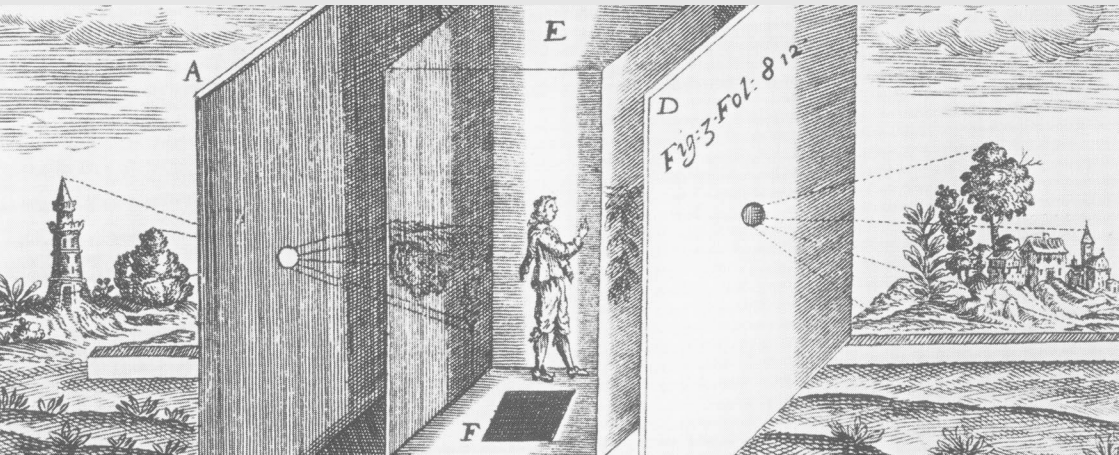


# Gegenbilder – literarisch/filmisch/fotografisch

hg. von Corina Erk und Christoph Naumann



## **8** Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,  
Kultur und Medien

Band 8

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,  
Iris Hermann, Friedhelm Marx



University  
of Bamberg  
Press

**2013**

# Gegenbilder – literarisch/filmisch/fotografisch

hg. von Corina Erk und Christoph Naumann



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer  
Abbildung auf dem Einband: Athanasius Kircher, *Camera obscura*,  
Kupferstich in *Ars magna lucis et umbrae*, 1646

© University of Bamberg Press Bamberg 2013  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901  
ISBN: 978-3-86309-156-9 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-157-6 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-35978

## INHALTSVERZEICHNIS

### Zur Einführung

- CORINA ERK (Bamberg)  
„(Gegen-)Bilder“ – Definitorische Annäherungen, wortgeschichtliche Reflexionen, mediale Anwendungsfelder und Diversität der Gegenbilder-Konzepte ..... 11
- CHRISTOPH NAUMANN (Bamberg)  
Bild und Gegenbild – Einleitende Gedanken zu einer Dichotomie komplexer Konstrukte ..... 25

### Literatur

- JULIA ECKERT (Bamberg)  
*Schoßgebete* und Bauchschmerzen – Spezifika eines Romans als Gegenentwurf zum feministischen Diskurs ..... 43
- MAREIKE GRAMER (Bamberg)  
Defiance! Helden, Antihelden und das Problem der Zeugenschaft in deutschsprachig-jüdischer Literatur ..... 65
- MARIE GUNREBEN (Bamberg)  
Das weise Alter. Zur Neuinszenierung eines traditionsreichen Modells in deutschsprachigen Gegenwartstexten ..... 81
- MADLEN REIMER (Bamberg)  
Die ‚Antiautobiografie‘. Eine Inszenierung der Fragwürdigkeit des Ichs ..... 97

NINA REXHEPI (Bamberg)	
Werther als Bild des in die Krise geratenen Mannes: Das Motiv krisenbetroffener Männlichkeit bei Goethe und Friedrich Dürren- matt .....	111
KATHARINA WEISS (München)	
Häresiographische Momente: Die (non-)konformistische Re-Aktualisierung von Religion in Patrick Roths <i>Magdalena am Grab</i> .....	129
KATHRIN WIMMER (Bamberg)	
Lebendiges Kunstwerk, tödliche Kunst: Der Pygmalionmythos in Peter Stamms <i>Agnes</i> .....	151

#### Film

CORINA ERK (Bamberg)	
„Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“ – Zur filmischen Retrospektive auf die RAF: Auf dem Weg zum ‚Familien- terrorismus‘? .....	173
NINA SCHIMMEL (Basel)	
<i>The Bad Seed</i> oder: Kinder des Grauens .....	195

#### Fotografie und Malerei

INA MARKOVA (Wien)	
Die NS-Zeit im Schulgeschichtsbuch: Österreichische Bilddiskurse der 1950er Jahre .....	211

CHRISTOPH NAUMANN (Bamberg)	
Bildkulturen der Weimarer Zeit – Arbeiterfotografie als widerständige Visualisierungsstrategie .....	237
EVA ZIMMER (Würzburg)	
Bruch mit der traditionellen Widerständigkeit gegen die Moderne – Oder: Der Untergang des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes .....	261
Autorenverzeichnis .....	283



ZUR EINFÜHRUNG



# „(Gegen-)Bilder“ – Definitivische Annäherungen, wortgeschichtliche Reflexionen, mediale Anwendungsfelder und Diversität der Gegenbilder-Konzepte

CORINA ERK  
(Bamberg)

„Alles Urdenken geschieht in Bildern“.<sup>1</sup>  
*Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung*

## 1. Überlegungen zur Wortgeschichte und zur zeitgenössischen Verwendung der Begriffe „Bild“ und „Gegenbild“ in den Medien

Das Diktum von der gegenwärtig zu verzeichnenden Bilderflut, der Allgegenwart der uns umgebenden Bilder, erweist sich als gleichermaßen banal und viel postuliert, wie es zutreffend und aussagekräftig ist. Denn in der Tat leben wir in einer Welt voller Bilder, wir denken und erinnern in Bildern – man vergegenwärtigt sich nur die Beschreibung des visuellen Erinnerungsvermögens als fotografisches Gedächtnis – und sind bisweilen überfordert angesichts eben jener Bilderflut. Bilder begegnen uns in vielfacher Form: ob in der Massenwerbung oder im künstlerisch wertvoll gestalteten Bildband; ob als Trägermedium politischer Botschaften oder als Schnappschuss für das persönliche Erinnerungsalbum und damit als integraler Bestandteil des individuellen Gedächtnisses; ob als Visualisierungsgrundlage didaktischen Materials oder als Genuss- und Unterhaltungsmittel in Form von Film und Fernsehen. Erkennbar wird: Diese Liste ließe sich beliebig erweitern, denn Bilder erweisen sich als omnipräsent, seien sie unterbewusst wahrgenommen oder bewusst rezipiert. Sie werden auf die unterschiedlichsten Weisen medial vermittelt und dienen der Veranschaulichung spezifi-

---

<sup>1</sup> Arthur SCHOPENHAUER: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>5</sup>1998 (= stw 662), S. 97.

scher Inhalte ebenso wie sie Kunstobjekt im eigentlichen Sinne sind und auf diese Weise selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.

Namensgebend, und damit auf die Bedeutung des Wortes rückverweisend, wurde der Terminus „Bild“ gar für ein Presseerzeugnis, die *Bild-Zeitung* des *Springer-Verlags*, in der Fotografien und damit Bilder als die tragenden Säulen einer weitestgehend auf Texte verzichtenden Darstellungsform mehr oder weniger journalistischer Inhalte fungieren. Eine *Google-Suche* zum Stichwort „Bild“ führt zu etwa 800 000 000 Treffern; darunter befindet sich (je nach Browser-Einstellung, gespeicherten Cookies und Standort der sich ins System einwählenden IP) die *Bild-Zeitung* als erste Klick-Option. Die Internet-Enzyklopädie *Wikipedia*, um auf ein aktuelles Medium zu verweisen, verzeichnet unter dem Terminus „Bild“ Einträge zum Bild-Begriff der Mathematik, der Psychologie, der Bildwissenschaft, der Bildenden Kunst, der Fotografie, des Theaters, der Zeitung, des Films, der digitalen Technik und des sprachlichen Gebrauchs.<sup>2</sup> Und eine Literaturrecherche mit dem Titelstichwort „Bild“ in beliebigen Universitätsbibliotheksdatenbanken fördert als Ergebnisse 2012 erschienene Werke zutage mit zufällig herausgegriffenen Titeln wie *Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*,<sup>3</sup> *Adobe Photoshop CS6. Schritt für Schritt zum perfekten Bild*<sup>4</sup> oder *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*.<sup>5</sup> Diese knappe, keineswegs Vollständigkeit beanspruchende Zusammenschau aktueller Verwendungen des Begriffes „Bild“ soll dazu dienen, die Heterogenität desselben vor Augen zu führen.

Eine etymologische Wortanalyse führt sodann zu verlässlicheren Ergebnissen. Diese fallen wie folgt aus: Das Wort „Bild“ ist seit dem 8. Jahrhundert historisch belegt. Es leitet sich ab vom althochdeutschen

---

<sup>2</sup> Vgl. eine Suchabfrage mit folgender URL als Ergebnis: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bild> (aufgerufen am 06.02.2013).

<sup>3</sup> Vgl. Daniela MÜNDEL und Frank UEKÖTTER (Hg.): *Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

<sup>4</sup> Vgl. Markus WÄGER: *Adobe Photoshop CS6. Schritt für Schritt zum perfekten Bild*. Bonn: Galileo Press 2012.

<sup>5</sup> Vgl. Stephanie SCHMITT: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript 2012.

Wort *bilidi*, wurde mittelhochdeutsch zu *bilde*, und zwar zunächst in der Bedeutung ‘Vorbild, Muster’, später im Sinne von ‘Abbild’. Weiter zurückliegende Wortwurzeln sind nicht bekannt; vermutlich entspringt *Bild* dem germanischen Wortstamm \**bil-* in der Bedeutung ‘Form’.<sup>6</sup>

Im *Digitalen Wörterbuch der Deutschen Sprache* wird „Bild“ in sechs Bedeutungskontexten verortet, und zwar als 1) ‘(anschauliche, künstlerische) Darstellung, Wiedergabe von Dingen und Vorgängen der Wirklichkeit, der Phantasie’; 2) ‘durch gleichbleibende Dekoration gekennzeichnete Abschnitt eines dramatischen Werkes’; 3) ‘Ausschnitt aus der Umwelt, der vom menschlichen Auge erfasst wird, Anblick, Ansicht’; 4) ‘Erscheinung, die vor dem geistigen, inneren Auge eines Menschen steht’; 5) ‘Vorstellung von etw.’ und schließlich 6) ‘bildhafter Ausdruck, Vergleich in Worten’.<sup>7</sup>

Ähnlich wie die Bilderflut an sich ist also auch das Begriffsfeld „Bild“ von einer enormen Breite und Heterogenität der Bestandteile geprägt. Für die Bild-Begriffe der in diesem Sammelband vereinten Felder Literatur, Film sowie Fotografie und Malerei sei daher zunächst ein Definitionsversuch unternommen, wobei bereits jetzt festgestellt werden soll, dass die den einzelnen Aufsätzen zugrunde liegenden Bild- und damit auch Gegenbild-Begriffe keineswegs in ein vereinheitlichendes Korsett gezwängt werden dürfen. Vielmehr liegt die innovative Kraft der Vielfalt der im Folgenden anzutreffenden (Gegen-)Bild-Begriffe gerade in ihrer interdisziplinären und intermedialen Ausrichtung.

Für den Bereich Literatur beispielsweise sei auf zwei einschlägige Lexika verwiesen: Das *Metzler Lexikon Literatur* führt zwar keinen Eintrag zu „Gegenbild“, spricht im Beitrag zum Terminus „Bild“ von Melanie Beschel jedoch davon, dass das Wort im Sinne des Griechischen *eikón* oder des Lateinischen *imago* zu werten sei als Sammelbegriff der Literaturwissenschaft für Tropen und Figuren aller Art, wie etwa Metapher, Allegorie, Metonymie, Synekdoche, Personifikation, Antonomasie, Periphrase, Symbol und Gleichnis „sowie für Gegenstandsreferenzen und

---

<sup>6</sup> Vgl. Friedrich KLUGE, bearbeitet von Elmar SEEBOLD: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 122.

<sup>7</sup> Vgl. URL: [www.dwds.de/?qu=bild&view=1](http://www.dwds.de/?qu=bild&view=1) (aufgerufen am 06.02.2013).

-evokationen.“<sup>8</sup> In diesem Kontext wird bilanziert, es handele sich bei „Bildlichkeit [...] [um] ein Charakteristikum poetischer Sprache“.<sup>9</sup> Wie im *Metzler Lexikon Literatur* findet sich auch im *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* des gleichen Verlags<sup>10</sup> kein Eintrag zur Bezeichnung „Gegenbild“ und, dies überrascht nun durchaus, auch keine Erläuterung zum Begriff „Bild“. Dass der Terminus „Gegenbild“ für die Literatur allerdings durchaus von Bedeutung sein sollte, davon zeugt schon dessen 34-malige Verwendung im Werk Johann Wolfgang von Goethes, vor allem in der späten Schaffensphase des Autors.<sup>11</sup>

## 2. Reflexionen zur Komplexität und zu Bereichen verschiedener Gegenbilder-Konzepte

Im Kontrast zur meist metaphorisch zu deutenden Verwendung des dichotomischen Begriffspaares „Bild“/„Gegenbild“ im Bereich Literatur arbeiten die Künste Fotografie, Film und Malerei zunächst einmal mit dem sich tatsächlich materialisierenden Bild in Form von belichteten Filmen, digitalen Aufnahmen, Leinwänden oder Drucken. Zugleich referieren die in diesen drei genannten Kunstfeldern auftretenden Bilder auf das Bildinventar anderer Künste, sei es durch tatsächliche Thematisierung eines spezifischen Bildes oder durch intermediale Verweise

---

<sup>8</sup> *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 86.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.

<sup>11</sup> Sh. hierzu die Auflistung der Fundstellen zur Verwendung des Begriffs „Gegenbild“ im Goethe-Wörterbuch, das online abrufbar ist im Rahmen des an der Universität Trier angesiedelten Projekts *Wörterbuchnetz*, zu finden unter der URL: [http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/WBB2009/Navigator/navigator\\_py?sigle1=GWB&lemid1=J03049&sigle2=GWB&lemid2=JG01007](http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/WBB2009/Navigator/navigator_py?sigle1=GWB&lemid1=J03049&sigle2=GWB&lemid2=JG01007) (aufgerufen am 06.02.2013).

Über die Suchmaske von *Wörterbuchnetz* lassen sich auch die Fundstellen zu „Gegenbild“ in Adelungs *Grammatisch-Kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* sowie im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob Wilhelm Grimm anzeigen, auf die an dieser Stelle nur verwiesen werden kann.

auf Motivzusammenhänge. Zusätzlich gilt vor allem der Film als Inbegriff des bewegten Bildes schlechthin, wovon die stehende Wendung *Als die Bilder laufen lernten*, die auf die Anfangszeit des Kinos anspielt, bededtes Zeugnis ablegt.

Die Leistung des Bildes in seiner materialen Dimension besteht darin, einen Realgegenstand ins Visuelle zu überführen, wobei die Problematik der Abbildung von Wirklichkeit mittels Bildern nicht unerwähnt bleiben soll. Ferner gesellt sich zu dieser Ebene des Bildlichen, die auf Konkretisationen von Bildern in Fotografie und Film als den genuinen Bildmedien abzielt, die Ebene des ästhetischen Diskurses über ein tatsächlich existierendes Bild, dessen Beschaffenheit und Inhalt auf der Textebene, wobei Text hier in einem weiten Sinne zu verstehen ist, verhandelt wird. Darüber hinaus rekurriert das Sprechen über Bilder auf die Vorstellung vom Bild als sprachlicher Metapher, als im Rezeptionsakt zu entschlüsselnder Idee. Allen diesen Dimensionen des Bildbegriffes liegt der Schauwert eines Bildes an sich zugrunde, der sich umschreiben lässt mit den lateinischen Verben *demonstrare* und *praesentare*.

Ausgehend von den bereits angestellten Überlegungen zum Terminus „Bild“ und in Anknüpfung an gegenwärtige Bild-Diskurse sei auf folgende Anmerkungen zur Komplexität des Verhältnisses Bild/Gegenbild hingewiesen: Mit Blick auf die Macht der Bilder und deren mögliche Instrumentalisierung in geschichtspolitischen Zusammenhängen sowie die konstruktivistische These von der Gemachtheit der ‚Realität‘ durch die Medien aufgreifend, in deren Zusammenhang nach dem konstruktiven Gehalt des Abgebildeten und der Authentizität respektive ‚Wahrheit‘ des Dargestellten zu fragen ist, muss mit Jean Baudrillard davon ausgegangen werden, dass seit 9/11 das Bild selbst zum Ereignis geworden ist, denn

[i]n unserem mediatisierten Universum steht gewöhnlich das Bild an der Stelle des Ereignisses, und der Bildkonsum ersetzt und verzehrt das Ereignis. [...] Im normalen Medienbetrieb dient das Bild als imaginäre Zuflucht vor dem Ereignis. So verstanden, ist das Bild eine Gewalt, die dem Ereignis angetan wird. Im Fall des World Trade Centers dagegen findet eine Wechselsteigerung des Ereignisses und des Bildes statt, das Bild selbst

wird ereignishaft, es wird als Bild zum Ereignis. Auf einmal ist es weder virtuell noch real, sondern Ereignis.<sup>12</sup>

Zudem ist neben der Ereignishaftigkeit von Bildern ihre Bedeutung für das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft hervorzuheben, aus dem sie sich gleichermaßen speisen, wie sie zu diesem mit der ihnen eigenen Ästhetik beitragen. Dem gesellschaftlich geteilten, kollektiven Bildgedächtnis als visuellem Gedächtnis ist die Tatsache inhärent, dass hinter den Bildern und ihren Botschaften keine objektive ‚Wahrheit‘ existiert. Selektions-, Kombinations-, Rezeptions- und Interpretationsprozesse führen zur Tradierung von Bildtraditionen, aber auch zu Bildbrüchen, wobei mit Bildern durchaus Geschichtspolitik betrieben wird. Denn eine Ikonographie, die bewusst kreiert wurde, folgt spezifischen politischen Motiven. Ist sie jedoch unbewusst entstanden, erweist sie sich als nicht kontrollierbar, kann sich gar verselbstständigen.

Was die Kategorie Bild also abseits ihrer schwer fassbaren Vieldeutigkeit auszeichnet, ist die Disposition desselben zu Opposition und Kontroverse. Gegenüber bereits etablierten Moden den künstlerischen Aufstand zu proben, sich mittels, aber auch durch Stereotype abzugrenzen, im Vergleich zu Bräuchen und Sitten einen inhaltlichen Differenzgehalt aufzuweisen und um die, zuweilen auch geschichtspolitisch zu wertende, Interpretationsvormacht zu ringen: Das alles können Bestrebungen von Bildern sein, vor allem, wenn sich diese als alternierende, gar als ‚aufständische‘ Konzepte gerieren. Gerade dann sind sie als Gegenbilder zu bezeichnen. Der Begriff „Gegenbild“ ist nun selbst wiederum diskussionsbedürftig. Den kleinsten gemeinsamen Definitionsnenner bietet dabei der *Duden*, der unter dem Substantiv „Gegenbild“ die Bedeutungen ‚Gegenstück‘ und ‚Muster, Beispiel für etwas Gegensätzliches‘ subsumiert sowie als Synonyme „Gegenstück“, „Parallele“ und „Spiegelbild“ anführt.<sup>13</sup>

Der kontroversen Diskussion der zahlreich existenten heterogenen Gegenbilder in all ihren medialen Erscheinungsformen widmet sich der vorliegende Sammelband: Gegenbilder, Gegenrollen, Gegendiskurse in

---

<sup>12</sup> Vgl. Jean BAUDRILLARD: *Der Geist des Terrorismus*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2002 (= Passagen Forum), S. 69f.

<sup>13</sup> Vgl. den Online-Eintrag des *Duden* zu „Gegenbild“, zu finden unter der URL: [www.duden.de/rechtschreibung/Gegenbild](http://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenbild) (aufgerufen am 06.02.2013).

Literatur, Film und Fotografie sowie abbildender Kunst werden angesprochen. Dabei geht es in den einzelnen Beiträgen um Auseinandersetzungen mit Motivtraditionen sowie Weiter- und Gegenentwicklungen zu bereits vorhandenen Motiven. Rollenbilder und Rollenklischees werden ebenso hinterfragt wie Nationenbilder, Stereotype sowie Bilder und Vorstellungen von sozialen Gruppen. Ein zentrales Themenfeld stellt ferner die Auseinandersetzung mit Identitätskonstruktionen und Selbstbildern dar, etwa im Kontext von Generationenbeziehungen und Familienverhältnissen. Die thematisierten Gegenbilder treten dabei in vielfacher Form auf: sei es, dass innerhalb der Textebene auf Gegenbilder referiert oder diese erstmals konstruiert werden; sei es, dass sich der Text – verstanden als literarischer Text, als fotografische Abbildung, als Film – selbst als Gegen-Entwurf in einem bestehenden Diskurs verortet und seine Gegenbildlichkeit metatextuell oder poetologisch zur Schau stellt.

Im vorliegenden, interdisziplinär und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Sammelband geht es daher um literarische Texte, Filme und Fotografien, die in vielfältiger Weise auf traditionelle Motive des gemeinsamen kulturellen Beschreibungsinventars rekurren. Topische Elemente dieses ‚Bausteinkastens‘ werden dabei fortgeschrieben und variiert, jedoch auch demontiert und verworfen. Insbesondere an kulturellen Artefakten des 20. und 21. Jahrhunderts lassen sich folglich solche Gegenbilder untersuchen, die das Verhältnis von Modernität und Tradition *ex negativo* verhandeln. Doch nicht nur die ästhetische Auflehnung gegen Tradition und Konvention, sondern auch zahlreiche weitere Spielarten des Widerständigen – etwa ideologische Anti-Haltungen, diskursive Contra-Positionen, Abkehr von soziokulturellen Normen, Zuschreibungen und Stereotypen – können als Gegenbilder gefasst werden, die sich im literarischen, filmischen oder fotografischen Medium materialisieren und wirksam werden. Solche medialen Gegenbilder tragen identitätsstiftende Qualität in sich, qua derer sich Individuen, soziale Gruppen aber auch Institutionen und Körperschaften repräsentiert sehen. Gegenbilder, Gegenrollen und Gegendiskurse werden daher in den einzelnen Beiträgen verhandelt und innerhalb der Spannungsfelder Innovation und Tradition, Konformismus und Normbruch, das Eigene und das Fremde diskutiert.

Folgende Fragen zu Gegenkonzepten, Anti-Haltungen und Figurationen von Widerständigkeit in konkreten wie metaphorischen Bildwelten spielen dabei eine nicht unerhebliche Rolle: Welche traditionellen Motive, Topoi und Figurenmodelle schreiben Literatur, Film und Fotografie fort, gegen welche schreiben sie an? Welche Gegenbilder, Gegenrollen, Gegendiskurse lassen sich in der Literatur, im Film oder in der Fotografie ausmachen? Wie funktionieren Abgrenzungsstrategien durch Bilder? Verhalten sich (Motiv-)Tradition und ihr Gegenpol Innovation tatsächlich antagonistisch zueinander? Inwiefern tragen konventionelle Beschreibungsmuster das Potential zum Widerstand gegen das Etablierte bereits in sich? Wie gestaltet sich die Inszenierung von Gegenbildern auf der Figurenebene und welche Funktion haben diese? Welche Rolle kommt bei der Konstruktion von Identität den Bildern und Gegenbildern zu? Welche Rolle spielen Gegenbilder bei der Darstellung von sozialer Zugehörigkeit oder nationaler Identität? Gibt es in der Literatur und in den anderen Medien Gegen-Stereotype oder Gegen-Klischees, die konventionelle Darstellungen der Nationen, Geschlechter oder sozialen Gruppen hinterfragen und vielleicht in neue Konventionen umschlagen?

Dass sich die zunächst dichotomisch zueinander positionierten Bereiche Text und Bild in diesem interdisziplinär ausgerichteten Sammelband miteinander vereinen lassen, darüber gibt ein Blick auf die Entwicklung des Verhältnisses Text/Bild Aufschluss:<sup>14</sup> Bereits die Antike kennt mit Horaz' Diktum „Ut pictura poesis“ die Verbindung von Text und Bild mit dem, dem Wort bereits inhärenten, Verweis auf die Vorbildfunktion der Bildlichkeit der Malerei für die Dichtkunst. Auch im Mittelalter wäre die Trennung von Bild und Text als eine künstliche empfunden worden. Diese vollzieht sich dann jedoch mit Einsetzen der Renaissance, in der es zu einer Betonung der Differenzen der Künste kommt, die im 18. Jahrhundert in die Forderung nach der Reinhaltung der einzelnen Künste mündet, wie sie etwa Gotthold Ephraim Lessing in seinem Werk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) verlangt. Zudem wurde die Hegemonie des geschriebenen Wor-

---

<sup>14</sup> Zur historischen Genese, zum Wesen und zur Relevanz von Bildern sh. den einführenden Beitrag von Christoph Naumann mit dem Titel „Bild und Gegenbild – Einleitende Gedanken zu einer Dichotomie komplexer Konstrukte“.

tes vor der Abbildung gerade in religiösen Kontexten betont, basierend auf der biblischen Wendung aus dem Johannes-Evangelium „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“

Das andere Extrem, das die Vormachtstellung des Bildes betont, formuliert William John Thomas Mitchell 1992 mit seinem Postulat des *Pictorial Turn*, in dessen Folge und angesichts der Bilderflut es zu einem „Wechsel vom Leitmedium Buch zum Leitmedium Bild“<sup>15</sup> gekommen sei, so Aleida Assmann. Assmann verweist jedoch zugleich darauf, dass von einer Koexistenz des Bildes mit Wort und Sprache zu sprechen sei und dass es ein zunehmendes Interesse der Literaturwissenschaft an Bildern im Text gebe, wobei diese Bilder als metaphorische Sprachbilder, als Vorstellungsbilder, als Referenzen an tatsächlich existierende Bilder in Beschreibungen und als abgedruckte Fotografien auftreten können.<sup>16</sup>

Der gegenwärtig zu verzeichnende, komplexe Zusammenhang zwischen Bildern in Texten und Texten zu Bildern äußert sich beispielsweise über Intermedialität und Medienverbünde, wobei, mit Hubert Burda gesprochen, „[b]eides, Text und Bild, [...] unbedingt zusammen gesehen werden [muss].“<sup>17</sup> Von der Komplexität des Bildes und vom Zusammenhang des Visuellen mit der Schrift geht bereits Roland Barthes in seiner Essay-Sammlung *Mythen des Alltags* aus. Darin heißt es:

[D]ie Abbildung ist gewiß gebieterischer als die Schrift, sie zwingt uns ihre Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu analysieren, ohne sie zu zerstreuen. Doch dies ist kein konstitutiver Unterschied mehr. Das Bild wird in dem Augenblick, da es bedeutungsvoll wird, zu einer Schrift: es hat, wie die Schrift, den Charakter eines Diktums.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Aleida ASSMANN: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt 2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), S. 83.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>17</sup> Hubert BURDA: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21, S. 17.

<sup>18</sup> Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92), S. 87.

### 3. Geleitwort zum Band

Anknüpfend an diesen weiten Gegenbild-Begriff verstehen die Herausgeber sprachliche oder visuelle Ausdrucksformen als Vermittler einer Botschaft und damit als Sinnkonstituenten. Dabei ist es das Bestreben der hier vereinten Aufsätze, die diversen in den literarischen Texten, Filmen, Fotografien und Abbildungen verhandelten Aussagen zu entschlüsseln.

Ausgehend vom Interesse an Medien als materialisierten Zeichenträgern einerseits sowie als Codierung von Bedeutung in Symbolen andererseits und basierend auf der Vorstellung von der Konstruktion von Wirklichkeit durch Bilder als Medien,<sup>19</sup> gliedert sich der Band *Gegenbilder* daher in die Sektionen „Literatur“, „Film“ sowie „Fotografie und Malerei“. In diesen werden thematisch nationenspezifische (Gegen-) Bilder und aktuelle, exemplarische Erinnerungsdiskurse analysiert, die das Spannungsfeld von kollektivem Nationengedächtnis und Historie bilden und zur Konstruktion nationaler Identitäten beitragen, als da wären: die Repräsentation der NS-Zeit in österreichischen Schulbüchern des Faches Geschichte und die damit verbundenen geschichtspolitischen Strategien sowie die zu diesem Zweck instrumentalisierten Bilder respektive die Non-Visualisierung dieser Zeit (INA MARKOVA); der Wandel des Schweizer Schulwandbilder-Werkes und dessen Bedeutung für die Identität der Schweizer als Nation, auch unter Einbezug von Stereotypen sowie moderner, abstrakter künstlerischer Darstellungsverfahren (EVA ZIMMER).

Der vorliegende Sammelband widmet sich überdies literarischen und filmischen Vorstellungen von Selbst- versus Fremdbildern. Zu diesem Themenspektrum finden sich Beiträge, die folgenden Fragen nachgehen: Wie wird die Erinnerung an die Rote Armee Fraktion in den Post-2000-Kino-Filmen *Schattenwelt* und *Es kommt der Tag* im Zusammenhang mit dem generationell geprägten Familiengedächtnis verhandelt (CORINA ERK)? Von wem wird, vor dem Hintergrund sekundärer Zeugenschaft und basierend auf der literarischen Konstruktion ‚jüdischer (Anti-)Helden‘, die Tradierung jüdischer Vergangenheit dominiert

---

<sup>19</sup> Vgl. ASSMANN: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, S. 59.

(MAREIKE GRAMER)? Inwiefern lässt sich von einer Krise der Männlichkeit, verstanden als Gegenbild des Weiblichen, in Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* sowie Dürrenmatts *Die Ehe des Herrn Mississippi* und *Der Besuch der alten Dame* sprechen (NINA REXHEPI)?

Darüber hinaus wird in diesem Sammelband die Bandbreite poetologischer Gegenbilder aufgefächert: So liest JULIA ECKERT, ausgehend von Rezensionen und Blogbeiträgen, den Roman *Schoßgebete* von Charlotte Roche als Gegenentwurf zu feministischen Texten. Der Beitrag von MADLEN REIMER wendet sich der spezifischen Ausprägung (anti-)autobiografischen Schreibens in Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* und Ingeborg Bachmanns *Malina* zu, denen die Fragwürdigkeit narrativer Verfahren eingeschrieben sei.

In *Gegenbilder* geht es ferner um den literarischen und filmischen Umgang mit Motivtraditionen und -brüchen: Der literarische Umgang mit und das Anschreiben gegen den aktuellen gesellschaftlichen Altersdiskurs wird am Beispiel von John von Düffels *Houwelandt* und Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (MARIE GUNREBEN) ebenso untersucht wie die filmische Inszenierung des ‚bösen Kindes‘ in *The Bad Seed* (1955) als Gegenbild zum unschuldig-naiven Kind sowie zum ‚klassischen‘ Verbrecher gleichermaßen (NINA SCHIMMEL). Außerdem wird die Heterogenität religiöser Motive und Traditionslinien sowie die sich daraus ergebende Enttabuisierung von Religion in Patrick Roths *Magdalena am Grab* einer kritischen Sichtung unterzogen (KATHARINA WEISS). Ferner wird die Tradierung des Pygmalionmythos in Peter Stammes *Agnes* (KATHRIN WIMMER) beleuchtet. CHRISTOPH NAUMANN schließlich beschäftigt sich mit der Massenkultur fotografischer Bilder zur Zeit der Weimarer Republik und thematisiert das Genre der Arbeiterfotografie als linkspolitisch intendiertes Gegenmoment zur bürgerlichen Pressefotografie.

Ohne die tatkräftige und in jeder Hinsicht unkomplizierte Hilfe von Prof. Dr. Andrea Bartl (Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Otto-Friedrich-Universität Bamberg), Dr. Mirna Zeman (ehemals Koordinatorin der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien) und Prof. Dr. Jörn Glasenapp (Lehrstuhl für Literatur und Medien, Otto-Friedrich-Universität Bamberg) wäre die Publikation dieses Sammelbandes sowie die ihm vorausgehende Tagung, das internati-

onale und interdisziplinäre Forschungskolloquium der Bamberger Gra-duiertenschule für Literatur, Kultur und Medien (BaGraLCM), das am 8. und 9. Juni 2012 unter dem Titel „Gegenbilder – literarisch/filmisch/ fotografisch“ an der Universität Bamberg stattfand, nicht möglich gewe-sen. Dafür sei ihnen an dieser Stelle aufs Herzlichste gedankt.

### Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt <sup>3</sup>2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27).
- BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92).
- BAUDRILLARD, Jean: *Der Geist des Terrorismus*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2002 (= Passagen Forum).
- BURDA, Hubert: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21.
- KLUGE, Friedrich, bearbeitet von Elmar SEEBOLD: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/New York: de Gruyter 2001.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007.
- MÜNKEL, Daniela und Frank UEKÖTTER (Hg.): *Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- SCHMITT, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band 2: Die Welt als Wille und Vorstellung II. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>5</sup>1998 (= stw 662).

WÄGER, Markus: *Adobe Photoshop CS6. Schritt für Schritt zum perfekten Bild*. Bonn: Galileo Press 2012.



## Bild und Gegenbild – Einleitende Gedanken zu einer Dichotomie komplexer Konstrukte

CHRISTOPH NAUMANN  
(Bamberg)

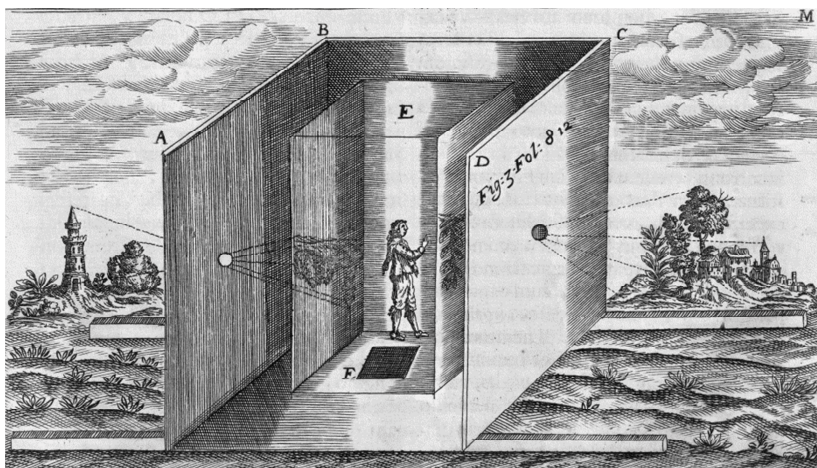


Abb. 1: Camera obscura, Kupferstich in *Ars magna lucis et umbrae*, 1646

*„Wörter sind kein Schutz vor einem Rückfall in Bilder.“  
(Jean-François Lyotard)*

Inmitten einer Wiese steht eine große, abgedunkelte Box. In ihrem Inneren sind zwei Bahnen aus dünnem Papier<sup>1</sup> aufgespannt. Auf der einen ist schemenhaft das projizierte Bild einer Baumgruppe mit nebenstehendem Haus und Kirche zu sehen, auf der anderen ein Turm. Durch zwei kleine Öffnungen in den Seitenwänden bringen Lichtstrahlen sie herein und lassen sie kopfstehend und seitenverkehrt wie auf einer Mattscheibe erscheinen. Zwischen den Papierwänden stehend ist ein Mann dabei, mit Pinsel in der Hand eines der beiden leuchtenden Bilder abzupausen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Thomas GANZ: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994, S. 22.

Dieser Kupferstich von 1646, der dem vorliegenden Band als Titelbild dient und die eben beschriebene Szenerie zeigt, stammt aus dem Buch *Ars magna lucis et umbrae* des Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher. Er ist die erste bildliche Darstellung einer tragbaren Camera obscura,<sup>2</sup> eines Hilfswerkzeugs, das Zeichnung sowie Malerei revolutioniert hat, indem es wesentlich zur Etablierung der Zentralperspektive und damit naturgetreuen Abbildungen in den bildenden Künsten beigetragen hat.<sup>3</sup> Zu bemerken ist in diesem Bild eine Parallele zwischen der doppelten Schachtelung in Bezug auf unsere Rezipientensituation im Hier und Heute: Als Betrachter dieses historischen Kupferstichs schaut man einem weiteren Bildbetrachter zu. Und ist zugleich Zeuge eines Bildwerdungsprozesses.

Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, anhand dieser Illustration als Projektionsfläche der Theorie von Bildlichkeit und Gegenbildlichkeit, die komplexe Thematik von wahrgenommener Welt, geistigen Vorstellungsbildern und ihren materialisierten Abbildungen durch den Menschen zu reflektieren. Denn so stark unsere heutige Lebenswelt von Bildern durchsetzt ist – wobei auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen eine Hochkonjunktur erfährt –, so schwer fällt es nach wie vor, allgemeingültig zu definieren, was ein Bild ausmacht.<sup>4</sup> Zu verschieden scheint das, was uns unter dem Begriff „Bild“ entgegentritt: Das kann ein Foto, eine Zeichnung oder ein Gemälde sein, eine

---

<sup>2</sup> Bedeutungsvoll ist die Beschäftigung mit der Camera obscura durch Kircher vor dem Hintergrund der offensiven jesuitischen Bildpolitik im Zuge der Gegenreformation nach dem Konzil von Trient. Zur (Rück-)Bekehrung der Menschen setzten die Jesuiten auf gefühlsmäßige Überwältigung mit Hilfe der Illusionskunst. In diesem Bestreben nutzten und optimierten sie weitere optische Apparate, beispielsweise die *Laterna magica*, einen Vorläufer des Diaprojektors. Mit der Funktionalisierung der Bildmedien entstand so ein vor allem für die illiterate Masse an Menschen konzipiertes, wirkmächtiges mediales Gegenbild zur reformatorischen Kargheit der *sola scriptura*.

<sup>3</sup> Vgl. GANZ: *Die Welt im Kasten*, S. 16f. Eine erste allgemeinverständliche Beschreibung der Camera obscura findet sich zwar bereits 1553 im Werk *Magia naturalis* von Giovanni Battista della Porta, allerdings blieb der Apparat so lange relativ nutzlos, bis er transportabel wurde. Vgl. Beaumont NEWHALL: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998, S. 9.

<sup>4</sup> Hans Belting betont im Kontext der Frage nach der Ontologie des Bildes die Wichtigkeit des Fragens nach dem Wie anstelle des Was. Vgl. Hans BELTING: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001, S. 12.

sprachliche Metapher, ein Gedanke – möglicherweise sogar in naturwissenschaftlicher Terminologie, gehen die Neurowissenschaften doch heute davon aus, das menschliche Gehirn funktioniere im Wesentlichen auf der Basis miteinander vernetzter Bilder. Dieser an Vielgestaltigkeit wie Komplexität schier überbordende Bildbegriff lässt es ratsam erscheinen, die Annäherung an die Phänomene Bild und Gegenbild stufenweise mit der Betrachtung des historischen Titelbilds zu verknüpfen. Denn an ihm sind einige Charakteristika von Bildlichkeit und Gegenbildlichkeit erkennbar und exemplarisch nachvollziehbar. So wird der Bogen geschlagen zu den verschiedenen ideellen und materialisierten Erscheinungsformen dieser Begriffe, die für die durch den *Iconic Turn*<sup>5</sup> geprägten Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften unserer Zeit so wesentlich geworden sind. Als kleinsten gemeinsamen Nenner in der Diversifizität des Ikonischen nennt Gottfried Böhm, der Ausrufer eben dieser Bilderwende, das Bild im Sinne eines anthropologischen Faktors „ein offenbar tief verankertes Bedürfnis im Menschen“.<sup>6</sup>

Doch zurück zum Titelbild: Der angedeutete Strahlengang der Kamera-Öffnung weist auf die Kadrierung des in den Innenraum projizierten Bildes hin und charakterisiert diesen als engen Ausschnitt aus einer vielfach größeren Realität. Die dreidimensionale Außenwelt wird mithilfe der Kameratechnik in die Fläche der im Innenraum aufgespannten Leinwand reduziert und dort vom Maler nachgezeichnet. Doch so sehr er sich in der Wiedergabe der Szenerie auch um eine naturalistische Darstellungsweise bemühen mag: Nie könnte aus seinem Bild eine Kopie der Wirklichkeit werden. Was er seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend abpaust, bleibt stets eine Interpretation eines Stücks Außenwelt. In dieses Kunstwerk eingeschrieben sind gleichzeitig eine Vielzahl von Einflussfaktoren, die in Differenz<sup>7</sup> zur tatsächlich vorhandenen Welt stehen. Dabei fungiert das Bild im wörtlichen Sinn als Medium, als

---

<sup>5</sup> Den Begriff *Iconic Turn* prägte der Bildwissenschaftler Gottfried Böhm im Jahr 1994. Zwei Jahre zuvor hatte der Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell den *Pictorial Turn* ausgerufen. Vgl. Doris BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 329.

<sup>6</sup> Gottfried BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press 2008, S. 37.

<sup>7</sup> Für Gottfried Böhm zeichnet sich dabei das Ikonische durch eine vom Sehen realisierte Differenz aus. Vgl. BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

Vermittler, wenn es die Sache zeigt, wobei das Abgebildete mit dem Original keineswegs identisch ist: Das Bild als „Paradox einer realen Irrealität“.<sup>8</sup>

Grundsätzlich darf ein Bild nicht mit seiner physischen Existenz als identisch angesehen werden, denn „[d]as Bild (picture) ist das Bild (image) plus der materielle Träger; es ist die Erscheinung des immateriellen Bildes (image) in einem materialen Medium.“<sup>9</sup> Doch auch ohne Materialität ist Bildlichkeit vorstellbar und existent. Angenommen sei, dass sich menschliches Denken überwiegend in Form von Bildern vollzieht.<sup>10</sup> Dies wird plausibel vor dem Hintergrund, dass die Sprache – sowohl die des Alltags als auch die der Literatur – als Ausdrucksmittel des Geistes in hohem Maße von Metaphern durchsetzt ist. Denn: „Es ist die Metapher, mit der die meisten Innovationen in der Philosophie und den anderen Künsten und Wissenschaften ausgedrückt werden.“<sup>11</sup>

Der Begriff „Bild“ bezeichnet also auch und ganz wesentlich die Ideen eines (sehenden) Menschen, der gleichsam wie mit einem inneren Auge Gegenstände vor sich sieht.<sup>12</sup> Damit das Bild überhaupt als Bild funktioniert, ist als zentrales Agens in diesem Prozess der Kontextualisierung die geistige Fähigkeit des Menschen gefordert, Verknüpfungen zwischen Ähnlichkeitsbeziehungen herzustellen. Das charakterisiert Edmund Husserl als die Problematik, „bloß das eine anschaulich gegen-

---

<sup>8</sup> BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

<sup>9</sup> William John Thomas MITCHELL: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 285.

<sup>10</sup> Vgl. BELTING: *Bild-Anthropologie*, S. 11. Ein Alternativkonzept benennt Helge Gerndt, wenn er von einem dynamischen Prozess von Sehen und Denken ausgeht, bei dem Wort und Bild untrennbar miteinander verbunden werden. Vgl. Helge GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“. In: *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften*. Hg. v. Heidrun Alzheimer u.a. Regensburg: Schnell & Steiner 2010, S. 429–438, S. 434.

<sup>11</sup> Jakob STEINBRENNER und Ulrich WINKO: „Die Philosophie der Bilder“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 13–40, S. 33.

<sup>12</sup> Jakob STEINBRENNER und Ulrich WINKO: „Vorwort“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 7–12, S. 7.

wärtig zu haben und statt seiner doch das andere zu meinen.<sup>13</sup> Solchermaßen umfasst die Breite des Bildbegriffs in unserem Untersuchungsfeld gleichermaßen geistige, sprachliche und textuelle Bilder sowie Werke der Malerei, des Films und fotografische Bilder.<sup>14</sup> Die optisch präsenten und haptisch greifbaren Bilder lassen sich dabei nie auf ihre Materialität reduzieren, sondern transportieren einen immateriellen Bedeutungsüberschuss, der in ähnlicher Weise beim geistigen Übersetzungsprozess literarischer Motive in gedankliche Bilder wirksam wird. Unschärfen, Leerstellen und blinde Flecken agieren hier nicht als Antagonisten gegen das bildliche Verstehen, sondern bringen überhaupt erst die Differenz hervor, die das Wirken von Literatur und bildenden Künsten in der Imagination möglich macht:

Bilder appellieren an unsere visuelle Vorstellungskraft. Vor Kunstwerken bedeutet die fehlende Eindeutigkeit einen wesentlichen Anreiz für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit diesem Werk, und dies markiert den Übergang von der Wahrnehmung zur Betrachtung. Kunstbetrachtung bedeutet immer einen Umgang mit Vieldeutigkeit, die in dieser Weise nur einem Bild eigen ist.<sup>15</sup>

Das Bild, das der Landschaftsmaler in seiner Camera obscura auf das Papier bringt, wird, trotz der verwendeten Technik zur realistischeren perspektivischen Darstellung, solche vom Betrachter zu füllenden Leerstellen aufweisen. Es entsteht auch nicht semi-maschinell im Moment des Auftragens der Farben, sondern bereits vorher als Idee im Kopf des Künstlers. Dabei hat das materialisierte Bild zweifellos eine Bindung an die vorhandene Welt vor der Camera obscura. Und doch ist es in mehrfacher Hinsicht verschieden vom zur Abbildung gewählten Realitätsausschnitt.<sup>16</sup> Durch die Isolation der von ihm gewählten Rahmung gibt der Künstler dem Gezeigten erst Bedeutung und enthebt es gleichzeitig

---

<sup>13</sup> Edmund HUSSERL: *Logische Untersuchungen*. Band 2, 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 422.

<sup>14</sup> Die Vorstellung vom Bild als seinen materiellen Träger transzendierendes Phänomen konstituiert geradezu den Ausgangspunkt für Untersuchungen einer visuellen Intermedialität, die nicht alleine die Übergänge zwischen physischen Medienformen thematisieren.

<sup>15</sup> GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“, S. 435.

<sup>16</sup> Vgl. Dietrich SCHLÜTER: Art. „Bild“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe 1971, S. 914, Sp. 3086–3104, Sp. 3088.

dem Kontext. So evoziert er eine Spannung zwischen Abgebildetem und Nicht-Abgebildetem. Als Visualisierung des Letzteren lässt sich im Kupferstich die zweite Projektion verstehen, die im Rücken des Malers und ohne seine Aufmerksamkeit zwar im Moment auf der aufgespannten Papierbahn ebenso leuchtet wie das entstehende Kunstwerk, letztendlich aber immateriell bleiben wird, ein verworfener Gedanke. So wird in diesem historischen Kupferstich ein Ungleichgewicht virulent, das als eines aus einer Reihe zahlreicher gegenläufiger Momente innerhalb der Bildlichkeit zu identifizieren ist: Entscheidung für ein Bild bedeutet gleichzeitig Ablehnung unzähliger möglicher anderer.

Es kommt darauf an, dass man die richtigen äußeren Bilder für sich auswählt und dass man sie zu inneren Bildern werden lässt. Dieses Ausleuchten muss von außen nach innen weitergehen. Die inneren Bilder sind Visionen, die einen leiten, und in den äußeren Bildern erkennt man das Aufleuchten älterer.<sup>17</sup>

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Bildlichkeit respektive Gegenbildlichkeit ist die Kontextabhängigkeit<sup>18</sup> eines Bildes, will es vom Rezipienten in seiner Komplexität entschlüsselt und verstanden werden: Der auf dem Kupferstich gezeigte Maler trifft seine Wahl des Darzustellenden und der Art der Ausführung nicht völlig frei, sondern ist seinerseits beeinflusst durch den Horizont seiner Sozialisation und kulturellen Erfahrung.<sup>19</sup> Dieser schreibt sich bewusst oder unbewusst in das neu

---

<sup>17</sup> Hubert BURDA: „Innere Bilder – äußere Bilder“ (= Hinführung zum Interview mit Hans Belting). In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 151.

<sup>18</sup> Insbesondere Hegel betont die Bedeutung des Sinnzusammenhanges, in dem ein Bild oder eine Metapher verstanden wird. Er ist nötig, um zur Bedeutung zu gelangen, die beide zwar veranschaulichen, sie jedoch nicht aussprechen. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Ästhetik*. Band 1. Hg. v. Friedrich Bassenge. W-Berlin: Verlag das Europäische Buch 1985, S. 395–397.

<sup>19</sup> Hingewiesen sei in diesem Kontext auf die im Bereich der Erinnerungskultur von Aleida und Jan Assmann geprägten Termini vom kommunikativen und kollektiven Gedächtnis, kompakt dargestellt u.a. in: Jan ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007, S. 48–66.

Kollektive Gedächtnisorte und Bildlichkeit finden sich in Beziehung gesetzt in: Monika FLACKE: „Erinnerungen“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz: Philipp von Zabern 2004, S. 7–12, S. 10.

entstehende Bild ein – greift der Künstler nun eine Tradition auf, folgt einem Stil, betont ein etabliertes Motiv<sup>20</sup> oder stellt er sich bewusst gegen die Überlieferung mit dem Anspruch, in Abkehr und Widerstand etwas Neues hervorzubringen.

Bilder bilden nicht die Wirklichkeit ab, sie stellen eine ‚Wirklichkeit‘ her, die der Betrachter jedoch verstehen muß, da er seine eigenen Erinnerungsorte hat, welche die Bilder reflektieren müssen. Über gesellschaftliche Prozesse können diese Erinnerungsorte zu kollektiven Gedächtnisorten werden. Dies wiederum kann ein Bedürfnis nach massenhafter Reproduktion entstehen lassen.<sup>21</sup>

Besonders in der historischen Betrachtung des Stellenwerts des Bildes im Lauf der Kulturgeschichte erscheint die von Athanasius Kircher verwendete Abbildung der Camera obscura als bedeutsamer Wendepunkt: In Verbindung mit der Summe der Darstellungen weiterer optischer Phänomene im Werk *Ars magna lucis et umbrae*, das sich ganz der Nutzbarmachung durch sie zu erzielender Effekte widmet, steht der Kupferstich exemplarisch für eine neu sich etablierende Hoffnung auf die Wirkmacht des Bildlichen im 17. Jahrhundert.<sup>22</sup> Dabei war die Hochschätzung visueller Medien durch die Societas Jesu keineswegs Selbstzweck, sondern Bildpolitik mit dezidiert machtpolitischem Kalkül. Die Instrumentalisierung der Bilder betrachtete man als starke Waffe im Kampf der Gegenreformation: Gerade durch die Sinnlichkeit des Sichtbaren sollten die Menschen zum richtigen Glauben zurückgeführt werden.<sup>23</sup>

Im diametralen Gegensatz dazu hatten vorher die Reformatoren Bilder als Medien der Glaubensvermittlung strikt abgelehnt. Martin Luthers Forderung „sola scriptura“, also das geschriebene und gesprochene Wort der Heiligen Schrift als einzig legitimen Weg zu Glaubens-

---

<sup>20</sup> Vgl. GERNDT: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“, S. 435.

<sup>21</sup> FLACKE: „Erinnerungen“, S. 10.

<sup>22</sup> Eine Aufwertung der Bildlichkeit zeichnet sich bereits in der Renaissance ab, eine verstärkte machtpolitische Instrumentalisierung von Bildern ist für das Barock zu konstatieren.

<sup>23</sup> Vgl. Hubert BURDA und Friedrich KITTLER: „Im Olymp gibt es keine Wolken.“ In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 68–71, S. 69.

wahrheiten anzuerkennen, diskreditierte die Rolle der Bilder.<sup>24</sup> Wesentlich in diesem religiösen Hintergrund verwurzelt sieht auch Wolfgang Brückner das lange Primat des Wortes gegenüber dem Bild in der deutschen Kulturgeschichte:

Doch die Vorstellung, daß nur die Ohren das Organ des christlichen Menschen seien, hat dem alleinigen Schriftprinzip im kulturellen Gedächtnis der Deutschen den Vorrang von Schriftlichkeit in jeglichen Erkenntnisprozessen eingebrannt.<sup>25</sup>

Allerdings reicht der Widerstand gegen Bilder und damit ein grundlegendes Spannungsverhältnis zwischen Bildlichkeit und Textualität geschichtlich wesentlich weiter zurück. Seit der Antike sind Bilder der oppositionellen Dominanz von gesprochener und geschriebener Sprache ausgesetzt. Die verschiedenen Positionen des historischen Antagonismus von Bildlichkeit und dem Widerstand gegen sie können an dieser Stelle aber nur in ihren Grundzügen angedeutet werden: Ein Ausgangspunkt für die Geringschätzung des Bildlichen ist in der jüdisch-christlichen Überlieferung des Alten Testaments zu sehen, auf die sich Reformatoren wie Ikonoklasten berufen. Das alttestamentarische Bilderverbot des Dekalogs<sup>26</sup> scheint bis heute Auswirkungen auf die Geringschätzung des Bildes zu haben<sup>27</sup> und wird auf weltlicher Seite von einer durch Platons Bilderfeindschaft geprägten Philosophie flankiert: „Diese Abwertung der Bildlichkeit und des anschaulichen Denkens hat eine ehrwürdige Tradition in der Geschichte unserer Kultur.“<sup>28</sup> Gerade in der Sinnlichkeit des Bildes sieht Platon die Gefahr der Täuschung

---

<sup>24</sup> Ein im Bibelvers „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.“ (Joh. 1,1) begründeter Primat des Wortes ließe sich hinsichtlich der Hierarchie von Wort und Bild kontrastieren mit dem Genesis-Zitat „Als Gott den Menschen schuf, machte er ihn nach dem Bilde Gottes.“ (Gen. 5,1)

<sup>25</sup> Wolfgang BRÜCKNER: „Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen“. In: *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Wissenschaft*. Hg. v. Helge Gerndt und Michaela Haibl. Münster: Waxmann 2005, S. 35–48, S. 40.

<sup>26</sup> In Ex 20,4 heißt es: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“

<sup>27</sup> Ausdrücklich ausgenommen seien hier literatur- und kulturwissenschaftliche Disziplinen, die sich im Zuge einer Neuausrichtung durch den *Iconic Turn* dezidiert bildwissenschaftlichen Fragestellungen zugewendet haben.

<sup>28</sup> STEINBRENNER/WINKO: „Vorwort“, S. 8.

und wertet deshalb die Bedeutung des Bildes stark ab gegenüber der Idee.<sup>29</sup> Während im Mittelalter Bild und Text noch in relativ engen Verbindungen erscheinen,<sup>30</sup> kommt es in der Neuzeit zu einer stärkeren Differenzierung der einzelnen Künste und damit ihrer Darstellungsmedien.<sup>31</sup>

Verfestigt wurde das Primat des geschriebenen Wortes in der europäischen Geistesgeschichte durch die Aufklärung, insbesondere durch Immanuel Kant und seine Hierarchie der Sinne. „Rationalität konnte man sich überhaupt nur noch als Produkt von Verbalität vorstellen. [...] Gegenstände ernsthaften Nachdenkens vermochten allein Texte zu sein“,<sup>32</sup> charakterisiert Wolfgang Brückner die Position der Aufklärer, die sich bis in die Zeit der Moderne durchsetzen konnte; dies allerdings in zunehmendem Spannungsverhältnis zu einer mehr und mehr von Bildern durchsetzten Lebenswelt, was freilich nicht ohne Einfluss auf die Bereiche Literatur und Wissenschaft bleiben konnte. So tritt im 20. Jahrhundert der Hegemonie von Wort und Text die Vorstellung entgegen, eine Gesellschaft könne gerade dann als modern gelten, wenn die Bildproduktion und der Konsum von Bildern in den Mittelpunkt ihres Handelns rückten.<sup>33</sup> Die damit angesprochene Omnipräsenz der Bilder und mit ihr untrennbar verbunden die Voraussetzung einer massenhaften „technischen Reproduzierbarkeit“<sup>34</sup> von Bildern weckt die Assoziation zum Medium Fotografie, das, um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden, erheblichen Einfluss sowohl auf die Bereiche Kunst und

---

<sup>29</sup> SCHLÜTER: „Bild“, Sp. 3086.

<sup>30</sup> Dieser Position widerspricht Berthold Beiler mit seiner Hypothese einer Unterordnung des Sehannes während des gesamten Mittelalters. Vgl. Berthold BEILER: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977, S. 71.

<sup>31</sup> Vgl. Aleida ASSMANN: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt <sup>3</sup>2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), S. 81.

<sup>32</sup> BRÜCKNER: „Wort oder Bild?“, S. 41 und S. 44.

<sup>33</sup> Vgl. Susan SONTAG: „Die Bilderwelt“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 3. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 243–249, S. 244.

<sup>34</sup> Zur Bedeutung der Reproduzierbarkeit von Bildern und ihrem enormen Einfluss auf Kunst und Gesellschaft vgl. Walter BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508, S. 477.

Wissenschaft, aber auch auf das alltägliche Leben gewinnt und ohne das die auf ihm aufbauenden Hybrid-Medien Film und Fernsehen nicht denkbar wären.

Bereits angedeutet findet man sie in der optischen Funktionsweise der Camera obscura, die fotografie- und technikgeschichtlich tatsächlich als wichtige Vorstufe für das spätere Massenmedium der bildlichen Reproduktion gilt.<sup>35</sup> Dies wird evident im vergleichenden Blick auf die prozesshaften Funktionsweisen: Von Gegenständen der Realwelt reflektierte Lichtstrahlen in eine dunkle Box einzufangen, sie zu bündeln und auf einer Fläche wiederzugeben, macht ebenso die Grundzüge der Fotografie aus. Was der Camera obscura zur fotografischen Abbildung alleine fehlt, ist die Möglichkeit, die Emanation,<sup>36</sup> also das in ihrem Inneren projizierte Lichtbild, chemisch zu fixieren und reproduzierbar zu machen.<sup>37</sup> Die Erfindung des Positiv-Negativ-Verfahrens durch Fox Talbot<sup>38</sup> um 1835 ist hier als wichtiger Wendepunkt in der langen Tradition der Unterordnung der Bildlichkeit zu sehen. Sie schafft die Grundlage für eine moderne Medienkultur, in der bildliche Massenproduktion und -konsumption zur Regel wird. Und sie bereitet medientechnologisch vor, was medientheoretisch gegen Ende des 20. Jahrhunderts<sup>39</sup> formuliert wird als *Pictorial Turn* sowie *Iconic Turn*. In den Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaften markiert diese Wende ein Umdenken gegenüber der Rolle des Bildlichen, worüber Hubert Burda konstatiert,

dass nach Jahrhunderten, in denen unsere Kultur durch Schrift und Text konstituiert wurde, die visuelle Kommunikation stärker als bisher gewor-

---

<sup>35</sup> Vgl. GANZ: *Die Welt im Kasten*, S. 18.

<sup>36</sup> Vgl. Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= st 1642), S. 90f.

<sup>37</sup> Nicht übergangen werden sollen als Erfinder der Fotografie Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre, deren Verfahren ausführlich dargestellt sind in NEWHALL: *Geschichte der Photographie*, S. 13–26.

<sup>38</sup> Vgl. Jens JÄGER: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000, S. 42.

<sup>39</sup> Kein Jahrhundert zuvor war so massiv durch (reproduzierte) Bilder geprägt. Die wissenschaftliche Reflexion der Rolle der Bilder folgte mit gehörigem Abstand auf lebensweltliche Realitäten, in denen sich Bilder längst als bestimmende mediale Träger durchgesetzt hatten.

den ist und in viel größerem Umfang zur Geltung kommt. Beides, Text und Bild, muss jedoch unbedingt zusammen gesehen werden.<sup>40</sup>

Die Bilderwende in den Geisteswissenschaften um das Jahr 2000 ist also nicht gleichzusetzen mit einer wiederholten Umkehr in der Hierarchie der Darstellungsmedien Text und Bild. Stattdessen stellt sie einen Versuch dar, ein neues Verhältnis von Textualität und Visualität zu etablieren, bei dem auf der Grundlage eines erweiterten Sprachbegriffes beide Formen als gleichrangige Lesetexte verstanden werden. Ausgegangen wird von einem Zusammenwirken sowie einer zumindest teilweise möglichen gedanklichen Übersetzbarkeit von Bildern in Sprache und umgekehrt, die Wolfgang Brückner folgendermaßen begründet sieht: „Schon unsere Sprache besteht aus lauter Bildern anschaulicher Vorstellungen.“<sup>41</sup> Akzeptanz von Bildern als Sprache mit eigener Gesetzlichkeit setzt dies voraus. Diese anthropologische Annahme schafft die Basis für eine erweiterte Literatur- und Kulturwissenschaft, die den Bereich des Visuellen als gleichberechtigt anerkennt. Ganz in diesem Sinn geht Walter Benjamin von einer starken Durchlässigkeit zwischen den Bereichen Text und Bild aus, wenn er die Sprachwerdung von Dingen und die Bildwerdung von Sprache thematisiert.<sup>42</sup> Im Verständnis dieses Zusammenwirkens beider medialer Akteure wird deutlich, warum gerade der Philologie eine besondere Rolle in der Beschäftigung mit Bildern zukommt:

Die Literaturgeschichte war notwendigerweise seit je mehr als die Geschichte literarischer Kunstwerke. Sie mußte sich immer schon dem ganzen Feld der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks widmen, weil dort das gesamte Sensorium, namentlich das visuelle, zum Tragen kommt.<sup>43</sup>

Mit der Nivellierung der Schwelle zwischen geistigen und materialisierten Bildern im Zuge des *Iconic Turn* am Ende des 20. Jahrhunderts rü-

---

<sup>40</sup> Hubert BURDA: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21, S. 17.

<sup>41</sup> BRÜCKNER: „Wort oder Bild?“, S. 47.

<sup>42</sup> Walter BENJAMIN: „Der Baum und die Sprache“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 425–426; Walter BENJAMIN: „Die Ferne und die Bilder“. In: Ebd., S. 427.

<sup>43</sup> MITCHELL: *Bildtheorie*, S. 271.

cken somit vermehrt bildwissenschaftliche Probleme in den Fokus der Betrachtung. Als komplexe Konstrukte scheinen Bilder sich dabei einer eindeutigen Logik zu widersetzen und in ihrer Chiffriertheit und potentiellen Vieldeutigkeit<sup>44</sup> – vergleichbar einer Kehrseite – die Anlage zur Kontroverse in sich zu tragen. Es bleibt schwer zu definieren, was genau ein Bild ausmacht. Nicht zu bestreiten ist allerdings, dass es widerständige Wirkmacht besitzt, unmittelbar Emotionen auslöst und somit in besonderer Weise geeignet ist, Diskurse, Debatten wie auch Auseinandersetzungen anzufachen.

Teilweise beruht die Unberechenbarkeit anstößiger Bilder auf der ihnen eigenen Tendenz, stets an der Frontlinie gesellschaftlicher und politischer Konflikte aufzutreten [...]. Sie treten in diesen Konflikten nicht nur als Anlässe und Provokationen auf, sondern auch als Kombattanten, Opfer und Provokateure.<sup>45</sup>

Dieses explosive Moment, durch das sich die Bildlichkeit in der europäischen Kulturgeschichte immer wieder ausgezeichnet hat, legitimiert neben dem Feststellen einer unbestreitbaren möglichen affirmativen Evidenz ganz wesentlich auch die Diagnose eines Hangs der Bildlichkeit zur Undisziplin, zum Widerstand, zur Gegenposition, welche im Zusammenhang mit der „Unkontrollierbarkeit von Repräsentationen“<sup>46</sup> zu betrachten ist. Ästhetische Auflehnung gegen Tradition und Konvention, Abgrenzung durch Stereotype, der Bruch mit Traditionen und der Kampf um Deutungshoheit: Hier begegnen Bilder mitunter als revolutionäre Alternativ-Konzepte – oder mit anderen Worten: als Gegenbilder.

---

<sup>44</sup> Gottfried Böhm verweist auf die „Zwitterexistenz des Ikonischen [...] Ding und Nicht-Ding zugleich“ zu sein. Vgl. BÖHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37.

<sup>45</sup> MITCHELL: *Bildtheorie*, S. 373.

<sup>46</sup> Ebd., S. 95.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt <sup>3</sup>2011 (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27).
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007.
- BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= st 1642).
- BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, Teil 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508.
- BENJAMIN, Walter: „Der Baum und die Sprache“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 425–426.
- BENJAMIN, Walter: „Die Ferne und die Bilder“. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 427.
- BENJAMIN, Walter: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- BÖHM, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press 2008.
- BRÜCKNER, Wolfgang: „Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen“. In: *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Wissenschaft*. Hg. v. Helge Gerndt und Michaela Haibl. Münster: Waxmann 2005, S. 35–48.

- BURDA, Hubert: „Innere Bilder – äußere Bilder“ (= Hinführung zum Interview mit Hans Belting). In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 145–153.
- BURDA, Hubert: „Iconic Turn“. In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 15–21.
- FLACKE, Monika: „Erinnerungen“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz: Philipp von Zabern 2004, S. 7–12.
- GANZ, Thomas: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994.
- GERNDT, Helge: „Überlegungen zu einer Theorie der visuellen Kultur“. In: *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften*. Hg. v. Heidrun Alzheimer u.a. Regensburg: Schnell & Steiner 2010, S. 429–438.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Band 1. Hg. v. Friedrich Bassenge. W-Berlin: Verlag das Europäische Buch 1985.
- HUSSERL, Edmund: *Logische Untersuchungen*. Band 2, 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968.
- JÄGER, Jens: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000.
- KITTLER, Friedrich und Hubert BURDA: „Im Olymp gibt es keine Wolken.“ In: *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Hg. v. Hubert Burda. Paderborn: Fink 2010, S. 68–71.
- MITCHELL, William John Thomas: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- NEWHALL, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel 1998.
- SCHLÜTER, Dietrich: Art. „Bild“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe 1971, S. 914, Sp. 3086–3104.
- SONTAG, Susan: „Die Bilderwelt“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 3. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 243–249.

STEINBRENNER, Jakob und Ulrich WINKO: „Die Philosophie der Bilder“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 13–40.

STEINBRENNER, Jakob und Ulrich WINKO: „Vorwort“. In: *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Hg. v. Jakob Steinbrenner und Ulrich Winko. Paderborn: Schöningh 1997, S. 7–12.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tragbare Camera obscura. In: Athanasius KIRCHER: *Ars magna lucis et umbrae*. Amsterdam: Joannes Jansson à Waesberge & Haeredes Elizaei Weyerstraet 1671, S. 709. Foto: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg.



## LITERATUR



## ***Schoßgebete* und Bauchschmerzen – Spezifika eines Romans als Gegenentwurf zum feministischen Diskurs**

JULIA ECKERT  
(Bamberg)

*Schoßgebete* von Charlotte Roche hat durch die Darstellung der antifeministischen Protagonistin Elizabeth Kiehl eine Diskussion über Probleme zwischen den Geschlechtern und die Bedeutung von Emanzipation für Frauen heute verursacht, in der sich auch Alice Schwarzer zu Wort meldete. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist eine Analyse der Funktion des Antifeminismus nur möglich, wenn man berücksichtigt, dass der Text direkte Lesarten provoziert, aber auch Deutungen, die das subversive Potenzial von Stilmitteln der Fiktionalisierung in den Vordergrund rücken, zulässt. Im Folgenden soll geklärt werden, welche Positionierung Elizabeth als Gegenbild ihrer emanzipierten Mutter zwischen zweiter und dritter Welle des Feminismus einnimmt und welche Bedeutung den Brüchen in diesem Gegenentwurf zur Frauenbewegung der 1970er Jahre zukommt.

### 1. Elizabeth Kiehl: Freie sex-positive Feministin oder leidende ‚Ehe-Liebedienerin‘?

Für den folgenden Beitrag, der sich mit der Konstruktion und Rezeption von Charlotte Roches *Schoßgebete* als literarischem Gegenbild zum feministischen Diskurs beschäftigt, wurden Rezeptionsdokumente<sup>1</sup> in Form von Zeitungsrezensionen, Interviews und Zeitschriftenartikel sowie einzelne Beiträge auf drei feministischen Blogs ausgewertet. Die Spannweite bei den Print-Textdokumenten reicht hierbei von den großen Tageszeitungen über kleinere regionale Blätter bis hin zu Interviews in Frauenzeitschriften. Methodisch wird durch die kritische Sichtung der Rezeptionsdokumente ein rezeptionsanalytischer Ansatz verfolgt.

Um eine differenzierte Identifizierung der Bezüge von Roches Roman auf die diskursiven Felder des Feminismus und des Antifeminismus

---

<sup>1</sup> Die Rezeptionsdokumente berücksichtigen lediglich in Deutschland erschienene Publikationen. Da bei den überregionalen Zeitungen die *Neue Zürcher Zeitung* auch in Deutschland die Funktion eines wichtigen meinungsbildenden Mediums einnimmt und dort rezipiert wird, wurden auch Artikel aus der *Neuen Zürcher Zeitung* und der *NZZ am Sonntag* berücksichtigt. Ein Teil der von mir verwendeten Artikel stammt aus dem Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA).

vornehmen zu können, ist zunächst eine kurze Begriffsklärung notwendig. Eine mögliche Definition von Feminismus, welche die Art der angestrebten Gleichberechtigung näher definiert, findet sich bei Ute Gerhard:

Wie andere Theorien oder Gesellschaftskonzepte, die wie Liberalismus, Konservatismus, Marxismus seit dem 19. Jahrhundert als »Ismen« verhandelt werden, verweist die Rede vom Feminismus auf eine politische Theorie, die nicht nur einzelne Anliegen verfolgt, sondern die Gesamtheit gesellschaftlicher Verhältnisse im Blick hat, also einen grundlegenden Wandel der sozialen und symbolischen Ordnung – auch in den intimsten und vertrautesten Verhältnissen der Geschlechter – anstrebt und gleichzeitig Deutungen und Argumente zu ihrer Kritik anbietet.<sup>2</sup>

Antifeminismus kann dementsprechend als eine diesen Zielen widerläufige ideologische Haltung und Praxis verstanden werden, die sich gegen Gleichberechtigung von Frauen und Männern wendet.

Zentral für die Klassifizierung des Romans als Beispiel für ein literarisches Gegenbild zu feministischen Positionen ist die Frage nach der Funktionalisierung von Sexualität, da dieser Bereich und daran anknüpfende Implikationen wie Körperbewusstsein, durch Interaktion bestimmbare Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern oder Reproduktion insbesondere für die Emanzipationsbewegung der 1970er Jahre einen Angelpunkt darstellten und heute noch, wenn auch unter gewandelten Schwerpunktsetzungen, eine wichtige Rolle im feministischen Diskurs spielen.

Die Autorin gibt sich wie die Romanheldin in dieser Hinsicht pragmatisch und äußert in Interviews, dass Menschen animalisch seien, sich daher in einer langen Beziehung nach Sex mit einer anderen Person sehnen und Bordellbesuche oder unverbindlicher Sex sich als Lösung für wertbewusste Menschen anbieten.<sup>3</sup> Bei aller Absage an romantische Liebes- und Treueideale zeigt sich in Roches Äußerung dennoch gewissermaßen eine wertkonservative Grundeinstellung in familiärer Hin-

---

<sup>2</sup> Ute GERHARD: *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München: Beck 2009 (= C.H. Beck Wissen), S. 6f.

<sup>3</sup> Vgl. Beatrix GERSTBERGER: „Wie bleibt man in einer Liebe, wenn die Geilheit geht?“. In: Brigitte, Nr. 18, 10.08.2011, S. 76–79, S. 79.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass hier mit Werten „die Liebe und das Zuhause und die Elternschaft“ (ebd.) gemeint sind, nicht etwa Treue.

sicht, welche zur – nicht etwa: bei – Wahrung der Ehe prinzipiell beiden Partnern sexuelle Freiheiten zugesteht. Diese eigenwillige Kombination des Wunsches nach festen familiären Strukturen und der Ablehnung von Monogamie bildet auch die Folie für Elizabeths sexuelles Selbstverständnis im Roman. Während Elizabeth ihren Mann zwar regelmäßig mit einem Gefühl körperlichen Unwohlseins ins Bordell begleitet, dort jedoch immer schnell ihre Hemmungen verliert und den Bereich der Sexualität als potenziellen Raum zur Selbstentfaltung begreift, in dem sie langsam lernt, ihre eigenen Wünsche zu artikulieren,<sup>4</sup> ist die Literaturkritik dieser Form des Glücks gegenüber skeptisch eingestellt: So sieht Thomas Steinfeld von der *Süddeutschen Zeitung* in der geplanten Konfrontation Georgs mit Elizabeths sexuellen Wünschen lediglich eine Repertoireerweiterung zur Bereicherung der Ehe.<sup>5</sup> Elizabeth simuliert ihrem Mann gegenüber die gemeinsamen Bordellbesuche betreffend Gelassenheit und nutzt gezielt ihr schauspielerisches Talent, um ihre Angst zu überdecken.<sup>6</sup> Felicitas von Lovenberg fragt sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* angesichts der Elizabeth beschäftigenden Frage der Selbstverleugnung, „ob das Projekt des Für-immer-Zusammenbleibens angesichts der Liebesdienste, zu denen sie sich überwindet, eine Chance hat“.<sup>7</sup> In der Rezeption gibt es kaum Zustimmung für die der Autorin zugeschriebene Erkenntnis, „dass Analverkehr eine große Liebe über die Jahre retten kann“,<sup>8</sup> die gleichzeitig als Teil des sexuellen Glaubensbekenntnisses Elizabeths in *Schoßgebete* gelten darf. Zudem ist Vorsicht geboten bezüglich einer auch im Klap-

---

<sup>4</sup> Die Autorin verweist in einem *Spiegel*-Interview darauf, dass sich Elizabeth durch Therapie verändere, mehr Selbstbewusstsein im sexuellen Bereich gewinne und dadurch glücklicher werde. (Vgl. Lothar GORRIS und Claudia VOIGT: „»Guckt mal, was jetzt kommt«. Interview mit Charlotte Roche“. In: *Der Spiegel*, Nr. 32, 08.08.2011, S. 109–114, S. 111.) Elizabeth priorisiert dabei nicht mehr die Wünsche ihres Mannes vor ihren eigenen: „[...] sie ist nicht mehr devot und entwickelt ihre eigenen Wünsche, auch wenn sie das Paar vielleicht belasten.“ (GORRIS/VOIGT: „»Guckt mal, was jetzt kommt«,“, S. 111.)

<sup>5</sup> Vgl. Thomas STEINFELD: „Puh!“. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 183, 10.08.2011, S. 11.

<sup>6</sup> Vgl. Charlotte ROCHE: *Schoßgebete*. Roman. München: Piper 2011, S. 72. Im weiteren Verlauf unter Angabe der Sigle SCH direkt in den Textverlauf integriert.

<sup>7</sup> Felicitas von LOVENBERG: „Kommt alle zu mir auf die Couch“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 182, 08.08.2011, S. 23.

