

# literatur für leser

# 19

# 1

42. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Simela Delianidou · Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

Gerhard Sauder · Bergengruen vergessen!?

Klaus Haberkamm und Ludwig Völker · Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937)

Dieter Liewerscheidt · „Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik

Markus Fauser · „Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann



PETER LANG

## Inhaltsverzeichnis

### Simela Delianidou

Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932) \_\_\_\_\_ 1

### Gerhard Sauder

Bergengruen vergessen!? \_\_\_\_\_ 29

### Klaus Haberkamm und Ludwig Völker

Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937) \_\_\_\_\_ 53

### Dieter Liewerscheidt

„Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik \_\_\_\_\_ 77

### Markus Fauser

„Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann \_\_\_\_\_ 89

## literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke  
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin  
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz  
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Gesamtverzeichnis der Beiträge

### Heft 1

#### **Fabian Hutmacher**

Im Dickicht der Erinnerungen: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung  
aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* \_\_\_\_\_ 1

#### **Eugen Wenzel**

Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners \_\_\_\_\_ 19

#### **Hamid Tafazoli**

„Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen  
gesellschaftlicher Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen \_\_\_\_\_ 33

#### **Jörg Petersen**

„Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“ Erzähltheoretische  
Studie zur Prosa Harlans \_\_\_\_\_ 49

#### **Hartmut Vollmer**

Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag* \_\_\_\_\_ 59

#### **Bärbel Lücke**

Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Die Dialektik von Erinnern und  
Vergessen, Verdrängen und Verschweigen im Lichte von Allegorie,  
Symbol, Parodie und Dekonstruktion: Zu Frank Witzels Roman  
*Direkt danach und kurz davor* \_\_\_\_\_ 69

### Heft 2

#### **Nikolaus Scholvin**

„Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-  
Passagen in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* \_\_\_\_\_ 87

#### **Thomas R. Bell**

Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* \_\_\_\_\_ 105

#### **Georg-Michael Schulz**

„Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“.  
Silvia Bovenschens erzählende Texte \_\_\_\_\_ 121

#### **Markus Steinmayr**

Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti* \_\_\_\_\_ 149

### Heft 3

#### Lars Amann

Editorial \_\_\_\_\_ 171

#### Frank Krause

Getarnte Vitalität. Von Alfred Doves *Caracosa* (1894) zu Georg Heyms  
*Bagrow* (1911) \_\_\_\_\_ 175

#### Andreas Kramer

Liebes Leben. Formen des erotischen Vitalismus in Georg Heyms  
nachgelassener Kurzprosa \_\_\_\_\_ 189

#### Roland Innerhofer

Vom Fliegen, Fallen und Landen. Science Fiction in zwei nachgelassenen  
Prosatexten Georg Heyms \_\_\_\_\_ 199

#### Moritz Baßler/Katharina Scheerer

Ein Wilhelminisches Wunder. Zu Georg Heyms *Der Besuch des  
Marsmenschen* \_\_\_\_\_ 211

#### Wolfgang Braungart

Georg Heym: *Versuch einer neuen Religion* (1909). Mit einem Blick auf  
Hölderlin (*Über Religion, Ältestes Systemprogramm*) \_\_\_\_\_ 225

#### Barbara Neymeyr

Zeitkritik und Zukunftsutopie im Zeichen Nietzsches und Schopenhauers.  
Zum Geistesaristokratismus in Georg Heyms Essay *Über Genie und Staat*  
(im Kontext seiner Kleinen Schriften und Tagebücher) \_\_\_\_\_ 239

## Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

### 1. Das räumliche Wissen der Literatur über Armut

*Das Wissen der Literatur* - so der Titel von Jochen Hörischs Studie von 2007<sup>1</sup> - weitet sich vermehrt in Wirtschaftskrisen auf das Thema „Ökonomie“ und „Armut“ aus, wie exemplarisch die deutschsprachige Literatur der Neuen Sachlichkeit in der Zwischenkriegszeit, aber auch einige Wirtschaftsromane seit der Finanzkrise 2008 belegen. Sie hinterfragen zunehmend Adam Smith's Konzept der Oikodizee<sup>2</sup>, auch wenn die Mehrzahl der Wirtschaftstheoretiker und -historiker – Apologeten seiner liberalen Theorie – nicht müde werden zu betonen, dass der „Kapitalismus als zivilisierende Kraft, die [...] Gesellschaft [nicht nur] wohlhabend, sondern auch die Menschen freier, friedlicher und besser“<sup>3</sup> gemacht habe, ihm also immense Fortschritte zugeschrieben werden müssten, von denen „die vielen Menschen, die nicht einer gut gestellten Oberschicht angehören, in Bezug auf materielle Lebensverhältnisse und Überwindung der Not, gewonnene Lebenszeit und Gesundheit, Wahlmöglichkeiten und Freiheit“<sup>4</sup> sonst ausgeschlossen wären. Jürgen Kocka konstatiert, dass die gegenwärtige Kritik am Kapitalismus im öffentlichen Diskurs vielfältig sei, wobei er sich vornehmlich für die „zunehmende Einkommens- und Vermögensungleichheit innerhalb des eigenen Landes interessiert als für die vielen Ungleichheiten zwischen den Ländern und Erdteilen“.<sup>5</sup> Hans Falladas neusachlicher Roman *Kleiner Mann – was nun?* (1932) konzentriert sich in seiner Wirtschaftskritik auf diesen innenpolitischen Blick.

Ich ziehe die literaturwissenschaftliche Methode des ‚economic criticism‘ in Kombination mit Raumtheorien des ‚spatial turn‘ für die Untersuchung heran, denn dieser Roman konzentriert sich erstens auf die Thematik „soziale Ungleichheit“ und „Armut“ in Zeiten einer Weltwirtschaftskrise, und zweitens sind die zentralen Figuren Angestellte, deren Alltags- und Berufsleben im Mittelpunkt stehen, wodurch sie die zentralen Themen der Ökonomie tangieren. Außerdem ist drittens noch keinem/keiner Literaturwissenschaftler\*innen aufgefallen, dass hier mit der literarischen Repräsentation der „Armut“ eine bestimmte Räumlichkeit einhergeht, die es verdient, gesondert untersucht zu werden, und das nicht nur, weil sich die Handlung größtenteils in der Großstadt Berlin abspielt, sondern – so meine These – weil darüber hinaus in diesem

---

1 Jochen Hörisch: *Das Wissen der Literatur*. München 2007.

2 Zum Oikodizee-Konzept siehe Kapitel „Idylle des Markts I“ in Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2010/2011, S. 31-52.

3 Jürgen Kocka: *Geschichte des Kapitalismus*. München 2014, S. 124.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 126f.

