne für eine (gestische) Darstellung der „Zustände am Menschen“ „zwischen 1970 und 1974“¹⁷ dar. Diese Darstellung spielt mit dem Blick des lesenden Auges, insofern ihm eine Landschaft entgegengestellt wird, in der es sich zurechtfinden muss. In den Bewegungen des Sich-Zurechtfindens und Umherirrens, deren Medium die Zeit des Lesens ist, passiert der Blick Gesten einer Stillstellung, die unter sich ein versteinertes Weitermachen begreifen, das sich als Bewegung kaschiert. Das eigentlich stillstehende Weitermachen verweist darin auf die funktionale räumliche Praxis von Nicht-Orten, den geregelten Transitraum,¹⁸ in dem der Ort der Ankunft durch reproduzierte Vorstellungen, Reglements und Interpretationen der Ort des Abflugs bleibt.

Weitermachen ist jedoch nicht gleich Weitermachen. So ermöglichen die Gesten eines im Stillstand begriffenen Westwärts zugleich imaginative Bewegungen und Unterbrechungen. Dies deutet sich bereits anhand der oben zitierten Abschnitte aus Brinkmanns Vorbemerkung an. Weitermachende Regierungen, Preise, Bauzäune und Verbote bezeichnen etwas anderes als der Hund in der Nachbarwohnung oder Bäume. Im ersten Fall handelt es sich um Elemente einer

¹⁶ Vgl. zu einer dergestalt akademischen „Radikalität“ Avanesian: *Überschrift*, S. 13: „Trotz oder gerade wegen all des linken verbalradikalen Chics in den *Humanities* herrscht Blindheit gegenüber den politischen Bedingungen des eigenen Arbeitens – als ob die konkreten Settings von Seminaren und Arbeitsgruppen, das von diesen produzierte Sprechen und Schreiben einen überzeitlichen oder notwendigen Charakter hätten.“ Und ferner David Eugster: „Entschleunigung ist der falsche Weg“, Interview mit Armen Avanesian, in: *WOZ*, Nr. 14/2015, <https://www.woz.ch/-5b78> (30.12.2015): „[...] ich bestehe vehement darauf, dass es mit Reflexion und reinem Denken, Nachdenken und Kritik nicht zu einer Transformation kommt. Nehmen wir mein langjähriges Arbeitsumfeld, die Universität: Dort ist man umgeben von kleinen, selbst erklärten Widerstandsheroen, jeder schiebt dem anderen zu, dass er ein karrieristischer, neoliberaler Dreckskerl sei. Gleichzeitig führen die vielen abstrakten politischen Theorien an den Universitäten nicht dazu, dass die Protagonisten wirklich anders handeln. Viele Theorien, die en vogue sind und sich radikal geben, sind im akademischen Alltag wenig widerständig. [...] Ich will mit Jean-Luc Godard sagen, es braucht weniger akademische politische Theorie, sondern eine Politisierung der akademischen Theorie. Politik bedeutet, das Feld, in dem man arbeitet, zu politisieren und Konflikte hervorzurufen. Ich brauche keine Utopien zu entwerfen, es reicht doch, wenn ich sage, hier tuts weh und dagegen wehre ich mich mit dieser kurzfristigen Taktik, und vielleicht habe ich sogar noch eine weiterführende Strategie, wo ich hinwill. Einen utopischen Raum zu imaginieren, der völlig ausserhalb ist, und mich ständig zu wundern, dass dieser nie Realität wird – ergibt das wirklich Sinn?“

¹⁷ Brinkmann: „Vorbemerkung“, S. 9.

¹⁸ Vgl. hierzu Carsten Lange: „'Walk'. 'Don't Walk'. Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2*, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven*, S. 47-61.

Funktionalität in Permanenz, im zweiten Fall um Wahrnehmungen an den Rändern dieses Zusammenhangs. So wird das paradoxe Kontinuum des Leerlaufs, die Absätze aus der Vorbemerkung, die das Weitermachen durchdeklinieren, sechs Mal unterbrochen durch einen kontemplativen Modus des Abschweifens.¹⁹ Es ist dies die Bewegung des Schreibens selbst, das – wiederum paradox – auf einem Modus des Stillstands fußt. Dieser Stillstand ist einer, der sich dem funktionalen Weitermachen widersetzt. Er verdankt sich dem verharrenden Blick, der an singulären Orten verweilt und Randerscheinungen in sich aufnimmt, wie die Wiese, die am Gebäude vorüber wächst,²⁰ die Katze auf dem Autoblech²¹, das „Kleenex aus dem Schlitz“,²² den „schlackigen Parkplatz“,²³ die verlassene Haltestelle „jenseits der Betonflächen“²⁴ oder die „grün gestrichene Eisentür“²⁵ aus „Westwärts, Teil 2“. Dieses andere Weitermachen ist die poetische Reflexion der dysfunktionalen Orte des Stillstands. Der Blick, der ihr vorangeht, stellt still, um im Schreiben weiterzukommen. Er bedient sich des fotografischen Prinzips, um „das klare Bild, den klaren Eindruck, der für ein Gedicht notwendig ist – das heißt: die Oberfläche der Welt, der Umwelt“²⁶ festzuhalten. Gleichzeitig stellt dieser Blick auch Stille her, nämlich diejenige einer stillen Übereinkunft, in deren Rahmen die Dinge auf nichts anderes als sich selbst verweisen. Sie belässt die Dinge bei sich selbst und räumt damit den Peripherien ihr Recht ein, ganz so wie das Weiß, das die gebrochenen „Notwendig / keiten“ umgibt und während der Lektüre den Schritt zur Beweglichkeit öffnet, insofern es die „weiße[n] Flecken‘ auf der Landkarte“²⁷ markiert oder viel mehr gar nichts markiert und demzufolge auch frei von Erinnerungen ist. Diese Stille kommt somit dem am nächsten, was sich als reine Gegenwart beschreiben ließe ohne jedoch selbst zu beschreiben.²⁸

Indem Brinkmanns Schreiben an den Rändern des leerstehenden Zeit-Raums der Gegenwart poetologische Ereignisse setzt, insofern er nichtfunktionale Elemente aus dem Kontext des zirkulären Weitermachens reißt, um sie sprichwörtlich für einen Augenblick ins Zentrum der Betrachtung zu rücken und so für einen Moment ausgefüllte Gegenwart zu vermitteln, vollzieht er

¹⁹ Vgl. Brinkmann: „Vorbemerkung“, S. 7-9. Die entsprechenden Stellen sind im oben aufgeführten Zitat mittels Auslassungen kenntlich gemacht.

²⁰ Vgl. ders.: „Westwärts“, S. 66.

²¹ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 85.

²² Ders.: „Westwärts“, S. 68.

²³ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 79.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 86.

²⁶ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 124.

²⁷ Ebd., S. 252.

²⁸ Vgl. ders.: „Nacht“, in: *Westwärts 1&2*, S. 234. Hier heißt es anlässlich einer Nachtschneeszene: „Erinnerungen, die sich auflösen im Schnee“ sowie „gegenwärtig, weiß“.

das, was nach Jurij Lotman als Überführung vom Nicht-Sujethaften zum Sujethaften beschrieben werden kann.²⁹ Hierin besteht der zweite Aspekt eines Weitermachens, das aus dem leerlaufenden Kontinuum hervorgeht. Laut Lotman „[wird] der sujethaltige Text auf der Grundlage des sujetlosen als dessen Negation aufgebaut“.³⁰ Dies macht aus dem „klassifikatorischen Charakter“³¹ einer „bestimmten Ordnung“³² „eine bedeutungshaltige Abweichung von der Norm“,³³ die ein Ereignis genannt wird. Insofern es der Erwartungshaltung und Kalkulierbarkeit einer Norm entgegensteht, ist es Lotman möglich, das Ereignis als eine Regelüberschreitung³⁴ und gar Revolution zu definieren.³⁵ So man denn Brinkmanns poetologischem Verfahren einen revolutionären Impetus zuerkennen will, wäre er in dem sich gegenüber dem funktionalen Weitermachen konstituierenden Prinzip der Entschleunigung zu suchen, das sich gegen „diese allgemeine Atemlosigkeit“³⁶ richtet. In einem Gespräch mit Alexander Kluge nimmt Heiner Müller anlässlich der Montagsdemonstrationen vom Herbst 1989 Bezug zu diesem Zusammenhang:

- Müller: [...] Es gibt diese tradierte Vorstellung von Revolution als Beschleunigungsmoment. Vielleicht stimmt das gar nicht, vielleicht geht's immer um Zeit anhalten, um Verlangsamung.
- Kluge: Bei den Bauernkriegen, die du vorhin nanntest, ist es Verlangsamung.
- Müller: In der Commune ging's auch um Verlangsamung.
- Kluge: Das alte Recht soll wieder hergestellt werden.
- Müller: Das Auf-die-Uhren-Schießen z. B., Zeit anhalten. Und die Zeit anhalten heißt ja auch Zeit gewinnen und heißt den Untergang aufhalten und das Ende aufhalten oder verzögern.
- Kluge: Was ja das Leben tut. In dem Sinne ist das ganze Leben ein einziger Bremsvorgang. Eine Energiefalle, die alle Vorgänge langsam macht, auf unserem schönen blauen Planeten.³⁷

Um den Regelbruch, die Überschreitung, zu begehen, um sich auf die Suche nach einem Ort begeben zu können, an dem man wohnen kann, muss Brinkmann zunächst bremsen, das heißt eine vor allem räumlich verstandene Gegenwärtigkeit herstellen, die die Fakultät der unmittelbaren Wahrnehmung eines Gegenübers betont. Darin liegt der Sinn des Westwärts als eine Bewegung gegen den

²⁹ Vgl. Lotman: „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“, aus dem Russischen von Sebastian Donat, in: *Raumtheorie*, S. 529-545, hier S. 531-540.

³⁰ Ebd., S. 539.

³¹ Ebd., S. 537.

³² Ebd., S. 538.

³³ Ebd., S. 536.

³⁴ Vgl. ebd., S. 537.

³⁵ Vgl. ebd., S. 539.

³⁶ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 307.

³⁷ Kluge und Müller: „Gespräch mit Heiner Müller“, Sendungsdatum: 02.07.1990, in: *Gespräche zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge*, <http://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109/transcript> (04.01.2015).

Uhrzeigersinn, die so gewissermaßen „auf die Uhren schießt“. Sie ermöglicht das Fokussieren der Randzonen, wodurch sowohl die Wahrnehmung als auch das Schreiben aus der paralyisierenden Ordnung fallen. Hierin offenbart sich überdies der Protest gegen die von Lefebvre beschriebene um sich selbst kreisende sowie technokratisch verwaltete räumliche Praxis³⁸ und deren Raumrepräsentationen,³⁹ die es zu unterlaufen gilt. Brinkmanns Gedichte können demnach als die Praxis eines Repräsentationsraums⁴⁰ gelesen werden, die bewohnbaren – und einen mitunter glatten – Raum zu gewinnen sucht.

Beide Aspekte des anderen Weitermachens – die Fokussierung von dysfunktionalen Orten in den Randzonen des produzierten Raums und das Prinzip der Verlangsamung – lassen in Brinkmanns Gedichten entschleunigende Plateaus aus Wörtern entstehen, die das stationäre Kennzeichen des Nomadischen als Prinzip des Festhaltens am Nicht-Regulierten sowie Nicht-Gekerbten hervorkehren.⁴¹ Gleichzeitig korrespondiert die mit dem rhizomatischen Geflecht verbundene Simultanität des schriftbildlichen Neben-, Über- und Untereinanders von Orten mit Aspekten von Foucaults Definition zur Heterotopie:

Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind.⁴²

Das Rechteck der Bühne ist im Fall von „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ das Blatt Papier. Es ist der Ort, der den Raum des Brinkmannschen Theaters eröffnet, das den Leser durch eine Landschaft ziehen lässt, die von nichtverträglichen Widersprüchen, Unterbrechungen, Absprüngen und Querpfaden gekennzeichnet ist. Der Text als Inszenierung im Spannungsfeld zwischen Weitermachen und Stillstand kann jedoch nur durch einen fremden Blick zustande kommen. Der

³⁸ Vgl. Lefebvre: *The Production of Space*, S. 33, 38 f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 33.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524: „Der Nomade verteilt sich in einem glatten Raum, er besetzt, bewohnt und hält diesen Raum, und darin besteht sein territoriales Prinzip. Es wäre daher falsch, den Nomaden durch Bewegung zu charakterisieren. Toynbee weist zu Recht darauf hin, daß der Nomade vielmehr *derjenige ist, der sich nicht bewegt*. Während der Migrant ein Milieu verläßt, das amorph oder feindlich geworden ist, ist der Nomade derjenige, der nicht fortgeht, der nicht fortgehen will, der sich an diesen glatten Raum klammert, aus dem die Wälder zurückweichen, in dem Steppe oder Wüste wachsen, und der das Nomadentum als Antwort auf die Herausforderung erfindet. [...] Der Nomade kann warten, er hat eine unendliche Geduld. Immobilität und Geschwindigkeit, Katatonie und Überstürzung, eine 'stationäre Prozessform', die Station als Prozeß, diese Charakterisierungen von Kleist haben eine große Übereinstimmung mit denen des Nomaden.“

⁴² Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 324.

Dichter ist nicht heimisch in dieser Landschaft: „Man möchte weggehen, wohin? In die Gegenwart [...]“⁴³

Die Landschaft wird keineswegs bewohnbar, sie öffnet stattdessen den Blick auf eine Suche, ein Weitermachen, das die Frage nach der Bewohnbarkeit stellt und imaginiert. Denn was neben den Randzonen und Details vor allem fokussiert wird, ist deren sprichwörtlich Unheimliches. „Musste man in der Gegenwart immerzu sich erinnern, / an sich selbst? Man war doch kein Gespenst [...]“⁴⁴, lauten zwei Zeilen am Ende des ersten Langgedichts. Die Erinnerung ist unfreiwillig. Sie entspricht den zirkulären Bewegungen und Nachahmungen,⁴⁵ ist als deren Motor zu begreifen. Die unfreiwillige Erinnerung als Symptom des In-der-Geschichte-Feststeckens bewirkt die unheimliche Empfindung⁴⁶ „erstarre[r] Zeit“⁴⁷ und eine Fremdheit,⁴⁸ die bis in die Sprache reicht.⁴⁹ Die gesamte Landschaft ist davon gezeichnet. In ihr wimmelt es von Schatten und Gespenstern:

Warum nicht zugeben, daß ein Sprachbezirk, ein Land, das jahrelang ausgeräubert worden und runtergekommen ist, nur noch aus Gespensterstraßen und Gespenstermenschen besteht? Gespenstervororte, Gespensterentzückungen, Gespensterbanken und Gespensterbüros, Gespensterfamilien, und Gespensterschulen, ist der Krieg tatsächlich vorbei?⁵⁰

Mit Brecht zitiert Brinkmann sogar selbst ein Gespenst: „dieses Land ist immer noch unheimlich.“⁵¹ Der Verlust von Idiosynkrasie, die funktionale Nachbildung im Sinne der Kopie, folgt der Bewegung des Leerlaufs, die eine Anstauung des Unheimlichen bewirkt, die wiederum der Gegenwart den Raum zur Bewohnbarkeit raubt: „Das Unheimliche in diesem Land und in diesen Städten wächst,

⁴³ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 260.

⁴⁴ Ders.: „Westwärts“, S. 71.

⁴⁵ Vgl. ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 82.

⁴⁶ Vgl. ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 257.

⁴⁷ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 76.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 74.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 77.

⁵⁰ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 258.

⁵¹ Ebd., S. 308. Die zitierte Aussage Brechts findet sich im Buckower Arbeitsjournal und nimmt Bezug auf die unheimliche personelle Kontinuität zwischen Faschismus und Sozialismus. In Gänze lautet sie: „das land ist immer noch unheimlich. neulich, als ich mit jungen leuten aus der dramaturgie nach buckow fuhr, saß ich abends im pavillon, während sie in ihren zimmern arbeiteten oder sich unterhielten. vor zehn jahren, fiel mir plötzlich ein, hätten alle drei, was immer sie von mir gelesen hätten, mich, wäre ich unter sie gefallen, schnurstracks der gestapo übergeben...“ Brecht: *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1973, S. 1017. 1956 verhandelt Heiner Müller diese Thematik explizit in dem Drama *Der Lohndrucker*. Vgl. Müller: *Der Lohndrucker*, in: *Geschichten aus der Produktion 1. Stücke. Prosa. Gedichte. Protokolle*, Berlin: Rotbuch, 1996, S. 15-44, hier besonders S. 37: „Karras: Warst du etwa nicht in der SA? / Zenke: Geht's dich was an? *Pause*. Partei ist Partei. Alles dasselbe. Leere Versprechungen und die Kassen voll Arbeitergroschen. Die Weltrevolution müssen wir selber machen, Karras. Da wäscht uns kein Regen ab.“

schleichend und täglich zunehmend.“⁵² Obschon das Weitermachen als affirmative Praxis der Repräsentation produzierter Räume vor allem hinsichtlich spätkapitalistischer Strategien als eine „energische Dementierung der Macht des Todes“⁵³ interpretiert werden könnte, ist Brinkmanns Lesart der funktionalen Konformität umgekehrt: „Ihr Deutschen mit Euren Todeswünschen“.⁵⁴ Hinter dem scheinbaren Weitermachen steht nicht nur der Stillstand, sondern der Tod als Abwesenheit schlechthin. Ironischerweise – da Brinkmann zum vorangegangenen Zitat anmerkt, dass es mit Bezug auf die Psychoanalyse stimme⁵⁵ – korrespondieren gerade Freuds Ausführungen zur Konstitution des Unheimlichen mit Brinkmanns Beschreibungen desselben im Kontext seiner Frage des Wohnens. Denn die unter dem konventionellen Weitermachen begriffene konformistische Reproduktion einer Gesellschaft sowie deren funktionale räumliche Praxis entspricht den Charakteristiken des Moments der „Wiederholung des Immergleichen“⁵⁶ und denen des „Doppelgängertum[s]“.⁵⁷ Beide sind „Vorbote[n] des Todes“,⁵⁸ die sich an den von Brinkmann beschriebenen Nicht-Orten manifestieren. Sie gehören zu den „Moment[en] der unbeabsichtigten Wiederholung [...], welche[...] das sonst Harmlose unheimlich mach[en] und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdräng[en]“.⁵⁹ Hierin liegt der Zusammenhang zwischen Gewohntem und Unheimlichen begründet, der bereits anhand Brinkmanns Verortungsversuchen sowie seiner Bestandsaufnahme der Gegenwart thematisiert wurde.

Brinkmanns Westwärtsreise ist dementsprechend als ein Umweg im Angesicht des Unheimlichen zu lesen,⁶⁰ der in immergleiche Landschaften zurückführt, die eine „erstaunliche Fremdheit“⁶¹ bewirken, denn „ein Zustand der Abwesenheit aus der Gegenwart entsteht ja nur dann,

⁵² Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 309.

⁵³ Freud: „Das Unheimliche“, S. 258.

⁵⁴ Brinkmann: „Vorbemerkung“, S. 9.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Freud: „Das Unheimliche“, S. 259.

⁵⁷ Ebd., S. 257.

⁵⁸ Ebd., S. 258.

⁵⁹ Ebd., S. 260.

⁶⁰ Vgl. hierzu Freuds Beschreibung seiner Verirrung in einer italienischen Kleinstadt. Ebd., S. 259 f.: „Nach meinen Beobachtungen ruft es [die Wiederholung des Gleichartigen; Anm. d. Verf.] unter gewissen Bedingungen und in Kombination mit bestimmten Umständen unzweifelhaft ein solches Gefühl hervor, das überdies an die Hilflosigkeit mancher Traumzustände mahnt. Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekanntem, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte. [...] nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder, in der in nun Aufsehen zu erregen begann, und meine eilige Entfernung hatte nur die Folge, daß ich auf einem neuen Umwege zum drittenmal dahingeriet. Dann aber erfasste mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann, und ich war froh, als ich unter Verzicht auf weitere Entdeckungsreisen auf die kürzlich von mir verlassene Piazza zurückfand.“ Für Brinkmann kulminiert die „Hilflosigkeit mancher Traumzustände“ in der Frage: „Wer hatte sich diese Umgebung zusammengeträumt? / Die Träume gefälscht?“ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 72.

⁶¹ Ders.: „Westwärts“, S. 67.

sobald man den Anzeichen der Gesellschaft folgt“.⁶² Das Unheimliche erscheint auch hier immer als eine Art von heimlich.⁶³ In „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ kehrt diese Ambivalenz in Form der Gegensätze von Stillstand und Weitermachen sowie den Erfahrungen einer An- und Abwesenheit von Gegenwart wieder. Die Vorsilbe *un-* ist für den dichtenden Landvermesser Brinkmann überdies eine notwendige Marke der Deterritorialisierung, ohne die es zu gar keiner Bewegung jenseits der Zentren kommen könnte. Auch hier gilt „Liebe ist Heimweh“,⁶⁴ wobei das Heimweh, auf das sich Brinkmanns Liebe richtet, einem vollkommenen Anwesend-Sein entspricht, das heißt einem Leben und Wohnen in einer Gegenwart, die sich nicht um eine Zukunft schert, der entgegen nur vermeintlich weitergemacht wird.⁶⁵ Die dahin abzielende deterritorialisierende Bewegung, die unter Verwendung des Fragmentarischen sowie der rhizomatischen Schreibweise in den Gedichten durchgeführt wird, steigert jedoch gleichzeitig „das Unheimliche weit über das im Erleben mögliche Maß hinaus“⁶⁶ und rückt das Kreatürliche eines Moments der unfreiwilligen Erinnerung des Immergleichen⁶⁷ sowie den Tod der Gegenwart in den Mittelpunkt, der sich einer kollektiven Regression des Weitermachens verdankt. Denn die zerstörte Landschaft, von der vor allem „Westwärts, Teil 2“ erzählt, wird in der Lektüre nicht nur durch die thematisierte Begegnung mit dem Unheimlichen erfahrbar, sondern vor allem durch die schriftbildliche Gestaltung, die wiederum die Möglichkeit eines Lesens in alle Richtungen erlaubt.

Wenn Joseph Brodsky anhand seiner Lektüre von Rilkes *Orpheus. Eurydike. Hermes* festhält, dass in Versen zu schreiben bedeutet, wie ein Dichter zu handeln,⁶⁸ dann sind Brinkmanns Langgedichte aufgrund des sie charakterisierenden poetologischen Verfahrens voll von Tod, insofern sich das in ihnen vermittelte Unheimliche der Präsenz des Todes durch den Vers verdankt. – „In the netherworld, don't behave like a poet“,⁶⁹ schreibt Brodsky, wenn er die Stelle in Rilkes Gedicht untersucht, an der Orpheus das göttliche Tabu „Do not turn“⁷⁰ verletzt. Diese Bewegung,

⁶² Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 284.

⁶³ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, S. 250.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. hierzu die Betonung der Erfahrung einer im eigentlichen Sinne asozialen Körperlichkeit, die für Brinkmann eine Möglichkeit des Wohnens, des In-der-Gegenwart-seins, außerhalb der von im skizzierten gesellschaftlichen Ordnung bereithält. Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 323 sowie S. 311: „[...] ein guter schöner sanfter und intensiver Fick zusammen mit jemandem, und die befriedigende Ruhe nach einem Ficken, aus dem Fenster schauen und 'die Welt', aufgebaut ringsum, nicht mehr verstehen und später noch einige Zeilen zu einem dieser Gedichte.“

⁶⁶ Freud: „Das Unheimliche“, S. 272.

⁶⁷ Vgl. Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 75.

⁶⁸ Vgl. Brodsky: „Ninety Years Later“, S. 423.

⁶⁹ Ebd., S. 422 f.

⁷⁰ Ebd., S. 422.

die Dichter und Vers eint, da Vers Wendung, Kehre bedeutet,⁷¹ führt schließlich zu Eurydikes „Wer?“ und ihrer Wendung, der Umkehr in die Unterwelt. Was also nach der Kehre, dem Vers des Dichters einsetzt, ist zunächst ein Moment des Fremdseins: Eurydike erkennt den Geliebten nicht mehr. Gleichzeitig kehrt Eurydike ins Reich der Toten zurück. Orpheus sieht also nach seiner Wendung nicht nur Eurydike, die längst umgekehrt ist,⁷² sondern er blickt in den Tod, den Rückweg zur Unterwelt. Er sieht also auf zweifache Weise etwas, das schon im Anblick Vergangenes geworden ist.

Hier liegt die Verbindung zum Dichter Brinkmann. Zwar beschreibt er keine Unterwelt, dennoch kulminieren bei ihm der Eindruck des Fremdseins und des längst Vergangenen in den folgenden Fragen: „Ist die Gegenwart so vergangen, daß ich mir deshalb darin fremd vorkomme?“⁷³ „Ist dieser ganze Tag, 24 Stunden lang, heute ein Zitat der Vergangenheit?“⁷⁴ Nur wenige Seiten später fasst Brinkmann diese Punkte in einer Beobachtung zusammen und gibt sich selbst eine mögliche Antwort: „Und manchmal, beim Anblick solcher Gelände, ist mir an den Fetzen von Zivilisationsabfällen, die verstreut darin lagen, die gegenwärtige Zivilisation bereits als vergangen vorgekommen.“⁷⁵ Erneut kehrt das Motiv von der Kreatürlichkeit der Erinnerungen wieder, das durch die Verpflanzung derselben in tierische Zellen und zurück in den Menschen in „Westwärts, Teil 2“ beschrieben wurde:⁷⁶ die zur Spengler-Parodie geratene Zivilisation. Darüber hinaus deutet das Zitat von Brinkmann an, worauf der Bezug zu Brodskys Rilke-Lektüre hinaus will: Wenn sich sowohl Dichter und demzufolge auch Leser nach der Kehre des Dichters im Vers in letzter Konsequenz mit dem Tod konfrontiert sehen, dann wimmelt es in Brinkmanns Langgedichten nur so von Toden. Die unheimlichen Landschaften finden ihre Entsprechung in Friedhöfen,⁷⁷ deren Ausmaße auf die vertikalen, horizontalen und diagonalen Lesewendungen zurückzuführen sind, die

⁷¹ Vgl. ebd., S. 402.

⁷² Vgl. ebd., S. 426.

⁷³ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 261.

⁷⁴ Ebd., S. 264.

⁷⁵ Ebd., S. 270.

⁷⁶ Vgl. ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 75.

⁷⁷ Es ist in diesem Kontext nicht unerheblich, dass die von Foucault als Heterotopien beschriebenen Friedhöfe selbst Orte einer historischen Deplatierung sind. Vgl. Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 323: „Dieser Friedhof, der neben dem geheiligten Ort der Kirche lag, nahm in den modernen Zivilisationen einen ganz anderen Charakter an, und ausgerechnet zu einer Zeit, als die Zivilisation, grob gesagt ‘atheistisch’ wurde, entwickelte die abendländische Kultur den so genannten Totenkult. [...] Jedenfalls hatte ab dem 19. Jahrhundert jeder ein Anrecht auf eine eigene kleine Kiste für seine ganz persönliche Zersetzung. Andererseits begann man erst im 19. Jahrhundert, die Friedhöfe an den Stadtrand zu verlegen. Zusammen mit dieser Individualisierung des Todes und der Aneignung des Friedhofs durch das Bürgertum geriet der Tod in den Geruch einer ‘Krankheit’. [...] Das große Thema der von den Friedhöfen ausgehenden und durch Ansteckung verbreiteten Krankheit findet sich bis Ende des 18. Jahrhunderts. Und erst im Laufe des 19. Jahrhunderts beginnt man, die Friedhöfe an die Außengrenzen der Stadt zu verlegen.“

durch Brinkmanns Verssetzung ermöglicht werden. Dies führt zurück zum Text als Bühne, einer Ortsinszenierung, die in bester Tradition eines *memento mori* steht.

Es gibt in diesem Kontext noch einen weiteren Bezug zwischen Dichtung und Tod, der im Epitaph begründet liegt und auf den Anne Carson in ihrer Lektüre von Simonides von Keos und Celan hinweist. Angesichts des von Brinkmann in seinem unkontrollierten Nachwort formulierten Credo „Vergessen diese Frage, nächster Moment“⁷⁸ erscheint ein Zusammenhang zwischen seinen Gedichten und einer jeglichen Form des Gedenkens zunächst widersprüchlich, wird doch allein die zu Beginn von „Westwärts“ genannte Negation der Zustände als nicht mehr ausreichend beschrieben. Umgekehrt sind die Gedichte selbstverständlich nicht frei von Erinnerungen, selbst wenn darin die unfreiwillige Erinnerung als ein zirkulär Wiederkehrendes thematisiert wird, das die Erfahrung abtötet. Darüber hinaus deutete sich eine Verbindung zu einem Medium der Erinnerung bereits anlässlich des den unmittelbaren Erfahrungen gewidmeten Epitaphs im dritten Teil von „Westwärts, Teil 2“ an. Hinsichtlich der Verwandtschaft zwischen Gedichten und Epitaphen schreibt Carson in ihrer Simonides-Celan-Lektüre „these texts are written to be read“.⁷⁹ Dies gilt natürlich für sämtliche Texte, besonders wenn sie drucktechnisch vervielfältigt und anschließend verbreitet werden. Es ist eine Banalität, sie bedeutet aber, dass natürlich auch Brinkmanns Texte einem schriftlichen Gedächtnis anheimfallen. Carson fährt in ihrer Lektüre fort mit zwei weiteren Aussagen: „Epitaphs create a space of exchange between present and past by gaining a purchase on memory.“⁸⁰ Und: „An epitaph is a way of thinking about death and gives consolation.“⁸¹ Wenn es, wie Carson vorschlägt, tatsächlich eine Verbindung zwischen Epitaphen und Gedichten gibt, worin besteht dann der Zugewinn von Erinnerung und Trost mit Blick auf Brinkmanns Gedichte? Was ist als Trost zu erinnern bei einem Dichter, der so viel Wert auf die unmittelbare Wahrnehmung von Gegenwart legt und gleichzeitig den Leser durch Todeslandschaften führt? Brinkmann selbst fragt noch weiter: „Sagt nicht jede Anstrengung des verbalen Ausdrucks, daß Sprache nichts ist?“⁸² An dieser Stelle kommt die Negation erneut ins Spiel. Noch einmal Brinkmann mit einem längeren Zitat aus seinem Nachwort zu *Westwärts 1&2*:

Ich ziehe einen anderen Zettel aus der Mappe mit flüchtigen Notizen für dieses Nachwort hervor. Auf diesem Zettel steht, jedes Gedicht, noch das perfekte, in sich geschlossenste, vollendetste Gedicht ist ein

⁷⁸ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 330.

⁷⁹ Anne Carson: *Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, New Jersey: Princeton University Press, 4. Aufl., 2002, S. 78.

⁸⁰ Ebd., S. 85.

⁸¹ Ebd., S. 95.

⁸² Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 271.

Fragment. Ich kann zugeben, ich verstehe das nicht. Die fragmentarische Form, die ich verschiedentlich benutzt habe, ist für mich eine Möglichkeit gewesen, dem Zwang, jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz hintereinander zu lesen, und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen. Eine andere Möglichkeit sind die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder einem Satzteil zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen. Ist das neu? Nein, alles ist doch da! Diese springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen, hat mir jedenfalls die Gelegenheit mehrerer Abflüge gegeben. Daß diese Abflüge dann jeweils wieder dort landeten, wo ich gerade war, mag zeigen, wie schwerfällig tatsächlich Sprache ist, ein Fossil.⁸³

Auf den Zusammenhang zwischen dem Fragmentarischen und dem Motiv des *memento mori* wurde bereits anhand der Versgestaltung hingewiesen. Wie folgen jedoch aus einer dichterischen Ortsinszenierung, die vom Tod gezeichnet ist, die Abflüge? Die Antwort gibt Brinkmann selbst: „alles ist doch da!“ Alles ist da in einer Sprache, die Brinkmann als Fossil bezeichnet. Vermehrt weist er auf seine Fremdheit im Verhältnis zur Sprache hin, die in erster Linie darin begründet liegt, dass sie normativen Vorstellungen, Regeln und Darstellungsmodi, ergo Begrenzungen folgt. Darüber hinaus ordnet Brinkmann die Sprache in ihrer Versteinerung den Trümmerlandschaften zu, deren ruinöse Struktur – nämlich das Fragmentarische und Bruchstückhafte – in den Gedichten schriftbildlich dargestellt und nicht nur beschrieben wird. Sprache und Trümmer stehen auf derselben Seite. Es ist die Seite jenseits des Grabs: *da*. Ebendieses *da* wird von Carson als Ausgangspunkt für die Negation des Dichters beschrieben:

Certainly death gives most of us our elemental experience of absent presence, and an epitaph might be thought of as a vanishing point – or a sort of concrete double negative – where the absence of life disappears into the presence of death and nullifies itself. Certainly the poet's power to negate the negating action of death derives from his special view of reality, a view that sees death everywhere and finds life within it, a view that perceives presence as absence and finds a way to turn the relation inside out.⁸⁴

Brinkmann sieht in der Tat überall den Tod in den Landschaften und der dazugehörigen Sprache. Dies entspricht seiner Erfahrung eines Mangels im Angesicht von „Zustände[n] indifferenter Anwesenheiten“.⁸⁵ Gleichzeitig nimmt er Anwesenheit als abwesend wahr: „Das, was ich sehe, ist nicht das, wonach mich verlangt, daß es *da* ist.“⁸⁶ Die abwesende Anwesenheit ist jedoch nicht die

⁸³ Ebd., S. 263.

⁸⁴ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 106.

⁸⁵ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 285.

⁸⁶ Ebd., S. 294. Hervorh. d. Verf.

indifferente der zerstörten Landschaft, sondern unmittelbare Gegenwart. Jedoch findet er auch letztere: beispielsweise in der Wiese, die am Gebäude vorüber wächst⁸⁷ oder in der „grün gestrichene[n] Eisentür“,⁸⁸ die auf nichts als sich selbst verweist. In diesem *Nichts als sich selbst* ist die Negation enthalten, die die Dialektik von An- und Abwesenheit umschließt, denn „the dialectic of absence and presence [...] is implicit in negation“.⁸⁹ Wenn Brinkmann also konstatiert, „[J]edes Gedicht enthält in sich die Verneinung der Sprache“,⁹⁰ dann bedeutet dies auch, dass jedes Gedicht die Möglichkeit zu einer anderen Sprache und einer dahingehenden Offenheit enthält: „To be 100% serious about nothing, about absence, about the void which is fullness, is the destiny of a poet. [...] He is provoked by a perception of absence within what others regard as a full and satisfactory present. His response to this discrepancy is an act of poetic creation [...]“.⁹¹ Mit anderen Worten: Brinkmann misst mit Celan gesprochen nicht nur den Bereich des Gegebenen, sondern auch denjenigen des Möglichen aus;⁹² ein Anspruch, der hinsichtlich der „weiße[n] Flecken“⁹³ sowie anhand des „Typus des offenen Gedichts (mit den vielen Leerzeilen und Leerstellen – im Gegensatz zu den durchgehenden auf einen Eindruck, einen Gedanken basierenden Gedichten)“⁹⁴ verbrieft ist.

Dies führt zum Epitaph zurück, denn Brinkmann misst den Bereich des Möglichen *ex negativo* aus, indem er die Sprach- und Landschaftstrümmer ausstellt, die als von Zwischenräumen umgebene Fragmente auf dem Papier erscheinen. Wie mit Bezug auf Lacoue-Labarthe gezeigt wurde, entsprechen ebendiese Zwischenräume des weißen Papiers derselben Form der Negation wie beispielsweise die grün gestrichene Eisentür, die nur auf sich selbst verweist. In beiden Fällen bleibt *nichts* übrig, und zwar als *Nichts*, das heißt als Negation, die einen Möglichkeitshorizont öffnet:

Nothing is by definition a blank space that has no existence in it, a nullity of being, something that we as beings cannot experience and could never know. [...] So an answer to the first question – What is lost when words are wasted? – is simply, „Nothing“. But the loss of Nothing is not trivial. As King Lear discovered from Cordelia, „Nothing“ is a word that measures out the area of the given and the possible.⁹⁵

⁸⁷ Vgl. ders.: „Westwärts“, S. 66.

⁸⁸ Ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 86.

⁸⁹ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 114.

⁹⁰ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 271.

⁹¹ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 108.

⁹² Vgl. ebd., S. 80.

⁹³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 252.

⁹⁴ Ebd., S. 263.

⁹⁵ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 118.

Diese Form der Negation, das *Nichts*, das nicht einfach nichts ist, begründet in Brinkmanns Gedichten die Erinnerung. Sie ist in dem Weiß enthalten, das die „Notwendig / keiten“⁹⁶ umgibt und gleichzeitig mit demjenigen korrespondiert, was Carson anhand von Paul Celans „KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.“ als „snow art“⁹⁷ bezeichnet. Zwar schmelzen bei Brinkmann keine Wörter wie am Ende von Celans Gedicht, jedoch rückt in seinen Gedichten durch die fragmentierte Anordnung der Wörter die „whiteness of the page“⁹⁸ als „weiße Sprache“⁹⁹ bzw. „wortlose Farbe“¹⁰⁰ in den Blick. Überdies beschreibt Brinkmann bereits in dem frühen Gedicht „Schnee“ eine Wortschmelze, die als Rest das Blau einer möglichen Heimkehr jenseits der blauen Blume und Alraunen belässt: „Schnee: wer / dieses Wort zu Ende / denken könnte / bis dahin / wo es sich auflöst / und wieder zu Wasser wird // das die Wege aufweicht / und den Himmel in / einer schwarzen // blanken Pfütze / spiegelt, als wär er / aus nichtrostendem Stahl // und bliebe / unverändert blau.“¹⁰¹ Damit das Blau als imaginierte Bewohnbarkeit, die immer mit der Möglichkeit der unmittelbaren Wahrnehmung zusammengedacht wird, eingelöst werden kann, bedarf es des „nicht Ausgemessene[n]“¹⁰² der weißen Zwischenräume oder des Schnees. So hält Brinkmann in einer Notiz zu seinem in *Westwärts 1&2* publizierten Schnee-Gedicht „Nacht“¹⁰³ fest:

Der Schnee, das Weiß, besänftigt die bei Tag so aufgestörten Gedanken und Körperempfindungen, und jetzt sind keine Wörter mehr zwischen den zwei Menschen, die sich (nach einem guten Ficken) verabschieden. Die Häßlichkeit der Umgebung ist durch das weiß gedämpft oder sogar verschwunden oder sie erhält einen Grad Faszination wieder.¹⁰⁴

Bei Carson wiederum heißt es weiter: „Poetry is an act of memory that carves its way between sand art and snow art, transforming what is innumerable and headed for oblivion into a timeless notation.“¹⁰⁵ Das Dichten findet also zwischen Sand und dem Weiß des Schnees statt, wobei der

⁹⁶ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 78.

⁹⁷ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 116. Aus Carsons Text zitiert, lautet Celans Gedicht: „Nichts erwürfelt. Wieviel / Stumme? / Siebenzehn. // Deine Frage – deine Antwort. / Dein Gesang, was weiß er? // Tiefimschnee, / Iefimnee / I – i – e.“

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Brinkmann: „Westwärts, Teil 2“, S. 81.

¹⁰⁰ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 252.

¹⁰¹ Ders.: „Schnee“, in: *Standphotos*, S. 40. Das Gedicht wurde zuerst in dem Band *Le Chant du Monde* (1963-64) veröffentlicht. Vgl. ebd., S. 31-70.

¹⁰² Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 53.

¹⁰³ Ders.: „Nacht“, S. 234.

¹⁰⁴ Ebd., S. 259.

¹⁰⁵ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 117.

Sand auf den Grabstein verweist, in den das Epitaph eingraviert ist. Der Gedanke der Eingravierung auf den Stein, also die Schreibpraxis einer Sandkunst, ist Brinkmann nicht fremd:

Einmal sah ich eine Reklame für elektrische Schreibmaschinen in einem Schaufenster, worin Büromöbel ausgestellt waren. Ein Comicbildchen zeigte, wie jemand Zeichen in eine Steinplatte schlug, und eine Fotografie zeigte eine Schreibmaschine. Ich war verblüfft. Wo ist der Unterschied, fragte ich mich.¹⁰⁶

Wenn also Brinkmanns Gedichten einerseits durch die Darstellung von Todeslandschaften der Charakter eines Epitaphs innewohnt, andererseits das Weiß, das die Worttrümmer umgibt, einen Möglichkeitsraum darstellt, woran soll dann mittels der Zwischenräume der Negation und des Nichts-als-auf-sich-selbst-verweisens erinnert werden? Brinkmann selbst gibt die Antwort, wenn er festhält, dass „die Poesie [...] immer das [ist], was nicht gesagt, nicht formuliert worden ist.“¹⁰⁷ Da dasjenige, was bereits gesagt worden ist, *alles* ist, was durch die unfreiwilligen Erinnerungen verordnet wird, das heißt das schon Versteinerte, kann seine Dichtung nur den bereits genannten Satz einfordern: „Vergessen diese Frage, nächster Moment.“ Mit anderen Worten: Brinkmanns Negation ist das Vergessen, dass ein Leben „in diesem Augenblick, während man schaut, hier, in der Gegenwart, darin, lebendig, jetzt“¹⁰⁸ wieder ermöglichen soll. Hierin besteht sein „poetic movement from negative to positive“:¹⁰⁹ von Sprachtrümmern zu Weiß. Brinkmanns Gedichte sprechen den Leser mit den Worten: „Vergiss nicht, zu vergessen“ an – und man möchte mit Brodsky hinzufügen, „[f]or oblivion is obviously the first cry of infinity.“¹¹⁰ Dies ist die einzig freiwillige Erinnerung, die Brinkmann als Zuschauer eines „Theater[s] inmitten des Verrotts“¹¹¹ seinem Leser zumutet, um einen *immanenten* Raum der Möglichkeiten zu öffnen. Diese Erinnerung muss singulär und zudem *nicht-elegisch* bleiben, denn die angestrebte Gegenwärtigkeit von Unmittelbarkeit und Bewohnbarkeit gründet sich weiterhin auf „Erinnerungen, die sich auflösen im Weiß des Schnees“.¹¹² In diesem Weiß liegt der Mehrwert der Ökonomie von Brinkmanns Gedichten als Überschuss einer ständig möglichen Unterbrechung des mit Notwendigkeiten verknüpften Weitermachens. Es sagt mit seinen Worten: „und vielleicht freundlicher Leser, füllst du [...] die Lücken.“¹¹³ Damit diese Erinnerung jedoch nicht erneut versteinert, bleibt sie ausschließlich für das Kurzzeitgedächtnis bestimmt, das im

¹⁰⁶ Brinkmann: „Vorbemerkung“, S. 7.

¹⁰⁷ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 277.

¹⁰⁸ Ebd., S. 330.

¹⁰⁹ Carson: *Economy of the Unlost*, S. 126.

¹¹⁰ Brodsky: „Ninety Years Later“, S. 417.

¹¹¹ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 303.

¹¹² Ders.: „Nacht“, S. 234.

¹¹³ Ders.: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 273.

Schreiben „das Vergessen als Prozess mit ein[schließt]“. ¹¹⁴ Zugleich markiert dieses Vergessen die durch Wahrnehmung zerstörter Landschaften konstituierte Notwendigkeit des Dichters Brinkmann. Sie besteht darin, dem Gedanken zur Präsenz zu verhelfen, das „Schreiben [...] nichts mit Bedeuten zu tun [hat], sondern damit, Land – und auch Neuland – zu vermessen und zu kartographieren“. ¹¹⁵

Gespensteraufzeichnungen III: „Et in Arcadia ego“ oder: „Ich zeichne Hier nur kurz das Gelände nach“¹

Anhand semiotischer Interpretationen wurde die Medialität des Alltäglichen bereits von Benjamin und Lefebvre problematisiert. Während Lefebvre angesichts des produzierten Raums und der darin praktizierten metaphorischen sowie metonymischen Strategien eine implizite Theorie zu spätkapitalistischen Dislozierungsmustern liefert, sucht Benjamin in seiner *Einbahnstraße* die Autorität eines die Großstadt kennzeichnenden Zeichensystems durch narrative Techniken zu unterlaufen. Rückt der Erzähler Benjamin sein damit verbundenes mimetische Vermögen noch in das Spannungsfeld zwischen einem revolutionärem Jetzt und der Geschichtlichkeit einer kosmischen Katastrophe, um einer jähren Lesbarmachung des noch nicht Geschriebenen zu einem ikonoklastischen und vor allem zukünftigen Durchbruch zu verhelfen, so inventarisiert Brinkmann seinem mimetischen Verfahren nach den ihm umgebenden Ist-Zustand urbaner Landschaften als Vermesser einer Gegenwart, die von den Trümmern eines nicht endenden Kriegs gekennzeichnet ist. Beiden gemeinsam ist, dass sie – besonders mit Blick auf Benjamins *Einbahnstraße* sowie *Das Passagen-Werk* und Brinkmanns Materialbände – innerhalb des produzierten Raums als flanierende Materialsammler in Erscheinung treten, insofern alltäglich Vorfindliches Eingang in ihre Texte erhält. Bei Benjamin erscheint die Gegenwart jedoch in erster Linie als eine Passage, durch die hindurch das noch nicht Bewusste und daher noch nicht Eingelöste der Geschichte in etwas Zukünftiges überführt werden kann, während die von Brinkmann durchstreifte Gegenwart den Zustand einer

¹¹⁴ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 28. In der entsprechenden Passage heißt es weiter: „[...] das Kurzzeitgedächtnis gehört zum Typus Rhizom oder Diagramm, während das Langzeitgedächtnis baumartig und zentralisiert ist (Abdruck, Einprägung, Kopie oder Photo). Das Kurzzeitgedächtnis hängt nicht von einem Gesetz der Kontiguität oder Unmittelbarkeit seines Gegenstandes ab. Es kann sich entfernen und viel später kommen oder wiederkehren, aber immer unter der Voraussetzung der Diskontinuität, des Bruchs oder der Mannigfaltigkeit. [...] Der Glanz des schnellen Einfalls: man schreibt mit dem Kurzzeitgedächtnis, also mit kurzen Ideen, aber man liest lange Entwürfe immer mit dem Langzeitgedächtnis. Das Kurzzeitgedächtnis schließt das Vergessen als Prozess mit ein; es ist nicht mit dem Augenblick, sondern mit dem kollektiven, zeitlichen und nervlichen Rhizom verbunden. Das Langzeitgedächtnis (Familie, Generation, Gesellschaft oder Zivilisation) kopiert oder übersetzt, aber was es übersetzt, wirkt in ihm weiter, aus der Distanz, zur Unzeit, 'unzeitgemäß', indirekt.“ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 14.

¹ Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 86.

geschichtlichen Überdeterminierung darstellt, mittels derer die Vergangenheit sich in die Zukunft verlängert, und der nur durch ein Mehr an authentischer Gegenwart entkommen werden kann. So begreift Benjamin die Gegenwart als Nicht-Ort einer von geschichtlichen Widersprüchen abhängigen zukünftigen Potentialität, derweil sie für Brinkmann den Ort darstellt, dessen Bewohnbarkeit davon abhängig ist, inwieweit man sich von der durch die Vergangenheit determinierten räumlichen Praxis lossagt. Zwar betont auch Benjamin vermittels des „Jetzt der Erkennbarkeit“² ein absolut Gegenwärtiges, jedoch ist es in erster Linie als transitorischer Ausgangspunkt für eine transformierende Bewegung konzipiert. Bei Brinkmann hingegen wird ausgedehnte Gegenwärtigkeit – im Sinne der Unmittelbarkeit – als Endpunkt begriffen, insofern die dahin führende Bewegung, die seine Form der Landvermessung darstellt, als Prinzip der Heim-Suchung in Erscheinung tritt. Das von Benjamin implizierte transitorisch Gegenwärtige akzentuiert den (jederzeit möglichen) Weg *als* Ziel, während das durch Brinkmanns Frage nach dem Wo problematisierte Gegenwärtige den Weg *zum* (konkret bewohnbaren) Ziel hervorhebt.

Beide Positionen stehen jedoch in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander, ist ihnen doch gemeinsam, dass sie sich gegen den Status quo eines geschichtlich bedingten sowie semiotischen Stillstands richten. Dass sie sich gegenseitig bedingen können, macht überdies eine Notiz deutlich, die Brinkmann anlässlich seines mit dem Besuch des Steirischen Herbsts verbundenen Graz-Aufenthalts im Herbst 1972 verfasst: „Quer durch die Ruinen einer festgestellten abendländischen Geschichte, die *ausradiert* gehört in ihren Erstarrungen und *geliebt* in ihren gar nicht übersehbaren Ansätzen von Denken, Empfindungen, Träumen [...]“³ Die durch das Prinzip einer Tabula rasa angestrebte unmittelbare Bewohnbarkeit trifft hier auf die antizipierte Potentialität einer gegenwärtig nicht eingelösten Vergangenheit, da letztere nur in Ansätzen sichtbar ist. Die auf solche Wahrnehmungen gründende narrative Praxis Brinkmanns ist jedoch nicht gänzlich durch einen geschichtsphilosophischen Kontext legitimiert, der den historischen Abstand eines Blicks auf die Geschichte des Fortschritts erlaubt, wie er von Benjamin am Beispiel des Angelus Novus beschrieben wird.⁴

² Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 578.

³ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 112. Hervorh. d. Verf.

⁴ Vgl. Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: GS, Bd. I/2, S. 691-704, hier S. 697 f.: „[D]er Engel der Geschichte [...] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“ Die Distinktion von dem, was die Sterblichen („uns“) und der Engel („er“) von der geschichtlichen Katastrophe sehen, täuscht an dieser Stelle nicht über Benjamins eigene Position

Obleich Erinnerungen seine Texte heimsuchen,⁵ ihm eine Vergangenheit ebenfalls „vor die Füße [ge]schleudert“⁶ wird, schaut Brinkmann nicht in erster Linie aus einer raumzeitlich konstituierten Distanz auf Trümmerberge zurück, die die Geschichte aufgehäuft hat. Seine Arbeiten vermitteln weniger eine Perspektive, die gewährleistet, dass aus einer Ferne heraus auf historische Bruchstücke geblickt wird, als dass sie den Eindruck des Eingebettet-Seins inmitten von Trümmerbergen evozieren. Dergestalt stellen Brinkmanns Momentaufnahmen vielmehr eine Situation dar, in der die medial reproduzierte Gegenwart in Form einer „ausgestorbenen Dingwelt [...] auf den Menschen zu[rückt]“.⁷ Ebendies charakterisiert die von Brinkmann thematisierte Wahrnehmung eines allgegenwärtigen Kriegs, in dem das Vergangene in erster Linie als „Todtengräber des Gegenwärtigen“⁸ – und nicht etwa des etwaig Zukünftigen – auftritt. Die von Brinkmann thematisierte Abwesenheit, die den Status quo der von ihm wahrgenommenen Gegenwart kennzeichnet, berührt freilich auch Fragen, die die Möglichkeit sowie Unmöglichkeit einer zukünftigen Bewohnbarkeit betreffen. Entscheidend ist jedoch, dass das Zukünftige in Brinkmanns Fall davon abhängig ist, inwieweit sich Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit konkret realisieren lassen:

Was interessieren mich Möglichkeiten? Was kann ich mich mit der Veränderung=Erweiterung gleich=Entwicklung von einer Einzelheit zufriedengeben, wenn man sie mir als Beispiel unter die Augen zaubert, ich kann nur eine grundsätzliche Verbesserung anerkennen, alles andere ist Flicker.⁹

Obschon die von Brinkmann zusammengestellten Kurzzeitgedächtnisszenen seiner Materialbände den Eindruck erwecken, die Erzählinstanz sei unmittelbar von den Trümmern einer von Abwesenheit gekennzeichneten Gegenwart umgeben, bedeutet dies nicht, dass die damit einhergehende

hinweg, insofern er vom Standpunkt des in die Fortschrittskatastrophe Eingeweihten spricht. Kurz: Benjamins geschichtsphilosophischer Blick *ist* hier derjenige des Angelus Novus. Der historische Abstand, den Benjamin einhält, ist jedoch kein universaler, der so etwas wie eine gesamte Fortschrittsentwicklung im Blick hat. Im *Passagen-Werk*, auf das im obigen Kontext verwiesen wurde, ist es der Abstand zum 19. Jahrhundert – insbesondere zur Metropole des 19. Jahrhunderts, die er in Paris versinnbildlicht sieht –, der Benjamin zum Chronisten einer noch nicht eingelösten Vergangenheit im Dienste einer Zukunft werden lässt. Die damit einhergehende Spurensuche nach dem Zukünftigen im Vergangenen auf dem Weg durch die Passage der Gegenwart folgt dem Diktum des im *Passagen-Werk* zitierten Historikers Jules Michelet: „Chaque époque rêve la suivante.“ Ders.: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, S. 211.

⁵ Der traumatischen Dimension der von Brinkmann beschriebenen Kriegserinnerungen, die auf narrativer Ebene die Kontinuität des Kriegs zur Folge haben, widmet sich Rainer Kramer in seiner Lektüre von *Rom, Blicke*. Vgl. Rainer Kramer: *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*, Bremen: Edition Temmen, 1999, S. 95-134.

⁶ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 697.

⁷ Ders.: „Traumkitsch“, S. 622.

⁸ Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück*, S. 251.

⁹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 294.

Bestandsaufnahme eines jeglichen Abstands entbehrt, die eine tatsächliche Unmittelbarkeit begründen würde. Zum einen stellt bereits der Akt des Schreibens sowie Arrangierens von Materialien einen Abstand zum unmittelbar Vorgefundenen dar, zum anderen begreift Brinkmann selbst die dem Schreiben zugrundeliegenden Eindrücke als „Sinnbilder“,¹⁰ in denen „sich plötzlich und unvermutet die ganze auseinandergesprengte Realität zusammen[drängt]“.¹¹ Das Unmittelbare wird von Brinkmann also immer schon mit einem ästhetischen und ästhetisierenden Blick wahrgenommen, „[d]enn als mediale Oberfläche hat die Wirklichkeit für ihn bereits allegorischen Status“.¹² Dementsprechend gründet das von Brinkmann in seinen Materialbänden durchgeführte mimetische Verfahren in einer bereits vermittelten Gegenwartserfahrung, was umgekehrt voraussetzt, dass ihr eine semiotische Reflexion von Alltagswirklichkeiten vorhergegangen sein muss.¹³ Jene Reflexion schlägt sich unwillkürlich nieder in der Wahl der Form, das heißt sie betrifft nicht allein die Frage danach, was erzählt oder dokumentiert wird, sondern *wie*.

Dass es Brinkmann vor allem um eine adäquate Form für die Vermittlung der besonders in urbanen Räumen gemachten Eindrücke geht, wird nicht allein durch einen Verweis auf seine Sprachskepsis deutlich, die wiederum in wechselseitiger Beziehung zu seiner Wahrnehmung von zerstörten Landschaften steht. Vielmehr wird die Suche nach einem stimmigen Gestaltungsprinzip erhellt, wenn man Ausschau nach Texten hält, die den späten Materialbänden vorausgingen. So werden bereits in den Prosaarbeiten der 1960er Jahre Vermittlungsformen erprobt, die auf ein mimetisches Verfahren schließen lassen, das großstädtischen Orten zu entsprechen sucht. Als Beispiele seien nur zwei Arbeiten genannt: Der Text „Nichts“ (1965), der mit den Worten „Wo, wohin denn, höre ich auf ein Mal fragen“¹⁴ beginnt, fährt fort als ein Bewusstseinsstrom, der sich „pausenlos, atemlos“¹⁵ dem „Leerlauf“¹⁶ der alltäglichen Eindrücke einer Kölner Straßenszene hingibt. Obschon das Ich „erst seit einigen Augenblicken hier [sitzt]“,¹⁷ umfasst der in Ellipsen, Parenthesen und Parataxen geschriebene kurze Prosatext unübersichtliche Satzkonstruktionen, in denen sich die Eindrücke entsprechend der Wahrnehmung der Erzählinstanz „mehr und mehr verlier[en]“. Aus der Beobachtung eines Transitraums werden atemlose Transitsätze. Das Prinzip wird in dem anlässlich eines London-Aufenthalts geschriebenen Text „Piccadilly Circus“ (1967) zugespitzt. Hier schweift

¹⁰ Ebd., S. 91.

¹¹ Ebd.

¹² Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 250. Vgl. zur damit verknüpften „Konstruktion der fiktionalen Gegenwart“ Göllner: *Das Bild Bedrängt das Wort*, S. 84.

¹³ Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 242.

¹⁴ Brinkmann: „Nichts“, in: *Der Film in Worten*, S. 41-46, hier S. 41.

¹⁵ Ebd., S. 44.

¹⁶ Ebd., S. 45.

¹⁷ Ebd., S. 46.

der Blick der Erzählinstanz über die „in einem längst vergangenen, pompös repräsentativen Stil errichteten Fassaden“¹⁸ und „Reklamen“¹⁹ an der Straßenkreuzung im Londoner West End. Dem „eintönige[n] Bild“²⁰ folgend, besteht der gesamte Text nur aus einem einzigen Satz, der sich als schriftliche Entsprechung der als überkommen empfundenen architektonischen Ornamente lesen lässt, die wiederum im Zentrum der Beschreibung stehen. Überdies deutet sich bereits in diesem frühen Text ein formgestalterisch umgesetztes zirkuläres Prinzip an, insofern das Ende des Texts dessen Beginn gespiegelt wiederholt und damit gewissermaßen das Ende zurück zum Anfang faltet. So heißt es zu Beginn, „Tot, leer, erloschen, wie ausgebrannt“²¹ und am Ende, „wie ausgebrannt, erloschen, leer, tot, tot, tot, tot“.²² Einzig das vierfach zitierte „tot“ macht deutlich, dass hier keine Rückkehr mehr erwünscht wird.

Mehr noch als durch eine Gegenüberstellung der Texte, die vor und nach 1970 geschrieben wurden, wird Brinkmanns Suche nach einem adäquaten Gestaltungsprinzip ersichtlich, wenn man bedenkt, dass seine Arbeit an den posthum veröffentlichten Materialbänden in denselben Zeitraum fiel, in dem auch die Gedichte für den Band *Westwärts 1&2* geschrieben und revidiert wurden. So erfolgte die Zusammenstellung der Originalmanuskripte für das Tagebuch *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* zwischen September 1971 und Juni 1973.²³ Die Originalmanuskripte für das Brieftagebuch *Rom, Blicke* schrieb Brinkmann zwischen dem 14. Oktober 1972 und dem 9. Januar 1973,²⁴ um vom 5. März bis zum 15. Juni 1973 mit der Arbeit an *Schnitte* fortzufahren.²⁵ Damit überschneiden sich nicht nur die Produktionszeiträume von *Westwärts 1&2* und den Materialbänden; die mit den einzelnen Materialsammlungen verbundenen Arbeitsprozesse überlappen einander ebenfalls, wovon nicht zuletzt wiederkehrende Motive, Passagen und Fotografien zeugen. Die daraus resultierende intertextuelle Kontinuität erscheint vor allem mit Blick auf *Rom, Blicke* und *Schnitte* nicht überraschend, insofern *Schnitte* „das letzte in Rom beendete Tagebuch des Autors aus der Zeit seines Aufenthaltes in der Villa Massimo“²⁶ darstellt.

Wenngleich es sich bei den drei Materialbänden auch um Tagebuchvarianten handelt, lässt dies nicht auf eine formale Gleichartigkeit der publizierten Fassungen schließen. Während die

¹⁸ Ders.: „Piccadilly Circus“, in: *Der Film in Worten*, S. 65-71, hier S. 69.

¹⁹ Ebd., S. 70.

²⁰ Ebd., S. 69.

²¹ Ebd., S. 65.

²² Ebd., S. 71.

²³ Vgl. Maleen Brinkmanns editorische Notiz in ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 411-413.

²⁴ Vgl. Maleen Brinkmanns editorische Notiz in ders.: *Rom, Blicke*, S. 451.

²⁵ Vgl. die Nachbemerkung Maleen Brinkmanns in ders.: *Schnitte*, S. 158.

²⁶ Ebd., S. 160.

Manuskripte von *Rom, Blicke* für die Veröffentlichung transkribiert wurden, begegnen dem Leser der *Erkundungen* und *Schnitte* fotomechanisch reproduzierte Manuskriptseiten in Maschinenschrift. Und auch wenn alle drei Bände Fotos, Fotocollagen und Bild-Text-Montagen beinhalten, unterscheidet sich der Band *Schnitte* deutlich, da nur hier die visuellen Materialien farbig reproduziert wurden, während der Inhalt der anderen beiden Bände schwarzweiß gehalten ist. Ferner unterscheiden sich die Proportionen zwischen den Bild- und Textmaterialien. Auch diesbezüglich ist der Band *Schnitte* hervorzuheben, insofern hier die größte Dichte von visuellen Medien herrscht.²⁷ Was insbesondere die Einarbeitung von Fotografien angeht, ist allerdings gleichzeitig darauf hinzuweisen, dass sie diesen drei Bänden nicht exklusiv vorbehalten bleibt. So ist mit Blick auf den Produktionszeitraum ab 1970 hervorzuheben, dass die von Brinkmann mithilfe einer Instamatic-Kamera aufgenommenen Fotos nicht nur Bestandteile der visuellen Collagen der Materialbände darstellen, sondern ebenso in *Westwärts 1&2* und dem posthum veröffentlichten Briefwechsel *Briefe an Hartmut* eingehen. Während allerdings in *Briefe an Hartmut* die den Briefen beigefügten Fotos abgebildet sind,²⁸ bilden die in *Westwärts 1&2* verwendeten Fotos eine zweimalig zwölfseitige Fotoserie, in der auf jeder Seite hochkant zwei mal drei – für den Instamatic-Film charakteristische – quadratische Fotos montiert sind.²⁹ Beide Fotoserien rahmen die Gedichte sowie das beigefügte Vor- und Nachwort. In ihrer Gestaltung entsprechen diese Fotoserien darüber hinaus den beiden in dem Sammelband *Der Film in Worten* veröffentlichten Fotoessays „Wie ich lebe und warum 1970/1974“ (1974)³⁰ und „Chicago“ (1974).³¹ In allen genannten Fällen stellt die Anordnung der Fotos jedoch ein wohlgeordnetes Arrangement dar, das der „nicht-arrangierten Darstellung“³² der mithin chaotisch und spontan wirkenden Materialbände ebenso fernsteht wie das präsente Weiß in Brinkmanns zerstreuten Gedichten. Der den Materialbänden und *Westwärts 1&2* gemeinsame Produktionszeitraum lässt daher die Materialbände als ästhetische Kehrseite der späten Gedichte erscheinen: Wo letztere die Leere und Stille des Weiß betonen, kehrt die schiere Materialfülle der

²⁷ Von den 152 reproduzierten Manuskriptseiten, beinhalten nur 15 Seiten den von Brinkmann in Maschinenschrift produzierten Text. Vgl. ebd., S. 8, 50, 92, 100, 109, 116, 119 f., 132, 135-138, 152, 156.

²⁸ Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 200, 208, 227, 270, 281.

²⁹ Ein erster Entwurf für diese Fotoserien findet sich in Brinkmanns Brief an Hartmut Schnell vom 21. März 1975. Vgl. ebd., S. 270. In Ansätze und vergleichbarer Ausprägung finden sich entsprechende Arrangements von Fotos auch in ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 59-62, 182, 374, 377, 381 f., 390-393 sowie ders.: *Rom, Blicke*, S. 11 f., 15, 17, 19 f., 23, 28, 31, 97-101, 148 f., 211-213, 222-225, 290 f. und schließlich ders.: *Schnitte*, S. 28, 95, 112 f., 117, 124 f., 127, 133 f., 139, 154.

³⁰ Vgl. ders.: „Wie ich lebe und warum 1970/1974“, in: *Der Film in Worten*, S. 143-149. Die sechsseitige Fotoserie umfasst Aufnahmen von Brinkmanns Kölner Wohnung und ihrer Umgebung.

³¹ Vgl. ders.: „Chicago“, in: ebd., S. 297-306. Die achtseitige Fotoserie beinhaltet Aufnahmen, die Brinkmann während eines Chicago-Aufenthalts auf seiner Reise nach Austin, Texas, im Jahr 1974 machte.

³² Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 80.

posthum veröffentlichten Arbeiten das „Gerümpellabyrinth der Gegenwart“³³ in den Vordergrund. In der Vermittlung dieser Materialfülle durch Collage- und Cut-up-Techniken besteht gleichzeitig das den Materialbänden zugrundeliegende mimetische Verfahren, dass diesem „Gerümpellabyrinth“ zu entsprechen sucht.

in der Ferne Städte wie giftige Fallen, Fieberstädte, die zeitungsseitig in elektrischem starren Leuchten aufglühen, Totenstädte blätterten auf der Massenmedien, paralytisierte Emotionen in fiebrighauten wie ein schmieriger Traum/ki

(Gesichter verfielen/Flashback: (in die lebenden Stimmen mischten sich die Gift auf seinen Verstand" starb nicht eisterhaft an" hatte (paralytisierte Wörter in der Kehle, paralytisierte le" /wie Street, von Wörtern paralytisierte Körper, die Wört te mir die er paralytisierte Körper)

Welcome in DM-Country

(flashback?): /sah Körper wie ramponierte abgestellte Spielautomaten aufleuchten Schattigen, das sich durch f arbigew ände be wegte/ : dahinte r redet en Tote feinses lig Gas tern/ Ue erbländ ungen: schnell er Wech selk/:

:"schneller, schneller, schneller, schneller"

sen Medien kroch schlängelnd in einer amorphen Masse durcheinander./Ich wa chte gegen 1 Uhr mittags auf und die Wohnung, die Zimmer waren still./Ich ging herum, anwesend und doch nicht genau anwesend, wo befand ich mich und wer war ich? in verwirrendes Gefühl der Ortlosigkeit befahl mich und ich wollte zurückkehren in einen vergangenen Eindruck, aber sobald ich mir ein e Szene aus meiner eigenen Vergangenheit zurückkonstruierte, sah ich darin nur den gegenwärtigen Zerfall./: wer soll hier versaukelt werden? - Be r selbsthaft kam noch nicht zum Zug bei den Vielen. - Unkraut schoß an den verschiedensten Stellen der Stadt hoch, hatten krochen aus Kanallöchern i n der Innenstadt nachdem die Geschäfte geschlossen hatten und die Straßen leer geworden waren. - Darüber aufblitzendes Neonlichtgeschlingel./Ein Lab yrinth aus mechanischen Lichtblitzen flammte monoton in der Nacht auf. - Verkrüppelte Vegetation schlich sich in Fugen und Ritzen, brach den Asphalt auf, blaue verwaillte Flippersalons und verrammelte Fenster ringsum./ -

(Körtern Wörter in menschlichen Körper/andloser tiefer Markt/ein grauer Regen von Notwendigsten: fiel/ARisse, Stüme selfermen/Schmitt

Caos alle frontiere

(Gesichter verfielen):

(hatte man nicht schon v on Schiffen gehört, die a an zufällig irgendwo tre ibend mit einer toten Ma nnschaft aufwand? /J.O.)

in flackernden Straßenszenen gewöhn licher Häßlichkeit/Monotonie Insekt enhafter zitternder Betriebsamkeit/ "man aber kein Wort mehr," sagte ich (J.O.)

:/:Zurück in der Gegenwart?/:

:zurück in einem Universum, in dem sich nichts mehr bewegt? /wie eine steinerne leere Tür, die sich direkt in den Himmel öffnet? gester Blick zurück Verworrene Tierträume

:"umbra profunda", sagte von sich der Lebendverbrannte:- Campo dei Fiori/Blu menmarkt Rom 17. Febr uar 1600 - 17. Febr uar 1973/:ist lange her?/Wie in einem Schraubstock der Ho des zusammengepreßt ?/"Knaust du Holly wood Pepermint?"/:

Ferne Schatten: am Rand der Gehirnrinde

:/surdick in der Gegenwart:

:"nichts, niemand, nirgendwo, nie":

Affenlaute in der Luft/ ausgehustete Hieroglyphen auf dem Bildschirm/Bist Das Du?/Wo kommt Du ge- wesen? - Rauch, "porco dio"

:/Zurück in der Gegenwart: am Rand dieser Welt: Film serader Gehirnr ad: Schatten, die sich entlangtas- ten: Letzte Wörter?/

Westdeutscher Staat überall: Flashbacks und Schnitte im Gerümpellabyrinth der Gegenwart.

In einer Notiz vom 6. November 1972 hält Brinkmann in *Rom, Blicke* fest: „Man müßte es wie Goethe machen, der Idiot: alles und jedes gut finden/was der für eine permanente Selbststeigerung gemacht hat, ist unglaublich, sobald man das italienische Tagebuch liest: jeden kleinen Katzenschiß bewundert der und bringt sich damit ins Gerede.“³⁴ Brinkmann macht es jedoch nicht wie Goethe. Obschon sich *Rom, Blicke* unweigerlich in ein literaturhistorisches Verhältnis zur Goethes *Italienische Reise* setzt, insofern „Auge und Blick in den Vordergrund gerückt und zu Maßstäben der Darstellung werden“,³⁵ lässt sich nicht herleiten, dass „Brinkmann durchaus direkt an Goethe anschließt“.³⁶ Denn

³³ Brinkmann: „Work in Progress (Mai 1973)“, in: *Der Film in Worten*, S. 135-141, hier S. 141.

³⁴ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 115.

³⁵ Eckhard Schumacher: „Tourismus und Literatur: Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke*“, in: *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*, hrsg. v. Markus Fauser, Bielefeld: transcript, 2011, S. 53-64, hier S. 62.

³⁶ Ebd., S. 61.

dass Brinkmann „alles als Zeichen des Verfalls liest“,³⁷ fällt eben nicht „kaum ins Gewicht“. ³⁸ Ein Indiz dafür liefert das Motto „Et in Arcadia ego“, das in *Rom, Blicke* in der elegischen Interpretation zitiert wird, deren Gebrauch Goethes Reisebericht vorangestellt ist: „‘Auch ich in Arkadien!’ hat Göthe geschrieben, als er nach Italien fuhr.“³⁹ Doch während laut Erwin Panofsky „[i]n Goethes Verwendung der Formulierung *Et in Arcadia Ego* [...] der Gedanke an den Tod völlig eliminiert [ist]“,⁴⁰ betont Brinkmann fortwährend, dass „dieses Arkadien [inzwischen] ganz schön runtergekommen und zu einer Art Vorhölle geworden [ist]“. ⁴¹ Anlässlich des Eindrucks, den „Bruchbuden von Häusern, Schrott, Todesmelodien“⁴² hinterlassen, heißt es weiter:

Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau. [...] das Abendland [...] geht nicht nur unter – es ist bereits untergegangen, und nur einer dieser kulturellen Fabrikanten taumelt noch gefräßig und unbedarft herum, berauscht sich an dem Schrott – was ist das für ein Bewußtsein, das das vermag?⁴³

Bei Brinkmann wird aus dem „Land der Freude und der Schönheit“⁴⁴ „die Landschaft, durch die man täglich geht“.⁴⁵ Sie „ist angefüllt mit Hinweisen und Drohungen des Todes, alle möglichen Todesmelodien werden gespielt, an jeder Ecke sind Todesbilder oder Eindrücke der Verrottung, aus Kinoprogrammen, Zeitungsberichten und Fernsehen fallen imaginäre Todesschrecken“.⁴⁶ Da in dieser Landschaft „überall [...] der Tod verherrlicht und angepriesen, eine enorme Einübung in die Todesatmosphäre [...] betrieben [wird]“,⁴⁷ konstatiert Brinkmann letztlich: „Bei dem ganzen vielen Reisen kann man immer wieder nur eins als Hauptsache feststellen, daß sich das gegenwärtige Leben buchstäblich in Ruinen abspielt.“⁴⁸ Zur allumfassenden Metapher des Ruinösen wird der Begriff der Entropie,⁴⁹ der Brinkmann gemäß einen Zustand erstarrter Indifferenz bezeichnet und

³⁷ Ebd., S. 62.

³⁸ Ebd.

³⁹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 16.

⁴⁰ Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, Berlin: Friedenauer Presse, 2002, S. 25.

⁴¹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 16.

⁴² Ebd., S. 47.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Panofsky: *Et in Arcadia ego*, S. 25.

⁴⁵ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 56.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 111.

⁴⁹ Brinkmann bezieht sich in *Schnitte* explizit auf das 2. Thermodynamisches Gesetz: „zurück in der Landschaft Entropie Zweites thermodynamisches Gesetz, di [sic] | irreversible Tendenz eines Systems zu erhöhter Unordnung, Trägheit, bis hin zu | letzter Wirkungsunfähigkeit, Durcheinander, Erstarrung/“ Ders.: *Schnitte*, S. 9. Dass der von Brinkmann verwendete Begriff der Entropie dennoch nichts weiter als eine Metapher bleibt, verdeutlichen Nico G. van Kampens Ausführungen zur missbräuchlichen Nutzung des Entropiebegriffs in pseudowissenschaftlichen Kontexten: „Wer den 2. Hauptsatz anwenden will, muß es richtig machen. Er gilt für Systeme ohne Wechselwirkung mit dem Rest der Welt.“ Zur Interpretation der Entropie als Unordnung heißt es weiter: „Die Entropie mißt die Unordnung der Moleküle, definiert

„die neue Eiszeit“⁵⁰ begründet: „so geht alles weiter den Rutsch in eine unübersehbare Entropie, in den Zustand der Erstarrung“⁵¹ „Erkenntnisse, Einsichten, Kunstfertigkeiten – darin kommt Entropie zum Ausdruck, erstarrte Energie, Schlacke, nicht mehr umzusetzen, und die Bewußtseins-Entropie nimmt zu und erstickt alle.“⁵² Brinkmanns Arkadien taugt nicht länger zu einer „einfühlsame[n] Meditation über eine schöne Vergangenheit“;⁵³ stattdessen wird es zum Synonym für die zerstörte Landschaft, Rom selbst wiederum zu deren Sinnbild: „Rom ist, das habe ich schnell begriffen, eine Toten-Stadt: vollgestopft mit Särgen und Zerfall und Gräbern“.⁵⁴

Die damit einhergehende Umkehrung der elegischen Interpretation von „Et in Arcadia ego“ stellt allerdings nicht in erster Linie einen Protest gegen den literarischen Bildungskanon dar, sondern überführt das Motto in seine anfängliche Bedeutung. So weist der Kunsthistoriker Panofsky darauf hin, dass die Übersetzung „Auch ich in Arkadien!“, die das Motto „einem toten Bewohner Arkadiens zu[schreibt]“,⁵⁵ allein einer grammatikalischen Prüfung nicht standhält. Anhand sowohl gebräuchlicher als auch ungebräuchlicher Lesarten des in der lateinischen Fassung „unausgesprochene[n] Verbum[s]“⁵⁶ kommt Panofsky zu dem Schluss, dass in jedem Fall „eine Vergangenheitsform [...] nicht möglich [ist]“.⁵⁷

Die korrekte Übersetzung der Wendung in ihrer orthodoxen Form lautet daher nicht: „Auch ich bin in Arkadien geboren oder lebte dort“, sondern: „Selbst in Arkadien gibt es mich“, woraus wir schließen

als der Logarithmus des ihnen verfügbaren Phasenvolumens. Das ist nicht dasselbe wie das, was bei uns im Alltag den Eindruck von Unordnung entstehen läßt.“ Mit Blick auf Brinkmanns Gebrauch des Entropiebegriffs ist es nicht frei von Ironie, dass die Unordnung also eigentlich so viel wie molekulare Bewegungsfreiheit bedeutet, denn: „Ein großes W bedeutet eine große Freiheit für die Moleküle, was ein Bild großer Unordnung hervorruft. Mit anderen Worten: In dem Ausmaß, in dem der Makrozustand die Bewegung der Moleküle stärker einschränkt, sind sie mehr geordnet. Das Phasenvolumen W ist dann klein, also S niedrig. Daher stammt das Bild der Entropie als ein Maß für Unordnung.“ Ferner heißt es zur Unhaltbarkeit eines informationstechnologischen Vergleichs zwischen Phasenräumen und Alltagsräumen: „Selbst wenn man nach Shannon die ‘Information’ einer Mitteilung formal in der Anzahl von bits ausdrückt, ist sie in Relation zur thermischen Entropie wegen der enormen Differenz in der Größenordnung winzig. Das kommt daher, weil die Anzahl der Moleküle so unvorstellbar viel größer ist als jede Anzahl von Objekten in unserer makroskopischen Welt. Ein Buch von 1000 Seiten mit 50 Zeilen à 70 Buchstaben, ausgewählt aus einem Alphabet von 64 Symbolen, bildet einen Phasenraum von $64^{3500000}$ Punkten. Die ‘Information’, die in einem solchen Buch enthalten ist, entspricht also $\log W = 3,5 \times 10^6 \log 64$. Dies mag als eine große Zahl erscheinen, trägt aber zur Thermodynamik nicht bei. Diese beschäftigt sich mit Entropien der Ordnung $k \log W$, also in diesem Fall $S = k \times 3,5 \times 10^6 \log 64 = 8,7 \times 10^{-17}$ Joule/Kelvin. Durch den Verzehr einer Wurstsemmel erhält man unsagbar mehr ‘Information’ als durch das Lesen dieses Artikels.“ Nico G. van Kampen: „Entropie“, in: *Plus Lucis* 3/97, hrsg. v. Verein zur Förderung des physikalischen und chemischen Unterrichts, Wien, 1997, S. 7 f.

⁵⁰ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 199.

⁵¹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 247.

⁵² Ebd., S. 348.

⁵³ Panofsky: *Et in Arcadia ego*, S. 20.

⁵⁴ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 69.

⁵⁵ Panofsky: *Et in Arcadia ego*, S. 16.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

Gespensteraufzeichnungen III: „Et in Arcadia ego“ oder: „Ich zeichne Hier nur kurz das Gelände nach“

müssen, daß der Sprecher nicht ein verstorbener arkadischer Hirte oder eine Hirtin ist, sondern der Tod persönlich.⁵⁸

Das Motto „Et in Arcadia ego“ geht also immer schon mit der Präsenz des Todes einher, die sich als Aussprache in ihm inszeniert. Kurz: Wer die Wendung zitiert, zitiert auch immer schon den Tod. Im Kontext von Brinkmanns Arbeiten und der darin beschriebenen Gegenwartsperzeption ist es überdies von Belang, dass die geläufig mit Arkadien verknüpfte nostalgische Vorstellung selbst Resultat einer kultur- und kunsthistorischen Deplatzierung ist, die sich einer sowohl in der Antike als auch in der Renaissance stattfindenden Bedeutungsmodifikation verdankt. Damit aus „jene[r] nicht übermäßig reiche[n] Landschaft Mittelgriechendlands“⁵⁹ ein „Zufluchtsort nicht nur vor einer mangelhaften Wirklichkeit, sondern auch, und sogar noch mehr, vor einer fragwürdigen Gegenwart“⁶⁰ werden kann, muss das geografische Arkadien, über das selbst der Arkadier Polybios spottet,⁶¹ zunächst durch den Standort Sizilien ersetzt werden, dessen „blumig[e] Wiesen, schattig[e] Haine und mild[e] Lüfte“⁶² den *Idyllen* des Theokrit eine entsprechende Kulisse liefern.⁶³ Während Ovid demungeachtet „das Arkadien des Polybus



Arkadische Geschichten aus der Gruft: Die Krypta der Kirche Santa Maria Immacolata a Via Veneto in Rom, *Blicke*.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

⁶⁰ Ebd., S 14.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 10.

⁶² Ebd.

⁶³ Vgl. ebd., S. 10.

noch schlechter [machte], als es war“,⁶⁴ führt Vergil schließlich die folgenreiche Idealisierung Arkadiens ein, die das Land der „primitive[n] Wilde[n]“⁶⁵ in die Utopie eines „imaginäre[n] Reich[s] vollkommener Seligkeit verwandelte“.⁶⁶ Durch die damit einhergehende Umdeutung wird überdies „das Tragische entweder in die Zukunft oder – vorzugsweise – in die Vergangenheit [projiziert]“,⁶⁷ ergo disloziert. Es entsteht das, was Panofsky die „Entdeckung des Elegischen“⁶⁸ nennt, infolge dessen die „unnachgiebige Wirklichkeit [...] durch den milden Schleier antizipatorischer oder retrospektiver Empfindung gesehen [wird]“.⁶⁹

In der Renaissance kommt es schließlich zu einer Wiederbelebung des durch Vergil verschobenen Arkadien-Motivs: „Nur war für das moderne Denken dieses Arkadien nicht so sehr ein räumlich entferntes Utopia [...], als vielmehr ein zeitlich entferntes.“⁷⁰ Das in der fünften Ekloge von Vergil eingeführte Motiv des „Grab[s] in Arkadien“⁷¹ erhält Einzug in die bildende Kunst und wird schließlich zwischen 1621 und 1623 zum ersten Mal von dem Maler Giovanni Francesco Guercino mit dem Motto „Et in Arcadia ego“ versehen.⁷² Das entsprechende Gemälde, in dem zwei arkadische Hirten auf ein Grabmal stoßen, thematisiert jedoch keine nostalgische Lesart des Mottos, sondern lässt es unter dem Vanitas-Symbol eines Totenschädels platziert als in mittelalterlicher sowie barocker Tradition stehendes *memento mori* erscheinen.⁷³ Die Wendung entspricht also einer Warnung. Als ein modernes elegisches Motiv wird das Motto Panofsky zufolge erst durch die zweite Fassung von Nicholas Poussins *Die arkadischen Hirten* (um 1637/38) etabliert:

Hier haben wir also einen grundlegenden Wandel in der Interpretation. Die Arkadier werden nicht so sehr vor einer unerbittlichen Zukunft gewarnt, als daß sie in eine einfühlsame Meditation über eine schöne Vergangenheit versunken sind. Sie scheinen weniger an sich selber zu denken als an den in dem Grab bestatteten Menschen – einen Menschen, der einst all die Annehmlichkeiten genossen hat, die sie jetzt genießen, und dessen Denkmal sie nur insofern „an ihr Ende erinnert“, als es die Erinnerung an jemanden hinaufbeschwört, der gewesen ist, was sie sind. Kurzum, Poussins Louvre-Bild zeigt nicht mehr eine dramatische Begegnung mit dem Tod, sondern ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit.⁷⁴

⁶⁴ Ebd., S. 11.

⁶⁵ Ebd., S. 10.

⁶⁶ Ebd., S. 11.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 13.

⁷⁰ Ebd., S. 14.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Vgl. ebd., S. 15.

⁷³ Vgl. ebd., S. 17.

⁷⁴ Ebd., S. 20.

Der drohende Gehalt des *memento mori* wird durch das Epitaph deplatziert, da „der Bewohner des Grabes an die Stelle des Grabes selber getreten [ist] und die ganze Wendung in die Vergangenheit projiziert“.⁷⁵ Durch die damit einhergehende Erinnerungspraxis wird aus dem Nicht-Ort Arkadien eine Metapher für die einst lebendige Vergangenheit. Es findet also kulturhistorisch eine doppelte Deplatzierung statt: eine geografische und eine semiotische. Beide bedingen einander, da erst die fiktive geografische Deplatzierung Arkadiens eine mitunter verklärende sowie nostalgische Form der Erinnerung ermöglicht, die während der Renaissance gegen die Wirklichkeit positioniert wird. Aus der daraus hervorgehenden „Anklage gegen die wirkliche Gegenwart“⁷⁶ wird bei Brinkmann die angeklagte Gegenwart: „Man muß vergessen, daß es so etwas wie Kunst gibt!“⁷⁷

Dass Brinkmann Arkadien wieder in einen primitiven Ort verwandelt, an dem er einzig „aufgehäuft[e] Museen“⁷⁸ und „[r]uinöse Formen, Anlagen, die wieder ruinieren“,⁷⁹ vorfindet, er somit die anfängliche Bedeutung von Arkadien gewissermaßen entmetaphorisiert, bedeutet allerdings weder, dass dadurch ein bewohnbarer Ort etabliert wird, noch, dass seine Materialbände frei von Metaphern sind. In Verbindung mit dem „Spuk der Zivilisation im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts“⁸⁰ tritt dabei besonders die Theatermetapher hervor. So fragt Brinkmann beim Anblick des „große[n] Schrott[s] der Abendländischen Geschichte“⁸¹ und dessen „tableau alltäglicher Schrecken“:⁸² „Wer ist der Regisseur?:die alte | humane Pelle?“⁸³ – „Wer ist über- | haupt der Regis | seur dieser gan | zen vergammelt- | en Realitätsshow | ??“⁸⁴ Wie zentral die Verwendung der Theatermetapher ist, deutet nicht nur die Tatsache an, dass von ihr in allen Materialbänden Gebrauch gemacht wird, sondern vor allem, dass in ihr die Wahrnehmung des fortwährenden Kriegs sowie der ruinösen Landschaft und Brinkmanns Sprachskepsis kulminieren. So ist anhand „dieser ramponierten Schaubühne Wirklichkeit“⁸⁵ sowohl von dem „zer- | schlissene[n] Vorhang | der Wörter“⁸⁶ als auch davon die Rede, dass „der Krieg [...] ein Schauplatz [ist]“.⁸⁷ Ferner wird in den *Erkundungen* die urbane Landschaft als „die | zerfallene | Traumkulis | se Stadt“⁸⁸ beschrieben, die durch „g |

⁷⁵ Ebd., S. 24.

⁷⁶ Ebd., S. 15.

⁷⁷ Brinkmann: *Standphotos*, S. 186.

⁷⁸ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 38.

⁷⁹ Ebd., S. 56.

⁸⁰ Ebd., S. 427.

⁸¹ Ebd., S. 39.

⁸² Ders.: *Schnitte*, S. 19.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 81.

⁸⁵ Ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 161.

⁸⁶ Ders.: *Schnitte*, S. 37.

⁸⁷ Ders.: „Einige sehr populäre Songs“, in: *Westwärts 1&2*, S. 163-181, hier S. 81.

⁸⁸ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 378.



forts, Köln Oder Was Ist Los? ein Sonntag in Deutschland so Ede wie Sonntagnachmittage in diesem Bereich sind, Fingernägel abkauen und das offene Fenster mit dem Blick raus in die ganze verstaubte Operette eines Seitenstraßens, eine geschlossene Texaco Tankstelle, graue Ölflücke und hundekot auf dem Trottoir, eine vertrocknete Pflanze blüht aus einem der vielen Fenster, die Sonne grellt rum, und dann plötzlich verwandelt sich die ganze Szene in einen unbeweglichen Albtraum, wieder und wieder, das Gehirn paralytisiert, ein paar stockengebliebene Wörter im Hals, als würde man an Wörtern raten, langsam und schief, die aus dem Schwammland auftauchen, bizarre Konstruktionen, die langsam durch die Gegend fressen, ein Mund bellt wahninnig sinnlos und blöd in geborenen Treppenhäusern, Schnitt: Zeitungen und Zeitschriften blättern auf, heraufsteigenden imaginäre verstümmelte Körper und treiben über die Gehirnrinde, das ist hier 1960: ein langsames Würgen, das sich befiehlt, dann hört ich auf, das Wort würgen zu denken, und der Spuk in der Kehle verschwand, da stand eine Fliesenwand, die mich sogleich an die geflieste Wand eines sa-soirs denken ließ, diesmal war's ein Sturzhäuser, langsam wankte es aus meinem Blick, so ein taumelndes Gebilde mit Menschen, ungefähr so wie ein Auszug, der nicht stimmt, ich fing zu lachen an, da torkelten Anzüge raus und wankten über den Steinplatz, die schick fettige Wörter in die Presse gossen, langsam: /Schnitt: durch eine skrilche Unterhaltung führen Blechkarren, Steinwände schossen auf, eine rote rutschten langsam über die die Tischfläche, ich blickte durch vertrockneten Staub auf die Häuserkulisse das nannten sie nun realistisch, man irgendwie ging auch diese Platte zu Ende, und da waren weiße Luftgebilde über den Fernsehantennen, die haufenweis Wörter in die Zimmer gossen, fettig/Schnitt: weiter, auf die Armhochhebenentour? "Halts Maul!" brummt der Deutsche mürrisch (J.C.) Fortsetzung, in dieser verfluchten, zusammengesickerten Schwitzkasten der rottkiste der Gegenwart musste reden wie'n Arschloch, am besten böses in? Was? Ist Los? 1960? hear you knocking but you cant komm inni hierju nokking, gon wärschuh bin, juu kommst komm inn/Schluss: knisternde alte Schallplatte, wie eine verstaubte Fensterhebe, so ungefähr/Schnitt: einige kurze, knackende sehr technische Geräusche, Fortsetzung, ein schattenshafte Figur, die herangeistert, Fortsetzung/Schnitt: hebt die Arme an der Hüfte aus Fliesen, so ist das schön, immer weiter, Sonne gießt den Lichtschleim über dich, weiter und fort, hier bist du, eine Seitenstrasse, langsam, langsam, verreckt, und dann Fortsetzung/Schnitt: (wie ein Film)/langsam verreckt in der Gegenwart, die sie verkürzten wie vurrkt, fort! keine Sturzflut eiserner Schmelzwert göß rum, (foto) "heiß ist gar kein Ausdruck für da skauten, (Ja.) Fortsetzung: sie küßten sich in 1 geheizten Zimmer für 100DM wor 10 Jahren hier, das ist doch eine zeitgenössische Romanze, oder wie würden Sie das bezeichnen, fragte das arschloch von P sychologe plus ,psychiater, am Besten ich mache jetzt mit Ihnen einen Tierversuch/ der Sonntag geisterte gespenstisch weiter herum, die Karzine schwellen langsam weiter, der Saug kriegte kalte Füße und schloß ein abkommen mit kalten Zungen, und dann schloß jemand a uf Staatskosten durch die Telefonschnecken in die zersetzten und sie verbreitete mndas auf die volkkundige Art weiter für Morgen, irgendwas, was ist los, spielte lei se ein Klavier blöde/Schnitt: wieder Köln, verschlossene Trottoirs, ausgelegte Parkanlagen, ein Kötter, der in Treppenhäuser bellt, Fortsetzung/Schnitt: diese heißen, heißen blendenden Häuserwände, diese rotierenden Straßen der stadt, diese Stille am Ende einer Schallplatte, mit einem sehr technischen Geräusch hat aufgehört, irgendwie war

379

Die ramponierte Schaubühne Köln in Brinkmanns *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*.

espenstisch | he Häuserf | ronten⁸⁹ gekennzeichnet ist, während es in *Rom, Blicke* heißt: „So gehe ich durch eine abgetakelte Kulisse: leere Körper, Wortfetzen, die auf die Art zerrissener Bühnenbilder umherhängen.“⁹⁰

Das Theater der „[g]espenstische[n] Gegenwart“⁹¹ bezeichnet damit den Ort, an dem die von Brinkmann allegorisch wahrgenommene Wirklichkeit sich abspielt. Es liefert die Bühne, auf der sich „ein Leben in staubigen Resten der abendländischen Geschichte“⁹² abspielt. Diese Bühne erstreckt sich über „Ruinen, die in Abfällen vergammeln, zerstückelte Landschaften“⁹³ und lässt zur Darstellung gelangen, wie „das menschliche Leben [...] unaufhörlich den Ort, die Zeit [verwüstet], in der Gegenwart [...] ungemindert die Zerstörung weiter[läuft], weil die Ausblicke fehlen.“⁹⁴ Zu den

89 Ebd.
 90 Ders.: *Rom, Blicke*, S. 277.
 91 Ebd., S. 30.
 92 Ebd.
 93 Ebd., S. 231.
 94 Ebd.

medialen Elementen dieses Theaters gehören „Zeitungs- und Illustriertenansichten“⁹⁵ sowie die „alltäglichen | Drohungen der Schreck- und Todesbilder, die von den Seiten der Zeitungen und | den flackernden Fernsehbildern immerzu in die Lautlosigkeit der Körper flie- | len und diese Körper langsam zu Wortkloaken machten“⁹⁶ und schließlich „Todesmelodien im Stil verschnittenen Barocks plus imaginärem Django-Stereo-Sound-Pop-Muff-Roma-Schweiß-Technicolor fürs Ohr“.⁹⁷ Die von Brinkmann wiedergegebene Szenografie bezeichnet also in apokalyptischen Ausmaßen nichts anders als die von Lefebvre beschriebene Charakteristik des spätkapitalistisch produzierten alltäglichen Raums:

In its structure, capitalist society brings with it all kinds of outdated forms which it raises to a 'modern level', being unable to eliminate them. [...] Seen from this perspective our era looks like a freak with a hypertrophic human brain, the body of an invertebrate and the cells of a protozoan.⁹⁸

Insofern Brinkmann auf dem „path that must be cut through the ruins“⁹⁹ die „autopoietischen, medial erzeugten Felder, in denen sich Kommunikationen restlos von der Realität abgehoben haben“¹⁰⁰ (Pop-Musik, Printmedien, Filme¹⁰¹), als operative Bestandteile des damit produzierten Raums thematisiert, problematisiert er überdies die alltägliche Wirklichkeit als Simulakrum.¹⁰² Zu diesem verhält sich das Theater als Metapher, die einen Zustand bezeichnet, in dem Illusion und Wirklichkeit ununterscheidbar werden, weil darin nur noch die von „Kopien ohne Original“¹⁰³ erzeugte Oberfläche zurückbleibt.¹⁰⁴ Da Brinkmann allerdings die Wirklichkeit als „[e]ine Collage [...], etwas total Zusammengesetztes“¹⁰⁵ begreift und die mit diesem Urteil notwendig einhergehende Reflexion über die medial vermittelte Wahrnehmung die Grundlage seines mimetischen Verfahrens bildet, verdoppelt er in seinen Collage-Arbeiten das Theater. Auf diesem Weg kreierte er auf dem Papier seiner Materialbände ein Theater zweiter Ordnung, ein Meta-Theater,

⁹⁵ Ders.: *Schnitte*, S. 137.

⁹⁶ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 76.

⁹⁷ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 38.

⁹⁸ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 191 f.

⁹⁹ Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 38.

¹⁰⁰ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 18.

¹⁰¹ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume II*, S. 79: „Controlled by signals, paradoxically dissociated, everyday time becomes both homogeneous and dispersed.“

¹⁰² Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 18 f.

¹⁰³ Ebd., S. 18, 285.

¹⁰⁴ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume II*, S. 78 f.: „Everyday life has lost a dimension: depth. [...] Every object is determined by its function and is reduced to being a signal; it orders one thing and forbids the other; it demonstrates behaviour patterns; it conditions.“

¹⁰⁵ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 229.

das das Theater der Wirklichkeit im Medium der Collage inszeniert und – wenn man so will – zu transzendieren sucht. Die in Brinkmanns Arbeiten implizierte Rede vom Simulakrum prädestiniert dabei insbesondere die Wiederkehr des barocken Theaters als ein Theater zweiter Ordnung, da es sich bei dieser Bühnenform um ein selbstreflexives Medium *par excellence* handelt. So schreibt Richard Alwyn mit Blick auf das Theater des Barock:

Was die Täuschung der Welt so gefährlich macht, ist, daß sie über ihre eigene Täuschung zu täuschen versucht, daß sie vorgibt, sie sei echt, und es vielleicht selber sogar glaubt. Das Theater aber weiß, daß es nur ein Trug ist, und macht gar keinen Hehl daraus. Es will gar nichts anderes sein als ein Gemächte aus Schein. Es will die Sinne unterhalten, aber niemals die Vernunft betören. Es ist wirklicher Schein in der scheinbaren Wirklichkeit. Und so ist es, wenn vielleicht von geringerer Wahrheit, so doch von größerer Wahrhaftigkeit.¹⁰⁶

Dass die mediale Praxis eines Theaters, das in der Tradition des Barock steht, in Brinkmanns Arbeiten wiederkehrt, lässt sich vor allem auf das Prinzip der Allegorese zurückführen. So wies bereits Thomas Groß darauf hin, dass die Art und Weise, in der Brinkmann zerstörte Landschaften inszeniert, mit den Charakteristiken korrespondiert, die Benjamin in seinen Überlegungen zum Barockdrama herausarbeitet.¹⁰⁷ Entscheidend ist dabei, dass Benjamins Blick auf das Barockzeitalter selbst bereits

¹⁰⁶ Richard Alwyn und Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg: Rowohlt, 1959, S. 69. Brinkmann ist sich der Bedeutung der Theaterepoche vage bewusst und nimmt in einem gänzlich positiven Sinn Bezug darauf, wenn über die Breitenwirkung des Pop-Phänomens schreibt: „Dabei ist es tatsächlich so, daß die Musik, so wie sie etwa seit Mitte der 50er Jahre losgestürmt ist, einen ungeheuren Wandel bewirkt hat, wie seit langem nicht mehr etwas. [...] und daß diese Musik das einzige innerhalb der geregelten, geordneten westlichen Welt (von den Drogen noch abgesehen) ist, was für Momente und sei es auch nur für Momente, viele von dem gegenwärtigen Zustand fortbewegt und ihnen momentlang ein anderes Gefühl, sei das auch noch so vage, vom Leben gibt. – Was gibt’s denn sonst noch? Keine Viehlosophie, kein Buch, kein Film als Medium hat das so durchschlagend erreicht. Diese Tatsache muß nachdenklich machen, jenseits aller soziologischen Muster und Vorstellungen und Betrachtungen, jenseits aller Psychologie (die sowieso am Ende ist), jenseits aller Sprachwissenschaft und Formbetrachtung – der Einfluß der Musik wird sicherlich abnehmen, vielleicht kommt mal wieder die Welle mit Büchern dran, oder die Filmwelle, aber so durchschlagend in 15 Jahren hat es ja noch nie etwas gegeben, vergleichen läßt sich das nur mit der Leidenschaft für Theater im 17. Jahrhundert oder im 18., weiß nicht mehr genau, wann das war.“ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 92. Jenseits der vergleichbaren Beliebtheit beider Medien lässt die Analogie jedoch übersehen, dass das Theater sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert nicht in einem ubiquitären Maß konsumierbar war, insofern es seine Institution in erster Linie am Hof fand.

¹⁰⁷ Vgl. Groß: *Alltagserkundungen*, S. 272-283. Den Ausgangspunkt des von Groß durchgeführten Vergleichs bildet die anhand von *Rom, Blicke* gemachte Beobachtung: „Weit davon entfernt, sich in irgendeiner Form mit dem herrschenden Realitätsprinzip und dessen Befriedigungsangeboten auszusöhnen, entziffert Brinkmann an den Erscheinungsformen des spätkapitalistischen Alltags immer nur die Permanenz einer alltäglichen Katastrophe.“ Ebd., S. 270. Anlässlich von „Besuch in einer sterbenden Stadt“ nimmt Brinkmann überdies einen direkte Bezug auf den Barock. So ist für das Hörspiel die Einspielung von Alessandro Scarlattis „Toccatà del primo tono“, Satz B, Adagio, vorgesehen. Vgl. Brinkmann: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, S. 154.

von den „Erfahrungen mit den Auswirkungen technologischer Rationalität“¹⁰⁸ gezeichnet ist, er also durch die „Artikulation des Vergangenen“¹⁰⁹ einen Gegenwartsbezug zum 20. Jahrhundert herstellt.¹¹⁰ Aus dieser Perspektive werden im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* das Ruinöse einer permanenten Katastrophe mit dem Theater und dem im Drama durchgeführten allegorischen Verfahren zusammengedacht. So beschreibt Benjamin die barocke Inszenierungsform als Ausdruck einer Krise, die sich auch als eine Krise der Darstellung begreift:

Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht 'Geschichte' in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus.¹¹¹

„When you talk of loss you are on home ground“,¹¹² möchte man mit Brodsky hinzufügen. Ebendies tut Brinkmann, da er nicht aus den Wörtern und Bildern herausfindet, die ihm letztlich die Kreation einer Landschaft erlauben, in die sich die Schrift und Fotografien in Form von Insignien der Vergänglichkeit einschreiben. In diesem Sinne sind auch bei Brinkmann „Allegorien [...] im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge“.¹¹³ Mit Bezug zum Bild der Bühne bedeutet dies, dass er in seinen Materialbänden den Schauplatz der Geschichte der Jahre 1971 bis 1973 inszeniert. So sind auch seine Collagen nicht als „Konvention des Ausdrucks“,¹¹⁴ die eine etwaige Verortbarkeit der Erzählinstanz mittels Stil zuließe, sondern vielmehr als „Ausdruck der Konvention“¹¹⁵ zu verstehen, nämlich der im spätkapitalistischen Raum vorfindlichen Semantik. Die Verstrickung in

¹⁰⁸ Ebd., S. 274. Vgl. ferner Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2002, S. 47-54.

¹⁰⁹ Groß: *Alltagserkundungen*, S. 274.

¹¹⁰ Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, dass das andere Theater, für das sich Benjamin interessiert, Brechts episches Theater ist, das mittels zitierbarer Gesten ebenfalls sucht, die Auswirkungen technologischer Rationalität und daran geknüpfte Darstellungskonventionen zu reflektieren, sein allegorisches Verfahren also dadurch begründet wird, Diskontinuität zum formgestalterischen Prinzip zu erheben, um „ein in aller Sprache gleichursprünglich angelegte Sprachzerstörung“ erfahrbar zu machen. Müller-Schöll: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 183. Überdies findet Benjamin das Mittel der Unterbrechung im Film vor, wo die Montagetechnik zum Medium der „Chockwirkung“ wird. Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)“, S. 464.

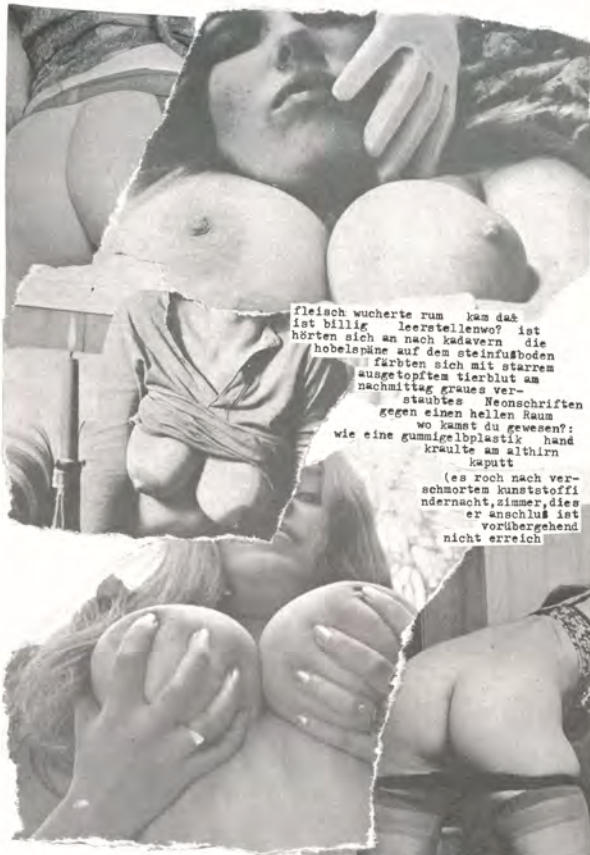
¹¹¹ Ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 353.

¹¹² Brodsky: „Ninety Years Later“, S. 395.

¹¹³ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 354.

¹¹⁴ Ebd., S. 351.

¹¹⁵ Ebd.



fleisch wucherte rum kam das
ist billig leerstellenwo? ist
hörten sich an nach kadavern die
hobelspäne auf dem steinfußboden
färbten sich mit starrem
ausgetropftes tierblut am
nachmittag graues ver-
staubtes Neonschriften
gegen einen hellen Raum
wo kamst du gewesen?:
wie eine gummigelplastik hand
kraulte am althirn
kaputt
(es roch nach ver-
schmortem kunststoffi
ndernacht, zimmer, dies
er anschluss ist
vorübergehend
nicht erreichbar



(Forta. 15.4.73) /ten hervor unter der haut in gegend der leisten, ein leben mit a
ngehaltenem atem? buchstabierten melodien den ganzen nachmittag, helles von wind
zerfetztes gegen eine bröckelige hausmauer und davor gesichter, drang in den stil
len raum, vor diesem stillen nachmittagsraus war eine landschaft gespannt, mit wa
ndernden sonnenflecken, & wir gingen langsam eine lehmgasse anhöhe hinauf, scho
tierstilles verblüht ra
schelnd abzu als laut, st
umelbäume setzten die ge
gend in eine erdfalte for
tylein menschenlaut, nachd
er wir eine geringe sande
rhebung überschritten hat
ten, ich blickte auf eine k
ange höhe, weiß im nachmit
tagelicht, länzend mit gef
rorener nässe, schnee, verl
assenes grauemauer, mit h
oltrigen lukensaublichen
verkohlte feuerstellen, au
ch teerige fleckige sekun
den, fern, selber ein mensc
h hätte ich getra ins mens
chenleere gewollt, starre
sehnsüchtig dorthin, rings
um kein laut, gemenschtes,
fluchte leiseunhörbar, als
ich durch einen riß in ei
nem baum fern sah was war
das? wir setzten uns an ei

Brinkmanns barockes Theater in *Schnitte*: Sex und Verwesung als ruinöse Insignien einer zerstörten Landschaft.

Zeichensysteme und Verweisungszusammenhänge mündet in einen melancholischen Blick,¹¹⁶ der „Resultat der Unmöglichkeit [ist], handelnd in die Wirklichkeit einzugreifen“.¹¹⁷ Im Zuge der damit verbundenen Allegorese, die den komplexen Bild-Text-Montagen zugrunde liegt, wandert die alltägliche Darstellungskonvention im Gewand der „Hieroglyphik“¹¹⁸ in Brinkmanns Materialbände hinein. Die allegorisierende Darstellungsform folgt darin der Theatermetapher und lässt „das Geschriebene zum Bilde“¹¹⁹ drängen. Was in diesem (Bühnen)Bild zu sehen und zu lesen ist, sind die in ihrer Zerstückelung dargebotenen Trümmer vereinzelter Bild- und Textfragmente,¹²⁰ die jedes

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 361.

¹¹⁷ Groß: *Alltagserkundungen*, S. 273.

¹¹⁸ Vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 351. Dass Brinkmann die allegorisch wahrgenommene Wirklichkeit im Kontext des Schreibens als als Hieroglyphe begreift, macht seine Notiz zum Sinnbild des Deutschen deutlich. Vgl. Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 63: „[...] müßte Ich | eine Hieroglyphe entwerfen vom gegenwärtigen Typ deutsch/und Das Ist ein Bild/Ich würde Einen schiffenden schießenden Typ vor | Angst zeichnen Der immerz [sic] Arbeitet“.

¹¹⁹ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 351.

¹²⁰ Mit Bezug auf den „barocke[n] Kultus der Ruine“ hält Benjamin fest: „Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung.“ Ebd., S. 354.

Nachrichten-Magazin in ein Totenbuch verwandeln:¹²¹ „Lebende Tote, arrangiert | in großkotziger Bedeutungslosigkeit. Der lebende Abfall von Massenmedien!“¹²² Die medialen Trümmer führen ins Brach- und Niemandsland¹²³ und an den „stinkende[n] Tümpel“¹²⁴ Europa, der sich noch in Rimbauds abfaulendes Bein einschreibt.¹²⁵ Auf diese Weise stellen die Collagearbeiten dem lesenden Blick eine ruinöse Landschaft entgegen, die entlang der von Brinkmann vorgenommenen Montage durchwandert werden kann.

Was in Brinkmanns zerstreuten Gedichten die Verse sind, sind hier die Schnitte. Auch sie stehen im Zeichen des Todes, weshalb es nicht verwundert, dass ausgerechnet der Materialband mit der höchsten Bild-Text-Montagedichte auf dem Umschlag den Untertitel „(verrecktes Traumbuch)



Der konsequente Untertitel von Brinkmanns *Schnitte*.

/ Ein Totenbuch“ trägt.¹²⁶ Insofern die „Stückelung [...] ein Prinzip der allegorischen Betrachtung“¹²⁷ ist, tritt der Schnitt selbst als Schnitter auf. Mehr noch: Da der im Schnitt nachgeahmte Tod überhaupt erst das Allegorische von Brinkmanns Text-Bild-Collagen konstituiert,¹²⁸ bildet er auch die

¹²¹ Vgl. Brinkmann: *Schnitte*, Umschlagbild sowie S. 5.

¹²² Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 266.

¹²³ Vgl. ders.: „Westwärts, Teil 2“, S. 72 und 74.

¹²⁴ Ders.: *Schnitte*, S. 97. In *Rom, Blicke* steht die Wahrnehmung von Europa als Dystopie bzw. Raum vergebener Möglichkeiten im Kontext von Brinkmanns Lektüre von Arno Schmidts *Massenbach, Historische Revue*. Vgl. ders.: *Rom, Blicke*, S. 65: „Auf der nächtlichen Fahrt von Graz nach Rom nahm ich die Gelegenheit wahr und las ein ausgezeichnetes Stück über den General Christian von Massenbach, der vor den neapolitanischen Kriegen im preußischen Heer arbeitete und die Einsicht besaß, daß es höchste Zeit und die letzte Chance sei, um 1800, ein vereinigt Europa, Die Vereinigten Staaten von Europa, zu schaffen – sogar unter der Vorherrschaft des großen Napoleons, andernfalls die einzelnen Länder Europas nur noch windige Gespenster würden angesichts des heraufkommenden großen amerikanischen Bereichs und Rußlands. – Man hat ihn eingesperrt. – Das Ergebnis dieser Unterlassung kann man heute überall, auf jedem Fleck, wo man steht, sich ansehen.“ Weiter heißt es auf S. 116: „[...] und dann die Erinnerungen des Christian von Massenbach aus 1813, über den ich bei Arno Schmidt nachts im Zug zurück aus Graz gelesen habe, und der die letzte konkrete, klare Vorstellung eines möglichen großen Raumes Europa gehabt hat, seither ist das nur noch Bruch und Kulissenschieberei. Die Chance ist endgültig weg, das kann man hier nun sehr genau studieren.“ Sowie: „Lese den furiosen, nachdenklich machenden Bericht über Christian von Massenbach und die letzte, vertane Chance, hier im Abendland in einem größeren, selbstständigeren Großbereich zu leben, 1790 bis 1970, alles vorbei.“ Ebd., S. 158. Brinkmann zitiert überdies Massenbach nach Schmidt: „‘Europa verfällt: seine Rolle ist ausgespielt! Da kommen Trümmer und Ödeneien: die Wüste Europas. In Hundert Jahren werden sie besuchen: Weimar, Berlin, London; wie sie einst sahen: Athen, Sparta, Korinth. Was Hellas für Europa war, ist Europa für die Welt gewesen – Gewesen.’“ Ebd., S. 131.

¹²⁵ Vgl. ders.: „‘Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End’“, S. 113: „‘Keine Wörter mehr. | Du weißt nicht wohin du gehst warum du gehst also tritt überall ein gib Ant- | wort auf alles Man wird dich ebenso wenig töten wie eine Leiche’, sagte Arthur | Rimbaud, der mit faulendem Bein schmerzverzogene Gestalt in Paris umstieg/Leben | ?: ein erloschener Zeitungskiosk an der nächsten Straßenecke nachts [...]’“.

¹²⁶ Vgl. ders.: *Schnitte*, Umschlagbild sowie S. 5.

¹²⁷ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 361.

¹²⁸ Vgl. hierzu Zellers Ausführungen zum Tod als Allegorie des Medialen in Brinkmanns *Rom, Blicke*. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 278.

Grundlage seines mimetischen Verfahrens. Die Ortsinszenierungen in Brinkmanns Materialbänden sind daher also bereits *in medias res* ein Theater des Todes, eine „Gespenster-Schau“.¹²⁹ Die damit einbegriffene Allgegenwärtigkeit des Todes korrespondiert überdies mit der Tatsache, dass die von William S. Burroughs mittels Tonbändern etablierte Cut-up-Technik¹³⁰ Brinkmann als ein geradezu selbstverständliches Prinzip erscheint, das der Wahrnehmung der Gegenwart auch jenseits des medial Vermittelten entspricht: „Cut ups! – Denn die Blicke machen ja ständig cut ups! – Also hat der Burroughs gar nichts Neues erfunden!“¹³¹ Ein entscheidendes Medium zur Vermittlung dieses schneidenden Blicks nutzt Brinkmann für seine Materialbände. Dabei handelt es sich um die bereits erwähnte von Kodak eingeführte Instamatic-Kamera, die schon im Namen trägt, worauf es ihm bei der Wahrnehmung einer „sich plötzlich und unvermutet [...] zusammen[drängenden] Realität“¹³² ankommt: nämlich das sofortige Filmeinlegen (*instant*) und die automatische Filmeinfädelung (*automatic*). Die mit der Nutzung der Instamatic-Kamera verbundene Aneignung eines Werkzeugs, das die Wirklichkeit durch Kopien ohne Originale vermittelt, hat programmatische Konsequenzen, insofern „das fotografische Prinzip auch Metapher für den literarischen Prozess“¹³³ wird. Denn nichts anderes bedeutet Brinkmanns Rede von den „Schnappschüsse[n]‘ des Augenblicks“,¹³⁴ den Kurzzeitgedächtnisszenen, die „zu einer Ästhetik führ[en], die alltäglich wird“.¹³⁵ Zu dieser vom Visuellen auf die Schrift übertragenen Ästhetik gehört unter anderem der Gebrauch des filmtechnischen Vokabulars in *Schnitte*: „*flashback* Sonntag 11.März 1973“,¹³⁶ „zurück in die Scheiße? | /*Schnitt*/ & *Fortsetzung* | :ein träger grauer Re- | gen fällt/Rom,28.3.73“.¹³⁷ Ferner zählen dazu die fotomechanisch reproduzierten Manuskriptseiten selbst als auch die auf ihnen wiedergegebene Interpunktion, die ohne die orthografisch korrekten Leerzeichen eine gesteigerte Dynamik zwischen Kontinuität und Diskontinuität freisetzt. So unterstreicht die entsprechend pausen-lose Interpunktion entweder „den sprunghaften Gestus des Textes“¹³⁸ oder verknüpft mittels Doppelpunkten „Satzeinheiten zur Veranschaulichung gedanklicher Progression“.¹³⁹ Alltäglich – im Sinne von authentisch und unmittelbar – kann das Wahrgenommene also nur durch den Schnitt

¹²⁹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 93.

¹³⁰ Vgl. William S. Burroughs: „Die unsichtbare Generation“, in: *ACID*, S. 166-174.

¹³¹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 93.

¹³² Ebd.

¹³³ Göllner: *Das Bild Bedrängt das Wort*, S. 154.

¹³⁴ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 125.

¹³⁵ Ders.: „Der Film in Worten“, S. 388.

¹³⁶ Ders.: *Schnitte*, S. 9. Hervorh. d. Verf.

¹³⁷ Ebd., S. 27. Hervorh. d. Verf.

¹³⁸ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 249.

¹³⁹ Ebd.

Gespenseraufzeichnungen III: „Et in Arcadia ego“ oder: „Ich zeichne hier nur kurz das Gelände nach“



Schnitte und Schritter als Insignien der gespenstischen Gegenwart in Brinkmanns *Schnitte*.

werden, der den Augenblick vermittelt. Denn andernfalls liefe die Wiedergabe dieses Augenblicks Gefahr „weniger denn je [...] etwas über die Realität“¹⁴⁰ auszusagen.