<sup>8</sup> GERSTBERGER: „Wie bleibt man in einer Liebe, wenn die Geilheit geht?“, S. 76.

pentext des Romans in variiertem Form aufgenommenen Behauptung Elizabeths, beim Geschlechtsverkehr werde sie durch das Ablassen vom permanenten Reflektieren von ihren psychischen Lasten befreit:

Dann bin ich völlig frei. Mir ist nichts peinlich. Die Geilheit auf zwei Beinen. Ich fühle mich dann nicht mehr wie ein Mensch, eher wie ein Tier. Ich vergesse alle Pflichten und Probleme, bin nur mein Körper und nicht mehr mein anstrengender Geist. (SCH 8)

Eher zutreffend ist, dass Elizabeth gerne eine unbekümmerte sex-positive Einstellung hätte und somit Sexualität ohne dazwischenfunkende unangenehme Gedanken und nicht nur auf ihren Mann bezogen genießen wollen würde. Allerdings setzt gerade die Fokussierung auf direkte Körperlichkeit seitenlange Gedankenverkettungen frei, die von Selbstzweifeln, diversen Ängsten und Auseinandersetzungen mit feministischer Theorie geprägt sind. Durch Elizabeths Verständnis von Letzterer wird die vermeintliche Freiheit zu Verrat umgeprägt, was ihr Gewissen belastet. In diesem Zusammenhang sollte beachtet werden, dass Elizabeth in sexueller Hinsicht tatsächlich weniger frei ist, als sie im Verlauf des Texts immer wieder versichert, da für sie durch ihre an der Frauenbewegung der 1970er Jahre orientierte Erziehung durch die Mutter Begrenzungen der eigenen Lust gesteckt werden. Über den Gedanken an die Mutter rückt der Autounfall in assoziative Nähe, welcher Elizabeths Traumatisierung ausgelöst hat und den der Roman in jedem seiner drei Kapitel als eine Art dunkles Zentrum umkreist. Als solches erfährt er eine Instrumentalisierung zur letzten Begründung, die neben der psychischen Labilität der Protagonistin auch sämtliche individuell ausgeprägte abseitige Denk- und Verhaltensmuster erklären soll. Zu Elizabeths Bekenntnissen gehört auch die Absage an Masturbation, wenn diese nicht explizit von ihrem Mann gewünscht wird: „Ich glaube, da ist irgendwas schiefgelaufen in der Erziehung, und ich bin eine Art sexuelle Katholikin geworden. Ich habe mich noch nie selbst befriedigt.“ (SCH 15)<sup>9</sup> Autoerotische Handlungen fallen aus Elizabeths sexuellem Repertoire, da sie im feministischen Kontext der selbstbewusst-autonomen Frau zugeordnet werden, die weiß, wie sie ihrem Körper

---

<sup>9</sup> Auch die Schuld daran, dass Elizabeth Dirty Talk nicht beherrscht, gibt sie ihrer Mutter (vgl. SCH 18).

ohne männliches Zutun Genuss verschaffen kann und sich auf diesem Gebiet ein Stück Unabhängigkeit sichert.

Unter funktionalen Gesichtspunkten lässt sich Elizabeths prinzipiell Sexualität bejahende Grundhaltung deshalb nicht lupenrein als sex-positive Einstellung charakterisieren, da neben der zu starken Fixierung auf das Vergnügen ihres Ehemannes Sexualität im Roman die Rolle eines Fluchtraumes einnehmen muss, in welchem sich die von Angst, Neurosen und Traumatisierung geplagte Protagonistin kurzzeitig Rettung erhofft. So stellt sich beim Leser bisweilen das Gefühl ein, Elizabeth sei bei aller Beschwörung des Gegenteils nur wenig am spezifisch sexuellen Genuss interessiert, sondern suche eher nach einem adäquaten Substitut für ihre geliebten Therapiesitzungen im privaten Bereich. Hier ist es in Anspielung auf den Romantitel tatsächlich ihr Schoß, der – nach Elizabeths unablässigem stillem Reflektieren über Sterblichkeit und dem für sie befreienden Reden im Rahmen psychoanalytischer Trauma-Therapie in Hoffnung auf Erhörnung durch ein Gegenüber – zu sprechen und sogar in Hoffnung auf Erlösung zu beten beginnt.

Knüpft *Schoßgebete* bereits im Titel an die metaphysische Dimension von Körperlichkeit und Sexualität an, so fällt auf, dass Roches hierdurch vorgenommenes Andocken an diese Kategorie in der Literaturkritik keinen Anklang findet. So verweist etwa Thomas Steinfeld in der *Süddeutschen Zeitung* darauf, dass historisch mit der Liberalisierung der Sexualität vor allem ihre Banalisierung und ihre Entwicklung zum Fetisch eintraten<sup>10</sup> und *Schoßgebete* einem Glauben an Erlösung und Rettung verbunden sei, von dem der Roman wisse, dass es sie nicht gebe.<sup>11</sup> Elizabeth als Nonne ihrer persönlichen ‚Sex-Religion‘ erscheint im Lichte einer aufgeklärten Welt als unzeitgemäß. Interessanterweise ist Elizabeth im Roman selbst überzeugte Atheistin, die ihr Gewissen mit Ergebnissen aus der Evolutionsbiologie beruhigt und ihr Weltbild in dieser Hinsicht auf populärwissenschaftlichem Biologismus aufbaut. (Vgl. SCH u.a. 21; 29)

Die Darstellung von Elizabeths sexueller Freizügigkeit wird auch im Kontext der Tradition weiblicher Autorinnenschaft von erotischen Romanen verortet. Diese gehe nach Caroline Bock von der *Frankfurter*

---

<sup>10</sup> Vgl. STEINFELD: „Puh!“, S. 11.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

*Presse* sowohl mit einer höheren Skandalisierung im Vergleich zu männlichen Autoren einher als auch oftmals mit Rekord-Absatzzahlen.<sup>12</sup> Vor diesem Hintergrund kann die Schilderung von Elizabeths Sexualleben, unabhängig davon, ob sie im feministischen Kontext als progressiv oder regressiv gewertet wird, zur potenziellen Zutat für einen Erfolgsgarant auf dem Buchmarkt werden. Zudem zeigt sich hierdurch, dass die (Anti-)Feminismus-Debatte sich diskursiv auf der Makroebene selbst spiegelt.

## 2. Konstruktion der antifeministischen Haltung

Als Signum antifeministischer Figurendarstellung kann Elizabeths Bezogenheit auf ihre Familie sowie ihre eigene, hinter dem neurotischen Verhalten stets transparent bleibende Charakterlosigkeit gelten. Ijoma Mangold verweist in der *Zeit* auf die konservative Haltung des Textes<sup>13</sup> und spricht den Kindern die Funktion als „Sinnstifter“<sup>14</sup> zu, welche der Protagonistin „[g]egen die riesigen Brandungswellen von Nihilismus, die Elizabeths verstörte Seele erschüttern“,<sup>15</sup> helfen.

In Elizabeths Ressentiment gegen den ‚klassischen‘ Feminismus werden ihre Mutter und Alice Schwarzer von der Protagonistin als eine Art ‚feministische Sittenpolizei‘ imaginiert, vor welcher sie sich für vermeintlich antifeministische, de facto primär sexuelle Handlungen rechtfertigen muss. Elizabeths Wutgefühle gegen die Mutter, welche ihre Tochter mit wechselnden Ehemännern und einem unsteten Lebenswandel konfrontierte, werden von Sabine Vogel in der *Frankfurter Rundschau* leicht ironisch als „Trauma (Freud!)“<sup>16</sup> bezeichnet, die ebenfalls

---

<sup>12</sup> Vgl. Caroline BOCK: „Das wache Geschlecht. Wenn Frauen sich ihrem Unterleib widmen, kann das zu Literaturskandalen führen“. In: *Frankfurter Neue Presse*, Nr. 178, 03.08.2011, Kultur S. 1.

<sup>13</sup> Vgl. Ijoma MANGOLD: „Alles für die Kinder. Mit »Schoßgebete« hat Charlotte Roche einen erstaunlich konservativen Sex-Roman geschrieben“. In: *Die Zeit*, Nr. 33, 11.08.2011, S. 41.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Sabine VOGEL: „Anleitung zur Beckengymnastik. Garantiert ein Bestseller: Heute erscheint der Roman »Schoßgebete« von Charlotte Roche“. In: *Frankfurter Rundschau*,

suggestiert, dass die Tragweite leicht überzogen ist: „»Ich habe Angst, weil ich keine Vergangenheit habe« klingt doch ein wenig zu groß.“<sup>17</sup> Auch die Selbstzweifel und die Unerbittlichkeit und Unnachgiebigkeit gegenüber der eigenen Person werden als weiblicher Charakterzug klassifiziert, der offensichtlich nicht zum ‚klassischen‘ Bild einer feministischen Heldin passt; so spricht Regula Freuler in der *NZZ am Sonntag* von „weiblicher Selbstzerfleischung“.<sup>18</sup> Interessant ist, wie selbstverständlich die Literaturkritik Erwerbstätigkeit auch bei Protagonistinnen voraussetzt und ein fehlendes näheres Eingehen darauf Irritierung auslöst. So empfindet Freuler es als seltsam, dass Arbeit im Roman keine Rolle spielt<sup>19</sup> und auch Vogel fällt auf, dass Elizabeths Beruf – sie ist Fotografin – nur nebenbei erwähnt wird.<sup>20</sup>

### 3. *Hallo Charlotte* (– Hallo Alice)

Nur fünf Tage nach der Publikation von *Schoßgebete* reagierte Alice Schwarzer mit der Veröffentlichung des offenen Briefes *Hallo Charlotte* auf ihrem Blog, in welchem sie den Roman eindeutig als antifeministischen Text klassifiziert. Allerdings geht sie noch einen Schritt weiter und setzt aufgrund des hohen autobiographischen Gehalts die Figur Elizabeth Kiehl bewusst mit der Autorin gleich: „Also reden wir ohne Umschweife.“<sup>21</sup> Konsequenterweise wird dieser unter anderem ein ge-

---

Nr. 184, 10.08.2011, S. 30f. Vogel wechselt in ihrer Kritik übergangslos des Öfteren von der Autorin zur Protagonistin. So wird das Mutter-Trauma beispielsweise Roche attestiert, während die daraus resultierende Abgrenzung durch Regelstrenge in der Familie wiederum als Reaktion Elizabeths dargestellt wird.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Regula FREULER: „Und jetzt in die Therapie“. In: *NZZ am Sonntag*, o. Nr., 14.08.2011, S. 53.

<sup>19</sup> Vgl. ebd.

<sup>20</sup> VOGEL: „Anleitung zur Beckengymnastik“, S. 30f. Auch in der Bildunterschrift („Eine Frau von Anfang 30, frei von materiellen Existenzsorgen.“) findet, im Zusammenhang mit der in der Rezension gemachten Bemerkung zur Nebensächlichkeit von Elizabeths Berufstätigkeit, wie im Fließtext (sh. Anmerkung in Fußnote 16) eine subtile Überblendung von Autorin und Protagonistin statt. (Vgl. ebd.)

<sup>21</sup> Alice SCHWARZER (2011): „Hallo Charlotte“. URL: [http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/blog/?tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[year\]=2011&tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[month\]=0](http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/blog/?tx_t3blog_pi1[blogList][year]=2011&tx_t3blog_pi1[blogList][month]=0)

meinsamer Bordellbesuch mit dem Ehemann sowie emotionale Abhängigkeit von diesem unterstellt.<sup>22</sup>

Dieses Vorgehen stößt in der Rezeption, auch in der feministischen Literaturkritik, auf Ablehnung. In der Rezension des *mädchenblog* wird darauf hingewiesen, dass Schwarzers harsche Kritik von einer falschen Erwartungshaltung herrühre, welche impliziere, dass der Text ein „feministisches Manifest“<sup>23</sup> sei und mit Elizabeth eine Heldin des Feminismus die literarische Bühne betrete.<sup>24</sup> Die Generation junger deutscher Feministinnen kann sich zwar noch mit den grundlegenden Zielen der Frauenbewegung unter Alice Schwarzer identifizieren, allerdings lehnt sie Schwarzers Autoritätsstellung ab. In diesem Sinne bittet „Nadia“ in einer die literarische Qualität von *Schoßgebete* bemängelnden Rezension auf dem Blog der *Mädchenmannschaft* Alice Schwarzer: „Und beim nächsten offenen Brief bitte nicht so rumschnauzen“.<sup>25</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Hannelore Schläffer spricht in Bezug auf die Missnote zwischen Schwarzer und Roche, da sich beide Parteien als weibliche Autoritäten anerkennen und stilistisch verfeinert in die Fußstapfen aufsehenerregender Streitereien unter männlichen Literaten treten, von „Gender Marketing – der bislang fortgeschrittenste Stand der Emanzipation“.<sup>26</sup> Zweifellos hat insbesondere der persönliche Ton von Schwarzers Angriff für zusätzliche Aufmerksamkeit für den Roman gesorgt. Schwarzers schnelle schriftliche Reaktion hat den unter Erwartungsdruck stehenden Nachfolge-Roman der international erfolgreichen *Feuchtgebiete* gleichsam indirekt zum ernstzunehmenden ‚feindlichen‘ Text im Kontext des deutschsprachigen feministischen Diskurses erklärt.

---

8&tx\_t3blog\_pi1[blogList][day]=15&tx\_t3blog\_pi1[blogList][showUid]=79 (aufgerufen am 06.06.2012).

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> „DODO“ (2011): „Schoßgebete“. URL: <http://maedchenblog.blogspot.de/2011/09/05/schossgebete/> (aufgerufen am 06.06.2012).

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> „NADIA“ (2011): „An Charlotte Roche. Und gegen den Unwillen zum Wissen!“. URL: <http://maedchenmannschaft.net/tag/schosgebete> (aufgerufen am 06.06.2012).

<sup>26</sup> Hannelore SCHLAFFER: „Gezänk unter Weibern?“. In: Die Welt, Nr. 202, 30.08.2011, S. 2. Hierbei ist anzumerken, dass Alice Schwarzer Charlotte Roche trotz aller Kritik dennoch als „Feministin auf dem Trip“ (SCHWARZER: „Hallo Charlotte“) bezeichnet.

In argumentativer Hinsicht interessant an Schwarzers Brief ist zudem die Tatsache, dass die Magenprobleme der von ihr mit Elizabeth als identisch betrachteten Charlotte Roche im Vorfeld des Bordellgangs als Zeichen dafür gedeutet werden, dass ihr Körper mehr wisse als ihr Kopf.<sup>27</sup> Aus Elizabeths Perspektive, die sich mühsam am Gegensatz von Geist und Körper abarbeitet und ebenso gezielt wie letztendlich wohl hoffnungslos Sex als Mittel gegen permanentes Reflektieren einsetzt, wäre der Bordellgang gerade mit dieser Begründung gerechtfertigt. Für ein Ende ihrer schwer fassbaren Kopfschmerzen, dem ständigen Nachdenken über den Unfall, Unglück und Sterben, nimmt sie konkrete Bauchschmerzen, die im Moment der Erregung verfliegen, gerne in Kauf. Das Wissen des Körpers soll, selbst wenn es sich um Schmerzen handelt, gegenüber dem Verstand privilegiert werden. Zudem wird eine weibliche Autorin, welche Schwarzer in dieser Hinsicht direkt mit der Romanfigur Elizabeth gleichsetzt, hier mit Körperlichkeit in Form des Stereotyps des intuitiv richtigen Bauchgefühls in Verbindung gebracht, welches in dieser Denkfigur primär Frauen als Gefühlsmenschen besitzen würden, was wiederum manchen Leserinnen Bauchschmerzen bereitet haben dürfte.

In Schwarzers offenem Brief werden zwei Herausforderungen des Feminismus thematisiert, die auch in Roches Roman eine wichtige Rolle spielen: die Liebe und das Generationenproblem.<sup>28</sup> Elizabeth macht keinen Hehl daraus, dass sie die eigentlich persönlich nicht geliebte Praktik Analsex zum Zweck der Aufrechterhaltung der Liebe zwischen sich und ihrem Gatten praktiziert (vgl. SCH 266) und hat überhaupt die Bereitschaft, Opfer für die Beziehung zu ihrem Mann zu bringen, geradezu verinnerlicht. Diese antifeministische Haltung wird in allen Variationen dekliniert und gehört mit zu den identitätsstiftenden Konstituenten in Elizabeths Psychogramm. Alice Schwarzer verweist rund ein Jahr nach dem Erscheinen von *Schoßgebete* in einem Editorial der *Emma* darauf, dass bereits in der Frauenbewegung der 1970er Jahre kritische Bücher über die Bedeutung von Liebe und Sexualität erschienen und damals diskursprägend waren, unter anderem von

---

<sup>27</sup> Vgl. SCHWARZER: „Hallo Charlotte“.

<sup>28</sup> Vgl. ebd. Letzteres wird in Kapitel 5 dieses Beitrags näher diskutiert.

Shulamith Firestone und ihr selbst.<sup>29</sup> Elizabeth versucht dieser Problematik aus dem Weg zu gehen, indem sie zu Bedenken gibt, dass die strikte Willenstrennung der Partner bei einem Liebespaar schwer zu vollziehen sei:

Egal, ob ich das [sexuelle Handlungen Elizabeths mit Prostituierten, Anm. JÉ] jetzt will oder mein Mann. Lässt sich oft nicht auseinanderklammern, wenn man sich liebt und zusammen ist. Die Unterteilung in »das will ich, und das will er« ist schwer. Mein Mann will jedenfalls keinen Mann anfassen, leider, sonst könnten wir unsere sexuellen Abenteuer einfach umdrehen. (SCH 53)

Hier werden in einem literarischen Exempel Mechanismen der Selbsttäuschung in einem ‚weiblichen‘ Argumentationsmuster deutlich. Auffallend ist, dass die Schwierigkeit, den eigenen Willen in einer Beziehung zu identifizieren, zu einem Merkmal der wahren Liebe stilisiert wird. Diese Annahme basiert auf dem Ideal der Verschmelzung zweier Menschen im Zeichen der Liebe, die zu gemeinsamen Bestrebungen und Wünschen führen wird, und gehört ideell in das Repertoire romanisierender Liebeskonzeptionen, die einen hohen Perfektionsanspruch beinhalten. Diese Idealvorstellung eines Geistes in Analogie zur biblischen Ein-Fleisch-Werdung von Mann und Frau impliziert auch eine traditionell-moralische Dimension. Das Aufrufen dieser Liebestradition ausgerechnet in Bezug auf Georgs Wunsch nach gemeinsamen Bordellbesuchen und lesbischem Agieren zwischen Elizabeth und der Prostituierten kommt einem unreflektierten Kurzschluss zweier antagonistischer diskursiver Sphären gleich. Zudem ist es bezeichnend, dass bereits im nächsten Satz klargestellt wird, dass Georg sehr wohl auch im Rahmen einer Liebesbeziehung noch weiß, was er will, und das, obwohl seine Aversionen nicht in Einklang mit Elizabeths Hoffnungen stehen. Doch auch die weibliche Einforderung von sexueller Freiheit, wie sie sich ansatzweise im Wunsch der Protagonistin, trotz Ehe mit anderen Männern zu schlafen, ausdrückt, gilt in Teilen des heute vertretenen Feminismus als nicht mehr ganz unproblematisch. Vor diesem Hintergrund gibt Eva Illouz in einem *Emma*-Interview Folgendes zu bedenken:

---

<sup>29</sup> Vgl. Alice SCHWARZER: „Warum laufen die Männer weg? Je emanzipierter die Frauen sind, umso schwerer scheinen sie sich heute zu tun mit der Liebe“. In: *Emma*, Nr. 3 (304), Sommer 2012, S. 6f., S. 6.

Die sexuelle Befreiung und die Gleichstellung der Geschlechter waren enorm wichtig, aber ich lehne die Idee ab, unverbindlichen Sex zum einzigen Gradmesser unserer Befreiung zu machen. Ich glaube, dass Frauen, speziell wir Frauen, die wir uns als Töchter des Feminismus sehen, das männliche Modell des befreiten Sexes ein wenig zu schnell auf uns übertragen haben.<sup>30</sup>

Dieses Denkmuster, das auch Alice Schwarzer sinngemäß im *Emma*-Editorial vertritt,<sup>31</sup> zeichnet sich dadurch aus, dass Sexualität nicht in verschiedenen Formen, sondern in einer eher weiblichen Ausprägung, die mit Emotionalität und Liebe gekoppelt ist und Verantwortung impliziert, bevorzugt wird. Gleichsam leidet Elizabeth ebenso an den Folgen der sexuellen Revolution wie sie ganz selbstverständlich deren Errungenschaften für sich beansprucht.

#### 4. Schwierigkeiten der Interpretation und verschiedene Lesarten

Beim Blick auf die Rezeption von *Schoßgebete* zeigen sich zwei verschiedene Haltungen gegenüber dem Verhältnis von Fiktionalisierungsgrad und Realitätsgehalt des Romans. Diese haben zugleich erhebliche Auswirkungen auf die Einordnung des Textes in erzähltheoretische Kategorien, welche wiederum Parameter für die Ausrichtung der jeweiligen Interpretationsweise darstellen.

Gerade Deutungen, welche nicht mit Differenzierungen der Erzähltheorie arbeiten oder im Text keine Spuren von Ironisierung oder ähnlichen Distanzierungsmitteln sehen, tendieren zu einer Lesart, welche Elizabeths antifeministische Denk- und Verhaltensweisen als klaren Gegenentwurf zu feministischen Zielen sehen. Als prominentestes Beispiel für eine solche Interpretation ist der oben erwähnte offene Brief von Alice Schwarzer zu sehen. Doch nicht nur Alice Schwarzer neigt dazu, keine Unterscheidung zwischen Autorin und Ich-Erzählerin vorzunehmen. Neben dem Beispiel der im argumentativen Aufbau einer Rezension in der *Frankfurter Rundschau* fein eingewobenen Vermis-

---

<sup>30</sup> Anne WAAK: „Warum Liebe weh tut. Interview mit Eva Illouz“. In: *Emma*, Nr. 3 (304), Sommer 2012, S. 32–34, S. 33.

<sup>31</sup> Vgl. SCHWARZER: „Warum laufen die Männer weg?“, S. 7.

schaft zwischen Charlotte Roche und Elizabeth Kiehl,<sup>32</sup> die bei oberflächlicher Lektüre kaum auffällt, sind in der Literaturkritik auch Verwechslungen mit deutlicherem Irritationspotenzial zu finden. So befindet etwa Joachim Güntner in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Ihre [Roches, Anm. JE] kulturkritischen Auslassungen zeugen bisweilen von grosser Unbedarftheit, was die Wertschätzung zivilisatorischer Errungenschaften angeht (empfohlen seien Bidets statt der im Buch zum Hintern-Abputzen favorisierten Kombination aus Papier und Spucke [...]).“<sup>33</sup> Hier wird insinuiert, dass ein im intertextuellen Zusammenhang auf *Feuchtgebiete* verweisender Sauberkeitsticker der Protagonistin mit einer Ignoranz der Bedeutung von Errungenschaften im Hygienebereich seitens der Autorin gleichzusetzen ist.

Zum anderen wird Roches selbst forciertes Spiel mit dem Verhältnis von Elizabeths Selbstständigkeit als fiktive Figur und dem autobiographischen Gehalt der Protagonistin in *Schoßgebete* als intendiert wahrgenommen.<sup>34</sup> Hierbei spielen einerseits die Mittel der Fiktionalisierung eine wichtige Rolle. Als solche werden von der Literaturkritik vor allem pointierte, teilweise bis ins Groteske gesteigerte Zuspitzung<sup>35</sup> sowie Selbstironie<sup>36</sup> und schwarze Ironie<sup>37</sup> identifiziert. Insbesondere die ironische Brechung kann in dieser Lesart Elizabeths antifeministische Attitüde immer wieder suspendieren. Andererseits wird auch die Prominenz der Autorin als wesentlicher Faktor für das Funktionieren und den

---

<sup>32</sup> Vgl. VOGEL: „Anleitung zur Beckengymnastik“, S. 30f. Nähere Erläuterungen zu diesem Beispiel finden sich in den Fußnoten 16 und 20.

<sup>33</sup> Joachim GÜNTNER: „Die Gemeinschaft der Versehrten. Mit dem Reiz des Expliziten. Charlotte Roche landet wieder einen Bestseller“. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 193, 20.08.2011, S. 18.

<sup>34</sup> Vgl. Harald MARTENSTEIN: „Wie es euch gefällt“. In: Der Tagesspiegel, Nr. 21095, 13.09.2011, S. 3.; vgl. LOVENBERG: „Kommt alle zu mir auf die Couch“, S. 23; vgl. Rainer MORITZ: „Scherbenhaufen mit Fadenwürmern“. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 183, 10.08.2011, S. 25.

<sup>35</sup> Vgl. VOGEL: „Anleitung zur Beckengymnastik“, S. 30f.; vgl. MORITZ: „Scherbenhaufen mit Fadenwürmern“, S. 25.

<sup>36</sup> Vgl. VOGEL: „Anleitung zur Beckengymnastik“, S. 30f.

<sup>37</sup> Vgl. Claudius SEIDL: „Der Riss in der Decke“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 32, 14.08.2011, S. 20. Seidl zieht sogar in Erwägung, dass *Schoßgebete* „ein Werk der allerschwarzesten Ironie, in welchem man kein Wort beim Nennwert nehmen kann“ (ebd.), sein könnte.

Erfolg des Buches angeführt.<sup>38</sup> Hierbei gilt es zu beachten, dass Charlotte Roche der Öffentlichkeit seit längerem als Feministin bekannt ist und sich auch nach der Publikation des Buches weiterhin explizit als solche in Interviews bezeichnet.<sup>39</sup>

Die ostentative Divergenz zwischen öffentlicher Wahrnehmung sowie Selbstäußerungen der Autorin und frauenpolitischer Haltung der Protagonistin markieren einen Bruch zwischen Realität und Fiktion, dem es nachzuspüren gilt. In diesem Zusammenhang sollte auf einen Punkt geachtet werden, auf den die Autorin in einem Interview mit dem *Freitag* selbst hinweist: Ihre durch die Arbeit beim Musikfernsehen geprägte Herkunft aus dem Bereich des Pop, welche eine ironische Haltung zum eigenen Werk ermögliche.<sup>40</sup> Wenn *Schoßgebete* sich in einen Pop-Kontext einordnen lässt, dann findet diese Zuweisung gewissermaßen unter negativen Vorzeichen statt: Nicht das Werk, also Roches Roman, ist ernst zu nehmen, sondern ihre Selbstklassifizierung als Feministin. *Schoßgebete* erfüllt dann die Funktion eines Musikfernsehen-Interviews mit ironischen Aussagen der Autorin. Roche hatte ebenso Spaß daran, als Feministin einen antifeministischen Roman zu schreiben<sup>41</sup> wie ambitionierte Künstler im Bereich des Pop Gefallen daran finden, durch Selbstinszenierung in ironische oder scheinbar gleichgültige Distanz zu ihrem eigenen Werk zu treten.

Eine andere, vom Verhältnis zwischen biographischer Realität und literarischer Fiktion unabhängige Lesart, ist von Misstrauen gegenüber der Zuverlässigkeit der Figur Elizabeth als Erzählerin geprägt. So stellt Claudius Seidel von der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* Elizabeths Glaubwürdigkeit massiv in Frage:

---

<sup>38</sup> Vgl. STEINFELD: „Puh!“, S. 11.

<sup>39</sup> Vgl. Felicitas von LOVENBERG: „»Ich bin keine Frau, die andere Frauen verrät«. Interview mit Charlotte Roche“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 184, 10.08.2011, S. 31; vgl. Stefanie LOHAUS und Katrin GOTTSCHALK: „»Bei mir ist der liebe Gott der Feminismus«. Nach »Schoßgebete«: Charlotte Roche über Magersucht, Seitensprünge und ihr kompliziertes Verhältnis zum Feminismus“. In: *Missy Magazine*, Nr. 4, Dezember 2011/Januar & Februar 2012, S. 88–90, S. 89.

<sup>40</sup> Vgl. Antonia BAUM: „»Ich bin nicht Elisabeth [sic!] K.«. Interview mit Charlotte Roche“. In: *der Freitag*, Nr. 35, 01.09.2011, S. 13.

<sup>41</sup> Vgl. LOHAUS/GOTTSCHALK: „»Bei mir ist der liebe Gott der Feminismus«, S. 89.

Man darf dieser Erzählerin kaum ein Wort glauben, nicht, dass sie ihren Mann so sehr liebt, dass sie immer weiter an der Vervollkommnung ihrer Oralsextechnik arbeite; nicht dass sie sich um ihr Kind sorge, noch nicht einmal dass sie, wenn sie Lust empfinde, den Schmerz, der ihr Leben ist, vergessen könne. Jeder dieser Sätze wird ein paar Seiten später relativiert, vergessen, aufgehoben durch sein Gegenteil [...].<sup>42</sup>

Durch die Klassifizierung von Elizabeth als unzuverlässige Erzählerin müssen auch viele ihrer antifeministischen Gedanken und Aussagen, vor allem solche, die sich durch Inkonsequenz auszeichnen, in Zweifel gezogen werden. Hierbei kann wiederum der Ironie durch das Senden einer expliziten Botschaft durch den Erzähler und einer impliziten Botschaft durch den Autor<sup>43</sup> eine zentrale Rolle zukommen, indem sie die Möglichkeit eröffnet, Abstand von der im Roman vorherrschenden antifeministischen Haltung zu nehmen. Dem könnte entgegengehalten werden, dass Widersprüchlichkeit ein bewusst eingesetztes Stilmittel darstellen kann, welches die psychische Verfassung einer traumatisierten und emotional labilen Protagonistin in adäquater Weise zum Ausdruck bringt. Doch auch Elizabeths bloße Fähigkeit zur Wiedergabe fiktionaler Realität kann bezweifelt werden, etwa wenn sie angibt, sich unsicher zu sein, ob sie ein Zitat über die zur Selbsttäuschung dienende Tarnung von Libido als romantische Liebe gelesen oder geträumt habe. (Vgl. SCH 32) Überhaupt ist Elizabeth eine Heldin der Selbsttäuschung, wobei dieser Vorgang so weit geht, dass sie sich nicht sicher ist, ob sie eine Selbstverleugnung überhaupt bemerken würde. (Vgl. SCH 227) Elizabeths antifeministischer Standpunkt ist vor diesem Hintergrund ambivalent, wird aufgeweicht und kann teilweise als Hinweis auf die implizite Artikulation eines gegenläufigen Standpunkts gelesen werden.

---

<sup>42</sup> SEIDL: „Der Riss in der Decke“, S. 20.

<sup>43</sup> Vgl. Mathias MARTINEZ und Michael SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck <sup>6</sup>2005, S. 100f. Nimmt man einen impliziten Autor an, wie ihn Erzähltheoretiker wie Booth und Chatman fordern (vgl. ebd., S. 101.), dann kann die Frage nach der Zuschreibung einer impliziten Botschaft an den realen Autor weiter in den Hintergrund rücken.

## 5. Literarischer Entwurf eines Bindeglieds zwischen ‚altem‘ und ‚neuem‘ Feminismus?

Der Feminismus und seine soziale Strömung, die Frauenbewegung, lassen sich historisch gesehen grob in drei Wellen einteilen: Die Wurzeln der ersten Welle der deutschen Frauenbewegung liegen in der Revolution von 1848,<sup>44</sup> wobei zu den zentralen Errungenschaften der frühen Feministinnen die Durchsetzung des Frauenwahlrechts zählt.<sup>45</sup> Die zweite Welle der Frauenbewegung kam im Zuge der Studentenbewegungen in den späten 1960er Jahren auf<sup>46</sup> und wird in Deutschland heute vor allem mit Alice Schwarzer verknüpft, deren Texte nach wie vor eine kanonische Stellung im deutschsprachigen feministischen Diskurs einnehmen. Schwieriger abzugrenzen ist die dritte Welle des Feminismus, die sich durch Auseinandersetzung mit den Forderungen und Errungenschaften der zweiten Welle, Theorienpluralismus und postmoderne Ansätze auszeichnet und sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts formierte.

Die Einordnung von *Schoßgebete* in die deutsche Frauenemanzipationsgeschichte betreffend sieht Andrea Roedig von der *taz* den Roman dadurch, dass die Sexualität wieder so in den Fokus der feministischen Debatte gerückt wird wie in der Hochzeit des Wirkens Alice Schwarzers, in großer Nähe zum 1970er Jahre-Feminismus.<sup>47</sup> Ein näheres Verständnis des Verhältnisses des Romans zu dieser Form des Feminismus ergibt sich durch die Analyse der Beziehung zwischen Elizabeth und ihrer Mutter. Während Alice Schwarzer für Elizabeth feministische Theorie verkörpert, steht ihre Mutter für deren direkte Umsetzung in der Praxis, wobei die Protagonistin den Hauptfokus auf alle vermeintlich daraus entspringenden negativen Konsequenzen richtet. Hierbei gilt es zu beachten, dass Elizabeth die dritte Welle des Feminismus sowie alle internen Ausdifferenzierungen und den heute vorherrschenden

---

<sup>44</sup> Vgl. Mechthild CORDES: *Die ungelöste Frauenfrage. Eine Einführung in die feministische Theorie*. Frankfurt am Main: Fischer 1995 (= *Die Frau in der Gesellschaft*), S. 78.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 85f.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 90f.

<sup>47</sup> Vgl. Andrea ROEDIG: „Die nackte Wahrheit“. In: *die tageszeitung*, Nr. 9579, 23.08.2011, S. 12.

Meinungsppluralismus innerhalb der Frauenbewegung in keiner Weise wahrnimmt. Dies führt unter anderem dazu, dass Roches Protagonistin durch die emotional enorm aufgeladene Beschäftigung mit Themen wie klitoraler versus vaginaler Orgasmus (vgl. SCH 16–18) Kämpfe auf Schlachtfeldern austrägt, die bereits länger als verlassen gelten. Demgegenüber wird in Elmar Krekelers Rezension für die *Welt* Elizabeths augenscheinlicher Antifeminismus als Postfeminismus gedeutet, da sie in Bezug auf Rollenmuster zwischen den Stühlen sitze und auf der Suche nach Authentizität sei.<sup>48</sup>

Elizabeths Oszillieren zwischen anti- und (post-)feministischen Haltungen kann mit dem Vorgang des Spiegelns, der im Bereich der Psychologie auf mehreren Feldern verwendet wird und darüber hinausgehend auch mit der Symbolik des Spiegels verdeutlicht werden. Elizabeth ist in der Lage, mithilfe ihrer Therapeutin ihre sexuelle Passivität zu deuten:

Ich bin sprachlos auf dem Gebiet [im Bett, Anm. JE]. Ich mache einfach nur alles mit, was er will. Alles. Und werde jedes Mal von allem, was er macht, geil. Was Eigenes kommt da nicht. Fast so, als könnte ich nur geil werden, wenn ich sehe, wie geil ich und mein Körper ihn machen, therapeutisch sagt man dazu: spiegeln. Meine Geilheit existiert nur, wenn ich seine Geilheit spiegele. (SCH 78)

Diese Sätze konstruieren als deutliche antifeministische Aussage Elizabeths die im Zuge der Frauenbewegung kritisierte und bekämpfte Annahme, ein eigenständiges weibliches Begehren sei inexistent und die Sexualität von Frauen bestehe im Wesentlichen aus passiv-voyeuristischer Lust an Äußerungen der auf den weiblichen Körper gerichteten männlichen Sexualität sowie an der eigenen stimulierenden Wirkung auf dieselbe. In der Beziehung zu ihrer Mutter fehlte Elizabeth schon immer das zur Herausbildung einer eigenen Persönlichkeit notwendige Maß an richtiger Distanz: „Ich durfte nie erwachsen Abstand zu meiner Mutter gewinnen, ich durfte nur eng oder gar nicht.“ (SCH 112) Elizabeth fühlt sich von den feministischen ‚Über-Müttern‘

---

<sup>48</sup> Vgl. Elmar KREKELER: „Auf der Borderline nachts um halb eins. Keine Sexfiel, kein Eheratgeber und auch kein Kochbuch für Biowirsing: Charlotte Roche erkundet in »Schoßgebete« den Glutkern der Verzweiflung – und schafft Literatur“. In: *Die Welt*, Nr. 187, 12.08.2011, S. 21.

nur akzeptiert und geliebt, wenn sie ihre geschlechtertheoretischen Ansichten (Schwarzer) und ihre von der Frauenemanzipation der 1970er Jahre geprägten Handlungsweisen (Mutter) direkt übernimmt. Ein ‚Dazwischen‘, differenzierte Betrachtungsweisen, neue Ansätze und die bewusste und reflektierte Entwicklung eines eigenen feministischen Standpunktes kennt Elizabeth nicht. Ihr nur vermeintlich stabiles antifeministisches Selbstbewusstsein zieht sie aus der einfachen Negation der Werte der vorangegangenen Generation emanzipierter Frauen und gleicht in dieser Haltung einer Akteurin pubertärer Rebellion. Das von Alice Schwarzer im Zusammenhang mit Roches Roman artikulierte Generationenproblem im Feminismus wird von Elizabeth sogar selbst als solches erkannt:

Ich versuche ihr [Elizabeths Tochter Liza, Anm. JE] durch Taten zu signalisieren, dass ich es okay finde, wenn sie nicht so wird wie ich, dass ich sie dann trotzdem liebe, egal, was für einen Wahnsinn sie in ihrem Leben noch abfackeln wird. Das hat meine Mutter bei mir nicht gemacht, sie hat mir immer signalisiert: Entweder du bist so wie ich, oder ich liebe dich nicht. Das wird nicht von Generation zu Generation weitergegeben werden. Das verhindere ich. Ha! (SCH 28)

Die Protagonistin möchte in bedingungsloser Liebe die (übertünchende) Lösung für das Problem des Wechsels von emanzipierten und unemanzipierten Frauengenerationen, wie es Schwarzer bei Frauen und insbesondere bei den Frauenfiguren in Roches Buch beobachtet hat,<sup>49</sup> gefunden haben. Dass dieser Ansatz zu kurz greift, zeigt interessanterweise das Verhalten der Protagonistin gegenüber ihrer eigenen Mutter: Statt in Liebe ihre Andersartigkeit zu akzeptieren, stigmatisiert sie sie für ihren Lebensstil. Elizabeth ist kein Einzelfall, ihre Situation ist symptomatisch: Tatsächlich tragen alle Frauen in der Familie der Protagonistin, einschließlich ihrer Tochter, eine Form des Namens Elizabeth. (Vgl. SCH 67f.)

Diese Ablehnung wurzelt jedoch auch in zu großer Nähe, der Elizabeth trotz des Kontaktabbruchs zu ihren Eltern nicht zu entkommen vermag; sie und ihre Mutter spiegeln sich nicht nur rein stimmlich. (Vgl. SCH 132) Daraus ergibt sich, dass die Protagonistin zum einen die sexuellen Wünsche ihres Mannes direkt spiegelt, zum anderen gibt sie

---

<sup>49</sup> Vgl. SCHWARZER: „Hallo Charlotte“.

ein spiegelverkehrtes Bild ihrer Mutter, ein antifeministisches Gegenbild, wieder. Dass die Ergebnisse dieser beiden Vorgänge in Bezug zu einander nicht wiederum lupenreine Gegenbilder ergeben, liegt unter anderem am Verhalten ihres Mannes, der zum Beispiel trotz seines im Roman konstruierten Images als ‚männlicher‘ Mann mehr Talent für Hausarbeit besitzt und auch deren Großteil verrichtet. (Vgl. SCH 191) Elizabeth stellt gegenüber ihrer Therapeutin sogar die Behauptung auf, ihr Mann sei im Vergleich zur Mutter ein größerer Feminist<sup>50</sup> (vgl. SCH 52) und letztendlich muss er für sie eine Art Eltern- und insbesondere Mutterersatz leisten (vgl. SCH 61). Solange er dabei den Typus der liebenden Mutter verkörpert, erfüllt er Elizabeths Sehnsucht und kann sich ihrer Zuneigung sicher sein. Falls die Protagonistin jedoch das Bild der strafenden Mutter auf ihren Gatten projiziert, wäre die Beziehung, die durch das Ungleichgewicht an emotionaler Stabilität bei den Partnern wesentlich auf dem Prinzip der Ungleichheit gründet, bedroht.

Elizabeth nimmt somit eine prekäre Mittelstellung zwischen ‚altem‘ und ‚neuem‘ Feminismus ein: Während die in den 1970er Jahren vorherrschende feministische Strömung auf Emanzipation im persönlichen und gesellschaftlichen Bereich setzte und den Akt des heterosexuellen Geschlechtsverkehrs problematisierte, wählt Elizabeth ein konservatives, von Sorge für die Familie geprägtes Frauenbild und ist, zumindest auf oberflächlicher Ebene zur Stärkung ihres Selbstbewusstseins, Verfechterin einer sex-positiven Einstellung, deren Herausforderungen sie für das Ideal einer dauerhaft stabilen Ehe annimmt. Als prekär kann diese Position bezeichnet werden, da Elizabeth jeweils nur vollständige Identifikation und Ablehnung kennt, sie spiegelt lediglich Eben- oder Gegenbilder inklusive all ihrer ‚Unebenheiten‘ in Bezug auf Feminismus. So ist die antifeministische Möchtegern-Vorzeige-Ehefrau langsam der Überzeugung, auch ohne ihren Ehemann auskommen zu können (vgl. SCH 212) und die Möchtegern-Vorzeige-Mutter bekommt beim Urlaub mit Kindern Nervenzusammenbrüche (vgl. SCH 234). Entscheidungen für feministische oder antifeministische Sichtweisen und Handlungen werden von Elizabeth paradoxerweise als Ergebnis aus frei wählbaren Opti-

---

<sup>50</sup> Dass es sich bei Georg nicht um ein Exemplar des Typus des feministischen Wunschbildes eines ‚neuen Mannes‘ handelt, zeigt eine Erinnerung Elizabeths, in der er sie mit Einsatz psychischer Druckmittel zu einer Abtreibung überredet (vgl. SCH 230–232).

onen dargestellt, während sie zugleich aus der biologischen Determiniertheit geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen eine Art von Beruhigung zieht. Die zahlreichen Inkonsequenzen, die ihr Lebensstil mit sich bringt, übergeht sie oder nimmt sie wohl halb bewusst nicht wahr. Dass diese Strategie nicht aufgeht, wird auf symbolischer Ebene am direktesten durch einen Riss in Elizabeths Decke, dessen Größerwerden nur sie wahrnimmt, (vgl. SCH 108f.) verdeutlicht. Dieser intertextuelle Verweis auf das Ende von Ingeborg Bachmanns *Malina* impliziert die Probleme, welchen Frauen im Patriarchat ausgesetzt sind und denen auch durch die Strategie der Anpassung, wie Elizabeth sie betreibt, kaum entkommen werden kann. Ein wachsender Riss oder Sprung im symbolischen Spiegel wird dazu führen, dass es nur eine Frage der Zeit ist, bis Elizabeth weder Bilder noch spiegelverkehrte Gegenbilder (re-)produzieren können – ihr Spiegeln hat dann notgedrungen ein Ende. Ob daraus die Selbstvernichtung oder der Beginn des Aufbaus einer eigenen Identität resultieren, lässt der Text offen: Elizabeth hat zwar einen deutlichen Hang zur Selbstvernichtung, zeigt jedoch im Verlauf der Handlung auch eine gewisse Entwicklung hin zu einem neuen Selbstbewusstsein.

Eine klare Verortung des Romans in den Kontext der Wellen der feministischen Bewegung wird dadurch erschwert, dass der Einsatz erzähltechnischer Mittel und Strategien wie Ironisierung oder die Unzuverlässigkeit der Erzählerin zu einer grundlegenden Veränderung des Verständnisses der inhaltlichen Stoßrichtung beitragen kann. Die Analyse der verschiedenen Lesarten dürfte wohl zu divergenten Interpretationsmöglichkeiten führen, die zueinander in Konkurrenz stehen. Nach der Literaturkritik wird es nun Zeit für die Literaturwissenschaft, die Ambivalenz von Elizabeths Bauchschmerzen näher zu analysieren.

Literaturverzeichnis

- BAUM, Antonia: „»Ich bin nicht Elisabeth [sic!] K.« Interview mit Charlotte Roche“. In: der Freitag, Nr. 35, 01.09.2011, S. 13.
- BOCK, Caroline: „Das wache Geschlecht. Wenn Frauen sich ihrem Unterleib widmen, kann das zu Literaturskandalen führen“. In: Frankfurter Neue Presse, Nr. 178, 03.08.2011, Kultur S. 1.
- CORDES, Mechthild: *Die ungelöste Frauenfrage. Eine Einführung in die feministische Theorie*. Frankfurt am Main: Fischer 1995 (= Die Frau in der Gesellschaft).
- „DODO“ (2011): „Schoßgebete“. URL: <http://maedchenblog.blogspot.de/2011/09/05/schossgebete/> (aufgerufen am 06.06.2012).
- FREULER, Regula: „Und jetzt in die Therapie“. In: NZZ am Sonntag, o. Nr., 14.08.2011, S. 53.
- GERHARD, Ute: *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München: Beck 2009 (= C.H. Beck Wissen).
- GERSTBERGER, Beatrix: „Wie bleibt man in einer Liebe, wenn die Geilheit geht?“. In: Brigitte, Nr. 18, 10.08.2011, S. 76–79.
- GORRIS, Lothar und Claudia VOIGT: „»Guckt mal, was jetzt kommt«. Interview mit Charlotte Roche“. In: Der Spiegel, Nr. 32, 08.08.2011, S. 109–114.
- GÜNTNER, Joachim: „Die Gemeinschaft der Versehrten. Mit dem Reiz des Expliziten. Charlotte Roche landet wieder einen Bestseller“. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 193, 20.08.2011, S. 18.
- KREKELER, Elmar: „Auf der Borderline nachts um halb eins. Keine Sexfi-bel, kein Eheratgeber und auch kein Kochbuch für Biowirsing: Charlotte Roche erkundet in »Schoßgebete« den Glutkern der Verzweiflung – und schafft Literatur“. In: Die Welt, Nr. 187, 12.08.2011, S. 21.
- LOHAUS, Stefanie und Katrin GOTTSCHALK: „»Bei mir ist der liebe Gott der Feminismus«. Nach »Schoßgebete«: Charlotte Roche über Magersucht, Seitensprünge und ihr kompliziertes Verhältnis zum Feminismus“. In: Missy Magazine, Nr. 4, Dezember 2011/Januar & Februar 2012, S. 88–90.
- LOVENBERG, Felicitas von: „Kommt alle zu mir auf die Couch“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 182, 08.08.2011, S. 23.

- LOVENBERG, Felicitas von: „»Ich bin keine Frau, die andere Frauen verrät«. Interview mit Charlotte Roche“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 184, 10.08.2011, S. 31.
- MANGOLD, Ijoma: „Alles für die Kinder. Mit »Schoßgebete« hat Charlotte Roche einen erstaunlich konservativen Sex-Roman geschrieben“. In: Die Zeit, Nr. 33, 11.08.2011, S. 41.
- MARTENSTEIN, Harald: „Wie es euch gefällt“. In: Der Tagesspiegel, Nr. 21095, 13.09.2011, S. 3.
- MARTINEZ, Mathias und Michael SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2005.
- MORITZ, Rainer: „Scherbenhaufen mit Fadenwürmern“. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 183, 10.08.2011, S. 25.
- „NADIA“ (2011): „An Charlotte Roche. Und gegen den Unwillen zum Wissen!“. URL: <http://maedchenmannschaft.net/tag/schosgebete> (aufgerufen am 06.06.2012).
- ROCHE, Charlotte: *Schoßgebete*. Roman. München: Piper 2011.
- ROEDIG, Andrea: „Die nackte Wahrheit“. In: die tageszeitung, Nr. 9579, 23.08.2011, S. 12.
- SCHLAFFER, Hannelore: „Gezänk unter Weibern?“. In: Die Welt, Nr. 202, 30.08.2011, S. 2.
- SCHWARZER, Alice (2011): „Hallo Charlotte“. URL: [http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/blog/?tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[year\]=2011&tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[month\]=08&tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[day\]=15&tx\\_t3blog\\_pi1\[blogList\]\[showUid\]=79](http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/blog/?tx_t3blog_pi1[blogList][year]=2011&tx_t3blog_pi1[blogList][month]=08&tx_t3blog_pi1[blogList][day]=15&tx_t3blog_pi1[blogList][showUid]=79) (aufgerufen am 06.06.2012).
- SCHWARZER, Alice: „Warum laufen die Männer weg? Je emanzipierter die Frauen sind, umso schwerer scheinen sie sich heute zu tun mit der Liebe“. In: Emma, Nr. 3 (304), Sommer 2012, S. 6f.
- SEIDL, Claudius: „Der Riss in der Decke“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 32, 14.08.2011, S. 20.
- STEINFELD, Thomas: „Puh!“. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 183, 10.08.2011, S. 11.
- VOGEL, Sabine: „Anleitung zur Beckengymnastik. Garantiert ein Bestseller: Heute erscheint der Roman »Schoßgebete« von Charlotte Roche“. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 184, 10.08.2011, S. 30f.

WAAK, Anne: „Warum Liebe weh tut. Interview mit Eva Illouz“. In: Emma, Nr. 3 (304), Sommer 2012, S. 32–34.

# Defiance!<sup>1</sup> Helden, Antihelden und das Problem der Zeugenschaft in deutschsprachig-jüdischer Literatur

MAREIKE GRAMER  
(Bamberg)

*Der folgende Beitrag macht es sich zur Aufgabe, die Bestimmungsfaktoren des jüdischen Helden in deutschsprachig-jüdischer Literatur herauszuarbeiten und zu hinterfragen. Nach einem kritischen Abriss der Charakteristika jüdischer Helden und Antihelden in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart wird es in einem zweiten Teil darum gehen, den narrativen Reflexionen, zu denen die Zeugenschaft einer heroischen Tat herausfordert, in Maxim Billers Roman Die Tochter (2001) nachzuspüren. Die zentrale Frage lautet: Welche charakteristischen Spezifika werden heroischen Projektionsfiguren in der deutschsprachig-jüdischen Literatur zugeschrieben und inwiefern liefern sie ein Gegenbild zur deutschen Erinnerungskultur?*

## 1. Vorüberlegungen

Heroische Figuren sind in unserem kulturellen Bewusstsein omnipräsent. Dabei darf nicht vergessen werden, dass ‚der Held‘ vielgestaltig ist. Dem homerischen Helden der Antike werden andere Attribute zugeschrieben als Superman, der von der Kinoleinwand herab agiert. Die ästhetischen Reartikulierungsversuche des Figurenmodells Held<sup>2</sup> rufen konkrete Erwartungshorizonte in Bezug auf moralische, soziale und kulturelle Bestimmungsfaktoren wach, die ständigen Umwertungen unterliegen.

Petra Klaß-Meenken beschreibt in ihrer Studie über den literarischen Helden im Werk Joseph Roths den Wandel der epischen Figurenkonstellation vom ‚starken‘ zum ‚schwachen‘ (jüdischen) Helden, der auch

---

<sup>1</sup> Zu Deutsch „Unbeugsamkeit“. Vgl. dazu den gleichnamigen Film von Edward Zwick, der den Kampf jüdischer Partisanen in Polen zur Zeit des Nationalsozialismus thematisiert. Edward Zwick (Regie): *Defiance*. 137 Minuten. USA 2008.

<sup>2</sup> Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Abhängigkeit der Charakterisierung des Helden von *Figurenmodellen*, d.h. von den am Modell-Leser ausgebildeten mentalen Modellen einer Person oder Figur (z.B. der tapfere Ritter) und figuralen Schemata, also figuren- oder personenbezogenen Regelmäßigkeitsannahmen, die historisch und kulturell variieren. Vgl. Fotis JANNIDIS: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2004, S. 216.

für die nachfolgende Untersuchung bedeutsam ist.<sup>3</sup> Dabei ist zu beachten, dass sich die moralisch-ethische Bestimmung des Heldenbegriffs in der Literatur, wie sie noch in der höfischen Tradition des Mittelalters vorlag, mit der Entstehung der bürgerlichen Literaturtheorie mehr und mehr zu einer ästhetischen Kategorie wandelte, „und zwar ohne Rücksicht auf eventuelle wertvolle Eigenschaften dieser Figur“.<sup>4</sup> Der Protagonist, der in einen Prozess des Werdens und der individuellen Entwicklung gestellt wird, kann sich so erstmals als leidender oder schwacher Held gebärden.

Christoph Jamme konstatiert diesbezüglich: „In einer Zeit aber, in der alle Werte und Wertanschauungen zerbrochen oder in die völlige Beliebigkeit gestellt worden sind, ist auch kein Platz mehr für den tragischen Helden. Möglich ist nur noch der Antiheld, [...]“.<sup>5</sup> Und weiter heißt es: „Die Tätigen erscheinen als Ameisen im Ameisenhaufen.“<sup>6</sup> Während der schwache Held zu guter Letzt innerlich gestärkt aus der Gefahrensituation hervorgeht,<sup>7</sup> bleibt dem modernen Antihelden nur, sich in das Abseits zurückzuziehen und, zur Handlungsunfähigkeit verdammt, als Projektionsfläche für die Leidenden und Opfer zu fungieren.

---

<sup>3</sup> Vgl. Petra KLAß-MEENKEN: *Die Figur des schwachen Helden in den Romanen Joseph Roths*. Aachen: Shaker 2000. Als Bestimmungsfaktoren des starken Helden sind beispielsweise Krisenhaftigkeit oder Vorbildhaftigkeit zu nennen. Auf das wichtige Charakteristikum Projektionalität/Identifikation soll in Kapitel 4 näher eingegangen werden.

<sup>4</sup> Ebd., S. 13.

<sup>5</sup> Christoph JAMME: „Vom Schwächling zum Antihelden. Zur Abwesenheit des Heldenkonzepts in der Moderne am Beispiel von W. Shakespeare und S. Beckett“. In: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel u.a. Essen: Klartext 2010, S. 172–178, S. 174. Jamme beschreibt folgende Bestimmungsfaktoren, sich auf die Entwicklung des Antihelden im französischen Roman seit Mitte des 19. Jahrhunderts beziehend, als konstitutiv für die Moderne: Rückzug aus der Öffentlichkeit in das Abseits, Verweigerung der öffentlichen Tätigkeit, Verweigerung der gesellschaftlichen Rolle, Rückzug in Beobachtung und Reflexion und Parabolisierung der Situation des Schreibenden als des substanziiell Handelnden. Die Bestimmungsfaktoren sind an dieser Stelle so ausführlich beschrieben, da sie in der weiteren Analyse immer wieder mit einbezogen und auf ihre Bedeutung in der deutschsprachig-jüdischen Gegenwartsliteratur hin überprüft werden.

<sup>6</sup> Ebd., S. 175.

<sup>7</sup> KLAß-MEENKEN: *Die Figur des schwachen Helden in den Romanen Joseph Roths*, S. 10.

In der jüdischen Tradition gibt es zahlreiche literarische Figurenmodelle, die das kollektive Leiden eines ganzen Volkes repräsentieren. Durch die Aufhebung der Differenzqualität von Held und Kollektiv und durch die stets wiederkehrende rituelle Vergegenwärtigung des Leidens degeneriert der Held zu einem „personalen Bezugspunkt, an dem und mit dem die Wirklichkeit erfahren wird, [ist] aber so wenig einmalig, dass sie austauschbar erscheint.“<sup>8</sup> Der ehemals mythische Held verliert insbesondere angesichts der Pogrome in Russland zum Ende des 19. Jahrhunderts seinen Sonderstatus und wird als Norm einer als unterprivilegiert wahrnehmbaren jüdischen Existenz etabliert. In dieser Tradition steht der jüdische Antiheld, wie er in zahlreichen Werken Joseph Roths,<sup>9</sup> aber auch in der deutschsprachig-jüdischen Gegenwartsliteratur, so etwa in Charles Lewinskys Roman *Melnitz*, zur Darstellung gelangt:

Wir sind zum Märtyrertum begabt, wir Juden. Wir tragen es in uns wie eine Krankheit. [...] Weißt du warum? Weil wir zu feige sind, um keine Helden zu sein. Weil wir nicht den Mut haben, schmutziges Wasser zu trinken, und lieber verdursten. Wir sind nun mal auserwählt, und wer auserwählt ist, darf nicht weniger wollen als alles. [...] Du bist doch stolz auf deinen Verzicht? Ist es nicht ein schönes Gefühl, so zu leiden?<sup>10</sup>

Die rezeptionsästhetische Wandlung vom Helden zum Antihelden in der jüdischen Literatur, wie sie im oben angeführten Zitat mithilfe der rhetorischen Figur des Paradoxons zur Darstellung gelangt („Weil wir zu feige sind, um keine Helden zu sein.“<sup>11</sup>) ist im Folgenden zunächst zu berücksichtigen, um die genaue Dimension der spezifischen Reartikulation des Antihelden, wie Maxim Biller sie in seinem Roman vornimmt, erfassen zu können. In *Die Tochter* treten, wie wir sehen werden, Überschneidungen, aber auch Widersprüche zwischen der historischen Rekonstruktion und der narrativen Reflexion heroischer Figurenmodelle und Projektionsfiguren besonders deutlich zutage.

---

<sup>8</sup> Rolf GEISSLER: *Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1964 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 9), S. 66.

<sup>9</sup> Vgl. dazu KLAB-MEENKEN: *Die Figur des schwachen Helden in den Romanen Joseph Roths*.

<sup>10</sup> Charles LEWINSKY: *Melnitz*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 150.

<sup>11</sup> Ebd.

## 2. Hiob und Hulk: Die Geburt des Antihelden

Bis in die Neuzeit steht der jüdische Held in der Tradition der religiösen Ursprungsmythen. So ist zwar häufig von der Errettung des erwählten Volkes die Rede, der admirative Charakter der heroischen Tat wird aber stets in einen sakralen Kontext eingebunden. Heroismen sind stark vom jüdischen Bilderverbot geprägt, das die Götterbildpolemik auch auf das Menschenwerk und die von den Propheten in Aussicht gestellte Scheinerlösungsleistung erweitert.<sup>12</sup>

Erst mit zunehmender Säkularisierung werden die israelitischen Helden der Bibel und der jüdischen Mystik zu Figurationen der Erinnerungskultur und Literatur. Karl-Joseph Kuschel sieht die Bedeutung biblischer Figuren darin begründet, dass sie „Modellfiguren unserer Bewußtseinsgeschichte, Spiegelfiguren unseres Selbst, Archetypen unseres kollektiven Erinnerungsvermögens“<sup>13</sup> sind. In welchem Verhältnis stehen also die biblischen Helden zu den jüdischen Antihelden des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts?

Nach 1945 kommt beispielsweise der biblischen Hiob-Figur als zentraler jüdischer Deutungsfigur der Shoah eine immense Bedeutung zu, die dazu führt, dass auch die aktuelle Literatur von Reartikulationen dieses Figurenkomplexes geprägt ist. Die Leidensfigur Hiob wird in den Werken von Maxim Biller, Robert Schindel und Yoram Kaniuk zu einem Repräsentanten der post-heroischen Gegenwart,<sup>14</sup> der, in Bezug auf den säkularen Leser, nicht nur dem Gott des Alten Testaments, sondern auch einer Sakralisierung der Shoah ‚rebellisch‘ gegenübersteht.

Eine weitere Veranschaulichung dieser Divergenz zwischen Erdulden und Rebellieren liefert die Berliner Ausstellung *Helden, Freaks und Superrabbis* (2010), die die Entstehungsgeschichte der bekannten Comic-

---

<sup>12</sup> Vgl. Michaela BAUKS (2011): „Bilderverbot (AT)“. URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/referenz/15357/cache/e947e45ffdb977b16ac08936dcbf72d1/> (aufgerufen am 05.08.2012).

<sup>13</sup> Karl-Josef KUSCHEL: »*Ich glaube nicht, daß ich Atheist bin*«. *Neue Gespräche über Religion und Literatur*. München: Piper 1992, S. 32.

<sup>14</sup> Vgl. Herfried MÜNKLER: „Heroische und postheroische Gesellschaften“. In: *Merkur* 61.8/9 (2007), S. 742–752.

Figur Hulk dokumentiert, welche in kabbalistischer Tradition der Golem-Legende steht. Viele Comic-Zeichner verarbeiteten insbesondere in den 1940er Jahren ihre persönlichen Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus und schufen so die Tradition des ‚genetisch mutierten‘ Helden-Freaks.<sup>15</sup> Hiob und Hulk sind, so unterschiedlich diese zwei Figurenmodelle anmuten mögen, zentrale Antihelden der jüdischen Erinnerungskultur.

Biblische Figuren und Themen werden im 21. Jahrhundert häufig als unzureichend tradierte und daher schwer zu entziffernde Stolpersteine empfunden, wenn es darum geht, sich mit den jüdischen Protagonisten, die zumeist Opfer nationalsozialistischer Verfolgung sind, zu identifizieren. Walter Benjamins Diktum nach Auschwitz, sich von der „dominanten Kultur und derem barbarischen Charakter“,<sup>16</sup> die er im Fokus der traditionell vorherrschenden Geschichtsphilosophie sieht, zu distanzieren, um sich den Opfern der Geschichte zuzuwenden, birgt diesbezüglich ein weiteres Dilemma, da heldenhafte Taten konstitutiv auf Darstellung angewiesen sind. Christian Schneider zeigt auf, dass für die Geburt des Helden eine triadische Konstellation notwendig ist: der Handelnde, der erzählende Zeuge und das Publikum.<sup>17</sup> Was aber geschieht, wenn angesichts der systematischen Auslöschung menschlichen Lebens die Möglichkeit der Zeugenschaft verwehrt bleibt? Ohne Beglaubigung der heroischen Tat durch die Zeugenschaft anderer fällt Auschwitz erneut der Polemik der Undarstellbarkeit zum Opfer. Das gerade angebrochene 21. Jahrhundert markiert in diesem Sinne eine besondere Schwellsituation.

Das Gedenken an die Shoah, das die jüdische Erinnerungskultur entscheidend prägt, wird dadurch, dass die wenigen Überlebenden des Holocaust sterben, bald ausschließlich medial repräsentiert bezie-

---

<sup>15</sup> Vgl. Jens MEINRENKEN: „Eine jüdische Geschichte der Superhelden-Comics“. In: *Helden, Freaks und Superrabbis. Die jüdische Farbe des Comics*. Hg. v. Margret Kampmeyer-Käding. Berlin: Stiftung Jüdisches Museum Berlin 1995, S. 24–41.

<sup>16</sup> Dagmar C.G. LORENZ: „Das anti-heroische Ethos in der deutsch-jüdischen Literatur“. In: *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. v. Richard Fisher. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 52), S. 519–531, S. 519.

<sup>17</sup> Vgl. Christian SCHNEIDER: „Wozu Helden?“. In: *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext 2010, S. 19–27, S. 20.

ungsweise kanonisiert sein. Sekundäre Zeugenschaft birgt dabei stets die Gefahr einer Selbstermächtigung seitens der Post-Memory-Generation: Wem steht es heute noch zu, von den Gräueln der Geschichte zu berichten und in welcher Weise soll dies geschehen? Und inwieweit sind Binnengruppen heroischer Figuren wie die Überlebenden der Konzentrationslager von solchen historischen Verschiebungen gekennzeichnet? Diesen Fragen nachzuspüren, soll Aufgabe im zweiten Teil dieses Beitrags sein.

### 3. Helden oder Mörder?

Die Frage nach den Bedingungen von Zeugenschaft wurde bereits 1840 von Heinrich Heine in seinem Textfragment *Der Rabbi von Bacherach*<sup>18</sup> aufgegriffen. Die Erzählung soll im Folgenden als literarischer Ursprungsmythos verstanden werden, der weitere zentrale Fragestellungen aufwirft. Im Laufe der Erzählung wird die Flucht Rabbi Abrahams aus dem Städtchen Bacharach geschildert, nachdem er als einziger der in seinem Hause Anwesenden die Anzeichen eines geplanten Pogroms erkennt. Seine Familie wird ermordet, er aber macht sich auf, von den aus der Ferne miterlebten Gräueln zu berichten.

Mit dem Verweis auf den *Rabbi von Bacharach* bewegen wir uns in einer jener moralischen Grenzregionen, die zunächst schockierend und verstörend wirken müssen, die uns bei näherer Betrachtung aber „einen Orientierungs- und Projektionsentwurf unserer Möglichkeiten – kollektiv und individuell, im Positiven wie im Negativen“<sup>19</sup> geben können. Dagmar C.G. Lorenz führt in ihrem wegweisenden Aufsatz an, dass vom Standpunkt einer bedrohten Minderheit aus allein der Wille zu überleben und Zeugnis abzulegen als heldenhaft gilt.<sup>20</sup> So kann es aus dem Blickwinkel der körperlichen und psychischen Zerstörung keine Helden im klassischen Verständnis mehr geben. Das „anti-heroische

---

<sup>18</sup> Heinrich HEINE: *Der Rabbi von Bacherach*. In: Heinrich Heine: Werke II. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1974, S. 577–612.

<sup>19</sup> SCHNEIDER: „Wozu Helden?“, S. 27.

<sup>20</sup> Vgl. LORENZ: „Das anti-heroische Ethos in der deutsch-jüdischen Literatur“, S. 521.

Ethos<sup>21</sup> wird zu einem wichtigen Strukturelement deutschsprachig-jüdischer Literatur, das in krassem Gegensatz zu dem faustischen Tatmenschen der deutschen Klassik und Romantik, aber auch zu dem kraftstrotzenden Sabre der neuen israelisch-jüdischen Literatur steht: „Angesichts der national-sozialistischen [sic!] Übermacht ist Heldentum keine Alternative.“<sup>22</sup> Helden werden zu Tätern und Opfern. In den 1950er Jahren entsteht in Deutschland eine „Mentalität der Untäter“,<sup>23</sup> die auch zu einer neuerlichen kritischen Auseinandersetzung mit den Helden und Antihelden der jüdischen Erinnerungskultur führt. Diese Problematik schwingt mit, wenn Marcin Sawanowski in der *Jüdischen Zeitung* fragt: „Helden oder Mörder?“<sup>24</sup> Der Film *Defiance* (2008), den er dabei im Blick hat und der die Erfahrungen jüdischer Partisanen während des Zweiten Weltkriegs cineastisch umsetzt, löste heftige Debatten über die Brutalität der Widerstandskämpfer in Polen aus:

Kritiker stehen schon bereit und werfen dem Film Geschichtsklitterung vor. Bereits seit Monaten thematisieren Historiker und diejenigen, die sich als solche bezeichnen, den Inhalt des Filmes. Hauptkritik: In »Defiance« wird die Rolle der jüdischen Kombattanten bei der Ermordung polnischer Zivilisten durch sowjetische Partisanen während des Krieges vollkommen ausgeblendet. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht die Beteiligung der Bielski-Brüder am Massaker von Naliboki vom 8. Mai 1943.<sup>25</sup>

Im Zentrum dieser Kritik stehen Divergenzen zwischen der historischen Rekonstruktion und der narrativen Reflexion heroischer Figurationen. Die ästhetische Inszenierung des Helden ist dabei erneut eng an die moralisch-ethische Affektmodulation des Rezipienten geknüpft. Soll hier ein Täter durch die Figurengröße des Heroischen legitimiert werden?

Identifikationsangebote an den Leser dienen dazu, die literarische Figur in einem „soziale[n] Koordinatensystem“<sup>26</sup> zu verorten. Hans Robert

---

<sup>21</sup> LORENZ: „Das anti-heroische Ethos in der deutsch-jüdischen Literatur“, S. 519.

<sup>22</sup> Ebd., S. 524.

<sup>23</sup> Ebd., S. 526.

<sup>24</sup> Marcin SAWANOWSKI (2008): „Helden oder Mörder?“. URL: <http://www.j-zeit.de/archiv/artikel.1741.html> (aufgerufen am 05.08.2012).

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> SCHNEIDER: „Wozu Helden?“, S. 20.

Jauß beschreibt dieses soziale Koordinatensystem, einer aristotelischen Einteilung folgend:

Ihr zufolge (*Poetik*, 1148a) können die Charaktere der Dichtung »nach dem Vorbild der Maler« entweder *besser* oder *schlechter* als wir oder aber *uns ähnlich* dargestellt werden. Dem Gegensatz von »besser als wir« und »uns ähnlich« entspricht die fundamentale Unterscheidung von *admirativer* und *sympathetischer Identifikation*.<sup>27</sup>

Es handelt sich dabei um primäre Ebenen der Identifikation des Lesers mit dem literarischen Helden, die eine breite Skala von Staunen bis zu Befremdung durchlaufen können. Jauß macht die Unterscheidung der Identifikationsmuster an der im Text angelegten Projektionalität und Vorbildhaftigkeit der Figur fest und lässt dabei auch gelten, dass die Formen literarischer Identifikation im Handlungsverlauf mehrmals in ein Folgeverhältnis treten. Die sympathetische Identifikation hebt die bewundernde Distanz, die der admirativen Identifikation inhärent ist, auf und führt zur Solidarisierung des Lesers mit dem unvollkommenen Helden.<sup>28</sup> Kurz nachdem der Rabbi von Bacharach die schützende Stadt Frankfurt erreicht, trifft er einen alten Freund wieder, dem er einst unter großen Gefahren das Leben rettete. Dabei wirkt es zutiefst verstö-

---

<sup>27</sup> Hans Robert JAUß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 250.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 271. Fotis Jannidis fügt Jauß' Katalog der Formen literarischer Identifikation einschränkend hinzu: „Wie auch immer man aber Identifikation als Prozeß auffasst, auf jeden Fall handelt es sich um die psychischen Prozesse von Lesern – und dazu kann die Narratologie als textzentrierte Theorie offensichtlich nichts beitragen. Allerdings kann sie einen genuinen Beitrag dazu leisten, wie der Text die Beziehung des [narrativen beziehungsweise auktorialen; M.G.] Lesers zum Protagonisten bestimmt.“ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*, S. 231. Als alternatives Konzept zur Identifikation diskutiert Iris Hermann das Modell der Anagnorisis in *Die Tochter*, wobei sie Beithaupts Überlegungen zur Narrativen Empathie anführt. Vgl. Iris HERMANN: „Zur Kategorie der Empathie im literarischen Text: Überlegungen zu Maxim Billers Roman *Die Tochter*“. In: *Sprache und Literatur* 106.2 (2010), S. 96–111. Während sich Hermann vor allem mit den Erzählstrategien des Romans auseinandersetzt, erscheint mir Jauß' Konzept für eine Beschäftigung mit den im Text angelegten Figurenmodellen als grundlegend, da er die notwendige breite Basis der Figureninformationen immer auch in Abhängigkeit zu dem Modell-Leser setzt und so die wechselseitige Abhängigkeit von der ästhetischen Inszenierung des literarischen Helden und seiner erinnerungskulturellen Determinationen in den Blick nimmt.

rend, wenn er sich im gleichen Atemzug als ‚Untäter‘ in Bezug auf die Rettung seiner eigenen Familie demaskiert.

#### 4. Der „Schock der Identifikationsvorbehalte“ in Maxim Billers Roman *Die Tochter*

Spannend werden die bislang getroffenen Überlegungen insbesondere dann, wenn ambivalente Identifikationsmodi das Opfer zum Täter werden lassen, wie dies in *Die Tochter*<sup>29</sup> der Fall ist. In diesem Text, der in erster Linie als Hiob-Text des 21. Jahrhunderts gelesen werden muss, finden sich zu Heines Textfragment überaus zahlreiche Bezüge, wobei die Untat des Antihelden Motti bereits zu Beginn des Romans pathologisiert wird und dem Leser so lange Zeit unverständlich bleiben muss: Wann ist ein Grad der Unvollkommenheit erreicht, bei dem sympathetische Identifikation in Abwehr oder gar maßloses Entsetzen umschlägt und der „possessive »Mein Held«“<sup>30</sup> sowohl in der erzählten Welt als auch bei dem Leser auf Unverständnis stößt? Welche Identifikationsmodi evoziert ein Protagonist, der durchweg verbrecherisch agiert, der das eigene Schuldverständnis aber trotzdem einem passiven ‚Ergehen-Tun-Zusammenhang‘ zuordnet?

Thomas Wirtz schreibt in seiner Rezension vom 21. März 2000: „Wenn bei diesem Buch noch jemandem der Atem stockt, dann ist es der Leser.“<sup>31</sup> Doch nicht nur dem Leser wird viel abverlangt, auch der Protagonist leidet unter einer „pornografische[n] Erniedrigung, die ihm das Seelenkostüm bis zum letzten Fetzen zerreißt.“<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Maxim BILLER: *Die Tochter*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001. Alle Zitate aus diesem Roman folgen dieser Ausgabe und sind fortan im Text nur noch mit Titel und Seitenzahl gekennzeichnet.

<sup>30</sup> Eckhard SCHINKEL: „Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern – Stichworte zu einem schillernden Begriff“. In: *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext 2010, S. 8–16, S. 10.

<sup>31</sup> Thomas WIRTZ (2000): „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“. URL: <http://www.faz.net/-01tjrm> (aufgerufen am 05.08.2012).

<sup>32</sup> Ebd.

Motti Wind, der Protagonist des Romans, hat zehn bedrückende Jahre hinter sich, die Arbeit fällt ihm schwer, er liegt morgens lange mutlos im Bett und fürchtet sich. Angst und das Gefühl, verflucht zu sein, sind die alles beherrschenden Emotionen in seinem Leben. Als Israeli und Sohn eines Shoah-Überlebenden lebt Motti, geschieden von seiner deutschen Frau Sophie, in München. Seine Tochter ist vor Jahren bei einem Fenstersturz ums Leben gekommen. Auch äußerlich ist er von eher schwächerer Konstitution. Scheinbar entlarvt durch sein stereotyp-jüdisches Äußeres, ist er massiven Deprivationserfahrungen seitens seiner Umwelt ausgesetzt. Der Protagonist bedient im Laufe des Romans zunehmend das Etikett des jüdischen Selbsthasses, indem er das antisemitische Wahnbild des Juden als unerwünschter Außenseiter zunächst verinnerlicht, später aber in wechselnder Abfolge auf die Gruppe der gläubigen und der säkularen Juden überträgt.<sup>33</sup>

Diese Figurenzeichnung impliziert ein starkes moralisches Interesse seitens des Lesers. Interaktionsmuster der sympathetischen Identifikation bestimmen den ersten Teil des Romans. Doch bereits hier erweist sich der anti-heroische Gestus des Protagonisten durch die nachdrückliche Forderung nach Mitgefühl, ja nach Rettung, als befremdendes Moment.

Er stellte sich vor, wie Sofie ihn packte, wie sie ihn fesselte, wie sie ihn abführte, und das war ein gutes Gefühl. Es war immer ein gutes Gefühl, wenn man nicht sein eigener Herr war, wenn man keine einzige Entscheidung mehr selbst treffen mußte. Genauso wird es Aba in den Lagern gegangen sein, dachte er voller Neid, und dann fiel ihm ein, daß Muamar, dieser glückliche palästinensische Hurensohn, überhaupt nie ein anderes Leben gekannt hatte. Er war ein Ball gewesen, ein kleiner blutiger Ball, mit dem man spielte, so wie man gerade Lust hatte – als Jude, als Araber (*Die Tochter*, 354).