Text Orte und ‚Nicht-Orte‘ der Armut vorgestellt werden, die Literatur also auch über ein „räumliches Wissen“ über das Sujet „Armut“ verfügt um ihrer Sozialkritik Ausdruck zu verleihen, ein Wissen, das ich mit Hilfe differenter Raumkonzepte der Soziologie aufrollen werde. Eine weitere, zentrale Leistung dieses Textes ist es zudem, der Armut wieder einen Ort zu geben, und sei es („nur“) innerhalb der Literatur selbst, indem er die in die Peripherie verstoßenen, marginalisierten „Armen“ wieder ins Zentrum des Rezipient\*innen-Bewusstseins rückt, um zu einer kritischen Lesart hinsichtlich des liberalen Wirtschaftsmodells und seiner Herrschaftsstrukturen anzuregen.

Wie Wolfgang Hallet und Birgit Neumann treffend konstatieren, bildet die Raumdarstellung

eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentrum und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. *Räume in der Literatur*, das sind *menschlich erlebte Räume*, in denen *räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken*.<sup>6</sup>

In diesem Rahmen wird die Forschung zum Thema „Raum in der Literatur“ eng mit den Namen Ernst Cassirer, Jurij Lotman und Michail Bachtin verbunden, und hat sich „lange vor der Proklamation eines *spatial turn*“<sup>7</sup> fest etabliert.<sup>8</sup> Das Gemeinsame dieser drei Raummodelle ist,

dass sie ihre Untersuchungen zu ästhetischen Räumen in der Literatur in übergreifenden Kulturmodellen verorten und damit die Verflechtungen literarischer Raumpraktiken mit kulturellen Praktiken und Mentalitäten, mit sozialen und politischen Rahmenbedingungen in den Blick nehmen.<sup>9</sup>

Als kanonische Vordenker der räumlichen Wende gelten „die französischen Philosophen Michel Foucault und Henri Lefebvre“<sup>10</sup>, die dem Namensgeber des ‚spatial turn‘, dem US-amerikanischen Stadtplaner Edward Soja, als Impulsgeber dienten.<sup>11</sup> Entscheidend ist Edward Sojas Forderung einer Rekonzeptualisierung des Raums: *„Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken ist Raum kulturell produziert und kulturell produktiv*: Der Raum selbst spiegelt demzufolge bestehende Machtverhältnisse wider und verfestigt diese.“<sup>12</sup>

---

**6** Wolfgang Hallet und Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Dies. Hrsg. Bielefeld 2009, S. 11-28, hier S. 11. [Hervorh. v.m.]

**7** Ebd., S. 16. [Hervorh. i.O.]

**8** Ausführlicher zur Literaturwissenschaft und dem ‚spatial turn‘ siehe exemplarisch den Beitrag von Michael C. Frank: „Die Literaturwissenschaft und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 53-80.

**9** Hallet und Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur“, S. 16.

**10** Ebd., S. 13.

**11** Vgl. ebd., S. 11.

**12** Ebd. [Hervorh. v.m.]. Raumkonzepte scheinen so alt zu sein wie die Menschheit selbst. Es ist an dieser Stelle müßig auf die Vielfalt und Divergenz derselben einzugehen, auch wenn grob vereinfachend davon ausgegangen werden kann, dass sie sich zwischen der Behälter-Raumauffassung und dem Konzept des relationalen Raumbegriffs bewegen. Ich verweise diesbezüglich auf die äußerst ergiebige Studie von Markus Schroer (2006), der einen historischen Abriss der Raumkonzepte in Philosophie und Physik liefert, dann

Gegenüber den Raumkonzepten der Moderne [...] wurde Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend neu modelliert. Fortan wurde nämlich der soziale Raum nicht einfach vom geographischen Raum abgekoppelt, sondern ‚Raum‘ überhaupt wurde als soziale Konstruktion, also als Signatur individuellen und sozialen Handelns gefasst.<sup>13</sup>

Die Leistung der Literatur kann – wie ich im Folgenden am herangezogenen Text aufzeigen werde – nun darin liegen, derartige soziale Raumvorstellungen in ihren ästhetisch organisierten Raummodellen einfließen zu lassen, um sie, für die von ihr intendierten Kritik an Macht- und Herrschaftsstrukturen, fruchtbar zu machen.<sup>14</sup>

## 2. Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

Hans Fallada (1893-1947), das Pseudonym Rudolf Ditzens, ist kein unbekannter Schriftsteller. Sein Roman *Kleiner Mann – was nun?*, an dem er zwischen Oktober 1931 und Februar 1932 schrieb, ist bereits 1932 vom Rowohlt Verlag publiziert worden und wurde sofort zum Welterfolg, weshalb er nicht zufällig bereits 1933 erstmals verfilmt wurde.<sup>15</sup> Dieser Angestellten-Roman gilt als einer der Hauptwerke der Neuen Sachlichkeit<sup>16</sup>, denn er „schwingt mit der Zeit“<sup>17</sup>, gibt er doch den Zeitgeist der Weimarer Republik mit den tiefgreifenden Krisen, die Deutschland kennzeichnen, auf politischer, ökonomischer, sozialer und kultureller Ebene wider.

Exemplarisch umreißt ich den Forschungsstand von fünf Beiträgen, die das Thema Armut in diesem Roman thematisieren. So geht Jonas Vollmer auf die sozialen Abstiegsängste in der Gesellschaft und der Kultur der Weimarer Republik als „der ersten moderne[n] Gesellschaft in Deutschland“<sup>18</sup> ein, und untersucht u.a. Hans Falladas Angestelltenroman und die Prekarisierung des Protagonisten Pinneberg unter Zuhilfenahme soziologischer Studien zur neu entstandenen Mittelschicht. Sein Beitrag ist erhellend, da er an entscheidenden Szenen darlegt, wie „[d]ie Vorstellung,

---

Raumkonzepte in der Soziologie vorstellt – auf die ich an anderer Stelle näher eingehen werde –, um daraufhin exemplarische Analysen politischer Räume, urbaner Räume, virtueller Räume und Körper Räume anzustellen. Schroers folgendem Standpunkt kann ich nur zustimmen: „Entscheidend für meine Perspektive auf den Raum ist, dass es nicht darum gehen kann, *den* einen Raumbegriff zu erhalten. Entscheidend ist vielmehr, dass wir es mit verschiedenen Räumen und damit auch Raumkonzepten zu tun haben. [...] Wir haben es mit den verschiedensten Raumbildern, Raumkonzepten und Raumauffassungen zu tun, die einander nicht mehr ablösen, sondern nebeneinander existieren.“ Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M. 2006, S. 179 [Hervorh. i.O.]. Und eben diese Vielfalt an Theorien und Konzepten können wir uns als Literaturwissenschaftler\*innen zu Eigen machen, um sie als Hilfsmittel für die Analysen literarischer Texte fruchtbar zu machen.

13 Hallet und Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur“, S. 13.

14 Zu Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellungen siehe exemplarisch Ansgar Nünning's Beitrag: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 33-52.

15 Für weitere Informationen zu Hans Falladas Leben und Werk verweise ich auf Peter Walther: *Hans Fallada. Die Biographie*. Berlin 2017, der dessen ambivalente Persönlichkeit betont, nicht zuletzt weil seine Haltung zum Nationalsozialismus nicht unproblematisch gewesen ist.