Der Schnitt geht durch das Auge, er ist die „Guillotine im Auge“, ¹⁴¹ wie es unter dem in *Schnitte* abgebildeten Standbild aus Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (1929) heißt, in dem der sitzenden Frau mit dem Rasiermesser durchs Auge geschnitten werden wird. Durch die figurative Ineinssetzung von Auge und Guillotine, Augenblick und Schritter, wird der Preis für die Vermittlung des unmittelbaren Augenblicks bekanntgegeben: es ist der Tod. Er ist dem

¹⁴⁰ Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: GS, Bd. II/1, S. 368-385, hier S. 384. Das Zitat übernimmt Benjamin von Brecht. Benjamin hebt an dieser Stelle überdies die Verdienste der Surrealisten hervor, die mittels „photographische[r] Konstruktion“ einen künstlerisch adäquaten Umgang mit einer „in die Funktionale gerutscht[en]“ Realität gefunden haben. Ebd. Vgl. zum Verhältnis von Authentizität und technologischer Reproduktion überdies ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)“, in: ebd., Bd. II/2, S. 471-508, hier S. 495: „Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.“

¹⁴¹ Brinkmann: *Schnitte*, S. 72.

fotografischen Prinzip nicht nur produktionstechnisch, das heißt durch den Verlust des (auratischen) Originals, sondern auch durch das „Sosein jener längstvergangenen Minute“¹⁴² eigen. Denn so sehr eine fotografisch reproduzierbare Aufnahme eine bestimmte Gegenwärtigkeit aus dem zeitlichen Kontinuum herauslöst, so sehr zeitigt sie den damit verbundenen Augenblick auch. Insofern dieser Vorgang absolut ist, er eine irreversible Diskontinuität darstellt, gleicht er dem Tod. Dieser Tod ist all jenen Collage-Elementen Brinkmanns eingeschrieben, die einen direkten Bezug zur Wirklichkeit des spätkapitalistisch produzierten Raums herstellen. Neben Brinkmanns eigenen Fotografien, Briefen und Tagebuchaufzeichnungen gehören dazu Postkarten wie auch diejenigen Materialien, die aus Illustrierten, Magazinen und Zeitungen verwendet wurden. All diese Materialien eint, dass sie die daraus erstellten Collagen „in einer ganz bestimmten Gegenwart [verorten]. [...] Der Text ist nicht zeitlos, er ist an einem ganz bestimmten Moment verfasst und speichert durch die Mitschrift den (Medien)Alltag“,¹⁴³ wie Stephanie Schmitt mit Blick auf *Keiner weiß mehr* schreibt. In den Materialbänden ist die damit vollzogene Verortbarkeit in einer ganz bestimmten Gegenwart bis zum Äußersten getrieben, da sich der Blick auch beim flüchtigen Lesen schwerlich den visuellen Zitate, den „Trophäen des Todes“¹⁴⁴ des Medienalltags zwischen 1971 und 1973 entziehen kann, die vor ihm ausgebreitet werden. Was dergestalt dem Leser als Nicht-Zeitloses begegnet, ist ebenfalls dem Allegorischen verpflichtet. Denn so wie Allegorien können auch die von Brinkmann arrangierten Materialien keinen Anspruch auf eine symbolische Totalität gewährleisten,¹⁴⁵ die in einer überzeitlichen sowie unmittelbaren Deutbarkeit bestünde:

Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.¹⁴⁶

Da das unnachgiebige Veralten Brinkmanns Collagen des Medienalltags von 1971 bis 1973 so sehr eingeschrieben ist, wie das Datum und die Nummer einer Tageszeitung oder aber die Datierungen seinen Notizen, wird in seinen Materialbänden vor allem anhand der massenmedialen sowie

¹⁴² Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 371.

¹⁴³ Stephanie Schmitt: „‘Ich möchte mehr Gegenwart!’ Aspekte der Intermedialität in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns“, in: *Medialität der Kunst*, S. 175-192, hier S. 179.

¹⁴⁴ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 114.

¹⁴⁵ Vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 359: „Wo das Symbol den Menschen in sich zieht, schießt aus dem Seinsgrund Allegorisches der Intention auf ihrem Weg hinab entgegen und schlägt sie dergestalt vors Haupt.“

¹⁴⁶ Ebd.

popkulturellen Referenzen deutlich, dass nur die reproduzierbare Stillstellung eine unmittelbare Verortbarkeit erlaubt. Erst der Tod wird in diesem Zusammenhang zum Garanten für einen Ort. Es entsteht eine medial sich reproduzierende Schleife, die nicht allein tautologisch zu verstehen ist, also etwa in dem Sinne, dass Brinkmann vermittels seiner Collagearbeiten das zu belegen sucht, was er als allegorisch Wahrgenommenes vorfindet. Dass er überall den Tod wahrnimmt und ihn mittels seines allegorischen Verfahrens in den Materialbänden nachahmt, ergo das, was diese Materialbände über den vom Tod gezeichneten Alltag dokumentieren der Tod ist, verweist vielmehr darauf, dass im Feld medial produzierter Kollektivräume die Frage der Verortung an eine Krise von Darstellungskonventionen gebunden ist:

Die medial vermittelte Wirklichkeit trägt das Zeichen des Todes: einer Oberfläche, deren Tiefe unergründlich, einer Erscheinung, deren Bedeutung unerschließbar bleibt. Sind die wahrnehmbaren Phänomene Abbilder ohne Original – denn die authentischen Urbilder bleiben unzugänglich –, dann ist die Hoffnung vergebens, einen ‘Ursprung’, ein ‘Reines’ und ‘Wahres’ zu finden. Der Tod weist auf die endlose Reproduktion der Bilder, damit aber auch auf ein absolutes Ende: des Ichs, des medialen Dualismus, des Übergangs in eine verborgene Wirklichkeit, der Idee des Authentischen.¹⁴⁷

Insofern den Ortsinszenierungen der Materialbände die durch das Theater versinnbildlichte Wirklichkeit zugrunde liegt, verdoppeln sie ein Theater, das nicht loskommt von den Materialien des Medienalltags, die Brinkmann umgeben. Die Wirklichkeit, die allegorisch als Theater begriffen wird, setzt sich in den Materialbänden fort: ebenso ruinös, da zerschnitten und zu einer Collage zusammengefügt. Fern davon, eine immer gleich gestaltete Assemblage darzubieten, aber doch das Immergleiche einer ruinösen Landschaft zu vermitteln,¹⁴⁸ beginnt mit jedem Seitenaufschlag der Spuk von Neuem. Die darin sich medial reproduzierende Schleife, erlaubt keine Rückkehr, wie Diederich Diederichsen am Beispiel des Loops beschreibt.¹⁴⁹ „[D]er Preis dafür, die Verbindungen abgeschnitten zu haben“,¹⁵⁰ mit allem „nichts mehr zu tun“¹⁵¹ zu haben, wie Brinkmann in den „Riten der Aufnahmetechnik“ protokolliert, „ist das Nie-irgendwo-Ankommen“.¹⁵² So führt die

¹⁴⁷ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 278.

¹⁴⁸ Zur wiederholten Redundanz von Brinkmanns Collage-Elementen vgl. Morten Paul: „Redundante Wiederholungen, wiederholte Redundanzen“, in: *Medialität der Kunst*, S. 193-211, hier S. 202-207.

¹⁴⁹ Vgl. Diederich Diederichsen: „Leben im Loop“, in: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, S. 15-38, hier S. 25.

¹⁵⁰ Ebd., S. 29.

¹⁵¹ Brinkmann: „Die Riten der Aufnahmetechnik“.

¹⁵² Diederichsen: „Leben im Loop“, S. 29.

„Gespenstergegenwart & alltägliche Horrorgegend“¹⁵³ von Brinkmanns Arkadien nirgendwohin, weil sie auf kein mediales Außerhalb verweisen kann. Der Ort, auf den der Tod als Garant einer Verortung verweist, ist ein Nicht-Ort. Da nur das In-der-Geschichte-Feststecken eine Verortbarkeit in einer ganz bestimmten Gegenwart ermöglicht, die zugleich den Tod einer authentisch begriffenen Gegenwart bedeutet, werden Brinkmanns Materialbände zur Inszenierung eines Trauerspiels darüber, eine Geschichte zu haben, und nicht nur eine Geografie.¹⁵⁴ Die Figur, um die auf seiner Bühne getrauert wird, ist der von Deleuze und Guattari beschriebene durch die Geschichtsschreibung herabgewürdigte Nomade:¹⁵⁵ „Immer das Aufatmen, sobald der Raum etwas größer wird, keine engen Häuser mehr umherstehen, keine Straßen, in denen man eingezwängt geht, und der Blick weiter fassen kann. [...] Der Traum: eine Flucht aus der Zivilisation in eine größere Weite? In eine Freiheit?“¹⁵⁶



Eine Allegorie der Fotografie in Brinkmanns *Schnitte*: „Gespenster, die herankommen, alles von gestern.“ (Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 266.)

Dass Brinkmann in seinem mimetischen Verfahren eine ästhetische Entsprechung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit im Tod des Medialen und Medialen des Todes findet, bedeutet jedoch nicht, dass man seine Arbeiten begraben kann. Denn obgleich „[d]ie ‘selbsterzeugten Bilder’

¹⁵³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 247.

¹⁵⁴ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 543: „Es ist richtig, daß Nomaden keine Geschichte haben, sie haben nur eine Geographie. Und die Niederlage der Nomaden war so vollständig, daß die Geschichte mit dem Triumph der Staaten zusammenfällt.“

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 544.

¹⁵⁶ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 405. Vgl. hierzu auch Brinkmann Notiz zu seiner Rückkehr aus den USA: „[W]ie erschrak ich, als ich aus den USA zurückkam und durch die westdeutschen Städte wieder ging, durch die Buden der Buchhandlungen sah, eine enorme wirkliche Armut, die sich mir zeigte [...]“ Brinkmann: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 311.

Brinkmanns [...] in Bezug zu den kollektiven Bildern [stehen]“,¹⁵⁷ wird durch das Arrangement seiner Materialbände die funktionale Darstellungskonvention des darin zitierten spätkapitalistischen und durch die Geschichte determinierten Raums umgangen. Die damit einhergehende Unterbrechung von medialen Praktiken der Raumrepräsentation bedient sich dabei eines Verfahrens, das bereits Benjamin aus den „Weisungen, die in der Authentizität der Photographie liegen“¹⁵⁸ herleitete:

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefährnen stecken bleiben muß.¹⁵⁹

So wird auch in Brinkmanns Materialbänden die Beschriftung zu einem wesentlichen Bestandteil der Fotografie,¹⁶⁰ insofern es ihr zukommt, „das Medium seiner manipulativen Funktion“¹⁶¹ zu überführen. Insbesondere die von Brinkmann verwendeten Postkarten werden von Texten umrahmt, die konkrete Reiseerfahrungen oder aber inhaltliche Kontrastierungen anstelle einer touristischen Verwertbarkeit liefern. So heißt es beispielsweise in *Rom, Blicke* unter einer Postkarte vom Brunnen am Piazza Navona sowie einem darunter montierten Foto, das eine Straßenszene mit Passanten einfängt: „Über den Platz Navona, zusammengekrümmt liegt einer auf der ersten Stufe am Gitter der Kirche gegenüber dem 4-Flüsse-Brunnen, danach einbiegen in eine Gasse, eine größere Straße überqueren, wieder hinein in eine schmale Straße.“¹⁶² Weder ist auf der Postkarte der auf der Stufe am Gitter der Kirche Liegende sowie die Kirche selbst abgebildet, noch ist dem darunter folgenden Foto die Bewegung des Straßenwechsels eingeschrieben. Die visuellen Medien zeigen also stets weniger als der Text vermittelt: er generiert gegenüber den Fotos und Postkarten einen Überschuss.

Hierin besteht der von Brinkmann geführte Krieg gegen das Langzeitgedächtnis. So weisen Deleuze und Guattari darauf hin, dass das Foto dem Langzeitgedächtnis, das Schreiben und Kartografieren hingegen dem das Vergessen als Prozess einschließenden Kurzzeitgedächtnis zuzuordnen ist.¹⁶³ Da Brinkmann die Fotos mit seinen Aufzeichnungen kontrastiert, setzt er im Medium der Schrift die Praxis der stückelnden Allegorese als Angriff auf das fixierende Gedächtnis

¹⁵⁷ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 270.

¹⁵⁸ Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 385.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 270.

¹⁶² Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 128.

¹⁶³ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 23, 28.

der visuellen Medien fort. Dem rhizomatischen Imperativ „Karten, nicht Kopien machen“¹⁶⁴ folgend, zerschneidet er die Fotos bzw. deren Anspruch auf Repräsentation. Dementsprechend ist Brinkmanns allegorisches Vermessungsprinzip als Versuch zu lesen, den Tod (Schnitt) gegen den Tod (Bild) auszuspielen. Der damit einbegriffene „Widerspruch von literarischem und fotografischem Bild“¹⁶⁵ darf allerdings keineswegs als Denunziation des fotografischen Mediums betrachtet werden. Denn die von Brinkmann nach dem Prinzip der Allegorese collagierten Postkarten, Fotografien und Zeitungsausschnitte offenbaren vor allem aufgrund ihrer visuellen Anordnung zueinander, dass es sich bei ihnen um nicht mehr als zufällig aufgelesene Trümmer einer Geschichte handelt. Sie haben keinerlei Anspruch auf eine repräsentative Autorität, da es sich um Kopien ohne Originale handelt, die wiederum auf den fotomechanisch reproduzierten Seiten der Materialbände erneut kopiert wurden, weshalb ihnen gegenüber die Vorstellung von einer geschichtlichen Authentizität nur halluziniert werden kann. Auf diese Weise verhilft Brinkmann gleichzeitig dem von Boris Groys beschriebenen Versprechen der Fotografie zum Durchbruch, das es ebenso auf das Langzeitgedächtnis abgesehen hat:

Die Photographie löst die musealen Ordnungen auf, die auf der Fiktion der subjektiven, individuellen Kreativität aufgebaut sind, bringt sie durch ihre reproduktive Praxis durcheinander und ruiniert damit das Museum – und zwar zurecht, denn diese musealen Ordnungen sind illusorisch: Sie suggerieren eine Repräsentation des Geschichtlichen, verstanden als zeitliche Epiphanie der kreativen Subjektivität, dort, wo wir es de facto bloß mit einem unzusammenhängenden Haufen von Artefakten zu tun haben [...].¹⁶⁶

Im Zuge des in seinen Materialbänden durchgeführten mimetischen Verfahrens nutzt Brinkmann so auch das Medium des Langzeitgedächtnisses, um es gegen die durch Geschichte übercodierte Gegenwart auszuspielen. Durch die Vermittlung allegorischer wie allegorisierte Wirklichkeit werden auf diesem Weg sowohl das auf die Literatur angewandte fotografische Prinzip als auch die Literarisierung der Fotografie zu Waffen eines ikonoklastischen Angriffs auf das illusorische Museum „eine[r] unverrückbare[n] Steinkulisse“.¹⁶⁷ Die Vermessung des produzierten Raums zum Zweck einer Bewohnbarmachung ruft Belange der Taktik auf den Plan.

¹⁶⁴ Ebd., S. 23.

¹⁶⁵ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 270.

¹⁶⁶ Groys: „Das Versprechen der Photographie“, in: *Topologie der Kunst*, S. 118-137, hier S. 123.

¹⁶⁷ Brinkmann: *Schnitte*, S. 137.

Konsum und Taktik: „Grundlagenforschung Gegenwart“¹

Brinkmanns Formexperimente knüpfen, zumeist über „den Umweg der nordamerikanischen Beat-Literatur“,² an Diskussionen und Avantgarden der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts und den daraus herleitbaren Reflexionen über die Medialität des produzierten Raums an, wie sich allein durch die Verweise auf Benjamin zeigen ließ. Die historisierende Zuordenbarkeit seiner literarischen Praktiken lässt Brinkmann – insbesondere mit Blick auf die 1960er und 1970er Jahre – allerdings nicht als eine unzeitgemäße Figur erscheinen, so sehr er auch die funktionale und von Geschichte determinierte Gegenwart als Unzeit wahrgenommen haben mag. Denn spätestens seitdem Medien aller Art reproduzierbar geworden sind, gehen künstlerische Reflexionen über dieselben mit deren alltäglichen – und somit jeweilig gegenwärtigen – Konsum einher. Die künstlerische (Re)Produktion ist folglich immer schon mit dem ökonomischen System desjenigen Raums verknüpft, in dem sie stattfindet. Dies gilt vor allem für experimentelle oder sogenannte avantgardistische Verfahren:

In der Moderne funktioniert die künstlerische Avantgarde als ökonomische Avantgarde oder, wenn man will, als Ersatz-Aristokratie einer auf Grundlage der Ökonomie organisierten Gesellschaft – als eine „künstliche“ Aristokratie, deren gesellschaftliche Funktion darin besteht, die Grenzen des Begehrten immer weiter zu verschieben.³

Dementsprechend lässt sich aller Polemik und proklamierter Nonkonformität zum Trotz das mimetische Prinzip Brinkmanns nicht als eine distinkte Formel interpretieren, die sich etwa durch einen kulturpessimistischen Habitus zu legitimieren sucht, um daraus einen unbeteiligten Standort ableiten zu können, von dem aus es sich über den reproduzierten Dingen stehen lässt. Im Gegenteil: Brinkmanns Verfahren wäre ohne die konkrete Praxis des Konsums in einem bestimmten Zeitraum und die daran geknüpfte Weiterverwertung undenkbar. Der Sammler und Monteur Brinkmann macht daraus kein Geheimnis. So heißt es bereits in der „Notiz“ zu dem Gedichtband *Die Piloten*:

Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder täglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklambilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen läßt, z. B. wie jemand seinen Stock schwingt und dann zuschlägt, Zeilen, Bilder, Vorgänge, die dicke Suppe, die wem auf das

¹ Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 129.

² Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 251.

³ Groys: „Der Künstler als Konsument“, in: *Topologie der Kunst*, S. 47-58, hier S. 55.

Hemd tropft. Man schnieft sie durch die Nase hoch und spuckt sie dann wieder aus. Das alte Rezept und die neue Konzeption, bevor das Licht ausgeht, der Vorspann im Kino, hier bin ich.⁴

Das davon abgeleitete künstlerische Konsumprogramm formuliert Brinkmann explizit in den Essays „Die Lyrik Frank O’Haras“ (1969) und „Notizen 1969“. Im Rückgriff auf die Beat-Literatur und unter dem Eindruck der Fiedler-Debatte⁵ wird formuliert, dass „die Angst des ‘Intellektuellen’, am Konsum teilzuhaben, auf Reizmuster sich einzulassen“⁶ überwunden werden müsse, so dass „Reiz-Material, das sich nicht hoch-stilisieren [...] oder auf eine Formel bringen [läßt]: Filme, Reklame, eine Dose Bier, Salat, Billy the Kid, Pot, Pepsi, Der Apteryx aus Webster’s Dictionary und Neuseeland“⁷ exponiert werden kann, um so zu „tatsächliche[n] Annahme[n]“⁸ über die Realität zu gelangen. Die damit verbundene Reproduktion des Alltäglichen geht einher mit der erklärten Authentizität der künstlerischen Vermittlungsinstanz, wird damit also zum Garanten der Verortung des Erzählers erhoben: „Nicht im ausgetüftelt Exquisiten zeigt sich Subjektivität, sondern im Gebrauch eines Materials, daß für viele teilbar ist.“⁹

Obschon der von derlei Implikationen desillusionierte Brinkmann nach seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit um 1970 zu Protokoll gibt, er hätte sich rückblickend unter dem „Pop-Hokuspokus [...] etwas sehr anderes vor[gestellt] als wie es sich gezeigt hat in den Auswirkungen“,¹⁰ bleibt er weiterhin Sammler von Alltagsphänomenen und somit auch populärkulturellen Materialien. An dieser Position ändert sich auch bis 1975 nichts, worüber ein Brief an Hartmut Schnell Aufschluss gibt. Trotzdem er die Positionen aus „Die Lyrik Frank O’Haras“ mittlerweile für „etwas ‘historisch‘“¹¹ hält, gibt Brinkmann darin zu Protokoll, dass er weiterhin „das [...] alltägliche Gewöhnliche [mag]“.¹² Es spielt jedoch in diesem Kontext keinerlei Rolle, was er mochte oder nicht, bringen doch vor allem die ab 1971 vorbereiteten Materialbände die Darstellung des Konsums auf eine neue Ebene. Dies gilt im Besonderen mit Bezug auf Brinkmanns Nutzung der Instamatic-Kamera sowie das auch auf den literarischen Prozess übertragene fotografische Prinzip. Denn die Fotografie und das daraus hergeleitete Paradigma künstlerischer Praxis, „spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur

⁴ Brinkmann: „Notiz“, in: *Standphotos*, S. 185-187, hier S. 186.

⁵ Vgl. Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 29-47.

⁶ Brinkmann: „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: *Der Film in Worten*, S. 207-222, hier S. 213.

⁷ Ders.: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‘SilverScreen‘“, S. 255.

⁸ Ebd., S. 263.

⁹ Ebd., S. 268.

¹⁰ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 325.

¹¹ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 126.

¹² Ebd., S. 164. Weiter heißt es: „[...] wenn was schön ist, ein schöner Schein, schöne Oberfläche, ich meine nicht Mode, modische Oberfläche usw. dann ist das auch wirklich schön ... jedenfalls denke ich so oberflächlich und das ist meine gewöhnliche Erfahrung.“ Ebd.

in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten“,¹³ stellen mehr als nur ein ästhetisches Verfahren dar. Sie verwandeln den Künstler in den sammelnden Konsumenten, machen „aus einem Objekt des Sammelns [...] einen Sammler“:¹⁴ „Erst als Photograph stellt sich der Künstler auf die gleiche Ebene mit dem Sammler, denn er produziert Bilder ebenfalls augenblicklich, durch das einfache Klicken der Kamera.“¹⁵ Doch Brinkmann fotografiert nicht nur für seine Materialbände, er gestaltet auch fotomechanisch reproduzierbare Collagen aus dem Konsumierten. Da bereits die Fotografie „als Allegorie des alles konsumierenden Todes“¹⁶ betrachtet werden kann und sie zu seinen für die Collagen konsumierten Materialien gehört, kann die Morbidität seiner Materialbände nicht verwundern. Sie wird gesteigert durch eine künstlerische Praxis, die sich durch den Konsum des Konsums konstituiert und den Tod entsprechend potenziert. Davon zeugen nicht nur die in den Materialbänden gesammelten Fotografien, Zeitschriftenausschnitte und Postkarten, die Brinkmann zur allegorischen Inszenierung des konsumierenden Todes montiert, sondern ebenso der Eindruck einer stets von medialen Trümmerbergen umgebenen Erzählinstanz.

Dass Brinkmann überall den Tod wahrnimmt und ihn mittels seines allegorischen Verfahrens in den Materialbänden als konsumierten Abfall nachzuahmen sucht, deutet überdies darauf hin, worin der eigentliche Bezug zwischen Brinkmanns Arbeiten und den popkulturellen Phänomenen besteht. Denn auch „die Pop-Musik [benutzt und produziert] musikalische Zeichen nicht im Hinblick auf ihren musikalischen Eigenwert, ihr jeweiliges expressives oder mnemotechnisches Vermögen, sondern greift auf vorgefundene, oft vernutzte, entleerte, billige musikalische Ideen zurück.“¹⁷ Pop-Musik stellt in diesem Sinne immer schon eine Praxis des Konsums zweiter Ordnung dar, kommt also insbesondere in ihren Erneuerungsphasen nicht ohne das aufgestaute Inventar aus, worauf Diederich Diederichsen mit Bezug zum Punk und Techno hinweist.¹⁸ Auch die von Brinkmann erzeugten Loops, die auf der Stelle stehenden Narrative¹⁹ des alltäglich Wahrgenommenen lassen sich in einem Verhältnis zu den Techniken der Pop-Musik lesen, gehört doch der Loop seit der

¹³ Ders.: „Notiz“, in: *Standphotos*, S. 185.

¹⁴ Groys: „Das Versprechen der Photographie“, S. 130.

¹⁵ Ebd., S.130 f.

¹⁶ Ebd., 131.

¹⁷ Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1. Aufl., 2014, S. 41.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 306. Zur Anwendbarkeit des Konzept des Loops auf Brinkmanns Materialbände am Beispiel von *Schnitte* vgl. Paul: „Redundante Wiederholungen, wiederholte Redundanzen“, S. 210: „Weil jede Seite zugleich die letzte ist, wird für *Schnitte* der Moment des Aufbruchs kontingente Setzung. Und weil trotz beständiger Variation von Material und Gestaltungsprinzip die Rekurrenzen dermaßen penetrant sind, kann der Leser oder die Leserin letztlich bereits nach dem ersten Drittel darauf verzichten, Brinkmanns Lenkung durch alle 156 Seiten hindurch zu folgen. Ab einem bestimmten Punkt ist nicht mehr bestimmbar, ob die Seiten einfach unvollendet sind oder ob das Prinzip lang genug verfolgt wurde und deshalb nicht mehr fortgesetzt werden muss.“

psychedelischen Rezeption der Minimal Music in den späten 1960er Jahren zum popkulturellen Vokabular.²⁰ Der Loop entspricht allerdings nicht nur einem formästhetischen Prinzip, das ein Feststecken in der Geschichte, ein endlos wiederkehrendes Immergleiches symbolisiert. Er stellt auch eine Form dar, durch die sich „Präsenz inszenieren“²¹ lässt. Mit Verweis auf die Techno-Kultur der 1990er Jahre hebt Diederichsen hervor, dass es sich bei dieser Präsenz um eine Steigerungsform handelt, deren impliziter Fortschritt nicht dazu dient „Geschichte zu machen [...], sondern [...] den Horizont der Zeit offenzuhalten.“²² In Brinkmanns Texten entspräche diese Form der Steigerung zwecks Präsenz dem von ihm artikulierten Weitermachen, das sich gegen die funktionale sowie von der Geschichte determinierte Gegenwart positioniert.²³ So versucht auch er sich durch das stets eingeforderte Vergessen den Zeithorizont offenzuhalten: Nicht weil es Brinkmann um ein revolutionäres Telos, einen in die Zukunft hineinprojizierten Fortschritt, sondern um eine jederzeitige Intensität des Gegenwärtigen geht. Sowohl das Wiederholungsprinzip des Loops als auch dessen Möglichkeit, Präsenz in Ausdehnung des Gegenwärtigen zu verwandeln, ist für Brinkmanns Sammelleidenschaft entscheidend.²⁴ So hält er in *Rom, Blicke* fest: „meine Aufnahmefähigkeit ist sehr verlangsamt, und erst hinterher erlange ich Einblicke, wenn ich sie zurückspule und mir das Gesamtbild in Details zerlege“.²⁵ Aufnahme, Zurückspulen, Detailaufnahme: die Wiederholbarkeit des Augenblicks liefert die Steigerung des Einblicks.

Ein weiterer Aspekt, den die konsumatorische Praxis Brinkmanns betont, geht aus den in seine Arbeiten eingegangenen Hörgewohnheiten²⁶ hervor, die unter anderem durch die zitierten Songs markiert werden, auf die bereits anhand der Lektüre von „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ hingewiesen wurde. Weitaus expliziter werden diese in Brinkmanns Briefen an Hartmut Schnell

²⁰ Diederichsen verweist hier besonders auf den Einfluss von Terry Rileys Konzerten, in denen „er zum einen auf phasenverschobene Patterns und Loops zurückgriff, zum anderen den kurzen, zyklischen Mikrostrukturen eine Endlosigkeit der Makroform entgegensetzte“. Vgl. Diederichsen: *Über Pop-Musik*, S. 252 f.

²¹ Ebd., S. 252.

²² Ebd., S. 253.

²³ Vgl. Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 449: „[...] erst dann kann man weiterkommen, wenn dieser Zwang zur sofortigen Verwertung fort ist.“

²⁴ Vgl. ebd., S. 448: „ich dachte, hier in dem zu großen Atelier sitzend, nach vergeblichen Anrufen, beim zweiten Mal Lesen dieses Satzes, daß ich immer, bei allem, unbedingt gerade diese Erfüllung und Verkörperung auf der Erde will, und also oft mit der sogenannten Verknöcherung kollidiere – und das ich auch mindestens eine zweite Wiederholung will, die Wiederholung meiner geträumten Vorstellungen über etwas, eine Einzelheit, einen Ort, einen Menschen, eine Situation. (Warum will ich die Wiederholung?:die Frage ist bestimmt wichtig. Wiederholung ist auch Dauer. Wenn etwas gut war, und wenn etwas schlecht war: für beides gibt es doch gute Gründe, etwas zu wiederholen – beim Negativen, dann war eben der träumerische Entwurf real und konkret für eine Situation durch die Situation, die Anwesenheiten nicht erfüllt, also noch einmal./Vielleicht ist das meine grundlegende 'Unklugheit' oder 'Ungeschicklichkeit'.)“

²⁵ Ebd., S. 270.

²⁶ Jörgen Schäfer untersucht Brinkmanns Vorlieben von klassischer Musik, Bebop und Rock'n'Roll mit Blick auf den soziokulturellen Kontext. Vgl. Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 110-129.

verarbeitet. So lassen sich anhand der Korrespondenz einige Hinweise auf Brinkmanns Schallplattensammlung finden. Erwähnt werden Lou Reed, Loudon Wainwright III, Leonard Cohen, David Bowie, Randy Newman, Eric Burdon, Fats Domino, Ray Charles, Elvis Presley, Chuck Berry, Frank Zappa, Elton John und die Gruppen Greezy Wheel, The Who, Spencer Davis Group, Softmachine, The Velvet Underground sowie Deep Purple.²⁷ Zudem erscheint Brinkmann die Pop-Musik auch eine Nennung in seiner Vita wert: „seit 1967: Beschäftigung mit Rock'n'Roll-Musik (ab 1972 abgebrochen)“.²⁸ Der Zusatz „ab 1972 abgebrochen“ ist allerdings wenig überzeugend, da Brinkmann in einem Brief vom 7. Juni 1974 erwähnt, er habe sich „das Album III von dem L. Wain[w]right III besorgt“²⁹ und Hartmut Schnell im nächsten Absatz fragt, ob „es schon eine LP von Greezy Wheel“³⁰ gäbe. Überdies sind alle weiteren Verweise nicht retrospektiv gegeben, woraus zu schließen ist, dass Brinkmann sich weiterhin mit Pop-Musik beschäftigte.³¹ Interessant ist in diesem Kontext die popkulturelle Semantik, die Brinkmanns Vorzug findet. Einen Hinweis darauf liefert eine Bemerkung zu David Bowies post-apokalyptischem und von George Orwell beeinflussten Konzeptalbum *Diamond Dogs* (1974). Hierzu heißt es:

Die neue Platte von David Bowie ist ein Hammer, total SF-haft, intellektuell, aber ich mag sie nicht, alles zu sehr Zukunft usw. was, wenn man die Gegenwart (die Vergangenheit ist) verlängert, richtig ist, aber mies. Ungeheuer technisch raffiniert etc. Ich meine die Platte Diamond Dogs (von Bowie) aber alles sehr artifiziell [sic] ...³²

Dass Brinkmann das Album des bewussten Stiljongleurs Bowie als zu artifiziell wahrnimmt, überrascht wenig, denn obschon er die Vereinnahmung der Ende der 1960er Jahre nach Deutschland importierten Beat-Bewegung durch die „Gespenster“³³ der bürgerlich „[K]leinkarierte[n]“³⁴ beklagt, folgt er doch weiter den Popmythen. Der für ihn wesentliche Popmythos verweist, wie das von ihm proklamierte literarische Programm, auf Authentizität. So fasst Sascha Seiler zusammen, dass „Brinkmanns Musikgeschmack [...] eindeutig geprägt [ist] vom wenn auch nicht explizit politisch[en] so doch zumindest sozial agitatorischen ‘authentischen’ Rock der späten 60er Jahre“.³⁵ In Bezug auf

²⁷ Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 34-36, 40, 87, 92, 180, 187 f.

²⁸ Ebd., S. 114.

²⁹ Ebd., S. 35.

³⁰ Ebd., S. 36.

³¹ Vgl. hierzu Sascha Seiler: „Pop-Mythos und Rebellion. Rolf Dieter Brinkmann und die zeitgenössische Popmusik“, in: *Medialität der Kunst*, S. 243-256, hier S. 249.

³² Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 87.

³³ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 325.

³⁴ Ebd.

³⁵ Seiler: „Pop-Mythos und Rebellion“, S. 251.

popmusikalische Genres bedeutet dies konkret: Rock'n'Roll. Mit Blick auf die reaktionären Wurzeln des Punk schreibt Simon Reynolds über die dezidiert fortschrittsfeindliche und zum 'ehrlichen' verklärte Gattung, durch die bereits die No-Future-Parole des Punk präfiguriert wurde.³⁶

The word 'rock'n'roll' itself became a rallying cry for all those discontented with the direction music was heading in at the start of the seventies. Historically, rock'n'roll preceded 'rock'. To affirm the earlier term and all its juvenile associations was a renegade stance, because it meant you were rejecting the self-important artiness and self-conscious adulthood of post-*Sgt Pepper's* music.³⁷

Auch der Konsument Brinkmann folgt hinsichtlich seiner popkulturellen Präferenz dem „antimodernen Affekt“³⁸ des Nicht-Künstlichen und möchte nicht von der Stelle kommen, die ihm diese simulierte rebellische Attitüde garantiert. Denn wäre er an Innovationen interessiert, fänden unter anderem diejenigen deutschen Bands Eingang in seine Betrachtungen, die in seiner direkten Umgebung erfolgreich einen nicht in erster Linie von amerikanischen Pop-Importen geprägten genuinen Formenkanon entwickelten, der die einseitige musikalische Verbindung zu einem im Kern auf dem Blues basierenden Schema aufkündigte. Als Beispiele können die Kölner Can³⁹ oder aber die Düsseldorfer Kraftwerk gelten, um nur die offensichtlichsten Vertreter einer stilprägenden Pop-Alternative zu nennen. So positioniert sich Brinkmann auch implizit gegen den von ihm selbst in

³⁶ Vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 240 sowie Diederichsen: *Über Pop-Musik*, S. 253.

³⁷ Reynolds: *Retromania*, S. 241.

³⁸ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 290.

³⁹ Der ehemals angehende Generalmusikintendant und Can-Keyboarder Irmin Schmidt merkt zur Etablierung des eigenen Formkanons im Kontext des soziokulturellen Kontexts der 1960er Jahre an: „Daß jemand, der so eine, na ja, in Führungsstrichen, bürgerliche Karriere vor sich hat, diese aufgibt und eine Rockgruppe gründet, steht sicherlich mit 1968 in Verbindung. Da waren wir eingestimmt, etwas umzuschmeißen, etwas Neues zu beginnen, und auch bereit, mit eigenen Vergangenheiten und Traditionen ziemlich brutal umzugehen.“ Hildegard Schmidt und Wolf Kampmann (Hrsg.): „Das Gesetz der Zellteilung. Gemeinsames Can-Gespräch mit Josef Spiegel“, in: *Can Box. Book*, Münster: Medium Music Books, 1. Aufl., 1998, S. 396-435, hier S. 398. Der ehemalige Stockhausen-Schüler und Can-Bassist Holger Czukay, der bereits auf dem 1971er Album *Tago Mago* Techniken des Samplings verwendete, hält zur selben Thematik fest: „Es gibt doch nur zwei Wege. Entweder du nimmst das, was bisher die Musikkultur ausgemacht hat, und setzt noch einen drauf oder aber du vergisst alles und fängst ganz von vorne an – wir haben den zweiten Weg gewählt, weil wir gar nicht anders konnten. Wir mussten abspecken und alles vergessen, was wir wussten.“ Hans Hoff: „Die anarchische Methode“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/musiklegende-holger-czukay-die-anarchische-methode-1.284572> (20.01.2015). Im Gegensatz zu Can, war die Identitätsfrage der konzeptionell deutlicher orientierten Kraftwerk davon abhängig, musikalisch dem produzierten Raum des 20. Jahrhunderts zu entsprechen. So gab Ralf Hütter zu Beginn der 1980er Jahre zu Protokoll: „Unsere Generation, wir mussten halt wieder von vorne starten, und da wir irgendwie in dieser Rhein-Ruhr-Situation leben, ist die Musik eben statt von ländlichen Sachen mehr von Stadt und Maschinen beeinflusst und spiegelt die Sachen wider.“ Simon Witter und Hannes Rossacher (Buch und Regie): *Kraftwerk: Pop Art*, Dokumentation, 60 Min., Produktion: Kobalt, Arte, 2013, 3:13-3:30. Der Sound für Städte und Maschinen wird vor allem ab den späten 1970er Jahren im Rahmen der Genres Post Punk, New Wave und Industrial produziert. Auch für Bands wie Cabaret Voltaire, The Human League oder Throbbing Gristle wird der eigene industrielle Standort (in den genannten Fällen: Sheffield und Kingston upon Hull) als Maßstab für ein wirklichkeitsgetreues Musikmodell herangezogen, das unter Zuhilfenahme avantgardistischer Konzepte den Soundtrack für die zerstörten Landschaften der Nachkriegszeit liefert.

ACID herausgegebenen Essay des Lyrikers Chester Anderson, der unter dem Titel „Notizen zur neuen Geologie“ skizziert, der Rock sei „eine regenerative und revolutionierende Kunstform, die uns seit dem 6. August 1945 eine erste echte Hoffnung für die Zukunft bietet (natürlich auch für die Gegenwart)“.⁴⁰ Denn Anderson hebt überdies die synthetisierenden und montagehaften Aspekte dieser neuen Musik hervor,⁴¹ deren Strukturprinzipien er mit denen des Barock vergleicht.⁴² Wenn er die Wahl hätte, seine Gedichte selbst zu singen, schwebte Brinkmann hingegen die konservative Form einer Rock'n'Roll-Besetzung vor: „Mir fehlt bloß, daß ich Gitarre spielen kann, eine Gitarre, eine Geige, die elektrisch verstärkt wird, eine Baßgitarre, ein Schlagzeuger und dann mit einem schönen gleichmäßig kräftigen Rhythmus das singen...“⁴³ Die strenggenommen reaktionäre, das heißt auf das Authentische und eben nicht auf dessen Dekonstruktion abzielende musikalische Präferenz geht einher mit einem geografischen Mythos, der „Vision eines imaginären Amerika, USA“.⁴⁴ Obschon Brinkmann bemerkt, dass ohne die Rock'n'Roll-Musik „fast alle Texte eine richtige Klischeescheiße [wären]“,⁴⁵ hält er am Authentizitätsmythos fest, den er einzig in den USA verorten kann: „der Grund dafür ist ein wirkliches Bedürfnis, das aus der Einsamkeit und Weite des Landes kommt ... und ich finde, daß RocknRoll und Country [...] ein richtig legitimer 'kultureller' Ausdruck der Bevölkerung ist“.⁴⁶ Selbst zum Verfasser von Klischees werdend, heißt es weiter:

[...] daß nämlich die Musik die überhaupt in den Staaten gemacht wird, egal zunächst auf welcher Ebene, einfach mit der Umgebung und zu der Umgebung stimmt, sie ist ein authentischer amerikanischer Ausdruck, so in der Art, wie sie gemacht wird, mit all den verschiedenen Variationen, sie ist eine authentische Selbstaussage des Landes und des Zivilisationsstandes, daran kann gar kein Zweifel bestehen, und selbst die Verwertung, die Industrie, hat es bis heute tatsächlich nicht geschafft, eine Auszehrung dieser Musik zu bewirken, - das sehe ich als etwas sehr Vitales an! Und eben diese darin steckende Vitalität, egal wie die

⁴⁰ Chester Anderson: „Notizen zur neuen Geologie“, in: *ACID*, S. 357-359, hier S. 357.

⁴¹ Ebd., S. 357 f.

⁴² Ebd., 357.

⁴³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 68. Vgl. ferner ebd., S. 107: „ich wüßte, daß ich hübsche Rock'n'Roll Lieder schreiben könnte, lebte ich länger in den USA“.

⁴⁴ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 325.

⁴⁵ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 169.

⁴⁶ Ebd., S.177. Vgl. hierzu auch Brinkmanns Ausführungen über den Blues, dessen Authentizität er an dem romantisierenden Gedanken festmacht, das es sich dabei um die eigentliche Transitmusik handele: „Und wie oft ist bei einem Blues von Zügen die Rede, wegfahren usw. - [...] alle Lieder enden an der Rampe eines Musikpodiums - zugleich gibts aber auch Rampen im Bahnhof, im Güternahnhof, Warenrampen, Verladerampen, Viehverladerampen - also ging der Blues von der Zugstation, Personenstation zum Güterbahnhof? Oder reiste der Blues und Sänger von einem Bahnhof bis zur Rampe der Bühne, wo er das Lied singt.“ Ebd., S. 187. Interessanterweise gibt es hinsichtlich der nordamerikanischen Proletarierlyrik im Rahmen von Henri Lefebvres Kritik des Alltagslebens einen vergleichbaren Gestus. So verweist Lefebvre mit Blick auf eine authentische Artikulation des Alltäglichen im produzierten Raum auf die *Poems by American Workers*, da sich einzig in ihnen und im Gegensatz zur akademisierten Literatur Frankreichs „the rare valid expressions of this reality“ finden lassen. Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 234. Auch Lefebvre spielt diesen Fund gegen die europäische Impotenz aus. Vgl. ebd., S. 236.

einzelnen Musikrichtungen und Gruppen und einzelnen Personen motiviert sind, wenn sie Musik machen, fehlt hier völlig – wie die Authentizität, die von der simplen Bühne, wo die Musiker spielen, reicht, bis zu dem Billiardspielen, während die Musiker Musik machen, von der Musikbox, die gleichzeitig in dem Laden steht, bis zu den Pappbechern mit Budweiser und der warmen Nachtdraußen, von dem alten Negerpapa, der eines abends im One Knight lässig mit dem kleinen Lederhütchen auf, leicht hin und her schaukelnd, einen genauen Blues sang, ohne Schau, bis zu den Spitzentänzern der Musik, die eine Schau auf der Nadelspitze spielen, den weiten offenen Städten, wo die Bürgersteige fehlen, dem eingezäunten Land, an dem man meilenweit entlang fährt und dem riesigen Himmelsraum darüber, den rumpatrouillierenden Polizisten und den miesen Hamburgern (served over 3 Billions) bei McDonald's.⁴⁷

Seine Notizen, die allein drei Mal das Attribut der Authentizität im Zusammenhang mit einem erstmalig positiv konnotierten Kollektiv erwähnen und sich selbst wie ein phrasenhafter Songtext lesen lassen, schließt der deplatzierte Brinkmann schließlich mit dem Bedauern, das „hier [...] ja keine Musik gemacht werden [kann], und die Musik [...] importiert werden [muß]“.⁴⁸ Die Verbindung von geografischen und popkulturellen Mythen resultiert schließlich in einer Gegenüberstellung von dem authentischen nordamerikanischen Modell und dem nicht-authentischen Abendland: „was ich wirklich gut fände, wäre, gelänge es den jungen Leuten und überhaupt den Menschen, die in den USA wohnen, sich unabhängig von der sogen. 'westlichen Welt' und deren Ordnungen zu machen“.⁴⁹

Im Zusammenspiel von Brinkmanns popmusikalischen Präferenzen und seiner „mythisch orientiert[en] [Vorliebe für USA]“⁵⁰ kulminieren Konsum und Raumproblematik in Form von Popmythos und neuer Heimat.⁵¹ Das konservative Festhalten an beiden imaginierten Authentizitätsgaranten korrespondiert mit dem vielfach von Brinkmann geäußerten Wunsch aufs Land ziehen zu wollen,⁵² der nicht ohne die antimoderne Dichotomie zwischen Stadt und Land zu denken ist, sowie demjenigen Reaktionismus, der sich in solchen Unmutsäußerungen wie „[d]ie Moderne Welt ist eine Mist-Welt“⁵³ widerspiegelt. All jene Aspekte lassen sich zu Symptomerscheinungen addieren, die auf Brinkmanns Wahrnehmung des produzierten Raums als etwas Nicht-Authentisches zurückzuführen sind. Den Varianten imaginierter Authentizität ist

⁴⁷ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 91.

⁴⁸ Ebd. Vgl. ferner ebd., S. 177: „[...] halte Dir da mal [...] die Knödeljodler aus Bayern vor Augen, 'Volksmusik' oder was ist hier an 'Landmusik' – Country-Musik – in Deutschland zu finden? Was ist hier an Blues zu finden, wie der sogar in England entstanden ist und berechtigt und authentisch ist???... Da hast Du eine Misere und Verarmung dieses Landes...“

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 41.

⁵¹ Brinkmann zog es durchaus in Betracht in die USA zu emigrieren. Vgl. unter anderem ebd., S. 95: „Wohin? Nach München, überlegen wir manchmal. Oder nach Amsterdam. Oder aufs Land (falls das nicht nur eine hübsche Bildidee ist!) oder nach den Staaten.“

⁵² Vgl. unter anderem Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 385.

⁵³ Ebd., S. 306

zugleich gemeinsam, dass sie ausgesprochene Widersprüche zu den von Brinkmann selbst produzierten künstlerischen Formen darstellen – insbesondere denen, die die modernen Elemente der Montage, Collage und Fotografie miteinbeziehen. Denn vor allem seine Materialbände mediatisieren den konsumierten sowie vermittelten Konsum und somit niemals Authentizität. So tritt anhand von Brinkmanns Konsumgewohnheit der schizoide Widerspruch zwischen den von ihm konsumierten Popmythen und den von ihm erstellten metatextuellen Konsumcollagen hervor, der sich mit denjenigen Oppositionen paart, die das Verhältnis zwischen Authentizität und Vermittlung sowie Heim (Ort) und Suche (Nicht-Ort) charakterisieren. Die Widersprüche implizieren, dass der Künstler „[v]om vorbildlichen Produzenten [...] zu einem vorbildlichen Konsumenten geworden [ist]“⁵⁴ und auch Brinkmann mit Blick auf die raumproduzierenden Strategien nicht Herr der Lage ist.

Hinsichtlich der Rolle des Konsumenten arbeitet Michel de Certeau den damit einbegriffenen Unterschied zwischen Strategie und Taktik heraus. In der *Kunst des Handelns*, das als Studie über die sich im Verhältnis zur räumlichen Praxis und Raumrepräsentation konstituierenden Räume der Repräsentation gelesen werden kann, wie sie von Lefebvre beschrieben werden,⁵⁵ heißt es dazu:

Als *Strategie* bezeichne ich die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich werden, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Organisation) ausmachbar ist. Sie setzt *einen Ort* voraus, der als etwas *Eigenes* beschrieben werden kann und somit als Basis für die Organisation von Beziehungen zu einer *Exteriorität* dienen kann, seien dies Stoßrichtungen oder Bedrohungen (Kunden oder Konkurrenten, Feinde, das Umland der Stadt, Forschungsziele und -gegenstände, etc.). Wie beim Management ist jede „strategische“ Rationalisierung vor allem darauf gerichtet, das „Umfeld“ von dem „eigenen Bereich“, das heißt vom Ort der eigenen Macht und des eigenen Willens abzugrenzen. [...] Im Gegensatz zu den Strategien [...] bezeichne ich als *Taktik* ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. Keine Angrenzung einer Exteriorität liefert ihr also die Bedingung einer Autonomie. Die Taktik hat nur den Ort, des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert. [...] Sie hat also nicht die Möglichkeit, sich einen

⁵⁴ Groys: „Der Künstler als Konsument“, S. 49.

⁵⁵ Vgl. hierzu de Certeaus Problematisierung der mit einem Ort verknüpften Diskursmacht, die mit Lefebvres Begriffen von der Raumrepräsentation und den damit einhergehenden räumlichen Praktiken korrespondiert und ebenfalls die Kreation von Räumen der Repräsentation zum Zweck einer genuinen Bewohnbarkeit notwendig macht: „[J]eder einzelne Diskurs [ist] ein Beweis für das Fehlen eines Platzes, der dem Individuum in der Vergangenheit durch die Gliederung des Kosmos zugewiesen war, und für die Notwendigkeit, sich durch eine eigene Umgangsweise mit einem Teil der Sprache einen Platz zurechtzuzimmern.“ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1988, S. 252. Ferner heißt es mit Bezug auf Praktiken der Mieter: „Verwoben mit den Strategien der Moderne (die die Kreation mit der Erfindung einer eigenen, kulturellen oder wissenschaftlichen, Sprache identifizieren), scheinen die gegenwärtigen Konsumprozeduren die subtile Kunst von ‘Mietern’ zu konstituieren, die zu klug sind, um ihre tausend Differenzen in den vom Gesetz vorgeschriebenen Text einzubringen.“ Ebd., S. 28.

Gesamtüberblick zu verschaffen und den Gegner in einem abgetrennten, überschaubaren und objektivierbaren Raum zu erfassen. Sie macht einen Schritt nach dem anderen. Sie profitiert von den „Gelegenheiten“ und ist von ihnen abhängig; sie hat keine Basis, wo sie ihre Gewinne lagern, etwas Eigenes vermehren und horten könnte. [...] Dieser Nicht-Ort ermöglicht ihr zweifellos die Mobilität – aber immer in Abhängigkeit von den Zeitumständen –, um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet.⁵⁶

Während Strategien also eine Feldherrenperspektive voraussetzen,⁵⁷ die sich auf einen gesicherten Ort beruft, sind Taktiken die Konsequenz davon, im Unüberschaubaren eingebettet zu sein und keinen Ort zu haben. Die angedeutete kriegerische Rhetorik ist nicht zufällig, betont doch de Certeau, dass die aus den Taktiken hervorgehenden Aktionen „im militärischen Sinne des Wortes“⁵⁸ verstanden werden müssen und ein Verständnis derselben „einer *kriegswissenschaftlichen* Analyse der Kultur“⁵⁹ bedarf. Eine vergleichbare kriegswissenschaftliche Betrachtung⁶⁰ findet sich in Deleuzes und Guattaris Ausführungen über die Verbindung zwischen dem Nomadischen und der Kriegsmaschine, die die ständig deterritorialisierende Dynamik des glatten Raums zum Ziel hat⁶¹ und mit dem „Zwang der Notwendigkeit“⁶² einhergeht, dass das Leben der Nomaden als Intermezzo stattfindet,⁶³ also ebenfalls keinen Ort hat. Der wesentliche Unterschied zwischen dem durch die Kriegsmaschine und dem Nomadischen freigesetzten glatten Raum und den Taktiken des Konsumenten besteht freilich darin, dass letztere sich in dem von Deleuze und Guattari beschriebenen gekerbten Raum vollziehen. Jedoch impliziert dies keinen fundamentalen Widerspruch, da beispielsweise der Staat die absolute Bewegung der nomadischen Kriegsmaschine vereinnahmt und zu eigenen Zwecken konvertieren kann, so dass er „am Ende des Eingekerbten [...] wieder etwas Glattes her[stellt]“,⁶⁴ wie dies beispielsweise im „totale[n] Krieg, Volkskrieg und sogar Guerillakrieg“⁶⁵ der Fall ist. Überdies ist daran zu erinnern, dass die Distinktion von glatten

⁵⁶ Ebd., S. 87-89.

⁵⁷ An anderer Stelle spricht de Certeau von der Distanz des voyeuristischen Blicks des Ikarus, die die „Welt [...] in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat, [...] verwandelt. Sie erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick Gottes zu sein. Der Überschwang eines skopischen und gnostischen Triebes. Ausschließlich dieser Blickpunkt zu sein, das ist die Fiktion des Wissens.“ Ebd., S. 180.

⁵⁸ Ebd., S. 20.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Alle drei – de Certeau, Deleuze und Guattari – nehmen überdies Bezug auf Clausewitz. Vgl. ebd., S. 89 f. sowie Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 538, 582 f.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 538 f.

⁶² Ebd., S. 523.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 534.

⁶⁵ Ebd.

und gekerbten Räumen – „der Raum des Nomaden und der Raum des Seßhaften“⁶⁶ – einzig theoretisch gedacht werden kann, da „die beiden Räume nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung existieren“.⁶⁷ Insofern auch die Taktiken des Konsumenten nur in Abhängigkeit von den (re)territorialisierenden, das heißt den durch einen eigenen Ort konstituierten Strategien existieren können, erscheint eine Taktik des Glatten möglich. Denn obschon der Konsument sich im gekerbten Raum bewegt, ist seine auf Ortlosigkeit gründende Bewegung ausschließlich als deterritorialisierende zu denken, die sich wiederum dem Ort und der (Re)Territorialisierung des Anderen verdankt.

Die wechselseitige Abhängigkeit zwischen dem Glatten und Gekerbten, dem Ortlosen und Verortbaren, den Taktiken und Strategien, deutet an, dass es sich beim Konsumenten nicht um eine ohnmächtige Figur handeln kann. So schreibt de Certeau mit Bezug auf die Foucaultsche Diskursanalyse:

Eine Gesellschaft wäre somit aus bestimmten herausragenden Praktiken, die ihre normativen Institutionen organisieren, *und* aus zahllosen anderen Praktiken zusammengesetzt, die „klein“, „minoritär“, geblieben sind, die (auch wenn sie keinen Diskurs organisieren) da sind und die ersten Sprößlinge oder Reste von differenten (institutionellen oder wissenschaftlichen) Hypothesen für diese oder für andere Gesellschaften enthalten. In dieser vielgestaltigen und stimmen „Reserve“ von Prozeduren wären die „Konsum“-Praktiken zu suchen [...].⁶⁸

Die Taktiken des Konsumenten sind jedoch gleichzeitig nicht notwendigerweise auf eine umstürzlerische Intention zurückzuführen.⁶⁹ Denn das Potential der „sekundären Produktion“⁷⁰ des Konsumenten gründet sich zunächst auf einer Form des Überschusses, der nicht aufgeht in den durch den Diskurs des produzierten Raums organisierten Raumpraktiken, sich aber im für ihn günstigsten Fall in den raumkonstituierenden Diskurs einschreiben kann. Entscheidend ist dafür de Certeaus Verständnis von *Gesellschaft als Text*: „Er wird durch die Entwicklung einer produktivistischen Technokratie aufgezwungen. Es handelt sich nicht mehr um das Buch als Referenzpunkt, sondern die Gesellschaft, die vollständig zu Text geworden ist, bildet die Schrift des

⁶⁶ Ebd., S. 658.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 109 f.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 73. Hier heißt es mit Blick auf das „für sich arbeiten“ (ebd., S. 72), also dem Nachgehen individueller Interessen am Arbeitsplatz (beispielsweise „Maschinen zu seinem persönlichen Vorteil zu verwenden und die Maschinen für seine eigenen Zwecke zu benutzen“, ebd., S. 71): „Die wirkliche Ordnung der Dinge besteht genau in diesen ‘populären’ Taktiken, die die Dinge zu ihren eigenen Zwecken umändern, ohne sich darüber Illusionen zu machen, daß sich in Kürze etwas ändern wird.“

⁷⁰ Ebd., S. 14.

anonymen Produktionsgesetzes.“⁷¹ Diese Schrift entspricht dem „Modus einer kollektiven Verwaltung“⁷² demgegenüber sich der „individuelle Modus einer Wiederaneignung“⁷³ des Konsumenten artikuliert. In die Sphäre der „Techniken der soziokulturellen Produktion“⁷⁴ tritt der Konsument mit einem nichtaufgezeichneten sowie nicht lokalisierbaren Wissen, das zugleich die „Bedingung der Möglichkeit von technischen oder kenntnisreichen Praktiken“⁷⁵ ist, die ihrerseits wiederum von dem abhängig sind, was der produzierte Raum zur Nutzung anbietet. Wenn die Gesellschaft als Text verstanden werden kann, dann liefern Sprache und Semantik einen Spielraum für diese Praktiken. So kann der Gebrauch des Konsumenten mittels „‘Wendungen’ (oder ‘Tropen’) [...] in die alltägliche Sprache Finten, Verschiebungen, Ellipsen etc. ein[führen], welche die wissenschaftliche Vernunft aus den operativen Diskursen entfernt hat, um ‘eigene’ Bedeutungen zu konstituieren.“⁷⁶

Als taktierender Landvermesser setzt sich Brinkmann mit dem operativen Diskurs des ihn umgebenden Raums auf verschiedenen Ebenen auseinander, worauf bereits die Aussage verweist, dass „ein Buch [...] genauso ein Ding wie eine Landschaft“⁷⁷ sei. Dass überdies Karten eine genreübergreifende Rolle für seine Arbeiten spielen, wird anhand einer Äußerung bezüglich der *Westwärts*-Gedichte deutlich. So heißt es in einem Brief an Hartmut Schnell vom 21. März 1975: „Ich schick Dir irgendwann maln Stadtplan von Köln, so kannst Du sehen, wo was in den Gedichten ist.“⁷⁸ Aus der Nutzung von Karten und Stadtplänen geht auch die wohl offensichtlichste Variante von Brinkmanns konsumatorischen Taktiken hervor, insofern er sich dadurch die Kartografie aneignet, also das Schreiben des Texts, der die Karte ist. In seinen Materialbänden – insbesondere in *Rom, Blicke* – legt diese Form der Benutzung offen, dass der „Ort ein Palimpsest [ist]“.⁷⁹ Der Ort, dessen Lokalisierbarkeit sich dem Vermessen verdankt, ist also nicht das, was er darzustellen scheint. Vielmehr ist er das Produkt eines Prozesses, der durch das ständige Abschaben und Überschreiben von Attributen gekennzeichnet ist. Dies verleiht dem Ort Schichten,⁸⁰ die es unmöglich machen, auf einen letztgültigen, das heißt authentischen Ort verweisen zu können, wodurch die Vorstellung desselben als Fiktion der Exegese eines die Ordnung von Orten herstellenden Diskurses entlarvt

⁷¹ Ebd., S. 28.

⁷² Ebd., S. 187.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 16.

⁷⁵ Ebd., S. 147.

⁷⁶ Ebd., S. 69.

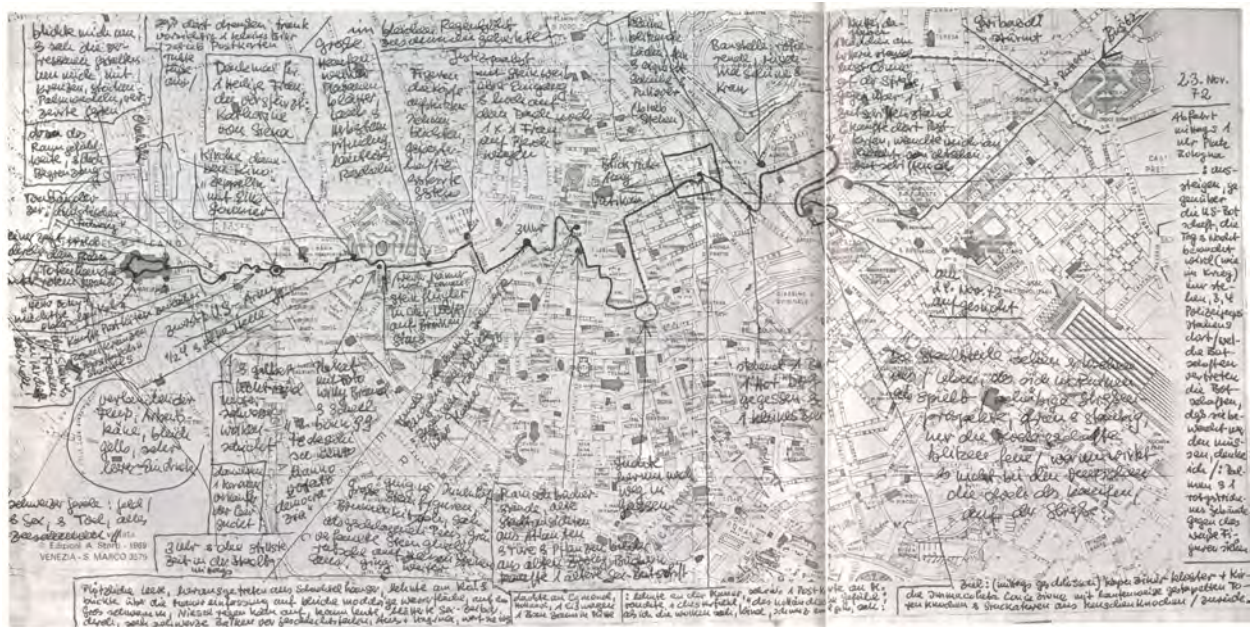
⁷⁷ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 121.

⁷⁸ Ebd., S. 269.

⁷⁹ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 355.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 205.

wird.⁸¹ Die Kartografie kompensiert diese Nicht-Verortbarkeit in Form einer (re)territorialisierenden Geste.⁸² Brinkmann scheint sich der Dynamik von (Re)Territorialisierung und Deterritorialisierung bewusst zu sein, wenn er die Akte der Orts- und Buchstabenwahl vergleichend schreibt: „zwischen zwei Orten in d | iesem Land zu wählen, ist genauso als ob ich mich vertippen würde auf der Schreibmaschi | ne, kapiert? Na, also, die ganze bisher uns bekannte Welt ist schließlich eine Art Tippfeh | ler, was?“⁸³ In Form von nicht-objektivierbaren Vermessungseinheiten gehen auch in Brinkmanns Karten Tippfehler ein. So deterritorialisiert Brinkmann in seinen Kartografien das Unterfangen der kartografischen (Re)Territorialisierung, indem er Karten und Pläne überschreibt und mit Anmerkungen und Fotografien versieht, die seine Bewegung durch die entsprechenden Orte dokumentieren.⁸⁴ Durch das Einschreiben von Narrativen in Karten setzt er hinsichtlich der Kartografie fort, was er ästhetisch im Rückgriff auf die Beat-Literatur einforderte: „Oberflächenbeschreibungen, unlinear, diskontinuierlich ... ein Raum, in dem herumspazieren einfach wieder Spaß macht“.⁸⁵



Rom zwischen (Re)Territorialisierung und Deterritorialisierung: Der Ort als Palimpsest in Brinkmanns *Rom, Blicke*.

⁸¹ Vgl. hierzu den für die Kartografie unerlässlichen Zusammenhang zwischen Toponymie und Ordnung in ebd., S. 237: „[...] jede Macht ist toponymisch und etabliert ihre Ordnung von Orten, indem sie sich einen Namen gibt“.

⁸² In diesem Kontext spricht de Certeau von einem Illusionstheater der Kartografie: „Die Karte, dieser Gesamt-Schauplatz, auf dem die ursprünglich disparaten Elemente vereint sind, um ein Bild vom ‘Stand’ des geographischen Wissens zu geben, verbirgt mit ihren Voraussetzungen und Folgen, wie hinter den Kulissen des Theaters, diejenigen Handlungen, deren Ergebnis oder deren künftige Möglichkeit sie ist.“ Ebd., S. 225.

⁸³ Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 383.

⁸⁴ Vgl. ders.: *Rom, Blicke*, S. S. 24, 244 f., 286 f., 382, 415, 438 f. sowie *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 170-173.

⁸⁵ Ders.: „Der Film in Worten“, S. 389.

Doch Brinkmanns subjektive Kartografien führen über den missbräuchlichen Konsum von Karten hinaus, da er „mit den Fingern durch die Strassen“⁸⁶ geht, Lesen und Gehen also als ein Vorgang begriffen werden. Ihm liegt das Lesen einer Landschaft zugrunde,⁸⁷ aufgrund dessen bereits Brinkmanns allegorische Wahrnehmung von Wirklichkeit als ein taktischer Umgang mit dem ihm umgebenden Raum zu verstehen ist, und zwar als eine Flaneur-Praxis, die sein fotografisches Wahrnehmungsprinzip miteinschließt.⁸⁸ So ist der konsumatorische Akt des Sammelns in diesem Kontext sprichwörtlich als ein Auf-lesen von Materialien zu verstehen. Gleichzeitig umfasst die Weiterverarbeitung der aufgelesenen Materialien, in deren Rahmen mittels Cut-ups und Collagen „Totalitäten durch Fragmente [ersetzt]“⁸⁹ werden, einen performativen Aspekt, der anhand der sprunghaften „geographische[n] Konstellation“⁹⁰ von Brinkmanns zerstreuten Gedichten und seinen Materialbänden an den Leser vermittelt wird. Denn das Gehen steht nicht nur in einem Zusammenhang mit dem Lesen, sondern umfasst auch eine Rhetorik⁹¹ und ist dementsprechend dem Sprechakt verwandt: „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist.“⁹² Brinkmann selbst hebt den Zusammenhang zwischen einer Körperbewegung und dem Sprechen gegenüber Hartmut Schnell mit Bezug auf sein Gedicht „Die Stimme“ hervor⁹³ und impliziert eine Rhetorik des Gehens wenn er Autoren thematisiert, „die am Rand, an der Grenze einer literarischen Gattung gehen“.⁹⁴

Aus dieser Perspektive stehen seine Texte in zweifacher Hinsicht in einer Beziehung zum Performativen: Zum einen stellen sie Reiseberichte dar, die auf „die Bipolarität von ‘Karte’ und ‘Wegstrecke’ verweisen“,⁹⁵ zum anderen werden insbesondere in den Materialbänden durch deren metatextuelle Gestaltung Genregrenzen überschritten. Beide Ebenen sind nicht mit Brinkmanns

⁸⁶ Ders.: „Ein kleiner Vormittag“, in: *Vorstellung meiner Hände*, S. 24.

⁸⁷ Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 300. Vgl. ferner S. 305: „Die Autonomie des Lesers ist von einer Transformation der gesellschaftlichen Verhältnisse abhängig, die seine Beziehung zu den Texten überdeterminieren.“ Mit Bezug zum gehenden Leser bedeutet dies, dass die Autonomie des Flaneurs von den Raumpraktiken und den Raumrepräsentationen abhängig ist, die seine Route und Wahrnehmung bestimmen.

⁸⁸ Vgl. zur Lesart von Brinkmanns Materialbänden als Tagebücher eines Flaneurs am Beispiel von *Rom*, Blicke Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 173-175, 294 f. Vgl. zur Figur des Flaneurs als „unendliche[r] Konsument“ der Moderne Groys: „Der Künstler als Konsument“, S. 55.

⁸⁹ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 195.

⁹⁰ Ebd., S. 310.

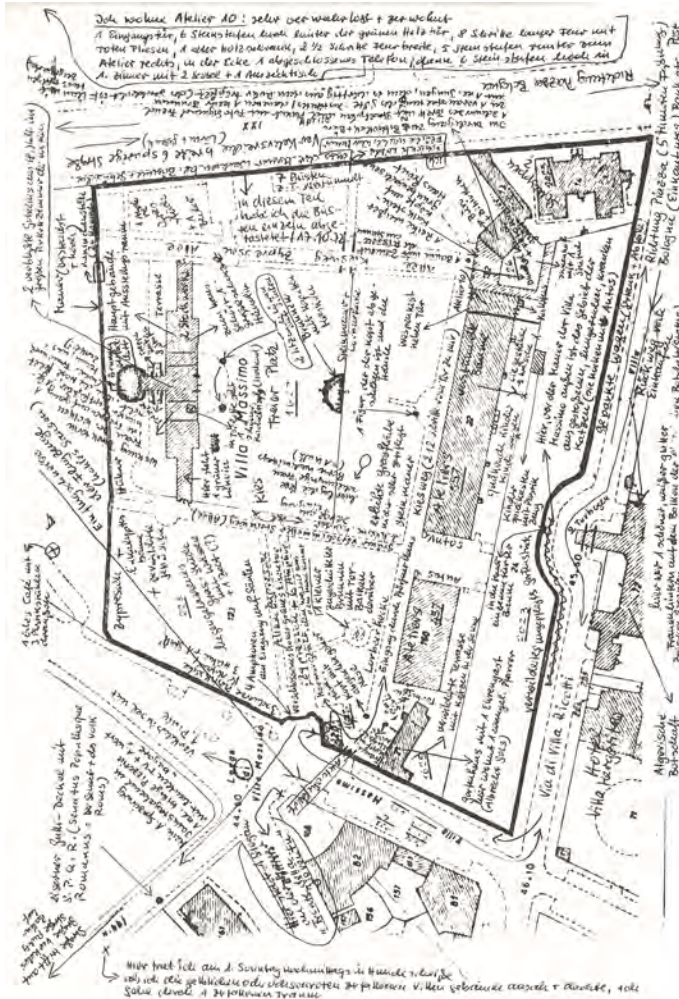
⁹¹ Vgl. ebd., S. 192-197.

⁹² Ebd., S. 189.

⁹³ Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 79. Das Gedicht „Die Stimme“ lautet: „Wenn sie / spricht / ist das / wie ein // Gehen, wie / jemand / langsam / fortgeht // auf immer / die gleiche / Art wie / schon vor // Jahren / schon / einmal / in einem // Augenblick / wie dieser / nie kam / sie von // der Stelle / fort wie / hier, wo / sie anfang // verloren / in ihrem / eigenen Gehen / wie um sich // selbst gehen / zu hören / wo keiner ist.“ Ders.: „Die Stimme“, in: *Standphotos*, S. 147.

⁹⁴ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 139.

⁹⁵ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 217.



Brinkmanns angeeignete Kartografie in Rom, Blicke.

allegorischem Verfahren zu verwechseln, obschon es an sie anknüpft und in Form der von ihm beschriebenen Wahrnehmung von Wirklichkeit den einzelnen Texten vorausgehen mag. Denn die Bewegungen des Reisens und Grenzüberschreitens sind nicht allegorisch, sondern den Metaphern verwandt. So weist de Certeau mit Bezug auf die Athener Verkehrsmittel (*metaphorai*)⁹⁶ darauf hin, dass „die alltäglichen oder literarischen Berichte zu unseren kommunalen Verkehrsmitteln, zu unseren *metaphorai* werden“⁹⁷ können. Brinkmanns Texte folgen dem Prinzip der Metaphorisierung, insofern es darin um inhaltliche wie formale Bewegungen von (W)Ort zu (W)Ort geht, wie am Beispiel der zerstreuten Gedichte erläutert wurde. Insofern Metaphorisierung immer auch Deplatzierung bedeutet, sind überdies die Materialbände von einem metaphorischen

Gestaltungsprinzip gekennzeichnet, das dem Transit entspricht: Materialien werden vorgefunden, eingesammelt, aus Zusammenhängen gerissen und im Prozess der Assemblage zu einer „verdichtete[n] Ubiquität“⁹⁸ neu zusammengesetzt. Brinkmann deplatziert auf diese Weise Zeitungsausschnitte, Fotos und auch eigene Aufzeichnungen, die dem Cut-up-Verfahren unterzogen werden. Er tut dies sowohl auf Ebene der einzelnen Medien als auch medienübergreifend, wodurch „unaufhörliche Übergänge von einem Genre zum anderen“⁹⁹ – Fotocollagen, Textmontagen, Fotoessays, Tagebuchnotizen, etc. – etabliert werden. So sehr Brinkmann auch den produzierten Raum liest, insofern er ihn als bereits versinnbildlicht wahrnimmt,

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 215. Zur Metapher und zum Verfahren der Metaphorisierung vgl. ferner ebd., S. 27, 81, 93, 114.

⁹⁷ Ebd., S. 216.

⁹⁸ Ebd., S. 354.

⁹⁹ Ebd., S. 119. De Certeau beschreibt auch „die praktische Anwendung der Interdisziplinarität“ als Metapher. Ebd., S. 114.

so sehr ist festzuhalten, dass sich diese Wahrnehmung nicht unmittelbar in die allegorische Form seiner Materialbände übersetzt. Zwischen beidem – der von Brinkmann behaupteten Wahrnehmung und seinen metatextuellen allegorischen Produkten – steht die deplatzierende Praxis des Metaphorischen. Daher handelt es sich bei seinen Texten nicht nur um Transittexte, die über den Transit berichten, sondern gleichfalls um solche, die durch den Transit erzeugt werden.

Darüber hinaus stellt Brinkmanns Fokus auf Nebensachen¹⁰⁰ eine deplatzierende Taktik dar, die zu einer Ersetzung des technologischen Systems durch Weg-Figuren führt.¹⁰¹ Diese Variante seiner deplatzierenden Taktiken impliziert das Eindringen von „Details und Überschüsse[n] [...] in die vorgegebene Ordnung“.¹⁰² Im Kontext der Lektüre von „Westwärts“ und „Westwärts, Teil 2“ wurde dieses Verfahren bereits im Hinblick auf die „poetische Geographie“¹⁰³ thematisiert, die zur Unterbrechung eines funktionalen Weitermachens führt, indem Situationen und Wörter in den Vordergrund gerückt werden, die auf nichts als sich selbst verweisen. Es ist eine Taktik, die „die Stadt [...] am Rande / der Karte“¹⁰⁴ zeichnet und damit sowohl lokale als auch alltagspraktische Peripherien ins Zentrum der Betrachtung rückt, um auf diese Weise „das Zufällige, das in den Produkten steckt, den Charakter des Nebenbei“¹⁰⁵ zu betonen. Brinkmann reflektiert das damit einbegriffene Verfahren programmatisch in dem Text „Der Maler Günther Knipp“ (1974). Dort heißt es anhand von Knipps Zeichnungen, dass deren Stille

gänzlich [verhindert], daß sie das auf ihnen Dargestellte zu einer Metapher machen, sie zeigen, was sie zeigen, etwa eine nächtliche, von elektrischem Licht erhellte S-Bahn-Station am Stadtrand, mit einer Reihe weißer länglicher Neonstäbe, während ringsum schwarz, mit etwas spurenhafter Helligkeit durchsetzt, ein schwarzes, wucherndes, liegengelassenes Grasfeld wächst und hohe, struppige Baumschatten in der schattenhaften Nacht stehen, hinein in den grauschwarzen Luftraum.¹⁰⁶

Obschon der Inhalt der Zeichnungen – der darin dargestellte Ort – laut Brinkmann nicht metaphorisch zu verstehen und demzufolge von keiner Deplatzierung gezeichnet ist, ist doch der solchen Bildern vorausgehende sowie der aus ihnen resultierende kontemplative Blick, „der abseits geschieht, aus einem abseits gelegenen Ort, entfernt zu der fixierten Form gegenwärtiger

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 195.

¹⁰² Ebd., S. 204.

¹⁰³ Ebd., S. 200.

¹⁰⁴ Brinkmann: „Ein kleiner Vormittag“, S. 24.

¹⁰⁵ Ders.: „Die Lyrik Frank O' Haras“, S. 219.

¹⁰⁶ Ders.: „Der Maler Günther Knipp“, in: *Der Film in Worten*, S. 270-274, hier S. 270.

Zivilisation und Bewegung“¹⁰⁷ ein gegenüber der räumlichen Ordnung deplatzierender. Er fängt nicht-funktionale Orte zu nicht-funktionalen Zeiten ein und „erzeugt [...] einen grundlegenden Bruch; dessen Fremdartigkeit macht eine Übertretung des Gesetzes des Ortes möglich“.¹⁰⁸ Anhand von Knipps Bildern beschreibt Brinkmann also auch die Taktik, die dem fotografischen Prinzip zugrunde liegt, das zur Metapher für seinen literarischen Prozess wird. So heißt es in *Rom, Blicke* zur „Unterbrechung der Gegenwart“:¹⁰⁹ „Ich will durch diese Gegenwart gehen, und ich gehe auch da durch, ich habe keine andere Zeit als die Zeit, in der ich lebe, und da will ich wissen, in welchem Zustand ich lebe, in welchen Augenblicken, und was diese Augenblicke enthalten, welche sinnlichen Eindrücke“.¹¹⁰ Die Sinnlichkeit dieser Augenblicke ist allerdings nicht an Orte, sondern an Nicht-Orte geknüpft; die damit einhergehende Authentizität ist abhängig von einer deplatzierenden Bewegung:

Aus=gleich Ab-Schweifen!: Was heißt den Aus-Schweifung? Es ist ein AB-Schweifen aus dem Normalen innerhalb der Zeit und den Gewohnheiten, die jeden Einzelnen umgeben und zu bestimmen drohen (siehe: das zeitbedingte Kollektiv-Bewußtsein [...]) – also Ab-Schweifen verstehe ich unter Aus-Schweifung!¹¹¹

So gilt auch für Brinkmanns Taktik: „Gehen bedeutet den Ort zu verfehlen.“¹¹² Das Verorten des Authentischen und die dazu erforderliche Unterbrechung des gewohnten Kontinuums sind also nicht ohne die deplatzierende Bewegung zu denken, die auf semiotischer Ebene der Metaphorisierung entspricht. Überdies ist es letztlich auch eine Metapher, die Brinkmanns allegorische Inszenierung der von ihm wahrgenommenen Wirklichkeit in den Materialbänden überhaupt erst ermöglicht bzw. ihr einen Rahmen bietet: die Rede vom Theater, auf deren Bühne Brinkmann sein Narrativ über Orte in Form von „Basteleien [...] aus den Trümmern der Welt“¹¹³ bildet.

Brinkmanns taktische Landvermessungen, seine in den Gedichten und Materialbänden vollzogenen Authentizitäts- und Subjektivierungstaktiken, sind Verortungstaktiken eines Ortlosen. All ihren Varianten ist die Dynamik einer gegen die räumliche Ordnung gerichteten Deplatzierung gemeinsam, die sich auf die konkreten Orte und deren symbolische Identität¹¹⁴ ikonoklastisch auswirkt: sei es durch die poetisch-geografische Streuung von Wörtern in den Gedichten oder durch die funktionale Deplatzierung der von ihm vorgefundenen Konsumartikel wie Karten, Postkarten,

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 168.

¹⁰⁹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 375.

¹¹⁰ Ebd., S. 162.

¹¹¹ Ebd., S. 352.

¹¹² de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 197.

¹¹³ Ebd., S. 203.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 198. Die symbolische Identität ist im Fall von Orten immer mit deren Namen verknüpft.

Zeitungsausschnitte und Fotos. Durch ihr paradoxes Verhältnis zu den deplatzierten Taktiken wird aus Brinkmanns Verortungsversuchen jedoch auch „der unendliche Prozeß, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.“¹¹⁵ Insofern laut de Certeau „[d]ie Konsumpraktiken [...] die Phantome einer Gesellschaft [sind], die ihren Namen trägt“,¹¹⁶ sind auch Brinkmanns selbstverortende Landvermessungen gespenstisch. Sie postulieren nicht nur „[w]ie früher die ‘Geister’ [...] die vielförmige und geheime produktive Tätigkeit“.¹¹⁷ Die von Brinkmann geschaffene „imaginäre Forschungslandschaft“¹¹⁸ inszeniert auch die „Präsenz in der Gestalt von Wiedergängern“,¹¹⁹ die wiederum aus dem „Mißverhältnis zwischen den alltäglichen Taktiken und der strategischen Aufklärung“¹²⁰ hervorgehen. In Brinkmanns Fall sind diese Wiedergänger nicht in erster Linie die Gespenster in den von ihm inszenierten zerstörten Landschaften; es sind stattdessen die authentischen Augenblicke selbst, deren Mangel er mit Blick auf den produzierten Raum artikuliert. Brinkmanns Gespenster treten demgemäß in jedem von ihm formulierten Anspruch auf Authentizität und Unmittelbarkeit hervor. Der Spuk lautet: „der letzte Blick, der wieder wie der erste ist, weil er nicht verleugnet, daß, was immer er sammelt, *Oberfläche* ist, jetzt und jetzt und jetzt und jetzt...“¹²¹ Die Konnexion des „und jetzt“ sichert schließlich die Kontinuität des Spuks einer schizoiden Wunschmaschine, die zwischen Grenzvorstoß und Auf-der-Stelle-Treten,¹²² Nicht-Ort und Ort oszilliert, um sein Begehren der Verortung artikulieren und vor allem (re)produzieren zu können.

Insofern die konsumatorische Produktivität notwendig Teil des deplatzierten produzierten Raums ist, muss Brinkmanns Vorsatz zur Imagination – „immer gegen Realität, mit der Realität!“¹²³ – in ein unendlich aporetisches Unterfangen der verortenden Heimsuche münden. Da die von Brinkmann vermittelten und durch das Konsumieren zusammengesetzten sowie vorangetriebenen Ortsinszenierungen niemals authentisch sein können, müssen seine Verortungsversuche ins Leere gehen.¹²⁴ Das tun sie auch: ins unvermessene Weiß. Es ist der imaginierte glatte Raum – frei von dem

¹¹⁵ Ebd., S. 197.

¹¹⁶ Ebd., S. 86.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 96.

¹¹⁹ Ebd., S. 97.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Brinkmann: „Die Lyrik Frank O’Haras“, S. 215.

¹²² Vgl. Deleuze und Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 45, 169.

¹²³ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 162.

¹²⁴ Vgl. zur Leere als Spielraum de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 201.

„Modell einer produzierenden Vernunft“¹²⁵ einer „grundlegende[n] und allgemeine[n] Utopie des modernen Abendlandes“¹²⁶ –, der als endloses Ziel einer Fluchtbewegung fungiert und entweder als mythologisch aufgeladenes Nordamerika oder aber als das Weiß in Brinkmanns zerstreuten Gedichten auftritt. Beide Varianten versetzen Brinkmann erst in eine Bewegung,¹²⁷ die ihren Ausgang in den zerstörten Landschaften nimmt, an denen sich seine Vermessungsversuche abarbeiten. In dieser Hinsicht müssen beide Varianten – sowohl die Fülle der Materialbände als auch die Leere der späten Gedichte – zusammen gelesen werden. Denn

[d]er glatte oder nomadische Raum liegt zwischen zwei eingekerbten Räumen [...]. Aber 'zwischen' bedeutet auch, daß der glatte Raum von den beiden Seiten kontrolliert wird, die ihn begrenzen, die sich seiner Entwicklung widersetzen und ihm, so weit möglich, eine Rolle der Kommunikation zuweisen.¹²⁸

Die mit dem deplatzierenden produzierten Raum verknüpfte konsumatorische Produktivität machen jedoch aus Brinkmann auch einen vorbildlichen Konsumenten. Denn erst das seinem Sammeln folgende Prinzip der deplatzierenden Assemblage von konsumierten Materialien begründet seine künstlerische Autorität, die wiederum in dem für seine Konsumenten (Leser) präselektierendem Blick besteht. Obwohl Brinkmann in seinem Brief vom 21. November 1972 Hermann Peter Piwitt mitteilt, dass ihm das gesammelte Material „manchmal [...] zu sinnfälligen Mustern [zerfällt]“,¹²⁹ er aber „viele gar nicht in eine einheitliche Gesamtvorstellung bringen [kann]“,¹³⁰ stellen seine Materialbände Kompositionen dar, die ohne seinen organisierenden sowie auswählenden Blick gar nicht zu bewältigen wären. So hebt Diederichsen hinsichtlich der Cut-up-Technik, die schließlich auch Brinkmanns Materialbänden zugrunde liegt, berechtigt hervor:

Cut-up erfordert eine Konzentration, die einen zwingt, Sinnbruchstücke aneinanderzureihen, ohne jeden anderen äußeren Zusammenhang außer Zeilenfall und Grenzen der Buchseite und ohne dass ein übergeordneter Sinn oder eine Mnemotechnik viel helfen könnte. Diese Kraftanstrengung, die ja auch nötig ist, die Ellipsen und Andeutungen in der Erinnerung zu behalten (für spätere Entschlüsselung oder Kombination mit Kommenden) oder zu überbrücken, [...] erschwert es, den eigentlichen Genuss des Cut-up zu erleben. Denn der besteht ja gerade darin, dass man jedes Bruchstück in eine authentische oder

¹²⁵ Ebd., S. 246.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. zum In-Bewegung-Versetzen durch den Mythos ebd., S. 197 f.

¹²⁸ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 529.

¹²⁹ Brinkmann: *Rom, Blicke*, S. 273.

¹³⁰ Ebd.

imaginäre Umgebung zurückversetzen kann. Die zerbrochene Welt leuchtet als so viele mögliche Welten – und die sind nicht beliebig.¹³¹

Überdies trifft auf die von Brinkmann arrangierten Konsumcollagen ein Aspekt zu, den Boris Groys am Beispiel von multimedialen Installationen hervorhebt. So beschreibt er, dass das Museumspublikum das entsprechende Material „oft nicht einmal gedanklich konsumier[en]“¹³² könne, da „es in der Zeit, die ein üblicher Ausstellungsbesuch dauert“¹³³ nicht die Gelegenheit dazu finde, es „in seinem vollen Umfang“¹³⁴ durchzusehen. Groys schließt seine Beobachtung mit dem Gedanken, dass der Besucher sich aufgrund der Materialüberfülle „eine bestimmte Art von Konsum, die der Künstler in seiner Ausstellung demonstriert, zum Vorbild“¹³⁵ nehme. In Brinkmanns Fall ist das Buch der museale Ort, an dem er seine überbordenden Materialsammlungen ausstellt. Auch sie widersetzten sich der gewöhnlichen Zeitspanne einer linearen oder schnellen Lektüre. Für den gewöhnlichen Leser ist es daher unerlässlich, Brinkmanns Arbeiten als „Konsumvorbilder“¹³⁶ zu lesen. Überdies lässt Brinkmanns Präselektion dem Leser auch keine andere Wahl als ihm zu folgen, da dem Leser unabhängig von seiner Lesebewegung, die ihm selbstverständlich freisteht, die unverarbeiteten Sammelartikel gar nicht ungefiltert zur Verfügung stehen.

Obschon dem Konsumenten Brinkmann durch die Ausführung seiner Taktiken eine Souveränität zukommt, die durch die Auswahl seiner Materialien für den Leser begründet wird, ist der Preis dafür seine Entkörperlichung. Denn in dem Maße, wie er in seinen Materialbänden dem auf die Literatur angewandten fotografischen Prinzip folgt, teilt er auch das Schicksal des „Flaneur[s] mit souveränem Blick“:¹³⁷ „Der Blick des Künstlers wird ‘entkörperert’ – er wird zum reinen Blick, der nicht mehr ‘arbeitet’, sondern nur noch entscheidet, auswählt und kombiniert.“¹³⁸ Insofern Kulturtechniken – und das heißt auch Topografieren und Landvermessen – im Zeitalter des reproduzierbaren Kunstwerks Konsum bedeuten, und „der Tod [...] ein idealer Konsument [ist]“,¹³⁹ wird auch das fotografisch angeleitete Landvermessen zum Totenkult. Brinkmann löst sich dadurch selbst auf. Der zurückbleibende entkörpererte Blick – Brinkmanns reproduzierte künstlerische Entscheidungen, die dem Arrangement seiner Sammlungen zugrunde liegen – „ist der *habeas corpus*

¹³¹ Diederichsen: *Über Pop-Musik*, S. 29.

¹³² Groys: „Der Künstler als Konsument“, S. 52.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ders.: „Das Versprechen der Photographie“, S. 129.

¹³⁷ Ebd., S. 132.

¹³⁸ Ebd., S. 128.

¹³⁹ Ders.: „Der Künstler als Konsument“, S. 57.

des Lesers“,¹⁴⁰ falls dieser auf dem Wege der Reinkarnation „Lust dazu hat, die Verfahren, die der Künstler offengelegt hat [...], nachzuvollziehen.“¹⁴¹ – Der Spuk geht weiter.

Unruhe III: „die Topographie verkümmert die Orte rinnen aus dem Blick“¹

Dass Brinkmann sich aufgrund des auf seine Schreibweise übertragenen fotografischen Prinzips entkörperlicht und seine poetischen sowie collagierten Inszenierungen zerstörter Landschaften den Tod auf die metaphorische Bühne seiner Texte holen, betont zwar zwei wesentliche Aspekte des Unheimlichen, die mit seinen Arbeiten verknüpft sind, rückt allerdings dahingehend nicht zum Kern vor. Die Problematik des Unheimlichen ist jedoch beidem – Brinkmanns Schreibweise und den damit einhergehenden Trümmerinszenierungen – eingeschrieben, insofern sie Teil des von ihm verfolgten ästhetischen Programms ist. Die zentrale Devise dieser Ästhetik wurde bereits eingangs und während der Lektüren von Brinkmanns Verortungsversuchen, seinen narrativen Topografien, benannt: es ist der Ruf nach mehr Gegenwart. Er betrifft den Effekt des Unmittelbaren sowie Authentischen, der als gesetztes Ziel erst die Übertragung fotografischer Prinzipien auf Brinkmanns Schreibweisen begründet – also die Tatsache, dass er Gedichte als Schnappschüsse konzeptualisiert und seine Materialbände intensive Momentaufnahmen vermitteln sollen: „Treten, Schritte, Sehen:klack, ein Foto!:Gegenwart, eingefroren.“² Da in Brinkmanns eigenen Worten „die Lust an künstlichen Dingen ausgelaugt [ist]“,³ wird „die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme“⁴ zum ästhetischen Paradigma des Unmittelbaren. Die damit einhergehende Parole lautet: „die Gedanken sind schneller / als die Zunge, aber die Zunge / ist schöner“.⁵

Der Fall Brinkmann lässt sich mit Blick auf die mit dieser Parole einhergehende Einforderung von Authentizität nicht ohne Widersprüche schließen. Denn eine narrative Topografie, die sich das Authentische in Form des unmittelbar Sinnlichen zum Ziel setzt, muss heimgesucht werden bzw. selber eine Form der Heimsuchung darstellen. Fünf Aspekte indizieren unter ästhetischen Gesichtspunkten, dass Brinkmann mittels seiner Vermessungsversuche kein bewohnbares, also heimliches Terrain etabliert, kein heimliches Terrain etablieren kann: Zum einen ist bereits anhand von Brinkmanns Konzept einer verschiedenen Gegenwart darauf hingewiesen worden, dass es sich

¹⁴⁰ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 310.

¹⁴¹ Groys: „Das Versprechen der Photographie“, S. 128.

¹ Brinkmann: „In der Grube“, S. 44.

² Ders.: *Rom, Blicke*, S. 139.

³ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 145.

⁴ Ders.: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'Silverscreen'“, S. 249.

⁵ Ders.: „Sequenz, Sweet was my rose“, in: *Westwärts 1&2*, S. 156-157, hier S. 156.

aus Metonymien des sinnlich Gemeinten zusammensetzt. So gelten Brinkmann unter anderem das Hier, das Jetzt, gesteigerte Sinnlichkeit, Authentizität, eine vollere Gegenwart, Lust und der Augenblick allesamt als Bezeichnungen für die von ihm angestrebte Gegenwart. Die von diesen Attribute abhängig gemachte begehrte Bewohnbarkeit ist also von einer vielfältigen Bewegung gezeichnet, die der deplatzierenden Dynamik des Metonymischen folgt. Da es sich um verschiedene Wörter zur Bezeichnung einer Sache handelt, stellen sämtliche dieser Umschreibungen lediglich momentane Präsenzen dar, jedoch keine 'sesshaften'. Der „einzig[e] sinnlich[e] stark[e] Eindruck, ohne Bedenken“⁶ wird mit jedem metonymischen Surrogat immer weiter verschoben. Brinkmann kann dahingehend weder die Sprache überlisten, noch sie zu mehr als nur einem Hilfsmittel machen. Dies bedeutet aber auch, dass seine Heimsuche, seine Suche nach einer bewohnbaren Gegenwart, sich mit jedem weiteren Wort, jeder anschließenden Metonymie fortsetzt.

Zweitens wurde anhand von Brinkmanns konsumatorischen Taktiken darauf hingewiesen, dass sie sich dem deplatzierenden Prinzip der Metapher verdanken. Obschon Brinkmann „den meist unmetaphorischen, direkten, einfachen Ausdruck“⁷ bevorzugt und er in seinen Texten „gegen die Metapher, gegen 'Dichtung'“⁸ und „für ein 'unritualisiertes Sprechen'“⁹ plädiert, geht die mit denselben Texten verbundene Befreiung des „konkrete[n] Detail[s]“¹⁰ nur mit einer dafür notwendigen Dislokation des alltäglich Vorgefundenen sowie Wahrgenommenen einher. Für Brinkmanns taktische Forcierung des Authentischen in Form des Trivialen und Nebensächlichen wird es daher zur Bedingung, dass nichts dort bleibt, wo es ist. Hinsichtlich dieser Methode gilt, was Brinkmann selbst an einer Stelle in *Rom, Blicke* notiert: „Metapher(= Verkleidung)&Wirklichkeit:dekomponieren und zugleich 2 Schritte weitergehen im Ausdruck und in der Form.“¹¹

Drittens mag zwar das betonte Weiß in Brinkmanns zerstreuten Gedichten als Aufhebung jeglicher mit der Sprache verbundenen Dilemmata betrachtet werden, insofern es gar keine lesbaren Indizien für eine jedwede metonymische oder metaphorische Deplatzierung zu erkennen gibt. Aber eben durch die damit einhergehende Unlesbarkeit stellt das Weiß zugleich ein Deplatziertes schlechthin dar. Es markiert als solches *ex negativo* – da es ja schlechterdings gar nichts markiert – die absolute Grenze des überhaupt Vermittelbaren. Dass es in diesem Weiß nichts gibt, das zu

⁶ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 44.

⁷ Ders.: „Die Lyrik Frank O'Haras“, S. 207.

⁸ Ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 44.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ders.: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'SilverScreen'“, S. 251.

¹¹ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 171.

dislozieren wäre, macht aus dem unbedruckten Papier umso mehr ein Niemandsland. Zu diesem sprachlosen „Tagtraum“,¹² der bei Brinkmann auch in Form einer Schneelandschaft imaginiert wird, heißt es in *Rom, Blicke*: „meine Fantasie: Schneelandschaft, weiß und still, da oben am Rand eines Waldes, zwischen den Stämmen geht: niemand, weiße Leere, ein weißes geisterhaftes Nichts, vermischt mit etwas Wind“.¹³ So sehr die mit dem Weiß assoziierte Offenheit eine potentielle Heimlichkeit anzuregen scheint,¹⁴ so sehr ist das damit verbundene Unbewohnte auch unheimlich, da in einem weißen geisterhaften Nichts schließlich nichts mehr zu verorten ist. Brinkmann selbst merkt zu dieser Unheimlichkeit an, dass sie sogar das durch das Alltägliche konstituierte Unheimliche potenzieren könne: „Aber zugleich ist Schnee ja auch etwas Unhistorisches! Etwas Ortloses, und er verstärkt das Gefühl, daß man in dieser Gesellschaft oft gar keinen eigenen Ort hat.“¹⁵

Gänzlich unhistorisch – und in diesem Sinne rein unmittelbar – geht es jedoch, viertens, in Brinkmanns Arbeiten nicht zu. Dies ist nicht nur der Fall, weil er sich mit seinen Arbeiten in eine Beziehung zum produzierten Raum des 20. Jahrhunderts setzt, sondern auch zu einem literarischen Kanon. Trotz der in *Rom, Blicke* formulierten Bestandsaufnahme, dass „Kunst, Bilde[r], Literatur, Leben, alles Metaphern“¹⁶ seien, die „sich durch abendländisches faulendes Gelände im Gehirn wie erstickendes Unkraut [wuchern]“,¹⁷ und der damit verbundenen Absage an alles Artifizielle – allen voran die Literatur¹⁸ –, spuken „die sogenannten großen, alten Vorbilder [aus] den Regalen moderner Antiquariate“¹⁹ durch seine Texte. So sind „die Lektürepräferenzen und Lesefrüchte Brinkmanns“²⁰ in *Rom, Blicke* durchaus selbst als strukturgliedernde Elemente zu lesen.²¹ Überdies sucht sich Brinkmann gegenüber Hartmut Schnell ebenfalls in ein Verhältnis zu literarischen

¹² Ebd., S. 151.

¹³ Ebd. An anderer Stelle heißt es dazu: „Ich finde es merkwürdig, nachdenklich, daß alle Orientierung vom Blick nach Norden ausgeht (in das Menschenleere, Weiße, seltsame Ausrichtung, ich weiß wohl, es hängt mit dem Magnetpol zusammen, alle Orientierung zeigt aber eben in dieses Menschenleere, Weiße, Unbewohnte [...]).“ Ebd., S. 419.

¹⁴ Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 140.

¹⁵ Ebd., S. 260.

¹⁶ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 321.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 252.

¹⁹ Brinkmann: *Standphotos*, S. 185.

²⁰ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 259.

²¹ Vgl. ebd.: „Neben den für symptomatisch erachteten, heftig kritisierten zeitgenössischen Autoren wie Hermann Peter Piwitt, Peter O. Chotjewitz, Nikolas Born, Peter Handke, Oswald Wiener, Wolf Wondratschek, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass etc. treten im Text ältere, größtenteils kanonisierte Schriftsteller und Philosophen in den Vordergrund. Häufige namentliche Nennungen erfahren, neben [Arno] Schmidt und [Gottfried] Benn, William Burroughs, Friedrich Nietzsche, Giordano Bruno, Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Rudolf Blitz, Alfred Korzybski, Fritz Mauthner, Alfred Döblin, Knut Hamsun, Thomas Mann, Arthur Rimbaud, Feodor Dostojewski, T. S. Eliot, Karl Philipp Moritz, Johannes von Müller, Ludwig Tieck, Johann Gottfried Herder, Christoph Martin Wieland, Gotthold Ephraim Lessing, Jean Paul, Johann Wolfgang von Goethe, und immer wieder Hans Henny Jahnn.“ Zeller geht im Folgenden auf Brinkmanns Lektüre von Jahns *Fluß ohne Ufer* ein. Vgl. ebd., S. 259-264.

Traditionen zu setzen und verweist im Zuge dessen mittels in seine Briefe eingefügter Exkurse auf Sekundärliteratur, nordamerikanische Avantgarden und immer wieder den Expressionismus und Gottfried Benn.²² Die von Brinkmann produzierten Texte halten in dieser Hinsicht also nicht das Tabula-rasa-Prinzip ein, auf das er angesichts eines Übermaßes von Geschichte, die auch die Literaturgeschichte umfasst, abzielt. Dies erschüttert auch die Vorstellung von einer autarken Subjektivierung der Erzählinstanz, die in *Rom, Blicke* erneut am Beispiel des fotografischen Prinzips fiktionalisiert wird: „:oh nee, ich meine nicht hohistorische [sic] Reminiszenzen, ich meine nicht einen abrufbaren Wissenskatalog, ich meine: Achtung, Aufnahme, Foto, innen!“²³

Schließlich verhält es sich ebenso mit dem Artifizialen, worauf bereits angesichts der allegorischen Gestaltung von Brinkmanns Materialbänden und der bezüglich des Cut-up-Verfahrens nötigen konsumatorischen Souveränität eingegangen wurde. Denn obschon die Materialbände auf der visuellen Ebene „mit einer Alltags- und Amateur-Ästhetik [kokettieren]“,²⁴ handelt es sich bei ihnen in erster Linie um Kompositionen einer Unordnung. Durch sein eigenes Verfahren wird es Brinkmann folglich unmöglich, dem von ihm angeprangerten „gespenstische[n] Ruf nach Stil“²⁵ nicht zu folgen: Der in den Materialbänden artikulierte Anschein des Spontanen sowie des unmittelbar Wahrgenommenen ist selbst bereits „eine Stilisierung, die dem Effekt des Authentischen geschuldet ist“.²⁶ Im Materialband *Schnitte* wird dieser Befund im übrigen deutlich offengelegt, da hier Platzhalter²⁷ auf den fotomechanisch reproduzierten Manuskriptseiten darauf hinweisen,

daß Brinkmann ‘Auszüge aus Hörspiel 3’ – ‘Besuch in einer sterbenden Stadt’ 1972/1973 [...] – einfügen wollte bzw. ‘alter Cut Up Text’, ‘aus anderen Büchern’: vorher geschriebene Prosa, aus Tagebüchern von 1970/71, ‘Romtext + Fotos’: Auszüge aus dem römischen Tagebuch mit neuen eigenen Fotos.²⁸

Ferner setzt bereits die Erweiterung ästhetischer Verfahren durch die Verwendung von Fotografien, Zeitungsausschnitten und Comics²⁹ eine mediale Reflexionsfähigkeit voraus, ohne die der Prozess

²² Vgl. Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. S. 13, 17, 39, 78, 116, 149 153, 160, 197, 206 f., 218, 263, 265 f., 268 f.

²³ Ders.: *Rom, Blicke*, S. 134.

²⁴ Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort*, S. 203.

²⁵ Brinkmann: *Standphotos*, S. 186.

²⁶ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 268. Vgl. ferner Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 70: „mein Prinzip: | immer Raum | schaffen da- | durch, das ich | Zufälliges mit | reinschneide“.

²⁷ Vgl. ders.: *Schnitte*, S. 52, 106, 112-114, 118.

²⁸ Editorische Nachbemerkung Maleen Brinkmanns in ebd., S. 159.

²⁹ Am Beispiel von Comics stellt Brinkmann die Erweiterung ästhetischer Mittel als eine Notwendigkeit dar, um den alltäglichen medialen Bedingungen künstlerisch entsprechen zu können. Vgl. ders.: *Briefe an Hartmut*, S. 171: „Und auch, daß jemand einfach sagt, daß man nur gewinnen kann, nämlich etwas dazu gewinnen, und das betont, statt dauernd

zur Herstellung von Collagen, Montagen und Cut-ups nicht zu organisieren wäre. Dass Brinkmann für seine inter- sowie metatextuellen Kreationen nicht nur auf „die Genres der Autobiographie, des Briefs, des Tagebuchs und des Reiseberichts zurück[greift]“,³⁰ sondern auch auf gesammelte und selbstproduzierte visuelle Medien, rückt seine „ästhetische Operation“³¹ und damit die von ihm beabsichtigte Authentizität als einen „ästhetische[n] Effekt“³² nur umso mehr ins Licht.

Alle genannten Punkte gipfeln in einem Paradoxon: Je mehr Brinkmann mittels seiner narrativen Topografien sucht, den Effekt des Authentischen, des unmittelbar Sinnlichen zu erreichen, desto mehr offenbaren seine dahingehend vollzogenen Landvermessungen ein Höchstmaß des Artifizialen. Auf seiner Heimsuche nach dem Unmittelbaren, dem Bewohnbaren einer verschiedenen Gegenwart, wird dasjenige, was als tatsächlich Unmittelbares gelten kann, unendlich verschoben, da es eben immer nur inszeniert wird. Nicht nur Brinkmanns



Indizien der geordneten Unordnung: Einige Platzhalter in Brinkmanns *Schnitte*.

Inszenierung der von ihm allegorisch wahrgenommenen zerstörten Landschaften ist unheimlich, sondern zuvorderst die Tatsache, dass es sich dabei überhaupt um Inszenierungen handelt. Die damit stets einbegriffene Medialität des Authentischen lässt „die Utopie des Unmittelbaren [...] an ein Ende“³³ gelangen. Christoph Zeller weist dementsprechend – und vor allem anhand von *Rom, Blicke* – darauf hin, dass eine „Theorie des Authentischen [...] vom Paradoxon vermittelter

von Verlusten zu reden ... usw. usw. und auch die Verbindung von Fakten, die einfach da sind, daß eben 99% Comics lesen – und das heißt dass die sogenannten europäischen Bildungsvorstellungen über die Welt und Bildungsmodelle, also die Vorstellungen über Bildung und wovon diese Vorstellungen ausgehen, nämlich von den ‘gebildeten Klassen’, vorbei ist...“ An exponierter Stelle verwendet Brinkmann Comics zuerst in dem Gedichtband *Die Piloten*. Vgl. ders.: *Standphotos*, S. 188, 216, 247, 278.

³⁰ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 245.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 281.

Unmittelbarkeit auszugehen³⁴ habe. Damit paraphrasiert er implizit Hegel, der sich dieser Problematik im Hinblick auf die „sinnliche Gewißheit“³⁵ widmete.

Hegel bezieht sich bezüglich der paradoxalen Verfasstheit der Vermittlung des Unmittelbaren explizit auf zwei Attribute des Gegenwärtigen, die auch Brinkmann stets hervorhebt: das *Jetzt* und das *Hier*.³⁶ Den Ausgangspunkt seiner Betrachtung bildet der Gedanke, dass das Wesen der sinnlichen Gewissheit nur durch das reine Sein unmittelbar *ausgesagt* wird, wirklich sinnliche Gewissheit also eine unmittelbar reine Beziehung ist. Anhand eines Beispiels, das nur punktuell ein Sein ist, um sogleich ein Nicht-Sein zu sein, ist diese reine Unmittelbarkeit jedoch nicht gegeben, da die sinnliche Gewissheit immer schon durch eine wechselseitige Beziehung zwischen einem spezifischen Gegenstand und einem spezifischen Ich vermittelt ist: „Ich habe die Gewißheit *durch* ein Anderes, nämlich die Sache; und diese ist ebenso in der Gewißheit *durch* ein Anderes, nämlich durch Ich.“³⁷ Im Rahmen dieser Vermittlung sinnlicher Gewissheit nimmt hypothetisch das Andere des Ich, das *Dieses*, eine privilegierte Rolle ein, da „das Wissen [...] nicht [ist], wenn nicht der Gegenstand ist“³⁸ und dieser Gegenstand außerdem „gleichgültig dagegen [ist], ob er gewußt wird oder nicht“.³⁹ Da also gemeinhin angenommen wird, dass ohne das *Dieses* gar kein Wissen über dasselbe zustande kommen kann, betrachtet Hegel zunächst, ob das *Dieses* in seiner vermittelten Form das ist, was es vorgibt zu sein: nämlich wahre sinnliche Gewissheit. Als erstes Beispiel gilt ihm das als Unmittelbares vorgestellte zeitliche *Jetzt*. Hegel schlägt in einem Versuch vor, dessen sinnliche Gewissheit durch die Frage „*was ist das Jetzt?*“⁴⁰ zu prüfen. Gemäß seiner beispielhaften Situation beantwortet das Ich diese Frage mit den Worten „*das Jetzt ist die Nacht*“,⁴¹ schreibt dieses Gemeinte auf ein Stück Papier und prüft es am nächsten Tag, nur um festzustellen, dass die aufgeschriebene Wahrheit über Nacht schal geworden ist.⁴² Durch die Differenz zwischen Tag und Nacht erweist sich das *Jetzt* als ein Nicht-Seiendes. Die Frage nach einer spezifischen Uhrzeit spielt jedoch nur eine untergeordnete Rolle, weil das *Jetzt* durch seine Gleichgültigkeit gegenüber den Tageszeiten grundsätzlich „ein *Negatives* überhaupt“⁴³ darstellt. Insofern das *Jetzt* durch das

³⁴ Ebd., S. 8.

³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986, S. 82.

³⁶ Vgl. ebd., S. 84-92.

³⁷ Ebd., S. 83.

³⁸ Ebd., S. 84.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd.

Anderssein, das qua Zuschreibung einer jeweils spezifischen Zeitlichkeit konstituiert wird, „gar nicht affiziert“,⁴⁴ es also „weder Dieses noch Jenes“⁴⁵ ist, ist es ein *Nichtdieses*, das Hegel das *Allgemeine* nennt.⁴⁶ Nur als dieses Allgemeine ist es „das Wahre der sinnlichen Gewißheit“:⁴⁷ „Als ein Allgemeines *sprechen* wir auch das Sinnliche *aus*; was wir sagen, *ist*: *Dieses*, d. h. das *allgemeine Diese*, oder: *es ist*; d. h. das *Sein überhaupt*.“⁴⁸ Obgleich die Sprache die sinnliche Gewissheit als Allgemeines und daher als Wahres ausspricht, weist Hegel zugleich darauf hin, dass wir uns in der Sprache selbst jedoch widerlegen, da wir uns während des Aussprechens etwas anderes vorstellen, nämlich beispielsweise das *Jetzt* als Nacht. Das Gesagte fällt also hinsichtlich der sinnlichen Gewissheit nie mit dem Gemeinten bzw. je Meinen zusammen: „da das Allgemeine das Wahre der sinnlichen Gewißheit ist und die Sprache nur dieses Wahre ausdrückt, so ist es gar nicht möglich, daß wir ein sinnliches Sein, das wir *meinen*, je sagen können.“⁴⁹ Hegel impliziert damit auch, dass das Paradoxon vermittelter Unmittelbarkeit der Tatsache geschuldet ist, dass die Sprache niemals dem Einzelnen gehört, Signifikant und Signifikat also nur dann zu einer unmittelbaren und daher wahren Kongruenz gelangen können, die letztlich den linguistischen Unterschied aufhebt, wenn man von einzelnen Beispielen absieht.

Ebenso verhält es sich mit dem räumlichen *Hier*, das als Unmittelbares vorgestellt wird. Hegel führt als Beispiel an, dass das Ich in einem Augenblick einen Baum als *Hier* definiert, sobald es sich jedoch umwendet, ein Haus zu seiner Verortung heranzieht.⁵⁰ Auch anhand dieser Ortsverschiebung zeigt sich das *Hier* „wieder als *vermittelte Einfachheit* oder als *Allgemeines*“.⁵¹ Das wesentliche *Hier* bleibt trotz der Wendung des Ich als Nicht-Hier bestehen, da es gegenüber der Dislokation gleichgültig ist:

Dieser sinnlichen Gewißheit, indem sie an ihr selbst das Allgemeine als die reine Wahrheit ihres Gegenstandes erweist, bleibt also das *reine Sein* als ihr Wesen, aber nicht als Unmittelbares, sondern [als]

⁴⁴ Ebd., S. 85. Heidegger zufolge wäre ein solchermaßen deduziertes Verständnis von Zeitlichkeit, das heißt ein Verständnis von Zeitlichkeit, dass sich auf ein je zählbares Jetzt bezieht, einem vulgären Zeitverständnis geschuldet. Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 81, S. 421-423.

⁴⁵ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 85.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. Heideggers Version dieses Sachverhalts lautet mit Blick auf die Zeitlichkeit: „Je ‘natürlicher’ das sich zeitgebende Besorgen mit der Zeit rechnet, umso weniger hält es sich bei der ausgesprochenen Zeit als solcher auf, sondern es ist an das besorgte Zeug verloren, das je seine Zeit hat.“ Heidegger: *Sein und Zeit*, § 81, S. 422. Dass also das Gesagte nicht mit dem Gemeinten zusammenfällt, wäre aus fundamentalontologischer Perspektive ein Resultat des „gegenwärtigend-verfallende[n] Sein[s] beim Besorgten“, das wiederum erst das vulgäre Zeitverständnis vom Nacheinander unendlicher vieler Jetzt begründet. Ebd.

⁵⁰ Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 85.

⁵¹ Ebd.

ein solches, dem die Negation und Vermittlung wesentlich ist, hiermit nicht als das, was wir unter dem *Sein meinen*, sondern das *Sein* mit der *Bestimmung*, daß es die Abstraktion oder das rein Allgemeine ist; und *unsere Meinung*, für welche das Wahre der sinnlichen Gewißheit nicht das Allgemeine ist, bleibt allein diesem leeren oder gleichgültigen Jetzt und Hier gegenüber noch übrig.⁵²

Im Versuch, auf die reine Unmittelbarkeit der sinnlichen Gewissheit abzielen, muss sich folglich das jeweils beispielhaft Gemeinte mit einem *horror vacui* konfrontiert sehen, da das Unmittelbare schlechterdings eine auf es bezogene reine Negation darstellt. Das nicht allgemeine sinnlich Gemeinte erstarrt daher zu einem Indiz für die nicht zu vereinnahmende ausgesprochene Wahrheit der sinnlichen Gewissheit, deren Unmittelbarkeit im Meinen unheilholbar verloren und vor allem abwesend ist. Als eine reine Vermittlung entspricht das Meinen daher einer Verlusterfahrung; und insofern das Gemeinte stets das Wesen sinnlicher Gewissheit verfehlen muss, wird es unwesentlich. Die Annahme, dass ohne das *Dieses* gar kein Wissen über dasselbe zustande kommen kann sowie das ihr zugrunde liegende Verhältnis zwischen einem Gegenstand und dem daraus resultierendem Wissen kehrt sich folglich um. Denn im Meinen ist dem Ich keinerlei sinnliche Gewissheit durch das Andere des Ich garantiert: Da „[d]er Gegenstand, der das Wesentliche sein sollte“⁵³ – also das anhand des Baums oder Hauses gemeinte *Hier* – wahrhaftig nur als „das Unwesentliche der sinnlichen Gewißheit“⁵⁴ sein kann, ist das Einzige, was zur Verortung in dem durch die Negation gespaltenen *Hier* – das heißt zwischen Hier und Nicht-Hier – übrigbleibt, die Vermittlung.

Hegel fährt fort und untersucht, wie es sich mit der durch ein Ich konstituierten sinnlichen Gewissheit verhält, um zu dem Schluss zu gelangen, dass auch das einzelne Ich vermöge seiner sinnlichen Fakultät keinerlei wahrhafte Unmittelbarkeit garantieren kann. Denn während „*Ich [...]* den Baum als das Hier [behaupte]“,⁵⁵ „behauptet ein *anderer Ich [...]* das Hier sei nicht ein Baum, sondern vielmehr ein Haus“. ⁵⁶ Laut Hegel können beide Wahrheiten zwar durch die Unmittelbarkeit des Sehens und die Versicherung des daraus resultierenden Wissens beglaubigt werden, aber dadurch offenbart sich umgekehrt nur, dass das „einfach[e] Sehen“⁵⁷ des Ich dem vom einzelnen Ich betrachteten Gegenstand gegenüber gleichgültig ist. Dass also beiden (unwesentlichen) Wahrheiten Geltung zugesprochen werden kann, verdankt sich allein dem Sehen eines Ich, „das,

⁵² Ebd., S. 85 f.

⁵³ Ebd., S. 86.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

durch Negation dieses Hauses usf. vermittelt“.⁵⁸ Demgemäß erweist sich auch das *Ich* – neben dem *Dieses*, dem *Jetzt* und dem *Hier* – als ein *Allgemeines*:

Die sinnliche Gewißheit erfährt also, daß ihr Wesen weder in dem Gegenstande noch in dem Ich und die Unmittelbarkeit weder eine Unmittelbarkeit des einen noch des anderen ist; denn an beiden ist das, was Ich meine, vielmehr ein Unwesentliches, und der Gegenstand und Ich sind Allgemeine, in welchen dasjenige Jetzt und Hier und Ich, das ich meine, nicht bestehen bleibt oder *ist*.⁵⁹

Die unmittelbare Artikulation sinnlicher Gewissheit durch das Meinen, das sich immer auf ein einzelnes Vorgestelltes bezieht, ist dementsprechend unmöglich. Überdies kann sinnliche Gewissheit nicht am Beispiel eines zeitlichen Moments (Nacht, Tag), eines Orts (Baum, Haus) oder eines einzelnen Ich (ein Ich, ein anderes Ich) zur Unmittelbarkeit gelangen. In solcherlei gestifteten Realitäten lässt sich sinnliche Gewissheit nur in Form der Negation, das heißt als Nicht-Nacht, Nicht-Baum, Nicht-Haus oder alle Ich vermitteln.⁶⁰ Insofern das Wesen der sinnlichen Gewissheit also weder durch einen Gegenstand noch durch ein Ich gegeben ist, ist es mit Blick auf beide wesentlich vermittelt. Das Wesen der sinnlichen Gewissheit kann demzufolge nur durch „das Ganze der sinnlichen Gewißheit“⁶¹ erfasst werden, der „das Anderssein des hier als Baums, welches in das Hier, das Nichtbaum ist, das Anderssein des Jetzt als Tages, das in ein Jetzt, das Nacht ist, übergeht, oder ein anderes Ich, dem etwas anderes Gegenstand ist, nichts mehr an[geht]“.⁶² Überträgt man dieses Ganze der sinnlichen Gewissheit auf die Beziehungen zwischen vielfachen Gegenständen und vielfachen Ich, so lässt sich darunter nur eine Situation vorstellen, in der ein jedes Ich dem jederzeit und jederorts anders Seiendem gegenüber gleichgültig „an *einer* unmittelbaren Beziehung fest[hält]“.⁶³ Der Preis für eine solchermaßen konstituierte Unmittelbarkeit wäre also ein Zustand absoluter Indifferenz, der noch den Solipsismus unterläuft, da die Vielfältigkeit für die Wahrheit der sinnlichen Gewissheit schlicht keinerlei Rolle spielt.⁶⁴ Frei von Vergleichen und ungeachtet zeitlicher und räumlicher Unterschiede, fände sich das Ich in einer Lage kognitiver Stasis wieder: „Ich bin reines Anschauen; Ich für mich bleibe dabei: das Jetzt ist Tag, oder auch hierbei: das Hier ist Baum“.⁶⁵

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 87.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 88.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 83.