---

<sup>33</sup> Gilman schreibt dazu: „Selbsthaß entsteht dadurch, daß die Außenseiter das Wahnbild von ihnen als Wirklichkeit annehmen, das jene in der Gesellschaft entwerfen, die die Außenseiter definieren, und auf die die Außenseiter sich beziehen. [...] Die illusionäre Definition des Selbst, die Identifikation mit dem Wahnbild der Bezugsgruppe vom Andern, ist so wandelbar wie die veränderlichen Größen innerhalb der Gruppe, die dem Außenseiter als homogene Machtgruppe erscheint.“ Sander L. GILMAN: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1993, S. 12.

Die in diesem Zitat deutlich werdende pathologische Disposition Mottis – der auktoriale Erzähler spricht von Schicksalsgläubigkeit – lastet nicht nur auf seinen eigenen Schultern und zwingt ihn dazu, starke Psychopharmaka zu nehmen, sondern sie bestimmt auch das Leben seiner Familie und Freunde. Die Interaktionsmuster der sympathetischen Identifikation, wie sie im Text angelegt sind, bewirken, da die Handlungsunfähigkeit Mottis ins Extreme gesteigert wird, dass der Bannkreis der admirativen Identifikation endgültig durchbrochen wird. Solidarität für sein Handeln kann der sich ins Abseits und in die Reflexion zurückziehende Antiheld, wie er in *Die Tochter* angelegt ist, jedoch nicht erwarten. Im Gegenteil erweckt Billers Figurenzeichnung insbesondere im zweiten Teil des Romans den Eindruck, als liege hier „ein ganz ungeheuerlicher Versuch, den Menschen derart böse werden zu lassen, daß er ins Unendliche wächst“,<sup>34</sup> vor.

Motti ist ungeduldig und aggressiv. Er hat Gewaltfantasien, die auf einem Kriegstrauma aus dem Libanonkrieg beruhen:

[...] und da würde er es nicht mehr aushalten, er würde ihr, trotz seiner Müdigkeit, trotz der lähmenden Kälte in seinen Armen und Händen, mit der Faust ins Gesicht schlagen, auf den Schädel, auf den Hals, er würde sie prügeln und schlagen und treten, bis ihr das Blut aus den Ohren herauskäme, aus der Möse, aus dem Mund (*Die Tochter*, 146).

Erst spät erfährt der Leser, dass Motti seine Tochter bereits in frühester Kindheit regelmäßig vergewaltigt und schließlich ermordet hat. Auch im Libanon-Krieg wurde er bereits zum Mörder. Ein Terminus technicus für den Zustand der Raserei, in den der Held während seiner Taten geraten kann, ist das Berserkertum. Kennzeichen dieses Zustandes sind die soziale Isolation, zunehmende Grausamkeit ohne Hemmungen und nicht zuletzt die mangelnde Unterscheidungsmöglichkeit zwischen sich und einer göttlichen Instanz.<sup>35</sup> Der Leser stellt sich erneut die Frage: Wer darf wie erinnern?

Jauß ordnet die rezeptive Disposition Befremdung dem ironisierenden Interaktionsmuster der Identifikation zu. Doch Maxim Biller geht in

---

<sup>34</sup> Dirk PADEKEN: *Das Böse in der amerikanischen Literatur. You have to wonder that you are not already in hell.* Hamburg: Kovač 2008, S. 12.

<sup>35</sup> Vgl. dazu SCHNEIDER: „Wozu Helden?“, S. 23.

seinem Roman weit über Polemik oder Ironie hinaus. Der Protagonist verweigert, sowohl sich selbst als auch dem Leser, die wahrheitsgetreue Erinnerung an begangene Verbrechen. Die für die Figur des Antihelden typische Handlungsverweigerung wird durch divergente narrative Erinnerungsstränge bis zur Provokation potenziert und spiegelt sich in dem Vergessen der begangenen Verbrechen. Die darin deutlich erkennbare ironisierende Modalität dient nur noch der reflektierenden Meta-Erinnerung des Lesers. Als Endlosschleife wird die Hiobs-Botschaft vom Verlust der geliebten Tochter, die gleichzeitig immer grauenvollere Verbrechen des Protagonisten entlarvt, in Erinnerung gerufen. Die Identifikationsbereitschaft des Lesers wird permanent herausgefordert.

Der traurige Held geht in die selbst gebaute Falle – und mit ihm der Leser, der Mottis Behauptungen Vertrauen vorschießt. Den Figuren anfänglich zu glauben, ist Bedingung jeder Lektüre, und Billers Plan sieht vor, diese Gemeinsamkeit bis zur vollkommenen Zerstörung aufzukündigen, um neue Abhängigkeit darauf zu bauen. Motti ist der Köder, mit dem er Leser angeln geht.<sup>36</sup>

Es handelt sich um einen Prozess der im negativen Sinne erwidern der Kreativität,<sup>37</sup> der auf diese kontinuierliche Befremdung folgen muss. Die ironisierende Modalität der Identifikation, wie sie sich hier darstellt, setzt eine wiederum erhöhte Lautstärke voraus, was die kritische Reflexion des Lesers anbelangt: „In dem Moment, als der Protagonist im gefilmten Angesicht der Tochter masturbiert, wird der Leser zu seinem Komplizen. [...] Mottis Höhepunkt ist des Lesers Absturz, ihre Gemeinschaft fortan so beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank.“<sup>38</sup> Der „Schock der Identifikationsvorbehalte“,<sup>39</sup> wie er hier zur Darstellung gelangt, ist ein von Biller gerne verwendetes Interaktionsmuster der Identifikation, das aus einem erinnerungskulturellen Blickwinkel, den der Autor zweifelsohne einnimmt, nicht nur die „Übertragung historischer Schuld an die Opfer“<sup>40</sup> anprangert, sondern vor

---

<sup>36</sup> WIRTZ: „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“.

<sup>37</sup> Vgl. JAUB: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 252.

<sup>38</sup> WIRTZ: „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“.

<sup>39</sup> JAUB: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 289.

<sup>40</sup> WIRTZ: „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“.

allen Dingen der Verweigerung des in der deutschen Erinnerungskultur weit verbreiteten „opferidentifizierten Erinnerns“<sup>41</sup> dient.

Billers stellt eine ästhetische Verhaltensnorm, nämlich Solidarisierung mit der Opferrolle, durch moralische Provokationen in Frage. Die Identifikation mit dem jüdischen Helden der Gegenwart trägt keine Erlösungsversprechen in sich. Im Gegenteil stellt sich im Zuge der Europäisierung und Globalisierung zunehmend die Frage nach den Konsequenzen, wenn sich Täter mit den Opfern und ihren Schicksalen identifizieren, wo lange Zeit die ‚Anderen‘ von den Mechanismen der homogenen Machtgruppe ausgeschlossen wurden. Iris Hermann konstatiert richtig: „Das ist die ethisch relevante Wirkung des Erzählten, das radikal Andere, das in einer auch gedanklichen Diaspora sich Befindliche in den Denkhorizont, in das der Imagination Mögliche zu holen.“<sup>42</sup>

Das anti-heroische Ethos, wie es in der deutschsprachig-jüdischen Gegenwartsliteratur zur Darstellung gelangt, macht die „an Tätern und Opfern nicht wiedergutzumachende[n] charakterliche[n] Auflösungserscheinungen“<sup>43</sup> deutlich. Das Schicksal des Antihelden ist eine Parabel ohne Lehre.<sup>44</sup> Es stellt nicht nur ästhetische Identifikationsmodi, sondern auch moralische und schließlich sogar erinnerungskulturelle Wertungsmechanismen konsequent in Frage.

---

<sup>41</sup> Für Ulrike Jureit ist die Identifikation mit den Überlebenden der Shoah für das öffentliche Erinnern und Gedenken in Deutschland prägend. Die Figur des gefühlten Opfers wird zu einem *role model* der zweiten und – durch erinnerungspolitische Fortschreibungen – auch der dritten Generation. Hier sieht sie eine zunehmende Globalisierungstendenz. Vgl. dazu Ulrike JUREIT: *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart: Bundeszentrale für politische Bildung 2010, S. 10–14.

<sup>42</sup> HERMANN: „Zur Kategorie der Empathie im literarischen Text: Überlegungen zu Maxim Billers Roman *Die Tochter*“, S. 107f.

<sup>43</sup> LORENZ: „Das anti-heroische Ethos in der deutsch-jüdischen Literatur“, S. 523.

<sup>44</sup> Vgl. WIRTZ: „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- BILLER, Maxim: *Die Tochter*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001.
- HEINE, Heinrich: *Der Rabbi von Bacherach*. In: Heinrich Heine: Werke II. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1974, S. 577–612.
- LEWINSKY, Charles: *Melnitz*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007.

### Film

- ZWICK, Edward (Regie): *Defiance*. 137 Minuten. USA 2008.

### Sekundärliteratur

- BAUKS, Michaela (2011): „Bilderverbot (AT)“. URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WI-BI/referenz/15357/cache/e947e45ffdb977b16ac08936dcbf72d1/> (aufgerufen am 05.08.2012).
- GEISSLER, Rolf: *Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1964 (= Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 9).
- GILMAN, Sander L.: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1993.
- HERMANN, Iris: „Zur Kategorie der Empathie im literarischen Text: Überlegungen zu Maxim Billers Roman *Die Tochter*“. In: *Sprache und Literatur* 106.2 (2010), S. 96–111.
- JAMME, Christoph: „Vom Schwächling zum Antihelden. Zur Abwesenheit des Heldenkonzepts in der Moderne am Beispiel von W. Shakespeare und S. Beckett“. In: *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext 2010, S. 172–178.

- JANNIDIS, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2004.
- JAUß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- JUREIT, Ulrike: *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart: Bundeszentrale für politische Bildung 2010.
- KLAß-MEENKEN, Petra: *Die Figur des schwachen Helden in den Romanen Joseph Roths*. Aachen: Shaker 2000.
- KUSCHEL, Karl-Josef: „Ich glaube nicht, daß ich Atheist bin.“ *Neue Gespräche über Religion und Literatur*. München: Piper 1992.
- LORENZ, Dagmar C.G.: „Das anti-heroische Ethos in der deutsch-jüdischen Literatur“. In: *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. v. Richard Fisher. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52), S. 519–531.
- MEINRENKEN, Jens: „Eine jüdische Geschichte der Superhelden-Comics“. In: *Helden, Freaks und Superrabbis. Die jüdische Farbe des Comics*. Hg. v. Margret Kampmeyer-Käding. Berlin: Stiftung Jüdisches Museum Berlin 1995, S. 24–41.
- MÜNKLER, Herfried: „Heroische und postheroische Gesellschaften“. In: *Merkur* 61.8/9 (2007), S. 742–752.
- PADEKEN, Dirk: *Das Böse in der amerikanischen Literatur. You have to wonder that you are not already in hell*. Hamburg: Kovač 2008.
- SAWANOWSKI, Marcin (2008): „Helden oder Mörder?“. URL: <http://www.j-zeit.de/archiv/artikel.1741.html> (aufgerufen am 05.08.2012).
- SCHINKEL, Eckhart: „Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern – Stichworte zu einem schillernden Begriff“. In: *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext 2010, S. 8–16.
- SCHNEIDER, Christian: „Wozu Helden?“. In: *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Hg. v. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext 2010, S. 19–27.
- WIRTZ, Thomas (2000): „Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank“. URL: <http://www.faz.net/-01tjrm> (aufgerufen am 05.08.2012).



**Das weise Alter.  
Zur Neuinszenierung eines traditionsreichen Modells in  
deutschsprachigen Gegenwartstexten**

MARIE GUNREBEN  
(Bamberg)

*Der gegenwärtige Alterdiskurs ist gekennzeichnet von einer dichotomischen Konstruktion: Dem positiven Modell eines ‚aktiven Alters‘ steht die negative Vorstellung vom Alter als einem defizitären, pflegebedürftigen Zustand gegenüber. In diesem Beitrag werden mit John von Düffels Houwelandt und Arno Geigers Der alte König in seinem Exil zwei Gegenwartstexte in den Blick genommen, die sich mit diesem wirkmächtigen Gegensatz von Alterslob versus Altersklage nicht decken, sondern gänzlich andere Gegenbilder des Alters entwerfen. Indem sie Elemente der traditionellen Weisheitstopik fortschreiben und variieren, reflektieren sie, so die These, weniger aktuelle gesellschaftliche Altersentwürfe, sondern stellen vielmehr die poetologische Frage nach der Möglichkeit, das Alte im Medium der Schrift zu bewahren.*

## 1. Gesellschaftliche Altersentwürfe und die Rolle der Literatur

Das Alter ist derzeit ein prominentes Thema in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen: In der Politik wird über die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Auswirkungen des demographischen Wandels debattiert, die medizinische Forschung beschäftigt sich verstärkt mit altersspezifischen Erkrankungen wie der Alzheimer-Demenz und in Talkshows, Feuilletons und Ratgeber-Literatur wird die Frage diskutiert, wie gelingendes Alter heute auszusehen hätte. Die Konzepte des guten Alter(n)s, die den gegenwärtigen Alterdiskurs dominieren, sind erstaunlich homogen: Es ist die Rede von „lebenslangem Lernen“, von „Potenzialen und Ressourcen des Alters“ und von „sozialer Teilhabe“.<sup>1</sup> Wünschenswert ist, so wird deutlich, eine aktive und produktive letzte

---

<sup>1</sup> Vgl. DEUTSCHER BUNDESTAG (2010): „Sechster Bericht zur Lage der älteren Generation in Deutschland – Altersbilder in der Gesellschaft und Stellungnahme der Bundesregierung“. URL: [http://www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung3/Pdf-Anlagen/bt-druck-sache-sechster-altenbericht\\_S.270.pdf](http://www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung3/Pdf-Anlagen/bt-druck-sache-sechster-altenbericht_S.270.pdf) (aufgerufen am 19.9.2012). Vgl. dazu Hans-Georg POTT: „Alter als kulturelle Konstruktion. Diskursanalytische und philosophisch-kritische Beobachtungen“. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Hg. v. Heiner Fangerau u.a. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 153–163, S. 156f.

Lebensphase, wie sie die Figur des sogenannten ‚rüstigen Rentners‘ verkörpert, der sich den Herausforderungen der Gegenwart selbstbewusst stellt. So werden im sechsten Altenbericht der Bundesregierung ältere Menschen unter anderem dazu aufgefordert, „sich Medienkompetenzen anzueignen und sich mit den Möglichkeiten der digitalen Welt auseinanderzusetzen.“<sup>2</sup> Entsprechend diesem an die Betroffenen adressierten ‚Alterserwartungscode‘ (Göckenjan) ist der Rest der Gesellschaft dazu aufgerufen, „die fürsorgliche Sicht auf das Alter [...] durch eine an den Stärken und Gestaltungsspielräumen des Alters orientierte Sicht“<sup>3</sup> zu ergänzen.

Das positive Konzept eines kompetenten und aktiven Alters enthält zugleich ex negativo sein Gegenteil: Zu vermeiden sind demnach so lange wie möglich Passivität, Hilfsbedürftigkeit und sozialer Rückzug im Alter. So bildet die durchaus angstbehaftete Vorstellung eines allein oder im Seniorenheim lebenden Menschen, der in kein familiäres oder freundschaftliches Netzwerk eingebunden und auf Pflege angewiesen ist, den Hintergrund der häufig zu hörenden Klage, zu einer unbestimmten ‚früheren Zeit‘ seien der Respekt vor dem Alter und der intergenerationelle Zusammenhalt größer gewesen.

Es existiert demnach eine recht klare Gegenüberstellung einer positiven Alterskonstruktion einerseits, welche durch Selbstbestimmtheit, Aktivität und soziale Eingebundenheit gekennzeichnet ist, und einer Vorstellung vom ‚gefährdeten‘ und defizitären Alter, die in Hilfslosigkeit, Passivität und sozialer Isolation besteht, andererseits. In dieser Zweiteilung besteht unsere zeitgenössische Variante der bereits in der Antike existierenden Dichotomie von Alterslob und Altersklage.<sup>4</sup>

Wie lassen sich nun literarische Texte, die fiktive Altersfiguren entwerfen, in diesem Diskurs verorten? In der Tat existieren zahlreiche Gegenwartsromane, die die eben skizzierte Dichotomie der Alterskon-

---

<sup>2</sup> DEUTSCHER BUNDESTAG: „Sechster Bericht zur Lage der älteren Generation“, S. 270.

<sup>3</sup> Ebd., S. 269.

<sup>4</sup> Zur antinomischen Alterstopik vgl. Dorothee ELM u.a.: „Einleitung“. In: *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Hg. v. Dorothee Elm u.a. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 1–18.

struktionen aufnehmen, problematisieren oder ironisieren.<sup>5</sup> Auf der anderen Seite finden sich jedoch auch Texte, die gänzlich andere ‚Gegenbilder‘ des Alters entwerfen, die sich in jene Zweiteilung kaum einordnen lassen.

Im Folgenden möchte ich mit John von Düffels *Houwelandt* (2004) und Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (2011) zwei solcher Texte in den Blick nehmen und in einem knappen Abriss zu zeigen versuchen, dass die in ihnen erzählten Altersbilder sich weniger an aktuellen gesellschaftlichen oder politischen Alterskonstruktionen orientieren als an einer alten und traditionsreichen Figur, die im derzeitigen Diskurs kaum eine Rolle spielt: der des alten Weisen.

## 2. *Houwelandt* und die Tradition der stoischen Weisheit

Im Mittelpunkt von John von Düffels Familienroman steht der bald achtzigjährige Familienpatriarch Jorge de Houwelandt, der fern von seiner restlichen Familie zusammen mit seiner Frau Esther an der spanischen Küste lebt.<sup>6</sup> Trotz seiner topographischen Abgeschiedenheit bildet Jorge das Zentrum der Gedanken und Pläne seiner Familienangehörigen: Seine Frau ist damit beschäftigt, das anstehende Geburtstagsfest Jorges in Deutschland zu planen, während sein Sohn Thomas an einer Geburtstagsrede arbeitet, die zu einer bitteren Abrechnung mit dem tyrannischen Vater gerät. Dessen Sohn Christian wiederum kennt seinen Großvater nicht und verfügt lediglich über schemenhafte Erinnerungen aus der Kindheit, in der jener ihm als Gott erschien, „unsichtbar und doch immer da.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu beispielhaft die Untersuchung von Miriam SEIDLER: „Liebe oder Entsorgung? Überlegungen zur Thematisierung der Pflegebedürftigkeit der Eltern in Literatur und Printmedien“. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Hg. v. Heiner Fangerau u.a. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 175–190.

<sup>6</sup> Zu Jorges „anwesender Abwesenheit“ vgl. Christof HAMANN: „Grenzen und Grenzverletzungen im Generationenroman. John von Düffels *Houwelandt* und Arno Geigers *Es geht uns gut*“. In: *Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels*. Hg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2010 (= Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 6), S. 145–160, S. 147ff.

<sup>7</sup> John von DÜFFEL: *Houwelandt*. München: dtv <sup>5</sup>2011, S. 291. Im Folgenden zitiert als D.

Jorge hingegen weiß kaum etwas von den Vorgängen in seiner Familie; seinen Kindern und Enkelkindern vermag er wenig Interesse und Emotionalität entgegenzubringen. Selbst die Bedürfnisse seiner Frau dringen nicht zu ihm durch: „Alles, was sie erzählte, befand sich ganz und gar außerhalb seiner Welt.“ (D 147) Seine Welt ist für ihn das Schwimmen im Meer, bei dem er sich Gott nahe und von allen weltlichen Ansprüchen, die an ihn gerichtet werden, befreit fühlt: „Er hatte sich eingerichtet in seinem Abstand zu allem und umgab sich mit Einsamkeit wie andere Menschen mit Musik.“ (D 32) Und er verfügt über eine außerordentliche Begabung, über das Talent, Schmerzen und Entsetzungen zu ertragen: Als Schüler in einem Klosterinternat band er sich nachts an den Handgelenken im Fensterrahmen fest, bis er in Ohnmacht fiel, um sich selbst durch diese monströse Art des Gebets Demut und Hingabe gegenüber dem Schöpfer zu beweisen. Im Alter hat sich an Jorges geradezu masochistischem Willen zu Entsagung, Selbstzucht und Selbstdisziplinierung nichts geändert, vielmehr ficht er den Kampf gegen den eigenen Körper angesichts zunehmender Anzeichen von Altersschwäche umso erbitterter aus. Lediglich seine Frau versucht ihn noch dazu zu bewegen, „nicht immer das gleiche zu essen [und] sich den Menschen um ihn herum nicht gänzlich zu verschließen“ (D 49). Beim Anblick der „Frührentnerpärchen“ (D 72) am Flughafen stellt Esther fest, wie sehr sich ihr Mann von seinen Altersgenossen unterscheidet:

Jorge war anders als all diese Männer, die von ihren Frauen mehr oder weniger mit durchs Leben geschleppt wurden. Er war kein Patient. Er war auch nicht „rüstig“ oder „gut in Form“. Es wäre ihm nie eingefallen, in Polohemd und Turnschuhen herumzulaufen, um aller Welt zu zeigen, wie jung er sich fühlte. Jorge war nicht fit, sondern hart. (D 73)

Jorge entspricht somit mitnichten jenem rüstigen „Klima-Emigranten“ (D 72) jenseits der sechzig, der in Spanien seinen sonnigen Lebensabend in vollen Zügen genießt. Ebenso wenig handelt es sich bei ihm um eine mitleiderregende Altersfigur, die vereinsamt und passiv ihr Ende herbeisehnt. Jorge de Houwelandt wird vielmehr in Anlehnung an das stoische Konzept als ‚Weiser‘ beschrieben, der sich der Welt und den Leidenschaften entzieht, körperlichen und seelischen Bedürfnissen trotz, um durch eine „unmenschliche Bereitschaft zu entsagen“ (D 75),

also durch tendenzielle Selbstausslöschung und Ich-Vergessenheit, Gott nahe zu sein.

Eine Vorlage für dieses asketische Weisheitsmodell findet sich in Senecas *Moralischen Briefen*. Dort schreibt der stoische Philosoph an seinen Schüler Lucilius:

Was gibt es bei der Folter, was gibt es bei anderen Dingen, die wir widrig nennen, Schlimmes? Folgendes, wie ich meine – daß zusammenbricht der Geist und niedergebeugt wird und sich unterwirft. Davon kann einem weisen Mann nichts widerfahren: er steht aufrecht – unter jedwem Gewicht. Kein Ereignis macht ihn kleiner; nichts von dem, was er tragen muß, mißfällt ihm. Denn was auch immer auf einen Menschen hereinbrechen kann – das [sic!] es auf ihn hereingebrochen ist, beklagt er nicht. Seine Kräfte kennt er: er weiß, er ist dazu da, Belastung zu tragen.<sup>8</sup>

Innerliche Unerschütterlichkeit und Seelenruhe kann folglich nur erlangen, wer sich von Leidenschaften, von der Abhängigkeit von den Mitmenschen sowie von körperlichen Begierden befreit. Daher rät Seneca seinem jüngeren Freund auch, bisweilen freiwillig zu fasten und in Armut zu leben, um von äußerlichen Glücks- oder Unglücksfällen unabhängig zu sein. Der Lohn dieses Rückzugs besteht, ähnlich wie bei Jorge de Houwelandt, in der metaphysischen Erfahrung der Gottesnähe oder gar in der Göttlichkeit selbst. Seneca schreibt:

[E]in riesiger Abstand wird zwischen dir und den übrigen entstehen; allen Sterblichen wirst du weit voraus sein, nicht weit werden dir die Götter voraus sein. Du fragst, welcher Unterschied zwischen dir und jenen bestehen wird? Länger werden sie existieren. Aber bei Gott, eines großen Künstlers Fähigkeit ist es, einzuschließen das Ganze in geringem Raum: soweit steht dem Weisen seine Lebenszeit zu Gebote wie dem Gott die Ewigkeit. Es gibt etwas, wodurch der Weise übertrifft den Gott: jener ist durch der Natur Verdienst ohne Furcht, durch seine eigene der Weise.<sup>9</sup>

Die Lehre vom Rückzug aus der Welt und der Distanz zu den Mitmenschen wird nun von Seneca paradoxerweise an einen Mitmenschen,

---

<sup>8</sup> Lucius Annaeus SENECA: *Philosophische Schriften*. Viertes Band: Ad Lucilium epistulae morales. An Lucilius Briefe über die Ethik 70–124. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 37 (71/26).

<sup>9</sup> Lucius Annaeus SENECA: *Philosophische Schriften*. Dritter Band: Ad Lucilium epistulae morales. An Lucilius Briefe über die Ethik 1–69. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, S. 431 (53/11).

nämlich den jüngeren Lucilius, gerichtet und im auf Kommunikation ausgerichteten Medium des Briefes formuliert. Der Rat, die Welt zu verachten, wird somit auf performativer Ebene durchaus an die Welt adressiert. Ebenso sind auch Jorges Desinteresse und Leidenschaftslosigkeit gegenüber seinen Mitmenschen nicht allumfassend; auch er sucht nach einem Schüler, dem er sein besonderes Wissen um das Ertragen von Schmerz vermitteln kann. Von seinem Sohn Thomas wird er in dieser Hinsicht enttäuscht:

Jorge hatte nichts unversucht gelassen und sich systematisch bemüht, seinem Sohn die Bedeutung des Schmerzes beizubringen – die wichtigste Lektion seines Lebens, seine einzige Begabung, sein größtes Talent. Doch es gelang ihm nicht. Thomas litt, ohne dazuzulernen. (D 210)

Einen geeigneten Schüler findet Jorge schließlich in einem spanischen Dorfjungen, dem unehelichen Sohn der örtlichen Kneipenbesitzerin, der ihn in seiner Fähigkeit zur Entsagung beinahe übertrifft. Ihn glaubt Jorge das Schwimmen im Meer als Form des Gebets, Leidenschaftslosigkeit, Charakterstärke und Weltverachtung zu lehren, ignoriert dabei jedoch in seinem pädagogischen Eros, dass der Junge seinen Lektionen folgt, weil er nach Afrika zu seinem Vater schwimmen möchte. In dieser Ignoranz, die letztlich beinahe zum Ertrinken des Jungen führt, besteht ein entscheidender Unterschied des fiktiven Entwurfs zum Ideal des Weisen, wie es bei Seneca beschrieben wird: Jorge ist keine positive Figur; seine stoische Weltentsagung und masochistische Selbstdisziplinierung führen letztlich nicht zu Seelenruhe und Erkenntnis, sondern zu Menschenfeindlichkeit und Weltfremdheit.

Erzähltechnisch wird die Darstellung seines inneren, zwanghaften Kosmos in einer multiperspektivischen Struktur mit der Sicht seiner Frau, seines Sohnes und seines Enkels kontrastiert, wobei die psychischen Deformationen, die Jorges lebenslanger konsequenter Stoizismus bei allen Familienmitgliedern hinterließ, zutage treten. Die Darstellung des vermeintlich ‚weisen Alten‘ wird also pervertiert und gebrochen, indem ihr Perspektiven gegenübergestellt werden, in welchen ebenjene Aspekte von Altersweisheit als totalitaristische Brutalität erscheinen.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Zur multiperspektivischen Erzählstruktur des Romans vgl. Michael SCHEFFEL: „Glieder in einer Kette«? Bilder der Familie und Formen des Erzählens in Thomas Manns *Budden-*

Daher verwundert es nicht, dass die Bemühungen der Nachfahren, das Wesen des Großvaters in einer Festrede zum anstehenden Geburtstag festzuhalten, sich als schwierig erweisen: Beim Sohn führt der Versuch der Aufzeichnung in eine schriftliche Aufarbeitung der traumatischen Kindheit, die er schließlich an seinen eigenen Sohn übergibt mit der Bitte, an seiner Stelle eine Rede zu verfassen. Dieser, Christian de Houwelandt, schreibt nun seinerseits eine Rede, in der der kaum bekannte Großvater größtenteils als Leerstelle erscheint:<sup>11</sup>

*Er dürfe und wolle nicht verhehlen, daß er in dieser Rede über eine Person spreche, die er vermutlich seltener gesehen habe als jeder andere hier, und selbst bei diesen Gelegenheiten hätten sein Großvater und er sich nur gemustert, wie aus großer Entfernung. Wirklich begegnet, wirklich nahegekommen seien sie sich nie. Er bitte daher um Verzeihung, der Unberufenste habe wieder einmal das Wort. Sie könnten sich also getrost zurücklehnen. Nichts von dem, was er sage, sei wahr.*

[...]

*Am meisten bitte er jedoch Jorge um Verzeihung dafür, daß er ihn erfunden habe. Du sollst dir kein Bildnis machen, heiße es in der Bibel. Er habe es getan, tun müssen. Nicht erst für diese Rede, immer schon. (D 289f., Kursivierung im Original)*

Jorge de Houwelandt liest oder hört keinen der beiden Texte: Seine Verwandtschaft findet sich am Romanende statt zu seinem Geburtstag zu seiner Beerdigung ein – aus der Geburtstagsrede ist eine Gedenkrede geworden. Doch ob diese wirklich gehalten wird, bleibt ebenfalls unsicher, steht das durch Kursivierung als Geschriebenes oder Gesprochenes Gekennzeichneter doch gänzlich im Konjunktiv, dem Modus der Potentialität.

In von Düffels Roman steht eine Altersfigur im Zentrum, die, so wurde bislang gezeigt, weniger auf derzeitige gesellschaftliche Alterskonstruktionen rekurriert als auf ein traditionelles kulturelles Modell. Anhand von Elementen der Weisheitstopik – die hier jedoch überspitzt und

---

brooks und John von Düffels *Houwelandt*“. In: *Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels*. Hg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2010 (= Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 6), S. 129–143, S. 137ff.

<sup>11</sup> Auch Ulrike Hagel beschreibt Jorge der Houwelandt als „negativistisches“ Zentrum der Familie, dessen Fixierung durch das Erzählen sich als schwierig erweist. Ulrike HAGEL: „Die Zeitlichkeit (des Erzählens) von Generationen. Ein Blick auf neuere Familienromane“. In: *Wirkendes Wort* 58.3 (2008), S. 373–395, S. 378ff.

konterkariert erscheinen – wird im Roman die Frage erörtert, ob und wie sich das Wesen des eigentümlichen Ahnen im Medium der Schrift festhalten lässt. Die Darstellung des Alters hat hier demnach auch eine poetologische Dimension.

### 3. *Der alte König* und die Tradition der skurrilen Weisheit

Die Frage nach der Erzählbarkeit des Alters bildet mehr noch den Kern von Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil*. Auch dieser Text knüpft an die kulturgeschichtliche Weisheitstradition an, allerdings an ein gänzlich anderes, geradezu gegensätzliches Modell.

Der Ich-Erzähler, Arno Geiger, beobachtet seinen an Demenz erkrankten Vater und verfolgt ein doppeltes Aufzeichnungsprojekt: Zum einen unternimmt er es – dies ist ein Topos des Familienromans –,<sup>12</sup> die Lebensgeschichte seines Vaters schriftlich zu rekonstruieren und zu archivieren. Zum anderen versteht er sich als Protokollant der vermeintlich wirren Aussagen seines Vaters, die jedoch, so die Wahrnehmung des Sohnes, über ein „magisches Potential“ verfügen und von „Witz und Weisheit“<sup>13</sup> zeugen. Der Erzähler verweist wiederholt auf die Synchronität seiner Dokumentation, beschreibt, wie er neben seinem Vater sitzt und dessen bizarr-lebenskluge Sätze in den Laptop tippt. Diese reichen von skurrilen Aphorismen wie „Das Leben ist ohne Probleme auch nicht leichter“ (G 11) oder „Es geschehen keine Wunder, aber Zeichen“ (G 11) bis zu poetischen Selbstbeschreibungen:

Es geht alles daneben. Wobei ich aber durchaus nicht unglücklich bin, dass ich manches nicht mehr beherrsche. Es ist einfach vorbei. Ich kann noch Freude haben, wenn anderen etwas gelingt. Aber meine Federn, die sind fort. (G 158)

---

<sup>12</sup> Zur Tradition des Familienromans vgl. Britta HERRMANN: „Verweigerte Ich-Ausdehnung, historische Kontinuitätsbildung und mikroskopierte Wirklichkeit: Familienroman im 19. Jahrhundert“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84.2 (2010), S. 186–208.

<sup>13</sup> Arno GEIGER: *Der alte König in seinem Exil*. München: Hanser 2011. Im Folgenden zitiert als G.

Worin besteht nun die Weisheit des Demenzkranken? Für den erzählenden und schreibenden Sohn sind dessen Aussagen nicht lediglich Ausdruck seiner Erkrankung, sondern geben in geradezu philosophischer Weise Aufschluss über die Welt:

Für uns alle ist die Welt verwirrend und wenn man es nüchtern betrachtet, besteht der Unterschied zwischen einem Gesunden und einem Kranken vor allem im Ausmaß der Fähigkeit, das Verwirrende an der Oberfläche zu kaschieren. Darunter tobt das Chaos. (G 57f.)

Die Wahrnehmungen und Beschreibungen des Demenzkranken sind demnach ‚wahrhaftiger‘ als die vermeintliche Rationalität der Gesunden; in den Sätzen des Vaters tritt, so suggeriert die Beschreibung Arno Geigers, die subkutane Zusammenhanglosigkeit als ‚eigentliche‘ Beschaffenheit der Wirklichkeit zutage.

In diesem Modell knüpft die Inszenierung des Alters an eine Konzeption von Weisheit an, die – ganz Gegensatz zur zuvor skizzierten stoischen Tradition – auf der Grenze zwischen Wahnsinn und Narrentum angesiedelt ist. Der Weise erscheint hier in der Nachfolge von Figuren wie Sokrates oder Diogenes als skurriler Alter, der durch abweichendes Verhalten, enervierende Fragen oder paradoxe Einwürfe bestehende Überzeugungen in Frage stellt, weshalb er Gefahr läuft, als Aufrührer gebrandmarkt oder als Wahnsinniger pathologisiert zu werden: Am bekanntesten und wirkmächtigsten sind sicherlich die Geschichten von Sokrates, der als ‚Bremse von Athen‘ beständig Unruhe in den Köpfen der Bürger stiftet<sup>14</sup> und dafür schließlich zum Tod verurteilt wird, und diejenige von Diogenes, der bei Tag eine Laterne anzündet, um einen Menschen zu suchen.<sup>15</sup>

Die Weisheit jener Figuren besteht nicht in einer konkreten Lehre (wie sie sich bei Seneca ausmachen lässt), sondern in einem auf den ersten Blick ‚nutzlosen‘ Wissen um die eigene Unwissenheit. Der Topos der vermeintlich narrenhaften Weisheit, die die Scheinhaftigkeit der

---

<sup>14</sup> Vgl. PLATON: *Werke in acht Bänden*. Zweiter Band: Des Sokrates Apologie, Kriton, Euthydemos, Menexenos, Gorgias, Menon. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 39 (Apologie 30 e).

<sup>15</sup> Vgl. DIOGENES LAERTIUS: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Hg. v. Otto Apelt. Hamburg: Meiner <sup>3</sup>1990, S. 315 (6/41).

Welt und das Nichtwissen der Menschen entlarvt, ist bis in die Moderne hinein wirkmächtig und wird unter anderem bei Nietzsche zitiert, der in *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt, Weisheit sei „das Gezischel des Einsamen mit sich auf vollem Markte.“<sup>16</sup>

In Analogie zu dieser Weisheitstradition wird nun der an Demenz erkrankte August Geiger beschrieben, dessen unwissentliche Lehre darin besteht, den Sohn die „Scheinheiligkeit der Wahrheit“ (G 118) einsehen und verwerfen zu lassen. Anstatt dem Vater gegenüber auf Rationalität und Fakten zu beharren, begibt sich der Erzähler in dessen Welt, die eine Welt der Fiktion ist. Der Schriftsteller und der Demenzkranke haben, wie der Sohn suggeriert, eine Menge gemeinsam. So hinterlassen die Gespräche mit dem Vater ihn „immer öfter in einem Zustand der Inspiriertheit“ (G 60); teils ist er geradezu neidisch auf die unbeschwertere Sprache seines Vaters:

Locker fielen ihm die Wörter aus dem Mund, klack, klack. Er war entspannt, er redete, und was ihm einfiel, war oft nicht nur originell, sondern hatte eine Tiefe, bei der ich mir dachte: *Warum fällt mir so etwas nicht ein?* Ich wunderte mich, wie präzise er sich ausdrückte, wie genau er den richtigen Ton traf und wie geschickt er die Wörter wählte. (G 102)

Die Sätze des Vaters erinnern den Sohn an Kafka und Bernhard; sein eigenes Schreiben wiederum entwirft er in der Nachfolge Benjamins und Derridas. Die Welt des Demenzkranken wird als poetische und fiktive Welt beschrieben, die mit der Realität wenig zu tun hat und ihrer eigenen Logik folgt – die Krankheit fungiert somit als Spiegel von Literatur selbst und der Vater gerät in poetischer Hinsicht zum Vorbild für den Sohn. Entsprechend dieser epigonalen Beziehung verwundert es nicht, dass die wörtlichen Zitate des alten August Geiger im Verlauf des Textes weniger werden, während die Überlegungen des Sohnes Arno Geiger zunehmend mehr Raum einnehmen: Auf den letzten Seiten finden sich gehäuft fragmentarische Aphorismen, die jedoch nicht wie

---

<sup>16</sup> Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Zweiter Band: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv <sup>2</sup>1980, S. 529 (Vermischte Meinungen und Sprüche 386). Zur Tradition der Sokrates-Figur vgl. Pierre HADOT: *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*. Berlin: Gatzka 1991, S. 136ff.

zuvor als wörtliche Aussagen des Vaters gekennzeichnet werden, sondern der Gedankenwelt des schreibenden Ich-Erzählers entstammen:

Das Glück, das mit der Nähe zum Tod eine besondere Dichte erhält. Dort, wo wir es nicht erwartet hätten. (G 179)

Die Zeit wird weiter dahingehen, allen Protesten zum Trotz. (G 183)

Es entsteht der Eindruck, als würde die poetisch-scurrile ‚Weisheit‘ des Demenzkranken auf Erzählebene performativ vom Sohn übernommen. Das klassische Modell einer intergenerationellen Wissens- (in diesem Fall einer Sprach-)Übertragung vom Vater auf den Sohn wird denn auch regelrecht als Erleuchtungsgeschehen konzipiert, wenn es gegen Ende heißt:

Ich habe Zeit, auf vieles achtzugeben. Kaum etwas entgeht meiner Aufmerksamkeit, ich bin klar und geistesgegenwärtig, alle Dinge strömen mit einer Deutlichkeit auf mich ein, als verbreite sich plötzlich ein starkes Licht um mich her. Der Vater überwacht mein Schreiben, als wolle er sagen: Sitz still, mein Sohn – du musst deine Lektion lernen! (G 179)

Auch Geigers Text bedient sich – ebenso wie von Düffels Roman – des topischen Beschreibungsinventars der Weisheit, um es auf spezifische Weise zu variieren: Wird bei von Düffel das asketisch-stoische Modell pervertiert, indem Tyrannei, Sadismus, Masochismus und Ignoranz als Kehrseiten der Weisheit erscheinen, so wird der Topos von der närrischen und wahnsinnigen Weisheit bei Geiger insofern verkehrt, als der Wahnsinn innerhalb der fiktiven Welt nicht als Zuschreibung einer unverständigen Umwelt, sondern als tatsächliche mentale Erkrankung erscheint. Zudem erscheint die intergenerationelle Weisheitsübermittlung bei Geiger geradezu skurril, ist es doch ein an Demenz Erkrankter, der den Nachfahren ‚seine Lektion lernen‘ lässt.

Beiden Texten ist zudem gemein, dass in ihnen die Darstellung des Alters an eine poetologische Fragestellung geknüpft ist: Wie lässt sich das Alter im Medium der Schrift fassen? In *Houwelandt* sind mit dem Aufzeichnungsprojekt diverse Schwierigkeiten verbunden und auch in *Der alte König in seinem Exil* wird der Schrift, obwohl der Schriftsteller-Erzähler sein protokollierendes Schreiben durchaus selbstbewusst immer wieder in den Vordergrund stellt, kein unerschöpfliches Vertrauen

entgegengebracht. Denn so authentisch sich die synchrone schriftliche Wesensschau des Sohnes auch gibt, sie wird doch als Fiktion entlarvt: Die Schwester des Erzählers kann beim Lesen seiner Aufzeichnungen zwar über die positive und anekdotische Darstellung des Vaters schmunzeln, „[d]och die Situation selber“, sagt sie, „sei ein Horror“ (G 153). Wirklichkeit und Fiktion klaffen, so lässt sich die Parallele zwischen Kunst und Krankheit weiterdenken, nicht nur im Kopf des ‚alten Königs‘ auseinander, sondern auch im vermeintlichen ‚Sachbuch‘ seines Erzählers: Demenz fungiert nicht nur als Symbol für Fiktionalität, sondern auch für erzählerische Unzuverlässigkeit.

#### 4. Resümee: Die poetologische Dimension literarischer Altersentwürfe

Bezeichnenderweise ist auch dieses Misstrauen gegenüber der Schrift bereits in den antiken Weisheitsgeschichten vorgezeichnet. So erzählt in Platons *Phaidros* Sokrates seinem Schüler folgenden Mythos von der Entstehung der Schrift: Im alten Ägypten habe der Gott Theuth dem damaligen König Thamus neben der Meßkunst, der Sternkunde, dem Brett- und dem Würfelspiel auch die Buchstaben gebracht, als „Mittel für den Verstand und das Gedächtnis.“<sup>17</sup> Doch der kluge König habe um die Gefahr der Schrift gewusst und ihm geantwortet:

O kunstreicher Teuth, einer versteht, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu gebären; ein anderer zu beurteilen, wieviel Schaden und Vorteil sie denen bringen, die sie gebrauchen werden. So hast auch du jetzt als Vater der Buchstaben aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden.<sup>18</sup>

In Anlehnung an diese Geschichte warnt auch Sokrates vor der Schrift, die das einst Gesagte und Erzählte zugleich bewahrt als auch auslöscht:

---

<sup>17</sup> PLATON: *Werke in acht Bänden*. Fünfter Band: Phaidros, Parmenides, Briefe. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 177 (Phaidros 274e).

<sup>18</sup> PLATON: *Werke*, S. 177 (Phaidros 274d, 275a).

Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich: Denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften. Du könntest glauben, sie sprächen, als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets.<sup>19</sup>

Des Doppelcharakters der Schrift, die sowohl erinnert als auch tötet, ist sich auch der Schriftsteller Arno Geiger bewusst. Und so erscheint es beinahe als eine Reminiszenz an Sokrates' Warnung, wenn er bezüglich seiner Aufzeichnungen feststellt:

Es heißt, jede Erzählung sei eine Generalprobe für den Tod, denn jede Erzählung muss an ein Ende gelangen. Gleichzeitig bringt das Erzählen dadurch, dass es sich dem Verschwinden widmet, die verschwundenen Dinge zurück. (G 175)

Mit Blick auf die beiden vorgestellten Texte lässt sich schließlich festhalten, dass die in ihnen entworfenen Altersbilder auf das traditionsreiche Bild des ‚alten Weisen‘ rekurrieren, dieses jedoch erweitern und verkehren.

In den letzten Jahren ist eine Reihe von Untersuchungen erschienen, die die Funktion zeitgenössischer Alterstexte in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskussion in den Blick nimmt. Der Literatur wird dabei häufig die Funktion eines reflektierenden Korrektivs zugesprochen. So heißt es exemplarisch bei Martin Hellström und Edgar Platen:

Dabei können Literatur und Geisteswissenschaften nicht zuletzt im Bereich der Darstellung der Individualität und Relativität des Empfindens und Erlebens von Zeit und Alter wichtige Beiträge in die gesellschaftspolitische Debatte einbringen, wo ansonsten häufig eher wie selbstverständlich, generalisierend und normativ mit Begriffen wie Alter, Altersgrenzen, Rentenalter usw. umgegangen wird.<sup>20</sup>

Literatur verfügt, so also der Tenor der Forschung, über das kritische Potenzial, gesellschaftliche Stereotypen des Alters subversiv unterlaufen und ironisieren zu können sowie den generalisierenden Attributen, mit

---

<sup>19</sup> PLATON: *Werke*, S. 179f. (Phaidros 275d).

<sup>20</sup> Martin HELLSTRÖM und Edgar PLATEN: „Vorwort“. In: *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Band sechs: Altern und Alter. Hg. v. Martin Hellström und Edgar Platen. München: Iudicium 2010, S. 7–11, S. 10.

denen das Alter beschrieben wird, differenziertere und individuellere Beschreibungen entgegenzusetzen.<sup>21</sup>

Diese Einschätzung soll nicht in Abrede gestellt werden, muss jedoch um eine weitere Dimension ergänzt werden: Eine Vielzahl literarischer Altersentwürfe, darunter die beiden vorgestellten Figuren bei Geiger und von Düffel, inszenieren ‚Gegenbilder‘ des Alters, die sich mit aktuell in Politik und Medien diskutierten Alterskonstruktionen nicht zur Deckung bringen lassen. Literatur bietet – nicht nur, aber auch – ein Residuum gänzlich anderer Entwürfe, die ihren Ursprung nicht in gesellschaftspolitischen Fragestellungen der Gegenwart, sondern in kulturgeschichtlichen Modellen haben. Dabei erfüllt das Alter manchmal weniger eine gesellschaftskritische als eine poetologische Funktion, da sich an seine Darstellung eine genuin literarische Frage knüpft: Lässt es sich schreibend bewahren?

#### Literaturverzeichnis

DEUTSCHER BUNDESTAG (2010): „Sechster Bericht zur Lage der älteren Generation in Deutschland – Altersbilder in der Gesellschaft und Stellungnahme der Bundesregierung“. URL: [www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung3/Pdf-Anlagen/bt-drucksache-sechster-altenbericht, S. 270](http://www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung3/Pdf-Anlagen/bt-drucksache-sechster-altenbericht_S.270_aufgerufen_am_19.9.2012.pdf) (aufgerufen am 19.9.2012).

DIOGENES LAERTIUS: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Hg. v. Otto Apelt. Hamburg: Meiner <sup>3</sup>1990.

DÜFFEL, John von: *Houwelandt*. München: dtv <sup>5</sup>2011.

ELM, Dorothee u.a.: „Einleitung“. In: *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Hg. v. Dorothee Elm u.a. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 1–18.

---

<sup>21</sup> Vgl. u.a. Stefan NEUHAUS: „Die jungen Alten und die alten Jungen: Von der Relativität des Alter(n)s in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In: *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Band sechs: Altern und Alter. Hg. v. Martin Hellström und Edgar Platen. München: Iudicium 2010, S. 38–52, S. 51f. sowie Miriam HALLER: „Die ‚Neuen Alten‘? Performative Resignifikation der Alterstopik im zeitgenössischen Reifungsroman“. In: *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Hg. v. Dorothee Elm u.a. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 229–247, S. 236ff.

- GEIGER, Arno: *Der alte König in seinem Exil*. München: Hanser 2011.
- HADOT, Pierre: *Philosophie als Lebensform*. Geistige Übungen in der Antike. Berlin: Gatzka 1991.
- HAGEL, Ulrike: „Die Zeitlichkeit (des Erzählens) von Generationen. Ein Blick auf neuere Familienromane“. In: *Wirkendes Wort* 58.3 (2008), S. 373–395.
- HALLER, Miriam: „Die ‚Neuen Alten‘? Performative Resignifikation der Alterstopik im zeitgenössischen Reifungsroman“. In: *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Hg. v. Dorothee Elm u.a. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 229–247.
- HAMANN, Christof: „Grenzen und Grenzverletzungen im Generationenroman. John von Düffels *Houwelandt* und Arno Geigers *Es geht uns gut*“. In: *Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels*. Hg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2010 (= Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 6), S. 145–160.
- HELLSTRÖM, Martin und Edgard PLATEN: „Vorwort“. In: *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Band sechs: Altern und Alter. Hg. v. Martin Hellström und Edgard Platen. München: Iudicium 2010, S. 7–11.
- HERRMANN, Britta: „Verweigerte Ich-Ausdehnung, historische Kontinuitätsbildung und mikroskopierte Wirklichkeit: Familienroman im 19. Jahrhundert“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84.2 (2010), S. 186–208.
- NEUHAUS, Stefan: „Die jungen Alten und die alten Jungen: Von der Relativität des Alter(n)s in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In: *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Band sechs: Altern und Alter. Hg. v. Martin Hellström und Edgard Platen. München: Iudicium 2010, S. 38–52.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Zweiter Band: Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv<sup>2</sup>1980.

- PLATON: *Werke in acht Bänden*. Zweiter Band: Des Sokrates Apologie, Kriton, Euthydemos, Menexenos, Gorgias, Menon. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- PLATON: *Werke in acht Bänden*. Fünfter Band: Phaidros, Parmenides, Briefe. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- POTT, Hans Georg: „Alter als kulturelle Konstruktion. Diskursanalytische und philosophisch-kritische Beobachtungen“. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Hg. v. Heiner Fangerau u.a. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 153–163.
- SEIDLER, Miriam: „Liebe oder Entsorgung? Überlegungen zur Thematisierung der Pflegebedürftigkeit der Eltern in Literatur und Printmedien“. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Hg. v. Heiner Fangerau u.a. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 175–190.
- SCHEFFEL, Michael: „>Glieder in einer Kette«? Bilder der Familie und Formen des Erzählens in Thomas Manns *Buddenbrooks* und John von Düffels *Houwelandt*“. In: *Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels*. Hg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein 2010 (= Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 6), S. 129–143.
- SENECA, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften*. Vierter Band: Ad Lucilium epistulae morales. An Lucilium Briefe über die Ethik 70–124. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
- SENECA, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften*. Dritter Band: Ad Lucilium epistulae morales. An Lucilium Briefe über die Ethik 1–69. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.

# Die ‚Antiautobiografie‘. Eine Inszenierung der Fragwürdigkeit des Ichs

MADLEN REIMER  
(Bamberg)

Mit Malina von Ingeborg Bachmann und Auslöschung. Ein Zerfall von Thomas Bernhard liegen zwei Romane vor, die autobiografisches Schreiben als solches infrage stellen. Lesbar werden sie sogar als ‚Antiautobiografien‘, weil sie die Problematik und Unmöglichkeit der Konstruktion eines Ichs auf innerfunktionaler Ebene vorführen, indem sie dieses als ein wesentlich von Erinnerungs- und Erzählproblematik geprägtes erzählen. Spuren, die das Spiel mit der Tradition der Autobiografie und deren Radikalisierung und/oder Verwerfen ermöglichen, werden durch Hinweise gelegt, die zudem auf die außerfunktionalen Autoren der Romane verweisen und somit die Inszenierung der Texte als ‚Antiautobiografien‘ erst ermöglichen.

## 1. Autobiografie und ‚Antiautobiografie‘

Zugang zum Begriff „Antiautobiografie“, der die Problematik autobiografischen Schreibens thematisiert, soll zunächst der Begriff „Autobiografie“ verschaffen, von dem sich dieser abgrenzt und dessen Gegenentwurf er scheinbar darstellt.

Die Autobiografie wird im *Handbuch der literarischen Gattungen*<sup>1</sup> von Dieter Lamping beschrieben als „ein prinzipiell nichtfiktionaler narrativer Text, in dem das Leben des Autors in seiner Gesamtheit oder in Abschnitten retrospektiv geschildert wird“.<sup>2</sup> Das heißt, dass im Erscheinungsjahr des Handbuchs, 2009, die Autobiografie vor allem vor dem Hintergrund von Lejeunes Autobiografischem Pakt<sup>3</sup> beschrieben wird

---

<sup>1</sup> Dieter LAMPING (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009.

<sup>2</sup> Esther KRAUS: „Autobiografie“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 22–30, S. 22.

<sup>3</sup> Philippe Lejeunes Studie, die 1975 in Frankreich unter dem Titel *Le pacte autobiographique* erschien, stellte aufgrund der Betonung der Theorie des Pakts, an dem der Leser beteiligt ist, einen maßgeblichen Beitrag in der seit den 1970er Jahren aufkommenden Autobiografie-Forschung dar. Einen Überblick über die Geschichte und die Theorie der Autobiografie geben Martina WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005 und Michaela HOLDENRIED: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000. Eine Sammlung theoretischer Texte zur Autobiografie, unter anderem Philippe Lejeunes *Der autobiografische Pakt*, vereint Günter NIGGL (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. 2., erg. Aufl. Darmstadt: WBG 1998.

als ein Text, der auf eine außerliterarische Wirklichkeit referiert, nämlich das ‚Leben‘ seines Autors.

In Ingeborg Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* finden sich Passagen, in denen zunächst genau diese Referenz beobachtbar erscheint. Denn in *Malina* ist das erzählende Ich<sup>4</sup> eine weibliche Schriftstellerin mit „[ö]sterreichischem Paß, [...] geboren in Klagenfurt“,<sup>5</sup> wie die Autorin Ingeborg Bachmann. Das schreibende Ich trägt zudem mit den blauen Augen und blonden Haaren (vgl. M 276) äußere Merkmale der Autorin.

Der Protagonist Murau in *Auslöschung. Ein Zerfall* referiert insofern scheinbar auf den Autor Thomas Bernhard, als auch Murau, der ebenso wie Bernhard Anfang der 1930er Jahre geboren ist, sein erinnertes Leben vor allem in Österreich verbringt und vorgibt, dabei wesentlich von einem ‚Herkunftskomplex‘ geprägt zu sein. Mit diesem beschreibt er die gesamte ererbte und für ihn spezifisch österreichische Tradition, die insbesondere von den beiden Ideologien Nationalsozialismus und Katholizismus geprägt sei.<sup>6</sup>

Die erzählenden Ich-Figuren der beiden Romane *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* sind also zunächst durchaus in Zusammenhang mit den Autoren der Texte denkbar; das Kriterium eines autobiografischen

---

<sup>4</sup> Da die Figur der Schriftstellerin in *Malina* keinen Namen trägt, wird „Ich“ im Folgenden als Name gebraucht.

<sup>5</sup> Ingeborg BACHMANN: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht/Dirk Götsche. Band 3.1: *Malina*. Bearbeitet von Dirk Götsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München/Zürich: Piper 1995, S. 276. Im Folgenden mit M angegeben.

<sup>6</sup> Diese eher allgemeinen Hinweise als spezifisch autobiografische Anspielungen auf den Autor Thomas Bernhard zu lesen, ist deshalb plausibel, weil diese insbesondere in den als ‚Autobiographie‘ ausgewiesenen Texten *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind* (Thomas BERNHARD: *Werke*. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 10: *Die Autobiographie*. Hg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.) relevant sind. Dass in diesen Texten das Problematische des autobiografischen Schreibens, wie es im Folgenden radikalisiert auch für *Auslöschung. Ein Zerfall* als ‚Antiautobiografie‘ sichtbar gemacht werden kann, bereits erkennbar wird, zeigt u.a. Olaf KRAMER: „Wahrheit und Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt“. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 105–122.

Textes, in dem nach dem *Handbuch der literarischen Gattungen* „das Leben eines Autors in Gesamtheit oder in Abschnitten [...] geschildert wird“,<sup>7</sup> scheint also zunächst zutreffend.

Darüber hinaus kann in beiden Texten ein retrospektives Erzählen ausgemacht werden. In *Malina* wird dieses erst durch den letzten Satz „Es war Mord.“ (M 695) sichtbar gemacht, der das zuvor explizit im „Heute“ verortete Erzählen durch einen Tempus-Wechsel als ein nachträgliches markiert. Und in *Auslöschung. Ein Zerfall* wird Muraus Bericht, der den Titel *Auslöschung* trägt, von einer extradiegetischen Erzählinstanz, einem nicht näher beschriebenen Herausgeber des Textes, erzählt. Dieser übermittelt die Information von Muraus Tod im Jahre 1983; der intradiegetische Bericht Muraus, der fast den gesamten Textkorpus von *Auslöschung. Ein Zerfall* ausmacht und selbst im Präteritum verfasst ist, wird demnach auch rückblickend erzählt. Das retrospektive Erzählen als Kriterium für einen autobiografischen Text wird daher in beiden Romanen erkennbar.

Als drittes und letztes Merkmal eines autobiografischen Textes wird im *Handbuch der literarischen Gattungen* genannt, dass ein solcher „prinzipiell nichtfiktiona[l] narrati[v]“<sup>8</sup> sei. Den beiden als ‚Roman‘ proklamierten Texten kann dieses Merkmal nicht zugeschrieben werden.<sup>9</sup> Nicht nur die Gattungsbezeichnung allein legt dies nahe, es finden sich trotz der bereits genannten Hinweise auf die Autoren diverse Anzeichen, die insbesondere die Erzählinstanzen als different von den genannten Autoren ausweisen.<sup>10</sup> Das Kriterium der Einheit von Erzählinstanz und Autor bietet vor allem nach Gérard Genette, der sich wiederum auf den bereits genannten Lejeune bezieht, die Möglichkeit einen fiktionalen von einem nicht-fiktionalen Text zu unterscheiden. Die Texte *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* weisen sich jedoch nicht nur

---

<sup>7</sup> KRAUS: „Autobiografie“, S. 22.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Zwar ist die Bezeichnung „Roman“ für den Text *Malina* problematisch, da dieser in diversen Passagen dramatische und auch musikalische Charakteristika aufweist. Dennoch weisen auch diese ihn als einen fiktionalen Text aus, weshalb die problematische Gattungskategorisierung von *Malina* an dieser Stelle vernachlässigt werden kann.

<sup>10</sup> Die Unterscheidung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten unter anderem nach dem Kriterium der Identität von Autor und Erzähler vorzunehmen, schlägt Genette vor. Vgl. Gérard GENETTE: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992.

als fiktional nach dem Kriterium Genettes aus, sondern stellen die Kategorisierung fiktional/nicht-fiktional als solche infrage. Indem die Erzählinstanzen mit Eigenschaften ausgestattet werden, die nicht nur nicht auf das verweisen, was Genette den Autor nennt, sondern indem sie spezifisch narrativ gestaltet sind,<sup>11</sup> weisen sie sich nicht bloß als unterschiedlich zum ‚Autor‘ aus, sondern führen gleichzeitig die grundsätzliche Fragwürdigkeit dieser Kategorie, das heißt einer außerfiktionalen Wirklichkeit, auf die referiert werden könnte, vor.

Dementsprechend lässt sich zunächst zusammenfassend bemerken, dass mit *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* zwei Texte vorliegen, die mit der Gattungsbezeichnung *Autobiografie* nicht beschreibbar sind, wenngleich sie doch in der Tradition derselben zu stehen scheinen. Es stellt sich deshalb die Frage, warum und in welcher Form der Bezug der Texte zur Tradition der Autobiografie funktioniert.

Um diese Frage zu beantworten, sollen die Texte selbst in den Fokus der Betrachtung rücken, insbesondere soll beobachtet werden, wie in den Romanen die Erinnerung der Erzählenden erschrieben wird. Dieser Umgang gibt erneut Hinweis auf das Problem, welches im Zusammenhang mit autobiografischem Schreiben und Fiktion/Nicht-Fiktion folgt, denn „[d]er Vorgang der Erinnerung ist [schließlich, Anm. MR] der jeder autobiografischen Reflexion zugrunde liegende Akt.“<sup>12</sup>

## 2. Ingeborg Bachmanns *Malina* als „imaginäre Autobiografie“<sup>13</sup>

In *Malina* ist dabei zunächst die Szene von Interesse, in der Ich die Erinnerung an „de[n] erste[n] Schlag in [s]ein Gesicht und [vom] erste[n] Bewusstsein von der tiefen Befriedigung eines anderen zu schlagen“ (M 295) erzählt. Bedeutend hinsichtlich einer autobiografischen/anti-autobiografischen Lesart ist diese Szene in zweierlei Hinsicht: Zum

---

<sup>11</sup> Beschrieben wird die spezifisch narrative Gestaltung der Ich-Figuren im Folgenden.

<sup>12</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 12.

<sup>13</sup> Ingeborg Bachmann äußert sich in einem Interview zu *Malina*, in dem sie den Roman als eine „[g]eistige, imaginäre Autobiographie“ bezeichnet. Ingeborg BACHMANN: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Wiedenbaum. München: Piper 1983, S. 73.

einen, weil die Erinnerungsfähigkeit Ichs problematisiert wird. Im Erzählen wird diese Erinnerung in einem diffusen Zusammenhang mit der Erinnerung an den ersten Kuss ausgelöst, der „[a]m Anfang der Seepromenade des Wörthersees, nicht weit von der Dampferstation“ (M 293) erzählt wird. Ob der erste Kuss dort geschah oder Ich den ersten Schlag wirklich erlebte, wird aus dem Erzählten nicht deutlich erkennbar. Die Erinnerung und deren Wahrheitsgehalt auf innerfiktionaler Ebene werden im Erzählen verwischt, indem Ich konstatiert: „In einer Großaufnahme steht die kleine Glanbrücke da, nicht das abendliche Seeufer, nur diese mittäglich übersonnte Brücke mit den zwei kleinen Buben, die auch ihre Schultaschen auf dem Rücken hatten“ (M 294). Diese Buben sind es, durch die Ich den ersten Schlag erfährt, nach dessen Erzählen es schließt: „Es war auf der Glanbrücke. Es war nicht die Seepromenade“ (M 295), um im Anschluss zu konstatieren: „Es war nicht auf der Glanbrücke, nicht auf der Seepromenade.“ (M 296)

Das Erzählen der Erinnerungen ist hier geprägt von der Inszenierung topographischer Unsicherheiten und macht so sichtbar, wie es um die Erinnerung und deren Erzählung durch Ich beschaffen ist:

[Die] [a]utobiografischen Erinnerungssätze referieren zunächst auf die gegenwärtige, die erinnernde Redesituation, auch wenn sie vorgeben, einen vergangenen Sachverhalt unmittelbar zu beschreiben. [...] [I]n der autobiografischen Erinnerungsrede tut sich also [...] [ein] Spalt zwischen der Rede selbst und ihrem propositionalen Gehalt, zwischen Performanz und Referenz, auf.<sup>14</sup>

Die Konstitution von Erinnerungen und somit von einem Ich wird hier also vom Text als sprachlich bedingt ausgestellt. Zum anderen ist die Szene des ersten Schlags im Zusammenhang mit autobiografischem Schreiben von Bedeutung, weil sie mit der Nennung der Glan und des Wörthersees auf die frühe Erzählung Bachmanns *Jugend in einer österreichischen Stadt* referiert.<sup>15</sup> In dieser wird bereits 1959 autobiografisches

---

<sup>14</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 12.

<sup>15</sup> Auch in dieser frühen Erzählung wird aufgrund des Herkunftsortes K., der in der Nähe von Glan und Wörthersee zu verorten ist, jene Spur zur Autorin Bachmann, die aus Klagenfurt stammt, gelegt, die auch, das wurde oben gezeigt, in *Malina* auszumachen ist. Die figurierte Erzählinstanz von *Jugend in einer österreichischen Stadt* ist jedoch als männlich beschrieben.

Erzählen problematisiert. Ein Ich-Erzähler auf extradiegetischer Ebene stellt seinen autobiografischen Kindheitserinnerungen das mehrdeutige Naturzeichen eines vom Herbst entflammten Baumes voran, das zum Schluss der Erzählung wieder aufgegriffen wird. Zwischen den beiden Teilen, die in Ich-Form erzählt werden, finden sich die erzählten Kindheitserinnerungen wie zufällig aneinandergereiht. Der Übergang von erzählten Erinnerungen und Erzählen im Heute ist jeweils durch einen Perspektivwechsel zunächst von Ich- in Er-Form und schließlich von der Er-Form zurück in die Ich-Form gekennzeichnet. Letztlich schließt der Ich-Erzähler, nachdem die Kindheitserinnerungen scheinbar anonymisiert beschrieben wurden, mit den Worten:

Man weiß dann, daß alles war, wie es war, daß alles ist, wie es ist, und verzichtet, einen Grund zu suchen für alles. Denn da ist kein Stab, der dich berührt, keine Verwandlung. [...] Nichts rührt dir ans Herz. Kein Gefälle früherer Zeit, kein erstandenes Haus. Im bewegungslosen Erinnern [...], was soll uns aufgehen?<sup>16</sup>

Erinnerungen als unzuverlässige Narration und als unsicherer Zugang zum Heute, also auch einem heutigen Ich, werden in dieser Erzählung bereits angedeutet und mit der Nennung der Glan in *Malina* intratextuell aufgerufen. Im Roman ist schließlich eine ähnliche, wenn auch komplexere Erzählsituation vorzufinden. Denn nicht nur werden, wie oben gezeigt, die Erinnerungen an sich in Frage gestellt, indem die Unsicherheit und Unzuverlässigkeit der Ich-Erzählerin ausgestellt wird. Auch ist der Text selbst vom Erzählen von Erinnerungen geprägt, die scheinbar zufällig und diffus aneinandergereiht werden und die austauschbar erscheinen.

Die Problematik des Erinnerns und Erzählens wird von Ich selbst benannt und zugleich als wesentlicher Erzählanlass markiert, wenn es zu Beginn des Romans heißt:

Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört. Ich muß und ich werde, wiederhole ich laut vor mir [...]. Wenn meine Erinnerung aber nur die gewöhnliche Erinnerung meinte, Zurückliegendes, Abgelebtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit,

---

<sup>16</sup> Ingeborg BACHMANN: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Band 2: Erzählungen. München: Piper 1978, S. 93.

sehr weit von der verschwiegene Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf. (M 292)

Als problematisch wird die Fähigkeit der Erinnerung und des Erzählens nicht nur im Text vorgeführt, auch wird dies von Ich benannt, wenn es wiederum konstatiert: „Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung.“ (M 298)

Das Moment des Erzählens ist wesentlich von der Erinnerung geprägt und gerät mit deren Unzugänglichkeit ins Wanken. Ich will sich im Erzählen seiner selbst konstituieren – das autobiografische Schreiben wird, mit Derrida gesprochen, zu einer Erzählung Ichs, welches sich sein Leben erzählt und sich demzufolge selbst zuhört.<sup>17</sup> Im Text selbst wird Ich „der erste, wo nicht der letzte Adressat der Erzählung“,<sup>18</sup> um sich des eigenen Lebens, das auch nur bloßes Vorurteil sein könnte, in der Wiedererzählung selbst zu bestätigen. Folglich, so Derrida, müsse das sprechende Ich einen Kontrakt mit sich selbst schließen, der jedoch immer erst im Nachhinein ratifiziert werden könne. „Während des Schreibens selbst lebt der Autobiograph gleichsam auf Kredit“, denn „in Kraft gesetzt wird der Vertrag erst durch die Unterschrift des Eigennamens“,<sup>19</sup> der dem Gesagten Identität verleiht. Diese Identität ist jedoch nicht im eigentlichen Sinne zu verstehen, sondern als dasjenige, was dem Eigennamen schließlich zugeschrieben wird. Entscheidendes Moment ist bei Derrida deshalb der biografische Abschluss, das heißt, der Tod des Schreibenden. Denn erst nach diesem „vermag sein Eigenname alle Zuschreibungen durch die Nachwelt in sich aufzunehmen. Dies bedeutet“, so schließt Wagner-Egelhaaf,

dass der Autobiograph auf der Grenzscheide zwischen Leben und Tod schreibt und die Autobiographie von der Doppelung Leben-Tod in konstitutiver Weise durchzogen ist. Der Autobiograph befindet sich im Prozess

---

<sup>17</sup> Aufgrund des sich selbst zuhörenden Subjekts spricht Derrida auch von der „Otobiographie“. Vgl. Jacques DERRIDA: „Otobiographien – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“. In: Jacques Derrida und Friedrich Kittler: *Nietzsche Politik des Eigennamens. Wie man abschafft wovon man spricht*. Berlin: Merve 2000, S. 7–63.

<sup>18</sup> Ebd., S. 32.

<sup>19</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 72.

des Schreibens immer jenseits einer eigentlichen Identität und vernimmt sich zugleich als lebendig-toten.<sup>20</sup>

In *Malina* wird die Situation des autobiografischen Erzählens/Schreibens als die eben beschriebene sichtbar. Denn in der Erzählung Ichs, dass sich das eigene Leben in Form von Erinnerungen erzählt, ist letztlich zu beobachten, dass Ich in der Wand verschwindet, was mit dem im Präteritum formulierten Satz „Es war Mord“ (M 695) kommentiert wird. Der Tod der Figur wird hier zum einen erzählt, zum anderen kann anhand erzähltheoretischer Überlegungen sichtbar gemacht werden,<sup>21</sup> dass das Figuren-Ich von einer intradiegetischen auf eine extradiegetische Erzählebene ‚springt‘ und auf dieser als erzählendes Ich erscheint. Der Tod der Ich-Figur wird demnach im Text selbst als Voraussetzung und Folge des Erzählens inszeniert und macht die Doppelung des lebendig-toten Ichs sichtbar. Zudem verweigert der Text die Nennung eines Namens des erzählenden Ichs und somit die postmortem-Identität desselben, die bereits in der zitierten Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* infrage gestellt wird. Aufgrund dieses Bruchs und der transzendentalen Erzählsituation, die nicht zwischen Erzählvoraussetzung und -folge unterscheidet, wird die Fragwürdigkeit autobiografischen Schreibens hier auf die Fragwürdigkeit des Ich ausgeweitet und in Szene gesetzt. Das Ausstellen des Textes als Fiktion

---

<sup>20</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 72.

<sup>21</sup> Eine umfassende erzähltheoretische Untersuchung wird an dieser Stelle nicht geleistet. Stattdessen sei darauf hingewiesen, dass beispielsweise aufgrund der zu beobachtenden Entwicklung von einer internen zu einer eher externen Fokalisierung, die in der Szene des Eingehens in die Wand (vgl. M 692f.) beobachtet werden kann oder durch den Wechsel von Präsenz in Präteritum durch den letzten Satz, eine erzählperspektivische Veränderung sichtbar wird. Dass diese eine Metamorphose des Figuren-Ichs zu einer extradiegetischen Erzählinstanz anzeigen könnte, wird plausibel, wenn einerseits die „Kontinuität des Weitererzählens“ (Jasmin HAMBSCHE: »Das schreibende Ich«. *Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman »Malina«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 680), S. 109.) nach dem Eingehen in die Wand bedacht wird, andererseits aber auch die Beobachtungen Beachtung finden, die eine schrittweise Aneignung der extradiegetischen Erzählebene durch das Figuren-Ich sichtbar machen. Zu diesen gehören Äußerungen Ichs, die auf ein Erzähler-Wissen hinweisen, über welches die Figur Ich in der innertextlichen Logik nicht verfügen kann; dazu gehören Todesahnungen ebenso wie detailliertes Wissen über Malinas Vergangenheit.

illustriert ein Ich, dass sich in dieser konstituiert und bricht, das heißt, sich im Text und durch den Text möglich und unmöglich macht.

Die Autobiografie kann deshalb auch, darauf weist Paul de Man hin, als Redefigur wahrgenommen werden, die ihren Referenten, der sie erzählt, erst fiktional hervorbringt.<sup>22</sup> Dabei kann die Autobiografie durchaus auch „referentielle Produktivität entfalten“,<sup>23</sup> was in *Malina* durch das Spiel deutlich wird, das aufgrund der Verweise auf die Autorin Bachmann funktioniert. Deutlich wird mit diesem Spiel der Referenzen jedoch auch, dass Autobiografie und Fiktion nicht als Alternativen gelesen werden können, sondern schlicht nicht differenzierbar sind.

### 3. Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* als ‚Antiautobiografie‘

Der Zusammenhang zwischen autobiografischem Erzählen und der Doppelung des Erzählenden als Lebendig-Totem sowie die Markierung der Autobiografie als den Erzähler erschaffend und vernichtend, wird in *Auslöschung. Ein Zerfall*<sup>24</sup> bereits mit der Benennung des Erzählanlasses radikalisiert. Denn der sich selbst nicht benennende Murau, der einen autobiografischen Bericht auf der intradiegetischen Textebene verfasst, benennt diesen als *Auslöschung*, „denn ich lösche“, so Murau,

in diesem Bericht tatsächlich alles aus, alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht auf meine Weise. (A 158)

Murau, der sich der engen Verknüpfung der eigenen, im Bericht entworfenen Identität mit der seiner Familie und seines Herkunftskomplexes, den er mit dem Geschriebenen auszulöschen vorhat, bewusst ist, konstatiert deshalb auch den Prozess der eigenen Auslöschung, der mit der Auslöschung seiner Familie einhergeht:

---

<sup>22</sup> Vgl. Paul DE MAN: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ebd.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 131–146.

<sup>23</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 80.

<sup>24</sup> Thomas BERNHARD: *Werke*. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 9: *Auslöschung*. Hg. v. Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 155. Im Folgenden wird der Text *Auslöschung. Ein Zerfall* mit A angegeben.

Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. Das allerdings [...] ist mir wieder ein angenehmer Gedanke, meine Selbstzersetzung, meine Selbstauslöschung. Nichts anderes habe ich ja vor lebenslänglich. Und wenn ich mich nicht täusche, gelingt mir diese Selbstzersetzung und Selbstauslöschung auch [...]. Ich tue in Wirklichkeit nichts anderes, als mich zu zersetzen und mich auszulöschen, wache ich auf in der Frühe, ist es mein erster Gedanke, das zu tun, an meine Zersetzung und Auslöschung zu gehen mit Entschiedenheit. (A 232)

Hier spricht der Lebendig-Tote, der sich auf der Grenze zwischen Leben und Tod befindet, die er selbst erschreibt. Mit dem Vorhaben der Auslöschung der Familie, der Vergangenheit und des Herkunftskomplexes wird in diesem autobiografischen Text die Identität einer Figur erschrieben, um sie letztlich auszulöschen, das heißt die Figur sterben zu lassen. Denn Murau, das wird auf extradiegetischer Erzählebene erzählt, stirbt kurz nach der Vollendung seines autobiografischen Berichts. Die Selbstauslöschung und damit die Auslöschung des verhassten Herkunftskomplexes gelingen deshalb nicht als Vernichtung, sondern wiederum nur in der Doppelung: Denn um das Auszulöschende im Erzählen überhaupt auslöschen zu können, muss die Identität Muraus, die den auszulöschenden Herkunftskomplex einschließt und damit in der Schrift als Auszulöschendes auch bewahrt, im Text selbst erst erschrieben werden.

Die Konstitution des erzählenden Ichs funktioniert dabei ähnlich wie in *Malina*. Denn auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* bestimmt sich der Schreibende mit der Erzählung von Erinnerungen, deren Wahrheitsgehalt er als unzuverlässig oder zumindest fragwürdig inszeniert. Deren scheinbar willkürliche Reihung (die Erinnerungen werden durch die Reihenfolge einer losen Sammlung von Fotos bestimmt) lässt, wie in *Malina*, auf ein Außerkraftsetzen eines subjektzentrierten erzählenden Ichs, das sich durch diese konstituiert, schließen. Benannt wird der Schreibprozess als Auslöschungsprozess in Form des Berichts *Auslöschung* von Murau selbst als „Antiautobiografie“ (A 155).