16 Dieser Roman kann laut Walter auch als Schlüsselroman gelesen werden, vgl. ebd., S. 147-151 und S. 184-187.

17 Ebd., S. 189.

18 Jonas Vollmer: „Soziale Abstiegsangst in der Literatur der Weimarer Republik: Inhaltlich-formale Blockade oder Motor in Roman und Lyrik?“. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. Hrsg. von Sabina Becker, Eckhard Faul und Reiner Marx. München 2001, Edition Text + Kritik, S. 143-174, hier S. 143.

Vermögen (Geld), hierarchische Position (Rang/Aussehen), soziale Integration/ Gemeinschaft und Arbeitsplatz (Beruf) zu verlieren<sup>19</sup> zu sozialen Abstiegsängsten bis hin zu Angstpsychosen führen kann, an denen Pinneberg sich abarbeiten muss. Alexander Preisinger betont, „dass für die narrative Logik einiger neusachlicher Romane, gerade weil die Ästhetik der neuen Sachlichkeit Alltagsthematiken und Realitätsnähe aufwertet, die Funktionslogik des Geldes einen besonderen Stellenwert erhält<sup>20</sup>, und „damit zwangsläufig auch Geldeigenschaften in die Logik der Narration selbst einfließen“. <sup>21</sup> Die narrative Leistung des Geldes liegt u.a. darin, als „motivierendes Scharnier zwischen den Handlungselementen“<sup>22</sup> zu fungieren. Kristina Lahl kommt zu dem Schluss, dass „das Umschlagen des ‚Angestelltenromans‘ in einen ‚Arbeitslosenroman‘ [...] in dem Genre nicht unüblich“<sup>23</sup> ist. Sie nimmt die finanzielle und soziale Armut der Angestellten in den Blick, wobei sie sich „auf den Aspekt der Selbstverortung des Angestellten zwischen Proletariat und Bürgertum“<sup>24</sup> konzentriert, ganz in Anlehnung an Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*.<sup>25</sup> Christian Klein definiert das Genre „Angestelltenroman“, indem er sich auf den Angestelltenbegriff von Jürgen Kocka stützt<sup>26</sup>, um dann vier Phasen der Angestelltenromane auszumachen: Die erste Phase ist zwischen 1890-1910 auszumachen, der zweite Boom des Angestelltenromans in den späten 1920er Jahren, die dritte Schwerpunktphase setzt in den 1970er Jahren und die vierte Phase um 2000 ein.<sup>27</sup> Er geht ausführlich auf einzelne Angestelltenromane der Gegenwartskultur ein<sup>28</sup>, jedoch stimme ich ihm nicht zu, dass „bei Fallada vor allem die individuelle, konkrete, prekäre Arbeitssituation im Zentrum [steht], aus der man ins Privatleben flüchten k[ö]nn[e]“. <sup>29</sup> Wie ich im Folgenden belegen werde, sind nicht allein die Angestelltenromane der Gegenwart von ökonomischen Prinzipien bestimmt, wie Klein behauptet.<sup>30</sup> Daniel Börner listet diverse Krisenromane der Weimarer Republik<sup>31</sup> auf und konstatiert, dass „Entwicklung und Typologie einer ‚Arbeitslosenliteratur‘ oder einer Literaturgeschichte der Arbeitslosigkeit kaum erforscht“<sup>32</sup> sei, obwohl „[b]ereits um 1900 [...] das Thema der modernen Massenarbeitslosigkeit in der deutschsprachigen

---

**19** Ebd., S. 146.

**20** Alexander Preisinger: „Monetäre und literarische Sachlichkeit: zur narrativen Logik des Geldes in Romanen der neuen Sachlichkeit“. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. Hrsg. von Sabina Becker, Eckhard Faul und Reiner Marx. München 2001, Edition Text + Kritik, S. 203-223, hier S. 203.

**21** Ebd., S. 205.

**22** Ebd., S. 213.

**23** Kristina Lahl: „Die finanzielle und soziale Armut der Angestellten. Figurationen der Erwerbsarmut zwischen Proletariat und Bürgertum bei Hermann Ungar, Martin Kessel und Hans Fallada“. In: *Revista de Estudos Alemaes*, 2013, N. 4, S. 41-57, hier S. 43f.

**24** Ebd., S. 44.

**25** Vgl. ebd., S. 46.

**26** Vgl. Christian Klein: „Effizienz und Existenz. Tendenzen des Angestelltenromans in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge. Vol. 25, 2015, No. 2, S. 327-344, hier S. 328.

**27** Vgl. ebd., S. 329-332.

**28** Vgl. ebd., S. 332-341.

**29** Ebd., S. 341.

**30** Vgl. ebd., S. 342.

**31** Daniel Börner: „Vom *Kleinen Mann* bis *Blutsbrüder*. Arbeitslosenromane der frühen 1930er Jahre – ein Querschnitt“. In: *Hans Fallada und die Literatur(en) zur Finanzwelt. Hans Fallada Jahrbuch*, Berlin 2016, Nr. 7, S. 328-339, hier S. 328.

**32** Ebd., S. 330.



Literatur vorhanden<sup>33</sup> ist. Drei wesentliche Merkmale zeichnen seiner Ansicht nach den Arbeitslosenroman aus<sup>34</sup>, wobei diese Krisenromane als Zeitdiagnose der Zwischenkriegszeit fungieren.<sup>35</sup> Neben Texten aus den 1930er Jahren führt er auch Beispiele der Gegenwartsliteratur an, die für die „Wiederkehr von Romanformaten mit ökonomischen Kernfragen“<sup>36</sup> einstehen und „die alte Kategorie der Arbeitslosenromane [...] neu belebt“<sup>37</sup> haben, wie z.B. „Prekariatsromane“ und „Praktikantenromane“.

Bereits die Handlung in *Kleiner Mann – was nun?* demonstriert meiner Meinung nach wie wichtig die Betrachtung der Räumlichkeiten in Bezug auf das Thema Armut ist, ein Aspekt, auf den jedoch bisher niemand gestoßen ist: Sie spielt sich zwischen 1929/30 und 1931/32 ab, zunächst im Vorspiel in der Kleinstadt Platz, dann im Ersten Teil in Ducherow – beide Kleinstädte sind in Mecklenburg-Vorpommern gelegen –, während anschließend im Zweiten Teil und im Nachspiel die Großstadt Berlin Handlungsort ist. Für meine Untersuchung sind jedoch nicht das Thema Zentrum vs. Peripherie oder die Großstadt als solche wichtig. Ich konzentriere mich vielmehr auf einzelne Orte, in denen sich der Protagonist Johannes Pinneberg und seine Frau Emma Mörschel – von ihm „Lämmchen“ genannt – aufhalten, und zwar auf die Wohnungen, die sie als Ehepaar jeweils beziehen. Es sei festgehalten, dass sie – typisch für ein unverheiratetes Liebespaar in der ersten Phase ihrer Beziehung – zunächst keinen gemeinsamen Raum oder Ort teilen, da er in Ducherow zur Untermiete wohnt und sie in Platz bei ihren Eltern, und sie sich nur alle zwei Wochen sehen (vgl. *Kleiner Mann* 7)<sup>38</sup>; eine Lebensphase, auf die der Text nur ganz nebensächlich eingeht. Vielmehr legt der Roman besonderen Wert auf den vierfachen Wohnungswechsel der Protagonisten als Ehepaar und junge Eltern, die Dynamik der Bewegung im Raum – espace im Sinne Michel de Certeaus –<sup>39</sup> ist zentral, die eng an ihre dynamische sozioökonomische Situation gekoppelt ist, die von Wohnung zu Wohnung prekärer wird. Der Status der Wohnungen als Orte/lieux ist ebenfalls bemerkenswert: In der ersten und zweiten Wohnung – Wohnung Witwe Scharrenhöfer und Wohnung Mia Pinneberg – sind sie noch zur Untermiete, handelt es sich also um fremde Orte, während die dritte Wohnung Puttbreese und die letzte Wohnung, die Laube, dadurch gekennzeichnet sind, dass sie dort zwar alleine wohnen, es sich aber um illegale Orte handelt,