⁶⁵ Ebd., S. 88.

Hegel geht nun daran, zu hinterfragen, wie es um die damit einhergehende, das heißt die durch *ein Hier* oder *ein Jetzt* begründete Unmittelbarkeit bestellt ist. Die Frage nach der derart konstituierten Unmittelbarkeit wird zu einer Frage der Repräsentation, insofern sich „die Wahrheit dieses Ich, der sich auf ein *Jetzt* oder ein *Hier* einschränkt“⁶⁶ nur *zeigen* lässt. Das der behaupteten Wahrheit dieser unmittelbaren Beziehung entsprechende Zeigen lässt sich allerdings nur durch ein Stellvertreterprinzip vollziehen:

Würden wir *nachher* diese Wahrheit vornehmen oder *entfernt* davon stehen, so hätte sie gar keine Bedeutung; denn wir höben die Unmittelbarkeit auf, die ihr wesentlich ist. Wir müssen daher in denselben Punkt der Zeit oder des Raums eintreten, sie uns zeigen, d. h. uns zu demselben diesen Ich, welches das gewiß Wissende ist, machen lassen.⁶⁷

Die Repräsentation, das Zeigen-lassen der Wahrheit des Unmittelbaren ist nur zum Preis einer Ich-Deplatziierung, der Deplatziierung des eingeschränkt schauendes Zuschauers, zu haben. Die dadurch ermöglichte Stellvertretung zahlt sich allerdings nicht aus, da das *Jetzt* schon aufgehört hat *Jetzt* zu sein, wenn es gezeigt wird. Wahr ist es einzig als Gewesenes, jedoch nicht als reines Sein, das einzig die sinnliche Gewissheit unmittelbar machen könnte. Als solches ist also das gezeigte *Jetzt* unwesentlich, da es immer schon als verschobenes auftritt:

Wir sehen also in diesem Aufzeigen nur eine Bewegung und folgenden Verlauf derselben: 1. Ich zeige das *Jetzt* auf, es ist als das Wahre behauptet; ich zeige es aber als Gewesenes oder als ein Aufgehobenes, hebe die erste Wahrheit auf, und 2. *Jetzt* behaupte ich als die zweite Wahrheit, daß es *gewesen*, aufgehoben ist. 3. Aber das Gewesene ist nicht; ich hebe das Gewesen- oder Aufgehobensein, die zweite Wahrheit auf, negiere damit die Negation des *Jetzt* und kehre so zur ersten Behauptung zurück, daß *Jetzt* ist.⁶⁸

Die Behauptung der Unmittelbarkeit hat also einen Irrkreis der Negation zur Folge, in dem das erste *Jetzt* unaufhörlich selbst reflektiert wird, ohne dass sich dadurch jedoch die Möglichkeit eröffnet, zu diesem *Jetzt* als ein Unmittelbares zurückzukehren. Das *Jetzt*, das stattdessen im Rahmen der sich reflektierten Bewegung gezeigt wird, ist ein vielfach Anders-Seiendes, nicht jedoch das *eine Jetzt*, das als *Gewesenes* nicht mehr *ist*.⁶⁹ Ebenso ergeht es dem *Hier*, das in der Bewegung des Aufzeigens

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 89.

⁶⁹ Vgl. ebd.

als „ein Vorn und Hinten, ein Oben und Unten, ein Rechts und Links“,⁷⁰ jedoch nie als „*dieses Hier*“⁷¹ erscheint, das im Augenblick des Aufzeigens schon vom *Hier* abgespalten hat und nicht mehr *Hier* ist. In der behaupteten Wahrheit der Unmittelbarkeit fallen folglich ebenfalls die gemeinten *Dieses* – das *Jetzt* oder *Hier* – nicht mit dem Gezeigten zusammen. Unmittelbares kann nicht als solches gezeigt werden. Was durch die mit dem Aufzeigen einhergehenden negierende Bewegung erfahrbar gemacht wird, ist, dass das *Dieses* ein Allgemeines ist, insofern es eine Vielheit von *Dieses* zusammenfasst.⁷² An diesem Punkt liefert Hegel schließlich eine Medientheorie: Im Theater der sinnlichen Gewissheit zeigt sich anstelle der behaupteten Unmittelbarkeit, das hier nur als ein *Als ob* auftritt, *das Aufzeigen selbst als eine Bewegung*, durch die das gemeinte *Jetzt* immer schon verschoben, das gemeinte *Hier* immer schon disloziert ist.⁷³ Was gezeigt wird, ist also die Vermittlung selbst, und zwar als Prozess der Medialisierung, der eine gegenüber dem Gemeinten deplatzierende Bewegung ist. Insofern „die Dialektik der sinnlichen Gewißheit nichts anderes als die einfache Bewegung oder ihrer Erfahrung und die sinnliche Gewißheit selbst nichts anderes als nur diese Geschichte ist“,⁷⁴ wäre es schlechterdings medial ahistorisch, wollte man ein Unmittelbares als Wahres im Gemeinten behaupten. Es ist Teil der Geschichte einer jeden Form der Repräsentation der sinnlichen Gewissheit, dass das Unmittelbare nur als ein absolut Vermitteltes, das heißt als Negation des unmittelbar sinnlich Sein-Sollenden erscheinen kann.

Wenn Brinkmann also darauf abzielt, Authentizität in Form von unmittelbarer Sinnlichkeit zu erzeugen, beglaubigt er damit nicht nur, dass er in einem durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts determinierten Raum taktisch Freiräume kreieren möchte, sondern, dass er zuvorderst sucht, der allgemeinen Geschichtlichkeit des medial Vermittelten zu entkommen. Da er jedoch weder aus den Wörtern herauskommt, noch die kompensatorische Übertragung des fotografischen Prinzips eine Flucht in ein Mehr an Gegenwärtigkeit erlaubt, da sich gerade in ihr das von Hegel aufgezeigte Dilemma der behaupteten Unmittelbarkeit in Form des augenblicklichen Todes reproduziert, ist Brinkmanns Heimsuche als eine Suche nach einer durch Unmittelbarkeit gekennzeichneten verschiedenen Gegenwart, die wiederum ein Wohnen jenseits des Gewohnten ermöglichen soll, zum Scheitern verurteilt.⁷⁵ Der Versuch muss fehlschlagen, da mit Hegels Worten „das sinnliche Diese,

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. ebd., S. 90.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Hegel hätte dieses Unterfangen freilich nur spöttisch kommentiert, da ihm zufolge alle, die an der Behauptung von Unmittelbarkeit festhalten, das Gegenteil von dem sagen, was sie meinen. So heißt es am Ende seiner Ausführungen zur sinnlichen Gewissheit: „In dieser Rücksicht kann denjenigen, welche jene Wahrheit und Gewißheit der Realität der sinnlichen Gegenstände behaupten, gesagt werden, daß sie in die unterste Schule der Weisheit, nämlich in die alten

das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewußtsein, dem an sich Allgemeinen angehört, *unerreichbar* ist. Unter dem wirklichen Versuche, es zu sagen, würde es daher *vermodern* [...].⁷⁶ Die Suche nach dem Unmittelbaren und mehr Lebendigkeit gerät zu einer unendlichen Wiederkehr, da die Geschichte ihrer Darstellbarkeit – die Tatsache, dass das Unmittelbare nur vermittelt auftreten kann – jeden Versuch der Behauptung von Unmittelbarkeit unweigerlich einholen muss, um ihn als ein Illusionstheater, das hinsichtlich des unmittelbaren Augenblicks immer auch ein Theater des Todes ist, bloßzustellen. Hierin liegt letztlich Brinkmanns Imperativ, „Vergessen diese Frage, nächster Moment“, mit Bezug auf die Geschichte der Medialität begründet. Er formuliert ihn in dieser Hinsicht noch genauer, wenn er notiert, „Man muß vergessen, daß es so etwas wie Kunst gibt!“⁷⁷, was in diesem Kontext nichts anderes bedeutet als ein eingefordertes Vergessen von Vermittlung schlechthin. Wer aber als Schriftsteller, Montageur, Collageur und Fotograf die (künstlerische) Vermittlung vergessen will, dem wird die Rede von Authentizität und Unmittelbarkeit zum traumatischen Symptom einer Krise von Darstellungs(un)möglichkeiten.⁷⁸

Das darin einbegriffene Dilemma führt zurück zu dem Zusammenhang zwischen dem Unheimlichen und der Praxis des Topografierens als einer Praxis des Fiktionalen, wie er zu Beginn anhand von Freuds Ausführungen über die Ästhetik erläutert wurde. Freud hielt mit Blick auf Narrative fest, dass der Weg zu einer unheimlichen Wirkung nicht nur über das fingierte Heimliche führe, sie sich also der Verführung der Urteilskraft des Lesers verdanke, sondern dass die Erzeugung des Unheimlichen gänzlich unabhängig von der Stoffwahl sei. Wenn das Unheimliche bereits Teil der Form des Narrativs, also dessen Vermittlung als solcher ist, muss es dem konkreten Dargestellten immer schon vorausgehen. Daraus war zu folgern, dass auch der urteilsbasierte Konflikt über die Angemessenheit von Form und Inhalt, von dem die Wirkung des Unheimlichen abhängig ist, den verwirklichten ästhetischen Formen immer schon vorausgegangen und ihnen daher inhärent sein muss. Laut Freud korrespondiert überdies das mittels des Ästhetischen erzeugte Unheimliche mit dem Symptom der unbeabsichtigten Wiederkehr, in dem sich das Unheimliche aus dem Verdrängten heraus manifestiert und schließlich Traumata konstituiert. Aufgrund dieser zwei von Freud hervorgehobenen Aspekte des Unheimlichen – dass es sich einem dem Ästhetischen zugrunde liegenden Urteilsstreit verdankt und gleichzeitig traumatisierend wirkt – konkludierte

Eleusinischen Mysterien der Ceres und des Bacchus zurückzuweisen sind und das Geheimnis des Essens des Brotes und des Trinkens des Weines erst zu lernen haben; denn der in diese Geheimnisse Eingeweihte gelangt nicht nur zum Zweifel an dem Sein der sinnlichen Dinge, sondern zur Verzweiflung an ihm und vollbringt in ihnen teils selbst ihre Nichtigkeit, teils sieht er sie vollbringen.“ Ebd., S. 91.

⁷⁶ Ebd., S. 91 f. Hervorh. d. Verf.

⁷⁷ Brinkmann: *Standphotos*, S. 186.

⁷⁸ Vgl. zum Authentischen als Indiz einer Krise Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 7, 295 f.

Gregg Horowitz, dass Fiktionen, unabhängig von Genrebestimmungen, Züge des Verdrängten trügen: Insofern in der Kunst etwas der konzeptionellen Klarheit – also der Kongruenz von Form und Inhalt – widerstrebe, werde sie zum Medium der traumatisierenden Dynamik des Unheimlichen. Die Erfahrung des Ästhetischen entspricht demzufolge der traumatisierenden unfreiwilligen Erinnerung daran, dass die künstlerische Form nie dem angestrebten Ausdruck entsprechen kann, dass sich also Kunst vielmehr durch eine Zerrissenheit von Form und Inhalt auszeichnet. Mit Hegel gesprochen, wird diese Zerrissenheit durch die Vermittlung selbst markiert, denn sie ist es, die eine Entsprechung von Gemeintem und Gesagtem verhindert. Infolgedessen bestünde das Trauma der Kunst darin, dass sie keine Unmittelbarkeit vermitteln kann, da allein die Vermittlung, ohne die keine Kunst sein könnte, sie daran hindert. Das Erleben von Vermittlung *ist* daher die unfreiwillige Begegnung mit dem unheimlichen Urteilsstreit über die Angemessenheit von Form und Inhalt.

Brinkmanns Parole, man müsse vergessen, dass es so etwas wie Kunst gäbe, ist also vor dem Hintergrund seiner Absicht Unmittelbarkeit zu erreichen, konsequent. Doch die von ihm eingeforderte Verdrängung des ästhetischen Spuks macht aus seinen narrativen Topografien genauso wenig Antigeodäsien wie Varianten einer Antikunst.⁷⁹ Dem Bestand, dass „Form [...] im Abendland immer Zwang [heißt], eine Stilisierung des Wahrgenommenen, Erlebten“,⁸⁰ kann er nicht entkommen. Im Gegenteil: Insofern jedem von ihm artikulierten Anspruch auf Authentizität die Verdrängung des Inauthentischen präsent ist, ist die einzige Form der Präsenz, die Brinkmann erfolgreich inszeniert „die Künstlichkeit des Wirklichen und die Wirklichkeit der Kunst“.⁸¹ Denn die Präsenz der Vermittlung, und dazu gehört auch die artikuliert Verdrängung derselben, verweist stets auf die Abwesenheit des Unmittelbaren. Dass der taktierende Landvermesser Brinkmann paradoxerweise der strategischen Landvermessung des produzierten Raums gegenüber deplatziert agiert, er aber andererseits der der Vermittlung stets eingeschriebenen Deplatziertung, die Gemeintes und Gesagtes an Ort und Stelle nicht zur Deckung kommen lässt, aus dem Weg gehen möchte, resultiert in einer Doppelbewegung des Spuks: Einerseits kehrt das Inauthentische (die Kunst), das Brinkmann zu verdrängen sucht, als Unheimliches wieder, das seine narrativen Vermessungsversuche schlicht durch den Prozess des Schreibens, Collagierens und Montierens heimsucht. Gleichzeitig begründet dieser Vorgang den Spuk des Heimlichen, das heißt die Rede der angestrebten unmittelbaren Verortbarkeit. Weil das Unmittelbare das stets Uneingelöste der Kunst ist, muss es als unverarbeiteter traumatischer Rest – der sich *in medias res*

⁷⁹ Zum Dilemma proklamierter Antikunst vgl. ebd., S. 10.

⁸⁰ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 141.

⁸¹ Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 296.

gar nicht verarbeiten lässt – immer wiederkehren. Die Vorsilbe *un-* der Unmittelbarkeit ist somit die Marke der Verdrängung darüber, dass Unmittelbarkeit in der Kunst immer schon eine Art von Mittelbarkeit ist.

Dieser für Brinkmann notwendigen Verdrängung ist überdies sein mimetisches Prinzip geschuldet. Die daraus resultierenden Trümmer, das Auftürmen von Materialien, das insbesondere die Materialbände selbst sind, erscheinen als symptomatischer Ausdruck eines Traumas, das sich in der Erfahrung einer leerstehenden Gegenwart gründet. Das raumzeitliche Vakuum, das sich allein einem Übermaß von Geschichte verdankt, spiegelt darin das Übermaß der Geschichte der Repräsentation, das Kunst zu einer traumatischen Erfahrung macht, wenn es darum geht, Unmittelbares zu vermitteln. Dieser Zusammenhang führt im Hinblick auf die Produktion von Brinkmanns Arbeiten als etwas, mittels dessen gesucht wird die Leere aufzufüllen, zu einer Zuspitzung: Der durch das Fehlen eines eigenen Orts begründete Überlebensversuch,⁸² sich einen eigenen authentischen Ort zu erschreiben, wird zur Beglaubigung, dass Brinkmanns Bücher vom stets heimsuchenden „Aussageschwund des Autors her geschrieben“⁸³ werden. Als verdrängtes, aber nicht zu verdrängendes Trauma von der Grenze der Darstellbarkeit wird dies noch an den Rändern von seinen Gedichten in der weißen Sprache signiert. Sie ist in der Tat ahistorisch, da in ihr die Grenze der Vermittlung erreicht ist. Zugleich trägt die weiße Sprache noch Spuren der medialen Historizität in sich, die sie zu einem nicht mehr zu vermittelnden Vermittelten machen, worin sich die Vermittlung nicht aufhebt, sondern bis zum Äußersten getrieben wird.⁸⁴

Über den Befund, dass der Versuch zur Vermittlung des Authentischen zum Zweck der (Selbst)Verortung notwendigerweise ein Ausdruck einer permanenten Krise der Repräsentation sein muss, wird Brinkmann schließlich selbst zum Gespenst. Seine Ruhelosigkeit verdankt sich allein der Tatsache, dass er trotz aller Unmöglichkeit des Unmittelbaren im Medium der Kunst weitermacht, um in einer endlos deplatzierenden Bewegung heimzusehen:

⁸² Vgl. Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, S. 182: „Das Über- | leben in mei | ner Art.// | Sammele das Material./ | Wie immer. | Stell das | Material an | ders zusam | men./Zer- | schneide die | Furchtbil- | der.“

⁸³ Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, S. 309.

⁸⁴ Anhand der weißen Sprache kann durch die Abwesenheit des Autors, das heißt durch den Autor der der „Ort der Abwesenheit ist“ (ebd.), nur noch *gemeint* werden, und zwar seitens des Lesers. In Hegels despektierlich scheinenden Worten würde dies den absolut manifesten Verlust des Unmittelbaren und daher Wesentlichen bedeuten: „was das Unaussprechliche genannt wird, [ist] nichts anderes [...] als das Unwahre, Unvernünftige, bloß Gemeinte.“ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 92.

Unruhe III: „die Topographie verkümmert die Orte rinnen aus dem Blick“

Zu Beginn des Schreibens gibt es einen Verlust. Das, was sich nicht sagen läßt – eine unmögliche Entsprechung von Präsenz und Zeichen –, ist die Voraussetzung einer Arbeit, die immer wieder beginnt und deren Prinzip ein Nicht-Ort von Identität und eine Opferung der Sache ist.⁸⁵

Jeder Versuch, Unmittelbarkeit vor allem durch die Erweiterung ästhetischer Verfahren zu erlangen, wird auf dem bewohnbar zu machenden Territorium zu einem verrückten und verrückenden Grenzstein, zu dem der Landvermesser Brinkmann immer wieder zurückkehren muss. Je mehr er sein ästhetisches Vermessungsverfahren erweitert, umso besser scheidet er bei seinen Verortungsversuchen. Brinkmann schüttelt den Spuk der Landvermessung nicht ab, sondern remedialisiert ihn als eine Krise des Darstellbaren fortwährend in seinen narrativen Topografien. Jeder vergebliche Versuch zur Herstellung von Unmittelbarkeit und Bewohnbarkeit wiederholt daher: „die Topographie verkümmert die Orte rinnen aus dem Blick“,⁸⁶ da allein die Topografie selbst bereits die Orte verkümmert.

Brinkmann gelingt *in medias res* nicht die „utopische Überwindung der Topographie“,⁸⁷ die als „Überwindung der Opposition zwischen Bleiben und Reisen, Seßhaftigkeit und Nomadentum“⁸⁸ auftritt. Denn die in seinen Arbeiten artikulierte Ortlosigkeit lässt sich nur als ein Trauma der Topografie denken, das er selbst unweigerlich fortschreibt. Er geht somit nicht „in ein / anderes Blau“,⁸⁹ wie es am Ende des Gedichts heißt, das mit den Worten „Zerstörte Landschaft“⁹⁰ beginnt. Die darin angedeutete Utopie, die sich der Verlusterfahrung der Deplatzierung verdankt, hat als „die Schrift nur außerhalb ihrer selbst einen Sinn, an einem anderen Platz, nämlich dem des Lesers, den sie als ihre eigene Notwendigkeit produziert, indem sie sich selber in die Richtung jener Präsenz bewegt, die sie niemals erreichen wird.“⁹¹ Brinkmann denkt die damit einhergehende notwendige Ortsverschiebung mit, wenn er Hartmut Schnell von Köln nach Austin schreibt:

Inzwischen wirst Du ja auch die Anthologie mit einem langen Gedicht von mir darin erhalten haben, und ich bin neugierig zu hören, wie das dort in der Umgebung sich liest. – – Es muß sich vielleicht unverständlich lesen, bei einem Blick in den blauen Texashimmel, Umgebungen von Roaches, kleinen Flößchen, Musik...⁹²

⁸⁵ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 342.

⁸⁶ Brinkmann: „In der Grube“, S. 44.

⁸⁷ Groys: „Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit“, in: *Topologie der Kunst*, S. 187-198, hier S. 198.

⁸⁸ Ebd., S. 197.

⁸⁹ Brinkmann: „Gedicht“, in *Westwärts 1&2*, S. 61.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 343.

⁹² Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 186.

Die Frage der Verortung wird durch eine deplatzierte Geste, die sie selbst ist, in eine andere Landschaft offen der Vermittlung preisgegeben. Es gehen hier nur Zeichen auf die Reise, die darauf hindeuten, dass eine Utopie bedeutet, keinen Ort zu haben und die Frage der Verortung eine äußerst zweifelhafte Angelegenheit darstellt.

Einar Schleef

*I believe that the spirits are your parents
And their parents and their parents and their parents
And they are in your bloodstream
And they run through your body constantly
Because they want you to live on
Because they want to live on
And they are trying all the time to tell you shit
And if you just spend a few minutes with yourself
You would hear them¹
(Gil Scott-Heron)*

*... zum Raum wird hier die Zeit.²
(Gurnemann)*

*Wir erleben uns in den fremden Biografien, wir werden
erzählt, wir hören (uns) zu und ahnen plötzlich, wer wir
sind, woher wir kommen und vielleicht auch, wohin wir,
wenn nichts und niemand mehr als Ich.³
(Ernst Marianne Binder)*

Standortbestimmung II: „Ich habe kein Deutschland gefunden.“⁴

Traumprotokoll eines innerdeutschen Exilanten:

Ich bin im Westen. [...] Wir 3, Florian, Trolle und ich sitzen an der linken Tunnelinnenseite, die Köpfe gesenkt, warten. Hinten im Tunnel 2 elegante junge Männer. Auf der Teerstraße und jetzt der Gedanke: Ich werde doch nicht mit meinem Paß in die DDR zurückkehren. Was dann passiert ist klar. Die beiden Männer kommen näher. Ich will mich an die Eintragung im Paß erinnern. Wo bin ich? Wenn die Verbindung mit der Sowjetunion, höre ich eine Stimme, wenn man jeden Tag rüber könnte, ich versuchte krampfhaft zuzuhören, die beiden Männer tänzeln [...], zwischen den Beinen ein Schäferhund. Sind es DDR-Leute? Sicher, aber.

¹ Scott-Heron: „Parents (Interlude)“, in: *I'm New Here*, XL Recordings, 2010.

² Richard Wagner: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart: Reclam, 2013, S. 28.

³ Ernst Marianne Binder: „Meine Toten. Einar Schleef. Juni 2009“, in: http://ernstmariannebinder.mur.at/texte/binder_meine_toten_einar_schleef_juni_2009.pdf (13.12.2015), S. 32.

⁴ Einar Schleef: *Tagebuch 1981-1998. Frankfurt am Main. Westberlin*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main, 2009, S. 53.

Standortbestimmung II: „Ich habe kein Deutschland gefunden.“

Einer von uns, ist es Florian, wird gefragt, hebt den Kopf, spricht leise, wie Lehrer und Schüler. Entweder wird er nach den bevorstehenden Schwierigkeiten in der DDR gefragt oder nach Müller. Dann fragen sie Trolle. Beide Gespräche höre ich nicht, obwohl ich daneben sitze. Jetzt fragen sie mich. [...] Ich sehe dem, der mich fragt, ins Gesicht. Sein Auge, ich sehe nur sein Auge, größer. Ich fühle wie etwas in mir abbricht. Das darf er nicht sehen! Angst, ich will es schnell wieder zumachen, das kann er nicht gesehen haben. In seinem Auge, hinter seinem Auge zuckt etwas, er hat die strafbare Verwirrung, meine Irritation gesehen, schlägt zu, ganz schnell, gegen die Stirn. Der Oberkörper fällt auf die Knie. Aufrecht sitzen! Sehr scharf gesprochen. Rechts, in Kniehöhe, ich sitze, erscheint im Tunnel etwa 50 cm von Wand und Boden entfernt, weiß das Wort Das Asyl. Mit 2 S. Das Wort zischelt wie im Fernsehen. Neon.⁵

Etwa ein Jahr später heißt es weiter: „Im Traum hocke ich mit Trolle und Florian in einem gekachelten niedrigen Tunnel. In Kniehöhe erscheint das Wort Asyl. Mit SS. Nicht Asyl. Asyl. Keine Heimat, ein Insektenvertilgungsmittel.“⁶

Die biblisch sich ankündigende Ausweglosigkeit,⁷ die in Form der Fernseh- bzw. Neonschrift erscheint, nimmt die Antwort auf die Frage des Wohnens vorweg: Gezählt, gewogen und zerteilt. Das geteilte Deutschland und die daraus resultierende Erfahrung der Deplatzierung eines Heimsuchenden werden Einar Schleefs Arbeiten weit über den konkreten Zeitpunkt seiner Republikflucht im Oktober 1976⁸ hinausbegleiten. So bemerkt Schleef hinsichtlich des Erhalts seiner Zulassung zum ständigen Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland im Notaufnahmelager Gießen am 17. Oktober 1977, dass er nicht angekommen sei⁹ und konstatiert noch etwa dreieinhalb Jahre nach Erhalt der Genehmigung:¹⁰ „Ich bin angekommen. Aber wo.“¹¹ Die Erfahrung der Flucht wendet sich gegen den Exilanten und stellt sogar die Legitimität der unterlassenen Rückkehr in die DDR infrage:

⁵ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*. Wien. Frankfurt am Main. Westberlin, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main, 2007. S. 63 f. Bei der in diesem Traumabschnitt genannten Personen handelt es sich um Stefan Schütz (Schriftsteller, Dramatiker, Schauspieler und Regieassistent am Berliner Ensemble, 1980 Flucht aus der DDR), Lothar Trolle (Schriftsteller), Florian Havemann (Schriftsteller, Maler und Komponist, 1971 Flucht aus der DDR) und Heiner Müller, den Schleef kennenlernte, während er von 1970 bis 1976 als Dramaturg am Berliner Ensemble beschäftigt war.

⁶ Ebd., S. 374.

⁷ Vgl. „Daniel 5“, in: Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.): *Lutherbibel*, S. 882 f.

⁸ Schleef nimmt die Volkskammerwahl vom 17. Oktober 1976 zum Anlass, die DDR zu verlassen. Von der Wahl versprochen sich vor allem Künstler, die sich auch in Schleefs Umfeld befanden, eine innenpolitische Befriedungsphase. Vgl. hierzu Schleefs Kommentar von 1998 über das Kalkül einer 99-prozentigen Wahlbeteiligung, mit der man der Regierung ein Entgegenkommen signalisieren wollte in Schleef: *Tagebuch 1964-1976. Ostberlin*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2006, S. 409 f. Schleef nennt die Volkskammerwahl eine „völlige Pleite“ und bezeichnet den Tag der Wahl als das Ereignis „an dem sich die DDR in ihr Grab legte und ich mich dazu“. Beide ebd., S. 408.

⁹ Vgl. ders.: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1997, S. 420 f.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 74.

¹¹ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 33.

Das bedrückende Problem, die Verkehrung eines erhofften Neuanfangs, ist den meisten Exilanten bewußter, als sie öffentlich zugeben. [...] Für viele Exilanten wiederholt sich das, was Generationen von Exilanten vor ihnen feststellen mußten, daß sie das, vor dem sie fliehen, einholt, ihnen neue Heimat wird.¹²

Die Teilung Deutschlands, die Mauer, wird nicht überwunden oder zurückgelassen. Die Republikflucht mündet einzig in einem Seitenwechsel,¹³ der gegenüber der wahrgenommenen politischen Situation kontingent erscheint,¹⁴ da die „Unmöglichkeit eines Ankommens als Form des Dabeiseins“¹⁵ darin zu erneuter Geltung gelangt: „Bin ich zu Haus, hält es mich keine Minute, ich muß raus, irgendwohin, nur nicht hierbleiben. Wie viele Anläufe ich mache, nichts klärt sich in mir, ohnmächtig, wenn ich dieses Bollwerk ansehe, tief in mir, fest verankert.“¹⁶ Die Flucht ist nur auf bürokratischer Ebene geglückt, ein neues Zuhause zwar gefunden, jedoch lässt es sich darin nicht aushalten. Der Boden im Westen bleibt stumm, bietet keinen Ort, an dem es sich wohnen ließe. Unruhe macht sich breit oder wie Matthias Beltz treffend zusammenfasst: „Schleef trug seine mobile Gefängniszelle als Kopf, und darin wurde schwer randaliert.“¹⁷

Die am Ende des eingangs zitierten Traums aufflackernde Botschaft thematisiert jedoch nicht nur eine verunmöglichte Ankunft und eine dahingehend determinierte Zukunft; sie verweist ebenso auf eine Vergangenheit, die Begriffe wie Heimat und Asyl vollständig kontaminiert. Die in der Variation des Traums noch unmissverständlicher hervorgehobenen Buchstaben, die die Bedeutung des Worts „Asyl“ sprengen, evozieren vor allem in Verbindung mit dem erwähnten

¹² Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 82.

¹³ Vgl. ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 53: „Meine Spaziergänge enden immer an der Mauer. Zwischen ihr und mir besteht eine unbewußte Anziehung. Schon kommt mir das Schild entgegen: Hier endet der Sektor. / Ich bleibe sitzen 5 Meter davor. Irgendwann werde ich müde, drehe um. Immer am Gitter, am Käfig. / Ich höre ihnen zu, verdeckt durch die Linde, ihre Lampe ist ganz nah. Der Turm von gegenüber, das Hundeklaffen. Da bin ich her, hier wollte ich hin. [...] Jetzt bin ich auf der anderen Seite.“

¹⁴ Dass Schleefs alltagswirkliche Erfahrung und eine damit verbundene Kontinuität eine größere Rolle spielt als die augenscheinlich geographische sowie kulturelle Verschiedenheit von Orten, darüber gibt eine Anekdote von Carl Buchner Auskunft, die von einem Besuch Schleefs in New Jersey und New York berichtet: „Das kennen wir schon! Einar konnte echt nerven mit seinem zu Hause sein. Das erste Mal in Amerika, da wollte man wenigstens die Genugtuung haben, dass er etwas zum ersten Mal erlebt, den Frisson des Neuen spürt, den Schock des Anderen anerkennt. Keine Chance. Und er hatte darin immer Recht, auch wenn man es nur unwillig zugeben konnte. Natürlich kannte er das split-level suburban Haus meiner Eltern, wie er kommentierte, schon aus dem Horror-Film Halloween. Und die in der Zeit stillgestandene deutsch-bürgerliche Wohnung meiner Urgroßmutter und Großmutter, deren hinübergerettetes Empire Mobiliar und Lesser Ury Wand einen exotischen Bestandteil meiner Kindheitsträume bildeten, brachte trotz ihrer Lage neben dem John F. Kennedy International Airport nur ein typisches 'wie zu Hause' über seine Lippen, obwohl diese Welt längst in Deutschland untergegangen war.“ Carl Buchner: „Einar 'zu Hause'. Ein kleiner Baedeker“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, hrsg. v. Gabriele Gerecke, Harald Müller und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2002, S. 146-151, hier S. 146.

¹⁵ Michael Freitag: „Fluchtpunkt und Appell oder Das Bildtheater von Einar Schleef“, in: *Einar Schleef. Der Maler*, hrsg. v. dems. und Katja Schneider, Köln: DuMont, 2008, S. 8-38, hier S. 37.

¹⁶ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 52.

¹⁷ Matthias Beltz: „Die Akte Schleef“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 157 f., hier S. 158.

Insektenvertilgungsmittel eine ganze Kette von Assoziationen zur deutschen Katastrophe im 20. Jahrhundert: von der Schutzstaffel, den Deportationen, den Vernichtungslagern, der Shoah bis hin zum Zweiten Weltkrieg. Durch den deplatzierten Buchstaben im Wort „Assyl“ wird ein Blick in die Abgründe deutscher Geschichte freigegeben – ein Kontinuum, als dessen imaginiertes Bild hier der Tunnel gelten kann, aus dessen Tiefe heraus die zwei DDR-Beamten hervortreten. Das Kontinuum der Geschichte macht nicht vor der Gegenwart der Traumscene halt, sondern findet darin seine Verlängerung, die wiederum drei Deutschland – das Dritte Reich, die DDR und die BRD – unmittelbar miteinander in Beziehung setzt und als Varianten ein und desselben Orts hervortreten lässt. Wie im Fall der durch die Republikflucht aufgeworfenen Fragen handelt es sich auch hinsichtlich dieser Kontinuität um eine Problematik, die Schleefs Arbeiten zeitlebens begleiten wird und die in dem früh erfahrenen Verhältnis zwischen Individuum und Staat, ausgelöst durch den „Krieg mit Schule und Elternhaus“,¹⁸ ihren Ausgang findet.¹⁹

Was trotz der nicht zu unterschlagenden historischen Komplexität in Form von thematischen Koordinaten an dieser Stelle übersichtlich erscheint, resultiert in einem ausufernden Werk, worauf bereits die Unterbringung des aufgeführten Traumprotokolls einen impliziten Hinweis gibt. Es findet sich nämlich in Schleefs Tagebüchern, die keineswegs ein Nebenprodukt darstellen, keine „Schutzvorrichtung gegen die Gefahr des Schreibakts“²⁰ oder etwa ein Surrogat für ein Werk, das ansonsten gar nicht erst geschrieben werden würde.²¹ Vielmehr sind sie der Ort, wo das Schreiben als eine Option überhaupt erst in Erwägung gezogen wird.²² Im Zuge dessen verwundert es rückblickend nicht, dass Schleef „[i]n den letzten Jahren seines Lebens [...] die Redaktion, Überarbeitung und Ergänzung seines über mehr als vierzig Jahre geführten TAGEBUCHS zu einem, wenn nicht *dem* Zentrum seiner literarischen Arbeit gemacht [hat]“.²³ Ob es sich bei Schleefs Tagebüchern tatsächlich um das Zentrum seiner literarischen Arbeit handelt, sei dahingestellt, da sich aus Gründen der Vielseitigkeit seines Werks fragen ließe, ob es überhaupt ein Zentrum besitzt, resümieren doch Harald Müller und Wolfgang Behrens im Vorwort zum Fotoband *Kontaktbögen*,

¹⁸ Schleef: *Tagebuch 1953-1963*. Sangerhausen, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich, Frankfurt am Main, 2004, S. 140.

¹⁹ Vgl. Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 9: „Die Gewalt kommt mit wechselnden Frontverläufen von beiden Seiten, wie er später kommentiert. Das Kind stößt hier schon auf das Thema, das ihn nie wieder loslassen wird: Den Verrat.“

²⁰ Blanchot: „Von einer Kunst ohne Zukunft“, in: *Der Gesang der Sirenen*, S. 145-261, hier S. 254.

²¹ Vgl. ebd., S. 257.

²² So gibt Schleef, der zu diesem Zeitpunkt noch eine Maler- und Bühnenbildner-Karriere anstrebt, im Eintrag vom 1. Januar 1966 zu Protokoll: „Schreiben wird für mich Ausdruck.“ Schleef: *Tagebuch 1964-1976*, S. 133.

²³ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 387.

dass es sich bei Schleef um einen „Universalkünstler“ handele, „de[m] eine Disziplin nicht genügt“.²⁴ In seinem Großessay *Droge Faust Parsifal*, der sich streng genommen einer genauen Genre-Einordnung widersetzt, verfasst Schleef selbst einen Kommentar zu seiner künstlerischen Multidisziplinarität:

Was sich bei dem mehrjährigen Schreiben klärte, daß sich die künstlerischen Disziplinen, die ich betrieb und ausschließlich aus den DDR-Lebensbedingungen herleitete, jetzt thematisch zuordneten, deutlich wurde, daß jedes Thema nur in einer bestimmten Disziplin ausführbar ist, daß jedes Thema seine ureigenste Ausdrucksform in sich hat. Folglich intensivierte ich zunächst die Text-Arbeit, Malerei und Fotografie begleiteten mich untergeordnet.

Die mehrjährige Text-Arbeit zeigte, daß die Disziplinen nicht mischbar sind, da jede ein völlig anders geartetes Leben voraussetzt, und daß vertieftes Eindringen in die gewählte Ausdrucksform vom Erleiden der zugehörigen Berufskrankheit abhängig ist. Dieser Erkenntnis zu folgen, weigerte ich mich, ich brach das Schreiben ab. Noch mit 40 sah ich van Gogh als Unglücksfall an. Erst mit 50 begriff ich, daß Theater einen kaputt macht.²⁵

Auch wenn Schleef nicht jede Berufskrankheit gleichermaßen konsequent erleidet, hinterlässt er einen Fundus, der von der weit angelegten Bestrebung gezeichnet ist, einen eigenen Formenkanon zu errichten. Es handelt sich dabei um einen Ansatz, der dem Benjaminschen Aphorismus, „Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption“,²⁶ aufs deutlichste widerspricht und stattdessen betont, dass „das Werk nur dazu da [ist], um die Suche nach dem Werk einzuleiten“.²⁷ Daher ist es auch völlig undefätistisch zu verstehen, wenn Schleef in einer Formulierung, die Leben und Werk in eins setzt, behauptet: „In meinen Texten steht für vieles der eigene Lebenslauf, das fortlaufende Datum, den erst der Exitus fixiert. Dem gilt es zuzustreben.“²⁸

Unter den Arbeiten finden sich nach dem von Schleef angestrebten Exitus 19 Inszenierungen (1972-2000), 19 Dramen (1976-2003), der Doppelband *Gertrud* (1980/1984), der Fotoband *Zuhause* (1981), 32 Erzählungen (1982-2004), der von ihm illustrierte Band *Schlangen. Die Geschichte der*

²⁴ Harald Müller und Wolfgang Behrens: „Vorwort“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen. Fotografie 1965–2001*, hrsg. v. dens., Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 7.

²⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 486.

²⁶ Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 34. Mit Bezug auf Schleef überführt auch Rainald Goetz Benjamin des Idealismus und weist auf dessen dogmatischen Konzeptgedanken hin: „Es geht nicht darum, was und wie man denkt, obwohl es für einen selbst um nichts anderes gehen kann, weil das die Produktionsmaschine ist, sondern um das, was letztlich bei alledem rauskommt und sichtbar wird. Und jede fertige Arbeit, so Abfall gegen Benjamin, macht dann sichtbar: das Werk ist eben NICHT die Totenmaske der Konzeption, sondern ihre Weltform, ihre Lebendgestalt, ihr Leben. Reicher, vielgestaltiger, schöner als in den kühnsten konzeptionellen Visionen erträumt. Realität, nicht Idee.“ Goetz: *Abfall für alle*, S. 369 f.

²⁷ Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, S. 272.

²⁸ Schleef: *Tagebuch 1999-2001. Berlin – Wien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2009, S. 424.

Stadt Theben (1986), der Ausstellungskatalog *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr* (1992), die vom Berliner Ensemble herausgegebene Programmbeilage *Heimkehr (Drucksache 2)* (1993), das bereits erwähnte *Droge Faust Parsifal* (1997) sowie die posthum veröffentlichten fünf Tagebuchbände (2004-2009). Hinzu kommen als weitere posthum herausgegebene Publikationen das sogenannte *Arbeitsbuch* (2002), das neben Fotografien, Skizzen und Bühnenbildern bereits vorab veröffentlichte Tagebuchauszüge enthält, der Ausstellungskatalog *Kontaktbögen* (2006) sowie der Band *Ich habe kein Deutschland gefunden* (2011), die sich beide Schleefs Fotografien widmen, der zweibändige *Briefwechsel* der Jahre 1963 bis 1990, der die Korrespondenz mit der Mutter Gertrud Schleef versammelt (2009/2011), und letztlich ein Bildernachlass von insgesamt „6744 Arbeiten auf Papier“,²⁹ dem sich in Teilen die Bände *Einar Schleef. Der Maler* (2008) und *Kontainer Berlin* (2014)³⁰ widmen. Noch nicht eingerechnet sind die Filme, die Schleef im Rahmen seines 1978 begonnenen Studiums an der Film- und Fernsehakademie Berlin anfertigt, wie zum Beispiel „der Film über die Brücke und die Kleingartenkolonie“,³¹ den er anlässlich der Fertigstellung seines Fotobands *Zuhause* in seinen Tagebüchern erwähnt,³² sowie der unvollendete dritte Band von *Gertrud*³³ zuzüglich der toponymischen Register *Gertrud Orte* und *Gertrud Namen*, an denen Schleef bis kurz vor seinem Tod im Sommer 2001 arbeitet.³⁴ Der Formenkanon, dem hier zugestrebt wird, trägt auf seine Weise zur Rezeption von Schleef „als Prototyp[en] des unbeugsamen, unbestechlichen Künstlers, der es eher zum Eklat kommen läßt, als faule Kompromisse einzugehen und dem Publikum leicht verdauliche Häppchen zu servieren“ bei.³⁵ Das daraus resultierende Werk ist maßlos, obwohl es doch dem Vermessen gilt, wie Müller und Behrens anhand von Schleefs

²⁹ Kathleen Krenzlin: „Kontainer Berlin“, in: *Einar Schleef. Kontainer Berlin*, hrsg. v. ders., Berlin: Theater der Zeit, 2014, S. 7-10, hier S. 9. Die angegebene Zahl umfasst nicht die Sammlung der Bühnenbildentwürfe. Vgl. ebd. Von den 6744 Arbeiten auf Papier sind 156 Gemälde und der Rest Zeichnungen. Vgl. Katja Schneider: „Vorwort“, in: *Einar Schleef. Der Maler*, S. 6 f., hier S. 7. Schleefs Bildernachlass befindet sich im Kunstmuseum Moritzburg in Halle an der Saale.

³⁰ Der Titel *Kontainer Berlin* ist, wie Kathleen Krenzlin bemerkt, „ein gestrandeter Gedanke. Es sollte so eine von Schleef geplante Kompilation aus Texten heißen, die sich mit Berlin befassen. Von 1961, dem Jahr des Mauerbaus, bis 1999, dem 10. Jahrestag ihrer Eröffnung. Tagebücher und Texte hatte er diese Sammlung im Untertitel genannt.“ Krenzlin: „Kontainer Berlin“, S. 7. Das von Schleef entworfene Vorwort zu diesem Projekt findet sich im letzten Tagebuchband abgedruckt. Vgl. Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 413-424.

³¹ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 45.

³² Vgl. ebd.

³³ Der dritte Teil von *Gertrud* wird an verschiedenen Stellen in den Tagebüchern thematisiert, wobei eine erneute Hinwendung zu diesem Komplex erst in Schleefs letzten Lebensjahren (1999-2001) an Dringlichkeit gewinnt. Vgl. ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 413, ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 228 und ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 67 f., 133 f., 389, 405, 408. Ursprünglich konzipierte Schleef den dritten Teil als Fotoband, worüber ein Brief an seine Mutter vom 2. Mai 1978 Aufschluss gibt. Vgl. ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2. 1977-1990*, hrsg. v. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2011, S. 147. Diese Pläne dürften sich mit der Veröffentlichung des Fotobands *Zuhause* im Jahr 1981 zerschlagen haben.

³⁴ Vgl. Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 405 f. Schleef beginnt die Arbeit an einem toponymischen Register bereits in den 1980er Jahren. Vgl. ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 140-144.

³⁵ Johannes Windrich: „Nachwort“, in: *Tagebuch 1999-2001*, S. 473-491, hier S. 473.

Fotografien im Band *Kontaktbögen* festhalten.³⁶ Eine entsprechende Topografie ist nicht nur den Fotografien inhärent, sie begleitet auch die Tagebuchbände. So werden im jeweiligen Untertitel der fünf Bände stets die Orte genannt, an denen Schleef sein Tagebuch verfasst hat, was die Ortsnamen als (un)heimliche Grenzsteine der Tagebücher hervortreten lässt: Sangerhausen, Ostberlin, Wien, Frankfurt am Main, Westberlin und schließlich das wiedervereinigte Berlin. Schleefs Geburtsort Sangerhausen sowie die umliegenden Orte zwischen Harz und Kyffhäuser kehren überdies in sämtlichen Texten wieder, die dem *Gertrud*-Komplex zugehören.

So sehr die genannten Orte für einen nicht unerheblichen Teil von Schleefs Arbeiten von werkgliedernder und inhaltlicher Bedeutung sind, so wenig ist es die Chronik im Sinne einer sukzessiven Auflistung von Daten. Zu sehr entsprechen die Arbeiten einem Geflecht, dessen Knotenpunkte von immer wieder auftretenden Themenzusammenhängen geprägt sind oder vielmehr heimgesucht werden, als handele es sich dabei um eine stetige Fortschreibung von Variationen.³⁷ Dementsprechend tritt eine der Chronologie entsprechende Linearität hinter immer wieder verhandelte biografische Konstanten zurück. Neben den konkreten Ortsbezügen lassen sich solche Referenzen mühelos in den Texten ausfindig machen, die beispielsweise dem *Gertrud*-Komplex und den Erzählungen zugehören. Die Paarkonstellation in der Erzählung „Unruhe“ weist deutliche Parallelen zur Situation zwischen Schleef und seiner Freundin Gabriele Gerecke auf, vor allem wenn es mit Bezug auf das empfundene Fremdsein im Westen heißt, „[e]in Jahr bin ich vor, bei ihr hats länger gedauert“.³⁸ Darüber hinaus werden in derselben Erzählung die regelmäßigen Gänge zur Berliner Mauer³⁹ sowie die Problematik des Nicht-ankommen-könnens thematisiert.⁴⁰ In „Herr Kowalski“, wo es um einen älteren Herrn geht, der sich verläuft und, nachdem sich herausstellt, dass er von der Tochter in ein Altersheim abgeschoben wurde,⁴¹ am Ende dorthin zurückgebracht wird, ist „Herr Schleef“⁴² sein Begleiter. Ferner wird auf Schleefs „Sprachschwierigkeiten“⁴³ hingewiesen. Selbige werden auch in *Gertrud* thematisiert, wenn von der „Mutter vom Stotterer“⁴⁴

³⁶ Vgl. Müller und Behrens: „Vorwort“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen*, S. 7.

³⁷ Vgl. hierzu auch Michael Freitags Bemerkung zu Schleefs Malerei, die sich auch auf die übrigen Arbeiten übertragen ließe: „Als Student wird Schleef in Lokalen, vor Landschaften, Ecken und Straßenszenen zwanzig, dreißig Studien vom immer gleichen Motiv anfertigen, weil offenbar nur die Varianten imstande sind, dem Gegenstand die Vielschichtigkeit seines Daseins zu gewähren.“ Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 9.

³⁸ Schleef: „Unruhe“, in: *Die Bande. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1982, S. 93-115, hier S. 96.

³⁹ Vgl. ebd., S. 103, 114, 115.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 113.

⁴¹ Vgl. ders.: „Herr Kowalski“, in: *Die Bande*, S. 138-146, hier S. 138.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ders.: *Gertrud*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1983, S. 129. Vgl. ferner ebd., S. 184.

die Rede ist oder auf den Sprachunterricht des Sohns angespielt wird.⁴⁵ Auch der Unfall des 16-jährigen Schleef, der auf dem Weg nach Oschersleben aus einem fahrenden Zug geschleudert wird, findet hier Eingang zuzüglich des korrekten Datums, dem 13. Februar 1960.⁴⁶ Daneben wird von der letzten Wahl vor der Republikflucht erzählt,⁴⁷ auf „Filius Tagebücher“⁴⁸ verwiesen, Schleefs Körper beschrieben⁴⁹ und auf selbstreferentielle Weise die Genese von *Gertrud* beglaubigt: „Ich werde aufschreiben, was der Junge immer und immer wieder von mir wissen wollte, wer seine Eltern sind, und ihm mitgeben.“⁵⁰ Wie sehr dies dem Faktischen entspricht, findet sich im Briefwechsel zwischen Gertrud Schleef und ihrem Sohn dokumentiert. Hinzu kommt die Tatsache, dass Schleef die Briefe seiner Mutter, die im zweiten Band des Briefwechsels abgedruckt sind, „in einem Karton mit der Aufschrift ‘Gertrud-Material’ gesammelt“⁵¹ hat. Anhand dessen wird deutlich, dass Schleefs Mutter nicht nur postalisch und telefonisch⁵² die Materialien für „ihr Buch“⁵³ liefert, sondern wieder und wieder dazu angehalten wird, dem Sohn ihre Resonanz zum ersten veröffentlichten Band mitzuteilen, so dass im fortlaufenden Schreibprozess etwaige Korrekturen berücksichtigt werden können.⁵⁴ Dies geschieht in einem Ausmaß, in dem die Grenzen der Autorschaft ununterscheidbar

⁴⁵ Vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 159-161, 176, 346-348, 446 f., 498 sowie ders.: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, in: *Totentrompeten 1-4. Stücke und Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2002, S. 171-225, hier S. 173, 175, 183-185, 187, 203, 211. Hier betrifft es vor allem die parodistischen Stellen, an denen Gertrud dem Polizisten Meyer Sprachunterricht erteilt.

⁴⁶ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 284 sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 559. Vgl. ferner Vgl. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 22: „Schleef verunglückt schwer. Bei einer Reise zu seiner Tante Hilde, einer Schwester der Mutter, die in Oschersleben wohnt, fällt er aus dem fahrenden Zug und verletzt sich dabei so ernstlich, daß er in der Folge mehrere Monate im Krankenhaus Hettstedt verbringen muß. Die Ursache des Unfalls bleibt ungeklärt: Hartnäckig halten sich bis heute die Gerüchte, daß – möglicherweise gar absichtliche – Fremdeinwirkung an dem Sturz beteiligt gewesen sei, was aber wohl ins Reich der Fiktionen gehört. Auch von einem Selbstmordversuch kann nur schwerlich ausgegangen werden. Die Deutung, zu der die Ascherslebener Transportpolizei kommt und die Schleef in seinen Tagebüchern zitiert, könnte dem tatsächlichen Hergang recht nahe kommen.“ Der Bericht der Ascherslebener Transportpolizei findet sich im Tagebucheintrag vom 10. Oktober 1960 zitiert: „Unfall des minderjährigen Einar Schleef / Der Geschädigte befand sich in einem Einzelabteil, in Fahrtrichtung rechts. Vor der Unfallstelle war er von der Bank aufgestanden, um seine Fahrkarte zu suchen und Sachen in seinen im Gepäcknetz befindlichen Campingbeutel zu packen. / Vor der Unfallstelle befand sich im Gleis ein kurzer Knick, welcher während der Fahrt eine Schleuderwirkung nach in Fahrtrichtung rechts bewirken mußte. / Außerdem ergab eine Überprüfung des Zuges auf dem Zielbahnhof Wittenberg, daß im 3. Wagen, in einem Einzelabteil, in Fahrtrichtung rechts, der Schutzbügel über der Türklinke fehlte. / Wenn die Angaben des Geschädigten, daß er sich im 2. oder 3. Wagen in einem Einzelabteil allein befunden hat, den Tatsachen entsprechen, kann der Unfall durch das Schleudern und hier durch an die Tür fallen und unbeabsichtigtes Öffnen der Tür infolge des fehlenden Bügels, verursacht sein. Leiter der Abteilung K Teichmann Leutnant der VP Transportpolizei Aschersleben.“ Schleef: *Tagebuch 1953-1963*, S. 128.

⁴⁷ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 505.

⁴⁸ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 558. Vgl. überdies ebd., S. 591, 620. sowie ders.: *Gertrud*, S. 183.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 321.

⁵⁰ Ebd., S. 406.

⁵¹ Ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 335.

⁵² Vgl. Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 95 f.

⁵³ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 425.

⁵⁴ Vgl. ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 161: „Liebe Mutter, / also anbei das Buch [der erste Band von *Gertrud*; Anm. d. Verf.]. [...] Wenn Du es lesen solltest, wäre es sehr gut und richtig, wenn Du Anmerkungen notierst, Schreibmaschine und mehrere Durchschläge. Bitte notiere Änderungsvorschläge, notwendige Ergänzungen oder wenn

werden zu scheinen: „Das ist alles Schleef, Einar Schleef, und es ist zugleich seine Mutter. Überhaupt nicht auseinanderzuhalten. So sehr miteinander vermengt, dass das schon als Schleefs Buch gelten kann,“⁵⁵ wie Florian Havemann bemerkt. Bereits in seinem Brief vom 4. März 1968 – neun Jahre vor dem Entschluss *Gertrud* zu schreiben, zu dem Schleef schließlich durch die Literaturkritikerin Hilde Spiel angespornt wird⁵⁶ – fordert Schleef seine Mutter dazu auf, „Zeitungen aus[zuschneiden, natürlich die Polizeimeldungen, vorallem eben was die Bürger, das innerstädtliche, fast familiäre, wo man in etwa die Lebenssphäre Sangerhausens spürt, oder ähnliche Prozesse vor sich gehen“.⁵⁷ Nach der Republikflucht mehren sich die an die Mutter gerichteten Recherche-Aufträge so wie sich auch die gesamte Korrespondenz intensiviert, um als Surrogat für das „Gespräch mit Anwesenden“⁵⁸ die verlorene räumliche Gegenwart zu kompensieren.⁵⁹ Die entsprechenden Anfragen haben wenig mit der Form und dem Ton gewöhnlicher Briefe gemein, da Schleef seiner Arbeit so systematisch wie möglich nachzukommen sucht und für seine Mutter ganze Fragebögen erstellt.⁶⁰ Insgesamt 232 Briefe finden schließlich Eingang in beide *Gertrud*-Bände, zu denen etwa 150 unverändert übernommene Briefe zählen, die aus der Hand der Mutter stammen.⁶¹ Der Stellenwert, den die Briefe

Du etwas aus einer anderen Sicht geschildert haben willst, einfach alles, was Dir dazu einfällt, auch wenn es für mich nicht so ganz günstig ausgeht. Bitte immer jeweils voran die Seitenzahl und Zeile vom Buch, auf die sich Deine Darlegung bezieht. z.B. 214/3. Dann kann ich mit den einzelnen Geschichten schneller umgehen und sie jeweils einlegen, da ich ja noch eine Fortsetzung mache, da sollen dann Deine Änderungen rein, natürlich noch von mir eingerichtet, aber eine gewisse Reibung, Widersprüchlichkeit in den Fakten und ihrer Darstellung ist sicher sehr gut.“ Weitere Aufforderungen dieser Art finden sich ebd., S. 165, 170, 174, 178, 188 f., 194.

⁵⁵ Florian Havemann: „Schleef 1-8“, in: *Einar Schleef. Kontainer Berlin*, S. 110-134, hier S. 131.

⁵⁶ Vgl. Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 14. In einem Brief vom 22. Februar 1978 legt Schleef Siegfried Unseld, dem Leiter des Suhrkamp-Verlags, die Gliederung und das Konzept von *Gertrud* dar. Vgl. ebd., S. 233. Nach einer Begegnung im Frühjahr 1978 wird Schleef überdies Protegé von Golo Mann, der ihn nicht nur finanziell unterstützt, sondern auch in seiner Funktion als Kuratoriumsmitglied der Jürgen-Ponto-Stiftung im Bereich Literatur für Schleef von Interesse ist. Vgl. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 76. Zur Begegnung mit Mann vgl. auch den Text „KILCHBERG“ vom August 1999, in: Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 318-320. Nachdem Schleef Golo Mann einen Teil des *Gertrud*-Manuskripts zusendet, zerschlägt sich jedoch die Hoffnung auf ein Stipendium für dieses Projekt. Vgl. ebd., S. 332. Golo Mann moniert offenbar die Durchfallszene, die sich während einer Busfahrt von Gertrud und ihrer Freundin Elly ereignet: „Es ist starker Naturalismus.“ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 332. Vgl. hierzu auch Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 80.

⁵⁷ Gertrud Schleef und Einar Schleef: *Briefwechsel 1. 1963-1976*, hrsg. v. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2009, S. 101.

⁵⁸ Christian Fürchtegott Gellert, zitiert nach Alice Stašková: „Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 14)*, hrsg. v. Bernhard Fischer und Norbert Oellers, Berlin: Erich Schmidt, 2011, S. 53-67, hier S. 60.

⁵⁹ Vgl. Hans-Ulrich Müller-Schwefe: „Vorwort“, in: *Briefwechsel 2*, S. 6 f., hier S. 6: „Der Sohn ist auf diese Nachrichten begierig, er fordert sie ihr ab. Für die Niederschrift seines Mutter-Romans *Gertrud* stellt er ihr Fragen nach der Vergangenheit, er bittet um Beschreibungen, Fotos, heimatkundliche Literatur.“

⁶⁰ Vgl. hierzu Schleefs Briefe vom 25. April 1978, vom 6. Mai 1978, von Anfang Juni 1978, vom 11. Juni 1978 sowie vom 21. Juni 1978. Gertrud Schleef und Einar Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 42 f., 44, 51 f., 54-58, 59 f.

⁶¹ Vgl. Halina Hackert: *Sich Heimat erschreiben. Zur Konstruktion von Heimat und Fremde in Einar Schleefs Gertrud*, Berlin: Kadmos, 2013, S. 29.

als literarisches Material annehmen, wird nicht verhehlt, beginnt doch *Gertrud* mit einer Anklage aus einem Brief vom 30. März 1970: „Denkst Du denn überhaupt nicht einmal an Deinen kranken Vater.“⁶²

Diese Verflechtung von biografischem Material und literarischer Arbeit wirft Fragen nach dem Verhältnis von Fakten und Fiktion auf bzw. danach, ob es sich bei einem Großteil von Schleefs Werk um eine Autobiografie handelt. Halina Hackert fasst hierzu mit Blick auf *Gertrud* zusammen, dass „[f]ast alle Daten im Text [...] mit Schleefs Biographie [korrelieren]. Er hat reale Namen und Daten nicht geändert. Als das Buch erschien und als sogenanntes Westbuch in Sangerhausen unter der Hand kursierte, gab es viel Ärger.“⁶³ Dennoch konstatiert Hackert, es müsse „darauf hingewiesen werden, dass es sich bei dem erinnernden Bewusstseinsstrom Gertruds um Fiktion handelt. [...] Gerade die inneren Monologe Gertruds, die an Selbstgespräche erinnern, hat Schleef ja seiner Mutter aus der Ferne in den Mund gelegt und ihr sozusagen ‘nach-erfunden’.“⁶⁴ Dem ist hinzuzufügen, dass es sich bei Schleefs Texten trotz aller biografischen Faktizität um komponierte Arbeiten handelt und nicht etwa um ungefiltert freigegebenes dokumentarisches Material, was ebenfalls auf die redigierten Tagebücher zutrifft.⁶⁵ Im Übrigen wird Schleef, während er seine Mutter fortwährend dazu auffordert *Gertrud* zu lesen, nicht müde zu erwähnen, dass es „erfundene und wahre Geschichten“⁶⁶ seien. Ferner heißt es, er müsse sich „auch die Welt fürs Buch zurechtzimmern, ist ja nicht die reale, sehr erfunden, sonst käme ich gar nicht hin“.⁶⁷ In wiederholten Leseaufforderungen teilt Schleef seiner Mutter mit, sie möge sich „nicht aufregen, ist ja ein ‘Märchen’, also erlogen“;⁶⁸ einige Monate später fügt er hinzu: „Bitte nimm mein Buch als ein Buch, eine Lüge. Obwohl es viele reale Fakten enthält, für mich bleibt es eine Lüge, eine Sicht, wie ich mir mein eigenes Leben erkläre, nicht wie es ist.“⁶⁹ Schließlich wird noch in einem Tagebucheintrag vom Sommer 1999 zwischen der „Gertrud aus meinem Roman“⁷⁰ und „meine[r] Mutter“⁷¹ unterschieden. Trotz Schleefs Koketterie,

⁶² Schleef: *Gertrud*, S. 11, sowie ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 1*, S. 178.

⁶³ Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 29.

⁶⁴ Ebd., S. 28.

⁶⁵ Vgl. Windrich: „Nachwort“, S. 478: „Schleefs TAGEBUCH will als literarisches Werk gelesen werden. Sowohl die Originaleinträge als auch ihre spätere Bearbeitung und Kommentierung widersprechen dem Gedanken einer nüchternen, auf Eindeutigkeit hin angelegten Sicherung von Fakten. Der Text erhebt in keiner Weise Anspruch, objektiver Spiegel der Wirklichkeit zu sein. [...] Das TAGEBUCH ist nicht weniger Kunst als seine übrigen Texte und diese kaum weniger autobiographisch als das TAGEBUCH. Dessen Sonderstellung liegt eher darin, daß man hier die Entwicklung des Widerspiels von Leben und Kunst von den ersten Anfängen her mitverfolgen kann.“

⁶⁶ Gertrud Schleef und Einar Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 161.

⁶⁷ Ebd., S. 162.

⁶⁸ Ebd., S. 170.

⁶⁹ Ebd., S. 188.

⁷⁰ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 40.

⁷¹ Ebd. Davon, dass diese Unterscheidung in der Rezeption nicht immer durchzuhalten war, zeugt ein Brief, den Gertrud Schleef am 17. April 1988 verfasst hat. Anhand eines darin zitierten Briefs von einer Germanistin aus Westdeutschland findet sich hier der Einbruch des Fiktiven in die Autobiografie demonstriert. Der Brief von Ulrike Fleischmann lautet: „Liebe Gertrud Hoffmann / Zu Ihrem Geburtstag am 18. April möchte ich Ihnen meine herzlichsten Glückwünsche

„Ich schreibe nur, was ich sehe, Kunst wird sofort Scheiße“,⁷² gilt auch in seinem Fall Adornos Aphorismus: „Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“⁷³

Für die Erfahrung der Deplatzierung eines Heimsuchenden bleibt jedoch das biografische Ereignis der Republikflucht zentral, jedoch auf eine Weise, die für Schleefs Arbeiten grundsätzlicher ist als die narrativen Grenzverschiebungen zwischen Leben und Kunst. Angedeutet wurde dies bereits mit Blick auf die Genese von *Gertrud*, nämlich mit dem Hinweis auf die Tatsache, dass die Autorschaft zwischen Schleef und seiner Mutter oszilliert. Die sich de- und reterritoralisierende Autorschaft, die zur Folge hat, dass beide Stimmen gleichermaßen bis zur Ununterscheidbarkeit auftreten, trägt zur merkwürdigen Verfasstheit des entsprechenden Texts bei, der – als ein bloßer Roman *über* die Mutter interpretiert – unerhört wirkt, da hier zu viele Nuancen enthalten sind, die aufgrund ihrer Intimität für gewöhnlich als unerreichbar gelten. Zugespitzt wird dieser Bestand durch die diesem Schreibvorgang vorhergehende konkrete Deplatzierung, die aus der Republikflucht resultiert, die umgekehrt wiederum erst den Schreibprozess ermöglicht bzw. notwendig macht:

Was ich beim Verlassen der DDR nicht wußte, wie groß mein inneres Gepäck wurde und wie mächtig die Erinnerungen, und wie schwer die Erschütterung durch die neue Umgebung, die neuen Lebensverhältnisse, war, verbunden mit den Repressionen gegen meine zurückbleibende Mutter und meine Freundin, die kurze Zeit später zu 3 oder 4 Jahren verurteilt wurde, ebenso mein Freund. In dieser Situation mußte mir klarwerden, daß eine ernsthafte Arbeit an einem Theater nicht mehr in Frage kam, ich mußte mich zurückziehen, diese 3 Jahre überstehen und schreiben.⁷⁴

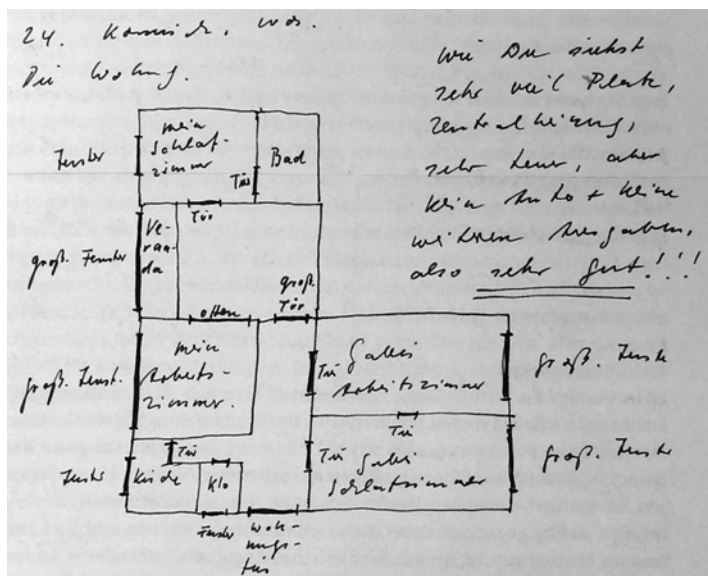
übermitteln. Ich hoffe Sie sind bei guter Gesundheit und feiern tüchtig (vielleicht mit Ihrer Freundin Elly). Ich jedenfalls werde auf Ihr Wohl anstoßen – mein Geburtstag liegt nämlich auch Mitte April. / Aber Halt, ich habe mich noch gar nicht vorgestellt und sicher wundern Sie sich woher ich Sie kenne. Persönlich kenne ich Sie gar nicht, aber ich habe mich ausgiebig mit dem Werk „Gertrud“ beschäftigt (und tue es noch) und so sind Sie mir – als literarische Figur zumindest – recht vertraut. Ursprünglich hatte ich ein rein wissenschaftliches Interesse (ich bin Germanistik Studentin in West Berlin), aber die intensive Auseinandersetzung mit den Büchern Ihres Sohnes wurde mir zur Obsession, und nun komme ich gedanklich kaum davon los, frage mich immer wieder, wie es Ihnen wohl geht. / Zumindest möchte ich dem Ausdruck geben, was mir auf der Seele liegt, ich denke an Sie. / Von ganzem Herzen alles Liebe und Gute für das kommende Jahr! / Es grüßt Sie Ulrike Fleischmann / P.S. Über ein paar Zeilen würde ich mich riesig freuen.“ Ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 286 f.

⁷² Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 182.

⁷³ Adorno: *Minima Moralia*, S. 428.

⁷⁴ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 222. Dass es letztendlich der Republikflucht bedurfte, um an den in *Gertrud* verhandelten Themen weiterzuarbeiten, belegt ein Tagebuchkommentar: „Mein Tagebuch berichtet vom anhaltenden Kampf mit meinen Eltern wenig, erst in meinem 1. Größeren schriftlichen Versuch, einer vorläufigen Fassung zu GERTRUD in der 3. Person, gelingt mir eine Zusammenfassung, die ich genau im Moment des Todes meines Vaters [am 30. April 1971; Anm. d. Verf.] aufgebe.“ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 9.

Die Republikflucht stellt nicht nur als politische Konsequenz den Gegenpol zu den Ereignissen vom 17. Juni 1953 dar. Während der Volksaufstand für Schleef zu einer Initialzündung für die Arbeit an den Tagebüchern wird,⁷⁵ markiert die Republikflucht eine Zäsur, von der aus die Arbeit beginnt, die Schleef erstmalig als Schriftsteller hervortreten lässt. Durch die Republikflucht wird nicht nur eine Staatsgrenze überschritten, sondern auch die zwischen Privatheit und Öffentlichkeit des schriftstellerischen Schaffens. Dies ist insofern von Bedeutung, als sich Schleef „nicht als Einzelschicksal, sondern stellvertretend für eine Generation“⁷⁶ versteht. Überdies bildet das damit einbegriffene Verhältnis zwischen Individuum und Staat seit dem „Krieg mit Schule und Elternhaus“⁷⁷ den inhaltlichen Schwerpunkt seiner Arbeiten.



Neue Wohnung, gleiche Hausnummer: Der Grundriss von Schleefs Westberliner Wohnung in der Nußbaumallee 24. Die Hausnummer entspricht derjenigen von Schleefs Elternhaus.

Die Republikflucht und die dadurch sich manifestierende Deplatzierung markieren gleichzeitig den Nullpunkt der schriftstellerischen Arbeit, an dem Schleef sich „selbst entgegen kipp[t]“.⁷⁸ In der Konfrontation mit dem geteilten Deutschland findet er keinen Ort. Das ortlose Ich „mit festen Bindungen an eine abgeschlagene Herkunft“⁷⁹ verdoppelt sich im Exil. Dies hat die Erfahrung einer radikalen Ortsverschiebung zur Folge, die „ins ‘innere Ausland’ führt und die Fremde in der nächsten Nähe“⁸⁰

aufbrechen lässt. Schleef fasst dies mit Blick auf seine Arbeit in folgende Worte: „Ich bin ein anderer in mir, den muß ich fragen. Der schreibt dann das Buch, schiebt mich beiseite.“⁸¹ Das Rimbaud

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 7 f.

⁷⁶ Ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 425. Zu der von Schleef erwähnten Generation zählen Künstler wie Thomas Brasch, Lothar Trolle, Thomas Körner, Stefan Schütz, Gabriele Gerecke, Barbara Honigmann, Bernd Böhmel, Wera Herzberg, Jörg Panknin, Gabriele Gysi. Vgl. ebd.

⁷⁷ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 140.

⁷⁸ Ders.: *Die Bande*, S. 189. Vgl. zum Nullpunkt von Schleefs schriftstellerischen Arbeit ders. und Kluge: „Der Feuerkopf spricht“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 4-11, hier: S. 4: „Die Quelle meiner ganzen Tätigkeit war ja das Verlassen der DDR. Ich bin weggegangen mit dem, was ich anhatte, und heute habe ich eine Lawine von Scheiße um mich, von wichtig, von gut und schön, das kann ich alles wegschmeißen, zu meinem Leben brauche ich es nicht mehr.“
⁷⁹ Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 29.

⁸⁰ Waldenfels: *Ortverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 147.

⁸¹ Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 394. Das Motiv dieser Selbstspaltung wird wiederholt in den Tagebüchern aufgegriffen. Vgl. *Tagebuch 1981-1998*, S. 45, S. 68 f., sowie ders.: *Tagebuch 1999-2011*, S. 424. Überdies geht das Motiv in *Gertrud* ein. Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 153, 515 sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 69, 605, 620.

entlehene „Je est un autre“⁸² und die damit inbegriffene Spaltung des Ich wird auch von Nietzsche aufgegriffen, wenn er auf die „grammatisch[e] Gewohnheit“⁸³ des „synthetischen Begriffs ‘ich’“⁸⁴ hinweist, der darüber hinwegtäusche, „dass ein Gedanke kommt, wenn ‘er’ will, und nicht wenn ‘ich’ will“.⁸⁵ Bei Schleef transformiert sich diese Ungewohntheit in eine Notwendigkeit: „Ich will vieles begründen, was in mir Besitz ergriffen hat, was ich für überwunden glaubte und was sich, je länger ich hier lebe, festsetzt, zu dessen Sprachrohr ich werde.“⁸⁶ Indem Schleef zum Sprachrohr des Anderen, des Fremden und vergessenen Gegläubten wird, bestätigt sich mit jeder daraus resultierenden Mitteilung,

daß jede Selbstbefragung eine Selbstspaltung in Fragenden und Befragten voraussetzt und somit ein Fragen in Gang bringt, das mir widerfährt und nicht auf einen eigenen Frageakt zurückgeführt werden kann. Ich werde mir selbst fraglich. Damit dringt eine Andersheit in mein Selbst ein, die es unmöglich macht, Selbstbefragung als reine Selbstbefragung zu verstehen.⁸⁷

Schleef verdankt dieser Selbstspaltung nicht nur sein literarisches Werk, das sich als „kreisförmige Narration [...] nach allen Horizonten hin“⁸⁸ erzählt, und zwar vom „Mittelpunkt [e]ines Interesses“⁸⁹ aus, dem es mit jeder Zeile nachzuspüren gilt. Auch der Fluch „bis in die Kindheit rückwärts gucken“⁹⁰ zu müssen und einem fortwährenden „Krieg der Worte“⁹¹ ausgesetzt zu sein, führen auf die Dislokation des innerdeutschen Exilanten zurück.

Der sich darauf gründenden Frage nach dem Wo ist anhand von Schleefs Arbeiten unter folgenden Gesichtspunkten nachzugehen: Zunächst ist zu erörtern, (1) welche Landschaft überhaupt den Boden bereitet, den Schleef vermisst. Anschließend ist anhand des *Gertrud*-Komplexes (2) auf die deplatzierte Protagonistin einzugehen, die aus dieser Landschaft hervorragt, im Zuge dessen die gegenhistorische Bedeutung der Rolle der Mutter im Spannungsfeld zwischen geschichtlichen Umwälzungen und familiärer Hausordnung zu beleuchten ist. Nachfolgend ist (3) Schleefs Taktik im Umgang mit Erinnerungen und dem Kontinuum deutscher Geschichte zu skizzieren, die sich vor

⁸² Vgl. hierzu die Briefe an Georges Izambard vom 13. Mai 1871 und Paul Demeny vom 15. Mai 1871. Arthur Rimbaud: *Correspondance*, hrsg. v. Jean-Jacques Lefrère, Paris: Fayard, 2007, S. 64, 68.

⁸³ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, in: KSA, Bd. 5, S. 9-244, hier S. 31.

⁸⁴ Ebd., S. 33.

⁸⁵ Ebd., S. 31. Nietzsche bezeichnet dieses Phänomen auch als „den Aberglauben der Logiker“. Ebd., S. 30.

⁸⁶ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 45.

⁸⁷ Waldenfels: *Ortverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 40.

⁸⁸ Kluge: *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin: Merve, 2001, S. 51.

⁸⁹ Ebd. Vgl. ferner Bernd Böhmel: „Ich war da, aber das Theater war weg! Über die Einsamkeit des Wachenden“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 94-97, hier S. 95.

⁹⁰ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 33.

⁹¹ Windrich: „Nachwort“, S. 474.

allem anhand des *Gertrud*-Komplexes und der Tagebücher exemplifizieren lässt. In einer werkübergreifenden Betrachtung ist schließlich (4) die Rolle der Sprache im Zusammenhang von Heimat- und Verortungsfragen zu untersuchen. Mit Blick auf Schleefs Theaterkonzept gilt es sodann zunächst (5) die ästhetischen und kulturhistorischen Grenzen des deutschen Theaters auszuloten, um infolgedessen (6) Schleefs theatralen Gegenentwurf nachzuzeichnen, in dessen Mittelpunkt der dislozierte Chor steht. (7) Abschließend ist auf die narrative Problematik einzugehen, die aus der Engführung von Archäologie und Genealogie resultiert sowie die daran geknüpfte Positionierung eines Individuums, das sich im unheimlichen 20. Jahrhundert zu verorten sucht.

Gespensteraufzeichnungen IV: „Was macht die Gegend aus uns, daß wir eigenartige Leute sind.“¹

Die Landschaft, die Schleefs Vermessungen zugrunde liegt, trägt den Namen Deutschland. Obschon durch diese Benennung aus geografischer Perspektive keine Fragen mehr offenzubleiben scheinen, lässt sich diese Gegend nur in Bodennähe vermessen, da Längen- und Breitengrade kein Gedächtnis haben. Anhand eines Rückflugs von Frankfurt am Main nach Westberlin, der eine Route über den verratenen DDR-Boden hinweg einschließt, liest sich das folgendermaßen:

Deutschland ist weiß. Keine Grenze. Der Wald schwarz, die Abraumpyramiden. Saale, Elbe vereist. Keine Grenze. Unter mir zerteilt sich die Wolke. Der Kapitän spricht: Über Eisenach, Eisleben nach Berlin. In 3000 Meter Höhe. Deutschland ist weiß. [...] Der Luftkorridor. Die Saale in Schleifen. Deutschland ist weiß. Das Flugzeug besetzt, nur neben mir frei, für meine Tasche, den amerikanischen Lederhut. Deutschland ist weiß. Der Wald schwarz. Rauch und Licht auf den Straßen. Der Kapitän spricht: Alexanderplatz zur rechten Seite. Das Flugzeug kippt. Deutschland ist weiß.²

Die Vogelperspektive kennt keine Grenzen, keine Konflikte und keine geschichtliche Gravität. In ihrer Erdferne bleibt sie utopisch, vor allem im Winter. In der zweiten Fassung des Texts, der seinen Ausgang in der individuellen Republikflucht findet und dann auf das Kollektiv übergeht, beleuchtet Schleef die Problematik dieser Perspektive und den daraus resultierenden Eindruck der schneeweißen Unschuld:

Fliehen wovor. Die Kindheit abzuschließen, das Unmündigsein um erwachsen zu werden und schuldig. Um mit Falten zu sagen: Das habe ich nicht gewollt. Ich bin immer dagegen gewesen. Ein ganzes Volk, was

¹ Schleef: *Gertrud*, S. 156.

² Ders.: Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 7. Der entsprechende Text trägt den Titel „SCHNEE“.

seine Vergangenheit verschlingt, das Aas unter der Erde versteckt, um es, wenn es Zeit ist, wieder hervorzuholen.

So knurrt ein Volk in Wut, unmündig, müde und hungrig, an seiner Grenze zermahlt es sich und ist unfähig sich zermahlen zu lassen. So müde ist es schon, unfähig die Hände zu heben: Ich bin nicht schuld, ich habe nichts getan. [...] Deutschland ist weiß. Unschuldig. Jeder arbeitet im regelmäßigen Takt, ohne Besinnung, ohne den Kopf zu heben. Deutschland ist weiß. Der Schweiß wäscht es reine. Es leuchtet die Unschuld aus jeder Pore. Deutschland ist weiß. Wir sind uns einig.³

Durch das Adressieren des im Schlaf der Sünde liegenden Deutschlands fliegt Schleef im Sturzflug auf das verratene Land hinab und landet mit seinem Text im lutherisch geprägten Thüringisch-Sächsischen, von wo aus er an den Komponisten und Kantor Johann Walter anknüpft: „Wach auff / wach auff / du Deudsches land / Du hast genug geschlaffen / Bedenck was Gott an dich gewand / Wozu er dich erschaffen / Bedenck was Gott dir hat gesand / Vnd dir vertrawt / sein höchstes pfand / Drumb magstu wohl aufwachen.“⁴ Der Anspruch, die Schneedecke und den Tiefschlaf zu durchbrechen, muss allerdings ohne das Pathos der Befreiungskriege auskommen. Im Jahrhundert der zerstörten Landschaften ist keine Gegend mehr durch einen Aufruf ans Volk ins rechte Licht zu rücken, der dazu auffordert, dass es mit seinem Blut die Erde reinwaschen solle,⁵ da Blut das letzte ist, woran es dem Boden mangelt. Stattdessen bildet das Alltagsleben der DDR und BRD die Grundlage für Schleefs Topografie. Bodennähe hier: diejenigen Orte aufzusuchen, an denen vermeintlich gewohnt wird, um etwas zur Darstellung zu bringen, das sich nicht im Namen eines Staats repräsentieren lässt. Es geht folglich nicht um große Geschichten, sondern um Narrative, die sich „strukturell abseits“⁶ zutragen und einen Blick auf die Alltagsschicksale, das beschädigte Leben⁷ der Bewohner freigeben. Dass letztere als Kollektiv begriffen werden können, deutet bereits der Titel der ersten Sammlung von Schleefs Erzählungen, *Die Bande*, an. Das Wort ist doppeldeutig, bezeichnet es doch entweder eine Gruppe von Menschen oder aber die Begrenzung einer Spielfläche oder Bahn. Als letztere verstanden, handelt es sich um einen Widerstand, an dem das

³ Ebd., S. 8. In seiner Überarbeitung trägt der Text den Titel „DEUTSCHLAND IST WEISS“.

⁴ Johann Walter: „Wach auff wach auff du Deudsches Land“, in: *Ein newes Christlichs Lied / Dadurch Deudschland zur Busse vermanet: Vierstimmig gemacht Durch Johan Walther*, Wittenberg: Georgen Rhawen Erben, 1561.

⁵ Vgl. Theodor Körner: „Aufruf“, in: *Körners Werke in zwei Teilen*, 2 Bde., hrsg. v. Augusta Weldler-Steinberg, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong, 1908, Bd. 1, S. 25 f., hier S. 25: „Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen, / Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht. / Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen; / Frisch auf, mein Volk! – Die Flammenzeichen rauchen, / Die Saat ist reif; ihr Schnitter, zaudert nicht! / Das höchste Heil, das letzte, liegt im Schwerte! / Drück’ dir den Speer ins treue Herz hinein: / ‘Der Freiheit eine Gasse!’ – Wasch die Erde, / Dein deutsches Land, mit deinem Blute rein!“

⁶ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 22.

⁷ Vgl. Kluge und Christian Schulte: „Die wahren Mächte des Gemüts / Einar Schleefs Tonlage“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 51-55, hier S. 53.

Scheitern des Einzelnen besiegelt wird. So beschreibt Schleef seinen Vater als jemanden, der aufgrund betrieblicher und politischer Schwierigkeiten – was in der DDR einerlei ist – „an die Bande geriet und angeschlagen dort langsam verreckte“.⁸ Der Begriff *Bande* umfasst also immer schon den Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv bzw. Individuum und Staat.

Das landschaftliche Äquivalent zu Schleefs abseitiger Topografie, den Erzählungen aus dem Abseits, ist in den meisten Fällen die Provinz. Deren Lage greift erneut das Motiv des sich am Rand Befindlichen auf, das gleichzeitig zum Stigma dieser Landschaft gerät:

Unter Berliner Intellektuellen waren Touren, Fahrten, Spurensuche in die Provinz tabu, die hatten für das nur in sich oder um sich selbst zentrierte Leben der Berliner Intellektuellenschicht, die als Dauereinbrenne köchelte, keine Bedeutung, diese Informationen waren so mit Tabu belegt, da sie ein Hinterland definierten, dessen man sich Richtung Norden schon versicherte, indem man die Mark Brandenburg oder die Ostsee unsicher machte, wie das Mutter ausdrückte, aber für die Künstler war jeder Schritt in die Provinz Verbannung, das bezweckten ebenso die staatlichen Maßnahmen, die Künstler einfach verbannten [...]. Deshalb waren auch meine Touren, meine Tramps angespannt, unwirsch, wo man mich da wieder hinverschlagen wollte, so wurden auch die Provinztheater inspiziert, fremde Planetarien, in die man nicht hineingeraten wollte, die man pflichtschuldigst aufsuchte, aber mit dem Rückfahrchein in der Tasche.⁹

Einen Rückfahrchein haben die Protagonisten in Schleefs Topografie jedoch nicht in der Tasche. Zu ihnen zählen zunächst die unter dem Titel „Die Bande“ auftretenden Akteure Heinz, Helga, Hermann, Angelika, Siegfried, Vilma, Kurt und Marta. Heinz, Elektriker, und Helga, am 7. Jahrestag der Republik mit einer Auszeichnung prämiert¹⁰ und nun Verkäuferin, sind ein Paar mit zwei Kindern, von denen das jüngere, der sechs Jahre alte Thomas, „[d]as gemeinsame schlechte Produkt“¹¹ genannt wird. Hermann, Ingenieur mit einem Beruf, der ihn nicht interessiert, und Angelika, eine Schauspielerin ohne Festanstellung, leben zusammen, führen aber keine innige Beziehung: „Ficken konnte sie. Das war gut, aber leer, rein, raus. Er begriff sie nicht.“¹² Bei Siegfried, Taxifahrer und Transportfahrer in

⁸ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 9.

⁹ Ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 247 f. Barbara Honigmann bestätigt Schleefs Ausführung über die Haltung der Berliner Intellektuellen und Künstler zur Provinz: „Keiner von uns fuhr jemals in die Provinz, auch nicht nach Dresden oder Leipzig und schon gar nicht nach Sangerhausen, wo Schleef herkam.“ Barbara Honigmann: „Schleef kommt nach Berlin“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen*, S. 12. Hinsichtlich seines Geburtsorts räumt Schleef seine eigenen Vorbehalte ein: „Schon in diesem Ort in der DDR zu leben, war der reine Horror, in Sangerhausen konnte man sich nur umbringen.“ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 395. Im Rahmen des Stückabdrucks von Schleefs *Wezel* verweist auch der darin aufgenommene Auszug aus dem Reisebericht von Jonas Ludwig von Hess auf den Horror der Provinz am Beispiel des ebenfalls im Kyffhäuserkreis situierten Orts Sondershausen. Vgl. ders.: *Wezel. Schauspiel. Mit einem zeitgenössischen Bericht von Jonas Ludwig von Hess*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1983, S. 81-95, hier S. 93.

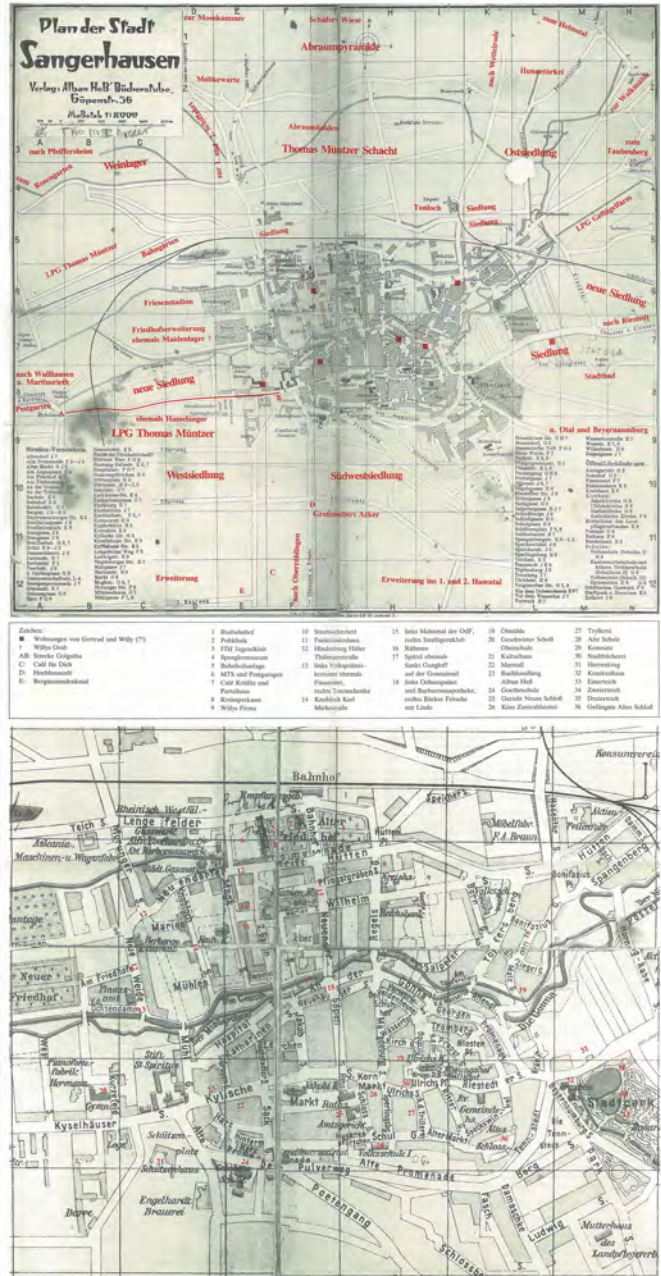
¹⁰ Vgl. ders.: „Die Bande“, S. 28, 32.

¹¹ Ebd., S. 19.

¹² Ebd., S. 11.

einem volkseigenen Betrieb, und Vilma, Hausfrau, handelt es sich um ein finanziell gut gestelltes Ehepaar, das sich in modernen Wohnverhältnissen eingerichtet hat.¹³ Vilma leidet jedoch unter dem Alleinsein, da ihre „gesamte Verwandtschaft [...] im Westen [saß]“.¹⁴ Kurt, Tischlermeister, und Marta, Sekretärin, sind bereits Großeltern. Die jüngste Tochter macht Abitur und „wird in Leipzig Datenverarbeitung studieren“,¹⁵ während die ältere bereits Zahnärztin ist, verheiratet mit einem Kinderarzt, mit dem sie eine Familie gründete. Beide jungen Eltern sind Mitglied in der Partei.¹⁶ Obschon Kurt und Marta keine finanziellen Sorgen haben, „blieb Marta im Werk“,¹⁷ da sich beide zuhause „allein [fühlten]“.¹⁸ Die häuslichen Verhältnisse sind auch in diesem Fall nicht unproblematisch: „Im Bett war nichts mehr. Marta hatte eine Unterleibsgeschichte. Für ihn kam Fremdgehen nicht in Frage. [...] Er geht über den Hof, in seine Tischlerei. Einen runterholen tun sich alle. Aber die Unruhe blieb.“¹⁹

Der gesellschaftliche Querschnitt, der hier gleich einer Milieustudie präsentiert wird, sucht durch „eine gemeinsame Tour“²⁰



Kartografie der Provinz: Die dem zweiten Band von Gertrud beigelegten Karten Sangerhausens.

¹³ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 12.

²¹ Ebd., S. 14.

und Leuna]²² herüberzieht, zu entkommen. Was unter dem Motto „Mal was unternehmen“²³ steht, eskaliert jedoch im Rahmen des Ausflugs. Während eines Aufenthalts in Lauchstädt, wo man im Rahmen einer „Pflichtveranstaltung“²⁴ eine Italienische Oper besucht, geht es hinaus aufs Land, wo die Gruppe zwei abgestellte Trecker in Gang setzt, um damit „Autoscooter“²⁵ zu spielen. Nach dem am Folgetag gemachten Badeausflug an die Grubenteiche der „zugewachsene[n] Braunkohlebecken“²⁶ geht es im angetrunkenen Zustand weiter zur „LPG Klara Zetkin“.²⁷ Dort lassen sich die vier Paare zu einer Eierschlacht auf der Hühnerfarm – hier „Hühner-KZ“²⁸ genannt – hinreißen und schlagen nach dem Öffnen sämtlicher Käfige 30 Hühner „gegen die Wand“.²⁹ Die Tageszeitung *Die Freiheit* meldet den Einbruch und die Volkspolizei beginnt ihre Ermittlungen. Am folgenden Abend gehen die Frauen allein aus, während die Männer auf einem Parkplatz Autoreifen zerstechen. Auf einer Landstraße warten die angetrunkenen Frauen auf eine Mitfahrgelegenheit nach Merseburg, die ihnen schließlich vom Funktionär Petzholt angeboten wird, einem Abteilungsleiter aus einem der Werke, für die Marta als Sekretärin arbeitet.³⁰ In einer Fahrpause wird Petzholt anschließend vergewaltigt; die Frauen wollen seinen „Scheißsaft“,³¹ bis Angelika schließlich zubeißt. Man entledigt sich dem beinahe Kastrierten, indem man ihn vor der Poliklinik aus dem Wagen wirft. Unterdessen sind die Männer ins vormals besuchte Theatergebäude eingedrungen, wo sie sich als Chor auf der Bühne positionieren: „Schwänze draußen. Hände zur Meldung angewinkelt. Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt, laß uns dir zum Guten dienen unser einig Vaterland.“³² Nach erfolgreicher Ejakulation ins Parkett zündet Siegfried den Vorhang an.

Der Ausflug endet schließlich mit der Abholung durch die „Grüne Minna“³³ in Halle. Im Zuge der Verhöre durch die Kriminalpolizei distanziert sich Kurts und Martas älteste Tochter Sabine getreu ihres Parteibuchs von ihren Eltern.³⁴ Aus dem Prozess erfährt man außerdem, dass Helga ihr Kind misshandelte und 2400 M unterschlagen hat, was die Mitwisserin Marta gleichgültig und einsilbig zur Kenntnis nimmt,³⁵ wodurch neben einer Unterlassungstat vor allem Geschlossenheit

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 13.

²⁴ Ebd., S. 15.

²⁵ Ebd., S. 18.

²⁶ Ebd., S. 21.

²⁷ Ebd., S. 26.

²⁸ Ebd., S. 24.

²⁹ Ebd., S. 25.

³⁰ Ebd., S. 34.

³¹ Ebd., S. 35.

³² Ebd., S. 37.

³³ Ebd., S. 38.

³⁴ Vgl. ebd., S. 39.

³⁵ Vgl. ebd., S. 40.

demonstriert wird. Alle Angeklagten erwartet schließlich die „zulässige Höchststrafe“.³⁶ Nur Angelika darf auf höhere Weisung hin die Hauptrolle in dem Fernsehfilm „Die große Stunde der Birgit Treiber“³⁷ spielen. Nach 20 Etappen endet die Erzählung wie sie angefangen hat: in einer „Industrielandschaft“³⁸ durchquert von „Autokolonnen im Qualm“.³⁹ Lediglich die Tageszeit hat sich von „Morgendämmerung“⁴⁰ zu „Abend“⁴¹ gewandelt. Die gewohnte Ordnung ist wiederhergestellt und die Landschaft macht weiter.

Mit deutlich weniger expliziten Gewaltdarstellungen wird unter dem Titel „Abschlußfeier“ ein vergleichbares Sittenbild vermittelt. Obgleich der Text vom Verlag als Erzählung eingeordnet wird, handelt es sich hierbei um eine Komposition aus siebzehn Monologen. Gesprochen werden sie im Kontext der „Abschlußfeier des alljährlich stattfindenden Kursus der deutschen Sprache veranstaltet von der Gesellschaft für Deutsch-Französische Freundschaft in der Internationalen Jugendherberge ‘Käthe Niederkirchner’ Ostseebad Kühlungsborn“.⁴² Als Protagonisten treten die Chefin, Leiterin der Herberge, ihre Stellvertreterin, die Küchenhilfen Gerda und Gisela, der Schüler Thomas, zwei Dolmetscherinnen, zwei Küchenfrauen und zwei Reinemachefrauen auf. Die Herberge ersetzt der verwitweten und alleinstehenden Chefin „alles, und ich bin für diese Aufgabe dankbar“.⁴³ Vor allem mit Blick auf die Küche lässt sich die Institution als Staat im Staat begreifen. Gemessen an dem Anspruch, sich „jeden Tag“⁴⁴ den Funktionären gegenüber zu beweisen, bildet sie das Zentrum des Territoriums, das von der Herbergsleiterin gehalten wird:

Oft kommt die Kommission aus Berlin und vom Zentralrat, da bin ich selber in der Küche [...]. Da wird nicht lange gemäkelt. [...] Auch politisch mache ich da reinen Tisch, ich bin offen, bis zur Konsequenz. Genossen hier ist mein Feld. Mit mir nicht. Das wird respektiert. Die Küche ist meine ideologische Waffe.⁴⁵

In diesem Kampf sind die Rollen klar verteilt. Wenn die Chefin in der ersten Person Plural von den „drei Frauen“⁴⁶ spricht, meint sie damit sich selbst sowie die zwei Küchenfrauen und weist darauf hin, dass an der Spitze der Herbergshierarchie ein Regiment der ältesten hier vertretenen Generation

³⁶ Ebd., S. 41.

³⁷ Ebd., S. 40.

³⁸ Ebd., S. 41.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 9.

⁴¹ Ebd., S. 41.

⁴² Ders.: „Abschlußfeier“, in: *Die Bande*, S. 42-68, hier S. 42.

⁴³ Ebd., S. 42.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 44.

⁴⁶ Ebd., S. 43.

steht.⁴⁷ In dieser Konstellation gilt es Geschlossenheit herzustellen, da „sonst [...] der Laden überhaupt nicht [geht]“.⁴⁸ „Rote Backen, das ist meine Außenpolitik. Wir in unserem Arbeiter und Bauernstaat.“⁴⁹ Die „Außenpolitik“ ist dabei nicht ausdrücklich gegen den Staat gerichtet, geht es doch darum den Gästen „zu zeigen, wie schön das Leben in der DDR ist“⁵⁰ und um die damit einbegriffene Pflege der Devotionalien des alljährlichen Schüleraustauschs „hinter Glas“.⁵¹ Im Zuge dessen räumt die Chefin ein, dass die Kontrolle durch die Staatssicherheit „nicht nur notwendig [ist]“,⁵² sondern auch sein müsse, denn „wofür soll der Staat die ungeheuren Mittel ausgeben, wenn er nicht regelmäßig Überprüfungen vornimmt“.⁵³

Die Situation ist allerdings nicht frei von Konflikten. So gibt die erste Küchenfrau zu Protokoll: „Als ich hier anfang, kam ein Kerl von der Stasi, er hätte Fragen, ich habe keine an sie, sagte ich, er meinte, dann würden die Westreisen gestrichen. Das brauchte er nicht zweimal sagen, ich holte die Chefin und verbot ihm die Küche.“⁵⁴ Im Zusammenhang mit der Stasi spricht die zweite Küchenfrau überdies von der „Polizistensau“,⁵⁵ einem Abschnittsbevollmächtigten, der einige Fragen zum im Berlin lebenden Sohn der Herbergsleiterin an sie richtete, da der „Junge [...] nur die Fresse auf[reißt]“.⁵⁶ Über die beiden Küchenfrauen erfährt man darüber hinaus wenig. Die zweite arbeitet in der Küche, um sich etwas hinzuzuverdienen, die erste, weil „[wir] mit der Rente [...] nicht aus[kommen]“.⁵⁷ Auf ihre Stellen angewiesen sind überdies die beiden Reinemachefrauen, da das Geld „nicht hinten und nicht vorn [reicht]“.⁵⁸ Konflikte mit dem Staat haben sie nicht, jedoch wird darauf hingewiesen, dass eine nicht vorhandene Westverwandtschaft von Vorteil sei⁵⁹ und angedeutet, dass man über gewisse Dinge nicht spreche.⁶⁰

Anders verhält es sich im Fall der Stellvertreterin und der beiden Dolmetscherinnen. So bestätigt die Stellvertreterin das Regime der Chefin mit den Worten „die Alte macht mich krank“⁶¹

⁴⁷ Das Alter der beiden Küchenfrauen – 66 und 64 – wird in deren Rede preisgegeben. Vgl. ebd., S. 64 f.

⁴⁸ Ebd., S. 44. Vgl. hierzu auch die Rede der ersten Küchenfrau: „Mit der Chefin kommen wir uns nicht in die Haare, sie braucht uns, da fällt auch für uns was ab.“ Ebd., S. 64.

⁴⁹ Ebd., S. 58.

⁵⁰ Ebd., S. 67.

⁵¹ Ebd., S. 63.

⁵² Ebd., S. 67.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 64.

⁵⁵ Ebd., S. 65.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 64.

⁵⁸ Ebd., S. 66.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 66 f.: „Meine Kollegen und ich wurden überprüft, da war nichts zu finden, Reinemachefrauen sprich Raumpflegerinnen brauchen sie immer, wie beschissen die Zimmer aussehen, das wissen wir. Und was passiert auch. Kein Wort verliere ich da.“

⁶¹ Ebd., S. 46.



Schleefs fotografische Landvermessung jenseits der noch überlebenden Zentren: Die leerstehenden Russenkasernen in Oranienburg.

und räumt ein, dass ein „FDJ-Lehrgang [...] meine einzige Rettung [war]“,⁶² da sie als Jugendliche der Unterschlagung sowie des Einbruchs überführt wurde. Ihre Aufgaben gehen über die Erledigung des „Papierkram[s]“⁶³ für die Herbergsleitung hinaus: „Ich habe direkten Zugang zum Zentralrat und zur Staatssicherheit. Ich muß Berichte machen über die Chefin, die Dolmetscher, das Betreuungspersonal, über mich. Und alles was so passiert.“⁶⁴ Überdies erfährt man, dass die „Statischeiße“⁶⁵ auf ihren inhaftierten Exfreund zurückgeht. Als Lebenswunsch bleibt noch ein Kind, „aber nach 2 Abtreibungen bleibt nicht viel übrig. Ein Kind aber keinen Mann.“⁶⁶ Auch aus Sicht der ersten Dolmetscherin scheint das private Glück den einzig verbleibenden Ausweg zu bieten: Sie plant einen polnischen Ingenieur

zu heiraten, um auswandern zu können, jedoch hat die Stasi „die Sache mit dem Polen beim Wickel und will weitere Informationen. Ich liefere. Scheiße.“⁶⁷ Als Dritte im Bunde schreibt auch die zweite Dolmetscherin Stasiberichte, da „[m]ein Freund [...] nicht gut angeschrieben [...] und meine Mutter [...] mit 63 von der Westreise nicht zurückgekehrt [ist]“.⁶⁸

Am unteren Ende der Generationen- und Hierarchiekette stehen schließlich die Küchenhilfen Gerda und Gisela – zwei „Mädchen aus dem Ort“⁶⁹ im Alter von 17 und 19 Jahren – sowie der Schüler Thomas. Gerda hat „noch immer keinen Beruf“,⁷⁰ serviert mit Gisela „beim Tanzen“⁷¹ und schätzt

⁶² Ebd., S. 47.

⁶³ Ebd., S. 46.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 48.

⁶⁶ Ebd., S. 47.

⁶⁷ Ebd., S. 60.

⁶⁸ Ebd., S. 61.

⁶⁹ Ebd., S. 45.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 48.

sich gegenüber letzterer als benachteiligt ein, da sie nicht nur „Ficken im Kopf“⁷² habe: „Gisela kann sich überall einschmeicheln, ich nicht.“⁷³ Zudem hat sie bereits eine Abtreibung hinter sich.⁷⁴ Gisela hingegen „macht Abendoberschule“,⁷⁵ um anschließend studieren zu können. Ihre Kaderakte ist jedoch „[s]chon ziemlich dick“⁷⁶ und aufgrund sich mehrender Beschwerden an die Herbergsleitung steht es schlecht um eine „gute Beurteilung für meine Studienbewerbung“.⁷⁷ Entgegen Gerdas Mutmaßungen führt Gisela an, dass das „Ficken [...] mich nicht [beschäftigt].“⁷⁸ Als Außenseiter, der es sich nicht leisten kann, dem promiskuitiven Wettbewerb zu entsagen, positioniert sich hingegen der am deutsch-französischen Schüleraustausch beteiligte Thomas: „Ich mußte unbedingt eine ficken, die Schwarze, das wird das ganze Jahr wieder nichts, nur die, keine andere, nur die.“⁷⁹ Der Leistungsdruck der Peergroup findet sein Äquivalent zwischen Schule und Elternhaus, wenn es anhand der anstehenden Matheprüfung gegen den Vater gewandt heißt: „Du mußt der Beste sein. Du mußt besser als die Anderen sein. Du mußt den besten Durchschnitt haben. Du mußt studieren. Ich habe die Schnauze voll. Altes Arschloch.“⁸⁰

Im Rahmen von siebzehn Abschnitten wird so ein Tableau über drei Generationen hinweg etabliert, von denen sich die älteste Gruppe – die Chefin, die Küchen- und Reinemachefrauen – auf ihre Weise mit den gesellschaftlichen Verhältnissen arrangiert hat. Arrangiert haben sich auch die Stellvertreterin und die Dolmetscherinnen, jedoch tritt in ihrem Fall der Konflikt zwischen Staat und Individuum stärker hervor, insofern sie erpressbar sind und infolgedessen der Stasi Bericht zu erstatten haben, was überdies ein Licht auf die Verstrickungen der Protagonisten untereinander wirft, da sämtliche in der Herberge arbeitenden Personen davon erfasst werden. Ferner ist im Vergleich zur älteren Generation die Karriereabhängigkeit dieser mittleren Generation von noch größerem Stellenwert. Einen Vorgeschmack darauf erlebt unterdessen die jüngste Generation im Rahmen der altersspezifisch sexuellen Erfahrungen und Erwartungen sowie anhand der Fronten, die entlang von Elternhaus und Schule verlaufen.

Weitaus deutlicher auf die häusliche Sphäre und private Situationen fokussiert zeigen sich die Erzählungen „Das Haus“, „Wittenbergplatz“, „Der Hammer“ und „Zigaretten“. Die Figuren von „Das Haus“ sind der Maurer Günter, aus dessen Perspektive erzählt wird, seine Frau Regina sowie deren

⁷² Ebd., S. 50.

⁷³ Ebd., S. 48.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 50.

⁷⁵ Ebd., S. 45.

⁷⁶ Ebd., S. 54.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 52.

⁷⁹ Ebd., S. 55.

⁸⁰ Ebd., S. 56.

Sohn Hans-Georg, der im Schacht arbeitet. Den Ausgangspunkt der Erzählung bildet eine Bestandsaufnahme der familiären Wohnverhältnisse. Das selbstgebaute Eigenheim im Thüringer Wald ist abbezahlt und alles aufzuweisen, was ein Vorzeigeobjekt für den gesellschaftlich anerkannten Erfolg bedarf: „Vorgarten, Garage, Eßzimmer, Herrenzimmer, Küche, Bad und Toilette, unterm Dach Georgs Schlafzimmer und Hobbyraum. Nachwuchs eingeplant.“⁸¹ Die familiären Verhältnisse können jedoch nicht mit dem sozialen Status des „Wir sind wer“⁸² mithalten; die Ehesituation wird als entfremdet beschrieben und „mit dem Ficken war es ganz aus“.⁸³ Das Verhältnis zum Nachwuchs ist überdies auf die Ausgabe von Almosen reduziert, da der Sohn nicht gut verdient und trotzdem „was vom Leben haben“⁸⁴ muss. Anderthalb Jahre nach der Fertigstellung des Hauses, fordert Regina schließlich eine Renovierung ein. Während die Zimmer neu gestrichen werden, muss das Ehepaar „das Wochenende im Eßzimmer verbringen“.⁸⁵ Die Stimmung ist bereits zu diesem Zeitpunkt überreizt, gibt Regina doch deutlich zu verstehen, dass sie „die Schnauze voll“⁸⁶ habe, nachdem Günter aus Versehen einen Farbkübel umwirft. Dann tritt das Ereignis ein, das Günter den „schreckliche[n] Abend“⁸⁷ nennt. Während er schlafen möchte, sehen Regina und Hans-Georg fern und betrinken sich. Aufgrund des anhaltenden Lärms kommt es zum Streit, infolgedessen sich Frau und Sohn über Günter hermachen, ihn überwältigen und schlagen. Als er wieder aufwacht, holt Günter aus der Garage einen Kanister Benzin und schüttet „ihn im ganzen Haus aus“,⁸⁸ um es schließlich anzuzünden. Nachdem niemand im Haus auf seine Rufe reagiert, verständigt er die Feuerwehr, die bereits durch den Nachbarn alarmiert wurde. Nach erfolgreicher Löschung beschimpft Regina Günter als „Brandstifter. Mörder. Nazi“,⁸⁹ der anschließend zu 18 Monaten verurteilt wird, jedoch die Haftanstalt dank des „Betriebsdirektor[s] vom Baukombinat Ost“⁹⁰ nach zwei Monaten auf Bewährung wieder verlassen darf. Die familiären Verhältnisse werden nach der Haftentlassung zur Staatsangelegenheit. Günters Kollege von der Betriebsgewerkschaftsleitung fasst das Interesse wie folgt zusammen:

⁸¹ Ders.: „Das Haus“, in: ebd., S. 69-77, hier S. 69.

⁸² Ebd., S. 70.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 72.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 73.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., S. 74.

Gespenseraufzeichnungen IV: „Was macht die Gegend aus uns, daß wir eigenartige Leute sind.“

Nach Rücksprache mit deiner Familie sind wir der Überzeugung, daß eure Ehe noch Sinn hat, eigentlich niemand auseinander will. Schau mal die Ehe hat einen Sinn, zumal bei uns und in unserem Staat. Und was ihr drei geschafft habt. Das Haus, euer Haus. Schau mal Kollege in so einem schönen Haus können nicht alle Bürger bei uns wohnen. 1990. Da werden wir es geschafft haben. Wir brauchen dich und deine Frau und deinen Sohn.⁹¹

Das Ehepaar verständigt sich schließlich auf einen Neuanfang: „Wir wollten von vorn anfangen. Auch im Bett. Das ging zwei Tage gut. [...] Aber im Bett ging es wieder nicht, diesmal lag es an mir.“⁹² Während Regina „bei den Eltern“⁹³ und „Georg zum Sport“⁹⁴ ist, nimmt Günter ein Bad und onaniert. Anschließend richtet er sich her und holt erneut das im Keller versteckte Benzin hervor. Günter zündet abermals das Haus an und fährt daraufhin zur Baustelle, wo er Ziegel auf einen Aufzug schichtet und diesen hochfährt. Darunter stehend macht er schließlich den Hebel los. Sein Suizid wird damit zum raschen Ende eines vermeintlich neuen Anfangs im Arbeiter- und Bauernstaat. Als gescheiterte Vaterfigur wiederum steht Günter für die unmöglich herzustellende Kongruenz zwischen gesellschaftlicher und familiärer Ordnung.

Das Motiv des Suizids als Narrativ des An-die-Bande-Geratens ist nicht allein dieser Erzählung vorbehalten. In „Tod des Lehrers“ betrifft es Schleefs ehemaligen Zeichenlehrer Herrn Richter,⁹⁵ in „Der Hammer“ den Protagonisten Parschak.⁹⁶ Ferner wird der Gedanke an Selbstmord in „Wittenbergplatz“ aufgegriffen,⁹⁷ in der abermals der Benzinkanister erwähnt wird.⁹⁸ Die zum *Gertrud*-Komplex gehörende Erzählung „Sperenzien“ thematisiert überdies, wie Gertruds Freundin Lotte wiederholt versucht hat, sich das Leben zu nehmen: „Kopp in den Backherd wie immer. Drauf schon abonniert.“⁹⁹ In sämtlichen Fällen ist das begleitende Motiv das des Alleinseins, dem Schleef mit Blick auf Gertrud die Erzählung „Das Alleinsein“ widmet, in der fortlaufend die von der Zurückgelassenen erfahrene Leere beschrieben wird¹⁰⁰ sowie die daraus resultierende Suche nach körperlicher Berührung.¹⁰¹ Über die sitzengelassene Lotte heißt es dagegen in „Sperenzien“, sie habe

⁹¹ Ebd. Die rückblickend zu lesende Pointe am Ende dieses Zitats ist selbstverständlich unfreiwillig, da es sich hier um einen 1982 veröffentlichten Text handelt, der demzufolge nicht auf den Zusammenbruch der DDR oder die Wiedervereinigung Deutschlands anspielt, sondern einzig auf das Renteneintrittsjahr der Protagonisten.

⁹² Ebd., S. 75.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ders.: „Tod des Lehrers“, in: ebd., S. 116-137, hier S. 125.

⁹⁶ Vgl. ders.: „Der Hammer“, in: ebd., S. 162-171, hier S. 171.

⁹⁷ Vgl. ders.: „Wittenbergplatz“, in: ebd., S. 147-161, hier S. 149.

⁹⁸ Vgl. ebd., 153. Der Benzinkanister kehrt überdies in der Erzählung *Zigaretten* wieder. Vgl. ders.: *Zigaretten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1998, S. 132, 143.

⁹⁹ Ders.: „Sperenzien“, in: *Mooskammer*, S. 75-87, hier S. 80.

¹⁰⁰ Vgl. ders.: „Das Alleinsein“, in: ebd., S. 108-118, hier S. 108, 110, 116.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 113 f., 117.

„immer gedacht sie schafft noch, sie zieht sich eine Intelligenzrente ans Land [...]. Mitte 60 blüht kein Weizen. Welcher Mann tut sich sowas an.“¹⁰² In „Der Hammer“ ist der einsame Protagonist der alte Homosexuelle Parschak, der sich nach einem Kneipenbesuch zwei Jungs gegen Geld mit nach Hause nimmt.¹⁰³ Die Suche nach Berührung gerät hier schließlich zur völligen Selbstauflösung, dem von Parschak veranlassten Mord seiner selbst:

Parschak sagte zum Älteren: Tut mir weh. Er zeigte zur Zimmerpflanze. Neben dem Topf lag ein Hammer auf dem Klavier. Der Ältere nahm den Hammer und schlug zu. Der Blutende sagte: Mehr. Der Jüngere stach hintereinander zu. Der Ältere suchte nach Wertsachen. [...] Parschak hatte alles vorbereitet.¹⁰⁴

In „Wittenbergplatz“, der ersten Erzählung in diesem Kontext, die sich eindeutig dem Westen zurechnen lässt, wird das Alleinsein als ein Ausbleiben von Berührung anhand des Verhältnisses eines älteren Mannes und einer Frau aus dem Osten dargestellt. Er vertritt die Ansicht, dass „das gemeinsame Unglück [...] nicht das bindende Glied sein [konnte]“¹⁰⁵ und fordert keine entsprechend eheähnliche Beziehung von ihr ein. Sie hingegen schläft mit jüngeren Männern, „weil sie kein altes Fleisch vertrug“.¹⁰⁶ Die Suche nach Berührung und Nähe wird überdies als gesellschaftliches Phänomen benannt, was dem Motiv eine kollektive Dimension verleiht:

Unbekannt oder wer ihm entgegen kam, sie alle, die zueinander wollten, die sich auswichen, voreinander wegliefen, sich nicht umdrehten, schrien, gegen die Telefonapparatur klopfen wenn die Geldstücke klemmten, die überall Antwort haben wollten, die nicht kam, die nicht kommen konnte, da niemand abnahm.¹⁰⁷

Das Land, das ein „Niemandland“¹⁰⁸ ist, weil niemand antwortet und keiner fragt, wird überdies in einem kurzen Text umrissen, der dem Erzählband *Die Bande* unbetitelt vorangestellt ist:

Wer fragt wer du bist. Niemand. Es geht niemand etwas an. Niemand hebt dich auf. Über dich hinweg. Der nächste Zug. Die in der Tür reinrammeln. Wer fragt. Keiner. Es sind zu viele. Jeder sagt dir das, untenliegend, Verzeihung, wenn er dich tritt. Seine Hand in der Manteltasche oder am Schwanz. Daß der Same nur nicht durch die Hose geht, kurzes Aufatmen, weitermachen, das sich gönnen, etwas für sich tun, denn niemand

¹⁰² Ebd., S. 81.

¹⁰³ Vgl. ders.: „Der Hammer“, S. 169.

¹⁰⁴ Ebd., S. 171.

¹⁰⁵ Ders.: „Wittenbergplatz“, S. 157.

¹⁰⁶ Ebd., S. 148.

¹⁰⁷ Ebd., S. 160.

¹⁰⁸ Ders.: „Unruhe“, S. 110.