#### 4. Die ‚Antiautobiografie‘ als Spiel

Die ‚Antiautobiografie‘, das wird anhand des Berichts Muraus und auch anhand von *Malina* deutlich, ist deshalb nicht zu verstehen als ein Verwerfen eines Autobiografie-Verständnisses. Sondern es ist vielmehr die Problematisierung desselben, vor allem hinsichtlich des Kriteriums der Fiktionalität. Dies führen die Texte vor: Zum einen ist die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion unmöglich, weil die Erinnerung, die Grundlage der autobiografischen Reflexion ist, selbst Rede ist und die Erinnerung entsprechend aktualisiert. Und zum zweiten, weil sich folglich das Erschriebene vom beschriebenen Subjekt nicht unterscheiden lässt – die Anti-/Autobiografie ist also nicht „beschriebenes, sondern erschriebenes Leben“,<sup>25</sup> sie ist nicht „Akt subjektiver Selbstoffenbarung“,<sup>26</sup> sondern ein „Außerkraftsetz[en] jeglicher subjektzentrierter, sich im Spannungsfeld der Polaritäten ‚Leben‘ und ‚Tod‘ begreifender Endlichkeit.“<sup>27</sup> Wenn in *Auslöschung. Ein Zerfall* deshalb in diesem Sinne von der ‚Antiautobiografie‘ die Rede ist, kann die Beschreibung von *Malina* als „geistige, imaginäre Autobiographie“,<sup>28</sup> die durch die Autorin Bachmann geschieht, als ein ähnlicher Beschreibungsversuch verstanden werden, denn sowohl in *Malina* als auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* wird die Fragwürdigkeit des Ich durch das Konzept der ‚Antiautobiografie‘ in Szene gesetzt. Dass in Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* zudem intertextuell durch die Figur der Maria auf die Autorin Ingeborg Bachmann selbst sowie auf ihre Texte verwiesen wird, zeigt nur, wie das Spiel der Signifikanten die Texte öffnet und die Inszenierung der Fragwürdigkeit des Ichs durch die Anspielung auf die Tradition autobiografischen Schreibens erst ermöglicht.

---

<sup>25</sup> WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 16.

<sup>26</sup> Ebd., S. 79.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> BACHMANN: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, S. 73.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- BACHMANN, Ingeborg: *„Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe*. Unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht/Dirk Göttsche. Band 3.1: Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München/Zürich: Piper 1995, S. 276.
- BACHMANN, Ingeborg: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Wiedenbaum und Clemens Münster. Band 2: Erzählungen. München: Piper 1978.
- BACHMANN, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Wiedenbaum. München: Piper 1983.
- BERNHARD, Thomas: *Werke*. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 9: Auslöschung. Hg. v. Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- BERNHARD, Thomas: *Werke*. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 10: Die Autobiographie. Hg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

### Sekundärliteratur

- DERRIDA, Jacques: „Otobiographien – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“. In: *Nietzsche Politik des Eigennamens. Wie man abschafft wovon man spricht*. Hg. v. Jacques Derrida und Friedrich Kittler. Berlin: Merve 2000, S. 7–63.
- DE MAN, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: *Paul de Man. Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 131–146.
- GENETTE, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992.

- HAMBSCH, Jasmin: »Das schreibende Ich«. *Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman »Malina«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 680).
- HOLDENRIED, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000.
- KRAMER, Olaf: „Wahrheit und Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt“. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Hg. v. Joachim Knappe und Olaf Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 105–122.
- LAMPING, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009.
- LEJEUNE, Philippe: „Der autobiografische Pakt“. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. v. Günter Niggel. Darmstadt: WBG <sup>2</sup>1998, S. 214–258.
- NIGGL, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: WBG <sup>2</sup>1998.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.



# Werther als Bild des in die Krise geratenen Mannes: Das Motiv krisenbehafteter Männlichkeit bei Goethe und Friedrich Dürrenmatt

NINA REXHEPI  
(Bamberg)

*Der folgende Beitrag zielt darauf ab, die Werke Die Leiden des jungen Werther von Goethe sowie die Dramen Die Ehe des Herrn Mississippi und Der Besuch der alten Dame von Dürrenmatt unter genderspezifischer Perspektive zu rezipieren. Unter dem Aspekt der literaturwissenschaftlichen Männlichkeitsforschung, welche maßgeblich von Walter Erhart geprägt wurde, soll aufgezeigt werden, dass in den genannten Werken neben ihren gängigen und verbreiteten Interpretationen eben auch das Bild des sich in der Krise befindenden Mannes eingeschrieben ist. Die werkästhetische Inszenierung dieses Krisen-Mannes anhand der Hauptprotagonisten wird im Folgenden interessieren.*

*»Ich bitte Sie«, fuhr sie fort, indem sie ihn bei der Hand nahm, »mäßigen Sie sich! Ihr Geist, Ihre Wissenschaften, Ihre Talente, was bieten die Ihnen für mannigfaltige Ergetzungen dar! Sein Sie ein Mann, wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann als Sie bedauern.«  
Goethe, Die Leiden des jungen Werther<sup>1</sup>*

## 1. Von Männlichkeit(en) und anderen Krisen

Die Beschäftigung mit Krisentendenzen im Geschlechterdiskurs gewann vor allem im ausgehenden 20. Jahrhundert an Bedeutung. Männlichkeit und Weiblichkeit gelten seither, weniger denn je als historisch konstante Gegebenheiten, sondern geraten verstärkt unter den Aspekten ihrer Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit in den Fokus. Im Sinne Judith Butlers ist Geschlechtsidentität als performativer Akt zu begreifen, nicht als biologisch gegeben, sondern als aus den bewussten oder unbewussten Handlungen und Verhaltensweisen des einzelnen Subjektes resultierend: „In diesem Sinne ist Gender immer ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von GOETHE: *Die Leiden des jungen Werther*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6: Romane und Novellen 1. München: Beck <sup>9</sup>1977, S. 7–124, S. 102; Im Fließtext folgend mit dem Kürzel HA abgekürzt und mit der entsprechenden Band- und Seitenangabe versehen.

vorausgeht.“<sup>2</sup> Nicht das dualistische System von Mann und Frau, von männlich und weiblich, sondern erst ein ganzes Bündel von kulturell eher männlich oder eben eher weiblich konnotierten Verhaltensweisen und Merkmalen, die Kategorie übergreifend kombiniert werden können, tragen zur Genese von Identitäten bei. Das Hinterfragen kulturell etablierter, binärer Ordnungsmuster bedroht zugleich die konsistente Einheit des Subjektes, da Ordnungsraster durchlässig und brüchig werden. Termini wie die „Krisenanfälligkeit der Geschlechterordnung“ oder die „Geschlechterverwirrung“ treten im Geschlechterdiskurs verschiedenster Disziplinen immer häufiger in Erscheinung.

Selbstverständlich sind Krisen respektive Krisentendenzen innerhalb der Geschlechterkonstitution nicht erst seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert zu beobachten, doch entstehen manche Perspektiven erst durch die veränderte Apperzeption der Kategorien „Sex“ und „Gender“. Krisen betreffen auch nicht ausschließlich eines der beiden Geschlechter, da diese als relationale Größen zu betrachten sind.<sup>3</sup> Ein Faktum der abendländischen Literaturwissenschaft ist es allerdings, dass lange Zeit Mann und Männlichkeit oft nur am Rande Aufmerksamkeit zuteilwurde und Männlichkeit vorwiegend ex negativo aus der zu ihr als polar begriffenen Weiblichkeit verstanden wurde. Die Hinwendung zur narrativen Konstruktion von Männlichkeit(en) entspricht daher einer Erweiterung der Geschlechterforschung.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Judith BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= es 2433), S. 49.

<sup>3</sup> Vgl. Robert W. CONNELL: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske + Budrich <sup>3</sup>1999 (= Geschlecht und Gesellschaft 8), S. 63.

<sup>4</sup> Wird im Fortgang des Aufsatzes der Begriff der Männlichkeit verwendet, geschieht dies aus Gründen der besseren Lesbarkeit. Dabei ist stets zu antizipieren, dass weder eine allgemeingültige Definition noch ein essenzialistisches Verständnis von Männlichkeit oder allgemein vom ‚Mann-Sein‘ zugrunde gelegt wird, sondern „daß ‚Geschlecht‘ und besonders Männlichkeit gerade nicht aus einem ‚Wesen‘ und aus fertigen ‚Grundbestandteilen‘ besteht, sondern aus unsicheren und historisch wandelbaren Zeichen-Ordnungen, die den bloßen Schein von Stabilität offensichtlich immer nur vorzutauschen vermögen.“ (Walter ERHART und Britta HERRMANN: „Der erforschte Mann?“ In: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Hg. v. Walter Erhart und Britta Herrmann. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 3–31, S. 17.) Männlichkeit entspricht damit keinem Ideal und auch keinem einheitlichen Erfahrungshorizont innerhalb der Gesellschaft, sondern mehr noch sind vielfältige Interpretationen des Begriffes denkbar, die nebeneinander

Präsupponiert wird nun, dass die hier betrachtete Konstruktion von Männlichkeit vor allem durch ihre Krisenhaftigkeit augenfällig wird. Sei es im *Werther* oder in den Dramen *Der Besuch der alten Dame* und *Die Ehe des Herrn Mississippi* aus Dürrenmatts Frühwerk: Stets sind es die männlichen Handlungsträger, deren existenzielle Krisen nur mit dem Ausscheiden aus der Gesellschaft zu lösen sind. Walter Erharts Konzept zur Auseinandersetzung mit moderner Männlichkeit unter genuin literarische Zielsetzung ist hier das geeignete Mittel, um diese Behauptung manifest werden zu lassen. Da, wie bereits vorangehend erwähnt, dem Männlichen anders als dem Weiblichen kaum Definitionszuschreibungen wiederfahren sind,<sup>5</sup> gilt es, männliche Eigenschaften, Einstellungen und Verhaltensweisen aus den narrativen Strukturen zu filtern. Die zugrunde liegende Idee von Männlichkeit selbst wurde den Sozialwissenschaften entlehnt und ist mit der Soziologin Raewyn Connell, ehemals Robert William Connell, in Verbindung zu bringen. Männlichkeit besteht nicht lediglich als Hypothese oder individuelle Angelegenheit, sondern hat faktische Existenz in der gesellschaftlichen Realität: „Männlichkeit ist allgegenwärtig und eingegossen in die sozialen Beziehungen.“<sup>6</sup> Auf die Textarbeit bezogen bedeutet dies, dass Männlichkeit innerhalb eines Textes ebenfalls im Beziehungsgefüge, durch die Relationen zu den anderen Subjekten, zu Frauen und Männern gleichermaßen, der Gesellschaft und ihren Institutionen manifest wird. Männlichkeit versteht sich, gleichwie die Familie, als kulturelle Erfindung, „die sich erst nachträglich als naturgegeben oder als gesellschaftlich notwendig aus gibt, in ihrer Konstruiertheit jedoch nicht weniger, sondern eher größere Realität gewinnt“.<sup>7</sup> Nach Männlichkeit wird nicht in Form einer normativen Größe gesucht, sondern in Form ihrer konkreten dynamischen Erscheinung, eingegossen in emotionale Beziehungen und Hand-

---

existieren oder dabei auch in Konkurrenz miteinander stehen. Angebracht ist es daher von „Männlichkeiten“ oder der „Pluralisierung von Männlichkeit“ zu sprechen. Vgl. CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 91.

<sup>5</sup> Vgl. ERHART/HERRMANN: „Der erforschte Mann?“, S. 13.

<sup>6</sup> CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 48.

<sup>7</sup> Walter ERHART: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink 2001, S. 9.

lungen. Ist hier vom Bild<sup>8</sup> des in die Krise geratenen Mannes die Rede, geht es nicht um ein statisches im Text, sondern um dessen exemplarischen Charakter für den Krisen-Mann.

Wann kommt es nun aber zur Ausrufung der Krise im Männlichkeitsdiskurs, welche Problematik steht im Krisenszenario im Fokus und wie ist der umgangssprachlich weit gefasste Terminus der Krise hier überhaupt zu verstehen? Grundsätzlich gilt, dass der Begriff der Krise aufgrund seiner Bedeutungsoffenheit terminologisch nicht einheitlich zu definieren ist, sodass hier primär mögliche, der Zielsetzung entsprechende Tendenzen benannt werden können. Generell kann die Krise als Umbruchs- oder Übergangsphase beschrieben werden, deren Ausgang nicht vorwegzunehmen ist.<sup>9</sup> Der Situation sei es zudem stets inhärent, dass die betroffenen Subjekte um die (Wieder-)Herstellung einer (abhandengekommenen) Ordnung bemüht sind.<sup>10</sup> Dem Konnex von Gesellschaft und Geschlechtsidentität entsprechend kommt hier vor allem der Krisenbegriff Habermas' in Betracht, der grundsätzlich auf kohärente Systeme anzuwenden ist und der, der antiken Definition folgend, den „Wendepunkt eines schicksalhaften Prozesses“<sup>11</sup> markiert. Das Schicksal tritt dabei in Gestalt widerstreitender Normen und Ideale innerhalb einer bestehenden Ordnung auf. Die Ordnung, die hier ins Wanken gerät, ist die Geschlechterordnung, auf der die Gesellschaftsorganisation

---

<sup>8</sup> Zum Verhältnis von Bild und Motiv: Nach Elisabeth Frenzel lässt sich das Motiv innerhalb eines Plots als stoffliche Einheit fassen, die ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz beinhaltet. Das Motiv erscheint innerhalb des Textes nicht lediglich als Idee, sondern enthält eine bildhafte Seite, die der Handlung entnommen werden kann. (Vgl. Elisabeth FRENZEL: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler <sup>4</sup>1978 (= sm 28), S. 29.) Ist hier vom Bild des Krisen-Mannes die Rede, rekuriert dieses nicht auf zu Rollenmustern und Herrschaftsformen geronnenen männlichen Identitäten, sondern auf die narrativen Strukturen, die die Krisentendenzen der männlichen Protagonisten konkret, also bildhaft werden lassen.

<sup>9</sup> Vgl. Reinhard KOSSELECK: „Krise“. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 3: H–Me. Hg. v. Otto Brunner u.a. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 617–650, S. 627.

<sup>10</sup> Vgl. Claudia BELAKHAL-OPITZ: „»Krise der Männlichkeit« – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?“. In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 19.2 (2008), S. 31–50, S. 41.

<sup>11</sup> Jürgen HABERMAS: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (= es 623), S. 10.

und die Machtverhältnisse basieren. Männlichkeit wie Weiblichkeit treten dabei als kulturelle Konstrukte auf:

Männlichkeit ist eine Konfiguration von Praxis *innerhalb* [Hervor. im Orig.] eines Systems von Geschlechterverhältnissen. Wir können schon rein logisch nicht von der Krise einer Konfiguration sprechen, sondern eher von ihrer Erschütterung oder Transformation. Wir können aber von der Krise der gesamten Geschlechterordnung und von ihrer Krisentendenz sprechen.<sup>12</sup>

Die Identität des Subjektes, welche nicht mit der Normidentität zu vereinbaren ist, diese gar verfehlt, wird infolge der Krise erschüttert und möglicherweise transformiert. Für den Umgang mit der Krise stehen für das einzelne Subjekt zwei Optionen zur Verfügung: Entweder es besitzt die nötige Anpassungsfähigkeit an die entsprechenden Verhältnisse und damit genügend Flexibilität zur Ausbildung einer möglicherweise veränderten Identität, oder seine Identität zerbricht, was in letzter Konsequenz dem Ausscheiden aus dem System, dem Tod gleichkäme. Die Krisenanfälligkeit der Geschlechterordnung tritt nach Connell in drei Bereichen auf: den Macht- und Produktionsbeziehungen und innerhalb der emotionalen Bindungsstruktur.<sup>13</sup> Dem literarischen Männlichkeitsdiskurs Erharts entsprechend, gilt es, diese sensiblen Bereiche nach der ihnen inhärenten narrativen Struktur zur Konfiguration von Männlichkeit zu befragen und somit die Krise als analytisches Konzept zu verwenden.<sup>14</sup> Walter Erhart zufolge treten „[n]eue Bilder und Inszenierungen von Männlichkeit [...] immer dann ganz besonders deutlich

---

<sup>12</sup> CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 105.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 106–108.

<sup>14</sup> „Die Krise als Moment einer narrativen Struktur stellt [...] keine Bedrohung oder Dezmierung der Männlichkeit dar, sondern ist Teil ihrer Konstitution und sogar die implizite Voraussetzung jeder »normalen« oder erfolgreich verlaufenden männlichen Geschichte. Männliche Subjektivität ließe sich demnach als narratives Modell beschreiben, das Krisen – Initiationen, Bedrohungen, Niederlagen – als elementare Bestandteile und Knotenpunkte in narrativen *scripts* [Hervor. im Orig.] zu mehr oder weniger kohärenten männlichen *stories* [Hervor. im Orig.] verbindet.“ (Walter ERHART: „Das zweite Geschlecht. »Männlichkeit«, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), S. 156–232, S. 222.)

hervor, wenn in Zeiten des Umbruchs unterschiedliche Männlichkeitsvorstellungen miteinander konkurrieren.<sup>15</sup>

Um die Position eines bestimmten Männlichkeitstypus im gesellschaftlichen Gefüge zu erfassen, fragt Connell nach der aktuellen „hegemonialen Männlichkeit“,<sup>16</sup> die die Vorherrschaft innerhalb eines speziellen Umfeldes innehat und stellt andere Entwürfe von Männlichkeit in Bezug zu dieser. Hegemoniale Männlichkeit entsteht, „wenn es zwischen dem kulturellen Ideal und der institutionellen Macht eine Entsprechung gibt, sei sie kollektiv oder individuell.“<sup>17</sup> Männliche Identität ist demnach in Beziehung zum Patriarchat zu betrachten, welches nicht nur als Modus der Sozialorganisation auftritt, sondern auch als historisch veränderbares männliches Leitbild und Idealentwurf zu verstehen ist.<sup>18</sup> Ergo ist hegemoniale Männlichkeit eine Ausprägung geschlechtsbezogener Praxis, „welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“<sup>19</sup> Betrachtet man die interne hierarchische Ordnung der Gruppe ‚Mann‘, treten vier Relationsmöglichkeiten auf: die eben ausgeführte und unausweichlich mit Heterosexualität verknüpfte Hegemonie, die Komplizenschaft,<sup>20</sup> die Unterordnung<sup>21</sup> und die Marginalisierung.<sup>22</sup> Widerlau-

---

<sup>15</sup> ERHART/HERRMANN: „Der erforschte Mann?“, S. 20f.

<sup>16</sup> Das Erklärungsmodell der „hegemonialen Männlichkeit“ nach Connell stellt ein Konzeptualisierungsversuch von Männlichkeiten dar, das zwei Dimensionen verbindet: Zum einen ist ihm die geschlechtliche Herrschaft des Patriarchats eingeschrieben und zum anderen differenziert Connell zugleich nach dem soziokulturellen Rang bestimmter Typen von Männlichkeit. Oder anders: Connell nimmt simultan das Verhältnis von Männlichkeit zu Weiblichkeit innerhalb der Gesellschaft und das Verhältnis verschiedener Männlichkeiten untereinander wahr. Zur Entwicklung des Konzeptes vgl. auch Tim CARRIGAN u.a.: „Ansätze zu einer neuen Soziologie der Männlichkeit“. In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung*. Berlin/Hamburg: Argument 1996, S. 38–75.

<sup>17</sup> CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 98.

<sup>18</sup> Vgl. Christina von BRAUN: „Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘“. In: *Theorie – Geschlecht– Fiktion*. Hg. v. Natalie Amstutz und Martina Kuoni. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994, S. 25–45, S. 25.

<sup>19</sup> CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 98.

<sup>20</sup> „Als Komplizenhaft verstehen wir [...] Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen.“ (CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 100.)

fen bestimmte männliche Figurentypen dem gesellschaftlich akzeptierten und zuvor auch produzierten männlichen Idealbild im Sinne einer Divergenz zu den vorgesehenen Verhaltensweisen und charakterlichen Eigenschaften, so wird das System in seinen Grundfesten angegriffen und ist, wie bereits ausgeführt von einem Krisenszenario bedroht. Die Krisenanfälligkeit der Geschlechterordnung und ihre Auswirkungen auf die in ihr vorhandenen Männlichkeiten zeigen sich nach Connell am deutlichsten in der Analyse der Machtbeziehungen.<sup>23</sup> Die hier ins Blickfeld der Analyse genommenen männlichen Figuren befinden sich alleamt im Konflikt mit ihrer Umwelt, also mit einem Ausschnitt eines bestimmten gesellschaftlichen Systems. Allen Erzählsituationen ist es gemeinsam, dass die männlichen Protagonisten die bestehende Ordnung oder auch Unordnung verlassen, womit das Ende der Erzählung beschlossen ist.

Dies zeigt sich im Einzelfall folgendermaßen: Werther, als Vertreter des intellektuellen Bildungsbürgertums, leidet unter den in der Gesellschaft noch nachwirkenden feudalabsolutistischen Ständeordnung, die seiner individuellen Freiheit strikte Grenzen setzt und wird sich durch einen Kopfschuss der Krise entziehen (vgl. HA 6, S. 123). Generalstaatsanwalt Florestan Mississippis radikaler Einsatz für die Etablierung des Gesetz Moses in Zeiten wettstreitender Ideologien wird im Irrenhaus

---

<sup>21</sup> Untergeordnete Männlichkeit ist vor allem unter dem Aspekt der kulturellen Stigmatisierung von Homosexualität zu begreifen. Dabei ist nicht zwingend die tatsächliche sexuelle Orientierung entscheidend, sondern allein eine vermeintlich auffallende symbolische Nähe zum Weiblichen kann genügen, um in der Rangordnung am unteren Ende zu stehen. (Vgl. CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 99f.)

<sup>22</sup> Connell geht davon aus, dass auch allein die Zugehörigkeit zu bestimmten Kategorien, wie Ethnie, Religion, soziale Herkunft, Einfluss auf die Akzeptanz als Mann haben können. (Vgl. CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 100ff.) So kann ein Migrant, trotz ‚hegemonialer patriarchaler Verhaltensweisen‘ und trotz der Anerkennung in seinem sozialen Milieu, nur schwer die gleiche gesellschaftlichen Akzeptanz erhalten, wie beispielsweise ein Mann mit ganz ähnlichen Verhaltensweisen, der aber keinen Migrationshintergrund aufweist.

<sup>23</sup> Vgl. CONNELL: *Der gemachte Mann*, S. 106 und ebd., S. 112: „Die Krisenanfälligkeit der Machtbeziehungen gefährdet hegemoniale Männlichkeit unmittelbar. Am deutlichsten wird diese Tendenz im Leben von Männern, die mit Feministinnen in Kontexten leben und arbeiten, wo die Geschlechterordnung ihre Legitimität vollends verloren hat.“

enden (vgl. DWA 3, S. 193ff.)<sup>24</sup> und Alfred Ill, der als der beliebteste Bürger Güllens gilt (vgl. DWA 3, S. 20) und sich seiner Virilität auch im fortgeschrittenen Alter sicher ist, findet durch seine Mitbürger gewaltsam den Tod (vgl. DWA 5, S. 128ff.). Es sind also immer Männer, deren Identität abhandenkommt, durch den Tod oder die öffentliche Diskreditierung aufgrund einer behaupteten Unzurechnungsfähigkeit. Die Einheit des Subjekts ist nicht mehr gegeben, von Normstiftung kann nicht mehr die Rede sein, höchstens von der Kollision mit dieser.

## 2. Männliche Krisen bei Goethe und Dürrenmatt

Zunächst liegt der Fokus der Untersuchung auf Konzeption und Umfeld Werthers. Vornehmlich begegnet uns dieser in seinen Briefen als imaginiertes Ich, das sein Gefühlsleben und die damit in direktem Zusammenhang stehenden Ereignisse retrospektiv imaginiert. Der erste Brief, eingeleitet mit den Worten „Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“ (HA 6, S. 7), signalisiert die Diskordanz, die zwischen dem eigenen Ich und dem anderen, dem gesellschaftlichen Gefüge, besteht, indem Werthers gesellschaftliche Isolation *expressis verbis* manifest wird. Werther, der aus bürgerlichen Verhältnissen stammt, besitzt eine juristische Ausbildung, ist aber dennoch von den Zahlungen seiner Mutter abhängig. Wirtschaftliche Eigenständigkeit, gar die Fähigkeit, die Rolle des männlichen Ernährers, hier als erwachsener Sohn für die Herkunftsfamilie zu übernehmen, ist nicht gegeben. Seine Briefe richten sich an seinen Freund Wilhelm, dem er direkten Einblick in sein Seelenleben gewährt. Dieser übernimmt gegenüber Werther eine übergeordnete, väterliche, bisweilen paternalistische Funktion. Er erteilt Ratschläge von rationaler Natur zur besseren, gleich geordneteren Lebensführung und ermahnt ihn zur Erfüllung religiöser Ideale. Er empfiehlt Werther eine Anstellung als Beamter, rät von weiterem Kontakt zu Lotte ab und ist zudem als Berater und Freund von Werthers Mutter benannt. Auf Drängen seines Freundes und seiner Mutter nimmt Werther eine

---

<sup>24</sup> Im Fließtext werden die Werke Dürrenmatts mit dem Kürzel DWA abgekürzt und mit der entsprechenden Band- und Seitenangabe versehen.

Stellung im diplomatischen Dienst an (vgl. HA 6, S. 62), ein Schritt in die vermeintliche Eigenständigkeit.

Die ablehnende Haltung Werthers wird offensichtlich, wenn er die „fatalen bürgerlichen Verhältnisse“ (HA 6, S. 63), das „steife Leben“ (HA 6, S. 63), das allein auf „Zeremoniell“ (HA 6, S. 64) beruht, beklagt. Die soziale und gesellschaftliche Stellung zeigt sich in dieser Welt von der Herkunft abhängig. Die herrschende Klasse habe „keinen Geist, und keine Stütze als die Reihe ihrer Vorfahren.“ (HA 6, S. 63) Die Möglichkeit, an der hegemonialen Männlichkeit teilzuhaben, ist in dieser Gesellschaft qua Geburt festgelegt. Seine eigenen Entfaltungsmöglichkeiten unterliegen dem Diktat von außen und zwar sowohl in beruflicher wie privater Hinsicht. Sein beruflicher Werdegang schöpft die durch die ständische Ordnung der Gesellschaft gegebenen Aufstiegsmöglichkeiten eines männlichen Angehörigen des Bürgertums aus, doch seine Selbstbestimmung stößt schnell an die Standesgrenzen. Er steht einer Gesellschaftsordnung gegenüber, die durch ihre Rigidität, Undurchlässigkeit und ihr rationalistisches Tugendideal gekennzeichnet ist. Das Bemühen der herrschenden Klasse, ihre Reihen geschlossen zu halten, führt Werther das Schicksal seiner Subordination vor Augen. So wird er vom Grafen C. mit den Worten „die Gesellschaft ist unzufrieden [...], Sie hier zu sehen.“ (HA 6, S. 68) der noblen Abendtafel verwiesen und so seine von Mangel gekennzeichnete Männlichkeit ostentativ hervorgehoben. In Connells Sinne beschreibt dies den Zustand der marginalisierten Männlichkeit, da Werthers soziale Herkunft ihm eine untergeordnete Position ‚unter Männern‘ zuweist, die einer höheren Schicht entstammen. Auch im Rahmen seiner Anstellung am Hofe kommt es zunehmend zu Spannungen: Nicht die schöpferische Tatkraft Werthers ist gefragt, sondern dieser leidet zunehmend unter dem Gefühl, alleine dadurch bestehen zu können, dass er sich gleich einer ‚Marionette‘ fügt. Damit ist Werthers Machtbeschneidung im gesellschaftlichen Sinne gekennzeichnet. Ganz fremd ist seinem Herzen dieses Volk, das Verstand und Talent höher schätzt als das Herz und die aus dem Gefühl resultierende eigenständige Geistestätigkeit verpönt. (Vgl. HA 6, S. 64) Seine vom Gefühl geleitete Liebe zu Lotte, die bereits Albert versprochen ist, welcher als Vernunft- und Tugendmensch seine Pflichten bereitwillig erledigt, scheitert ebenso an den gesellschaftlichen Konventionen, die ihn

nicht zum akzeptierten Mann werden lassen. Eine respektable Repräsentation der Familie nach außen, die Achtung im öffentlichen Raum, wie auch die alimentatorische Funktion wären von Werther nicht zu erfüllen.

Werther selbst ersehnt das Aufgehen in einer patriarchalischen Welt, wie er sie in der Brunnenszene umschreibt (HA 6, S. 9f.). Diese Idee knüpft an das Zusammenleben in den Zeiten der biblischen Erzväter an, bei denen die strikte Trennung von öffentlichem Leben und Familie noch nicht vollzogen war,<sup>25</sup> eben konträr zu den gegebenen Verhältnissen. Werther selbst hat aus heutiger Sicht moderne soziale Ideale, denen bereits emanzipatorische Qualität eingeschrieben ist: Das Gefühl ist der entscheidende Faktor zum Eingehen einer Liebesbeziehung, er fühlt sich sozialen fürsorglichen Aufgaben verpflichtet und sieht das Wesen der Kinder als besonderen Wert an, die für ihn gar die ideale Daseinsform des Menschen versinnbildlichen (vgl. HA 6, S. 30f.). Symptomatisch leidet Werther an seiner Zeit in Form der Melancholie. Die These von Werther als am Patriarchat gescheitertem Mann, lässt sich auch mit Edgar Forster stützen, der formuliert, dass

mit dem Melancholiker der männliche Verlierer in die Geschichte eingeführt [wird]. Er steht für den Typus Mann, der unmännlich ist, weil er trauert und sich – auf den ersten Blick – nicht in das männliche Schema patriarchalischer Ordnung einfügen lässt.<sup>26</sup>

Die Betonung des Gefühls, die empathischen Fähigkeiten und die typisch weiblich assoziierte Freude an der Beschäftigung mit Kindern entsprechen in keiner Weise der erwarteten emotionalen Bindungsstruktur eines ‚echten Mannes‘. Die Verbindung, die zum bestehenden Patriarchat herrscht, ist die Nicht-Zugehörigkeit zum selbigen, dargestellt durch Werthers Einschränkungen im privaten wie öffentlichen Leben. Werther gelingt es nicht, eine stabile Identität auszubilden. Die von adligen und klerikalen Kreisen besetzten gesellschaftlichen Macht-

---

<sup>25</sup> Vgl. Stefan KEPPLER-TASAKI: *Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen*. Berlin: De Gruyter 2006 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 38), S. 177f.

<sup>26</sup> Edgar J. FORSTER: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, „Geschlecht“, Verausgabung*. Hg. v. Georg Schmid und Sigrid Schmid-Bortenschlager. Wien/Köln u.a.: Böhlau 1998 (= Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien 7), S. 61f.

zentren laufen Gefahr, ihre Stellung zu verlieren, wenn eine Gesellschaftsumbildung in Werther'schen Sinne stattfände. Werther sieht schließlich keinen anderen Weg aus seiner Lage, als den Suizid zu vollziehen, um sich auf diese Weise eine finale Selbstbestimmung zu sichern: „Und dann, so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl von Freiheit, und dass er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.“ (HA 6, S. 14) Allerdings bedeutet diese Handlung zugleich auch eine Bestätigung der gesellschaftlichen Ordnung, deren Überwindbarkeit allein durch den Identitätsverlust gegeben ist und durch das Scheitern Werthers selbst.

Auch Dürrenmatts Protagonisten sind nicht in der Lage, ihre Identität aufrechtzuerhalten. Die narrative Struktur, in der die Männlichkeit eingebunden ist, stellt sich bereits gattungsspezifisch als eine andere dar. Ein direkter Zugang zum Gefühlsleben ist hier nicht gegeben. Die Komödie *Die Ehe des Herrn Mississippi* handelt

vom Schicksal dreier Männer, die sich aus verschiedenen Motiven [der sozialistischen Idee, der alttestamentarischen Gerechtigkeit und der sozialen Nächstenliebe, Anm. NR] nicht mehr und nichts weniger in den Kopf gesetzt hatten, als die Welt teils zu ändern, teils zu retten, und denen nun das grausame Pech zustieß, mit einer Frau zusammenzukommen, die weder zu ändern, noch zu retten war, weil sie nichts als den Augenblick liebte. (DWA 3, S. 15)

Auch hier wird eingangs das Ende vorweggenommen. (Vgl. DWA 3, S. 13–15) Einer dieser Männer, dessen zentrale figurative Position durch den Dramentitel bereits angedeutet wird, ist Generalstaatsanwalt Mississippi. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend – seine Mutter ging der Prostitution nach, der Vater hatte allein genetische Funktion, er selbst schlug sich als Strichjunge durch (vgl. DWA 3, S. 49f.) – nahm er zunächst die Identität eines Zuhälters an. In den eben beschriebenen Lebensumständen verschaffte ihm dies als Mann unter Männern durchaus Ansehen und Respekt, nicht durch Bildung, nicht durch öffentliches Engagement, nicht durch eine anständige Karriere, sondern durch das Beherrschen der Sitten der Rohheit. Um gesellschaftliche Achtung zu erfahren, bedarf es allerdings sowohl einer anderen Herkunft als auch eines anderen Berufs, um dem von Marginalisierung bedrohten Personenkreis zu entkommen. (Vgl. DWA 3, S. 50) Erstere ließ sich erfinden

(vgl. DWA 3, S. 48), wie er allerdings zum Generalstaatsanwalt wurde, bleibt im Dunkeln. Fakt ist, dass er als Mann gezwungen war, seine Identität zu transformieren, sofern er gesellschaftliches Ansehen und Partizipation an den Machtstrukturen erreichen wollte. Nicht abzuspalten waren allerdings Eigenschaften, die auch in Milieukreisen dienlich waren. Als international berühmte Person verbreitet er in seiner Funktion als Generalstaatsanwalt Furcht und Schrecken: Die Zahl seiner Todesurteile beläuft sich auf über 350 (vgl. DWA 3, S. 42), hinzukommen noch zwei Morde, die er eigenhändig begeht.<sup>27</sup> Liebesfähigkeit ist ihm nach seinem eigenen Bekunden von Berufs wegen nicht vergönnt und ist auch in seiner Verbindung zu Anastasia nicht vorhanden. (Vgl. DWA 3, S. 33) Nahezu sadistisch ist es, dass er Anastasia zwingt, der Vollstreckung seiner Todesurteile beizuwohnen. (Vgl. DWA 3, S. 37) Anachronistischer Motivator seiner Handlung ist das Gesetz Moses, durch dessen Etablierung er eine sittliche Weltordnung anzustreben versucht. (Vgl. DWA 3, S. 33, S. 68)

Die Akribie seiner Scheußlichkeiten, also die Mittel, die er zur Umsetzung anwendet, lassen ihn aber allein als janusköpfigen Moralprediger erscheinen. Die einzige Leidenschaft, die Mississippi besitzt, ist der Fanatismus, der ihn antreibt. Dieser ist es aber auch, der ihm die Gunst des Volkes und der Regierung entzieht. (Vgl. DWA 3, S. 43f.) Zudem wird er von seinem früheren Freund und Weggefährten Saint-Claude, mit dem er die gleiche Herkunft teilt, enttarnt (vgl. DWA 3, S. 59), der wiederum aus dem Interesse zur Errichtung einer marxistischen Gesellschaft handelt. Männerfreundschaft hat hier keinen Platz. Mississippi ist auf sich allein gestellt, ohne jede emotionale menschliche Bindung. Durch Unrecht hat er die Stellung des geachteten Mannes erworben, durch Unrecht auch wieder verloren. Mississippis Interessen gelten allein der Macht, dem übergeordneten Ziel des Patriarchats. Die ideologische Einfärbung desselben, welche sich durch Radikalität auszeichnet, misslingt. Ebenso ergeht es übrigens seinen beiden männlichen Widersachern. Macht und Radikalität sind hier männlich konnotiert und sind in der dargestellten Form mit dem Scheitern belegt. Mississippi wird

---

<sup>27</sup> Seine erste Gattin richtet Mississippi „aus sittlicher Einsicht“ (DWA 3, S. 31) hin und seine zweite Gattin Anastasia muss sterben, damit sie im Angesicht des Todes die Wahrheit spricht. (Vgl. DWA 3, S. 109)

schließlich in das Irrenhaus verbannt, womit ihm zugleich jedes freie Handeln als auch die Glaubwürdigkeit entzogen werden. Selbst als er seinen ersten Mord gesteht, wird ihm nicht geglaubt. Der gesellschaftliche Konflikt vor dem Hintergrund wettstreitender Ideologien ist damit aber nicht beigelegt.

Alfred Ill, der männliche Hauptakteur der tragischen Komödie *Der Besuch der alten Dame* wird zu Beginn des Stückes, als, für Güllener Verhältnisse, gut situiert beschrieben: Er ist Inhaber des örtlichen Krämerladens, verheiratet und hat zwei Kinder großgezogen. Als das Dorf von der Rückkehr seiner Jugendliebe Klara Wäscher, der heutigen Claire Zachanassian, erfährt, wird Ill gar zum beliebtesten Dorfbewohner (vgl. DWA 5, S. 24), da ihm es ja wohl am besten gelingen möge, Claire zu einer Spende für die heruntergekommene Ortschaft zu bewegen. Sowohl Ill als auch seine Mitbürger sind sich seines männlichen Charmes, seiner Qualität als Verführer sicher. (Vgl. DWA 5, S. 25f.). Doch es kommt alles anders: Ill wird seiner Männlichkeit beraubt werden, er verliert den Respekt und die Achtung als Mensch. Seine gesellschaftliche Stellung als rechtschaffener Kaufmann und Familienvater hat er sich erkaufte, indem er sich in jungen Jahren chauvinistische Züge des Patriarchats zu eigen machte. Claire, die einst von Ill schwanger war, sah sich einem Komplott ausgesetzt: Ill besticht zwei Kumpane, vor Gericht falsch auszusagen, um Klara als Hure zu brandmarken und ihn von seinen Vaterpflichten zu entbinden. Klaras Ruf und Glaubwürdigkeit waren diffamiert und ihr blieb damals allein der Ausweg in die Prostitution. (Vgl. DWA 5, S. 47–49) Die Frau, die einst Ills Rolle als Mann, gar als zukünftiger Ehemann und der damit in Zusammenhang stehenden Führung des Kaufladens bedrohte, wurde durch infame Mittel von den Männern aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Nach Erhart findet sich hier eines der typischen literarischen Handlungsmuster von Männern wieder, wenn sie in ihrer patriarchalischen Identität bedroht werden.<sup>28</sup> Die bestehenden Machtbeziehungen zwischen Männern und Frauen sind auch hier der Grundpfeiler der männlichen Identität, sodass diese auch mit unlauteren Mitteln verteidigt werden. Hätte Klara damals ihr Recht durchsetzen können, hätte dies die Handlungs-

---

<sup>28</sup> Vgl. ERHART/HERRMANN: „Der erforschte Mann?“, S. 18.

freiheit und Unantastbarkeit des Mannes bedroht und somit einen Affront gegen die allgemeine männliche Hegemonie innerhalb der Gesellschaft bedeutet. Die ‚Verbannung‘ der in diesem Sinne ‚bedrohlichen‘ Frau dient daher zur Verteidigung und Bekräftigung der etablierten Machtstrukturen. Damals gelingt es Ill noch, diese falsche, wenn auch gesellschaftlich akzeptierte männliche Rolle aufrechtzuerhalten. Jetzt, als Claire als Multimillionärin wiederkehrt, also in den hierarchischen Macht- und Produktionsverhältnissen der Gesellschaft am oberen Ende steht, führt sie einen vernichtenden Feldzug gegen ihren damaligen Geliebten. Auch sie macht sich die Bestechlichkeit ihrer Mitmenschen zunutze: Schließlich fordert sie für ihre großzügige Spende Gerechtigkeit, die sie mit dem Tod Ills gleichsetzt. (Vgl. DWA 5, S. 45–49) Die Güllener lassen sich letzten Endes kaufen und vollziehen gemeinschaftlich den Mord an ihrem Mitbürger Alfred Ill. Die gesellschaftlichen Ordnungsmuster geraten sozusagen über Nacht außer Kontrolle, sodass die Beseitigung eines Vertreters der alten Ordnung, eines alten Männlichkeitstypus, als logische Konsequenz gelten kann.

### 3. Resümee

Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* ist über 150 Jahre vor Dürrenmatts Dramen *Die Ehe des Herrn Mississippi* und *Der Besuch der alten Dame* entstanden. Diesem zeitlichen Abstand entsprechend spiegeln auch die Dramen, wie oben erläutert, eine differente sozialhistorische Gesellschaftsstruktur wider, deren politische Vorzeichen sich geändert haben. Werther ist mit dem noch immer gegenwärtigen ständischen System konfrontiert, wohingegen bei Dürrenmatt die kapitalistische Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung respektive ihre historischen antagonistischen Weltanschauungen das Lebensumfeld der Figuren prägen. Dennoch lassen sich in allen drei Werken trotz unterschiedlicher Ausgangsbedingungen, verschiedener Thematiken und außerliterarischer gesellschaftspolitischer Gegebenheiten Parallelen (nicht nur) in narrativen Mustern erkennen.

Zunächst ließ sich feststellen, dass die hierarchische und polare Ordnung des Geschlechterdiskurses keinen substanziellen Wandel wider-

fahren hat: Die Geschlechterhierarchie steht noch immer unter dem Diktat des patriarchalen Arrangements. Kennzeichnend hierfür ist die Trennung in die Sphäre des Öffentlichen (= männlich) und in die Sphäre des Privaten (= weiblich), welche die Ausgrenzung der Frau aus den Bereichen der Macht, des Politischen, des Ökonomischen und des Gesellschaftlichen instituierte. Das Fortwirken dieser gesellschaftlichen Praxis sei zudem auch für das 20. Jahrhundert konstitutiv,<sup>29</sup> und es nimmt daher nicht wunder, dass diese Struktur auch in Dürrenmatts Dramen wiederzufinden ist.

Im Gegensatz zu den untersuchten männlichen Protagonisten bei Dürrenmatt, weist Werther eine gänzlich anders gelagerte emotionale und charakterliche Disposition auf. Romantische Schwärmerei, Emotionalität und Fürsorglichkeit zeichnen ihn als Person aus, die ihrer Zeit voraus ist. Die rigide Ständeordnung und das mit ihr einhergehende männliche Idealbild stürzen ihn in einen letztendlich ausgeweglosen melancholischen Zustand. Seine eigenen Ideale scheitern an der unflexiblen gesellschaftlichen Realität. Aber er fügt sich nicht einfach seinem Schicksal, sondern vollzieht es durch den Suizid selbst. Am Ende steht zwar eine gescheiterte männliche Identität, die allerdings handelnd ihr Fatum annimmt.

Die Möglichkeit zum Handeln ist den Figuren Ill und Mississippi zum jeweiligen Dramenende wie beschrieben nicht mehr gegeben. Ill ‚wächst‘ im Laufe der Handlung mehr und mehr in die Rolle des Mordopfers hinein, sodass er nicht einmal daran denkt, dieser Destination durch Tatkraft, wie etwa Flucht, zu entgehen. Nahezu resignierend nimmt er das Auflösen seiner (männlichen) Identität zur Kenntnis. Auch Generalstaatsanwalt Mississippi findet sich am Dramenende im gelähmten Zustand wieder: Als Insasse eines Irrenhauses erfährt er weitgehende Fremdbestimmung und findet nicht einmal mehr Gehör.

Das Verfehlen des männlichen Idealbildes, also die die Ordnung bedrohende Aufweichung der geschlechtlichen Machtverhältnisse ist Ursache für die Identitätskrisen. Kennzeichnend für alle drei Dramen ist, dass das Verhältnis zu einer Frau die Krise hervortreten lässt: Werthers

---

<sup>29</sup> Vgl. Johanna MEYER-LENZ: „Vorwort“. In: *Die Ordnung des Paares ist unbehaglich. Irritationen am und im Geschlechterdiskurs nach 1945*. Hg. v. Johanna Meyer-Lenz. Hamburg: Lit 2000 (= Geschlecht – Kultur – Gesellschaft 1), S. 13–23, S. 16f.

Liebe zu Lotte exemplifiziert seine unmännlichen Verhaltensweisen, deren Motivation allerdings zwischenmenschlichen Idealen entspringt. Ill scheidet an seinem einst verachtenden und zudem kriminellen Verhalten gegenüber Kläri Wäscher, welches er mit dem Tod bezahlt. Und Florestan Mississippis verbrecherische und menschenverachtende Energie wird dann zum Erzählgegenstand, wenn er mit Anastasia zusammentrifft. Nicht Liebe und Gefühl sind am Krisenszenario Dürrenmatts männlicher Protagonisten beteiligt, sondern vielmehr deren Abwesenheit. Gleich hingegen vollzieht sich der Abstieg in der internen Geschlechterordnung. Den untersuchten männlichen Protagonisten ist es unmöglich, ihre Identität aufrechtzuerhalten respektive erfolgreich zu transformieren. Das Scheitern ist dabei nicht von gesellschaftlich-politischen Normen zu trennen, sodass das Bild des Krisen-Mannes nicht unabhängig von seiner gesellschaftlichen Verschränkung wahrzunehmen ist. Im Mittelpunkt der Krise steht dabei die Irritation im Verhältnis von phänotypischem Mann und dem Prinzip der Männlichkeit. Die Veränderung eines gegebenen Männerbildes ist damit jeweils negativ markiert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- DÜRRENMATT, Friedrich: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden.  
Band 3: Die Ehe des Herrn Mississippi. Zürich: Diogenes 1998.
- DÜRRENMATT, Friedrich: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden.  
Band 5: Der Besuch der alten Dame. Zürich: Diogenes 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6: Romane und Novellen 1. München: Beck 1977.

## Sekundärliteratur

- BELAKHAL-OPITZ, Claudia: „»Krise der Männlichkeit« – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?“. In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 19.2 (2008), S. 31–50.
- BRAUN, Christina von: „Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘.“ In: *Theorie – Geschlecht – Fiktion*. Hg. v. Natalie Amstutz und Martina Kuoni. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994, S. 25–45.
- BRUNNER, Otto u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Studienausg. m. beigefügten Korr. Band 3: H–Me. Stuttgart: Klett-Cotta 2004.
- BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen v. Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= es 2433).
- CARRIGAN, Tim u.a.: „Ansätze zu einer neuen Soziologie der Männlichkeit“. In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung*. Berlin/Hamburg: Argument 1996, S. 38–75.
- CONNELL, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske + Budrich <sup>3</sup>1999 (= Geschlecht und Gesellschaft 8).
- ERHART, Walter und Britta HERRMANN: „Der erforschte Mann?“. In: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Hg. v. Walter Erhart und Britta Herrmann. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 3–31.
- ERHART, Walter: „Das zweite Geschlecht. »Männlichkeit«, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), S. 156–232.
- ERHART, Walter: *Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink 2001.
- FORSTER, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, „Geschlecht“, Verausgabung*. Hg. v. Georg Schmid und Sigrid Schmid-Bortenschlager. Wien/Köln u.a.: Böhlau 1998 (= Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien 7).

FRENZEL, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler  
1978 (= sm 28).

HABERMAS, Jürgen: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Frankfurt  
am Main: Suhrkamp 1973 (= es 623).

KEPPLER-TASAKI, Stefan: *Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in  
Goethes Romanen und Erzählungen*. Berlin: De Gruyter 2006  
(= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 38).

MEYER-LENZ, Johanna (Hg.): *Die Ordnung des Paares ist unbehaglich.  
Irritationen am und im Geschlechterdiskurs nach 1945*. Hamburg:  
Lit 2000 (= Geschlecht – Kultur – Gesellschaft 1).

# Häresiographische Momente: Die (non-)konformistische Re-Aktualisierung von Religion in Patrick Roths *Magdalena am Grab*

KATHARINA WEISS  
(München)

*Religion wird von der zeitgenössischen Literatur als ein Gegenbild innerhalb pluralistischer Settings entworfen, dessen kontroverses Potenzial sie nicht nur inhaltlich ausspielt. Als intertextueller Verweis auf Tradition und Kanon konfligiert das Zitat der Religion auch mit dem modernen Erzähltext selbst. Doch Literatur nutzt diese Störkraft über ein zweifaches ‚häretisches‘ Moment zur Individuation: Sie stellt eine explizite Entscheidung zu Religion ebenso aus wie eine non-konformistische Um-Schreibung derselben. Der Beitrag untersucht anhand des Beispiels Magdalena am Grab, wie Erzähltexte durch diese ‚Häresie‘ Religion re-aktualisieren sowie sich deren Sinn-Bildungsversprechen bedienen.*

## 1. Häresie als literarisches Konzept

In der Gegenwartsliteratur ist Religion überproportional vertreten. Dabei scheint ihre literarische Abbildung auffallend von Kontroverse geprägt. Denn die Texte vermerken – auf inhaltlich-semantic oder auch formalästhetischer Ebene – säkulare und religiöse Repräsentanten als synchron existent, jedoch in einem tendenziell prekären Verhältnis. Insbesondere in ihrer Gegenüberstellung mit (post)moderne-spezifischen Attributen wie Säkularität, Pluralität oder Multimedialität exponieren die Texte Religion somit als ein Gegenbild zu aktuell dominierenden Diskursen. Als Tradition verstanden, hat Religion spätestens im Kontext eines „prinzipiell grenzenlos[en] Differenz-, Alteritäts- und Pluralitätscharakters der Wirklichkeit“ als einer fundamentalen „Grundüberzeugung der sogenannten Postmoderne“<sup>1</sup> ihren konsensstiftenden Charakter verloren.<sup>2</sup> Denn sie war als historisch gewordenes

---

<sup>1</sup> Markus ENDERS: „Widerstreit und Annäherung. Zum prekären Verhältnis zwischen postmodernem und christlichem Denken“. In: *Glaube und Kultur. Begegnung zweier Welten?* Hg. v. Thomas Böhm. Freiburg im Breisgau: Herder 2009, S. 155–185, S. 156.

<sup>2</sup> Vgl. Gerd THEISSEN: „Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 170–196, S. 170.

Konzept<sup>3</sup> bereits durch die aufklärerische Moderne zunehmend der Säkularisierung preisgegeben und in ihrem verpflichtenden Anspruch delegitimiert worden. So vermag Religion in ihrem Auftreten in (post)modernen Kontexten als Unzeitgemäßheit und Wiedergängerin<sup>4</sup> zu provozieren. Indem Gegenwartsliteratur Religion und insbesondere deren kanonisierte Texte aus den „Potenzialitäten des kulturellen Archivs“<sup>5</sup> wiederholt, stellt sie auch deren verpflichtende Ansprüche aus: Als Tradition beschwört Religion eine Forderung der Konformität. Denn besagte Gegenwartsliteratur referiert in ihrem intertextuellen Verweis auf Religion zumindest latent jenen „Modus der Artikulation“, welcher der Religion sowie ihren Texten zu eigen ist und der, eben „schon auf Tradierung hin, zu ausgesprochener Restriktion und Engführung“<sup>6</sup> tendiert.

Die Fragestellung des vorliegenden Sammelbandes umfasste, wie kulturelle Artefakte durch eine Rekurrenz auf traditionelle Motive Gegenbilder entwerfen und darüber die Relation von Modernität und Tradition erörtern. Dieser Beitrag eruiert, mit welchen literarisch-diskursiven Konsequenzen sowie ästhetischen Implikationen eine derart ausgestellte und kontroverse Wieder-Holung der Religion als Gegenbild, welches einen Konformitätsdruck erzeugt, in den Erzähltexten erfolgt. Es wird die Hypothese vertreten, dass über die manifeste<sup>7</sup> intertextuelle Wiederholung von Tradition eine literarische Selbstidentifizierungsbewegung des zeitgenössischen Kultur- und Literaturraums beobachtbar wird: über

---

<sup>3</sup> Vgl. Martin TREML und Daniel WEIDNER: „Zur Aktualität der Religionen. Einleitung“. In: *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. Hg. v. Martin Tremel und Daniel Weidner. München: Fink 2007, S. 7–22, S. 13.

<sup>4</sup> Martin Tremel und Daniel Weidner benennen diesen ambivalenten Charakter der Religion mit der Warburg'schen Denkfigur des „Nachlebens“. Vgl. TREML/WEIDNER: „Zur Aktualität der Religionen“, S. 7–22.

<sup>5</sup> Jan ASSMANN: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–19, S. 13.

<sup>6</sup> Hartmann TYRELL u.a.: „Religiöse Kommunikation. Einleitende Bemerkungen zu einem religionssoziologischen Forschungsprogramm“. In: *Religion als Kommunikation*. Hg. v. Hartmann Tyrell u.a. Würzburg: Ergon 1998, S. 7–29, S. 10.

<sup>7</sup> Jörg Helbig unterscheidet zwischen latenter und manifester Präsenz von Fremdtextelementen. Siehe Jörg HELBIG: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter 1996, S. 62f.

eine signifikante Revision und Re-Aktualisierung der Religion. Diese beiden literarischen Maßnahmen lassen sich als ein zweifaches häretisches Moment der Erzähltexte beschreiben. Der Terminus „Häresie“ bezeichnet im Kontext der Religion eine Abweichung zur vorherrschenden Orthodoxie und Konformität. Er basiert auf einer Umdeutung der traditionellen Lehre sowie einer überinterpretierenden Auswahl eines Aspekts aus Kanon oder Dogma und birgt, in seiner non-konformistischen<sup>8</sup> Attitüde, einen individualistischen Zug. Zudem aber bedeutet Häresie nach dem griechischen *haireisis* auch Entscheidung und Wahl.<sup>9</sup> Dieser Beitrag fokussiert dementsprechend erstens, wie die Revision von Religion als individuelle oder textuelle Entscheidung des Rückgriffs auf Tradition verhandelt wird. Eine solche intertextuelle *haireisis*/Wahl trägt aufgrund ihrer Referenz (als Revision) ein Moment des Anachronismus und der Störung der Textkohärenz bereits in sich. Insofern oszilliert das derart literarisch in Erinnerung gerufene ‚Bild‘ der religiösen Tradition zwischen einer Disposition des Original-Bilds (das es zu re-zitieren versucht), des Ab-Bilds (das es als Zitat ist) und des Gegen-Bilds (das ein solches Zitat gegenüber den heterogenen Aspekten seiner kontextuellen Einbettung darstellt). Zugleich allerdings scheinen sein Störpotenzial und seine Inkompatibilität eine erneute gegenbildnerische Maßnahme, eine abweichende Umschreibung der re-präsentierten Religion zu fordern. Erst diese vollzieht eine Integration des Gegenbildes in die Textkohärenz durch Abmilderung oder gar Auflösung seiner oppositionellen Stellung. Das Objekt dieses häretischen Verfahrens, die Religion, erhält jedoch einen abweichenden, individualisierten Zug.

So interessiert zweitens, wie eine häretisch-nonkonformistische Behandlung der Religion durch die Texte an die Revision angeschlossen wird. Nicht nur stellen die Texte, so die Hypothese, aus, wie sie durch

---

<sup>8</sup> Das Begriffspaar „Konformismus“ – „Nonkonformismus“ geht zurück auf die Beschreibung religiöser Abweichungsbewegungen im England des 16./17. Jahrhunderts und ist der religionsgeschichtlichen Terminologie entnommen. Vgl. Wolfgang LIPP: „Einleitung“. In: *Konformismus – Nonkonformismus. Kulturstile, soziale Mechanismen und Handlungsalternativen*. Hg. v. Wolfgang Lipp. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1975 (= Soziologische Texte 93), S. 17–95, S. 19f.

<sup>9</sup> Vgl. Peter L. BERGER: *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 40, sowie THEISSEN: „Tradition und Entscheidung“, S. 170f.

diese Deviation den Schritt der Revision zu legitimieren sowie das aufgerufene Traditionsbild zu re-aktualisieren und in einen Sinnzusammenhang zu setzen vermögen. Sondern sie verdeutlichen über dieses zweifache häretische Moment ebenso ein spezifiziertes Intertextualitätskonzept: Dieses intensiviert eine textuelle Individuation auf der aufgerufenen Textfolie ‚Religion‘ über die Differenz von Nonkonformismus und Konformitätsdruck.

Warum aber fällt die *haireisis* ausgerechnet auf diese Tradition, warum bürdet sich Gegenwartsliteratur unbedingt das ‚Kreuz‘ der Religion auf? Wie der Beitrag im Folgenden nachweist, konsultiert der Erzähltext Religion aufgrund deren sinnkonstitutiven Versprechens. Wenn zum Beispiel Norman Mailer seine Jesus-Figur als ordinären Neurotiker zeichnet,<sup>10</sup> Patrick Roth die neutestamentarische Szene des *Noli me tangere* zur Regieprobe ‚degradiert‘,<sup>11</sup> Dan Brown den christlichen Messias zum Kindsvater vermenschlicht<sup>12</sup> oder Science-Fiction-Autor Andreas Eschbach denselben zum unfreiwilligen Star eines skandalösen Jesus-Videos macht,<sup>13</sup> trägt diese literarische Ausgestaltung von religiösen Elementen zwar durchaus blasphemische oder, weniger theologisch formuliert, dekonstruierende Züge.<sup>14</sup> Dennoch werden das jeweilige religiöse Moment und seine sinnkonstitutive Qualität durch die markanten non-konformistischen Manöver der *Umschreibung* keineswegs verworfen, sondern geradezu ausgestellt. Der Beitrag befragt im Folgenden ein einschlägiges Beispiel – Patrick Roths selbstreflexive Erzählung *Magdalena am Grab* – auf dessen ambivalentes (non-)konformistisches Abbildungsverhältnis gegenüber religiöser Tradition und auf seine ‚ästhetische Auflehnung‘ gegenüber dem re-präsentierten Gegenbild Religion.

---

<sup>10</sup> Norman MAILER: *The Gospel according to the Son*. New York: Random House 1997.

<sup>11</sup> Patrick ROTH: *Magdalena am Grab*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2003. Fortan direkt im Fließtext verzeichnet unter Verwendung der Sigle M.

<sup>12</sup> Dan BROWN: *The DaVinci-Code*. New York: Doubleday 2003.

<sup>13</sup> Andreas ESCHBACH: *Das Jesus-Video*. München: Schneekluth 1998.

<sup>14</sup> Vgl. z.B. Joseph MAUTNER: „»Ein Kreuz ist ein Kreuz ist ein Kreuz«. Eine Dekonstruktion“. In: *Bibel und Literatur*. Hg. v. Jürgen Ebach und Richard Faber. München: Fink 1998, S. 47–60, S. 54f.

## 2. Filmische Vergleiche: vergebliche Versuche der Sinnfindung

Obwohl der Titel *Magdalena am Grab* bereits durch die semantische Korrelation auf das Neue Testament verweist, überrascht die Erzählung zunächst mit gänzlich profanen Begebenheiten. Ein namenloser Ich-Erzähler fügt scheinbar völlig „assoziativ“<sup>15</sup> Erinnerungsepisoden seiner Zeit als Regie- und Schauspielschüler im L.A. der 1980er Jahre aneinander. Allerdings fokussiert der autodiegetisch gerichtete Rückblick ausschließlich die Ereignisse während der Vorbereitung und Umsetzung einer Unterrichtsaufgabe: Auswahl und Aufführung einer beliebigen Szene, geprobt mit Kommilitonen. Dabei unterlegt das Ich seine Erinnerung fortlaufend mit diversen, insbesondere filmischen Verweisen. Beinahe in seiner Mitte wird der Erzähltext jedoch demonstrativ unterbrochen von dem vollständigen Zitat der Bibelverse Joh 20, 1–18, welche der Ich-Erzähler als Probeszene auserwählt hatte und sich sowie dem Rezipienten noch einmal ausführlich zu Gemüte führt, bevor der Protagonist und seine Kommilitonin Monica das Zitat anschließend performativ zu wiederholen versuchen.

Mit Übergang der ‚assoziativ‘ verknüpften Erzählepisoden vollzieht sich auch ein rapider Wechsel von neutestamentarischen Intertextualitäten zu filmischen Intermedialitäten – Pasolinis *Das Matthäusevangelium* (M, S. 7), Bergmans *Wilde Erdbeeren* (M, S. 24) und auch Hitchcocks *Vertigo* (M, S. 16) werden genannt –, welche die Textdiskretion kontinuierlich auflösen. Zudem bringt *Magdalena am Grab* in Form einer Binnenerzählung neben Film und Literatur noch eine weitere, orale Erzählgattung ins Spiel, als eine Nebenfigur eine (fiktive) *urban legend* wiedergibt. Jene berichtet von einem Magier, der seine eigene Tochter zersägt, skandalöserweise jedoch auf der Bühne nicht wieder zusammengesetzt habe, und scheint ihre Präsenz in der Erzählung zunächst ausschließlich über den Ort der anstehenden Regieprobe, partout die Villa jenes Magiers am Mulholland Drive, zu legitimieren. In dieser geradezu überbordenden intertextuellen Konstellation führt *Magdalena am Grab* nicht nur den „Zusammenstoß“ der christlichen

---

<sup>15</sup> Gerhard KAISER: „Patrick Roths *Magdalena am Grab* oder: Kann eine Erzählung sich selbst deuten?“. In: *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*. Hg. v. Michaela Kopp-Marx. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 325–343, S. 325.

Tradition „mit einer radikal säkularen Gegenwart“<sup>16</sup>, insbesondere dem amerikanischen Filmproduktions- als Kulturproduktionsmilieu, vor Augen. Über die implizite Charakterisierung der Ich-Erzählung wird dessen Subjekt auch als ‚postmoderner Prototyp‘ vorgestellt: Seine Identität sowie Perzeption setzt sich vor allem aus divergenten medialen Eindrücken zusammen.<sup>17</sup> Diese Eindrücke beweisen sich auch als Grund für oder Einfluss auf Entscheidungen: Eine Rezeption von Pasolinis Film, der ebenfalls, wenn auch ein anderes Evangelium des Neuen Testaments thematisiert, gibt das Ich selbst als ausschlaggebend für die Wahl der biblischen Probeszene an (vgl. M, S. 7). Es liegt, mit Blick auf das dargelegte Verhältnis zur religiösen Tradition, also zunächst nur ein schwaches häretisches Moment des Rückgriffs auf Religion vor. Zwar löst dieser durchaus ein – allerdings nicht weiter erläutertes – ‚Befremden‘ unter den Kommilitonen des Ich-Erzählers und Regisseurs aus.<sup>18</sup> Doch die Begründung demonstriert die Entscheidung zum Religions-thema eher als eine künstlerisch orientierte, die filmischen Vorbildern nachstrebt. Die Erzählung gibt an dieser Stelle keinen Hinweis auf eine Intention des Regisseurs, Religion als traditionellen, kanonischen Text zu revidieren. So sind es auch ‚nur‘ „Photokopien“ (M, S. 8) der Bibelverse, auf die der Regisseur während der Umsetzung mit seinen Schauspielern zurückgreifen möchte. Überhaupt wird weder ein spezifisches Interesse an Religion noch eine Religiosität des Ich-Erzählers impliziert; dieser verleiht sich zunächst keinesfalls ein religionsaffines Profil, doch durch Vokabular wie „*un-fuckin-believable*“ (M, S. 10) durchaus ein jugendlich-modernes, wenn nicht gar säkulares.

Das Vorbild Film prägt den Text allerdings auch auf ästhetischer Ebene. Die filmischen Analogien,<sup>19</sup> wie sie das Ich den erzählten Ereignis-

---

<sup>16</sup> Gerhard KAISER: »...wilder als alles Vergängliche«. *Fünf Essays zu deutschsprachigen Werken der Gegenwartsliteratur. Daniel Kehlmann, Christian Lehnert, Adolf Muschg, Christoph Ransmayr, Patrick Roth*. Freiburg im Breisgau u.a.: Rombach 2011, S. 9.

<sup>17</sup> Zur Aufstellung von Prototypen in der Literatur von Patrick Roth siehe auch Michael BRAUN: „Patrick Roths literarische Bibel-Archäologie“. In: *Patrick Roth – Erzähler zwischen Bibel und Hollywood*. Hg. v. Georg Langenhorst. Münster: LIT 2005 (= Literatur – Medien – Religion 15), S. 16–21, S. 19.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>19</sup> Zur Übernahme filmischer Darstellungsmechanismen in der Literatur Patrick Roths siehe Michael BRAUN: „»When the legend becomes fact, print the legend«. Patrick Roths

sen oktroyiert, nähern die Erzähltechnik in Form intermedialer Überblendungen filmischen Ästhetikmechanismen an. Als der Protagonist seiner Magdalena-Darstellerin Monica aufgrund der Vermutung, dass sie aus unersichtlichen Gründen weine, mit dem Auto nachfährt, ist es „das langsame Hinübergleiten über die weiße Markierungslinie, um unmittelbar hinter ihr zu bleiben, das [ihn] an genau diese Bilder aus »Vertigo« erinnerte“ (M, S. 16), in welchen James Stewart die mysteriöse Kim Novak verfolgt. Gar durch Abgleichen der Namen fundiert der Ich-Erzähler seine Analogisierung der ‚Bilder‘: „Kim Novak, die in »Vertigo« *Madeleine* heißt, fiel mir ein: Magdalena ...“ (M, S. 16f.). Erlebtes Geschehnis und erinnerte Filmszene werden in dieser Darstellung beinahe maniert angenähert. Indem hier die Filmtechnik der *dissolve*, der Überblendung eines Bildes durch ein anderes, ins Literarische adaptiert wird, gelingt der Erzählung eine „Realisierung von Gleichzeitigkeit“<sup>20</sup> der Szenen:

Unter einem Bild scheint ein paar Sekunden lang ein anderes – ähnliches – Bild durch, sodass in diesem Augenblick das Gleichgewicht zwischen den Ebenen des Sehens und Verstehens, man kann auch sagen: zwischen der Erinnerung und dem Erinnerten gehalten wird.<sup>21</sup>

Zumindest versucht der Ich-Erzähler ein solches Sehen/Verstehen durch derartige Überblendung herzustellen: Doch die daraus resultierende, vom Text geradezu ausgestellte, typisch postmodern-literarische Doppelcodierung der Bilder trägt im Folgenden keineswegs zum Verstehen bei. Im Zuge einer prägnanten Fragefrequentierung, in welcher der filmische Vergleich abbricht, verweigert die *dissolve* einen Übergang

---

*Jonny Shines*-Novelle als (freie) Adaption von John Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance*. In: *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Volker Wehdeking. Marburg: Tectum 2008, S. 77–91; Michaela KOPP-MARX: „»Ich wollte immer schon in einem Schwarzweißfilm wohnen«. Das filmische Prinzip im Werk von Patrick Roth“. In: *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Volker Wehdeking. Marburg: Tectum 2008, S. 207–239; Reinhold ZWICK: „»Alles beginnt im Dunkeln«. Das Kino und Patrick Roths revelatorische Ästhetik“. In: *Patrick Roth – Erzähler zwischen Bibel und Hollywood*. Hg. v. Georg Langenhorst. Münster: LIT 2005 (= Literatur – Medien – Religion 15), S. 48–60.

<sup>20</sup> KOPP-MARX: „»Ich wollte immer schon in einem Schwarzweißfilm wohnen«, S. 214.

<sup>21</sup> BRAUN: „»When the legend becomes fact, print the legend«, S. 85f.

zum *to solve*: „Was für ein Grab ist es, an dem sie steht? [...] Wessen Name steht auf dem Grabstein? Und warum ging Madeleine [...] an dieses Grab?“ (M, S. 17) Die Erzähltechnik vermag keine sinnhafte Kohärenz, keine ‚Lösung‘ der Ereignisse herzustellen.<sup>22</sup> Denn die Pointe von *Vertigo* kann vom Ich-Erzähler nicht erinnert und folglich nicht paraphrasiert werden. Der Grund hierfür wird im weiteren Erzählverlauf deutlich: Jene „Sinnspur“, die durch die intermediale Annäherung zwischen Erzählung und Film gelegt wurde und „über die Textgrenzen hinausweist“,<sup>23</sup> oktroyiert zugleich eine Verlaufserwartung gegenüber den weiteren Geschehnissen – doch Monica / Magdalena / Madeleine fährt (noch) nicht „bis an ein Grab“ (M, S. 17). Der Ich-Erzähler verliert sich selbst in weiteren Analogieversuchen und zugleich die Verfolgungs-/Verkehrspur zu Monica: sie war bereits „abgebogen“ (M, S. 18). Die Zerstörung der Analogie zwischen Text und Intertext weist die Doppelcodierung durch filmische Bild-Überblendung als Inkompatibilität aus.<sup>24</sup>

### 3. Häresie I – Revision: „zurück zum Text“

Auf die multimediale, doch eben kaum kompatible Verweisflut reagiert die Narration mit einem markanten Schlüsselsatz, der die zentrale Passage von *Magdalena am Grab* einleitet: Das Ich entscheidet eine Rückkehr in sein Apartment, „zurück zum Text“ (M, S. 18). Roths Erzählung motiviert damit die folgende Wieder-Holung des traditionellen biblischen Texts über eine psychische Verfasstheit des Ich-Erzählers, dessen Verwirrung auf eine defizitäre Sinnkonstitution durch profane, moderne Erzählmedien zurückgeht. Die erlebbare ‚Wirklichkeit‘ verwehrt sich einer Übertragung von deren sinnhafter Kohärenz, wie der Ich-Erzähler sie versucht. Aufgrund ihrer ausführlichen Zitierart stehen die 18 vollständig reproduzierten und zur Revision freigegebenen Bibelverse ge-

---

<sup>22</sup> Vgl. KAISER: »...wilder als alles Vergängliche«, S. 69.

<sup>23</sup> Renate LACHMANN: „Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die ‚fremden‘ Texte“. In: *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 15 (1983), S. 66–107, S. 77f.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 76f.

genüber dem Gesamttext allerdings zunächst hochgradig problematisch da. Denn „[d]as Phänomen der *Texte im Text* verweist [auch hier, Anm. KW] auf Abhängigkeiten und Kohärenzbrüche, deren Markiertheit ebenso problematisch ist wie ihr Beitrag zur Verstehensvorgabe des Textes und damit zur Konstituierung des Textsinns.“<sup>25</sup> Dabei reizt *Magdalena am Grab* die Möglichkeit, den intertextuellen Verweis zu markieren, geradezu aus. Denn der Erzähler entscheidet sich nicht nur für eine Rückkehr „zum Text“, sondern für eine spezifische, institutionell kanonisierte und dadurch traditionell autorisierte Ausgabe desselben; er verleiht dem folgenden Zitat bereits vorab einen auffallend konkreten Nachweis. So schlägt der Protagonist „die Stelle nochmals in einem Diogenes Taschenbuch nach [...]. Es enthielt, in vier nebeneinandergesetzten Textkolonnen, das Neue Testament in lateinischer, griechischer, deutscher und englischer Sprache“ (M, S. 18). In dieser eigentümlichen Kombination von Quellangabe und visuellem Eindruck nimmt die Erzählung Bezug auf die biblische Texttradition – inklusive Verlag, Textformatierung, Texthistorie und Editionstradition –, wie sie jene multilinguale Ausgabe exponiert, auf die der Erzähler hier verweist: Das *Novum Testamentum Tetraglotton*, das tatsächlich in einer Reproduktion der viersprachigen Paralleltext-Ausgabe des Jahres 1858 im *Diogenes-Verlag* verfügbar ist,<sup>26</sup> legt die historisch sowie theologisch bedeutsamsten Übersetzungen *Archetypum Graecum*, *Vulgata Latina*, *Germanica Lutheri* und *Anglica Authentica* nebeneinander. In dieser differenzierten Angabe zur Abkunft der wieder-geholten Bibelstelle tritt eine Bemühung um Evidentialität deutlich zutage:<sup>27</sup> Die Quelle des re-zitierten traditionellen religiösen Wissens verfügt nicht nur über die Eigenschaft

---

<sup>25</sup> Gerda HAßLER: „Texte im Text: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem“. In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. v. Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 11–58, S. 11.

<sup>26</sup> Vgl. *He Kaine Diatheke – Novum Testamentum – Das Neue Testament – The New Testament. Novum Testamentum tetraglotton. Archetypum Graecum cum versionibus vulgata latina, germanica Lutheri et anglica authentica in usum manualem*. Hg. v. C.G.G. Theile und R. Stier. Turici (= Zürich): Diogenes 1981.

<sup>27</sup> Zum Bemühen um Evidentialität durch Intertextualität siehe Gesina VOLKMANN: „Texte im Text und Evidentialität in *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez“. In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. v. Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 241–263, S. 241f.

einer institutionellen Verfasstheit, sondern auch über das Fazit einer weitreichenden Akzeptanz jener religiösen Tradition, deren Textpräsenz über verschiedene zeitliche und sprachlich-kulturelle Kontexte hinweg dokumentiert ist.

In der Benennung der Quelle und deren Anspruch von Autorität (und darüber auch Konformitätsdruck) manifestiert sich ein qualitativer Gegensatz gegenüber den vorhergehenden Intertextualitäten und Intermedialitäten: Über die intertextuelle Form des Zitats trachtet die Erzählung nach einer *Re-Präsentierung* des biblischen Sinnabschnitts jener Wiederbegegnung zwischen Maria Magdalena und dem auferstandenen Christus, statt ihn nur mehr assoziativ zu alludieren oder zu paraphrasieren. Allerdings sind es gerade die Markierungen, die diese Qualität als Re-Präsentation textueller Tradition implizieren, welche dem Bibelzitat seine Widerständigkeit gegenüber der Erzählung bereiten. Definiert die Quellenangabe die nachfolgenden Bibelverse bereits als Fremdelement, so unterbricht die archaisch anmutende Sprache dieser „nicht revidierte[n], befremdlich klingende[n] Luther-Übersetzung“<sup>28</sup> die Textisotopie der Erzählung. Und auch Textformatierung und -oberfläche unterstützen durch Nummerierung der Verse sowie einen Wechsel auf Serifenschrift das beinahe krude Störmoment, wie es diese exponierte Intertextualität provoziert. Mithilfe dieser Abbildungs-Mechanismen geht der häretische Wieder-Holungscharakter hier über eine Zitation weit hinaus: Die Erzählung zitiert nicht nur, sie *zeigt* den ausgewählten Bibeltext in seiner Materialität, wie ihn das erlebende Ich während der Wiederholung vor Augen hatte und wie das erzählende Ich ihn noch immer erinnert. Denn dieser Qualitätsunterschied betrifft auch den rückblickenden Modus der Erzählung: Während die Erinnerung des Protagonisten gegenüber den filmischen Verweisen versagte, vermag die Erzählung an dieser Stelle hingegen das Bibelzitat in einer Exaktheit zu erinnern, die, zumindest die Textoberfläche betreffend, einen qualitativen Verlust durch die intertextuelle Reproduktion negiert. *Magdalena am Grab* demonstriert den traditionellen Bibeltext, im Vergleich mit anderen Erzähltexten, als auch erinnernd re-präsentierbar, nachdem er einmal, nämlich „Mitte der achtziger Jahre“ (M, S. 7), eingesehen wurde.

---

<sup>28</sup> KAISER: „Patricks Roths *Magdalena am Grab*“, S. 325.

Damit deutet sich die Möglichkeit einer unendlichen Wieder-Holung des häretischen Rückgriffs aus der Erinnerung selbst an: Die Rückkehr zum traditionellen religiösen Text ist „auf Unendliches bezogen“ (M, S. 5) und angelegt, wie das Motto der Erzählung Carl Gustav Jung namentlich zitiert.