33 Ebd.

34 „Die Einordnung als Arbeitslosenroman erfüllt immerhin drei grobe Definitionsmerkmale: 1. ist die Arbeit(stelle) der Hauptfiguren ein wesentliches Erzählelement, 2. werden die konkreten Phänomene und Aspekte der (Massen-)Arbeitslosigkeit (vor und nach 1930) literarisch verdichtet, und 3. lässt sich die fiktive Romanhandlung in der Regel historisch kontextualisieren.“ (Ebd., S. 331).

35 Vgl. ebd., S. 331-333.

36 Ebd., S. 338.

37 Ebd.

38 In der Folge werden Zitate aus Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?*. Reinbek bei Hamburg 1950 nachgewiesen durch diese Sigle und eingeklammerte Angabe der Seitenzahl im Text.

39 In diesem Kontext lehne ich mich an Michel de Certeau an, der zwischen Raum/espace und Ort/lieu unterscheidet: „Ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art) nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.“ Michel de Certeau: „Praktiken im Raum (1980)“. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 343-353, hier S. 345 [Hervorh. i.O.]. Siehe dazu auch das Glossar in Jörg Dünne und Andreas Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin und Boston 2015, hier S. 521.

da sie offiziell nicht existieren, weil die eine beim Bauamt nicht angemeldet ist und sie in der letzten laut Arbeitsamt nicht registriert sein dürfen. Die Aporie des Titels *Kleiner Mann – was nun?* überträgt sich auch auf die Aporie der Örtlichkeit, denn der im Prekariat lebende Angestellte Pinneberg scheint nirgendwo hinzugehören: Er ist an diesen Orten entweder fremd, oder exkludiert, oder die Orte, die er bewohnt, erweisen sich als ‚Nicht-Orte‘ im Sinne Marc Augés. Dabei ist allen Orten gemeinsam, dass diese räumlichen Zustände an die sich fortwährend steigernde Armut des Protagonisten und seiner Familie gekoppelt sind und sie repräsentieren. Selbst seine Träume, Hoffnungen, Utopien und Märchen entpuppen sich als ‚Nicht-Orte‘, die ihm seine Einsamkeit und Ortslosigkeit umso vehementer vor Augen führen.

## 2.1 ‚Chronotopos‘ Weimarer Republik: Räume und Orte der sozialen Ungleichheit und Exklusion

Der Raum ist Träger und Ergebnis sozialer Beziehungen<sup>40</sup>, wie im ersten Unterkapitel des Vorspiels „Die Sorglosen“ deutlich wird, vor allem aber Kennzeichen sozialer Ungleichheit. Das Begriffspaar Inklusion/Exklusion beschreibt also die Gesellschaft der Weimarer Republik bestens. Laut Text basiert diese Ungleichheit hauptsächlich auf der ungleichen Verteilung ökonomischer Ressourcen und weniger auf andere Ausschlussmechanismen. Anja Weiß stellt eine historische Betrachtung der sozialen Ungleichheit an und betont, dass erst im Übergang zur Moderne mit dem Aufstieg des Bürgertums und der Bildung einer großen und heterogenen Masse, die als Nation von Gleichen imaginiert wurde, sich ein Anspruch auf Solidarität und Gleichheitsideal entwickeln konnte, während im europäischen Mittelalter von der gottgegebenen Ungleichheit ausgegangen wurde, und eine „übergreifende Solidarität und abstrakte Überlegungen, dass *alle* Menschen gleichgestellt sein sollten, abwegig“<sup>41</sup> war: „Das war die Geburtsstunde der Soziologie sozialer Ungleichheit, denn man muss an die Gleichheit von Menschen glauben, um mittels empirischer Forschung zwischen ihnen zu vergleichen.“<sup>42</sup>

[B]ei der Exklusion von Einzelnen oder Gruppen aus sozialen, ökonomischen, politischen oder religiösen Zusammenhängen [handelt es sich] um einen elementaren Eingriff in die sozialen Lebenschancen der Betroffenen. Zugleich ist der Ausschluss ein zentrales Element beim Aufbau sozialer Ordnung. Exklusion gibt es jedoch nicht ohne ihr Gegenteil, die Inklusion, d.h. die explizite Einbeziehung Einzelner oder Gruppen. Das Gleiche gilt umgekehrt: Inklusion ist nicht denkbar ohne Exklusion. [...] Die Entscheidung über die Teilhabechancen und Zugehörigkeit prägt ganz wesentlich die jeweilige Politik, Religion und Gesellschaftsstruktur und damit die ‚Kultur‘ i.S. des Zusammenspiels von Semantiken und Sozialstruktur.<sup>43</sup>

Die soziale Ungleichheit beruht laut Roman auf der ungleichen Verteilung des ökonomischen Kapitals, und ist meiner Einsicht auch räumlich sichtbar, wie der Frauenarztbesuch Lämmchens im ersten Unterkapitel des Kapitels „Die Sorglosen“ verdeutlicht: Während sich der 23jährige Buchhalter Johannes Pinneberg sorgfältig überlegen muss, ob er es sich leisten kann, noch eine Zigarette anzuzünden, während er auf

---

40 Vgl. Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut (2013): „Inklusion/Exklusion und Analyse der Kultur“. In: *Inklusion, Exklusion und Kultur: Theoretische Perspektiven und Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart*. Dies. Hrsg. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 9-46, hier S. 25.