Gespensteraufzeichnungen IV: „Was macht die Gegend aus uns, daß wir eigenartige Leute sind.“

fragt keinen, keiner weiß wer du bist unten. Die über dir, unter ihre Röcke, Hosenaufschläge, siehst das Wasser runter rinnen, dir ins Maul, daneben, Durst nach ihren Ausdünstungen, ihrem Schweigen, ihrem Nichtfragen, ihrer Nichtantwort, ihrem ewigen Wissenwollen wie es dir geht. Gut. Das sagen sie alle. Mir geht es gut. Dir geht es schlecht. Mir ist es einmal schlecht gegangen. Verzeihung. Das wollte ich nicht. Deine Hände breittreten.¹⁰⁹

Das Alleinsein, das sich jenseits der alltäglich zumutbaren Mitteilung manifestiert, findet sich erneut in der Erzählung „Zigaretten“ variiert, die sich inmitten westdeutscher „Eigenheimwohnlandschaften“¹¹⁰ abspielt. Hier ist der Protagonist ein Mann, der nach der Trennung von seiner Frau mit dem zurückgelassenen Kaninchen seiner Tochter allein im nun dysfunktionalen Einfamilienhaus verbleibt. Die Erzählung über den einförmigen Wohnalltag ist an Handlungen so leer wie das ausgeräumte „Musterhaus“¹¹¹ und besteht in erster Linie aus „Wörter[n], Sätze[n], Aneinanderreihungen“,¹¹² die fortwährend reflektieren, dass der gescheiterte Familienvater an „etwas litt, das er nicht benennen konnte“¹¹³ und sich diesbezüglich immer wieder „am gleichen Punkt“¹¹⁴ vorfindet. Der „lächerlich[e] verlassen[e] Ehemann, dem seine Frau den Laufpass gegeben, die sich selbstständig gemacht hatte, um ihrem Leben einen Sinn zu geben, um ihre Unerfülltheit neu zu überdenken, um in jedes dieser Löcher den gebührenden Baustoff zu schütten“,¹¹⁵ kann die ihm umgebende Leere nicht einfach auffüllen. Im Gegenteil: „das Alleinsein zog ihm einfach den Fußboden weg und ließ ihn in einen tiefen Schacht stürzen.“¹¹⁶ In Abwesenheit der restlichen Familie „gewöhnte sich [das Haus] an die Leere“,¹¹⁷ die sogar zum Zweck der Selbstauslöschung – dem Versuch sein altes, den gesellschaftlichen Konventionen entsprechendes Ich „zu zerstören“¹¹⁸ – antizipiert wird: „Er wollte die Wohnung nicht wieder einrichten.“¹¹⁹ Diesem Vorsatz folgend, wird einzig ein Zustand der Fremdheit verlängert, der von Beginn angelegt war, da er nur seiner Frau zuliebe in diese Gegend und das Einfamilienhaus zog.¹²⁰ Die der Fremdheit entsprechende Deplatziierung findet ihre Entsprechung in der Tatsache, dass er „sich als Er [beschrieb]“¹²¹ und sich

¹⁰⁹ Ders.: *Die Bande*, S. 7.

¹¹⁰ Ders.: *Zigaretten*, S. 155.

¹¹¹ Ebd., S. 157.

¹¹² Ebd., S. 158.

¹¹³ Ebd., S. 14.

¹¹⁴ Ebd., S. 8.

¹¹⁵ Ebd., S. 83.

¹¹⁶ Ebd., S. 153.

¹¹⁷ Ebd., S. 75.

¹¹⁸ Ebd., S. 128.

¹¹⁹ Ebd., S. 33. Vgl. ferner ebd., S. 125: „Er durfte keine Vergangenheit beherbergen oder er würde unter ihr zerbrechen.“

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 28.

¹²¹ Ebd., S. 127.

selbst so wahrnimmt, „[a]ls wäre er ein anderer“.¹²² So wenig seine Umgebung, das Haus, ihm ein Wohnen ermöglicht, so wenig erlaubt die Sprache eine Selbstverortung im Sinne der Artikulation oder Imagination des eigenen Standpunkts:

[...] daß alle Menschen alleine glücklich werden konnten, daran glaubte er nicht. Die Sätze gewannen an Wendigkeit, sie bildeten schon Ketten, daran gewöhnten sie sich langsam, auch die Wortwahl war breiter geworden, aber er bemerkte auch, daß diese Worte nur ungenau seinen Zustand wiedergaben. Er hatte sich schon oft gewundert, mit welcher Ausführlichkeit und Kenntnis andere ihr Seelenleben ausbreiteten als eine überschaubare Landschaft, in der sie nach Lust und Laune vor allem die angenehmeren Zonen aufsuchten.¹²³

An anderer Stelle konstatiert er, dass die solchermaßen verwendete Sprache ihm nicht gehöre und „alles abgeguckt, unecht [war], so viele Worte konnte er nicht machen.“¹²⁴ Da er weder eine „andere Sprache sprechen [wollte]“,¹²⁵ noch sich selbst dazu überreden kann „mittels fremder Vokabel einen ihm gegenüberstehenden Menschen näher zu sich zu bringen“,¹²⁶ manifestiert sich das Alleinsein und die Fremdheit sich selbst und der Umgebung gegenüber als absolute Stagnation. Der Protagonist wohnt nicht, er steckt fest. Ein Neuanfang, der von der Beantwortung der Frage des Wo und Wohin abhängig ist,¹²⁷ bleibt aus; die einzig gültigen Worte im Wortschatz des verlassenen Ehemanns sind „Ohnmacht oder Unfähigkeit“.¹²⁸ Dem Status quo des „So wie es ist, ist es“¹²⁹ folgend, gerinnt der Gedankenlauf, den die Erzählung dokumentiert, zum Kreislauf.¹³⁰ Insofern die Gedanken unentwegt an die Personen gebunden bleiben, derentwegen er sich überhaupt erst in der ihm umgebenden Fremde niederließ,¹³¹ bleibt auch die Zukunft von der Vergangenheit determiniert, die sich auch nicht durch die forcierte Leere des Hauses eliminieren lässt. Im Gegenteil: Gerade durch die Leere wird die Abwesenheit einer räumlich verstandenen Gegenwart demonstriert, da das Ausbleiben einer jeglichen Begegnung mit einem Anderen keinerlei Richtungsänderung erlaubt: „Die Gegenwart trat zurück und war einer bevorstehenden Vergangenheit gewichen. Dieser Zustand hatte sein Leben ausgemacht, und der Traumverlust war keine leichte Pille.“¹³² In dem daraus resultierenden

¹²² Ebd., S. 65.

¹²³ Ebd., S. 71.

¹²⁴ Ebd., S. 69.

¹²⁵ Ebd., S. 77.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 83: „Er mußte aufbrechen. Aber wohin.“ Sowie ebd., S. 114: „Einen Neuanfang. Wo.“

¹²⁸ Ebd., S. 41.

¹²⁹ Ebd., S. 52.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 75: „Wenn man weggeht, kann man nicht wiederkommen. Der Kreis war die einzige richtige Form.“

¹³¹ Vgl. ebd., S. 35.

¹³² Ebd., S. 139.

raumzeitlichen Vakuum, zu dessen Metapher hier der „der Zerstörung anheimgegebenen Bau“¹³³ wird, „würde sein weiteres Leben beginnen, der Tag, der heutige, aber auch der gestern und vorgestern. Die Zukunft lag im Rücken.“¹³⁴ Dass der Protagonist nach 164 Seiten kreisender Gedanken letztlich aufsteht, um sich Zigaretten zu holen,¹³⁵ deutet dabei nicht auf einen etwaigen Ausbruch hin, sondern bestätigt nur den Leerlauf.

Die in Schleefs Erzählungen ausgebreitete Topografie erstreckt sich dies- und jenseits der Grenze des geteilten Deutschlands und zeichnet auf beiden Seiten die Konflikte zwischen Individuum und Kollektiv, Staat oder gesellschaftlichen Konventionen nach. Die Kämpfe, durch die sich die einzelnen Protagonisten darin verwickelt zeigen, sind hier das tragende Element, anhand dessen die Zerstörtheit der Landschaft durchdekliniert wird. Damit wird zwar der Eindruck der Unschuld des überflogenen winterlichen Deutschland zerstreut, ein wirklicher Spatenstich durch die Schneedecke des unbewohnbaren Bodens hindurch erfolgt jedoch erst ostwärts, wo aus dieser Landschaft die Pyramide der deplatzierten Gertrud herausragt.

Ver-rückte Protagonisten I: M^u/e^tter

Ein Grabstein ist gelegt. Unter der Überschrift „GERTRUD 1. TEIL“ vermerkt Schleef nach Erhalt der Belegexemplare des ersten *Gertrud*-Bands im Juni 1980 in seinem Tagebuch:

Im großen Zimmer, vorm Fenster zum Glasgang, steht der große Karton. 20 Belegexemplare. Der Sarg meiner Mutter. [...] Eins ist ausgepackt. [...] Ich schreibe das nächste, den 2. Teil für meinen Vater. Dazwischen quetsche ich mich, habe ich mir überlegt. [...] Das wird ZUHAUSE. Dann bin ich mündig. Der Sarg wird kommen, wenn ich zusammenbreche. Der 2. und der kleine für mich. Meine Kindheit einpacken. Nie einen Schritt. Keinen zurück. Sangerhausen. [...] Den Sarg wieder verschließen. Klapp das Buch zu. Aufladen und wie ein Schiff verbrennen. Nur eins und das behalte ich bei mir. Aus dem schneide ich mir mein Buch. Die schönen Stellen, anderes lasse ich fort. Mich zurückziehen in den warmen Mantel. [...] Mutter, ich habe dir eine Pyramide errichtet, einfach Schotter übereinander. Für eine deutsche Familientragödie. Du liegst, ich decke dich zu, ich küsse dich nicht meine Mutter. Deine gegerbte Haut kratzt, ich schiffe dich ein, muß durch den Glasgang, die großen Bilder unter der Erde besuchen. Vaters Schiff folgt, meines bestimmt. Du sitzt in mir, liege ich etwa drin. Im Sarg, den du begleitest. Ich bin es. Ich. [...] Du begleitest mich, ins Papier gehüllt, stehst im Regal, in der Kartei. Mit deiner Nummer. Du hast sie mir aufgeprägt, ich schlage sie dir ein. Wir sind quitt. Stirb. Bevor ich sterbe.¹

¹³³ Ebd., S. 142.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 170.

¹ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 380.

Die zentrale und oft zitierte Bemerkung, Schleef habe seiner Mutter eine Pyramide gebaut, greift das Motiv „eine[r] ungeheure[n], den Weg abschließende[n], die Landschaft beherrschende[n] Fläche von stärkster Kraft des Ausdrucks“² auf. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als „DIE PYRAMIDE“³ die „ursprüngliche Bezeichnung“⁴ für den ersten *Gertrud*-Band war – ein adäquater Titel für „das Abwälzen [...] ein[es] schwierige[n] Prozeß[es]“,⁵ der am Ende die 1144 Seiten beider *Gertrud*-Bände umfasst, zu denen sich noch 585 weitere Seiten addieren lassen, wenn man sämtliche Texte berücksichtigt, die dem *Gertrud*-Komplex angehören.⁶ Mit dem entsprechenden Textkonglomerat hat Schleef „seinen Mutter-Alptraum zu einer riesigen, noch immer anhaltenden Geschichte gemacht, einer Geschichte, die über seinen eigenen Tod hinausgeht, Gertrud Gertrud Gertrud“.⁷ Aufgrund dessen ist es auch unangemessen zu behaupten, *Gertrud* stelle nur einen Umweg dar, den Schleef auf dem Weg zurück ins Theater gewählt habe, wie Florian Havemann behauptet,⁸ oder aber davon auszugehen, es handele sich dabei einzig um „eine literarische Zwischenstation“,⁹ wie Friedrich Dieckmann nahelegt. Von beiden Standpunkten aus werden nicht nur die *Gertrud*-Bände ungeachtet deren Verwandtschaft mit den sonstigen *Gertrud*-Texten betrachtet, die auf die stete Weiterverarbeitung des Stoffs hinweisen; es wird überdies ignoriert, dass Schleef „[b]is zum Blindwerden“ an einem dritten Band arbeitete.¹⁰

Angesichts des Arbeitsaufwands, der mit Unterbrechungen seit der Republikflucht betrieben wird, erscheint die Metapher der Pyramide nur folgerichtig. Dies gilt nicht nur in dem Sinne, dass der Umfang von Schleefs Unterfangen als eine monströse Architektur zu begreifen wäre, die „keine die

² Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1920, S. 262.

³ Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 378.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Dazu zählen die Erzählungen „Tod des Lehrers“, „Das Denkmal“, sämtliche Erzählungen aus dem Band *Mooskammer*, die Stücke, die im Band *Totentrompeten 1-4* versammelt sind, „Lange Nacht“ sowie die dramatische Fassung „Gertrud. Ein Totenfest. Monolog für Frauenchor“. Das letztgenannte Stück stellt eine Version des ersten Bands von *Gertrud* in Zeitraffer dar und ist frei von den ausgiebigen Rückblenden, die die Familie betreffen. Es handelt sich also um ein Recyclingprodukt, dessen Besonderheit in der rearrangierten Reihenfolge einzelner Passagen aus *Gertrud* besteht. Die Szene „Den Lauf muß ich gewinnen“ (S. 189) entspricht in *Gertrud* den Passagen auf S. 511 und 293, die Szene „Sein Wunsch war mir Befehl“ (S. 189-198) entspricht S. 11 f., 13, 22-24, 27, 34 f., 35 f., 37-39, 63, 57-59, 108 f., die Szene „Gib mir die Hand auf der Treppe“ (S. 198-206) S. 103, 177 f., 173., 109 f., 365 f., 366 f., 371, 372 f., 375-377, die Szene „Das Fallen hat von mir Besitz ergriffen“ (S. 206-212) S. 372, 280, 239-242, 229 f., 478 f., 231, 182, 349 f., die Szene „Gute Nacht mein Schatz“ (S. 212-222) S. 449, 425-429, 439 f., 442 f., 430, 449, 453 f., 460 f., 141, f., 465 f., 499 und die Szene „Ich werfe Erde auf mich“ (S. 222 f.) S. 513, 509 f., 329, 510 f., 517. Vgl. ders.: „Gertrud. Ein Totenfest. Monolog für Frauenchor“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 187-223 sowie ders.: *Gertrud*. Die Verweise auf die Seitenzahlen des ersten *Gertrud*-Bands entsprechen der rearrangierten Reihenfolge der Stückfassung.

⁷ Jelinek: „Inzwischen. Dazwischen. Zu Schleefs Fotografien“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen*, S. 9-11, hier S. 10.

⁸ Vgl. Havemann: „Schleef 1-8“, S. 130.

⁹ Friedrich Dieckmann: „Meine Schleef-Mappe. Einar Schleefs Bühnenbildner-Jahre“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 20-27, hier S. 27.

¹⁰ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 408.

Spannung der Seele erleichternde Ablenkung [gestattet]¹¹ und anhand derer W. Martin Lüdke in seiner Rezension des zweiten *Gertrud*-Bands wiederholt von einer Zumutung schreibt.¹² Steht doch mit *Gertrud* „eine Frau [im Vordergrund], die allein auf den Tod zugeht“,¹³ was mit der von Spengler aufgegriffenen ägyptischen Schicksalsidee „eine[s] engen und unerbittlich vorgeschriebenen Lebenspfad[s]“¹⁴ korrespondiert, deren „ehern[e] Notwendigkeit“ und „zwingend[e] Gewißheit“¹⁵ sich als „Tiefenerlebnis“¹⁶ in der Pyramidenarchitektur manifestiert, die „die Zeit als Ferne erstarren läßt“.¹⁷ Ein Echo auf dieses Schicksalskonzept und die damit verbundene Auffassung des Daseins als einer Wanderung¹⁸ liefert ferner das den beiden *Gertrud*-Bänden vorangestellte Zitat aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, das zugleich als Motiv der Deplatzierung und Heimsuche erscheint:¹⁹ „...und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ, mit der seltsamen Ahnung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und als reise er daher diesem eigentlich zu.“²⁰ Schleefs Texte lassen sich jedoch genauso wenig als remedialisierender Versuch einer frühromantischen Universalpoesie lesen²¹ wie die von *Gertrud* als Pyramide bezeichnete Abraumhalde der Sangerhäuser Kupferhütte

¹¹ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1920, S. 262.

¹² Vgl. W. Martin Lüdke: „Ein ganzes Leben im Koberlatein“, in: *Der Spiegel*, Nr. 9, 25. Februar 1985, S. 207-209, hier S. 207, 209.

¹³ Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 14. Vgl. ferner ders.: „Pfeiffersheim“, in: *Mooskammer. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 71-74, hier S. 71: „Wenn man sich vorstellt, daß man nur noch lebt, um dahin zu kommen. Wohin. Neben dem Vati, in das Stück Erde.“

¹⁴ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1920, S. 261.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 261 f.

¹⁹ Auf dieses Motiv wird auch durch ein Foto aus dem Band *Zuhause* verwiesen, der Fotografien von Sangerhausen und dessen Umgebung versammelt, die Schleef zwischen 1970 und 1975 aufnimmt. Vgl. Schleef: *Zuhause*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1981. Das jeweilige Foto findet sich in den *Gertrud*-Bänden zwischen dem *Ofterdingen*-Zitat und Gertruds Text. Bei den Fotos handelt es sich um Foto 23 (für den ersten *Gertrud*-Band) und 24 (für den zweiten *Gertrud*-Band) aus dem Abschnitt „Sangerhausen“. Da die Seiten in *Zuhause* nicht nummeriert sind, wird hier nur die entsprechende Fotonummer genannt.

²⁰ Ders.: *Gertrud*, S. 5, ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 5 sowie Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 205.

²¹ Halina Hackert synthetisiert die Aspekte des Bergbaus und der Romantik mit Bezug auf die Sakralisierung des Bergbaus bei Novalis. Vgl. Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 224.

Thomas Müntzer²² dem royalen Grabmonument der ägyptischen Gotik²³ vergleichbar wäre. Überdies fügen sich die *Gertrud*-Bände keiner „schweigende[n] Mathematik [der großen Pyramidentempel]“,²⁴ da es sich bei ihnen um einen sich über hunderte von Seiten erstreckenden Monolog handelt, in dem es um alles andere als das Schweigen geht. Bereits zu Beginn des ersten Bands wird klargestellt: „möchte mich hinsetzen, sprechen, sprechen. Von selbst aus dem Munde.“²⁵ Die „Anklagerede“²⁶ will gesprochen werden, und zwar von einer Bühne aus²⁷ – eben darin „[erweist sich] [d]as Buch [...] als Hammer“,²⁸ wie Schleef nach dessen Fertigstellung notiert. Eine weitere Besonderheit wird von einem weit gewichtigeren Unterschied markiert: Die Pyramide, als die sich *Gertrud* darstellt, ist keinem Souverän geweiht, sondern einer Protagonistin, deren Standort im Abseits der Provinz einen „‘Ausblickspunkt’ auf das kollektive Gedächtnis“²⁹ liefert. In diesem Kontext bedeutet Pyramide die Vergrößerung einer Protagonistin, die sonst (n)irgendwo stünde, vor allem nicht im Zentrum. So ist es ausdrücklich die mit Bezug auf die Pyramide zu denkende

²² Zu den Abraumhalden des Mansfelder Lands vgl. <http://www.sangerhausen.org/html/schachthalde.html> (21.12.2016): „Weithin sichtbares Wahrzeichen Sangerhausens ist die gewaltige Abraumhalde auf der ‘Hohen Linde’. Bei den Sangerhäusern heißt sie einfach nur Schachthalde. Hoch über der Stadt gelegen, lagern hier mehr als 20 Millionen Tonnen Gestein, aufgeschichtet zu einem etwa 150 Meter hohen markanten Berg. Die Schachthalde ist das einzige erhaltene Zeugnis des industriellen Bergbaus in der Stadt Sangerhausen, der im Jahr 1944 mit der Teufe des Thomas-Müntzer-Schachts begann. Bis 1953 erreichte der Schacht seine endgültige Tiefe von knapp 700 Metern. [...] Im Jahr 1956 begann man aus Platzgründen, mit einer eigens gebauten einen Kilometer langen Seilbahn die Gesteinsmassen über das Brühlthal und den Brühlberg hinweg zur ‘Hohen Linde’ zu transportieren. Dort wuchs die Halde bis zur Einstellung des Bergbaus am 10. August 1990 täglich in die Höhe und Breite und wurde zunehmend die Stadt und Region prägende Landmarke.“ Zu Gertruds Verwendung des Begriffs Pyramide vgl. Schleef: „Die Halde“, in: *Mooskammer*, S. 17-20, hier S. 17, ders.: „Sangerhausen – Ostberlin“, in: ebd., S. 119-132, hier S. 129, ders.: *Gertrud*, S. 289, 293, 517, ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 400, 614. Im zweiten *Gertrud*-Band wird der Begriff Pyramide überdies als Anspielung auf den Staat verwendet: „[...] man muß doch nach den Pyramidenbauern fragen. Nach Brecht und Marx. Sagt Filius sein Schulbuch.“ Ebd., S. 177. Auch Spengler thematisiert den Zusammenhang von Staat und Pyramide in einer Passage, die mit einer Parallele zwischen dem alten Ägypten und Preußen endet. Vgl. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1920, S. 269 f.

²³ Vgl. ebd., S. 261. Zu Spenglers Begriff der Gotik vgl. ferner ebd., S. 263.

²⁴ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1, 1920, S. 113.

²⁵ Schleef: *Gertrud*, S. 16.

²⁶ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 663.

²⁷ In diesem Kontext ist die später veröffentlichte Stückfassung nicht überraschend; sie muss in ihrer Raffung vielmehr als eine Konzession an die konventionelle Theaterpraxis verstanden werden, in deren Rahmen der Vortrag eines 1144 Seiten langen Texts auf erhebliche Widerstände stieß.

²⁸ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 378.

²⁹ Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main: Fischer, 1985, S. 31. Halbwachs beschreibt am Beispiel der Provinz, wie hartnäckig sich jenseits der geschriebenen Geschichte bzw. Historie „eine lebendige Geschichte“ bewahrt wird, „die durch die Epochen hindurch fortbesteht oder sich erneuert und innerhalb der es möglich ist, eine ganze Anzahl jener ehemaligen Strömungen wiederzufinden, die nur scheinbar verloren waren.“ Ebd., S. 50. Vgl. ferner ebd., S. 51 f. Zum in *Gertrud* thematisierten Einfluss der Provinz- und Familiengeschichte vgl. Schleef: *Gertrud*, S. 157: „Meinen 1. Unterricht in Geschichte bekam ich von ihr [der Großmutter; Anm. d. Verf.]: Die deutsche Familientragödie.“ Sowie ebd., S. 159: „Großmutter Unterricht bei mir lange gewirkt, vor allem die Familiengeschichte.“ Hinzukommt die Erwähnung einer Ortschronik, die die Bauernkriege laut *Gertrud* unzureichend thematisiert und anhand deren sie die Geschichtsfassung ihres Großvaters gegen diejenige des Stadtarchivars ausspielt. Vgl. ders. *Gertrud. Zweiter Band*, S. 276. Ferner ist für die Arbeit an *Gertrud* ein heimatkundliches Geschichtsbuch von 1914 relevant, auf das sich *Gertrud* Schleef in einem Brief vom 9. Februar 1979 beruft. Vgl. ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 108 f.

Deplatziertheit, die Gertrud als gegenhistorische Protagonistin erkennbar macht. Denn die Pyramide geht für gewöhnlich als hochrangiges Symbol in eine staatstragende Repräsentation des Raums ein, wo sie im Verbund mit der damit korrespondierenden Historie die Insignien der Macht sowie die „Verbindlichkeiten, mit denen Macht unterwirft“³⁰ verkörpert. Der Historie bzw. der „nationale[n] Geschichte“,³¹ die sich auf die „groß[e] pyramidenförmig[e] Beschreibung“³² stützt,

die das Mittelalter oder die philosophisch-juridischen Theorien vom Gesellschaftskörper lieferten, jenem großen Bild des Organismus, des menschlichen Körpers, das Hobbes zeichnen wird, oder der dreigliedrigen Organisation (in drei Ständen), die in Frankreich und in anderen Ländern Europas gewisse Diskurse und die Mehrheit der Institutionen bestimmt,³³

setzt die Protagonistin Gertrud eine gänzlich entgegengesetzte Perspektive entgegen. Entgegengesetzt bedeutet Gertruds provinziellem Standort gemäß: dezentralisiert. Der Zusammenhang zwischen Gegenhistorie und Dezentralisierung, der sich durch den Standort Sangerhausen verräumlicht findet, manifestiert sich in der Rede eines Subjekts, „das ‘ich’ sagt oder ‘wir’“.³⁴ Dass die Grenzen zwischen Individualität und Kollektivität in diesem Fall fließend verlaufen, deutet bereits der Name *Gertrud* an, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den populärsten weiblichen Vornamen zählt³⁵ und entsprechend auf eine ganze Generation von Frauen verweisen kann. Ferner trägt die später erstellte Stückfassung nicht zufällig den Untertitel „Monolog für Frauenchor“,³⁶ womit ebenfalls die kollektive Spannweite des Texts betont wird. Nicht unerheblich ist letztlich die Tatsache, dass Schleef „[d]ie ersten 250 Seiten von GERTRUD [...] in 3 Fassungen [schrieb]: Eine in der 3. Person ohne Ich-Texte und Fremdeinschlüsse, eine in der 3. Person mit Ich-Texten und Fremdeinschlüssen, eine Monologfassung, die spätere Druckfassung.“³⁷ Die Entscheidung für die erste Person Singular wird nicht zugunsten des Individuellen gefällt, sie geht stattdessen auf die Begegnung mit einem Kollektiv zurück:

³⁰ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 32.

³¹ Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 64. Halbwachs definiert die nationale Geschichte als „eine getreue Zusammenstellung der bedeutendsten Ereignisse, die das Leben einer Nation verändert haben. Sie unterscheidet sich von der Orts-, Provinz- und Stadtgeschichte dadurch, daß sie nur die Geschehnisse festhält, die die Gesamtheit der Bürger interessieren, oder, wenn man so will, die Bürger als Mitglieder der Nation.“ Ebd.

³² Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 12.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 13.

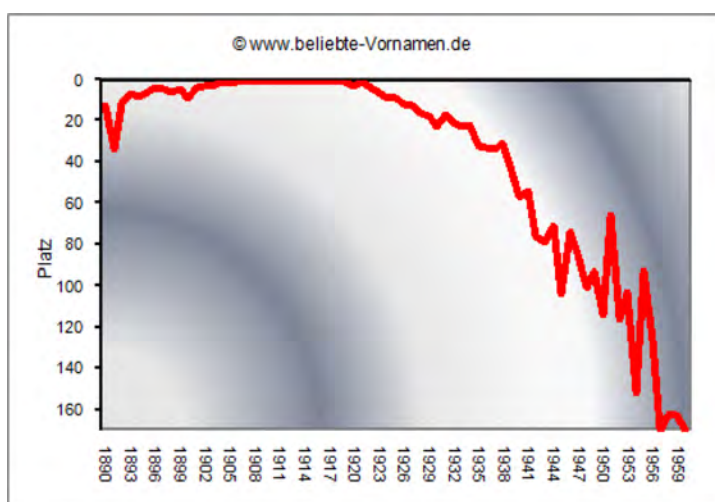
³⁵ Gertrud wird im Jahr 1909 geboren. Vgl. Schleef: *Gertrud*, S. 80.

³⁶ Ders.: „Gertrud. Ein Totenfest“, S. 187.

³⁷ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 88.

Daß sich für GERTRUD der Monolog, die Ich-Form herauskristallisierte, ist keine Erinnerung an meine Mutter, die bekloppt vor sich hinbrütet, sondern der Monolog ist die Reaktion auf die Vielzahl von vor sich hinsprechenden Menschen, denen ich im Westen begegnete, denen ich nachlief, um sie zu verstehen, meinte ich doch zunächst, ich sei angesprochen und solle antworten.³⁸

Damit ist der ko-essentielle Frauenchor als Pluralität dem singulären *Gertrud*-Monolog von vornherein eingeschrieben,³⁹ weshalb auch die Popularität des Namens in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden kann. Zudem verweist die Etymologie des Namens noch auf einen weiteren Aspekt, der für die gegenhistorische Signifikanz der Protagonistin von Belang ist. So gehört *Gertrud* zu den zweigliedrigen Vornamen germanischer Herkunft, die „aus Bestandteilen mit kriegerischer Bedeutung gebildet sind“.⁴⁰ Er setzt sich zusammen aus dem althochdeutschen *gēr* (Speer) und dem germanischen *brūþi* (Kraft, Stärke), das im Althochdeutschen zu *trūt* (vertraut, lieb) umgedeutet wird.⁴¹ Auf der semantischen Ebene vollzieht sich also eine Verschiebung von der Kriegerin, einem potentiellen Subjekt der Gegenhistorie,⁴² zum Liebchen, der domestizierten Frau. Aus etwas Nicht-



Ein Vorname des frühen 20. Jahrhunderts: Die Beliebtheit des Vornamens *Gertrud* zwischen 1890 und 1959.

³⁸ Ebd.

³⁹ Zur Begrifflichkeit der Ko-Essenz des gleichzeitig miteinander Bindenden und Trennenden vgl. Nancy: *Being Singular Plural*, S. 37. Entscheidend für den Aspekt der Kollektivität am Beispiel der deplatzierten Protagonistin Gertrud ist eine Beobachtung Heiner Müllers. Müller schlussfolgert, dass Schleef in seinem Theater „den Chor zum Protagonisten macht, weil es die Geburt des Protagonisten aus der Unterwerfung der Frau nicht akzeptiert.“ Müller: „Vorwort“, in: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, hrsg. v. den Sektionen/Wissenschaftlichen Abteilungen Darstellende Kunst und Bildende Kunst, Akademie der Künste Berlin, Berlin: Argon, 1992, S. 9. Kollektivität wird außerdem über die Klassenzugehörigkeit und Herkunft von Gertrud hergestellt. Mit Blick auf ihre Schwestern Grete und Hilde heißt es: „Wir 3 Schwestern einen Aufstieg vor uns, wo sind wir gelandet, weit hinter unsere Eltern, noch tiefer, unsere Mutter Vorbild, war das zu erreichen.“ Schleef: *Gertrud*, S. 359. Vgl. ferner ebd., S. 361: „3 Temperamente dreimal in die Scheiße gefahren.“ Ein weiteres Mal wird die Kollektivität hinsichtlich Gertrud und ihrer Freundin Elly thematisiert: „Kleinstadtfrauen den Absprung verpaßt.“ Ebd., S. 337. Zu diesen Kleinstadtfrauen zählt auch die Freundin Lotte. Zusammen mit Gertrud und Elly gehört sie zu den Hauptfiguren der Stücke *Totentrompeten 1-4* sowie der in *Mooskammer* abgedruckten Erzählungen. Hier treten sie gemeinsam als die „3 Schachteln im Abend“ auf. Ders.: „Sperenzien“, S. 85.

⁴⁰ Rosa und Volker Kohlheim (Hrsg.): *Duden. Lexikon der Vornamen*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007, S. 17.

⁴¹ Ebd., S. 157 f.

⁴² Vgl. Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 16: „Das sprechende Subjekt ist ein polemisches, nein ein kriegerisches Subjekt [...]“

Heimischem, dem Unheimlichen und Kriegerischen, wird etwas Heimliches. Ebendiese Transformation kennzeichnet auch die Lebensgeschichte der Protagonistin Gertrud. Aus der deutschen Jugendmeisterin im Kurzstreckenlauf, der typischen Einzelkämpferin,⁴³ wird schließlich eine Mutter: „Sturm auf Karriere, ohne Zweifel, mit allen Mitteln. Ich hatte mein Kind im Arm, das Laufwunder Mutter geworden.“⁴⁴ Zur Domestizierung tritt die etymologisch abwertende Bedeutung des Namens hinzu. So gilt Gertrud „als *bezeichnung einer schwerfälligen plumpen person*: eine Deutsche bleibt immer eine brave, schwere Gertrude, die noth hat, an einen mann zu kommen“.⁴⁵ In der Tat erklärt Gertrud, „die Armut wurde blank poliert, Großmutter's Zuchtrute hart, [...] schwierig wird es nur, wenn ich mit Männern zusammenkomme“,⁴⁶ und resümiert nach dem Tod ihres Manns, „[a]us der fleißigen Gertrud ist die faule Trude geworden“.⁴⁷ Die Kurzform *Trude* wiederum bezeichnet zudem ein alpartiges Gespenst,⁴⁸ ein Motiv, das insbesondere hinsichtlich Gertruds Alleinsein thematisiert wird und anhand dessen sie mit einer deplatzierten Geste von sich selbst als „mein eigenes Gespenst“⁴⁹ spricht. Zum Gespenstischen tritt der Spuk hinzu, die immer wiederkehrenden Erinnerungen, die sich in einer wiederholt thematisierten Unruhe artikulieren: „Ruhe ist nicht. Kann keine finden.“⁵⁰ In ihrer gespenstischen Unruhe ist Gertrud überdies dem spukenden Landvermesser verwandt, insofern sie als Witwe damit beginnt, nahezu täglich ihr alltagsweltliches Territorium abzustecken: „Aufrechnen, meine Beziehungen festlegen, ein genauer Plan, in dem ich mich bewegen werde.“⁵¹

⁴³ Vgl. Schleef: *Gertrud*, S. 209.

⁴⁴ Ebd., S. 389. Zu Gertruds Läuferkarriere vgl. überdies ebd., S. 88, 90, 93.

⁴⁵ DWB, Bd. 5, Sp. 3746.

⁴⁶ Schleef: *Gertrud*, S. 317.

⁴⁷ Ebd., S. 372.

⁴⁸ Vgl. DWB, Bd. 22, Sp. 1236: „trude bezeichnet ein alpartiges gespenst im bair.-österr., schwäb. (vereinzelt schweizer.), siebenbürg.-sächs., sächs., schles., daneben allgemeiner 'hexe' im bair.-österr., schwäb., siebenbürg.-sächs., westl. md. und ostfrk. die bedeutung 'hexe', die als alleinige nur in mundarten vorkommt, in denen das wort im aussterben ist, ist der etymologischen herleitung gemäsz als sekundär aus dem spezielleren begriff 'alpartiges wesen' entwickelt anzusehen, im unterschied zu der entwicklungslinie von alp [...]“

⁴⁹ Schleef: *Gertrud*, S. 375.

⁵⁰ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 109. Die Unruhe, die sämtliche Reden von Gertrud konstituiert, wird fortwährend explizit benannt. Vgl. ebd., S. 468, 643 sowie ders.: *Gertrud*, S. 62, 76, 125, 150, 375 und ders.: „Tod des Lehrers“, S. 121.

⁵¹ Ders.: *Gertrud*, S. 49. Vgl. überdies ebd., S. 156: „Heute meine Grenzen festgesteckt, mein bisheriges Leben Anordnung getroffen, hier draußen und heim. Die Aue schon eingeteilt in meine Wege, Gertruds Plan hängt neben der Flurgarderobe.“ Aus dem Maßbuch der Schneidergehilfin (vgl. ders.: „Lange Nacht“, in: *Nietzsche-Trilogie. Lange Nacht. Stücke und Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S.61-143, hier S. 68) wird hier das „Vermeßbuch“, das im Rahmen des Vermessungswesens für das Katasteramt verwendet wird. Ders.: *Gertrud*, S. 213.

„[I]n ihrem umgearbeiteten Soldatenmantel“⁵² bleibt die ehemalige Sprinterin jedoch zuallererst „kriegerisches Subjekt“⁵³ und Sprachrohr der Gegenhistorie, der „Geschichte von Sangerhausen wie ich sie kenne“.⁵⁴ Der nicht-zentralisierbaren und zerstreuten Perspektivität des gegenhistorischen Subjekts entspricht auf narrativer Ebene das, was Foucault mit Bezug auf den Diskurs der Gegenhistorie die „Erklärung durch das Niedere, Untere“⁵⁵ nennt. Es zeichnet sich aus durch „das Verworrenste, das Dunkelste, das Unordentlichste, das Zufälligste“.⁵⁶ Trotz der übergeordneten chronologischen Gliederung, die sich über die Jahre 1970 bis 1980 erstreckt, findet diese Unordnung einer zusammengesetzten Flickarbeit⁵⁷ in den beiden *Gertrud*-Bänden ihr Äquivalent in der Assemblage von Briefen, tagebuchähnlichen Passagen, Rückblenden und assoziativen Erinnerungsströmen. Dabei ist der Text von verschiedenen Tempi getragen: zwischen Stakkato-Sätzen und ausschweifendem „Dröhnen“,⁵⁸ Deskription und Erinnerungssog.⁵⁹ Diese Aspekte unterlaufen gleichzeitig die Zitierbarkeit des Texts, weil die Rückblenden und Alltagserlebnisse in einer Sprache abgedruckt sind, die gesprochene Sprache ist und daher das nicht-deklamierende Lesen erschweren. Vor allem durch den Gebrauch von Ellipsen sowie begrenzter Interpunktion, die nur Kommata und Punkte kennt, wird eine konventionelle grammatikalisch konstituierte Kohärenz als Ordnungsprinzip unterlaufen. Der gesamte Sprechtext strebt dem Geschriebenen zuwider und stellt daher einen Angriff auf das „Zeremoniell durch die Schrift“⁶⁰ dar. Der Angriff zielt nicht nur auf das Obere im Sinne einer habituell gehobenen oder elitären schriftlichen Kulturtechnik, sondern auch auf das obere Ende der Gesellschaftspyramide ab. Denn Foucaults Rede vom Unteren und Niederen ist auf eine soziale Kategorisierung zurückzuführen, der die als „Blähschaf“,⁶¹ „Provinzkloben“,⁶² „Abfall“,⁶³ „Ostzonenschwein“,⁶⁴

⁵² Schleef: *Tagebuch 1964-1976*, S. 429. Vgl. auch ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 39: „Eingecremt, bepackt, Mutter Soldat bewaffnet: Drahtbesen, Schaufel, Eimer, Schippe, Wollschal, Brustlatz, Stiefel, doppelte Socken, Schal um den Kopp. Runter, gebückt durch den Graben. [...] Schufte. Schleppe. Rot leuchtet der Backstein. Krieg. Verteidige jetzt meinen Graben. Jeden Stein, jede Zaunlatte, selbst meinen Abfall.“

⁵³ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 16.

⁵⁴ Schleef: *Gertrud*, S. 161.

⁵⁵ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 16.

⁵⁶ Ebd., S. 17.

⁵⁷ Diese Flickarbeit entspricht Gertruds Tätigkeit als Flickschneiderin. Vgl. Schleef: „Lange Nacht“, S. 137.

⁵⁸ Ders.: *Gertrud*, S. 50. Vgl. auch ebd., S. 51: „Das Dröhnen hört nicht auf.“

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 27: „Der Strudel reißt mit. Mir sichs Gehirne rausschält.“

⁶⁰ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 29. Als solches Zeremoniell charakterisiert Foucault „den Diskurs des Historikers“. Ebd.

⁶¹ Schleef: *Gertrud*, S. 394.

⁶² Ebd., S. 107.

⁶³ Ebd., S. 514.

⁶⁴ Ders.: „Lange Nacht“, S. 71.

„Trampel“⁶⁵ und „Niedervieh“⁶⁶ titulierte Gertrud aufs Genaueste entspricht. Dass die Frage der Gegenhistorie eine Standes- und Herkunftsfrage ist, legt Gertrud im Übrigen in einem Rückblick auf den „Proletarische[n] Untergrund, von dem man abstammt“⁶⁷ und den „Schlamm, aus dem man hochgekrochen“⁶⁸ dar:

Abschaum der Proletarier ich dazu gehört, ungelernt jeden Dreck abwischen. [...] Vater mir Standpauken gehalten, ich denke nicht standesgemäß, ihm endgültig meinen Stand vor Augen gebracht. Beschämt abgewendet wie ich ihn erniedrigen kann. Mit meiner Arbeit erpreßt. Er nur verdient, legte ich die lumpigen Kröten auf den Tisch, kein Stück Butter kaufen für einen Tag Arbeit. Wäre in der Gosse geboren, dahin wollte ich auch zurück.⁶⁹

Gertruds Weg führt zwar nicht zurück in die Gosse, jedoch bleibt ihre Selbstverortung an das soziale Scheitern gebunden, das wiederum ihre Perspektive bestimmt: „Ich wohne in der Mogkstraße. Straße vom Verlierer.“⁷⁰ Unter Berufung auf die Pyramide kapert Schleef also deren monumentale historische Semantik, indem er eine Protagonistin einsetzt, die als nicht-repräsentierfähiger Underdog⁷¹ gar nicht an deren Stelle stehen dürfte. Die damit inszenierte Deplatziertheit lässt sich anhand von Gertruds Rolle als Frau und Mutter exemplifizieren. Dies ist vor allem deshalb hervorzuheben, weil es sich bei Gertrud nicht um eine weibliche Gegen-Protagonistin im Sinne der Antigone handelt. Gertruds Gegen, das *ἀντί* im Sinne des *gegenüber* und *entgegen*,⁷² gründet sich auf der absoluten Verstricktheit in familiäre Zusammenhänge. Es geht nicht hervor aus einer Position, die außerhalb der patriarchalen Ordnung zu suchen ist, deren Gesetz über Abstammung,

⁶⁵ Ebd., S. 128.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ders.: „Drei Alte tanzen Tango. Totentrompeten 2“, in: *Totentrompeten 1-4*, S. 57-170, hier S. 105.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ders.: *Gertrud*, S. 317.

⁷⁰ Ebd., S. 212. Das Motiv der von der Geschichte Besiegten wird ausgeweitet, wenn Gertrud anhand eines Karl-May-Films über die Cheyennes fragt: „wer zeigt über mich einen Film, falls ich mit Sack und Pack aussterb.“ Ebd., S. 326. Das durch die Gegenhistorie artikulierte Stigma der Herkunft wird auch anhand des Falls Göthe versus Goethe thematisiert. So wird in *Gertrud* vom Schuster Göthe erzählt, der zur Sangerhäuser Linie der Familie Goethe gehört. Vgl. ebd., S. 118 f. Auf den Dichter und dessen Herkunft verweist Gertrud an anderer Stelle: „Vergesse die Namen, Goethe hat ja selbst gekämpft, er sei nicht aus einer Schmiede- oder Schlosserfamilie, der Vater und eine Textor stammen auch aus dem Harz, also nichts besonderes, aber das mußte ja abgewaschen werden, die Herkunft wie bei so vielen.“ Ders.: „Mein 1. Tonband“, in: *Mooskammer*, S. 150-159, hier S. 151. Auf Goethes Stand wird seitens Gertrud auch anhand seiner geheimen Kyffhäuser-Besichtigung verwiesen. Vgl. ebd., S. 153. Zum Ereignis vom 31. Mai 1776 vgl. ferner. Camilla G. Kaul: *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007, S. 147 f. Zu einer weiteren Gegenüberstellung zwischen (den Schreibweisen) Göthe und Goethe kommt es in Schleefs Stück *Wezel*, wo ein etablierter und dem Kaiser zu Füßen kriechender Goethe auf seinen Gegenentwurf, den ortlosen Dichter Johann Karl Wezel trifft. Vgl. ders.: *Wezel*, darin vor allem S. 26-37.

⁷¹ Ebd., S. 107: „Ich bin nicht der passende gesellschaftliche Umgang [...]“

⁷² Vgl. Wilhelm Pape: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Bd. 1, bearbeitet von Max Sengebusch, Braunschweig: Vieweg & Sohn, 3. Aufl., 1914, S. 249.

Sippschaft, Familie (*γενεά*)⁷³ und eine demgemäße Verwurzelung (*γόνος*)⁷⁴ bestimmt. Daher eignet sich Gertrud augenscheinlich nicht als Fallbeispiel von „feminist efforts to confront and defy the state“.⁷⁵ Dennoch ist sie gerade deshalb eine Gegen-Protagonistin, die in ihrer „Zerstörungswut“⁷⁶ und durch ihren Hass⁷⁷ – erneut kriegerische Insignien – die „frisierte Geschichte“⁷⁸ gesellschaftlicher Dispositive konfrontiert, weil sie ihre Senkrechte⁷⁹ im Leidensraum der Familie behaupten muss und sie den daraus folgenden Legitimationszwang⁸⁰ in ihrer Rede überhaupt erst artikuliert: „Ich bin schlecht. Wo ich herkomme. Jeder Satz Verteidigung. Dagegenstemmen.“⁸¹ Und weiter: „Fest in den Schuhen steck ich. Eingereiht. Meine Abstammung beweisen.“⁸² Darin besteht das Pathos ihrer Klage, die als tragische begriffen werden muss, da hier eine Figur generationenübergreifend ihr Scheitern, Abseitsstehen und Feststecken erklärt, und zwar mittels eines Monologs, der hier „nicht die Form des sich autonom gebenden Individuums [ist], sondern Reflex, ‘Folgeerscheinung’“⁸³ des Musters, das festlegt, was die Frau als Frau in der Gesellschaft überhaupt erst akzeptabel macht: „O Fluch der Familie.“⁸⁴

Hinsichtlich des sittlichen Gemeinwesens, das „in seiner Betätigung überhaupt die Männlichkeit“⁸⁵ ist, findet sich die Funktion der Frau im Kontext des juristisch-philosophischen Diskurses legitimiert. Eine Funktion ist zunächst jedem Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft

⁷³ Ebd., S. 480 f.

⁷⁴ Ebd., S. 502.

⁷⁵ Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York: Columbia University Press, 2000, S. 1. In Butlers Lesart der Antigone geht es um weit mehr als die weibliche Herausforderung der patriarchalen Ordnung. Die zur Liebe eines toten Manns verfluchte Antigone steht laut Butler jenseits der Geschlechtergrenzen, insofern ihre durch Ödipus vorherbestimmte Loyalität dem Bruder Polyneikes gegenüber sie auch mit männlichen Attributen versieht. Vgl. ebd., S. 61 f. Insofern die Geschlechterzugehörigkeit bereits selbst einen Fluch darstellt (vgl. ebd., S. 62), werden durch Antigone nicht nur die Gesetze Kreons infrage gestellt, sondern bereits deren Voraussetzung auf Basis verwandtschaftlicher Verhältnisse. Vgl. ebd., S. 82. Im von Butler aufgezeigten Sinne stellt Antigone die gesamte Grammatik der Macht, die Stützpfeiler des Politischen, derart infrage, dass ihre Position im Kontext herrschender Machtdiskurse strenggenommen als prä- und posthuman gleichermaßen bezeichnet werden muss. Denn das menschenmöglich Politische wird hier mit einer „prepolitical opposition to politics“ (ebd., S. 2) konfrontiert, die gleichzeitig die Frage nach einer Politik aufwirft, in der die entsprechenden Akteure nicht in die verwandtschaftliche Sphäre eintreten, die das Politische zuallererst konstituiert. Vgl. ebd.

⁷⁶ Schleef: *Gertrud*, S. 377.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 407: „Nummeriere die Blätter. Die Schreibmaschine hämmert meinen Haß [...]“

⁷⁸ Ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 153.

⁷⁹ Zur Behauptung der Senkrechten als Kennzeichen der dramatischen Einzelfigur nach antikem Vorbild vgl. ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 54, 58 f., 75, 99, 102, 474, 475 f.

⁸⁰ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 209: „[...] legitimierte mich, gleich im Ausweis der TurnerpäÙ. Die Armbinde Hermannslauf. Jeden Tag meine Vergangenheit beweisen.“

⁸¹ Ebd., S. 77.

⁸² Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 183.

⁸³ Hans-Thies Lehmann: „Theater des Konflikts. EinarSchleef@post-110901.de“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 42-53, hier S. 51.

⁸⁴ Schleef und Müller-Schwefe: „Mütter. Nach Euripides und Aischylos“, in: *Die Schauspieler / Mütter / Wezel / Berlin – ein Meer des Friedens*, Berlin: Suhrkamp, 1. Aufl., 2015, S. 67-109, hier S. 104.

⁸⁵ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 352.

zugeschrieben, markiert diese doch die Voraussetzung zur Erfüllung eines allgemein sittlichen Zwecks auf der Schwelle zwischen Staat und Familie. Hegel fasst das teleologische Modell der modernen bürgerlichen Gesellschaft in drei Punkten zusammen, wenn er definiert, dass die Familie „der unmittelbare oder *natürliche* sittliche Geist“⁸⁶ sei, dessen „Substantialität [...] in den Verlust ihrer Einheit“⁸⁷ übergeht und sich so als „eine Verbindung der Glieder [...] selbstständiger Einzelner“⁸⁸ manifestiert, deren „formell[e] Allgemeinheit“⁸⁹ durch die Staatsverfassung garantiert wird. Das Individuum erfüllt seine Funktion in der Vollstreckung des allgemeinen Zwecks, der die Bedingung für die bürgerliche Gesellschaft darstellt, und überwindet darin seine akzidentielle Individualität.⁹⁰ Das damit verbundene Aufgehen in der Gesellschaft als deren Mitglied wird letztlich durch die Auflösung der Familie ermöglicht, deren rechtliche Basis die Ehe als „unmittelbare sittliche Idee“⁹¹ ist: „Die Familie vollendet sich in den drei Seiten: a) in der Gestalt ihres unmittelbaren Begriffs als *Ehe*, b) in dem äußerlichen Dasein, dem *Eigentum* und *Gut* der Familie und der Sorge dafür; c) in der *Erziehung* der Kinder und der Auflösung der Familie.“⁹² Die Familie erreicht also dann ihr Telos, sobald „die Kinder zur freien Persönlichkeit erzogen, in der Volljährigkeit anerkannt werden“⁹³ und als rechtliche Personen dazu fähig sind, „teils eigenes freies Eigentum zu haben, teils eigene Familien zu stiften“.⁹⁴ Die Auflösung der Familie begründet den Eintritt in die Gemeinsamkeit vieler, die Sphäre der Differenz, die als bürgerliche Gesellschaft „zwischen die Familie und den Staat tritt“.⁹⁵ Der darin einbegriffene Prozess betrifft nicht den Ablauf einer fortschreitenden Ausdifferenzierung in Form einer zunehmenden Individualisierung; im Gegenteil: Er bezeichnet allein den Vollzug allgemein sittlicher Zwecke durch Einzelne, die aus der Familie hervorgehen und denen es aufgrund des Erreichens von allgemeinen und nicht-kontingenten sittlichen Zwecken überhaupt erst möglich ist, aus der Familie hervorzugehen.

Der Übergang aus der Familie in die gesellschaftliche Sphäre, der durch die Auflösung der Familie besiegelt wird, die in der Ehe ihren Ausgang fand, hat schließlich die bürgerliche Freiheit des Einzelnen zur Folge. Sie ist „an die Bedingung der Allgemeinheit gebunden“,⁹⁶ in der „das Ganze der

⁸⁶ Ders.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: *Werke*, Bd. 7, S. 306.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 339 f.

⁹¹ Ebd., S. 329.

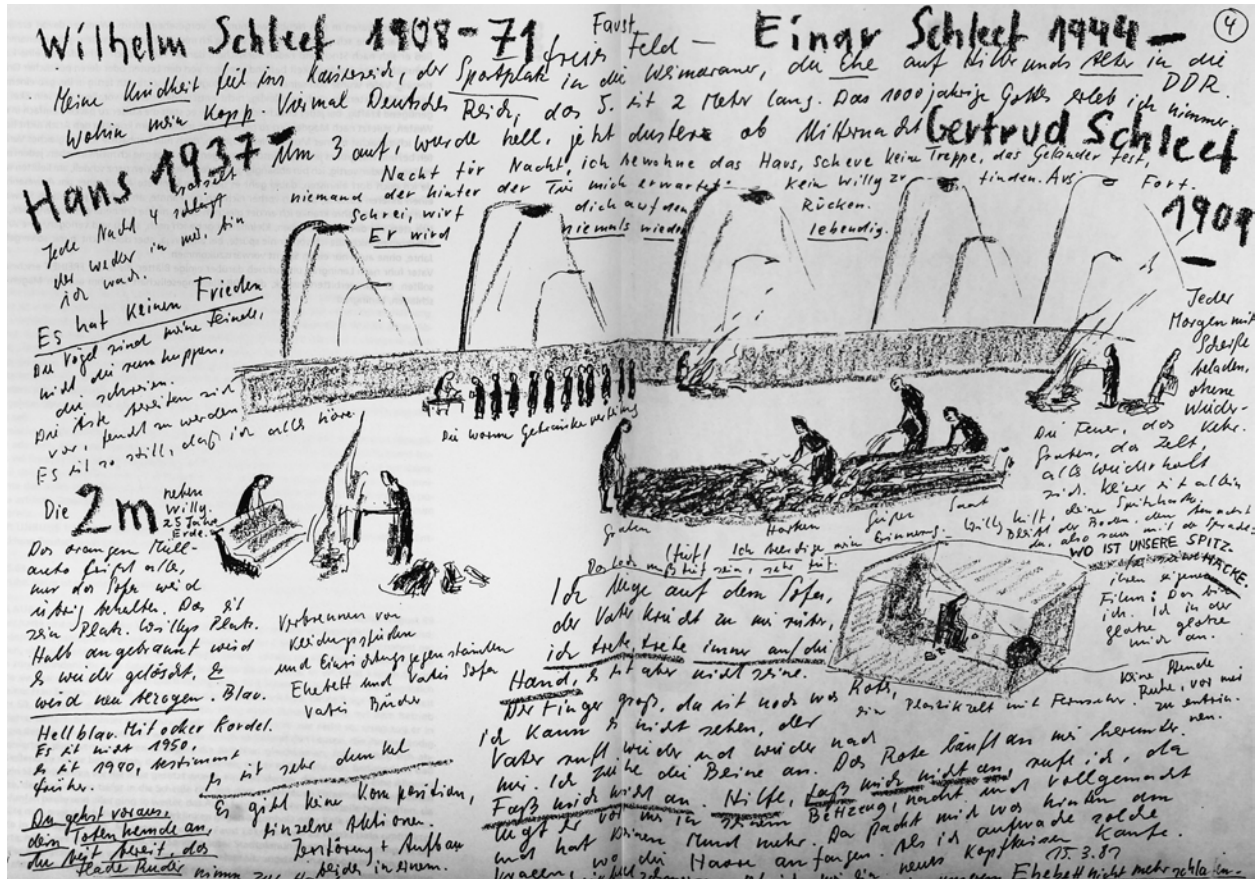
⁹² Ebd., S. 309.

⁹³ Ebd., S. 330.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 339.

⁹⁶ Ebd., S. 340.



Schleefs Porträt einer Familie im zweigeteilten Staat.

Boden der Vermittlung [ist], wo alle Einzelheiten, alle Anlagen, alle Zufälligkeiten der Geburt und des Glücks sich frei machen“.⁹⁷ Insofern jedoch nur der „Mann [...] sein wirkliches substantielles Leben im Staate, der Wissenschaft und dergleichen [hat], und sonst im Kampfe und der Arbeit mit der Außenwelt und mit sich selbst“,⁹⁸ bleibt die Frau in der Familie zurück, in der sie durch empfundene „subjektive Sittlichkeit [...] ihre substantielle Bestimmung und in dieser Pietät ihre sittliche Gesinnung hat“.⁹⁹ Während der Mann seine Funktion als Staatsdiener, Arbeiter, Ernährer oder Krieger erfüllt, ist der Frau unter dem staatstragenden Paradigma der bürgerlichen Gesellschaft einzig die Funktion der Mutter zugeschrieben, in der sich ihr allgemein sittliches Dasein manifestiert. Konkret tritt diese Funktion durch die Erfüllung der Erziehungsaufgabe hervor, durch die „die Sittlichkeit [...] als Empfindung in das Kind gepflanzt worden sein [muß]“.¹⁰⁰ Mit Blick auf den vor allem männlichen Nachwuchs „an dem die Mutter ihren Herrn geboren“,¹⁰¹ erfüllt die Frau als Mutter

⁹⁷ Ebd.
⁹⁸ Ebd., S. 319.
⁹⁹ Ebd.
¹⁰⁰ Ebd., S. 329.
¹⁰¹ Ders.: *Phänomenologie des Geistes*, S. 353.

ihre Pflicht stets in Abhängigkeit vom Mann. Ihre Bewegungslosigkeit, die in der ihr zugewiesenen Position im Oikos gründet, ermöglicht insbesondere den männlichen Nachkommen Beweglichkeit in der Gesellschaft. Die daraus resultierende gesellschaftliche Immobilität der Frau, die sich der pietistischen Mutter-Funktion verdankt, ist von historischer Dimension, insofern die Frau vor dem Hintergrund der bürgerlichen Gesellschaft als eine in der Geschichte feststeckende Protagonistin erscheint, da ihr die Bedeutung des Urweibs als Mutter anheftet.¹⁰² Hegel beschreibt die so konstituierte Stillstellung der mit dem Reich der Penaten verschwisterten Frau,¹⁰³ als „ewige Ironie des Gemeinwesens“.¹⁰⁴

Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewußtseins in das allgemeine sein Bestehen gibt, erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind.¹⁰⁵

Innerer Feind ist das Weibliche vor allem daher, weil in ihm „das *göttliche* Gesetz seine Individualisierung oder der *bewußtlose* Geist des Einzelnen sein Dasein“¹⁰⁶ findet. Ihm gegenüber steht der „allgemeine sich bewußte Geist“,¹⁰⁷ der „mit seinem anderen Extrem, seiner Kraft und seinem Element, mit dem *bewußtlosen* Geiste, durch die Individualität des Mannes zusammengeslossen [wird]“.¹⁰⁸ Von dessen Warte aus gilt es schließlich „*nach innen* die Vereinzelung der Individuen“¹⁰⁹ zugunsten des Gemeinwesens zu unterdrücken, um so einzig die Individualität des Staats geltend zu machen, die nur für das Volk als Ganzes gilt.¹¹⁰ Daher kann Hegel auch schlussfolgern, dass nur in der internationalen Kriegsführung, „der Geist und die Form, worin das wesentliche Moment der sittlichen Substanz, die absolute *Freiheit* des sittlichen *Selbstwesens* von allem Dasein, in ihrer Wirklichkeit und Bewährung vorhanden ist“.¹¹¹ Von der Heiligung der im intrastaatlichen Krieg gebrauchten Mittel gegen die Weiblichkeit durch den Zweck des männlich geführten Gemeinwesens kündigt noch die Aussage Jüngers, der Staat sei „Vater-, die Heimat

¹⁰² Vgl. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 124: „Das Urweib, das Bauernweib ist Mutter. Seine ganze von Kindheit an ersehnte Bestimmung liegt in diesem Worte beschlossen.“ Spenglers Definition steht in Verbindung zum „Archetypus der Mutter Erde“, der die Attribute der Produktion und des Erzeugens repräsentiert. Vgl. Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 58.

¹⁰³ Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 352.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 341.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., S. 353.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Ebd.

Mutterland“.¹¹² Heimat- und Verortungsfragen sind vor dem Hintergrund des Nationalstaats und der ihm gemäßen bürgerlichen Gesellschaft also immer schon Fragen, die sich nur aus der Provinz, nicht aus dem staatslenkenden Mittelpunkt heraus artikulieren lassen. Darüber hinaus geht von der Funktion der Frau als Mutter eine ganz grundsätzliche Verortungsfrage aus. Denn wenn die Auflösung der Familie deren Telos im Sinne allgemein sittlicher Zwecke ist, so hat die Frau, die nur als Mutter eine Funktion bekleidet, nach Vollendung ihres erzieherischen Auftrags gar keinen gesellschaftlichen Ort mehr, insofern sie dann ihrem Mittelpunkt gegenüber disloziert ist. Als Zweck ohne Mittel bleibt die Unterdrückte zurück im leeren Haus, in dem nichts mehr zu erwarten ist außer die „natürliche Auflösung der Familie durch den Tod der Eltern“.¹¹³

Die Frau wird weit über den deutschen Idealismus hinaus und insbesondere zu Kriegszeiten ins Abseits gedrängt, wo sie gegenüber dem Frontchor und dem Männertypus, der „das deutsche Volk, das Vaterland [‘liebt’]“,¹¹⁴ als Antipode in Erscheinung tritt. In seinen *Männerphantasien* beschreibt Klaus Theweleit die Ausgangssituation folgendermaßen:

Die Frau hat mit dem „Staate“ nichts zu tun. Der Staatsangestellte ist zwar ein Sklave, aber ein Sklave des Mannes und selber Mann; als solcher ist er dem Staat näher als selbst die Frau eines Generals. Die Frau erscheint auf der gleichen Stufe wie die Angehörigen kolonialisierter Völker, deren bemerkenswerteste Gestalten immer noch unter dem weißen Schuhputzer stehen.¹¹⁵

Die Entrechtung der Frau äußert sich vor allem in der Verwendung weiblicher Attribute, die allesamt dem männlichen und soldatischen Dasein gegenüber als bedrohend konnotiert werden. So bleibt auf sprachlicher Ebene allein das „[h]uman [...], was den Mann davor schützt, [...] seine Körpergrenzen, sich selbst als Person zu verlieren“,¹¹⁶ wonach es gilt „alles Weiche ‘auszurotten mit Stumpf und Stiel’“.¹¹⁷ Dabei „ist allen aufgeführten furchterregenden Substanzen gemeinsam, daß

¹¹² Jünger: „Maxima – Minima“, S. 387. Jünger knüpft daran seine auf den *Arbeiter* basierenden Überlegungen zu dem Phänomen an, das heute Globalisierung genannt wird. Sein Ausgangspunkt ist weder der Nationalstaat noch die bürgerliche Gesellschaft, dennoch argumentiert er *ex negativo* hegelianisch, wenn er festhält: „Wird die Erde zur Einheit, so müssen die paternitären Prinzipien zurücktreten und mit ihnen als ihre Symbole: die Grenze, die Krone, das Schwert, der Krieg.“ Ebd.

¹¹³ Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, S. 330.

¹¹⁴ Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 1, S. 85.

¹¹⁵ Ebd., S. 87.

¹¹⁶ Ebd., S. 496.

¹¹⁷ Ebd. Vgl. ferner ebd. S. 499: „Die Verhältnisse – das spürt dieser Offizier – treiben zur Befreiung (und ein Teil von ihm möchte mit); aber da die Befreiung unlösbar mit dem Bild der erotischen Frau verkoppelt ist, die es für ihn nur in der Form der kastrierten Hure gibt, muß Republik für ihn bedeuten, daß die reine ‘Mutter Deutschland’ sich in eine riesige Hure verwandelt hat, auf der alle bisher eingesperrten Ströme zu fließen begonnen haben und aus der alle bisher eingesperrten Ströme fließen. [...] Er muß zusehen, wie jeder Prolet auf der Mutter herumrutscht, auf allen Frauen, und

sie zur Beschreibung von Vorgängen, die am menschlichen Körper, speziell an seinen Öffnungen geschehen, herangezogen werden können. 'Fluten', 'Sümpfe', 'Schlamm', 'Schleim', 'Breie' jede Menge [...].¹¹⁸ Die Assoziation von den Körperabsonderungen und dem Weiblichen geht dabei vor allem auf die häusliche Funktion der Frau zurück:

Beim Kochen verwandelt sie Festes in Flüssiges, beim Wäsche waschen, Geschirr spülen, beim Versorgen der Babies hantiert sie mit und in Sümpfen und Breien. Sie wischt die Scheiße vom Hintern der Kleinen, streift die nassen Hosen vom Leib. Sie reinigt den verstopften Ausguß vom schwarzen Schlamm und die Toilette. Sie kocht die Säfte aus den Früchten, beseitigt den Sud; sie wischt die Fußböden und hat die Hände in der Jauche usw. usw.¹¹⁹

Die Verknüpfung der negativen Attribute mit dem Weiblichen lässt eine Variante dessen hervortreten, was Julia Kristeva hinsichtlich der Dehumanisierung der Frau zum Vorteil der Aufrechterhaltung eines paternitären Gesellschaftsmodells als Abjektivierung beschreibt:

[T]he *mother* [...] being coded as 'abject' points to the considerable importance some societies attribute to women [...]. The symbolic 'exclusory prohibition' that, as a matter of fact, constitutes collective existence does not seem to have, in such cases, sufficient strength to dam up the abject or demoniacal potential of the feminine. The latter, precisely on account of its power, does not succeed in differentiating itself as *other* but threatens one's *own* and *clean self*, which is the underpinning of any organization constituted by exclusions and hierarchies.¹²⁰

Das Weibliche wird nicht nur zugunsten des allgemein Sittlichen unterdrückt und durch die ausschließliche Funktion des Mütterlichen innerhalb der Gesellschaft deplatziert. Gerade die Übernahme der mütterlichen Funktion resultiert in einer Abjektivierung, die das mit dem Weiblichen Assoziierte schließlich auf die Ebene des Verrats, der verlorenen Schlacht und dem Verlust des Vaterlands rückt.¹²¹ Denn die Beschreibung des Verlusts von all dem, was es im Krieg zu halten gilt, artikuliert sich ebenfalls im Rahmen der abjektiven Semantik:

das überlebt. Der Sumpf wächst, und ist schließlich endlos: Mutter Deutschland ist unter die Schweine gefallen und deren Suhle geworden: Sumpf. Der Sumpf gebiert neue Huren."

¹¹⁸ Ebd., S. 521 f.

¹¹⁹ Ebd., S. 522 f.

¹²⁰ Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, aus dem Französischen von Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982, S. 64 f.

¹²¹ Die sich derart artikulierende erklärte Feindschaft an alles Weibliche spricht der Frau auf archaische Weise die Rolle des radikal Unsittlichen zu, das es zu unterdrücken gilt. Vgl. ebd., S. 70: „In societies where it [das Abjekt; Anm. d. Verf.] occurs, ritualization of defilement is accompanied by a strong concern for separating the sexes, and this means giving men rights over women. The latter, apparently put in the position of passive objects, are none the less felt to be wily

Der 'Zusammenbruch der Nation' ist deutlich Scheiße, Folge des feigen Drückens hinten; 'sein Geschäft machen' (groß oder klein) ist in der sauberen Erwachsenensprache eine weit verbreitete Umschreibung für das Ausscheiden der Exkremete der unteren Körperöffnungen, 'sein klebriges Geschäft machen' läßt über die Beschaffenheit des Stoffes, aus dem es gemacht wird, keinen Zweifel: die Feiglinge beginnen, aus Scheiße Gold zu machen und man selbst wird wieder den kürzeren ziehen, weil man darauf gedrillt wurde, lieber zu sterben, als die Exkremete zu berühren. [...] Der Zusammenbruch wird zwar 'hinten' vorbereitet, im Moment, indem er geschieht, ist es aber der Feind, der als Scheiße über die geschlagenen Soldaten kommt.¹²²

Da Mutterland im Gegensatz zum Vaterland nicht Staat, sondern Heimat ist, erfährt auch dieser Begriff eine Abwertung und geht ein in die Semantik des Unbestimmten, Weichen, Flüssigen und Schmutzigen: „Der feuchte Schmutz ist nicht nur 'unten', er ist auch 'hinten'. 'Hinten' sind die Etappe und die Heimat. (Von der Front aus gesehen ist Heimat, besonders gegen Ende des Krieges ein ausschließlich negativer Begriff.) Alles, was nicht Front ist, ist 'Hinten'.“¹²³ Im Hinterland entspricht der Platz des Abjekts Frau damit der „Scheiße am Arsch“¹²⁴ der Nation.

Dass „die Frau [...] die Provinz des Mannes [ist]“,¹²⁵ wie Heiner Müller anhand eines Lenin-Zitats bemerkt, greift Schleef als eine der modernen bürgerlichen Gesellschaft vorgängige und somit grundsätzlichere Problematik auf, wenn er mit Bezug auf Königin Atossa aus Aischylos' *Persern* festhält: „sie ist kein Individuum, sie ist die Funktion, die Fleisch und Blut ist“.¹²⁶ Schleef erläutert am Beispiel der Literatur, warum es sich bei der Perspektive der Frau um eine exemplarisch gegenhistorische Position, eine „entmittete Stellung“¹²⁷ handelt, aus der heraus die Wahrheit umso mehr artikuliert werden kann, je mehr sich das gegenhistorische Subjekt aus der Mitte entfernt, um schließlich „die Illusionen und die Irrtümer aufzukündigen, mit denen man glauben macht [...], daß man in einer geordneten und befriedeten Welt ist“.¹²⁸ „In der Literatur klagen Frauen um den Verlust der Mitte, des Mittelpunkts, den sie räumen müssen, die weibliche Figur muß abtreten, die männliche Figur klagt aus gleichem Grund, doch das Abtreten wird weniger akzeptiert, bei den Frauen scheint es einziger Ausweg.“¹²⁹ Dass der Abtritt unter heteronormativen Gesichtspunkten zum einzigen

powers, 'baleful schemers' from whom rightful beneficiaries must protect themselves. [...] That other sex, the feminine, becomes synonymous with a radical evil that is to be suppressed.“

¹²² Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. 1, S. 505 f.

¹²³ Ebd., S. 504.

¹²⁴ Schleef: *Gertrud*, S. 55.

¹²⁵ Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 4. Aufl., 1999, S. 295.

¹²⁶ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 414.

¹²⁷ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 15.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 416.

Ausweg der Frau wird, die sich in der Klage „Abseits fresse ich mein Schicksal“¹³⁰ äußert, zeigt sich auch im Theater:

Trotz politischer Quotenregelung ist die Figur, die die Drecksarbeit heute auf der Bühne macht, weiblich. Daran wird sich nichts ändern. Seit Elektra, Kundry, Luise Hilse der Komissarin, der Umsiedlerin ist klar, daß ihre Drecksarbeit ausschließlich der Erhaltung männlicher Macht dient, daß sie nur Transportarbeiter sind, Bahnarbeiter, die mit schwankender Lampe die Waggonen kontrollieren.¹³¹

Die aus dem Krieg gegen das Weibliche resultierende Dislozierung zeigt sich als kontinuierliches und epochenübergreifendes Phänomen paternalistisch konstituierter Gesellschaftsmodelle, deren Grundbausteine auf der sozialen Mikroebene die Institution der Ehe und die darauf gründende Familie sind. Aus der Perspektive der Frau, respektive der Mutter, wird somit jede Erzählung über die Familie zur Familientragödie: „eine Familie ist eine Familie, das erweist sich erst in Auseinandersetzungen“.¹³²

Die Erzählung von der „immer niedergeknüppelt[en]“¹³³ Frau beginnt in Gertruds Fall mit der Kindheit. Sie schlägt sich gemäß der Parole „In der Öffentlichkeit entscheidet der Mann. Kein Weib hat sich einzumischen“¹³⁴ bereits in der geschlechtsspezifischen räumlichen Zuteilung zwischen Oikos und Öffentlichkeit in den Häusern der Straße nieder, in der Gertrud aufwächst: „Alle Häuser Katharinenstraße, außer Bauer Arnold, klein, alt, primitiv, die Wohnungen



Gertrud Schleef bei ihrer häuslichen Arbeit.

¹³⁰ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 84.

¹³¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 10.

¹³² Ders.: *Gertrud*, S. 107.

¹³³ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 73.

¹³⁴ Ebd., S. 92.

ähnlich eingerichtet. [...] Tür, Tisch, Sofa. Am Straßenfenster hockte der Mann, die Frau guckte den Hof an.“¹³⁵ Im häuslichen Rahmen übernimmt vor allem die Großmutter mütterlicherseits, eine Sangerhäuser Gerichtsbotin, die pietistische Erziehung:¹³⁶ „Die Frau gehört zu ihrem Mann, Großmutter Devise, bis in den Untergang. Gertrud Hasenpfötchen gegeben, dich laut und deutlich, damit es alle hören, für den Schlag bedankt.“¹³⁷ Gertrud lernt durch den Unterricht der Großmutter früh, „alles so hin[zuh]nehmen, rein[zuh]fressen ohne Erwiderung“.¹³⁸ Die Ironie, dass hier gerade eine Mutter das männliche Prinzip einer die Frau entrechtenden Erziehung vertritt, wird durch drakonische Strafmethoden unterstrichen, die die Großmutter von dem für seine Disziplinarmaßnahmen berüchtigten Tertius Herfurth, einem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts praktizierenden Sangerhäuser Schullehrer,¹³⁹ ununterscheidbar machen:

[Sie] [Gertruds Großmutter; Anm. d. Verf.] ließ [...] Großvater ihre Weihnachtsüberraschung, ein Stück Brett passend sägen und quer auf den Fußboden in der Ecke neben der Tür, dem gußeisernen Ofen gegenüber, nageln. Was mit dem so entstandenen Dreieck geplant, wir [Gertrud und ihr Bruder Hans; Anm. d. Verf.] stutzten, eine ihrer Marotten. [...] Nächsten Tag sammelte sie abgebrochene Nägel, Krampen, Stifte, Flaschenscherben, bog Dachrinnenabfall spitz. Beim Kerzenschein sahen wir ihr Werk, die dunkle Ecke, Tertius Herfurth zum Vorbild. Hans und ich faßten uns an, die kleinen Hände so verkrallt, rot angelaufen, kochheiß. Hans Tränen. Großmutter meinte, daß ich ihn kujoniere, Hans widersprach, sie schlug ihn einfach mit der Fliegenklatsche, torkelte zum Tisch. Oma [Gertruds Mutter; Anm. d. Verf.] nahm ihn an sich. Gertrud in die Ecke. Auf Knie. Großmutter stukete ins Kreuz, Kopf gegen die Wand, schlug auf die Schultern. Scherben ins Knie. Nach einer Stunde durfte ich hoch. Stille Nacht, heilige Nacht. Großmutter beobachtete wie ich mich bewegte, Oma schob Hans zu Opa, wusch mir im Hof die Wunden mit Regenwasser aus. [...] Bis zu meinem 50. Lebensjahr die Narben deutlich.¹⁴⁰

Die junge Gertrud hat jedoch keinerlei Absichten in Sangerhausen ein domestiziertes Dasein zu fristen. Mit 15 Jahren tritt sie dem ältesten örtlichen Turnverein EV 1861 bei,¹⁴¹ um sich auf eine Karriere als Sportlerin zu konzentrieren. Ab hier gilt das Motto: „Lauf wenn der Sportplatz nützt,

¹³⁵ Schleef: *Gertrud*, S. 203.

¹³⁶ Dass die Großmutter in der Familie eine unangefochtene Autorität ist, die den Erziehungsfragen und damit auch Gertruds Mutter Lydia vorsteht, belegt die Schilderung einer typischen Tischszene: „Eigenartig daß unsere Mutter wenig über ihre Jugend mitgeteilt. Bei Tisch verbot Großmutter ihr den Mund. Die Schöpfkelle. Hildes beide Vorderzähne. Anschließend wischte Großmutter sie ordentlich sauber, rührte um: Das Dünne wird mitgegessen.“ Ebd., S. 210. Vgl. zur Stellung der Großmutter in Sangerhausen ferner ebd., S. 302: „Großmutter nicht über die Stadtgrenze hinaus, sie sitze im Zentrum, was bedürftes Bewegung. Wer in ihr Netz, dems Blut ausgesogen.“

¹³⁷ Ebd., S. 306.

¹³⁸ Ebd., 310.

¹³⁹ Vgl. Friedrich Schmidt: *Geschichte der Stadt Sangerhausen. In 2 Teilen mit 5 Tafeln*, Sangerhausen: Selbstverlag des Magistrats der Stadt Sangerhausen, 1906, Bd. 2, S. 46 f.

¹⁴⁰ Schleef: *Gertrud*, S. 271.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 88.

lieber als heim verenden.“¹⁴² Der damit einhergehende Fluchtversuch verläuft zunächst vielversprechend: Gertrud geht als Siegerin aus dem Jahngedächtnislauf in Freyburg hervor. Ihr damaliger Verehrer, der gelernte Kaufmann und Athlet Hartmut Hennig, kauft ihr anschließend Spikes und beabsichtigt mit Gertrud gemeinsam für die Deutsche Meisterschaft zu trainieren.¹⁴³ Der soziale Aufstieg durch eine geplante Verlobung mit Hartmut scheitert allerdings am Ständesdünkel der Kaufmannsfamilie Hennig.¹⁴⁴ Gertrud läuft jedoch in den Folgejahren weiter beim Hermannslauf¹⁴⁵ sowie bei den Deutschen Meisterschaften in Köln, wo sie beim Staffellauf ein „[e]inziges Mal den Stab richtig gekriegt“¹⁴⁶ und schließlich Zweite wird.¹⁴⁷ Nach „100. 200“¹⁴⁸ Rennen wird dieser Höhepunkt durch ein Foto von den Deutschen Meisterschaften in Köln gekrönt, das der Jahnenkel Gertrud mit folgender Widmung schenkt: „Der besten Sportlerin. Der schönsten Frau. Gertrud sind Sie aus Sangerhausen.“¹⁴⁹

Gleichzeitig versucht sich die Schneidergehilfin selbstständig zu machen,¹⁵⁰ um zusammen mit ihrer Freundin Hette einen Modosalon zu gründen: „Ganze Stadt spricht: Ein Wunder. [...]. Wir diktieren den Geschmack in Sangerhausen. Modosalon auch Hettes Traum oder Australien. [...] Wir pokerten, wer zuerst abhaut. Über das große Wasser. Dann kam ihr Ofensetzer, schlug Keil dazwischen.“¹⁵¹ Gertrud kommt noch ein weiterer Mann dazwischen. Am 21. Juni 1929 lernt sie den Architekten Wilhelm Schleef, genannt Willy, kennen,¹⁵² dem sie 1935 das Jawort gibt:

Ich war bereit. Mein Hochzeitskleid auf dem Boden. Der Schal verbrannt. Traf einmal Hartmut Henning [...], dunkle Lederkombination, Brille: Läufst du noch. Mit dem Bauch. Verheiratet, Ring sehen. Meine Olympiade, die Geburt. Bankrott. [...] 7 Jahre später bekam ich meinen 2. Sohn. [...] Der Krieg war zu Ende. Meiner fing an. Nie aufgehört. Willy tobte, zerriß mein Zeug [...]. Nichts mehr hinzugekommen. Kein Brauner Deutscher Adler, kein Braunes Eichenlaub. Ich hatte eine Familie. Trude ins Startloch Nähmaschine.¹⁵³

Durch den Eintritt in die Ehe und die Gründung einer Familie ist Gertruds Lauf nicht mehr zu gewinnen. Damit ist zunächst jedoch nur ihr erster Fluchtversuch gescheitert. Vor dem Ausbruch

¹⁴² Ebd., S. 331.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 90.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁴⁵ Vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 316.

¹⁴⁶ Ders.: *Gertrud*, S. 77.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 93.

¹⁴⁸ Ebd., S. 210.

¹⁴⁹ Ebd., S. 98.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁵¹ Ebd., S. 93.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 96 f. Vgl. zu Gertruds Devotionalien ferner ders.: „Elternhaus“, in: *Mooskammer*, S. 24-41, hier S. 35.

des Zweiten Weltkriegs ergibt sich jedoch eine weitere Fluchtgelegenheit. Während Gertrud als Näherin arbeitet, erhält sie durch eine ihrer Kundinnen das Angebot, zusammen mit deren Mann über die Schweiz und Italien in die Vereinigten Staaten¹⁵⁴ auszureisen: „Dann kam die Frage, die ich mir immer und immer wieder vorgelegt habe. Vorgelegt. Bitte die Latte 3 Zentimeter höher. Der letzte Versuch. [...] Das Anliegen des Ehepaares: Mitzureisen.“¹⁵⁵ Das vom jüdischen Ehemann kurz vor einer Geschäftsreise ausgesprochene Angebot¹⁵⁶ wird schließlich von Gertrud angenommen, die zusammen mit ihrer Schwester Hilde und „mit unseren Kindern über die Grenze auf Nimmerwiedersehen verschwinde[t]“:¹⁵⁷ „Ich saß mit meinem Kind im Zug, einem Kind, was ich nicht gewollt hatte, meiner Niederlage. [...] Ich war nicht bereit, Willy die Wahrheit zu sagen. Ich fuhr ab. / Ehe. Schlußstrich ziehen. Mit einem 2jährigen Kind weglaufen.“¹⁵⁸ Während des Aufenthalts in Zürich wird jedoch eine Zäsur markiert: „Jetzt hörte ich: Hitler hat den Krieg erklärt. [...] Mit einem Schlag. Kurz vor 5. Am 1. September. [...] Die Zugehfrau rief mich am Abend an: Darf ich Ihnen helfen. Mir. Ich muß zu meinem Mann. Ich bin eine Deutsche Frau. Das schrie ich ins Telefon.“¹⁵⁹ Gertrud kapituliert auf den letzten Metern und beschließt die Rückreise über München, den Bodensee, Rostock und Berlin anzutreten. „Heim im Reich“¹⁶⁰ kennt „[d]er Jubel keine Grenzen“:¹⁶¹ „Hier wehte ein anderer Wind [...]. Die vielen roten Fahnen prägten sich ein. Rot. Ein beflaggtes Reich. Wir kletterten in den nächsten Zug, Hans übermüdet: Vati. Da schien jetzt endgültig das Ende zu sein. Vati.“¹⁶² Das Ende bedeutet für Gertrud nicht nur die Auslöschung der Jugend,¹⁶³ sondern die Konfrontation mit der absoluten Gegenwelt zum gerade abgebrochenen Fluchtversuch. Anstatt mit einem deutsch-jüdischen Ehepaar westwärts zu fliehen, wartet in Rostock nun einzig der Hitlergruß auf sie – Heil statt Jude: „Durch eine Gasse Hand in Hand [mit Willy; Anm. d. Verf.] [...] es ekelte mich, eine andere Welt [...]. Ein Nachtwächter grüßte mit: Heil. Und es war mein Mann der mit Heil

¹⁵⁴ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 398.

¹⁵⁵ Ebd., S. 390.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 391, 397. Ob der betreffende Kaufmann, der Gertrud das Fluchtangebot macht, tatsächlich Jude ist, wird an zwei Stellen hinterfragt. Vgl. ebd., S. 397 sowie S. 401. Dies muss im Zusammenhang mit der angebotenen Fluchtmöglichkeit, die von Gertrud letztlich nicht wahrgenommen wird, als Gewissensfrage verstanden werden, insofern die Flucht für das Ehepaar von existenziell größerer Bedeutung ist als dies für Gertrud der Fall sein kann. Die Infragestellung der jüdischen Identität entspricht also dem Versuch einer Gewissensentlastung und einer Verdrängung zum Zweck der Selbstlegitimation der eigenen verpassten Gelegenheiten. So heißt es an späterer Stelle widerspruchsfrei: „Ich nähte Damengarderobe für die Frau eines jüdischen Schiebers. [...] Damals begann ich eine mir gemäße Welt einzurichten [...]. Ausreden. Es brähe ja alles zusammen.“ Ebd., S. 404.

¹⁵⁷ Ebd., S. 392.

¹⁵⁸ Ebd., S. 363.

¹⁵⁹ Ebd., S. 400.

¹⁶⁰ Ebd., S. 403.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 404 f.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 405: „Einer Entscheidung, der Trennung, war ich ausgewichen, ich kroch zurück, warum ich so feige. [...] Vorbei. Die Jugend vorbei. Mit einem Schlag. Warum sind wir zurück.“

antwortete. Heil. Trude grüß. Den ganzen Tag die Pfote hochgehalten. 20 Stunden lang Heil.“¹⁶⁴ Überdies wird durch die Rückkehr in das Deutsche Reich das Feststecken in Sangerhausen besiegelt. Der verpasste Absprung über die deutsche Grenze hinweg ist traumatisierend. So resümiert Gertrud noch Jahrzehnte nach ihrer Rückkehr mit Bezug auf die Fluchtstation Zürich:

Meine Augen das schwarze Loch, wo alles hineingekippt wird, alles verschlingen, unverdaut, irgendwann, jetzt nach 40 Jahren deutlich vor mir. [...] Der See, die Nüsse, Wimpelketten, der warme Wind, alles eins, fressen, soviel, keine Augen haben [...] nur Schmerzen, auf dem Klo ausscheißen, ich wollte eine große Sportlerin werden, das Zeug hatte ich, ich bin Mutter geworden, mein Mann von Truppenübungsplatz zu Truppenübungsplatz, Krieg, das lag auf der Hand, ich fraß, verschmiert, bis ich aufwachte, dauerte es lange [...].¹⁶⁵

Zurück in Sangerhausen bleibt Gertrud nichts anderes als eine „lästige Pflicht“¹⁶⁶ zu erfüllen. Ihre Losung lautet ab sofort: „Erfüll deinen Auftrag Mutter. Du mußt gegen dich entscheiden.“¹⁶⁷ Für Gertrud bedeutet dies: „[...] vermehrte mich. Pack rausgekrochen. Jetzt Mutter bezahle. Auf der Anklagebank Nähmaschine.“ Zur Zeugung des zweiten Kinds kommt es während Willys Fronturlaub 1943: „Vaters Wunsch war noch ein Kind zu haben, den Wunsch habe ich ihm erfüllt. [...] Willy kippte mir in den Schoß, eine Umarmung mit einem Halbtoten [...]. Ich lag da wie jetzt. Erledigt.“¹⁶⁸ Nach der Geburt von Filius werden bei Gertrud „2 Zysten an den Eierstöcken“¹⁶⁹ diagnostiziert, ihre Gebärmutter ausgeschabt. Obzwar damit die biologische Möglichkeit zur Mutterschaft beendet wird, erscheint die Übernahme der Funktion „Deutsche Mutter“¹⁷⁰ nun als unausweichlicher Lebensentwurf, was eine weitere Zäsur bedeutet, die im endgültigen Einbruch der Kriegswirklichkeit besteht, worunter hier zugleich die des Zweiten Weltkriegs und die der Ehe¹⁷¹ begriffen werden muss: Im Sommer 1944 „bin ich innerlich eingeschlafen, obwohl ich mich wieder erholte, [...] danach mochte ich nicht wieder mit Vater schlafen. Ich bin in mein Zimmer gegangen, hinter mir abgeschossen und dort gewartet, bis er stirbt.“¹⁷² Gertrud begreift die mit der Mutterfunktion einhergehende Deplatzierung als völlige Selbstauflösung, wenn sie festhält „irgendwie gabs mich

¹⁶⁴ Ebd., S. 406.

¹⁶⁵ Ebd., S. 395.

¹⁶⁶ Ebd., S. 185.

¹⁶⁷ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 189.

¹⁶⁸ Ders.: *Gertrud*, S. 408.

¹⁶⁹ Ebd., S. 414.

¹⁷⁰ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 36.

¹⁷¹ Vgl. ders.: „Kirmes“, in: *Mooskammer*, S. 133-143, hier S. 138: „Heirat, aus. Der Krieg. Die Ehe.“

¹⁷² Ders.: *Gertrud*, S. 418.

nicht mehr“¹⁷³ und mit Blick auf die Heimkehr des Ehemanns lakonisch kommentiert: „7 Jahre auf Willy warten, alles bringt die Frau mit, der Herr die Ausbildung, fleißiges Brot der ungelerten Arbeiterin, sich den Mann verdient bis zur Vergasung.“¹⁷⁴

Auch Willy macht in den letzten Kriegstagen die Erfahrung einer totalen Dislokation, die vor allem auf den Anblick des zerstörten Dresden am Tag nach der Bombardierung und seine anschließende Bestellung vor das Kriegsgericht „wegen Gefangenenbegünstigung“¹⁷⁵ zurückgeht.¹⁷⁶ Zurück in Sangerhausen gilt es jedoch unter der Regie seines Vaters auf möglichst reibungslose Weise „einen Schlußstrich unter das Vergangene“¹⁷⁷ zu ziehen. So „nahm er [Willy; Anm. d. Verf.] seine alte Tätigkeit als Architekt und Bauleiter wieder auf, und der Krieg war zuende“.¹⁷⁸ Die Folgen des Kriegs bleiben allerdings dauerhaft und schlagen sich vor allem in der sozialen Situation des Ehepaars Schleef nieder.¹⁷⁹ Ihre Söhne adressierend erläutert Gertrud mit Blick auf ihre Generation: „Ein perfekter Zusammenbruch, wer hoffte da noch, der Krieg, das sind eure Eltern, so seht ihr aus.“¹⁸⁰ Überdies dauert auch der Ehekrieg an, der sich in erster Linie aufgrund der verschiedenen sozialen Hintergründe manifestiert und unter anderem anhand des Unterschieds zwischen Mutter- und Vatersprache zum Vorschein kommt: „Willy sagte, ich spräche kein Hochdeutsch. Harzerroller definierte ers. Ich denke, habe eine eigene Sprache besessen, nur wann die gesprochen. Als Kind. Abhandengekommen.“¹⁸¹ Ferner ermahnt Willy Gertrud stets dazu „mehr Bildung anzunehmen“.¹⁸² Auch hinsichtlich der verwandtschaftlichen Verhältnisse kommt es wiederholt zu Spannungen, die wiederum auf Willys Deplatziertheit, seine Ortsfremdheit¹⁸³ im bäuerlich geprägten Sangerhausen zurückgehen, kommt doch der aus Osnabrück¹⁸⁴ stammende Architekt aus einem bildungsbürgerlichen Haushalt. Dass „Willy [...] meine Verwandtschaft nicht [mochte]“,¹⁸⁵ wird vor allem anhand eines nacherzählten Familientreffens deutlich, in dessen Rahmen erneut der Bildungsunterschied thematisiert wird:

¹⁷³ Ebd., S. 419.

¹⁷⁴ Ebd., S. 343.

¹⁷⁵ Ders.: „Lange Nacht“, S. 138.

¹⁷⁶ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 421 sowie ders.: „Lange Nacht“, S. 138.

¹⁷⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 422. Vonseiten Willys Vater heißt es dazu: „Gertrud das ist vorbei. Und übermalte mit Bleistift Vatis Parteiabzeichen auf dem Foto. Er ist nie dabeigewesen. Hörst du. Ich habe nichts gewußt.“ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 422.

¹⁷⁹ Vgl. ders.: „Lange Nacht“, S. 140.

¹⁸⁰ Ders.: *Gertrud*, S. 420.

¹⁸¹ Ebd., S. 55.

¹⁸² Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 147.

¹⁸³ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 213.

¹⁸⁴ Ebd., S. 46.

¹⁸⁵ Ebd.

Willy mal mit [zu Gertruds Eltern; Anm. d. Verf.], beschwerte sich anschließend bei meiner Mutter, das Kriegsgedöns, Gesabberer ums eigene Durchkommen. [...] Oma korrigierte: Im Krieg die armen Leute endlich was gesehen. [...] Willy Richard [Gertruds Vater; Anm. d. Verf.] ist nie aus dem Ort, frag die Leute, wer was jemals gesehen, *hier die Straße ist unsere Heimat*. [...] Willy *hier hat keiner studiert*, Höhere Schule auf dem Acker. Großmutter mich in die Sonntagsschule getriezt, mit 24 konnte ich kein Wort schreiben. Im Sommer beim Bauer, Winter Holztragen, flicken, mit Richard auf dem Bahnhof Waggons, Kohlensteine ausladen, die Forke wie ein Mann in der Hand. [...] Guck dirs Haus an wo Trude herkommt. Willy vom Widerspruch abgehalten, dafür mir Heim einen Vortrag [...]. Er ließ sich nicht unterkriegen, auch sein Vorwurf, *wir alle hockengeblieben*, Sangerhausens Kirchturm außer Sicht, bricht eure Welt zusammen.¹⁸⁶

Der Vorwurf Willys, dass es sich bei Gertruds Familie um eine in Sangerhausen feststeckende Sippe handelt,¹⁸⁷ läuft jedoch insofern ins Leere, als dass er selbst nicht mehr über Sangerhausens Grenzen hinauskommt, da er 1966 das Angebot ausschlägt, DDR-Kirchenbaumeister in Magdeburg zu werden.¹⁸⁸ Die Entscheidung wiegt vor allem deshalb schwer, weil er bereits in jungen Jahren „an eine mitteldeutsche Baugeschichte denk[t], eingeschlossen das Gebiet der Gegenreformation Richtung Mühlhausen.“¹⁸⁹ Zudem wird immer wieder auf die „Demütigung und Niedergeschlagenheit Willys“¹⁹⁰ verwiesen, „wenn er durch unsere Straße ging, an seinen Bauten vorbei“¹⁹¹ sowie die Tatsache, dass die Firma, bei der er angestellt ist, zu seinem Fluch wird.¹⁹²

Zur folgenschwersten Deplatzierung Willys und einer damit einhergehenden Umkehrung der häuslichen Rollenverteilung kommt es allerdings am 17. Juni 1953. Gertrud fasst die Ereignisse folgendermaßen zusammen:

Die Post. Ich zur Tür. Gelber Brief. Stempel 16. Juni. Absender Kommandatur. In Berlin Ausnahmezustand.
Die Leunawerke rüsten. Hier die oberen Angestellten geflüchtet. Vater kreidebleich: Bestellt 8 Uhr. Wußten

¹⁸⁶ Ebd., S. 206. Hervorh. d. Verf. Vgl. ferner ebd., S. 138: „Opa liebte den Höhenblick. Ungelernter Arbeiter wie wir. Steckengeblieben.“

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 156: „Die Ortsgebundenheit warf Willy uns laufend vor [...]“ Vgl. ferner ders.: „Sangerhausen – Ostberlin“, S. 130: „Vater sagte: Du klebst an Sangerhausen fest wie die Fliege am Kleister. Siehste die Kirchtürme nicht mehr, ist aus. Dein Vater auch, nicht aus dem Ort, außer im 1. Weltkrieg, dann nie wieder.“

¹⁸⁸ Vgl. ders.: „Lange Nacht“, S. 139 f. sowie ders. *Gertrud*, S. 39, 478.

¹⁸⁹ Ebd., S. 213.

¹⁹⁰ Ebd., S. 477.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. ders.: „Lange Nacht“, S. 139: „[...] die Firma war Vatis Fluch. 1956 sollte sie verlegt werden, der Chef brütete das aus, vom Westen halfen Scharf [ehemaliger Chef in Litzmannstadt, der anstelle von Willy diesen Posten erhielt während letzterer an die Ostfront berufen wurde; Anm. d. Verf.] und dein Opa, der mit seinen Kiesgruben erneut ins Baugeschäft einstieg. Vati zwang mich die Pläne in Wurstgläser zu packen und damit über die Grenze zu gehen. Ich bat Opa davon Abstand zu nehmen, der verprügelte mich, auch Oma ohne Verständnis. Warum das alles, wiederholt bettelte ich Vati die Wahrheit zu sagen, konnte man ihm an den Kragen, hatte er sich was zuschulden kommen lassen, nichts war aus ihm herauszukriegen. Er war seit dem 1.9.54 Rentner und wollte sich nicht beiseiteschieben lassen [...]“ Vgl. ferner ders.: *Gertrud*, S. 34.

was das bedeutet. Überall Panzer. [...] Wollte Vati nicht weglassen. Die Firma streikt. Dochs Tage zuvor gehört. Was in Anmarsch von Berlin. Nieder die Bilder. Fahne zerrissen. Willy brüllte: Ich muß dahin, sie ziehen mich zur Verantwortung, ich steh ein für den Betrieb. Und wir, deine Kinder, was wird aus uns. Bis mir die Hutschnur gerissen. Herrenzimmerschlüssel umgedreht, übern Balkon geworfen. Der Goldregen blühte. Du kommst nicht raus. Spring runter. Dann brichst du dir wenigstens hier die Knochen.

Filius an die Hand, meine gepackte Tasche, gar nicht nach Hans gefragt, irgendwo mit der FDJ unterwegs. Verbarrikadierte die Tür, den Kellergang, meine alte Grude vor. Ziegelsteine. Kroch durch die Trümmer. Am Schlagbaum zeigte ich meinen Personalausweis: Zu meiner Mutter. Mamma. Der Offizier sah genau die Tasche an. Essen. Ich nickte. Dawai. Frau.¹⁹³

Willys durch Gertrud aufgezwungene Rettung geht mit einer tiefgreifenden Beschädigung der Vaterfigur einher. Sie resultiert zunächst aus dem Konflikt zwischen Individuum und Staat bzw. Partei (hier vertreten durch die Berliner Kommandantur) sowie dem alltagswirklich erfahrenen Staat in der Krise, findet sich aber letztlich auch durch die damit einhergehende Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau verlängert. Mit Blick auf die vom NDR produzierte Fernsehserie *Die Unverbesserlichen* (1965-1971) wird Schleef noch in *Droge Faust Parsifal* die daraus erfolgende Zerstörung der Familie¹⁹⁴ thematisieren, die für die Generation seiner Eltern kennzeichnend ist. Hier hat der „Nachkriegs-Mann [...] nichts mehr zu sagen“,¹⁹⁵ während „Zivilisationsarbeit als Frauenarbeit ausgewiesen“¹⁹⁶ wird. Auch im Fall von *Gertrud* verkommt der Mann nach zwei verlorenen Schlachten – der des Zweiten Weltkriegs und der der paternalistischen Selbstbehauptung – zum „Haustier“.¹⁹⁷ Die erst nach zwei Tagen zurückkehrende Gertrud findet Willy in seinem Herrenzimmer unter kreatürlichen Umständen vor:

Ich schließe Willy auf. Kristall und Hutschenreuther beschissen. Er dreht sich zur Wand.

Mittag wäscht er sich von oben bis unten.

Abends Ernst und der Betrieb. Verhaftungen. Wir müssen die Fehlstunden einarbeiten. Das Soll hochgeschraubt.

Nächsten Mittag hat er Hunger. Er kriegt das Fleisch.

¹⁹³ Ebd., S. 288 f. Die Ereignisse vom 17. Juni 1953, die Schleef im Nachhinein zur Initialzündung für seine Aufzeichnungen erklärt, finden sich auch in den Tagebüchern dargestellt. Vgl. ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 9 f.

¹⁹⁴ Vgl. ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 451.

¹⁹⁵ Ebd., S. 453. Schleef sieht in der Darstellung des Familienvaters Kurt Scholz (gespielt von Joseph Offenbach) die „Vorwegnahme des desillusionierten Arbeitnehmers heutiger Prägung, den letztlich mit seiner Arbeitsstelle trotz 42 Dienstjahren nichts anderes verbindet als der Erwerb einer Modellcoach. Das ist für 495 Mark Gemütlichkeit, die keiner mehr braucht [...]“ Ebd., S. 451.

¹⁹⁶ Ebd., S. 452. Schleef bezieht sich in diesem Kontext auf die von Inge Meysel dargestellte Käthe Scholz, der Rolle, die Meysel den Titel „Mutter der Nation“ einbrachte.

¹⁹⁷ Ebd. Hinsichtlich der Figur Kurt Scholz begründet Schleef die entsprechende Degradierung mit dem Verlust der „Jugend auf dem Schlachtfeld“ und der späteren Entlassung des Familienvaters. Ebd.

Ein Jahr später. Ich wasche ab. Küchenfenster offen. Die Russen singen. Leise. Fenster beschlagen. Ich lehne mich an, die grünen Steingutteller übereinander. Der Gesang lauter, bricht ab. [...] Vater auf dem Sofa macht die Augen wieder zu. Untersetzer. Braune, eingefasste Kachel. Löffel. Ich bringe den großen, flachen Topf. Jeder kriegt sein Klößchen. Essen. Die Russen singen wieder.

Vater schmatzt: Mutter das sind noch Kinder.

Filius quäkt, der Offizier seine Zwillie beschlagnahmt. Lerne Vokabeln.

Friß draußen.

Willy schläft.

Den Brief lange behalten, kam keiner zurück. Hast mir die Ehre genommen, wär lieber mit. Dann schlug er los. Nachts heulte er im Bett.¹⁹⁸

Die Tatsache, dass Gertrud Willy „nicht hergeben [wollte]“¹⁹⁹ hat zur Konsequenz, dass die Mutter schließlich „Herre im Haus“²⁰⁰ wird. So heißt es in einer Ansprache an den jüngsten Sohn: „von da ging er in meine Schule. Du kennst Deinen Vater nicht wie er früher war, ging ich unter seiner Kandare.“²⁰¹ Gertrud geht jedoch nicht als Siegerin aus dieser Schlacht hervor. Nach vier Schlaganfällen²⁰² und täglichen Herzanfällen²⁰³ stirbt Willy am 30. April 1970.²⁰⁴

¹⁹⁸ Ders.: *Gertrud*, S. 290.

¹⁹⁹ Ders.: „Tod des Lehrers“, S. 121.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd. Vgl. ferner ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 436: „Ich kann mich nicht erinnern, daß mein jüngster Sohn seinen Vater gesund gesehen hat, wohl mein ältester, aber da war Krieg, und als Vater die Uniform auszog, war nichts mehr von ihm übrig.“

²⁰² Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 35.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 36.

²⁰⁴ Zieht man Schleefs Tagebücher heran, so erfährt man, dass in der Zwischenzeit der älteste Sohn Hans, genannt „James Dean aus der Mogkstraße“ (Ebd., S. 100 sowie ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 142), 1954 in den Westen flieht. Vgl. ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 416. 1961, kurz vor dem Mauerbau, wird ein erneuter Fluchtversuch erwägt, zu dessen Zweck die Eheleute Schleef planen, ihren jüngsten Sohn zunächst bei Westkontakten in Berlin unterzubringen, bevor sie ihm nachfolgen. So kommt es vom 3. bis zum 5. August 1961 zum West-Berlinaufenthalt von Schleef und seinem Vater während die politischen Führungschefs der Staaten des Warschauer Vertrags tagen und schließlich den Mauerbau als Sicherung der Westgrenze beschließen. Vgl. den Kommentar von 1999 in ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 147 f.: „Was ich nicht wußte, Vater hatte Bettwäsche mit, eine Kontrolle hätten wir nicht überlebt, die Mitnahme von Minderjährigen war unerwünscht [...]. Vater [besucht] mit mir [in Siemensstadt; Anm. d. Verf.] angeblich jetzt seine Bekannten [...]. Meine zahlreichen Beschreibungen desselben Vorgangs vermögen meine Erinnerung nicht zu beleben, geben nichts preis, nicht einmal, ob es tatsächlich Sommer 61 war, aber die Daten passen, das Warten meines Vaters, als wir wieder zu Hause sind, sein Hocken vorm Radio [...]. Womit Vater unsere Abreise von Tag zu Tag aufschob, mir später die Schuld gab, daß der 13. August Realität wurde, denn mich, das hätte man mir damals nicht gesagt, wollte man loswerden, geschickt bei dieser Familie in den Ferien unterbringen, womit zunächst Sattessen gemeint war [...].“ Ironischerweise sträubt sich der spätere Republikflüchtling 1961 noch mit den Worten: „Hier ist meine Zukunft! Ich bleibe hier, ich haue euch ab! Ich will nicht mit!“ Ebd., S. 149. In dem Text „Anrede zum 35. Geburtstag“, den Schleef drei Jahre nach seiner Republikflucht schreibt, heißt es aus der Perspektive von Gertrud zum Fluchtwillen des sechzehnjährigen Sohns: „Der Vater. Abends saß ich an deinem Bett, warum hast ausgerechnet du den Vati nicht verstanden, weil er dich jeden Tag geschlagen hat, heute weißt du, man muß darüber hinwegsehen. [...] Jeden Tag saß er am Radio: Trude, es ist noch nicht zu spät, die Volkskammer wird einberufen, wir warten, die können Berlin nicht zumachen. Ich packte die Betten ein. Du bist mit Vati nach Siemensstadt zu seiner Bekannten gefahren, mit den Betten. Warum du mit mußttest, jetzt sage ich es dir, nie wäre es über meine Lippen gekommen, der Vati wollte, daß sie dich ins Zimmer einsperren und so lange behalten, bis wir da waren. Ja einsperren, anders war nicht mit dir fertigzuwerden. Du kannst von deinen Eltern denken, was du willst. Ich hätte dich mit der Wäscheleine ans Bett gefesselt und dir die

Ich habe ihn keine Stunde allein gelassen. Ich habe hier geschlafen. [...] Es ging ihm ja besser. Viel besser. Konnte ja schon wieder aufstehen. Der Doktor hat sich so gefreut, das wird schon wieder Frau, nur nicht die Geduld verlieren. Ich habe keine Nacht geschlafen. Wenn er wach war, habe ich gerufen: Willy, Willy. Dann hat er immer gesagt: Ja Trude. Oder ich habe ihn atmen gehört. Gegen 10 nochmal und um 1, da war alles in Ordnung. Ich sollte nicht wieder aufstehen. Und da bin ich eingeschlafen und um 3 war er tot. Willy, Willy. Habe ich geschrien. Ich konnte das nicht glauben. Und da wollte ich ihn richtig hinlegen, ich konnte ihn einfach nicht mehr anfassen.²⁰⁵

Obschon Gertrud nach der Beerdigung „noch einmal nach Berlin“²⁰⁶ fahren möchte, um sich der beruflichen Situation ihres in Ostberlin lebenden jüngsten Sohns zu versichern, so dass sie anschließend ihren „Frieden in den 2 Metern neben dir“²⁰⁷ finden kann, entsorgt sie Willys Sachen umgehend, um das bisherige Leben hinter sich zu lassen:²⁰⁸

Willy ist tot. Ich trinke den Kelch bis zur Neige. [...] Deine Tinte in schwarzer Asche. Das Papier verglüht, gut zu lesen. Jedes Wort leuchtet auf. Warum ich dich verbrenne. [...] Damals hast du Willy mich ausgetrieben. Urkunden. Kränze. Auszeichnungen. Briefpäckchen ins Feuer. Die Spikes einzig übrig. [...] Jetzt heize ich.

Du die Fessel, das Unglück, buchstabiere Frauenleid.²⁰⁹

Gertrud sucht das paternalistisch begründete Frauenleid umzukehren, lässt sich wieder bei ihrem Mädchennamen Hoffmann nennen²¹⁰ und hofft, fünf Jahre nach Willys Tod eine Beziehung mit ihrer alten Bekanntschaft Rolf Sturm einzugehen, was allerdings durch dessen Frau unterbunden wird.²¹¹

Schnauze zugeklebt bei Wasser und Brot. / Will nicht, sieht, wie seine Eltern verzweifelt sind, rotzt ihnen mitten ins Gesicht: Hier ist meine Zukunft. Jetzt hast du sie. Wo bist du denn, ich bin hier, meine Zukunft, mein Ende. / Schlag mir den Sargnagel in die Fresse. Hier ist meine Zukunft. Da kommen die Tränen. Vor Zorn. Zorn. Zukunft. Keine Kohle den Winter. Zukunft.“ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 151. Der Text befindet sich auch variiert im *Tagebuch 1977-1980*, S. 333-337 sowie in dem Stück „Lange Nacht“, S. 64-68.

²⁰⁵ Ders.: *Gertrud*, S. 38.

²⁰⁶ Ebd., S. 59.

²⁰⁷ Ebd. Vgl. ferner ebd., S. 350 sowie ders.: „Der Eispalast“, in: *Mooskammer*, S. 144-149, hier S. 147.

²⁰⁸ Vgl. ders. *Gertrud*, S. 232: „Dieser Tag bedeutet für mich eine Wende, nicht nur, daß ich in der Absicht, die Besitzverhältnisse meiner Söhne zu regeln, mich mit dem Notar beraten habe, sondern vielmehr um meinen Rechtsstandpunkt, so wie ich ihn empfinde, durchzusetzen. Wenn ich auf unserer Straße vorm Haus stehe, will ich sagen: Das Haus gehört mir. Ich bin die Erbin. Mich lange gewunden mein Recht, das Recht aus meiner Ehe, meinen Söhnen gegenüber voll in Anspruch zu nehmen. Mich mit ihnen darüber verständigen, lehne ich ab. Was bedeutet ihnen Pflicht, Gehorsam, Treue. Ich bin in einen Prozeß gezwungen, den ich weder verstehe, noch mitteilen kann. Das Ergebnis langjähriger, häuslicher Erziehung sagt sich jedesmal: Dreh den Spieß um.“

²⁰⁹ Ebd., S. 323.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 425 sowie ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 143 und ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 158: „Eine Hoffmann, deshalb, ich war Vatis Frau, aber ich bin jetzt wieder eine von uns, eine meiner Geschwister [...]“

²¹¹ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. S. 425-465. Die sich als Briefwechsel abspielende Liebesgeschichte mit Rolf Sturm bildet den bis hierhin komödiantischsten Abschnitt – ein Aspekt, der im Anschluss an die beiden *Gertrud*-Bände vor allem den Stücken *Totentrompeten 1-4* vorenthalten bleibt. Der Briefwechsel beinhaltet ferner die meisten intertextuellen Verweise in Form von vorangestellten Zitaten. Hierzu zählen Gedichte von Karl Friedrich von Gerok (vgl. ebd., S. 439,

Der Frieden bleibt aus und auch die am Ende des ersten *Gertrud*-Bands geäußerte Maxime „Jetzt wird anständig gestorben“,²¹² lässt sich nicht erfüllen. Das Alleinsein nimmt Überhand²¹³ und wird durch die Republikflucht des jüngsten Sohns erneut besiegelt: „Gleich als der Junge fort, lag ich auf der Fresse. Einstufung Verräter. Doppel sogar. Jedes Kind umbringen müssen. Erhielt Demokratische Mutterkreuz die Republik sozialistisch gereinigt. Deshalb bestraft.“²¹⁴ Infolge der Flucht des Sohns wird Gertrud zur Ausgestoßenen erklärt, in anonymen Drohbriefen als „Hure“²¹⁵ und „Kanaille“²¹⁶ beschimpft sowie mit dem Stigma „Mutter eines Verbrechers“²¹⁷ gebrandmarkt. Überdies hat sie mit bürokratischen Schikanen zu rechnen, die sich vor allem darin äußern, dass sie bezüglich ihres Reisepasses „keinen Antrag mehr zu stellen“²¹⁸ braucht. Durch die gesetzliche Abgeschnittenheit von ihren Kindern wird das Opfer, das in der Übernahme der Mutterrolle bestand, der fast 70jährigen gegenüber für nichtig erklärt: „Mutterpflichten. Umsonst.“²¹⁹

Gertruds Krieg als Einzelkämpferin geht weiter und im Zuge der erfahrenen Rückschläge wenden sich sämtliche Fluchtversuche gegen sie.²²⁰ Alle Verweise auf die ehemals angestrebte Sportlerkarriere sowie das wiederkehrende Motiv des Staffellaufs²²¹ erstarren zur Metapher des verpassten Absprungs aus dem „Dreckloch“²²² und „Kleinstadtkaff“²²³ Sangerhausen. Bereits zu Beginn ihres Monologs heißt es „Was bin ich gelaufen“²²⁴ und „Ich muß den Fehler auf der Aschebahn suchen“.²²⁵ Doch jeder Versuch, der damit einhergehenden Unruhe zu entkommen und sich „in Turnhose Unterhemd Binde Spikes Söckchen und Armband begraben“²²⁶ zu lassen, schlägt fehl oder gipfelt in tempoanziehenden Delirien wie am Ende des zweiten *Gertrud*-Bands:

442, 447, 448, 451), Heinrich Heine (vgl. ebd., S. 443), Claudius (vgl. ebd., S. 445), Theodor Fontane (vgl. ebd., S. 450) und Goethe (vgl. ebd., S. 452, 454, 459) sowie der von Robert Stolz und Bruno Balz geschriebene Schlager „Auf der Heide blüh'n die letzten Rosen“ (vgl. ebd., S. 446).

²¹² Ebd., S. 513.

²¹³ Vgl. ebd., S. 65: „[...] endgültig festgeklebt. Nur meine Jungen hauen ab, zieht keiner her, muß allein verrecken.“ Vgl. ferner ebd., S. 120, 130, 348, 351.

²¹⁴ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 96.

²¹⁵ Ebd., S. 215.

²¹⁶ Ebd., S. 344.

²¹⁷ Ebd., S. 112.

²¹⁸ Ebd., S. 207. Vgl. ferner ebd., S. 355 sowie ders.: „Drei Alte tanzen Tango“, S. 89.

²¹⁹ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 390.

²²⁰ Vgl. ebd., 143: „Krieg. In meinem bin ich schon lange.“ Sowie ebd., S. 579.

²²¹ Vgl. hierzu vor allem ders.: *Gertrud*, S. 208 f.: „Beim Wechsel blieb mir das Holz in der Hand kleben. Meine Partnerin lief an, alle riefen. Trude, Trude kam nicht vom Fleck, schien im Laufen zu stehen. Grete und Hilde mit mir den Abschlag probiert, verdattert, wollte nie gelingen. [...] Ich stolperte über die Stafette. Jedesmal. [...] Wie ich mich anstrengte, konnte nur alleine laufen.“ Vgl. ferner ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 195.

²²² Ders.: *Gertrud*, S. 147.

²²³ Ebd., S. 208.

²²⁴ Ebd., S. 56.

²²⁵ Ebd., S. 77.

²²⁶ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 316.

Ein Leben vergeht, lauf los, die Unruhe in dir, der Keim, aus der Tür, 2 Schritte, kein Zurück, vorwärts, an deiner Grenze, der Hausfront, Metzdorfs Tür, rosabraune ausgelatschte Stufen, noch einen Schritt, Schneiders Haus, die lange Thälmannstraße, Café Kolditz, zum Bahnhof hoch, einen Bus erwischen, egal welche Richtung, nur frei, paar Bäume, Pilze, Beeren, lauf los. Das Koppelvieh tobt gegen den Zaun, wills Grüne drin nicht fressen, versengt sich, kriegt einen Schlag, will drüber, das andere Gras fressen, reiß alles aus dir, was du bist aus ihnen geworden, denen vor dir, die du kennst, ewig haßt, auslöschen willst, zu lange ihre Knute ertragen, deinen Paß, dein Haar, wird alles weg, leicht, leicht übersteige die Grenze, den Sicherheitsdraht, die geladene Spannung, die Widerhaken. Rost frißt in die Wunde ein, quäl sich von innen. Lauf. Tritt an. Der Startschuß fiel, wie lange braucht sein Echo.²²⁷

Das Echo dauert während Gertruds gesamter Rede an und der hier durchgespielte Ausbruch und dessen Notwendigkeit akzentuieren das Festecken umso mehr: „Ich stehe wo ich immer stehe.“²²⁸

Dass Gertrud nicht vom Fleck kommt, wird jenseits aller gescheiterten Absprungsversuche vor allem anhand zweier Aspekte exemplifiziert: der Thematisierung ihrer Leiblichkeit sowie ihrer Wohnsituation. Beides gelangt durch die Darstellung des Alleinseins in den Mittelpunkt. Bereits nach Willys Tod manifestiert sich das Gertrud umgebende Vakuum²²⁹ darin, dass sie „überhaupt keiner mehr an[faßt]“. ²³⁰ Die Leere und das Alleinsein²³¹ münden schließlich in einer erwünschten Entfremdung vom Sangerhäuser Umfeld: „Wenn ich die Leute nicht kennen würde. Fremd das wäre besser.“²³² Ganz bei sich, lenkt Gertrud ihren Blick zunehmend auf das, was ihr am nächsten ist: ihren Körper. An ihm äußert sich das Alleinsein als Schmerz, der Körper wird zur Wunde:

Aus den Schenkeln stinkt es, was fange ich nun an. Spreizen. Auch das schmerzt. Weil mich niemand mehr anfaßt, deshalb tut das Fleisch so weh. Darum verfolgt mich der Schatten, die Berührung ist er, das in den Arm genommen werden, das mir jeder versagt. Die Haut bricht wie Schollen, es gibt keinen Regen mehr, da hält sich nichts mehr fest. Das bestimmte Gefühl verläßt mich, von Tag zu Tag verliere ich es, noch kann

²²⁷ Ebd., S. 643. Eine weitere delirierende Szene findet sich anhand einer Zugfahrt von Eisleben nach Sangerhausen beschrieben. Vgl. ebd., S. 392.