Durch die Dominanz dieser Zitation manifestiert und materialisiert sich freilich ein Traditionstext, dessen Übermacht über eine Spanne von drei Seiten die Roth'sche Erzählung *Magdalena am Grab* geradezu verdrängt. Im Moment der wieder-holenden Zitation unterwirft sich die Erzählung damit der evozierten religiösen (Erzähl-)Tradition und stellt sich deutlich in deren Abhängigkeit, jedoch auch literarische sowie kulturelle Nachfolge:

Über den Autoritätsverweis hinaus kann bei der Verwendung ‚vorgefertigter‘ Textteile die Absicht bestehen, sich einer Serie von Texten anzuschließen. Ohne Wiederholung in diesem Sinne gäbe es keine Kultur, denn alle Ausdrucksformen von Kultur setzen eine zeitliche Synthese voraus, eine Zeit, die über sich hinausweist, indem sie Ausdrucksformen in bereits Vorliegendem findet.<sup>29</sup>

Trotz dieser dominanten Inszenierung vollzieht Roths Erzählung allerdings, entsprechend der These dieses Beitrags, keine bloße reaktionäre, jede literarische Innovation ablehnende Wieder-Holung eines traditionellen Gegenbildes. Denn direkt im Anschluss scheint ein solches Risiko der Zitation sofort erkannt: Die zuvor aufgerufene, möglichst originalgetreue Abbildung der Tradition, die in ihrer vor allem kohärenzstörenden Gegenbild-Stellung bislang zudem keine intertextuelle Sinnkonstitution außer den der Kontrastierung bietet, wird häretisch revidiert. Autonom trifft der Regisseur eine Auswahl auch innerhalb des kanonischen Textes, um diesen auf seine eigenen Intentionen abzustimmen. Denn das erlebende Ich

[...] beschloß als erstes [...] die Szene ganz auf Magdalena zu konzentrieren. Johannes' und Petrus' Lauf zum Grab würde nicht Teil der Probe, nicht Teil der Szene werden.

Ich würde erst mit Vers 11 des Kapitels beginnen: [...] Im übrigen [sic!], so fiel mir auf, war mir auch danach, die Verse 17 und 18 zu streichen, ungespielt zu lassen [...] Es ging mir [...] nur um die Wiedererkennung, um die

---

<sup>29</sup> HÄBLER: „Texte im Text“, S. 12.

Schritte, um jeden einzelnen Schritt, der diesen Moment des Wiedererkennens einleitet. (M, S. 20f.)

Zwar bedurfte es für den Ich-Erzähler der konzentrierenden Rückkehr zum traditionellen Originalbild und dessen zitierender Abbildung. Doch im Anschluss an die Rekapitulation wird, wie das oben genannte Zitat offenbart, der Bibeltext durch einen individualistischen Filter getrieben: Es folgt die dezidiert subjektive, beinahe kapriziöse *Umschreibung* der Szene; jeder zuvor durch die Intertextdominanz implizierte Gültigkeitsanspruch des Bibelzitats und Konformitätsdruck der Tradition werden zugunsten einer persönlichen Fokussierung übergangen. Explizit das ‚Wiedererkennen‘ – und es scheint legitim, diese Wahl als selbstreflexives Moment der Erzählung und seiner Wieder-Holung eines traditionellen Religionstextes zu betrachten – steht in der Eigenregie des Ichs im Vordergrund. In einem weiteren Schritt der Revision wird zudem diese Wiedererkennung als „Weg des Orpheus“ (M, S. 21) mit einem weiteren Kulturtextregister, der Mythologie, codiert. So weist die Erzählung das autoritäre biblische Zitat als keineswegs immun gegen weitere intertextuelle Verweise und Interpretationshilfen aus.

#### 4. Häresie II – Re-Aktualisierung: Schritte der Deviation

Die individuelle, intentionale *Umschreibung* erfährt in *Magdalena am Grab* somit bereits während des ersten häretischen Aktes der Revision eine starke Akzentuierung. Nichtsdestoweniger wird im weiteren Verlauf die Bedingung für das zweite, erst re-aktualisierende häretische Moment, als Mangel (oder auch Anlage) im traditionellen Text selbst verortet. Doch dazu bedarf es der erneuten, diesmal performativen Wiederholung des biblischen Sinnabschnitts. Erst wenn die Figuren sich bemühen, jene Erfahrung, „die in [traditionellen religiösen, Anm. KW] Texten codiert ist“, selbst nachzuvollziehen und jenen durch die kodierte Erfahrung „immer wieder abschreitbaren Raum“ abzugehen, gelingt es, „die quasi-toten Texte zur Renaissance“<sup>30</sup> zu bringen. Denn erst hierin kommt jener Schritt der Deviation, der eine Sinnbildung als per-

---

<sup>30</sup> LACHMANN: „Intertextualität als Sinnkonstitution“, S. 82.

sönliche Erfahrung und Erkenntnis für den Ich-Erzähler aus dem religiösen Intertext hervorbringt, zustande: Während der sich deutlich intersubjektiv entwickelnden Aktualisierung des biblischen Sinnabschnitts in der Szenenprobe entdecken die beiden Darsteller – der Ich-Erzähler als Christus, Monica als Magdalena – ein logisches Defizit in der King-James-Übersetzung: Folgt Monica/Magdalena der Schrittchoeographie, wie sie der biblische Text vorgibt, steht sie vom Ich-Erzähler und damit vom wiederauferstandenen Christus im entscheidenden Augenblick abgewandt. Der traditionelle Text lässt im Versuch seiner performativen Aktualisierung durch die Figuren, wiederum entgegen deren Erwartung, jenes zentrale und sinnkonstitutive ‚Wiedererkennen‘ Christi gerade *nicht* zu: Der „Text selbst“ schein „verändert“, er mache so „keinen Sinn“ (M, S. 38). Es bedarf der weiteren Interpretation und Entscheidung zu einer zusätzlichen Schrittfolge beziehungsweise Umwendung Monicas, um die zuvor vom Regie-Ich geforderte ‚Wiedererkennung‘ überhaupt zu gewährleisten. So benötigt eine sinnhafte Erneuerung des traditionellen Textes die Hinzufügung, gar Neuschreibung eines „ganzen Satz[es], der in der Bibel an dieser Stelle verschwiegen wird“ (M, S. 41). Das häretische Moment einer Deviation, einer Abweichung vom exakten Weg der Tradition, scheint entsprechend der Formulierung des Ich-Erzählers in deren Text selbst angelegt: Er fordert die individuelle Schritt-Wahl in seinem ‚Verschwiegen‘ geradezu ein, soll das ‚Wiedererkennen‘ gelingen. Dennoch wird in dieser Verortung eines ‚häretischen Imperativs‘<sup>31</sup> (Peter L. Berger) im Bibeltext selbst, als Repräsentant der Tradition, das Nonkonformistische keineswegs verworfen. Betont doch die Erzählung kontinuierlich die (inter-)subjektive Interpretationsgrundlage, die den zentralen Schritt überhaupt bedingt. Schließlich kommt das ‚Wiedererkennen‘ zwischen Monica und dem Erzähler zustande, da die Szene, insbesondere von Seiten des Ich-Erzählers und damit des Christus-Vertreters, erotisch und emotional aufgeladen wird.<sup>32</sup> Die Re-Aktualisierung der Szene unterstellt der Konstellation von Jesus Christus und Maria Magdalena ein erotisches

---

<sup>31</sup> Vgl. BERGER: *Der Zwang zur Häresie*, S. 39–45.

<sup>32</sup> Vgl. KAISER: »...wilder als alles Vergängliche«, S. 59.

Interesse und weicht damit deutlich von Kanon und theologischer Tradition ab.<sup>33</sup>

## 5. Konflikte: Reaktion der Religion

Mag der Ich-Erzähler die Anleitung zur häretischen Aktualisierung auch im Traditionstext selbst vermuten: Der non-konformistische Umgang mit der Tradition ist ein riskantes Unterfangen, wie die Erzählung nahelegt, ruft er doch bedrohliche Präsenzen hervor. Zwar interpretiert das Ich die gesichtslose Anwesenheit auf der Galerie während der intimen Szenenprobe zunächst als eifersüchtigen Ehemann, der über Monicas Verhalten wacht (vgl. M, S. 36f.). Doch mit Fortlauf der performativen Repetition des biblischen Sinnabschnitts öffnet sich die Erzählung zunehmend den religiös-mythischen Interpretationen durch den Ich-Erzähler und einer Verweiskraft ins Transzendente. Ein Konflikt deutet sich an, jedoch nun nicht zwischen der religiösen Wieder-Holung oder auch deren Akteur und säkularer Umgebung. Entsprechend der Tendenz zur Abweichung von der biblischen Tradition scheint die restriktive Kraft aus deren Re-Aktualisierung selbst zu entwachsen. Monicas „Mann, [...] irgendein Wahnsinniger, besessen-eifersüchtiger Typ“ (M, S. 36f.) wandelt sich in der Wahrnehmung des Protagonisten zu etwas „Numinose[m]“, etwas „Göttlich-Gefährlich-Unberechenbare[m]“ (M, S. 45). Analog zur erörterten Manifestation und Re-Präsentation des traditionellen Texts im Zitat vollzieht die Erzählung auch eine prozessuale Manifestation eines „Anderen“ (M, S. 46), auf welchen Monica den Protagonisten zwischen Tränen und Panik hinweist. Die künstlerische Umsetzung der Religion vermag hier etwas „Numinoses“ (M, S. 45) aus

---

<sup>33</sup> In dieser emotionalen und erotischen Aufladung der Konstellation von Jesus und Magdalena liegt, verglichen mit einem weiteren genannten Religionsroman, *The Da Vinci Code* von Dan Brown, eine weitere Intertextualität vor: der Verweis auf die gnostische (und unter christlicher Perspektive häretische) Tradition, welche durchaus eine intime Verbindung zwischen Jesus und Magdalena kennt, sowie auf die populäre Verschwörungstheorie um eine Eheverbindung und daraus entstammende Blutlinie, wie sie die Autoren Lincoln, Baigent und Leigh in *The Holy Blood and the Holy Grail* entwerfen. Vgl. Michael BAIGENT u.a.: *The Holy Blood and the Holy Grail*. London: Jonathan Cape 1982.

der Absenz zu rufen, das missgünstig auf die Re-Aktualisierung blickt.<sup>34</sup> Da wacht schließlich ein „[U]nsichtbare[r]“ (M, S. 45), dessen „Auge“ der Protagonist auf sich „brennen“ fühlt (M, S. 37), über die Szenenprobe, sodass zugleich deren „magisch-religiös[e] Implikationen in den Blick“ treten – ist doch die Wiederholung ein „formale[s] Mittel einer Kunst, die auf die Restitution des Numinosen abzielt.“<sup>35</sup> Nicht nur die Figuren bieten eine inhaltliche Repetition der Bibelstelle im Schauspiel dar; auch strukturell wiederholt der Text in seinen intertextuellen Verweisen dieselbe mindestens zum vierten Mal. Zudem, unter Berücksichtigung der extradiegetischen Ebene, wiederholt auch der Ich-Erzähler dieses repetitive Kontinuum des Textes in Form von Erinnerung. Insofern performiert der Text selbst jene Repetition eines religiösen Vorbilds, welche er seinen Figuren als sinnkonstitutive Notwendigkeit aufbürdet.

Die christliche Ikonographie kennt das allsehende „Auge“ (M, S. 45) als Symbol für Gott-Vater<sup>36</sup> – hier, statt in das Dreieck der Trinität, in eine prekäre Dreiecksbeziehung eingebettet.<sup>37</sup> Der theologische Diskurs kennt den „Andere[n]“ (M, S. 46) in dieser Schreibweise als *Deus absconditus*.<sup>38</sup> Doch erleidet diese Doppelcodierung der Erzählung durch Begrifflichkeiten aus dem religiösen Diskurs nicht wie im Falle der vorhergehenden filmischen Verweise und *dissolve*-Technik einen Bruch: Es

---

<sup>34</sup> Vgl. Marco BASCHERA und André BUCHER: „Zum Begriff der Präsenz in Literatur und Kunst“. In: *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen und poetologischen Diskussion*. Hg. v. Marco Baschera und André Bucher. München: Fink 2008, S. 7–13, S. 7ff.

<sup>35</sup> Hans ZITKO: „Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne“. In: *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Hg. v. Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 159–183, S. 162.

<sup>36</sup> Vgl. KAISER: „Patrick Roths *Magdalena am Grab*“, S. 332.

<sup>37</sup> Unter profanen Gesichtspunkten besteht diese in der Konstellation Schauspielerin – Regisseur/potenzieller Liebhaber – eifersüchtiger Ehemann. Kippt man das Bild, wie es der Ich-Erzähler vorführt, ins Religiös-Mythische, so wird die Trinität neben Christus und Gott-Vater allerdings nicht durch den *Spiritus Sanctus* ergänzt, wie es der theologischen Konvention entspricht. Monica/Magdalena repräsentiert, unter Verwendung des psychoanalytischen Vokabulars nach Carl Gustav Jung, stattdessen die „Anima“ (M, S. 46) als weiblicher der beiden archetypischen Bestandteile jeder Persönlichkeit. Die Erzählung schleust auch über diese Kippfigur tiefenpsychologische Diskurse in eine religiöse Grundlage ein.

<sup>38</sup> Vgl. KAISER: »...wilder als alles Vergängliche«, S. 62.

offenbart sich weder ein eifersüchtiger Ehemann, noch ein missgünstiger Gott. Der Konflikt, der sich in der bedrohlichen Situation für den Protagonisten andeutet, bleibt aus, sowohl in seiner profanen als auch in seiner religiösen Variante. Erwies sich die Überblendung durch filmische Analogien als inkompatibel mit dem Erleben des Protagonisten, so kann der Ich-Erzähler die Überlagerung mit christlicher Symbolik aufrechterhalten. Im Folgenden tritt der interpretierende Zug der autodiegetischen Erzählung zugunsten der Religion nun deutlich hervor. Denn das Ich deutet jene Präsenz ‚ungesehen‘ als etwas „Numinoses“ (M, S. 45), das dem häretischen Regisseur in der performativen Re-Aktualisierung des Bibeltextes gebietet, die „persönlichen Vorstellungen und Phantasien [...] fallenzulassen und [s]ich ganz eng, in Angst, auf die nächsten Schritte, das wesentlich Neue, zu konzentrieren“ (M, S. 45f.). Die herbeizitierte Präsenz wird in dieser Interpretation des Erzählers einerseits sowohl zum Repräsentanten eines Konformitätsdrucks der Tradition und somit zum Maßregler der häretischen *Umschreibung*. Gleichsam tritt sie andererseits als Beförderer des non-konformistischen, innovativen Kerns der religiösen Re-Aktualisierung auf. Auch in diesem Moment demonstriert die Erzählung also ein Verständnis von Religion, das ein häretisch-individuelles Moment in der religiösen Tradition selbst verortet.

## 6. Conclusio: Restauration und Individuation

Analog zur individuellen Interpretierbarkeit von Religion anhand deren traditioneller Texte, wie sie über die häretischen Momente der Erzählung ausgestellt wird, performiert die Erzählung *Magdalena am Grab* somit auch eine individuelle Interpretation ihrer eigenen intertextuellen Verweise auf Religion. Über die Perspektive des Ich-Erzählers gerät die intertextuelle Präsenz von Religion in die Abhängigkeit von dessen Deutung. Ihre Präsenz ist Entscheidung des Erzählers beziehungsweise der Erzählung und zunächst maßgeblich künstlerisch motiviert. Vor allem im Vergleich mit den vorhergehenden intertextuellen und intermedialen Verweisen, die keinerlei Sinnbildung für den Protagonisten und Erzähler ermöglichen, verdeutlicht sich allerdings die sinnstiftende Qualität

einer religiösen Doppelcodierung des Textes. So lässt sich nun in einer Revision der zuvor multimedial aufgeladenen, konfusen Erzählung ein „Verweisungsgeflecht“<sup>39</sup> erkennen. Über eine Interpretation entsprechend der aufgerufenen religiösen Erzählmuster kann dieses Verweisungsgeflecht in eine sinnhafte Einheit, in einen geradezu „metaphysischen Holismus“<sup>40</sup> überführt werden. Insbesondere die intradiegetische, die Textkohärenz zuvor störende Erzählung um den Magier und die zersägte Tochter wird dann zum Teil des Gesamtgefüges. Hatte der Zauberer vor dem breiten Publikum die Wiedererweckung des getöteten Kindes verweigert – „*No restauration*“ (M, S. 13) – so wird, durchaus analog zur Intimität der „Wiedererkennung“ (M, S. 21) im zitierten Johannes-Evangelium, die Weiterführung des Erzählprinzips in den diskreten Rahmen der Regieprobe verlegt: Im Hause des Zauberers hat eine Wiedererweckung beziehungsweise restaurierende ‚Wiedererkennung‘ dann doch stattgefunden. Wird eine Verschiebung der Details – die Tochter wird hier zum Sohn – akzeptiert, lassen sich einerseits die Erzählungen zusammenführen, sodass das jeweils unvollständige Erzählschema von Tod und Auferstehung<sup>41</sup> selbst eine Restauration erfährt. Andererseits wird durch die nicht erfüllte Erwartung an den Erzählverlauf in der defizitären *urban legend* – die als solche eben nur aufkommen konnte *aufgrund* ihrer skandalösen Unvollständigkeit, aufgrund ihrer Differenz zum Erzählschema – deren Analogie zum traditionellen Bibeltext jetzt erst offenbart.<sup>42</sup> Gerade durch die Erwartung an den zweiten Part des Schemas – die unwahrscheinliche, magische ‚restauration‘ der Tochter – beweist sich die biblische Erzählvorlage von Tod und Re-Präsentierung des Wiederauferstandenen als Erzähltradition von paradigmatischem Gewicht. Sowohl Rezeption als auch moderne Textproduktion werden aber zugleich als stets auf der Grundlage des traditionellen religiösen Texts bestehend veräußert.

---

<sup>39</sup> KAISER: „Patrick Roths *Magdalena am Grab*“, S. 325.

<sup>40</sup> Ebd., S. 331.

<sup>41</sup> Während der Magier-Geschichte die Auferstehung fehlt, setzt der ausgesuchte biblische Sinnabschnitt erst nach der ‚Tötung‘ Jesu durch Gott-Vater ein.

<sup>42</sup> Vgl. KOPP-MARX: „»Ich wollte schon immer in einem Schwarzweißfilm wohnen«“, S. 209 sowie KAISER: „»...wilder als alles Vergängliche«, S. 56f.

Es kommt also in dieser Verschachtelung der wieder-holenden Erinnerung und (Neu-)Erzählung von *Magdalena am Grab* ein spezifiziertes Intertextualitätskonzept zum Ausdruck. Dieses trifft zugleich Aussage über die Konstitution wie auch die medialen Qualitäten von Literatur als auch von Religion. Zwar akzentuiert das Konzept zunächst durchaus eine Dependenz des Einzeltextes sowie des erzählenden Subjektes von einer multimedialen, vor allem narrativ geprägten Kultur. Aber dem traditionellen und kanonisierten, in Vielsprachig- und Schriftlichkeit vorliegenden Religionstext wird in dieser Vielfalt von Erzähltexten eine deutliche Vormachtstellung zugesprochen. Religion als Traditions- und Erzähltext, als der sie in *Magdalena am Grab* ausgewiesen wird, vermag archetypische Konstellationen bereitzustellen. Erst über deren Re-Aktualisierung, ob performativ oder narrativ, ergibt sich ein Ordnungsmuster, auf dem die individuelle, durchaus häretische Sinnbildung erfolgen kann. „Machen von Literatur bedeutet damit [unter der Zielsetzung der Sinnhaftigkeit, wie sie die Erzählung offenbart, Anm. KW] in erster Linie Machen aus [traditioneller, Anm. KW] Literatur, das heißt Weiter- und Wiederschreiben.“<sup>43</sup> Religiöse Erzähltradition wandelt sich von einem Gegenbild im Text zum Vorbild für denselben. Und so kann der letzte Satz von *Magdalena am Grab* durchaus nicht nur religiös, sondern poetologisch-selbstreflexiv verstanden werden: „Der eine erkannt im Einen enthalten. Eine völlige Wandlung“ (M, S. 50).

Insofern ist die „*restauration*“ (M, S. 13) der (Erzähl-)Tradition durchaus als ein literarisches und kulturelles Programm zu lesen, wie es die Erzählung *Magdalena am Grab* entwirft. Es honoriert die „Abweichungsempfindlichkeit“ der religiösen Traditionstexte und erkennt deren Konformitätsdruck an, wenn es in der Zitation einen „repetitiven und affirmativen Zug religiöser Kommunikation“<sup>44</sup> erkennen lässt. Indem sich schließlich aber das zweite häretische Moment, wie die Erzählung andeutet, aus der Wieder-Holung der traditionellen Texte selbst ergibt und diese ihre individuelle Umschreibung selbst einfordern, komplettiert Patrick Roth dieses Programm durch den zweiten Schritt der Individua-

---

<sup>43</sup> LACHMANN: „Intertextualität als Sinnkonstitution“, S. 66.

<sup>44</sup> TYRELL: „Religiöse Kommunikation“, S. 10.

tion,<sup>45</sup> ohne mit dem restaurativen Anspruch zu konfliktieren. Wie insbesondere die Textstruktur von *Magdalena am Grab* verdeutlicht, kann die Religion ihre sinnkonstitutive Wirkung nicht entfalten, birgt ihre Wieder-Holung nicht auch eine „Artikulation von Differenzen“.<sup>46</sup> Dieses literarische Programm, das die unbedingte Relation von Tradition und Modernität in den Vordergrund rückt, bestätigt somit jedoch auch eine Dependenz der religiösen Tradition von der zeitgenössischen Literatur selbst. Denn wenn Erzähltexte auf die religiösen Archetypen zurückgreifen, beweist sich die besondere Qualität der Religion, ihr sinnkonstitutives Versprechen, in der Literatur. Literatur inszeniert sich in diesem Fall somit nicht nur als Bewahrer einer Erinnerung an Tradition, sondern als ‚Medium‘, das jenes Sinnversprechen der Religion aufrechtzuerhalten vermag.

#### Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–19.
- BAIGENT, Michael u.a.: *The Holy Blood and the Holy Grail*. London: Jonathan Cape 1982.
- BASCHERA, Marco und André BUCHER: „Zum Begriff der Präsenz in Literatur und Kunst“. In: *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einem Schlüsselbegriff der ästhetischen und poetologischen Diskussion*. Hg. v. Marco Baschera und André Bucher. München: Fink 2008, S. 7–13.
- BERGER, Peter L.: *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

---

<sup>45</sup> Auch Michael Braun weist in anderem Kontext auf den Aufruf zur Individuation in der Literatur Patrick Roths hin. Siehe BRAUN: „Patrick Roths literarische Bibel-Archäologie“, S. 20.

<sup>46</sup> ZITKO: „Der Ritus der Wiederholung“, S. 160.

- BRAUN, Michael: „Patrick Roths literarische Bibel-Archäologie“. In: *Patrick Roth – Erzähler zwischen Bibel und Hollywood*. Hg. v. Georg Langenhorst. Münster: LIT 2005 (= Literatur – Medien – Religion 15), S. 16–21.
- BRAUN, Michael: „»When the legend becomes fact, print the legend«. Patrick Roths *Jonny Shines*-Novelle als (freie) Adaption von John Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance*“. In: *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Volker Wehdeking. Marburg: Tectum 2008, S. 77–91.
- ENDERS, Markus: „Widerstreit und Annäherung. Zum prekären Verhältnis zwischen postmodernem und christlichem Denken“. In: *Glaube und Kultur. Begegnung zweier Welten?* Hg. v. Thomas Böhm. Freiburg im Breisgau: Herder 2009, S. 155–185.
- HÄBLER, Gerda: „Texte im Text: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem“. In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. v. Gerda Häbler. Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 11–58.
- HELBIG, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter 1996.
- KAISER, Gerhard: „Patrick Roths *Magdalena am Grab* oder: Kann eine Erzählung sich selbst deuten?“. In: *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*. Hg. v. Michaela Kopp-Marx. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 325–343.
- KAISER, Gerhard: »...wilder als alles Vergängliche«. *Fünf Essays zu deutschsprachigen Werken der Gegenwartsliteratur. Daniel Kehlmann, Christian Lehnert, Adolf Muschg, Christoph Ransmayr, Patrick Roth*. Freiburg im Breisgau u.a.: Rombach 2011.
- KOPP-MARX, Michaela: „»Ich wollte immer schon in einem Schwarzweißfilm wohnen«. Das filmische Prinzip im Werk von Patrick Roth“. In: *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Volker Wehdeking. Marburg: Tectum 2008, S. 207–239.
- LACHMANN, Renate: „Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs *Petersburg* und die ‚fremden‘ Texte“. In: *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 15 (1983), S. 66–107.

- LIPP, Wolfgang: „Einleitung“. In: *Konformismus – Nonkonformismus. Kulturstile, soziale Mechanismen und Handlungsalternativen*. Hg. v. Wolfgang Lipp. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1975 (= Soziologische Texte 93), S. 17–95.
- MAUTNER, Josef: „»Ein Kreuz ist ein Kreuz ist ein Kreuz«. Eine Dekonstruktion“. In: *Bibel und Literatur*. Hg. v. Jürgen Ebach und Richard Faber. München: Fink 1998, S. 47–60.
- ROTH, Patrick: *Magdalena am Grab*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2003.
- THEISSEN, Gerd: „Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 170–196.
- TREML, Martin und Daniel WEIDNER: „Zur Aktualität der Religionen. Einleitung“. In: *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. Hg. v. Martin Treml und Daniel Weidner. München: Fink 2007, S. 7–22.
- TYRELL, Hartmann u.a.: „Religiöse Kommunikation. Einleitende Bemerkungen zu einem religionssoziologischen Forschungsprogramm“. In: *Religion als Kommunikation*. Hg. v. Hartmann Tyrell u.a. Würzburg: Ergon 1998, S. 7–29.
- VOLKMANN, Gesina: „Texte im Text und Evidentialität in *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez“. In: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Hg. v. Gerda Haßler. Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 241–263.
- ZITKO, Hans: „Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne“. In: *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Hg. v. Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 159–183.
- ZWICK, Reinhold: „»Alles beginnt im Dunkeln«. Das Kino und Patrick Roths revelatorische Ästhetik“. In: *Patrick Roth – Erzähler zwischen Bibel und Hollywood*. Hg. v. Georg Langenhorst. Münster: LIT 2005 (= Literatur – Medien – Religion 15), S. 48–60.



# Lebendiges Kunstwerk, tödliche Kunst: Der Pygmalionmythos in Peter Stammers Agnes

KATHRIN WIMMER  
(Bamberg)

*Peter Stamm schreibt mit seiner Adaption die Rezeptionsgeschichte des antiken Pygmalionstoffes fort, grenzt sich aber deutlich von Ovids Metamorphosen ab. Das Kunstwerk wird nun nicht mehr durch göttliche Macht verlebendigt, sondern der Künstler überschreibt sein Modell aus narzisstischer Eigenliebe dem Tod. Während Pygmalion danach strebt, sein steinernes Frauenideal zum Leben zu erwecken, unterwirft der Ich-Erzähler in Agnes die reale Geliebte seiner Fiktion und seinem Genieverständnis. Am Ende steht bei Peter Stamm nicht mehr die Vermenschlichung des Kunstwerkes, sondern die Vergöttlichung des Künstlers.*

## 1. Der Pygmalionmythos als Bild und Gegenbild

„Es gibt wenige Geschichten, die bis in unsere Tage eine so überragende Wirkungsgeschichte in Kunst und Literatur erzeugt haben wie diese kleine erotische Narretei [...]“. <sup>1</sup> Kaum ein anderer antiker Mythos war für die Literaturgeschichte ähnlich einflussreich wie der Mythos des Pygmalion. <sup>2</sup> Seit Ovids *Metamorphosen* <sup>3</sup> zählt er zum Kanon der klassischen Mythologie. Zahlreiche Literaten, Musiker und bildende Künstler setzten sich mit dem Pygmalionstoff auseinander und selbst ein sozialpsy-

---

<sup>1</sup> Hartmut BÖHME: „Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 89–125, S. 113.

<sup>2</sup> Vgl. Annegret DINTER: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter 1979; Andreas BLÜHM: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt am Main: Lang 1988; Volker RIEDEL: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2000; Achim AURNHAMMER und Dieter MARTIN (Hg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig: Reclam 2003; Dieter MARTIN: Art. „Pygmalion“. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Maria Moog-Grünewald. Stuttgart: Metzler 2008, S. 631–640.

<sup>3</sup> Vgl. OVID: *Metamorphosen*. Lateinisch und deutsch. Übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 1994, X, V. 243–297. Im Folgenden unter der Sigle ME im Text zitiert.

chologisches Phänomen wurde nach diesem Mythos benannt.<sup>4</sup> Dies mag erstaunen, wenn man bedenkt, dass Ovid in gerade einmal 52 Versen die Geschichte vom Bildhauer Pygmalion erzählt, der sich, von den Frauen enttäuscht, in sein Atelier zurückzieht, um dort das fantastische Idealbild einer Frau zu entwerfen. Er verliebt sich unglücklich in die selbsterschaffene elfenbeinerne Statue und wird letztlich von der Göttin Venus erlöst: Sie erweckt das geliebte Standbild für ihn zum Leben. (Vgl. ME, V. 277–279)

Die Rezeptionsgeschichte zeigt eindrücklich, dass der ovidische Text zwar das Fundament aller Bearbeitungen darstellt, aber stets aufs Neue variiert, bearbeitet und verändert wurde.<sup>5</sup> Der traditionellen ovidischen Pygmalion-Version, die ins kulturelle Gedächtnis eingegangen ist, werden mannigfaltige Gegenbilder gegenüber gestellt. Der Mythos wird „immer häufiger widerrufen, persifliert oder allenfalls beiläufig zitiert“.<sup>6</sup> Vielleicht erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass sich auch Peter Stamm in die Riege der Autorinnen und Autoren einreicht, die sich mit dem Pygmalion-Mythos auseinandersetzen. Der Schweizer Schriftsteller erzählt in seinem Debütroman *Agnes* von der gleichnamigen Physik-Doktorandin, die in der Public Library in Chicago den etwa doppelt so alten Ich-Erzähler kennenlernt.<sup>7</sup> Die beiden werden ein Paar und Agnes bittet den Sachbuch-Autor, der gerade über Luxuseisenbahnen forscht, eine Geschichte über sie und ihre gemeinsame Beziehung zu schreiben. Damit steht *Agnes* Modell für das Kunstwerk *Agnes* und der Ich-

---

<sup>4</sup> Unter Pygmalion-Effekt oder auch Rosenthal-Effekt versteht man den Umstand, dass sich die Stereotype und Erwartungen der Versuchsleitung im Sinne einer *self-fulfilling prophecy* auf die Versuchsergebnisse auswirken. Vgl. Peter H. LUDWIG: Art. „Erwartungseffekt“. In: *Handwörterbuch Pädagogische Psychologie*. Hg. v. Detlef H. Rost. Weinheim: Psychologie Verlags Union 2006, S. 132–138, S. 132f.

<sup>5</sup> Vgl. Dieter MARTIN: „»Sei Marmor!« Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos“. In: *Auf klassischem Boden begeistert. Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*. Hg. v. Olaf Hildebrand und Thomas Pittrof. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004, S. 315–334, S. 315–318. AURNHAMMER/MARTIN: *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, S. 251–259.

<sup>6</sup> Mathias MAYER: „Pygmalions steinerner Gast. Das Phänomen der Stimme“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 253–270, S. 267.

<sup>7</sup> Vgl. Peter STAMM: *Agnes*. Roman. München: btb 2004. Im Folgenden unter der Sigle AG in Text zitiert.

Erzähler wird zu einem ‚Bildhauer‘, der sein weibliches Idealbild zwar nicht mit Hammer und Meißel, wohl aber mithilfe der schöpferischen Kraft von Worten formt.<sup>8</sup>

Die Parallelen zum Pygmalion-Mythos sind eindeutig: Die beiden männlichen Protagonisten leben eher zurückgezogen; beide wollen einen besseren, idealen Frauentyp erschaffen und nehmen dabei ihre eigenen Vorstellungen und Kategorien zum Maßstab.<sup>9</sup> Beide Künstlerfiguren, sowohl der antike Bildhauer als auch der postmoderne Sachbuchautor, trauen ihrer eigenen, männlichen Imagination zu, dass sie ein besseres weibliches Wesen entwerfen könnten, als es in der real existierenden Frauenwelt zu finden sei. Pygmalion distanziert sich von den als lüstern und liederlich beschriebenen Frauen seiner Zeit und strebt nach einer anmutigen, moralisch integren Dame. Der Ich-Erzähler skizziert in seinem Text *Agnes*, der eigentlich der Realität verpflichtet sein soll, ebenfalls eine optimierte Agnes, die gänzlich seinen Wünschen entspricht: Er erschafft sich Agnes nach seinem Bild. Die Macht, die der Ich-Erzähler mittels des Wortes über sein Kunstwerk ausüben kann, fasziniert und reizt ihn.<sup>10</sup>

»Du kommst im dunkelblauen Kleid«, sagte ich. »Wie meinst du das?« fragte sie erstaunt. »Ich habe die Gegenwart überholt«, sagte ich, »ich weiß schon, was geschehen wird.« Sie lachte.

Wirklich trug Agnes das blaue kurze Kleid, als sie am nächsten Tag zu mir kam. Es war kühl, und es regnete, aber sie sagte: »Befehl ist Befehl«, und lachte nur, als ich mich entschuldigte. (AG, S. 62f.)

---

<sup>8</sup> [...] *feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit* [...] (ME, V. 247f.)

<sup>9</sup> Über die Vergangenheit des Ich-Erzählers erfährt man kaum etwas; er scheint vor der Zeit mit Agnes keine Sozialkontakte in Chicago gepflegt zu haben. Außer dem großen Altersunterschied (vgl. AG, S. 27) werden kaum Details aus seinem Leben bekannt (vgl. AG, S. 21). Über Pygmalion heißt es: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis viderat, offensus vitiiis, quae plurima menti femineae natura dedit, sine caelebs vivebat thalamique diu consorte carebat.* „Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager.“ ME, V. 243–246.

<sup>10</sup> Hier klingen natürlich biblische Bilder an: Der Ich-Erzähler schlüpft in die Rolle des Schöpfergottes und erschafft einen neuen Menschen durch das Wort. Vgl. die Schöpfungszählung Gen 1,27 und besonders den Johannes-Prolog Joh 1,1.

Für den antiken und den zeitgenössischen Kunstschaffenden kann konstatiert werden, dass sie „Angst vor der wirklichen Natur der Frau“<sup>11</sup> haben. Beide sind wenig gewillt oder auch kaum in der Lage, sich mit den Frauen der Realität auseinander zu setzen. Pygmalion zieht sich wegen deren „Fehlern“<sup>12</sup> in sein Atelier zurück und der Ich-Erzähler scheitert in seinen Beziehungen zu Frauen; doch beide können eine sehr harmonische Beziehung mit ihrem selbstgeschaffenen Idealgebilde führen. Sie entwerfen „eine das Selbst widerspiegelnde Idealfigur, die keiner richtigen Frau, keines richtigen Geschlechtsverkehrs, keiner wirklichen weiblichen Scham bedarf“.<sup>13</sup>

Es wurde deutlich, dass grundlegende Gemeinsamkeiten und Überschneidungen zwischen dem antiken Pygmalion-Mythos und der modernen Rezeption durch Peter Stamm vorliegen: Beide können mit den real existierenden Frauen kaum umgehen und entwerfen daher ein künstliches Frauenbild nach ihrer Vorstellung. Aber zugleich grenzt sich der Roman *Agnes* ganz offensichtlich vom traditionellen Pygmalion-Mythos ab, indem das konventionelle Verhältnis vom Künstler und seinem Kunstwerk in ein neues Licht gerückt wird. Peter Stamm greift Grundzüge des Pygmalion-Stoffes auf, arbeitet sich daran ab und entwickelt die Erzählung weiter. Es kommt zu strukturellen und inhaltlichen Brüchen mit der ovidischen Vorlage.

Im Folgenden soll der Fokus auf diesen Bruchstellen liegen, die *Agnes* zu einem Gegenbild der Pygmalion-Erzählung machen und die etablierte ovidische Mythos-Version aushebeln. Das Augenmerk richtet sich vor allem auf drei essentielle Veränderungen: Erstens wechselt Peter Stamm

---

<sup>11</sup> Léon WURMSER: „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 163–194, S. 173.

<sup>12</sup> *offensus vitiis, quae plurima menti femineae natura dedit [...]* In der Übersetzung: „abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat [...]“. (ME, V. 244f.) Die früheren Beziehungen des Ich-Erzählers scheitern, weil er sich ein Bild von seinen Partnerinnen macht, das der Realität nicht entspricht. So befasst er sich wochenlang mit dem Gedanken, Vater zu werden, trennt sich dann aber von seiner Partnerin, als diese doch kein Kind erwartet. Vgl. AG, S. 92, S. 49.

<sup>13</sup> WURMSER: „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus“, S. 173f.

das Medium und tauscht den antiken Bildhauer gegen einen modernen Schriftsteller; zweitens ändert sich die Intention des Künstlers: Der Ich-Erzähler denkt nicht einmal daran, eine göttliche Macht um Verlebendigung seines Kunstprojektes zu bitten; und drittens hat sich das Selbstverständnis des Künstlers ganz grundsätzlich gewandelt. Es geht nicht mehr länger um die Eingliederung und Aufhebung der Kunst in die Natur, sondern um die Apotheose des Künstlers.

## 2. Neues Medium: Vom Stein zum Papier

Der Medienwechsel ist wohl die auffälligste Abweichung vom antiken Pygmalion-Mythos zur modernen Adaption. Die Künstlerfigur ist nicht mehr länger Steinmetz, sondern ein Schriftsteller. Hammer und Meißel, die klassischen Werkzeuge des Bildhauers, werden durch die Schreibutensilien des Gegenwartsautors ersetzt, also durch Computer und Tastatur. Mit dieser Translation wurde eine unverkrampfte Aktualisierung und Verankerung des Mythenstoffes in der Jetzt-Zeit geleistet. Es zeigt sich, dass die wesentlichen Charakteristika des elfenbeinernen Kunstwerkes trotz des Medienwandels gewahrt bleiben: „Die Statue und die Schrift: Beides Leib ohne Seele, reines Supplement, Ennervationen [sic!] der Lebendigkeit [...]“<sup>14</sup> Sowohl beide Medien, der Stein und das Papier, als auch beide Kunstwerke, die Statue und der Text, symbolisieren den Versuch, Eindrücke festzuhalten und dauerhaft zu fixieren. Pygmalion entwirft mit der Kraft seiner Imagination ein weibliches Idealbild und meißelt es in Stein, um die normalerweise flüchtigen Vorstellungen zu verewigen. Während er aus eigenem Antrieb mit der Abbildung seines Ideals beginnt, erhält der Ich-Erzähler den Auftrag von Agnes, seinem Modell. (Vgl. ME, V. 247f.) „»Schreib eine Geschichte über mich«, sagte sie dann, »damit ich weiß, was du von mir hältst.«“ (AG, S. 49) Der namenlose Ich-Erzähler fixiert Agnes auf ihren eigenen Wunsch hin, indem er sie schwarz auf weiß festhält, da dies selbst mit der Fotografie nicht zu gelingen scheint: „»Es wäre wie ein Porträt. Du

---

<sup>14</sup> Die Parallele wurde bereits bei Mayer in Bezug auf den Pygmalion-Text Rousseaus gezogen. Vgl. MAYER: „Pygmalions steinerner Gast. Das Phänomen der Stimme“, S. 258.

hast die Fotos von mir gesehen. Es gibt kein einziges gutes Bild von mir. Auf dem man mich sieht, wie ich bin.«<sup>15</sup> (AG, S. 47)

Der Medienwechsel vom Stein zum Papier erlaubt also in Stamms Erzählung eine dauerhafte Manifestation, zumindest auf den ersten Blick.<sup>16</sup> Der Unterschied zum ovidischen Vorbild liegt in der Eindeutigkeit beziehungsweise in der Deutungsoffenheit der Kunstwerke. Während der Bildhauer eine dreidimensionale, vollplastische und lebensgroße Frau entwirft, bleibt das fiktive Agnes-Ideal eindimensional. Ihre Abbildung wird auf einer planen Fläche entfaltet und kann nur lebendig werden, wenn die starren Schriftzeichen vor dem geistigen Auge der Leserschaft zu Bildern erstehen.<sup>17</sup> Aus der Schrift resultieren Missverständnisse und eine hohe Deutungsoffenheit zugleich: Anders als der bildende Künstler, der seine Imagination in ein greifbares Modell umsetzt, was eine visuelle und haptische Wahrnehmung ermöglicht, ist der Schriftsteller darauf angewiesen, dass der Rezipient selbstständig konkretisiert, was im Werk nur angelegt ist. „Das imaginative Lesen, das aus toten Schriftzeichen den Funken eines neuen Lebens erweckt“,<sup>18</sup> ist vonnöten, um die Erzählung von der fiktiven Agnes zu einer lebendigen

---

<sup>15</sup> Mit Barthes und Sontag ergibt sich, dass ein Foto immer auch den Tod impliziert, ein *memento mori* darstellt und das „unerbittliche Verfließen der Zeit“ aufgreift, indem es einen Moment einfriert. Susan SONTAG: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 21. Dieser fotografisch festgehaltene Augenblick bezeugt keine Gegenwart, sondern lediglich ein „Es-ist-so-gewesen“. Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 87.

<sup>16</sup> Das Papier erscheint zwar als dauerhaftes Medium, deutet aber vielmehr Agnes' Schicksal des Verschwindens bereits an. Denn anders als der Stein, der nur mühsam zu bearbeiten ist und auch nur relativ schwer zerstört werden könnte, ist die Kunstfigur auf dem Papier ständig vom Verschwinden bedroht. Überhöht wird dies bei Peter Stamm noch durch die lediglich virtuelle Existenz des Kunstwerkes in seiner elektronischen Textform. Agnes verdeutlicht dies tragischerweise selbst durch ihren Umgang mit einem eigenen Textentwurf: Sie löscht und vergisst ihn augenblicklich. Vgl. AG, S. 43f.

<sup>17</sup> Vgl. Hans-Georg GADAMER: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1960, S. 156.

<sup>18</sup> Aleida ASSMANN: „Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 63–87, S. 75f.

Darstellung werden zu lassen. Der *lector in fabula* konstruiert also mittels seiner Imagination und Empathie erst den Text.<sup>19</sup>

Von den Schriftzeichen wird gesagt, daß sie erkaltet sind; der Ton des Enthusiasmus ist aus ihnen gewichen. [...] Die Schriftzeichen bleiben stabil – um den Preis ihres Erkaltens und Fremdwerdens. Als die Kraft, die die kalten und fremden Schriftzeichen beleben soll, wird die Imagination aufgerufen.<sup>20</sup>

Hier wird deutlich, dass beide Medien, Stein und Schrift, mit Kälte und Erstarrung in Verbindung gebracht werden.<sup>21</sup> Während Pygmalion schier daran verzweifelt, dass seine Statue keine Wärme und Lebendigkeit in sich trägt, drängt der Ich-Erzähler das Modell Agnes immer mehr in die verhärteten Vorgaben des Textes und entzieht der realen Agnes damit ihre natürliche Weiblichkeit und ihre Lebenskraft.<sup>22</sup>

Agnes sagte, sie interessiere sich nicht für das Feuerwerk und ob ich nicht gleich mit dem Schreiben beginnen könne. Ich nahm ein Blatt Papier und schrieb. *Am Abend des dritten Juli gingen wir auf die Dachterrasse und schauten uns gemeinsam das Feuerwerk an.* (AG, S. 50, Hervorhebung im Original)

Agnes, ganz Spielball des Textes, verdrängt ihre eigenen Wünsche und folgt dem Ich-Autor wie selbstverständlich auf die Dachterrasse. Es grenzt an Selbstzerstörung, wenn Agnes geduldig ihre Verdinglichung erträgt. Sie rückt immer mehr von sich selbst ab und wird zur willenlo-

---

<sup>19</sup> Vgl. Umberto ECO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* Übersetzt von Heinz-Georg Held. München: dtv 1987.

<sup>20</sup> ASSMANN: „Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst“, S. 76f.

<sup>21</sup> Man beachte, dass die Verwendung von elektronischen Schriftzeichen diesen Effekt nochmals überhöht: Der Ich-Erzähler entwirft sein Bild von Agnes nicht handschriftlich, was schon alleine im Schriftbild Charakter, Emotion, Höhen und Tiefen andeuten würde, sondern Agnes steht vielmehr Modell für ein gleichförmiges, entpersonalisiertes, lebloses und starres *Agnes*-Bild, das mittels einer standardisierten Schriftart am PC entworfen wird. Indem sich die reale Agnes immer mehr dem fiktiven Modell anpasst, wird sie sich selbst fremd und verkommt zu einem profillosen Schatten ihrer selbst. Ob sie anwesend ist oder fehlt, macht keinen Unterschied mehr. Vgl. AG, S. 95.

<sup>22</sup> *saepae manus operi temptantes admovet, ad sit corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.* „Oft legt er prüfend die Hände an das Geschöpf, ob es Fleisch und Blut sei oder Elfenbein, und will immer noch nicht wahrhaben, daß es nur Elfenbein ist.“ (ME, V. 254f.)

sen Marionette des Wortes. Sie möchte sich schließlich ganz im Kunstwerk aufheben und spornt den Ich-Erzähler dazu an, den Verschmelzungsprozess zwischen Realität und Fiktion voranzutreiben: „»Du mußt schreiben, wie es wirklich war und wie es ist. Es muß stimmen. [...] Schreib, wie es weitergeht«, sagte Agnes. »Wir müssen wissen, was geschieht.«“ (AG, S. 119) Die beiden Protagonisten arbeiten immer weniger an ihrer gemeinsamen Beziehung und leben nur noch für ihr Buchprojekt. Während die fiktive Partnerschaft sich sehr harmonisch ausnimmt, ist die reale zwischenmenschliche Atmosphäre von großer Kälte geprägt.

Im Gegensatz dazu hadert Pygmalion mit der naturgegebenen Kälte seines steinernen Idealbildes: Er wünscht sich mehr Lebendigkeit. Der Ich-Erzähler und Agnes erschaffen dagegen aus freien Stücken eine kalte, gefühllose Grundstimmung. (Vgl. ME, V. 254f.) Auch die fiktive Nähe im Text kann die reale Distanz zwischen den Figuren nicht mehr kitten: „[...] Literatur kann die Wunden der Realität nicht heilen.“<sup>23</sup> Daher ist es nur konsequent, dass der Roman den Kältetod für die Protagonistin im „Schluß2“ (AG, S. 135) vorsieht.<sup>24</sup>

Der Pygmalion-Mythos wird immer auch in die Nähe der Narziss-Erzählung gerückt: „So darf man, obgleich die beiden Modelle bei Ovid getrennt bleiben, in Pygmalion, der ja auch nur ein Idealbild lieben kann, die produktive Variante der Narziß-Figur sehen.“<sup>25</sup> Daraus ergibt sich eine Parallele zwischen der Wasserfläche, in der Narziss sich spiegelt und der elfenbeinernen Statue des Pygmalion, die ebenfalls eine Projektionsfläche unerfüllter Sehnsüchte darstellt: „Wasserfläche und Elfenbein bilden die Enttäuschung des entflammten Liebenden durch die Kälte des Mediums.“<sup>26</sup> Der Roman *Agnes* führt diese Tradition in reziproker Weise fort: Hier verzweifelt der Liebende nicht mehr an der

---

<sup>23</sup> Sabine DOERING: „Eiswinde in Chicago. An der Literatur erfroren: Peter Stamms gelungener Debüt-Roman“. In: FAZ, 23.04.1999, S. 42. Vgl. AG, S. 116.

<sup>24</sup> Der Schluss bei Peter Stamm bleibt offen. Die Lesart des Kältetodes ergibt sich nicht zwingend, darf aber angenommen werden.

<sup>25</sup> Renate BÖSCHENSTEIN: „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 127–162, S. 134f.

<sup>26</sup> BÖHME: „Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion“, S. 118.

Kälte des Mediums, sondern er evoziert diese Kälte selbst. Das Kunstwerk wird bei Stamm nun nicht mehr verlebendigt, sondern das lebendige Modell gefriert zur Kunst. Der Ich-Erzähler muss als narzisstische Figur verstanden werden, die wie Pygmalion ein Kunstwerk entwirft, die Kälte des Materials aber aus freien Stücken wählt und sogar noch verschärft, denn der „Schluß“ nimmt den Kältetod der fiktiven *Agnes* im Schnee billigend in Kauf. (Vgl. AG, S. 135, 152f.) Der Aggregatzustand wandelt sich und aus der spiegelnden Wasserfläche im Narziss-Mythos wird bei *Agnes* eine reflektierende Schnee- und Eisschicht, die echte Nähe und emotionale Wärme zwischen Künstler und Kunstwerk nicht mehr erlaubt.

### 3. Neue Intention: Von der Gabe des Lebens zur Petrifizierung

Peter Stamm schreibt gegen den traditionellen Pygmalion-Mythos an, wenn er mit *Agnes* die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die durch die Kunst nicht zum Leben kommt, sondern vielmehr dem Tod überantwortet wird. Die Intention hat sich also gegenüber der Ovids völlig verändert, denn bei diesem wird die lebensspendende Macht thematisiert, die von einem Künstler ausgeht. Pygmalion erschafft ein möglichst realistisches Idealbild, das trotz seiner Fiktionalität täuschend echt scheint und daher den liminalen Schritt aus der Künstlichkeit heraus in die Natürlichkeit wagen kann. Selbst der Künstler kann die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität nicht mehr leisten – *ars adeo latet arte sua*<sup>27</sup> – und verliebt sich daraufhin in sein Kunstwerk:

Pygmalion berührt – so erzählt Ovid weiter – das von ihm geschaffene Werk mit den Händen und meint, einen lebendigen Körper statt des Elfenbeins zu spüren; er küßt die Statue, er spricht zu ihr, er bringt ihr Geschenke [...] und versieht sie zuletzt mit Kleidern, mit Ringen, Ohringen und Kettchen. [...] Schließlich legt er sie gar, als sei sie lebendig, auf ein Ruhebett. So macht Pygmalion den Versuch, das materiale Artefakt durch Ausstattung mit Kulturzeichen in die Lebenswelt hinüberzuziehen.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> „So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!“ (ME, V. 252).

<sup>28</sup> Gerhard NEUMANN: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 11–62, S. 15f.

Doch ohne göttliches Zutun müssten Pygmalions Bemühungen, die Statue zum Leben zu erwecken, scheitern. Dieser naturgegebenen Grenze ist er sich durchaus bewusst, denn er bittet die Göttin Venus explizit nicht darum, dass sie dem steinernen Kunstwerk das Leben schenken möge, sondern er hofft, dass er mit einer Frau leben dürfe, die seinem Ideal ähnlich sei: „»Ihr Götter, könnt ihr alles gewähren, so soll meine Gattin« – er wagte nicht zu sagen: »das elfenbeinerne Mädchen sein«; darum sprach er nur: »dem Mädchen aus Elfenbein gleichen!«<sup>29</sup> So tritt also bei Pygmalion die Göttin Venus als *dea ex machina* auf. Sie erfüllt den innigen Wunsch des Künstlers, die Statue zum Leben zu erwecken. Letztlich ist es aber die Hingabe des Bildhauers, welche die namenlose, schöne Frauenfigur ins Leben holt. Die Statue erwacht unter den Händen des Künstlers aus ihrer Starre, die Haut wird wachweich und nach einem Kuss erröten ihre Wangen unschuldig-verschämt. (Vgl. ME, V. 291f.)<sup>30</sup>

Für Agnes schließt sich ein solch göttlicher Beistand aus. Der Text betont immer wieder eine säkulare, religionsferne Weltsicht. Beide, Ich-Erzähler und Agnes, zweifeln die Existenz Gottes an:

»Glaubst du an ein Leben nach dem Tod?« »Nein«, sagte ich, »alles wäre irgendwie... sinnlos. Wenn es danach weiterginge.« »Als ich ein Kind war, nahmen meine Eltern mich jeden Sonntag mit in die Kirche«, sagte Agnes, »aber ich habe von Anfang an nie daran glauben können. Obwohl ich es mir manchmal gewünscht habe.« [...] »Ich habe dann auch manchmal gebetet, aber immer angefangen mit ‚Lieber Gott, wenn es dich gibt.‘« (AG, S. 27)

Daher ist es nur stimmig, dass in *Agnes* das Schicksal des Modells nicht von einer göttlichen Instanz gelenkt wird, sondern ganz in der Hand des Künstlers liegt. Der Ich-Erzähler versteht sich als moderner *homo faber*, der sich alleine für das Geschick seines Kunstwerkes verantwortlich fühlt:

Wenige Tage nach unserem Ausflug an den See stieß ich in der Geschichte in die Zukunft vor. Jetzt war Agnes mein Geschöpf. Ich fühlte, wie die

---

<sup>29</sup> »si, di, dare cuncta potestas, sit coniunx, opto«, non ausus »eburnea virgo« dicere Pygmalion »similis mea« dixit »eburnae«. (ME, V. 275f.)

<sup>30</sup> Vgl. das Sinngedicht *Frage* von Friedrich von Logau. Vgl. AURNHAMMER/MARTIN: *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, S. 55.

neugewonnene Freiheit meine Phantasie beflügelte. Ich plante ihre Zukunft, wie ein Vater die Zukunft seiner Tochter plant. (AG, S. 61f.)

Während Pygmalion danach strebt, ein ideales Frauenbild zu entwerfen und in dieser Arbeit so sehr aufgeht, dass er letztlich dessen Verlebendigung herbeisehnt, verpflichtet sich der Ich-Erzähler ganz dem Wahrheitsanspruch. „Ich war nicht überzeugt vom Schluß der Geschichte. Er war mir nicht gelungen, er war nicht lebendig, nicht wahr.“ (AG, S. 139) Zusammen mit seinem Modell, das ihm als Auftraggeberin und Muse zugleich dient, möchte er ein schriftliches Abbild erschaffen, das trotz aller Illusion realer scheint als der Mensch Agnes selbst:

»Fang an«, sagte sie, »lies!«

»Wir saßen nebeneinander auf dem Sofa«, las ich und wartete einen Moment. Aber Agnes rührte sich nicht, und ich fuhr fort: »Agnes lehnte sich mit dem Rücken an mich. Ich küßte ihren Nacken. Ich hatte lange über diesen Augenblick nachgedacht, aber als ich sprechen wollte, hatte ich alles vergessen. Also sagte ich nur. [sic!] ‚Willst du zu mir ziehen?‘« Ich hielt inne, wartete und schaute Agnes an. Sie sagte nichts. »Und?« fragte ich. »Was sagt sie?« fragte sie. (AG, S. 64, Hervorhebung im Original)

In der Folge ergibt sich allerdings, dass der Ich-Erzähler das Interesse an der natürlichen, lebendigen Agnes verliert und sich ganz der fiktiven Agnes zuwendet. Als Schöpfer dieses Kunstwerkes erhebt der Ich-Erzähler auch den Anspruch auf Deutungshoheit. Er ist sich bewusst, dass die fiktive Agnes ihm beizeiten entgleiten und ein Eigenleben führen wird, der realen Agnes aber verweigert er dieses Recht:

Ich ahnte schon, daß Agnes in meiner Geschichte irgendwann zum Leben erwachen würde und daß sie dann kein Plan davon abhalten könnte, ihre eigenen Wege zu gehen. Ich wußte, daß dieser Augenblick kommen mußte, wenn die Geschichte etwas taugen sollte, und so erwartete ich ihn gespannt, freute mich darauf und fürchtete mich zugleich davor. (AG, S. 62)

Während also Pygmalion seine Kunstfigur ins echte Leben überführen will, gesteht der Ich-Erzähler lediglich der fiktiven Agnes eine freie Entfaltung zu. Der realen Agnes wird es untersagt, durch eigene Lebensplanung die Entwicklung des Textes zu stören. Denn dem Sachbuch-Autor gelingt es mit seinem Modell Agnes zum ersten Mal, einen fiktiven Text zu schreiben. Frühere Versuche sind daran gescheitert, das Kunstwerk realistisch darzustellen: „»Ich habe es nie geschafft, meine

Stoffe zu beherrschen. Es blieb immer alles künstlich.« (AG, S. 31) Deshalb versucht der Ich-Erzähler krampfhaft, die Glaubwürdigkeit und das Eigenleben seines jüngsten Romanentwurfes zu bewahren. Die Kluft zwischen Realität und Fiktion wird dadurch aber immer größer. Der Ich-Erzähler lebt weniger die Beziehung zu der Promovendin, als vielmehr zu seinem Textentwurf. Dies wird insbesondere an Stellen deutlich, an denen der Ich-Erzähler offensichtlich nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann:

»Agnes wird nicht schwanger«, sagte ich. »Das war nicht... Du liebst mich nicht. Nicht wirklich.« »Warum sagst du das? Es ist nicht wahr. Ich habe nie... nie habe ich das gesagt.« »Ich kenne dich. Ich kenne dich vielleicht besser als du dich selbst.« »Das ist nicht wahr.« Als müsse ich mich selbst überzeugen, sagte ich nur: »Sie ist nicht schwanger.« (AG, S. 90)

So spricht der Ich-Erzähler der realen Agnes das Lebensrecht ab. Wo die Göttin Venus der ovidischen Statue das Leben schenkt, beharrt der Sachbuch-Autor bei Peter Stamm auf einer Petrifizierung seines Modells.<sup>31</sup> Das reale Leben wird dem Tod geweiht und durch das Wort mortifiziert. Agnes versucht sich daraufhin von ihrem Künstler zu lösen, lässt aber nach einem unfreiwilligen Schwangerschaftsabbruch den Kontakt wieder zu. Wieder ist sie selbst es, die den Auftrag an den Ich-Erzähler und Künstler heranträgt, das Kunstwerk weiterzuführen. „»Du mußt es aufschreiben«, sagte Agnes, »du mußt uns das Kind machen. Ich habe es nicht geschafft.«“ (AG, S. 116) Damit unternehmen die beiden Protagonisten lediglich innerhalb des Kunstwerkes den Versuch, das Wort Fleisch werden zu lassen und wagen den Sprung auf die reale, natürliche Ebene nicht: Eine Familienplanung ist nur in der Fiktion vorgesehen (vgl. AG, S. 113). Auch hierin unterscheidet sich die moderne Mythosrezeption vom ovidischen Text, denn Pygmalion und seine namenlose, von der Göttin Venus zum Leben erweckte Statue bekommen sehr wohl ein Kind.<sup>32</sup> Das fiktive Kind, das der Ich-Erzähler und

---

<sup>31</sup> Vgl. den Roman *Pygmalion* von Georg KAISER: *Pygmalion. Zweimal Amphitryon*. Bellerophon. Zürich: Artemis 1948, S. 123–132. Vgl. RIEDEL: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, S. 202.

<sup>32</sup> Interessanterweise kehrt Stamm die Namensgebung seiner Figuren um: Während im antiken Mythos der Künstler namentlich bekannt ist, bleibt die Statue namenlos. Erst seit Rousseau hat sich der Name Galathea durchgesetzt. Dagegen wird im Roman *Agnes* das

Agnes auf dem Papier zeugen, wird bezeichnenderweise dem Planeten Venus zugeordnet: „Ich holte das Buch [über die Sternzeichen, Anm. KW] und las vor: »Der Stiertyp wird von der Venus bestimmt.«“ (AG, S. 115) Hier schlägt Peter Stamm explizit die Brücke zum antiken Pygmalion-Mythos, verfremdet aber die Aussage. Denn die lebenspendende Funktion der Göttin Venus bei Ovid kommt im Roman *Agnes* nicht zum Tragen: Das Wort wird nicht Fleisch, sondern bleibt gänzlich der Fiktion verhaftet.<sup>33</sup>

#### 4. Neues Selbstverständnis: Von der vermenschlichten Kunst zum vergöttlichten Künstler

Obwohl der antike Pygmalion-Mythos auf eine „erotische Anekdote“ verkleinert wurde, stellt er „jene ungeheure Frage [...]: Wie es zur Verlebendigung des Toten kommen kann. Dies verbindet die Geschichte mit den ‚großen‘ Erzählungen über Schöpfung, über das Werden, über die Bildung des Menschen.“<sup>34</sup> Der Pygmalion-Mythos beschäftigt sich mit der Frage nach der Vermenschlichung von Kunst und der Verlebendigung eines Kunstwerkes. Die moderne Adaption bei Peter Stamm stellt sich konträr dagegen. Hier wird nicht die Geburt eines Menschen erzählt, sondern vielmehr die Geburt des Künstlers aus seinem Werk

---

Modell und Kunstwerk mit Namen genannt, während der Ich-Erzähler bis zum Schluss anonym bleibt. Dies verdeutlicht, dass Agnes ursprünglich eine reale Figur ist, die erst durch das Kunstprojekt *Agnes* der künstlichen Welt der Fiktion überantwortet wird. Der Ich-Erzähler stiehlt sich letztlich aus der Verantwortung, die er für seine Partnerin Agnes trägt, indem er seinen Namen nicht preisgibt. Er bleibt ein anonymes, diffuses Ich und ist schwerlich von anderen abzugrenzen, denn jeder könnte zu einem Ich-Erzähler werden und durch den pragmatischen Gebrauch des Wortes zum Schöpfer einer neuen Welt.

<sup>33</sup> Bei Heine und Büchner wird die Idee der kinderlosen Statue zum Kampfbegriff in der Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Natur. Vgl. Heinrich HEINE: „Die romantische Schule. Erstes Buch“. In: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1979, 8/1, S. 155 und Georg BÜCHNER: „Dantons Tod“. In: *Georg Büchner. Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Pöribacher u.a. München: Hanser 1988, S. 96.

<sup>34</sup> BÖHME: „Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion“, S. 115.

dargestellt.<sup>35</sup> Während Pygmalion sein Kunstwerk bestaunt und sich in dessen Vollkommenheit verliebt, bewundert der Ich-Erzähler lediglich den Schöpfer in sich selbst und seine neue Rolle als Autor. Der Fokus liegt längst nicht mehr auf seinem Kunstwerk, dem Text, sondern auf seinem Selbstverständnis als Schriftsteller.<sup>36</sup> Er hat erfahren, dass er mit der performativen Kraft der Sprache eigene Realitäten erschaffen kann und empfindet dies als lustvollen Schöpfungsakt.<sup>37</sup> In der Folge wird das reale Modell Agnes und ihr Lebensglück dem Kunstwerk untergeordnet:

»Es muß etwas passieren, damit die Geschichte interessanter wird«, sagte ich endlich zu Agnes. »Bist du nicht glücklich, so wie wir es haben?«  
»Doch«, sagte ich, »aber Glück macht keine guten Geschichten. Glück läßt sich nicht beschreiben. Es ist wie Nebel, wie Rauch, durchsichtig und flüchtig. Hast du jemals einen Maler gesehen, der Rauch malen konnte?« (AG, S. 67)<sup>38</sup>

Aus Sorge darüber, dass er als Autor verstummen müsse, riskiert der Ich-Erzähler sogar die gemeinsame Beziehung. Agnes wird als Modell bewundert und gebraucht, gerät aber als Mensch und Partnerin ins Hintertreffen. Der Ich-Erzähler opfert sie blind seiner Kunst. Die Faszination und Macht, die eine Geschichte, wie ein „Gift“, ausüben kann, wird Agnes zum Verhängnis:

»Als Kind waren die Figuren der Bücher, die ich las, meine besten Freunde [...]. Ich bin immer traurig, wenn ich ein Buch zu Ende gelesen habe [...]. Ich lese nicht mehr viel«, sagte Agnes, »vielleicht deshalb. Weil ich nicht mehr wollte, daß Bücher Gewalt über mich haben. Es ist wie ein Gift.« (AG, S. 119f.)

---

<sup>35</sup> Vgl. Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*. Band IV.I. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 438.

<sup>36</sup> Bezeichnenderweise ist der Sachbuch-Autor früher an seinen Ansprüchen als Schriftsteller gescheitert: »Warum hast du aufgehört zu schreiben«, fragte Agnes, »richtig zu schreiben?« »Ich weiß nicht. Ich hatte nichts zu sagen. Oder ich war nicht gut genug. [...]« (AG, S. 46).

<sup>37</sup> Vgl. Steffen DIETZSCH: „Lüge. Umriß einer Begriffsgeschichte“. In: *Dichter lügen*. Hg. v. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans. Essen: Die blaue Eule 2001, S. 15–35, S. 20.

<sup>38</sup> Vgl. Hartmut VOLLMER: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen«. Peter Stamms Roman *Agnes*“. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 100.2 (2008), S. 266–281.

Die Protagonistin erkennt selbst, dass der Text des Ich-Erzählers sie dazu verleitet, ihre eigene Identität aufzugeben. Doch sie findet nur in wenigen Momenten die Kraft, sich dem Sog der Literatur zu entziehen.<sup>39</sup> Damit wird Agnes dem Wort hörig. Die Parallelen zum antiken Mythos sind in diesem Punkt überdeutlich: „Pygmalion [imitiert], was Privileg göttlicher Potenz oder naturförmigen Werdens ist. Der Erdgeborene schafft eine Kopfgeburt.“<sup>40</sup> Auch der Ich-Erzähler erschafft die reale Agnes als Kopfgeburt nochmals: „»Gut«, sagte ich, »du wirst aus meinem Kopf neu geboren wie Athene aus dem Kopf von Zeus, weise, schön und unnahbar.«“ (AG, S. 54) Bezeichnenderweise dauert die Beziehung zwischen Agnes und dem Ich-Erzähler auch exakt neun Monate – wie eine Schwangerschaft. Doch am Ende stehen nicht ihre Geburt, sondern ihr Tod und stattdessen die Geburt eines Künstlers.<sup>41</sup> Dabei nimmt der Ich-Erzähler billigend in Kauf, dass er durch seinen Schöpfungsakt die lebendige Agnes, die ihm Modell stand, dem Tod überschreibt. Dies bedeutet aber zugleich für ihn als Künstler, dass er seine Muse verliert und deshalb selbst verstummen muss. Das Ende der Figur ist zwingend auch das Schlusskapitel des Textes und der Schlusspunkt des Ich-Erzählers als Autor.<sup>42</sup> Seine Karriere als Künstler endet damit im Moment ihres Entstehens. Während Pygmalion auf die Vermenschlichung seiner Kunst insistiert, interessiert sich der Ich-Erzähler nur für seine eigene Apotheose. Anders als bei Pygmalion lässt sich bei Peter Stamm Kunst und Leben nicht vereinbaren. Agnes nimmt ihr Ende, das sich in der Geburt des Künstlers manifestiert, selbst vorweg:

»Es ist, als sei ich zu einer Person des Buches geworden. Und mit der Geschichte endet auch das Leben dieser Person. Aber manchmal bin ich auch froh. Dann ist das Ende wie die Befreiung aus einem bösen Traum, und ich fühle mich ganz leicht und frei, wie neugeboren. Ich frage mich

---

<sup>39</sup> Vgl. AG, S. 91: „»Geh, geh weg. Laß mich. Du widerst mich an mit deiner Geschichte.«“ Ebenso AG, S. 137.

<sup>40</sup> BÖHME: „Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion“, S. 119.

<sup>41</sup> Vgl. Birgit SCHMID: *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel ‚Agnes‘ von Peter Stamm*. Bern: Lang 2004 (= Zürcher Germanistische Studien 58), S. 94.

<sup>42</sup> Vgl. Markus SCHWAHL: „Die Leere in der Mitte. Postmoderne Literatur im Unterricht: Peter Stamms Roman *Agnes*“. In: *Literatur im Unterricht* 10.2 (2009), S. 93–105, S. 102f.

manchmal, ob die Schriftsteller wissen, was sie tun, was sie mit uns anstellen.« (AG, S. 120)

Es ist paradox, dass Agnes im Lauf der Erzählung ihr eigenes Ende wie einen Befreiungsschlag wahrnimmt, der einer Geburt gleich kommt. Denn damit ist das Experiment, ein schriftliches Porträt ihrer selbst zu erschaffen, gänzlich gescheitert. Das Medium Schrift, das Agnes fixieren sollte, trägt letztlich zu ihrer Auslöschung bei und so verschwindet Agnes spurlos aus *Agnes*, ihrer eigenen Geschichte. Der Anfangssatz des Romans nimmt das Ende in einer Rahmung bereits vorweg: „Agnes ist tot. Ein Geschichte hat sie getötet.“ (AG, S. 9)

Damit ist der Roman *Agnes* von Peter Stamm eine moderne Pygmalion-Erzählung, jedoch unter negativem Vorzeichen. Der Mythos bei Ovid eröffnet eine glückliche Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Werk, das zum Leben erweckt wurde. Bei Stamm steht am Schluss aber keine gemeinsame Zukunft, sondern vielmehr der Tod: Der Künstler hat seine Geliebte der Kunst geopfert. Während bei Pygmalion das Kunstwerk zum Leben erweckt wird, zeigt sich die Kunst bei Peter Stamm als todbringende Macht. Handelt es sich im Roman *Agnes* zunächst um eine lebendige, junge Frau, muss sie doch durch das narzisstische Kunstverständnis des Geliebten ihre Freiheit einbüßen. Am Ende haben alle verloren: Agnes ihre Liebe zum Ich-Erzähler und vermutlich ihr Leben; der Ich-Erzähler seine Muse und damit seine Existenz als Künstler. Allein das Kunstwerk, ein schmales „Büchlein“ (AG, S. 140) – auf Papier gedruckt und damit gleichsam petrifiziert – überdauert als Roman *Agnes*.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- BÜCHNER, Georg: „Dantons Tod“. In: *Georg Büchner. Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Pörnbacher u.a. München: Hanser 1988.
- HEINE, Heinrich: „Die romantische Schule. Erstes Buch“. In: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1979.
- KAISER, Georg: *Pygmalion. Zweimal Amphitryon. Bellerophon*. Zürich: Artemis 1948, S. 123–132.
- [LOGAU, Friedrich von:] Salomons von Golaw: *Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend*. Breslau: C. Kloßmann [1654], III, 10,8.
- OVID: *Metamorphosen*. Lateinisch und deutsch. Übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Königin Grille und andere Kleinprosa*. Hg. v. Dietrich Leube. Aus dem Franz. übersetzt von Anna und Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Insel 1978, S. 87–98.
- STAMM, Peter: *Agnes*. Roman. München: btb <sup>7</sup>2004.

### Sekundärliteratur

- ASSMANN, Aleida: „Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 63–87.
- AURNHAMMER, Achim und Dieter MARTIN (Hg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig: Reclam 2003.
- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*. Band IV.I. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>4</sup>1981.

- BLÜHM, Andreas: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt am Main: Lang 1988.
- BÖHME, Hartmut: „Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 89–125.
- BÖSCHENSTEIN, Renate: „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 127–162.
- DIETZSCH, Steffen: „Lüge. Umriß einer Begriffsgeschichte“. In: *Dichter lügen*. Hg. v. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans. Essen: Die blaue Eule 2001, S. 15–35.
- DINTER, Annegret: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter 1979.
- DOERING, Sabine: „Eiswinde in Chicago. An der Literatur erfroren: Peter Stamms gelungener Debüt-Roman“. In: FAZ, 23.04.1999, S. 42.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übersetzt von Heinz-Georg Held. München: dtv 1987.
- GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1960.
- LUDWIG, Peter H.: Art. „Erwartungseffekt“. In: *Handwörterbuch Pädagogische Psychologie*. Hg. v. Detlef H. Rost. Weinheim: Psychologie Verlags Union 2006, S. 132–138.
- MARTIN, Dieter: „»Sei Marmor!« Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos“. In: *Auf klassischem Boden begeistert. Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*. Hg. v. Olaf Hildebrand und Thomas Pittrof. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004, S. 315–334.
- MARTIN, Dieter: Art. „Pygmalion“. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Maria Moog-Grünwald. Stuttgart: Metzler 2008, S. 631–640.

- MAYER, Mathias: „Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser“. In: DVJs 64.2 (1990), S. 278–310.
- MAYER, Mathias: „Geschlossene Füße [sic!] oder Galatheas Schritt ins Leben. Beobachtungen eines Pygmalion-Modells zwischen Homer und Beckett“. In: *Verbergendes Enthüllen. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens: Festschrift für Martin Stern*. Hg. v. Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 53–66.
- MAYER, Mathias: „Pygmalions steinerner Gast. Das Phänomen der Stimme“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 253–270.
- NEUMANN, Gerhard: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 11–62.
- RIEDEL, Volker: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2000.
- SCHMID, Birgit: *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel ‚Agnes‘ von Peter Stamm*. Bern: Lang 2004 (= Zürcher Germanistische Studien 58).
- SCHWAHL, Markus: „Die Leere in der Mitte. Postmoderne Literatur im Unterricht: Peter Stamms Roman *Agnes*“. In: *Literatur im Unterricht* 10.2 (2009), S. 93–105.
- SONTAG, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- VOLLMER, Hartmut: „»Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen«. Peter Stamms Roman *Agnes*“. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 100.2 (2008), S. 266–281.
- WURMSER, Léon: „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus“. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 163–194.



FILM



## **„Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“ – Zur filmischen Retrospektive auf die RAF: Auf dem Weg zum ‚Familienterrorismus‘?**

CORINA ERK  
(Bamberg)

*Seit dem Autorenfilm Deutschland im Herbst (1977/1978) hat die filmische Rezeption des RAF-Terrorismus eine vielfältige Entwicklung genommen. Zwei Vertreter des RAF-Spielfilms nach dem ‚Jubiläum‘ 30 Jahre Deutscher Herbst sollen im vorliegenden Beitrag hinsichtlich ihres Umgangs mit den Bilderwelten des ‚deutschen‘ Terrorismus untersucht werden, und zwar Schattenwelt (2008, Regie: Connie Walther) und Es kommt der Tag (2009, Regie: Susanne Schneider). Das Hauptaugenmerk der Analyse der RAF-Rezeption in diesen beiden für die Kinoleinwand konzipierten Spielfilmen liegt auf dem Zusammenhang zwischen Terrorismus und Familie. Nach einer Einführung mit Fokus auf aktuelle Fakten zur RAF und nach einem knappen, keineswegs vollständigen Abriss der Geschichte des RAF-Kinos von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart werden exemplarische Szenen aus den Terrorismus-Erinnerungs-Filmen Schattenwelt und Es kommt der Tag in den Blick genommen. Abschließend erfolgt eine Bilanzierung des Gegensatzes zwischen Selbstbild und Fremdbild in Bezug auf die Familie des Ex-Terroristen in den beiden genannten Filmen.*

### 1. Aktuelles zur RAF und der Terrorismus auf der Leinwand

2010, 33 Jahre nach dem Mord an Generalbundesanwalt Siegfried Buback, begann vor dem Oberlandesgericht Stuttgart die Hauptverhandlung im Prozess gegen Verena Becker, die wesentlich an der Vorbereitung und Durchführung des Anschlags auf Buback beteiligt gewesen sein soll.<sup>1</sup> Nach 88 Verhandlungstagen gibt Becker eine Erklärung ab:

In allen Artikeln und Beiträgen, die ich von Ihnen [Michael Buback, Sohn Siegfried Bubacks und Nebenkläger im Verfahren, Anm. CE] gelesen habe, wollen Sie wissen, wer Ihren Vater getötet hat. Diese Frage kann ich Ihnen nicht beantworten, denn ich war nicht dabei.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. o.V. (2009): „Frühere RAF-Terroristin festgenommen“. URL: [www.focus.de/panorama/vermishtes/verena-becker-fruehere-raf-terroristin-festgenommen\\_aid\\_430444.html](http://www.focus.de/panorama/vermishtes/verena-becker-fruehere-raf-terroristin-festgenommen_aid_430444.html) (aufgerufen am 06.02.2013).