41 Anja Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*. Berlin 2017, S. 24. [Hervorh. i.O.]

42 Ebd., S. 25.

43 Uerlings und Patrut: *Inklusion/Exklusion und Analyse der Kultur*, S. 9.

seine Freundin Lämmchen wartet, vergegenwärtigt ihm die Lage der Straße, in der sich die Praxis und Arztwohnung befindet, mit nur einer Häuserreihe, die somit einen freien Blick auf den Fluss Strela ermöglicht, wie wenig er im Vergleich zu Dr. Sesam verdient, der so viel Miete bezahlt, wie Pinneberg im Monat nicht verdient (vgl. Kleiner Mann 5, 9). Das Thema Geldknappheit durchzieht als roter Faden den gesamten Roman und spiegelt sich in den weitgehend szenischen Darstellungen und inneren Monologen wider.<sup>44</sup> Die soziale Ungleichheit wird in dieser Arztpraxisszene besonders evident, und verdeutlicht den Aufbau hierarchischer Strukturen: Dieses junge Liebespaar kann es sich gerade noch leisten als Privatpatienten aufzutreten und Vorrang zu bekommen, während die Kassenpatienten als unterprivilegierte soziale Lage präsentiert werden, die im Wartezimmer geduldig ausharren müssen. Die soziale Exklusion der niedrigeren sozialen Lage wird sowohl verbal an der einleitenden, abwertenden Bemerkung der Arzthelferin, als auch räumlich durch die zufallende Tür sichtbar, wobei sich Pinneberg durchaus im Klaren ist, dass er nur scheinbar in der sozialen Leiter über ihnen steht. Er reagiert angesichts dessen fatalistisch, sein Selbstkonzept<sup>45</sup> entspricht dem der „kleinen Leute“. Lämmchen hingegen belegt bereits an dieser Stelle ihre sozialkritische Haltung, die sie im gesamten Roman beibehalten wird, da sie diese soziale Einschreibung und Ungleichheit nicht als deterministisch vorgegeben und als exkludierenden Wertmaßstab hinnimmt:

[Arzthelferin:] ‚Diese Kassenpatienten sind zu gewöhnlich. Was sich die Leute einbilden, für das bißchen Geld, das die Kasse zahlt...‘ Die Tür fällt zu, der Junge [Pinneberg] und Lämmchen sind im roten Plüsch. ‚Das ist sicher sein Privatsalon‘, sagt Pinneberg. ‚Wie gefällt dir das? Schrecklich altmodisch finde ich.‘ ‚Mir ist es gräßlich‘, sagt Lämmchen. ‚Wir sind doch sonst auch Kassenpatienten. Da hör man mal, wie die beim Arzt über uns reden.‘ ‚Warum regst du dich auf?‘, fragte er. ‚Das ist doch so. Mit uns kleinen Leuten machen sie, was sie wollen...‘ ‚Es regt mich aber auf...‘ (Kleiner Mann 6)

Die zufallende Tür signalisiert die räumliche Abgrenzung der sozialen Lagen, ist zugleich aber auch ein Zeichen zeitlicher Abgrenzung, über die auf der Textebene Gesellschaftskritik ausgeübt wird, da diese abgesonderte und absondernde Räumlichkeit „altmodisch“ erscheint, also als unzeitgemäß charakterisiert wird: Das Sozialversicherungssystem der Weimarer Republik scheint diese überholte soziale Ungleichheit im Gesundheitswesen nicht tilgen zu können, sonst dürfte es keine Privatpatienten geben, die bevorzugt behandelt werden. Der Text spielt zudem mit der Metapher der geschlossenen Tür im doppelten Sinne: Zum einen weil Dr. Sesam diese Metapher aufgreift und sexuell konnotiert<sup>46</sup>, zum anderen über seinen Namen selbst, der auf den Spruch „Sesam öffne dich“ anspielt. Die Tür, die er (er)öffnet, sieht jedoch folgendes vor: Dr. Sesam teilt den Protagonisten mit, dass sie zu spät daran gedacht haben zu verhüten, da Lämmchen bereits schwanger ist, damit aber ihr Traum durch Arbeiten und Sparen in eine höhere soziale Lage aufzusteigen schon zu Romanbeginn

44 Mir ist bisher kein Roman in die Hände gefallen, in dem das Gespräch rund um das Thema ‚Geldknappheit‘ quantitativ derart dominant ist. Allein in dem hier besprochenen sechsstufigen Unterkapitel ‚Pinneberg erfährt etwas Neues über Lämmchen und faßt einen großen Entschluß‘ wird zehnmal auf das Geld rekurriert.

45 ‚Das Selbstkonzept, also das mehr oder weniger bewusste (aber verlässlich *identische*) Bild, das ein Individuum von sich selbst anfertigen muss, um gesellschaftlich kommunizieren zu können, muss dann in Abstimmung mit den jeweiligen aktuellen Inklusionen entstehen und lässt sich durch selbstangestoßene Inklusion bzw. Exklusion verändern‘ Uerlings und Patrut: *Inklusion/Exklusion und Analyse der Kultur*, S. 36 [Hervorh. i.O.]. Für diese dynamische Möglichkeit steht Lämmchen exemplarisch ein.

46 Siehe: ‚Ein bißchen zu spät, Herr Pinneberg, mit der Verhütung. Die Tür ist zu. Ich denke Anfang des zweiten Monats.‘ (Kleiner Mann 8).

als Illusion entlarvt wird, denn mit der Schwangerschaft ist ihre Armut bereits eingeleitet. Der Titel „Die Sorglosen“ ist also durchaus ironisch und zynisch gemeint, da die Beiden zwar sorglos im sexuellen Umgang gewesen sind, jedoch was ihre finanzielle Situation angeht, alles andere als sorglos sein dürfen.<sup>47</sup> Ihr sozialer Abstieg wird schon in den ersten Romanseiten räumlich vorweggenommen, wie auch ihre Bewegungsrichtung von der teuren Rothenbaumstraße der Arztpraxis über diverse andere Straßen verdeutlicht, bis sie in einer „richtigen Arbeiterstraße“ endet, in der es von Kindern nur so wimmelt, die Armut greifbar ist, etwa sichtbar daran, dass aufgrund der räumlichen Enge kein Platz für die Intimsphäre zur Verfügung steht (vgl. Kleiner Mann 9f.). Diese gesamte Szenerie kann als ‚Chronotopos‘ im Sinne Michail M. Bachtins<sup>48</sup> gelesen werden, denn

[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.<sup>49</sup>

Als ‚Chronotopos‘ besonderer Art erweist sich in der Folge auch die erste Wohnung, in der die Protagonisten nach ihrer Hochzeit zusammen leben: Die Wohnung der Witwe Scharrenhöfer in Ducherow, in der Pinneberg bereits als Junggeselle ein Zimmer untermietet. Sie wird an zwei Stellen ausführlich beschrieben, zunächst von Pinneberg selbst (vgl. Kleiner Mann 23f.) und dann vom auktorialen Erzähler (vgl. ebd. 28f.), wobei diese Raumbeschreibungen zum einen die Kriterien einer Wegstrecke/tour zum anderen die einer Karte/map erfüllen. Gemäß Michel de Certeau besteht der Unterschied zwischen beiden Typen im Unterschied zwischen „Tun“ und „Sehen“, d.h. während die Wegstrecke eine Handlungsanweisung darstellt, also ein Äußerungsakt, „eine diskursive Reihe von Handlungen“ ist, die auf eine Wirkung hinweist, die durch Wegstrecken erreicht wird, und somit der „anthropologischen Sprache“ des Raums entspricht, steht die Karte für das „Sehen“, liegt also „eine totalisierende Planung der Beobachtungen“ vor, etwa in Form einer Gegebenheit die als Grenze, Möglichkeit oder Verpflichtung postuliert wird, wie es hier also mit der „symbolischen Sprache“ des Raums zu tun haben.<sup>50</sup> Das Zusammenspiel beider Formen von Raumbeschreibungen im Roman hat seinen besonderen Grund: Indem nicht nur die Wohnung, sondern vor allem ihr Zimmer, hauptsächlich in der „anthropologischen