²²⁸ Ebd., S. 195.

²²⁹ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 261: „Jetzt ist alles leer um mich.“ Vgl. ferner ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 406: „Die Leere begann auf dem Friedhof. Als wir heimgingen, als der Junge fort war, der Grund für meine lange Krankheit.“

²³⁰ Ders.: *Gertrud*, S. 351.

²³¹ Vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 645: „Robinson saß auf einer einsamen Insel, da sitze ich auch.“ Vgl. ferner ders.: „Elternhaus“, S. 27: „Keiner hilft. Ich bin allein.“ Sowie ders.: „Lange Nacht“, S. 108: „Bin immer alleine, die Jahre wo Vater tot. Über 20. 20 Jahre allein! Junge kannst mich nicht wieder alleine lassen.“

²³² Ders.: *Gertrud*, S. 368. Zum antizipierten Fremd- und Alleinsein, das aus Gertruds Kapitulation hervorgeht vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 468: „[...] das Alleinsein ertrage ich, wenn niemand klingelt, ich nicht wohin muß. Etwas besorgen. Nur ein Wort. Jemand geht an mir vorbei, besieht sich eine Geschäftsauslage, schon bricht meine Ruhe zusammen, es gibt sie dann nicht mehr, nur wenn ich allein bin, kann ich mich fangen.“ Ferner ebd., S. 470: „Ich entwöhne mich anderen Leuten [...]. Es gibt überhaupt nichts in der Welt, das habe ich längst begriffen.“ Sowie ebd., S. 621: „Hock hier, bleib sitzen. [...] Müde. So müde. Möchte alleine sein. [...] Nur weg. So weit die Beine tragen. Meine versagten den Dienst. Umsonst. Keine Hoffnung. Vergeblich. Wohin. Fragt niemand. Komm mit. Hier. Nutzloses Leben.“

ich ihm keinen Namen geben, aber den Vorgang spüre ich. Soviel verdumme ich mich, daß ich mich auch darüber täusche. Der Körper leert sich, bald wird das Tor geschlossen.²³³

Ferner werden nahezu leitmotivisch immer wieder Gertruds Verdauungsstörungen thematisiert,²³⁴ die vor dem Hintergrund der sie pausenlos heimsuchenden Erinnerungen, die schließlich überhaupt erst ihre Rede konstituieren, auch figurativ zu lesen sind, insofern es der Feststeckenden frei nach Freud²³⁵ um nichts anderes als Erinnern, Wiederkäuen und Ausscheiden geht: „Wie ich mich nur mit solchem Mist umgeben, Jahre darüber nicht nachgedacht, quillt hoch, kriege die Abortgrube gar nicht zu, bin selber Scheißhaufen [...]“²³⁶ Der Körper wird im Zuge dessen von Gertrud zum Objekt erklärt, zum Fleisch, das abfällt,²³⁷ „Fleischloch“²³⁸ und „Kadaver“.²³⁹ Diese Zuschreibungen erfordern eine Distanz zum eigenen Körper, in den sich die „Zeichen der Zerstörung“²⁴⁰ einschreiben. Durch die damit vorausgesetzte Dissoziation zwischen Körper und Selbst²⁴¹ nimmt der Körper immer mehr die Merkmale der durch Abwesenheit gekennzeichneten Umgebung an. Der Körper selbst wird darin zum Fremden und Abwesenden:

²³³ Ebd., S. 266.

²³⁴ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 94: „Beim Scheißen Beschwerden. Ich liege zuviel. Wer keine Bewegung, fault inne.“ Vgl. ferner ebd., S. 95: „Irritiert mich mein Körper. Rumort in sich, dicker statt abgenommen.“ Sowie ders.: „Lange Nacht“, S. 79, 91 f., 95. Gertruds „Dauerschieß“ (ders.: „Gute Reise auf Wiedersehen“, in: *Totentrompeten 1-4*, S. 227-270, hier S. 237) wird in dem Stück „Gute Reise auf Wiedersehen“ nahezu eine ganze Szene gewidmet, die sich in einem Berliner Hotel nach der Wende zwischen Gertrud und ihren Freundinnen Elly und Lotte zuträgt. Vgl. ebd., S. 257: „TRUDE Papier ist alle. / ELLY Muß zur Katastrophe führen, dir bergeweise mitnehmen müssen, wenn du stets je 1 Rolle verbrauchst, nie so anspruchsvoll in der DDR gewesen. / TRUDE Stibitzen ich, das überlasse ich euch das Organisieren. / LOTTE Jeder findet seinen Meister, leugnet man so wie du. / TRUDE Wie du Elly, mich gehts ja nichts an. / LOTTE Wir freuen uns für deine Offenheit, Trude und ich, ists nicht gerade der Mut zum Tode. / TRUDE Stillstand. / ELLY Scheißhausphilosophie, wird so im Leben besser! / TRUDE Ihr habt mich vergessen. / LOTTE Immer, in alle Ewigkeit, deshalb klebste hier, versaust unser Scheißhaus.“

²³⁵ Vgl. Freud: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse“, in: SA, Ergänzungsband, S. 205-215.

²³⁶ Schleef: *Gertrud*, S. 165. Vgl. ferner ebd., S. 265: „Du hältst überall das Maul, dafür Dünnschieß fällig.“ Sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 71: „Wie hätte ein Leben aussehen können. Friß. Friß einfach runter. Überleg wenn du scheißt. [...] Iß. Schons Messer im Anschlag, dich beinah verbrannt, hungerst mächtig. Iß. Wer soll dich vor schützen. Deinen Leib malträtiere. [...] Noch ein Stücke, morgen schmeckts, jetzt nur trocken mit dick Zucker. [...] Iß. Aber back richtig, Klunsch wenn deine Söhne kommen. Was dann. Schliff. Friß hinterher Pellkartoffeln. Friß. Schläfst genug. Quäl dich. Kannst nicht auf die Straße, nicht diese Nacht. Iß. Deine Toten kommen.“

²³⁷ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 173: „Mein Körper führt ein eigenes Leben. Der Kopf beobachtet nur wies Fleisch abfällt.“

²³⁸ Ebd., S. 177.

²³⁹ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 31.

²⁴⁰ Ders.: *Gertrud*, S. 173.

²⁴¹ Vgl. zu dieser Dissoziation ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 26: „Manchmal verlasse ich mich, wie jetzt den lebendigen Körper, der atmet, aufsteht, abwäscht, aber ohne mich, ich bin weit woanders, stecke vielleicht im Sand, schwimme oder muß Dienstbotengänge machen. Befreiung. Mein Körper arbeitet, gefangen, ich bin frei, kann nach der anderen Welt suchen, endlos.“ Sowie ebd., S. 30: „Meinen Leib, mein Gefängnis, ich wills verlassen, was macht das Innen aus mir.“

Jetzt war das Alleinsein da. Unvermittelt. Sie spürte es körperlich, es wurde körperlich. [...] Sie suchte Berührung. Der Körper wollte berührt sein, sie sah sich selbst zu, sah wie ihr Körper etwas verlangte, worüber sie sich nicht klar war. Sie wollte angefaßt werden. Das Alleinsein äußerte sich als Abwesenheit des Körpers. Die Schwierigkeiten mit dem Bein nahmen zu, ließen nach, aber ihr Körper war abwesend. Trude begann sich zu stoßen, eckte an, Sachen fielen ihr aus der Hand, absichtlich ging sie unter Baustellen durch: Hoffentlich kommt was runter. Das Nichtberührtsein nagt.²⁴²

Wenn aber der Körper selbst zum Abwesenden, dem Selbst gegenüber also Fremden gerät, so wird damit zwangsläufig das gestört, was Maurice Merleau-Ponty die „Intentionalität des Leibes“²⁴³ nennt. Dies hat aus phänomenologischer Sicht folgenschwere Konsequenzen für das Wohnen. Denn laut Merleau-Ponty ist die leibliche „Motorik unzweideutig als eine ursprüngliche Intentionalität“²⁴⁴ zu begreifen, die bedingt, dass das „Bewußtsein [...] Sein beim Ding durch das Mittel des Leibes [ist]“.²⁴⁵ Als Nullpunkt eines Jetzt und Hier²⁴⁶ wird der Körper somit zur Voraussetzung des „Zur-Welt-seins“,²⁴⁷ einer raumzeitlich verstandenen Gegenwart, die sich durch ihn und seine Bewegung konstituiert. Leiblichkeit wird also nicht vorgängig vorgestellten Kategorien des Raums und der Zeit hinzugedacht, sondern letztere gewinnen erst dadurch ihre existentielle Bedeutung, weil der Körper „Raum und Zeit *ein[wohnt]*“:²⁴⁸ „[...] ich bin nicht im Raum und in der Zeit, ich denke nicht Raum und Zeit; ich bin vielmehr zum Raum und zur Zeit, mein Leib heftet sich ihnen an und umfängt sie. Die Weite dieses Umfangens ist das Maß der Weite meiner Existenz.“²⁴⁹ Dieses Maß wird durch das *Gewohnte* generiert, was in diesem Kontext das Vermögen zu wohnen bedeutet, keine bloße Kenntnis oder einen Automatismus.²⁵⁰ Auf diese Weise werden motorisch und perzeptiv²⁵¹ Ausdrucks- und Erfahrungsräume entworfen, durch deren alltagswirkliche Bedeutung erst die Orte konstituiert werden, an denen es sich wohnen lässt.

Gertruds Maß der Weite ihrer Existenz ist jedoch schmal, insofern es in der sie umgebenden Leere und Abwesenheit auf den Radius ihres in Sangerhausen feststeckenden Körpers schrumpft,

²⁴² Ders.: „Das Alleinsein“, S. 113.

²⁴³ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Französischen von Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter, 1966, S. 165-169.

²⁴⁴ Ebd., S. 166.

²⁴⁵ Ebd., S. 167 f.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 169: „Ebenso, wie er notwendig ‘hier’ ist, existiert der Leib notwendig ‘jetzt’; nie kann er ‘vergangen’ werden [...]“

²⁴⁷ Ebd., S. 340.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd., S. 170.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 174.

²⁵¹ Merleau-Ponty weist darauf hin, dass beide Aspekte untrennbar sind, insofern „jede Gewohnheit in eins motorische und perzeptive [ist], da sie [...] zwischen expliziter Wahrnehmung und tatsächlicher Bewegung in jener Grundfunktion wurzelt, die in eins unser Gesichtsfeld und das Feld unseres Handelns umgrenzt“. Ebd., S. 182.

demgegenüber sie sich zunehmend entfremdet. Die damit einhergehende Schrumpfung ihrer Existenzweite ist nicht nur figurativ zu verstehen, das heißt aufgrund des Bewegungsmangels, der auf die aufgegebenen Sportlerkarriere zurückgeht. Denn zum einen verliebt sich Gertrud die sie umgebende Leere ein, wodurch ihre Haut als perzeptive Schwelle des Körpers zu den Wänden verdinglicht wird, die diese Leere umschließen;²⁵² zum anderen wird die Leere einzig mit Erinnerungen, also etwas Nicht-Gegenwärtigem, aufgefüllt.²⁵³ Wo Gertrud ist, ist die „Uhr stehengeblieben“,²⁵⁴ ist statt heute nur noch früher.²⁵⁵ Die daraus sich ergebende Dislokation alles Leiblichen und Gegenwärtigen manifestiert sich in dem sechsteiligen Gedanken- und Erinnerungsdelirium, das den Titel „Bau der Gedanken“²⁵⁶ trägt. Dieser allegorisch umschriebene Bau entspricht als weder motorisch noch perzeptiv konstituierter Ausdrucks- und Erfahrungsraum den Halluzinationen, „die aus einer Schrumpfung des Lebensraumes, einem Wurzelschlagen der Dinge in unserem Leib [entstehen]“.²⁵⁷

Wie verhalten sich die Fassaden. Das Portal ist schön ausgerichtet wie mit Säulen flankiert, auch ein Giebelbogen. Irgendein italienischer Bau hat Pate gestanden. Die Kuppel läuft spitz zu, ist aber nicht rund, die Geraden machen den Eindruck als ob sie sich jeden Moment biegen. Unstimmigkeiten die mich noch nachdenklicher machen. Schön ist er, unbestreitbar. Woher stammen die Maße. Meine Lust nimmt ab, hier stoße ich auf Schranken. Mein Wissen ist zu kurz, meine Ausdauer träge, am Handeln mangelt es immer. Also bleibt Sprache über. Matsch bis zu den Knien, unaufhörlich scheint er zu wachsen, er quillt auch unten aus. Eine Schande.

Den Bau der Gedanken erreicht nichts. Er schwebt in der Luft, er blüht, wollte ich eben sagen.²⁵⁸

²⁵² Vgl. Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 405.

²⁵³ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 365: „Ich lebe in Erinnerung. Ich schleppe mich vom Bett zum Sofa Richtung Scheißhaus, fresse, quelle auf, liege unter der Decke bis zum Kinn, meine Knochen schmerzen. [...] Ich darf mich nicht erinnern, ich faule inwendig an mir, bin Zutat meiner Verdauung. Nachts 4 fängt es an, ich wandere, die Dielen knacken, ich höre mich selbst ob ich ein anderer wär. Meine Einbildung, Willy würde leben, Selbstbetrug, ich habe mich aufgegeben, nicht bis zuletzt verteidigt, hilflos, die Erinnerungen überrumpeln mich, ich schließe mich ein [...], meine Eigenheiten treten stärker hervor, ich halte mir den Mund zu, ich darf keine Antwort geben, die anderen erschrecken, warum die beleidigen, ich wollte immer freundlich sein, ich habe mich Willy ergeben.“ Dass Gertrud das Gegenteil, ein Leben frei von Erinnerungen, anstrebt, gibt sie anhand einer Formulierung zu Protokoll, in der Gegenwart, Leben und Ich-sein-Können synonym werden: „Die Vergangenheit muß fort, könnt ich mich hier säubern, bis daß die Gegenwart rauskommt. Ich. Daß ich jetzt lebe.“ ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 519.

²⁵⁴ Ders.: „Die Halde“, S. 20.

²⁵⁵ Vgl. ders.: „Kirmes“, S. 141.

²⁵⁶ Vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 660-674.

²⁵⁷ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 338.

²⁵⁸ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 665.

Die Übermacht der sich „über dem Bett türmen[den] [...] Gedanken“,²⁵⁹ die sich als Mahnung im körperfeindlichen „Aufstehenmichfesthaltenwollen“²⁶⁰ äußert, gipfelt im Solipsismus: „Gibts eine Welt außer mir, wer stellt diese Frage.“²⁶¹ Das Sinnliche weicht dem Denken, wodurch das *cogito* an die Stelle des Vermögens tritt. Insofern aber der „Leib [...] kein Gegenstand für ein ‘ich denke’ [ist]“,²⁶² sondern „ein sein Gleichgewicht suchendes Ganzes erlebt-gelebter Bedeutungen“,²⁶³ verunmöglicht sich für die deplatzierte Gertrud jegliches Wohnen-können. Die aus der Dissoziation zwischen Körper und Selbst resultierende Bewusstseinsstörung leiblicher Intentionalität²⁶⁴ verwandelt sie in ein Gespenst,²⁶⁵ das sich fortlaufend „im Kreislauf der Scheiße“²⁶⁶ ihrer Erinnerungen verfängt.

Das so bestimmte Feststecken bleibt nicht ohne Folgen für die häusliche Wohnsituation. Sie erscheint als Perversion des Wohnkonzepts, in dessen Rahmen „das Haus für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen eine der großen Integrationsmächte ist“.²⁶⁷ Denn wenn der Leib nichts weiter als die „Lebende Leiche im Rentenbezug“²⁶⁸ ist, wird auch die „passionierte Bindung unseres Körpers [...] an das unvergeßliche Haus“²⁶⁹ empfindlich gestört, so man denn wie Gaston Bachelard das Haus selbst als einen Korpus begreift, in dem die raumgewordenen Erinnerungen qua Imagination die Essenz des Wohnens als das Vermögen zum In-der-Welt-Sein darstellen.²⁷⁰ Zwar gibt es auch in Gertruds Fall eine „dynamische Gemeinsamkeit von Mensch und Haus“,²⁷¹ durch die „[d]as Haus [...] die physischen und moralischen Energien eines menschlichen

²⁵⁹ Ebd., S. 669.

²⁶⁰ Ebd. Gertrud fügt dem hinzu: „meist bin ich zu matt, das Bett hat mich im Griff“. Ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 488.

²⁶² Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 184.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 166: „Das Bewußtsein ist ursprünglich nicht ein ‘Ich denke zu...’, sondern ein ‘Ich kann’.“

²⁶⁵ Vgl. Schleef: *Gertrud*, S. 375: „Ich schleiche durch die Wohnung. Vorgebeugt, mein eigenes Gespenst. Auf den Krückstock gestützt. Ich lebe mit mir.“ Die Unruhe des Gespensts Gertrud wird ebenfalls im „Bau der Gedanken“ aufgegriffen. Vgl. ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 674.

²⁶⁶ Ders.: *Gertrud*, S. 183. Vgl. ferner ebd., S. 375: „Sabbere, mir rinnt der Schweiß, ewige Wiederholung ohne aufzuatmen.“ Sowie ebd., S. 379: „Nur Bilder, warum leugne ich jede Verbindung, ich will nicht denken, ich will keine wirkliche Auseinandersetzung, ich möchte begraben, endgültig, jedes Stück noch einmal in die Hand, die letzte Erde, dann klatsch auf den Sargdeckel. Wie oft wiederhole ich die Prozedur, keine Erlösung.“

²⁶⁷ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 33.

²⁶⁸ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 142.

²⁶⁹ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 41. Bachelard bezieht sich an dieser Stelle auf das Elternhaus, was insofern von Bedeutung ist, als es sich bei Gertruds Haus um Schleefs Elternhaus handelt, der anhand dessen die Unwohnlichkeit erzählbar macht.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 35: „Hier ist der Raum alles, denn die Zeit lebt nicht im Gedächtnis – seltsam genug! – registriert nicht die konkrete Dauer, die Dauer im Sinne Bergsons. Die aufgehobene Dauer kann man nicht wieder aufleben lassen. Man kann sie nur denken, und zwar auf der Linie einer abstrakten, jeder Stofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unbewußte hält sich auf. Die Erinnerungen sind unbeweglich, und um so feststehender, je besser sie verräumlicht sind.“

²⁷¹ Ebd., S. 67.

Körpers an[nimmt]“,²⁷² jedoch geschieht dies auf katastrophale Weise. Gertruds Körperbild und der „Ruine Leben“²⁷³ gemäß, erscheint ihr Haus einzig als ein desintegrierendes Bauwerk, als aus „Trümmersteinen“²⁷⁴ Zusammengesetztes, als „mieseste Klitsche“,²⁷⁵ als „Grabstein und Mahnung“²⁷⁶ und vor allen Dingen als ihre eigene „Grabkammer“,²⁷⁷ deren Bausubstanz die wiederkehrenden Erinnerungen sind:²⁷⁸ „Ich bin lebendig eingemauert, die Steinschicht bis zur Schulter, der Mörtel wird gerührt, die Kelle kratzt, bei Wasser und Brot.“²⁷⁹ Auch das Motiv der Wurzel, das Bachelard anhand der Hütte als „Drehpunkt der Wohnfunktion“²⁸⁰ beschreibt, ist hier nicht Garant für einen Zufluchtsort, sondern schicksalhafte Determinante für das Feststecken und Absacken:

Jeder Strunk treibt. Zeigt es dem Licht, während ich hier verende. Abgesang vor der Treppe. Ein Diesmal gibt es nicht. Jetzt heißt es Anstand, Sterben. Ich wiederhole mich, gäben doch die Wurzeln auf, sie saugen. [...] Meine Wurzeln haben mich fest im Griff. Kein Entkommen. Sie sitzen fest in der erdrosselten Erde.²⁸¹

Die Vertikalität, die Bachelard zufolge dem Haus wesentlich ist, da sie das für die psychologische Stabilität des Wohnens notwendige „Vertikalbewußtsein“²⁸² und „Zentralisierungsbewußtsein“²⁸³ konstituiert, kennt in Gertruds Fall nur eine Richtung: die des Abwärts. In ihr „gehts steil nach unten“²⁸⁴ und da sich „das Fallen [...] meiner bemächtigt“,²⁸⁵ ist sie fortwährend der „Irrationalität

²⁷² Ebd.

²⁷³ Schleef: *Gertrud*, S. 210.

²⁷⁴ Ebd., S. 64. Vgl. ferner ders.: „Sangerhausen – Ostberlin“, S. 130: „Unser Haus. Die Bruchbude.“

²⁷⁵ Ders.: *Gertrud*, S. 477.

²⁷⁶ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 39. Vgl. auch ders.: *Gertrud*, S. 85.

²⁷⁷ Ebd., S. 372.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd., S. 260. Vgl. ferner ebd., S. 349 sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 181: „Ein Haus. Das Grab.“ Wie diese Grabstätte im nicht-figurativen Sinne aussieht, beschreibt Schleef anhand der ersten Rückkehr nach Sangerhausen seit seiner Republikflucht im Jahr 1990. Vgl. ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 203 f. Der unter dem Titel „HEIMKEHR“ abgefasste Text findet sich auch in ders.: *HEIMKEHR (Drucksache 2)*, hrsg. v. Berliner Ensemble, Berlin: Alexander Verlag, 1993, S. 33-35. Sowie ders.: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, S. 100.

²⁸⁰ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 55.

²⁸¹ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 609. Vorher heißt es überdies: „Meine Wurzeln sie rutschen ab, ohne Erbarmen. Zu feste sitzen sie, jetzt bin ich geliefert. Altes verpflanzt man nicht [...].“ Ebd. Vgl. ferner ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 152: „[...] so festgewachsen, von unten wie Stein.“

²⁸² Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 43. Vgl. ferner S. 50: „Die Treppe, die zum Keller führt, steigt man immer *hinab*. Ihr Hinabführen behält man in der Erinnerung, der Abstieg kennzeichnet ihren Traumwert. Die Treppe, die zum Zimmer führt, steigt man hinauf und hinab. Es ist eine banale Treppe. Sie ist familiär. [...] Schließlich die steilere, strengere Treppe zum Dachboden steigt man immer *aufwärts*. Sie steht unter dem Zeichen des Aufstiegs zur stillsten Einsamkeit. Wenn ich träumend in die Dachböden längstvergangerer Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab.“

²⁸³ Ebd., S. 43.

²⁸⁴ Schleef: *Gertrud*, S. 270.

²⁸⁵ Ebd., S. 356.



Erinnerungen an eine Geschichte verpasster Gelegenheiten: Die dem ersten Band von *Gertrud* beigelegten Fotos.

des Kellers“²⁸⁶ ausgesetzt, die sich in ihren Gedankendelirien manifestiert. Insofern jene ausschließlich auf „das dunkle Wesen des Hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat“,²⁸⁷ ausgerichtet sind, verwundert es nicht, dass es seitens Gertrud heißt: „Mein Leib verträgt den Tag, doch die Nacht haßt er.“²⁸⁸ Denn die Dunkelheit markiert einen Zustand der Indifferenz, in dem „die Mehrzahl der Ereignisse [...] auf[hört], für mich noch zu zählen, indessen die nächsten mich bedrängen. Sie hüllen mich ein wie die Nacht und entziehen mir meine Freiheit und Individualität. Ich kann buchstäblich nicht mehr atmen. Ich bin besessen.“²⁸⁹

Dass vor allem vergangene Ereignisse ihr abstandslos auf den Leib rücken, weiß die im Bett liegende Gertrud zu berichten, wenn sie festhält, dass „[d]ie Wand [...] über mich zu kippen [scheint], schwankt, froh muß man sein, sie mich nicht begräbt.“²⁹⁰ Doch die Nacht ist auch die Zeit der Geisterstunde und der Erinnerung daran, dass „niemand [...] einfach nur tot [ist], wenn er stirbt“.²⁹¹ „Junge halt mich fest. Wo ist dein Bruder. Jede Nacht seid ihr bei mir, kann niemand vergessen. Es gibt keine Toten.“²⁹² Die Toten, die keine sind,

²⁸⁶ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 43.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 494. Vgl. ferner ders.: *Gertrud*, S. 375.

²⁸⁹ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 332 f.

²⁹⁰ Schleef: *Gertrud*, S. 349.

²⁹¹ Kluge (Drehbuch und Regie): *Die Patriotin*, 118 Min., Produktion: Kairos-Film, München, 1979, 02:29-02:32 sowie ders.: *Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1979, S. 55. Schleef erwähnt Kluges *Patriotin* in seinen Tagebüchern. Vgl. Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 420 f.

²⁹² Schleef: *Gertrud*, S. 397.

weil sie keine Ruhe geben, bevölkern Gertruds gesamte Rede – die Geschichte ihrer „Narben, Falten“²⁹³ – durch ihre Erinnerungen und Wahrnehmungen hindurch: „Die Türen öffnen sich, alle spuken, du bist hiergeblieben, schrein mich die dunklen Flure an, du mußt hier verrecken.“²⁹⁴ Zu den Wiedergängern aus Gertruds sich vergrößernder „Friedhofsrunde“²⁹⁵ gehört vor allem Willy: „Ich horche, da ist das Schrapen. Heinzelmännchen. Bist du es Willy. Suchst die Bodenklinke. Faßt daneben. Seit wieviel Monaten. Dein Arm ist steif. Beinah halbes Jahr. Kann mich nicht gewöhnen.“²⁹⁶ Doch zum Spuk zählen nicht nur die sich vermehrenden Toten, sondern alles, was in Gertrud arbeitet,²⁹⁷ also auch die von ihr verpassten Gelegenheiten, die in der Leere des Alleinseins ihren Resonanzraum finden: „Wehe ich gucke rüber zur Aschenbahn, wo die Turnhosen, Hemden über der Balustrade winken. Nein. Das Gespenst geht immer mit, es sitzt in den Augenwinkeln, ein winziger Schnitt, etwas an den Wimpern. Entferne es der Arzt. Wozu dann noch sprechen. Ich rede die Wände an.“²⁹⁸

Die im leerstehenden Haus zurückbleibende Gertrud bleibt ihrer inneren Kakophonie ausgesetzt: „In mich gehört, Stampfen und Stampfen [...]. Aufzieht ein Orchester, stimmt die Instrumente vor ihrem Einsatz. Wiederholte Versuche mich zu beschreiben, den Vorgang wie ich mir selbst *ungeheuer* werde.“²⁹⁹ Das darin einbegriffene Unheimliche, das aus Gertruds Fremdheit sich selbst und ihrer Umgebung gegenüber resultiert,³⁰⁰ verkehrt die „Mütterlichkeit des Hauses“,³⁰¹ die archetypisch auf die Attribute des Trosts und der Stärkung zurückgeht,³⁰² in ihr Gegenteil. Als zurückgelassene Mutter ist Gertrud nicht Wohnende, sie ist Heimgesuchte. „Verurteilt [...] zu Niemandsland“³⁰³ baut sie fallend ihre Grabkammer immer höher, indem sie einen „Berg Schlacke“³⁰⁴ aus sich rauswürgt und ihre „[Worte] Stein auf Stein“³⁰⁵ türmt, „[b]is drunter mich die

²⁹³ Ebd., S. 218.

²⁹⁴ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 20 f.

²⁹⁵ Ders.: *Gertrud*, S. 230. Vgl. ferner ebd., S. 104: „Willy der Friedhof heißt Sangerhausen [...]“. Sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 341: „Meine Runde so groß, muß die Toten pflegen.“

²⁹⁶ Ders.: *Gertrud*, S. 57. Vgl. auch ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 409: „Der Boden knarrt, Willy tappt, der Tote ruht nicht.“

²⁹⁷ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 479.

²⁹⁸ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 264.

²⁹⁹ Ders.: *Gertrud*, S. 349. Hervorh. d. Verf.

³⁰⁰ Vgl. hierzu die etymologische Bedeutung des Worts *ungeheuer* in DWB, Bd. 24, Sp. 1056: „*nicht vertraut, fremd, entfremdet, unfreundlich, ungnädig; feindlich, schädigend, beunruhigend, unzutraglich, unbequem; unfriedlich, böseartig, unerfreulich, gefährlich, bedenklich u. ä.*“

³⁰¹ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 66.

³⁰² Vgl. ebd., S. 67. Wie bereits Spengler, so bedient sich auch der sentimentalische Bachelard einer archetypischen Vorstellung des Weiblichen, die das Weibliche nur als Mütterliches kennt. Der Bezugspunkt ist hier derselbe wie bei Spengler: der „Archetypus der Mutter Erde“. Ebd., S. 58.

³⁰³ Schleef: *Gertrud*, S. 228.

³⁰⁴ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 477. Vgl. ferner ebd., S. 327.

³⁰⁵ Ebd., S. 400.

Pyramide verschlingt“,³⁰⁶ die bereits „meine Beine [frißt]“.³⁰⁷ Im Bann des Mottos „Ach daß es noch wie damals wär, doch kommt die schöne Zeit nicht wieder her“,³⁰⁸ folgt Gertrud damit dem Fluch des Ödipus, dem Vaterfluch „Erobert euer Grab“,³⁰⁹ worin sich letztlich die ganze Bedeutung erweist, die der Pyramide in Bezug auf *Gertrud* zukommt: „The past is never dead. It’s not even past.“³¹⁰ „Ewig am Rande“³¹¹ und „[a]uf der Strecke geblieben [...], meine Wunden zu lecken“³¹² verkündet Gertrud ihr eigenes Epitaph mir den Worten: „Ich will Frieden, den gibt es nicht, begreif endlich Trude“.³¹³ „Hier geboren, hier krepirt“³¹⁴ wächst sie zur Übergröße³¹⁵ und hält das Sangerhäuser Wahrzeichen, „den steinernen Totenkopp [...] in meiner Hand“.³¹⁶ Als gegenhistorisches Monument einer Geschichte der verpassten Gelegenheiten ragt sie aus der Landschaft empor und an Ruhe ist bis zum Ende des zweiten Bands nicht zu denken:

Knetief im Grab, Junge leichte Erde abschaufeln. Zwiebeln häuten sich so der Kellergang. Tappe heran, das Fenster Licht, voll Spinnweben, woher nur so helle. Das Baggern wenn ich im Kellergang, ist es unter mir, über mir, nebenan. Links wo der Bombentrichter, aber da stehts neue Haus. Es tickt. Frage Elly oft nach dem Dröhnen, nein es wäre über der Stadt vom Schacht, glaubs aber eher in mir. Bum Bum weißt Du was ein Bandonium ist, wies zerreißt Wom Womwom, das zerreißt jetzt mein Bein.
Eure Mutter³¹⁷

Das letzte Wort benennt ein weiteres Mal die Funktion der deplatzierten Protagonistin, die ihren Lauf nicht mehr gewinnen kann, nicht mehr in die Geschichte der Sieger eingehen wird und „sich selbst in den Arsch [beißt]“.³¹⁸ Der Schluss bleibt jedoch ohne Punkt und verweist darauf, dass die Pyramide unvollendet bleibt. So wird auch *Gertrud* für Schleef eine verpasste Gelegenheit,³¹⁹

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd. Vgl. ferner, ebd., S. 614.

³⁰⁸ Ders.: *Gertrud*, S. 42 sowie ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 143. Die Zeile geht zurück auf August Kopischs Gedicht „Die Heintzelmännchen zu Köln“. Vgl. August Kopisch: „Die Heintzelmännchen zu Köln“, in: *Gedichte*, Berlin: Duncker und Humblot, 1. Aufl., 1836, S. 98–102, hier S. 102.

³⁰⁹ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter. Nach Euripides und Aischylos“, S. 102.

³¹⁰ William Faulkner: *Requiem for a Nun*, London: Penguin/Random House, 2015, S. 85.

³¹¹ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 605.

³¹² Ders.: *Gertrud*, S. 115.

³¹³ Ebd., S. 487.

³¹⁴ Ebd., S. 350.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 151: „Meine Größe Übergröße.“

³¹⁶ Ebd., S. 293.

³¹⁷ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 674 f.

³¹⁸ Ders.: „Remmidemmi“, in: *Mooskammer*, S. 69 f., hier, S. 69.

³¹⁹ Vgl. ders.: *Tagebuch 1999–2001*, S. 68. Vgl. ferner ebd., S. 133 f. sowie S. 389: „[...] ich sah den Untergang der DDR und schrieb das Schlußkapitel, die Auflösung in Luft, was jetzt Ende des 2. Bands ist, bitter, das war eine große Figur, die da ins Gras biß, die da eine Wiederauferstehung sah, mitten am Ackerrand, die da zusammenbrach, aufgegeben hatte, dieses Land, dessen innere Grenzen sie umwandert hat, zu verfluchen, wie Pappel- und Weidesamen klebt ihr Fluch, der trieselet über die Erde, nistet in den trockenen Schollen, dem Gestrüpp, auf der Teerstraße, wo er in Wellen sich an

obgleich die Geschichte in Erzählungen und Stücken weitergeschrieben wird, allerdings in keinem dritten und abschließenden Band, der „89/90, die Wende einbringen [müßte]“.³²⁰ Im letzten und nicht abgeschlossenen Teil der zum *Gertrud*-Komplex gehörenden Stücke *Totentrompeten 1-4*, „Gute Reise auf Wiedersehen“, springt die „Freiheit Freiheit!“³²¹ rufende Gertrud aus dem Fenster eines Berliner Hotels in die von ihr imaginierten Fluten der Gonna (Sangerhausen). Anschließend wird die hier als „Opfer der Wiedervereinigung“³²² inszenierte Protagonistin auf sich selbst als autobiografische Figur zurückgefaltet, insofern das Stück mit einem Text über Schleefs Mutter endet, der exakt einem Tagebucheintrag vom Sommer 1999 entspricht³²³ und hier Gertrud in den Mund gelegt wird. Im Stück „Lange Nacht“ hingegen wird Gertrud zwar in der fünften Szene von den Söhnen beerdigt, ihre Stimme kehrt jedoch in der sechsten und letzten Szene aus dem Jenseits wieder, um schließlich in eine Rede zu münden, die zurück in ihre Kindheit führt, in die Landschaft bei Martinsrieth, wo die bäuerliche Großmutter Alma sie empfängt.³²⁴ Wie die Protagonisten der Erzählung „Die Bande“ geht hier auch Gertrud wieder in die Landschaft ein. Anstelle einer Beerdigung ist dieses Eingehen in die Landschaft lediglich ein Rückwurf Gertruds in ihre Erinnerungen und damit einzig Wiederbeginn und Fortsetzung des Spuks.

Ohne sich zur Ruhe legen zu können und ohne zur Ruhe gelegt zu werden, wächst Gertruds Klage fort ins Monströse, womit ihr Fluch gleichermaßen zu Schleefs Fluch wird, der von ihrer Stimme gesprochen aussagt: „Du kannst mich nicht vergessen, dafür ist kein Kraut gewachsen, nirgendwo auf der Welt.“³²⁵ Der von Schleef nach Beendigung des ersten Bands ausgesprochenen Hoffnung, nie wieder einen Schritt zurück nach Sangerhausen machen zu müssen,³²⁶ steht die Erinnerung an die Mutter im Weg: „Er denkt nicht an mich also muß ich ihn zwingen.“³²⁷ Das damit ins Gedächtnis gerufene Scheitern, das durch die nicht fertiggestellte Pyramide verkörpert wird, verdeutlicht gleichzeitig das notwendig Inkommensurable, das aus der „Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt, d[er] Rückführung des tragischen Bewußtseins“³²⁸ resultiert: Dass eben

den Saum schmiegt, bis er langsam braun wird, sich mit anderem Samen versetzt, mit trockenen Blättern, Schafmist und Kot, bis er wieder zur Landschaft wird, die sich in den Herbst legt, da lag die Mutter, die um ihre Söhne heulte.“

³²⁰ Günter Rühle: „Schleef oder Die Vielfalt“, in: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, S. I-XVI, hier S. XVI.

³²¹ Schleef: „Gute Reise auf Wiedersehen“, S. 264.

³²² Ebd., S. 101.

³²³ Vgl. ebd., S. 264-270 sowie ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 40-44.

³²⁴ Vgl. ders.: „Lange Nacht“, S. 142.

³²⁵ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 427.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 380.

³²⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 394.

³²⁸ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 10.

solange nicht Ruhe gegeben wird, bis die „notwendige Korrektur“³²⁹ die Deplatziierung aufhebt, die der Frau als Mutter und Protagonistin der Gegenhistorie zuteilwird.

Langzeitgedächtnisszenen: „Erinnern ist Arbeit“¹

Zurück zur Landschaft: Mit Blick auf Schleefs Erzählungen und insbesondere den *Gertrud*-Komplex ist bereits angedeutet worden, dass der darin thematisierte Konflikt zwischen Individuum und Staat bzw. Gesellschaft im Kontext ortsspezifischer Bezüge etabliert wird. So erscheint die als Frau und Mutter deplatzierte Gertrud auf der Bühne der ebenso deplatzierten Provinz, von wo aus sie als reinkarnierter Angelus Novus² mit der Zukunft im Rücken auf den Trümmerhaufen ihrer Geschichte verpasster Gelegenheiten blickt. Ausgehend von der Protagonistin Gertrud und der sie umgebenden Landschaft lässt sich ferner demonstrieren, wie ein nicht minder (gegen)historischer Blick in die Tiefe des Bodens durch dessen Schichten hindurch inszeniert wird. Denn die Landschaft bildet nicht nur einen Hintergrund ab, ist nicht bloße Kulisse für alltagswirkliche Oberflächenbeschreibungen, sondern wird als „eine Realität, die andauert“,³ dargestellt. Als solche bildet sie die Grundlage für die Thematisierung zweier Aspekte: den des Mythischen und den eines historischen Kontinuums. Beide umfassen eine Reihe von Narrativen und historischen Ereignissen, die sich Fossilien gleich im Boden abgelagert oder sich als Raumpraktiken in die Landschaft eingeschrieben haben und daher signifikante Elemente einer deutschen Kulturlandschaft darstellen.

Im Ausstellungskatalog *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr* weist Günter Rühle darauf hin, dass

Schleef [...] aus einer deutschen Landschaft [kommt], in der die Mythen noch wabern. Von Sangerhausen in Thüringen ist der Kyffhäuser nicht weit, der Harz nah. Die Ortschaften Armut und Elend gehören zur Umgebung. Eine enge Welt, die Ausbruchsverlangen weckt und doch eine feste Bindung an die Herkunft, ein Nicht-Loskommen, ein Nicht-vergessen-Können bewahrt.⁴

Die Mythen wabern auch durch Schleefs Texte, und zwar ohne Unterscheidung von Erscheinung und Wirklichkeit. Mit Merleau-Ponty gesprochen, sind sie „keine Vergegenwärtigung, sondern wahrhafte

³²⁹ Ebd.

¹ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 227.

² Vgl. Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 697 f.

³ Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 142.

⁴ Rühle: „Schleef oder Die Vielfalt“, S. V.

Gegenwart,⁵ Dinge, die „als Inkarnation dessen genommen [sind], was sie zum Ausdruck bringen“.⁶ Aus der Begegnung mit der Landschaft gewonnen, entsprechen sie dem, was Michel de Certeau anhand von Fabeln und Mythen die „‘unkulturelle’ und referentielle Kenntnis“⁷ nennt – ein primitives und dem kollektiven Gedächtnis zugehöriges Wissen, das dem aufklärerischen Diskurs entgegensteht, „der bei Licht die umgekehrte Repräsentation seiner dunklen Quelle produziert“.⁸ Bereits in Gertruds Rückblick auf die von ihrer Großmutter in der Sangerhäuser Katharinenstraße orchestrierte Varusschlacht, in der die Enkel- und Nachbarskinder zu den Akteuren des Bruderkriegs zwischen Arminius und Flavius werden,⁹ findet sich die bedeutungs- und verortungsstiftende Funktion der Mythen angedeutet. Beruht doch die Legitimation dieser Inszenierung auf der Annahme, die Varusschlacht habe sich im Harz zugetragen¹⁰ – ein Reichsgründernarrativ, das auf den aus dem Thüringisch-Sächsischen stammenden Luther zurückgeht, der zugleich den Cheruskerfürsten auf den Namen Hermann tauft¹¹ und damit implizit zum Ausgangsmaterial für den Entwurf deutscher Helden beiträgt, der für die Erzeugung nationaler Simulakren ab dem 19. Jahrhundert so zentral sein wird.¹² Ein weiterer Zusammenhang zwischen der thüringisch-sächsischen Landschaft und den römischen Feldzügen wird schließlich durch einen toponymischen Verweis Gertruds hergestellt. Darin heißt es mit Bezug zum Namensursprung von Sangerhausen:

Die neue Idee: Ferro, flamma, fame. Rom besteht ewig, der Kaiser ließ Feuer legen. Absengen, um das richtige Terrain für seinen Bauplatz zu kriegen. Thusnelda drin umgekommen. [...] Die Trecks der Sklavennachkommen führten Richtung Norden. Im Schlepp 4 goldene Zeichen, der Kaiser zum Gedächtnis der Mädchen gießen lassen. Beutestücke. Bei Burg Scheidungen trennten sich die Züge, jeder einen goldenen Arm, eine Zunge, vereinigt wieder zum Gerichtstag erscheinen, Verräter mit gleicher Strafe bedroht. Ein Trupp rodete das Tal hier, der jüngste Bruder Anführer, ließ abbrennen, vom Sengen das Sanger abgeleitet. Vom Römerschatz berichtet noch das alte Thüringer Reich.¹³

⁵ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 337.

⁶ Ebd.

⁷ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 148.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Schleef: *Gertrud*, S. 157-159.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 158.

¹¹ Vgl. Martin Luther: *Kritische Gesamtausgabe. Tischreden. 1531-46*, Bd. 5, *Tischreden aus den Jahren 1540-1544*, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1919, S. 415: „Wenn ich ein poet wer, so wolt ich den celebriren. Ich hab in von herzen lib. Hat herzog Herman geheissen, ist herr über den Harz gewesen. Cherusci sein die Herzsichen. Sein aigner socer Segestus, id est, herzog Hengist, Philippus, hat in verrhaten.“

¹² Architektonisch verkörpert wird der entsprechende Nationalmythos durch das 1875 in Anwesenheit von Kaiser Wilhelm I. eingeweihte Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald.

¹³ Schleef: *Gertrud*, S. 162 f.

Hinsichtlich mythologischer Aspekte artikuliert sich das (Un)Bewusstsein über das der Landschaft zugehörige Wissen folgendermaßen in Gertruds Worten: „Die Erde arbeitet obs einer merkt oder nicht“,¹⁴ „festes Gestein mit wuchernden Spalten“.¹⁵ Was aus diesen Spalten hervortritt, bevölkert die Landschaft mit Gespenstern und erlaubt, einen Bogen imaginierter Erinnerungen mit Verweisen auf die Wotan-Sage¹⁶ und die Landnahme Kanaans zu spannen:

Übern Acker wälzt sich Totenheer vom Schachte, der Lebendige das verbrannte Opfer. Tutursel vornweg bläst die Trompete Jericho. Aber keine Mauer fällt, meine Ohren platzt. Wilder auf deinem Gaul Gertrud quere, das Haar in der Stoppel geschliffen, Mund voll Düngekalk, glitzert der Ammoniak.¹⁷

Die mythologischen – und in diesem Fall biblischen – Verweise bleiben allerdings nicht unter sich; sie werden verknüpft mit dem, was sich im Laufe des 20. Jahrhunderts im Boden abgelagert hat:¹⁸

Werwolf, Hülle und Kunder herrschen im Harz, der Getreue Eckhardt irrt, Tutursel ihn verblasen, Warnung vorbei, der Kalte Zug kommt, Blindheit geschlagen, volle Rocken halten nichts auf. Der Wilde Jäger zeigt Wolfgesicht, die Toten humpeln und krauchen. Auferstehung feiert was am Weg liegegeblieben. Deutschland erwache. Gelbe Sterne leuchten. Andere Zeichen. Pflugschare voll Blut, die Hülle pflügt, düngt ihre neue Erde. Tutursel trompetet, die Saat wächst über Nacht in allen Gedärmen, steigt hoch, woher die Kraft, eiserne Spitzen wachsen, Eckhard liegt da, erschlagen, seine Lampe brennt, langsam frißt sich das Feuer.

Vorwärts wälzt sich der Zug, Ammoniak und Phosphorsterne. Ihre Führerbücher, Parteiparolen, Dichtergesänge. Lautsprecher heulen es von Reihe zu Reihe. LPG Bauern mit Strick, fröhliche Jungarbeiter,

¹⁴ Ebd., S. 275.

¹⁵ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 389.

¹⁶ Im folgenden Zitat findet sich die entsprechende Andeutung in dem Verweis auf die Eule Tutursel. Vgl. Ernst Göttinger: *Reallexikon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagewerk der Kulturgeschichte des Deutschen Volkes*, Leipzig: Urban, 2. Aufl., 1885, S. 1088: „Als *Sturmgott* reitet Wodan auf milchweissem Pferde, in einen weiten blauen fleckigen Mantel gehüllt und mit einem breitkrämpigen Hute bedeckt entweder allein, oder an der Spitze der *wilden Jagd* und des *wütenden Heeres* durch die Lüfte. Der Glaube an die wilde Jagd, die wie das wütende Heer aus den als Lufthauch dem Leichnam entfliehenden Seelen der Verstorbenen besteht, gehört dem Norden Deutschlands an, während die Vorstellung des wütenden Heeres in Süddeutschland volkstümlich ist. [...] Der weite Mantel hat dem Gott in einem Teile Westfalens, im Harz und im Thüringerwald den Namen '*Hackelbärend*' oder '*Hackelberg*', d.h. '*Mantelträger*', verschafft, während er wieder in anderen Gegenden Norddeutschlands wegen seines weissen Rosses '*Schimmelreiter*' genannt wird. Eine Eule, Tutursel mit Namen, fliegt dem Zuge voran, Raben und Hunde mit Lichtern folgen ihm. Nur wenn man sich platt auf den Boden wirft mit dem Angesicht, kann man sich vor dem Mitgerissenwerden hüten. Schaut man zum Fenster hinaus beim Herannahen der wilden Jagd, so erhält man einen betäubenden Schlag, oder wird blind, oder wahnsinnig.“

¹⁷ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 466.

¹⁸ Dies trifft strenggenommen bereits auf das vorangehende Zitat zu, insofern die Mauer auch als Verweis auf die innerdeutsche Grenze gelesen werden kann und die Bezeichnung *Jericho-Trompete* sich nicht nur von dem in der Bibel erwähnten Fall Jerichos ableiten lässt, sondern auch zur Benennung der Sirenen verwendet wurde, die aufgrund ihres charakteristischen Heultons zum Zweck der psychologischen Kriegsführung an das deutsche Sturzkampfflugzeug Junkers Ju 87 angebracht wurde.

Selbstmörder, Liebespaare, mißhandelte Eltern, genozüchtigte Kinder. Grau im Gleichschritt einer Zunge. Unteilbar das Reich wächst von vier Seiten zusammen. Arbeiter- und Bauernspalier wenn wir nach Westen schreiten.“¹⁹

Tutursels Fluch und ihre Jagdmeute treffen auf die in der Romantik aufbereitete Tannhäuser-Sage,²⁰ den Erweckungslogan der Nationalsozialisten, Judensterne, Stickstoffdünger und Chemiewaffen (Ammoniak), Brandbombenangriffe (Phosphor), kontinuierliche Parteikollektive, die DDR und sämtliche Konnotationen, die das Wort *Reich* im Laufe der deutschen Geschichte annahm. Die von Gespenstern heimgesuchte Landschaft erscheint als Palimpsest, dessen wiederbeschriebene Schichten simultan – oder vielmehr: synchron – zu einem katastrophischen Tableau ausgebreitet werden. Dies eröffnet einen disruptiven sowie evokativen Imaginations- und Assoziationsraum, der darüber Auskunft gibt, wie der mitteldeutsche Boden über Jahrhunderte mit den Mitteln des Kriegs gedüngt wurde. Die Landschaft erscheint auf diese Weise als Durchgangspassage eines mythischen und (gegen)historischen Kontinuums, als kontaminierte Erde, in die sich ein kollektives Gedächtnis auf blutige Weise eingeschrieben hat, als Abdruck- und Spurenmedium. Aufgeschichtet stellt sie sich als „Trümmerberg“²¹ dar, so wie er sich in Form der Abraumhalde der nach einem weiteren Protagonisten der Gegenhistorie benannten Kupferhütte *Thomas Müntzer* in Gertruds Nachbarschaft manifestiert. Die Verbindung zwischen dem Bergbau und den historischen Schichten der Landschaft ist dabei nicht zufällig inszeniert. So bemerkt Gertrud mit Bezug auf die Pläne ihrer Freundin: „Elly zu dem Ergebnis gekommen, wenn man die Sangerhäuser Halde ausstret, die Fläche Magdeburg Frankfurt/M Bayreuth bedeckt. Müßten vorhers Geröll kleinmalen. Noch genug Sachsen unter den Thüringern. Aber erst die Halde kaufen, Elly berechnet was das kostet.“²² Ellys Plan gerät zu einer kollektiv organisierten Heimsuche, insofern an der Vermessung der alten geografischen Ordnung zwei Gruppen alter Frauen beteiligt werden, die den Grenzen des Thüringer Reichs von Ost und West nachgehen. Das von Sangerhausen aus geplante Vorhaben betont einmal mehr die Provinzialität und Deplatziertheit dieses Standorts, gehörte doch das nunmehr sächsische Sangerhausen ursprünglich zum Thüringer Reich,²³ das in diesem Kontext zum Erlösungsterritorium

¹⁹ Ebd., S. 449 f.

²⁰ Vgl. Ludwig Tieck: „Der getreue Eckhart und Der Tannhäuser“, in: *Die Märchen aus dem Phantastus*, Berlin: Holzinger, 2013, S. 20-45.

²¹ Schleef: *Tagebuch 1964-1976*, S. 426.

²² Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 272.

²³ Vgl. Hugh Chisholm (Hrsg.): „Sangerhausen“, in: *Encyclopædia Britannica*, Cambridge: Cambridge University Press, 11. Aufl., 1911, Bd. 24, S. 149: „Sangerhausen is one of the oldest towns in Thuringia, being mentioned in a document of 991 as appertaining to the estates of the emperor. By marriage it passed to the landgrave of Thuringia, and after 1056 it formed for a while an independent country. Having been again part of Thuringia, it fell in 1249 to Meissen, and in 1291

wird. Überdies belegt dieser Zusammenhang, dass „das Bild einer geschlossenen, sich selbst genügenden Welt“,²⁴ das dem Boden als Mythos eingeschrieben ist, „ebenso zerbrechlich wie das Territorium [ist], dessen Besonderheit er stiftete, ein Sujet, das wie die Grenzen korrigiert werden mag, das jedoch eben deshalb dazu verurteilt ist, von der letzten Wanderung wie von der Urgründung zu sprechen“.²⁵

Junge soll Dir von allen Damen Grüße ausrichten [...]. Sie bilden 2 Gruppen, ums ehemalige Thüringer Reich abzulatschen, unser ehemaliges vermeintliches Paradies [...]. Somit wird die gesamte Grenze des alten Reiches abgeschritten. Nummer 1 startet von Braunschweig Wolfenbüttel über Hildesheim Kassel nach Frankfurt. [...] Nummer 2 startet auf unserer Seite Magdeburg Wittenberg Leipzig, unser großes Kaffeetrinken, man findet sich mit Kassel auf gleicher Höhe und gedenkt. [...] Dann Zwickau Plauen ran bis zur Grenze. Plan Rohseide mit Elly ausgekocht, Charlotte bei und Herta. Nanne führt Vorsitz, auch Ada von Deutsch, natürlich dicke wie immer Frau Kraft bei, eine gewisse Lutter stößt vom Westen zu, ebenso die Zylka, Hette von Paderborn und unsere ganz frühen Mieter. Frau Hucke marschierst stramm. Von hier noch Emmchen und Schwester Ursula Thälmannstraße, Frau Kraft, Vilmas Mutter und neuerdings Frau Malermeister Gockel. [...] Stell Dir vor alte Weiber schultern Rucksack. Von Ruine zu Ruine.²⁶

Die soldatisch geschulterte Reichsvermessung, die der imaginierten Hoffnung auf eine Reterritorialisierung der im Sächsischen Deterritorialiserten folgt, resultiert selbstverständlich nicht in einer erneuten Reichsgründung, die sich der Ausstreuung einer Abraumhalde verdankt. Sachsens Glanz steht weiterhin im Schatten des alten Thüringer Reichs. Was durch die Verknüpfung zwischen dem Volumen der Abraumhalde und der Fläche des alten Thüringer Reichs jedoch etabliert wird, ist das Bild von einem Trümmerberg der Geschichte, durch den es sich hindurchzuarbeiten gilt, wenn es um Verortungsfragen geht. So sucht Gertrud nicht nur auf horizontale Weise „wie Großmutter Verbindungslinien zwischen Orten“²⁷ zu etablieren, da „[j]ede Ecke mit mir verbunden, das Vergangene gegenwärtig“,²⁸ sondern in erster Linie vertikal, was vor dem Hintergrund der Bergbau-Semantik vor allem graben bedeutet: „Tief inne die Schichten nacheinander abgesetzt, jede die andere verschlossen. Jetzt grabe ich tief, reiße auf, suche die trächtige Ader.“²⁹ Die Tätigkeit des Grabens verweist auf die Arbeit, die das Erinnern auszeichnet, wie Schleef wiederholt in seinen

to Brandenburg. In 1372 it passed to Saxony and formed a portion of that territory until 1815, when it was united with Prussia.“

²⁴ Augé: *Nicht-Orte*, S. 54.

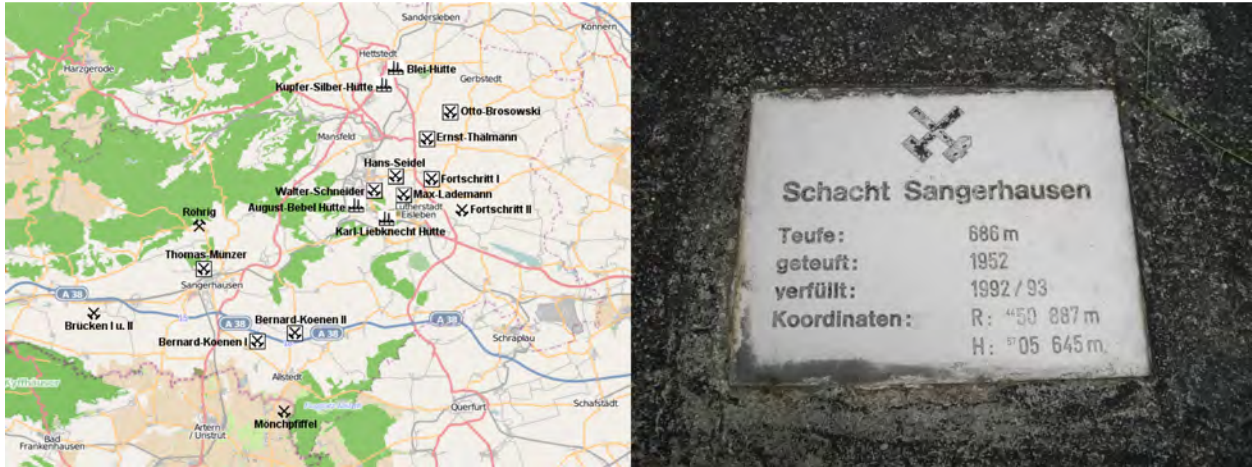
²⁵ Ebd., S. 55.

²⁶ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 274 f.

²⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 133.

²⁸ Ebd., S. 156.

²⁹ Ebd., S. 160.



Untergrabene Landschaft: Das Mansfelder Revier und der dazugehörige Thomas-Müntzer-Schacht.

Tagebüchern anhand des Mottos „Erinnern ist Arbeit“ anmerkt:³⁰ „Brocken um Brocken taut auf, untersuche ihn mit dem Hammer, taub, ich denke mein Teil, möchte doch Erz finden. Jetzt an der Kiefer, Kopf in den Händen, das alles erlebt, neu lebendig. Voriges Mal laut gesungen, muß die ganze Umgegend gehört, heute bin ich in einem tieferen Stollen.“³¹ Das Graben, die Bergbautätigkeit, steht ganz im Zeichen der Archäologie, einer „Pornographie in sublimer Vollendung“,³² die als Gattung „der Wahrheit, dem Erinnern, dem X“³³ dient, mit der man sich „wie der antike Mensch [...] an das Übergeordnete wendet, an die Geschichte, die Generationen nach einem“.³⁴ Bevor aber überhaupt eine zukünftige Generation adressiert werden kann, geht es der Methode der Archäologie um eine retrospektiv orientierte gegenhistorische Taktik, insofern es gilt, „etwas auszugraben, was verborgen gewesen ist – was nicht bloß achtlos verborgen gewesen ist, sondern sorgfältig, überlegt, boshaft entstellt und verschleiert geworden ist.“³⁵

³⁰ Vgl. ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 27, ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 227 f. sowie ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 331, 420, 422.

³¹ Ders.: *Gertrud*, S. 161.

³² Ebd., S. 413. Zum Zusammenhang der Begriffe *Pornografie* und *Archäologie* vgl. Marion Herz: *PornoGRAPHIE. Eine Geschichte*, Dissertation an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2005, S. 27-34, darin vor allem S. 28 f.: „Bereits 1780 vertritt Pierre Sylvain Maréchal in seinem neunbändigen Katalog über Pompeii, Herkulaneum und Stabia *Les Antiquités d'Herculanum* die These, dass die aus der Asche des Vesuvus geborgenen erotischen Darstellungen in Bordellen angebracht waren. Seiner Zeit voraus, spricht er aber weder von 'Pornographie', noch folgt sein Werk dem von ihm vorgeschlagenen Klassifikationsschema. Seine 'Phalli des Priapos' und andere erotische Darstellungen erscheinen noch verstreut in seinem Katalog. Zur Mitte des 19. Jahrhunderts legt die Erforschung und Regulierung der Prostitution nahe, dass es sich bei den fraglichen Antiken um die schmuckvolle Ausstattung von Bordellen gehandelt habe. Es ist jedoch der Kunsthistoriker und Altertumsforscher Karl O. Müller, der auf der Suche nach einer Bezeichnung für eben jene Antiken, wie man sie im *gabinetto segreto* des *Real Museo Borbonico* zu einem Gegenstand des Lust-Wissens macht, als erster schließlich an der äußersten Peripherie des antiken Griechenlands fündig wird. Etwa 200 Jahre nach Christus und über 100 Jahre nach dem Untergang der römischen Städte am Vesuv lässt Athenaios einen der *Sophisten beim Gastmahl* den Begriff 'Pornographen' prägen.“

³³ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 413.

³⁴ Ebd.

³⁵ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 37.

Mit Blick auf das 20. Jahrhundert ist die sich durch den Trümmerberg der Geschichte grabende Gertrud prädestiniert für diese Aufgabe. Nicht nur, weil sie als gesellschaftlich Deplatzierte, als Frau und Mutter, im Abseits einer jeden großen Erzählung steht und sich dieses Abseits in der unwohnlichen Situation der Provinz manifestiert, sondern weil die auf dem Gedächtnis des thüringisch-sächsischen Bodens stehende Gertrud durch ihre Rede zuallererst als Senkblei³⁶ der Geschichte, die sich mit der Erde das Bett teilt, in Erscheinung tritt, da sie sämtliche Deutschland-Variationen des 20. Jahrhunderts durchlebt hat: „Meine Kindheit fiel ins Kaiserreich, der Sportplatz in die Weimarer Republik, die Ehe auf Hitler und das Alter in die DDR. Wohin mein Kopf. Viermal Deutsches Reich, das 5. Ist 2 Meter lang. Das 1000jährige Gottes erleb ich nimmer.“³⁷ Als sich durch den Trümmerberg der Geschichte bohrendes Senkblei spricht Gertrud aus dem gegenhistorischen Zeugenstand des 20. Jahrhunderts und dokumentiert von dort aus ihren Blick „ins *Unheimliche einer Epoche*“.³⁸ Der Verweis auf den Zeugenstand impliziert dabei keinerlei Passivität, wie etwa die einer reinen Zuschauerschaft. Denn bereits als junges Mädchen begegnet Gertrud einem Vertreter eines „Kapitel[s] der deutschen Geschichte, wo alle sich einig sind, daß das nicht passiert ist“,³⁹ als sie auf Max Hoelz trifft, der als Kopf der kommunistischen Widerstandsorganisation im März 1921 den Mansfelder Aufstand im Rahmen der Märzauftände initiiert und auf seiner anschließenden Flucht in Sangerhausen haltmacht:

1921 der Rote Putsch. Max Hölz und Genossen kamen von Zwickau und Halle rüber. Hans [Gertruds Bruder; Anm. d. Verf.] Lehrling bei Schlosser Meyer, rechte Nachbarfamilie. Die Roten holen den 16jährigen mit Gewehr aus der Werkstatt, Sparkassentresor aufschweißen. In Sangerhausen der Teufel los. Das MG auf dem Jakobikirchturm. Pastor Schuhmann und Bürgermeister verhaftet. [...] In unserer Straße geschossen. Hölz Richtung Bahnhof, Transport. Soldaten angekommen. Schrecklicher Kampf. Café Kolditz völlig zertöppert. Fotograf Schwabe brannte. Auch die Geiseln was abgekriegt, aber von eigenen Leuten. Hans nach Tagen zurück, behauptete, die Roten Kadetten ihn einfach mitgeschleppt. Versteckte Munition hinterm Strohboden. Ledertasche mit Papieren, Koppelzeug. Hans und ich wußten die Stelle. [...] Bei Beesenstedt das letzte Gefecht. Aufgerieben. Wer nicht verhaftet, verkrochen. Der Sangerhäuser Bahnhof Sammelplatz Abgefangener. Hölz darunter. Unerkannt. Mit Hans im Bunker mang Toten. [...] Hans überredete mich Nordhäuser Bahnhof mitzukommen, sein 2. Versteck zeigen. Lungerten bis nachts, ungeeignete Zeit, müßten warten. Sahs nie.

³⁶ Der Begriff des Senkbleis als Vermessungsinstrument zur Auslotung von epochenspezifischen Daseinsbedingungen ist an dieser Stelle Georg Simmel entlehnt. Vgl. Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 120.

³⁷ Schleef: *Gertrud*, S. 285. Mit Blick auf die dem *Gertrud*-Komplex zugehörigen Stücke, das heißt vor allem den dritten und vierten Teil der *Totentrompeten* – „Deutsche Sprache schwere Sprache“ und „Gute Reise auf Wiedersehen“ –, ist das von ihr durchlebte Deutschland bis zum wiedervereinigten Deutschland fortzuschreiben.

³⁸ Ebd., S. 108. Hervorh. d. Verf.

³⁹ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 321.

Dafür einen angeschlagenen Mann, Fresse verquollen, geduckt am Schotter. Rief Hans beim Vornamen. Hans kannte den Mann [...]. Wir brachten den Herren Richtung Wallhausen, in Nähe Schrankenhäuschen Bennungen. [...] Die Begegnung meines Lebens.⁴⁰

Dass es sich bei Hoelz für Gertrud um die Begegnung ihres Lebens handelt, wird im Personenverzeichnis des ersten *Gertrud*-Bands dadurch markiert, dass Hoelz dort als „Bahndammiebe“⁴¹ aufgeführt wird. Als solche ist er ein Indiz dafür, dass „bestimmte private Ereignisse und äußere [...] so aufeinander[treffen], daß bestimmte Zusammenhänge sichtbar werden“.⁴² So repräsentiert Hoelz eine weitere verpasste Gelegenheit für Gertruds und die deutsche Geschichte gleichermaßen, insofern er als ein personifizierter Anfang vom Ende deutscher

⁴⁰ Ders.: *Gertrud*, S. 79 f. Auf die Märzauftände und Hoelz wird an noch acht weiteren Stellen verwiesen. Vgl. ebd., S. 80, 95 f., 222, 226, 325, 344, 404. Vgl. hierzu ferner ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 318: „[...] die Familie meiner Mutter wurde durch die Hoelz-Geschichte attackiert. Es war ganz eigenartig, sie haben ja bei diesem Aufstand die einzelnen Orte angegriffen und hatten richtige militärische Auseinandersetzungen, hatten die Sparkasse beschlagnahmt, die Sparkasse ausgehoben. Aus Sangerhausen stieß mein Onkel dazu. Er war Schlosser und der hat letzten Endes alles gemacht. Er war politisch vollkommen dumm, vollkommen beknackt, aber in dem Erinnerungsbuch von Hoelz hat er ganz klar beschrieben, wie die Sache gelaufen ist. Da ist auch mein Onkel erwähnt und die Verbindung zu ihm bis ins Zuchthaus. Die Begegnung mit meiner Mutter, meiner Tante und ihrem Bruder kam ganz einfach zustande, am Ende des Aufstandes wurde Hoelz unerkannt gefangengenommen und in Sangerhausen auf dem Bahnhof eingelocht. [...] und dann ist die Befreiung von Hoelz romantisch beschrieben. Kinder hätten ihn befreit. Das stimmt. Mein Onkel, meine Tante und meine Mutter. Die Kinder befreiten Hoelz, der sich nach Berlin absetzte, später aber doch verhaftet wurde und ins Zuchthaus kam.“ Vgl. zu Hoelz' Werdegang ferner Walter Germanovich Krivitsky: *In Stalin's Secret Service. An Exposé of Russia's Secret Policies by the Former Chief of the Soviet Intelligence in Western Europe*, New York/London: Harper & Brothers, 1. Aufl., 1939, S. 33-35: “On March twenty-second, a general strike was declared in the industrial districts of Mansfeld and Merseburg, central Germany. On March twenty-fourth, the Communists seized the city administration buildings of Hamburg. In Leipzig, Dresden, Chemnitz, and other cities of central Germany the Communists directed their attacks upon court houses, city halls, public banks and police headquarters. The official German Communist newspaper, *Die Rote Fahne*, openly called for a revolution. In the Mansfeld copper mining district, Max Hoelz, the Communist Robin Hood who had a year before single-handedly waged guerilla warfare against the Berlin government, throughout the Vogtland area of Saxony, arrived to announce that he was in charge of operations. About the same time a series of bombing outrages took place throughout Germany, including attempts to blow up public buildings and monuments in Berlin. In this the government recognized Hoelz's expert hand. On March twenty-fourth, the Communist workers in the huge nitrogen plant at Leuna, armed with rifles and hand grenades, barricaded themselves within the factory. But the Communist effort to co-ordinate these localized actions broke down completely. [...] As for Max Hoelz, the Communist firebrand who expected to seize power by dynamite, he was tried on charges of 'murder, arson, highway-robbery and fifty other counts' and sentenced to life imprisonment. [...] Hoelz was later released by legal means. Although I had been working to effect his escape and was in constant communication with him while in Breslau, I met him for the first time in Moscow in 1932, at the apartment of Kisch, the German Communist writer. [...] In Moscow Hoelz was a hero for a time. He was awarded the Order of the Red Banner, a factory in Leningrad was named after him, and he was furnished with a good apartment at the Hotel Metropole. But when the Communists capitulated to Hitler in 1933 without firing a shot, and it became clear that this was the official policy of Stalin and the Comintern, Hoelz asked for his passport. He was put off day after day, and spies were set on his trail. He became furious. He demanded immediate permission to leave. His friends in Moscow now avoided him. The Ogpu [Vereinigste staatliche politische Verwaltung; Anm. d. Verf.] refused to return his passport. A little later an insignificant notice appeared in the *Pravda* announcing that Hoelz had been found drowned in a stream outside Moscow. In the Ogpu I was told that after the rise of Hitler, Hoelz had been seen coming out of the German Embassy in Moscow. The fact is that Hoelz was killed by the Ogpu because his glorious revolutionary past made him a potential leader of the revolutionary opposition to the Comintern.”

⁴¹ Schleef: *Gertrud*, S. 520.

⁴² Ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 156. Gertrud nennt diese Zusammenhänge an anderer Stelle die „geheime Sprache der Grundrisse“. Ebd., S. 157.

Revolutionsbestrebungen im 20. Jahrhundert auftritt, im Zuge dessen die „die 20er Jahre endlich geplant“⁴³ wurden, um so den Weg für Hitler zu ebnen, dem Stalin schließlich im Herbst 1933 den toten Hoelz „zu Füßen“⁴⁴ legt. Dazu bemerkt Schleef:

Meine Mutter sollte ja auch mit in die Sowjetunion gehen. [...] Es war ein Traum, wie man es sich als junges Mädchen vorstellte. Flott. Genau so. Mann erheblich älter. Genau aus diesem Konflikt, dieser beiden Kinder, dieser 3 Kinder. Meine Tante erzählt natürlich diese Geschichten vollkommen anders. [...] Sie erzählt es als Machtkampf zwischen den beiden ältesten Mädchen. Wenn man dann schon nicht Kommunist wird, wird man eben Nazi. Das scheint ja irgendwie so, wie es meine Mutter später beschrieben hat, fast eine Zelle zu sein. Nicht ein vollkommen anderes Denken, sondern eine Zelle wie ein Schalter. Einmal rechts und einmal links. Sie sahen den Faschismus als eine soziale Erhebung, mit den gleichen Wurzeln, ja Hitler erschien auf einmal als der bessere Hoelz, als der gerechtere.⁴⁵



Plakatwand am Rathaus in Plauen zur Zeit der Märzämpfe.

Gertrud wird diesen Ausgang rückblickend mit den lakonischen Worten „Jeder seine Quittung“⁴⁶ kommentieren und in ihren archäologischen Landvermessungen den Gegenweg einschlagen, auf dessen Pfad sie sich durch die Schichten eines verdrängten Geschichtskontinuums gräbt, denn „[d]er Klassenfeind steht überall. Auch vor meiner Haustür. Diese Lektion gut gelernt, bin umgeschult, ganz von Vergangenheit

gereinigt. Aus jeder Pore leuchtet Unschuld. Aber drinne sich alles vermengt, die braune und die rote Soße, das fault und verlangt Ausbruch.“⁴⁷

Was sich dem Verdauungstrakt analog im Thüringisch-Sächsischen als der deutschesten aller deutschen Landschaften⁴⁸ vermengt, die hier prototypisch als sich materialisierte Obsession der

⁴³ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 322.

⁴⁴ Ders.: *Gertrud*, S. 80.

⁴⁵ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 319.

⁴⁶ Ders.: *Gertrud*, S. 80.

⁴⁷ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 184 sowie ders.: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, S. 188.

⁴⁸ Vgl. ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 156: „Was von den Leuten hier als unanständig befunden wird, es ist im Kopf, man will abgeschlossen sein, gegen jeden störenden Einfluß, Inzestinzucht in jeder Familie, nein, sie verwehrt sich jeder Erschütterung. Woher soviel Aggression. Warum Buchenwald eine so große Rolle spielt, weil es der Mentalität hier entsprach, die Axt im Rockfutter, und die Gegend lag, ist das Einzugsgebiet am Anfang. Mache gern die Augen zu, aber so scheint es heute, ganz am Anfang räumten hier die Nazis auf, nicht in Berlin oder so, hier bekam jede Familie einen Denkkzettel, wir den unseren 1931. Das ist die rote Ecke, schon immer, zurück wie du willst, hier hat, wenn

Deutschen mit dem Raum begriffen werden muss,⁴⁹ sind aus dem bereits thematisierten Pool mythologischer Narrative vor allem die herrschergenealogischen „Mythenkräfte“,⁵⁰ die ab dem frühen 20. Jahrhundert durch die Blut- und Bodenideologie reanimiert werden, die bis in die Zeit der Bauernaufstände zurückreichenden Schlachten sowie sämtliche Anzeichen, die darauf hindeuten, dass „unsere Braune Zeit [jedem] im Halse [steckt]“.⁵¹ Aus der Perspektive der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint die durch den Nationalsozialismus zerstörte Unschuld als ausschlaggebende Determinante für die Durchmessung des „Heimat- und Volksboden[s]“,⁵² in dessen Mitte der halluzinierte Reichsgründer Barbarossa – ein weiterer deutscher Held⁵³ – als imaginierter Untoter unterm Kyffhäuser begraben liegt, wo „[e]r hat hinabgenommen des Reiches Herrlichkeit und wird erst wiederkommen mit ihr, zu seiner Zeit“:⁵⁴

Am Baum vorbei, wo Schild und Schwert Barbarossas hängen. [...] Der Rennweg teilts Reich, die Forste Thalleben und Udersleben. Kyffhäuser in Westen und Osten. [...] Wenns nicht so triefig, könnt ich zur Thüringer Pforte sehen, die Brüste der Goldenen Aue. Kyffhäuser ihr Schoß. Kaiser Wilhelm das Denkmal

überhaupt deutsche Geschichte gibt, stattgefunden, jeder Krieg, hier auf diesem kleinen Flecken zwischen Harz und Thüringer Wald, Unstrut und Saaleausläufer. Hier ist es passiert. Bis 1815. Aller 30 oder 40 Jahre Krieg. Von frühem Mittelalter. Napoleon, da war Ruhe bis 1871. Was meinst du wie viele Ungarn hier in den Äckern stecken.“ Buchenwald ist auch durch den Abruf von Ortsassoziationen in Schleefs *Nietzsche-Trilogie* präsent. So verweist bereits der Titel des dritten Teils „Ettersberg“ nicht nur darauf, dass sich dort Elisabeth Förster-Nietzsches Villa *Silberblick* befand und auf der Nordseite Goethe in Weimar residierte, sondern ebenso, dass im Nordwesten das KZ Buchenwald lag. Vgl. ders.: „Ettersberg“, in: *Nietzsche-Trilogie*, S. 39-59. Wie zentral die Rolle Thüringens für die völkische Kulturtopografie ist, belegt wiederum Josef Nadler: „Zwischen Harz und Thüringer Wald ruhen Land und Volk wie vorsorglich eingebettet. In dieser Mulde sind die Thüringer das rechte deutsche Volk der Mitte geworden. Alle Straßen Mitteleuropas kreuzen einander hier mir irgendeinem Strange. Von allen umwohnenden Stämmen ging manches, was sich äußerlich übertragen läßt, auf den Thüringer über. In Thüringen bergen sich, von keiner staatlichen Übermacht geschützt, von keiner verzerrt und mißbraucht, seit dem späten zwölften Jahrhundert die wahrhaft gemeindeutschen Pflegstätten. Eisenach, Gotha, Jena, Weimar, so unbedeutend jedes dieser Nestlein im Getriebe der großen deutschen Welt war, sagen den Beruf Thüringens durch nun schon siebenhundert Jahre an.“ Nadler: *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes*, Bd. 1, S. 10.

⁴⁹ Vgl. Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 52-59.

⁵⁰ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 21.

⁵¹ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 274.

⁵² Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 54.

⁵³ Dass die Suche nach dem deutschen Helden keine Angelegenheit der Vergangenheit ist, sondern ein permanentes Phänomen deutsch interpretierter Souveränität darstellt, erläutert Schleef in *Droge Faust Parsifal* unter anderem anhand der prekären Verhältnisse, die sich in Talkshows, also der realexistierenden intellektuellen Öffentlichkeit, darbieten: „Der Wunsch nach einem gerechten König sei ein jedem Menschen innewohnender Wunsch, so talkten 1994 deutsche Literaten, der ein ernstzunehmender, zu berücksichtigender Faktor der gegenwärtigen Lage sei. Die darin enthaltene Absage an die Demokratie, an die Verantwortung, an die Schuldfähigkeit des Einzelnen wird auf diese Weise flott gemacht, inzwischen ist man nicht mehr allein, hat sich wesentlicher europäischer Strömungen versichert, hat aus dem Niedergang der Sowjetunion und der damit verbundenen Ostblockstaaten ‘gelernt’, talkt man sich an die vakante Spitze. Erschreckend ist, daß die Intellektuellen-Elite jetzt vor einem Loch katzbuckelt, das ein starker Mann ausfüllen soll, der schon vor seiner Nominierung adoriert wird, einen saubergeschrubbten Weg vorfindet, damit der rote Teppich ausgerollt werden kann.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 380.

⁵⁴ Ders.: *Gertrud*, S. 267. Schleef zitiert hier aus Friedrich Rückerts Gedicht „Barbarossa“. Vgl. Friedrich Rückert: „Barbarossa“, in: *Kranz der Zeit*, 2 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1817, Bd. 2, S. 270 f., hier S. 270.

eingerammt, seine Vorgänger vertrieben. Im Kronenkrantz nur ihre Pfalzen eingemeißelt. [...] Oben hockt der Kaiser fest im Sattel, drunter schnarcht sein Lehnsherr. Deutschland kaputt. Mit Adolf fällig.⁵⁵

Die Geradlinigkeit, die hier durch die buchstäblich vertikale Verknüpfung zwischen Barbarossa, Wilhelm I. und Hitler suggeriert⁵⁶ und mit der die Herrschaftsgenealogie der geopolitisch völkischen Ideologie referiert wird, zeichnet zwar die am Beispiel von Gertrud durchgeführten archäologischen Vermessungspraktiken hinsichtlich der dadurch aufgegriffenen inhaltlichen Punkte aus, jedoch nicht die damit verbundene Taktik. Diese findet sich im oben zitierten Abschnitt bereits durch die Reihenfolge Kaiser, Lehnsherr, Adolf angedeutet, die darauf verweist, dass das durch die Archäologie praktizierte Vorgehen vor allem darin besteht, Anachronismen zu erzeugen. Dies wird umso deutlicher anhand von Gertruds Wiedergabe der Ereignisse des 17. Juni 1953. Mitten in die Ausführungen darüber, wie Sangerhausen von russischen Panzern besetzt wird, sie Willy ins Herrenzimmer sperrt und nach zwei Tagen wieder zurückkehrt, tritt folgende Passage:



Die steingewordene vertikale Genealogie deutscher Helden auf dem Kyffhäuser.

Luther Kanzelt: Sangerhausen du verstocktes Ketzernest, selbst der Harz unter meine Knie. Lieber Georg, dem Katholen die Hand, als das Volk zu Allstadt laufen lassen. Verrammelt das Tor, der Satan lauert. Von Wallhausen fluchte er, läuft auf den Acker, zeigt den Leuten das Heilige Wort: Ramamargarine statt Butter. Lacht bis euch der Büschel breitgeschlagen. Bis Frankenhausen. Da rinnts Blut. [...] Der Totenkopp stiert zur Pyramide. Wir Weiber schreien. Die Polizisten geknuppelt, Torfahrt rein. Hintereingang Klemme passen sie die Schlachter ab. Blut. Die verschanzen sich im Schweinestall. Kohlenkeller. Rathaussirene. Der Totenkopp starrt. Die Schlachthalde fern gegenüber. Das Förderband still. Runter Fahnen, Parolen. Das Blut

⁵⁵ Schleef: *Gertrud*, S. 54 f.

⁵⁶ Vgl. hierzu auch ders.: „Das Denkmal“, S. 176.

klebt. Dem Steingeficht geopfert. Wird dunkel, der Zug hoch zum Schacht, die Frauen wollen Butter, Absperrungen, Busse von Eisleben und Mansfeld. Jetzt heißt die Partei Luther. Ihr habts versprochen. Die Bilder brennen. Die Bärte einer Nacht. Die Panzer donnern. Bahnschranke niedergebrochen. Pflaster platzt. Wasserrohre. Die Erde tut sich nicht auf, die Panzer Front. Das große Bild brennt am Förderturm, dann stürzt es runter.⁵⁷



Das „Ketzernest“ Sangerhausen in den frühen 1970er Jahren.

Der Krieg, der Staat und Volk durchzuckt, wird retrospektiv ausgeweitet bis in die Reformationszeit bzw. die Zeit der Bauernkriege und so mit Blick auf die tieferliegende Lehnslast dieser Landschaft rekontextualisiert. Das Prinzip, dessen Schleef sich hier bedient, findet sich in den Manuskripten zu Heiner Müllers *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* angedeutet, in denen es heißt: „einschießen v. Anachronismen bis / zur Sprengung v. Kontinuität / ([nuum?])“.⁵⁸ Die Kontinuität, die es anhand von Gertruds Durchmessung zu sprengen gilt, ist nicht die simple Chronologie der Ereignisse, obschon diese ebenfalls durch Rückblenden durchquert wird. Zu sprengen ist vielmehr die mit einer chronologischen Linearität verbundene Vorstellung von einem teleologischen Geschichts- und Fortschrittsmodell,⁵⁹ das es erst erlaubt, sich über die vom blutgetränkten Boden

ausgehende Gravität hinwegzusetzen, um die damit verbundenen Ereignisse für überwunden zu

⁵⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 289.

⁵⁸ Müller: Signatur 3394, „Kopf zuschnüren“, Heiner-Müller-Archiv, Akademie der Künste Berlin.

⁵⁹ Das Ende der Geschichte, das als die gemäß dieser Fortschrittsideologie verstandene Wende gefeiert wird, findet sich am Ende des Stücks „Deutsche Sprache schwere Sprache“ parodiert: „LOTTE Der Stasichef längst über'n Berg, der Plebs trampelt im Feuer, kistenweise fliegst aus dem Fenster! Wir sind da nicht bei? / TRUDE Wir trauern um die DDR, nimmt den Flor von Vatis Begräbnis. Was haben die uns eingebrockt, jetzt die Mauer aufzumachen. / ELLY, LOTTE *legen den Flor an*. Die Hitlers kommen und gehen aber das Deutsche Volk bleibt. / TRUDE Stalin! / LOTTE Nehmt die Eimer, wir löschen die Stasi. Sonst brennen wir. / TRUDE, ELLY *singend im Marschtempo*. Brüder zur Sonne zur Freiheit... / LOTTE *gleichzeitig*. Wie nach dem Krieg, da sprangen die Eimer von Hand zu Hand für den verordneten Aufbauwillen. Ich rieche die frische Farbe. / MEYER *allein, nachdem Elly, Trude, Lotte mit Eimern ab sind, verfällt er wieder ins Stottern*. Sonst brennt ihr. Der treuste Führer in der Not das ist und bleibt der liebe Gott. Nimm diesen Spruch als Wanderstab, er leitet dich bis an dein Grab. Ich was niemals ein Parteiaktivist. Das schwöre ich, ich schwöre.“ Schleef: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, S. 225.

erklären, um so einen Verdrängungsvorgang zu legitimieren. Das durch die Anachronismen realisierte Einschließen auf die Kontinuität schafft das Kontinuum nicht ab, nur das des linear bzw. diachron verstandenen Fortschritts, das von der Historie propagiert wird. An dessen Stelle tritt ein Kontinuum der Gegenhistorie als verräumlichte Geschichte. Das durch das Einstreuen von Anachronismen erzeugte unverborgene Kontinuum deutscher Geschichte bezeugt daher, dass das kollektive Gedächtnis „tatsächlich durch das materielle Milieu aufbewahrt [wird], das uns umgibt“.⁶⁰ Als so verstandenes raumgewordenes gegenhistorisches Kontinuum geht es ein in die „Hindenburg Adolf Hitler Thälmannstraße“,⁶¹ die als „Hermann Göring Walter Ulbricht Werke“⁶² benannten Leuna-Werke, die als „Hermann Görings Kornkammer des Deutschen Reiches“⁶³ titulierte Goldene Aue zu Füßen des Kyffhäusers, das früher mit „roten Flaggen mit schwarzen Balken“,⁶⁴ heute in „Einheitsfarbe“⁶⁵ erscheinende Sangerhäuser Café Kolditz, die Einsicht, dass trotz „andere[m] Anstrich [...] Partei [...] Partei, Rathaus Rathaus [bleibt]“⁶⁶ und das von Gertrud zitierte Lied „Der kleine Trompeter“,⁶⁷ das seit 1915 Karriere in sowohl roten als auch braunen Fassungen macht.⁶⁸ Zum Kontinuum zählen ferner „[d]ie Fahnen. Roten Ecken. Bilder. Marx, Engels, Lenin. Stalin. Stalin weg, Lenin hin. Ulbricht statt Pieck“,⁶⁹ die „Nazis im Bauch, die Russen im Kino“⁷⁰ und immer wieder die personale Kompatibilität zwischen den Bewohnern des Deutschen Reichs von 1933 bis 1945 und der DDR:

Es lebe der 1. Mai der Kampftag der internationalen Arbeiterklasse. Funktionäre aller Länder vereinigt euch. Für das Wohl des Volkes für das Glück der Menschen vorwärts zum 9. Parteitag der SED Ausrufezeichen. 51 Parolen verkündet das ND [*Neues Deutschland*; Anm. d. Verf.], meine Fenster beflaggt, wie Vater verordnet [...]. Halleluja. Das Kulturhaus stöhnt, drinne kreischende Paare, Tschingdarada und Bumbubum, die Orden kollern, im Parkett lachts, die neue Garderobe voll Schmiere, ein Achselzucken, Heiterkeit, niemand dabeigewesen, wir, Schlag vor die Brust, reinstes Gewissen. Uns gings ja prächtig Trude,

⁶⁰ Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 142.

⁶¹ Schleef: „Einer Zweiter Dreierreich“, in: *Mooskammer*, S. 88-95, hier S. 92. Vgl. auch ders.: *Gertrud*, S. 291.

⁶² Ebd., S. 122.

⁶³ Ebd., S. 150.

⁶⁴ Ebd., S. 24.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 567.

⁶⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 66.

⁶⁸ 1915 über einen Gefallenen des Ersten Weltkriegs geschrieben, wird das Lied 1925 vom Roten Frontkämpferbund bearbeitet, in den 1930er Jahren zum Horst-Wessel-Lied umgetextet und in der DDR schließlich vom Freien Deutschen Gewerkschaftsbund aktualisiert. Vgl. H. C. Grünefeld: *Die Revolution marschieret. Kampflieder der Unterdrückten und der Verfolgten. 1806-1930*, Bd. 2, hrsg. v. Reinhard Welz, Mannheim: Vermittler Verlag, 2006, S. 537-547. Sowie Annina Hartung: *Komm, sing mit*, Berlin: Volk und Wissen, 1960, S. 39.

⁶⁹ Schleef: *Gertrud*, S. 191.

⁷⁰ Ebd., S. 227.

so schreit Müller mich an mit seinen 4 Knaben 4 Mädchen, wenns über uns kracht, 5 vor 12 spricht der Führer ein Machtwort. Deutschland erbebt, aufstehen seine toten Glieder. Heil.⁷¹

Dass sich „[ü]berall das Pack eingerichtet“,⁷² führt Gertrud überdies mit Bezug auf den reibungslosen Karriereverlauf ihrer Schwester Grete an, die nach ihrer Luftwaffenoffizierszeit auch in der DDR ein sorgloses Dasein fristet,⁷³ und im Hinblick auf die benachbarte Familie Meyer – „Nazitreu. Heute Polizisten“⁷⁴ –, deren Sohn sich nach der Wende vom „alte[n] Oberamtmann Meyer“⁷⁵ in den „neue[n] Oberamtmann Meyer“⁷⁶ verwandelt. Auch mit Blick auf den Westen, dem „Land der Dienstboten und Allesverstehers“,⁷⁷ macht das hier thematisierte Kontinuum keinen Halt: „Glaube nichts mehr, der Osten knurrt, der Westen jubelt. Alles Scheiße. Im Fernsehen bald keinen Unterschied. Die Fressen lachen.“⁷⁸ Hinsichtlich der neuen Haltung ihres ersten republikflüchtigen Sohns Hans heißt es weiter: „Im Westen der Lokalteil der gleiche Jargon. Hetze und Besserwisser. Morast bis zum Hals bei neuer Herbstgarderobe. Politur die ganze Visage gabs schon mal in Deutschland. Die Schmeißfliegen schillern auf der Schafscheiße.“⁷⁹

Dass sich Gegenwärtigkeit vor diesem Hintergrund in erster Linie durch die Intensität auszeichnet, mit der man sich mit der Vergangenheit und dessen Gespenstern auseinandersetzt,⁸⁰ wird auch in Schleefs „TRAUM BERLIN EIN MEER DES FRIEDENS“ aufgegriffen:

Ich habe geträumt ich schwimme. Aus Kellern, U-Bahnschächten, Klobecken kam Wasser geschossen. Jeder machte sich bereit. Hals über Kopf stieg es. Der Führer im Rundfunk erklärte, die Mauer halte. Die Flut ändert die Richtung. [...] Im Hof schwappt das Wasser. [...] Dann mußte ich schwimmen. Das Dach weggesackt, der ganze Hoftrakt. Hielt mich in den hohen Wellen, tapfer die braune Suppe ausgespuckt. Weiter. Hans

⁷¹ Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 60.

⁷² Ebd., S. 643.

⁷³ Vgl. ders.: *Gertrud*, S. 361: „Das ganze Haus lieferte sie aus. Mansarde sich verkrochen. Leuna quietschte. Das Nazischwein. Ihre Klamotten flogen aus dem 3. Stock. Alles auf die Straße. Breitgetreten ihr Raubgut. Heimgeschleppt umsonst. Zwangsverpflichtet. Aber Grete holt ein. Großmutter Strategie lag ihr. Einen Fünfmarschein verdreifachte sie im Handumdrehen. [...] Schieberpäckchen auf Schieberpäckchen. Die mußte die Konserven in Aue horten, von ganz unten hochgerackert. Das Biest. Heute hält sie den Mund. Reindreschen.“

⁷⁴ Ebd., S. 80.

⁷⁵ Ders.: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, S. 221.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ders.: *Gertrud*, S. 175.

⁷⁸ Ebd., S. 486.

⁷⁹ Ebd., S. 148.

⁸⁰ Vgl. ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 69: „Vielleicht gibt die Erinnerung nur soviel preis, wie man es braucht, um seinen Anspruch, seinen gegenwärtigen Standpunkt zu legitimieren, vielmehr eine Sammlung vor der geballt auf einen zukommenden Gegenwart, sodaß eigentlich nie von Einsicht oder Neuanfang gesprochen wird, sondern von stetig steigenden Anforderungen, denen man sich immer konzentrierter gegenüberstehend empfindet.“ Mit Berufung auf Jean Starobinski bezeichnet Marc Augé das Phänomen von der „Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart“ als kennzeichnend für das Wesen der Moderne. Augé: *Nicht-Orte*, S. 81.

Moser warf einen Rettungsring. Aber wo ist Kurt. In einem anderen Boot, wollten zur Baustelle Leninplatz, dort fester Boden, das Denkmal Granit. [...] Wir ankerten am geplanten Denkmal. Schon einige Leute, rutschten. Kleidung ausgewrungen, manche rauchten. Guter Mut. Nasser Arsch. [...] Apfelsinen und Kisten vorbei, nichts angefaßt, könnte vergiftet sein. Der Führer warnte. Jeder Husten. Qualm aus den Wohnblocks vom Wind aufs Wasser gedrückt, bis zur Brust im Dreck, gar nicht unsere Füße zu sehen. Wer sich bückte mitgerissen. Rutschig auf dem Leninkopf, schmale Kante der Kragen, seine Glatze bot wenig Platz. [...] Langsam versackten die Fundamente. Das Boot schaukelte in den Wellen. Endlich Sonne. Wasserwüste. Der Funkturm, mehrere Masten. Hans Moser ein kleines Transistorradio mit. Der Führer spricht über Radio DDR: Die Mauer wird halten. 1000 Jahr. VEB Zement läßt uns nicht im Stich. Am Himmel Wolkenberge, dunkelblau, verschluckten die Sonne. Setzte Regen ein. [...] Wir mußten schwimmen. Moser hatte irgendwie ein Boot erwischt, nochmal hievte er mich rüber. Wir suchten Elfi, Theo Lingen hatte es auch geschafft, er hing an einem Balken, bißchen abgekämpft, sonst munter. Seinen Schlips gerückt, überlegte welche Richtung. Wir waren weit rausgetrieben. Ein Vater nahm seine Schreibmaschine. Wenigstens dem Jungen zu melden, wo wir sind. Moser hustete am Ruder. Meine Stiefel futsch. Schade. Er klebte die Briefe zu, warf sie ins Wasser. Die kommen an. Hast du Hunger.⁸¹

Der Traum, der den Einbruch der Anachronismen *in nuce* demonstriert, stellt neben dem Stückentwurf „TARZAN RETTET BERLIN 1974“⁸² die Vorlage für Schleefs erstes Stück „Berlin ein Meer des Friedens“ (1974) dar, in dem am Ende eines Fernsehabends ein Ostberliner Ehepaar die Stadt in braunen Fluten versinken sieht. Auch hier wird das braunrote Kontinuum von den Protagonisten aufgegriffen, wenn der Mann anmerkt, „Damals. Einundvierzig. Jeder Schuß ein Ruß“⁸³ und ihm die Frau entgegnet, „Erst die Russen abknallen und jetzt in den Arsch kriechen“.⁸⁴ Dass „die Vergangenheit [...] immer wieder[kommt] wie ein Kind geboren wird“,⁸⁵ weiß am Schluss der Vater zu beglaubigen, wenn er mit Blick auf die Fluten den Nährboden für die Wiedervereinigung beschreibt: „Braun ist der Schlamm wenn das Wasser zurück, wird lange dauern bis trocken.“⁸⁶ So

⁸¹ Schleef: *Tagebuch 1964-1976*, S. 364 f.

⁸² Vgl. ebd., S. 353-356.

⁸³ Ders.: „Berlin ein Meer des Friedens“, in: *Die Schauspieler / Mütter / Wezel / Berlin ein Meer des Friedens*, S. 165-201, hier S. 183.

⁸⁴ Ebd., S. 192.

⁸⁵ Ebd., S. 184.

⁸⁶ Ebd., S. 200. Vgl. dazu Schleefs Kommentar von Anfang April 2001: „Vorallem die Behauptung, daß eine Wiedervereinigung der beiden Deutschen Staaten nur in Braunem Schlamm möglich ist, verstört, ist politisch zunächst undenkbar, so gehen auch alle West-Kritiker damit um, als das Stück im Westen, in einem Provinztheater uraufgeführt wird, später am Schiller-Theater Berlin mit gleichen Reaktionen. Schon der Druck bereitete Schwierigkeiten, FILMKRITIK Nr. 259 Juli 78 versucht den Schluß, die Sturmflut zu streichen. [Zu diesem Zeitpunkt wurde das Stück noch unter dem Titel „Ein Kessel Bunes“ veröffentlicht; Anm. d. Verf.; vgl. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 78.] Die Angst, die sich in diesen politischen Reaktionen spiegelt, macht mich betroffen und schreckt mich von meinen Theatertexten ab, ich habe etwas geschrieben, was keiner verstehen will: Also, lieber Shakespeare inszenieren, der ist absolut todsicher.“ Ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 358 f.

wie Schleef hier mit seinem anachronistischen Verfahren darauf hinweist, dass die „Abwicklung der Nazi-Altlasten [...] jahrelang das Wiedererstehen einer faschistischen Welt [verdeckt]“;⁸⁷ so tut er es auch hinsichtlich der restaurativen Kulturpolitik der DDR und des wiedervereinigten Deutschlands. Dazu zählt unter anderem die Bemerkung, dass die Behandlung der „Proleten und Künstler“⁸⁸ in der DDR ganz im Zeichen des „anfangs erbittert bekämpfte[n] Geist[s] von Preußen“⁸⁹ stünde sowie der Verweis darauf, dass das wiedervereinigte Deutschland anlässlich des 250-jährigen Geburtstags zur Grundsteinlegung von Sanssouci den Alten Fritz als weiteren untoten Friedrich (der erste ist Barbarossa) herbeisehnt,⁹⁰ womit dem Wunsch nachgegeben wird, „Schuld abzuladen, unschuldig, nicht haftbar zu sein [...], um das jetzt ins Bewußtsein dringende, in beiden deutschen Staaten entstandene Vakuum vergessen zu lassen, das auch keine Partei mehr füllen kann, nur füllen konnte, solange der BRD-Aufstieg anhielt“.⁹¹



Kontinuum des Kriegs und Vakuum: Das Bahnbetriebswerk Sangerhausen im Jahr 2014.

Das Einstreuen von Anachronismen und die daraus resultierende gegenhistorische Rede über die von der Kontinuität des Kriegs gekennzeichnete Landschaft bringen das Unheimliche der Epoche als fortwiesende „Bereitschaft zum Unsäglichen“⁹² zur Darstellung, indem sie offenlegen, dass man von den Toten nicht loskommt und „es in letzter Instanz doch die Macht des Blutes [ist], die über die Gestalt der Erde entscheidet“.⁹³ Als Taktik ist das Einschließen von Anachronismen eine durch und durch gespenstische Angelegenheit, insofern durch sie immer wieder die für überwunden geglaubten Ereignisse in die vermeintliche Gegenwart zurückgerufen werden. In diesem Sinne braucht es den Spuk oder vielmehr die Wissenschaft darüber, die Hantologie, um die Gegenhistorie

⁸⁷ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 84.

⁸⁸ Ebd., S. 380.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Adorno: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2, S. 555-572, hier S. 555.

⁹³ Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 54.

als eine Rede, die sich gegen das Kontinuum des vermeintlichen Fortschritts richtet, überhaupt artikulieren zu können. Sie sagt in Gertruds pointierten Worten: „Damit alles so bleibt, hat sich vieles geändert.“⁹⁴

Dass Schleefs Taktik nicht nur einen Diskurs über die gegenseitige Kontaminierung von deutschem Boden und deutscher Geschichte erzeugt, der als Erzählung über das Vakuum einer zukunftslosen Gegenwart begriffen werden muss, sondern sie sich zuallererst als eine kompositorische Verfahrensweise niederschlägt, tritt vor allem anhand von Schleefs Inszenierungspraxis und der in seinen Tagebüchern realisierten Schreibweise in den Vordergrund. Zwar weisen die bis hierhin zitierten Passagen sowohl inhaltlich auf das Einstreuen von Anachronismen hin als auch mit Bezug auf die Verwendung von intertextuellen Verweisen, wie im Falle des nach Friedrich Rückert zitierten Barbarossa-Gedichts oder des Lieds vom kleinen Trompeter. Als formales Prinzip, das unter sich etwas anachronistisch Zusammengesetztes begreift, gibt sich diese Technik jedoch weitaus offensichtlicher anhand derjenigen Arbeiten zu erkennen, die über den *Gertrud*-Komplex hinausgehen, obschon sie in ein und demselben inhaltlichen Zusammenhang stehen. Zu nennen wären hier zunächst die Textfassungen zu Schleefs Inszenierungen, die sich des Verfahrens der Montage annehmen: Unter anderem das von Schleef und Hans-Ulrich Müller-Schwefe nach Aischylos' *Sieben gegen Theben* und Euripides' *Bittflehenden* komponierte *Mütter* (1986), in dem beide Stückvorlagen „in der der historischen Chronologie entgegengesetzten Reihenfolge“⁹⁵ anordnet sind (die *Bittflehenden*, die an *Sieben gegen Theben* anschließen, sind vorangestellt); Lion Feuchtwangers archäologisch geborgenes⁹⁶ *Neunzehnhundertachtzehn oder Sklavenkrieg* (1990), das als Kontinuum „[d]eutsche[r] Aufstände, deutsche[r] Konflikte“⁹⁷ konzipiert ist; Goethes *Faust* (1990) als eine nicht-lineare „Collage aus Bruchstücken des Gesamttextes“;⁹⁸ Rolf Hochhuths *Wessis in Weimar* (1993), das als Fremdtex te unter anderem Brechts „Lob der Kommunistischen Partei“, Bachs „O Haupt voll Blut und Wunden“, „FDJ-Lieder [...] und Szenen Schillers aus dreien seiner Dramen einfügt“;⁹⁹ Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1996), dem Motive aus Wagners *Parsifal* beigefügt werden;¹⁰⁰ schließlich Schleefs *Verratenes Volk* (2000), dessen Textkorpus auf Passagen aus Alfred Döblins *November 1918*, John Miltons *Paradise Lost*, Nietzsches *Ecce homo* und Edwin Erich Dwingers *Armee aus Stacheldraht*

⁹⁴ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 23.

⁹⁵ Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 104.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 135.

⁹⁷ Günther Rühle zitiert nach ebd., S. 137.

⁹⁸ Ebd., S. 141.

⁹⁹ Ebd., S. 158.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 180 f.

zurückgeht.¹⁰¹ Darüber hinaus weist Wolfgang Behrens darauf hin, dass die anachronistische Struktur, die diese Inszenierungsvorlagen textseitig auszeichnet, auch die nachfolgenden Aufführungen miteinander in Beziehung setzt. So heißt es vor dem Hintergrund des durch die Inszenierungen von Goethes *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*, Feuchtwangers *Neunzehnhundertachtzehn oder Sklavenkrieg* und Schleefs *Verratenes Volk* etablierten Kontinuums des deutschen Revolutionsdramas und mit Blick auf die Figuren Götz (Goethe) und Wendt (Feuchtwanger):

Beide Rollen verkörperte [in Schleefs Frankfurter Inszenierungen; Anm. d. Verf.] der junge Martin Wuttke. Götz ist zu Beginn ein Mann der Tat. Am Ende zerbricht er an einer Realität, die sich seinen Idealen nicht fügen will, und wird (bei Schleef) zum Schriftsteller: Im letzten Teil der Inszenierung tippt er an der Schreibmaschine – anderer Wirkungsmöglichkeiten beraubt – seine Autobiographie. Zu Beginn von „Neunzehnhundertachtzehn“ sitzt Götz, nun Thomas Wendt geheißen, wieder auf dem Stuhl des Dichters. Er schreibt politische Theaterstücke. Doch Wendt/Götz treibt es zur Tat, er wird Revolutionsführer, er verwickelt sich in die Widersprüche des revolutionären Alltags, und – wie könnte es anders sein – er scheitert. Erneut. „Neunzehnhundertachtzehn“ mündet bei Schleef wieder in „Götz“, und zwar buchstäblich, denn er hängt an den Schluss des Feuchtwanger-Stücks noch einen Dialog aus „Götz“ an.¹⁰²

Als eine Montage, die den Prozess des Schreibens als eine von Anachronismen gezeichnete Arbeit begreift und darin ihr forminhaltliches Prinzip zur Thematisierung der Erinnerungstätigkeit findet, lassen sich wiederum Schleefs Tagebücher lesen. So wie Schleef Gertrud ihr Netz aus Ausgrabungen weben lässt, die aus der sich als Landschaft realisierenden allgegenwärtigen Vergangenheit entborgen werden, verfährt er auch in dem sich selbst zugewandten „Textgebirge in der ersten Person“.¹⁰³

Er schrieb die alten Tagebücher ab und zu den Einträgen immer wieder Neues von hinterher, heute dazu, die 'Kommentare'. Diese Anordnung machte die Sache beweglich; einerseits die Chronologie, andererseits das Hineinsprechen in die Chronologie aus der Gegenwart, das ihm, ganz selbstverständlich Korrektur,

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 226.

¹⁰² Ders.: „Beseelt vom Ungenügen an der Welt. 'Götz' – 'Neunzehnhundertachtzehn' – 'Verratenes Volk'“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 220-224, hier S. 222. Eine Kontinuität der Inszenierungen untereinander wird überdies durch die selbstreferentielle Wahl der Bühnenmittel hergestellt, wie beispielsweise anhand eines den Zuschauerraum teilenden Stegs, der in den Aufführungen von *Mütter*, Gerhard Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1987), Goethes *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*, Feuchtwangers *Neunzehnhundertachtzehn oder Sklavenkrieg* und Oscar Wildes *Salome* (1997) verwendet wird. Vgl. ders.: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 108, 116, 140, 196.

¹⁰³ Müller-Schwefe: „Vorwort“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 5.

Nachtrag, Erweiterung, die Berücksichtigung von Begebenheiten und Überlegungen aus anderen Zeiten seines Lebens ermöglichte.¹⁰⁴

Das Tagebuch dokumentiert durch seine anachronistische Struktur, die durch das Verhältnis zwischen Originaleinträgen und mehrfachen Kommentaren etabliert wird, „den prozessualen Charakter des Schreibens“¹⁰⁵ und den Bestand, dass „[a]lles [...] Jetzt [ist], selbst wenn es Jahrzehnte zurückliegt, es ist da, mehrdimensional.“¹⁰⁶ Diese Mehrdimensionalität, die sich in einer durchgehenden Abarbeitung an vergangenen Ereignissen und Standpunkten zum Zweck der Selbstlegitimation manifestiert,¹⁰⁷ lässt sich abermals anhand eines Ereignisses verdeutlichen, das bereits innerhalb zweier Kontexte thematisiert wurde und das Schleef als das „einschneidende Erlebnis in meiner Kindheit“¹⁰⁸ – also als den entscheidenden disruptiven Anachronismus – bezeichnet: dem 17. Juni 1953. Während Schleef in den einleitenden Kommentaren von 1999 und 2001 zu Beginn des ersten Tagebuchs noch behauptet, dass seine Aufzeichnungen mit dem 17. Juni 1953 begönnen,¹⁰⁹ fügt er an späterer Stelle hinzu, dass seine „Aufzeichnungen [...] mit einem nachträglichen Eintrag [beginnen]: 5.3.1953 Stalin tot. Sein Tod galt als Befreiungsschlag, der nachträglich umso größer gemacht wurde, je mehr sich die politische Gewichtung verschob.“¹¹⁰ Dieser nachgereichten Korrektur folgen dann insgesamt neun – hinsichtlich ihres Umfangs und der darin aufgeführten Details – verschiedene Fassungen zu den Ereignissen vom 17. Juni,¹¹¹ darunter fünf Versionen auf losen Blättern¹¹² und eine handschriftliche Fassung.¹¹³ Hinzukommen außerdem vier Kommentare¹¹⁴ (einer davon ist auch in *Droge Faust Parsifal* abgedruckt¹¹⁵) sowie zwei Aufzeichnungen von 1977, die zu den Ereignissen des 17. Juni in Beziehung gesetzt werden.¹¹⁶ Schließlich wird in einem letzten Kommentar darauf hingewiesen, dass die „Aufzeichnungen [...]

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Windrich: „Nachwort“, S. 490.

¹⁰⁶ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 320.

¹⁰⁷ Vgl. ders. und Kluge: „Der Feuerkopf spricht“, S. 8. Die Dringlichkeit der Selbstlegitimation wird anhand der Schreibdichte der Tagebücher verdeutlicht, die vor allem in Schleefs letzten Lebensjahren zunimmt und „etwas von einem Wettlauf mit der Zeit [hat]“. Windrich: „Nachwort“, S. 488.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Schleef: *Tagebuch 1953-1963*, S. 7.

¹¹⁰ Ebd., S. 8.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 9-20. Die verschiedenen Fassungen ergänzen die *Gertrud*-Fassung aus der Kinder-Perspektive.

¹¹² Vgl. ebd., S. 14-19.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 19 f.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 20-28.

¹¹⁵ Vgl. ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 165.

¹¹⁶ Vgl. ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 22 f. Darunter ein Rückblick auf die frühen 1950er Jahre und ein Traumausschnitt.

nicht wie angenommen am 17.6.53 [beginnen], sondern im Dezember 52“,¹¹⁷ wie Schleef im Juni 2001 feststellt.

Was anhand der pluralen Urszene von Schleefs Aufzeichnungen deutlich wird, ist die Tatsache, dass seine Tagebücher von Beginn an von der Grundfrage nach dem Anfang und der Konstruiertheit von Erinnerungen begleitet werden; nicht im Sinne der Wahrhaftigkeit, sondern als Ausdruck permanent nötiger Reflexion durch das Einstreuen von Anachronismen. Jede Behauptung wird im fortschreitenden Schreibprozess geprüft und durch neugewonnene Fakten revidiert, so dass letztlich auch die Kommentare selbst kommentiert werden. Was aus den Anachronismen hervorgeht, ist also ein Kontinuum von Fassungen erster und letzter Hand, die als gesammelte Irrtümer und Korrekturen gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Die durch unterbrechende Revisionen erzeugte fortwährende Narration, an deren Ende nicht die Zuversicht in das Faktische im Sinne des letztgültig Wahren oder Authentischen steht, sondern vielmehr ein gesteigertes Misstrauen demgegenüber, verweist in letzter Instanz darauf, dass das der Erinnerungsarbeit zugrundeliegende Erzählbarmachen selbst als ein kontinuierlicher Modus der Krise zu begreifen ist:

Je mehr ich an diesem Text arbeite, je mehr schieben sich die Daten zusammen, überkommt mich eine Unruhe, daß dies alles so nicht wahr sei, daß Erinnerungen überhaupt nicht stimmen, geradezu gegensätzlich sind, daß in den täglichen Eintragungen Aufblähungen stattfinden, an die man sich später nicht mehr erinnert und umgekehrt, daß meine Kommentare häufig stereotyp beginnen, hier sei nur ein einziger Satz eingetragen und daß dieser Satz, um eigentliche Bedeutung zu bekommen, eingehend kommentiert werden müsse, auch das zeigt, daß viele dieser Ereignisse im Kopf stattfanden, die zwar praktisch durchlebt waren, aber keinen Niederschlag fanden.¹¹⁸

Damit die Ereignisse jedoch einen Niederschlag finden können, ist Sprache nötig, „aber meine eigene Sprache treibt Krücken“,¹¹⁹ die kein Entkommen aus der unheimlichen Landschaft erlauben.

¹¹⁷ Ebd., S. 23. Die Annahme, die Aufzeichnungen begönnen am 19. Dezember 1952, begründet Schleef damit, dass die staatliche Krisensituation, die am 17. Juni 1953 eskalierte und auch sein Elternhaus ins Wanken brachte, gegen Ende des Vorjahres bereits präfiguriert war: „Geraune seit Monaten in Sangerhausen, den kommenden Unruhen geht die Verhaftung und Verurteilung des angeblich reichsten Manns von Sangerhausen voraus, Gieseler, der in GERTRUD der Judennazi heißt, bei dem die Familie meiner Mutter völlig verschuldet ist, wird als Kapitalist gebrandmarkt und sozusagen per Gesetz enteignet, das ist der Auftakt, damit will man die Bevölkerung in Schach halten, seht, wir tun etwas, um die Richtigen zu bestrafen. Die veröffentlichten Steuerschulden belaufen sich auf für damalige Verhältnisse unvorstellbare 200 000 DM. Eigentlich herrscht in Sangerhausen der Ausnahmezustand, wie er am 17. Juni herrscht, bis die Rote Armee am 19.6. aufräumt. [...] In einzelnen Betrieben versucht man jetzt gezielt Bösewichter auszumachen, jeder private Arbeitgeber wird observiert. Endlich hat man Gieselers Vertraute ausfindig gemacht, die Oberste Schicht von Sangerhausen ist mit ihm unter einer Decke, sodaß ein Aderlaß bevorsteht, der dann mit den gelben Briefen der Kommandantur, dem Transport der Bestellten, der Dabehaltenen nach Sibirien praktiziert wird [...]“ Ebd., S. 23 f.

¹¹⁸ Ebd., S. 129.

¹¹⁹ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 69.

Inventur III: „Deutsche Sprache schwere Sprache“¹

Die Sprachschwierigkeiten, die Schwierigkeiten mit der Sprache, beginnen mit einer körperlichen Grenzerfahrung. Als nachträglich zugeschriebene Urszene² wird sie von Schleef in *Droge Faust Parsifal* beschrieben:

Mit 16 kam ich für ein Jahr ins Krankenhaus. In den ersten Wochen nahm ich meine Umgebung nicht wahr, meine Augen waren verbunden, ich wurde gefüttert, Kot lief aus dem Körper, ich war nur Schmerz. [...] Mein Bett umgab eine Grenze, eine unsichtbare, das Geräusch. Ich lag fest mit Gips an Arm und Bein, konnte nicht einmal sitzen. [...] Im 'Dämmerzustand' der ersten Wochen verhörte mich die Kriminalpolizei, versuchte, mich zum Sprechen zu bringen, ich sah die Vernehmer nicht, die zerrissenen Lippen brannten. Mit der Zunge schob ich die Hautfetzchen ab, um sie anschließend zu kauen. Als mir der Kopfverband im Zimmer gewechselt wurde, faßte ich schnell mit meiner rechten Hand nach meinen Augen [...]. Wie ich über den Matsch faßte, erschrak ich. [...] Tage später wurde am rechten Auge der Schorf abgeweicht. Ich sollte den Spiegel halten, ich schielte in ein anderes Gesicht, bis ich es zu mir zugehörig empfand, vergingen Wochen. Daß ich wieder sehen konnte, war wie eine Rückkehr ins Leben.³

Im Zentrum des traumatisierenden Schlüsselerelebnisses steht der Körper als durch den ihm umgebenden Gips bestärktes Gefängnis, dessen empfindliche äußere Schwelle, die Haut, das Äußere des Sprechorgans als beschädigt ausweist. Vor dem Hintergrund des biografischen Stellenwerts, der dem Unfallereignis und dessen Folgen nachträglich eingeräumt wird, erscheint die Darstellung der Leiblichkeit hier ganz konkret und unmetaphorisch als ein Echo auf Nietzsches Bemerkung, dass „die Erinnerung [...] eine eiternde Wunde“⁴ sei. Die eiternde Wunde ist der Körper selbst, der als physisch anwesender Träger der Erinnerung die Verletztheit des beschädigten Selbst anzeigt.⁵ In

¹ Ders.: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, S. 171.

² Vgl. ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 86. Die von Schleef wiederholte Erzählung, sein Sprachfehler sei die Folge des Unfalls vom 13. Februar 1960, ist Fiktion. Schleef beschreibt beispielsweise „seine Reisen zum Sprachunterricht in Nordhausen in *Droge Faust Parsifal*, S. 86, verlegt sie dort jedoch in die Zeit nach dem Unfall“. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 18. Den Sprachunterricht in Nordhausen besucht Schleef hingegen seit 1954. „Schleef stottert von Kindheit an. Später wird er die Legende pflegen, daß er erst als Folge seines lebensgefährlichen Unfalls im Jahre 1960 einen Sprachfehler behält. Thomas Breier, ein ebenfalls stotterndes ehemaliges Nachbarskind Einars, berichtet jedoch glaubwürdig in einem unveröffentlichten Leserbrief vom 17.8.2001 an *Die Zeit*: Einar stotterte, und zwar nicht erst seit diesem mysteriösen Sturz aus dem Zug. Ich habe ihn nie anders als stotternd erlebt.“ Ebd. Der genannte Mitschüler aus dem Sprachunterricht, Thomas Breyer (so in den Tagebüchern geschrieben), wird auch in den Tagebüchern erwähnt. Vgl. Schleef: *Tagebuch 1953-1963*, S. 178.

³ Ebd., S. 239.

⁴ Nietzsche: *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, in: KSA, Bd. 6, S. 255-374, hier S. 272. Überdies trägt die Überschrift von Schleefs Kapitel den Titel „Wunden I“. Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 239.