<sup>2</sup> Verena BECKER (2012): „»Ich habe nie selbst ein Motorrad gefahren«. Aussage von Verena Becker im Wortlaut“. URL: [www.spiegel.de/politik/deutschland/aussage-von-verena-becker-im-wortlaut-a-833139.html](http://www.spiegel.de/politik/deutschland/aussage-von-verena-becker-im-wortlaut-a-833139.html) (aufgerufen am 06.02.2013).

Über diese Verweigerung einer konkreten Antwort auf die Frage nach den am Anschlag Beteiligten ist Gisela Friedrichsen, Gerichtsreporterin des *Spiegel*, einigermaßen verwundert:

Jahrzehntelang schweigt Ex-RAF-Frau Verena Becker, dann meldet sie sich doch zu Wort – nur um zu verkünden, dass sie auf die zentrale Frage keine Antwort hat: Sie sei nicht dabei gewesen, als Generalbundesanwalt Buback ermordet wurde. [...] Was ist nun die Wahrheit? Es gibt die reine Wahrheit, die historische, die forensische, die Wahrheit jedes Einzelnen.<sup>3</sup>

Bei ihrer Betrachtung der Causa Verena Becker<sup>4</sup> weist Gisela Friedrichsen auf ein wesentliches Charakteristikum der RAF-Historie<sup>5</sup> hin: Die *eine* Wahrheit hinter der RAF gibt es nicht. Je mehr man versucht, sich eben jener Wahrheit hinter dem Phänomen RAF, hinter dem symbolischen Gehalt des bundesrepublikanischen Terrorismus zu nähern, desto weiter entfernt man sich vom Kern der Thematik, desto mehr entgleitet einem gerade diese *eine* Wahrheit, die man zu finden sucht.

Immer stärker geraten bei dieser Suche allerdings die mannigfaltigen Bearbeitungen des Sujets RAF-Terrorismus ins Blickfeld. Dies gilt vor

---

<sup>3</sup> Gisela FRIEDRICHSEN (2012): „Ich war nicht dabei«. Verena Becker im RAF-Prozess“. URL: [www.spiegel.de/politik/deutschland/raf-prozess-verena-becker-sagt-nichts-zum-buback-mord-a-833103.html](http://www.spiegel.de/politik/deutschland/raf-prozess-verena-becker-sagt-nichts-zum-buback-mord-a-833103.html) (aufgerufen am 06.02.2013).

<sup>4</sup> Verena Becker wurde im Juli 2012 wegen Beihilfe zum Mord an Siegfried Buback vor dem Oberlandesgericht Stuttgart zu einer Freiheitsstrafe von vier Jahren verurteilt. Das Urteil über den Revisionsantrag ihres Verteidigers beim Bundesgerichtshof steht nach jetzigem Stand (Februar 2013) noch aus. Vgl. o.V. (2012): „Verena Becker legt Revision ein. Verurteilung im Buback-Mord“. URL: [www.sueddeutsche.de/politik/verurteilung-wegen-buback-mord-verena-becker-legt-revision-ein-1.1410429](http://www.sueddeutsche.de/politik/verurteilung-wegen-buback-mord-verena-becker-legt-revision-ein-1.1410429) (aufgerufen am 06.02.2013).

<sup>5</sup> Die Masse der Sekundärliteratur zur RAF ist mittlerweile nahezu unüberschaubar. Zum Einstieg in die Geschichte des bundesrepublikanischen Terrorismus seien folgende Titel empfohlen: Stefan AUST: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München: Goldmann 2010 (= Goldmann Taschenbücher 15597); Gerd KOENEN: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Frankfurt am Main: Fischer <sup>3</sup>2009 (= Fischer Taschenbuch 15691); Wolfgang KRAUSHAAR (Hg.): *Die RAF. Entmythologisierung einer terroristischen Organisation*. Bonn: bpb 2008 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 657); Butz PETERS: *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Berlin: Argon 2004; Klaus PFLIEGER: *Die Rote Armee Fraktion – RAF – 14.5.1970 bis 20.4.1998*. Baden-Baden: Nomos <sup>3</sup>2011; Michael SONTHEIMER: *»Natürlich kann geschossen werden«. Eine kurze Geschichte der Roten Armee Fraktion*. München: DVA 2010; Willi WINKLER: *Die Geschichte der RAF*. Berlin: Rowohlt 2007.

allem für zwei Kunstbereiche in ganz besonderem Maße: für die Literatur und für den Film.<sup>6</sup> Letzterem widmet sich dieser Beitrag, denn wie die Literatur, so schöpft auch der Film aus dem Bildarsenal der RAF und trägt zugleich zu diesem bei. Daraus ergibt sich folgende Wechselbeziehung: Der RAF-Film<sup>7</sup> bedient sich in eben jenem Maße der Ikonographie der RAF-Terroristen, wie er die Bilderwelt des kollektiven RAF-Gedächtnisses mit eigenen Darstellungsweisen erneuert.

Dies reicht von frühen Ästhetisierungen der RAF im Neuen Deutschen Film – genannt sei hier der Autorenfilm *Deutschland im Herbst*<sup>8</sup> (1977/1978) – über Versuche der politischen Aufarbeitung, beispielsweise in Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas Literaturverfilmung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*<sup>9</sup> (1975) oder Reinhard Hauffs *Stammheim*<sup>10</sup> (1986), bis hin zu Pop-Varianten wie Christopher Roths Biopic *Baader*<sup>11</sup> (2002) und dem Hollywood-Blockbuster *Der Baader Meinhof Komplex*<sup>12</sup> von Uli Edel, produziert von Bernd Eichinger, aus dem Jahr 2008.

Dem RAF-Film kommt insofern eine hervorgehobene Bedeutung zu, weil ein Schwerpunkt der visuellen Aufarbeitung der RAF auf dem Zusammenhang zwischen Terrorismus und Familienleben liegt, so die

---

<sup>6</sup> Eine kommentierte Filmographie zu Spielfilmen und Dokumentationen über die RAF und den Deutschen Herbst aus den Jahren 1967 bis 2007 findet sich bei Anna PFITZENMAIER (2007): „RAF, Linksterrorismus und »Deutscher Herbst« im Film. Eine kommentierte Filmographie (1967–2007)“. URL: [www.zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/raf\\_filmographie.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/raf_filmographie.pdf) (aufgerufen am 06.02.2013).

<sup>7</sup> Ob vom RAF-Film bereits als eigenem Genre gesprochen werden kann, muss an dieser Stelle offen bleiben. Die Heterogenität der darunter zu fassenden Filme legt jedoch nach einer vorläufigen Betrachtung der Thematik nahe, dass die Genre-Zuschreibung „RAF-Film“ sich als durchaus problematisch erweist. Dennoch wird der Terminus im Folgenden seiner begrifflichen Prägnanz wegen Verwendung finden.

<sup>8</sup> Vgl. Alexander KLUGE u.a. (Regie): *Deutschland im Herbst*. 119 Min. Deutschland 1977/1978.

<sup>9</sup> Vgl. Volker SCHLÖNDORFF und Margarethe von TROTTA (Regie): *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. 101 Min. Deutschland 1975.

<sup>10</sup> Vgl. Reinhard HAUFF (Regie): *Stammheim*. 103 Min. Deutschland 1986. Des problematischen Status von *Stammheim* als Doku-Fiktion bin ich mir durchaus bewusst, kann auf ihn an dieser Stelle aber nicht in extenso eingehen.

<sup>11</sup> Vgl. Christopher ROTH (Regie): *Baader*. 110 Min. Deutschland 2002.

<sup>12</sup> Vgl. Uli EDEL (Regie): *Der Baader Meinhof Komplex*. 143 Min. Deutschland 2008.

hier angenommene Hypothese. Ein prominenter Vertreter dieses Zweiges des RAF-Films ist Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit*<sup>13</sup> (1981), aber auch Christian Petzold's *Die innere Sicherheit*<sup>14</sup> (2000) lässt sich in dieser Kategorie verorten. Nachfolgend werden daher zwei bisher in der Forschung nicht beachtete fiktionale Visualisierungen in den Mittelpunkt gestellt, die sich den Bilderwelten der RAF aus retrospektiver Sicht der Nachfolgeneration der Terroristen widmen. Anhand der Rezeption der RAF im Post-2000-Kino in den Filmen *Schattenwelt*<sup>15</sup> (2008, Regie: Connie Walther) und *Es kommt der Tag*<sup>16</sup> (2009, Regie: Susanne Schneider) soll folgender zentraler Fragestellung nachgegangen werden: Wie wird in diesen Filmen der Mythos RAF<sup>17</sup> sowie die Erinnerung an den bundesrepublikanischen Terrorismus ästhetisch

---

<sup>13</sup> Vgl. Margarethe von TROTTA (Regie): *Die bleierne Zeit*. 102 Min. Deutschland 1981.

<sup>14</sup> Vgl. Christian PETZOLD (Regie): *Die innere Sicherheit*. 102 Min. Deutschland 2000.

<sup>15</sup> Vgl. Connie WALTHER (Regie): *Schattenwelt*. 92 Min. Deutschland 2008.

<sup>16</sup> Vgl. Susanne SCHNEIDER (Regie): *Es kommt der Tag*. 104 Min. Deutschland/Frankreich 2009.

<sup>17</sup> Für Überlegungen zur Genese des Mythos RAF, zu seinen (ästhetischen) Ausprägungen und zur terminologischen Problematik vgl. Cordia BAUMANN: *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls »Katharina Blum« bis zum »Baader Meinhof Komplex«*. Paderborn: Schöningh 2012 (= Sammlung Schöningh. Zur Geschichte und Gegenwart), S. 57–116; Anita BLASBERG: „Mythos Rote Armee Fraktion“. In: *Mythen in der Kunst*. Hg. v. Peter Tepe u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Mythos 1), S. 176–195; Matteo GALLI und Heinz-Peter PREUßER: „Mythos Terrorismus. Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 7–18; Matteo GALLI: „»Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichts-Supermarkt«? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 101–116; Wolfgang KRAUSHAAR: „Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1186–1210; Heinz-Peter PREUßER: „Warum Mythos Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 69–83. Zum diesem Artikel zugrunde liegenden Mythos-Begriff vgl. Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92).

inszeniert? Von entscheidender Bedeutung für die beiden genannten Filme ist, wie bereits angedeutet, die Verschränkung des Themas RAF-Terrorismus mit ‚terroristischen‘ Handlungsweisen innerhalb der Familie und die Aufarbeitung der RAF-Vergangenheit der Eltern durch die Generation ihrer Kinder.

Zum Bilderarsenal von *Schattenwelt* und *Es kommt der Tag* gehört dabei ein Gegenentwurf zur positiv konnotierten Pop-Ikone des RAF-Helden, wie sie vermeintlich in Christopher Roths *Baader* dargestellt wird. Die beiden nach dem ‚Jubiläum‘ 30 Jahre Deutscher Herbst entstandenen Filme konterkarieren das im Mythos RAF angelegte Bild vom heroischen Revolutionskämpfer, indem sie die Protagonisten – Volker Widmer in *Schattenwelt* und Jutta Beermann alias Judith Müller in *Es kommt der Tag* – als emotional labile, gebrochene Ex-Terroristen zeigen. Als Vorbilder für ihre Kinder – Samy sowie Alice Rybka und Lucas Müller – eignen sich die beiden folglich nicht mehr. Basierend auf einem verzerrten Selbstbild versuchen die ehemaligen Terroristen jedoch, ihre vormals starke, autarke Position innerhalb der terroristischen Vereinigung auch in ihren jeweiligen Familien einzunehmen. Der Nachfolgegeneration hingegen ist das Leben in der Bundesrepublik der 1970er Jahre fremd, von ihren Eltern haben sie sich bereits vor geraumer Zeit distanziert. Zugleich allerdings streben sie nach einer Auseinandersetzung mit den Eltern zur Konstruktion der eigenen Identität. Innerhalb dieses Prozesses agieren die Figuren eben jener Nachfolgegeneration als Spiegelbild der Eltern, vor allem, was deren Unbedingtheit und extreme Lebenshaltung angeht. Mit beinahe schon terroristischem Gestus konfrontieren sie die Ex-Terroristen mit deren Vergangenheit und den Fragen nach Reue, Verantwortung und Schuld.

Inhaltlich soll folglich herausgearbeitet werden, dass sich gerade innerhalb des RAF-Films ab dem Jahr 2000 eine Werkgruppe darauf fokussiert, das Thema innerdeutscher Terrorismus der 1970er Jahre vom retrospektiven Standpunkt der Nachfolgegeneration zu zeigen und dabei vor allem die sich daraus ergebenden Konfliktsituationen innerhalb der Familie in den Mittelpunkt zu rücken. Schwach gezeichnete Ex-Terroristen dekonstruieren dabei den positiv besetzten Mythos RAF und

hinterfragen die im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Erinnerungen<sup>18</sup> an die RAF.

## 2. Vom Opfer zur Täterin: Die RAF-Erinnerung in *Schattenwelt*

Am Drehbuch zu Connie Walthers *Schattenwelt*, einer Produktion aus dem Jahr 2008, wirkte der Ex-Terrorist Peter-Jürgen Boock mit. In diesem Film, der an den Genre-Grenzen von Drama und Thriller angesiedelt ist, werden die Auswirkungen des bundesrepublikanischen Terrorismus auf die Opfer des Terroristen, darunter auch seine eigene Familie, dargestellt.

Der Film setzt ein, als Volker Widmer (Ulrich Noethen), ein früheres Mitglied der linksterroristischen Szene, nach über zwanzig Jahren aus der Haft entlassen wird. Seine Versuche, ein bürgerliches Leben aufzunehmen, werden dominiert von seinem Wunsch, wieder Zugang zu seinem Sohn Samy (Christoph Bach) zu finden. Widmers Wiedereintritt in die Gesellschaft bleibt jedoch nicht unbemerkt: Seine neue Wohnungsnachbarin, Valerie Matos (Franziska Petri), sucht Zugang zu Widmer. Im Verlauf des Films stellt sich heraus, dass Valerie die Tochter des Mannes



Abb. 1: Filmplakat

<sup>18</sup> Zum Konzept des kollektiven Gedächtnisses vgl. Jan ASSMANN: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (= stw 724), S. 9–19; Jan ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck <sup>6</sup>2007 (= Beck'sche Reihe 1307); Astrid ERLI: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.

ist, den Widmer in seiner aktiven Terroristenzeit tötete. Valeries Leben ist vom Ringen mit dem Verlust des Vaters gekennzeichnet, die Beziehung zu ihrem eigenen Sohn erweist sich als in hohem Maße problematisch.

Dem Umfang des Beitrages geschuldet, kann an dieser Stelle keine Gesamtanalyse des Films erfolgen. Jedoch soll anhand einer exemplarischen Szene verdeutlicht werden, wie in *Schattenwelt* mit dem Themenkomplex Mythos RAF und ästhetische Inszenierung der Erinnerung an die RAF, eingebunden in das Familiensujet, umgegangen wird.

Die Regisseurin Connie Walther beschreibt die beiden Protagonisten Valerie und Widmer wie folgt:

Sie: ein Opfer, das vergessen wurde neben den berühmten Toten, das nicht zurechtkommt mit seinem schiefen Leben. Er: eine krude Berühmtheit, bemüht, sich in einer ihm fremd gewordenen Welt unauffällig zurecht zu finden. Damals drängte er sich mit Gewalt in ihr Leben, jetzt läßt sie ihn nicht in Ruhe. Sie müssen ihre Geschichte fortführen, sich miteinander einlassen, um aus dem übermächtigen Schatten der Vergangenheit herauszutreten. [...] Die Figuren [...] schaffen sich eine Gegenwart, die ihre Vergangenheit endlich beherrscht.<sup>19</sup>

Derart optimistisch ist die Fähigkeit der Figuren, ihre Vergangenheit zu beherrschen, jedoch nicht einzuschätzen. Bereits der Titel des Films, *Schattenwelt*, deutet an, dass die Schatten der Vergangenheit des RAF-Terrorismus, der im Film allerdings nicht explizit erwähnt wird, noch in die Gegenwart hineinreichen, das Handeln der Figuren also auch im Jetzt bestimmen.<sup>20</sup>

In der Sequenz *Auf dem Weg nach Berlin*<sup>21</sup> wird der enge Zusammenhang zwischen der Terroristengeneration und der nachfolgenden viru-

---

<sup>19</sup> Connie WALTHER: „»Eine fiktionale Versuchsanordnung, eine deutsche Geschichte, ein radikales Drama«. URL: [www.schattenwelt-der-film.de/team/connie\\_walther](http://www.schattenwelt-der-film.de/team/connie_walther) (aufgerufen am 13.08.2012).

<sup>20</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die spezifische Farbgebung respektive Nicht-Farbgebung und die Lichtführung des Films von Interesse, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

<sup>21</sup> Auf das Anfügen umfassender Sequenzprotokolle zum jeweiligen Film mit Angaben zu filmtechnischen Darstellungsmitteln und zur Dialogführung wird an dieser Stelle aufgrund formaler Beschränkungen eines Sammelband-Beitrages verzichtet. Die detaillierten Zeitangaben der jeweils beschriebenen Szenen, die sich auf die DVD-Fassungen von

lent: Zwischen Valerie und Widmer entwickelt sich ein Gespräch über dessen Ausbildungszeit in einem Terroristencamp im Jemen und dem Umgang mit der Waffe. Zugleich aber stellt Widmer sofort wieder den Bezug zu seiner eigenen Familiengeschichte her, indem er den Grund für die Fahrt nach Berlin – seinen Wunsch nach mehr Nähe zu seinem Sohn Samy – als von „der Bewegung“ losgelöstes Ziel beschreibt. Valerie hingegen, die sich nach den Aufnahmebedingungen der Terroristengruppe erkundigt, bescheinigt Widmer: „So jemand wie du hätte echt gute Chancen gehabt bei uns anzufangen.“ Valerie würde nach „der Knarre“ genauso schnell greifen wie nach einem Getränk: „Da merkst du einfach, da ist jemand, der ist wie du.“ Sogleich findet dann ein Rollentausch statt: Valerie greift tatsächlich zur Waffe und bedient sich auch auf sprachlicher Ebene des terroristischen Gestus, als sie Widmer in einer Autobahnraststätte mit dem Mord an ihrem Vater konfrontiert: „Du hast meinen Vater erschossen, du Schwein.“



Abb. 2: Valerie (links) bedroht Widmer.

---

*Schattenwelt* und *Es kommt der Tag* beziehen, sollten für eine Orientierung innerhalb des jeweiligen Films aber ausreichen. Die inhaltlichen Bezeichnungen der einzelnen Sequenzen stammen allesamt von der Verfasserin. Gleiches gilt für die Dialog-Protokolle der Filmfiguren.

„Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“

Für den Moment allerdings kann Widmer noch einmal in das Selbstbild des dominanten Terroristen zurückschlüpfen, gelingt es ihm doch, Valerie zunächst zu entwaffnen.<sup>22</sup> Nichtsdestoweniger stehen sich die Generationen in ihren Identitätskonstruktionen näher, als ihnen bewusst ist, vor allem, was ihr beständiges Oszillieren zwischen Täter-versus Opferrolle betrifft.

Insofern lässt sich der Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart nicht mehr umkehren. Die Situation eskaliert erneut, als Widmer und Valerie bei Samy, dem Sohn des Ex-Terroristen, eintreffen, und zwar in der Sequenz *Begegnung mit Samy*: Valerie wandelt sich in dieser Szene vom Opfer zur Mittäterin. In ihrem Selbstbild will sie sich als wirkmächtig verstanden wissen, als die Situation beherrschend. Ihrem Feindbild, dem Ex-Terroristen, nähert sie sich damit bis zur Deckungsgleichheit an, wird sie doch selbst zur Terroristin.



Abb. 3: Valerie richtet erneut die Waffe auf Widmer. Talat und Samy (ganz rechts) müssen zusehen.

Samy, den der traumatische Verlust des Vaters auf der Stufe eines schutzbedürftigen Kindes hat verharren lassen, der sich zudem in einem „Hochsicherheitstrakt“ verschanzt – man beachte die Analogie zur

---

<sup>22</sup> Vgl. *Schattenwelt*, 00:46:50–00:51:25.

JVA Stammheim –, ist erneut in der Opferrolle. Die Lebensweise seines Vaters Volker Widmer hat nicht nur seine Vergangenheit zerstört; der latent terroristische Akt des zweiten Opfers, Valerie, zerstört gleichermaßen seine Gegenwart wie möglicherweise seine Zukunft aufgrund der Schüsse auf seinen Lebensgefährten Talat (Mehdi Nebbou).



Abb. 4: Samys Lebensgefährtin Talat liegt mit einer Schusswunde am Boden.

Von Volker Widmer schließlich bleibt nicht das Bild eines heroischen Revolutionärs zurück. Vielmehr lädt er erneut Schuld auf sich, da es ihm nicht gelingt, einen Ausgleich zwischen den Generationen herzustellen, und da er seine beiden Opfer, Valerie und Samy, erneut in seine terroristische Vergangenheit hineinzieht. Sein Wunsch nach Bestätigung seines Selbstbildes als treusorgender Vater bleibt unerfüllt. Doch auch das von ihm vorherrschende Fremdbild des gewalttätigen Terroristen ist zu seiner Identitätskonstruktion nicht mehr geeignet. Widmer verliert die Kontrolle über das Geschehen, seine Wandlung vom Saulus, so sein Deckname in der Terroristen-Gruppe, zum Paulus scheidet.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. *Schattenwelt*, 01:09:37–01:14:37.

*„Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“*



Abb. 5: Volker Widmer ist handlungsunfähig.

Die Zukunft, die im Film in der letzten Einstellung angedeutet wird, ist düster: In Großaufnahme wird Valeries Sohn Robbi (Rino Zepf) gezeigt. Auf seinem Gesicht zeichnet sich ein ähnlich entschlossener Gestus ab, wie ihn seine Mutter Valerie in der Konfrontation mit Widmer bewies. Auch in der Enkelgeneration geht der ‚Familienterrorismus‘ möglicherweise weiter.



Abb. 6: Valeries Sohn mit entschlossenem Blick

### 3. *Es kommt der Tag* zwischen Terrorismus, Widerstand und Familien-drama oder: Wer ist schuld?

Einen etwas anders gelagerten Fall, wenn auch mit zahlreichen konzeptionellen Überschneidungen, stellt der Film *Es kommt der Tag* der Regisseurin Susanne Schneider dar:



Die ehemalige RAF-Terroristin Jutta Beermann (Iris Berben) ist im Elsass untergetaucht und führt nun ein bürgerliches Leben mit zwei Kindern – Lucas (Sebastian Urzendowsky) und Francine (Sophie-Charlotte Kaissling-Dopff) – auf dem Weingut ihres Mannes Jean-Marc (Jacques Frantz). Ihre Tochter aus Terroristen-Zeiten, Alice Rybka (Katharina Schüttler), spürt die Ex-Terroristin auf. Diese hatte Alice als Kleinkind zur Adoption freigegeben. Nun fordert die junge Frau von ihrer Mutter eine Auseinandersetzung mit ihrer politischen wie privaten Vergangenheit, während Jutta, die nun als Judith Müller lebt, kein Interesse an einer Aufarbeitung derselben hat.

Abb. 7: Filmplakat

Von Beginn des Films an ist klar, worum es Alice geht: um eine Spurensuche in ihrer Vergangenheit, ein Abgleichen ihrer eigenen Identität mit der Vorstellung, die sie sich von ihrer Mutter gemacht hat. „Auf dem Bild hat sie ausgesehen, als wäre für sie längst alles vorbei. Aber es ist nicht vorbei, nicht für mich. Ich gehe jetzt rückwärts, sozusagen“, lässt Alice ihren Reisebegleiter wissen. Die Fahrt nach Frankreich wird für Alice zu einer Fahrt in die Vergangenheit ihrer Mutter wie auch ihrer eigenen, zu einer Suche nach dem Ursprung. Denn das Fehlen eines gemeinsamen Familienlebens mit ihrer Mutter beeinflusst Alices Selbstbild. Ihr Ziel ist die Vergangenheitsaufarbeitung, über deren

Scheitern sie, respektive ihre Gedankenstimme, zugleich prospektiv Auskunft gibt:

Man müsste zurückgehen können in der Zeit, dahin, wo alles angefangen hat. Man wäre wie ein Fluss, der zurückfließt zur Quelle; man könnte noch mal völlig neu anfangen. Diesmal würde man alles richtig machen. Ich weiß, es geht nicht. Kein Fluss fließt jemals rückwärts; aber es wäre schön.<sup>24</sup>

Doch ähnlich wie in Connie Walthers *Schattenwelt* Valerie zur Mittäterin wird, schwingt sich in Susanne Schneiders *Es kommt der Tag* Alice zur RichterIn über ihre Mutter auf, will sie sie doch dazu zwingen, sich nach 30 Jahren vor der Polizei in Deutschland zu ihren Taten zu bekennen. Auch hier fällt wieder die Parallelführung von RAF-Terrorismus, der analog zu *Schattenwelt* nicht explizit thematisiert wird, und Familiensujet auf, denn Alice klagt Judith alias Jutta auf einer persönlichen Ebene an: „Du hast niemandem von mir erzählt, stimmt's? Es gibt mich gar nicht.“<sup>25</sup>

Trotz einer gestörten Mutter-Tochter-Beziehung tritt der Wunsch der beiden Protagonistinnen nach Nähe zueinander deutlich zutage. Das Familiensujet beginnt allmählich das Thema Terrorismus zu überlagern, bis der Konflikt in einem Streitgespräch eskaliert. In der Sequenz *Die Frage nach dem Warum*<sup>26</sup> fordert Alice, nackt und schutzlos wie sie ist, von ihrer Mutter eine Erklärung dafür, warum sie ihr Kind beim Abtauchen in die Illegalität des Untergrunds zurückließ. Die in dieser kammerspielartigen Szene nachgeholte Geburt Alices – man beachte die Symbolik der Badewanne und des Duschkopfschlauchs – und damit ihre Identitätssuche und zugleich Identitätskonstruktion, filmisch umgesetzt durch einen mirror-shot, der mit Jutta Alices ersehntes Rollen-vorbild integriert, scheitern jedoch erneut.

---

<sup>24</sup> Vgl. *Es kommt der Tag*, 00:00:50–00:02:27.

<sup>25</sup> Ebd., 00:43:50–00:44:00.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., 00:57:18–01:00:08.



Abb. 8: Alice in der Badewanne



Abb. 9: Alice und Jutta (rechts) im mirror-shot

Denn Jutta geht auf diese persönliche Beziehungsebene nicht ein, stattdessen spricht sie im weiteren Filmverlauf in der Sequenz *Gerichtsrrede*:

„Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“

*Terrorismus als Widerstand?*<sup>27</sup> von „Umstände[n], in denen man seine persönlichen Interessen zurückstellen muss, weil man eine Aufgabe erfüllen muss“, von „Revolution“ und „Befreiungskrieg“ und zieht sich damit auf die politische Diskursebene zurück. Der Generationenkonflikt verschärft sich weiter, auch aufgrund divergierender Selbst- und Fremdbilder des jeweils anderen. Paradigmatisch dafür steht der folgende Dialog zwischen Alice, Jutta und deren Sohn Luca. Jutta zu Luca, dessen Großvater im Zweiten Weltkrieg in der Résistance aktiv war:

Ihr seid so verdammt verwöhnt, du und deine ganze Generation; ihr wollt alles, ihr kriegt alles, ihr habt alles. Aber mal einstecken für 'ne Sache, mal den Arsch hochkriegen für irgendjemand, das kennt ihr gar nicht mehr. Maul halten, Spaß haben. Das ist alles, was zählt; egal, auf wessen Kosten.

Daraufhin Alice:

Als ob Widerstand und Terrorismus auch nur das Geringste miteinander zu tun hätten. [...] Sich für Kinder in der Dritten Welt stark machen und die eigenen vor die Hunde gehen lassen, das ist pervers.

Erneut wird politische Argumentation mit dem persönlichen Familiendrama in Beziehung gesetzt. Juttas Selbstbild ist auch weiterhin geprägt von der Vorstellung der Terroristen als Widerstandskämpfer, die sich zugleich vom Mief der bleiernen Zeit der 1950er und 1960er Jahre in der BRD befreien wollten. „Familie war damals das Letzte. Das war der Inbegriff all dessen, was einen krank gemacht hat“, bekennt sie in der Sequenz *Aufwachsen ohne Identität*. Alice hingegen stilisiert die Suche nach ihrer Mutter zur Suche nach ihrer eigenen Identität:

Weißt du, wie das ist, wenn man keine Ahnung hat, wo man herkommt oder wer man ist. Du stehst vorm Spiegel und du weißt nicht, wem du ähnlich siehst, wessen Augen du hast oder wer dir dein Talent zum Singen vererbt hat. Du bist nichts. Das bist du: nichts.

Obwohl die beiden die Distanz zwischen Mutter und Tochter überwinden wollen, gelingt es ihnen nicht, echte Nähe zuzulassen. In ‚terroristischem‘ Unbedingtheitsanspruch fordert Alice von Jutta ein Eingeständnis von Schuld und Reue: „Man hat immer eine Wahl. Oben die heile

---

<sup>27</sup> Vgl. *Es kommt der Tag*, 01:05:27–01:12:35.

Familie und im Keller liegen Leichen. Wie lebt man mit so was?!" Jutta erwidert: „Du denkst, ich bin an allem schuld, stimmt's? An allem, was in deinem Leben schief läuft. Aber ich bin nicht an allem schuld.“<sup>28</sup> Eben diese Schuldfrage bleibt also ungeklärt. Gleichermassen ungelöst bleibt der Generationenkonflikt. Beide sind bedeutungslos, ähnlich dem Mythos RAF.

In einer der letzten Einstellungen zeigt der Film Jutta auf dem Weg von Frankreich nach Deutschland, auf einer Rheinbrücke zwischen den beiden Staaten bleibt sie stehen. Großaufnahme von Juttas Gesicht, dann ein harter Cut, die Schlusseinstellung zeigt in einer Totalen den dahinfließenden Rhein. Ob sich Jutta tatsächlich der Polizei stellt, wird nicht aufgelöst. Der Film verweigert einen Ausblick auf die Zukunft geradeso wie dies in *Schattenwelt* der Fall ist. Vom heilen Selbstbild Juttas in ihrer bürgerlichen Familienwelt distanziert er sich jedoch ebenso wie von dem ihr durch Alice aufgezwungenen Fremdbild der gewalttätigen Terroristin und herzlosen Mutter. Am Schluss sind sich Alice und Jutta ähnlicher als je zuvor, müssen sich beide doch eine neue Identität aufbauen.



Abb. 10: Jutta verabschiedet sich von Alice; Alice sieht ihrer Mutter hinterher; Jutta auf der Rheinbrücke; der Rhein in der Schlusseinstellung.

<sup>28</sup> Vgl. *Es kommt der Tag*, 01:15:55–01:23:13.

#### 4. Selbstbild versus Fremdbild: Chaos in den Familien der Ex-Terroristen

Ein bilanzierender Vergleich hinsichtlich des Umgangs mit dem Mythos RAF und der ästhetischen Inszenierung der Erinnerung an die RAF in den beiden Filmen fällt aufgrund obiger Überlegungen wie folgt aus:<sup>29</sup> Mit Connie Walthers *Schattenwelt* und Susanne Schneiders *Es kommt der Tag* liegen zwei intensive Kammerspiele vor, die die bis heute vorhandenen Wunden in der deutschen Geschichte, geschlagen durch den RAF-Terrorismus, anhand einer Familiengeschichte visualisieren.

Gemeinsam ist beiden Filmen, dass sie keine Lösung für die Dilemmata anbieten, in denen sich ihre Figuren befinden. Der Generationenkonflikt wird nicht überwunden. Fragen nach Schuld und Verantwortung werden aufgeworfen, doch zur Komplexität des Mythos RAF gehört, dass sich diese Fragen nicht mit eindeutigen Zuschreibungen beantworten lassen. Davon zeugt nicht zuletzt die Sprachlosigkeit der Figuren in den beiden Filmen.

Gemeinsam ist beiden Filmen darüber hinaus, dass sie die Opfersicht einnehmen, eine sehr junge Entwicklung in der Geschichte des RAF-Films. Das Trauma-Erlebnis RAF wird visualisiert, und zwar als Trauma-Erlebnis für die Kindergeneration der Ex-Terroristen wie für diese selbst. Volker Widmer und Jutta Beermann erweisen sich als labile, beinahe gebrochene Personen, die der positiv konnotierten Pop-Ikone Andreas Baader diametral entgegenstehen. Da bleibt nichts mehr vom Selbstbild des heroischen Widerstandskämpfers aus dem Mythos RAF. Das Gegenbild des schwachen Ex-Terroristen wird in zahlreichen Variationen vor Augen geführt.

Insofern verzichten beide Filme auf die übliche RAF-Ikonographie als „Thesaurus zitierbarer Oberflächenelemente“,<sup>30</sup> sie produzieren keine RAF-Heldenbilder. Vielmehr dekonstruiert die zerstörerische Wirkung der ‚terroristischen‘ Handlungsweisen innerhalb der Familie, in der die Kinder das Spiegel- wie auch Zerrbild ihrer Eltern sind, den Mythos

---

<sup>29</sup> Die vorgenommenen Analysen exemplarischer Szenen aus *Schattenwelt* und *Es kommt der Tag* sind als Einstieg in eine vertiefte Auseinandersetzung mit den beiden Filmen zu verstehen.

<sup>30</sup> Niels WERBER: „Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neusten Poptliteratur“. In: Weimarer Beiträge 49.1 (2003), S. 55–69, S. 66.

RAF. Die Ex-Terroristen Volker Widmer und Jutta Beermann erweisen sich als Gegenbilder zu den mythisch überhöhten Pop-Ikonen Baader, Ensslin und Meinhof. Zugleich verweigern sie das ihnen aufgezwungene Fremdbild des monströsen Terroristen. Ihr Selbstbild wird vielmehr dominiert von ihrer Situierung innerhalb der Familie. Als Identitätsvorbilder für ihre Kinder jedoch eignen sie sich auch damit nicht.

Auf diese Weise fordern die Spielfilme *Schattenwelt* und *Es kommt der Tag* zum kritischen Hinterfragen der im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Erinnerungen an die RAF heraus. Die Terroristen ließen ihre Kinder in den 1970er Jahren zurück, als sie in den bewaffneten Kampf gingen, denn, so Jutta Beermann im Film: „Man konnte doch nicht mit Kindern kämpfen!“<sup>31</sup> Jahrzehnte nach dem Deutschen Herbst holt die Kinder aber eben jener Kampf ein, als Kampf um ihre eigene Identität und als Kampf mit den Eltern. Dieser von mir als solcher bezeichnete ‚Familienterrorismus‘ manifestiert sich darin, dass die alte Gewalt des RAF-Terrorismus erneut Gewalt produziert, ähneln die Kinder in ihrem Unbedingtheitsanspruch bezüglich einer Lösung der eigenen Vergangenheit den Ex-Terroristen doch auf frappierende Weise.

Abschließend soll daher festgehalten werden: Hinsichtlich der filmischen Verquickung des Themas RAF-Terrorismus mit dem Sujet Familie lässt sich eine deutliche Tendenz erkennen. Diese Entwicklung setzte bereits mit Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* (1981) ein, erhielt aber vor allem ab dem Jahr 2000 stärkeren Auftrieb, etwa mit Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* und hat auch in den jüngsten RAF-Kinofilmen, Andres Veiels *Wer wenn nicht wir*<sup>32</sup> aus dem Jahr 2011 und Nina Grosses *Das Wochenende*<sup>33</sup> (2012), aktuelle Vertreter gefunden. Der Historisierungsprozess der RAF ist dementsprechend noch nicht abgeschlossen; die Gegenwart der Vergangenheit hält auch im Post-2000-Kino mit seiner kontinuierlichen Neuproduktion von RAF-Filmen an.

---

<sup>31</sup> *Es kommt der Tag*, 00:58:56.

<sup>32</sup> Vgl. Andres VEIEL (Regie): *Wer wenn nicht wir*. 121 Min. Deutschland 2011.

<sup>33</sup> Vgl. Nina GROSSE (Regie): *Das Wochenende*. 93 Min. Deutschland 2012.

## Literaturverzeichnis

### Filme

- EDEL, Uli (Regie): *Der Baader Meinhof Komplex*. 143 Min. Deutschland 2008.
- GROSSE, Nina (Regie): *Das Wochenende*. 93 Min. Deutschland 2012.
- HAUFF, Reinhard (Regie): *Stammheim*. 103 Min. Deutschland 1986.
- KLUGE, Alexander u.a. (Regie): *Deutschland im Herbst*. 119 Min. Deutschland 1977/1978.
- PETZOLD, Christian (Regie): *Die innere Sicherheit*. 102 Min. Deutschland 2000.
- ROTH, Christopher (Regie): *Baader*. 110 Min. Deutschland 2002.
- SCHLÖNDORFF, Volker und Margarethe von TROTТА (Regie): *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. 101 Min. Deutschland 1975.
- SCHNEIDER, Susanne (Regie): *Es kommt der Tag*. 104 Min. Deutschland/Frankreich 2009.
- TROTТА, Margarethe von (Regie): *Die bleierne Zeit*. 102 Min. Deutschland 1981.
- VEIEL, Andres (Regie): *Wer wenn nicht wir*. 121 Min. Deutschland 2011.
- WALTHER, Connie (Regie): *Schattenwelt*. 92 Min. Deutschland 2008.

### Sekundärliteratur

- ASSMANN, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (= stw 724), S. 9–19.
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007 (= Beck'sche Reihe 1307).
- AUST, Stefan: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München: Goldmann 2010 (= Goldmann Taschenbücher 15597).
- BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92).

- BAUMANN, Cordia: *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls »Katharina Blum« bis zum »Baader Meinhof Komplex«*. Paderborn: Schöningh 2012 (= Sammlung Schöningh. Zur Geschichte und Gegenwart).
- BECKER, Verena (2012): „»Ich habe nie selbst ein Motorrad gefahren«. Aussage von Verena Becker im Wortlaut“. URL: [www.spiegel.de/politik/deutschland/aussage-von-verena-becker-im-wortlaut-a-833139.html](http://www.spiegel.de/politik/deutschland/aussage-von-verena-becker-im-wortlaut-a-833139.html) (aufgerufen am 06.02.2013).
- BLASBERG, Anita: „Mythos Rote Armee Fraktion“. In: *Mythen in der Kunst*. Hg. v. Peter Tepe u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Mythos 1), S. 176–195.
- ERLL, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.
- FRIEDRICHSEN, Gisela (2012): „»Ich war nicht dabei«. Verena Becker im RAF-Prozess“. URL: [www.spiegel.de/politik/deutschland/raf-prozess-verena-becker-sagt-nichts-zum-buback-mord-a-833103.html](http://www.spiegel.de/politik/deutschland/raf-prozess-verena-becker-sagt-nichts-zum-buback-mord-a-833103.html) (aufgerufen am 06.02.2013).
- GALLI, Matteo und Heinz-Peter PREUßER: „Mythos Terrorismus. Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 7–18.
- GALLI, Matteo: „»Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichtssupermarkts? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 101–116.
- KOENEN, Gerd: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Frankfurt am Main: Fischer <sup>3</sup>2009 (= Fischer Taschenbuch 15691).
- KRAUSHAAR, Wolfgang (Hg.): *Die RAF. Entmythologisierung einer terroristischen Organisation*. Bonn: bpb 2008 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung 657).

- KRAUSHAAR, Wolfgang: „Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1186–1210.
- O.V. (2009): „Frühere RAF-Terroristin festgenommen“. URL: [www.focus.de/panorama/vermisches/verena-becker-fruehere-raf-terroristin-festgenommen\\_aid\\_430444.html](http://www.focus.de/panorama/vermisches/verena-becker-fruehere-raf-terroristin-festgenommen_aid_430444.html) (aufgerufen am 06.02.2013).
- O.V. (2012): „Verena Becker legt Revision ein. Verurteilung im Buback-Mord“. URL: [www.sueddeutsche.de/politik/verurteilung-wegen-buback-mord-verena-becker-legt-revision-ein-1.1410429](http://www.sueddeutsche.de/politik/verurteilung-wegen-buback-mord-verena-becker-legt-revision-ein-1.1410429) (aufgerufen am 06.02.2013).
- PETERS, Butz: *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Berlin: Argon 2004.
- PFITZENMAIER, Anna (2007): „RAF, Linksterrorismus und »Deutscher Herbst« im Film. Eine kommentierte Filmographie (1967–2007)“. URL: [www.zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/raf\\_filmographie.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/raf_filmographie.pdf) (aufgerufen am 06.02.2013).
- PFLIEGER, Klaus: *Die Rote Armee Fraktion – RAF – 14.5.1970 bis 20.4.1998*. Baden-Baden: Nomos <sup>3</sup>2011.
- PREUßER, Heinz-Peter: „Warum Mythos Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung“. In: *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Hg. v. Matteo Galli und Heinz-Peter Preuß. Heidelberg: Winter 2006 (= Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 69–83.
- SONTHEIMER, Michael: *»Natürlich kann geschossen werden«. Eine kurze Geschichte der Roten Armee Fraktion*. München: DVA 2010.
- WALTHER, Connie: „»Eine fiktionale Versuchsanordnung, eine deutsche Geschichte, ein radikales Drama«“. URL: [http://schattenweltderfilm.de/team/connie\\_walther](http://schattenweltderfilm.de/team/connie_walther) (aufgerufen am 13.08.2012).
- WERBER, Niels: „Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neusten Popliteratur“. In: *Weimarer Beiträge* 49.1 (2003), S. 55–69.
- WINKLER, Willi: *Die Geschichte der RAF*. Berlin: Rowohlt 2007.

## Abbildungen

Bei den den Filmen entnommenen Abbildungen handelt es sich um von der Verfasserin erstellte Filmstills.

## ***The Bad Seed* oder: Kinder des Grauens**

NINA SCHIMMEL  
(Basel)

*Der Film The Bad Seed (1956) von Mervyn LeRoy konstruiert innerhalb des Films und durch den Film selbst mehrere Gegenbilder, die es aufzuspüren und zu verdeutlichen gilt. Es wird sich zeigen, dass nicht nur das ‚böse Kind‘ selbst ein Gegenbild zur Wirklichkeit des Zuschauers darstellt, sondern dass auch innerhalb des Films die Tarnung des ‚bösen Mädchens‘ Rhoda durch gezielte Inszenierungen ihrer vermeintlichen Unschuld als Gegenbild zu dem idealisierten Bild eines Kindes erscheint.*

### 1. Vorbemerkungen

Selbst die Kritiker sind sich nicht einig, wie man den Film, der im Folgenden behandelt werden soll, einordnen soll. Handelt es sich bei *The Bad Seed*<sup>1</sup> um einen Horrorfilm, der jedoch ohne unmittelbare Schockeffekte auskommt, ohne das Finstere der Nacht oder das direkte Zeigen eines Mordes? Dann wäre das Thema schon Schockeffekt genug und es scheint für die Produktionszeit 1956 somit auch berechtigt, dass der Film keine Jugendfreigabe besitzt. Sei er nun Horrorfilm, Film Noir oder Thriller: *The Bad Seed* spricht ein interessantes und für die Zeit außergewöhnliches Thema an, das bis heute immer wieder neu aufgenommen und variiert wurde: das ‚böse Kind‘.

Unter allen Bösewichten, die die Filmindustrie erschaffen hat, scheint das ‚böse Kind‘ der schlimmste und problematischste zu sein, da es sich um eine Verbindung von zwei Bereichen handelt, die für gewöhnlich in Gegensatz stehen: das Böse und das Unschuldige. Durch Verbindungen oder Personifikationen dieser Art wird eine ambivalente Form des Bösen geschaffen, in der Absicht, den Schockeffekt zu verstärken.

Im Folgenden soll eine solche (artifizielle) Darstellung eines ‚bösen Kindes‘ behandelt werden. Zunächst wird das Problem thematisiert, das sich ergibt, wenn man sich mit ‚bösen Kindern‘ beschäftigt. Der dritte Punkt soll zeigen, wie und welche Gegenbilder in dem schon erwähnten

---

<sup>1</sup> Mervyn LEROY (Regie): *The Bad Seed* (dt. Titel: *Böse Saat*). 117 Min. USA 1956.

Film *The Bad Seed* konstruiert werden, bevor zuletzt auf das interessante Ende dieses Film eingegangen wird.

## 2. ‚Böse Kinder‘

Die Beschäftigung mit der Thematik des ‚bösen Kindes‘ bringt ein Problem mit sich, das mit der Frage verbunden ist, ob das boshafte Verhalten eines Kindes nach allgemeinen moralischen Kriterien bewertet werden sollte. Die strafrechtliche Sichtweise schließt eine solche Verallgemeinerung aus, denn ein Mensch unter 14 Jahren ist heutzutage gerichtlich gesehen nicht schuldfähig, „infolge gesetzlich unwiderleglich vermuteter geistiger und sozialer Unreife“.<sup>2</sup> Im Gegensatz dazu wird von einem Erwachsenen gefordert, die moralischen Kategorien und Konventionen einer Gesellschaft zu kennen und auch einzuhalten. So hat dieser, bei einem Verstoß gegen die rechtlich geschützten Verhaltensregeln, sowohl mit rechtlichen Sanktionen zu rechnen als auch mit der moralischen Zuordnung zum Bösen. Bei einem Kind hingegen sind die Vorstellungen, was moralisch ‚gut‘ und was moralisch ‚böse‘ ist, noch nicht ausgeprägt, es muss sie im Laufe seines Lebens erst erlernen. In Anbetracht der eben erwähnten Problematik sieht man sich mit der Frage konfrontiert, wie man das Verhalten eines Kindes beurteilen soll, das noch nicht über einen Begriff von Gut und Böse verfügt und das zugleich Taten ausübt, die für sich genommen grausam und boshaft sind.

Das institutionell idealisierte Bild eines Kindes scheint also ein Gegenbild zum Bösen zu sein, ein Wesen, dem man eher Unschuld und Reinheit zuschreiben würde als berechnende Grausamkeit. Das filmisch inszenierte Bild eines ‚bösen Kindes‘ hingegen ist ein Gegenbild zum eben erwähnten: In zunehmender Weise wird es in Horrorfilmen dazu benutzt, um die moralischen Hemmschwellen des Zuschauers auszureizen. Der damit einhergehende Schockeffekt erweist sich als umso

---

<sup>2</sup> Christian BECKER (2012): „Rechtswörterbuch Schuldfähigkeit“. URL: <http://www.rechtswörterbuch.de/recht/s/schuldfaehigkeit/> (aufgerufen am 01.07.2012).

effektiver, da die Mehrheit der Zuschauer, so Kathy Merlock Jackson, nicht an die Boshaftigkeit von Kindern glaubt.<sup>3</sup>

### 3. *The Bad Seed*

Die wahrscheinlich erste filmische Darstellung eines ‚bösen‘ Kindes beziehungsweise eines Kindes, das ein aus Boshaftigkeit hervorgehendes Verbrechen verübt, wird in dem amerikanischen Film *The Bad Seed* von 1956 eingesetzt. Die achtjährige Rhoda Penmark (Patty McCormack) ist ein wohlherzogenes Mädchen, aber auch eine kaltblütige Mörderin: Sie bringt ihren Klassenkameraden um, weil er bei einem Schön-schreibwettbewerb besser war als sie und dadurch eine Medaille gewonnen hat, von der Rhoda der Meinung ist, dass sie ihr zustehe. Als der Hausmeister der Familie Penmark herausfindet, dass sie den kleinen Jungen umgebracht hat, schließt Rhoda ihn, während er in seinem Keller schläft, ein und steckt diesen in Brand.

Im und durch den Film wird die Frage nach der Vererbbarkeit von krimineller Energie thematisiert: Im Verlauf des Films stellt sich heraus, dass die Mutter der kleinen Rhoda die Tochter einer Serienmörderin ist. Damit stellt sich für die Mutter ebenso wie für den Zuschauer die Frage, ob sich die ‚böse Saat‘ durch die Gene ausbreiten konnte. Anders als in der Romanvorlage von William March und der darauf basierenden Bühnenfassung von Maxwell Anderson, in der die Mutter am Ende durch einen Selbstmordversuch stirbt und die Tochter weiter mordet, findet die kriminelle Laufbahn des kleinen Mädchens im Film durch die tödliche Folge eines Blitzschlages ein Ende.

Der Film entstand in einer Zeit in den USA, die u.a. geprägt war von Nachkriegswohlstand, dem Koreakrieg und dem Aufkommen des Fernsehens in den Haushalten. Während die meisten Filme konventionelle Bilder von Männern und Frauen zeigten, forderten die jungen Menschen in Amerika Symbole der Rebellion:<sup>4</sup> So hielten beispielsweise

---

<sup>3</sup> Vgl. Kathy Merlock JACKSON: *Images of Children in American Film. A Sociocultural Analysis*. Metuchen: The Scarecrow Press 1986, S. 137.

<sup>4</sup> Vgl. Tim DIRKS (2012): „The History of Film. The 1950s“. URL: [www.filmsite.org/50s\\_intro.html](http://www.filmsite.org/50s_intro.html) (aufgerufen am 28.06.2012).

James Dean, Paul Newman und Marlon Brando Einzug in die Film-landschaft, die zusammen mit Ava Gardner und Marilyn Monroe für ein jüngeres und nicht mehr nostalgisches Kino standen.<sup>5</sup> Das Aufkommen des Rock'n'Roll in den 1950er Jahren fand ebenfalls Eingang ins Kino mit Filmen wie *Rock Around the Clock*<sup>6</sup> oder *Don't Knock the Rock*.<sup>7</sup> Die Erwachsenengeneration stand diesem Aufkommen der jungen und rebellischen Generation und dem gleichzeitigen Anstieg von Jugendkriminalität skeptisch gegenüber,<sup>8</sup> wie man nicht zuletzt an Filmen wie *The Bad Seed* ablesen kann. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Film sehr populär war und viele Menschen angesprochen hat. Aufgrund jener Jugendkriminalität, die sich nicht durch milieuspezifische und familiäre Verhältnisse erklären ließ, suchte man nach alternativen Erklärungsweisen für dieses Phänomen. So entstand die Furcht vor einer genetisch übertragbaren Disposition von Verhaltensweisen und der damit verbundenen Annahme, dass man gewissermaßen als Verbrecher geboren sein könnte, wie schon der Kriminalanthropologe Cesare Lombroso annahm.<sup>9</sup> Diese Furcht wird zwar *im* Film eher als unberechtigt dargestellt, sie wird jedoch *durch* den Film als solchen bestätigt: Innerhalb des Films kommt es zur Befragung von Experten (einem Arzt und einem Kriminologen), die als Autoritäten für diese Dinge gelten, wobei die Befürchtung von einer möglichen Vererbbarkeit von krimineller Energie als bloßes Hirngespinnst dargestellt wird. Der Film selbst jedoch hebt durch die Auseinandersetzung mit dieser Frage genau diesen Aspekt hervor. Obwohl die Gegenposition als zweifelhaft dargestellt wird, ergibt sich durch diese ein gewisser Zweifel an den Aussagen der vermeintlichen Autoritäten, die kriminelles Verhalten lediglich auf widrige äußere Umstände wie schlechtes Milieu oder gestörte familiäre Verhältnisse zurückführen. Der Film stellt die vorherrschende Erklärungsweise für kriminelles Verhalten in Frage. Die kleine Rhoda, un-

---

<sup>5</sup> Vgl. Ronald BERGAN: *Film*. London: Dorling Kindersley 2006, S. 50f.

<sup>6</sup> Fred F. SEARS (Regie): *Rock Around the Clock* (dt. Titel: *Außer Rand und Band*). 77 Min. USA 1956.

<sup>7</sup> Fred F. SEARS (Regie): *Don't Knock the Rock* (dt. Titel: *Außer Rand und Band, Teil 2*). 84 Min. USA 1956.

<sup>8</sup> Vgl. DIRKS: „The History of Film. The 1950s“.

<sup>9</sup> Vgl. Cesare LOMBROSO: *Der Verbrecher*. In *anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: J.F. Richter 1887, S. 135.

wissentlich Enkeltochter einer Mörderin, das macht der Film deutlich, besitzt nicht nur die genetische Disposition zum Morden, sondern sie kommt auch zur Entfaltung. Dabei vereint sie zwei Extreme: Die unschuldige Erscheinung eines Kindes und die skrupellose Bösartigkeit eines Verbrechers; ein Widerspruch, dem sich das Mädchen bewusst ist und den sie nicht nur auszunutzen, sondern auch zu verstärken weiß.



Abb. 1: Rhoda als brave Lady

Rhoda verstärkt ihr unschuldiges Erscheinungsbild durch den bewussten Verzicht auf den neumodischen Bekleidungsstil. Während ihre Mitschülerinnen Jeans tragen und sie somit ebenfalls für die rebellische Jugend stehen, die ich oben andeutete, versteckt sich Rhoda hinter einer altmodischen Fassade, deren kulturell verankerter Symbolcharakter bei den älteren Generationen als Sinnbild für eine Lady steht (vgl. Abb. 1) und sie somit in Rhoda das vertraute Bild ihrer eigenen Kindheit entde-

cken.<sup>10</sup> Durch die entsprechenden Kleider und ordentlich geflochtenen Zöpfe wird die Assoziation mit Unschuld so weit verstärkt, dass die Erwachsenen sie, trotz naheliegender Indizien und Motive, nicht mit den Taten in Zusammenhang bringen möchten. Dieses Bild verstärkt Rhoda noch durch ihr braves Verhalten, ihre Ordnungsliebe und die Höflichkeitsetikette des Knickses, den sie vor Erwachsenen respektvoll ausführt. Die Beurteilung von Rhodas Taten erfolgt also aufgrund ihres Erscheinungsbildes, ganz im Sinne von Johann Caspar Lavater:

Die Schönheit und Hässlichkeit des Gesichtes hat ein richtiges und genaues Verhältnis zur Schönheit und Hässlichkeit der moralischen Beschaffenheit des Menschen. Je moralisch besser, desto schöner; je moralisch schlimmer, desto hässlicher ist der Mensch.<sup>11</sup>

Da Rhoda unschuldig und brav aussieht, muss folglich auch ihre moralische Gesinnung ‚gut‘ sein, so die Meinung der ahnungslosen Erwachsenen. Oder mit Chuck Jackson gesprochen: „Rhoda gets away with murder because of the way she looks.“<sup>12</sup> Ganz im Sinne eines Schauspiels inszeniert Rhoda zudem für und mit ihren Eltern kleine Spielchen, mit denen sie sich ihrer Liebe versichert und so zusätzlich Emotionen evoziert, mit denen die rationale Beurteilung soweit erschwert wird, dass jeder mögliche Verdacht verhindert wird. Ein Beispiel für ein solches bewährtes Ablenkungsmanöver ist die häufig genutzte ‚Kuss-Taktik‘: „What will you give me if I give you a basket of kisses?“, fragt Rhoda ihren Vater oder ihre Mutter und die Antwort der stets erneut gerührten Eltern ist „I’ll give you a basket of hugs!“<sup>13</sup>

Ein weiteres Spiel, das Rhoda immer wieder bewusst einsetzt, um ihre Unschuld zu inszenieren und das daher im Film immer wieder aufge-

---

<sup>10</sup> Hier kommt noch eine Metakritik ins Spiel, die nicht unerwähnt bleiben soll: Die rebellische Jugend, die die Erwachsenengeneration fürchtet, wird hier ironisiert, indem sich ‚das Böse‘ eben nicht in den jeanstragenden Kindern verbirgt, sondern in der altmodisch gekleideten Rhoda. Das eigentlich ‚Böse‘, so müsste man daraus konsequenterweise folgern, ist nicht die neue, sondern die alte Generation.

<sup>11</sup> Johann Caspar LAVATER: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Waldshut-Tiengen: Aerni 1996, S. 57.

<sup>12</sup> Chuck JACKSON: „Little, Violent, White: »The Bad Seed« and the Matter of Children“. In: *Journal of Popular Film and Television* 28.2 (2000), S. 64–73, S. 66.

<sup>13</sup> *The Bad Seed*, 00:03:39.

nommen wird, ist das Spielen des Stückes *Au claire de la lune* auf dem Klavier. Genau wie bei Rhoda selbst täuscht auch bei diesem Lied die äußere Erscheinung über die ‚inneren Werte‘ hinweg. Die Einfachheit und Eingängigkeit der Melodie macht es zu einem schönen Kinderlied, der Text jedoch ist anstößig und nicht jugendfrei. Frank Hentschel schreibt dazu:

Offenbar lässt das Lied gezielt eine naive Melodik auf einen nicht-naiven Text prallen. Die Melodie ist daher ironisch, nur dass man es ihr nicht anmerkt, solange man den Text nicht kennt (er wird im Film nicht aufgegriffen). Insofern sind dem Lied selbst Doppeldeutigkeit und Täuschung eingeschrieben.<sup>14</sup>

Analog zu diesem Lied und der Diskrepanz von Form und Inhalt verhält sich auch Rhoda: Naiv und unschuldig an der Oberfläche vermag sie jeden zu täuschen. Nur diejenigen, die ihr wahres Wesen kennen, wissen um die Ironie, die sie durch die gespielte Unschuld und die Höflichkeit an den Tag legt. So kann nach einer Stunde Laufzeit des Films auch die Mutter hinter ihre Fassade sehen:

All right, Rhoda. It is not a very good act. You may perfect it enough to convince someone who doesn't know you. But right at present, it is quite easy to see through.<sup>15</sup>

Nach dem Mord an Leroy schließlich erträgt sie es nicht, dass sich Rhoda wieder hinter der unschuldig scheinenden Melodie des Liedes versteckt und auf diese Weise versucht, jeden Verdacht von sich abzulenken: „Monica, I just simply cannot bear it! Now she is driving me mad! How could she play that now? Rhoda, I want you to...“.<sup>16</sup>

Interessanterweise wird das Lied *Au claire de la lune* als Zitat in einem weiteren Film verwendet, in dem potentiell ‚böse Kinder‘ auftreten: *The Turn of the Screw*<sup>17</sup> aus dem Jahr 2009. In dieser Verfilmung des gleichnamigen Henry James Klassikers sind die beiden ebenfalls wohlherzoge-

---

<sup>14</sup> Frank HENTSCHEL: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz und Fischer 2011, S. 194.

<sup>15</sup> *The Bad Seed*, 01:01:13.

<sup>16</sup> Ebd., 01:48:28.

<sup>17</sup> Tim FYWELL (Regie): *The Turn of the Screw* (dt. Titel: *Schloß des Schreckens*). 89 Min. UK 2009.

nen Kinder, Miles und Flora, besessen von den Geistern der verstorbenen Dienstboten.<sup>18</sup> Ihr ‚böses Verhalten‘ besteht darin, dass sie dies nicht zugeben und stattdessen, ganz wie Rhoda, oberflächlich betrachtet den Schein der Unschuld wahren. Das Singen des Liedes *Au claire de la lune* führt auch hier bei den Kennern des Textes zu einer Enttarnung der so unschuldig wirkenden Kinder<sup>19</sup> sowie zu einer Assoziation mit dem Film *The Bad Seed*.

Doch zurück zu Rhoda: Das von ihr erschaffene Bild, das sie wie eine Maske an- und ablegen kann, steht in starkem Gegensatz zu ihrem wahren Ich. Sie ist kaltblütig, rücksichtslos und nur an ihrem eigenen Vorteil interessiert. Wie in den späteren Serienmörderfilmen behält sie nach jedem Mord ein Souvenir, das oft auch den Anlass für ihre Morde bot: So hat sie beispielsweise ihre ehemalige Nachbarin die vereisten Treppenstufen heruntergestoßen, weil sie ihr eine Glaskugel nach ihrem Tod versprochen hat. Der kleine Claude Daigle musste sterben, weil er eine Medaille gewann, die Rhoda besitzen wollte, und am Ende des Films deutet sich an, dass sie auch noch die Vermieterin umbringen wollte, die ihr ihren Kanarienvogel versprochen hatte, falls ihr etwas zustoßen sollte.

Aber diese von Rhoda inszenierte Maske eines unschuldigen Kindes ist nicht das einzige Gegenbild, das im Film erzeugt wird. Zudem wird ein interessanter Zusammenhang und gleichzeitig ein Gegensatz zwischen dem kleinen Mädchen Rhoda und dem Hausmeister Leroy geschaffen. Leroy scheint auf den ersten Blick das genaue Gegenteil von Rhoda zu sein: Er wird eingeführt als ein geistig zurückgebliebener Mensch, der sich schon durch sein äußeres Erscheinungsbild von den anderen Figuren des Films abhebt. Seine Kleidung ist ungepflegt, ebenso wie seine Umgangsweise mit den anderen Mietern des Hauses. Er

---

<sup>18</sup> Die Romanvorlage von Henry James bietet diese Eindeutigkeit der Verfilmung nicht. Es wird dort bis zuletzt nicht deutlich, ob die Geister nicht bloß die Projektion einer geistig verwirrten Gouvernante sind und die Kinder somit doch keine Schuld trifft. Eine weitere, frühere Verfilmung des Klassikers von Jack Clayton, *The Innocents* (Jack CLAYTON (Regie): *The Innocents* (dt. Titel: *Schloß des Schreckens*). 100 Min. UK 1961.), hingegen bewahrt diese Ambiguität des Originals.

<sup>19</sup> Die bereits erwähnte Verfilmung von Jack Clayton benutzt dieses Kinderlied nicht, sondern das Lied *O Willow Waly*. Eine Analyse dazu liefert HENTSCHEL: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, S. 209–217.

wird charakterisiert als unreif und psychopathisch,<sup>20</sup> hinterhältig und verschlagen. Ganz im Sinne Lombrosos, der Kriminelle für geisteskrank hielt,<sup>21</sup> wird hier der Verdacht auf einen geistig zurückgebliebenen Mann gelenkt, dem man durchaus ein Verbrechen zutrauen würde.



Abb. 2: Der Hausmeister Leroy

Trotz dieser vermeintlichen Unterschiede werden Rhoda und Leroy auf eine Stufe gestellt: Dem Mann wird der Verstand eines Achtjährigen zugerechnet, also genau das Niveau, das Rhoda haben müsste. Leroy ist der Einzige im ganzen Film, vor dem Rhoda ihre Maske ablegt, indem sie sich ihm gegenüber stets unhöflich und herablassend verhält. Rhodas Maskierung scheint nicht nötig zu sein, da sie einander durchschauen. Gleichzeitig wird jedoch durch die beiden ein Gegensatz kon-

---

<sup>20</sup> Vgl. *The Bad Seed*, 00:10:02.

<sup>21</sup> Vgl. LOMBROSO: *Der Verbrecher*. In *anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, S. 577.

struiert: Hinter dem schuldig wirkenden Erwachsenen steckt nur die Harmlosigkeit eines kindlichen Denkens. Das unschuldig aussehende Kind besitzt jedoch den berechnenden Verstand eines Erwachsenen und kann so die Morde begehen und sie aussehen lassen, als wären es nur Unfälle gewesen.

#### 4. Das Ende der ‚Bösen Saat‘

Nicht nur die Themen der 1950er Jahre muss man im Hinterkopf behalten, wenn man sich mit dem Film *The Bad Seed* beschäftigt, sondern natürlich auch – und das ist für das Ende besonders wichtig – den *Production Code*. Der *Production Code*, oder auch *Hays Code* genannt, wurde 1930 als ein Vertrag zwischen den Filmproduktionsunternehmen aufgesetzt und unterzeichnet. Dieser Vertrag regelte bis etwa 1966, welche moralischen Richtlinien für Hollywoodfilme verbindlich waren:<sup>22</sup>

##### General Principles

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.<sup>23</sup>

Gemäß dieser Prinzipien ist es notwendig, dass der oder die Böse am Ende des Films bestraft wird und somit die moralischen Prinzipien aufrechterhalten werden. Dies gilt auch für *Die Böse Saat*: Nachdem der Versuch der verzweifelten Mutter misslingt, sich selbst und ihre moralisch missratene Tochter zu töten, bedarf die Beseitigung des ‚Bösen‘ einer alternativen Umsetzung. Während im Roman die Mutter den Selbstmordversuch nicht überlebt und Rhoda weiterhin lebt und tötet, verlangt der *Production Code* einen alternativen Ausgang: Rhoda geht

---

<sup>22</sup> Im Jahre 1966 wurde dieser Code gelockert und 1968 in ein anderes Bewertungssystem überführt, das sich am Alter der Zuschauer orientierte und bis heute Gültigkeit besitzt.

<sup>23</sup> Matt BYNUM (2006): „The motion picture production code of 1930 (Hays Code)“. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (aufgerufen am 01.06.2012).

mitten in der Nacht zu dem See, in dem sie die Schönschreibmedaille des ermordeten Jungen vermutet, und wird, wie von Gottes Hand, von einem Blitz getroffen. Und da es sich hier um ein ‚böses Kind‘ handelt, muss dieses, so scheint es zumindest, doppelt bestraft werden. Nachdem sich die Schauspieler im Abspann des Films wie bei einem Theaterstück dem Publikum präsentiert haben, sich also außerhalb der filmischen Fiktion befanden, begeben sich die Schauspielerinnen der Mutter Christine und der Tochter Rhoda nochmals in ihre Rollen. Die bereits verhängte göttliche Strafe wird noch durch das irdische Pendant ergänzt: Die Katharsis, die bis zu dieser Stelle des Films der Zuschauer bereits erfahren hat, die der Mutter jedoch vergönnt geblieben ist, wird durch die anschließende Züchtigung Rhodas (vgl. Abb. 3) auch der Mutter zuteil.



Abb. 3: Zweite Bestrafung von Rhoda

## 5. Unheilvolles Licht

Das subtile Bild-/Gegenbild-Schema des Films deutet sich schon zu Beginn an, indem der Vater seine Tochter Rhoda bei ihrem Spitznamen, Rhodadendron, ruft, angelehnt an die immergrünen, aber giftigen Sträucher mit der schönen Blüte: Rhododendren; angelehnt an Goethe, Herder und Fröbel, die die Kindheit mit der Knospe einer Pflanze verglichen,<sup>24</sup> wird diese Auffassung hier ironisiert. Denn dem pflanzenkundigen Zuschauer wird in dieser Analogie schon die wahre Natur Rhodas angekündigt: So wie die Pflanze, die ihre schönen Blütenstände in verschiedensten Farben erstrahlen lässt, ist auch Rhoda äußerlich eine Rose, die sich jedoch bei genauerer und eingehender Betrachtung als lebensgefährlich erweisen kann.

Rhoda ist nur, wie ich gezeigt habe, eines der verschiedenen Gegenbilder, die in dem Film *Die Böse Saat* produziert werden. Schon die Anfangs- und die Endsequenz stellen einen Kontrast zu dem Rest des Films dar: Während der Anfang durch das Gewitter bereits das Unheilvolle und auch das Ende ankündigt, erstrahlt der Rest des Films im hellen Sonnenlicht, das kein Gefühl von Bedrohlichkeit aufkommen lässt. Die Morde und somit die bösen Taten geschehen also, im Gegensatz zu den meisten Horrorfilmen, im hellen Tageslicht, die Bestrafung des Bösen im Dunkel der Nacht. Das Böse und somit das Wesen von Rhoda, so könnte man sagen, bedarf der Anonymität der Nacht nicht, da es gerade das Licht ist, das den unscheinbaren Eindruck und somit die Unkenntlichkeit des Bösen ermöglicht. Das Gefühl von Sicherheit wird als ein Trugbild entlarvt, das gerade durch den Schein des Tageslichts ermöglicht wird.

Der Film spielt also hier mit den moralisch gegensätzlichen Konnotationen des Hellen und des Dunklen, des Schwarzen und Weißen: Das Helle und Weiße, das man mit dem Guten in Verbindung bringt, wird hier zum Medium für Tod und Unheil. Ein Unheil, das Rhoda schließlich selbst in Form eines Blitzes trifft und somit das Helle am Ende doch die Saat des Bösen beseitigt.

---

<sup>24</sup> Vgl. Reinhold MÜHLBAUER: „Kind“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4: I–K. Hg. v. Joachim Ritter. Basel: Schwabe 1976, S. 828–384, S. 832.

## Literaturverzeichnis

### Filme

- CLAYTON, Jack (Regie): *The Innocents* (dt. Titel: *Schloß des Schreckens*). 100 Min. UK 1961.
- FYWELL, Tim (Regie): *The Turn of the Screw* (dt. Titel: *Schloß des Schreckens*). 89 Min. UK 2009.
- LEROY, Mervyn (Regie): *The Bad Seed* (dt. Titel: *Böse Saat*). 117 Min. USA 1956.
- SEARS, Fred F. (Regie): *Rock Around the Clock* (dt. Titel: *Außer Rand und Band*). 77 Min. USA 1956.
- SEARS, Fred F. (Regie): *Don't Knock the Rock* (dt. Titel: *Außer Rand und Band, Teil 2*). 84 Min. USA 1956.

### Sekundärliteratur

- BECKER, Christian (2012): „Rechtswörterbuch Schuldfähigkeit“. URL: <http://www.rechtswörterbuch.de/recht/s/schuldfaehigkeit/> (aufgerufen am 01.07.2012).
- BERGAN, Ronald: *Film*. London: Dorling Kindersley 2006.
- BYNUM, Matt (2006): „The motion picture production code of 1930 (Hays Code)“. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (aufgerufen am 01.06.2012).
- DIRKS, Tim (2012): „The History of Film. The 1950s“. URL: [www.film-site.org/50sintro.html](http://www.film-site.org/50sintro.html) (aufgerufen am 28.06.2012).
- HENTSCHEL, Frank: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz und Fischer 2011.
- HENDERSHOT, Cyndy: „Taboo and Transgression in *The Bad Seed*, *The Fly*, and *Psycho*“. In: *Journal of Popular Film and Television* 29.1 (2001), S. 20–31.
- JACKSON, Chuck: „Little, Violent, White: »The Bad Seed« and the Matter of Children“. In: *Journal of Popular Film and Television* 28.2 (2000), S. 64–73.

- JACKSON, Kathy Merlock: *Images of Children in American Film. A Sociocultural Analysis*. Metuchen: The Scarecrow Press 1986.
- LAVATER, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Waldshut-Tiengen: Aerni 1996.
- LOMBROSO, Cesare: *Der Verbrecher. In anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: J.F. Richter 1887.
- MÜHLBAUER, Reinhold: „Kind“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4: I–K. Hg. v. Joachim Ritter. Basel: Schwabe 1976, S. 828–384.

## FOTOGRAFIE UND MALEREI



## Die NS-Zeit im Schulgeschichtsbuch: Österreichische Bilddiskurse der 1950er Jahre

INA MARKOVA  
(Wien)

*Fokus der folgenden Seiten ist die visuelle Repräsentation der NS-Zeit im österreichischen Geschichtsschulbuch der 1950er Jahre. Ausgehend von einer hegemoniepolitischen Perspektive auf das kollektive Gedächtnis wird das Schulbuch als Analysematerial beschrieben sowie das Konzept der Bilddiskurse innerhalb des Felds der Visual History verortet, wobei Visualität als geschichtspolitisches Kampffeld gefasst wird. Es wird aufgezeigt, wie belastende Vergangenheit visuell negiert wurde: einerseits durch fehlende Visualisierung und andererseits durch Strategien der Überblendung belastender Vergangenheit durch positiv konnotierte Gegenbilder aus dem Bereich des wirtschaftlichen Wiederaufbaus.*

### 1. Einleitung – Bilddiskurse im österreichischen Geschichtsschulbuch

Untersuchungsobjekt des folgenden Artikels ist die zweite Geschichte, die Repräsentation der NS-Vergangenheit in Österreich im Geschichtsschulbuch der 1950er Jahre, nach Abzug der Alliierten und nach Abschluss des Staatsvertrags 1955; analysiert wird dabei die visuelle und verbale Darstellung der österreichischen Geschichte zwischen 1933 und 1955. Die Nennung dieses letzten Jahres mag anfänglich erstaunen, verweist aber auf die lange Wirkmächtigkeit der Opferthese in Österreich: In dieser Sichtweise galt der Abschluss des Staatsvertrags als eigentlicher Beginn der Freiheit, während die alliierte Besatzung als Fortsetzung der ab 1938 andauernden Fremdbeherrschung und Unterdrückung gefasst wurde. Dieses spezifische Reden über und Visualisieren von Vergangenheit ging mit Bewusstsein stiftenden Gegenbildern zur Verdrängung belastender Vergangenheit und Strategien der Verdunklung eben dieser Geschichte einher. Somit sollen folgende Fragen diskutiert werden: Welche visuellen und verbalen Erzählungen, kurz: Welche Bilddiskurse über die Vergangenheit lassen sich konstatieren, welcher Geschichte wird Relevanz zugeschrieben, welche Bedeutung wird im

Sinne Stuart Halls durch Repräsentation produziert,<sup>1</sup> welche Aspekte dieser Vergangenheit sollen Schüler verdrängen, vergessen, verwerfen?

## 2. Geschichtspolitik, Hegemonie und Repräsentation, oder: Geschichte wird gemacht

Grundsätzlich sind die anschließenden Überlegungen unter das Dach kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien zu stellen. Dennoch empfiehlt es sich vor allem hinsichtlich des oben skizzierten Forschungsobjektes, eine geschichtspolitische Perspektive einzunehmen und nach Akteuren und Intentionen hinter Geschichtsdarstellungen und -bildern zu fragen. Geschichte erscheint in dieser Perspektive als eine Mobilisierungsressource im politischen Kampf um Einfluss und Macht,<sup>2</sup> Geschichtspolitik als ein dynamisches Handlungsfeld, in welchem unterschiedliche Akteure um Machtressourcen und Deutungshoheit über das Vergangene und somit auch über die Gegenwart konkurrieren.<sup>3</sup> Untersucht wird die „öffentliche Konstruktion von Geschichts- und Identitätsbildern“,<sup>4</sup> in diesem Fall im Medium Schulbuch.

Hier kann an die hegemoniepolitische Gedächtnistheorie Oliver Marcharts angeknüpft werden, der vor allem die diskursive Konstruktion des Gedächtnisses der Zweiten Republik in Österreich durch den Fokus auf ihre „Meistererzählungen“<sup>5</sup> beleuchtet: Kollektives Gedächtnis entsteht,

---

<sup>1</sup> Vgl. Stuart HALL: „The Work of Representation“. In: *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Hg. v. Stuart Hall. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 13–74, S. 28.

<sup>2</sup> Vgl. Edgar WOLFRUM: „Geschichtspolitik und die deutsche Frage. Der 17. Juni 1953 im nationalen Gedächtnis der Bundesrepublik (1953–89)“. In: *Geschichtsbilder und Geschichtspolitik*. Hg. v. Wolfgang Hardtwig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 382–411 S. 382.

<sup>3</sup> Vgl. Horst-Alfred HEINRICH: „Geschichtspolitische Akteure im Umgang mit der Stasi. Eine Einleitung“. In: *Geschichtspolitik. Wer sind ihre Akteure, wer ihre Rezipienten?* Hg. v. Claudia Fröhlich und Horst-Alfred Heinrich. Stuttgart: Steiner 2004, S. 9–32, S. 10.