---

47 Zur Thematik der ungewollten Schwangerschaft in der neusachlichen Angestelltenliteratur und der Funktion dieser Literatur als aufklärerische Gebrauchsliteratur zu fungieren, siehe meinen Beitrag: Simela Delianidou: „Einblick in die Arbeitswelt der ‚Neuen Frau‘ in der Angestelltenliteratur der Weimarer Republik“. In: *grenzen & gestalt. Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache*. Hrsg. von Nikolas Immer, Stefani Kugler und Nikolaus Ruge. Trier 2015, S. 85-97, hier S. 95f.

48 „Mit dem Begriff der ‚Raumzeit‘ bzw. des ‚Chronotopos‘ zielt der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin im Anschluss an Überlegungen aus der zeitgenössischen Biologie wie der Physik der 1920er und 1930er Jahre [...] auf die Untrennbarkeit der Konzepte ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ und die damit insbesondere für die Gattung des Romans folgenreiche Bewusstmachung, dass jedem literarischen Raum immer schon auch eine zeitliche Dimension mit eingeschrieben ist“ Dünne und Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*, S. 543. Zu Bachtins Begriff des ‚Chronotopos‘ siehe auch Frank: *Literaturwissenschaft und der spatial turn*, S. 53-80 und Michael C. Frank: „Chronotopoi“. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin und Boston 2015, S. 160-169.

49 Michail M. Bachtin: *Chronotopos* (Aus dem Russischen von Michael Dewey). Berlin 2008, S. 7.

50 Vgl. de Certeau: *Praktiken im Raum*, S. 347-352.

Sprache“ der Wegstrecke beschrieben werden, zeigt sich, dass die Protagonisten diese nicht vollständig besetzt dürfen, dieser Ort ihnen fremd bleiben soll. Denn es ist ihnen nicht erlaubt diesen sozialen Raum auszufüllen, sie dürfen selbst in ihrem Zimmer nur bestimmte Dinge benutzen und sind in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, da nur 1/5 des länglichen Zimmers begehbar ist, denn der übrige Raum ist mit veralteten, sperrigen, verstaubten Möbeln der Gründerzeit vollgestopft, die nicht zu ihrer eigenen Zeit des minimalistischen neusachlichen Designs passen. Die erzählerischen Mittel der Wegstrecke sind nicht zufällig gewählt, wie auch der Vergleich ihres Zimmers mit einer Schlucht (vgl. *Kleiner Mann* 28) belegt, denn diese führt in eine andere Raumzeit, den ‚Chronotopos‘ der Vorinflationszeit, der sie im Gegensatz zur Witwe Scharrenhöfer nicht angehören. Die räumliche Beschreibung des Interieurs des Zimmers erfolgt dann in Form einer Karte: Was wir hier zu sehen bekommen sind Relikte einer anderen Zeit, der Gründerzeit, die nach der Weltwirtschaftskrise 1929 endgültig abgedankt hat, im Raum jedoch als verstaubter, unbrauchbarer Kitsch in Form von unpraktischen Möbeln und anderem Tand präsent bleibt (vgl. ebd. 28f.). Dieser ‚Chronotopos‘ spiegelt die Situation der Weimarer Republik wieder, die mit den Altlasten der Gründerzeit und der durch sie mitverursachten ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen Krisen zu kämpfen hat, denen sich dieses junge Ehepaar der End 1920er Jahre nun ausgesetzt sieht. Was sie sehen und erleben ist die Unbewohnbarkeit eines „Spekulationskastens“ (ebd. 27) dieser vergangenen Zeit, der zum Opfer der Inflation 1929 geworden ist, da er als einziger Bau mitten in einer verlassenen Landschaft steht, wo ursprünglich ein neuer Vorort der Stadt geplant gewesen ist. Zugleich dient ihnen dieser ‚Chronotopos‘ als Warnung, denn er soll ihnen vergegenwärtigen, wie brüchig der Traum von einer gemeinsamen, finanziell abgesicherten Zukunft ist. Ihre Vermieterin, die Witwe Scharrenhöfer, begreift die Geldentwertung, die die Inflation mit sich gebracht hat nicht und glaubt, um ihr Ersparnis bestohlen worden zu sein (vgl. ebd. 32f.), womit sie nicht ganz unrecht hat, da die kleinen Sparer 1929 wirklich ihre Einlagen verloren haben. „Der Kummer um ihr Geld“ (vgl. ebd. 33) hat die alte Frau in den Wahnsinn getrieben und soll ihnen verdeutlichen, dass niemand vor dem Prekariat sicher ist, egal wie vielversprechend eine zukunftsorientierte Geldanlage sein kann.

Wie prekär nun ihre Lage wirklich ist, verdeutlicht der Text anschaulich, indem er Pinneberg und Lämmchen zweimal detaillierte Rechnungen aufstellen lässt, die zum dokumentarischen Stilmittel der Texte der Neuen Sachlichkeit gehören, und auch als Gebrauchsanweisung gelesen werden können, wie rationale Haushaltsbuchführung aussieht (vgl. ebd. 19-21, 129-136), die dann ironischerweise doch nicht aufgeht.<sup>51</sup>

**51** Als weiteres Beispiel, dass rationale mathematische Rechnungen doch nicht immer aufgehen, dienen die seitenweisen Verhandlungsgespräche der Finanzjongleure in Gabriele Tergits Wirtschaftssatire von 1931: *Käsebiert erobert den Kurfürstendam*, Berlin 2004, in denen ein potentieller Bankrott nicht einkalkuliert ist und die Beschränktheit des ökonomischen Wissens offenkundig wird: Die Bau-Finanzierungspläne und Rentabilitätsprogramme, die mittels Dialoge zwischen dem Bankier Muschler, dem Bauhai Otto-Mitte und deren Architekten und Anwälten vorgestellt werden (vgl. ebd., S. 136-138), gewähren Einblick in die Funktionsweise des liberalen Wohnungs-Markts der Zeit und die Risiken solcher Spekulationsobjekte; siehe dazu meinen Beitrag Simela Delianidou: „Krise – nicht nur – des Managements in Gabriele Tergits *Käsebiert erobert den Kurfürstendam* (1931)“ in Druck 2021. Um solch eine zu große, unrentable Luxus-Wohnung handelt es sich auch bei der der Witwe Scharrenhöfer, die sie nun untervermieten muss, um sie halten zu können.