⁵ Vgl. Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 258 f.: „Der Körper kann daher nicht ohne die Berücksichtigung von Schmerz betrachtet werden. In besonderer Intensität kann Schmerz zwar auch die Erinnerung auslöschen und damit die illusorische Möglichkeit eröffnen, der Erinnerung entkommen zu sein, aber gleichwohl bleibt dieser Schmerz in der (unterdrückten) Erinnerung präsent, sozusagen als ein untergeordnetes Vergessen, in welchem Körper und Schmerz immer fortbestehen. [...] Erinnerung – hier zusammengedacht mit dem Schmerz – muss demnach eher dem Körper

ihm manifestiert sich die Erfahrung der Isolation der Außenwelt sowie der Fremdheit dem Selbst gegenüber als ständig präsenten Gedächtnis. Der erinnerten Dichotomie zwischen Innen und Außen steht die Dichotomie zwischen Leben und Tod zur Seite. Eingeschlossen vom Gips und jeder Mobilität beraubt, ist der Leib lebendig begraben, nur Empfänger dumpfer sinnlicher Eindrücke, unfähig zur Artikulation oder Responsivität. Dass Schleef die Rückgewinnung des Augenlichts als Auferstehung beschreibt,⁶ erfasst jedoch nicht die volle Tragweite des traumatisierenden Krankenhausaufenthalts:

Mein Arm eiterte. Jetzt war die Amputation fällig. Wie bei meinen Nachbarn, die Stück für Stück ihrer Extremitäten entledigt wurden. [...] Diese Männer hatten Frauen, Frey, der LPG-Bauer, fuhr Nachtschicht, Trecker mit mehreren Ackergeräten zum Planübererfüllen. Frey war aus Suff oder Übermüdung in eine Böschung geraten, überschlug sich, die Egge durchs Bein, er lag so bis zum nächsten Mittag, [...] [seine Frau] fand ihn, holte den Krankenwagen [...]. Man tröstete sich, zu früh, in die Wunde war Nitrat gekommen, Dünger, der sie nicht abheilen ließ, sich langsam ausbreitete, zuerst im Unterschenkel, dann übers Knie nach oben zog, der Dünger fraß den Körper.

Neben mir lagen nur solche Kandidaten. Ein Agronom, der beim Studieneinsatz von seiner Frauen-Brigade angefallen, am Unterleib zerbissen wurde. Im Türeck einer der Russen, die sich beim Manöver zusammenfuhr. [...] Opa Glanz verlor 2 Arme, 2 Beine und starb trotzdem nicht. Ich lief mit meinem Gips wie ein leckgeschlagenes Schiff. Der war schwer, stank, die Brühe glitschte mir am Leib runter. Zunächst verheimlichte ich es [...], meine Nachbarn aber rochen es, wie eine Genugtuung, so blieb ich ihnen noch länger erhalten, noch 4 Monate. Jetzt war der Moment gekommen, jetzt mußte der Arm ab. Meine Mutter wurde herbeizitiert, sollte unterschreiben, sie unterschrieb nicht.

Ich lag im OP, berauscht und benommen, der Gestank war so mit mir eins, daß ich nichts unterschied. Die Säge kam an den alten Gips, die schwere Schere zwischen Brustkorb und Arm [...]. Als der Gips in großen Teilen herunterfiel, war sofort eine Kälte, als ob Eisstücke von Luft auf meiner Brust lägen. [...] Die austretende Flüssigkeit verschwand mit dem abgenommenen alten Gips. Unter dem neuen schien ich vor Hitze zu ersticken, als würde der Brustkorb zusammengedrückt. [...] Der Geruch war noch um mich, tagelang, bis er nachließ. [...] Der Arm hängt noch heute an mir, hängt und baumelt, manchmal will er nicht mehr, wie mein alter Computer.

Als ich in der Schule die 9. Klasse nachholte, fuhr ich zurück ins Krankenhaus, besuchte meine Zimmergenossen, Frey war als unheilbar entlassen, wollte keine Amputation, starb. [...] Müller verarbeitete Frey in TRAKTOR. [...] Diese Menschen waren verletzt, als ob ihr Äußeres Zeichen des Innen, eines Risses in

zugeschrieben werden, da sich dieser – ohne den Umweg des Nachdenkens zu nehmen – oft untrüglicher und instinktsicherer als das Gedächtnis erinnert.“

⁶ Vgl. Schleef: *Tagebuch 1953-1963*, S. 119.

ihnen wäre. [...] Die Russen waren alle gestorben. Der Agronom hängte sich im Patientengarten auf. Glanz überlebte Frey 4 Jahre. Unser Zimmer hieß Himmelfahrtskommando. Überlebt habe nur ich.⁷

Die Beschreibung der Krankenhaussituation, die hier mehr einem Lazarett als einer gewöhnlichen Klinik gleicht, rückt die traumatisierenden Unfallfolgen in einen lokalen, gesellschaftlichen und – durch den Verweis auf Heiner Müllers *Traktor*⁸ – intertextuellen Zusammenhang, der sich über das Alltagsleben in der DDR definiert. Dieser Zusammenhang wird durch das Kollektiv markiert, das aus den Zimmergenossen Frey, Glanz, dem Agronom und den russischen Soldaten besteht und dem Schleef als Kranker, nicht als Überlebender, zugehört. Vor diesem Hintergrund konstituiert die aus dem Unfall resultierende körperliche Grenzerfahrung „die erste Erfahrung des *displacement*“⁹ auf eine doppelte Weise: Der durch die Krankheit gezeichnete Körper ist selbst Grenze zwischen Gruppenzugehörigkeit und Gruppenausschluss. Als Einzelner gehört Schleef dem Kollektiv nur als Totgeweihter an, nicht als Gogol-Kenner, denn nachdem er einem der russischen Soldaten signalisiert, „[d]aß ich wußte, wer Gogol war“,¹⁰ wird „eine eigenartige Trennung“¹¹ markiert. Zum anderen ist das Kollektiv, dessen Zusammenschluss im geteilten Kranksein gründet, selbst ein Indikator des Ausschlusses, da sich die hier im Krankenhaus Ausgegrenzten als notwendig produzierte Abfallprodukte der Gesellschaft versammelt finden. Am deutlichsten lässt sich dies anhand des LPG-Bauernopfers Frey exemplifizieren, der in Müllers *Traktor* als „ewige[r] Traktorist“,¹² „einbeinige[s] Vorbild“¹³ und „Knochenausleihstation“¹⁴ in die Geschichte des im Dienste des Arbeiter- und Bauernstaats organisierten Ackerpflügens eingeht, wo er der zum Wohl des sozialistischen Kollektivs verheizte Soldat an der LPG-Front ist. Die durch den Krankenhausaufenthalt erfahrene Deplatzierung gründet also in zweifacher Hinsicht auf die Dichotomie zwischen Innen und Außen, Einschluss und Ausschluss: Einerseits mit Blick auf das Verhältnis zwischen Einzelem und Kollektiv innerhalb der totgeweihten Gruppe, andererseits hinsichtlich des Verhältnisses dieser Gruppe zur Gesellschaft, der gegenüber sie als ausgeschlossene erscheint.

⁷ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 239-242.

⁸ Vgl. hierzu auch ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 360: „Müller [...] bestellte sich Kommentare, Berichte, Geschichten, zB die von meinem Zimmernachbarn Frey, die er in TRAKTOR/GESCHICHTEN AUS DER PRODUKTION II verwendete.“

⁹ Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 20.

¹⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 240.

¹¹ Ebd.

¹² Müller: *Traktor*, in: *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin: Rotbuch, 1996, S. 9-25, hier S. 13.

¹³ Ebd., S. 16.

¹⁴ Ebd., S. 18.

Was von Schleef fiktionalisierend zum Auslöser für seine Sprachstörung erklärt wird, ist in hohem Maß konstitutiv für die Thematisierung sprachlicher Problematiken, die ihrerseits nicht ohne den Aspekt der Leiblichkeit sowie lokaler und gesellschaftliche Zusammenhänge zu denken sind. Denn das Verhältnis zwischen Einzelnem und Kollektiv sowie einer Gedächtnislandschaft, die einzig kollektiv gedacht werden kann, markiert auf sozialer wie historischer Ebene einen Konflikt, der gleichermaßen für das Sich-Abarbeiten an der Sprache gilt, insofern Sprache nichts darstellt, über das ein Einzelner die alleinige Verfügungsgewalt hat. Vor allem mit Blick auf das Sprechen wird der Körper somit zum Austragungsort des Konflikts zwischen Einzelnem und Kollektiv bzw. Landschaft. Bereits im Rahmen von Schleefs Beschreibung seiner Fahrten zum Sprachunterricht in Nordhausen werden Landschaft und Sprachvermögen miteinander in Beziehung gesetzt: „Ich versuche in den Ruinen Nordhausens Sprechen zu lernen. Vergeblich, ich stottere noch immer. Die Sprachtrümmer würgen sich ab. Die Blockade läßt sich nicht lösen. Die Sprache hat sich in mir verbarrikadiert.“¹⁵ Die sich als Trümmersprache¹⁶ offenbarenden Sprachprobleme werden zum Äquivalent einer zerstörten Landschaft, des „Trümmerhaufen[s]“¹⁷ einer „der zerstörtsten deutschen Städte“.¹⁸ Auf das Verhältnis zwischen Einzelnem und Kollektiv wiederum wird anhand der ausgeschlossenen Vor-sich-hin-Sprechenden eingegangen:

Laut-mit-sich-alleine-sprechen war [...] Ausdruck eigenen, unkontrollierten Unvermögens, bei älteren Personen Zeichen ihres „Verfalls oder Narrheit“. In Ostberlin waren solche Personen eine Ausnahme, auf dem Dorf waren sie Geächtete. Für Westberlin kam die Beobachtung hinzu, daß es zunächst nur ältere Personen, meist Frauen waren, dann zunehmend Männer, sodaß beide Geschlechter zahlenmäßig gleich vertreten schienen, dann kamen von Jahr zu Jahr jüngere Personen hinzu, die sich keiner Szene zuordneten.¹⁹

Auf seinen als U-Bahnfahrten durchgeführten Alltagserkundungen²⁰ konzentriert sich Schleef auf einen jungen Mann, der mit sich allein spricht und hält das Erlebnis folgendermaßen fest:

Vor mir, in unmittelbarer Nähe vollzog sich in einem monologartigen Dialog eine Auseinandersetzung in solcher Heftigkeit, die den Sprechenden umgab, ihn von dem ihn Beobachtenden abschottete, ihn wie Fluoreszenz umgab, wie eine Hülle, die keiner verletzen wollte. [...] mit „verklärtem Blick“, in sich versenkt,

¹⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 86.

¹⁶ Vgl. Buchner: „Einar ‘zu Hause’“, S. 147.

¹⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 86.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 89.

²⁰ Vgl. ebd.

argumentierte der junge Mann mit einem Gegenüber, das bald seine Passivität aufgab, draus Kraft gewann, sich gegen den Sprechenden energisch wandte, als würde es ihn schütteln, [...] als verschluckte sich der Sprechende, wüрге.²¹

Von der Beobachtung, die die Isolation des mit sich allein Sprechenden gegenüber seiner Umwelt erfasst, geht es weiter zur Beschreibung des Vorgangs, wie hier Sprache artikuliert wird, womit schließlich auf das Verhältnis zwischen Sprache und Körper eingegangen wird. Schleef spricht von einer äußeren Hülle, die den Sprechenden wie Fluoreszenz oder aber eine Haut umgibt und vom Sprechvorgang als einen Prozess des Hervorwürgens. Beide leiblichen Motive werden in weiteren Texten aufgegriffen. In einer Passage, die sich dem Zusammenhang zwischen räumlicher und Sprachlicher Fremdheit widmet, ist beispielsweise davon die Rede, dass sich

[d]ie Sprache in den Fremden viel heftiger auszudrücken [scheint], als umspanne ihre Körper eine samtweiche, dünne Haut, die voll von Schweiß, trocknendem Schweiß ist [...]. Das Sich-ausdrücken-Wollen arbeitet in dieser Haut, bringt die in Bewegung. Vielleicht ist die von mir angenommene Haut eher eine Fruchtblase, in der sich der Mensch bewegt, atmet und strampelt, sein Ausdrucksvermögen trainiert. [...] Sicher, man gewöhnt sich mit der Zeit, die Art der Sprachbildung fällt weniger auf, aber die Andersartigkeit bleibt. Sie ist es, die mich vom Anderen unterscheidet. Die Haut, die den Sprechenden umgibt, müßte man darstellen können.²²

Zu einem Darstellungsversuch der Haut, die den Sprechenden umgibt, kommt es inklusive der hier durch die Fruchtblase angedeuteten Geburtsmetapher im Rahmen der Beschreibung einer Erfahrung, die Schleef als Mitglied einer Westberliner Stottergruppe macht, über die er sich im Westen zu integrieren sucht.²³ Was an dieser Stelle als „Schlüsselerlebnis des Sprechens“²⁴ benannt wird, knüpft im Hinblick auf die Beschreibungen von Kollektivität und Leiblichkeit an die eingangs zitierte Schilderung der Krankenhaussituation an:

Ein ausgewiesener Lehrer leitete die Mitglieder an, die einzeln auf Matten am Boden lagen. [...] Ich starrte zur Decke, versuchte den vorgegebenen Übungen zu folgen. [...] Ich hörte die anderen. Ihr Ächzen und Stöhnen, ihre gestotterten Schimpfworte waren übergegangen in eine fast verständliche Sprache, die sich zwar durch die vielen, die sprachen, akustisch verwirrte, die ich aber deutlich an Klang und Bildung unterschied. Einige der Männer gingen zu Schreien über, zu einer Art „freiem Sprechen“, indem alles aus

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 364.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.

ihnen herausbrach, was sie sonst scheinbar unterdrückten, vieles über ihre Eltern, ihre Geschlechtsorgane. Dabei lagen die jetzt Weinenden kniend nach hinten gebeugt, sodaß der Kopf die Matte berührte. [...] Die privatesten Äußerungen, wozu der Lehrer weiter anhielt, gingen allgemein in Weinen über, in heulende Selbstbeschimpfungen. Mehrere schrien nach ihrem Vater: Papa, warum bist du so kalt. Da der Vater nicht antwortete, begann sein Sohn zu schreien, die Lautstärke nahm zu, nun konnte ich mich nicht mehr zur Ruhe zwingen, ich sah zu den anderen hinüber und erblickte etwas, was ich jetzt nicht beschreiben kann. Halbnackte Kreaturen in eigenartiger Krümmung, deren Leiber stoßweise zuckten, sich zerreißen wollten, als weigerten sich die Gliedmaßen, länger zusammenzugehören, als risse der Körper. Tatsächlich meinte ich aber Männer und Frauen in Wehen zu sehen, einem mehrfachen Geburtsvorgang beizuwohnen, indem das in ihnen schlafende Wesen mit Macht herausbrechen oder herausgebrochen werden sollte. Ich sah, wie sich dieser Schrei aus dem Becken nach oben stemmte. Ich meinte sogar, das Wesen, das sich bis zu ihren Mündern vorgearbeitet hatte, im Ansatz zu sehen. Sicher in meiner jetzigen Beschreibung eine Überblendung aus dem Horror-Film, aber ich meinte das Wesen zu sehen, wie es sich aus den menschlichen Körpern, durch Häuse und Kiefern quälte. Es war bei einigen zu sehen. Sogar die angeklebten Arme, die sich sowohl zu Flügeln als auch zu Flossen entwickeln konnten. Dann gab es in den gebärdenden Körpern einen Zuck, eine Anspannung, einige gingen in eine Art Brücke über, eine Krümmung, die ich zu Hause, trotz Übung, nicht wieder hinkriegte. In Gemeinschaft konnte ich es. Sackten die Körper anschließend zusammen, saugten sie die fast ausgestoßene Geburt zurück. Oder sie rutschte von selbst. War sie zurückgewürgt, sprang Schweiß aus den Körpern. Ich sah ihn richtig hervorspritzen, als würde der Körper plötzlich Flüssigkeit abstoßen, um das fast Ausgestoßene wieder behalten zu können.²⁵

Wo die gewöhnliche Interpretation vorschnell dazu geneigt wäre, diese Szene auf eine psychologisierende Weise zu deuten, um damit den Fokus auf den Prozess einer Selbstfindung im Rahmen einer Selbsthilfegruppe zu lenken, verweilt Schleefs Blick nahezu ausschließlich auf den zuckenden Körpern, die ihn umgeben. Um eine kollektive Selbstfindung geht es aus dieser Perspektive ausschließlich als eine Form des Sich-artikulieren-Könnens, und zwar nicht im elaborierten, sondern archaischen Sinne. Auf den anfänglich verbesserten Ausdruck, die zu Beginn der Übung deutlicher zu verstehenden Worte, folgt die Klage und schließlich das Schreien. Im Zuge einer immer drastischer betonten Körperlichkeit, entledigen sich die Teilnehmer der Stottergruppe zunehmend normativer Ausdruckskonventionen, bis sämtliche „zivilisatorische[n] und kulturelle[n] Stützen“²⁶ verschwunden sind. Das Sich-ausdrücken-Wollen wird heruntergebrochen auf die pure Anstrengung, einen eigenen Laut zu gebären und markiert die denkbar kreatürlichste Nacktheit, die dem Sprechakt zugrunde liegt.²⁷ In dieser Nacktheit geht es dem Sprechenden nur noch um das

²⁵ Ebd., S. 364 f.

²⁶ Böhmel: „Ich war da, aber das Theater war weg!“, S. 96.

²⁷ Hierin umfasst die von Schleef beschriebene Erfahrung einen Aspekt des Sich-ausdrücken-Wollens, der dem logopädischen Ansatz gegenüber als vorgängig erscheint, insofern es nicht einfach nur darum geht, wie gut oder

Ausdrücken im Sinne des mühevollen Hervorpressens, damit etwas zur Verlautbarung gebracht werden kann, das dem Selbst und der Selbstbehauptung als Artikulation entspricht.

In dem Ereignis, das Schleef als fundamentales Erlebnis des Sprechens beschreibt, kulminiert die besondere Sensibilität des Stotterers gegenüber der Sprache aufs Äußerste. Das Sprachproblem ist darin genauso körperlich präsent wie der nach dem Unfall empfundene Schmerz, der auf traumatisierende Weise konstitutiv für das körperliche Gedächtnis ist. Insofern Schleef den Unfall als Geburtsstunde für die Sprachschwierigkeiten setzt, die wiederum in dem Schlüsselereignis der schweren Geburt des Sich-ausdrücken-Wollens gipfeln, werden die traumatisierenden Unfallfolgen mit dem Wunsch nach sprachlicher Selbstbehauptung kurzgeschlossen: Der Körper als Wunde gebiert eine Sprache als Wunde, die Ausdruck des Schmerzes ist. Dieser Zusammenhang zeigt einmal mehr an, dass es Schleef hinsichtlich der Sprache vor allem um das Sprechen, also um eine körperliche Praxis geht, aufgrund der sich anhand von räumlichen Disparitäten und Fragen der Zugehörigkeit die Aspekte des Lokalen und Kollektiven einzig ausloten lassen. So dekliniert Schleef auf Basis seiner elementaren Sprecherfahrung das, was sich als Konflikt zwischen zwei Sprachen charakterisieren lässt, auf verschiedenen Ebenen durch. Diese umfassen das Verhältnis zwischen Mutter- und Vatersprache, Sprech- und Schriftsprache sowie Ost- und Westdeutsch.

„Das Problem 2 Sprachen zu sprechen“,²⁸ wie Schleef es nennt, wird zum ersten Mal im Kontext des Tagebucheintrags vom 13. Juni 1963 thematisiert, in dem dokumentiert ist, wie Schleefs Vater etwa ein Jahr vor Schleefs Abitur und anlässlich der Sicherung eines Studienplatzes an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee mit dem Sangerhäuser Maler und Grafiker Wilhelm Schmied über dessen Beurteilung der Bilder seines Sohnes spricht. Trotz der sehr guten Bewertung hält der dem Treffen beiwohnende Schleef fest:

schlecht man sich entlang von messbaren Sprechfähigkeiten mitteilen kann. Entsprechend weniger drastisch liest sich demzufolge eine Bemerkung Schleefs zum Sprechvermögen, die ihren Ausgang im sprachtherapeutischen Kontext hat: „Nach den ersten Sprachstunden erlangte ich eine gewisse Fertigkeit zu sprechen, eine merkliche Besserung, die als äußeres Zeichen ein fließenderes Sprechen hatte, jedoch innerlich eine merkwürdige Wandlung hervorrief. / Ich wußte, ich muß sprechen, ich kann sprechen, eine innere Überzeugung gewann ich, daß ich mitteilen muß, daß meine Dinge und Gedanken für die anderen wichtig sind. [...]. Nun ist eine Sprechverschlechterung eingetreten, die durch den Verlust jener inneren Selbstüberzeugung des Sprechkönnens und -müssens eingetreten ist. / Nachdem innere Zweifel ausgesprochen sind [...], ist das Einverständnis gewichen, wird aus der Wärme Verspannung, aus dieser Haß, Zweifel und wieder geht jeder vorbei. Ist Nettsein nur Verbrämung innerer Unzulänglichkeit? / Ich spiele meinen Film, alles ist Staffage [...], Erinnerungen, ein sorgfältig bewahrtes Stück Du, in den Ich-Schubladen versteckt. [...] Die inneren Vorgänge aufzuschließen wäre nötig, doch weicht die genaue Beschreibung Allgemeinplätzen, meine gesamte Beschäftigung, das was ich als Arbeit bezeichne, versucht einer genauen Beschreibung meiner Realität, in der ich leben muß, auszuweichen.“ Schleef: *Tagebuch 1964-1976*, S. 134. Gemeinsam ist dieser Aufzeichnung und der Beschreibung der Erfahrung in der Stottergruppe das der Schwierigkeit des Sich-ausdrücken-Wollens zugrundeliegende Spannungsverhältnis zwischen Innen und Außen, dem Selbst und den Anderen, sowie der Anspruch, sich selbst in einer Mitteilung authentisch artikulieren zu können.

²⁸ Ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 331.

Inventur III: „Deutsche Sprache schwere Sprache“

Ich aber glaube nichts. Weshalb soll ich, der von den anderen Getretene, Mensch sein. Was ich wirklich denke, wie wenig steht da hier. Es ist umso viel gräßlicher, aber oft auch schöner. 2 Sprachen sprechen, die meiner Eltern, die der Schule, wo bleibt meine. Ich habe keine. Ich schäme mich. Ich bin 19 und weiß nichts, ob ich jemals diesen Zustand verlasse oder ändern kann, ich glaube, nein. Nie.²⁹

Die im Krieg mit dem Elternhaus und der Schule gründende Erfahrung der Sprachlosigkeit, die gleichermaßen Verortungsfragen aufwirft, ist auch 36 Jahre später nicht überwunden, was Schleef zum Anlass nimmt, den eigenen Anspruch auf Mündigkeit für gescheitert zu erklären:

[H]ier wurde mir zum 1. Mal meine „Unmündigkeit“ bewußt, aus der es sich zu befreien galt, das schien mir damals möglich, aber heute, mit fast 55 habe ich eine angestrebte, erhoffte „Mündigkeit“ nicht erreicht. Ich hoffte zunächst, daß mein Wechsel in den Westen dieses Problem löst, vielleicht begann ich nur deshalb zu schreiben. Ihr Ausbleiben erkläre ich danach mit dem Verlust meiner lokalen Sprache [...]. Daß „Mündigkeit“ und „eigene Sprache“ zusammengehören, daß nur diese Sprache privates Verschulden und Strafe definiert, bleibt bis heute unbestritten, für mich unlösbar.

Eigene Sprache heißt Mündigkeit, heißt Schuld, Strafe, heißt Individualität.³⁰

Das Phänomen der Mündigkeit erscheint an dieser Stelle als das Vermögen, sich seiner „lokalen Sprache“ zu erinnern bzw. diese noch zu beherrschen. Weil jedoch eine lokale Sprache nie die eigene oder individuelle sein kann, sie vom Einzelnen nicht besessen wird, da sie gleich den regionalen Bewohnern einer Landschaft zugehört, ist der Anspruch, Mündigkeit in einer eigenen Sprache behaupten zu wollen, von Vornhinein mit dem Paradox konfrontiert, etwas Eigenes im Anderen, dem Eigenen immer schon vorhergehenden und Kollektiven, zu suchen. Die die sprachliche Deplatziierung kennzeichnende Spannung zwischen Individuellem und Kollektivem versucht Schleef auf seiner Heimsuche – verstanden als sprachliche Selbst-Findung im Sinne der mündigen Selbstbehauptung – zunächst durch die Fixierung auf die Muttersprache zu überwinden. Der daraus resultierende Umweg folgt der tragischen und allgemeingültigen Überzeugung „we know or believe we know what we are through the stories that are told to us“,³¹ der an dieser Stelle die Behauptung entspricht, die eigene Sprache sei „die Sprache, die meine Mutter spricht, wo ich zu Hause bin“.³²

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 331 f.

³¹ Derrida: „The Other’s Language: Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23 June 1997“, in: *Genre. Forms of Discourse and Culture*, hrsg. v. Timothy S. Murphy, Jg. XXXVII, Nr. 2, Oklahoma: University of Oklahoma, 2004, S. 319-329, hier S. 326.

³² Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 362.

Was die Muttersprache kennzeichnet, hält Schleef anhand einer Gegenüberstellung der verschiedenen Sprachen seiner Eltern fest: Der

Vater, in Frankfurt am Main geboren, sprach keine eingefärbte Sprache, sondern studiertes, kultiviertes Hochdeutsch, er kam weit herum. Meine Mutter dagegen, im Südharz geboren, verläßt nur für kurze Unterbrechungen ihre Sprachregion. Nach dem Tod meines Vaters verändert sich ihre Sprache merklich, sie wird wieder Prolet, nimmt regionale Einflüsse stärker auf.³³

Bereits anhand dieser Charakterisierung wird deutlich, dass mit der Muttersprache nicht nur die Sprache der einzelnen Mutter gemeint ist, sondern die Sprache der thüringisch-sächsischen Region. In ihr versammelt sich die gegenhistorische „Glut der Volksrachen“,³⁴ wie sie unter anderem von Luther abgeschöpft wurde:

Sprache, kann keiner alleine schreien, hat Luther zusammengewunden, übers Schlachtfeld gekrochen, Blutrinne, Totenköpfe, was rumhing, eingemalt, tief im Stübchen bei Wärmflasche, Butterbrot, was Hiob bläkt, was Ruth fragt, kein Leichtes, die Flüchtlingskinder, was Boas meint, wie Jeremia weint, Asche gabs genug, brannten die Dächer, kein Jerusalem, ausgestreut hier, im verloderten Acker, zwischen Melde und Distelkopp, hier abgeschöpft hat ers Letzte, was ausgehaucht, eingebucht, Buchhalter pedantisch, jeden Laut, abgeschöpft Sabberweib in Kittelschürze, abgeschöpft, alle die Toten, Arme und Bein, Rachen sperrangelweit, ein Verrat, ausschries die Mutter, der klamme Vater, ins Stübchen zurück, feins Weib bestellen, durchlauchtig, abgeschöpft, auf dem Schindanger sich errichtet, guter Dung, ein Deutsches ABC erwachsen, abgeschöpft, schlaf süß.³⁵

Auf doppelte Weise ist das Vernakuläre nicht das Medium, das die Authentizität des Einzelnen oder Individuellen verbürgt, da die hier gemeinte Muttersprache nicht nur kollektiv zu begreifen ist, sondern sich bereits die Zuschreibung *Muttersprache* auf ein archetypisch weibliches Konzept beruft, das als Äquivalent zur Mutter Erde dem Status einer verallgemeinernden Kategorie entspricht, genauer: dem heimatlichen Hort, dem Schoß.³⁶ Als eine so verstandene Form des

³³ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 87. Vgl. zur zwischenzeitlich unterdrückten Sprache der Mutter auch ders.: „Der Liebling der Päpste“, in: *Mooskammer*, S. 162-173, hier S. 168 sowie ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 158.

³⁴ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 21. Von der Wucht dieser Glut zeugt noch Schleefs Anmerkung: „Spricht Mutter, zucke ich unter einem Stromschlag.“ Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 425. Als Sprache des gegenhistorischen Subjekts ist die Glut überdies als Einspruch gegen die von Spengler aufgestellte Behauptung zu lesen, dass „[d]ie Heimat einer Sprache [...] nur den zufälligen Ort ihrer Bildung [bedeutet], der zu ihrer inneren Form in keiner Beziehung steht.“ Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2, 1923, S. 140.

³⁵ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 568 f.

³⁶ Vgl. Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 241: „Die Bezeichnung Muttersprache, die hier im Sinne Schleefs die Sprache des Dialekts mit einschließt, suggeriert, das [sic] es *eine* Sprache gibt, ‘die jeden nährt wie eine gute Mutter und die Ausdruck eines natürlichen Lebenszusammenhangs ist.’ Die Muttersprache als eine ‘familiär verbürgte Abkunft’ bzw.

vertrauten Schutzraums wird die Muttersprache von Schleef tatsächlich verstanden, beschreibt er sie doch als das Gegenstück zu einer „Ideologie-Sprache“,³⁷ der er sich nur „durch einen Rückgriff auf meine lokale Sprache“³⁸ entziehen kann: „Jeder Rückgriff, jede Erinnerung an ehemaliges, heimisches Sprachvermögen ist Wohltat und Erleichterung [...], es ist, als fielen Alter, Körperschwere, Bedrückung von mir. In einer fast kindlichen Sichtweise treten mir Dinge gegenüber, wollen benannt sein.“³⁹ Wie die Dinge benannt sein wollen, verdeutlichen nicht nur Stil und Syntax der dem *Gertrud*-Komplex zugehörigen Texte, zu deren Kreation sich Schleef eines Nachschlagewerks bedient,⁴⁰ sondern auch die den Tagebüchern beigefügten Anmerkungen. Das Vernakuläre setzt sich dort zusammen aus Wörtern wie *Schlippe* (enger Durchgang, schmaler Raum zwischen Mauern), *Stukka* (umgangssprachlicher Ausdruck für Gipsarm), *Schlempe* (Rückstand, Brühe, zähe Masse), *trecken* (ziehen), *jachtern* (wild herumlaufen, fortwährend auf den Beinen sein), *Krepel* (Ekel, Lump), *werchen*, *Gewerche* (beschäftigt sein), *titschen* (tauchen, tunken, auch: schlagen), *Hope* (umgangssprachlicher Ausdruck für Haufen, Horde), *knörgeln* (knüllen), *knauen* (nörgeln), *Bebbe* (Flunsch, griesgrämige Miene), *pimpeln* (schwächlich und kränklich sein), *pimplig* (wehleidig), *knitschig* (schmierig), *verbanstern* (verschanzen), *qualstern* (quatschen), *Pipelbatik* (stümperhafte Batik), *stuken* (haken, klemmen), *krappen* (schnappen, greifen), *trieseln* (rotieren),

die generelle Überlegenheit und Vertrautheit der Muttersprache gegenüber einer Fremdsprache, stellt eine tradierte, kaum hinterfragte Vorstellung dar. Für Ottmar Ette handelt es sich bei der Muttersprache um einen 'mobilen kulturellen Besitz'; sie bedeutet ein Ringen um Erinnerung und Geschichte. Da im Konzept der Muttersprache Vorstellungen von Authentizität und Autorität miteinander verbunden sind, so Mirjam Gebauer, lässt sich daraus schließen, dass im 'traditionellen Verständnis der Autobiographie die Verwendung der Muttersprache unausgesprochen, weil gleichsam selbstverständlich in den 'autobiographischen Pakt' eingeht.'"

³⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 87. Vgl. ferner Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 19: „Sein [Schleefs; Anm. d. Verf.] ganzes Werk ist davon gezeichnet: Er nahm Versammlungsdeutsch nicht wahr, weil er es für sich nicht brauchte [...].“ De Certeau unterscheidet zwischen Ideologie-Sprache gesprochener Sprache entlang der Grenze zwischen Zentrum und Peripherie, Zentrität und Exzentrität: „*Der Platz, von dem aus man spricht, befindet sich außerhalb des Schriftunternehmens*. Gesprochen wird außerhalb der Orte, an denen die Aussagesysteme produziert werden.“ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 283.

³⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 87.

³⁹ Ebd. Vgl. zur schutzräumlichen Bedeutung dieses Rückgriffs auf die lokale Sprache de Certeaus Ausführungen zur Einschreibung des Körpers in den Text der Ordnung, die hier insofern von Belang sind, als dass es sich bei der gesprochenen Sprache um die körperliche Seite der Sprache handelt: „Die Undurchsichtigkeit des Körpers, der sich bewegt, gestikuliert, marschiert und genießt, ist das, was unendlich ein Hier im Verhältnis zu einem Woanders und eine 'Vertrautheit' im Verhältnis zu einer 'Fremdheit' erzeugt. Die Erzählung von Räumen ist auf unterster Stufe eine *gesprochene* Sprache, das heißt ein Sprachsystem, das Orte aufteilt, indem es sich durch eine Focussierung der Äußerung und durch den Akt seiner praktischen Ausführung *artikuliert*.“ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 238.

⁴⁰ Zwischen dem 6. Juni und dem 11. November 1977 hält sich Schleef in Düsseldorf auf, wo er „verbittert in einer Düsseldorfer Rheinecke brütet, daß auf seinem Ostberliner Flurregal [...] sein großes Nachschlagewerk steht, das seine Freundin von jahrelangen Streifzügen durch osteuropäische Antiquariate mitbrachte [...]. Ich sehe das Buch vor mir, halte es fest, die Erinnerung ist so stark, ich blättere vorsichtig von Seite zu Seite, dieses Buch, um das mich jeder beneidet, der diesen Schatz schätzt, wüßte er, was das für ein Buch ist [...], ein Buch der Deutschen Sprache über Wortverbindungen, das Buch, mit dem ich anfangs GERTRUD zu schreiben, was ich im Westen in einem Berliner Antiquariat für 5 Mark erneut erstehe, der Mann guckt mich von der Leiter oben an, schüttelt sich, wie leidenschaftlich ich drin blättere, ja, richtig, eine andere Ausgabe, da fehlt das und das, wie ich bei 5 Mark noch Ansprüche hätte, genug, wüßte der, wie das meine Sprache ist, der würde das Zehnfache zahlen.“ Schleef: *Tagebuch 1977-1980*, S. 43 f.

verbaddeln (verlieren, verschusseln), *Vopa* (Fauxpas), *jacheln* (hecheln, stöhnen), *kalvern* (herumalbern), *Demse* (Dunst, Mief), *verwemsen* (verprügeln, verdreschen), *Selerami* (das ganze Zeug, die ganzen Einkäufe, Sellerie, Salami usw.), *Schurre* (geneigte Ebene, Blechrinne, Rutschbahn), *Padde* (Kröte, Frosch), *kalitsch machen* (schlappmachen), *schewwern* (schimpfen, schwatzen), *raustrecken* (rauszerrern), *Brast* (Variante zu Braß, Wut), *rumsapern*, *sabern* (nuscheln), *sulmig* (schaumig), *Fudden* (Fetzen, Lappen), *betrockelt* (benommen), *Eierstiegen* (Eierkartons), *verkladert* (bekleckert, gesprenkelt, verschwommen), *puppeln* (werkeln, fummeln), *knurzelig* (knorrig, knubbelig), *bratschen* (sprechen in breitem Tonfall), *Knärze* (Wurstzipfel), *knurkeln* (Falten werfen, sich wellen), *knieserig* (Kombination aus knauserig und mies) und *verkarren* (wegschaffen, unter den Teppich kehren).⁴¹

Die auf diese Weise von Schleef zusammengesetzte „kommunikative Hermentik“⁴² einer „nicht-glänzende[n] Sprachform“⁴³ entspricht derjenigen, die Heidegger auf die Bedeutung des Begriffs *διαλέγεσθαι* (*dialégesthai*), also *mit jemandem reden, ein Gespräch führen* zurückführt.⁴⁴ Auch Heidegger zufolge ist die Sprache „Sprache als Muttersprache“,⁴⁵ die sich auf das Elternhaus und der damit verbundenen *einen* Heimat zurückführen lässt, der wiederum durch den Gebrauch des Dialekts Ausdruck verliehen wird:⁴⁶ „Im Dialekt wurzelt das Sprachwesen. In ihm wurzelt auch, wenn die Mundart die Sprache der Mutter ist, das Heimische des Zuhaus, die Heimat. Die Mundart ist nicht nur die Sprache der Mutter, sondern zugleich und zuvor die Mutter der Sprache.“⁴⁷ Da der Dialekt überdies „wurzelt aus einem Bereich [spricht], in dessen Landschaft ein Volksstamm seine Heimat bewohnt“,⁴⁸ handelt es sich bei dieser Sprache gleichzeitig um eine Sprache der Sesshaftigkeit und Immobilität, die der Verwurzelungsverfechter Heidegger der „abgeschliffene[n] Verkehrssprache“⁴⁹ gegenüberstellt. Ähnlich verfährt Schleef, wenn er festhält, dass eine Sprache, die „nur nach ihrem Informationsgehalt zu beurteilen ist“,⁵⁰ um die sich in der Sprache manifestierenden kulturellen Unterschiede zu nivellieren, entortend wirkt, während die

⁴¹ Vgl. ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 404-415, ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 468-476, ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 455-472, ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 437-454 sowie ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 455-469.

⁴² Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 19.

⁴³ Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 19.

⁴⁴ Vgl. Heidegger: „Sprache und Heimat“, in: GA, Bd. I/13, S. 155-180, hier S. 156, 169. Auf die Verbindungslinien zwischen Schleef und Heidegger weist auch Sabine Reich hin. Vgl. Sabine Reich: „Sprach-Räume. Sangerhausen und Todtnauberg“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 210-214.

⁴⁵ Heidegger: „Sprache und Heimat“, S. 156.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 156.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 158.

⁴⁹ Ebd., S. 170.

⁵⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 363.

Muttersprache „als letztes Relikt“⁵¹ zur Fremdsprache wird.⁵² Das ihr Fremde konstituiert sich laut Heidegger durch „das Eigenwüchsige und darum Unübertragbare jeder Mundart“,⁵³ das einer jeden „echten Sprache“⁵⁴ zu eigen ist.

Den Aspekt der Unübertragbarkeit thematisiert Schleef anhand der Gegenüberstellung von Schrift- und Sprechsprache, die vor allem seine Lektüren von Goethe, Wagner, Nietzsche und Hauptmann bestimmt. Auch hierfür spielt ein von Heidegger beschriebener Wesenszug der Muttersprache eine Rolle, der sich darin äußert, dass in der Mundartdichtung „ein reines Echo der in der Mundart nachklingenden *Ursprache*, die von einer allgemeinen Weltsprache unendlich verschieden ist“⁵⁵ fortwährt. Bei Schleef schlägt sich der Verweis auf die in der Mundartdichtung nachklingende Ursprache in dem Vergleich von *Urfassung* und Fassung letzter Hand nieder. Das prominenteste Beispiel stellen hier Goethes *Faust*-Versionen dar:

Wie stark Goethe seine Sprache sucht, zeigt URFAUST, das ist eine in sich geschlossene Sprachwelt voll Vertracktheiten und Altdeuschtümelei, aber diese Sprache paßt und ist das Stück selbst. Was er davon in FAUST 1 herüberrettet, bleibt matt, fremd, stört als Überbleibsel wie die vordem verwendeten Satzzeichen, alles stört, was an URFAUST erinnert. Die Harmonisierung von Wort, Schreibweise und Satzzeichen genügt Goethe nicht, die Szenen werden teilweise drastisch umgedichtet, AUERBACHS KELLER verläppert, die KERKER-Szene erstickt, der Eröffnungsmonolog wird zerstört:

URFAUST:

Hab nun ach die Philosophie
Medizin und Juristerei,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studirt mit heisser Müh.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. ferner ebd., S. 61: „Die ‚Verstehbarmachung‘ der Oper in Japan, wo während der Vorstellung Leuchtschriften der jeweiligen Texte laufen, mag für Japans historische Entwicklung folgerichtig sein, führt aber, auch bei uns angewendet, zu einer auf reinen Informationswert reduzierten Sprach- und Textbehandlung. Damit wird jeder Zugang zum anders Sprechenden, zum anders Denkenden blockiert. Daß heute ausländische Gastspiele in Simultanübersetzungen untergehen, im Theaterraum Kongreßatmosphäre herrscht, auch bei uns bekannten Texten, verhindert bewußt das Einlassen auf den Fremden, auf die fremde, die andere Welt, setzt uns einfach eine Ablenkungsbrille auf, damit der Andere nicht mehr deutlich wahrgenommen werden kann, eine Herabwürdigung sowohl des Darstellenden als auch des Zuschauenden. Die künstliche Distanzierung wie durch Gitter im Zoo läßt auch die körperlichen Vorzüge der Darstellung, die Ausformung der Sprache im Körper in den Hintergrund treten und nimmt somit die letzte Verständigung mit dem ‚Fremden‘.“

⁵³ Heidegger: „Sprache und Heimat“, S. 160.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 177. Hervorh. d. Verf. Mit Bezug auf die Verfasstheit der gesprochenen Sprache, die Heidegger als das *Gesagte* bezeichnet, wird ein weiterer Bezug zum Ursprünglichen hergestellt: „Das Sagen ist die ursprüngliche, alle Weisen des menschlichen Her-vor-bringens tragende, geleitende und bestimmende Weise des Her-vor-bringens, d. h. des Bildens. Dichterisch nennen wir deshalb ein Sagen, das zeigender ist als das gewöhnliche Sagen, zeigender, d. h. her-vor-bringender nicht nur dem Grade, sondern dem Wesen nach.“ Ebd., S. 171.

FAUST 1

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerey und Medicin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.

In dieser Art Änderungen geht es weiter, man muß beide Eröffnungen laut lesen, FAUST 1 ist ein anderer Mensch, der schon nach dem 'ach!' abknickt, müde aufseufzt, was für ein Ausbruch in der Urfassung, voll Geilheit, ebenso AUERBACHS KELLER, die SCHÜLER-Szene, selbst Kleinständerungen wirken grämlich: 'kräftig Wörtgen' in 'kräftig Wörtchen', es wird alles ins Ordentliche, ins Kraftlose gebracht. Dagegen bohren sich die Wortschöpfungen des URFAUST ein, die SCHÜLER-Szene purer Sex auf der Zunge, Sex im Mund:

Vertripplistreicht eure Zeit

Als geht zu Frau Spritzbierlein morgen
Weis Studiosos zu versorgen

Und nicht etwa die Kreuz und Queer
Irrlichtelire den Weeg daher⁵⁶

Die Transformation des *Urfaust* zu *Faust 1* wird durch eine Abschwächung der gesprochenen Sprache markiert. Die damit einhergehende Entkörperlichung der Sprache schlägt sich doppelt nieder, denn das Körperliche wird in der Urfassung nicht nur durch die hermetische Qualität der Sprechsprache hervorgehoben, sondern ist gleichermaßen als von der Sprache getragene Sexualität präsent. Beide Aspekte definiert Schleef als das der angepassten Schriftsprache gegenüber Fremde und Unterdrückte – ein Umstand, der umso deutlicher betont wird, wenn es um Editionspraktiken geht, aus denen „5 FAUST-Ausgaben unterschiedlich in Zeichensetzung, Groß-, Klein-, Rechtschreibung, Wortlaut“⁵⁷ resultieren:

Bei Goethe-Texten sei nur an die vielen Germanisten erinnert, die in jahrelanger Arbeit seine Orthographie korrigieren, endlich die Entdeckung machen, daß der Autor die Zeichensetzung rhythmisch verwendet und daß die nach Duden korrigierte Zeichensetzung den Inhalt völlig verändert. Eine Unzahl von deutschen Wissenschaftlern scheint dieses „deutscheste“ Sprachwerk nie laut gelesen zu haben, sonst hätten ihnen ihre Verfälschungen in den Ohren geklungen.

⁵⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 79.

⁵⁷ Ebd., S. 127.

Inventur III: „Deutsche Sprache schwere Sprache“

Die jahrzehntelang betriebene wissenschaftliche Aufarbeitung brachte die Texte jeweils auf den Stand ihrer Zeit. Die Frage, warum kann ich in keinem Geschäft für einen Preis unter 10 DM Goethe im Original kaufen, also den Text, den Goethe geschrieben hat, einfach seine Handschrift in eine Setzmaschine übertragen, findet auch heute keine Antwort.⁵⁸

Die akademische und orthografische Konvention der Schriftsprache rügt Schleef auch mit Blick auf Nietzsche, der entgegen „Wagners Auswüchse[n]“⁵⁹ sucht, „mit Nationalismus und Deutschtümelei ins Gericht“⁶⁰ zu gehen, indem er „europäisches Gedankengut, das er repräsentiert, dagegen [setzt]“.⁶¹ So heißt es mit Bezug auf *Ecco homo*, dass

die 'Fremdanleihen' [...] die stark regional gefärbte Sprache [zerstören], die innigst mit Denkablauf, -weise gekoppelt ist. Die als europäisches Gedankengut deklarierten Themen wirken im Sprachkörper wie unverdauliche, auszustoßende Eindringlinge. [...] Nimmt man die Verwendung der Fremdsprache für sich, so ergibt sie nie eine Erhärtung des Gedankengangs, sondern Ausflucht in einen Salonton, in professorale Spießigkeit, meist genau in das Gegenteil von dem, was beabsichtigt.⁶²

Auch hinsichtlich *Also sprach Zarathustra* deckt Schleef die Verwendung zweier Sprachen auf, die er als Sprechsprache – „die Sprache der Propheten, d[ie] Sprache Zarathustras“⁶³ – und Schriftsprache – „d[ie] beschreibend[e], erzählend[e] Prosa, die eine durchgängige Handlung anzudeuten versucht“⁶⁴ – charakterisiert. Ferner wird festgehalten, dass „[die Schrift-Sprache] [i]n der Abfolge der 4 Teile [...] zu[nimmt], [...] die Sprech-Sprache in den Hintergrund [drängt]“,⁶⁵ ohne jedoch die Verdrängung des sprechsprachlichen Rhythmus kompensieren zu können.⁶⁶ Zugänglich

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 71. Zu Wagners Auswüchsen heißt es vorher: „Für Wagner war der Kampf gegen die städtische Oper gekoppelt mit der Durchsetzung der deutschen Sprache als Opernsprache, ein anhaltender Kampf gegen die französische und italienische Sprache, gegen das 'Fremde' überhaupt.“ Ebd., S. 70.

⁶⁰ Ebd., S. 71.

⁶¹ Ebd. Vgl. zu dem sich hier entfachenden Konflikt zwischen Sprech- und Schriftsprache auch ders. und Kluge: „Endkampf in einer Ritterburg“, S. 58: „Das ist die Kritik an Wagner, daß er keine Schreibsprache verwendet, sondern daß in seinen Texten gesprochen wird.“ An anderer Stelle verweist Schleef auf einen weiteren zentralen Aspekt der Wagnerschen Sprache, der den Theaterkonventionen durch seine Körperlichkeit entgegensteht, nämlich die Klage: „Klagegeheul Stöhnen Siegesgeheul. Den 4 Bausteinen Text, Musik, Bewegung, Licht fügt Wagner einen 5. bei, das Wehgeschrei, das zwischen freier Improvisation und musikalischer Festlegung pendelt und stets unterlassen wird. [...] In keinem deutschsprachigen Werk ist das Klagegeheul, Jammern, Röcheln, Schluchzen, Stöhnen so präsent wie in diesem Werk [*Parsifal*; Anm. d. Verf.], ja es ist dessen eigentlicher Ausdruck. Wie konsequent Wagner ihn einsetzt und wie konsequent dieser von seinen Interpreten vernachlässigt wird, diese Feindschaft zwischen Interpreten und Werk wird hier augenfällig, sie wohnt unserem Theatersystem inne.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 124.

⁶² Ebd., S. 71.

⁶³ Ebd., S. 338.

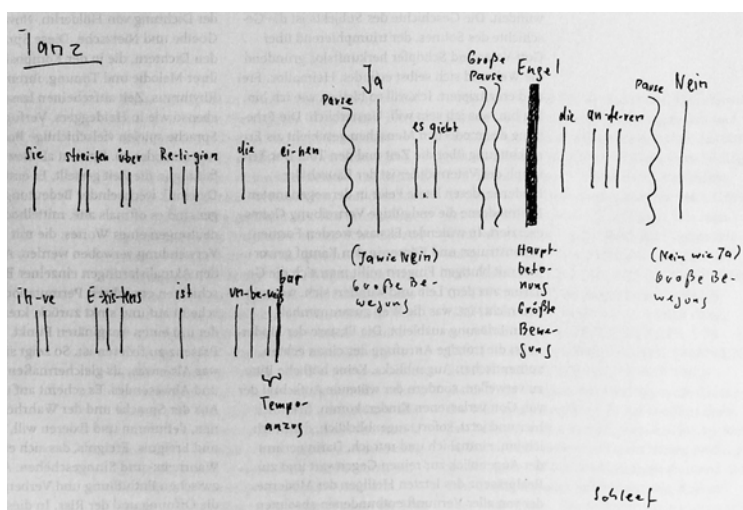
⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. ebd.

wird die Verschiedenheit von Sprech- und Schriftsprache nur durch den Einsatz des Körpers, das heißt des Sprechens anstelle des stummen Lesens:

Nur das Lautlesen eröffnet den Zugang zu beiden Sprachen, da für Nietzsche die laut gesprochene Formulierung und Verfolgbarkeit eines geordneten Denkvorgangs eng beieinanderliegen, seine Vorbilder sind nicht nach der Antike ausgerichtete theoretische Schrift-Texte, sondern der mündliche akademische Vortrag, die protestantische Predigt, wie sehr er sich auch dagegen wehrt, der pastorale Ton ist die Rettung der vertracktesten Argumente, erst durch dieses Pathos, den erhobenen Zeigefinger, nicht lehrerhaft dümmlich, sondern alttestamentarisch, wird jede Fehlinterpretation abgeriegelt, werden widersinnigste Formulierungen geradegerückt.⁶⁷



Körperlich betonte Sprache: Eines der von Schleef für seine Theaterarbeit angefertigten Rhythmus-Notate.

Die durch das Lautlesen gesprochene Sprache eröffnet überdies den Zugang zur Praxis des Tempoanziehens und Tempodehnens, die für Schleefs Theaterarbeit von Bedeutung ist, wenn es darum geht, das Sprachbild eines Autors für die vor allem chorische Deklamation herauszuarbeiten.⁶⁸ Zu dem darin einbegriffenen sinnlichen Aspekt der gesprochenen Sprache zählt auch der Sound-Sog,⁶⁹ dem der Körper sich in einem Balanceakt

aussetzt, als schwämme er bei hohem Wellengang durch das Wasser: „Sog, diese Bewegung muß man kennen und sich ortskundig erweisen [...], so daß man bei hohem Wellengang den Richtungsog richtig einschätzt, sonst landet man blutend zwischen den Bühnen statt auf einer fern liegenden vorderen Sandbank, wo man bequem das Wasser verlassen kann.“⁷⁰ Als besonders ortskundig erweist sich in dieser Hinsicht scheinbar Gerhart Hauptmann, der laut Schleef

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 92: „Tempoanziehen Tempodehnen. Bei den ausgedehnten Tischproben zu meinen Inszenierungen versuche ich die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten, damit das Sprachbild dieses speziellen Autors erscheint und sich von dem anderer Autoren absetzt. Ein Ideal für die Umsetzung eines Autors wäre, wenn alle Sprecher ‘eine’ Sprache sprechen würden, die sich nur durch Färbung, Intonation und Sprachführung von einander unterscheidet, inhaltlich und darstellerisch aber gleich ausgerichtet ist.“

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 117.

⁷⁰ Ebd., S. 120.

Inventur III: „Deutsche Sprache schwere Sprache“

das geschaffen [hat], was vor und nach ihm kein deutscher Autor zustande brachte, eine Tragödie im Dialekt, nicht im schlesischen Dialekt, sondern in einer von ihm geschaffenen Kunstsprache, die in DIE WEBER ihren inhaltlichen Höhepunkt hat, in deren Urfassung DE WABER fast unverständlich ist.⁷¹

Durch die Erwähnung der Kunstsprache,⁷² die hier dem unverständlichen und gänzlich fremd wirkenden Sound-Sog als inhaltlich überlegen charakterisiert wird, findet jedoch eine Überschreitung des Lokalen statt, da es sich bei ihr nicht mehr um einen genuin regionalen Dialekt handelt. Insofern ein schriftlich festgehaltener Kunstdialekt nur artifiziell verortend sein kann, mit Blick auf eine anthropologische Sprachherkunft jedoch ortlos ist, wird an dieser Stelle implizit die Frage aufgeworfen, die sich anhand der Unübertragbarkeit des Dialekts von Beginn an stellt; nämlich, ob nicht schon jede schriftliche Übertragung eine Entfernung von der als Muttersprache verstandenen Sprechsprache darstellt und inwieweit eine konservierte lokale – das heißt immer schon reorganisierte und damit de- und reterritorialisierte – Sprache überhaupt Heimat sein kann, wie Heidegger am Ende seines Vortrags „Sprache und Heimat“ behauptet.⁷³

In Schleefs Fall drängen sich die für seine Verortungsversuche schmerzhaften Antworten infolge seiner Republikflucht auf. Um tatsächlich im Westen anzukommen, gilt es zunächst, die Teilung zwischen Ost- und Westdeutschland körperlich und sprachlich zu überwinden. Weil

Körper und Ich in der DDR andere waren [, mußte] man sich erstmal 'freificken' [...], die Hörner abstoßen, in der Sprache meiner Mutter. [...] Es mag sein, daß der Gebildete darüber nicht spricht, seinen Leib als Niederung betrachtet, an ihn geklebt ist, ihn sogar verlieren, zu überwinden trachtet, denn der Leib, das Fleisch will nicht fort, erst muß der Geist die Grenze überwinden.⁷⁴

Dass der Leib zu träge für eine schnellstmögliche Integration ist, verbürgt noch ein vier Jahre nach der Republikflucht geschriebener Brief an Schleefs Mutter, in dem es mit Bezug auf die in beiden Teilen Deutschlands unterschiedlich aufgefassten Körperbilder heißt, im Westen sei „alles so

⁷¹ Ebd., S. 81.

⁷² Vgl. dazu auch ders. und Kluge: „Das Werk ist meist klüger als der Autor. Einar Schleef über konsequentes Inszenieren zugunsten der Werke“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 42-50, hier S. 42: „Zunächst sind *Die Weber* eine Zusammenfassung von vielen Sprachen, zum einen das Lokale, das der Autor studiert und zu einer Kunstsprache verarbeitet hat ...“

⁷³ Vgl. Heidegger: „Sprache und Heimat“, S. 180: „Die Sprache ist kraft ihres dichtenden Wesens, als verborgenste und darum am weitesten auslangende, das inständig schenkende Hervorbringen der Heimat. Damit gewinnt der Titel 'Sprache und Heimat' die ihm gehörige Bestimmtheit. So kann er lauten, wie er lauten muß; nicht obenhin: Sprache und Heimat, sondern: Sprache als Heimat.“

⁷⁴ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 419.

pingelig und fein und überkosmetisch“.⁷⁵ Doch auch die Sprache kommt nicht hinterher. So hält Schleef etwa ein halbes Jahr später anlässlich der Fertigstellung seines Fotobands *Zuhause* fest, dass „die DDR [...] nur noch etwas [ist] was ich zwischen die Arbeiten lege wie Stammbuchbilder oder Blumen, die ich presse, ein Herbarium anzulegen“;⁷⁶ er jedoch noch nicht wie im Westen sprechen könne, „das wird am längsten dauern“.⁷⁷ Zwischen Abflug und Ankunft erfährt Schleef die Problematik des Exilanten-Daseins, die als „das Problem der 2 Sprachen Ost/West früh erkannt“⁷⁸ wird und den abschließbaren Ortswechsel erschwert: „Für jeden Exilanten ist lokalgebundene Sprache ein Problem, verweist immer auf Herkunft, kann nicht wie eine Maske gewechselt werden, sondern muß durch ‘Zweisprachigkeit’, auch innerhalb einer Sprache, ignoriert werden.“⁷⁹ Doch die ehemals lokale Sprache kann nicht ignoriert werden. Die körperliche und geistige „Abhängigkeit vom Sprechen der eigenen Sprache“⁸⁰ hat zur Konsequenz, dass der vom Alleinsein gezeichnete Exilant mit der „Unverhältnismäßigkeit der eigenen Mittel [wütet]“.⁸¹ Sie geht aus der Einsicht in die eigene Heimat- und Sprachlosigkeit hervor, die sich einstellt, wenn bemerkt wird, dass „die angestammten überlieferten Bezüge zwischen Sprache, Muttersprache, Mundart und Heimat schon aus den Fugen [sind]“.⁸² Ihren Niederschlag findet sie in der maßlosen Arbeit, die mit dem Schreiben

⁷⁵ Ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 2*, S. 161. Eine weitere körperliche Konsequenz der Aufgabe der DDR-Heimat schlägt sich im Geschmackssinn nieder: „Daß Verlust von Heimat auch Verlust von Geschmack ist, läßt nicht nur Nietzsche ununterbrochen nach den Würsten und Eßwaren seiner Mutter jammern, die sie, alt geworden, ihrem alternden Sohn auf die Post schleppen muß. Daß plötzlich Zucker und Salz anders schmecken, widerwärtig feindlich, das habe ich in Wien erlebt.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 415.

⁷⁶ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 45.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 317.

⁷⁹ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 350. Eine Ausnahme stellen laut Schleef die Republikflüchtlinge dar, die ins Ausland flohen, wo sie sich in einem Prozess der erstrebten Unmündigkeit vollkommen assimilierten: „Republikflüchtlinge, die nicht in der DDR verblieben, sondern ins Ausland gegangen sind, kennzeichnet eine übergenaue Sprachorientierung. In der fremden Umgebung schleifen sie jede Unebenheit kongruent, versuchen sich exakt einzupassen. Sie wiederholen etwas, was ich 1976 an den Westdeutschen beobachten konnte, was mir wie eine Verunstaltung vorkam, die völlige Eliminierung der eigenen Person. Ich traf auf Menschen, die als Deutsche unerkant sein wollten, die bei ihren Auslandsreisen größte Sorgfalt darauf verwendeten, sich der jeweiligen Sprache und Landessitte anzupassen, ich dagegen hatte ein Land verlassen, in dem es für mich und viele andere nur Ostblockreisen gab. Dort traf man auf das Fremde, die ebenfalls sozialistischen Brüder. Noch in den sechziger Jahren wurden deutschsprechende Reisende in Polen und der Tschechoslowakei mit Steinen beworfen, es war unmöglich, in die jeweilige Sprache unterzutauchen, wurde man doch immer als Nazi erkannt. Als Normalisierung zu den Deutschen eintrat, gab es den Guten Deutschen aus der BRD und den Minderwertigen Deutschen aus der DDR. Erneut wurde ein Eintauchen in die andere Welt, in das politische Brudervolk verunmöglicht.“ Ebd., S. 371.

⁸⁰ Ebd., S. 363.

⁸¹ Ebd., S. 351.

⁸² Heidegger: „Sprache und Heimat“, S. 156. Heidegger verweist an dieser Stelle auf den heimatlosen Dichter Nietzsche: „Der Mensch scheint die ihm jeweils geschickhaft zugewiesene Sprache zu verlieren und in diesem Sinne sprachlos zu werden, obgleich seit Menschengedenken noch niemals so unausgesetzt Vielerlei rund um den Erdball geredet wurde. Der Mensch scheint heimatlos zu werden, so daß von ihm das Wort gilt, das Nietzsche in einem Gedicht mit der Überschrift ‘Ohne Heimat’ aus dem Jahre 1884 voraus gesprochen hat: / Die Krähen schrei’n / Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt: / – bald wird es schnei’n, / Weh dem, der keine Heimat hat.“ Ebd., S. 156 f.

der beiden *Gertrud*-Bände und dem diesen Texten zugrundeliegenden Wörterbuch verbunden ist. Hinsichtlich des von ihm selbst angelegten Spracharchivs hält Schleef fest:

Sprachlicher Verlust ist Verlust. Bedingt durch meine persönliche Situation habe ich ein „Lexikon“ der in meiner Heimat verwendeten Wörter und Wortverbindungen aufzustellen versucht, obwohl ich jeden Tag in die Staatsbibliothek West fahren konnte, um in einem damals nicht kompletten Sprachwerk der Akademien Ost die thüringisch-sächsische Sprachentwicklung nachzuschlagen. Doch ich wollte die Sprache festhalten, die ich noch wußte, nicht durch ein Quellenstudium verwässern oder erweitern, ich wollte mich erinnern, und daß Erinnern Arbeit heißt, habe ich dann feststellen müssen. Wie leicht wäre es gewesen, meine Mutter bei mir zu haben oder nach Hause zu fahren, aber beides konnte, bedingt durch die politische Situation, nicht sein.⁸³

Die Bemerkung weist darauf hin, dass die mit der Arbeit an *Gertrud* einhergehende muttersprachliche Sammlung nicht nur dem Paradigma „Entziffern ist Heimkehr. Entziffern ist erinnern“⁸⁴ folgt, sondern auch dazu dient, der aus der Republikflucht resultierenden Entortung sowie der Konfrontation mit den zwei innerdeutschen Sprachen entgegen zu wirken. *Gertrud* kann also durchaus als Versuch gelesen werden, sich Heimat zu erschreiben,⁸⁵ jedoch nicht ohne fortwährend die Grenze zu markieren, die darauf hindeutet, dass Heimat streng genommen nur *ersprochen* werden kann. Die Schrift, das heißt in diesem Kontext die ins Schriftliche übertragene Muttersprache, kann in diesem Sinne nur als Krücke begriffen werden, deren Einsatz einzig durch die imaginierte Vorstellung gerechtfertigt wird, dass „der Schriftsteller, wenn er sich der Schrift, dieser rituellen Sprachweise, die ihre [...] erprobten Formeln besitzt [...] entledigt hat, Heimkehr zur unmittelbaren Sprache hielte oder auch nur zu jener einsamen und einzigartigen Sprache, die in ihm redet.“⁸⁶ Doch „[d]ie unmittelbare Sprache ist nicht unmittelbar, sie ist befrachtet mit Geschichte, ja selbst mit Literatur, und vor allem – das ist der Hauptpunkt –: sobald der Schreibende sie packen will, verändert sie unter der Hand ihr Wesen“,⁸⁷ worauf vor allem die mithilfe des selbst erstellten Lexikons bewältigte Komposition des *Gertrud*-Materials verweist. Dass Schleef also sucht, sich mittels der in *Gertrud* konservierten „ererbte[n], innerliche[n], abgekehrte[n], unbeeinflussbare[n], eben lokale[n] Sprache“⁸⁸ Heimat zu erschreiben, ist keine Beglaubigung der These, dass sich in der Sprache Heimat finden ließe, sondern vielmehr Ausdruck des Heimatverlusts, der auch durch die

⁸³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 63.

⁸⁴ Böhmel: „Ich war da, aber das Theater war weg!“, S. 95.

⁸⁵ Vgl. Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 163.

⁸⁶ Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, S. 282.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 19.

archivierte Muttersprache nicht kompensiert werden kann.⁸⁹ Dasselbe gilt auch für die von Schleef herbeigeschriebene Ahnenreihe, die „im regionalen Bezug, in Sprachmelodie und Satzbau, im Sound, dessen Erhaltung und Kultivierung engstens mit den bedrückenden Lebensumständen dieser Region verbunden sind, die zeitweise eine Kulturblüte hervorbringt, aber als Region Provinz bleibt“,⁹⁰ wurzelt. Zu ihnen gehören die Muttersprachler Luther, Müntzer, Novalis, Ranke, Wezel, Bach, Händel, Nietzsche und



Das entortete und monologisierende Selbst inmitten des geteilten Deutschland: *Klage (Telefonzelle I)* und *Klage (Telefonzelle IX)* aus Schleefs Telefonzellen-Serie.

Wagner,⁹¹ unter denen insbesondere die letzten beiden Bezugspunkte für den Exilanten darstellen.⁹²

Dass Schleef diese Ahnenreihe vor allem entlang seiner in *Droge Faust Parsifal* vollzogenen Lektüren etabliert, verdeutlicht deren Signifikanz im Rahmen der zur Bewältigung von Heimatlosigkeit verwirklichten Verwurzelungstaktiken. Denn *Droge Faust Parsifal* „liegt diesseits der Sprachwende“,⁹³ die mit der politischen Wende von 1990 einhergeht und infolgedessen es zu einem erneuten Sprachverlust kommt, der die Sprachfremdheit zwischen Ost und West verdoppelt:⁹⁴

⁸⁹ Vgl. Dieckmann: „Meine Schleef-Mappe“, S. 27: „Gewiss ist, dass er ‘Gertrud’, das Buch, das er einmal eine Schotterpyramide für seine Mutter nannte, nur hinter einer Grenze schreiben konnte, die ihn zwang, sich die Heimat zu imaginieren, indem sie ihn hinderte, sie zu betreten.“

⁹⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 88.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 87. Insbesondere über Wagner, Nietzsche und Müntzer heißt es weiter: „Ich mußte 50 Jahre werden, um die Zusammenhänge zwischen Wagners Sprachführung, thematischen Sprüngen, Undeutlichkeiten und meiner Sprachführung festzustellen. Teilweise unter Verwendung gleicher Kompositionsprinzipien, so auch bei Münzer und Nietzsche [...]“ Ebd., S. 88.

⁹² Mit Nietzsche und Wagner teilt Schleef die Exilerfahrung sowie die Konfrontation mit zwei Sprachen, denen gegenüber es sich zu behaupten gilt: „Für Nietzsches und Wagners Nähe spricht wesentlich ihre gemeinsame Sprache, das Idiom, der Tonfall, der Sound, selbst wenn dieser von beiden, ebenso von ihren Familien, heftigst bekämpft wird, in der Theaterfamilie als fehlgeleitetes Ausdrucksvermögen, als zu überwindende Milieueinbindung, in der Pastorenfamilie als Hemmschuh, als Kennzeichnung provinzieller Erstarrung, die aber, als ‘Zweisprachigkeit’ eingesetzt, ortsgebunden wie überregional die Pastoralpraxis erweitert, protestantische Volksnähe versichert: Dem Volk aufs Maul schauen. Die Schnauze aufreißen und trotzdem Hochdeutsch sprechen.“ Ebd., S. 350.

⁹³ Windrich: „Nachwort“, S. 488.

⁹⁴ Vgl. Hackert: *Sich Heimat erschreiben*, S. 133: „Nach dem Fall der Mauer wird diese Sprachfremdheit durch Schleef noch einmal verstärkt wahrgenommen. Mittlerweile an die Westsprache gewöhnt, ist es nun die Sprache des Ostens, die eine fremde geworden ist.“

Auf meiner ersten Fahrt zu meiner Mutter 1990 sah ich meine verödete Heimatstadt, ihren Zerfall, aber viel mehr betraf mich, daß ich meine Mutter nicht mehr verstand, daß sie dauernd von 'Fitschis' [Vietnamesen; Anm. d. Verf.] sprach, jede Erklärung darüber verwies, weiter auf den 'Fitschis' herumtrampelte, obwohl sie wußte, daß ich sie nicht verstand. Wie mit diesem Begriff ging es mir mit vielen, war ich doch 14 Jahre nicht zu Hause gewesen.⁹⁵

Weiter heißt es:

Bei meinem ersten Besuch nach dem Mauerfall verstehe ich sie nicht mehr. Ich bin ihrem Sprachfluß entwöhnt, kann die neuen Worte nicht deuten, die Nähe, die unsere Körper suchen, wird durch das Nichtverstehen-Können unerträglich. [...] Vor mir steht nicht meine Mutter, sondern GERTRUD. So verteidigt sie sich, so müsse ich sie verstehen.⁹⁶

Die Entwöhnung, das Unwohnliche, äußert sich durch das Ineinanderfallen von Biografie und Fiktion, die keine wirkliche Heimkehr mehr erlaubt, sondern die mit der Heimkehr assoziierte muttersprachliche Protagonistin zu einer rein vorgestellten Heimat erstarren lässt bzw. diese als solche im Nachhinein entlarvt. Die vormals archivierte und mühevoll erinnerte Muttersprache wird im Zuge der Wende und der dadurch ermöglichten Heimreise, die keine ist, zur Fremdsprache, was eine erneute Wunde schlägt, die auch körperliche Schmerzen bereitet: „Und wenn ich angesprochen wurde, in Ostberlin oder Sangerhausen, ein Schlag vor die Brust, mein Kopf platzte, es krachte richtig gegen die Gehirnwände innen. [...] brachte kein Wort mehr heraus, nickte, ohnmächtig zu schreien, ich fand mich nicht mehr zurecht.“⁹⁷ Der doppelt besiegelte Sprachverlust geht mit einer völligen Dislokation einher und lässt das Ostdeutsche nun als das Unheimliche der Epoche erscheinen, das nach mühevoller „Eingliederung in den Westen“⁹⁸ den Sprecher wieder heimsucht:

die Wende reaktiviert das Ostdeutsche in einem, zunächst ist das kein aktiver Vorgang, sondern es passiert in einem, die Ostformulierungen springen mir über die Lippe, ich konnte sie nicht einsargen, zum Schweigen bringen. Wenn ich im Zulauf auf die Wende häufig notiere, was passiert bloß mit meiner Sprache, wiederholt stutze, aber nie schreibe, daß mir Nazi-Begriffe nur so über die Lippe springen, ich überhaupt nicht weiß, aus welchem inneren Reservoir sich diese speisen, ich auch nicht darüber nachdenke, sondern mehr oder minder erschrocken reagiere, welches Konglomerat von Sprachdreck sich in mir festgesetzt hat und nun austobt.⁹⁹

⁹⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 63.

⁹⁶ Ebd., S. 87.

⁹⁷ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 203.

⁹⁸ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 318.

⁹⁹ Ebd., S. 317.

Der seit der Schulzeit und der Zeit im Elternhaus andauernde Sprachkrieg, der sich durch die Republikflucht sowie die versuchte Eingliederung im Westen verlängert, gipfelt im „Wendekampf“,¹⁰⁰ aus dem Schleef als Verlierer hervorgeht: „[...] meine Sprache gehört nicht mehr mir, sondern ich meiner Sprache. Die Niederlage ist perfekt, die Frage, wer spricht in mir, möchte man nicht mehr erörtern.“¹⁰¹ Zwischen den zwei Deutschland manifestiert sich das Sprachproblem bis zum Schluss als eiternde Wunde und permanente Erinnerung daran, dass es keine Heimkehr geben kann: „Wie aus Übermut parliert man in der einen oder in der anderen Sprache, man hantiert geschickt beide Heimaten, wirft die eine gegen die andere, im Wissen, daß man, geht man nach Hause, *kein Zuhause mehr hat*.“¹⁰² Die Fremdheit bleibt ungeachtet der verschiedenen „Entwicklungsstufe[n]“¹⁰³ seiner Texte konstitutiv für das Sprachverständnis Schleefs, dessen Heimsuche durch die Sprache hindurch zur Heimsuchung gerät, „[d]a in mir oft Sprache tobt, gegen die Schläfen schlägt, nicht Ruhe geben will“.¹⁰⁴ Gespenstisch aber ist diese Form der Landvermessung vor allem deshalb, weil Schleef selbst beim Scheitern des Versuchs den deutschen Satz zu formulieren¹⁰⁵ als Wiedergänger des „Syphilitische[n] Wunder[s]“¹⁰⁶ Nietzsches erscheint, der „die Heimatlosigkeit des neuzeitlichen Menschen [zuletzt] erfahren [hat]“.¹⁰⁷

Angriff auf das Gewohnte II: „Ich war da, aber das Theater war weg.“¹

Das Theater in Deutschland ist seit jeher Inbegriff der Deplatzierung gewesen. Als Surrogat für den bürgerlichen Nationalstaat, den es nicht gab, geht es im 18. Jahrhundert als Nationaltheater in den kulturprogrammatischen Texten um, die zur Melodie des Aufklärungsdiskurses intoniert werden. Die „Ambition, in Zeiten politischer und kultureller Neuprägungen in der Gesellschaft der Kunst einen

¹⁰⁰ Ebd., S. 318. Der Wendekampf zwischen Ost und West folgt dem Re- und Deterritorialisierungsprinzip, das auf der politischen Ebene mit dem Mittel der Assimilation zugunsten einer absolut ausgeschlossenen Koexistenz von Ost- und Westdeutschen ausgefochten wird: „Sobald die Eingemeindung von West positiv bestätigt wird, sie muß unbedingt positiv sein, beginnt ein Vorgang, den man lieber nicht wiedergeben möchte, so etwas wie Hochmut setzt ein, man sieht jetzt verblüfft den Westdeutschen in der Anbieterposition, er muß werben und wird jetzt abgewiesen. Eine normale Paarbeziehung funktioniert so. / Aber will man sich als politisches Wesen so definieren? [...] Die Wende hat uns die neue Heimat, in die man geflohen ist, unter Schmerzen akklamierte, entrissen, möglicherweise ein geschickter Schachzug beider deutscher Staaten, die einfach massenhaft Deutsche, sprich DDR-Flüchtlinge entheimatet hat, um politisches Potential zunächst abzuschöpfen, um es zu entsorgen.“ Ebd., S. 319.

¹⁰¹ Ebd., S. 318. Die hier thematisierten Niederlage beschreibt Schleef an anderer Stelle auch als ein Scheitern seines Schreibvermögens. Vgl. ebd., S. 319 f.

¹⁰² Ebd., S. 319. Hervorh. d. Verf.

¹⁰³ Vgl. Windrich: „Nachwort“, S. 488.

¹⁰⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 89.

¹⁰⁵ Vgl. ders.: „Ettersberg“, S. 49 f.: „Du wolltest den deutschen Satz formulieren. Durcheinandergemengt.“ Diese Bemerkung richtet die Schwester Elisabeth an den Bruder Fritz.

¹⁰⁶ Ebd., S. 58

¹⁰⁷ Heidegger: „Brief über den ‘Humanismus’“, S. 338.

¹ Zitiert nach Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 185.

unverrückbaren Platz zu sichern“;² treibt Schiller an, die gut stehende Schaubühne als Mittel zum „Endzweck“³ zu begreifen, denn „wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation“.⁴ Eingeleitet wird das entsprechende Kulturprogramm von Johann Christoph Gottsched, der in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (Erstdruck 1729) unter anderem unter Berufung auf Aristoteles, der „[u]nter den Griechen [...] ohne Zweifel [...] der beste Criticus gewesen“,⁵ eine unter aufklärerischen Gesichtspunkten gültige Regelpoetik zu etablieren sucht.⁶ In deren Rahmen wird dargelegt, „[w]ie eine gute tragische Fabel gemacht werden müsse“,⁷ und ein genuin deutschsprachiger Dramenkanon anvisiert, dessen Ziel es ist, „daß unsere großen Herren sich endlich einen Begriff von deutschen Schauspielen beybringen lassen: denn so lange sie nur in ausländische Sachen verliebt sind, so lange ist nicht viel zu hoffen.“⁸ Vor dem Hintergrund der Kleinstaaterei, höfischer Bühnen und einem Zustand des Theaters, der „in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, [...] unstreitig ebenso kläglich als in allen andern Fächern [war]“,⁹ kommt den auf Gottscheds Regelpoetik basierenden Theaterreformbestrebungen eine sowohl ästhetische als auch gesellschaftliche Aufgabe zu, die in der funktionalen Konzeption des Nationaltheaters kulminiert. In seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ (1747) hält der als Privatsekretär des sächsischen Gesandten in

² Stašková: „Der Chiasmus in Schillers philosophischer Schreibart“, in: *Schiller der Spieler*, hrsg. v. Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff, Göttingen: Wallstein, 2013, S. 199-214, hier S. 212.

³ Friedrich Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, 12 Bde., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Neuausgabe 1992, S. 185-200, hier S. 198.

⁴ Ebd., S. 199.

⁵ Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, S. 97.

⁶ Der von Gottsched und den ihm nachfolgenden Vertretern einer aufklärerischen Regelpoetik verfolgte moralphilosophische Ansatz hat allerdings wenig mit Aristoteles' *Poetik* zu tun, denn er fußt auf einem „gegenüber Aristoteles völlig veränderte[n] Moralbegriff, von dem her ein Zusammenhang nicht mehr gesehen wird, der für Aristoteles grundlegend war: der Zusammenhang von Moral und Lust. Die meisten neueren *Poetik*-Interpreten entnehmen ihre Vorstellungen von Moral wirkungsgeschichtlich verfestigten Positionen, die vor allem durch Kant (oder in nichtdeutschen Ländern durch andere Aufklärungsphilosophen) geprägt sind. Moralisches Handeln wird dem Bereich der Pflicht und des Sollens zugewiesen und in strikter Scheidung der Lust entgegengesetzt. Diese Scheidung ist, sieht man von der besonderen transzendentalen Begründung durch Kant ab, keine originelle Konzeption Kants oder der Aufklärung, sie ist vielmehr hervorgegangen aus der Rezeption des im Hellenismus (4./3. Jh. v.Chr.) ausgebildeten Gegensatzes zwischen stoischen und epikureischen Moralvorstellungen. [...] Aus der Perspektive dieser Schulen heraus deuten bereits so gut wie alle *Poetik*-Erklärer des 16. Jahrhunderts den moralischen Aspekt der Dichtung, der in dieser Phase in der Regel nicht kritisiert, sondern bejaht wird, als Unterstützung des Verstandes bei seinem Kampf gegen die Affekte. Sie sollen beherrscht, gemildert, veredelt werden, usw. [...] Die Dichtung ist es, die die bittere Pille der Moralphilosophie versüßt [...]“ Aristoteles: *Poetik*, S. 241-246, hier S. 241 f.

⁷ Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, S. 611.

⁸ Ebd., S. 656.

⁹ August Wilhelm Schlegel: „Sechsendreißigste Vorlesung“, in: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 6, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil*, hrsg. v. Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1967, S. 268-280, hier S. 270.

Kopenhagen sich aufhaltende Johann Elias Schlegel fest, die angestrebte Theaterinstitution müsse „den edelsten Endzweck vor Augen haben, der durch Schauspiele überhaupt, und der insonderheit bey unserer Nation erhalten werden kann“.¹⁰ Mit dem edelsten Zweck ist hier vor allem die Vermittlung von Sittlichkeit gemeint, da „Völker [...] nach demselben Maaße für gesitteter gehalten [werden], in welchem ihr Theater feiner und vollkommener ist.“¹¹

Durch den idealistischen Bedeutungszuspruch wird das Nationaltheater de facto zur Bildungseinrichtung (v)erklärt, die es „nicht nöthig [hat], eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen“.¹² Hierin wird Johann Elias Schlegel zum Geburtshelfer des „bildungsbürgerlich verklemmten Theatermotor[s]“,¹³ der die „in Deutschland geläufige [...] Tradition [...], Theatersessel und Schulbank miteinander zu verwechseln“¹⁴ repräsentiert. Den Lehrplan für die moralische Anstalt charakterisiert nicht nur der Anspruch, sich „[i]n der Wahl der Charaktere [...] nach den Sitten einer jeden Nation zu richten“,¹⁵ sondern ein bildungsteleologisches Schema, das sich hinsichtlich der gegen den Müßiggang und für die Triebunterdrückung in Anschlag gebrachten ästhetischen Mittel¹⁶ an der Gesellschaftspyramide orientiert. Am deutlichsten manifestiert sich dies entlang der Genrekonventionen, die entsprechend der sozialen Stände gestaffelt werden:

Mein Rath ist also, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man schon hat, in denen Stücken, die man neu auf das Theater bringt, immer höher zu steigen; aus dem niedrigen Stande in den Mittelstand, aus dem Mittelstande an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen.¹⁷

Basierend auf dem Unterschied „eines Menschen, der nebst einem guten natürlichen Verstande eine anständige und edle Erziehung und viel Umgang mit der Welt gehabt, von denenjenigen, die man auf eine ganz gemeine Art aufwachsen lassen“,¹⁸ wird das ständisch legitimierte moralphilosophische Prinzip auch auf die zu verwendende Sprache übertragen. Da laut Johann Elias Schelling „[d]er Pöbel [...]

¹⁰ Johann Elias Schlegel: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, in: *Ästhetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Bernhard Seuffert, Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1887, S. 193-226, hier S. 197.

¹¹ Ebd., S. 206.

¹² Ebd., S. 208. Vgl. ferner ebd., S. 205: „Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, was sich putzen will.“

¹³ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 44.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Schlegel: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, S. 215.

¹⁶ Vgl. Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, S. 199.

¹⁷ Schlegel: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, S. 210.

¹⁸ Ders.: „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele“, in: *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rainer Baasner, Hannover: Wehrhahn, 1999, S. 94-119, hier S. 94.

an allen Orten darinnen einerley [ist], daß dasjenige, was eine feine Artigkeit in sich hat, für ihn nicht gemacht ist“,¹⁹ gilt es eben nicht dem Volk aufs Maul zu schauen, sondern es sich unter Zuhilfenahme größtmöglicher Verdrängung des Vernakulären²⁰ zu erziehen:

Die erste Eigenschaft also, die man von dem Ausdrucke eines Trauerspiels mit Rechte fodern [sic] kann, ist die Vermeidung aller Redensarten, welche auf gemeine und niedrige Begriffe führen können. [...] Von Redensarten, welche kein Mensch in einem gesitteten Umgange, zumal von vornehmen Personen, brauchet, versteht es sich von selbst, daß sie in dem Trauerspiele keinen Platz haben.²¹

Qua regelpoetologisch durchgesetzter soziokultureller Deplatziierungsstrategien hat man es also in erster Linie mit einem herbeigesehnten Bevormundungsapparat zu tun, der die „Anmaßung des Staates“²² vertritt, „das verinnerlichte Bild einer Weltordnung zu sein und den Menschen zu verwurzeln“.²³ Die daraus resultierende bildungspolitische Zielsetzung zwecks „Volksbildung“²⁴ wird zwar von Schiller als „patriotisch[e] Eitelkeit“²⁵ bezeichnet, gleichzeitig möchte er sie allerdings in den „Rang neben den ersten Anstalten des Staates“²⁶ erhoben wissen. Denn da „[d]ie Gerichtsbarkeit der Bühne an[fängt], wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“²⁷ und „sie für unsere Bildung noch geschäftig [ist] [wo Religion und Gesetz es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten]“,²⁸ stellt die Schaubühne laut Schiller „mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein[en] Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein[en] unfehlbare[n] Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“²⁹ dar.

¹⁹ Ders.: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, S. 201.

²⁰ Johann Elias Schlegel bezieht sich in diesem Kontext auf die dezentralen Redensarten aus den deutschsprachigen Provinzen. Vgl. ders.: „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele“, S. 105 f.

²¹ Ebd., S. 104.

²² Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 40.

²³ Ebd.

²⁴ Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, S. 186.

²⁵ Ders.: „Über das gegenwärtige teutsche Theater“, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 167-175, hier S. 170. Dass die patriotische Eitelkeit nicht gänzlich negativ konnotiert ist, wird in „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ verbürgt: „So groß und vielfach ist das Verdienst der bessern Bühne um die sittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verstandes. Eben hier in dieser höhern Sphäre weiß der große Kopf, der feurige Patriot sie erst ganz zu gebrauchen.“ Ders.: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, S. 196.

²⁶ Ebd., S. 186.

²⁷ Ebd., S. 190.

²⁸ Ebd., S. 192 f.

²⁹ Ebd., S. 194.

Der tragische Protagonist dieses hier bis ins Metaphysische gesteigerten Kulturprogramms³⁰ ist bekanntermaßen Lessing, dessen Name zum Synonym für die Blaupause derjenigen Rolle wird, die unter sich das bildungsbürgerlich institutionalisierte Verhältnis zum Publikum und der Theaterleitung vereint: die des Dramaturgen. Lessing tritt seine in der *Hamburgischen Dramaturgie* dokumentierte Aufgabe am 22. April 1767 an und wird damit zum Sprachrohr des ersten bürgerlichen Nationaltheaterexperiments unter der Verwaltung des Konsortiums *Hamburgische Enterprise*. Sein 140 Stücke umfassendes „kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken“³¹ dient in erster Linie der Geschmacksbildung des Publikums, damit sich dies alsbald in den Stand der Kunstkennerchaft setzen kann,³² und des Erklommens der vielen Stufen, „die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat“.³³ Dass es bei diesem Unterfangen auf ein Selbstgespräch hinausläuft, deutet bereits das erste Stück an, in dem das Eröffnungstück, Johann Friedrich von Cronegks *Olint und Sophronia*, verrissen wird.³⁴ Lessing kann sich mit seinen wirkungsästhetischen Apellen nicht durchsetzen und noch bevor das Nationaltheater 1769 aus finanziellen Gründen schließen muss, kündigt er in seinen letzten vier Beiträgen vom 19. April 1768 sein Verhältnis zum Publikum auf:

Wenn das Publikum fragt; was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum; und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. – Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; [...] lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingel von Reimen für Poesie, Geheule für Musik, uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses

³⁰ Vgl. Peter Szondi: „Versuch über das Tragische“, in: *Schriften*, hrsg. v. Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau u. a., 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1978, Bd. 1, S. 149-260, hier S. 152: „Bis heute ist der Begriff von Tragik und Tragischem im Grunde ein deutscher geblieben [...]“

³¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 11.

³² Vgl. ebd., S. 10 f.

³³ Ebd., S. 11. August Wilhelm Schlegel wird Lessing in seinen Vorlesungen zugutehalten, „[...] daß bald nach Bekanntmachung der *Dramaturgie* die Übersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen in gleichem Zuschnitt von der Bühne verschwanden.“ Schlegel: „Sechsendreißigste Vorlesung“, S. 273.

³⁴ Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 13-17, insbesondere S. 13: „Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf solche Ehre keinen Anspruch machen. [...] Cronegk starb [...] für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urteile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat.“

liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat.³⁵

Die Rechnung der von Schiller anvisierten Gewaltenteilung geht nicht auf. Die sich in Lessings Publikumsbeschimpfung manifestierende Resignation darüber ist an einen Ort oder vielmehr dessen Abwesenheit gebunden: das unmögliche *Hier*³⁶ eines Nationaltheaters bzw. das *Hier* eines unmöglichen Nationaltheaters. Aus dieser Perspektive gerinnt die *Hamburgische Dramaturgie* zu einer gegenwartslosen Inszenierung, einem Monolog vor abwesendem Publikum. Der Versuch, das Vakuum des noch nicht existierenden Nationalstaats mit dem Nationaltheater zu füllen, führt zur Vereinzelung seines Repräsentanten, des Dramaturgen. In seiner vorübergehenden Realisation erstarrt das Nationaltheater allenfalls zur sich materialisierenden Krise, die aus dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, Idealismus und Pragmatismus, Geschichte und Gegenwart, nationaler Identität und Fragmentierung hervorgeht. Aus gutem Grund wird Heiner Müller den Lessing spielenden Schauspieler, der darüber lamentiert, er habe „einen Traum vom Theater in Deutschland geträumt und öffentlich über Dinge nachgedacht, die mich nicht interessierten“³⁷ am Ende von *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* bei lebendigem Leib in eine Bronzestatue einmauern lassen.³⁸ Was anhand dieser pervertierten Apotheose zu Darstellung gelangt, ist nicht so sehr eine wörtliche Interpretation von Benjamins Totenmaske der Konzeption; es ist der unter der Ideologie der Aufklärung erstarrende Erziehungsmythos, demzufolge davon ausgegangen wird, „daß die Ausweitung des Schulsystems Sitten und Gebräuche verändern würde und daß eine Elite dazu in der Lage wäre, mit ihren Produkten die ganze Nation umzugestalten“,³⁹

³⁵ Ebd., S. 509 f.

³⁶ Vgl. ebd., S. 509.

³⁷ Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen*, in: Herzstück, Berlin: Rotbuch, 1989, S. 9-37 hier S. 34.

³⁸ Vgl. ebd., S. 37.

³⁹ de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 295. De Certeau bezieht sich in seinem Beispiel auf das im 18. Jahrhundert vollzogene Einschreiben der „Konsumtheorie in die Strukturen der Kulturpolitik“ (ebd.), die der „Verbreitung der ‘Aufklärung’“ (ebd.) mittels des Buchs zugrunde liegt. Obschon das Theater dem Buch gegenüber immobil ist, steht der vor allem im deutschsprachigen Raum mit dem Nationaltheater assoziierte Bildungseifer in seinem Versuch, eine territorial heterogene sowie verstreute Bevölkerung und deren Sprache zu kolonialisieren, dem von de Certeau thematisierten gesellschaftlichen Reformglauben, der sich durch die Verbreitung von Büchern verwirklicht wissen will, in nichts nach. Hinzukommt, dass der Diskurs über das herbeigesehnte Nationaltheater und den entsprechenden Bildungskanon sich erstens ausnahmslos in Schriften vollzieht, in denen man sich zweitens ausschließlich mit einem reinen Literaturtheater beschäftigt, wodurch sämtliche Theaterformen, die nicht dem Entwurf des Nationaltheaters entsprechen und in denen kein sittliches Hochdeutsch gesprochen wird, auf doppelte Weise übergangen werden. Vgl. zu dem damit einhergehenden Versuch der Deterritorialisierung Müller: „Die Form entsteht aus dem Maskieren“, S. 141 f.: „Das Hochdeutsch, also die deutsche Literatursprache ist ja nicht natürlich gewachsen. Das war eine Kanzleisprache, die verordnet worden ist, die irgendwann durch einen administrativen Akt geschaffen wurde, und sie ist abgeschnitten von den Dialekten. Die Dialekte existieren nach wie vor, das ist eigentlich die Sprache, die sich bewegt, die Hochsprache

woraus schließlich die Reduzierung des Theaters auf „eine Sache von Repräsentation und Bildung“⁴⁰ resultiert.

Das Scheitern des mit dem Nationaltheater verknüpften Anspruchs gewinnt umso deutlichere Konturen vor dem Hintergrund einer Geschichte der gescheiterten politischen Revolutionen, in deren Kontext das ausbleibende deutsche Äquivalent zur Französischen Revolution in die Reihe verpasster Gelegenheiten eingeht, die sich von den Bauernaufständen bis hin zur Märzrevolution von 1848 und darüber hinaus erstreckt.⁴¹ Die dadurch konstituierte Erfahrung einer Geschichte, die den Deutschen „immer zur Unzeit, zu spät oder zu früh“⁴² geschieht, fasst Müller pointiert zusammen, indem er den jungen Marx paraphrasiert: „DIE DEUTSCHEN ERLEBEN DIE FREIHEIT IMMER NUR AM TAG IHRER BEERDIGUNG.“⁴³ Während Hannah Arendt zufolge die Französische Revolution auf rhetorischer Ebene als eine bloße Fortsetzung des Theaters mit anderen Mitteln erscheint,⁴⁴ wird das Theater in Deutschland als eine bloße Fortsetzung der Revolution mit anderen

bewegt sich kaum im Deutschen. Und das war für das Theater immer wieder ein Problem. Es gibt bestimmte Dinge, die man in der Hochsprache kaum sagen kann, wo man z.B. grammatikalische oder syntaktische Möglichkeiten der Dialekte benutzen muß.“

⁴⁰ Ders.: „Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert“ (1975), in: ebd., S. 14-30, hier S. 22.

⁴¹ Müller beschreibt dieses schwerwiegende Kontinuum folgendermaßen: „Die Bauernkriege waren eine zu frühe Revolution und haben dazu geführt, daß dieses revolutionäre Potential auf Jahrhunderte hin zermahlen wurde. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, damit war der deutsche Volkscharakter eigentlich erledigt. [...] wenn wir über Deutschland und die DDR reden, geht es 1848 mit einem verspäteten Versuch weiter, die bürgerliche Revolution nachzuvollziehen, eigentlich den Anschluß an Europa zu gewinnen. Das ist auch schiefgegangen. [...] Herausgekommen ist ein nationaler Kompromiß zwischen Bourgeoisie und Adel. Das Ergebnis ist die beste Militärmaschine Europas. Und dann 1918 die Enthauptung der deutschen Arbeiterbewegung, der Tod Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts. Damit war der Anschluß der deutschen Arbeiterbewegung an Moskau [...] programmiert. Und die DDR nur noch eine Grenzbefestigung von Stalin, nichts weiter, diese Volksdemokratien waren lauter Grenzbefestigungen.“ Ders.: „Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für 'Die Presse', 16./17.6.1990“, in: *Gesammelte Irrtümer* 3, S. 83-91, hier S. 90 f.

⁴² Ders.: „Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises“, in: *Kleist Jahrbuch 1991*, hrsg. v. Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart: Metzler, 1991, S. 13-16, hier S. 14.

⁴³ Ebd. Müller bezieht sich hier auf die zwischen Ende 1843 und Januar 1844 verfasste *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*: „Wollte man an den deutschen *status quo* selbst anknüpfen, wenn auch in einzig angemessener Weise, d.h. negativ, immer bliebe das Resultat ein *Anachronismus*. Selbst die Verneinung unserer politischen Gegenwart findet sich schon als bestaubte Tatsache in der historischen Rumpelkammer der modernen Völker. [...] Ja, die deutsche Geschichte schmeichelt sich einer Bewegung, welche ihr kein Volk am historischen Himmel weder vorgemacht hat noch nachmachen wird. Wir haben nämlich die Restaurationen der modernen Völker geteilt, ohne ihre Revolutionen zu teilen. Wir wurden restauriert, erstens, weil andere Völker eine Revolution wagten, und zweitens, weil andere Völker eine Konterrevolution litten, das eine Mal, weil unsere Herren Furcht hatten, und das andere Mal, weil unsere Herren keine Furcht hatten. Wir, unsere Hirten an der Spitze, befanden uns immer nur einmal in der Gesellschaft der Freiheit, am *Tag ihrer Beerdigung*.“ Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“, in: MEW, Bd. 43, S. 378-391, hier 379 f.

⁴⁴ Vgl. Arendt: *Über die Revolution*, München, Piper, 4. Aufl., 2014, S. 135-138. Arendt bezieht sich auf die Nutzung der „dem Theater entlehnten metaphorischen Wendungen“ (ebd., S. 135) durch die an der Französischen Revolution teilnehmenden Akteure: „Die Männer der Revolution gebrauchten stets das Gleichnis der Maske, die der Gesellschaft vom Gesicht gerissen werden muß, damit ihre Verderbtheit zum Vorschein komme, oder sie sprachen von der Fassade der Korruption, die man niederreißen müsse, um das unverdorbene, ehrliche Antlitz des Volkes ans Licht zu ziehen.“ Ebd. Daran anknüpfend verweist Arendt auf die doppelte Funktion des Maskenbegriffs, der durch die Verwendung des Worts *persona* im juridisch-politischen Diskurs des Römischen Rechts die juristische Person bezeichnete, im antiken

Mitteln begriffen, in dessen Zentrum sich der Dramaturg mit seinem wirkungsästhetischen Lehrauftrag befindet und infolgedessen schließlich ein ganzer Subventionierungsapparat kriert wird.⁴⁵ Das darauf fußende bürgerliche Theater weist jedoch in zweifacher Hinsicht Grenzen auf, die alles andere als revolutionär sind. Zum einen hat dies wirkungsästhetische Gründe, die – wie Peter Szondi zeigt – auf Lessings Interpretation von Aristoteles Mitleidsbegriff zurückgehen.⁴⁶ Entscheidend für Lessings Deutung des Aristotelischen Mitleidskonzepts ist das „Postulat der Ähnlichkeit“,⁴⁷ demzufolge die tragische Wirkung durch die Identifikation von Dramenprotagonist und Zuschauer ausgelöst wird. Stand und Staat der *dramatis personae* spielen hingegen keinerlei Rolle, da vor allem letzterer „ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen“⁴⁸ sei. Gesellschaftliches und Soziales werden auf diese Weise inhaltlich völlig vom bürgerlichen Trauerspiel entkoppelt, wodurch das Postulat der Ähnlichkeit als Grundlage für die Mitleidswirkung

Theater hingegen „die im Spiel erforderliche Maske“, nicht jedoch die mit der Hypokrisie assoziierte Maske, da als Hypokrit vielmehr der griechische Schauspieler selbst bezeichnet wurde. Ebd., S. 136. Die Erörterung dieses Zusammenhangs gilt hier vor allem der Evaluation der Angemessenheit der revolutionären Rhetorik. Arendt hält hierzu fest, „daß nur die Demaskierung der ‘Person’, die ein Individuum seiner juristischen Persönlichkeit beraubt, so etwas übriglassen kann wie einen ‘natürlichen’ Menschen, während eine ‘Demaskierung’ des Hypokriten nur auf Kosten des ganzen Menschen gehen kann, da er ja das schauspielende Individuum selbst ist, insofern es keine Maske trägt. [...] Gerade weil wir im Öffentlichen und erst recht im Politischen ohne ‘Masken’ nicht auskommen, ist der Hypokrit, der vorgibt, einfach zu sein, der er ist, so gefährlich.“ Ebd., S. 137. Fraglich bleibt an dieser Stelle, ob sich der neuzeitlich gedachte Begriff des Individuums überhaupt in ein Verhältnis zum Darsteller des antiken Theaters setzen lässt und ob Arendt nicht Gefahr läuft, den humanistisch verklärten Mythos vom bürgerlichen Individuum unter Zugriff auf die ihm gegenüber völlig fremde Antike und deren Aufführungspraxis zu legitimieren.

⁴⁵ Vgl. hierzu Müllers Äußerungen zu der als Revolutionsersatz verstandenen Weimarer Klassik und ihren Folgen: „Es gab keine Revolution, aber es gab Schiller. Daraus kommt das System der Subventionierung. [...] Das kommt einfach aus dieser Tradition, daß man gemerkt hat, wenn die Leute ihre Zeit im Theater verbringen, dann kommen sie nicht auf dumme Gedanken und wollen die Gesellschaft ändern. Also wieder die Trennung in Literatur und Wirklichkeit oder Gesellschaft. Und von daher kommt auch das Primat der Dramaturgie in der deutschen Theatertradition.“ Müller: „Die Form entsteht aus dem Maskieren“, S. 142.

⁴⁶ Vgl. Szondi: „Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing“, in: *Schriften*, Bd. 2, S. 205-232, hier S. 231: „Lessing übersetzt ‘phobos’ nicht mit ‘Schrecken’, sondern mit ‘Furcht’ und er versteht diese Furcht als eine, die uns nicht *das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt*, sondern die *aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt*. Furcht sei, man kennt die Definition, *das auf uns selbst bezogene Mitleid*.“ Vgl. dazu Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 383. Obschon Arbogast Schmitt in seinem Kommentar zu Aristoteles *Poetik* nicht gänzlich den Begriff *Mitleid* zugunsten der Übersetzung *Furcht* verwirft, deckt sich seine Analyse mit Szondis Beobachtung: „Es gehört für Aristoteles zum richtigen Begreifen und Mitempfinden einer tragischen Handlung, dass der Zuschauer das Handeln der tragischen Personen für vergleichbar mit sich selbst halten, nicht aber, dass er sich mit dem tragischen ‘Helden’ identifizieren soll. Diese vielen neueren Vorstellungen über das Verhältnis des Lesers oder Zuschauers zu den fiktiven Personen der Kunst geläufige Ansicht könnte Aristoteles nicht teilen. Ein Zuschauer, der sich mit seinem ‘Helden’ identifiziert, empfindet ja zuerst dessen eigene Gefühle mit: er hasst mit Philoktet den verlogenen Odysseus, verachtet mit Medea den heuchlerischen und gemeinen Jason usw. Es gibt freilich keine Äußerung von Aristoteles, dass er ein solches Mitempfinden durch den Zuschauer rundum abgelehnt hätte. Seinen Hinweis darauf, dass ein Dichter dann am besten die Gefühle seiner Personen darstellen werde, wenn er selbst deren Gefühle empfinde [...], wird man sogar sicher auf den Zuschauer ausdehnen dürfen: Auch er wird am besten verstehen, was in Medea oder Antigone vorgeht, wenn er deren Wut oder Trauer in sich selbst fühlt. Fraglich ist aber, ob er dieses gleichgeartete ‘Mitschwingen einer zweiten Saite’, von dem Lessing spricht [...], als ein Sich-Hineinversetzen des Zuschauers in die tragischen Personen verstanden wissen wollte.“ Aristoteles: *Poetik*, S. 479. Vgl. ferner ebd., S. 333.

⁴⁷ Szondi: „Tableau und coup de théâtre“, S. 231.

⁴⁸ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 77.

den gesellschaftlichen Status quo nicht nur als Voraussetzung, sondern auch als Ziel setzt, was – wenn es um die Emanzipation des Zuschauers geht – Stillstand bedeutet. Denn

solange der Bürger als Zuschauer im Theater Mitleiden praktizieren will, wird das bürgerliche Trauerspiel seinen paradigmatischen Helden in dem ohnmächtigen Opfer absolutistischer Willkür haben, dessen Wirkungskreis sich auf seine Familie beschränkt. Oder umgekehrt: solange das Bürgertum gegen den Absolutismus nicht aufbegehrt und seinen Machtanspruch anmeldet, lebt es seinen Empfindungen, beweint es im Theater ohnmächtig die eigene Misere, die ihm [...] ebenso von Menschen bereitet wird wie den Helden der attischen Tragödie das Schicksal.⁴⁹

Zum anderen kann die Ersatzrevolution mittels des Theaters aus ganz grundsätzlichen, das heißt architektonischen Gründen nicht gelingen, insofern auch der Raum des durchschnittlichen bürgerlichen Theaters lediglich die Ordnung des Absolutismus reproduziert, damit also markiert, dass es „[i]n Deutschland [...] immer um den König [geht], den man nie hatte und nie fand“.⁵⁰ Das entscheidende Indiz dafür ist die Guckkastenbühne, die „auf der Trennung von Bühne und Zuschauerraum basiert und nach der Zentralperspektive gebaut ist – dorthin, wo der Monarch sitzt. Da hat man die beste Sicht; da sieht man die Arrangements am besten.“⁵¹ Der solchermaßen gestaltete Raum weist das bürgerliche Theater – mit Henri Lefebvre gesprochen – vor allem als Repräsentation des Raums, nicht aber als Raum der Repräsentation aus. Bereits der dem Musikdrama verpflichtete Schweizer Architekt und Bühnenbildner Adolphe Appia weist auf diesen Befund hin, wenn er festhält, dass „jener für die Dekorationen bestimmte Käfig, der aussieht wie ein kleines Haus auf einem grossen, [...] in nichts an das [erinnert], was auf der Bühne vor sich geht“.⁵² Im Gegensatz zum antiken Theaterraum, der das Drama als „eine Handlung, ein[en] Vorgang“⁵³ zur Erscheinung bringt, bildet die moderne Bühne tableauhaft „eine scenische Vorführung, ein Schauspiel“⁵⁴ ab. Die damit einhergehende Präferenz für das „verhältnismäßig untergeordnete Darstellungselement“⁵⁵ der perspektivischen Malerei wirkt sich nicht allein auf dekorative Ausstattungstechniken aus, sondern betrifft den gesamten Modus der Darstellung, da das vom

⁴⁹ Szondi: „Tableau und coup de théâtre“, S. 231 f.

⁵⁰ Müller: „Für immer Hollywood. oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz für 'Lettre International', Heft 24, 1994“, in: *Gesammelte Irrtümer* 3, S. 214-230, hier S. 220.

⁵¹ Ders.: „Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstück sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud“ (1976), in: *Gesammelte Irrtümer*, S. 31-49, hier S. 42.

⁵² Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, München: Bruckmann, 1899, S. 55 f.

⁵³ Ebd., S. 56.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 18.

Bühnenportal Gerahmte im bürgerlichen Trauerspiel und in den nachfolgenden Milieustudien des Naturalismus tatsächlich als *Sittengemälde* begriffen wird.⁵⁶ Durch die mittels der Guckkastenbühne forcierte Perspektivik, wird es dem Zuschauer

zur unbewußten Gewohnheit [...], von einem jener Gegenstände zum anderen zu gehen und hieraus die Entfernungs- und Verhältnissbegriffe zu ziehen, welche die Perspective uns zu verbergen sucht. Diese Gegenstände kleiden wir dann in Farbe, und das Licht hat nun nichts weiter zu thun, als sie mehr oder weniger ersichtlich zu machen.⁵⁷

Dem Paradigma der Malerei folgend, werden nicht nur die raumgestalterischen Mittel der Plastik und der Beleuchtung untergeordnet; es wird vor allem eine Sehgewohnheit begründet, nämlich „offenbar diejenige gar nichts zu sehen“,⁵⁸ die sich Appia zufolge besonders durch die Fokussierung auf das „Wortdrama unverhältnismäßig stark entwickelt“.⁵⁹ Das moderne Theater erlaubt aufgrund der Guckkastenbühne keine „lebenermöglichende Atmosphäre“,⁶⁰ da „in unseren Theatern mit dem Rahmen der Bühne deren architektonische Bedeutung auf[hört]“⁶¹ und „wir das Schauspiel über die Grenze hinausversetzt [haben]; wir sind eben nicht Künstler, und bleiben deshalb außerhalb des Kunstwerkes stehen.“⁶² Die architektonisch manifestierte Rahmung des

⁵⁶ Auf den Zusammenhang zwischen bürgerlichem Trauerspiel und den Milieustudien des Naturalismus weist Szondi anhand der Darstellung von häuslichen Verhältnissen und Verwandtschaftsbeziehungen vor dem Hintergrund der sich über das 18. und 19. Jahrhundert ausdifferenzierenden bürgerlichen Gesellschaft hin. Vgl. Szondi: „Tableau und coup de théâtre“, S. 216.

⁵⁷ Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, S. 30.

⁵⁸ Ebd. Dementgegen fordert Appia den nicht-illusionistischen Einsatz der Elemente Plastik und Beleuchtung zur Überschreitung der konventionellen Bühnenraumgestaltung sowie des Paradigmas der perspektivischen Malerei. Vgl. ebd., S. 17, 31.

⁵⁹ Ebd., S. 18.

⁶⁰ Ebd., S. 217.

⁶¹ Ebd., S. 57.

⁶² Ebd. Appia stellt der Beschränktheit der modernen Bühne die „Gesamtwirkung“ (ebd.) des antiken Theaterbaus entgegen, die mit modernen Mitteln und auf Basis des Musikdramas für die Zukunft des Theaters anvisiert wird. Er knüpft damit an Wagners Konzept vom Gesamtkunstwerk als dem revolutionären Kunstwerk der Zukunft an. Noch unter dem Eindruck der Märzaufstände schreibt Wagner im Züricher Exil: „Aus ihrem Zustande civilisirter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen socialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel [...]. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!“ Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig: Otto Wiegand, 1850, S. 44. Ferner gilt es, den Theaterraum zugunsten einer „Befreiung der öffentlichen Kunst“ (ebd., S. 55) zu entgrenzen: „Alles, was auf der Bühne athmet und sich bewegt, athmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der [...] vom scenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesammte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und athmet nur noch in dem Kunstwerke [...]“ Ders.: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Otto Wiegand, 1850, S. 189. Damit wird nicht nur die räumliche Aufhebung zwischen Bühne und Auditorium, sondern auch diejenige zwischen Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit postuliert, der zufolge das Publikum als Volk „über alle Schranken der Nationalitäten hinaus“ (ders.: *Die Kunst und die Revolution*, S. 40) zum Künstler wird. Vgl. ders.: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 220. Wagner proklamiert



Der konterrevolutionäre Raum des bürgerlichen Theaters: Die Guckkastenbühne des Berliner Ensembles.

Dramas und der absolutistische Sehapparat, der konzeptionell der Guckkastenbühne Pate steht, schränken die Verwirklichung eines partizipatorischen Theatermodells ein, das über das perspektivische Sehen hinausgeht und vermittelt eines „Akt[s] der Begegnung“⁶³ „im emphatischen Sinn auf Gegenwart, auf Zeitgenossenschaft [zielt]“.⁶⁴

Damit wird die flüchtige Möglichkeit, die dem Theater als „Ort der ‘Vegegenwärtigung’ der Sprach- und Kommunikationsformen, der Wahrnehmungsverhältnisse und der Ästhetiken der Körperkonzepte und Gefühlsmodi seiner Zeit“⁶⁵ zukommen kann, durch das ästhetische Paradigma übercodiert, das in der Einblick gewährenden vierten Wand und der entsprechenden Gestaltung des Zuschauerraums seinen Ausdruck findet.

Die Diskrepanz zwischen dem Theater und der es umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, die durch die nachwirkenden programmatischen und räumlichen Paradigmen des bürgerlichen Theaters bis in das 20. Jahrhundert fortbesteht, bildet den kulturtopografischen Hintergrund, vor dem der sich „gegen Weimar“⁶⁶ und ein Deutschlehrertheater wendende Schleef seinen Formenkanon für das Theater als Gegenwelt konzipiert. Die Opposition gegenüber der durch das Theater postulierten Hochkultur steht bereits früh fest. So heißt es unter der Überschrift „Theater: Kasperpuppen contra Marionetten“ in *Droge Faust Parsifal*: „Ich meinte, ich sei im gröberen Kaspertheater verwurzelt. Das Marionettentheater dagegen wirkte verblasen, als gehörten beide

demgemäß, dass „das Publikum [...] unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen des Theaters haben [müßte]“. Ders: *Die Kunst und die Revolution*, S. 57 f.

⁶³ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 132. Vgl. ferner ders. und Kluge: „‘Draußen vor der Tür’. Einar Schleefs Mitternachts-FAUST“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 24-29, hier S. 29.

⁶⁴ Theresia Birkenhauer: „Theater/Theorie“, in: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hrsg. v. Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8, 2008, S. 9-13, hier S. 10.

⁶⁵ Ebd. Mit dem Begriff der *Struktion*, der einen Modus der „Kontiguität und Kopräsenz [...] ohne Koordinationsprinzip“ bezeichnet, beschreibt Jean-Luc Nancy eine Voraussetzung für eine solche Gegenwart und Zeitgenossenschaft. Nancy: „Von der Struktion“, aus dem Französischen von Esther von der Osten, in: *Die technologische Bedingung*, S. 54-72, hier S. 61. Nancy zufolge setzt die Struktion „eine Zeitlichkeit frei, die entschieden nicht mehr auf die lineare Diachronie antworten kann. Es gibt etwas Synchronisches in ihr, weniger im Sinne eines Schnitts durch die Diachronie als im Sinne des Modus einer Einheit der Teile der traditionellen Zeit – eben die Einheit der Gegenwart, insofern sie *sich vergegenwärtigt, sich präsentiert*, ankommt, statthat, plötzlich erscheint.“ Ebd., S. 66.

⁶⁶ Kluge und Schulte: „Die wahren Mächte des Gemüts“, S. 51.

unterschiedlichen Klassen an. Diesen Standesunterschied spiegelten auch die Themen.“⁶⁷ Schleef betont, dass „[d]er Formenkanon des Kaspertheaters [...] ‘einfällig’ [war], aber darum nicht weniger wirksam“,⁶⁸ weshalb er seine Kasperpuppen auch während seiner Theaterproben nutzt, um an ihnen zu demonstrieren, „daß selbst an einer streng vorgegebenen Figur durch ihre handwerkliche Bearbeitung enorme Veränderungen eintreten, daß sich deren Funktion auflöst, daß vom Inhaltlichen das Primitive und das Artifizielle miteinander auf Kriegsfuß stehen.“⁶⁹ Zur ersten konkreten Konfrontation zwischen Primitivem und Artifiziellem, durch die habituelle, kulturelle und ideologische Differenzen markiert werden, kommt es im Rahmen seiner Tätigkeit am Theater, während Schleef zwischen 1972 und 1976 am Berliner Ensemble unter der Leitung von Ruth Berghaus arbeitet. Das unter dem Primat der Dramaturgie operierende Guckkastentheater am Schiffbauerdamm ist zu diesem Zeitpunkt bereits längst zum staatlich oberservierten Brecht-Museum erstarrt.⁷⁰ Dass zwischen Staatskonformität und Brechts Theater im Übrigen kein entscheidender Unterschied besteht,⁷¹ erläutert Schleef in einer Vatermordsinszenierung unter der Überschrift „Vater: 4. Wand. Brecht“:

⁶⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 489.

⁶⁸ Ebd., S. 487.

⁶⁹ Ebd., S. 489. Die Wahl der einfachen und primitiven Mittel schlägt sich bei Schleef nicht nur hinsichtlich der Theaterarbeit nieder, sie kennzeichnet auch seine Malerei. Vgl. Freitag: „Fluchtpunkt und Appell“, S. 23: „Plakatfarbe war, wie das Wort schon sagt, Farbe für den bildnerischen Tagesbedarf, ein billiger Stoff mit schlechten Pigmenten, Wasserfarbe für Wandzeitungen, für Bastelarbeit, für Propaganda und für Werbetafeln im Innenbereich. [...] Die Sprödigkeit, die ihm eine sofort trocknende und gerinnende Farbe lieferte, das waren Mittel, die Schleef entgegenkamen, nicht weniger als die Aura des Kunstlosen, Stumpfen und Gefährdeten, die ihm die Wasserfarben boten.“ Vgl. hierzu ferner Schleef: *Tagebuch 1953-1963*, S. 173.

⁷⁰ Heiner Müller erklärt diese Erstarrung mit der Kontinuität der Kompensations- und Surrogatfunktion des aufklärerischen sowie bürgerlichen Primats der Dramaturgie, die bis in DDR-Zeiten hineinwirkt. Vgl. Müller: „Die Form entsteht aus dem Maskieren“, S. 142 f. Dass Brecht an weiteren Konventionen festhielt, die bürgerliche Reliquie der Guckkastenbühne für den Entwurf seiner analytischen Tableaus benötigte, die durch die Anwesenheit des realsozialistischen Publikums der DDR obsolet wurden, beschreibt Müller an anderer Stelle. Vgl. ders.: „Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht.“, S. 42. Schleef geht noch einen Schritt weiter, wenn er Brecht vorwirft, sein Theaterkonzept unter parteiideologischen Gesichtspunkten gar nicht erst von den real existierenden Zuständen in der DDR abgegrenzt zu haben. Das Resultat sei Brechts blinder Fleck hinsichtlich einer gegen die DDR gerichtete Ideologiekritik gewesen. Damit grenzt sich Schleef auch entscheidend gegenüber dem sich mit der DDR – zu Materialsammlungszwecken – arrangierenden Müller ab: „Brecht gibt ab einem bestimmten Zeitpunkt seine Kapitalismusadoration auf, die ihn materiell reich gemacht hat. Nun parteipolitisch-ideologisch gebunden, stellt er den Kapitalismus als das strategisch zu Überwindende dar, nicht als das tatsächlich Herrschende. / Die in Aussicht gestellte Überwindung seiner Staatssysteme ist dabei nicht gesellschaftliche Utopie, sondern ziviler Faschismus, eine Weiterführung des 2. Weltkriegs mit ‘friedlichen Mitteln’. Für die Kapitalisten definierte Brecht richtig, daß deren Frieden das vernichtet, was deren Krieg übrig gelassen hat. Daß seine Formulierung genauso für die Verhältnisse im 1. Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden zutrifft, wagte er nicht zu begreifen.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 78.