<sup>4</sup> Petra BOCK und Edgar WOLFRUM: „Einleitung“. In: *Umkämpfte Vergangenheit. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*. Hg. v. Petra Bock und Edgar Wolfrum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 7–16, S. 9.

<sup>5</sup> Konrad H. JARAUSCH und Martin SABROW: „»Meistererzählung« – Zur Karriere eines Begriffs“. In: *Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*.

so Marchart, in einem Spannungsfeld konkurrierender Vergangenheits- und Identitätswürfe; Geschichtsbilder sind Produkte von Prozessen von Ausräumungen. Bei dieser stark an Gramscis Konzept der Hegemonie angelehnten Präzisierung gedächtnistheoretischer Parameter steht der nach machtpolitischen Prämissen konstruierte Charakter kollektiver Identität im Vordergrund: Gefragt wird so nicht nur nach den Inhalten des kollektiven Gedächtnisses, sondern auch nach den gesellschaftlichen Machtverhältnissen und -ressourcen, die dazu führ(t)en, dass diese und keine anderen Wissens- und Bedeutungspartikel über die Vergangenheit zu einem bestimmten Zeitpunkt Inhalte des kollektiven Gedächtnisses sind oder präziser: sein dürfen. Bilder und visuelle Vergangenheitsrepräsentationen werden von Marchart in seiner Pionierstudie allerdings nur en passant erwähnt. Seine Frage nach den eine Gesellschaft fundierenden Vergangenheitsdiskursen soll um die Frage nach Bedeutungsproduktion durch „dominant representational paradigms“<sup>6</sup> visueller Art erweitert werden. Welche Rolle spielen Fotografien bei der Konstruktion visueller Meistererzählungen über Vergangenheit, wie kann das an sich „bedeutungsoffene“<sup>7</sup> Bild intentional eingesetzt werden, um emotional eindeutige Aussagen über die Vergangenheit zu verankern?

---

Hg. v. Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 9–32.

<sup>6</sup> Vgl. hierfür das der Fotografie gewidmete Kapitel in Stuart Halls Standardwerk zum Thema Repräsentation: Peter HAMILTON: „Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography“. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hg. v. Stuart Hall. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 75–150.

<sup>7</sup> Rudolf LÜTHE: „Die Wirklichkeit der Bilder. Philosophische Überlegungen zur Wahrheit bildlicher Darstellungen“. In: *Mit Bildern lügen*. Hg. v. Wolf-Andreas Liebert und Thomas Metten. Köln: Halem 2007, S. 29–49, S. 31.

### 3. Das Schulbuch als Untersuchungsobjekt und Zeitkapsel

#### 3.1 Schulbücher als Mittel zur Einführung in Nation und Erinnerungsgemeinschaft

Das Schulbuch ist als Vermittler normativer Inhalte zu fassen, die ihrerseits Endprodukte sozio-politischer Ausverhandlungen sind. Im Fokus steht so sein Charakter als Ausdruck einer offiziellen, nationalen Vergangenheitssicht. In diesem Kontext soll nicht behauptet werden, dass Schüler Schulbuchinhalte inständig memorieren, von Belang ist noch nicht einmal, ob das Buch überhaupt verwendet wird. Auch soll nicht postuliert werden, dass das Geschichtsschulbuch homogene Gedächtnisgemeinschaften zu konstruieren im Stande ist, denn Erinnerungskultur im Singular meint immer Erinnerungskultur als Abstraktum.<sup>8</sup>

Interessant ist vielmehr der Charakter des Schulbuchs als Zeitkapsel, als Träger kollektiven Wissens um die sich stets wandelnde Vergangenheit. Der Politikwissenschaftler Günther Sandner skizziert Schulbücher als Erinnerungsmedien:

Vor allem weil Schulbücher auf die politische Sozialisation Jugendlicher einwirken, sind sie Bestandteil des Kampfes um die historische Definitionsmacht und als solche immer wieder Gegenstand geschichtspolitischer Kontroversen.<sup>9</sup>

Wenn Sandner des Weiteren unterschiedliche Akteursebenen der Agenten der Memoria unterscheidet, so erscheint das Schulbuch im Handlungsfeld staatlicher Geschichtspolitik verankert.<sup>10</sup> So ermöglicht seine Untersuchung die Analyse des jeweils vorherrschenden erinnerungskulturellen *common sense*, die Analyse dessen, was jungen Staatsbürgern an historischem und auch demokratiepolitischem Wissen beigebracht werden soll(te); bei seinem Inhalt handelt es sich um den kleinsten gemeinsamen Nenner an historischem Wissen, auf den man sich einigen kann.

---

<sup>8</sup> Vgl. Matthias BEREK: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz 2009 (= Kultur- und sozialwissenschaftliche Studien 2), S. 40.

<sup>9</sup> Günther SANDNER: „Hegemonie und Erinnerung. Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik“. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 30/1 (2001), S. 5–17, S. 10.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 11.

te, um das, was für tradierungswürdig befunden wurde. Trotz Versuchen, Schulbücher mit einer zumindest europäischen Perspektive zu konzipieren, verfolgen Schulbuchautoren doch eine stets sehr national geprägte Sichtweise auf die Geschichte: Schließlich ist die Schule diejenige Sozialisationsinstanz, welche dazu gedacht ist, die gewünschte Identifikation mit Sekundärgruppen, wie etwa der Nation, systematisch zu erlernen,<sup>11</sup> worauf auch Eric Hobsbawm hinweist:<sup>12</sup> Hier werden Traditionen vielleicht nicht erfunden, aber abgeprüft. Kurz: Schulbücher sind die Blaupause zum Erlernen der eine Gemeinschaft stabilisierenden Bilddiskurse über Vergangenheit und Gegenwart; sie stellen die normativen, realiter in dieser Reinform nie gänzlich rezipierten Redeweisen über und Bilder der Geschichte zu Verfügung.

### 3.2 Schulbücher als multimodale Sinnstrukturen

Schulbücher vermitteln ihr Wissen im Zusammenspiel zwischen der textuellen und der visuellen Ebene, sie sind multimodale Sinnstrukturen.<sup>13</sup> Auch wenn in weiterer Folge die visuelle Repräsentation der österreichischen Vergangenheit zu untersuchen sein wird, so gilt es, diese bildlichen Vergangenheitsdeutungsangebote stets in ihrer Verschlungenheit mit der menschlichen Sprache zu deuten: Schulbuchseiten sind ein Konglomerat aus Texten und Bildern, welche durch ein Layout zusammengehalten werden, weswegen ein isolierter Analysefokus auf Bilder wenig Sinn macht.<sup>14</sup> Aber nicht nur das Zusammenspiel mit Sprache, auch die Marktlogik beeinflusst die Untersuchung von Bildern in Schulbüchern: Wenn Hans-Jürgen Pandel meint, das (west-)deutsche

---

<sup>11</sup> Vgl. Ernst BRUCKMÜLLER: *Österreichbewußtsein im Wandel. Identität und Selbstverständnis in den 90er Jahren*. Wien 1994: Signum (= Schriftenreihe des Zentrums für angewandte Politikforschung 2), S. 80.

<sup>12</sup> Vgl. Eric J. HOBBSBAWM: *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

<sup>13</sup> Vgl. Gunter KRESS und Theo van LEEUWEN: „Front Pages. (The Critical) Analysis of Newspaper Layout“. In: *Approaches to Media Discourse*. Hg. v. Allen Bell und Peter Garrett. Oxford/Wiley: Blackwell 1998, S. 186–219, S. 186.

<sup>14</sup> Vgl. Carsten HEINZE und Eva MATTHES (Hg.): *Das Bild im Schulbuch*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2010, S. 66.

visuelle Gedächtnis sei von den Bildbeschaffungsstellen der Schulbuchverlage hergestellt,<sup>15</sup> so ist dies natürlich zugespitzt, aber nicht grundsätzlich falsch. Trotz aller Betonung von Intentionalität und ungeachtet des geschichtspolitischen Impetus darf nicht vergessen werden, dass hinter der Auswahl von Bildern nur zu oft Überlegungen bezüglich Kosten sowie verlagsinterne Veröffentlichungspragmatismen stehen, sprich: Die „externe[n] Bedingungsfaktoren der Bildrezeption dürfen nicht außer Acht gelassen werden.“<sup>16</sup> Diese Einschränkungen beachtend, will die folgende Untersuchung trotzdem das Augenmerk auf die intentionale Verwendung von Bildern in nationalen, schulischen Bildkursen legen und beleuchten, welche strategische Rolle sie hinsichtlich des Sprechens und Schweigens respektive Zeigens und Verdunkelns von Vergangenheit spielen.

#### 4. Bilddiskurse über die Vergangenheit: Gegenbilder und fehlende Visualisierung

Fragen nach Bildstrategien verweisen dabei auf den Bereich der von Politikwissenschaftler Gerhard Paul geprägten *Visual History*. Theoretisch-methodisch geht es hierbei um die Untersuchung der intendierten Wirkung der Fotografie, wobei diese stets in Verbindung mit der Analyse des historisch-kulturellen Kontextes der Kanonisierung zu sehen ist.<sup>17</sup> Auch das Sichtbare erscheint so als geschichtspolitisches Handlungsfeld: Der Politologe Herfried Münkler spricht von einer „Kontrolle der Sichtbarkeitsverhältnisse“<sup>18</sup> durch Entscheidungszentren. Fruchtbar

---

<sup>15</sup> Vgl. Christoph HAMANN: *Visual History und Geschichtsdidaktik*. Herbolzheim/Berlin: Centaurus-Verlag 2007 (= Reihe Geschichtswissenschaften 53), S. 51.

<sup>16</sup> Ebd., S. 53f.

<sup>17</sup> Vgl. Gerhard PAUL: „Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung“. In: *Visual History. Ein Studienbuch*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 7–36.

<sup>18</sup> Herfried MÜNKLER: „Visualisierungsstrategien im politischen Machtkampf. Der Übergang vom Personenverband zum institutionellen Territorialstaat“. In: *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Hg. v. Herfried Münkler und Jens Hacke. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2009 (= Eigene und fremde Welten 14), S. 23–52, S. 28.

erweist sich in diesem Zusammenhang Pauls Konzept des Bilderkanons, der die kollektive Bilderwelt wie eine Art Diskurs organisiert: Obwohl viele Bilder zeigbar wären, ergeben nicht alle Sinn, nicht alle werden aus dem Speichergedächtnis ins Funktionsgedächtnis<sup>19</sup> einer Gemeinschaft überführt. Es ist der Bilderkanon, welcher dieses Feld des Zeigbaren strukturiert und Bildern ihren Platz im gesellschaftlichen Bedeutungsgefüge zuweist. Mit Paul ist dieser Bilderkanon als politischer Mechanismus zu verstehen: Er lenkt nach Selektions- und Distributionsentscheidungen die kollektive Vergangenheitswahrnehmung, nachdem das zu bebildernde Gedächtnisprogramm von übergeordneten, politikmächtigen Instanzen festgelegt wurde.<sup>20</sup> So ist es möglich, mit Fotos eine „Politik der Wahrheit“<sup>21</sup> zu betreiben: So wie nicht alles gesagt werden darf, darf letztlich auch nicht alles gezeigt werden. Visualisierung ist somit ein Mittel in der Politik, und als solches gilt es sie auch im Schulbuch zu fassen.

Die eine, stets passende Methode zur Bildanalyse gibt es indes nicht.<sup>22</sup> Im Zusammenhang von Schulbüchern und der dort zu konstatierenden engen Verklammerung von Wort und Bild erscheint es aber sinnvoll, sich mithilfe der von Maasen, Mayerhauser und Renggli entwickelten Bild-Diskurs-Analyse ans Werk zu machen.<sup>23</sup> Die *Cultural Studies*-Theoretikerin Gilian Rose hat darauf hingewiesen, dass auch Visualität als Diskurs im Sinne Foucaults skizzier- und analysierbar ist; vor allem

---

<sup>19</sup> Vgl. Aleida ASSMANN und Jan ASSMANN: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114–140, S. 121ff.

<sup>20</sup> Vgl. Gerhard PAUL: „Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bilderkanon des kulturellen Gedächtnisses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 14–39, S. 31.

<sup>21</sup> Nora STERNFELD: „Licht und Schatten. Fotografie, die kuratorische Funktion und die Politik der Wahrheit“. In: *Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen*. Hg. v. Nora Sternfeld und Luisa Ziaja. Wien: Turia + Kant 2010 (= Ausstellungstheorie und Praxis 4), S. 23–38.

<sup>22</sup> Vgl. Karin HARTEWIG: „Fotografien“. In: *Quellen*. Hg. v. Michael Maurer. Leipzig: Reclam 2002, S. 427–448.

<sup>23</sup> Vgl. Sabine MAASEN, Thorsten MAYERHAUSER und Cornelia RENGLI: „Bild-Diskurs-Analyse“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 7–26.

Fotos und ihr Authentizitätsversprechen erfüllen so bestimmte Funktionen in Wahrheitsregimen.<sup>24</sup> Auch das Konzept des Bilddiskurses folgt diesen Überlegungen: Die Autoren schlagen vor, Bildern einen diskursiven Status zuzuschreiben und sie als Elemente, welche gesellschaftlichen und kulturellen Sinn generieren, zu beschreiben.<sup>25</sup> „Normalität bzw. Anormalität wird mit symbolträchtigen sprachlichen und visuellen Bildern visualisiert und produziert“,<sup>26</sup> schreibt Thorsten Mayerhauser in diesem Zusammenhang, und letztlich ist es genau das, was hier untersucht werden soll, nämlich die ‚normale‘, zu verankernde Sicht auf die Vergangenheit in österreichischen Geschichtsschulbüchern.

Begrifflich und konzeptionell soll mit Oliver Marcharts Kategorien der negatorischen Vergangenheitsdiskurse sowie mit seinem Konzept des Gründungsdiskurses operiert werden. Während Marchart unter Gründungsdiskursen Diskurse versteht, mithilfe derer sich eine Gemeinschaft gegenüber sich selbst repräsentiert,<sup>27</sup> werden unter negatorischen Strategien unterschiedliche Kalküle des Umgangs mit Vergangenheit subsumiert, durch welche auf jeweils unterschiedliche Arten Vergangenheit negiert wird:<sup>28</sup> Verdrängung (etwa durch Ablenkung), Verleugnung und Verwerfung. Eigentlich nicht gänzlich als Strategie und Negation fassbar ist der Vorgang der Verwerfung, der eine Grenze der Konstruierbarkeit von Vergangenheit bezeichnet, ein Jenseits des Diskursi-

---

<sup>24</sup> Vgl. Gillian ROSE: *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage 2007, S. 143ff.

<sup>25</sup> Vgl. Jürgen LINK: „Zum Anteil der medialen Kollektivsymbolik an der Normalisierung der Einwanderung“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 53–70, S. 83.

<sup>26</sup> Thorsten MAYERHAUSER: „Diskursive Bilder? Überlegungen zur diskursiven Funktion in polytechnologischen Dispositiven“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 71–94, S. 91.

<sup>27</sup> Vgl. Oliver MARCHART: „Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung“. In: *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*. Hg. v. Christian Gerbel u.a. Wien: Turia + Kant 2005 (= Reihe Kultur.Wissenschaften 9), S. 21–49, S. 37.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 27ff.

ven, das Unaussprechbare.<sup>29</sup> Verwerfung deutet auf das Udenkbare einer Gesellschaft hin, während Verdrängung auf die Schweigestellen eines Kollektivs hinweist: Das Verdrängte wird bezugslos durch einen anderen Diskurs, wie etwa durch den Ablenkungsdiskurs, oder schlichtweg durch den Diskurs des Schweigens überdeckt. Nicht gänzlich ohne Bezüge lässt sich die Verleugnung denken; hier wird das Verleugnete im Diskurs gehalten.<sup>30</sup> Wie aber kann dies auf visueller Ebene gefasst werden? Hier könnten zwei Konzepte hilfreich sein: das des Gegenbildes,<sup>31</sup> welches als Strategie zur Verdrängung durch Ablenkung gefasst werden kann, sowie das der fehlenden Visualisierung, welches visuelle Verwerfung, die Positionierung von Bildern außerhalb des Rahmens des Zeigbaren, analysierbar macht.

## 5. *Zeiten, Völker und Kulturen*: Geschichtskonstruktionen nach Abzug der Alliierten

### 5.1 Fehlende Visualisierung: Gefallenengedenken als Spotlight

*Zeiten, Völker und Kulturen*<sup>32</sup> ist das erste Schulbuch, in welchem NS-bezogene Themen für die Unterstufen von Hauptschulen und allgemein höher bildenden Schulen in Österreich nach dem Abschluss des Staatsvertrags aufbereitet wurden und somit der erste Ausdruck eines Ge-

---

<sup>29</sup> Vgl. MARCHART: „Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung“, S. 31.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>31</sup> Hier unterscheidet sich mein Gebrauch des Konzepts von Nora RÄTHZEL: *Gegenbilder. Nationale Identitäten durch Konstruktion des Anderen*. Opladen: Leske + Budrich 1997; Petra M. MEYER (Hg.): *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*. München/Paderborn: Fink 2009.

<sup>32</sup> Im Folgenden: ZVK. ZVK ist laut Auskunft von Dr. Walter Denscher (langjähriger Mitarbeiter des Unterrichtsministeriums) eines von nur drei Schulbüchern für Geschichte (und ab 1962 Sozialkunde), das in den 1950ern verwendet wurde und bis in die 1970er Jahre de facto vorherrschend war. Denscher verweist darauf, dass ZVK das mit Abstand am häufigsten verwendete Geschichtsschulbuch für den Unterricht in der vierten Klasse sowohl an Haupt-, als auch an Untermittelschulen (die früheren Unterstufen der heutigen allgemein bildenden höheren Schulen) war.

schichtsverständnisses, bei dessen Darstellung weniger Rücksichten auf außenpolitische Umstände genommen werden mussten.<sup>33</sup>

Speziell den Unterrichtsfächern Geschichte und Geographie kam hinsichtlich der demokratischen Umerziehung der Österreicher große Bedeutung zu. Generell sollten die Lehrpläne entgermanisiert werden, das heißt, der Übergang von einer deutsch-österreichischen, wie sie etwa im Ständestaat/Austrofaschismus gepflegt wurde, zu einer rein österreichischen Sichtweise sollte eingeleitet werden.<sup>34</sup> Das zentrale Dokument des im Entstehen begriffenen demokratischen und konzeptionell nicht-deutschen, österreichischen Schulwesens wurde am 3. September 1945 als Erlass des Staatsministeriums für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten veröffentlicht und kann als Blaupause für die zu internalisierenden neuen Werte gelten:

Es wird die Aufgabe der Schule und aller erzieherischer Kräfte sein müssen, an Stelle der sich als falsch erwiesenen Ideale neue Werte und Ziele vor Augen zu führen. An Stelle des überheblichen deutschen Nationalismus soll österreichisches Volks- und Staatsbewusstsein treten, in dem liebevolles Verständnis alles Fremdem gegenüber eingeschlossen ist: statt falscher Herrlichkeit des Führertums muss die Überlegenheit der echten Demokratie gezeigt werden.<sup>35</sup>

Vor allem die Schule sah sich mit den Anforderungen der Konstruktion eines ‚neuen österreichischen‘ Menschen konfrontiert, der, betrachtet man die Schriften Heinrich Gassners (nach dem Krieg Sektionschef für Unterricht im Ministerium), wie folgt charakterisiert werden kann: kosmopolitisch, versöhnend, humorvoll, gütig, vor allem nicht-deutsch und somit in weiterer Folge unschuldig am Nationalsozialismus.<sup>36</sup> In den Worten Gassners: „nicht verkrampft, gelockerter in seinem Gefühlswesen wie in seinem Denken als der Norddeutsche“ und vor allem

---

<sup>33</sup> Vorher traf das alliierte „Quadripartite Committee on Educational Affairs“, ab 1947 „Educational Directorate“, nicht nur Entscheidungen über Schulstrukturen und Lehrpläne, sondern war auch für die Supervision des Unterrichtsministeriums zuständig.

<sup>34</sup> Vgl. hierfür die exzellente Studie von Heinz P. WASSERMANN: *Verfälschte Geschichte im Unterricht. Nationalsozialismus und Österreich nach 1945*. Innsbruck: Studienverlag 2004.

<sup>35</sup> Zit. n. ebd., S. 14.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 21; vgl. auch Werner SUPPANZ: *Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997 (= Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek 34), S. 19.

österreichisch in dem Sinne, als dass dieser idealtypische Österreicher „gegenüber Brutalität und roher Gewalt vielleicht rascher zurückweicht, wie sie seinem innersten Wesen fremd sind“.<sup>37</sup>

Um diese hier skizzierte Unschuld am Nationalsozialismus in Szene setzen zu können, wird in ZVK für die Strategie der fehlenden Visualisierung optiert, textlich wird der historische Verlauf nur angedeutet. Dem von Vielen ersehnten ‚Anschluss‘ werden nur wenige Zeilen gewidmet, und auch hier, so scheint es, wich der Österreicher scheinbar tatsächlich der rohen Gewalt:

Die österreichische Regierung wich der Gewalt und trat von ihrem Amte zurück. Nun rissen die Nationalsozialisten die Macht an sich. Gleichzeitig überschritten schwerbewaffnete deutsche Soldaten, von Panzern und Flugzeugen begleitet, Österreichs Grenzen. Damit hatte unser Vaterland seine Freiheit und Unabhängigkeit verloren.<sup>38</sup>

Während sowohl das Kapitel über den Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland als auch jenes über die österreichische Geschichte bis zum ‚Anschluss‘ 1938 gänzlich (!) ungebildet auskommen, steigert sich die Bild- und Graphikdichte ab Ende des Zweiten Weltkriegs schlagartig.<sup>39</sup> Fehlende Visualisierung verweist dabei auf Prozesse der Verdrängung belastender Vergangenheit, schließlich ist dies ja eine der großen Leistungen von Bildern: Bilder erfüllen affektiv-emotionale und kognitive Funktionen und optimieren die Erinnerungsleistung wesentlich;<sup>40</sup> manche Bilder fungieren sogar als „ikonische Zentralschlüssel“,<sup>41</sup> insofern sie die Bedeutung ganzer Themenkomplexe eröffnen. Sie helfen den Erkenntnisgewinn zu befördern, erleichtern das Lernen und Erin-

---

<sup>37</sup> Gassner zit. n. WASSERMANN: *Verfälschte Geschichte im Unterricht. Nationalsozialismus und Österreich nach 1945*, S. 21ff.

<sup>38</sup> Franz BERGER u.a.: *Zeiten, Völker und Kulturen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch für den Geschichtsunterricht an Haupt- und Untermittelschulen. 4. Band. Das Zeitalter der Weltpolitik und der Technik*. Wien: öbv 1957, S. 172.

<sup>39</sup> Vgl. für die folgenden Überlegungen auch Ina MARKOVA: „Kollektives Gedächtnis und visuelle Repräsentation. Bedeutungsproduktion am Beispiel der Visualisierung der NS-Zeit im österreichischen Bildgedächtnis“. In: *Repräsentationen*. Hg. v. Gernot Gruber und Monika Mokre. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013, i.E.

<sup>40</sup> Vgl. HAMANN: *Visual History und Geschichtsdidaktik*, S. 31.

<sup>41</sup> Ebd., S. 43.

nern und ermöglichen eine Emotionalisierung und eine Herstellung von Lebensweltbezügen, die hier augenscheinlich in punkto Nationalsozialismus nicht erwünscht ist. Wohl nicht grundlos ist deshalb das erste Foto, das im Untersuchungszeitraum 1933 bis 1955 in ZVK entdeckt werden kann eines, welches auf als Wehrmachtssoldaten gefallene Österreicher verweist. Bei der Fotografie handelt sich um eine christlich konnotierte Metapher des heroischen Soldatentodes, die eine Aufnahme weißer Holzkreuze auf einem Soldatenfriedhof in Belgien zeigt, den Schlusspunkt im Kapitel Zweiter Weltkrieg setzt und in weiterer Folge den Auftakt für eine wahre Bilderflut darstellt. „Hier liegen 40.000 Tote!“, appelliert die Bildlegende: Während zuvor textlich die Leiden der Vätergeneration der Schüler und Schülerinnen in Stalingrad als „eine der größten menschlichen Tragödien“<sup>42</sup> hervorgehoben wurde, soll nun auch visuell den hier einzigen Opfern des Krieges gedacht werden.

Nach außen hin viktimisiert, nach innen hin heroisiert: Zwar war der Opfermythos lange das Grundnarrativ der Nachkriegsgesellschaft,<sup>43</sup> dennoch sollte mit dem Politikwissenschaftler Anton Pelinka treffender eher von einer „österreichischen Bewusstseinspaltung“ gesprochen werden. Vor allem Kriegserfahrungen wurden lange unkritisch im Familiengedächtnis tradiert, ja mussten tradiert werden, um dem Sterben für und in der deutschen Wehrmacht einen Sinn zu geben. Christliche Kreuze und Gefallenengedenken sind dabei Ausdruck dieses von Pelinka so pointiert konstatierten *double talk* der österreichischen Nachkriegsgesellschaft: Während die Opferthese außenpolitisch gehegt wurde, schwankte das kommunikative Gedächtnis lange Zeit zwischen den Polen Opfer und Pflichterfüllung. Die Vorstellung, Opfer gewesen zu sein, wurde durch eine Vielzahl gegenläufiger Diskurse gebrochen.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> BERGER u.a.: *Zeiten, Völker und Kulturen*, S. 178.

<sup>43</sup> Vgl. Günther BISCHOF und Anton PELINKA: „Introduction“. In: *Austrian historical memory & national identity*. Hg. v. Günter Bischof und Anton Pelinka. New Brunswick: Transaction 1997 (= Contemporary Austrian Studies 5), S. 1–19, S. 4.

<sup>44</sup> Vgl. Bertrand PERZ: „Österreich“. In: *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Hg. v. Volkhard Knigge und Norbert Frei. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2005, S. 170–182, S. 171.

Abgesehen von rund 1,2 Millionen Österreichern,<sup>45</sup> die ihrem Leben und Sterben als Soldaten der Wehrmacht einen Sinn geben mussten, waren fast 700.000 NSDAP-Mitglieder gewesen, davon waren über 100.000 ‚Illegale‘ (die NSDAP war in Österreich ab Juni 1933 verboten).<sup>46</sup> Der österreichische Zeithistoriker Bertrand Perz hält präzise fest: Ungeachtet des außenpolitischen Erfolgs der Opferthese dürfe dennoch nicht vergessen werden,

daß es eine eigene österreichische Vorgeschichte des Nationalsozialismus gab, daß österreichische Nationalsozialisten maßgeblich zum »Anschluß« an Deutschland beigetragen hatten, daß die antisemitischen Pogrome vor allem in Österreich ein enormes Ausmaß erreichten [...] und Österreicher maßgeblich in Besatzungsverwaltungen tätig waren, an Kriegsverbrechen, an Umsiedlung und Vertreibungspolitik, der »Arisierung«, den Euthanasiemorden, der Vernichtung der europäischen Juden und der Sinti und Roma zentral beteiligt waren.<sup>47</sup>

Dessen ungeachtet wird der Nationalsozialismus in ZVK textlich nur sehr evasiv, visuell überhaupt nicht be- und gedeutet, er wird außerhalb des Felds des Zeigbaren positioniert. Die Frage, welche Implikationen sich aus der Tatsache ergeben, dass Österreich Teil der Tätergesellschaft des Dritten Reichs war, ist nicht stellbar; sie wird schlichtweg verworfen. Nicht der Nationalsozialismus, der als innenpolitisches Problem Deutschlands in Kategorien der Verführung des kleinen Mannes durch den verrückten Hitler geschildert wird, ist das Jenseits des (Bild-)Diskurses, sondern vielmehr die Geschichte des Nationalsozialismus in Bezug auf Österreich: Österreich findet zwischen 1938 und 1945 schlichtweg nicht statt. Aufgrund der anschließenden Fülle an Fotografien und aufgrund der Tatsache, dass die Mehrzahl der „Ikonen der Vernichtung“,<sup>48</sup> mit denen man NS-Verbrechen hätte aufzeigen

---

<sup>45</sup> Vgl. Walter MANOSCHEK und Hans SAFRIAN: „Österreicher in der Wehrmacht“. In: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Emmerich Tálos u.a. Wien: öbv und htp 2000, S. 123–158, S. 125.

<sup>46</sup> Vgl. Winfried R. GARSCHA: „Entnazifizierung und gerichtliche Ahndung von NS-Verbrechen“. In: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Emmerich Tálos u.a. Wien: öbv und htp 2000, S. 852–883.

<sup>47</sup> PERZ: „Österreich“, S. 171.

<sup>48</sup> Cornelia BRINK: *Ikonen der Vernichtung*. Berlin/Freiburg: Akademie Verlag 1998 (= Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts 14).

können, spätestens im Sommer 1945 zur Verfügung standen,<sup>49</sup> handelt es sich bei der Nicht-Visualisierung des Nationalsozialismus und dessen Auswirkungen um eine bewusste, intentionale Entscheidung. Weder technische Gründe noch das Fehlen von Möglichkeiten, nationalsozialistische Gräueltaten zu visualisieren, können hier als Erklärung für das Fehlen von Bildern ins Feld geführt werden.

## 5.2. Auferstanden aus Ruinen: Österreichische Gründungsbilddiskurse

Als im März 1945 die sowjetischen Truppen von Osten her über die österreichische Grenze drangen, stellten die staatlichen Behörden und Verwaltungsstellen ihre Tätigkeit ein. [...] Bald löste sich jede Ordnung auf. Lebensmittellager wurden geplündert, Menschen beraubt und ermordet, das Leben des Einzelnen galt nichts mehr. So erlebte Österreich das grauenvolle Ende des totalen Krieges.<sup>50</sup>

Nachdem Österreich für sieben Jahre aus dem Fokus des Schulbuchs verschwunden war, wird unvermittelt von einer österreichischen Grenze gesprochen. Geradezu überwältigend ist das Gefühl eines Ordnungsverlustes, den der Text transportiert. Nachdem der Nationalsozialismus nicht thematisiert werden kann, ist implizit zwar klar, aber nicht aussprechbar, dass die erwähnten Behörden und Verwaltungsstellen nationalsozialistischer Natur waren und letztlich die Auflösung dieser Ordnung beklagt wird. Unterstrichen wird hier eben nicht die Bedeutung der Befreiung von der NS-Terrorherrschaft, die in diesem Sinne positive Zäsur, die das Jahr 1945 darstellte, vielmehr: Erst das Eintreffen der sowjetischen Truppen bedeutet Chaos, Not und Grauen. Dass in Österreich schon zuvor Menschen beraubt und massenhaft ermordet worden waren, wird nicht erwähnt. 1938 bis 1945 sind die „ungezählten Jah-

---

<sup>49</sup> Vgl. Cornelia BRINK: „Foto/Kontext. Kontinuitäten und Transformationen fotografischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen“. In: *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*. Hg. v. Heidemarie Uhl. Innsbruck: Studienverlag 2001 (= Gedächtnis, Erinnerung, Identität 3), S. 67–86, v.a. S. 67.

<sup>50</sup> BERGER u.a.: *Zeiten, Völker und Kulturen*, S. 189.

re“,<sup>51</sup> 1945 keine Chiffre der Freiheit, sondern der Beginn der Entbehren. Diese Uminterpretation hatte sich indes auch schon auf der großen politischen Bühne angekündigt. Im August dieses Jahres hatte der spätere Bundeskanzler Leopold Figl anlässlich der Enthüllung des Denkmals der Roten Armee am Wiener Schwarzenbergplatz noch von sieben Jahren der Unterdrückung gesprochen: „Sieben Jahre schmachtete das österreichische Volk unter dem Hitlerbarbarismus“. <sup>52</sup> Zehn Jahre später, im zeitlichen Umfeld der Unterzeichnung des Staatsvertrags, war es nunmehr ein „siebzehn [sic!] Jahre lang dauernde[r], dornenvolle[r] Weg der Unfreiheit“, der endlich zu Ende ging; die Besatzungszeit wurde mit der NS-Diktatur gleichgesetzt, aus zehn Jahren der Unterdrückung waren so 17 geworden. Nach einer kurzen Phase eines antifaschistischen Grundkonsens hatte sich innen- und außenpolitisch der Wind gedreht: Durch die am 14. März 1957 erlassene NS-Amnestie wurde auch die juristische Ahnung von NS-Verbrechen de facto ad acta gelegt.

Wie Phönix aus der Asche erhob sich das wiederauferstandene Österreich trotz und nicht wegen der Besatzung der Alliierten aus finsternen Zeiten. Verdrängung auf visueller Ebene wird in ZVK durch bildliche Repräsentationen aus dem Bereich des wirtschaftlichen Wiederaufbaus forciert. Während Frankreich oder Jugoslawien den Widerstand als Gründungsmythos pflegten, kristallisierte sich in Österreich die wirtschaftliche Rekonstruktion samt Abschluss auf politischer Ebene, dem Staatsvertrag, als Gründungsmythos und -bilddiskurs heraus, der zwar einerseits den Fleiß des österreichischen Volkes nach außen hin betonte, gleichzeitig aber auch nach innen hin gerichtete Signale einer ungeRechtfertigten, letztendlich aber doch bestandenen Prüfung durch die Alliierten transportierte. Um die Opferthese funktionsfähig zu machen, konnte die unmittelbare Vergangenheit aufgrund der objektiv nicht zu

---

<sup>51</sup> Oliver MARCHART: „Die ungezählten Jahre. Opfermythos und Täterversöhnung im österreichischen »Jubiläumsjahr« 2005“. In: *Rebranding images. Ein streitbares Lesebuch zu Geschichtspolitik und Erinnerungskultur in Österreich*. Hg. v. Martin Wassermair und Katharina Wegan. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2006, S. 51–60.

<sup>52</sup> Figl zit. n. Heidemarie UHL: „Österreich. Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthe-  
se: Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 2. Hg. v. Monika Flacke. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2004, S. 481–508, S. 481.

leugnenden personellen Verstrickung nicht thematisiert werden, sondern nur angedeutet. Die in diesem Zusammenhang oft verwendete Metapher der Wiedergeburt findet in der ZVK-Ausgabe in Ikonen des Wiederaufbaus ihr visuelles Pendant, ohne die Frage danach, warum wiederaufgebaut werden musste, zu stellen.

Während durch die bisher weitgehend fehlende Visualisierung alles der Vorstellungskraft der Schüler überlassen wurde, versucht man nun, diesen ein eindeutiges, visuelles Narrativ als bevorzugte Lesart näherzubringen und einen positiven Bilderkanon des erfolgreichen Wiederaufbaus zu implementieren. Nach einem kurzen visuellen Abstecher in die zerstörte Wiener Innenstadt wird die Vergangenheit endgültig im Dunkel gelassen: Sehr viele Bilder und Grafiken finden nun ihren Weg in ZVK; ihnen allen ist dabei gemeinsam, dass es sich um Repräsentationen der neuen Wirtschafts- und Technologiemacht Österreichs handeln soll, die darüber hinaus positive Erinnerungen implementieren sollen, seien es nun Bilder der Staudämme Kaprun und Ybbs-Persenbeug, einer Autobahn, der VÖEST (der Vereinigten Österreichischen Stahlwerke, 1938 als Reichswerke Hermann Göring Linz gegründet), etc. Kurz: Modernität, Technologisierung und Industrie sind hier die visuellen Leitmotive. Breuss, Liebhart und Pribersky verweisen in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des symbolischen Bezugs auf Großbauwerke im Bereich der Energiegewinnung und der Schwerindustrie für das neue österreichische Nationalbewusstsein nach 1945.<sup>53</sup> Auch Alexander Kűhschelm und André Pfoertner betonen die Relevanz dieser industriellen Komplexe; ihrer Meinung nach bestand der Mythos Österreich in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vorwiegend aus wirtschaftlichen und technischen Elementen.<sup>54</sup> Folgt man Wolfgang Kos, so sind es vor allem die Staudämme Ybbs-Persenbeug und noch mehr Kaprun als Supermetapher für den Pioniergeist der neuen Republik, die

---

<sup>53</sup> Vgl. Susanne BREUSS, Karin LIEBHART und Andreas PRIBERSKY: „Land des Stromes. »Heimische Energie« für den österreichischen Wiederaufbau“. In: *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Hg. v. Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 505–529, S. 507.

<sup>54</sup> Vgl. Oliver KÜHSCHELM und André PFOERTNER: „Unternehmen, Firmen und Produkte als österreichische »Gedächtnisorte«“. In: *Memoria Austriae III. Unternehmer, Firmen, Produkte*. Hg. v. Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2005, S. 9–42, S. 32.

Österreich-Bewusstsein stifteten. Vor allem Kaprun stand aufgrund der schwierigen Arbeitsbedingungen unter alpinen Verhältnissen wie kein anderes Bauwerk für Nachkriegsheroismus, während es gleichzeitig die Visualisierung des österreichischen Referenzsymbols Alpen ermöglichte. Der „roboterhafte stiernackige Malocher der ersten Nachkriegsjahre“<sup>55</sup> wurde in den Aufnahmen auch durch das häufig eingesetzte Mittel der Dramatisierung durch extreme Untersicht zum Symbol des harten, aber erfolgreich abgeschlossenen Wiederaufbaus. Der alpine Hackler findet dabei sein meist oberkörperfreies Pendant im VÖEST-Arbeiter am glühenden Hochofen.

Habbo Knoch hat auf eine erinnerungskulturelle Wende 1947/48 in Westdeutschland hingewiesen: Nunmehr sollten deutsche Kriegstote auch in das Gedenken mit eingeschlossen werden und die Leiden der Nation visuell zum Ausdruck bringen. Gelitten hatte man vor allem zwischen dem Kessel von Stalingrad und sowjetischer Kriegsgefangenschaft; beides sollte auch laut Christoph Hamman ein zentrales Element der Visiographie werden.<sup>56</sup> Kriegsheimkehrer und -versehrte stellten ein wiederkehrendes Motiv dar, welches als visuelle Exkulpierung von außen und innen gedacht war, als „Entlastungsästhetik“<sup>57</sup> zum Aufzeigen der eigenen Unschuld. Ohne Befunde für den österreichischen Bilderkanon als Ganzes machen zu wollen, lässt sich doch für 1957 vermerken: Soldaten kommen in ZVK nur tot vor. Heimkehrer und die dazu in Geschlechterkomparität stehende Trümmerfrau sucht man in ZVK vergeblich, auch Vertriebene, die in Österreich generell ein Randthema sind,<sup>58</sup> scheinen in den 1950er Jahren nicht dazu geeignet, Vergangenheit zur repräsentieren. Eine *imagined community* bedarf visueller Narra-

---

<sup>55</sup> Wolfgang KOS: *Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945*. Wien: Sonderzahl 1994, S. 106.

<sup>56</sup> Vgl. Habbo KNOCH: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 343.

<sup>57</sup> HAMANN: *Visual History und Geschichtsdidaktik*, S. 133.

<sup>58</sup> Vgl. Heidemarie UHL: „Der gegenwärtige Ort von »Flucht und Vertreibung« im deutschen und österreichischen Gedächtnisdiskurs“. In: *Diskurse über Zwangsmigrationen in Zentraleuropa. Geschichtspolitik, Fachdebatten, literarisches und lokales Erinnern seit 1989*. Hg. v. Peter Haslinger, K. E. Franzen und Martin Schulze Wessel. München: Oldenbourg 2008 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 108), S. 157–174, v. a. S. 166.

tive<sup>59</sup> – auf der Suche nach einer „usable past“<sup>60</sup> schien aber der heroische Wiederaufbau eher geeignet als Leidensikonen. Und doch sind Leid und Schmerz nicht gänzlich abwesend: Diese Bilder des Wiederaufbaus tragen zwar hegemonial ein positiv-identitätsstiftendes Moment in sich, verweisen aber gleichzeitig auf Codierungen des Leidens, indem der Wiederaufbau als letzte Prüfung des Opfers Österreich erscheint.

Endgültig vollzogen ist der Wiederaufbau durch die Unterzeichnung des Staatsvertrags: Das Schlüsselbild der österreichischen Gedächtnisgeschichte, das Bild der von der Bevölkerung umjubelten Präsentation des Vertragswerks durch Kanzler Figl, die Pathosformel Österreichs schlechthin,<sup>61</sup> fehlt hier zwar, ist vielleicht noch nicht zur Ikone geronnen, das Ereignis wird aber auf insgesamt drei Seiten bildlich thematisiert. Warum überhaupt ein Vertrag abgeschlossen werden musste, bleibt unbeantwortet.<sup>62</sup> Tatsächlich erscheint der Krieg für Österreich erst 1955 beendet gewesen zu sein; die Befreiung vom Nationalsozialismus ist identitätspolitisch irrelevant. Die Zweite Republik ist visuell

---

<sup>59</sup> Vgl. Marion G. MÜLLER: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. Konstanz: UVK 2003.

<sup>60</sup> Kathrin HAMMERSTEIN: „Schuldige Opfer? Der Nationalsozialismus in den Gründungsmythen der DDR, Österreichs und der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Nationen und ihre Selbstbilder. Postdiktatorische Gesellschaften in Europa*. Hg. v. Regina Fritz, Carola Sachse und Edgar Wolfrum. Göttingen: Wallstein 2008 (= Diktaturen und ihre Überwindungen 1), S. 39–61, S. 39.

<sup>61</sup> Vgl. Heidemarie UHL: „»Österreich ist frei!«. Die Re-Inszenierung der österreichischen Nachkriegsmythen im Jubiläumsjahr 2005“. In: *Bedenkliches Gedenken. 1945–2005: zwischen Mythos und Geschichte*. Hg. v. Josef Seiter, Elke Renner und Grete Anzengruber. Innsbruck: Studienverlag 2005 (= Schulheft 120), S. 29–39, S. 35. Wobei Uhl hier ein zentrales Konzept Aby Warburgs aufgreift.

<sup>62</sup> Vgl. hierfür Gerald STOURZH: *Geschichte des Staatsvertrages 1945–1955. Österreichs Weg zur Neutralität*. Graz: Verlag Styria 1985. Stourzh geht auf die „eigentümliche Zwischenstellung“ (ebd., S. 35) Österreichs ein, die etwa von sowjetischer Seite betont wurde: Österreich habe nicht den Krieg erklärt, aber dennoch als Teil Deutschlands Krieg geführt. Obwohl Österreich eindeutig zu den befreiten und nicht zu den besiegten Ländern gezählt wurde, konnte es auch nicht zu den Siegermächten gezählt werden, war aber auch kein Feindstaat. Aber nicht nur die SU, auch Großbritannien war bei Weitem nicht von Anfang an geneigt, die Möglichkeit eines Friedensvertrags auszuschließen, hatte Österreich doch nach englischer Rechtsauffassung Krieg mit Großbritannien geführt. Die britische Regierung erklärte bezeichnenderweise den Kriegszustand mit Österreich erst am 16. September 1947 für beendet.

das Endprodukt des Abzugs der Alliierten: Der Gründungsbilddiskurs Österreichs baut so auf etwas auf, was als Ende der Leidensperiode der Österreicher skizziert wird, deren Ursachen nur sehr vage mit der NS-Diktatur in Verbindung gebracht werden und letztlich durch Überblendungsstrategien verdrängt wird.

## 6. Conclusio

Nach 1945 galt es in Österreich, nationale Identität in Abgrenzung zu Deutschland zu stiften, belastende Vergangenheit zu überblenden sowie generell ein positives Geschichtsbild auch visuell zu konstruieren. Dies geschah durch Strategien der fehlenden Visualisierung oder durch Strategien des Verschweigens der unmittelbaren Vergangenheit, aber auch durch die Distribution positiver, zukunftsgerichteter Fotografien, durch die Zurverfügungstellung von Gegenbildern aus dem Bereich der als positiv empfundenen Leistungen des Wiederaufbaus zwecks Verdrängung durch Ablenkung. Dies war, wie aufgezeigt wurde, nicht zufällig, sondern intentional: Als normalisierter Bild-Diskurs kann dementsprechend ein Sprech- und Visualisierungsmodus angesehen werden, der es verunmöglichte, die Zeit des Nationalsozialismus in Bezug auf Österreich überhaupt nur zu denken, geschweige und gezeige denn zu visualisieren oder anzusprechen. Österreich erscheint so im Schulbuch der 1950er Jahre als Opfer der Geschichte und des nationalsozialistischen Deutschlands. Probleme der Vergangenheitsdarstellung, die sich aus der Notwendigkeit der Sinnstiftungsangebote an die österreichischen Wehrmachtssoldaten ergeben, können in dieser Logik nicht reflektiert werden. Erst spät sollte der „Dammbruch der Erinnerungen“<sup>63</sup> anderes Leiden denkbar und auch visualisierbar machen.

---

<sup>63</sup> KOVACS/SEEWANN zit. n. Etienne FRANÇOIS: „Meistererzählungen und Dammbrüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2004, S. 13–28, S. 18.

Literaturverzeichnis

- BEREK, Mathias: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz 2009 (= Kultur- und sozialwissenschaftliche Studien 2).
- BERGER, Franz u.a.: *Zeiten, Völker und Kulturen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch für den Geschichtsunterricht an Haupt- und Untermittelschulen. 4. Band. Das Zeitalter der Weltpolitik und der Technik*. Wien: öbv 1957.
- BISCHOF, Günter und Anton PELINKA: „Introduction“. In: *Austrian historical memory & national identity*. Hg. v. Günter Bischof und Anton Pelinka. New Brunswick: Transaction 1997 (= Contemporary Austrian Studies 5), S. 1–19.
- BRINK, Cornelia: „Foto/Kontext. Kontinuitäten und Transformationen fotografischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen“. In: *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*. Hg. v. Heidemarie Uhl. Innsbruck: Studienverlag 2001 (= Gedächtnis, Erinnerung, Identität 3), S. 67–86.
- BRINK, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung*. Berlin/Freiburg: Akademie Verlag 1998 (= Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts 14).
- BOCK, Petra und Edgar WOLFRUM: „Einleitung“. In: *Umkämpfte Vergangenheit. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*. Hg. v. Petra Bock und Edgar Wolfrum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 7–16.
- BREUSS, Susanne, Karin LIEBHART und Andreas PRIBERSKY: „Land des Stromes. »Heimische Energie« für den österreichischen Wiederaufbau“. In: *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Hg. v. Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 505–529.
- BRUCKMÜLLER, Ernst: *Österreichbewußtsein im Wandel. Identität und Selbstverständnis in den 90er Jahren*. Wien 1994: Signum (= Schriftenreihe des Zentrums für angewandte Politikforschung 2).

- FRANÇOIS, Etienne: „Meistererzählungen und Dammbrüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2004, S. 13–28.
- GARSCHA, Winfried R.: „Entnazifizierung und gerichtliche Ahndung von NS-Verbrechen“. In: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Emmerich Tálos u.a. Wien: öbv und hpt 2000, S. 852–883.
- HALL, Stuart: „The Work of Representation“. In: *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Hg. v. Stuart Hall. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 13–74.
- HAMANN, Christoph: *Visual History und Geschichtsdidaktik*. Herbolzheim/Berlin: Centaurus-Verlag 2007 (= Reihe Geschichtswissenschaften 53).
- HAMILTON, Peter: „Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography“. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hg. v. Stuart Hall. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 75–150.
- HAMMERSTEIN, Kathrin: „Schuldige Opfer? Der Nationalsozialismus in den Gründungsmythen der DDR, Österreichs und der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Nationen und ihre Selbstbilder. Postdiktatorische Gesellschaften in Europa*. Hg. v. Regina Fritz, Carola Sachse und Edgar Wolfrum. Göttingen: Wallstein 2008 (= Diktaturen und ihre Überwindungen 1), S. 39–61.
- HARTEWIG, Karin: „Fotografien“. In: *Quellen*. Hg. v. Michael Maurer. Leipzig: Reclam 2002, S. 427–448.
- HEINRICH, Horst-Alfred: „Geschichtspolitische Akteure im Umgang mit der Stasi. Eine Einleitung“. In: *Geschichtspolitik. Wer sind ihre Akteure, wer ihre Rezipienten?*. Hg. v. Claudia Fröhlich und Horst-Alfred Heinrich. Stuttgart: Steiner 2004, S. 9–32.
- HEINZE, Carsten und Eva MATTHES (Hg.): *Das Bild im Schulbuch*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2010.
- HOBBSBAWM, Eric J.: *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

- JOCHUM, Manfred und Ferdinand OLBORT: *80 Jahre Republik Österreich. 1918 bis 1938 und 1945 bis 1998 in Reden und Statements*. Wien: Verlag E. Ketterl 1998.
- JARAUSCH, Konrad H. und Martin SABROW: „»Meistererzählung« – Zur Karriere eines Begriffs“. In: *Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hg. v. Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 9–32.
- KNOCH, Habbo: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition 2001.
- KOS, Wolfgang: *Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945*. Wien: Sonderzahl-Verlags-Gesellschaft 1994.
- KRESS, Gunter und Theo van LEEUWEN. „Front Pages. (The Critical) Analysis of Newspaper Layout“. In: *Approaches to Media Discourse*. Hg. v. Allen Bell und Peter Garrett. Oxford/Wiley: Blackwell 1998, S. 186–219.
- KÜHSCHELM, Oliver und André PFOERTNER: „Unternehmen, Firmen und Produkte als österreichische »Gedächtnisorte«“. In: *Memoria Austriae III. Unternehmer, Firmen, Produkte*. Hg. v. Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2005, S. 9–42.
- MAYERHAUSER, Thorsten: „Diskursive Bilder? Überlegungen zur diskursiven Funktion in polytechnologischen Dispositiven“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 71–94.
- LINK, Jürgen: „Zum Anteil der medialen Kollektivsymbolik an der Normalisierung der Einwanderung“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 53–70.
- LÜTHE, Rudolf: „Die Wirklichkeit der Bilder. Philosophische Überlegungen zur Wahrheit bildlicher Darstellungen“. In: *Mit Bildern lügen*. Hg. v. Wolf-Andreas Liebert und Thomas Metten. Köln: Halem 2007, S. 29–49.

- MAASEN, Sabine, Thorsten MAYERHAUSER und Cornelia RENGGLI: „Bild-Diskurs-Analyse“. In: *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Hg. v. Sabine Maasen, Thorsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. Weilerswist: Velbrück Wissenschaften 2006, S. 7–26.
- MANOSCHEK, Walter und Hans SAFRIAN: „Österreicher in der Wehrmacht“. In: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Emmerich Tálos u.a. Wien: öbv und htp 2000, S. 123–158.
- MARCHART, Oliver: „Die ungezählten Jahre. Opfermythos und Täterver-söhnung im österreichischen »Jubiläumsjahr« 2005“. In: *Re-branding images. Ein streitbares Lesebuch zu Geschichtspolitik und Erinnerungskultur in Österreich*. Hg. v. Martin Wassermair und Katharina Wegan. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2006, S. 51–60.
- MARCHART, Oliver: „Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine poli-tische Theorie kollektiver Erinnerung“. In: *Transformationen ge-sellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik*. Hg. v. Christian Gerbel u.a. Wien: Turia + Kant 2005 (= Reihe Kultur.Wissenschaften 9), S. 21–49.
- MARKOVA, Ina: „Kollektives Gedächtnis und visuelle Repräsentation. Bedeutungsproduktion am Beispiel der Visualisierung der NS-Zeit im österreichischen Bildgedächtnis“. In: *Repräsentationen*. Hg. v. Gernot Gruber und Monika Mokre. Wien: Verlag der Ös-terreichischen Akademie der Wissenschaften 2013, i.E.
- MEYER, Petra M. (Hg.): *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*. München/Paderborn: Fink 2009.
- MÜNKLER, Herfried: „Visualisierungsstrategien im politischen Macht-kampf. Der Übergang vom Personenverband zum institutionel-len Territorialstaat“. In: *Strategien der Visualisierung. Verbildli-chung als Mittel politischer Kommunikation*. Hg. v. Herfried Münkler und Jens Hacke. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2009 (= Eigene und fremde Welten 14), S. 23–52.
- MÜLLER, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theoriean-sätze und Analysemethoden*. Konstanz: UVK 2003.
- PAUL, Gerhard: „Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bilderkanon des kulturellen Gedächtnisses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 14–39.

- PAUL, Gerhard: „Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung“. In: *Visual History. Ein Studienbuch*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 7–36.
- PERZ, Bertrand: „Österreich“. In: *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Hg. v. Volkhard Knigge und Norbert Frei. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2005, S. 170–182.
- RÄTHZEL, Nora: *Gegenbilder. Nationale Identitäten durch Konstruktion des Anderen*. Opladen: Leske + Budrich 1997.
- ROSE, Gillian: *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage 2007.
- SANDNER, Günther: „Hegemonie und Erinnerung. Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik“. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 30/1 (2001), S. 5–17.
- STERNFELD, Nora: „Licht und Schatten. Fotografie, die kuratorische Funktion und die Politik der Wahrheit“. In: *Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen*. Hg. v. Nora Sternfeld und Luisa Ziaja. Wien: Turia + Kant 2010 (= Ausstellungstheorie und Praxis 4), S. 23–38.
- STOURZH, Gerald: *Geschichte des Staatsvertrages 1945–1955. Österreichs Weg zur Neutralität*. Graz: Verlag Styria 1985.
- SUPPANZ, Werner: *Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997 (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek 34).
- UHL, Heidemarie: „Der gegenwärtige Ort von »Flucht und Vertreibung« im deutschen und österreichischen Gedächtnisdiskurs“. In: *Diskurse über Zwangsmigrationen in Zentraleuropa. Geschichtspolitik, Fachdebatten, literarisches und lokales Erinnern seit 1989*. Hg. v. Peter Haslinger, K. E. Franzen und Martin Schulze Wessel. München: Oldenbourg 2008 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 108), S. 157–174.
- UHL, Heidemarie: „»Österreich ist frei!«. Die Re-Inszenierung der österreichischen Nachkriegsmythen im Jubiläumsjahr 2005“. In: *Bedenkliches Gedenken. 1945–2005: zwischen Mythos und Geschichte*. Hg. v. Josef Seiter, Elke Renner und Grete Anzengruber. Innsbruck: Studienverlag 2005 (= Schulheft 120), S. 29–39.

- UHL, Heidemarie: „Österreich. Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 2. Hg. v. Monika Flacke. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2004, S. 481–508.
- WASSERMANN, Heinz P.: *Verfälschte Geschichte im Unterricht. Nationalsozialismus und Österreich nach 1945*. Innsbruck: Studienverlag 2004.
- WOLFRUM, Edgar: „Geschichtspolitik und die deutsche Frage. Der 17. Juni 1953 im nationalen Gedächtnis der Bundesrepublik (1953–89)“. In: *Geschichtsbilder und Geschichtspolitik*. Hg. v. Wolfgang Hardtwig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 382–411.
- ZIEGLER, Meinrad und Waltraut KANNONIER-FINSTER: *Österreichisches Gedächtnis. Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit*. Wien: Böhlau 1993 (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek 25).



## Bildkulturen der Weimarer Zeit – Arbeiterfotografie als widerständige Visualisierungsstrategie

CHRISTOPH NAUMANN  
(Bamberg)

*Die Arbeiterfotografiebewegung als innovative Bildkultur zur Zeit der Weimarer Republik bildet einen widerständigen Gegenentwurf zur bürgerlichen Fotografiekultur, die sie als schönen Schein und Verharmlosung gesellschaftlicher Probleme ablehnt. In der erstmaligen medialen Selbstermächtigung und Selbstrepräsentation unterdrückter Massen im und mit dem Medium Fotografie liegt die Besonderheit dieser proletarischen Kulturpraxis. Diese wird erst möglich mit der ökonomischen Entwicklung der Fotografie zum erschwinglichen Massenprodukt, das unterprivilegierten sowie bislang im Bildlichen unterrepräsentierten Schichten Zugang zu Autorenschaft und visuellen Diskursen mit großer Verbreitung verschafft.*



Abb. 1: Streit der Bettler um den besten Platz

Foto: Walter Ballhause

## 1. Blinder Fleck in der Fotogeschichte: Arbeiterfotografie

Die Fotografie mit dem Titel *Streit der Bettler um den besten Platz* stammt aus dem sozialdokumentarischen Oeuvre des Fotografen Walter Ballhouse (1911–1991). Um 1930 fotografierte er auf den Straßen Hannovers das soziale Elend. Oft sind seine Protagonisten wie hier Arbeitslose, Obdachlose, Invaliden. Er zeigt sie dabei ohne malerische Armut in pittoreskem Stil, wie man sie in zahlreichen Bildbänden französischer Straßenfotografen des frühen 20. Jahrhunderts findet, sondern gibt seinen mit versteckter Kamera entstandenen Bildern eine raue Direktheit, die den Betrachter betroffen macht und nachdenklich werden lässt. Der Grund für diese Art der Darstellung liegt bei Ballhouse in seinem persönlichen Schicksal: Er ist selbst arbeits- und mittellos und äußert über sein Fotografieren:

Ich habe mich nicht in der Nähe der Unterdrückten herumgetrieben, um auf schamlose Art etwas zu erbeuten. Ich brauchte den Unterdrückten nicht über die Schulter zu schauen, da ich selbst einer von ihnen war, aus ihrem Milieu kam.<sup>1</sup>

Ein Arbeitsloser als Straßenfotograf. In den gängigen Werken zur Fotogeschichte findet man Ballhouses Namen nicht. Und auch nicht die von vielen tausend anderen Fotografen aus der gesellschaftlichen Unterschicht, die die hässliche Seite des Alltagslebens der Weimarer Zeit mit ihren Kameras dokumentierten.

Die als Arbeiterfotografie bezeichnete Strömung der sozialdokumentarischen Fotografie wurde in der Fotografiegeschichtsschreibung bislang als relativ isoliertes Artefakt behandelt beziehungsweise umgangen. Die großen Standardwerke<sup>2</sup> sparen diesen Bereich einer proletarischen

---

<sup>1</sup> Walter Ballhouse, zit. n. Jörg BOSTRÖM: „Arbeitslos. Die Wirtschaftskrise 1932 in den Fotografien Walter Ballhouses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Steidl 2009, S. 404–411, S. 409.

<sup>2</sup> Zu nennen sind hier insbesondere Beaumont NEWHALL: *Geschichte der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel 1998, sowie Michel FRIZOT: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann 1998. In beiden Werken kommt Arbeiterfotografie nicht vor, sozialdokumentarische Fotografie wird alleine anhand bürgerlicher Fotografen wie Lewis Hine, Jacob Riis oder August Sander thematisiert. Dies lässt sich zum einen erklären mit Schwerpunktsetzung der Autoren auf die amerikanische und französische Fotografie, wohingegen die

Fotografiebewegung komplett aus. Hier beziehen sich Betrachtungen sozialfotografischer Projekte fast ausschließlich auf prominente Fotografen aus dem bürgerlichen Lager – von denen die Arbeiterfotografie sich energisch distanzierte, da sie ihr Wirken als visuelle Opposition verstand. Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt das politische Klima in der jungen Bundesrepublik mit antikommunistischen Vorbehalten das fotohistorische Interesse lange von der dem Sozialismus und Marxismus nahestehenden Arbeiterfotografie ab. Initiativen zur Beschäftigung mit der Arbeiterkultur der Weimarer Zeit und damit auch der proletarischen Fotografie bekamen zwar in Folge der 68er-Bewegung in den 1970er und frühen 1980er Jahren erstmals wieder Konjunktur.<sup>3</sup> Entstanden sind in dieser Zeit jedoch vorwiegend politisch tendenziöse Veröffentlichungen mit dem Impetus, die Arbeiterbewegung und mit ihr die Arbeiterfotografie der Weimarer Zeit im Sinn einer Traditionslinie als revitalisierende Legitimation für aktuelle politische Interessen heranzuziehen,<sup>4</sup> was insbesondere auf eine Reihe von Abschlussarbeiten und Dissertationen aus der DDR zutrifft.<sup>5</sup> Wissenschaftliche Zielsetzungen mussten dabei zwangsläufig auf der Strecke bleiben. So steht die fotohistorische und kulturwissenschaftliche Erforschung großer Tei-

---

Arbeiterfotografie ein fast ausschließlich deutsches Phänomen ist. Zum anderen ist zu berücksichtigen, dass der proletarischen Fotografie in ihrem Selbstverständnis als kollektive Bewegung die Gallionsfigur eines herausragenden autonomen Künstlers fehlt, anhand dessen sich das Genre typisch darstellen ließe. Zur Problematik einer die Fotografiegeschichte durch das Beispiel weniger prominenter Vertreter oberflächlich verkürzenden Typisierung und zu vieler ‚abgerundeter Betrachtungen‘ allgemein vgl. Jens JÄGER: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000, S. 31–33.

<sup>3</sup> Vgl. Diethart KERBS und Walter UKA: „Vorwort“. In: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Hg. v. Diethart Kerbs und Walter Uka. Bönen/Westfalen: Kettler 2004, S. 6–9, S. 6.

<sup>4</sup> Vgl. Bernd Jürgen WARNEKEN: „Nicht erledigt. Fünf Thesen zur kulturanthropologischen Arbeiterforschung“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 457–465, S. 460.

<sup>5</sup> Hierzu gehört etwa folgende nur vervielfältigt erschienene Dissertation: Günther DANER: *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Leipzig: o.V. 1966.

le der proletarischen Praxis der Arbeiterfotografie und deren massenmedialen gesellschaftlichen Wirkens bislang noch aus.<sup>6</sup>

Dabei kommen bei der Beschäftigung mit der frühen fotografischen Massenkultur der späten 1920er und 1930er Jahre Debatten und Positionen zum Vorschein, die in unserer heutigen – der sogenannten Mediengesellschaft – wiederkehren. Zu denken ist hier etwa an den Begriff der Bilderflut als Metapher für den Bedeutungsverlust des Einzelbildes angesichts einer als schier unermesslich empfundenen Bilderproduktion. Zweifellos besitzt diese Sichtweise heute vor dem Hintergrund einer massenhaft praktizierten Digitalfotografie und digitalen visuellen Vernetzung aller Lebensbereiche unbestreitbare Aktualität – kontrovers diskutiert wurde sie allerdings schon im Zuge der Etablierung der Fotografie als Massenmedium zur Weimarer Zeit, wie eine Äußerung Siegfried Kracauers zeigt:

Die Abbilder sind also grundsätzlich Zeichen, die an das Original erinnern mögen, das zu erkennen wäre. [...] In Wirklichkeit aber wird der Hinweis auf die Urbilder von der fotografischen Wochenration gar nicht bezweckt. Böte sie sich dem Gedächtnis als Stütze an, so müßte das Gedächtnis ihre Auswahl bestimmen. Doch die Flut der Fotos fegt seine Dämme hinweg. So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewußtsein entscheidender Züge zu vernichten droht.<sup>7</sup>

Um die Wirkmacht und den Stellenwert der Fotografie in der Weimarer Zeit zu erkennen und im Speziellen des Genres der Arbeiterfotografie in ihren ästhetischen und konzeptuellen Besonderheiten, ist ein Bündel aus politischen, kulturellen, technischen und ökonomischen Entste-

---

<sup>6</sup> Vgl. Wolfgang HESSE: „Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV“. In: *Fotogeschichte* 30.114 (2010), S. 31–57, S. 36. Erst in jüngster Zeit hat mit diesem DFG-Projekt (2009 bis 2012) eine theoretisch wie methodisch fundierte Erforschung der Arbeiterfotografiekultur eingesetzt, die über ihren regionalen Schwerpunkt Sachsen hinaus im Sinne von Grundlagenforschung eine Basis für die weitere wissenschaftliche Durchdringung des Genres bereitstellt, v.a. mit dem Sammelband *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012.

<sup>7</sup> Siegfried KRACAUER: „Die Fotografie“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1979, S. 101–112, S. 109.

hungsfaktoren zu berücksichtigen, die das Genre geprägt haben.<sup>8</sup> In diesem Beitrag soll das Hauptaugenmerk auf jene sozialen Strömungen um 1930 gerichtet werden, auf zeitgenössische Texte und Äußerungen über die Fotografie als Instrument der Aufklärung und des sozialen Kampfes. Konkret fokussiert werden die gesellschaftlichen Diskurse über Fotografie in der Weimarer Zeit, um so die Entstehungsbedingungen einer sozial intendierten Fotografie ‚von unten‘ aufzuzeigen. Diese in einen Zusammenhang zu bringen und damit das medienrevolutionäre Potential der Arbeiterfotografie auszuleuchten, ist die Absicht hinter drei Hypothesen, die die folgenden Ausführungen gliedern:

- Eine rasant beschleunigte und konfliktgeladene Gesellschaft findet ihr Leitmedium in der Fotografie.
- Ökonomische und technologische Faktoren bedingen die Popularität der Fotografie in der Weimarer Zeit.
- Die Arbeiterfotografie ist der erste massenmediale Gegenangriff des Proletariats gegen visuelle Hegemonieansprüche des Bürgertums.

## 2. Fotografie als Leitmedium einer beschleunigten und konfliktgeladenen Gesellschaft

Auch wenn Verallgemeinerungen notgedrungen simplifizierend sind, lässt sich die Kunstfotografie bis 1914 durchaus als weichgezeichnetes idyllisches Gegenbild zur gesellschaftlichen Realität sehen, wohingegen die Fotografie der Weimarer Republik – nach dem Schock und der Katastrophe des Ersten Weltkrieges – einen neuen Aufbruch markiert, einen neuen, sachlichen und sehr differenzierten Blick auf die Wirklichkeit entwickelt.<sup>9</sup>

Am entschiedensten propagiert den Medienwandel hin zum Visuellen der Maler, Grafiker und Fotograf Johannes Molzahn in seinem 1928 erschienenen programmatischen Text *Nicht mehr lesen! Sehen!*<sup>10</sup> und of-

---

<sup>8</sup> Hierzu sei der Gedanke Jens Jägers erwähnt, in die Erfassung sozio-kultureller Zusammenhänge einzusteigen mit der simplen, aber grundlegenden Leitfrage, warum zu einem gewissen Zeitpunkt überhaupt fotografiert wurde. Vgl. JÄGER: *Photographie*, S. 30.

<sup>9</sup> Ivo KRANZFELDER: „Idylle – Aufbruch – Katastrophe. Fotografie in Deutschland 1900 bis 1938“. In: *Fotogeschichte* 29.113 (2009), S. 5–17, S. 5.

<sup>10</sup> Johannes MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 178–180, S. 177.

fenbart dabei eine bedingungslose Euphorie gegenüber der sich zum Massenmedium gewandelten Fotografie. Er betrachtet die Fotografie als Spiegelbild eines enorm beschleunigten Lebenstempos, worin er drastische Auswirkungen auf die Umformung des Sehannes und damit das ganze menschliche Leben erkennt: Die „eindringliche Sprache des Bildes“,<sup>11</sup> so Molzahn, führe zu einer Veränderung und Beeinflussung des Denkens und der Psyche. Das Foto werde so zum „Schrittmacher“<sup>12</sup> einer neuen Zeit. Der hier von Molzahn aufgegriffene Aspekt der Beschleunigung des Alltags scheint symptomatisch zu sein für eine breite gesellschaftliche Wahrnehmung eines gesteigerten vitalen Rhythmus beim „Aufbruch in das industrialisierte Zeitalter der Massenkommunikation von Warenreklame und politischer Propaganda, der Allgegenwart technisch erzeugter und vielfältiger Bilder im täglichen Leben.“<sup>13</sup> So ist es die Schnelligkeit und Synchronizität vielfältiger Lebensprozesse in der Großstadt, zu deren Darstellung im Bereich der Literatur Alfred Döblin im Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) mit Hilfe der Montage-technik eine Fülle vorwiegend visueller Sinneseindrücke auf seinen proletarischen Protagonisten Franz Biberkopf einstürzen lässt.

Im Bereich des Kinos reagierten wenige Jahre zuvor Regisseure wie Sergej Eisenstein und Dziga Vertov<sup>14</sup> mit einer bislang nicht gekannten Dynamik durch extreme Schnittfolgen auf die ebenso beschleunigte wie politisierte Gegenwart – mit weitreichenden Auswirkungen auf das Sehverhalten ihres Publikums und die nachfolgende Produktion von Bildmedien.

---

<sup>11</sup> MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“, S. 177.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> HESSE: „Das Auge des Arbeiters“, S. 32.

<sup>14</sup> Im Film *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov tritt der als Kameramann gezeigte Protagonist in seiner Präsenz als bloßer Bediener der Technik stark gegenüber der Filmkamera zurück, die immer wieder selbst im Bild gezeigt und mittels Überblendungseffekt als ‚Kamera-Auge‘ personifiziert wird. Diese Mensch-Technik-Synthese, verbunden mit der Omnipräsenz der Kamera, weist dem Aufnahmegerät den Status eines Akteurs zu und drückt so ein Bewusstsein für den Wandel hin zu einer vorrangig visuell geprägten Kultur aus. Vgl. Dziga VERTOV (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

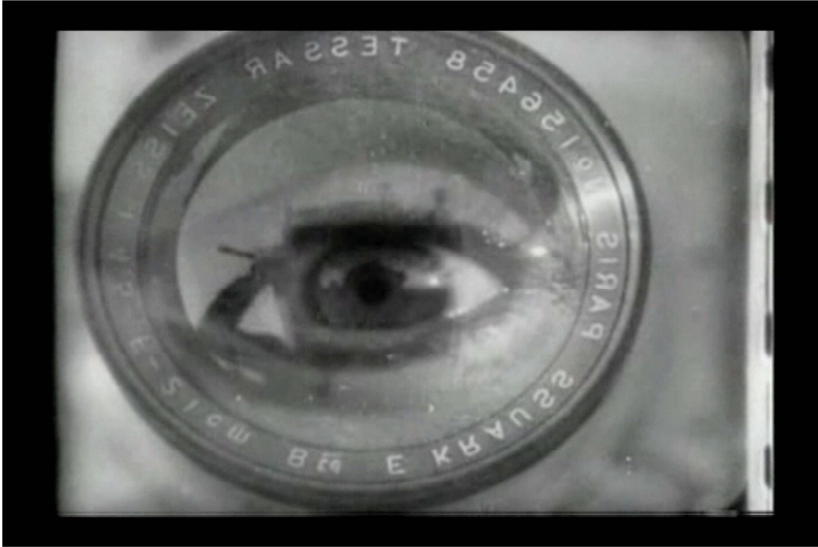


Abb. 2: Das alles wahrnehmende ‚Kamera-Auge‘ in *Der Mann mit der Kamera*

Als zentraler Akteur der gestalterischen Innovation im Bereich der Printmedien ist schließlich der Fotomontage-Künstler John Heartfield (vgl. Abb. 3) zu nennen. Er machte durch seine polarisierenden Titelseiten für die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* die große Leserschaft mit der Verdichtung sozialer sowie politischer Realitäten durch Fragmentierung und Neukomposition vertraut.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Auf Zusammenhänge zwischen Erfahrung der Dynamisierung in der modernen Großstadt, Aufspaltung menschlicher Erfahrung in arbeitsteiliger Industrieproduktion und Entwicklung der künstlerischen Methode der Fotomontage als adäquate Form der Darstellung veränderter lebensweltlicher Realität verweist auch Wolfgang Hesse. Vgl. Wolfgang HESSE: „Der Unterricht muss auch auf der Straße erteilt werden. Stadtraum – Schriftraum – Bildraum“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 187–256, S. 219.

Im Hinblick auf Montage als Form eines militanten Dokumentarismus erkennt Abigail Solomon-Godeau eine konzeptionelle Nähe zwischen Heartfields visuellen Konstruktionen und der von Brecht wie Benjamin vertretenen Position, nach der eine einfache Wiedergabe der Realität nichts über diese auszusagen vermag. Vgl. Abigail SOLOMON-GODEAU: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In: *Diskurse der Fotografie*.

Gemeinsam ist diesen künstlerischen Konzepten, dass sie am Primat der Schriftsprachlichkeit rütteln, indem sie für eine Kultur des Visuellen eintreten. Das erinnert an Johannes Molzahns Ausrufung einer Ära des Sehens. Mit ihr begreift er die Fotografie und den Film als Leitmedien zur Verwirklichung einer neuen Gesellschaft. Den stufenweisen medientechnischen Fortschritt sieht er als unaufhaltsames Naturgesetz und orientiert sich so an einem marxistischen Fortschrittsverständnis, dessen Regeln letztendlich auch die Weiterentwicklung der Fotografie gehorche. Ihr misst er einen herausragenden politischen Stellenwert bei und betont ihre führende Rolle in der Darstellung und positiven Beeinflussung von Arbeit und Alltagsleben:

Die Photographie! Dieses größte der physikalisch-chemisch-technischen Wunder der Gegenwart – dieses Triumphes [sic] der großen Folgen! Eins der wichtigsten Mittel, gegenwärtige Probleme aufzuschließen, die Harmonie zwischen Arbeits- und Lebensprozessen wieder herzustellen.<sup>16</sup>

Auch für Walter Benjamin besitzt die Fotografie als Kunstform vor allem politisches Potential, welches er vor allem durch ihre Eigenschaft der massenhaften Reproduzierbarkeit<sup>17</sup> wirksam sieht. In scharfer Abgrenzung von einer bürgerlichen *l'art pour l'art* beschreibt Benjamin es als die Aufgabe der Kunst, wirkmächtiges Werkzeug bei der breiten Artikulation virulenter gesellschaftlicher Probleme zu sein:

Was wir von Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. Diese Forderung werden wir aber am nachdrücklichsten stellen, wenn wir – Schriftsteller – ans Photographieren gehen. Auch hier ist also für den Autor als Produzenten der technische Fortschritt die Grundlage seines politischen. Mit anderen Worten: erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung

---

*Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 2. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53–74, S. 73.

<sup>16</sup> MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“, S. 177.

<sup>17</sup> Vgl. Walter BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, 2. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508, S. 477.

zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich.<sup>18</sup>

Die in steigendem Maße gesellschaftsrelevante Rolle der Fotografie im Deutschland der Weimarer Zeit ist eng mit der unruhigen politischen und sozialen Situation nach dem Ende des Ersten Weltkriegs verbunden, welche sich gegen Ende der 1920er Jahre zuspitzt. Enorme Arbeitslosigkeit und Armut im Vorfeld und noch weitaus verheerender in Folge der Weltwirtschaftskrise von 1929 prägen das Alltagsleben der Menschen. Die Ausbeutung der Arbeiterschaft und die sich vertiefende Kluft zwischen Arm und Reich führen bei den Proletariern zum Gefühl, einer durch das Bürgertum dominierten Politik und der mächtigen Lobby industrieller Arbeitgeber ohnmächtig ausgeliefert zu sein.<sup>19</sup> Auf der anderen Seite schaffen gerade die tief empfundene soziale Ungerechtigkeit und nicht mehr hinnehmbare Lebensverhältnisse der zu großen Teilen arbeitslosen Arbeiterklasse<sup>20</sup> ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Herstellung breiter öffentlicher Wahrnehmung. Mit dem Erscheinen proletarischer Publikationsorgane wird diese öffentliche Repräsentation über Zeitschriften wie der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (AIZ) und *Der Arbeiter-Fotograf*<sup>21</sup> realisiert. Die Zusammenhänge zwischen beiden

---

<sup>18</sup> Walter BENJAMIN: „Der Autor als Produzent“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Werke*, Band 3. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701, S. 694.