Diese mathematischen Rechnungen dienen ihnen als Prophezeiung, dass ihr Traum vom sorglosen Leben mit Kind und nur einem Gehalt mit zudem niedrigem Einkommen finanziell nicht aufgehen kann. Die soziale Lage, der sie angehören, spiegelt sich in diesen Listen wider und sie dienen als Indikatoren der sozialen Ungleichheit, die im liberalen Hochkapitalismus herrscht, der alles andere als eine Oikodizee ist, da sie nicht nur all ihre Ersparnisse opfern und auf den Konsum kultureller Güter, Luxuswaren und Kleidung verzichten, sondern auch beim Essen sparen müssen, damit sie über die Runden kommen. Nicht die Erfüllung und das Happy End des Aschenputtel-Märchens erwartet Lämmchen und Pinneberg in der Ehe (wie folgende Textstelle weismacht: vgl. Kleiner Mann 18), sondern reale Armut, die das andere Gesicht der jungen Massenkonsumgesellschaft der Weimarer Republik und der Goldenen Zwanziger Jahre aufdeckt.

Pinneberg ist soziologisch nicht einer Klasse oder einem Stand zuzuordnen, vielmehr beschreibt der Begriff der sozialen Lage eher seinen Zustand des Angestellten. In der Ungleichheitsforschung werden soziale Lagen „als nach Dimensionen sozialer Ungleichheit zusammengefasste Cluster von Personen verstanden“.<sup>52</sup>

Soziale Lagen [...] sind nicht nur durch Ungleichheiten in der Ressourcenausstattung gekennzeichnet, die Lebenschancen beschädigen, sondern auch durch ein spezifisches Verhältnis zwischen Personen und einer Mehrzahl ungleichheitsrelevanter Kontexte.<sup>53</sup>

Anja Weiß führt weiter aus, dass unabhängig von der konkreten Ausgestaltung von Kontextrelationen „Personen besser gestellt sind, die zwischen Kontexten wählen können“<sup>54</sup>; hierfür entwickelt sie den Begriff der „sozial-räumlichen Autonomie“. Die Ungleichheitssoziologie soll laut Weiß nicht nur die Verteilung von Ressourcen, Beschreibung von Lebenschancen, geographische Mobilität, und soziale Mobilität in den Blick nehmen, sondern auch die Motilität, d.h.

die Fähigkeit von Entitäten (z.B. Gütern, Informationen oder Personen), sich im sozialen und geographischen Raum zu bewegen, oder auch nicht: die Art und Weise, wie und unter welchen Voraussetzungen Entitäten die Fähigkeit zur sozial-räumlichen Mobilität erlangen.<sup>55</sup>

Mit sozial-räumlicher Autonomie wird in Anlehnung an [Amartya] Sens Argument zu Capabilities die *Chance* bezeichnet, den Kontext auf Wunsch wechseln zu können. Ein neuer Begriff wird notwendig, weil ungleiche Lebenschancen nicht nur auf der Seite der Person entstehen, die mit einem unterschiedlichen Maß an Ressourcen ausgestattet ist, sondern auch auf der Seite des Kontextes. Außerdem verändern sich Lebenschancen, wenn sich das Verhältnis zu Kontexten verändern und insbesondere wenn es erweitert oder eingeschränkt wird. Wenn sich Menschen Kontexte suchen können, die zu ihren Ressourcen passen, ist das ein Vorteil. Wenn sie daran gehindert werden, benachteiligende Kontexte hinter sich zu lassen, verringern sich ihre Lebenschancen.<sup>56</sup>

---

**52** Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 17 FN, mit Verweis auf Stefan Hradil: *Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Von Klassen und Schichten zu Lagen und Milieus*. Opladen 1987, S. 145ff.

**53** Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 124.

**54** Ebd., S. 125.

**55** Vincent Kaufmann, Manfred Max Bergman und Dominique Joye: "Motility: Mobility as capital". In: *International Journal of Urban and Regional Research* 28 (4), 2004, S. 745-756, hier S. 750, in: Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 128.

**56** Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 129. [Hervorh. i.O.]

Dieser Angestelltenroman führt eindrücklich Pinnebergs geringe Ressourcen vor, die ursächlich für seine eingeschränkte sozial-räumliche Autonomie sind, die im Verlaufe des Textes immer mehr abnimmt, er aber auch seine Kontexte nicht autonom auswählen oder wechseln kann, so dass er und Lämmchen zur sozialen Lage der „Armut“ zugeordnet werden können – ein in den End 1920er Jahren nicht untypischer Zustand vieler Angestelltenfamilien. „Armutslagen“ sind

so [Martin] Kronauer, abhängig von institutionellen Politik- und Handlungsstrategien, die von gesellschaftlichen ‚Zentren‘ getragen werden, die ausgrenzen: ‚Unternehmenszentralen, die darüber entscheiden, welche Arbeitsplätze geschaffen und vernichtet werden; die Auswahlkriterien, Leistungsbemessungen und Zuteilungspraktiken sozialstaatlicher Institutionen; die Wirtschafts- und Sozialpolitik von Regierungen<sup>57</sup>,

die der Roman an verschiedenen Stellen kritisiert. Vor allem Pinnebergs jeweiliger Wohnort, Wohnungswechsel und Arbeitsstellenwechsel bis hin zu seiner Arbeitslosigkeit stehen für seine immer kleiner werdende sozial-räumliche Autonomie ein, die bereits zu Beginn der Ehe gering ist, dann im Verlauf der Handlung graduell abnimmt, das Paar also Phasen des Prekariats, die soziale Lage der Armut bis hin zu ersten Anzeichen extremer Armut<sup>58</sup> erfährt. Pinneberg selbst schätzt seine Ressourcen zu Romanbeginn bereits als belanglos ein, da es ihm an ökonomischem und kulturellem Kapital mangelt: „Ich habe keine besonderen Gaben, Lämmchen“, sagt er. „Ich werd’ nicht hochkommen. Wir werden immer nach dem Geld kämpfen müssen.“ (Kleiner Mann 34). All seine Kapitalsorten im Sinne Pierre Bourdieus<sup>59</sup> sind derart eingeschränkt, dass sie ihm kaum Kontextwechsel oder veränderte Lebenschancen ermöglichen: Ihr ökonomische Kapital schmilzt von sechshundert Mark Erspartem, das beide in die Ehe mitbringen, auf null (vgl. Kleiner Mann 19, 133, 173), da sie diverse grundlegende Anschaffungen machen müssen, um ihren gemeinsamen Haushalt aufzustellen, und um sich vom Restgeld einen gebrauchten Kinderwagen zu kaufen. Pinnebergs Einkommen reicht ebenfalls nie aus: Es sinkt von 180 Mark (vgl. ebd. 19) als Buchhalter im Getreidegeschäft von Kleinholz in der Provinz, auf 170 Mark als Verkäufer im Warenhaus Mandel in Berlin (vgl. ebd. 101), bis sie von gerade mal 18 Mark Unterstützung des Arbeitsamtes leben müssen (vgl. ebd. 231),

**57** Susanne Hahn: „Inklusion und Exklusion in sozialräumlicher Perspektive: Raumordnungspolitik als Instrument sozialer Ein- und Ausgrenzung in ländlichen Gebieten der frühen BRD“. In: *Inklusion, Exklusion und Kultur: Theoretische Perspektiven und Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 297-313, hier S. 301.