⁷¹ Entscheidend für die von Schleef diagnostizierte Identität zwischen dem Berliner Ensemble und der DDR-Führung ist die Erfahrung, die nach drei widerstandserzeugenden Co-Inszenierungen gemacht wird. Nachdem der nicht-konforme Provinzler Schleef für den Berliner Theaterbetrieb als unhaltbar erachtet wird, lautet die Devise: „Keine Arbeit, aber marschieren“. Ebd., S. 85. Angespielt wird mit diesem Motto auf die von der Theaterleitung erzwungene Teilnahme an der 1. Mai-Demonstration im Jahr 1975, die Schleef folgendermaßen kontextualisiert: „Bis zum Ende 1976 verfolge ich den inneren Verfall [der DDR; Anm. d. Verf.], suche mich dagegen in den Inszenierungen am Berliner Ensemble zu

Die Mischung aus Professor Unrat, Rechthaberei und Positivismus schüchtert noch heute ein. Brecht beurteilt das unter ihm liegende Land von einer Fortschrittswarte aus, das, zurückerobert, friedlichen Zeiten entgegendämmert und im Morgengrauen melioriert wird. Selbstverständlich von Sträflingen. FDJ-Brigaden sind nur zur Erhöhung ihrer Fortpflanzungsfähigkeit einzusetzen, damit die frische Luft den jungen Leuten gut bekommt.

Ein Staat, geschaffen von einem Staatsvolk, von Fausts Lemuren. Werktätigen, Arbeitern und Bauern, denen angeblich dieser Staat gehört. Die bei seinem Untergang genauso beschissen werden wie beim Untergang des vorherigen, der alles in Trümmer legte. Die geistige Elite rettet sich in die Faust-Position, 2. Teil, 5. Akt: Wieder wird ein Gedankenbau errichtet, ein Staat, ein Theater.

Ein Kritikansatz in der DDR, nämlich, daß man den eigenen Staat mit den Kriterien messen soll, mit denen der Staat den Klassenfeind mißt, unterbleibt. Diese Forderung wird unumgänglich, außerdem die Überprüfung, ob der DDR-Staat den von Ulbricht aufgestellten 10 Geboten der Sozialistischen Moral standhält, die erbittert Zustände kritisieren, die in der DDR gang und gäbe sind. Die Revision der DDR, die sich als der dem Klassenfeind überlegene Staat definiert, wird fällig.⁷²

Fällig ist unter Schleefs Händen auch das Interieur des Berliner Ensembles. So lässt er während der Proben zu seiner ersten Regiearbeit, der Inszenierung von Erwin Strittmatters *Katzgraben* (1972), in einem geradezu symbolischen Akt das Bodentuch, das Brecht installiert hat, von der Bühne entfernen,⁷³ wodurch „die Spannung zwischen der gegenwärtigen Theaterpraxis und dem Theater als Archiv, als dem Ort, in dem vergangene Gegenwarten ihre gespensterhafte Widergänger [sic] hinterließen“⁷⁴ hervortritt: „Zum 1. Mal sahen die Mitarbeiter des Theaters, daß unter diesem Teppich Holzbretter waren. Für mich war der Abriß keine Destruktion, sondern ich mußte mir diesen Raum zu eigen machen. Ich mußte meinen eigenen ‘Teppich’ auslegen.“⁷⁵ Die Entrümpelung der Bühne ist

behaupten, indem ich mich sowohl auf die Wurzeln dieses Theaters berufe, auf meine Lehrer, als auch auf meine Beobachtungen des DDR-Alltags. Da ich aus einer Kleinstadt mit dörflicher Anbindung stamme, stehen meine Beobachtungen im heftigen Kontrast zu den in der DDR-Hauptstadt zugelassenen. / Fremd sind mir nicht die Reste ‘klassischer Sprachbehandlung’, sondern die verkappte Ideologie darunter, der ich mich doch so energisch zu entziehen suche, deren ‘Endsieg’ jetzt bevorsteht, obwohl alles getan wird, damit er nicht eintritt. / Die Intendantin des Theaters [Ruth Berghaus; Anm. d. Verf.] fordert mich mit Tragelehn, an der 1. Mai Demonstration teilzunehmen. [...] Erscheinen sei Pflicht. Der Nachwuchs solle Schilder mit den Titeln seiner Inszenierungen an den Tribünen vorbeibringen. Ich bin Nachwuchs. Als ich komme, ist kein Schild mit meinen Inszenierungen dabei, weder KATZGRABEN, noch FRÜHLINGS ERWACHEN, noch FRÄULEIN JULIE. Ducken, mitmarschieren heißt es jetzt, Tragelehn sieht das gelassen, ich nicht. Ich soll stattdessen eine Rote Fahne nehmen. Ich prüfe mehrere, meine, sie seien zu schwer für mich, lege sie auf den Wagen zurück. Um mich die Schauspieler und das technische Personal. Mir wird schwindelig, dann kippe ich um, der Rettungswagen holt mich, bringt mich nach Hause. Mein Hemd ist voller Blut. Oben am Fenster meine Freundin: Ich wußte, daß du zurückkommst.“ Ebd. Zu den oben genannten Inszenierungen des Regieteam Schleef-Tragelehn vgl. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 42-45, 47-49, 52-56.

⁷² Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 184.

⁷³ Vgl. ebd., S. 468 sowie ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 131.

⁷⁴ Birkenhauer: „Theater/Theorie“, S. 11.

⁷⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 468. Zu den im Berliner Ensemble präsenten Brecht-Devotionalien gehört überdies dessen Regiepult, das umso deutlicher das „Arsenal der abgestorbenen Formen des Theaters“ (Birkenhauer: „Theater/Theorie“, S. 11) verkörpert: „Auf Brechts ehemaliger Bühne erneut einen Formenkanon zu installieren, war äußerst schwierig. [...] Als ich ans Berliner Ensemble kam, war der größte Traum von all diesen Leuten, die sich unter

symptomatisch, bündelt sich darin doch die Kritik an allem, was den durch den aufklärerischen Diskurs geprägten Status quo des Theaters und vor allem dessen räumliche Gestaltung ausmacht. Schleef geht auf die historische Kontinuität dieser Problematik gleich zu Beginn von *Droge Faust Parsifal* ein:

Da sich die deutsche Klassik der politischen Zustände nicht erwehren kann, blutet sie aus. Zunächst ergibt sich eine inhaltliche Blockade, die Wagner zum Erben der deutschen Klassik macht, der die dort gewonnenen Energien bündelt und zum Musikdrama umfunktioniert. Dabei beruft sich Wagner musikalisch auf Bach und Gluck. Da Wagner wiederum keinen Erben findet, der sein musikalisches Material, seine inhaltlich-thematische Arbeit weiterführt, übernimmt Hauptmann dessen Stafette und installiert seine Vorstellung vom Theater, die bis heute bindend ist, nur von Brecht gebrochen wird, dessen Theaterreform sich heute wie ein Relikt aus der Vorzeit ausnimmt.⁷⁶

Zu diesem Relikt gesellt sich auch der durch das bürgerliche Theater und den Naturalismus freigegebene Blick „in diese ‘Rattenlöcher’“⁷⁷ bürgerlicher Wohnwelten. Die so organisierte Perspektive ist laut Schleef das Resultat einer Konvention, die mit der Praxis von Tierfilmen verwandt ist,

die sich für die Tiere unsichtbar eingraben, hinter Glasplatten mit Kameras lauern, um so das Balz- und Brutpflegeverhalten seltener Nagetiere zu erforschen [...]. Die so ausspionierten Tiere kommen zu oft an die Glaswand, zeigen sich an deren Glätte unbeholfen ungeschützt, geben dem Zuschauer ihren Unterleib frei, den er bei diesen Tieren nie zu Gesicht kriegen würde. Ähnlich verhalten sich die Figuren des bürgerlichen Theaters, die nicht nur ihre körperlichen oder seelischen Eingeweide raushängen lassen, sondern in der Geschlechtsteil-Entblößung mehr über sich zu erfahren meinen. Je mehr man in das bürgerliche Theater eindringt, um so mehr erkennt man diese Entblößung als seine Bedingung, als unabdingbare Voraussetzung, als kündige sie die Leichenhaufen einer bevorstehenden gesellschaftlichen Entwicklung an.⁷⁸

Als eine ätzende Abrechnung mit dieser Darstellungskonvention, der sich in modifizierter Weise noch Brecht unterordnet, schreibt Schleef das Stück *Die Schauspieler* (1986),⁷⁹ das in Anlehnung an

dem Titel Regisseur oder Dramaturg bückten, einmal am Regiepult Brechts zu sitzen, genau dort die Kaffeetasse hinzusetzen, wo Brecht die Kaffeetasse hingesezt hat. Das war deren Traum: Ein großes Holzbrett.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 468 sowie ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 131.

⁷⁶ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 7.

⁷⁷ Ebd., S. 74.

⁷⁸ Ebd., S. 74 f. Vgl. ferner ebd., S. 75.

⁷⁹ Zur dialektischen Verschränkung des aus dem bürgerlichen Theater hervorgehenden Naturalismus und dem Theater Brechts schreibt Carl Hegemann anlässlich von Schleefs Inszenierung des eigenen Stücks im Jahr 1988: „Nach

Gorkis *Nachtsyl* ein ähnliches soziales Milieu aufgreift, in das fünf Schauspieler eindringen, um sich auf parasitäre Weise für ihr neues Stück⁸⁰ „an Ort und Stelle“⁸¹ von „den Lebensbedingungen ein Bild zu machen“.⁸² Zugunsten eines von den Schauspielern anvisierten Theaters, das den unterdrückenden gesellschaftlichen Zuständen gegenüber als moralistisches „Bollwerk“⁸³ begriffen wird, gilt es, sich in den tatsächlichen sozialen Milieus „Frischblut“⁸⁴ zu verschaffen. Ziel ist die Errichtung eines „Theater[s] für jeden. Wo man keine Schwellenangst hat, einfach hereinkommt, seinen Kaffee einnimmt, ein Journal durchblättert, sich heimisch fühlt.“⁸⁵ Die Persiflage von Theatervertretern, die sich als vermeintlich politisierende Künstler begreifen und deren darauf gründender didaktischer Dogmatismus sich allein ihrer privilegierten Position und dem disparaten Verhältnis zwischen Theater und Gesellschaft verdankt,⁸⁶ gipfelt schließlich in einer von den Schauspielern dankbar entgegengenommenen Vergewaltigung, die von der im Asyl heimischen Frau orchestriert wird, nachdem die erste Schauspielerin beglaubigt: „Wir sind solidarisch mit euch.“⁸⁷ Die solchermaßen vermittelte Lektion durch die von den Schauspielern aufgesuchte soziale Wirklichkeit legt einen pervertierten Vampirismus offen, zu dessen Apotheose das Stockholm-Syndrom der vergewaltigten ersten Schauspielerin⁸⁸ ebenso zählt wie die Euphorie der zweiten Schauspielerin und des ersten Schauspielers („Wir, das Theater ist die neue Gemeinschaft“; „Hier ist

Jahrzehnten der Stagnation geht Schleef nun endlich einen entscheidenden Schritt weiter, indem er mit Brecht dasselbe macht, was dieser mit den Naturalisten gemacht hat: Ein Schauspieler, der auf der Bühne 'lehrt', wie man die Wirklichkeit verändert, der Distanz gegen Einfühlung setzt und der demonstriert, daß er nicht nur Hamlet, sondern auch Schauspieler und Mensch ist, exekutiert mit alledem genauso eine vom 'Stückeschreiber' ausgedachte Rolle wie der sich ins emotionale Gedächtnis versenkende Stanislawski- (oder Strasberg-)Schüler. Beide spielen: der eine 'Gefühle', der andere 'Eingriff in die sozialen Verhältnisse'. Aber beides ist gleichermaßen Theater. Wie kann es da realistisch sein, das wegzuschminken? Das Stück DIE SCHAUSPIELER ist dieser für das Theater, wie wir es kennen, konstitutiven Lüge gewidmet, die auch der Naturalismusertrümmerer Brecht und seine Schauspieler nicht beseitigt haben.“ Hegemann: „Die Vollendung der Aufklärung. Nach der Premiere von Einar Schleefs neuem Theaterstück Die Schauspieler“, in: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005*, Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 32-35, hier S. 34. Ebd., S. 34.

⁸⁰ Vgl. Schleef: *Die Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986, S. 66: „Der 1. Teil unseres Stückes [...] spielt in einer Vorstadtkeiße, wo die Arbeiter nach dem Aufstand hinkommen. Der 2. Teil im Asyl, wo sich die Heruntergekommenen zu einer Demonstration zusammenraffen, der 3. auf der Landstraße, am Morgen nach der Säuberungsaktion.“

⁸¹ Ebd., S. 61.

⁸² Ebd., S. 37.

⁸³ Ebd., S. 49.

⁸⁴ Ebd., S. 60.

⁸⁵ Ebd. Zum Kanon dieses Theaters heißt es ferner: „Die neuen Stücke. Angesichts des Elends. Wir zeigen die Wirklichkeit. Wie ihr lebt, hier unten in eurer Dürftigkeit, unter Polizeiaufsicht. Der neue Autor ist einer von euch. Er hat sich aufgeschwungen, mutig, er ist in das Theater eingedrungen, er hat unsere Herzen im Sturm erobert, der Schrei aus der Tiefe.“ Ebd., S. 61.

⁸⁶ Vgl. hierzu die Äußerung der zweiten Schauspielerin, ebd., S. 72: „Bei euch hat das Elend einen ausgesprochen romantischen Zug, ich habe diesen vorher noch nie so stark gespürt.“

⁸⁷ Ebd., S. 87.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 94: „Ich will bei euch bleiben, Meingott, ich will bei euch bleiben, ich bin eine von euch. Ihr habt mir endlich gezeigt, was der richtige Weg ist, lacht nur, ich habe es endlich begriffen, hier in meiner Erniedrigung.“

eine Probe in natürlicher Umgebung“⁸⁹). Entscheidend ist jedoch, dass am Ende des Stücks die Asyl-Bewohner die Schauspieler mit deren eigenen Waffen schlagen, indem die Frau dem Hausvater gegenüber vortäuscht, dass „Leute [...] hier eingedrungen [sind], die sich für Schauspieler ausgaben“;⁹⁰ infolgedessen schließlich die Polizei informiert wird. Die abschließende Pointe gilt weniger der Umkehrung des Verhältnisses zwischen Spielenden und vermeintlich Nicht-Spielenden; sie stellt stattdessen die Lüge bloß, die durch sowohl anti-illusionistische als auch gesellschaftsverändernde Darstellungsideologien bei fortgesetzter Befolgung des Paradigmas der Guckkastenbühne propagiert wird.⁹¹

Schleef problematisiert die raumgewordene Ideologie des Sprechtheaters, das „zur Abrichtung einer Bürger-Schicht finanziert [wird], die noch Jahre betreut werden muß, bis sie das Zeitliche segnet“;⁹² nicht allein aus Gründen künstlerischer Distinktion,⁹³ sondern zuallererst aufgrund der Tatsache, dass das Tragische durch die bürgerliche Darstellungskonvention entortet wird. Entscheidend dafür ist, dass die Guckkastenbühne das Drama in einen – wie der oben zitierte Appia es formulierte – dekorativen Käfig sperrt, das heißt in ein Haus, das sich vor den Sitzreihen im Theaterhaus befindet und in das dem Zuschauer durch die unsichtbare vierte Wand hindurch Einblick in dessen Stube gewährt wird. Dieser für das bürgerliche Drama eindeutige Verortungsvorgang bedeutet die Dislokation des Tragischen, weil „[d]ie Bühne der Tragödie [...] die SZENE VOR DEM PALAST [ist], die Diskussion eines schwankenden Staatswesens“;⁹⁴ nicht jedoch die Konstellation vermeintlicher Individuen in deren privater Behausung:

Wie die Bühne der Tragödie in all ihren Umformungen bis heute keine Möblierung verträgt, sondern *nur die Macht lokalisiert*, verträgt sie auch *keine ortsgebundenen Hinweise*. [...]. Mobiliar will den Richt- und Kampfplatz weglügen. Wie die Tragödie keine Stühle, Gardinen und Tische verträgt, verträgt sie kein Beiseitesprechen. Das ist der bürgerlichen Wohnwelt zugeordnet. Auf einem Kampfplatz soll das ausgesprochene Wort treffen, hier ist es Verlautbarung und richtungsgebunden. Beiseitesprechen piesackt, trifft ungeschützte Rücken, sagt, Locke ist Glatze! In der Wohnwelt werden Schicksalsschläge erträglich, offener Kampf gilt als unfein, geradezu roh. Die Tragödienfiguren werden so betrachtet barbarisch, zu Hünen, merkwürdigen Riesen, überholtem Getier. [...] Doppelbödigkeit ist angesagt, eine andauernde Zote. Wird die Qual in der Wohnlandschaft zu viel, greift man zur Knarre, zum Kurzschuß. Die Tragödie heißt

⁸⁹ Ebd., S. 95.

⁹⁰ Ebd., S. 94.

⁹¹ Vgl. Hegemann: „Die Vollendung der Aufklärung“, S. 32.

⁹² Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 96.

⁹³ Vgl. hierzu Schleefs Abgrenzung vom entortenden kulturindustriellen Status quo des Theaterbetriebs unter Berufung auf Wagner, ebd., S. 160.

⁹⁴ Ebd., S. 475.

Unfall. Aus den Verlautbarungen, dem Anschreien von Himmel und Erde, aus Drohgebärden und Tänzen ist ein armes Würstchen im bodenlangen Schauspielermantel geworden. [...] Was spricht gegen die Tragödie. Ihre Gedankenschwere, ihre Zähigkeit, ihre Unbeweglichkeit, ihr knirschender Sand im Getriebe. Die Tragödie ist im Sprechtheater suspekt, aus politischen Gründen, nur in direkten Nachkriegsproduktionen erlaubt, danach wird Gedankenschwere als künstlerisches Versagen diskreditiert. [...] In beiden deutschen Entwicklungen nach 45 ist das Ziel Leichtgewicht, mit Nietzsche eins, dem Centnerschwere suspekt ist. [...] wie im Olympiastadion sitzt man jetzt, in Decken, gafft eiskalt in Untergangsschleifen.⁹⁵

Vor dem Hintergrund des Tragischen erstarrt die Abbildung und Ausstaffierung bürgerlicher Wohnverhältnisse zum psychologisierenden Eskapismus, in dessen Rahmen private Befindlichkeiten und kultivierte Konfliktvermeidung ihren Platz als Garnitur und Beilage einnehmen.⁹⁶ Durch die Verlegung aller Handlungen in die eigenen vier Wände wird ein Ort etabliert, der in seiner Banalität nicht weiter von einem Staat in der Krise entfernt sein könnte und somit auch nicht zu dessen Thematisierung geeignet ist. Raumgebung wird damit essentiell für das Tragische, die Gegenwart des Tragischen abhängig von adäquaten Theaterräumen.⁹⁷ Anstelle von vermeintlich geschützten Innenräumen, die den tragischen Verhältnissen gegenüber inkommensurabel sind, sind offene, öffentliche Räume gefordert. Es bedarf jedoch nicht nur der Deplatzierung des bürgerlichen Wohnens, um das Tragische sichtbar zu machen, sondern auch der Dezentralisierung der Perspektive, aufgrund derer sich die Darstellung der bürgerlichen Wohnwelt überhaupt erst auf der Bühne einrichten konnte:

Kampf gegen Zentralperspektive heißt Kampf gegen das absolutistische Theater, das noch immer unsere Köpfe und Körper beherrscht. Die Theater sind noch immer für den 'einen' Platz gemacht, der eingenommen wird, besetzt ist, auch wenn er nach jeder Revolution mit anderen Ärschen bestückt ist, die Glotzaugen bleiben, egal wem sie gehören. Er ist dein Feind, an ihm zerbrechen die Figuren, von denen du träumst, sie spielen zu dürfen, ich sage extra dürfen, was auch Demut beinhaltet. Kämpfe gegen die Zentralperspektive, an der deine Figuren längst zerbrochen sind, sonst hättest du keinen Text in der Schnauze, denn du sprichst

⁹⁵ Ebd., S. 475 f. Hervorh. d. Verf. Zu der dem bürgerlichen Theater suspekten Centnerschwere zählt auch die Sprachbehandlung sowie das für das Tragische notwendige Pathos: „Pathos wird als falsch, überholt, verlogen, leer, dumm bezeichnet, dagegen eine Menschelei behauptet, die die Künstlichkeit des Pathos bewußt niederknüppelt. Damit hat die Theatersprache, die Sprache, die sich gegenüber Zuschauern artikuliert, im Voraus verloren. Die Diskreditierung des Pathos, die verständlicherweise aus den politischen Gegebenheiten resultiert, ist jetzt reaktionär geworden, genauso wie sich die Pathos-Behauptung in anderen politischen Gegebenheiten als reaktionär erwies. Diese Beobachtung, Feststellung ist für Darsteller und Autor von Wichtigkeit, da sie eine Korrektur der theaterpraktischen Mittel notwendig macht, genauso wie man sich technischen Neuerungen anpaßt, seine Werkzeuge nachrüstet.“ Ebd., S. 99.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 474.

⁹⁷ Vgl. Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 44.

den Text von Toten, deren Lebensanspruch du gegen die Zentralperspektive behaupten und durchsetzen mußst.⁹⁸

Die den bürgerlichen Theaterapparat ordnende Zentralperspektive ist der blinde Fleck im nicht-tragischen Bewusstsein des Gegenwartstheaters. Ihre Signifikanz zu demontieren wird zur Bedingung eines Theaters, das auf eine das Verhältnis zwischen Theater und Gesellschaft überbrückende Gegenwart und nicht nur die Bebilderung trivialer privater Vorgänge abzielt. „[D]a sich nur ein Individuum in ihren Fluchtlinien bewegen kann, keine Gruppe“,⁹⁹ wird der Kampf gegen die Zentralperspektive notwendig auch zu einer Angelegenheit der Heimsuche für denjenigen Protagonisten, der sich auf der bürgerlichen Bühne als besonders sperrig erweist: den Chor.

Ver-rückte Protagonisten II: Chor

Im Katalog zu Schleefs Ausstellung *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr* beendet Heiner Müller sein Vorwort mit dem Satz „Unter den Toten steht ihm [Schleef; Anm. d. Verf.] Kleist am nächsten, ein Dichter ohne Volk“.¹ Dass Kleist nicht nur ein Dichter ohne Volk, sondern dies die Folge einer unzeitgemäßen Konstellation war, die eine Verbindung zu Schleef erst ermöglicht, gründet in dem Spannungsverhältnis zwischen Theater und Gesellschaft, Darstellungskonvention und Tragödienbewusstsein. Ihm geht die Zeiterfahrung einer politischen Krise voraus, die sich als empfundene Ortlosigkeit manifestiert. Müller charakterisiert dieses Phänomen genauer, wenn er die deutsche Geschichte im Hinblick auf ihre Gegenwärtigkeit als Vakuum beschreibt: „Das Problem, das bei dem einsamen Kleist manifest wird, heißt Deutschland, die Figur seiner Sehnsucht war Napoleon/Guiskard. [...] Goethe musste Goetz erfinden, Schiller Wallenstein. Vertreter partikularer Interessen zu nationalen Figuren aufgeblasen, weil es deutsche Geschichte nicht gab.“² Dass Kleist mit *Robert Guiskard* eine Tragödie an die Stelle nicht stattfindender Geschichte zu setzen sucht, weist das Drama, das Fragment bleiben musste, als Reaktion auf eine Staatskrise aus, die sich als Theaterkrise artikuliert. Bereits während des schwierigen Schreibprozesses wird deutlich, dass auch

⁹⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 474. Vgl. ferner Behrens: „Beseelt vom Ungenügen an der Welt“, S. 220.

⁹⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 167.

¹ Müller: „Vorwort“, in: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, S. 9. Eine ausführliche Fassung des Abschnitts über Kleist ist unter dem Titel „Tragödie für ein zukünftiges Theater.“ publiziert worden. Vgl. Hiegemann: „Tragödie für ein zukünftiges Theater. Heinrich von Kleists Robert Guiskard als unzeitgemäße Form kollektiver Darstellung“, in: *Heinrich von Kleist: Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance*, hrsg. v. Dieter Sevin und Christoph Zeller, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, S. 161-177.

² Müller: „Deutschland ortlos“, S. 15. Vgl. ferner Kleists Brief an Otto August Rühle in BKA, Bd. IV/2, *Briefe 2. Mai 1801-August 1807*, S. 388 f.

das Theater hinsichtlich des Unzeitgemäßen mitgedacht wird, und zwar als „ein Stein“, der „irgendwo [...] schon für den [wächst]“, der Kleists „menschlich[e] Erfindun[g] [...] einst ausspricht“.³ Begreift man den Stein als metonymisch verstandenen Teil einer Theaterarchitektur, die noch nicht verortet werden kann, so ergibt sich ein Hinweis auf „ein halb nur erahntes Theaterkonzept“⁴ des „Theaterschriftsteller[s] ohne Theater“,⁵ der sich auch im Briefwechsel mit Goethe angedeutet findet. Darin heißt es mit Bezug auf *Penthesilea*:

Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochene Krug, und ich kann es nur Ew. Excellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte, und so sehr ich auch sonst in jedem Sinne gern dem Augenblick angehörte, so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären.⁶

Acht Tage später antwortet Goethe auf das dargelegte Dilemma,

daß es mich immer wieder betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. [...] Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischem Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.⁷

Der pragmatische „Staatsdenker“⁸ Goethe fordert hier implizit ein Theater, das den Status quo dessen bedient, was es vorfindet: ein Theater der Machbarkeit. Allerdings spiegeln sich gerade in den dafür nötigen Abänderungen, in dem *mutatis mutandis*, die niederschlagenden Rücksichten, die Kleists Dramen unmöglich machen. Sie täuschen darüber hinweg, „daß es die Sache der Literatur eben nicht ist, den Begriff der Darstellung zu erfüllen, sondern seine Struktur und seine Implikationen

³ Brief an Ulrike von Kleist, 5. Oktober 1803, in: ebd., S. 276. Dass Kleist auf denjenigen verweist, der es ein Jahrtausend später bewerkstelligt, *Robert Guiskard* für die Bühne *auszusprechen* – es heißt wohlgerne nicht *aufzuschreiben* – betont den Aspekt einer anderen Aufführungspraxis.

⁴ Lehmann: „Kleist/Versionen“, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), hrsg. v. Günter Blumberger, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 89-103, hier S. 98.

⁵ Alexander Weigel: „Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*“, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 14, hrsg. v. Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum, 2000, S. 21-114, hier S. 55.

⁶ An Johann Wolfgang von Goethe, 24. Januar 1808, in: BKA, Bd. IV/3, *Briefe 3. September 1807-November 1811*, S. 137.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe an Heinrich von Kleist, 1. Februar 1808, in: ebd., S. 762.

⁸ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 488.

durch eine bestimmte Form der sprachlichen Praxis [...] in Frage zu stellen“.⁹ Kleist problematisiert nämlich nicht die über Fässer geschichteten Bohlen. Stattdessen richten sich seine Dramen als „bewegliche Maschinen“¹⁰ gegen den durch den preußischen Staat legitimierten Theaterapparat, dessen oberster Repräsentant, der Schauspieler August Wilhelm Iffland, Direktor des Königlichen Nationaltheaters auf dem Berliner Gendarmenmarkt, in den Brennpunkt von Kleists Kritik gerät.¹¹ Dass es sich bei Kleists Begriff vom Theater um ein gegenüber dem zeitgemäßen Theater „ganz anders zu denkende[s]“¹² Modell handelt, in dem „Publikum und Szene in neuer, gleichberechtigter Weise Teilnehmer des Theatervorgangs werden [müssten]“,¹³ verdeutlicht keines seiner Stücke so eindrücklich wie *Robert Guiskard*.

Das Personal von Kleists „Drama der Darstellung“¹⁴ – bestehend aus fünf Mitgliedern der Familienbande des Guiskard, einem gesandten Greis, einem Ausschuss von Kriegern und dem Volk der Normannen – mutet hinsichtlich einer tauglichen Konfliktbasis wie die Mindestbesetzung für ein Drama von politischer Tragweite an. Dem Arrangement mangelt es dennoch nicht an Komplexität. Neben der Problematik zwischen Volk und Souverän sowie dem „Verhältnis von Machtausübung

⁹ Werner Hamacher: „Das Beben der Darstellung“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben von Chili“*, hrsg. von David E. Wellbery, München: Beck, 3. Aufl., 1993, S. 149-173, hier S. 150.

¹⁰ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 40.

¹¹ Zu einem direkten Konflikt zwischen Kleist und Iffland kommt es, als das *Käthchen von Heilbronn* nicht zur Inszenierung am Königlichen Nationaltheater zugelassen wird. Nach der Ablehnung beleidigt Kleist Iffland in seinem Antwortschreiben, worauf letzterer dem Dramatiker den Zugang zur Theaterleitung mit sofortiger Wirkung versperrt. Vgl. den Briefwechsel zwischen Kleist und Iffland in: BKA, Bd. IV/3, S. 408, 418, 768, 771. Die volle Tragweite des Konflikts zwischen dem Dramatiker und dem Theater seiner Zeit wird anhand Kleists journalistischer Beiträge in den von ihm herausgegebenen *Berliner Abendblättern* deutlich. Ungeachtet des stets möglichen Publikationsverbots wird in dem Artikel „Theater. Unmaßgebliche Bemerkung“ (vgl. BKA, Bd. II/7, *Berliner Abendblätter*, S. 80) unmissverständlich, „daß Kleist sowohl den überkommenen Theaterverhältnissen als auch den Gefahren bürgerlicher Kommerzialisierung kritisch gegenüberstand.“¹¹ Weigel: „Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists“, S. 36. Aufgrund der Tatsache, dass „das Königliche Nationaltheater ein Gemenge feudaler Organisations- und kleinkapitalistischer Wirtschaftsmethoden dar[stellte]“ (ebd., S. 35), verspottet Kleist im anonym publizierten „Schreiben eines redlichen Berliners, das hiesige Theater betreffend, an einen Freund im Ausland“, Iffland als „Theaterheiligkeit“ und „Theaterpapst“. BKA, Bd. II/7, S. 245. Der fingierte Brief gipfelt in der sarkastischen Bemerkung, dass es „zu einer Zeit [...], da alles wankt, [...] um so nöthiger [ist], daß irgend etwas fest stehe: und wenn es der Kirche, nach der sublimen Divination dieser Herren [Excentrische Köpfe, Kraftgenies und poetische Revolutionairs; Anm. d. Verf.] [...] bestimmt wäre, im Strom der Zeiten unterzugehen, so wüßten wir nicht, was geschickter wäre, an ihre Stelle gesetzt zu werden, als ein Nationaltheater, ein Institut, dem das Geschäft der Nationalbildung und Entwicklung und Entfaltung aller ihrer höhern und niedern Anlagen, Eigenthümlichkeiten und Tugenden, vorzugsweise vor allen andern Anstalten übertragen ist.“ Ebd. Die von Kleist vorgenommene Ineinssetzung von zeitgenössischem Theater und einer reformfeindlichen Kirchenautorität verweist auf den stagnierenden Charakter gesellschaftlicher Zustände, dem auf kultureller Seite durch das Repertoire des Königlichen Nationaltheaters Vorschub geleistet wird.

¹² Lehmann: „Kleist/Versionen“, S. 98.

¹³ Ebd.

¹⁴ Hamacher: „Das Beben der Darstellung“, S. 172.

und Sprache“;¹⁵ geht es um die Legitimation von Herrschaftsfiguren¹⁶ und die Frage der rechtmäßigen Thronfolge.¹⁷ Es drängt sich jedoch unmittelbar die Frage auf, wie dicht man einen dramatischen Stoff zusammendrängen kann, verhindert doch vor allem die stets im Mittelpunkt stehende Frage nach dem Befinden des normannischen Herrschers Guiskard eine jegliche Entwicklung. Der angedeutete Pesttod aller verunmöglicht überdies ein potentielles Telos für jedwede weiterführende Handlung. So bedingt die unabwendbare Alternativlosigkeit, dass das Konfliktpotential die Möglichkeit einer dramaturgischen Aufhebung übersteigt. Doch nicht nur das Handlungsgefüge erscheint in seiner komprimierten Form explosiv, sondern auch sein heimlicher Protagonist: der Chor des Volks. Er erreicht den Hügel vor Konstantinopel in einer Spannung aus „Flehn“¹⁸ und „Empörung“,¹⁹ zwischen Jammer und aufgeheizter Revolutionsstimmung.²⁰ Die dauerhafte Präsenz des Chors macht ihn überdies zum Publikum, das gekommen ist, um zu warten, „daß Guiskard uns erscheinen möge“.²¹ Es ist also gar nicht notwendig für Kleist, das Risiko des Chors, also den potentiellen Umschlag in die Revolte, in dessen Rede einzuschreiben, da die Revolution im Theater durch die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Publikum bereits geschehen ist. Der Chor, das Volk, der Zuschauer hat den Bühnenraum längst betreten: „vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskard’s steht“,²² seinerseits eine Miniaturbühne auf der Theaterbühne. Die Sensation besteht demnach darin, dass das Fragment eine Rückeroberung der Bühne durch den Chor als Aufführungspraxis einfordert. – Ein Theatereklat, der bis in das 20. Jahrhundert hineinweist, wenn man sich die Verrisse zu Schleefs ersten Chortheaterinszenierungen am Schauspiel Frankfurt vergegenwärtigt,²³ vor deren Hintergrund die von Heiner Müller kommentierte anachronistische Nähe zwischen Kleist und Schleef verständlich wird.

¹⁵ Anthony Stephens: „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ingo Breuer, Stuttgart: Metzler, 2009, S. 62-67, hier S. 66.

¹⁶ Vgl. Hilda Meldrum Brown: „Robert Guiskard“, in: *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford: Clarendon Press, 1998, S. 242-249, hier S. 247.

¹⁷ Vgl. Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, in: BKA, Bd. I/2, S. 7-36, hier S. 20-25.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Auf die Revolution weist das Wort „Donnerkeil“ in der Rede des Chors hin. Ebd., S. 9. Man findet das Wort bei Kleist auch mit Bezug auf die Französische Revolution, namentlich als Donnerkeil des Mirabeau, mit dem jener am 23. Juni 1789 den königlichen Zeremonienmeister abfertigte, als dieser die Versammlung der Generalstände auflösen wollte. Vgl. ders.: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: BKA, Bd. II/9, *Sonstige Prosa*, S. 25-32, hier S. 28 f.

²¹ Ders.: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, S. 20.

²² Ebd., S. 8.

²³ Vgl. Hegemann und Thomas Trescher: „Mütter auf Wiedersehen. Zur Absetzung von Einar Schleefs Antikenprojekt“, in: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, S. 21-23, hier S. 21. Eine Auswahl von Kritiken zu Schleefs Frankfurter Zeit findet sich in Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 105-114, 116-120, 123-127, 133-135, 137-139, 142-144.

Der Chor in *Robert Guiskard* ist pestkrank, das Volk wankt „in unruhiger Bewegung“²⁴ auf dem „gräulerfüllten“²⁵ Lagerplatz, „als sei schon die Zusammenrottung die Pest selbst“.²⁶ So tritt die Pest nicht nur als vom Chor beschriebene Allegorie hervor, sondern zieht ganz konkret eine Schneise durch die vom Chor geteilte Sprache,²⁷ was sich durch die zersetzende Wortkette „Pest – Hölle – Leiche – Grabeshügel – Entsetzensschritte – erschrockene Scharen – geschwollene Lippen – Giftqualm“ ankündigt, die den ersten Chormonolog zum Stückauftakt kennzeichnet.²⁸ Das Krankheitssymptom der anschließenden Chorspaltung wird überdies durch das Heraustreten Einzelner bekräftigt.²⁹ Nur der lang erwartete Auftritt von Guiskard veranlasst den Chor noch ein weiteres Mal gemeinsam zu sprechen, und zwar als Jubelchor: „Triumph! Er ist’s! Der Guiskard ist’s! Leb’ hoch!“³⁰ Mit Schleefs Worten kann sich „die Masse [, die] unmittelbar vor dem Palast [stand], ohne ihn zu stürmen, pestkrank in erniedrigender Demütigung“³¹ endlich ihres Jammers entledigen. Doch ein Akt, der bis in die Regieanweisung hinein sprachlos bleibt, führt zu einer Unterbrechung. Es ist davon auszugehen, dass Guiskard zu wanken beginnt, jedoch zeugt kein Wort davon im Text.³² Die Sprachlosigkeit unterstreicht das Skandalöse der zu Tage getretenen Schwäche des Souveräns, als könne nicht sein, was nicht sein dürfe. Einzig der Greis lässt sich nicht daran hindern, der Ausweglosigkeit klare Worte zu verleihen, wenn er darauf hinweist, das Volk sei Guiskards „Lenden Mark“,³³ womit beglaubigt wird, das der normannische Herrscher zwangsläufig dem Tode geweiht ist, denn der Volks- oder Chorkörper ist auch sein Körper: „Des Volkes Abgott“³⁴ fault vom Volke her. Indem Kleist diesen Befund dem Greis in seiner vorletzten Rede in den Mund legt, erzeugt er eine zirkuläre Form. Denn die zitierte Rede des Greises greift nichts anderes auf als die Klage des Chormonologs zum Stückauftakt.³⁵

In seinem Jammer, in der Artikulation seiner Krankheit, weiß der Chor von Beginn an um sein und damit auch um Guiskards Schicksal. Der dramaturgische Spielraum gerinnt, der Tragödienstoff

²⁴ Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, S. 9.

²⁵ Ebd.

²⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 274.

²⁷ Vgl. Thomas Schestag: „Brockes. Freundschaft und Pest bei Heinrich von Kleist“, in: *Kleist lesen*, hrsg. v. Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller, Bielefeld: Transcript, 2003, S. 143-178, hier S. 173.

²⁸ Vgl. Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, S. 9.

²⁹ Die Einzelnen sind der Normann aus dem Volk, Einer aus dem Haufen, eine Stimme aus dem Volk und der Knabe, der von der Öffnung des Zelts berichtet. Vgl. ebd., S. 11, 16, 25, 29, 35.

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 275.

³² Stattdessen ist die Katastrophe des kranken Kriegsherrn nur an den Reaktionen der ihn Umringenden abzulesen: als Stocken des gedankenvollen Greises, als Herbeiziehen der Heerpauke durch Helena und als Ohnmachtsanfall der Herzogin. Vgl. Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, S. 32 f., 34, 36.

³³ Ebd., S. 35.

³⁴ Ebd., S. 23.

³⁵ Vgl. ebd., S. 10.

dreht sich im Kreis und lässt am Ende nur zwei Optionen zu: Entweder sterben Guiskard und sein Volk, das das Heer einschließt, im „Jammerthal“³⁶ vor Konstantinopel oder sie kehren gemeinsam nach Italien zurück.³⁷ Da jedoch das Volk bereits angesteckt ist, könnte man sich nur gemeinsam ins Sterbebett des Vaterlands legen. Beide Optionen ließen Guiskard auch nach dem Tod nicht ruhen. Zum einen, weil ihm alles an der Eroberung Konstantinopels liegt und er bereits einen Boten geschickt hat, der den Verrätern sein schriftliches Einverständnis zur Ergreifung der Krone überbringt, die er anstelle der vertriebenen Kaiserin erhalten soll.³⁸ Zum anderen würde die Pest selbst seine Knochen wieder aus dem Grab schaufeln, um ihn auf dem Leichenhaufen seines Volks nicht mehr zur Ruhe kommen zu lassen.³⁹ Dem defätistischen Ausblick des Zirkel-Dramas, der Krise der Konfliktauflösung als Symptom einer Geschichte, die immer nur zur Unzeit geschieht – denn nichts anderes beschreibt die Tragödie des Fragments *Robert Guiskard* als eine Art Zeitschleife –, entspräche auf Ebene einer Inszenierung das Abriegeln des Theaterraums, in dem sich Zuschauer und Schauspieler befinden.

Da das Fragment nicht nur im übertragenen Sinn eine Theatersituation in einer Theatersituation simuliert, ist *Robert Guiskard* aufgrund seiner Selbstreflexivität als Modell für eine Darstellungs- und damit auch Theaterkrise zu lesen, das nicht nur definitionsgemäß Fragen der Repräsentation problematisiert, sondern auch das Ausbleiben eines Telos, das in diesem Fall der Entladung einer Revolution gleichkäme. Das Theater wird darin zur Trauerhalle verpasster Gelegenheiten, die Vorstellung zur von Weihrauchdüften⁴⁰ begleiteten Totenmesse für einen Pestchor, der gleichzeitig das Publikum ist. Der nur noch „für Beerdigungen gestattet[e] Kanon“⁴¹ der kollektiven Auftrittsform verwandelt Kleists Fragment in ein frei wiederholbares Ritual, eine „stationäre Prozessform“⁴² für das Begräbnis eines Staates, der noch aussteht. Da hier überdies einem Kollektiv Auftritt gewährt wird, dessen Klage im preußischen Staat ebenso wenig zur

³⁶ Ebd., S. 36.

³⁷ Vgl. ebd.: „Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte, / Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland!“

³⁸ Vgl. ebd., S. 27. Der hohe Stellenwert, den die Eroberung Konstantinopels für Guiskard wahrscheinlich einnahm, wird durch den folgenden Kommentar Schoch von Wädenswils gestützt: „Nach Anna Komnena war Guiskard einst geweissagt worden, er werde bis zum Vorgebirge Ather auf Cephalonien, sich alles unterwürfig machen und dann in Jerusalem verscheiden. [...] Auch Guiskard hätte als Kreuzritter nach Jerusalem ziehen sollen.“ Zitiert nach Stephens: „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“, S. 64.

³⁹ Vgl. Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard*, S. 10: „Auch ihn [Guiskard; Anm. d. Verf.] ereilt, den Furchtlos-Trotzenden, / Zuletzt das Scheusal [die Pest; Anm. d. Verf.] noch, und er erobert, / Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt / Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein! / Und statt des Seegens unsrer Kinder setzt / Einst ihres Fluches Mißgestalt sich drauf, / Und heul'nd aus ehrner Brust Verwünschungen / Auf den Verderber ihrer Väter hin, / Wühlt sie das silberne Gebein ihm frech / Mit hörnern Klauen aus der Erd' hervor!“

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 8.

⁴¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 277.

⁴² Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

Darstellung gelangen dürfte wie eine offene Kritik am Königlichen Nationaltheater, bietet das Theater des *Robert Guiskard* als ein Modell der Darstellungskrise dem von der etablierten Kultur Verdrängten einen Ort, und zwar in Form eines Wartesaals der Geschichte.⁴³ Damit steht es in doppelter Verbindung zu dem von Carl Schmitt beschriebenen Einbruch der Zeit in das Spiel:⁴⁴ Zum einen zeugt das Fragment von der Unmöglichkeit der Darstellung im Angesicht des zeitgenössischen Theaters sowie der damit verbundenen „Frage nach dem Sinn dramatischer Produktion überhaupt“.⁴⁵ Zum anderen bekräftigen die zirkuläre Form und das damit vermittelte Vakuum politischer wie geschichtlicher Ereignisse, dass es im *Robert Guiskard* um ein Warten geht, das eine Zukunft antizipiert, in der der Chor nicht länger zur Trauer verdammt ist.

Trotz der von Müller nahegelegten Gemeinsamkeit Schleefs und Kleists, die zuallererst in deren Konflikt mit den jeweils zeitgenössischen Theaterpraktiken und der Abwesenheit eines anders gedachten Theaters gründet, lässt sich Schleefs Chorkonzept nicht geradlinig und in diesem Sinne unmittelbar mit Kleists Theatermodell und den darin implizierten Konnotationen des Chors verknüpfen. Zum einen ist der historische und kulturtopografische Horizont ein anderer, zum anderen liefern weder Schleef mit *Droge Faust Parsifal* und noch viel weniger Kleist mit gar keiner dezidierten Schrift zu diesem Thema eine systematische Chortheorie. Dass aber die gesamte moderne Theatergeschichte eine solche Theorie nicht hergibt,⁴⁶ deutet auf einen Prozess der Deplatzierung, der den Chor überhaupt erst zu einer unheimlichen Randerscheinung im Rahmen des unter modernen Gesichtspunkten konventionell gedachten Theaters werden lässt. Dies hat vor allem räumliche und ideologische Gründe.

⁴³ Vgl. Müller: „Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKTET und über die Mauer zwischen Ost und West“ (1982), in: *Gesammelte Irrtümer*, S. 69-106, hier S. 71.

⁴⁴ Vgl. Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985, darin vor allem S. 28 sowie S. 50 f.

⁴⁵ Ebd., S. 55.

⁴⁶ Vgl. Haß und Marita Tatari: „Eine andere Geschichte des Theaters“, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich/Berlin: Diaphanes, 1. Aufl., 2014, S. 77-90, hier S. 77: „Die Geschichte des Chor-Namens ist die eines konstitutiven Missverständnisses der Modernen. Sie wollten das Theater mit dem Projekt der Selbstverwirklichung des Subjekts verbinden, mit dem Glauben an den Humanismus und einer dafür allererst notwendig werdenden 'Erziehung zum Menschengeschlecht', wie eine Schrift Lessings lautet. Im Verhältnis zum Projekt der Selbstverwirklichung wurde der Chor für die Modernen zu einem unlösbaren Rätsel. Sie sahen da ein in sich heterogenes, vielstimmiges Konglomerat, das keinerlei Anzeichen einer Entwicklung aufweist. Die Größe, die sie der griechischen Tragödie zuerkannten und sie zur ständigen Frage veranlasste, 'warum wir keine Tragödie haben', wurde von einem Chor-Rätsel begleitet. Punktuell wurde der Chor zum 'Kunstorgan' erklärt (Schiller), viel häufiger jedoch als minderwertiger Mitspieler ausgeschlossen, während der Mainstream, unabhängig davon und ganz allgemein, den Chor für einen Repräsentanten der Gemeinschaft hielt, die man wahlweise mit dem Volk, der Nation oder der Klasse identifizierte. Als Repräsentant missverstanden, wurde der Chor im Schema eines Kollektivs begriffen, das geschlossen erscheint und kollektiv spricht, schlimmstenfalls wie aus einem Mund. Das wäre dann die faschistische Variante.“

Bevor der Chor überhaupt in den überlieferten Kontext antiker Tragödien als Ursprung „unserer Kunst- und Theatervorstellungen“⁴⁷ eingeht, handelt es sich bei ihm zunächst um eine Erscheinung, die sich zum Anlass eines vor den Göttern aufgeführten archaischen Theaters bildet, das

in der Nähe des *Opfers* [entstand], [...] solange es Kult war, Schrecken der Zerreißung und Auferstehung, sexuelle und emotionale Ausschweifung [thematisierte]. Als Ritus hatte es von Anfang an den Charakter einer spezifischen, unverwechselbaren, in regelmbigem Rhythmus wiederkehrenden *Situation*, die die Beteiligten heftig erschütternd involvierte. Theater formulierte *Schmerz*, kollektive Gefahr und Abwehr durch den Ritus des Opfers, der die Gemeinde zusammenschloss. Er bewältigte und kanalisierte gewalttätige Bestrebungen in einem zusammenschlieenden periodischen Ereignis.⁴⁸

Im Modus der Wiederholung bzw. der Wiederholbarkeit, den der Chor ermöglicht, entspricht der daraus resultierende Ritus also nicht dem „Ablauf von etwas Neuem, sondern d[er] Bejahung dessen, was schon gegeben ist.“⁴⁹ Sein räumliches Analogon findet diese den modernen Narrativen gegenüber unbestimmt wirkende Zeitlichkeit jenseits von Anfang und Ende in der Zugehörigkeit des Chors zur Landschaft, das heißt jenseits der Polis.⁵⁰ Aus den ländlichen Dionysien kommend, ist der Chor kulturtopografisch nicht zurückverfolgbar und keiner Aufführungspraxis eingeschrieben, bleibt also mit Bezug auf seinen Ort ephemere:

Nach Aischylos wird dieses Problem bewußt umgangen. Zwar wird dem Chor jeweils eine Zugehörigkeit zugewiesen, aber diese ist auf der Bühne nicht zu sehen. Was man dagegen wahrnimmt, ist, daß der Chor [...] selbst Landschaft ist. Aus ihr hat sich das Chor-Tier, tief verwundet, aufgemacht, um vor dem Palast zu heulen.⁵¹

Verortbar und intelligibel wird der Chor erst durch den Einzug in die Polis und deren Amphitheater, in dem er „eine durch die Festspiele temporär begrenzte und in seiner Zusammensetzung jeweils wechselnde Erscheinung“⁵² bildet. Hier – das heißt in dem in die Landschaft eingelassenen offenen Raum des griechischen Amphitheaters, wo der „antike Zuschauer [...] das Tagelicht [sieht], wie sich

⁴⁷ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 396.

⁴⁸ Lehman: „Theater des Konflikts“, S. 43. Vgl. ferner ebd., S. 44.

⁴⁹ Tatari: „Theater nach der Geschichtsteleologie“, in: *Orte des Unermesslichen*, S. 7-21, hier S. 20.

⁵⁰ Vgl. Haß und Tatari: „Eine andere Geschichte des Theaters“, S. 78.

⁵¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 276. Vgl. ferner ebd., S. 276 f. sowie ders. und Kluge: „Der Feuerkopf spricht“, S. 11.

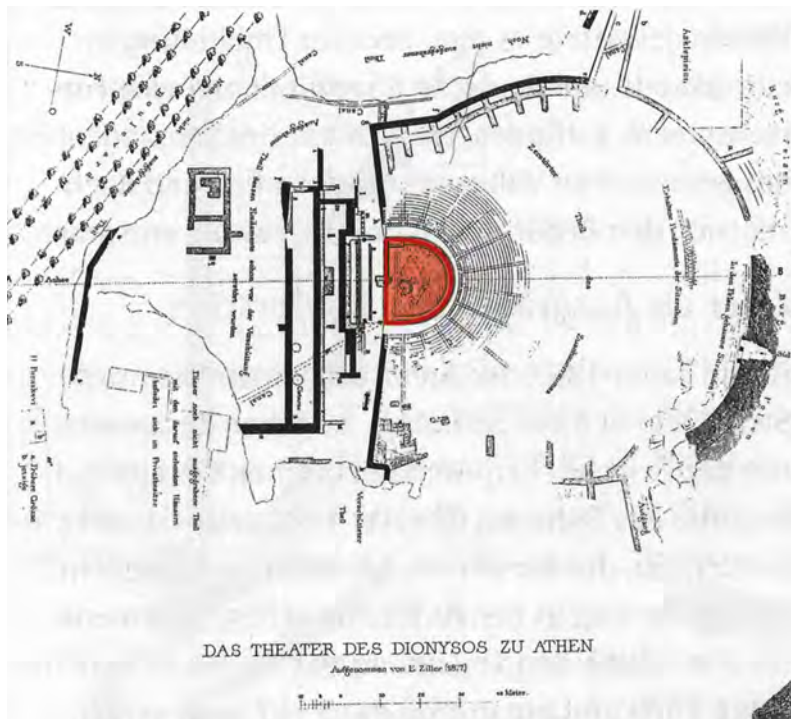
⁵² Haß: „Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor“, in: *Orte des Unermesslichen*, S. 139-159, hier S. 141.

Ver-rückte Protagonisten II: Chor

alles langsam in Nacht verwandelt“⁵³ – wird dem Chor auf der Spielfläche der Orchestra der Platz neben dem angrenzenden Proszenium, eingeräumt. Die Besonderheit dieser Anordnung besteht nicht nur darin, dass der Blick auf die Polis und die angrenzende Landschaft freigegeben ist, sondern dass in diesem Theater sich diese zwei grundverschiedenen Räume auch architektonisch markiert werden:

Das griechische Amphitheater addiert zwei Bühnen, die nebeneinanderliegen und sich berühren, aber nicht überschneiden. Die Akteure der beiden Bühnen können einander hören und sehen, doch sie vermischen sich nicht. Niemals wird der Chor das Bühnenhaus betreten, das als Palast der Protagonisten definiert ist, während die Protagonisten vor dem Bühnenhaus auftreten und nicht in der Orchestra.⁵⁴

Das Nebeneinander der beiden Bühnentypen – dem erhöhten und durch die Skene begrenzten Proszenium und der von den halbkreisförmig aufsteigenden Zuschauerrängen umschlossenen Orchestra – stellt ein räumliches Arrangement dar, das dem modernen Theater und seiner Guckkastenbühne gegenüber vollkommen fremd ist.⁵⁵ Anhand der Frage nach der angemessenen Präposition zur Umschreibung der antiken Bühnenverhältnisse weist Ulrike Haß auf diesen Bestand hin: „Die Aussage, die Orchestra läge ‘zwischen’ Publikum und Bühne, vereinfacht diese Verhältnisse unzulässig, indem sie ein duales und konfrontatives Schema maßgeblich macht, das von der Bühne auf der einen Seite und dem



Antikes Landschaftstheater: Das Athener Dionysos-Theater und seine Orchestra (hier rot eingefärbt), aufgenommen und gezeichnet von Ernst Ziller (1877).

⁵³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 188.

⁵⁴ Haß: „Die zwei Körper des Theaters“, S. 141. Schleef fasst dies mit Blick auf das Verhältnis zwischen Chor und Individuum ähnlich zusammen, wenn er über eine dementsprechend notwendige Bühnenanordnung räsoniert: „Es ist, als beschriebe der Widerspruch zwischen Chor und Einzelfigur 2 unterschiedliche Welten und als müßten diese auf der Bühne nebeneinander existieren.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 274.

⁵⁵ Vgl. Lehman: „Theater des Konflikts“, S. 43.

Publikum auf der anderen ausgeht.“⁵⁶ Dieses konfrontative Schema, in dessen Rahmen die Zuschauerreihen gerade gerückt werden, ist jedoch genau dasjenige, das die moderne Theaterarchitektur bestimmt. Denkt man von ihrem Standpunkt aus, so erscheint die Orchestra einzig als ein Zwischenraum, in dem der dort auftretende Chor dem modernen Zuschauer nur die Sicht auf die Bühne – die unter zentralperspektivischen Gesichtspunkten rekonfigurierten Elemente Proszenium und Skene – versperren würde. Die Orchestra, der Ort des Chors, lässt sich also vor dem Hintergrund des dualen Musters Bühne-Publikum nur als Hindernis begreifen. Als solches werden Orchestra und Chor schließlich aus dem Weg geräumt, sobald das Theater in die Innenräume einzieht, um sich als konventionelles Guckkastentheater zu realisieren. Infolgedessen lässt sich der Chor dem konfrontativen Schema dieser Bühne gemäß allenfalls noch als „idealisierte Zuschauer“ denken, wie August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen vorschlägt.⁵⁷ Problematisiert wird der ehemalige Ort der Orchestra nach der Aufspaltung der antiken Tragödie in die Sparten des Literatur- und Musiktheaters ausschließlich im Kontext des musikdramatischen Raums, und zwar mit Bezug auf das Orchester, das Wagner im Rahmen seines Bayreuth-Projekts zwecks „Rückführung der Tragödie“⁵⁸ für den Zuschauer unsichtbar zu machen sucht. In diesem Zusammenhang erscheint es laut Wagner als

⁵⁶ Haß: „Die zwei Körper des Theaters“, S. 141.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 141 f. Die entsprechende Stelle lautet bei Schlegel: „Was er auch in dem einzelnen Stücke Besondres sein und tun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Teilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.“ August Wilhelm Schlegel: „Fünfte Vorlesung“, in: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*, 1966, S. 61-71, hier S. 65. Nietzsche echauffiert sich über Schlegels Interpretation des Chors, da „der rechte Zuschauer, er sei wer er wolle, sich immer bewusst bleiben müsse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realität“ und „[d]er Zuschauer ohne Schauspiel [...] ein widersinniger Begriff [ist]“. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: KSA, Bd. 4, S. 9-156, hier S. 53 und 54. Wenige Seiten später räumt er jedoch seine Zustimmung zu Schlegels These unter der Bedingung der „Selbstspiegelung des dionysischen Menschen“ (ebd., S. 60) ein: „Nur muss man sich immer gegenwärtig halten, dass das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, dass es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab [...]. Das Schlegel'sche Wort muss sich uns hier in einem tieferen Sinne erschliessen. Der Chor ist der 'idealische Zuschauer', insofern er der einzige Schauer ist, der Schauer der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es Jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesammte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu übersehen und in gesättigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu wähnen.“ Ebd., S. 59. Nietzsches konstruierte Übereinstimmung mit Schlegel beantwortet die Frage nach der Bedeutung des Chors mit einer anderen Vorstellung vom Zuschauer. Das Ideale am idealisierten Zuschauer wäre aber Nietzsche zufolge das, was den Chor als kultische Gemeinschaft, nicht das, was nach Schlegel den Chor als Zuschauer auszeichnet, der dem Publikum erst die ästhetisch angemessene Perspektive auf die Tragödie vermittelt. Schlegel addiert Zuschauer und Chor von der Zuschauerseite aus, Nietzsche addiert beide von der Chorseite aus. Darin bleiben jedoch beide gleichermaßen dem modernen Denken verhaftet, insofern sie hinsichtlich des Zuschauer-Chor-Verhältnisses auf je gegensätzliche Weise das duale und konfrontative Schema des modernen Theaters reproduzieren, woran sich exemplifizieren ließe, dass Nietzsche dem antiken Chorgedanken auf systematischer Ebene keineswegs nähersteht als Schlegel.

⁵⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 67.

Ver-rückte Protagonisten II: Chor

der Boden unendlichen allgemeinen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühls selbst ist.⁵⁹

Hinsichtlich seiner räumlichen Signifikanz weiß der sich auf Wagner berufende Appia die Funktion des im Orchestergraben untergebrachten Orchesters noch genauer zu definieren, wenn er festhält, dass es in erster Linie dazu dient, den musikdramatischen Raum als konkret erfahrbaren Raum zu konstituieren:

Indem wir das Wort-Tondrama aufführen, übertragen wir gewissermaßen die Musik aus der bloßen Zeitlichkeit in die sichtbare Räumlichkeit, denn die Musik nimmt in der Inszenierung körperliche Gestalt an. Diese Gestalt wird nun jenem Bedürfnis nach greifbarer Form gerecht, welches früher die Musik auf Kosten ihres eigenen Wesens zu befriedigen gesucht hatte, und zwar befriedigt sie dasselbe nicht mehr bloß illusorisch, der Zeit nach, sondern in vollwahrnehmbarer Thatsächlichkeit im Raume.⁶⁰

Dass Schleef also mit Bezug auf sein Chortheater den Raumkonzeptionen der musikdramatischen Reformtradition nähersteht als den bürgerlichen Wohnwelten des konventionellen Sprechtheaters, kann in diesem Punkt nicht überraschen, zumal er die Bezüge zwischen Orchester und Chor folgendermaßen formuliert:

Beim unsichtbaren Orchester handelt es sich [...] keineswegs um ein Musizieren, wie es heute allorts mit Wagner praktiziert wird. Der verdeckte Graben zwingt zum Drama. Da die heute inzwischen wichtigste Person, der Dirigent, nicht sichtbar ist, nimmt er im verdeckten Orchester tatsächlich eine dem Chor-Führer ähnliche Position ein, vollständig integriert lenkt er den Chor, der schon durch seinen räumlichen, geistigen Abstand zu den Ausgestoßenen, den Sängern, mehr Wissen über die Handlung und Hintergründe besitzt als sie, sich fast in der Position eines allwissenden Erzählers, Kommentators befindet, die Wagner der Pythia ähnlich nennt.⁶¹

Das hier zur Sprache gebrachte Verhältnis von Chor und Sängern deutet überdies darauf hin, dass der Chor auch aus ideologischen Gründen der modernen Sprechtheaterbühne fremd bleiben muss. Sie bedingen, dass „Schleef den heimlichen Spuren des Chors in der deutschen Dramatik“⁶² nur in

⁵⁹ Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 198.

⁶⁰ Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, S. 11.

⁶¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 58.

⁶² Lehman: „Theater des Konflikts“, S. 51.

Opposition zum bürgerlichen bzw. vom aufklärerischen Diskurs postulierten Theater nachgehen kann, auf dessen Bühne die Darstellung des zentralperspektivisch drapierten Individuums angestrebt wird:

Die Aufspaltung des antiken Chores durch Shakespeare [...] ist [...] ein bedeutender inhaltlicher Verlust, den kein Protagonist wettmachen kann. Der Gesamtzusammenhang der auf der Bühne agierenden Figuren ist zerstört. Damit ist jede Figur auf eigenes Leid zurückgeworfen, auch befreit von Verantwortung füreinander.⁶³

Der inhaltliche Verlust, der mit der Deplatzierung des Chors einhergeht, resultiert in einer „mißverständene[n] Individualität“,⁶⁴ die „heute in unserem praktizierten Kammerspiel in der Überhöhung eigener Verkrüppelung [gipfelt], die so lange eingetrimmt wird, bis sie vollkommen unkenntlich macht.“⁶⁵ Die bürgerliche Fetischisierung der „Individualitäten, wie sie bei uns allabendlich auf der Bühne agieren und als Höchstleistung von Schauspielkunst etikettiert werden“⁶⁶ bedingt überdies die Deplatzierung der Sprache des Autors vermittle einer Sprachzertrümmerung, die sich dem Paradigma des Individuellen fügt:

Wie der Autor seine Figuren aus sich herausschickt, so auch deren Sprachen, die alle einem Autor gehören, alle einem Sprachvermögen, alle eine Sprache sprechen. Der normale Sprechtheaterbetrieb ignoriert bewußt diese Zugehörigkeit, die Verbindung der Figuren untereinander, umgeht eine gemeinsame Sprache, versucht die Figuren brutal zu individualisieren, sie damit ihre zusammenhängenden Sprachkörper zu berauben und untereinander zu isolieren. [...] Die Existenz des Versdramas verbietet solche Individualisierungen. Jedem Darsteller müßte das klar sein, trotzdem wird der Sprachleib egoistisch zerstückelt [...]. Der Autor wird von den Darstellern vernichtet.⁶⁷

Die sprachliche Zerstückelung manifestiert sich auf der Bühne in der Konvention des Dialogs, die als „ungeheure Artigkeit“⁶⁸ erscheint, obgleich sich das „gewohnte Nacheinandersprechen [...] eigentlich aus dem Versdrama [rekrutiert]“.⁶⁹ Demgemäß handelt es sich bei den einzelnen Dialogpartnern auf sprachrhythmischer Ebene entgegen bürgerlicher Theatervorstellungen nicht

⁶³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 13.

⁶⁴ Ebd., S. 450.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 101 f.

⁶⁸ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 320.

⁶⁹ Ebd.

um autonome Individuen, die sich „von de[n] anderen abheb[en]“, ⁷⁰ sondern um „verschieden[e] Munde[r]“, ⁷¹ die ein und dieselbe Sprache sprechen: „Ein Vers – eine Sprache.“ ⁷²

Ebenfalls nicht mit der Konvention der bürgerlichen Theaterideologie zu vereinbaren ist die Art und Weise, wie sich der Chor konstituiert, und zwar durch die „rituelle Einnahme“ ⁷³ einer Droge. Schleef zufolge stellt sie die Notwendigkeit dar, „um eine gesellschaftliche Utopie zu entwickeln, ihren Einflüßbereich aufrecht zu erhalten, folglich die Zahl ihrer Konsumenten zu erhöhen“. ⁷⁴ Ferner ließe sich die Thematisierung der Droge bei den deutschsprachigen Autoren zurückverfolgen „auf die erste ‘chorische’ Drogeneinnahme unseres Kulturkreises: Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.“ ⁷⁵ So verortet Schleef das christliche Motiv der Blut-Droge in Goethes *Faust*, wo es durch den Teufelspakt eingeführt wird, in Wagners *Parsifal*, wo es sich im Ritus zombifizierter Gralsritter offenbart, in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, wo es die Chöre der Proletarier sowie der gehobenen Gesellschaft konstituiert, und in dessen *Vor Sonnenuntergang*, wo das Drogenmotiv schließlich *ex negativo* anhand der Zersplitterung der Familie Clausen und der daraus resultierenden Auflösung des Chors aufgegriffen wird, womit überdies eine aktualisierte Nachzeichnung der Verhältnisse einhergeht, die zum Niedergang der antiken Tragödie führten. ⁷⁶ Die Drogeneinnahme geht dabei stets mit der Ausstoßung des Individuums einher:

Die deutschen Stücke variieren das Abendmahls-Motiv, die Notwendigkeit der Droge, analysieren Beschaffenheit und Menge der Droge, ihre Einnahme durch einen Chor und die Individualisierung eines Chormitglieds durch Verrat. Dieser Verrat wird mit „Blutgeld“ bezahlt. „Blutgeld“ verweist auf die Beschaffenheit der Droge, obwohl zunächst anderes gemeint ist. ⁷⁷

Überdies ist die vom Chor praktizierte Drogeneinnahme „von jeher mit einer höherwertigen Gesellschaftszugehörigkeit verbunden“, ⁷⁸ womit letztlich der einzig legitime Rahmen für den geteilten Drogenkonsum gesetzt wird, was zur Folge hat, dass dem Einzelne das Anrecht dazu abgesprochen wird: „Individuelle Drogeneinnahme ist sanktioniert. Die Verachtung trifft den

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd. Vgl. ferner ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 102.

⁷³ Ebd., S. 7.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 174-178. Der Taktik der Einstreuung von Anachronismen folgend, zitiert Schleef das Gralsmotiv aus *Parsifal* auch in seiner Inszenierung von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1996): Vgl. Kluge und Schulte: „Triebwerk Einbildungskraft“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 30 f., hier S. 30.

⁷⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 7.

⁷⁸ Ebd., S. 18.

Tablettensüchtigen, den Alkoholsüchtigen, jeden, der etwas alleine tut, sich dadurch von den anderen abschottet“,⁷⁹ weshalb „[z]um Drogenbezug [...] stets eine Chor-Mitgliedschaft nachgewiesen werden [muß]“. ⁸⁰ Die Interdependenz zwischen Individuum und Chor, die sich entweder als „[e]rwünschte oder erlittene Zugehörigkeit“⁸¹ äußert, „suggeriert eine Zugehörigkeit zu 2 unterschiedlichen, fast feindlichen Welten“,⁸² die sich auf dreierlei Weise realisiert: Sie führt aufseiten des Einzelnen zur Ausprägung des Monologs, der „als Folgeerscheinung eines erwünschten oder erzwungenen Ausbruchs“⁸³ begriffen werden muss. Die entsprechende „Aufspaltung der Stimmen“⁸⁴ resultiert wiederum in verschiedenen sprachlichen Tempi, lässt Individuum und Chor zwischen Tempodehnung und -raffung oszillieren.⁸⁵ Schließlich schlägt sich die verschiedene Zugehörigkeit lokal nieder, insofern „die Einzelfigur im Palast wohnt“,⁸⁶ der Chor hingegen der Landschaft zugehört. Vom Standpunkt des Chortheaters aus stellen sich damit die Bühnenverhältnisse dem bürgerlichen Theater gegenüber umgekehrt dar: Der durch die Darstellungskonventionen des modernen Theaters sowohl räumlich als auch ideologisch verdrängte Chor erhält Einzug auf die Bühne während dem von ihm ausgestoßene Individuum dadurch erst seine tragische Legitimation widerfährt, die sich im Monolog artikuliert. Gleichzeitig ist entscheidend, dass Schleefs Berufung auf den Chor bei aller eingeforderter Umkehrung scheinheilig aufgeklärter bürgerlicher Theaterverhältnisse, die Nietzsche als „Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen“⁸⁷ bezeichnet, *keine Rückkehr zum antiken Modell* bedeutet. Denn da sich die einmal vorgenommene Deplatzierung des Chors nicht rückgängig machen lässt, die mit dem Niedergang der attischen Tragödie einhergeht, schließt Schleef mit seiner Konzeption an Hauptmann an, der mit seinen *Webern* „aus der Definition der gesellschaftlichen Umstände“⁸⁸ heraus „konsequent wie kein anderer Autor nach ihm, antike Tragödie in Gegenwart [überträgt]“. ⁸⁹ Damit erfolgt schließlich „die Umkehrung der antiken Konstellation“,⁹⁰ die nicht das Individuum, sondern

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 377.

⁸² Ebd., S. 276.

⁸³ Ebd., S. 377.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 275.

⁸⁶ Ebd., 276.

⁸⁷ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 58.

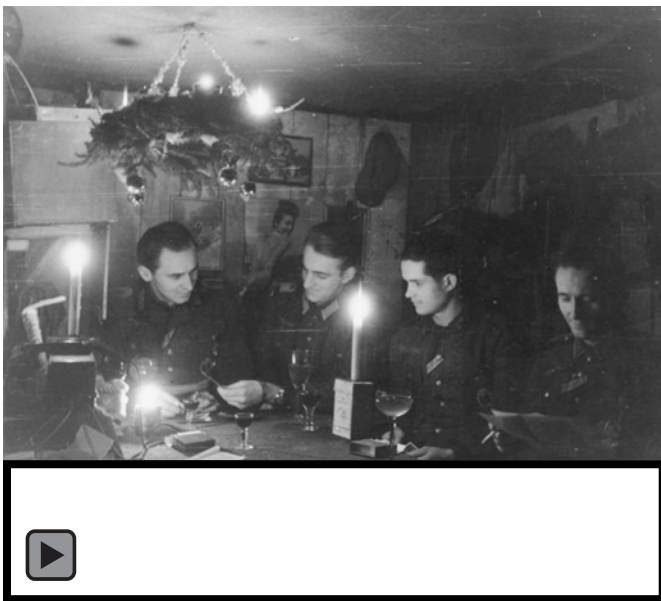
⁸⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 12.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

den Chor als Ausgestoßenen hervorhebt und der zufolge „unsere PERSER, unsere TROERINNEN [...] DE WABER [heißen]“.⁹¹

Dass Schleefs „Ansatz, den Chor, die Gemeinschaft der miteinander Arbeitenden, die Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen, die des Autors, wieder auf der Bühne zu beheimaten, [...] auf heftigste Reaktionen und Ablehnung [stößt]“,⁹² scheint im Kontext des 20. Jahrhunderts, das Gustave Le Bon als das „Zeitalter der Massen“⁹³ heraufziehen sieht, unvermeidlich. Im Jahrhundert der totalitären Systeme sowie der zwecks Inszenierung von Volksgemeinschaften und Massenaufmärschen instrumentalisierten Ästhetisierung des Politischen wird jegliche Assoziation mit kollektiven Darstellungsformen, die Vorstellung vom Kollektiven selbst,



nachhaltig kontaminiert. Selbst wenn man dem Begriff der Masse aus dem Weg gehen möchte, scheint auch der Anspruch einer aktualisierten Version des Chors skandalös zu sein, wenn man sich beispielsweise den vom Großdeutschen Rundfunk mit seinerzeit modernster Studioteknik inszenierten Frontchor der Weihnachtsringsendung von 1942 vergegenwärtigt.⁹⁴ Folglich führen „[d]ie Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen

Kriegsweihnachten mit dem gefälschten Frontchor.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd., S. 10. Vgl. ferner: Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 43 sowie Buchner: „Einar ‘zu Hause‘, S. 149: „Seine Spiegelbilder einer grausamen deutschen Geschichte, die in die Gegenwart hineinragt, wurden begrüßt, so lange sie in Erzählungen und Romanen heraufbeschworen wurden, die sich auf die DDR beschränkten. Als Gegenwartstheater, bei dem man selbst in den Spiegel gucken müsste, wurde das verschrien [sic]. Es verwundert nicht, dass die deutschen Kritiker sich immer wieder auf das ‘Stampfen’ fixierten und die Inhalte der Inszenierungen ignorierten. Sie protestierten gegen den Marschtritt der Stiefel, das Gebrüll der Männerhorden, die Eintönigkeit der Marschkolonnen und die Gewalt der nackten Körper, als ob dies alles etwas Fremdes wäre und nicht der vertraute Alptraum, den man verschwörerisch verschweigt. Entlarvend dagegen insbesondere der Protest bei langen, überlangen Theaterszenen des Schweigens: Auf sich selbst zurückgeworfen, sich selbst überlassen, da hielt das Publikum es mit sich nicht aus, wurde aggressiv, tobte.“

⁹³ Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*, Stuttgart: Kröner, 15. Aufl., 1982, S. 2.

⁹⁴ Bei der fingierten Live-Übertragung, in dessen Mittelpunkt die vom Moderator dirigierte Frontchor-Aufführung von „Stille Nacht, heilige Nacht“ steht, handelt es sich um „eine geschickte Zusammenstellung von Drehbuch und Regie, unterlegt mit Hall- und Krächzgeräuschen vermeintlicher Authentizität“. Joachim-Felix Leonhard: „Staatsgewalt in Staatsgestalt. Massenmedien und Herrschaft im 20. Jahrhundert“, in: *Die Sakralität von Herrschaft. Herrschaftslegitimierung im Wechsel der Zeiten und Räume. Fünfzehn interdisziplinäre Beiträge zu einem weltweiten und epochenübergreifenden Phänomen*, hrsg. v. Franz-Reiner Erkens, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 213-224, hier 222. Was mit seinerzeit elaborierten Tonbearbeitungstechniken eine Liveschaltung an alle deutschen Fronten simuliert, wäre in dieser Form erst mittels der Satellitentechnik möglich gewesen.

ausgehen“⁹⁵ sowie der Verdacht gegenüber dem Chor, der mit der Diskreditierung einer „linken oder rechten totalitären Gesinnung“⁹⁶ einhergeht, anlässlich von Schleefs erster Westinszenierung, dem am Schauspiel Frankfurt aufgeführten Stück *Mütter* (1986), zum ersten Mal zur Verwendung des Begriffs vom Nazi-Theater.⁹⁷ „Dieser Begriff hängt Schleef jahrelang an, zieht seine Spur bis weit in die neunziger Jahre, als von Peter Zadek die Äußerung kolportiert wird, Schleefs Arbeit sei ‘Faschismus-Scheiße’.“⁹⁸ Diese Kritik übersieht, dass Schleef den Chor weder im Sinne einer gesunden Volksgemeinschaft noch als geschichtslose Instanz idealisiert, charakterisiert er den Chor, die Zusammenrottung von Menschen, doch immer schon als krank, das heißt als von der Pest gekennzeichnet:⁹⁹

Der Chor ist krank. Pestkrank. In gewissem Sinne sind das alle Choreinsätze der antiken Tragödie. Deren Autoren behandeln den Chor unterschiedlich, aber die unbestimmbare Krankheit verbindet ihre Chöre [...]. Fröhliche, gesunde Zusammenrottungen, wie sie Wagner in *DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG* feiert, sind Ausnahmen, bleiben in ihrem Menschenbild sichtbar stupid. Der Widerspruch, daß es keine fröhlichen, gesunden Menschen, Massen auf der Bühne gibt, die Format und Größe besitzen, sondern daß Fröhlichkeit und Lebensbejahung klein und arm wirken, hat sich mit dem bürgerlichen Theater, seinen Helden, seiner Volksdarstellung dauerhaft etabliert. Davon profitieren die Faschisten, die als Gegenentwurf die ‘gesunde’ Masse zeigen. Aus der historischen Distanz ist auch diese ‘gesunde Masse’ krank. Trotzdem muß festgestellt werden, daß das bürgerliche Theater für die Masse Volk keine Verwendung hat, sie überhaupt nicht definieren kann, folgerichtig die Ansätze der Klassik dazu ausscheidet. Es hat den Individualisierungsprozeß okkupiert, den es von Masse beeinträchtigt sieht. Dagegen entlarvt das Massentheater der Kommunisten und Faschisten den individualisierten Mensch als Täuschung.¹⁰⁰

Worum es Schleef vor allem geht, ist erneut die Problematisierung der vom bürgerlichen Theater praktizierten „Dauerabwehr“¹⁰¹ gegen den Chor als eine vorgestellte „Bedrohung [...], die an längst überwundene Zustände erinnert“.¹⁰² Ein jeder auf der Verklärung des Individuums basierender

⁹⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 8.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 99. Der Vorwurf geht auf Peter Iden von der *Frankfurter Rundschau* zurück.

⁹⁸ Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 10.

⁹⁹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 14.

¹⁰⁰ Ebd., S. 274. Mit Bezug auf seine Exilerfahrung nennt Schleef nur einen positiven alltagswirklichen Chor: „In einer böartigen Weise nicht hilfsbereit zu sein, den Flüchtling mattzusetzen, erfuhren viele wie ich, manche noch grotesker. Wer unbekümmert, unvoreingenommen half, das waren die Juden. Darauf zu bestehen, das festzuhalten, ist ein Teil deutscher Geschichte, meiner Geschichte, wieder ein Chor, der in die Bresche springt, ein Chor, der ein Individuum auffängt, mit vielen individuellen Gesichtern, jedes mit seiner Biographie, vor der das flüchtende ‘deutsche Individuum’ stumm wird, eben nur Flüchtling ist, kein Ich, Flüchtling ist, dem geholfen werden muß, völlig in mir zerrissen, daß ich doch Arier bin, das Kind eines Nazis.“ Ebd., S. 420.

¹⁰¹ Ebd., S. 8.

¹⁰² Ebd.

Generalverdacht, der sich gegen eine Gruppe von gemeinsam sprechenden oder singenden Menschen richtet, ignoriert jedoch, dass allein aus wirkungsästhetischen Gründen die überproportionale Würdigung des Individuellen der chorischen Aufführungspraxis gegenüber als absurd erscheinen muss und sich auf den Aspekt der Sinnlichkeit – der gemeinsamen Produktion und Rezeption des sprachlichen und musikalischen Klangs – nur entortend auswirken kann. Denn für das Aufführungs- und Wirkungsprinzip des Chors ist die aktive Kapitulation und Hingabe¹⁰³ ungeachtet aller historischen Vorbehalte konstitutiv:

Sich dem Sog des Gedichtes, der Musik zu widersetzen, verhindert Genuß, schränkt ihn ein. Sogwirkung heute als faschistisch zu bezeichnen, ist Unsinn, wer nicht Objekt sein will, meide den Sog. Meistens laborieren diejenigen am Sog, die zwischen Objekt und Subjekt nicht unterscheiden, nicht verstehen, was es heißt, die Welle entweder zu teilen oder von ihr getragen zu werden, dazu muß man schwimmen können oder auszuwerfendes Treibgut sein.¹⁰⁴

Der Konflikt zwischen Chortheater und bürgerlichem Theater, der Schleef ins Sperrfeuer der Kritik geraten lässt, beruht überdies auf einer Diskrepanz zwischen konventionellen Theaterpraktiken und gesellschaftlicher Wirklichkeit, die Schleef auf die gescheiterte Entwicklung eines Formenkanons im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts zurückführt.¹⁰⁵ Die verpasste Gelegenheit einer programmatischen Neuorientierung „[manifestiert] sich zunehmend in der Weigerung [...] auf die

¹⁰³ Die Begriffe der aktiven Kapitulation und Hingabe nehmen hier Bezug auf Brian Enos Konzept von *Surrender*, das sich ebenfalls gegen die überproportionale Repräsentation des Individuellen im Sinne des allein entscheidenden Subjekts richtet: „What I mean by ‘surrender’ is a sort of active choice not to take control. So it’s an active choice to be part of the flow of something. For instance, I think we certainly enjoy surrender situations, and the ones we typically enjoy are sex, drugs, art, religion. [...] They’re all situations where you stop, where you deliberately let go of some control, to be carried along on something. And for me, the perfect analogy is surfing. [...] We’re constantly moving between the control phase and the surrender phase. The only thing is that we tend to dignify [...] people who are good at control. [...] And we don’t particularly pay attention to people who are good at surrender.“ Brian Eno: „Red Bull Music Academy Lecture“, New York, 6. Mai 2013, in: <http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/brian-eno> (18.12.2016). Auch Schleef verwendet hinsichtlich des Sprechens und dessen Sinnlichkeit analog zu Enos Surf-Metapher eine Semiotik des Sich-im-Wasser-Treiben-Lassens. Umgekehrt führt Eno als ein Beispiel der aktiven Kapitulation und Hingabe auch die Teilnahme am Chor an, die nur dann erfolgreich verlaufen kann, wenn sich der Einzelne nicht zu profilieren sucht. So hält er mit Bezug auf seinen Londoner Laienchor fest: „I have a little a capella group in London, which has a sort of open membership of people who largely can’t sing. [...] People weren’t chosen on the basis of their competence but on the basis of their enthusiasm, really. [...] Because the point about being a choral singer is that you [...] become part of the sound. You don’t try to stick out. Whenever we have classically trained singers come in, they always have to hold the note a little bit longer than everyone else, as if to show you that they can [...].“ Ebd. Ein weiteres Beispiel für Enos Kritik an einer überproportionalen Würdigung des Individuellen stellt sein seit den 1970er Jahren verwendeter Begriff vom *scenius* dar – ein Neologismus, der sich aus den Worten *scene* und *genius* zusammensetzt und das kollektive Äquivalent zum Geniebegriff bildet. Vgl. David Pattie und Sean Albiez: „Introduction: Brian Eno: A problem of organization“, in: *Brian Eno. Oblique Music*, hrsg. v. dens., London: Bloomsbury, 2016, S. 1-8, hier S. 2. Vgl. zu Enos Befund hinsichtlich des Kollektivs auch Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 211: „The negative side of the traditional ritual has completely annihilated the positive one, which was joy in human community.“

¹⁰⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 119.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 99. Vgl. ferner Wolfgang Storch: „Ecce Homo“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 171-173, hier S. 173.

Gegenwart zu reagieren“¹⁰⁶ und resultiert stattdessen in einer Theaterpraxis, die sich zu verstecken sucht, „um im Unterschlupf die Gegenwart zu überwintern, völlig eingemüllt im überkommenen Plunder, damit nichts vom visionären Charakter des Theaters je wieder wahr werde“.¹⁰⁷ Auf die gesellschaftliche Gegenwart reagiert Schleef hingegen mit der Einsicht, dass „[w]ir [...] im Massenzeitalter [leben] und das Individuum [...] in der Romantik existiert [hat], bei Caspar David Friedrich. Aber bei mir zu Hause ist kein Individuum, da bin ich, und da ist der Fernseher.“¹⁰⁸ Im Zuge dessen könne es im Theater also nicht darum gehen „den Traum vom Individuum zu erfüllen“,¹⁰⁹ sondern es müsse „die Frage nach der Berechtigung des Individuums“¹¹⁰ gestellt werden, „[o]b es überhaupt Sinn macht, selbstständig zu denken, ob das nicht Täuschung ist, ob nicht Individualität, langsam gesprochen, Konformität heißt“.¹¹¹ Entscheidend für diese Fragestellung ist, dass Schleef den Chor nicht in erster Linie als ästhetische Instanz begreift, sondern er dessen Bedeutung an alltagswirklichen Zusammenhängen misst, womit die anhand von Kleists Theatermodell thematisierte Neujustierung des Verhältnisses zwischen Bühne, Publikum und Chor, das heißt die „Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und Buch, Politik und Kunst“¹¹² unter den Vorzeichen des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wird. Zu den von Schleef aufgeführten alltagswirklichen Beispielen zählen unter anderem die Ausgestoßenen „hinter dem Bahnhof Kettenbrückengasse Wien“,¹¹³ „die Andersdenkenden“,¹¹⁴ die „Radikalen-Aufmärsche“,¹¹⁵ das aus dem Frankfurter Stadtzentrum verjagte „Parkgesindel“,¹¹⁶ „der Chor der Süchtigen, der Stoff-Suchenden, der opferproduzierenden Polizei, der Getrieztwerdenden, der im Parkstück zwischen Alter Oper und Schauspiel von der Polizei hin und her Gejagten, die Aufgeriebenwerdenden“,¹¹⁷ die „[vor europäischen Betreuern] stehen[den] afrikanische[n] Flüchtlinge“,¹¹⁸ die vor dem Palast stehende Menschenmasse, die 1989 auf dem Alex demonstriert, was für Schleef den „Höhepunkt des DDR-Theaters“¹¹⁹ darstellt, „die dauernde Präsenz von Militär“¹²⁰ und schließlich die auf dem

¹⁰⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 99.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 394.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 180.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Buchner: „Einar ‘zu Hause’“, S. 149.

¹¹³ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 423.

¹¹⁴ Ders. *Droge Faust Parsifal*, S. 14.

¹¹⁵ Ebd., S. 19.

¹¹⁶ Ebd., S. 18.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 275.

¹²⁰ Ebd., S. 431.

Gendarmenmarkt versammelten *Take That* Fans, die öffentlich das Ausscheiden von Robbie, also den „Chor-Riß, das Auseinanderbrechen ihrer Idol-Gruppe“¹²¹ betrauern, während sie von erwachsenen Passanten als „heulende Masse, [...] ‘Dreck’“,¹²² beschimpft werden. Schleef zufolge bezeugen diese Beispiele

daß das antike Theater, daß die antike Konstellation lebendig ist, weder modernisiert, noch überholt werden kann, sondern, daß hier die antike Konstellation die Verweichlichung und Dekadenz des bürgerlichen Theaters brandmarkt, daß sich bewußt den politischen Themen verweigert und zu ihrer Verhinderung auf der Bühne angetreten ist.¹²³

Mit Blick auf die „gesellschaftliche Krankheit“,¹²⁴ die sich nur im Chor symptomatisch äußert und artikuliert, paraphrasiert Schleef Kafka mit den Worten „Nur der Chor ist wahr [...], das Individuum lügt“,¹²⁵ da „das Individuum [...] nicht zu seiner Krankheit [steht]. Es versucht diese zu verdrängen, zu vergessen, laboriert heimlich an ihr, kämpft gegen sie, doch die Krankheit fordert ihren Tribut, zerstört die Figur von innen.“¹²⁶ Demzufolge kann nur der Chor den gesellschaftlichen Leidensraum konstituieren, der als Raum der Repräsentation der Repräsentation des Raums entgegensteht, die sich in der Konvention der gesellschaftspolitischen Ordnung ebenso realisiert wie im bürgerlichen Theater.

Indem Schleef nach antikem Vorbild und zugunsten eines gegenwartsrelevanten Theaters den pestkranken Chor in den Mittelpunkt seines Theaterentwurfs rückt, folgt er dem Befund Lefebvres: „Eliminating the tragic is part of the tragedy of the age.“¹²⁷ Nichts anderes sagt die dagegen angehende Bemerkung: „Die Qualität eines Theaters kann man daran messen, wie das, was auf der Straße passiert, wie das in eine andere Sprache gebracht wird.“¹²⁸ Die Rückführung des Chorischen stellt dabei keine Anbiederung an die Sprache der Straße dar, setzt aber ein *situatives*, das heißt örtliches Erfassen dessen voraus, was in der Alltagswirklichkeit jenseits von Ästhetizismen vor sich geht, um auf diese Weise wieder Tragödienbewusstsein herzustellen. Auf diesem Weg erscheint das

¹²¹ Ebd., S. 277.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 275.

¹²⁴ Ebd., S. 277.

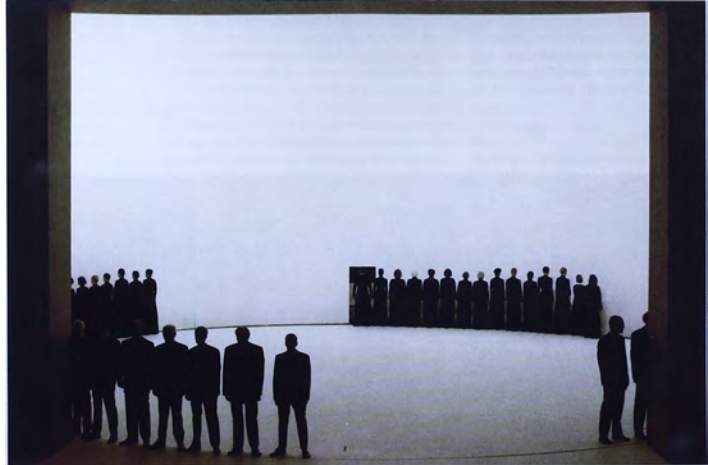
¹²⁵ Ebd. Das Kafka-Zitat lautet im Original: „Geständnis und Lüge ist das Gleiche. Um gestehen zu können, lügt man. Das, was man ist, kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur das, was man nicht ist, also die Lüge. Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen.“ Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. 2, S. 348.

¹²⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 277.

¹²⁷ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 134.

¹²⁸ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 133.

sich an der Alltagswirklichkeit messende Chortheater als Negation des Alltagslebens (zu dem auch das bürgerliche Theater gehört), das das Tragische zu verdrängen sucht.¹²⁹ Da durch diese Negation dem Verdrängten und den sich als Chor formierenden Ausgestoßenen eine Stimme gegeben wird, ist Schleefs Ansatz durchaus als Bestandteil einer gegenhistorischen Inszenierung zu deuten, in deren Rahmen der Versuch unternommen wird, das Potential zu rehabilitieren, das der Gegenhistorie als ein „Diskurs der Geknechteten“¹³⁰ zukam, und zwar bevor dieser Diskurs im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Gegenhistorie revolutionären Typs hindurch in den Rassismus mündete und damit die Voraussetzung für die totalitären Reden



Schleefs Chor aus *Verratenes Volk* am Deutschen Theater, Berlin (2000).

des 20. Jahrhunderts schaffte.¹³¹ Die solchermaßen durch den Chor remedialisierte Gegenhistorie, die sich als Negation des nicht-tragischen gesellschaftlichen Status quo begreift, liefert vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit, ihre eigene Historizität zu thematisieren und die im Nachkriegsdeutschland gemeinhin verdrängte Mutation des Rassenkriegsdiskurses mit adäquaten, das heißt *unbedingt ambivalenten* Mitteln, auf die Bühne zu bringen, um zu „mahn[nen], dass sich das herauszubilden droht, ‘was man als das Deutsche fürchtet’, das ‘Deutschland in seiner Vergangenheit ertrinkt’, wenn es schweigt und so tut, als ob alles vergangen und vergessen ist.“¹³²

Zur unbedingten Ambivalenz des Chors zählt allerdings nicht nur die Tatsache, dass er durch die Kollektivität, die er darstellt, Assoziationen mit dem Verdrängten evoziert. Die Ambivalenz ist

¹²⁹ Vgl. Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume III*, S. 167: „The negation daily life carries within it, and which it tries in vain to dispose of, is the tragic.“

¹³⁰ Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, S. 43.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 49.

¹³² Buchner: „Einar ‘zu Hause’, S. 149.

weitaus grundlegender und wird durch die wechselseitige Beziehung zwischen Chor und Individuum sowie die Figuration des Chors begründet. Beide Aspekte umfassen einen Prozess des Werdens. Mit Blick auf das Verhältnis von Chor und Individuum geht dieser Prozess daraus hervor, dass es sich beim Chor um „eine bedrohte Identität, die gar kein Subjekt, keinen Halt hat“¹³³ handelt. Denn der Chor ist in seinem Werden absolut abhängig davon, dass er ein jegliches Individuum „als das Fremde, das Unzugehörige“¹³⁴ bestimmt. Umgekehrt wird das Individuum erst zu einem solchen durch ebendiese Bestimmung, die die Bedingung der „Tragödie des Einzelnen“¹³⁵ ist, „dessen Tragödie sich demnach nur im Wechsel mit dem Chor abbilden läßt“.¹³⁶ So handelt es sich mit Blick auf beide Entitäten – Chor und Individuum – um ein wechselseitiges Werden, das der Bewegung einer reinen „Prozessualität“¹³⁷ zugehört, da weder Chor noch Individuum unabhängig voneinander werden – nicht einfach nur *sein* – können, schon die Annahme, dass es sich bei beiden um autonome Figurationen handelt, zutiefst ideologisch ist, was sowohl der vom bürgerlichen Theater einseitig propagierte Individualismus als auch die totalitären Masseninszenierungen des 20. Jahrhunderts auf der anderen Seite aufzeigen.¹³⁸ Ergo kann es im Rahmen des sogenannten Chortheaters nicht um Fragen der Präferenz gehen, um ein Entweder-oder, das zwischen Chor und Individuum entschieden werden muss. Beide sind nur gleichzeitig zu denken, weshalb der Modus ihrer Darstellung notwendig in der Beschreibung ihres jeweils spezifischen Verhältnisses zueinander gründet.

Überdies widerstrebt bereits die Figuration des Chors selbst einer eindeutigen Zuweisung. Denn so oft Schleef zur Umschreibung des Chors das Wort *Masse* gebraucht, so wenig ist der Chor identisch mit dem Begriff der Masse, wenn man darunter entweder die psychologische Manifestation der „Stimme des Volkes“¹³⁹ oder aber eine Formation begreift, die als ein Körper agierend nach Innen hin absolute Gleichheit und Dichte anstrebt.¹⁴⁰ Dass es sich beim Chor hingegen um eine Pluralität handelt, darauf weist bereits die konkrete Aufführungssituation hin, in der sich jeder Chor grundsätzlich aus erkennbaren Einzelnen zusammensetzt, die sich durch verschiedene Körper, Geschlechter und Stimmen auszeichnen. Fernab dieser empirischen Pluralität ist die Unterscheidung „zwischen der ästhetischen, theatralen Figur des Chors und den im chorischen Sprechen auftretenden inhaltlichen Chor-Figurationen – wie ‘Volk’, ‘Matrosen’, ‘Soldaten’,

¹³³ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 51.

¹³⁴ Ebd. Vgl. ferner Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 8.

¹³⁵ Ebd., S. 276.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 52. Vgl. ferner ebd., S. 48.

¹³⁸ Lefebvre weist auf diesen Tatbestand hin, wenn er festhält: „Individual and mass are two opposing terms, but, like thought and action, they are bound together.“ Lefebvre: *Critique of Everyday Life. Volume I*, S. 183.

¹³⁹ Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 2.

¹⁴⁰ Vgl. Canetti: *Masse und Macht*, S. 14 sowie S. 30 f.

‘Hunderttausende’¹⁴¹ zu berücksichtigen, wie Christina Schmidt anhand ihrer Aufführungsanalyse von Schleefs *Verratenes Volk* betont. Denn während sich der Chor aus ästhetischer Perspektive durch die vermeintliche Geschlossenheit des gemeinsamen Sprechens oder aber durch die von all seinen Mitgliedern geteilte Kostümierung auszeichnet, handelt es sich bei ihm auf inhaltlicher Ebene um eine „Figur des Gehörtwerdens“,¹⁴² die plurale Figurationen „in wechselnden Sprechperspektiven und Erzählhaltungen Positionen und Geschehnisse zu Gehör [bringt], die sich dadurch auszeichnen, dass sie nicht repräsentiert werden können“,¹⁴³ zumindest nicht mit Blick auf die Darstellungskonventionen des bürgerlichen Theaters. Auf die durch den Chor stattgegebene Polyvoztät verweist auch Schleef, wenn er festhält, „daß der Chor in seiner Krankheit ganz unterschiedliche Züge annimmt“.¹⁴⁴ So sind es gerade die oben aufgeführten metonymischen, und daher also fortwährend deplatzierenden Zuschreibungen Schleefs, unter denen der Chor als die Ausgestoßenen, die Andersdenkenden, die aufmarschierenden Radikalen, das Parkgesindel, die Süchtigen, die Stoff-Suchenden, die Polizei, die Getrieztwerdenden, die hin und her Gejagten, die Aufgeriebenwerdenden, die afrikanischen Flüchtlinge, die Demonstranten von 1989, das Militär und die *Take That* Fans begriffen wird, die nicht etwa von einer konzeptionellen Schwäche seines Chorbegriffs zeugen. Im Gegenteil: Die metonymischen Zuschreibungen sind Indikatoren der Pluralität, die den Chor als etwas ausweisen, das nicht dauerhaft und eindeutig auf nur eine Zuschreibung festzulegen ist. Damit wird angezeigt, dass der Chor nicht nur theaterhistorisch deplatziert ist, sondern er in sich selbst der Dynamik der Deterritorialisierung folgt, die es ihm erst ermöglicht, eine polymorphe Figuration zu sein.

Berücksichtigt man beide Aspekte, also das wechselseitige Werden von Chor und Individuum sowie die polymorphe Figuration des Chors, dann kann der Chor nur als ein Mannigfaches begriffen werden, das auf ebenso mannigfache Weise mit Individuen im Werden begriffen ist, was umgekehrt diese werdenden Individuen als plurale Singularitäten hervortreten lässt. Der wechselseitige Zusammenhang verbietet also – erneut – die Frage nach Chor *oder* Individuum; es kann und darf vor diesem Hintergrund einzig danach gefragt werden, wie Chor *und* Individuum *miteinander* werden. So heißt es anhand des geteilten raumzeitlichen Bezugs zwischen einem Wir und einem Ich bei Jean-Luc Nancy:

¹⁴¹ Christina Schmidt: *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld: Transcript, 2010, S. 294.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 277.

We can never simply be „the we,“ understood as a unique subject, or understood as an indistinct „we“ that is like a diffuse generality. „We“ always expresses a plurality, expresses „our“ being divided and entangled: „one“ is not „with“ in some general sort of way, but each time according to determined modes that are themselves multiple and simultaneous [...]. What is presented in this way, each time, is a stage [*scène*] on which several [people] can say „I,“ each on his own account, each in turn. But a „we“ is not the adding together or juxtaposition of these „Is.“ A „we,“ even one that is not articulated, is the condition for the possibility of each „I.“ No „I“ can designate itself without there being a space-time of „self-referentiality“ in general. This „generality,“ however, does not have a „general“ consistency; it only has the consistency of the singular at „each time“ of each „I.“¹⁴⁵

Die Selbst-Bezogenheit, der Bezug eines Selbst zu einem immer schon pluralen Wir entspricht dem Verhältnis zwischen werdendem Individuum und polymorphem Chor, aus dem das Ich nicht als ein Subjekt im Sinne des *cogito* oder als eine sich – im alltagssprachlichen Sinn verstandenen – selbstverwirklichende Individualität, sondern als jeweils Singuläres hervorgeht, das sich allein der Vielheit verdankt, die der Chor annehmen kann. Die Singularität ist dynamisch, das heißt als Modus des Ich-Werdens zu verstehen, der aus dem Mit-Sein resultiert¹⁴⁶ und „eine *andere Individualität*“¹⁴⁷ unter sich begreift, „die sich nicht aus der hysterischen Abgrenzung gegen das Kollektiv, sondern ihrer partiellen/passageren Selbst-Aufgabe und Rückgewinnung abspielen könnte, in einem Wechsel-Spiel, das nicht Identitäten konfrontiert, sondern komplexe *Vielheiten* an und abkoppelt.“¹⁴⁸ So verstanden stellt der Chor „ein kollektives Gefüge als Bedingung“¹⁴⁹ für diese Individualität dar, „das jedes Subjekt zugunsten eines Gefüges vom Typus *Haecceitas* auflöst. Es versetzt das Ereignis dorthin, wo es Nicht-Geformtes oder etwas gibt, was von Personen nicht bewirkt werden kann“.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Nancy: *Being Singular Plural*, S. 65.

¹⁴⁶ Entscheidend ist an dieser Stelle, dass Singularität und Individualität nicht miteinander verwechselt werden. Singularitäten sind vielmehr als plurale Elemente einer Individualität zu verstehen, die ein Individuum überhaupt erst in Beziehung zu intra- und transindividuellen Zusammenhängen setzen, denen es sich verdankt. In einem Netz aus intra- und transindividuellen Zusammenhängen ist das Individuum also als eine Schnittstelle zu begreifen, die gleichzeitig diskret und transitorisch ist. Vgl. ebd., S. 85.

¹⁴⁷ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 49.

¹⁴⁸ Ebd. Lehmann bezieht sich in diesem Kontext auf das mit Bezug auf Kleist und Kafka von Deleuze und Guattari thematisierte Deterritorialisierungsprinzip des Tier-Werdens (vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 332, 488), das auch in Verbindung zu der für die Chor-Bildung nötige Drogeneinnahme steht. Vgl. ebd., S. 242. Schleef selbst verweist ebenfalls darauf, dass der Chor in der Landschaft dem Tierreich näherstünde und nennt ihn das „Chor-Tier“. Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 276. Überdies spricht er mit Blick auf den alltagwirklichen Chor von einer Tier-Werdung, wenn er in seinen Tagebüchern festhält, wie er eine entsprechende Metamorphose durchlief, als er sich zusammen mit anderen Wiener Obdachlosen einen Schlafplatz hinter dem Bahnhof einrichtete. Vgl. ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 423.

¹⁴⁹ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 360.

¹⁵⁰ Ebd. Vgl. ferner ebd., S. 354: „Es gibt einen Modus der Individuation, der sich sehr stark von dem einer Person, eines Subjektes, eines Dinges oder einer Substanz unterscheidet. Wir haben dafür den Namen *Haecceites*, *Diesheit*, reserviert.“

Damit nähme die Konstellation von Chor und Individuum schicksalhafte Züge an,¹⁵¹ auf Basis derer dem Individuum mit dem Chor etwas zustößt, und böte eine Antwort auf die Frage, wie sich das antike Tragödienbewusstsein, dessen „Grundvoraussetzung [...] die Anwesenheit der Götter [ist]“,¹⁵² als eine moderne Figuration, das heißt in der Abwesenheit von Göttern, realisieren ließe.

Insofern sich Schleefs Ansätzen zufolge der Chor als pluraler Körper einer remedialisierenden Gegenhistorie begreifen lässt, der verschiedene kollektive, oftmals sogar gegensätzliche Figurationen zur Erscheinung bringt, erschiene er als ein Gefüge des kollektiven Gedächtnisses,¹⁵³ das in sich eine Vielheit von gegenhistorischen Stimmen versammelt, unter denen all das oszilliert, was zur Aufrechterhaltung des Nicht-Tragischen ausgeschlossen und zugunsten einer ungestörten Repräsentation des Raums verdrängt wird. Als ein solch kollektiver Unruhe-Körper übernimmt der Chor gegenüber dem Einzelnen die Bedingung der *Einräumung durch Ausschluss*,¹⁵⁴ „denn es bedarf eines kollektiven Gedächtnisses, bevor die einzelne Erinnerung möglich ist“.¹⁵⁵ Die durch den polymorphen Chor stattgegebene gegenhistorische Rede, die dem Einzelnen immer schon als eine „ursprungslos[e], [...] rhizomatisch[e] Struktur“¹⁵⁶ vorausgeht, markiert auf diese Weise die „Möglichkeit der Tragödie“,¹⁵⁷ und zwar als immanent verstandenes Schicksal gegenüber dem sich das Individuum in seinem Werden zu behaupten hat.¹⁵⁸ Der Chor allein kriecht daher den Raum der Repräsentation als tragischen Leidensraum für das werdende Individuum. Die aus dem einräumenden Gefüge des Chors dringenden gegenhistorischen Reden ließen sich überdies flüchtig¹⁵⁹ als „geistig wirkende Prinzipien lokalisier[en]“¹⁶⁰ wie in der Antike die Götter lokalisiert wurden. Als Gefüge des Mit-Seins, als schiere Bedingung dafür, dass sich das Individuum überhaupt

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 361: „Die Ausdrucksketten, die es [das Gefüge; Anm. d. Verf.] artikuliert, sind die, deren Inhalte im Hinblick auf ein Maximum an Ereignissen und Arten des Werdens in Gefüge verwandelt werden können. ‘Sie kommen wie das Schicksal...’ [...]“

¹⁵² Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 58.

¹⁵³ Auf den Zusammenhang zwischen Chor-Körper und kollektivem Gedächtnis verweist Ulrike Haß: „Der Chor-Körper ist Gedächtnis, insofern er ein ausgedehnter Körper ist, Körper im Plural der vielen kommenden und gehenden Körper.“ Haß: „Die zwei Körper des Theaters“, S. 145.

¹⁵⁴ Ulrike Haß spricht in diesem Zusammenhang von einer „Raumspende“ (ebd., S. 142), die konstitutiv für den antiken Chor ist: „Der Chor eröffnet den Schauplatz. Er erwartet den Auftritt der Protagonisten und räumt ihnen einen Ort ein, den sie offensichtlich nicht besitzen und über den sie ebenso wenig selbst verfügen können.“ Ebd. Vgl. zur einräumenden Funktion des Chors ferner Schmidt: *Tragödie als Bühnenform*, S. 354.

¹⁵⁵ Haß und Tatari: „Eine andere Geschichte des Theaters“, S. 80.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. zur aus der antiken Konstellation hervorgehenden Selbstbehauptung des Einzelnen Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 59: „Der antike Darsteller, ebenso seine Figur sehen sich nicht einem Menschen unterworfen, sondern ihr Konflikt ist die Auseinandersetzung mit den herrschenden Göttern, von ihnen werden sie gekrümmt, gegen sie müssen sie sich in ihrer Senkrechten behaupten.“

¹⁵⁹ Vgl. Haß: „Die zwei Körper des Theaters“, S. 145.

¹⁶⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 59.

zu einem „Geflecht von Affekten“¹⁶¹ verhalten kann, lässt sich der Chor selbst hingegen nicht lokalisieren. Er räumt einzig dem Individuum dessen Ort ein, bleibt selbst jedoch Landschaft und deren mannigfache Stimmenansammlung, der sich allenfalls archäologisch nachspüren ließe. In seiner stets möglichen Vielheit begriffen, folgt der Chor der Dynamik der Deterritorialisierung, wodurch er weder verortbar ist noch irgendwo wohnen kann.¹⁶² Als wohnend halluzinieren ließe sich der Chor einzig als vorgestellter Volkskörper. Dass der Chor dieser territorialen Kategorie aufgrund seiner deterritorialisierenden Figuration nicht entsprechen kann, weist ihn als Unheimliches aus und zeigt auf eine ganz grundsätzliche Art, warum Schleef ein Dichter ohne Volk bleiben muss.

Unruhe IV: „Die Deutsche Geschichte. Kannste vergessen.“¹

Als ein Gefüge des gegenhistorisch begriffenen kollektiven Gedächtnisses, als Figuration des Chorischen, die als Sprache und Sprechkörper der deutschen Landschaft begriffen werden muss, lässt sich der gesamte Bestand der Schleef'schen Arbeiten lesen. Von dem ersten *Gertrud*-Monolog über die weiteren dem *Gertrud*-Komplex zugehörigen Texte und Stücke, den Erzählungen, die das beschädigte Leben in der zerstörten Landschaft der DDR und BRD zum Inhalt haben, bis hin zu *Droge Faust Parsifal* wird ein rhizomatisches Geflecht aufgespannt, durch das Gegenwelten² als Ungewohntes inszeniert werden, um abseitigen Ortschaften, Provinzen, und deren abseitigen Bewohnern, den Ausgestoßenen und Vergessenen, – kurz: dem kulturtopographisch Verdrängten³ – auf narrative und sprachliche Weise einen Raum zu geben. Verkörpert, thematisiert und zur Sprache gebracht wird das gegenweltliche Miteinander durch die deplatzierten Protagonisten Gertrud und Chor, die Darstellung glanzloser Alltagswirklichkeit, die als „die tatsächliche Geschichte, der Verlauf eines Tages, die tatsächlichen, sich wiederholenden Vorgänge“⁴ in der Geschichte „keine

¹⁶¹ Haß und Tatari: „Eine andere Geschichte des Theaters“, S. 85.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 146.

¹ Schleef: „Gute Reise auf Wiedersehen“, S. 264.

² Der Begriff *Gegenwelt* wird in *Droge Faust Parsifal* dreimal als Überschrift verwendet. In den entsprechenden Kapiteln geht es um das in *Faust* und *Parsifal* verwendete Motiv der Blutdroge, die Motive eines Kulturkampfes gegen den Islam in den „Agitationsopern“ (Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 46) *Entführung aus dem Serail* und *Parsifal* sowie den Zusammenhang zwischen Uniformierung und bürgerlichem Kostüm und die geheime Adoration faschistischer Kleiderordnungen in den deutschdeutschen Gesellschaftsverhältnissen. Vgl. ebd., S. 41-48, 396-399. In jedem Fall handelt es sich bei der *Gegenwelt* um eine Position, die gegen einen bildungsbürgerlichen oder aber konventionellen Diskurs ins Spiel gebracht wird.

³ Die gegenhistorische Darstellungsweise dieses kulturtopografisch Verdrängten vergleicht Schleef mit Blick auf *Gertrud* mit den Filmen des indischen Schauspielers, Regisseurs und Filmproduzenten Raj Kapoor: „Thema dieser Kapoor-Filme waren nicht Tempelanlagen, klassisches Indien, sondern Vorstädte gemischt mit Dorf, oft in biblischem Elendsausmaß, was sich in meiner häuslichen Situation widerspiegelte, ein einziger Armen-Film in vielen Teilen, mit der und der Hoffnung auf Änderung, davon handelt GERTRUD, daß sich da nichts, nie geändert hatte.“ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 219.

⁴ Ders.: *Zigaretten*, S. 142.

Berücksichtigung [fanden]“,⁵ die Taktik des Einschießens von Anachronismen, die Muttersprache, den Diskurs gegen das bürgerliche Theater sowie die zeitgenössischen Theaterkonventionen und schließlich durch das den Chor begleitende anders zu denkende Theatermodell, das keinem ästhetischen Programm, sondern der Erzeugung von gesellschaftlicher Gegenwärtigkeit verpflichtet ist.

Was dieses Gefüge als ein Gefüge von Negationen konstituiert, ist nicht allein der geteilte Bezug zur deutschen Landschaft, sondern es sind zuvorderst die Modi der Deterritorialisierung, durch die diese Landschaft überhaupt erst narratologisch realisiert wird. In einer Bewegung, die archäologisch und gegenhistorisch deterritorialisierend das Deplatzierte und die Unruhe zur Geltung bringt, wird wiederholt die Schneedecke der Unschuld untergraben, auf die sich Schleef in den Texten „SCHNEE“ und „DEUTSCHLAND IST WEISS“ bezieht – jene Textvariationen, die auf den vogelperspektivischen Blick zurückgehen, den Schleef während einer Flugreise von Frankfurt am Main nach Westberlin auf Deutschland wirft. Die daraus resultierende kollektive Figuration eines Gegengedächtnisses und deren Stimmen artikulieren das Unheimliche einer Landschaft, das aus deren Liaison mit der Geschichte hervorgegangen ist. Als Narrative des Entorteten spielen die entsprechenden Arbeiten Schleefs vielstimmig durch, was es ausgehend vom 20. Jahrhundert bedeutet, „unter Deutschen gelebt zu haben“⁶ und liefern damit die kollektive Voraussetzung für die Frage, was es heißt „verurtheilt zu Deutschen“⁷ zu sein. Als chorische Figuration verstanden, gehört dieses Werkgeflecht zur remedialisierten Triade der antiken Tragödienkonstellation (Chor, Individuum, Götter), die Schleef nicht nur im Theaterkontext, sondern vor allem zum Zweck der Selbstverortung errichtet – und zwar in Form von Alltagsbeschreibungen und kulturellen sowie gesellschaftlichen Ausgrabungen aus einer durch die Geschichte kontaminierten Landschaft, die „existentiell für mein Leben sind, wie für jeden Deutschen“.⁸ Dieser Figuration entgegen steht das qua Selbstbehauptung werdende Individuum, dessen Ich-Entwurf sich im Rahmen des Tagebuchs getreu dem Motto „Und so erzähle ich mir mein Leben“⁹ als „inneres Gepäck“¹⁰ manifestiert. So heißt es in dem Vorwort zu *Kontainer Berlin*, dem „in den Jahren 1999 und 2000 entwickelte[n]

⁵ Ebd.

⁶ Nietzsche: *Ecce homo*, S. 290.

⁷ Ebd., S. 289.

⁸ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 67.

⁹ Nietzsche: *Ecce homo*, S. 263.

¹⁰ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 222.

Vorläuferprojekt des TAGEBUCHS“, das stellvertretend für den gesamten Tagebuchbestand gelesen werden kann.¹¹

Der Zusammenhang dieses Textes mit dem vorangegangenen DROGE FAUST PARSIFAL ist einfach, ging es dort um die Berechtigung des Chores, die Abhängigkeit des Ichs, des Individuums von der Masse, vom Volk, von den Nichtgenannten, geht es jetzt um die Berechtigung des Ichs, getrennt von Masse, Volk, Pestkranken, Hungrigen. Sprache des Ichs, des Individuums ist der Monolog, Produkt seiner Einsamkeit, oder seines Alleinseins, in dem es ausdrücklich nicht heißt, die anderen sind schuld, sondern Ich bin schuld, ich stehe für das und das, ich übernehme Verantwortung, ich bin verantwortlich, bin schuldig, anerkenne die Bestrafung, das, warum mich keiner entlasten kann, ich unterwerfe mich dieser Bestrafung, dh aktiv und passiv handeln in einem. Der Monolog klagt, er jammert eine Gottheit an, den Geliebten in jedweder Gestalt, in der guten, der bösen, das Tier, den Verräter, die Stasigeliebte, alle diese sind der Chor, gegen den ich mich behaupten, vor dessen Zugriff ich mich schützen muß, indem ich lüge, doch die Gottheit weiß die Wahrheit, sie weiß zuviel, also führt man verräterisch, im Verborgenen Buch, damit die Straftaten nicht anwachsen, um sich derer zu versichern, ein Zwischenbericht, ein Stillhalten, der Einzelne schreibt, die Masse liest.¹²

Die Distinktion des Einzelnen vom Chor lässt sich selbstverständlich nur künstlich durch den Bezug auf das Genre der Autobiografie oder des Tagebuchs vollziehen bzw. fiktionalisieren. Autonom zu denken ist sie nicht, da sie sich dem Verhältnis zum Chor verdankt, der erst die Abgrenzung des Einzelnen als Nicht-Chor ermöglicht. Entscheidend ist daher trotz aller Abgrenzungsrhetorik, dass Schleaf hinsichtlich *Droge Faust Parsifal* und seiner Tagebücher überhaupt von einem Zusammenhang zwischen beiden spricht. Dieser wird erneut verdeutlicht, wenn nur wenige Zeilen später – wie zuvor in *Droge Faust Parsifal* – die Frage gestellt wird, „ob es ein Individuum, was erbittert verteidigt wird, überhaupt gibt“,¹³ um anschließend darauf hinzuweisen, dass dem Tragödienbewusstsein gemäß über den Vorzug gegenüber dem Individuum nicht zu entscheiden ist: „Wenn wir Menschen die Götter richten, was dann? Das Individuum entscheidet über den Chor, der Chor über das Individuum, welche Partei ist klüger? Die Tragödie kennt die Antwort. Wir aber, aufgeklärt, ordnen die Klugheit dem Individuum zu, stellvertretend uns selber.“¹⁴ Entgegen den

¹¹ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 411. Das Vorwort findet sich im fünften und letzten Tagebuchband abgedruckt. Vgl. ebd., S. 413-424.

¹² Ebd., S. 413.

¹³ Ebd., S. 414. Schleaf zielt mit dieser Infragestellung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse im Westen ab, denn es handelt sich dabei um „[e]ine Fragestellung, die sich so in der DDR nicht stellte, die Grundhaltung, daß man Opfer, den Göttern unterworfen, war klar und deutlich. Daß sie von jedem Fremden erschrocken und verstört wahrgenommen, der seines Ekels nicht Herr wurde, führte zu Verbitterung auf beiden Seiten, man sah den Ekel dem Westbesucher jedesmal an. Was aber passiert, wenn sich die Seiten tauschen, darüber wurde geschwiegen.“ Ebd.

¹⁴ Ebd.