<sup>19</sup> Die aussichtslose Misere der Arbeiterklasse findet sich drastisch dargestellt im Film *Kuhle Wampe* von Bertolt Brecht und Slatan Dudow, insbesondere in der Eröffnungsszene, bei der sich der arbeitslose Sohn der Familie ob seiner Verzweiflung durch einen Sprung aus dem Fenster umbringt. Vgl. Slatan DUDOW (Regie): *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* 148 Min. Deutschland 1932, 00:11:50–00:13:20.

<sup>20</sup> Arno Klönne spricht von einer bis dahin nicht gekannten existenzbedrohenden Not für Lohnabhängige. 1932 sei nur noch ein Drittel der Arbeiter und Angestellten voll beschäftigt gewesen, wobei selbst deren Löhne um 45 Prozent unter dem amtlichen Existenzminimum gelegen hätten. Zum Höhepunkt der Krise waren sieben Millionen Arbeitslose gemeldet. Die tatsächliche Zahl sei weitaus höher anzunehmen, da Langzeitarbeitslose von der staatlichen Unterstützung ausgeschlossen waren. Vgl. Arno KLÖNNE: *Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte – Ziele – Wirkungen*. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1981, S. 231.

<sup>21</sup> *Der Arbeiter-Fotograf* erschien von September 1926 bis Dezember 1932, die höchste Auflage betrug 7000 Exemplare. Wesentlich verbreiteter war die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), die 1925 mit einer Auflage von 200.000 startete und kurz vor Machtübernahme der Nationalsozialisten ihre maximale Auflage von einer halben Million erreichte. Zwischen

Presseerzeugnissen sind symbiotisch: Der Medienunternehmer Willi Münzenberg erkannte es als entscheidenden Nachteil für seine linkspolitisch orientierte AIZ, von der Zulieferung bürgerlicher Fotoagenturen abhängig zu sein. Dieses Manko veranlasste ihn 1926 zur Herausgabe der ersten Nummer des Fachblatts *Der Arbeiter-Fotograf*, in der er die Arbeiterschaft dazu aufrief, Fotografien aus der Sichtweise des Proletariats an seinen Verlag zu senden. Im Gegenzug unterstützte Münzenberg die Gründung der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD) finanziell und etablierte das Heft als Mitgliederzeitschrift.

Münzenbergs AIZ wurde von Beginn an mit großem Bewusstsein für die Überzeugungskraft des Visuellen gestaltet, Fotografie galt im Verhältnis zum Text als gleichwertige Ausdrucksform. Besondere Bedeutung kam der Titelseite zu. Technische Innovation spielte auch hier eine wichtige Rolle, um ein randlos gedrucktes Titelbild realisieren zu können – in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein publizistisches Alleinstellungsmerkmal. Für die Titel-Gestaltung griff man auf den bereits erwähnten Fotomontage-Künstler John Heartfield zurück, der das eingelieferte Bildmaterial der Arbeiterfotografen kompositorisch in eine unmittelbar wirkende Ikonografie verdichtete.

---

1933 und 1938 wurde die AIZ im Exil in Prag produziert. Vgl. Joachim BÜTHE und Thomas KUCHENBUCH: *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*. Köln: Prometheus 1977, S. 17 und S. 39.



von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine. Die Aufgabe der AIZ, hier der Wahrheit zu dienen und die wirklichen Tatbestände wieder herzustellen, ist von unübersehbarer Wichtigkeit und wird von ihr, wie mir scheint, glänzend gelöst.<sup>22</sup>

Die Eignung von Bildern für aufklärerische politische Belange stellt Brecht erst einmal grundsätzlich in Frage. Er erkennt im Medium Fotografie manipulative Charakteristika und damit „die Möglichkeit einer Wiedergabe, die Zusammenhänge wegschminkt“.<sup>23</sup> Dieser Vorbehalt Brechts ist allerdings nicht als pauschale Medienkritik und Ablehnung der Fotografie misszuverstehen – vielmehr richtet er sich gegen eine in seinen Augen verfehlte Art ihrer Verwendung in der bürgerlichen Presse. Ob des von ihm konstatierten Manipulationspotentials der Fotografie sieht Brecht einen produktiven Ausweg nur in der Anstrengung, visuelle Wahrheiten in bewusst künstlich produzierter Form zu generieren.

Als pragmatische Didaktik zur Schaffung der als dringend notwendig erachteten proletarischen Gegenbildwelt schlägt Erich Rinka in einem Artikel von *Der Arbeiter-Fotograf* vor, sich bewusst mit den verpönten bürgerlichen Presseerzeugnissen zu beschäftigen, um aus dieser Erfahrung ex negativo Lehren für die eigene Bildproduktion zu ziehen: „Aber auch an den bürgerlichen Zeitungen sollen wir nicht vorübergehen. Sehr viel können wir daraus lernen, wenn wir vergleichen den Schmok, der die Seiten der bürgerlichen Presse füllt mit der Wirklichkeit, in der wir leben.“<sup>24</sup>

Gerade die emotionale Intensität in den vorgestellten intellektuellen wie proletarischen Positionen zur Fotografie – sei es die Furcht vor ihrem affirmativen Potential, sei es die in sie gesetzte Hoffnung auf Lösung brennender sozialer Fragen – zeigen deutlich, wie stark das damals noch junge Medium die Weimarer Zeit polarisiert hat. Um das Wesen der Fotografie im sozialdokumentarischen und propagandistischen Kon-

---

<sup>22</sup> Bertolt BRECHT: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 20. Hg. v. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 42f.

<sup>23</sup> Bertolt BRECHT: „Durch Fotografie keine Einsicht“. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 44.

<sup>24</sup> Erich RINKA: „Soziale und politische Reportage“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5.8 (1931), S. 183–188, S. 188.

text noch genauer zu erfassen, ist nun ein Blick auf die Voraussetzungen für die weite Verbreitung ihrer Praxis im Proletariat sinnvoll.

### 3. Ökonomische und technologische Faktoren als wesentliche Voraussetzungen für die Popularität der Fotografie

Damit die Fotografie zum Massenmedium werden konnte, hatte „das Fotografieren seinen exklusiven Charakter verlieren“,<sup>25</sup> also erschwinglich werden müssen. Gerade für die proletarischen Amateure, die ihre Kameras auf den Straßen einsetzen wollten, waren leichtere und kleinere Kameras gefragt sowie billiges und einfach zu handhabendes Fotomaterial. Dieser Punkt ist spätestens 1930 erreicht, als AGFA die Box-Camera für vier Reichsmark auf den Markt bringt, von der innerhalb weniger Jahre drei Millionen Exemplare verkauft werden.<sup>26</sup>

[S]o führte nach dem Ersten Weltkrieg und insbesondere ab Mitte der 1920er-Jahre die erhebliche Verbilligung der Apparate dazu, dass auch nicht-bürgerliche Amateure sich das Fotografieren leisten konnten – selbst wenn der Erwerb einer Kamera und der Kauf des Verbrauchsmaterials für Arbeiter (oder gar für die Arbeitslosen der Wirtschaftskrise ab 1929) immer noch eine bedeutende Anstrengung darstellte.<sup>27</sup>

Ein wesentlicher Faktor waren Verbesserungen und Neuentwicklungen im Bereich der Fototechnik. So konnten die Fotografen auf immer lichtempfindlicheres Filmmaterial zurückgreifen, was kurze Belichtungszeiten und damit das Aufnehmen von bewegten Motiven ohne Stativ oder gar ein Fotografieren aus der Bewegung heraus möglich machte. Nach und nach setzte sich auch der einfach zu handhabende und leicht zu transportierende Rollfilm gegenüber den bislang verwendeten schweren Glasplatten-Negativen durch, was das Fotografieren zusätzlich mobiler und flexibler werden ließ. Dieses technologische Novum blieb nicht ohne Auswirkungen auf den fotografischen Stil. Walter Benjamin deutet dies in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* von 1931 an, indem er auf

---

<sup>25</sup> Roland GÜNTER: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Hamburg: Rowohlt 1982, S. 60.

<sup>26</sup> Vgl. GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 60.

<sup>27</sup> HESSE: „Das Auge des Arbeiters“, S. 31.

den Zusammenhang zwischen miniaturisierter und damit flexibilisierter Kameratechnik und Brauchbarkeit für die Praxis der sozialdokumentarischen Fotografie hinweist: „Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt.“<sup>28</sup>

Vollkommen neue Dimensionen des schnellen Fotografierens aus der Hand eröffnet seit den späten 1920er Jahren außerdem die Kleinbildtechnik, die günstigen (weil massenweise produzierten) 35mm-Kinofilm benutzt.<sup>29</sup> Wie stark der kapitalistische Drang zur ökonomischen Expansion und die visuell-kulturelle Produktion um 1930 zusammenhängen, darauf weist Roland Günter hin:

Der ökonomische Expansionszwang der Fotoindustrie hat eine soziale Folge: Die Massen erhalten ein Produktionsmittel. Die Vermarktung der Fotografie hat einen neuen Schritt getan. Dieser Schritt ist eine neue Qualität, die über mehrere Etappen [...] später dorthin führt, daß jeder fotografieren kann. Die Fotografie ist das erste Darstellungsmedium, das auch den breiten Massen in die Hände fällt. Der auf ökonomischer Ebene ablaufende Ausdehnungszwang der Industrie kann nur über eine Verbesserung und Verbilligung der Fotografie die dafür benötigten neuen Konsumenten schaffen.<sup>30</sup>

Walter Benjamin sieht im Kunstwerk-Aufsatz durch die Fotografie eine „Zertrümmerung der Aura“<sup>31</sup> im Übergang vom autonomen Kunstwerk zum massenmedialen Gebrauch. Dabei geht auch er in seinen Überlegungen wesentlich von der ökonomischen und technischen Seite der Fotografie aus. In materialistischer Sichtweise begreift er sie dabei als die entscheidende Reproduktionstechnik des 20. Jahrhunderts und konstatiert einen Bruch in der Geschichte der künstlerischen Produktion.

---

<sup>28</sup> Walter BENJAMIN: „Kleine Geschichte der Fotografie“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 2, 1. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385, S. 385.

<sup>29</sup> Für den Status der Kleinbildtechnik in der Arbeiterfotografie ist nach einer Querschnittanalyse der Technikrubrik der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* im Erscheinungszeitraum 1926–1932 einschränkend festzustellen, dass sie zumindest bis 1932 kaum eine Rolle spielte. Erstaunlich viele der proletarischen Amateure halten an der bewährten Technik mit fotografischen Platten fest, profitieren allerdings auch vom technischen Fortschritt durch Objektive mit besserer Lichtstärke und empfindlicheres Filmmaterial.

<sup>30</sup> GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 61.

<sup>31</sup> BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 479.

Diesen Bruch sieht er dabei eng verknüpft mit einer von ihm begrüßten Entideologisierung. Damit propagiert Benjamin die zum Massenmedium gewordene Fotografie als mächtiges Werkzeug für gesellschaftliche Veränderung. Festhalten lässt sich folglich die bemerkenswerte Tatsache, dass gerade im Warencharakter und der Massenproduktion – beide auf das Engste den Prinzipien des Kapitalismus verbunden – die Schlüsselfunktion für den visuell ausgetragenen Klassenkampf der sozialistisch orientierten Arbeiterbewegung liegt. Antikapitalistisches Klassenbewusstsein wird fortan mittels kapitalistisch produzierter Massenware generiert. Es ist somit also ein Zusammenwirken von technischen, ökonomischen und kulturellen Voraussetzungen,<sup>32</sup> das die Popularität der Fotografie in der Weimarer Zeit bedingt und sie zu einem gesellschaftlich wirkmächtigen Instrument und zugleich zum umkämpften Politikum werden lässt.

#### 4. Arbeiterfotografie als erster massenmedialer Gegenangriff des Proletariats gegen visuelle Hegemonieansprüche des Bürgertums

Mit ihrer Strategie eines massenmedialen Angriffs ‚von unten‘ setzt die Arbeiterfotografie auf den Faktor der Massenhaftigkeit und möglichen Omnipräsenz des Mediums. An allen nur erdenklichen Orten der Gesellschaft sollen unzählige proletarische Fotografen mit ihren Kameras nicht wegzuleugnende Bilder der tatsächlichen Verhältnisse festhalten. Die so entstandenen Fotografien wurden zu Schulungszwecken in Ortsgruppen diskutiert, besonders gelungene und aussagekräftige Abzüge stellte man für die Verwendung in der AIZ und *Der Arbeiter-Fotograf* zur Verfügung, wobei vom Verlag bei Veröffentlichung ein Honorar bezahlt wurde. Willi Münzenbergs Plan einer Art Fotoagentur durch ein weitreichendes Netz an proletarischen Fotoreportern schien realisiert. Die Arbeiterfotografen wandten ihren Blick in hohem Maße dem öffentli-

---

<sup>32</sup> Die Bedeutung eines synchronen Vorhandenseins kultureller und technologischer Voraussetzungen für die Etablierung der Fotografie als Massenphänomen betont Jens Jäger und verdeutlicht, warum trotz verfügbarer Technik für das späte 19. Jahrhundert noch keine gesellschaftlich omnipräsente Rolle der Fotografie angenommen werden kann. Vgl. JÄGER: *Photographie*, S. 31f.

chen Raum zu, der Großstadt, der Straße. Alltagsbewältigung, Arbeitslosigkeit, Armut und Elend, obrigkeitliche Gewalt sowie Widerstand gegen Faschismus und Nationalsozialismus wurden bestimmende Themen. Ihr Aktionsradius ging über das Fotografieren in ihrem spezifischen lebensweltlichen Nahbereich hinaus und bezog vielfältige sicht- und darstellbare Zeichen einer prekären Alltagskultur mit ein. Diese thematische Fokussierung auf die ‚gesellschaftliche Rückseite‘ wurde durch regelmäßige Aufrufe in *Der Arbeiter-Fotograf* gelenkt, in denen der bürgerlichen Fotografie die Rolle des Negativbeispiels und Gegenbildes zukam. Deren forcierte Ablehnung kann durchaus als ein die Arbeiterfotografiebewegung einendes und somit identitätsstiftendes Moment gesehen werden.

„Die Welt ist schön‘ ... Jedenfalls versucht die moderne bürgerliche Fotografie mit einem riesigen Aufgebot in raffinierten technischen Mitteln, uns einzureden, daß es auf dieser Erde recht beschaulich und harmonisch zugeht. Man hat den ‚Gegenstand‘ entdeckt. Man ‚erlebt‘ Grammofonplatten, Hohlspiegel, Steinhäufen, zerschnittene Kohlköpfe und Schreibmaschinentastaturen ‚visuell‘ und nennt das ‚Neue Sachlichkeit‘. Den Menschen, den leidenden, unterdrückten, kämpfenden Menschen, haben diese ‚sachlichen‘ Fotokünstler der Bourgeoisie leider vergessen.“<sup>33</sup>

In der Thematisierung drängender sozialer Probleme der Weimarer Zeit machten die Arbeiterfotografen ihre Fotoapparate zu Anklagewerkzeugen mit dem Ziel, durch ihre Bilder des sozialen Elends die eigene proletarische Klasse visuell zu aktivieren und somit die Bereitschaft zum Klassenkampf zu steigern und gesellschaftliche Verhältnisse zu ändern.

Die Publikation von Bildern der hässlichen Seiten des Lebens geschah geplant, bewusst und häufig mit polemischem Seitenhieb auf die bürgerliche Fotografiepraxis. Das beweist ein Artikel aus *Der Arbeiter-Fotograf* mit der Betitelung „Bitte, recht freundlich!“<sup>34</sup>, der kombiniert ist mit einem Foto im Müll stochernder Männer.

Die Arbeiterfotografen vereinnahmten die Fotografie als ihre Waffe im Klassenkampf und setzten sie publizistisch ein als wirksames soziales und kulturelles Werkzeug, um das bestehende Machtungleichge-

---

<sup>33</sup> Heinz LUEDECKE: „Schulter an Schulter“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.12 (1930), S. 275–277, S. 275.

<sup>34</sup> O.V.: „Bitte, recht freundlich!“ In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51–53, S. 51.

wicht gegenüber dem Bürgertum zu nivellieren. Das Ziel war, die Machtverhältnisse umzukehren und eine sozialistische Gesellschaftsordnung zu errichten. „Die Fotografie in den Händen der Arbeiterklasse ist eine scharfe und wirksame Waffe der Klassenpropaganda, die sie zu hundert Prozent ausnutzen muß.“<sup>35</sup> Derartige Metaphorisierungen des Mediums Fotografie finden sich in einer Reihe von Artikeln in *Der Arbeiter-Fotograf*.



Abb. 4: Seite aus *Der Arbeiter-Fotograf*

<sup>35</sup> O.V.: „Klassencharakter der Fotografie“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.1 (1930), S. 3–4, S. 3.

Im Programm der Arbeiterfotografie steckt zweifellos epochales medienrevolutionäres Potential. Binnen kurzer Zeit hatte eine große Menge bislang unterprivilegierten Menschen erstmalig Zugang zu einem Produktionsmittel und Darstellungsmedium, in dem sie ihre Klassenzugehörigkeit ausdrücken und die Missstände ihres lebensweltlichen Umfelds anprangern konnte.

[So] stellt die Arbeiter-Fotografie der Weimarer Zeit das einzige Projekt dar, in dem sich die Arbeiterklasse selbst abbildete, ihr Wahrgenommensein selbst organisierte und damit zum handelnden Subjekt wurde. In all den anderen thematisierten sozialdokumentarischen Abbildungsprojekten ist die Arbeiterklasse hingegen ein passives Objekt der Kamera und der Wahrnehmung anderer sozialer Großgruppen, meist der Mittelklassen.<sup>36</sup>

Der Alleinbesitz des Bürgertums an der Fotografie war gebrochen<sup>37</sup> und damit dessen Monopol auf mediale Selbstrepräsentation im Visuellen.

Nun bestand auch für die gesellschaftlich unterprivilegierte Schicht Zugang zu medialer Produktion und Distribution, was Walter Benjamin folgendermaßen ausdrückt: „Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren.“<sup>38</sup>

## 5. Conclusio

Die Arbeiterfotografie der späten 1920er und frühen 1930er Jahre in Deutschland war weit entfernt von schöngeistigem Kunstschaffen. Als besondere Form der sozialdokumentarischen Fotografie entstand und stand sie in intensiver Verbindung mit drängenden gesellschaftlichen Problemen und Unruhen.<sup>39</sup> Adressiert war das Bildmaterial der Arbeiterfotografen vorwiegend an ihresgleichen, die Arbeiterklasse,<sup>40</sup> sowohl im kleinen Rahmen der Ortsgruppen als auch in Form eines umfassenden

---

<sup>36</sup> Rudolf STUMBERGER: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*. Konstanz: UVK 2007, S. 170.

<sup>37</sup> Vgl. Berthold BEILER: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977, S. 83.

<sup>38</sup> BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 493.

<sup>39</sup> Vgl. STUMBERGER: *Klassen-Bilder*, S. 171.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 173.

den gesellschaftlichen Projekts mit Hilfe auflagenstarker proletarischer Zeitungen und Zeitschriften. Dabei begriffen sich die Arbeiterfotografen durch ihre Einbindung in Arbeiterfotografen-Kollektive als „Teil eines gesellschaftlich organisierten Lernprozesses“.<sup>41</sup> Auf einer ersten Stufe diente ihr Fotografieren „der Verwirklichung des privaten Zwecks, das eigene Leben erinnernd sehen und zeigen zu können“.<sup>42</sup> Die zweite Stufe, stärker geprägt durch die politische Identität der Akteure, fand überwiegend auf der Straße als dem Ort des Klassenkampfes statt. Der Abdruck ihrer Aufnahmen bedeutete große Anerkennung für diese Medienamateure, „die ja bis zu dieser Zeit in dem Glauben erzogen waren, daß sie im Bereich der kulturellen Produktion niemals produktiv sein könnten“.<sup>43</sup> Hier zeigt sich vor allem, in welchem modernen Verständnis die Fotografie als Instrument gegen eine als feindlich empfundene Obrigkeit eingesetzt wurde und so – zumindest bedingt – das Potential für eine Umkehr von Machtverhältnissen in sich trägt. Ob die proletarische Fotopraxis allerdings als Umkehrung im Blicksystem zwischen dem kollektiven Blick des Arbeiters mit der Kamera und dem kontrollierenden Blick staatlicher Macht im Sinne einer „Umwälzung des Panopticons“<sup>44</sup> verstanden werden kann, ist allerdings fraglich. Denn gegen die faschistische Unterwanderung des Alltags, den offensiven SA-Terror auf den Straßen sowie Verbote und Gleichschaltung der Presse vermochte die Arbeiterfotografie den ebenfalls medienbewusst agierenden Nationalsozialisten nach deren Machtübernahme 1933 zu wenig entgegenzusetzen.

---

<sup>41</sup> Manfred SEIFERT: „Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 15–30, S. 16.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 64.

<sup>44</sup> Christian JOSCHKE: „»Bist du schon Mitglied?« Arbeiterfotografie und Polizeistaat“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 285–301, S. 287.

Literaturverzeichnis

- BEILER, Berthold: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, 2. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508.
- BENJAMIN, Walter: „Der Autor als Produzent“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Werke*. Band 3. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701.
- BENJAMIN, Walter: „Kleine Geschichte der Fotografie“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 2, 1. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385.
- BOSTRÖM, Jörg: „Arbeitslos. Die Wirtschaftskrise 1932 in den Fotografien Walter Ballhauses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Steidl 2009, S. 404–411.
- BRECHT, Bertolt: „Durch Fotografie keine Einsicht“. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010.
- BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 20. Hg. v. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- BÜTHE, Joachim und Thomas KUCHENBUCH: *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*. Köln: Prometheus 1977.
- DANNER, Günther: *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Leipzig: o.V. 1966.
- FRIZOT, Michel: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann 1998.
- GÜNTER, Roland: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Hamburg: Rowohlt 1982.
- HESSE, Wolfgang (Hg.): *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012.

- HESSE, Wolfgang: „Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV“. In: *Fotogeschichte* 30.114 (2010), S. 31–57.
- HESSE, Wolfgang: „Der Unterricht muss auch auf der Straße erteilt werden. Stadtraum – Schriftraum – Bildraum“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 187–256.
- JÄGER, Jens: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000.
- JOSCHKE, CHRISTIAN: „»Bist du schon Mitglied?« Arbeiterfotografie und Polizeistaat“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 285–301.
- KERBS, Diethart und Walter UKA: „Vorwort“. In: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Hg. v. Diethart Kerbs und Walter Uka. Bönen/Westfalen: Kettler 2004, S. 6–9.
- KLÖNNE, Arno: *Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte – Ziele – Wirkungen*. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1981.
- KRACAUER, Siegfried: „Die Fotografie“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1979, S. 101–112.
- KRANZFELDER, Ivo: „Idylle – Aufbruch – Katastrophe. Fotografie in Deutschland 1900 bis 1938“. In: *Fotogeschichte* 29.113 (2009), S. 5–17.
- LUEDECKE, Heinz: „Schulter an Schulter“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.12 (1930), S. 275–277.
- MOLZAHN, Johannes: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 178–180.
- NEWHALL, Beaumont: *Geschichte der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel 1998.
- O.V.: „Bitte, recht freundlich!“ In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51–53.

- O.V.: „Klassencharakter der Fotografie“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.1 (1930), S. 3–4.
- RINKA, Erich: „Soziale und politische Reportage“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5.8 (1931), S. 183–188.
- SEIFERT, Manfred: „Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programatik“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 15–30.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 2. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53–74.
- STUMBERGER, Rudolf: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*. Konstanz: UVK 2007.
- WARNEKEN, Bernd Jürgen: „Nicht erledigt. Fünf Thesen zur kultur- anthropologischen Arbeiterforschung“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 457–465.

#### Filme

- DUDOW, Slatan (Regie): *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* 148 Min. Deutschland 1932
- VERTOV, Dziga (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Streit der Bettler um den besten Platz, ca. 1930 (Foto: Walter Ballhause). Walter Ballhause Archiv, Plauen.

Abb. 2: Kamera-Auge. Standbild aus: Dziga VERTOV (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

Abb. 3: AIZ-Titelseite (John Heartfield). Original in Farbe. Arbeiter Illustrierte Zeitung 13.40 (1934).

Abb. 4: Seite aus *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51.



## **Bruch mit der traditionellen Widerständigkeit gegen die Moderne – Oder: Der Untergang des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes**

EVA ZIMMER  
(Würzburg)

*Das Schweizerische Schulwandbilder Werk leistet der Moderne, den Reglements des schweizerischen Lehrervereins sowie des Eidgenössischen Departement des Inneren folgend, traditionell Widerstand. Mit dem Anspruch, den Schülerinnen und Schülern<sup>1</sup> nationale Gesinnung und Pflege des Schweizertums zu lehren, konstruiert das Bilderwerk ein idealisiertes und pädagogisch korrigiertes Realitätsarrangement im Sinne der geistigen Landesverteidigung. Entgegen der zeit- und sozialgeschichtlichen Strömungen sowie der Kunst- und Kulturszene des 20. Jahrhunderts in Europa werden an klassischen Denk- und Lehrmustern festhaltende Gegenbilder zur Moderne forciert. Erst in den 1980er Jahren kommt es zu einem Bruch mit diesem Muster, der schließlich den Untergang des Werkes bewirkt: Fortschritt und Innovation, Sinnbilder der Moderne, scheitern damit im schulischen Kontext.*

### 1. Unvereinbarkeit von Schule und irregulärem Denken

Traditionelle Widerständigkeit gegen die Moderne lautet das Programm und die oberste Prämisse des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes über rund 50 Jahre. Die schulischen Wandbilder der schweizerischen Produktion sind geprägt von romantisierten Agrarszenarien, national ausgerichteten Alltags- und Brauchtumsdarstellungen sowie umfangreicher Flora und Fauna des Landes. Verhaftet in einer Bebilderung angeblich heiler Welt und der Reduktion auf Stereotype, stehen die Stärkung der eigenen nationalen und kulturellen Identität über lange Zeit im Vordergrund des auf Wandbilder ausgerichteten Schulunterrichts. Die ausschließliche Zusammenarbeit mit Schweizer Künstlern stellt sich bezüglich dieser Intention als logische Konsequenz dar. Zudem wird auf eine einfache, exakte und realitätsnahe Darstellungsweise Wert gelegt, die moderne Strömungen der europäischen Künstlerszene des 20. Jahrhunderts völlig ausblenden. Ziel ist es, den Schülern mit möglichst

---

<sup>1</sup> Aufgrund redaktioneller Vorgaben wird im Folgenden auf die Nennung beider Geschlechter im Text verzichtet. Gleichwohl versteht die Verfasserin bei Schülern immer auch Schülerinnen, bei Lehrern immer auch Lehrerinnen und bei Künstlern immer auch Künstlerinnen mitgenannt.

wirklichkeitsgetreuen und eindeutig zu interpretierenden Bildern den Lehrstoff zu vermitteln. Letzten Endes wird es ein Bruch mit dieser traditionellen Widerständigkeit gegen die Moderne, der die Produktion des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes zum Erliegen führt. Expressionistisch und avantgardistisch gestaltete Schulwandbilder erhalten Einzug in den Verlagskatalog des Schulwandbilder Werkes; bis in die Klassenzimmer reicht der Vorstoß dabei allerdings nur selten. Die These einer Unvereinbarkeit von Schule und fortschrittlichem beziehungsweise irregulärem Denken und Gestalten ist hier naheliegend und soll im Folgenden genauer untersucht werden.<sup>2</sup>

Dazu wird in einem ersten Schritt das Medium des schulischen Wandbildes, das Hauptquelle und -untersuchungsgegenstand darstellt, expliziert. Dessen Geschichtlichkeit und Funktionalität bilden die Basis für die historische Verortung des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes. Sie ist Voraussetzung der zu untersuchenden Dialektik einer auf die Zukunft gerichteten Schule und dem in der Vergangenheit verhafteten didaktischen Unterrichtsmaterial. Darauf aufbauend soll der Fokus auf das Schweizerische Schulwandbilder Werk und dessen Praxis einer Ausgrenzung von Moderne gelegt werden. Den Schluss bildet eine Ausführung zu der in den späten 1970ern beginnenden Verknüpfung von Schule und Moderne, die in ihrer Fortschrittlichkeit eine Voraussetzung zur Verdrängung der schulischen Wandbilder aus dem Schweizer Unterricht schafft.

## 2. Geschichte und Funktion des schulischen Wandbildes

Schulische Wandbilder prägen und determinieren über rund 150 Jahre aktuelle Welt- und Wirklichkeitsbilder, nehmen Einfluss auf die Wissenskonstruktion und Vorstellungsbildung vieler westlicher Schülergenerationen und fungieren als Träger nationaler und soziokultureller

---

<sup>2</sup> Vgl. auch Martina SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk als bildungspolitische Erfindung und sein pädagogisches Konzept“. In: *Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk 1935–1995*. Hg. v. Bundesamt für Kultur. Bern: Lars Müller 1996, S. 39–71.

Selbstverständnisse. In einer Untersuchung der Künstlerlithographien, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Schulunterricht begleiten, erfasst Uphoff die Inhalte als „Ideenträger“,<sup>3</sup> die sowohl eine pädagogische als auch eine politische Dimension offenbaren. Die didaktischen Anschauungsmaterialien versammeln in ihrer Gesamtheit das umfassende Schulwissen eines Fächerkanons europäischer Bildungsgeschichte seit den 1830er Jahren.

Zu finden sind sie in den Klassenzimmern nahezu aller Schulen und Jahrgänge. Als Roll- oder Flachkarten angefertigt, auf Leinwand gezogen oder auf Pappe gedruckt, nehmen sie sehr bald eine Vorrangstellung unter den unterrichtsdidaktischen Medien ein.



Abb. 1: Klassenzimmer Anfang 20. Jahrhundert

Das Repertoire reicht von Jahreszeitenbildern für den ersten Sprach- und Anschauungsunterricht, über Abbildungen historisch bedeutsamer

---

<sup>3</sup> Vgl. Ina Katharina UPHOFF: *Der Künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Logos 2003, S. 126–131.

Ereignisse für den Geschichtsunterricht, Darstellungen von Szenen aus dem Alten Testament für den Religionsunterricht, bis hin zu detailreichen Abbildungen von Tier- und Pflanzenarten sowie technischen Erfindungen für die naturkundlichen Fächer u.v.m.

Die Anfänge des Wandbildes<sup>4</sup> sind eng mit der Schulbuchillustration verknüpft; so geht das Medium des schulischen Wandbildes historisch aus der Buchillustration hervor, indem Buchbilder vergrößert werden. Die erste Serie entsteht 1837 in Berlin unter dem Titel *Methodische Bildertafeln zum Gebrauch beim Anschauungsunterricht in Elementar- und Kleinkinderschulen, besonders im Taubstummen-Unterricht* und enthält 20 Bilder. Sie wird von zwei Lehrern einer Taubstummen-Schule, Ludwig Reimer und Carl Wilke, im Selbstverlag herausgegeben und ist mit einer Größe von 23x16 cm noch relativ kleinformatig.



Abb. 2: Reisen (Reimer und Wilkes Bildertafeln für den Anschauungsunterricht) 1837

---

<sup>4</sup> Für einen ausführlichen geschichtlichen Überblick sowie eine Systematik der den Schulwandbildern inhärenten symbolischen Bildlogik vgl. Ina Katharina UPHOFF: „Schulwandbild“. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*, 40. *Ergänzungslieferung*. Hg. v. Kurt Franz u.a. Meitingen: Corian Oktober 2010, S. 1–17.

Diese erste Serie zeigt Tätigkeiten des Menschen, wie beispielsweise Reisen (sh. Abb. 2), Hausarbeiten, Bewegungsarten oder Zustände. Den Erfolg dieser Serie beschreibt Otto Schulz in einem Kommentar zu den Bildtafeln 1839:

Die Bildertafeln [...] waren aus einem Bedürfnis der hiesigen Taubstummen-Anstalt hervorgegangen, und hatten zunächst nur den Zweck, taubstumme Schüler mit den gebräuchlichsten Zeit- und Eigenschaftswörtern bekannt zu machen. Die sorgsame Ausführung jener Bilder gewann ihnen bald in einem weitem Kreise den verdienten Beifall; sie wurden nicht bloß für den Taubstummen-Unterricht, sondern auch in vielen Elementarschulen mit dem besten Erfolg für den Anschauungsunterricht angewendet. Selbst im Auslande, namentlich in Holland, haben sie eine günstige Aufnahme gefunden, und es gereicht mir zu einer besondern Freude, das Streben so wacher Männer mit einem günstigen Erfolge belohnt zu sehen.<sup>5</sup>

Das letzte Drittel des 19. sowie das erste Drittel des 20. Jahrhunderts wird in der Folge zur Blütezeit der Wandbildproduktion. Eine wichtige Voraussetzung für das Durchsetzen der Schulwandbilder als zentrales Unterrichtsmedium ist die Erfindung der Lithographie durch Alois Senefelder Ende des 18. sowie deren drucktechnische Weiterentwicklung im Laufe des 19. Jahrhunderts. Sie erst ermöglicht technisch eine so große und später farbige Darstellung, was für den Einsatz im Schulunterricht nicht unerheblich ist: Schließlich sollen die Bilder für jeden Schüler gut sichtbar angebracht werden können. Nicht zuletzt spielt der ökonomische Faktor der Bildproduktion eine Rolle: Erst die kostengünstige Produktion in immer größer werdendem Umfang erlaubt den Schulen, sich mit entsprechendem Material auszustatten.

Anforderungen und Kriterien an die zu gestaltenden Schulwandbilder sollen vor allem Klarheit, inhaltliche Richtigkeit, Verständlichkeit, sittliche Angemessenheit sowie Orientierung am Lehrplan und an der Lebenswelt des Kindes sein. Zur unterrichtsdidaktischen Funktion treten auch erzieherische Intentionen, die von staatlichen Zielsetzungen nicht loszulösen sind: Schulwandbilder sollen der Charakterbildung der Schüler, der Vermittlung von Verhaltensnormen und Handlungsdirektiven

---

<sup>5</sup> Otto SCHULZE: „Kommentar zu den Bildertafeln von Reimer und Wilke zum Anschauungsunterricht.“ In: *Schulblatt für die Provinz Brandenburg*. Hg. v. Otto Schulze u.a. Berlin: Wiegandt und Grieben 1839, S. 464–468, S. 465.

sowie der ästhetischen Erziehung und Geschmacksbildung dienen, die mit aufkommender Kunsterziehungsbewegung im beginnenden 20. Jahrhundert maßgeblich werden. In ihrer ästhetischen Darstellung der Welt (lehrplanerisch gelenkt) vermittelten sie den Schülern einen ersten Umgang mit Kunst und Kultur sowie einen sinnlichen Zugang zu den Dingen. Zudem sind die Wandbilder bedeutende Medien im Zusammenhang der Intention einer „Politik der Bilder“.<sup>6</sup> Über sie vollzieht sich eine Konstruktion geordneter und verräumlichter Denkstrukturen, die Vorstellungen beispielsweise von ‚Wirklichkeit‘, von Eigenem und Fremden, Geschichte und Gegenwart steuern. Somit geben diese Anschauungsmaterialien Einblick insbesondere in erzieherischen und politischen Einfluss sowie in die spezifische Art und Weise der Vermittlung von Wirklichkeiten, die sich innerhalb der Schulgeschichte verorten lässt.

Die Wirkmacht der im Unterricht eingesetzten Wandbilder verdeutlicht die allgemeine Beobachtung Bredekamps, „daß Bilder trotz ihres scheinbar nur illustrativen Wesens instinktiv für ‚wahr‘ genommen werden“.<sup>7</sup> Es scheint einen auf den ersten Blick sehr naiven Glauben des Menschen an die Wahrheit von Abgebildetem zu geben. Hat man es doch ‚mit eigenen Augen gesehen‘. Jedes Bild ist eine Reaktion auf die Welt der Ereignisse und weist zugleich eine gestalterische Form auf, die Wirkliches konstruiert. Das heißt, Bilder sind keine objektiven Abbildungen historischer Realitäten, sondern vermögen diese erst zu schaffen. Somit sieht sich der Mensch innerhalb des Wechselspiels mit Bildern einer Realität konfrontiert, die konstruiert und ausgewählt wurde und der er sich nicht entziehen kann. Die intensive Wirkung eines Bildes, das dem Schüler als Anschauungsmaterial im Schulunterricht begegnet, ist nicht zu unterschätzen. Sind doch Schulwandbilder sowohl Dokumente eines bestimmten Fachgebietes, als auch Instrumente einer direkten und intendierten Lenkung.

---

<sup>6</sup> Vgl. Jacques RANCIÈRE: *Politik der Bilder*. Berlin: Diaphanes 2005.

<sup>7</sup> Horst BREDEKAMP: „Bildakte als Zeugnis und Urteil“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 2004, S. 29–66, S. 29.

### 3. Traditionelle Widerständigkeit gegen die Moderne

Eine Besonderheit in der Geschichte der Schulwandbildproduktion ist die Orientierung an traditionellen Weltbildern und Ordnungsstrukturen, die am Beispiel des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes programmatisch wird:

Ab den 1930er Jahren werden nach einem Beschluss des Schweizerischen Lehrervereins sowie der zur Verfügung gestellten Mittel eines Fonds zur Arbeitsbeschaffung für bildende Künstler für dieses Unternehmen schulische Wandkarten gefertigt, die sich auf Grund ihrer nationalen Ausrichtung und ihrer hohen künstlerischen Qualität von ausländischen didaktischen Schulmaterialien abheben sollen. Ein Vertrag zwischen dem Schweizerischen Lehrerverein und dem Eidgenössischen Departement des Inneren regelt schließlich ein Verfahren zur Entwicklung schulischer Wandbilder, die pädagogisch und künstlerisch kontrolliert Einzug in die Schulen erhalten.<sup>8</sup> Um die erwünschten schulischen Wandbilder für die Schulen zu bekommen, wird zu vorgegebenen Themen ein beschränkter Wettbewerb unter Schweizer Künstlern ausgeschrieben. Dazu werden je vorgeschlagenem Motiv zwei bis drei Künstler eingeladen, deren bisheriges Werk die gewünschten Ergebnisse widerspiegelt. In den Reglements des ersten Wettbewerbs 1935 heißt es da ausdrücklich:

Die Wahl der Künstler für die einzelnen Themen wird bereits darauf Rücksicht nehmen, dass man Bilder erhalte, die für die Schüler verständlich sind, und dass die Jury in der Lage sei, mit dem betreffenden Künstler auch bei der weiteren Ausarbeitung die pädagogischen Gesichtspunkte eingehend zu besprechen.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Eine detaillierte Aufarbeitung des rechtlich-verhandlungstechnischen Gründungsszenarios des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes liefert Matthias VOGEL: „Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk und die Kunst in der Schweiz 1935–1995“. In: *Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk 1935–1995*. Hg. v. Bundesamt für Kultur. Bern: Lars Müller 1996, S. 11–37.

<sup>9</sup> Auszug des Vertragstextes zwischen dem Schweizerischen Lehrerverein und dem Eidgenössischen Departement des Inneren vom September 1935. Zit. n. VOGEL: „Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst“, S. 14.

Eine Jury aus Künstlern und Lehrern wählt also die Gewinner aus und unterweist sie bezüglich der weiteren Ausarbeitung der eingereichten Bilder, welche zum Teil mehrmals zur Wieder-Überarbeitung an die ausgewählten Künstler zurückgegeben werden können. Somit ist die ständige Betreuung und Reglementierung von Seiten der politisch beziehungsweise staatlich Verantwortlichen und der Lehrervereinigung sichergestellt.

Alle für den Unterricht in den Schweizer Schulen als geeignet eingestuft und produzierten Schulwandbilder zeigen deutliche Parallelen in Bezug auf die Art und Weise der künstlerischen Gestaltung. Kontinuierliche Distanz von zeitgenössischen Strömungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wird das Programm, das einen zeitlichen Gegenentwurf existent werden lässt: So werden die Schweizerischen Schulwandbilder von Künstlern des 20. Jahrhunderts gestaltet – diese jedoch werden angehalten, sich nach dem pädagogischen Realismuskonzept des 18. Jahrhunderts zu richten.<sup>10</sup> Während sich Frankreich mit seiner *art nouveau*, England mit dem *modern style* oder der Deutsche *Jugendstil* bereits auf der Pariser Weltausstellung 1900 in einer Formensprache neuer Kunst präsentiert,<sup>11</sup> die sich rasant weiterentwickelt und ständig neu erfindet, hält die Schweizer Schulwandbildproduktion an alten Mustern fest. Der Bruch mit der Geschichte, der unter freien Künstlern in ganz Europa zu spüren ist, scheint nicht über die Schweizer Berge und in die Schulen zu gelangen. Einen bedeutenden Stellenwert bekommt hier eine sachliche Richtigkeit der Abbildungen, die für die Schüler lesbar bleiben solle. Das Resultat ist eine auffallend simple und häufig idealisierende Bild- und Farbsymbolik.

Solche Konzentration auf die reale Abbildung eines Themas zeigt beispielsweise das von Rosetta Leins gemalte Schulwandbild *Mensch und Tier* (Abb. 3). Schauplatz ist eine Wiese vor klassischem Dorfidyll und Alpenpanorama. Im Vordergrund sitzen zwei Mädchen, je ein Lamm und ein Zicklein auf dem Schoß, und ein Junge, der mit einem Kaninchen spielt. Die in warmes Licht getauchte und in Gelb- und Brauntö-

---

<sup>10</sup> Zur Dialektik der Kunst und Pädagogik vgl. SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, insbes. S. 58–62.

<sup>11</sup> Vgl. Karl RUHRBERG: „Bruch mit der Geschichte“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 30–36.

nen gehaltene Momentaufnahme verstärkt den Eindruck einer einträchtigen und harmonischen Beziehung von Mensch und Tier. Formgebung und Pinselduktus folgen klaren Linien, die möglichst nah an der Natur der Dinge bleiben.



Abb. 3: Mensch und Tier (Schweizerisches Schulwandbilder Werk) 1946

Das Schweizerische Schulwandbilder Werk degradiert sich mit seiner Bildauswahl zu einer Art Reservoir anheimelnden, idealisierenden Kunstschaffens, das weit davon entfernt ist, die junge europäische Kunst widerzuspiegeln. Innerhalb der Klassenräume visualisieren die Wandbilder somit Strukturen einer geordneten, heilen Welt, die Stabilität und Kontinuität verbürgen. Sie veranschaulichen bildlich aufbereitet eine „Ordnung der Dinge“<sup>12</sup> oder vielmehr eine Ordnung des ausgewählten Lernstoffes, der klar strukturiert und vereinfacht dargelegt wird. Simple Klassifizierungen, Übersichtlichkeiten und zeitliche Linearitäten der zu lernenden Wissensinhalte haben dabei stets Priorität.

<sup>12</sup> Vgl. Michel FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 182003.

Rasch ist ein Bildkatalog für die zu erstellenden Schweizerischen Schulwandbilder geschaffen, der typische Hausbauten der verschiedenen Landesregionen beispielsweise aus dem Berner Oberland oder Engadin, das Innere einer Alphütte, unterschiedliche Talformen, Gewässersläufe und Gebirgstypen sowie Gämsen und Murmeltiere, aber auch Industrie- oder Eisenbahnknotenpunkte abbildet. Den Schülern soll ein umfassendes Bild dessen vermittelt werden, woher sie in ihrer nationalen Identität als Schweizer kommen, wie und wo sie leben, wie sie sich kleiden, was sie arbeiten und welche Technik ihnen zur Verfügung steht.<sup>13</sup>



Abb. 4: Herbst (Schweizerisches Schulwandbilder Werk) 1948

Auffallend ist hier besonders, dass die Handlungsszenarien nur selten in Städten stattfinden, sondern zumeist auf dem Land und im Dorf. Darin spiegelt sich das Selbstverständnis der Schweiz dieser Zeit als Agrarregion. Seit 1890 erfahren Strömungen einer Agrarromantik Auf-

<sup>13</sup> Vgl. SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, S. 52–55.

wind, die sich der zunehmenden Industrialisierung und Modernisierung der Schweiz entgegen stellen; so ist es bezeichnend, dass auf der Landesausstellung in Genf 1896 ein *Village Suisse* die Schweiz verkörpert.<sup>14</sup> Damit reagiert die Schweizer Kunstszenen auf die Formierung von Heimat- und Naturschutz sowie florierender Heimatliteratur<sup>15</sup> seit den 1930er Jahren mit einer ihr eigenen Heimatkunst. Und diese findet sich in großer Zahl auch auf den Wandbildern des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes wieder, unter anderem auf dem von Paul Bachmann gemalten *Herbst*-Bild von 1948 (Abb. 4). Es zeigt das alltägliche Dorfleben vor dem Hintergrund des auf den meisten Wandbildern üblichen Alpenpanoramas. Der Vordergrund zeigt verschiedene Arbeiten am Hof: Während der Vater den im Herbst reifen Salat pflückt und die Mutter zu Boden gefallenes Laub zusammenreicht, verbrennen die Kinder kleine Äste und anderen Gartenabfall. Dahinter in der Bildmitte ist ein Kuhmarkt, auf dem Männer, zum Teil mit ihren Söhnen an der Seite, verhandeln. Die Geschlechterrollen sind auf dem Bild klassisch verteilt: Während die Hosen tragenden Männer sich um den Unterhalt sorgen, bleiben die Kleider tragenden Frauen im oder am Haus.<sup>16</sup> Die Szene wird dabei in ein helles Licht getaucht, am Himmel sind keine Wolken zu erkennen. Es wirkt freundlich und klar, in dem Dorf gibt es keine geheimen Ecken, keine Traurigkeit und keine Anstrengung bei der Arbeit. Den Schülern wird eine stereotype Vorstellung des Schweizers vorgelebt, der fleißig und beharrlich seiner Arbeit nachgeht. Wäh-

---

<sup>14</sup> Vgl. Werner BAUMANN: „Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerisches Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 356–363.

<sup>15</sup> Vgl. Rémy CHARBON: „»Die Schweiz als Staat ist für mich kein Thema. Die Schweiz als Lebensraum schon«. Zum Heimatbegriff in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts“. In: *Heimat. Suchbild und Suchbewegung*. Hg. v. Fabienne Liptay u.a. Remscheid: Gardez 2005, S. 145–172.

<sup>16</sup> Wie stark verankert die geschlechtliche Rollenverteilung in der Schweiz ist, zeigt die späte Zubilligung eines Stimm- und Wahlrechts für Frauen im Jahr 1971. Bis dahin bleiben sie fern politischer Teilhabe und sorgen um Familie, Heim und Hof. Vgl. Philipp SARASIN u.a.: „ImagiNation. Eine Einleitung“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 18–32, S. 23.

rend andere Nationen Europas 1948 noch mit den Folgen und der Aufarbeitung der Kriegserfahrung zu kämpfen haben, zeigt das Schulwandbild eine Unversehrtheit, die der neutralen Außenpolitik geschuldet bleibt.<sup>17</sup> Diese spielt für das Schweizer Selbstverständnis eine besondere Rolle. Schließlich sieht sich die moderne Schweiz seit 1848 demokratisch und Nachbarn gegenüber friedlich.<sup>18</sup>

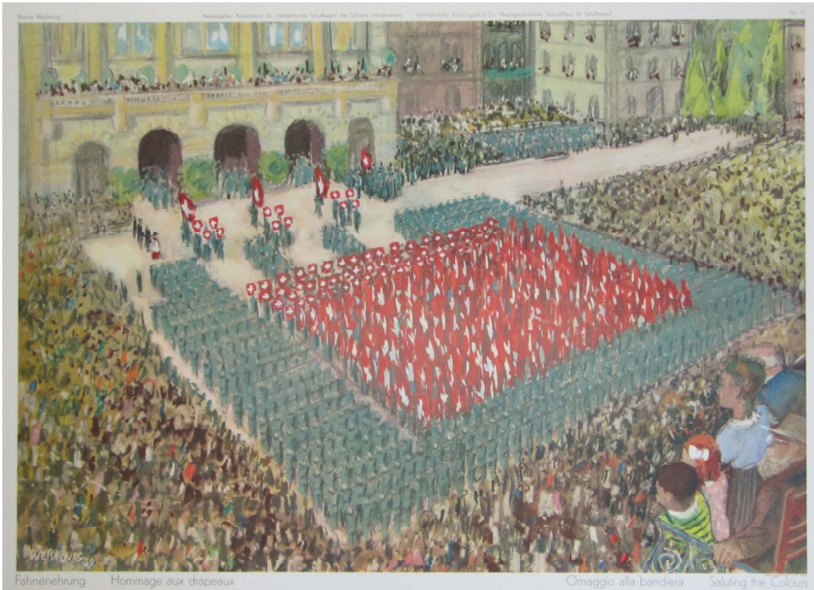


Abb. 5: Fahnenehrung (Schweizerisches Schulwandbilder Werk) 1952

Die Bedeutung der eigenen Unabhängigkeit, Neutralität und Freiheit hoch zu halten sind wichtige Lernziele im Schweizer Unterricht. Dies kann am Beispiel der *Fahnenehrung* von Werner Weiskönig aus dem Jahre 1952 (Abb. 5) deutlich gemacht werden: Das Schulwandbild zeigt

<sup>17</sup> Vgl. SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, S. 52–55.

<sup>18</sup> So betont es die ehemalige Bundesrätin Ruth Dreifuss im Vorwort des Ausstellungskatalogs: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 12f.

in Vogelperspektive die zum Ende des Aktivdienstes am 19. August 1945 in Bern abgehaltene Fahnenehrung. In der hier stattfindenden Rede des Generals Henri Guisan zur Verabschiedung der Aktivdienstleistenden betont dieser die Wehrhaftigkeit der Schweiz während des zweiten Weltkriegs.<sup>19</sup> Im Mittelpunkt, zwischen den Massen jubelnder Eidgenossen, stehen die Schweizer Fahnen. Sie symbolisieren das Land und die zentrale Stellung der eigenen Nation für die Schweizer.

Damit wird bereits das übergeordnete Ziel des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes deutlich, das zugleich einer der wichtigsten Intentionen überhaupt für die Gründung einer eigenen Schweizer Produktion war: die Pflege nationaler Gesinnung sowie die Förderung eines nationalen Zusammenhalts. Die Schweiz als ein Land mit so unterschiedlichen Kulturen, Religionen und Sprachen findet in der nationalen Gesinnung der Bürger ihren Zusammenhalt. Um einen nationalen Kulturkonsens zu bilden, intensivieren sich die Bemühungen der Künstler ab den 1930er Jahren um eine übergreifende und einheitliche Repräsentationsform: Sie vermeiden angeblich ‚Unschweizerisches‘ und konzentrieren den Motivkreis auf die Geschichten der Alten Eidgenossen sowie die Alpen.<sup>20</sup> Diese künstlerische Ausrichtung schlägt sich in den Wandbildern nieder: Dargestellt werden, in der Besinnung auf eine nationale Erziehung, ausschließlich Schweizer Geschichte(n), Schweizer Geographie, Schweizer Tierwelt und alltägliche Handlungsformen der Eidgenossen.

Über die Auswahl der Motive und der spezifischen Darstellungsweise versucht das Schweizerische Schulwandbilder Werk kulturell Vertrautes und Ehrenwertes hervorzuheben. In der gleichzeitigen Auslassung und völligen Isolation des Anderen schaffen die Verantwortlichen somit scheinbar simple Identitätsarrangements für die Schüler, an denen es nicht zu zweifeln gilt. Die schulischen Wandbilder, in ihrem Verweis auf kulturelle Traditionen oder auch nationale Geburtsmythen, lassen die eigene Identität der Schüler zu einem explizit grenzdefinierenden

---

<sup>19</sup> Vgl. Hans Rudolf KURZ: *General Henri Guisan*. Zürich: Musterschmidt 1965, S. 78–84.

<sup>20</sup> Vgl. Matthias VOGEL: „Das Bild des Eigenen und des Fremden in der Schweizer Kunst um 1940“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 338–349.

Konstrukt werden.<sup>21</sup> So offenbaren sich Identität und Nation „als kollektiver Besitz eines vielfältigen und umfangreichen Erbes an Erinnerungen“,<sup>22</sup> das sich in den schulischen Wandbildern widerspiegelt.

#### 4. Der Untergang des Schweizerischen Schulwandbilder Werkes

Während noch Mitte der 1970er Jahre die Stärkung des eidgenössischen Zusammengehörigkeitsgefühls Ziel der Schweizer Kulturpolitik ist, verändern sich die Strukturen der Motiv- und Bildauswahl für das Schweizerische Schulwandbilder Werk immer stärker. Die Schweiz bleibt zwar noch immer im Zentrum der Darstellungen, insbesondere der geographischen Wandbilder, zu denen nun auch Fotografien hinzukommen. Doch öffnet sich das Themenspektrum vermehrt: Neu hinzutreten Darstellungen von Städten und Häfen, von modernen Berufsfeldern und Industriearbeit, von außereuropäischer Geschichte und modernem kulturellen Leben, das im Umfeld der Schüler liegt.

So verselbstständigt sich die Produktion der Anschauungsbilder für das Schweizerische Schulwandbilder Werk mit aufkommender kritischer Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und sozialen Zuständen in den späten 1970er Jahren in der Schweiz immer mehr. Sie löst sich damit aus den engen Regulativen der ehemals Verantwortlichen und bildet einen Raum für Gegenbilder. Aus einem Protokoll der Jury-Sitzung aus dem Jahre 1989 geht schließlich hervor, dass endgültig die angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts Einzug erhalten solle und zumindest „1–2 Themen von freien Künstlern ohne Vorschriften und Einschränkungen“<sup>23</sup> gestaltet werden können.

---

<sup>21</sup> Vgl. Ina Katharina UPHOFF: „Bilder und Beziehungen – Deutsch-niederländische Grenzgänge“. In: »Die Deutschen« als die Anderen. Deutschland in der Imagination seiner Nachbarn. Hg. v. José Brunner und Iris Nachum. Göttingen: Wallstein 2012 (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 40), S. 132–146, S. 132–134.

<sup>22</sup> Ebd., S. 132.

<sup>23</sup> Protokoll der Jury-Sitzung vom 13. September 1989. Archiv des Dachverbandes Lehrerinnen und Lehrer Schweiz. Zitiert nach SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, S. 61.



Abb. 6: Nacht (Traum) (Schweizerisches Schulwandbilder Werk) 1991

Klare Vorgaben für das kindliche oder vielmehr schulische Denken und Lernen werden einer kritischen Reflexion unterworfen und es wird versucht, ein nun erwecktes selbstständiges Denken der Schüler zu fördern. In einem Bildkommentar des Schulwandbildes *Nacht (Traum)* von Claude Sandoz aus dem Jahr 1991 (Abb. 6) wird dies folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: „Schulwandbilder sollen den Schüler emotional packen und zum Sprechen, Diskutieren und Nachdenken anregen.“<sup>24</sup> So ist es das Moment des Träumens, das realitätsferner und unschärfer in seiner Beschreibung kaum sein kann, das Deutungsvarianten offen hält und Raum für Erfahrungsaustausch liefert. Zum anderen ist auch die gewählte Darstellungsweise eine experimentelle, mit Farben und Formen spielende, die erneut die Möglichkeit für eine offene Interpretation schafft. Angelehnt an die Gedanken der Surrealisten, die die Wirklichkeit hinterfragen und sich der nicht-sichtbaren Welt über Themenfelder um Unbewusstes, Halluzinatorisches, dem Traum

<sup>24</sup> Bildkommentar zit. n. VOGEL: „Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst“, S. 16.

und Rausch anzunähern versuchen,<sup>25</sup> so spielt auch dieses Schulwandbild mit Formen des Ungenauen und Uneindeutigen.

Entgegen der traditionellen Schaffung von einfachen Identitätsarrangements und der Spiegelung politisch erwünschter sozialer Normen, kontrollierter Sichtweisen oder eines konformen Geschmacks, ist nun ein Möglichkeitsfeld für freie Künstler geschaffen, ohne Vorschriften und Einschränkungen schulische Wandbilder zu gestalten. Bislang sollten den Kindern klare Welt- und Wirklichkeitsbilder über die Wandbilder vermittelt werden: Darauf war lange Zeit Verlass. Die neuen Bilder jedoch liefern die Möglichkeit einer Abweichung von bekannten Sehweisen und garantieren dem Unterricht dadurch keine sicheren Strukturen oder Abläufe mehr. Die ehemals treuen Abnehmer, die Schulen also, werden verunsichert und kündigen ihre Abonnements, was die Produktion schließlich zum Erliegen bringt. Die über lange Zeit etablierten festen pädagogischen und ästhetischen Ziele finden mit den ‚neuen‘ Bildern keinen Anklang.<sup>26</sup>

Anstatt in der Folge ihre eigenen didaktischen Zielsetzungen oder Unterrichtsweisen zu überdenken, hält die Schule weiterhin an ihrer traditionellen Widerständigkeit gegen die Moderne fest und verbannt das ‚Störelement Schulwandbild‘ aus ihrem Unterricht. Lange Zeit ist das Schulwandbild für die Lehrer ein pädagogisches Hilfsmittel; es sollte dabei keine Zweideutigkeit enthalten oder Unsicherheiten schaffen, sondern abbilden sowie Wirklichkeiten aufarbeiten, die den Schülern einen ‚richtigen‘ Blick auf die Welt vermitteln.

---

<sup>25</sup> So haben es sich verschiedene Künstler dieser Gruppe bereits im ersten surrealistischen Manifest von 1924 zur Aufgabe gemacht. Vgl. Karl RUHRBERG: „Revolte und Poesie“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 119–160, S. 137–160.

<sup>26</sup> Vgl. VOGEL: „Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst“, S. 27–32.



Abb. 7: Drogen (Schweizerisches Schulwandbilder Werk) 1992

In der Zeitschrift *Berner Schule* nimmt 1993 ein Lehrer in einem Leserbrief recht eindeutig Stellung zu dem im Vorjahr erschienenen Schulwandbild *Drogen* des Künstlers Nando Snozzi (Abb. 7):

Sicher hat sich Snozzi ‚Gedanken‘ gemacht, ist ‚vom Thema betroffen‘. Von der Realität eines Lebens in der Sucht scheint er aber keine blasse Ahnung zu haben. Wie sonst käme er im Ernst auf die Idee, solche lächerlichen Menschenbilder zu zeigen? Auch die scheusslichen Symbole lösen in mir mehr Wut aus als den Wunsch, dieses Schulwandbild zum Abrunden des Themas zu brauchen. Vor so viel surrealistischem Lebenscomic kapituliert jeder Hoffnungsschimmer. Benützen Sie dieses Bild nicht im Unterricht!<sup>27</sup>

Der Leserbrief zeigt eine Hilflosigkeit des Lehrers dem Wandbild gegenüber beziehungsweise dem Einsatz desselben im Unterricht. Weder die Art und Weise der Darstellung, noch inhaltliche Aufarbeitung des umfangreichen Themenkomplexes um Drogen scheinen dem Lehrer für

<sup>27</sup> Leserbrief, abgedruckt in der *Berner Schule* 1993. Zit. n. SPÄNI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, S. 61.

den Unterricht als geeignet. Seine Aufforderung, dieses Bild nicht im Unterricht zu benutzen, trifft auf den Umgang mit den meisten Bildern dieser Zeit zu: Sie finden in den Schulen keine Verwendung.

Fortschritt und Innovation, unaufhaltsame Sinnbilder der Moderne, scheitern somit im schulischen Kontext. Solche Gegenbilder sind im Unterricht nicht mehr zu gebrauchen. Während die Kunstszene des 20. Jahrhunderts mit ihrer abstrakten Kunst vom Gegenständlichen Abschied nimmt, um einer im „Akademismus erstarrten Tradition“ entgegenzuwirken und für sie „sinnentleerte Konventionen und normative ästhetische Lehren“<sup>28</sup> zu entlarven, verwehrt sich die Schule dieser kritischen Reflexion. Anstatt einer Kunst, die Gesellschaft widerspiegelt und hinterfragt, Raum zu geben, ignoriert und verbannt sie diese aus den Klassenräumen.

So ist es der Bruch mit der Tradition, der aus Bemänglung an „Einsatzfähigkeit im Unterricht“<sup>29</sup> 1995 zum Ende des Schweizerischen Schulwandbilderwerkes beiträgt. Offen bleibt jedoch, woher die schulische Widerständigkeit gegen die Moderne stammt. Kann allein die wertkonservative Institution Schule Grund genug sein? Sind es unterrichtliche Anforderungen des Lernens und der Lehrer, die Verständlichkeit beanspruchen und somit das Subversive per se ausschließen, oder mag es andere Motive geben? Als problematisch erweist sich das dadurch entstandene dialektische Verhältnis der Institution Schule: Diese ist in ihrer Funktion, Schüler auf das Leben und ihre Zukunft vorzubereiten, zeitlich nach vorne gerichtet. Das angewandte Unterrichtsmaterial bleibt dabei zugleich rückgewendet und in Traditionen und alten Deutungsmustern verhaftet. Fraglich ist, wie sie so ihre Aufgabe der Vorbereitung auf das Leben gerecht werden kann, wenn Teile des Lebens ausgeschlossen werden. Den Schülern wird stets ein eindeutiges Bild der Welt vermittelt, das klare Regeln und Strukturen besitze und das lediglich verinnerlicht werden müsse. Nicht zu deutende Dinge, Unsicherheiten und Unregelmäßigkeiten werden nicht thematisiert und

---

<sup>28</sup> Vgl. Karl RUHRBERG: „Zwischen Aufstand und Einverständnis“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 219–268, S. 234–238.

<sup>29</sup> So das Ergebnis einer Umfrage der Arbeitsgruppe SSW-Strukturierung zum Schweizerischen Schulwandbilder Werk vom Juli 1993. Zitiert nach SPANI: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs“, S. 65.

somit den Schülern selbst überlassen. Die Übermacht der geordneten Verhältnisse lässt keine Möglichkeit offen, Welt anders zu denken beziehungsweise lässt gar nicht erst in Betracht zu ziehen, dass etwas anders gedacht werden kann.

### Literaturverzeichnis

- BAUMANN, Werner: „Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 356–363.
- BREDEKAMP, Horst: „Bildakte als Zeugnis und Urteil“. In: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band 1. Hg. v. Monika Flacke. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 2004, S. 29–66.
- CHARBON, Rémy: „»Die Schweiz als Staat ist für mich kein Thema. Die Schweiz als Lebensraum schon«. Zum Heimatbegriff in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts“. In: *Heimat. Suchbild und Suchbewegung*. Hg. v. Fabienne Liptay u.a. Remscheid: Gardez 2005, S. 145–172.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>18</sup>2003.
- KURZ, Hans Rudolf: *General Henri Guisan*. Zürich: Musterschmidt 1965.
- RANCIÈRE, Jacques: *Politik der Bilder*. Berlin: Diaphanes 2005.
- RUHRBERG, Karls: „Bruch mit der Geschichte“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 30–36.
- RUHRBERG, Karl: „Revolte und Poesie“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 119–160.
- RUHRBERG, Karl: „Zwischen Aufstand und Einverständnis“. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Karl Ruhrberg u.a. Köln: Benedikt Taschen 2000, S. 219–268.

- SARASIN, Philipp u.a.: „ImagiNation. Eine Einleitung“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 18–32.
- SCHULZE, Otto: „Kommentar zu den Bildertafeln von Reimer und Wilke zum Anschauungsunterricht“. In: *Schulblatt für die Provinz Brandenburg*. Hg. v. Otto Schulze. u.a. Berlin: Wiegandt und Grieben 1839, S. 464–468.
- SPÄNI, Martina: „Die Anschauung als schöne Erfahrung und Füllhorn des leeren Begriffs. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk als bildungspolitische Erfindung und sein pädagogisches Konzept“. In: *Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk 1935–1995*. Hg. v. Bundesamt für Kultur. Bern: Lars Müller 1996, S. 39–71.
- SPÄNI, Martina: „Die Heimat durch das Auge der Kunst erleben – nationalpädagogische Bilderprogramme für die Schulen der Schweiz“. In: *Zwischen Kunst und Pädagogik. Zur Geschichte des Schulwandbildes in der Schweiz und in Deutschland*. Hg. v. Christian Ritzi und Ulrich Wiegmann. Hohengehren: Schneider 1998, S. 38–59.
- UPHOFF, Ina Katharina: „Bilder und Beziehungen – Deutsch-niederländische Grenzgänge“. In: »Die Deutschen« als die Anderen. *Deutschland in der Imagination seiner Nachbarn*. Hg. v. José Brunner und Iris Nachum. Göttingen: Wallstein 2012 (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 40), S. 132–146.
- UPHOFF, Ina Katharina: *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Logos 2003.
- UPHOFF, Ina Katharina: „Schulwandbild“. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon, 40. Ergänzungslieferung*. Hg. v. Kurt Franz u.a. Meitingen: Corian Oktober 2010, S. 1–17.
- VOGEL, Matthias: „Das Bild des Eigenen und des Fremden in der Schweizer Kunst um 1940“. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1948. Bildentwürfe einer Nation*. Hg. v. Schweizerischen Landesmuseum Zürich und dem Bundesamt für Kultur. Zürich: Chronos 1998, S. 338–349.

VOGEL, Matthias: „Schweizer Gesinnung und Schweizer Kunst. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk und die Kunst in der Schweiz 1935–1995“. In: *Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder Werk 1935–1995*. Hg. v. Bundesamt für Kultur. Bern: Lars Müller 1996, S. 11–37.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Klassenzimmer 1910. Fotografie aus: *De geschiedenis gekleurt. Historie – schoolplaten – J.H. Isings*. Hg. v. Centraal Museum, Utrecht und Drents Museum Assen, 1982, S. 6.

Abb. 2: *Reisen*. Methodische Bildertafeln zum Gebrauch beim Anschauungsunterricht in Elementar- und Kleinkinderschulen, besonders im Taubstumm-Unterricht. Ludwig Reimer und Carl Wilke: Selbstverlag, Berlin 1837.

Abb. 3: *Mensch und Tier* (Rosetta Leins). Schweizerisches Schulwandbilder Werk. Ingold und Co, Herzogenbuchsee 1946.

Abb. 4: *Herbst* (Paul Bachmann). Schweizerisches Schulwandbilder Werk. Ingold und Co, Herzogenbuchsee 1948.

Abb. 5: *Fahnenehrung* (Werner Weiskönig). Schweizerisches Schulwandbilder Werk. Ingold und Co, Herzogenbuchsee 1952.

Abb. 6: *Nacht (Traum)* (Claude Sandoz). Schweizerisches Schulwandbilder Werk. Ingold und Co, Herzogenbuchsee 1991.

Abb. 7: *Drogen* (Nando Snozzi). Schweizerisches Schulwandbilder Werk. Ingold und Co, Herzogenbuchsee 1992.

Die Abbildungen 3–7 entstammen der Sammlung *Forschungsstelle Historische Bildmedien* an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.



## AUTORENVERZEICHNIS

**JULIA ECKERT**, Dipl.-Germ., geb. 1984. Studium der Germanistik (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Literaturvermittlung) und Philosophie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und an der Universität Wien. 2010 Diplomabschluss mit einer Arbeit zum Thema „Körperlichkeit als multivalent funktionalisiertes literarisches Motiv in Michael Kleebergs Novelle *Barfuß*“. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Die literarische Darstellung des europäischen Aufklärungsdiskurses in Christoph Geisers *Das Gefängnis der Wünsche*“. Lehrbeauftragte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Mitglied der BaGraLCM und Stipendiatin nach dem Bayerischen Eliteförderungsgesetz.

**CORINA ERK**, M.A., geb. 1985, freie Journalistin. Studium der Germanistik, Anglistik und Erziehungswissenschaften (Psychologie, Pädagogik, Schulpädagogik) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2010 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, 2011 Magisterabschluss mit einer Arbeit zu Narrativen des RAF-Terrorismus am Beispiel von Michael Wildenhains *Erste Liebe Deutscher Herbst* und Bernhard Schlinks *Das Wochenende*. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Filmische (De-)Konstruktionen der RAF im Post-2000-Kino – Erinnerungsarbeit an einem Mythos“. Mitglied im Netzwerk Terrorismusforschung (NTF), Lehrbeauftragte an der Universität Bamberg, Promovierenden-Vereinerin der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien (BaGraLCM) und Stipendiatin der Hanns-Seidel-Stiftung.

**MAREIKE GRAMER**, M.A., geb. 1982. Studium der Germanistik, Psychologie und Pädagogik an der Universität Siegen. Magisterabschluss 2008 mit einer Arbeit über die Topographie des Schweigens in Uwe Johnsons *Jahrestagen*. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Hiob, der Antiheld! Reartikulationen der Hiob-Figur bei Joseph Roth, Karl Wolfskehl und Maxim Biller“. Von 2008 bis 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen, seit 2011 Lehrbeauftragte an der Universität Bamberg, Stipendiatin beim Ev. Studienwerk e.V. Villigst.

**MARIE GUNREBEN**, M.A., geb. 1985. Studium der Germanistik und Philosophie an den Universitäten Würzburg und Bamberg. 2011 Magisterabschluss mit einer Arbeit zur Poetik der Skepsis bei Norbert Gstrein. 2011–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Bamberg. Seit 2012 Kollegiatin am Graduiertenkolleg „Alter(n) als kulturelle Konzeption und Praxis“ der Universität Düsseldorf und Stipendiatin der Bayerischen Eliteförderung. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Das Wissen des Alters. Literarische Inszenierungen von Weisheit 1850–2011“.

**INA MARKOVA**, M.A., geb. 1985. Studium der Geschichtswissenschaften an der Universität Wien. 2011 Abschluss mit einer Diplomarbeit zu visuellen und sprachlichen Geschichtsnarrativen über die NS-Zeit in österreichischen Geschichtsschulbüchern, ausgezeichnet durch die Dr.-Maria-Schaumayer-Stiftung, Herbert-Steiner-Anerkennungspreis des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstands. Dissertationsprojekt über den österreichischen Bilderkanon in puncto NS-Zeit nach 1945 in Österreich. DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Projektmitarbeiterin des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien.

**CHRISTOPH NAUMANN**, M.A., geb. 1983. Studium der Europäischen Ethnologie/Volkskunde und Germanistik in Würzburg sowie Fotojournalismus und Dokumentarfotografie in Hannover. Mitarbeit am Video-Forschungsprojekt Würzburger Zeitzeugen 1945–1954 am Lehrstuhl für Europäische Ethnologie/Volkskunde der Universität Würzburg; dort 2011 Lehraufträge zu Themen der kulturwissenschaftlichen Fotografie-forschung. Ab September 2011 Dissertationsprojekt in der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien (BaGraLCM) über das sozialdokumentarische Werk des Arbeiterfotografen Walter Ballhause. Promovierenden-Vertreter der BaGraLCM. 2012 Gasthörer im Fotografie-Seminar der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg mit Beteiligung an einem Ausstellungsprojekt.

**MADLEN REIMER**, Dipl.-Germ., geb. 1987. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Prof. Dr. Iris Hermann (Bamberg). Studium der Germanistik, Literaturvermittlung und Politikwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Dissertationsprojekt zu den Werken Ingeborg Bachmanns und Thomas Bernhards.

**NINA REXHEPI**, geb. 1983. Studium für das Lehramt an Hauptschulen (Germanistik; Didaktik-Kombination: Arbeitslehre, Geografie und Kunst) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2009 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Hauptschulen, anschließend Aufbaustudium im Bereich Germanistik. Zulassungsarbeit unter komparatistischem Blickwinkel auf Einsatz und Funktion des Tragikomischen bei Bertolt Brecht und Friedrich Dürrenmatt. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel: *„...wenn Goethe in einer anderen Zeit gelebt hätte und nicht ein deutscher Bürgersohn gewesen wäre, dann wäre etwas ganz Tolles aus ihm geworden. Goethe in Friedrich Dürrenmatts frühen Schaffensphasen“*. Mitglied der BaGraLCM und Step-by-Step Stipendiatin (Initiative der Frauenbeauftragten der Universität Bamberg zur Förderung der Chancengleichheit von Frauen in Forschung und Lehre).

**NINA SCHIMMEL**, M.A., geb. 1984. Studium der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft in Siegen und Basel. Seit Juli 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin im interdisziplinären Graduiertenkolleg ProDoc *Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz* in Basel. Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Zur Ambivalenz des ‚bösen Kindes‘ in Literatur und Film“ am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Alexander Honold). Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds (SNF).

**KATHARINA WEISS**, M.A., geb. 1984. Studium der Germanistik/Literaturwissenschaft, Religionswissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, Università di Roma I ‚La Sapienza‘ und an der LMU München. 2010 Abschluss des Magister Artium mit einer Arbeit zu extremistischen Varianten des Außenseitermotivs in der (Post-)Moderne, erörtert an den Beispielen *Die Blechtrommel* von Günter Grass, *American Psycho* von Bret Easton Ellis und *The Dark Knight* von Christopher Nolan. Dissertationsprojekt unter dem Arbeitstitel „Religiöser Nonkonformismus in Gegenwartsliteratur und -Film“. Lehrbeauftragte der LMU München und Stipendiatin der Konrad-Adenauer-Stiftung.

**KATHRIN WIMMER**, geb. 1985. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft bei Prof. Dr. Andrea Bartl. Studium der Germanistik, Geschichte und Katholischen Theologie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und an der Universität Basel. 2012 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien.

**EVA ZIMMER**, Dipl.-Päd., M.A., geb. 1985. Studium der Pädagogik, Volkskunde/Europäischen Ethnologie, Psychologie und Soziologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Dissertationsprojekt zur „Konstruktion von Wirklichkeit und kollektiver Gedächtnisorte über das schulische Wandbild“. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Systematische Bildungswissenschaft und stellvertretende Leiterin der Forschungsstelle Historische Bildmedien an der Universität Würzburg.



Die moderne Welt ist voller Bilder. Auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen erfährt Konjunktur. Dennoch fällt es eminent schwer, allgemeingültig zu definieren, was ein Bild ausmacht. Zu verschieden scheint das, was dem Menschen als „Bild“ entgegentritt: Das kann ein Foto, ein Gemälde oder ein Film sein, aber auch ein Gedanke, eine sprachliche Metapher, ein literarisches Motiv.

Im Zentrum dieses Sammelbands stehen literatur- und medienwissenschaftliche Beiträge, die unter dem Leitbegriff „Gegenbilder“ ihren Fokus auf Ausprägungen des Widerständigen innerhalb einer polymorphen Bildlichkeit richten. Untersucht werden dabei die Inszenierungen von Gegenbildern auf der Figurenebene sowie die Rolle von Bildern bei der Darstellung von sozialer Zugehörigkeit, der Herstellung nationaler Identität und der Konstruktion kollektiver Gedächtnisorte. Welche traditionellen Motive, Topoi und Figurenmodelle transportieren Literatur, Film und Fotografie, gegen welche kämpfen sie an? Tragen konventionelle Beschreibungsmuster das Potential zum Widerstand gegen das Etablierte bereits in sich?

Diesen und weiteren Fragen widmen sich die Autoren aus interdisziplinärer Perspektive und mit einem zeitgemäßen Verständnis von Literatur- und Kulturwissenschaft, das Geschriebenes sowie visuell präsente Bilder als gleichrangige Lesetexte auffasst und ebenso die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur überwindet.

eISBN 978-3-86309-157-6



9 783863 091576

[www.uni-bamberg.de/ubp/](http://www.uni-bamberg.de/ubp/)