„Klugscheißerdiskussionen [...], de[m] Dauervolksgerichtshof, der täglich das Fernsehen beherrscht“¹⁵ und der daraus resultierenden Definition, die das Individuum „als gehirnloser, fremdgesteuerter wäßriger Körper, der sich, nachdem die Steuerung ausgewechselt wird, an nichts mehr erinnert, was ein Implantat dauerhaft besorgt“¹⁶ begreift, geht es Schleef um eine Behauptung des Selbst, die in der Schuldübernahme und der damit einhergehenden Erlangung von Mündigkeit gründet, wie sie von ihm bereits im Rahmen der eigenen Sprachfindung thematisiert wurde:¹⁷ „Wie wird man Individuum? In der Literatur nur der Verbrecher, nur durch Schuldanhäufen. Verbrecher sind individuell, nur an ihre Aufgabe gekettet.“¹⁸

Der Schuldbestimmung, die für die von Schleef anvisierte Individuation als ein Modus des Mündigwerdens essentiell ist, geht jedoch eine Durchmessung der Landschaft voraus, die den eingangs genannten deterritorialisierenden Prinzipien, die sich in der Narration eines gegenhistorisch begriffenen kollektiven Gedächtnisses sowie der Figuration des Chorisches äußern, völlig entgegengesetzt ist:

In der Selbstanklage, dem Autoporträt, der Selbstadorierung der folgenden Texte, die alle nur das Ich vertreten, spricht kein Wir, kein Chor mehr, immer nur Ichs, die Ich wollen, letztlich ich selber, der nur Ich will. In diesen Klagen wird stellenweise deutlich, nicht nur bei mir, auch bei den beschriebenen Personen, daß man, an die Grenzen gebracht, sich plötzlich nicht mehr als Ich sieht, sondern als *Produkt von Gesellschaft, Erziehung, Eltern, Staat*, sich in den lächerlichsten Situationen nicht mehr behauptet, nicht mehr bestimmt, sondern verzweifelt begreift, *daß über einen bestimmt ist, nicht wird, das wäre Tröstung, es ist bestimmt worden, in der Vergangenheit*, genauso wie Ödipus zu langsam kapiert, schlägt hier das dem DDR-Bürger so gemäße Passive durch, auch bei mir. So definiert er die Wende: Wir sind ein Volk! Wir waren ein Volk! Basta!¹⁹

Für die in Abhängigkeit vom Ist-Zustand des Kollektivs („Wir sind ein Volk!“), der immer schon der gewesene Zustand ist („Wir waren ein Volk!“), zu bestimmende individuelle Schuld, die sich im Monolog als „Klage um eine ‘Verlorene Generation’, die man insgesamt als Chor bezeichnen dürfte“²⁰ artikuliert, gilt die Devise: „das Verhältnis Chor – Individuum muß erhalten bleiben, erst recht jetzt“.²¹ Ihr folgt Schleef über einen Weg, „der die einzelnen Lebensläufe einer historischen Gliederung

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 67.

¹⁷ Vgl. ders.: *Tagebuch 1953-1963*, S. 331 f.

¹⁸ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 418.

¹⁹ Ebd., S. 413 f. Hervorh. d. Verf.

²⁰ Ebd., S. 414.

²¹ Ebd.

unterwirft, also weg vom individuellen Anspruch, hin zum Geburtsdatum, Vater, Mutter, den Tabellen, den Lexika, in denen die meisten dieser Personen schon Platzgefunden haben“.²² Die mit der Schuldfrage verbundene Standortbestimmung folgt darin dem Muster der Abstammungslinien, die der Erde mithilfe von Zahlen eingeschrieben werden, um eine Clan-Geodäsie zu kreieren.²³ Sie erstreckt sich nicht in erster Linie horizontal über den Boden hinweg, das heißt im Sinne eines sich ausweitenden Territoriums. Vielmehr operiert diese Geodäsie vertikal im hierarchisierenden Sinne, und zwar zur Bestärkung eines wurzelnden Knotenpunkts, dessen homogene Intensität sich einer linearen und verhärteten Segmentarität verdankt, die sich schließlich qua genealogischer Deduktion als (Stamm)Baum manifestiert.²⁴ Das lineare, streng rasternde und deterministische Verwurzelungsprinzip, das der Konstitution der Ahnenreihe zugrunde liegt und sich räumlich in Form eines Territoriums äußert, über das immer schon bestimmt worden ist,²⁵ erscheint im Kontext des 20. Jahrhunderts nicht nur archaisch, sondern vor allem gegenmodern, insofern „[d]er moderne

²² Ebd.

²³ Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 536: „Die Erde ist vor allem eine Materie, in die die Dynamik der Abstammungslinien eingeschrieben wird, und die Zahl ist dabei ein Mittel der Einschreibung: die Abstammungslinien schreiben mit der Zahl und auf die Erde, wobei sie eine Art von ‘Geodäsie’ schaffen.“ Trotz des Territorialprinzips staatlich begründeter Gesellschaftsformen, demzufolge die Erde und die von den Abstammungslinien geschaffene Geodäsie deterritorialisierend übercodiert werden, so dass die Erde für territoriale und Eigentumszwecke zum Objekt werden kann, behält die Zahl auch im Staat eine tragende (De)Territorialisierungsfunktion. In ihr manifestiert sich ein organisatorischer Zusammenhang zwischen primitiven Clan-Gesellschaften und Staat: „Die Zahl hat so immer dazu gedient, die Materie zu beherrschen und ihre Variationen und Bewegungen zu kontrollieren, das heißt, sie dem raumzeitlichen Rahmen des Staates anzupassen [...]“ Ebd., S. 537. Überdies weisen Deleuze und Guattari in ihren Ausführungen über die Segmentaritäten darauf hin, dass die Übergänge zwischen den Techniken, die einerseits zur Codierung der Erde unter Abstammungskriterien und andererseits zur Codierung der Erde unter staatlichen Gesichtspunkten genutzt werden, ebenso fließend sind wie der Übergang zwischen Glattem und Gekerbtem: „[...] primitive Gesellschaften entfalten sich wesentlich durch Codes und Territorialitäten. Gerade durch die Unterscheidung dieser beiden Elemente – das Stammbaumsystem der Territorien und das Clansystem der Abstammungslinien – wird eine Resonanz verhindert. Moderne oder staatliche Gesellschaften haben dagegen die verfallenden Codes durch eine univoke Übercodierung und die verlorenen Territorialitäten durch eine spezielle Reterritorialisierung ersetzt (die gerade im übercodierten geometrischen Raum stattfindet). Die Segmentarität erscheint immer als das Resultat einer abstrakten Maschine. Aber im Harten und Geschmeidigen ist nicht dieselbe abstrakte Maschine am Werk. // Es genügt also nicht, das Zentralisierte dem Segmentären entgegenzusetzen. Und es ist auch nicht genug, zwei Segmentaritäten, eine geschmeidige und primitive und eine moderne und verhärtete, einander entgegenzusetzen. Denn beide unterscheiden sich zwar, sind aber nicht voneinander zu trennen, sie sind miteinander und ineinander verflochten. Primitive Gesellschaften haben harte und weiche Kerne, die den Staat antizipieren und ihn zugleich abwehren.“ Ebd., S. 289 f.

²⁴ Vgl. zur von Deleuze und Guattari charakterisierten linearen und verhärteten Segmentarität, die sich als Baumstruktur realisiert ebd., S. 289: „Und schließlich verläuft die lineare Segmentarität über eine Übercodierungsmaschine, die *more geometrico* den homogenen Raum schafft und Segmente herauslöst, die durch ihre Substanz, ihre Form und ihre Beziehungen bestimmt sind. Man wird feststellen, daß diese verhärtete Segmentarität immer durch einen Baum zum Ausdruck kommt. Der Baum ist ein Knoten der Baumstruktur oder ein Prinzip der Dichotomie; er ist eine Rotationsachse, die die Konzentrität gewährleistet; er ist eine Struktur (oder ein Netz), durch die das Mögliche gerastert wird.“

²⁵ Vgl. ebd., S. 701: „Es geht weniger um baumartige Mannigfaltigkeiten und solche, die es nicht sind, vielmehr werden Mannigfaltigkeiten zu Bäumen gemacht. Das geschieht, wenn die schwarzen Löcher, die in einem Rhizom verteilt sind, eine gemeinsame Resonanz bekommen oder wenn Stränge Segmente bilden, die den Raum in alle Richtungen einkerben und ihn vergleichbar, teilbar und homogen machen [...]“

Mensch [...] gegen alle Verbände dekliniert [wird], vor allem gegen die Familie, das Eigentum, den Krieg, den Staat (Nationalstaat) – und zwar zu einem Zeitpunkt, als diese Verbände nur höchst partikuläre oder noch gar keine massive Wirklichkeit angenommen hatten.“²⁶ Gemessen an seinen archäologischen und rhizomatischen Taktiken, kreiert Schleef hier also unter umgekehrten Vorzeichen erneut eine Gegenwelt. Sie findet sich bereits vollständig in *Gertrud* realisiert, und zwar nicht in erster Linie, weil die Mutterfigur vollständig den Gesetzmäßigkeiten der Abstammung, Sippschaft und Familie unterworfen ist, sondern weil die deutsche Geschichte in diesem Kontext als eine Familientragödie inszeniert wird. Durch den Bezug zur Familie wird die Darstellung von Geschichte den regelpoetischen und wirkungsästhetischen Prinzipien des Tragischen untergeordnet, die bereits in Aristoteles' *Poetik* festgelegt werden. Über die familiären Verhältnisse als wesentliche Zutat für Tragödienstoffe heißt es dort:

Dann aber (empfindet man Furcht und Mitleid), wenn großes Leid unter einander lieben Menschen geschieht, | etwa wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tötet oder den Plan dazu fasst oder etwas anderes von dieser Art tut. Solche Handlungen muss man suchen.²⁷

Schleef findet solche Handlungen, die den Hort der Familie schließlich als Familienhölle ausweisen,²⁸ im Kontinuum der begonnenen „Verbrechen von Deutschen an Deutschen“,²⁹ das von ihm hinsichtlich „des Kernthemas der feindlichen Brüder“³⁰ abgesucht wird. Der Bruderkrieg wird damit zum Leitmotiv deutsch-deutscher Schuld in einer Tragödie der Genealogie und Genealogie der Tragödie.

Der Grundstein dafür wird im Gertrud-Monolog gelegt, und zwar durch die Wiedergabe der Erzählung über die von Gertruds Großmutter auf der Sangerhäuser Katharinenstraße orchestrierte Varusschlacht, in deren Inszenierung Gertrud und ihre Geschwister sowie die Nachbarskinder zu den

²⁶ Haß: „Die zwei Körper des Theaters“, S. 149.

²⁷ Aristoteles: *Poetik*, S. 19.

²⁸ Von einer Familienhölle spricht auch Szondi mit Bezug auf die Tradition des modernen Familiendramas, an dessen Genese Diderot wesentlich beteiligt war. Vgl. Szondi: „Tableau und coup de théâtre“, S. 212. Schleef geht es jedoch nicht um eine Remedialisierung bürgerlicher Familienverhältnisse, die den Terror der „Privatisierung des Lebens“ als „dauerhafte Intimität“ darstellen (beide ebd.), sondern um eine vormoderne Kontextualisierung des Familiären. In diesem Rahmen wird die Familie immer schon als soziokulturelle und historische Geburtsstätte gesellschaftlich tragender Konflikte begriffen, was die Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem nicht nur insignifikant, sondern irreführend erscheinen lässt. Auf der wechselseitigen Durchdringung von Privatem und Öffentlichem, die beide Sphären letztlich annihiliert, fußt die Tragödie, während die moderne Trennung von Privatem und Öffentlichem einzig in das Drama mündet.

²⁹ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 417.

³⁰ Ders.: *Droge Faust Parsifal*, S. 7.

Darstellern der verfeindeten Parteien in dem für den deutschen Nationalmythos signifikanten Bruderkrieg werden. Die Lektion in Sachen deutscher Familientragödie wird folgendermaßen vermittelt:

Sozi Reinecke [Nachbarskind, später Metallarbeiter; Anm. d. Verf.] hol Wasser, 2 Emmer voll, will deinen Wänstern erklären, unsere hören zu, lernen dabei. Paar Forken raus zur Bewaffnung, Jungens bewegt euch schon, sofort militärische Ordnung, auch die Mädchen angetreten. Grete [Gertruds Schwester; Anm. d. Verf.] die Kette her, Hilde [Gertruds Schwester, später Schneiderin; Anm. d. Verf.] Arme gebunden, bläke, Thusnelda hielt stille. Fritze [Fritz Schnubbe, später Volkspolizist; Anm. d. Verf.] die Eimer geschleppt, mehr Sozi, wir wischen nachher das Pflaster, aber jetzt muß es schwimmen. Für Dreckarbeit ist der Sozi recht, zusehen, saubere Weste behalten, aber Türe zu, hinter der Gardine Platz, besser läßt das Rollo unten, es spritzt, wo steckt der Schlitten zum Abtransport der Toten, Trudes Aufgabe und kochen, beide Lager müssen essen. Ohne Mumm keine Treffsicherheit. Fritzes Mutter zog die Gardine, ruckte die Brille, weiter Zeitung gelesen. Wir aufgereiht wie die Orgelpfeifen und bewaffnet, jetzt nahm Großmutter Auslese vor, wer den Fluß überschreitet: Die Weser trennt Cherusker und Römer. Aus mir bis heute unverständlichen Gründen wurde nicht unser Haus, sondern Reinickes verteidigt, das jetzt der Harz, die Heimat, die Freiheit, wahrscheinlich damit sie an die Tür schmettern, Fritz richtig kujonieren konnte. Jeder Truppenstand gemeldet. Sie selbst bildete den Brückenkopf, nur über sie auf die andere Seite zu gelangen, auch da wählte sie aus, wer ihr paßte, der Sieg wechselte oft die Front. Großvater sah uns einmal: Kinder geschwommen, rudert um die Alte rum. Da war was los, 20 Kinder auf dem Bauch gekrochen, im Dreck, wen Großmutter erwischte, Tritt auf den Kopf, mancher Zahn flöten, 1. Gebiß, gibt ja neue, bißchen Spuke drauf, Meyers erwischte es mächtig, die immer von falscher Partei [der Junior der Nachbarsfamilie wird später Nazimeyer genannt; Anm. d. Verf.], wo sie auch standen. Grete als Germanicus [später bei der Luftwaffe; Anm. d. Verf.] scheucht ihre Truppen, zieht jeden aus dem Dreck, muß ihren Endsieg haben. Jetzt wird von beiden Seiten gebrüllt, mit Stöcken in die Pampe geschlagen, spritzt, klatscht an die Fensterscheiben. Dreckkugeln fliegen. Kinder keine Steine rein, wehe. Fand sie einen, setzte es Keile, so weh hätte der Stein gar nicht tun können. Hans [Gertruds Bruder, Gehilfe von Hoelz und später ermordet; Anm. d. Verf.] der übergelaufene Flavius, stößt die gefangene Thusnelda vor sich, die ihre Puppe im Arm, das zukünftige Kind, schreit, einfach der Mund zugehalten, gepufft, muß sich in unser Eisloch im Hausflur ducken. Reinickes Älteste preßt sie hinein, nachgetreten. Flavius schreit seinen Bruder an: Armin befreie Hilde. Ernst [Gertruds Bruder; Anm. d. Verf.] und Arnolds Großer [Nachbarskind, später Bauer; Anm. d. Verf.] drohen, Meyers Rotznase spielt die Mutter der feindlichen Brüder: Junge du bist auf der falschen Seite, Thusnelda von ihrem eigenen Vater an Rom verkauft, damit hält der sich uns vom Hals. Schon die Varusschlacht verraten. Großmutter die Röcke gerafft, hin und her durch die Weser, jedem seinen Text souffliert, ordentlich Krach machen. Mit den Mistgabeln an die Fensterladen getrommelt. Beide Söhne bei den Römern gedient, den Spieß umgedreht, eins in die Fresse. Ernst putzt die Nase. Taschentuch, habt ihr Wänster doch bei mir gelernt: Zivilisation. Sperr deine Schöpflöffel auf. Wo ist Hilde. Wieder gebläkt, Schultern zurück, Blicke gradeaus, zeig es deinen Feinden, vom Vater verraten, weil er deinen Mann haßt. Los drescht euch. *Der Bruder kann nicht mit dem Bruder sprechen. Umsonst heult die Mutter am Ufer. Wehe Rom du Zentralheizungsvilla. In jeder Familie so ein*

Schnitt, Feinde und Freunde. Unentschieden die Schlacht, aber Rückzug. Thusnelda wird nach Rom transportiert, Hilde in unsere Küche. Die 1. beim Abwasch, während Hans und ich die Straße schrubben.³¹

Die Stelle ist nicht nur mit Blick auf kollektive Gedächtnisnarrative der Provinz und im Hinblick auf Schleefs archäologische Taktiken relevant, dessen Anachronismen genauso wie die Figuration des Chorischen das Fortschrittsnarrativ unterwandern bzw. darauf hinzuweisen suchen, dass eine Unterwanderung überhaupt möglich ist, sondern sie beantwortet vor allem die genealogische Frage danach, wie „sich Unglück [vererbt]“. ³² Die entsprechende Kontinuität wird hergestellt durch das Wechselspiel zwischen den mit der Varusschlacht verknüpften Namen und den Namen der Kinderdarsteller, was eine zeitübergreifende Topografie des Bruderkriegs zur Folge hat, die sich nicht nur auf metaphorische Weise in der Ineinsetzung von den Römer- und Cheruskerlagern mit den Straßenseiten der Sangerhäuser Katharinenstraße äußert. Die daraus resultierende Ununterscheidbarkeit zwischen dem, was vergangen scheint, und dem, was Jahrhunderte später durchgespielt wird, wird insbesondere anhand von Gertruds Schwester Hilde exemplifiziert, wenn es heißt „Hilde Arme gebunden, bläke, Thusnelda hielt stille“ sowie „Flavus schreit seinen Bruder an: Armin befreie Hilde“. Die Namensmetamorphose verläuft beidseitig: Hilde *ist* Thusnelda, Thusnelda *ist* Hilde, was ebenso für die anderen Beteiligten gilt. Des weiteren wird der Mythos der Vergangenheit mit der Zukunft der Kinderdarsteller verknüpft, die nach ihren Kindertagen entweder dem kommunistischen oder dem nationalsozialistischen Lager beitreten und damit auf ideologischer Ebene die kontinuierliche Familienspaltung fortreiben. In aller Deutlichkeit wird dies anhand von Gertruds Schwester, der späteren Luftwaffenoffizierin Grete artikuliert, die bereits in der Rolle des Germanicus für den Endsieg kämpft. Der Name Hans hingegen nimmt ausgehend von der oben geschilderten Szene eine genealogische Konstante in dreifacher Hinsicht ein: Als der Rom treu bleibende Flavus ist er im Kindespiel Arminius' feindlicher Bruder. Seine darin präfigurierte Rolle übernimmt er als Gertruds Bruder, wenn er später als Kommunist zu Max Hoelz' aufständischer Gruppierung überläuft, womit er gegenüber seiner Schwester Grete ins intrafamiliäre Feindeslager wechselt. Gleichzeitig ist Hans auch der fiktionale sowie faktische Name von Gertruds ältestem Sohn, der als erster in den Westen, also erneut auf die Seite des Feindes flüchtet. Überdies wird das Verhältnis zwischen Hans und Filius/Einar im Kontext des *Gertrud*-Komplexes ebenfalls als

³¹ Ders.: *Gertrud*, S. 157-159. Hervorh. d. Verf.

³² Ders.: „Mein 1. Tonband“, S. 158.

Bruderkrieg inszeniert, insofern Gertrud wiederholt darauf hinweist, dass „[b]eide Jungen [...] sich nicht leiden [können]“³³ und „sie sich die Köpfe einschlagen“.³⁴



Der Todesstreifen als Kennzeichen des deutsch-deutschen Bruderverhältnisses im 20. Jahrhundert.

Werk- und epochenübergreifend wird der Zusammenhang zwischen Unglück und Filiation schließlich gekrönt durch das im Anschluss an die Varusschlacht-Inszenierung durch Gertrud beschriebene Unentschieden. Inhaltlich ist es dem Motiv „Bruder gegen Bruder. Feind gegen Feind“³⁵ verwandt, das Aischylos in *Sieben gegen Theben* sowie Euripides in den *Bittflehenden* aufarbeiten und das gleichzeitig im Zentrum von Schleefs anachronistischer Adaption *Mütter* steht. So wie nach der antiken Vorlage die Mütter der Anführer von Argos die Folgen des in der Schlacht um Theben gipfelnden Bruderkriegs zwischen Eteokles und Polyneikes beklagen, so beklagt die vom späteren Nazimeyer gespielte Mutter in der

Nachwuchsinszenierung der Varusschlacht den unauflöselichen Konflikt der Brüder Arminius und Flavius. Entscheidend ist an dieser Kongruenz, dass die Genese des deutsch-deutschen Bruderkriegs, auf den die Ahnenreihe verweist, von Schleef mit der antiken Schicksalsidee zusammengedacht wird. Letztere geht im hier aufgeführten Antikenkontext zurück auf „den Willen der Götter“,³⁶ den „Teiresias Kadmos und dessen Nachkommen“³⁷ voraussagt und von denen auch die an Laios gerichteten Warnungen zeugen, kinderlos zu bleiben, um dem durch Ödipus erzeugten Schicksal nicht zu erliegen. Sieben Generationen lang währt das Schicksal über die das Schlangenzeichen

³³ Ders.: *Gertrud*, S. 225.

³⁴ Ders.: „Lange Nacht“, S. 68.

³⁵ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 100.

³⁶ Schleef: *Schlangen. Die Geschichte der Stadt Theben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986, nicht nummeriert.

³⁷ Ebd.

tragenden Nachkommen Kadmos',³⁸ bis schließlich die Sippe infolge der Schlacht um Theben durch Kreons Bestrafung von Antigone und die Kinderlosigkeit ihrer Schwester Ismene ausgelöscht wird und das Zeitalter der Trojanischen Kriege beginnt.

In dem eintretenden Schicksal, dem nur durch Tod oder dem Aussterben der gesamten Verwandtschaft zu entrinnen ist, manifestiert sich der Familienfluch „Uralte Paarung. Uralte Schwanzwut. Generationen zerficken“,³⁹ der gleichermaßen die Essenz des von Schleef inszenierten deutschen Bruderkriegskontinuums artikuliert. Dass die antike Schicksalsidee die Blaupause für seine Darstellung deutscher (Familien)Verhältnisse bildet, beglaubigt Schleef nicht nur durch die Verknüpfung von Varusschlacht und der Zukunft der Sangerhäuser Kinderdarsteller, die sich in den ideologischen Lagerkämpfen des 20. Jahrhunderts verstricken. Ein weiteres Glied in der Kette der deutschen Familientragödie, das ebenfalls im Rahmen des *Gertrud*-Komplexes thematisiert wird, ist der Bruderkrieg zwischen Luther und Müntzer, der als Stellvertreterkonflikt für den innerdeutschen Bauernkrieg heraufbeschworen wird:

[...] die Reformation in Gefahr vom Reformator selber, schlich hier rum, kreidebleich, alle vertilgen, Zeter geschrien von jeder Kanzel, Sangerhausen machte Front, das letzte Ketzernest, heimlich krochen die zu Allstedt, das Drecksvolk floh, Angst vor seiner Bibel, dem Gekreisch, er treibts zusammen, von Trittbrett zu Trittbrett gerast, konnte sich nicht zur Ruhe bringen, Geifer, Haß, konnte niemand zu Seiten ertragen, der Erzhaß, die Religion selber, hat jeder gewußt, die Fürsten brauchdens zum Nutzen, wer ahnt das noch, *die feindlichen Brüder. Armin. Flavus.* [...] Blut. Das Wort. Die Heilige Schrift. Das sich eingehandelt. Buße. Noch wars nicht soweit, noch hatte der Weiße die Entscheidung, er hatte entschieden, gegen Blut, gegen Luther, die Fürsten, für die Bauern, Müntzer mußte sein Credo entrichten, in Deutsch, allesamt sangen mit, der ließ nicht marschieren, Luther Müntzer gehaßt, den in den Sattel gehoben, umsonst es wurde gestorben, ausradiert, beschlossen, wichtig, der Weiße entschied, ausgesandt seinen Boten, zur Helmebrücke Martinsrieth den Hahnefuß schwenken. Müntzer sandte seinen aus, wir singen das Credo, wo waren sie, stand keiner an der Helme, jeder sich verkrochen, keine Antwort, waren 2 Männer da, suchte jeder den anderen, das Stück Hahnefuß fraß das Loch, hinten kams zusammen, im Strudel, wos runtertreckt, dahin auch die Bauern, war ausgefegt, ein reinlicher Kahlschlag. Zuviel. Sie suchen noch immer. Nachts kämpfen sie. Brüder. Im Nebel. Mang Champignons und Kuhmist. Mang Pappelsamen. Enten und Ratte. Keiner hält auf, schreien unverständliche Worte, halt Atem an, hör ihnen zu, oft tauchen sie ins Loch, muß mit runter.

³⁸ Ebd. Zum Schlangenzeichen vgl. ebd.: „Zeus liebt Europa. Als Stier entführt er sie. Ihr Vater befiehlt die Suche, die Brüder dürfen nicht ohne die Schwester zurückkommen. / Kadmos, einer von ihnen, befragt das Orakel. Es antwortet: Hör auf zu suchen. Kauf eine Kuh, treibe sie vor dir her, wo sie umkippt, opfere sie und gründe deine Stadt. / Im Wasser lebt eine Schlange. Er tötet sie, sät deren Zähne aus. Bewaffnete Männer wachsen aus der Erde. / Sie töten einander. Wenige bleiben am Leben. Mit ihnen baut er die Stadt. Er nennt sie Kadmeia. Zur Hochzeit kommen die 12 Götter. Harmonia gebiert Kadmos 5 Kinder. Die Nachkommen tragen das Schlangenzeichen.“

³⁹ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 102.

Du Hahnefuß. Überm Kopf gewunken. Keiner entkam. Auch die Kyffhäuserhöhlen taten jeden ausspucken.
Viele Jahre. Kam jeder dran. Bis neue Brüder auftraten.⁴⁰

Der Ausflug in die Zeit der Bauernkriege beinhaltet ein erneutes Wechselspiel zwischen den Namen der feindlichen Parteien, das in diesem Fall die Kontinuität zwischen Luther und Müntzer, Arminius und Flavus etabliert. „Von Nest zu Nest“⁴¹ wird die Geschichte des „Bruder gegen Bruder“⁴² der thüringisch-sächsischen Landschaft eingeschrieben, die damit zum Echoraum der Klage über die Schlacht erstarrt: „Die ganze Gegend hörte das Geschrei der Weiber vom Kyffhäuserhang, zugesehen wie ihre Männer zerhackt wurden.“⁴³ Als „Schlachtfeld unserer Bauern“⁴⁴ nimmt die deutsche Landschaft den fortdauernden Konflikt nicht nur als Raum werdendes Gedächtnis auf, sondern sie ist als blutgetränkte Erde im Wesentlichen auch genealogischer Garant dafür, dass ihrem Boden auch zukünftige Bruderkriege durch die bloße Geburt neuer Brüder entspringen, die ihrerseits wieder zur Düngung der Gegend beitragen, die schließlich den Fortbestand der Familientradition absichert, ihr Humus ist: „Die Erde säuft beider Blut. Es ist eine Familie.“⁴⁵ Zur dieser im *Gertrud*-Komplex inszenierten Familie gehören stellvertretend für den Krieg zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten außerdem das Bruderpaar Hoelz und Hitler. Hinzutreten im Rahmen von Schleefs Diskursen über einander widerstrebende Theaterkonzepte sowie vernakuläre Sprachbezüge die Bruderprotagonisten Kleist, Goethe, Wagner und Nietzsche, wobei letzterer eine besondere Rolle spielt, wenn es um „Schleefs selbstgewählte Ahnenreihe“⁴⁶ geht – wäre doch das hier verhandelte Verortungsthema „Ecce Einar“⁴⁷ sowie „die Legende Schleef“⁴⁸ ohne Nietzsches Vorlage gar nicht

⁴⁰ Schleef: *Gertrud. Zweiter Band*, S. 567 f. Hervorh. d. Verf. Vgl. ferner ders.: *Gertrud*, S. 168: „Müntzer [...] mit den Zwickauer Wiedertäufern unter einer Decke, auch abgehauen, Schluß endlich hier festgesetzt, das Drecknest rebellisch. Luther hilft ihm erst auf, jetzt tritt in die Fresse, dem Hurenbock dauerte das Himmelreich zu lange, tüchtig nachgeholfen, gegen den Kyffhäuser gewettert, daß nur Reiche auf dem heiligen Berg sich ein Grab leisten können, Arme nehmen Säckchen Erde in die 5 Bretter. [...] Der Katholik, Sangerhausens Herzog Georg kann Müntzer wie Luther nicht leiden. Der Eislebener schickt Trostworte, der Allstedter den Drohbrief, geht um Tilo Panse. [...] Der Herzog verbietet das Auslaufen, Stadtmauer geschlossen, stark bewacht, inne und außen, trotzdem kriecht das Vieh raus. Er läßt Schauexekutieren. Strohfeuer. Tilo Panse hetzt von der Kanzel Jakobikirche, da wo Pastor Hoyer stand. Endlich das Zeitliche gesegnet. Ja ich freue mich. Der Herzog droht Panse zu köpfen, Müntzer mit dem Bauernheer, schon die Strafexpedition im Eichsfeld abgeschlossen, niedergebrannt, merkst du noch heute, der katholische Widerstand angefacht, muß unsere Partei nachgeben.“

⁴¹ Ebd., S. 169.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ders.: „Der Liebling der Päpste“, S. 163.

⁴⁵ Ders. und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 103.

⁴⁶ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 48.

⁴⁷ Ebd., S. 47.

⁴⁸ Havemann: „Schleef 1-8“, S. 122. Ein prominentes Beispiel für Schleefs Selbststilisierung unter Zugriff auf den Wiedergänger Nietzsche stellt dessen *Ecce homo* dar, das Schleef einen Tag nach Nietzsches 100. Geburtstag vom Turm der Barfüßerkirche in Erfurt aus und als Teil der Inszenierung *Verratenes Volk* (2000) rezitiert. Vgl. Storch: „Ecce Homo“, S. 172. Der *Ecce homo*-Monolog aus *Verratenes Volk* wird von Schleef auch gesondert dargeboten. Eine dieser

zu denken. Überdies wird Schleef nicht müde, seine eigene Herkunft stets durch den Verweis auf den provinziellen (Un)Toten Nietzsche zu betonen, stammt letzterer doch „wie ich aus dem gleichen thüringisch-sächsischen Mischraum, wo auch Bach und Martin Luther herkommen“, ⁴⁹ womit erneut der Kreis der Brüder aktualisiert wird. Entscheidend hinsichtlich des Theater- und Dramenkontexts ist jedoch, dass Schleef auf die überzeitliche Geltung des Bruderkriegskontinuums und der daraus resultierenden Kulturtopografie verweist, wenn er etwa Schillers *Räuber* als Gegenwartsstück charakterisiert ⁵⁰ oder aber darauf hinweist, dass alle deutsche Helden der Klassik Killer gewesen seien. ⁵¹

Zieht man werkübergreifend sämtliche genealogischen Knotenpunkte in Betracht, so ergibt sich eine vom Bruderkrieg gezeichnete Ahnenreihe, die von Arminius-Flavus über Müntzer-Luther, Kleist-Goethe, Wagner-Nietzsche, Hoelz-Hitler bis hin zu Filius/Einar-Hans reicht. Mit diesem Stammbaum wird gleichzeitig immer schon auf die Landschaft verwiesen, in der er verwurzelt ist und aus der er erwächst. Der von Schleef anhand des Bruderkriegs etablierte genealogische Zusammenhang zwischen Erde und Geschichte kreierte auf diese Weise einen

Aufführungen wird am 10. Oktober 2000 im Thalia Theater Hamburg aufgezeichnet. Der Mitschnitt von Schleefs vorletztem öffentlichen Auftritt erscheint 2003 im Verlag Theater der Zeit als VHS. Vgl. Behrens: *Einar Schleef. Werk und Person*, S. 233 sowie Schleef und Nietzsche: *Ecce Homo*, VHS-Video, 60 min., Berlin: Theater der Zeit, 2003. Nietzsche erscheint bei Schleef auch in einer Familienkonstellation, die intertextuelle Assoziationen zum *Gertrud*-Komplex erlaubt. Die Rede ist von der sogenannten *Nietzsche-Trilogie*, deren drei Teile – „Gewöhnlicher Abend“, „Messer und Gabel“ und „Ettersberg“ – sich der Zeit nach Nietzsches Zusammenbruch widmen, die er zunächst bei seiner Mutter Franziska Nietzsche in Naumburg an der Saale und nach deren Tod bei der Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche in der *Villa Silberblick* in Weimar verbringt. Die Assoziationen, die sich mit Blick auf *Gertrud* ergeben, liegen nicht so sehr in der Schilderung einer Familientragödie begründet, die sich hier zwischen Mutter und Tochter auf dem Rücken des kranken Nietzsche und dessen Werk abspielt, sondern in der Thematisierung der monströsen Mutterfigur und deren Verfall. Vgl. Schleef: „Gewöhnlicher Abend“, in: *Nietzsche-Trilogie*, S. 9-21, hier S. 10: „Meine beiden Kinder werden mich nicht mehr verlassen.“ Den genannten Beispielen ließe sich schließlich noch die Schilderung eines Bergabstiegs im Harz hinzufügen, die Schleef inmitten seiner Aufzeichnung zum Besuch des Klosters El Paral in Segovia, Spanien, platziert und die als ungewollte Parodie auf Zarathustras Rede von der „Berges-Freiheit“ (Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. I-IV*, in: KSA, Bd. 4, S. 234.) und den „scharfen Lüften“ (ebd.) gelesen werden kann: „Ich hatte keine Angst, aber ich wollte so sicher wie möglich vorgehen, wie damals im Harz, als ich von der Roßtrappe im Gewitter abstieg, völlig nackt, meine Klamotten in eine Plastetüte. [...] Mich unter die überhängenden Bäume setzte, schwitzte, wie mich ein Brodem umgab, der von meinem Körper ausging, eine unerträgliche Hitze, die mich fast abklemmte, wie ich sorgsam jeden Tritt überprüfte, nur in Angst abzustürzen, liegengubleiben. Bis hier jemand herkam, mich finden würde. Ich verscheuchte die Gedanken, kauerte, umklammerte meine Knie, hockte und rauchte. Wie ich es fertigbrachte, bei einem fast senkrechten Abstieg auch noch zu rauchen. Mitten im Gewitter. Die Felsenwände ragten schwarz, flammten blau im Blitz, zuckten weißgelb an den Kanten.“ Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 193. Der Bergabstieg wird auch in den Tagebüchern erwähnt. Vgl. ders.: *Tagebuch 1964-1976*, S. 161 f.

⁴⁹ Ders. und Kluge: „Endkampf in einer Ritterburg. Einar Schleef und die Gesangsmaschinen des PARSIFAL“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht. Facts & Fakes 5. Fernseh-Nachschriften*, hrsg. v. Christian Schulte und Reinald Gußmann, Berlin: Vorwerk 8, 2003, S. 56-63, hier S. 58.

⁵⁰ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 7.

⁵¹ Vgl. Birgit Lahann: „In deinen Wagen springe ich, Sturm. Einar Schleefs Begräbnis“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 234 f., hier S. 235: „Der Held der deutschen Klassik ist nun mal der Soldat. Kleists Prinz von Homburg, Schillers Ferdinand in ‚Kabale und Liebe‘, die ‚Soldaten‘ von Lenz. Das sind dich unsere Helden, sagte er [Schleef, Anm. d. Verf.]. Alles Killer. Büchners Woyzeck sei doch bis heute nicht stubenrein.“

stammesgeschichtlichen Kreislauf, in dem einzig das Verwurzelte als das fatale Vermögen wohnen zu können zählt. Diesem Prinzip antwortet die Landschaft als stiller Zeuge: „Der Brudermord bringt nichts zu Ende. Er bringt keinen Frieden.“⁵² Der Krieg geht weiter und insofern er sich voll und ganz dem Boden einschreibt, entsteht ein raumzeitliches Vakuum, das sich durch die permanente Anwesenheit des ewig Gestrigen auszeichnet, das zugleich immer schon die Zukunft verheißt, wie Schleef in den 1990er Jahren mit Bezug auf jugendliche Neonazis festhält.⁵³ Ausgehend von der thüringisch-sächsischen Landschaft, die unter Schleefs Regie metonymisch – also durch eine erneute Deplatzierung, die in Form des *pars pro toto* auf die genealogischen Stammeslinien zurückgeht – zur Schicksalsdeterminante des gesamtdeutschen In-der-Geschichte-Feststeckens wird, ist der Bruderkrieg nicht Geschichte, sondern remythologisiertes raumgewordenes Schicksal eines jeden Deutschen. Über die Tragödie der Genealogie sagt es, dass Verbrechen in der deutschen Familie geschehen sind; über die Genealogie der Tragödie orakelt es, dass die Tragödie sich vererbt, da „Generationen [...] auf Schuld Schuld [wältzen]“.⁵⁴ Schleefs Remedialisierung der Triade der antiken Tragödie ist damit komplett. Neben Chor und Individuum tritt die deutsche Landschaft an die Stelle des ehemals göttlichen Schicksals. Sie verbürgt, dass „[d]ie Tragödie [die] Geschichte ist, *das was*



Die Übercodierung der Erde durch die Fluten des Bruderkriegs: Dürers *Traumgesicht* (1525), geträumt in der Nacht vom 7. auf den 8. Juni 1525, etwa eine Woche nach Thomas Müntzers Hinrichtung in Mühlhausen.

⁵² Schleef und Müller-Schwefe: „Mütter“, S. 104.

⁵³ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 397: „Es herrscht weiterhin eine Kleiderordnung. Älter werdend, stehe ich neben Jugendlichen, deren Outfit auf faschistisches Erbe zurückgreift, das als überwunden dargestellt wird, das man auf jeden Fall im Griff habe. Ein Trugschluß. Jeder Schritt auf die Straße beweist es. Theoretisch sieht man das Ende des Faschismus als dauerhaft an und deklariert seine ‚Modernisierung‘ als ungefährlich. Damit gibt man zu verstehen, daß man inzwischen bereit ist, sich der neuen Strömung anzupassen. / Das im Outfit adorierte faschistische Vorbild macht zu schaffen. Zunächst nimmt man eine saloppe, zynische Haltung gegenüber dem kraftvoll vorgetragenen Formenkanon ein, die aber sofort zusammenklappt, beschäftigt man sich mit den dazugehörigen Argumenten. Theoretisch weiß man, daß es nur *die neu frisierten alten* sind, trotzdem bleibt einem ihre klugscheißerische Widerlegung im Hals stecken. Dieser Vakuumzustand ist gefährlich.“ Hervorh. d. Verf.

⁵⁴ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 418.

ist“⁵⁵ und es daher unmöglich ist, der durch diese Geschichte konstituierten Schuld zu entkommen.⁵⁶ Eben weil man laut Aristoteles „[d]ie überlieferten Geschichten [...] nicht ändern [kann]“,⁵⁷ lässt sich Schleef zufolge auch die Gegenwart nicht ändern, die immer im Wirkungskreis dieser Geschichten stehen wird. Die Landschaft, in die sich diese Geschichten tief durch alle Abstammungslinien hindurch eingeschrieben haben, bestimmt über die Chor-Pest⁵⁸ und das Individuum, das nur das werden kann, was es dank dieses Schicksals immer schon ist,⁵⁹ nämlich schuldig und in die Familientragödie qua Geburt verstrickt.

Hierin zeigt sich die ganze Tragweite von Alexander Kluges Überlegung, dass Verwandtschaft „eine Kategorie der Zugehörigkeit, dem Ortssinn verwandt“⁶⁰ sei. Mit Blick auf Schleefs Versuch der Selbstverortung bedeutet sie eine fortwährende Heimkehr, die sich der Genealogie als übergreifendes Ordnungsprinzip unterordnet, dem zentralen Knotenpunkt, der alle Gefüge miteinander in Beziehung setzt und auf inhaltliche Weise die Richtung für ein Schreiben vorgibt, das sich als Prozess des Mündigwerdens begreift. Denn der von Schleef mittels seiner literarischen Arbeiten etablierte Monolog zur Behauptung des Ichs folgt nicht dem Typus des inneren Monologs, der „eine Mitte [hat], jenes ‘Ich’, das alles auf sich bezieht“.⁶¹ Die Rede in den entsprechenden Arbeiten ist stattdessen „irrend und stets außerhalb“,⁶² da das gesamte literarische Werk der dislozierenden Prämisse „Ich bin ein Anderer in mir, den muss ich fragen“ folgt, die einer jeden Selbstbefragung vorausgeht. Die daraus resultierende exzentrische Bewegung des suchenden Ichs ist allerdings nicht in beliebige Richtungen orientiert oder aber an einer unerschöpflichen Vielheit von Andersheiten. Der, die, das Andere, auf das sich das in Schleefs Rede suchende Ich andauernd bezieht, folgt nämlich ausschließlich dem Ortssinn, womit das Ich sich vollständig der Kategorie der Zugehörigkeit überantwortet, die in Schleefs Worten Familie oder Schicksal heißt. Es gibt andere, auf die sich das Ich den Stammeslinien folgend beziehen kann, aber es gibt keine anderen Geschichten für dieses Ich, dies lässt die Konstante der stets präfigurierenden Landschaft in Schleefs Werk nicht zu. So bleibt das irrende und außerhalb seiner selbst redende Ich der Heimsuche überantwortet, die immer nur zum genealogisch begründeten Zuhause, zu den anderen

⁵⁵ Ebd. Hervorh. d. Verf.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Aristoteles: *Poetik*, S. 19.

⁵⁸ Vgl. Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 417.

⁵⁹ Hierin spiegelt sich das Credo Nietzsches, „[s]ich selbst wie ein Fatum nehmen“, der Kurzanleitung zur Frage „wie man wird, was man ist“. Nietzsche: *Ecce homo*, S. 273, 293.

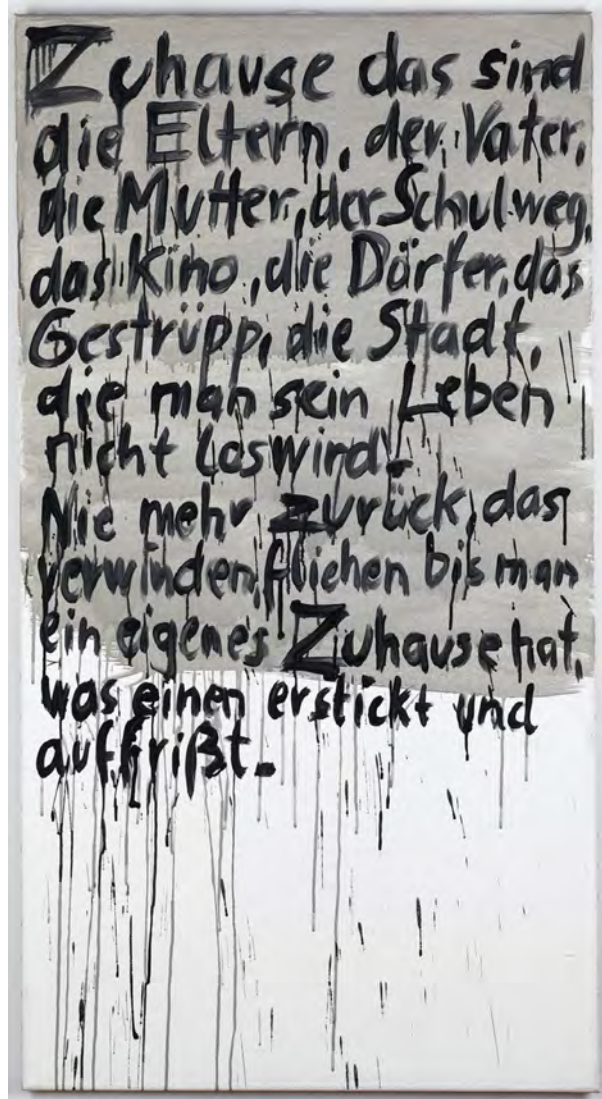
⁶⁰ Kluge: „Dr. Marbuse, der mißglückte Heimkehrer / Was ist entterritorialisierter Geist?“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 37-41, hier S. 37.

⁶¹ Blanchot: „Wohin geht die Literatur?“, S. 302.

⁶² Ebd.

Familienmitgliedern führt. Es verwundert daher nicht, dass Schleef zu Protokoll gibt, „ich bin ausgerutscht in meiner Geschichte, die ich in allen Texten unterbringe“.⁶³ In dieser Geschichte, die die genealogische Verstricktheit zur Bedingung hat, bleibt das sich behaupten wollende Ich Kind seiner Familienzusammenhänge,⁶⁴ dem „das Schlafzimmer meiner Eltern immer gegenwärtiger [wird]“,⁶⁵ und zwar „in einer Landschaft, in der Ruinen an ihre Zerstörung 1524/25 durch die Bauern erinnern“⁶⁶ und in der „jeder Tag [...] Krieg ist,“⁶⁷ er „mittendurch [schneidet]“.⁶⁸

Darin besteht die Tragödie der Heimsuche, auf deren Weg „die Geburt des Individuums [...] jeden Tag wieder zu erarbeiten [ist]“.⁶⁹ Das Ich erstarrt zum „Gefangenen der Zeit“,⁷⁰ die Narrative der Heimsuchung stehen „mir im Wege, erinnerte[n] mich, blockierte[n] einen Neuanfang“,⁷¹ wie es seitens Schleef mit Bezug auf den unvollendet gebliebenen dritten *Gertrud*-Band heißt, dessen unabschließbare und unabgeschlossene Gespenstergeschichte der zurückgelassenen Mutter er symptomatisch mit einer „Schwellenangst“⁷² begründet, die schließlich dazu führt, dass Schleef von der durch ihn errichteten Pyramide begraben wird, was letztendlich zur Verletzung des tragischen Mottos führt



Der Fluch der ewigen Heimkehr.

⁶³ Schleef: *Tagebuch 1981-1998*, S. 45.

⁶⁴ Vgl. ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 422: „[...] ich der Kleine, nur ich war Kind, das blieb ich.“

⁶⁵ Ders.: *Zuhause*, letzte Seite, nicht nummeriert.

⁶⁶ Ders.: *Tagebuch 1981-1998*, S. 228.

⁶⁷ Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 378.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Lehmann: „Theater des Konflikts“, S. 49.

⁷⁰ Hans Jürgen Syberberg: „Aus Dionysos' Geschlecht“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 112-115, hier S. 115.

⁷¹ Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 133.

⁷² Ders.: *Tagebuch 1977-1980*, S. 417.

demgemäß „[d]er aktive Tod besser sei als der passive“.⁷³ Heimsuche wird hier nicht zum Fluch, weil das Heim zum abwesenden Sehnsuchtsort verklärt wird, sondern weil danach mit genealogischen Mitteln gesucht wird. Denn das Problem besteht weniger in der Suche, sondern vielmehr darin, dass kein Weg am Heim vorbeiführt, das der Inbegriff des Unheimlichen ist, insofern es ein Zusammenleben mit dem „Da-Sein der Toten“,⁷⁴ der spukenden Familienbande erzwingt. Die in Schleefs Werk raumgewordene Geschichte manifestiert sich daher als Elastizität der Zeit, die sich als Fluch des Landvermessers erweist, der wie an einem Gummiband befestigt, immer wieder zu seinem Ausgangspunkt, dem Ort des Verbrechens, dem Tatort Heimat zurückschnellt.⁷⁵ Denn die Verwurzelung, das Prinzip der Abstammung kettet an, rafft jeden zeitlichen Vorsprung. Durch die Abstammungslinien wird ein streng territorialisierender Keil in die Erde gerammt, der den Landvermesser nicht dauerhaft vom Fleck kommen lässt. Dieser Fleck heißt in Schleefs Fall Sangerhausen, die Bewegung, die die Zeit dehnt ist das sich archäologisch und gegenhistorisch an den kollektiven Zusammenhang von Landschaft und Geschichte abarbeitende Narrativ. Da es außer ihm keine andere Geschichte gibt, wird die Heimsuche zur ewigen Wiederkehr, Fluch des Orts und der Verortung des Selbst. Der Fluch heißt mit einem Wort: Zuhause. Er sagt voraus: „Nie ist ein innerer Ruhepunkt erreicht.“⁷⁶ Was bleibt, ist die Liebe⁷⁷ – unausweichlich für das werdende Ich, das jeden Tag aufs Neue verortet werden muss, diesseits einer anderen Geschichte und eines anderen Deutschlands.

⁷³ Ders.: *Tagebuch 1999-2001*, S. 418.

⁷⁴ Ebd., S. 422.

⁷⁵ Der Metapher des Gummibands bedient sich Schleef hinsichtlich der verschiedenen sprachlichen Tempi, die Individuum und Chor zwischen Tempodehnung und -raffung oszillieren lassen. Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 275: „Im antiken Vorbild geht die Einzelfigur predigend gegen die szenische Situation an, indem sie sie zeitlich ausdehnt. Wie ein Gummiband dehnt ihr Monolog die Zeit. Der Chor scheint dagegen das Tempo anzuziehen, die szenische Ausgangssituation wieder herstellen zu müssen. Das gedehnte Gummiband springt in den Ausgangszustand zurück.“

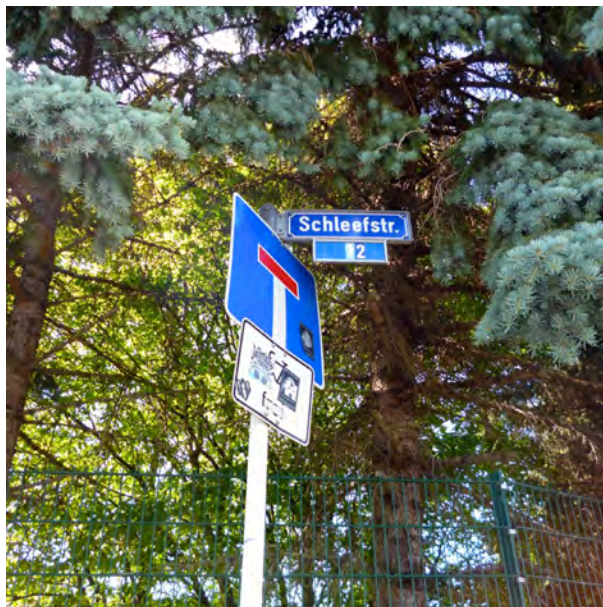
⁷⁶ Ders. und Gertrud Schleef: *Briefwechsel 1*, S. 105.

⁷⁷ Vgl. Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 424: „Dies ist auch ein Text über die Liebe.“ Schleefs abschließende Charakterisierung seiner Literatur liefert einen implizierten Verweis auf das Ende von Nietzsches *Ecce homo*-Teil „Warum ich so klug bin“: „Meine Formel für die Grösse am Menschen ist amor fati: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es lieben ...“ Nietzsche: *Ecce homo*, S. 297.

Schwelle: Deplatzierungen 2014-2016



Ringgold Dr, Nashville, TN, 37207.



Schleefstraße, 44287 Dortmund.

... und ab.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Johan Dou Sems und Jan Pieterszoon: <i>Practica des Landmessens</i> , Amsterdam, 1616.	21
Abb. 2: Anselm Kiefer: <i>Über Räume und Völker</i> , Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1990, S. XXII f.	35
Abb. 3: Kriegerdenkmal über dem Ruhrtal in der Hohensyburg-Ruine in Dortmund. Quelle: http://altesteine.blogspot.com/2013/09/hohensyburg-burgruine-friedhof-und.html (29.12.2013). © 2013 Eva Maegwin.	46
Abb. 4: Höhe 304 (bei Malancourt-Haucourt) nach dem Sturm, 26. Januar 1917. Quelle: http://www.kaiserscross.com/136501/315701.html (29.12.2013).	59
Abb. 5: Das Grabensystem an der Westfront (ca. 1917). Quelle: Die Große Zeit. Illustrierte Kriegsgeschichte, Bd. 2, Berlin: Ullstein, 1920, S. 149. Dortige Angabe: „Aus einer englischen Zeitschrift.“	68
Abb. 6: Standbild aus dem Ego-Shooter <i>NecroVisioN</i> , 505 Games, 2009. Quelle: http://www.gamespot.com/necrovision/ (29.12.2013). © 2009 505 Games.	71
Abb. 7: Konstantin Fjodorowitsch Juon: <i>Der neue Planet</i> (1921), Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.	89
Abb. 8: Das Stahlwerksareal Phoenix-Ost und der Phoenix-See im Dortmunder Ortsteil Hörde. Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/2000-2010_Dortmund_Phonix-ost.jpg (09.03.2014).	106
Abb. 9: a) Jan Brueghel der Ältere: <i>Allegorie der Erde</i> (1611), private Sammlung. b) Josée Robichaud: <i>Madame La Terre</i> . Quelle: http://www.geniepublication.com/produit/57/madame-la-terre (09.03.2014).	112
Abb. 10: Standbild aus einem Video zur niederländischen Hornbach-Kampagne „Doe wat tegen lelijk!“ aus dem Jahr 2014. Quelle: http://www.hornbach.nl/cms/nl/nl/overig/tv_spot_1/doe_wat_tegen_lelijk.html?wt.mc_id=nl14b44 (03.08.2014).	115
Abb. 11: Starbucks Store Design. Quelle: http://www.starbucks.com/coffeehouse/store-design (09.03.2014). © Starbucks Corporation.	120
Abb. 12: Klaus Bürgele: <i>Der Verkehr der Zukunft</i> (1959). Quelle: http://www.redditpics.com/1959-traffic-of-the-future-as-imagined-by-futuri,2130587/ (09.03.2014).	127
Abb. 13: Adam Sharr: <i>Heidegger's Hut</i> , Cambridge/London: MIT Press, 2006, S. 23.	139

Abbildungsverzeichnis

Abb. 14: Rolf Dieter Brinkmann: <i>Rom, Blicke</i> , hrsg. v. Jürgen Manthey, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7. Aufl., März 2006, S. 382.....	189
Abb. 15: Ders.: <i>Erkundungen für die Präzisierung des <u>Gefühls</u> für einen Aufstand: Träume. Aufstände/Gewalt/Morde. REISE ZEIT MAGAZIN. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)</i> , Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, S. 394 f.	196
Abb. 16: Ders.: <i>Schnitte</i> , Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., Oktober 1988, S. 5, 29, 153.	209
Abb. 17: Ders.: <i>Rom, Blicke</i> , S. 236 f.....	211
Abb. 18: Ders.: <i>Schnitte</i> , S. 34.	212
Abb. 19: Ders.: <i>Westwärts 1&2. Gedichte</i> , Erweiterte Neuausgabe, hrsg. v. Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., April 2005, S. 66 f.....	221
Abb. 20: Ebd., S. 72 f.....	229
Abb. 21: Ebd., S. 77.	231
Abb. 22: Ebd., S. 78.....	232
Abb. 23: Ebd., S 80.....	235
Abb. 24: Ebd., S. 81.....	236
Abb. 25: Ders.: <i>Schnitte</i> , S. 38 f.	263
Abb. 26: Ders.: <i>Rom, Blicke</i> , S. 247, 257.	266
Abb. 27: Ders.: <i>Erkundungen für die Präzisierung des <u>Gefühls</u> für einen Aufstand</i> , S. 378 f.....	269
Abb. 28: Ders.: <i>Schnitte</i> , S. 78 f.	273
Abb. 29: Ebd., S. 5.....	274
Abb. 30: Ebd., S. 72 f.....	276
Abb. 31: Ebd., S. 21.....	279
Abb. 32: Ders.: <i>Rom, Blicke</i> , S. 244 f.....	294
Abb. 33: Ebd., S. 24.....	296
Abb. 34: Ders.: <i>Schnitte</i> , S. 52, 106, 113, 118.....	306
Abb. 35: Grundriss von Schleefs Berliner Wohnung in der Nußbaumallee 24 aus einem Brief vom 1. Dezember 1978, in: Gertrud Schleef und Einar Schleef: <i>Briefwechsel 2. 1977-1990</i> , hrsg. v. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2011, S. 95.....	329
Abb. 36: Karten von Sangerhausen (Beilage), in: Einar Schleef: <i>Gertrud. Zweiter Band</i> , Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1984.....	334
Abb. 37: Ders.: <i>Russenkasernen</i> , in: Harald Müller und Wolfgang Behrens: <i>Einar Schleef: Kontaktbögen. Fotografie 1965-2001</i> , Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 133.	338

Abbildungsverzeichnis

Abb. 38: Beliebte Vornamen: Gertrud. Quelle: http://www.beliebte-vornamen.de/5092-gertrud.htm (04.04.2014).	350
Abb. 39: Schleef: ohne Titel, Zeichnung, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin/Brandenburg/Einar Schleef Archiv, in: Gabriele Gerecke, Harald Müller und Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hrsg.): <i>Einar Schleef. Arbeitsbuch</i> , Berlin: Theater der Zeit, 2002, S. 90 f...356	
Abb. 40: Ders.: <i>Mutter</i> , aus der Serie „Mutter Tod“, in: Müller und Behrens: <i>Einar Schleef: Kontaktbögen</i> , S. 242.	361
Abb. 41: Gertrud-Fotos (Beilage), in: Schleef: <i>Gertrud</i> , Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1980.	378
Abb. 42: a) Kupferschieferbergbau des Mansfeld Kombinats. Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Mansfeld-revier.png (09.07.2016). © 2009 Mario Schmalfuß. b) Thomas-Müntzer-Schacht, Sangerhausen. Quelle: http://www.panoramio.com/photo/53455950 (09.07.2016). © 2011 Tobi L.	387
Abb. 43: Plakatwagent am Rathaus in Plauen während der März kämpfe (1921). Bundesarchiv, Bild 119-2303-0019.....	390
Abb. 44: Kyffhäuser-Denkmal. Quelle: http://nationales-sangerhausen.de/tl/Sagen-und-Mythen.htm (21.11.2016). © 2006 Reinhard Kirchner.	392
Abb. 45: Buchladen in Sangerhausen, in: Schleef: <i>Zuhause</i> , Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1981.....	393
Abb. 46: Bahnbetriebswerk Sangerhausen. Quelle: http://www.page-x.de/sangerhausen-nazis-hakenkreuze-vollidioten/ (09.07.2016). © 2014 Pierre Xuso.....	397
Abb. 47: Schleef: Rhythmus-Notat, in: Gerecke, Müller und Müller-Schwefe (Hrsg.): <i>Einar Schleef. Arbeitsbuch</i> , S. 212.	416
Abb. 48: a) Ders.: <i>Klage (Telefonzelle I)</i> , um 1980, Deckfarbe auf Leinwand, 150 x 80 cm, in: Michael Freitag und Katja Schneider (Hrsg.): <i>Einar Schleef. Der Maler</i> , Köln: DuMont, 2008, S. 154. b) Ders.: <i>Klage (Telefonzelle IX)</i> , zwischen 1978-83, Mischtechnik auf Leinwand, 150 x 80 cm, in: ebd., S. 163.	420
Abb. 49: Die Bühne des Berliner Ensemble. Quelle: https://www.berliner-ensemble.de/buehnen-technik (21.12.2016). © Monika Rittershaus.....	432
Abb. 50: Ernst Ziller: „Das Theater des Dionysos zu Athen. Aufgenommen und gezeichnet von Ernst Ziller“, in: <i>Zeitschrift für Bildende Kunst</i> , Bd. 13, hrsg. v. Carl von Lützow, Leipzig: E. A. Seemann, 1878, S. 205.....	447

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 51: Kriegsweihnachten, 10. Dezember 1944. Bundesarchiv, Bild 183-2004-0123-501. Eingebettete Audiodatei: Weihnachtsringsendung 1942. Quelle: <http://www.rundfunkmuseum.fuerth.de/audios/weihnachtsringsendung.mp3>.....453
- Abb. 52: Rolf Hochhuts *Verratenes Volk* am Deutschen Theater Berlin, 2000. © David Baltzer, in: Gerecke, Müller und Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, zwischen S. 48-49.458
- Abb. 53: Schleef: *Im Todesstreifen / Ein Volk von Brüdern* (1986-1990), Doppelbild, Deckfarbe, Filzstift, in: ders.: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, hrsg. v. den Sektionen/Wissenschaftlichen Abteilungen Darstellende Kunst und Bildende Kunst, Akademie der Künste Berlin, Berlin: Argon, 1992, S. 53.471
- Abb. 54: Albrecht Dürer: *Traumgesicht* (1525), 30 x 42,5 cm, Aquarell und Tinte auf Papier, Kunsthistorisches Museum, Wien. Ausschnitt.....475
- Abb. 55: Schleef: *Zuhause* (1980er Jahre), Deckfarbe auf Leinwand, Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale). © Einar Schleef Erben.....477
- Abb. 56: Brinkmann-Grill, Ringgold Dr, Nashville, TN 37207 (23.05.2016). © 2016 Mike Hiegemann.479
- Abb. 57: Schleefstraße, 44287 Dortmund (03.07.2014). © 2014 Mike Hiegemann. Benannt nach dem Heimatforscher Wilhelm Schleef (1889-1968), Lehrer in Sölde und Schulrat in Dortmund. Literatur: Wilhelm Schleef: *Dortmunder Wörterbuch. Niederdeutsche Studien*, Bd. 15, hrsg. v. William Foerste, Köln/Graz: Böhlau, 1967.....479

Siglenverzeichnis

- BA: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle, 21 Bde., Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1988-2010.
- DWB: Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, 1854-1961.
- GA: Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe*, 102 Bde., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975 ff.
- GS: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- KSA: Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., Berlin/New York: De Gruyter, Neuausgabe 1999.
- MEW: Marx, Karl und Friedrich Engels: *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke*, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, 43 Bde., Berlin: Dietz, 1956-1990.
- SA: Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde., Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- SW: Jünger, Ernst: *Sämtliche Werke*, 22 Bde., Stuttgart: Klett-Cotta, 1978 ff.

Quellenverzeichnis

Bibliografie

- Adloff, Frank und Claus Leggewie (Hrsg.): *Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, in Zusammenarbeit mit dem Käte Hamburger Kolleg / Centre for Global Cooperation Research Duisburg, Bielefeld: Transcript, 2014.
- Adorno, Theodor W.: „Jene zwanziger Jahre“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 499-506.
- Ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem Beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951/2001.
- Ders.: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 555-572.
- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, aus dem Italienischen von Davide Giuriato, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003.
- Ders.: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2002.
- Alewyn, Richard und Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Anderson, Chester: „Notizen zur neuen Geologie“, in: *ACID. Neue amerikanische Szene*, hrsg. v. Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, S. 357-359.
- Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*, München: Bruckmann, 1899.
- Arendt, Hannah: „Bertolt Brecht“, in: *Menschen in finsternen Zeiten. Essays u.a. Texte 1955-1975*, hrsg. v. Ursula Ludz, München: Pieper, 1989, S. 243-289.
- Dies.: *Über die Revolution*, München, Piper, 4. Aufl., 2014.
- Dies.: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper, 10. Aufl., 2011.
- Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, in: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5, hrsg. v. Hellmut Flashar, Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, München: Beck, 3. Aufl., 2012.

Quellenverzeichnis

- Avanessian, Armen: „Einleitung“, in: *#Akzeleration*, hrsg. v. dems., Berlin: Merve, 2013, S. 7-15.
- Ders.: „Krise – Kritik – Akzeleration“, in: ebd., S. 71-77.
- Ders.: *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin: Merve, 2015.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main: Fischer, 9. Aufl., 2011.
- Baecker, Dirk: „Technik und Entscheidung“, in: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hrsg. v. Erich Hörl, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, S. 179-192.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Points, 2009.
- Bargeld, Blixa: „Die Interimsliebenden“, in: *Headcleaner. Text für Einstürzende Neubauten*, hrsg. v. Maria Zinfert, Berlin: Die Gestalten, 1997, S. 70-72.
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve, 1978.
- Behrens, Wolfgang: „Beseelt vom Ungenügen an der Welt. ‘Götz’ – ‘Neunzehnhundertachtzehn’ – ‘Verratenes Volk’“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, hrsg. v. Gabriele Gerecke, Harald Müller und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2002, S. 220-224.
- Ders.: *Einar Schleef. Werk und Person*, Berlin: Theater der Zeit, 2003.
- Beltramini, Guido und Antonio Padoan (Hrsg.): *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*, New York: Universe Publishing, 2001.
- Beltz, Matthias: „Die Akte Schleef“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 157 f.
- Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1991, S. 509-690.
- Ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)“, in: ebd., S. 431-469.
- Ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)“, in: ebd., S. 471-508.
- Ders.: *Das Passagen-Werk. Erster Teil*, in: ebd., Bd. V/1.
- Ders.: *Das Passagen-Werk. Zweiter Teil*, in: ebd., Bd. V/2.
- Ders.: *Einbahnstraße*, in: *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 8, hrsg. v. Detlev Schlöttker unter Mitarbeit v. Steffen Haug, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 7-78.
- Ders.: „Erfahrung und Armut“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S. 213-219.

Quellenverzeichnis

- Ders.: *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, hrsg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Ders.: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S. 368-385.
- Ders.: „Lehre vom Ähnlichen“, in: ebd., S. 204-210.
- Ders.: „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift 'Krieg und Krieger'. Herausgegeben von Ernst Jünger“, in: ebd., Bd. III, S. 238-250.
- Ders.: „Traumkitsch“, in: ebd., Bd. II/2, S. 620-622.
- Ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ebd., Bd. I/1, S. 203-430.
- Ders.: „Über das mimetische Vermögen“, in: ebd., Bd. II/1, S. 210-213.
- Ders.: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ebd., Bd. I/2, S. 691-704.
- Ders.: „Was ist das epische Theater? (1)“, in: ebd., Bd. II/2, S. 519-531.
- Ders.: „Zentralpark“, in: ebd., Bd. I/2, S. 655-690.
- Berardi, Franco 'Bifo': „Befragung des Akzelerationismus aus Sicht des Körpers“, aus dem Englischen von Ulrike Stamm, in: *#Akzeleration*, S. 50-60.
- Best, Werner: „Der Krieg und das Recht“, in: *Krieg und Krieger*, hrsg. v. Ernst Jünger, Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1930, S. 135-161.
- Birkenhauer, Theresia: „Theater/Theorie“, in: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, hrsg. v. Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8, 2008, S. 9-13.
- Blanchot, Maurice: „Von einer Kunst ohne Zukunft“, in: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, aus dem Französischen von Karl August Horst, Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 145-261.
- Ders.: „Wohin geht die Literatur?“, in: ebd., S. 263-339.
- Böhme, Hartmut: „Raum – Bewegung – Topographie“, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, hrsg. v. dems., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, S. IX-XXIII.
- Böhmel, Bernd: „'Ich war da, aber das Theater war weg!' Über die Einsamkeit des Wachenden“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 94-97.
- Bolter, Jay David: *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah, New Jersey / London: Lawrence Erlbaum Associates, 2. Aufl. 2001.
- Boucher, Bruce: *Andrea Palladio. The Architect in his Time*, New York/London: Abbeville Press Publishers, 2007.

Quellenverzeichnis

- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1973.
- Ders.: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“, in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 106-116.
- Brinkmann, Rolf Dieter: „‘Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom Worlds End’“, in: *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., 1982, S. 95-118.
- Ders.: *Briefe an Hartmut. 1974-1975*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., 1999.
- Ders.: „Chicago“, in: *Der Film in Worten*, S. 297-306.
- Ders.: „Der Film in Worten“, in: *ACID*, S. 381-399.
- Ders.: „Der Tierplanet. Hörspiel [I] 1972 / Besuch in einer sterbenden Stadt. Hörspiel [II] 1972/1973“, in: *Der Film in Worten*, S. 150-200.
- Ders.: „Der Maler Günther Knipp“, in: ebd., S. 270-274.
- Ders.: „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: ebd., S. 207-222.
- Ders.: „Erinnerung an eine Landschaft“, in: *Erzählungen. In der Grube / Die Bootsfahrt / Die Umarmung / Raupenbahn / Was unter die Dornen fiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2008, S. 385-392.
- Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume. Aufstände/Gewalt/Morde. REISE ZEIT MAGAZIN. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Ders.: „Flickermaschine“, in: *Der Film in Worten*, S. 84-93.
- Ders.: „In der Grube“, in: *Erzählungen*, S. 7-67.
- Ders.: *Keiner weiß mehr*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2013.
- Ders.: „Nichts“, in: *Der Film in Worten*, S. 41-46.
- Ders.: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‘Silverscreen’“, in: ebd., S. 248-269.
- Ders.: „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, in: ebd., S. 275-295.
- Ders.: „Piccadilly Circus“, in: ebd., S. 65-71.
- Ders.: *Rom, Blicke*, hrsg. v. Jürgen Manthey, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7. Aufl., März 2006.
- Ders.: *Schnitte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., Oktober 1988.

Quellenverzeichnis

- Ders.: *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2012.
- Ders.: „To a world filled with compromise, we make no contribution“, in: *Der Film in Worten*, S. 121-134.
- Ders.: *Vorstellung meiner Hände. Frühe Gedichte*, hrsg. v. Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Aufl., 2010.
- Ders.: *Westwärts 1&2. Gedichte*, Erweiterte Neuausgabe, hrsg. v. Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1. Aufl., April 2005.
- Ders.: „Wie ich lebe und warum 1970/1974“, in: *Der Film in Worten*, S. 143-149.
- Ders.: „Work in Progress (Mai 1973)“, in: ebd., S. 135-141.
- Ders. und Ralf-Rainer Rygulla: „Nachbemerkung der Herausgeber“, in: *ACID*, S. 417-418.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2007.
- Ders.: „Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement“, in: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 131-167.
- Brodsky, Joseph: „Ninety Years Later“, in: *On Grief and Reason. Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1. Aufl., 1995, S. 376-427.
- Brown, Hilda Meldrum: „Robert Guiskard“, in: *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford: Clarendon Press, 1998, S. 242-249.
- Buchner, Carl: „Einar 'zu Hause'. Ein kleiner Baedeker“, in: ebd., S. 146-151.
- Burroughs, William S.: „Die unsichtbare Generation“, in: *ACID*, S. 166-174.
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York: Columbia University Press, 2000.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer, 28. Aufl., 2003.
- Carson, Anne: *Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, New Jersey: Princeton University Press, 4. Aufl., 2002.
- Casey, Edward S.: *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.
- Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2006, S. 485-500.

Quellenverzeichnis

- Celan, Paul: „Der Meridian“, in: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schull, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1999, S. 2-13.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1988.
- Chisholm, Hugh (Hrsg.): „Sangerhausen“, in: *Encyclopædia Britannica*, Cambridge: Cambridge University Press, 11. Aufl., 1911, Bd. 24.
- Christians, Heiko: „Landschaftlicher Raum: Natur und Heterotopie“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Stephan Günzel, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 250-265.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992.
- Derrida, Jacques: *Archive Fever. A Freudian Impression*, aus dem Französischen von Eric Prenowitz, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.
- Ders.: „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“, in: *Randgänge in der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, 2. Aufl., 1999, S. 229-290.
- Ders.: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2004.
- Ders.: „The Other Heading. Memories, Responses and Responsibilities“, in: *The Other Heading: Reflections on today's Europe*, aus dem Französischen von Pascale-Anne Brault und Michael B. Naas, Bloomington: Indiana University Press, 1992, S. 4-83.
- Ders.: „The Other's Language: Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23 June 1997“, in: *Genre. Forms of Discourse and Culture*, hrsg. v. Timothy S. Murphy, Jg. XXXVII, Nr. 2, Oklahoma: University of Oklahoma, 2004, S. 319-329.
- Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.): *Lutherbibel. Standardausgabe mit Apokryphen*, revidiert 2017, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2016.
- Dieckmann, Friedrich: „Meine Schleef-Mappe. Einar Schleefs Bühnenbildner-Jahre“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 20-27.
- Diederichsen, Diedrich: „Leben im Loop“, in: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, S. 15-38.
- Ders.: *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1. Aufl., 2014.
- Dwinger, Edwin Erich: *Armee hinter Stacheldraht*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 4. Aufl., 1982.

Quellenverzeichnis

- Eck, Werner: „Terminatio“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 12/I, hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002, Sp. 159.
- Ehrenberg, Alain: „Die Müdigkeit, man selbst zu sein“, aus dem Französischen von Jadja Wolf, in: *Kapitalismus und Depression I. Endstation. Sehnsucht.*, hrsg. v. Carl Hegemann, Berlin: Alexander Verlag, 2. Aufl., 2001, S. 103-139.
- Elden, Stuart: „Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist.’ Henri Lefebvre und die Produktion des Raumes“, aus dem Englischen von dems., in: *AnArchitektur*, Heft 1, hrsg. v. AnArchitektur e.V., Berlin: AnArchitektur e.V., 2002, S. 27-35.
- Ders.: „Heidegger’s Hölderlin and the Importance of Place“, in: *Journal of the British Society for Phenomenology*, 30. Jahrgang, Nr. 3, 1999, S. 258-274.
- Encke, Julia: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, München: Fink, 2006.
- Ernst, Wolfgang: „Identität und Differenz. Johann Gottlieb Fichtes ‘Reden an die deutsche Nation’ und jenseits“, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, hrsg. v. Frank Böckelmann, Dietmar Kamper und Walter Seitter, München: Klaus Boer Verlag, 1987, S. 141-161.
- Faulkner, William: *Requiem for a Nun*, London: Penguin/Random House, 2015.
- Foucault, Michel: „Die Heterotopien“, in: *Die Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt: Suhrkamp, 1. Aufl., 2005, S. 7-22.
- Ders.: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1977.
- Ders.: „Question on Geography“, aus dem Französischen von Colin Gordon, in: *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, hrsg. v. Jeremy W. Crampton und Stuart Elden, Hampshire/Burlington: Ashgate Publishing, 2007, S. 173-182.
- Ders.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1994.
- Ders.: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, hrsg. und aus dem Französischen von Walter Seitter, Berlin: Merve, 1986.
- Ders.: „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie*, S. 317-329.
- Freitag, Michael: „Fluchtpunkt und Appell oder Das Bildtheater von Einar Schleef“, in: *Einar Schleef. Der Maler*, hrsg. v. dems. und Katja Schneider, Köln: DuMont, 2008, S. 8-38.

Quellenverzeichnis

- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Studienausgabe*, Bd. 4, *Psychologische Schriften*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde., Frankfurt am Main: Fischer, 2000, S. 241-274.
- Ders.: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, in: ebd., Bd. 9, *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, S. 455-581.
- Ders.: „Der Sinn der Symptome“, in: ebd., Bd. 1, *Vorlesungen*, S. 258-272.
- Ders.: *Die Traumdeutung*, in: ebd., Bd. 2.
- Ders.: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse“, in: ebd., Ergänzungsband, S. 205-215.
- Ders.: *Jenseits des Lustprinzips*, in: ebd., Bd. 3, *Psychologie des Unbewußten*, S. 213-272.
- Ders.: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in: ebd., Bd. 9, S. 287-444.
- Fukuyama, Francis: „The End of History?“, in: *The National Interest*, Nr. 16, Sommer 1989, S. 3-18. Zitiert nach <http://www.wesjones.com/eoh.htm> (08.03.2014).
- Ders.: *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992.
- Geduldig, Gunter und Marco Sagurna (Hrsg.): *Too Much. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*, Aachen: Alano, 1. Aufl., 1994.
- Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1999.
- Göllner, Sebastian: *Das Bild bedrängt das Wort. Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in Rom*, Blicke, Marburg: Tectum, 2014.
- Gottdiener, Mark: „Ein Marx für unsere Zeit: Henri Lefèbvre und Die Produktion des Raumes“, aus dem Englischen von Franz Hiss und Hans-Ulrich Wegener, in: *AnArchitektur*, Heft 1, S. 22-26.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- Götzinger, Ernst: *Reallexicon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des Deutschen Volkes*, Leipzig: Urban, 2. Aufl., 1885.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsche Sagen*, Bd. 1, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2. Aufl., 1865.
- Dies.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, 1854-1961.

Quellenverzeichnis

- Groß, Thomas: *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993.
- Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2006.
- Ders.: „Die Topologie der Aura“, in: *Topologie der Kunst*, München/Wien: Carl Hanser, 2003, S. 33-46.
- Ders.: „Der Künstler als Konsument“, in: ebd., 2003, S. 47-58.
- Ders.: „Das Versprechen der Photographie“, in: ebd., S. 118-137.
- Ders.: „Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit“, in: ebd., S. 187-198.
- Grünefeld, H. C.: *Die Revolution marschieret. Kampflieder der Unterdrückten und der Verfolgten. 1806-1930*, Bd. 2, hrsg. v. Reinhard Welz, Mannheim: Vermittler Verlag, 2006.
- Günzel, Stephan: *Geophilosophie. Nietzsches philosophische Geographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Hackert, Halina: *Sich Heimat erschreiben. Zur Konstruktion von Heimat und Fremde in Einar Schleefs Gertrud*, Berlin: Kadmos, 2013.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main: Fischer, 1985.
- Hamacher, Werner: „Das Beben der Darstellung“, in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben von Chili“*, hrsg. von David E. Wellbery, München: Beck, 3. Aufl., 1993, S. 149-173.
- Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Hartung, Annina: *Komm, sing mit*, Berlin: Volk und Wissen, 1960.
- Haß, Ulrike: „Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor“, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich/Berlin: Diaphanes, 1. Aufl., 2014, S. 139-159.
- Dies.: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München: Fink, 1993.
- Dies. und Marita Tatari: „Eine andere Geschichte des Theaters“, in: *Orte des Unermesslichen*, S. 77-90.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden: Blackwell Publishing, 1990.
- Havemann, Florian: „Schleef 1-8“, in: *Einar Schleef. Kontainer Berlin*, hrsg. v. Kathleen Krenzlin, Berlin: Theater der Zeit, 2014, S. 110-134.

Quellenverzeichnis

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: *Werke*, Bd. 7, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986.
- Ders.: *Phänomenologie des Geistes*, in: ebd., Bd. 3.
- Hegemann, Carl: „Die Vollendung der Aufklärung. Nach der Premiere von Einar Schleefts neuem Theaterstück Die Schauspieler“, in: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005*, Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 32-35.
- Ders. (Hrsg.): „Vorwort“, in: *Kapitalismus und Depression I*, S. 6-8.
- Ders. und Thomas Trescher: „Mütter auf Wiedersehen. Zur Absetzung von Einar Schleefts Antikenprojekt“, in: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, S. 21-23.
- Heidegger, Martin: „Aus der Erfahrung des Denkens“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/13, *Aus der Erfahrung des Denkens. 1910-1976*, hrsg. v. Hermann Heidegger, 102 Bde., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, S. 75-86.
- Ders.: „Bauen Wohnen Denken“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/7, *Vorträge und Aufsätze*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, S. 145-164.
- Ders.: „Brief über den 'Humanismus'“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/9, *Wegmarken*, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, S. 313-364.
- Ders.: „Das Wesen der Sprache“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/12, *Unterwegs zur Sprache*, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985, S. 147-204.
- Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/5, *Holzwege*, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, S. 1-74.
- Ders.: „Dichterisch wohnt der Mensch...“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/7, S. 189-208.
- Ders.: „Die Frage der Technik“, in: ebd., S. 5-36.
- Ders.: „Die Sprache“, in: ebd., Bd. I/12, S. 7-30.
- Ders.: „Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?“, in: ebd., Bd. I/13, S. 9-13.
- Ders.: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 19. Aufl., 2006.
- Ders.: „Sprache und Heimat“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/13, S. 155-180.
- Ders.: „Zeichen“, in: ebd., S. 211-212.
- Ders.: „Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken“, in: ebd., S. 37-74.
- Ders.: „Zur Seinsfrage“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. I/9, S. 385-426.

Quellenverzeichnis

- Heine, Heinrich: *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, in: *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Eberhard Galley, Frankfurt am Main: Insel, 5. Aufl., 2002, S. 304-601.
- Herz, Marion: *PornoGRAPHIE. Eine Geschichte*, Dissertation an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2005.
- Hiegemann, Mike: „Tragödie für ein zukünftiges Theater. Heinrich von Kleists Robert Guiskard als unzeitgemäße Form kollektiver Darstellung“, in: *Heinrich von Kleist: Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance*, hrsg. v. Dieter Sevin und Christoph Zeller, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, S. 161-177.
- Ders.: „Vergessen diese Frage, nächster Moment! – Schorsch Kamerun inszeniert Texte aus Rolf Dieter Brinkmanns ‘Westwärts 1&2’ als begehbaren Ausnahmezustand“, in: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet*, hrsg. v. Ulrike Haß und Guido Hiß, Berlin: Theater der Zeit, 2008, S. 148-154.
- Ders.: „Waiting for the Turnover of Time. Reading the Narrative Strategy of Awakening in Walter Benjamin’s ‘One-Way-Street’“, in: *The Germanic Review. Special Issue*, Bd. 87, Nr. 3, *Exploring Walter Benjamin’s ‘One-Way-Street’*, hrsg. v. James McFarland, Philadelphia: Taylor and Francis, 2012, S. 242-260.
- Honigmann, Barbara: „Schleef kommt nach Berlin“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen. Fotografie 1965–2001*, hrsg. v. Harald Müller und Wolfgang Behrens, Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 12.
- Hörl, Erich: „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: *Die technologische Bedingung*, S. 7-53.
- Horowitz, Gregg M.: *Sustaining Loss. Art and Mournful Life*, Stanford: Stanford California Press, 2001.
- Hull, John C.: *Options, Futures, and other Derivatives*, Upper Saddle River: Prentice Hall, 4. Aufl., 2000.
- Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*, Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Dies.: „Inzwischen. Dazwischen. Zu Schleefs Fotografien“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen*, S. 9-11.
- Jünger, Ernst: *An der Zeitmauer*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, *Der Arbeiter*, 22 Bde., Stuttgart: Klett-Cotta, 1981, S. 397-645.
- Ders.: *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 9, *Das abenteuerliche Herz*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, S. 31-176.
- Ders.: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: ebd., Bd. 8, S. 9-317.
- Ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Berlin: E.S. Mittler & Sohn, 1922.

Quellenverzeichnis

- Ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, *Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1980, S. 9-103.
- Ders.: „Die totale Mobilmachung“, in: *Krieg und Krieger*, S. 9-30.
- Ders.: „Feuer und Bewegung“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, S. 105-117.
- Ders.: *Kriegstagebuch 1914-1918*, hrsg. v. Helmuth Kiesel, Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.
- Ders.: „Maxima – Minima“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, S. 319-396.
- Ders.: „‘Neue Apologie des Buchstaben H’“, in: ebd., Bd. 9, S. 408-411.
- Ders.: „Über den Schmerz“, in: ebd., Bd. 7, S. 143-191.
- Ders.: „Über die Linie“, in: ebd., S. 237-279.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Ders.: „Ein Bericht für eine Akademie“, in: *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, Bd. 1, S. 299-313.
- Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente in der Fassung der Handschrift*, Bd. 2, hrsg. v. Jost Schillemeit, 2 Bde., Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- Ders.: *Tagebücher 1910 – 1923*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer, 1973.
- Kajetzke, Laura und Markus Schroer: „Sozialer Raum: Verräumlichung“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 192-203.
- Kampen, Nico G. van: „Entropie“, in: *Plus Lucis 3/97*, hrsg. v. Verein zur Förderung des physikalischen und chemischen Unterrichts, Wien, 1997, S. 7 f.
- Kaul, Camilla G.: *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007.
- Kiefer, Anselm: *Über Räume und Völker*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1990.
- Kleist, Heinrich von: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard. Herzog der Normänner*, in: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. I/2, *Robert Guiskard*, hrsg. v. Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß, 21 Bde., Frankfurt am Main: Stromfeld, 2000, S. 7-36.
- Ders.: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. II/7, *Berliner Abendblätter*, hrsg. v. dens., Frankfurt am Main: Stromfeld, 1997.
- Ders.: Ebd., Bd. IV/2, *Briefe 2. Mai 1801-August 1807*, hrsg. v. dens., Frankfurt am Main: Stromfeld, 1999.
- Ders.: Ebd., Bd. IV/3, *Briefe 3. September 1807-November 1811*, hrsg. v. dens., Frankfurt am Main: Stromfeld, 2010.

Quellenverzeichnis

- Ders.: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: ebd., Bd. II/9, *Sonstige Prosa*, hrsg. v. dens., Frankfurt am Main: Stromfeld, 2007, S. 25-32.
- Kluge, Alexander: *Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1979.
- Ders.: „Dr. Marbuse, der mißglückte Heimkehrer / Was ist entterritorialisierter Geist?“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht. Facts & Fakes 5. Fernseh-Nachschriften*, hrsg. v. Christian Schulte und Reinald Gußmann, Berlin: Vorwerk 8, 2003, S. 37-41.
- Ders.: *Neue Geschichten. Hefte 1-18. „Unheimlichkeit der Zeit“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1977.
- Ders.: *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin: Merve, 2001.
- Ders. und Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*, Hamburg: Rotbuch, 1996.
- Kluge, Alexander und Christian Schulte: „Die wahren Mächte des Gemüts / Einar Schleefs Tonlage“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 51-55.
- Dies.: „Triebwerk Einbildungskraft“, in: ebd., S. 30 f.
- Kluge, Ulrich: „Staat in sozialer Verantwortung“, in: *Die Weimarer Republik*, Paderborn: Schöningh, 2006, S. 238-259.
- Kobold, Oliver: „Lyrik über Lyrik nach Auschwitz – Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht ‘Die Klapper des Narren’“, in: *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns Vechta 2000*, hrsg. v. Gudrun Schulz und Martin Kagel Vechta: Eisswasser, 1. Aufl., Juni 2001, S. 259-268.
- Kohlheim, Rosa und Volker (Hrsg.): *Duden. Lexikon der Vornamen*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007.
- Kopisch, August: „Die Heinzelmännchen zu Köln“, in: *Gedichte*, Berlin: Duncker und Humblot, 1. Aufl., 1836, S. 98-102.
- Körner, Theodor: „Aufruf“, in: *Körners Werke in zwei Teilen*, 2 Bde., hrsg. v. Augusta Weldler-Steinberg, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong, 1908, Bd. 1, S. 25 f.
- Kramer, Rainer: *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*, Bremen: Edition Temmen, 1999.
- Krenzlin, Kathleen: „Kontainer Berlin“, in: *Einar Schleef. Kontainer Berlin*, S. 7-10.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, aus dem Französischen von Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.

Quellenverzeichnis

- Krivitsky, Walter Germanovich: *In Stalin's Secret Service. An Exposé of Russia's Secret Policies by the Former Chief of the Soviet Intelligence in Western Europe*, New York/London: Harper & Brothers, 1. Aufl., 1939.
- Kullmann, Katja: *Rasende Ruinen. Wie Detroit sich neu erfindet*, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Dichtung als Erfahrung*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart: Ed. Schwarz, 1. Aufl., 1991.
- Lahann, Birgit: „In deinen Wagen springe ich, Sturm. Einar Schleefs Begräbnis“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 234 f.
- Lange, Carsten: „Walk'. 'Don't Walk'. Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2*, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*, hrsg. v. Thomas Boyken, Ina Cappellmann und Uwe Schwagmeier, München: Wilhelm Fink, 2010, S. 47-61.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*, Stuttgart: Kröner, 15. Aufl., 1982.
- Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life. Volume I. Introduction*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008.
- Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of the Everyday*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008.
- Ders.: *Critique of Everyday Life. Volume III. From Modernity to Modernism (Towards a Metaphilosophy of Daily Life)*, aus dem Französischen von John Moore, London/New York: Verso, 2008.
- Ders.: *The Production of Space*, aus dem Französischen von Donald Nicholson-Smith, Malden: Blackwell Publishing, 1990.
- Ders.: *The Survival of Capitalism. Reproduction of the Relations of Production*, aus dem Französischen von Frank Bryant, New York: St. Martin's Press, 1976.
- Ders.: *Writings on Cities*, aus dem Französischen von Eleonore Kofman und Elizabeth Lebas, Oxford/Cambridge: Blackwell, 1996.
- Lehmann, Hans-Thies: „Kleist/Versionen“, in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), hrsg. v. Günter Blamberger, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 89-103.
- Ders.: „Theater des Konflikts. EinarSchleef@post-110901.de“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 42-53.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: „Briefwechsel mit Samuel Clarke“, aus dem Englischen von Volkmar Schüller, in: *Raumtheorie*, S. 58-73.

Quellenverzeichnis

- Leonhard, Joachim-Felix: „Staatsgewalt in Staatsgestalt. Massenmedien und Herrschaft im 20. Jahrhundert“, in: *Die Sakralität von Herrschaft. Herrschaftslegitimierung im Wechsel der Zeiten und Räume. Fünfzehn interdisziplinäre Beiträge zu einem weltweiten und epochenübergreifenden Phänomen*, hrsg. v. Franz-Reiner Erkens, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 213-224.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam, 2003.
- Losurdo, Domenico: *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie*, aus dem Italienischen von Erdmuthe Brielmayer, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja, hrsg. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2010.
- Ders.: „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“, aus dem Russischen von Sebastian Donat, in: *Raumtheorie*, S. 529-545.
- Lucas, D. W.: *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendices*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Luther, Martin: *Kritische Gesamtausgabe. Tischreden. 1531-46*, Bd. 5, *Tischreden aus den Jahren 1540-1544*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1919.
- Lüdke, W. Martin: „Ein ganzes Leben im Koberlatein“, in: *Der Spiegel*, Nr. 9, 25. Februar 1985, S. 207-209.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, hrsg. v. der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Gesellschaftsanalyse und Politische Bildung e.V., Berlin: Dietz, 38. Aufl., 2007.
- Ders.: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, hrsg. v. dens., Berlin: Dietz, 31. Aufl., 2003.
- Ders.: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, in: *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke*, 43 Bde., Bd. 42, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz, 1983, S. 47-768.
- Ders.: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in: ebd., Bd. 40, Berlin: Dietz, 1968, S. 465-588.
- Ders. und Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: ebd., Bd. 4, Berlin: Dietz, 1977, S. 459-493.

Quellenverzeichnis

- Ders.: „Zur Kritik der Hegelsehen Rechtsphilosophie. Einleitung“, in: ebd., Bd. 43, Berlin: Dietz, 1981, S. 378-391.
- Ders. und Friedrich Engels: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, in: ebd., Bd. 3, Berlin: Dietz, 1978, S. 9-530.
- Mazower, Mark: *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, London: Penguin, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Französischen von Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter, 1966.
- Mueller, Agnes C.: „Blicke, westwärts: Rolf Dieter Brinkmann und die Vermittlung ‘amerikanischer’ Lyrik“, in: *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, S. 190-206.
- Müller, Harald und Wolfgang Behrens: „Vorwort“, in: *Einar Schleef: Kontaktbögen*, S. 7.
- Müller, Heiner: *Der Lohndrucker*, in: *Geschichten aus der Produktion 1. Stücke. Prosa. Gedichte. Protokolle*, Berlin: Rotbuch, 1996, S. 15-44.
- Ders.: „Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises“, in: *Kleist Jahrbuch 1991*, hrsg. v. Hans Joachim Kreuzer, Stuttgart: Metzler, 1991, S. 13-16.
- Ders.: „Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie“ (1985), in: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1. Aufl., 1986, S. 141-154.
- Ders.: „Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstück sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud“ (1976), in: ebd., S. 31-49.
- Ders.: „Für immer Hollywood. oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz für ‘Lettre International’, Heft 24, 1994“, in: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994, S. 214-230.
- Ders.: „Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKTET und über die Mauer zwischen Ost und West“ (1982), in: *Gesammelte Irrtümer*, S. 69-106.
- Ders.: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 4. Aufl., 1999.
- Ders.: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen*, in: *Herzstück*, Berlin: Rotbuch, 1989, S. 9-37.

Quellenverzeichnis

- Ders.: „Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert“ (1975), in: *Gesammelte Irrtümer*, S. 14-30.
- Ders.: „Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung. Ein Gespräch für ‘Der Spiegel’, 49/1989“, in: *Gesammelte Irrtümer 3*, S. 70-75.
- Ders.: Signatur 3394, „Kopf zuschnüren“, Heiner-Müller-Archiv, Akademie der Künste Berlin.
- Ders.: *Traktor*, in: *Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin: Rotbuch, 1996, S. 9-25.
- Ders.: „Vorwort“, in: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, hrsg. v. den Sektionen/Wissenschaftlichen Abteilungen Darstellende Kunst und Bildende Kunst, Akademie der Künste Berlin, Berlin: Argon, 1992, S. 9.
- Ders.: „Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für ‘Die Presse’, 16./17.6.1990“, in: *Gesammelte Irrtümer 3*, S. 83-91.
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2002.
- Müller-Schwefe, Hans-Ulrich: „Vorwort“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 5.
- Nadler, Josef: *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 4 Bde., Berlin: Propyläen-Verlag, 4. Aufl., 1939-1941.
- Nancy, Jean-Luc: *Being Singular Plural*, aus dem Französischen von Robert D. Richardson und Anne E. O’Byrne, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Ders.: „Von der Struktion“, aus dem Französischen von Esther von der Osten, in: *Die technologische Bedingung*, S. 54-72.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. I-IV*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., Berlin/New York: De Gruyter, Neuausgabe 1999.
- Ders.: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ebd., Bd. 3, S. 343-651.
- Ders.: *Die Geburt der Tragödie*, in: ebd., Bd. 1, S. 9-156.
- Ders.: *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, in: ebd., Bd. 6, S. 255-374.
- Ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: ebd., Bd. 5, S. 9-244.
- Ders.: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band*, in: ebd., Bd. 2, S. 367-704.
- Ders.: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: ebd., Bd. 1, S. 873-890.

Quellenverzeichnis

- Ders.: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: ebd., S. 243-334.
- Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd.1, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, 6 Bde., Stuttgart: Kohlhammer, 3. Aufl., 1977, S. 181-369.
- Noys, Benjamin: „Days of Phuture Past: Kapitalismus, Zeit, Akzeleration“, aus dem Englischen von Danilo Scholz, in: *#Akzeleration*, S. 40-49.
- Palladio, Andrea: *The Four Books on Architecture*, aus dem Italienischen von Robert Tavernor and Richard Schofield, Cambridge: MIT Press, 1997.
- Panofsky, Erwin: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, Berlin: Friedenauer Presse, 2002.
- Pape, Wilhelm: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Bd. 1, bearbeitet von Max Sengebusch, Braunschweig: Vieweg & Sohn, 3. Aufl., 1914.
- Pattie, David und Sean Albiez: „Introduction: Brian Eno: A problem of organization“, in: *Brian Eno. Oblique Music*, hrsg. v. dens., London: Bloomsbury, 2016, S. 1-8.
- Paul, Morten: „Redundante Wiederholungen, wiederholte Redundanzen“, in: *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*, hrsg. v. Markus Fauser, Bielefeld: transcript, 2011, S. 193-211.
- Phillips, C. Robert III.: „Terminus“, in: *Der neue Pauly*, Bd. 12/I, Sp. 160.
- Ratzel, Friedrich: *Anthropogeographie. 1. Teil: Grundzüge der Anwendung der Erdkunde auf die Geschichte*, Stuttgart: J. Engelhorn, 1882-1891.
- Ders.: *Politische Geographie*, München/Berlin: Oldenbourg, 3. Aufl., 1923.
- Raulet, Gérard: „‘Einbahnstraße‘“, in: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006, S. 359-373.
- Reich, Sabine: „Sprach-Räume. Sangerhausen und Todtnauberg“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 210-214.
- Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber, 2011.
- Ricœur, Paul: „Dialectique: Une interprétation philosophique de Freud“, in: *De l’interprétation. Essai sur Freud*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, S. 331-528.
- Rimbaud, Arthur: *Correspondance*, hrsg. v. Jean-Jacques Lefrère, Paris: Fayard, 2007.

Quellenverzeichnis

- Rückert, Friedrich: „Barbarossa“, in: *Kranz der Zeit*, 2 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1817, Bd. 2, S. 270 f.
- Rühle, Günter: „Schleef oder Die Vielfalt“, in: *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*, S. I-XVI.
- Salomon, Ernst von: „Der verlorene Haufe“, in: *Krieg und Krieger*, S. 101-126.
- Ders.: *Die Geächteten*, Berlin: Rowohlt, 1933.
- Sander, Ulrich: *Das feldgraue Herz. Bekenntnis des Frontsoldaten*, Jena: Eugen Diederichs, 1934.
- Ders.: *Pioniere. Ein Frontbericht 1914-1918*, Jena: Eugen Diederichs, 1933.
- Schäfer, Jörgen: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1998.
- Schambach, Georg und Wilhelm Müller (Hrsg.): *Niedersächsische Sagen und Märchen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und mit Anmerkungen und Abhandlungen herausgegeben*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1855.
- Schestag, Thomas: „Brockes. Freundschaft und Pest bei Heinrich von Kleist“, in: *Kleist lesen*, hrsg. v. Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller, Bielefeld: Transcript, 2003, S. 143-178.
- Schiller, Friedrich: „Über das gegenwärtige teutsche Theater“, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, 12 Bde., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Neuausgabe 1992, S. 167-175.
- Ders.: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, in: ebd., S. 185-200.
- Schleef, Einar: „Abschlußfeier“, in: *Die Bande. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1982, S. 42-68.
- Ders.: „Berlin ein Meer des Friedens“, in: *Die Schauspieler / Mütter / Wezel / Berlin ein Meer des Friedens*, Berlin: Suhrkamp, 1. Aufl., 2015, S. 165-201.
- Ders.: „Das Alleinsein“, in: *Mooskammer. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 108-118.
- Ders.: „Das Denkmal“, in: *Die Bande*, S. 172-186 sowie in: *Mooskammer*, S. 42-56.
- Ders.: „Das Haus“, in: *Die Bande*, S. 69-77.
- Ders.: „Der Eispalast“, in: *Mooskammer*, S. 144-149.
- Ders.: „Der Hammer“, in: *Die Bande*, S. 162-171.
- Ders.: „Der Liebling der Päpste“, in: *Mooskammer*, S. 162-173.
- Ders.: „Deutsche Sprache schwere Sprache“, in: *Totentrompeten 1-4. Stücke und Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2002, S. 171-225.

Quellenverzeichnis

- Ders.: „Die Bande“, in: *Die Bande*, S. 9-41.
- Ders.: „Die Halde“, in: *Mooskammer*, S. 17-20.
- Ders.: *Die Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986.
- Ders.: „Drei Alte tanzen Tango. Totentrompeten 2“, in: *Totentrompeten 1-4*, S. 57-170.
- Ders.: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1997.
- Ders.: „Einer Zweiter Dreierteich“, in: *Mooskammer*, S. 88-95.
- Ders.: „Elternhaus“, in: *Mooskammer*, S. 24-41.
- Ders.: „Ettersberg“, in: *Nietzsche-Trilogie. Lange Nacht. Stücke und Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003, S. 39-59.
- Ders.: *Gertrud*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1980.
- Ders.: *Gertrud*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1983.
- Ders.: „Gertrud. Ein Totenfest. Monolog für Frauenchor“, in: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 187-223.
- Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1984.
- Ders.: *Gertrud. Zweiter Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2003.
- Ders.: „Gewöhnlicher Abend“, in: *Nietzsche-Trilogie*, S. 9-21.
- Ders.: „Gute Reise auf Wiedersehen“, in: *Totentrompeten 1-4*, S. 227-270.
- Ders.: *Heimkehr (Drucksache 2)*, hrsg. v. Berliner Ensemble, Berlin: Alexander Verlag, 1993.
- Ders.: „Herr Kowalski“, in: *Die Bande*, S. 138-146.
- Ders.: „*Ich habe kein Deutschland gefunden*“. *Erzählungen und Fotografien zur Berliner Mauer*, Berlin: Elfenbein, 2011.
- Ders.: „Kirmes“, in: *Mooskammer*, S. 133-143.
- Ders.: „Lange Nacht“, in: *Nietzsche-Trilogie*, S.61-143.
- Ders.: „Mein 1. Tonband“, in: *Mooskammer*, S. 150-159.
- Ders.: „Messer und Gabel“, in: *Nietzsche-Trilogie*, S. 22-38.
- Ders.: „Pfeiffersheim“, in: *Mooskammer*, S. 71-74.
- Ders.: „Remmidemmi“, in: *Mooskammer*, S. 69 f.
- Ders.: „Republikflucht“, in: *Die Bande*, S. 78-92.
- Ders.: „Sangerhausen – Ostberlin“, in: *Mooskammer*, S. 119-132.
- Ders.: *Schlangen. Die Geschichte der Stadt Theben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1986.
- Ders.: „Sperenzien“, in: *Mooskammer*, S. 75-87.

Quellenverzeichnis

- Ders.: *Tagebuch 1953-1963. Sangerhausen*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1.Aufl., 2004.
- Ders.: *Tagebuch 1964-1976. Ostberlin*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1.Aufl., 2006.
- Ders.: *Tagebuch 1977-1980. Wien – Frankfurt am Main – Westberlin*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1.Aufl., 2007.
- Ders.: *Tagebuch 1981-1998. Frankfurt am Main – Westberlin*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1.Aufl., 2009.
- Ders.: *Tagebuch 1999-2001. Berlin – Wien*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Sandra Janßen und Johannes Windrich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1.Aufl., 2009.
- Ders.: „Tod des Lehrers“, in: *Die Bande*, S. 116-137.
- Ders.: „Unruhe“, in: *Die Bande*, S. 93-115.
- Ders.: *Wezel. Schauspiel. Mit einem zeitgenössischen Bericht von Jonas Ludwig von Hess*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1983.
- Ders.: „Wittenbergplatz“, in: *Die Bande*, S. 147-161.
- Ders.: *Zigaretten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1998.
- Ders.: *Zuhause*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1981.
- Ders. und Alexander Kluge: „Das Werk ist meist klüger als der Autor. Einar Schleef über konsequentes Inszenieren zugunsten der Werke“, in: *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*, S. 42-50.
- Dies.: „Der Feuerkopf spricht“, in: ebd., S. 4-11.
- Dies.: „‘Draußen vor der Tür’. Einar Schleefs Mitternachts-FAUST“, in: ebd., S. 24-29.
- Dies.: „Endkampf in einer Ritterburg. Einar Schleef und die Gesangsmaschinen des PARSIFAL“, in: ebd., S. 56-63.
- Schleef, Einar und Hans-Ulrich Müller-Schwefe: „Mütter. Nach Euripides und Aischylos“, in: *Die Schauspieler / Mütter / Wezel / Berlin – ein Meer des Friedens*, S. 67-109.
- Schleef, Gertrud und Einar: *Briefwechsel 1. 1963-1976*, hrsg. v. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Dies.: *Briefwechsel 2. 1977-1990*, hrsg. v. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Berlin: Theater der Zeit, 2011.

Quellenverzeichnis

- Schlegel, August Wilhelm: „Fünfte Vorlesung“, in: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*, hrsg. v. Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1966, S. 61-71.
- Ders.: „Sechsdreißigste Vorlesung“, in: ebd., Bd. 6, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil*, 1967, S. 268-280.
- Schlegel, Johann Elias: „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“, in: *Ästhetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Bernhard Seuffert, Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1887, S. 193-226.
- Ders.: „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele“, in: *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rainer Baasner, Hannover: Wehrhahn, 1999, S. 94-119.
- Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main: Fischer, 4. Aufl., 2011.
- Schmeiser, Leonhard: „Das Gedächtnis des Bodens“, in: *Tumult*, 1987, S. 38-56.
- Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- Schmidt, Friedrich: *Geschichte der Stadt Sangerhausen. In 2 Teilen mit 5 Tafeln*, 2 Bde., Sangerhausen: Selbstverlag des Magistrats der Stadt Sangerhausen, 1906.
- Schmidt, Hildegard und Wolf Kampmann (Hrsg.): „Das Gesetz der Zellteilung. Gemeinsames Gespräch mit Josef Spiegel“, in: *Can Box. Book*, Münster: Medium Music Books, 1. Aufl., 1998, S. 396-435.
- Schmitt, Carl: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Schmitt, Stephanie: „‘Ich möchte mehr Gegenwart!’ Aspekte der Intermedialität in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns“, in: *Medialität der Kunst*, S. 175-192.
- Schneider, Katja: „Vorwort“, in: *Einar Schleef. Der Maler*, S. 6 f.
- Schrumpf, Anita-Mathilde: „Wie lesbar sind Brinkmanns ‘Materialbände’ für die Literaturwissenschaft?“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven*, S. 193-208.
- Schulz, Gudrun und Martin Kagel (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns Vechta 2000*, Vechta: Eiswasser, 1. Aufl., Juni 2001.
- Schultz, Hans-Dietrich: „Kulturklimatologie und Geopolitik“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 44-59.
- Schumacher, Eckhard: „Tourismus und Literatur: Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke*“, in: *Medialität der Kunst*, S. 53-64.

Quellenverzeichnis

- Schwagmeier, Uwe: „American: Natives: Vanishing. – Aspekte des ‘Wilden Westens’ im Werk von Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven*, S. 209-227.
- Seiler, Sascha: „Pop-Mythos und Rebellion. Rolf Dieter Brinkmann und die zeitgenössische Popmusik“, in: *Medialität der Kunst*, S. 243-256.
- Sharr, Adam: *Heidegger's Hut*, Cambridge/London: MIT Press, 2006.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1995, S. 116-131.
- Ders.: *Philosophie des Geldes*, in: ebd., Bd. 6, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2. Aufl., 1999.
- Sloterdijk, Peter: *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso, 1989.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1, München: Beck, 1920.
- Ders.: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 Bde., München: Beck, 1923.
- Srnicek, Nick und Alex Williams: „#Accelerate. Manifest für eine akzelerationistische Politik“, aus dem Englischen von Samir Sellami und Frederik Tidén, in: *#Akzeleration*, S. 21-39.
- Stašková, Alice: „Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 14)*, hrsg. v. Bernhard Fischer und Norbert Oellers, Berlin: Erich Schmidt, 2011, S. 53-67.
- Dies.: „Der Chiasmus in Schillers philosophischer Schreibart“, in: *Schiller der Spieler*, hrsg. v. Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff, Göttingen: Wallstein, 2013, S. 199-214.
- Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld: Transcript, 2007.
- Stephens, Anthony: „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ingo Breuer, Stuttgart: Metzler, 2009, S. 62-67.
- Storch, Wolfgang: „Ecce Homo“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 171-173.
- Strauch, Michael: *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montagetechnik*, Tübingen: Stauffenberg, 1998.
- Syberberg, Hans Jürgen: „Aus Dionysos' Geschlecht“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 112-115.

Quellenverzeichnis

- Szondi, Peter: „Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing“, in: *Schriften*, hrsg. v. Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau u. a., 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1978, Bd. 2, S. 205-232.
- Ders.: „Versuch über das Tragische“, in: ebd., Bd. 1, S. 149-260.
- Tatari, Marita: „Theater nach der Geschichtsteleologie“, in: *Orte des Unermesslichen*, S. 7-21.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Roter Stern, 1977-1978.
- Ders.: „Widersprüche gibt es nur in der Sprache“, in: *Brinkmann. Schnitte im Atemschutz*, hrsg. v. Karl-Eckhard Carius, München: Edition Text + Kritik, 1. Aufl., 2008, S. 66-81.
- Tieck, Ludwig: „Der getreue Eckhart und Der Tannenhäuser“, in: *Die Märchen aus dem Phantasmus*, Berlin: Holzinger, 2013, S. 20-45.
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Leipzig: Hans Buske, 8. Aufl., 1935.
- Vidler, Anthony: *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge/London: MIT Press, 2001.
- Villani, Arnaud: „Physische Geographie der Tausend Plateaus“, aus dem Französischen von Glemens-Garl Härle, in: *Karten zu „Tausend Plateaus“*, hrsg. v. Glemens-Garl Härle, Berlin: Merve, 1993, S. 15-40.
- Virilio, Paul: „Der kritische Raum“, aus dem Französischen von Marianne Knabe, in: *Tumult*, hrsg. v. Frank Böckelmann und Walter Seitter, München: Klaus Boer Verlag, 1983, S. 16-27.
- Ders.: „Die Auflösung des Stadtbildes“, aus dem Französischen von Hermann Doetsch, in: *Raumtheorie*, S. 261-273.
- Wagner, Kirsten: „Topographical Turn“, in: ebd., S. 100-109.
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Otto Wiegand, 1850.
- Ders.: *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig: Otto Wiegand, 1850.
- Ders.: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart: Reclam, 2013.
- Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 2009.
- Ders.: „Threshold Experiences“, in: *Border-Crossing. Phenomenology, Interculturality and Interdisciplinarity*, hrsg. v. Kwok-ying Lau und Chung-Chi Yu, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 1-15.

Quellenverzeichnis

- Walter, Johann: „Wach auff wach auff du Deudsches Land“, in: *Ein newes Christlichs Lied / Dadurch Deuschland zur Busse vermanet: Vierstimmig gemacht Durch Johan Walther*, Wittenberg: Georgen Rhawen Erben, 1561.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. III. Abteilung. Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1922.
- Weigel, Alexander: „Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*“, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 14, hrsg. v. Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum, 2000, S. 21-114.
- Windrich, Johannes: „Nachwort“, in: Einar Schleef: *Tagebuch 1999-2001*, S. 473-491.
- Wizisla, Erdmut: „Knackmandeln. Rätsel, Denkaufgaben, Sprachspiele“, in: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hrsg. v. Walter Benjamin Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 226-230.
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

Internetquellen

- Agathos, Katarina und Herbert Kapfer (Hrsg.): „Kratzgeräusche auf der Haut“, in: <http://www.belleville-verlag.de/scripts/buch.php?ID=585> (01.12.2014).
- Baudrillard, Jean: „Frankreich ist nur ein Land, Amerika ist ein Modell“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. November 2005, www.sueddeutsche.de/kultur/jean-baudrillard-frankreich-ist-nur-ein-land-amerika-ist-ein-modell-1.437320 (03.01.2015).
- Binder, Ernst Marianne.: „Meine Toten. Einar Schleef. Juni 2009“, in: http://ernstmariannebinder.mur.at/texte/binder_meine_toten_einar_schleef_juni_2009.pdf (13.12.2015).
- Distelhorst, Lars: „Leistung – Das Endstadium einer Ideologie. Eine kritische Betrachtung des Leistungsbegriffs und seiner Implikationen“, in: *Gegenblende. Das gewerkschaftliche Debattenmagazin*, 31. März 2014, <http://www.gegenblende.de/++co++9dd5a776-b97f-11e3-989c-52540066f352> (31. März 2014).
- Eno, Brian: „Red Bull Music Academy Lecture“, New York, 6. Mai 2013, in: <http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/brian-eno> (18.12.2016).
- Eugster, David: „Entschleunigung ist der falsche Weg“, Interview mit Armen Avanesian, in: *WOZ*, Nr. 14/2015, <https://www.woz.ch/-5b78> (30.12.2015).

Quellenverzeichnis

- Hoff, Hans: „Die anarchische Methode“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/musiklegende-holger-czukay-die-anarchische-methode-1.284572> (20.01.2015).
- Independent.ie: „Listen to the full Anglo Recordings“, in: <http://www.independent.ie/blog/listen-to-more-of-the-anglo-recordings-clips-1-to-9-29382473.html> (05.07.2013).
- Kluge, Alexander und Heiner Müller: „Gespräch mit Heiner Müller“, Sendungsdatum: 02.07.1990, in: *Gespräche zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge*, Cornell Universitätsbibliothek, <http://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109/transcript> (04.01.2015).
- Dies.: „Ich schulde der Welt einen Toten“, Sendungsdatum: 15.08.1994, in: ebd., <http://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/113/transcript> (04.01.2015).
- May, Theresa: Rede vom Parteitag der konservativen Partei in Birmingham, 2. Oktober 2016, in: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/05/theresa-mays-conference-speech-in-full/> (25.10.2016).
- OLG Saarbrücken VM 70, 58, in: Urteile/Meinungen zu Zeichen 220 der StVO, in: <http://www.sicherestrassen.de/VKZKatalog/Frameaufbau.htm?http://www.sicherestrassen.de/VKZKatalog/Kat220.htm> (31.12.2013).
- Reckwitz, Andreas: „Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus“, in: <http://www.soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/> (28.10. 2016).
- Richter, Christoph: „Kontroverse um Tanzprojekt. AfD will ‘deutsche Kultur’ auf Sachsen-Anhalts Bühnen stärken“, in: http://www.deutschlandfunk.de/kontroverse-um-tanzprojekt-afd-will-deutsche-kultur-auf.2016.de.html?dram%3Aarticle_id=374235 (19.12.2016).
- Rundfunkmuseum der Stadt Fürth: „Weihnachtsringsendung 1942“, in: <http://www.rundfunkmuseum.fuerth.de/audios/weihnachtsringsendung.mp3> (12.07.2016).
- Sangerhausen.org: „Halde ‘Hohe Linde’“, in: <http://www.sangerhausen.org/html/schachthalde.html> (21.12.2016).
- Tsangaris, Manos: „Vom Raum zu sprechen ist vermessen“ (2005), in: http://www.tsangaris.de/index_htm_files/Vom%20Raum%20zu%20sprechen%20ist%20vermessen.pdf (19.11.2016).
- Wondratschek, Wolf: „Er war too much für Euch, Leute“, in: *Die Zeit*, Nr. 25, 13. Juni 1975, <http://www.zeit.de/1975/25/er-war-too-much-fuer-euch-leute/komplettansicht> (28.11.2014).

Sonstige Quellen

Anderson, Laurie: „From the Air“, in: *Big Science*, Warner Bros., 1982.

Beatles, The: „Ticket to Ride“, in *Help!*, Parlophone, 1965.

Dies.: „You Never Give Me Your Money“, in: *Abbey Road*, Apple/Parlophone/EMI, 1969.

Brinkmann, Rolf Dieter: „Betreten der Eisfläche untersagt“, in: *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*, hrsg. v. Katarina Agathos und Herbert Kapfer, produziert von BR Hörspiel und Medienkunst 2005 unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, München: Belleville, 2013.

Ders.: „Die Riten der Aufnahmetechnik“, in: ebd.

Doors, The: „When The Music's Over“, in: *Strange Days*, Elektra, 1967.

Einstürzende Neubauten: „Kriegsmaschinerie“, in: *Lament*, Mute Records, 2014.

Ferry, Bryan: „Can't Let Go“, in: *The Bride Stripped Bare*, Virgin/EG Records Ltd., 1978.

Kluge, Alexander (Drehbuch und Regie): *Die Patriotin*, 118 Min., Produktion: Kairos-Film, München, 1979.

Pet Shop Boys: „Left To My Own Devices“, in: *Introspective*, Parlophone, 1988.

Schleef, Einar und Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, VHS-Video, 60 min., Berlin: Theater der Zeit, 2003.

Scott-Heron, Gil: „Parents (Interlude)“, in: *I'm New Here*, XL Recordings, 2010.

Ders.: „Winter in America“, in: *The First Minute of a New Day*, Arista, 1975.

Talking Heads: „Once In A Lifetime“, in: *Remain In Light*, Sire, 1980.

Velvet Underground, The: „Oh! Sweet Nuthin“, in: *Loaded*, Cotillion, 1970.

Wainwright III, Loudon: „New Paint“, in: *Album III*, Columbia, 1972.

Wisser, Richard und Walter Rüdell (Drehbuch und Regie): *Martin Heidegger – Im Denken unterwegs*, Dokumentation, 44 Min., Produktion: SWF, Neske-Produktion, 1975.