**58** Extreme Armut kann folgendermaßen definiert werden: „Extrem arme Menschen können sich mengenmäßig und qualitativ nur mangelhaft ernähren, was zur Folge hat, dass sie an Unterernährung sterben oder an Mangelkrankungen oder anderen Krankheiten, welche Folge ihrer schwachen gesundheitlichen Konstitution sind, erkranken und sehr häufig eines vorzeitigen Todes sterben oder geschwächt sind, dass sie ihr Leben nur sehr qualvoll fristen und nicht wirklich gestalten können. Letzteres zeigt sich auch darin, dass die extremen Armen keine ökonomischen Mittel zu einer auch nur bescheidenen gesundheitlichen Versorgung haben und sich deshalb auch keine oder nur mangelhafte Unterkunft mit nur schlechten sanitären und Infektionskrankheiten begünstigenden Bedingungen leisten können. Außerdem fehlen ihnen Ressourcen für Bildung und soziale Teilhabe“ Andreas Brenner: *Wirtschaftsethik. Das Lehr- und Lesebuch*. Würzburg 2018, S. 309f. Eine qualifizierte Liste von Gütern, deren Fehlen extreme Armut markiert (vgl. ebd., S. 313), umfasst folgende Aufstellung: „die Bereiche Ernährung, Gesundheit, Bildung, Gewalt, Familie, Teilhabe und Arbeit“ (ebd., S 401). Die junge Familie Pinnebergs erfüllt zum Ende des Romans hin einige Merkmale dieser sozialen Lage, die nur dadurch abgemildert wird, dass sie ökonomische Hilfestellung von Holger Jachmann und Joachim Heilbutt bekommen; siehe ausführlicher dazu Gliederungspunkt 2.3.

**59** Zu Bourdieu's Unterscheidung zwischen ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital siehe exemplarisch Pierre Bourdieu: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“. In: *Soziale Ungleichheiten*. Hg. von Reinhard Kreckel. (Soziale Welt, Sonderband 2). Göttingen 1983, S. 183-198.

das zum Überleben nicht ausreicht, so dass Lämmchen mit Näh- und Wascharbeiten zum Existenzminimum beiträgt. Da sie schon zu Beginn – und nicht erst seit der Arbeitslosigkeit Pinnebergs – nur über wenig ökonomische Kapital verfügen, das auch noch für eine Kleinfamilie und nicht nur einen Single-Haushalt ausreichen soll, sparen sie, wo sie nur können: Sie trinken nur 25%igen Bohnenkaffee (vgl. ebd. 40), sie essen nur zweimal wöchentlich Fleisch, ihre Kleidung wird zunehmend abgenutzt und schäbiger, und sie können es sich nur einmal im Jahr leisten auszugehen (vgl. ebd. 129, 134-136), da auch das kulturelle Kapital mit finanziellen Ausgaben verbunden ist. „Alles, was einen freut, kostet Geld“ (ebd. 134), stellt Pinneberg resigniert fest. Wut staut sich angesichts dieser sozialen Ungleichheit in ihm auf, da er den extremen Gehaltsunterschied zwischen sich und dem Manager des Warenhauses Mandel, der dreitausend Mark verdient, als provokant empfindet, zumal dieses Geld letztlich bei seinem Gehalt eingespart wird (vgl. ebd. 131f.): „So was dürfte gar nicht erlaubt sein“ (ebd. 132) und „[m]anchmal möchte man nur platzen vor Wut, wie das alles eingerichtet ist in der Welt“ (ebd. 136) skandalisiert Pinneberg, zieht aber daraus keine weiteren Konsequenzen, indem er sich z.B. dagegen auflehnen würde oder politisch engagieren würde. Besonders augenfällig ist ihre Zuordnung zur sozialen Lage der Armut, wenn es um die Frage nach der gesundheitlichen Verpflegung oder finanziellen Zukunft und Ausbildung ihres Neugeborenen Murkel geht, die im Vergleich zu anderen sozialen Lagen ungesichert ist (vgl. ebd. 164f.). Verbittert stellt Pinneberg fest, dass sie sich eigentlich ein Baby nicht leisten können, aber „wenn es danach ginge, kriegte unsereins überhaupt keine Kinder“ (ebd. 186), entgegnet er Jachmann.

Der Mangel an ökonomischem Kapital versperrt ihnen zudem den Zugang zu kulturellem Kapital, was für den homo consumens<sup>60</sup> der Weimarer Republik mit all ihren neuen, massenhaften Freizeit- und Zerstreuungsmöglichkeiten nach amerikanischem Vorbild besonders schmerzhaft ist. So sind sie vom Erwerb von Luxusgütern, also überflüssigen Konsum, ausgeschlossen, und als Pinneberg es dennoch wagt, von seinem ersten Gehalt bei Mandel eine Frisiertoilette für Lämmchen zu kaufen, ist dies mit der Wut und Aggression des „kleinen Mannes“ verbunden, der sich dessen bewusst ist, dass er es sich eigentlich nicht leisten kann solche Geschenke zu machen, weshalb er frustriert nach unten statt nach oben tritt, also den Verkäufer genauso schlecht behandelt, wie er selbst oft von den Kunden behandelt wird (vgl. Kleiner Mann 102-104). Der Erwerb dieses Luxusgutes verspricht den Gewinn an immateriellem Mehrwert, sprich einmal möchte Pinneberg sich außerhalb seiner degradierten sozialen Lage verortet fühlen – ganz im Sinne Erich Fromms „Ich bin was ich habe und was ich konsumiere“.<sup>61</sup> Er interpretiert diesen Kauf sogar als Akt eines subversiven Aktes gegen das wirtschaftspolitische System, tatsächlich bleibt er aber nichts anderes als ein kleiner, betrogener Konsument, der doppelt so viel bezahlt, als das Konsumgut in seinem Gebrauchswert tatsächlich Wert ist. Das kapitalistische System hat ihn fest im Griff und betrügt ihn, wo es nur kann (vgl. Kleiner Mann 108f., aber auch 137).

Die soziale Ungleichheit und Exklusion geht so weit, dass er sich nicht nur zum Massenmenschen ohne Individualität degradiert, sondern auf das Selbstbild des

---

60 Zur Definition des homo consumens siehe Brenner: *Wirtschaftsethik*, S. 173-182, hier vor allem S. 174f.

61 Brenner: *Wirtschaftsethik*, S. 176.



„kleinen Mannes“ fixiert glaubt, ein Motiv das zum Leitfaden und titelgebend wird, und von seiner verinnerlichten Machtlosigkeit zeugt, die sich auch in seiner körperlichen Selbstwahrnehmung niederschlägt und nicht nur metaphorisch gemeint ist. Die gefühlte Exklusion reicht bis zu seiner Animalisierung, denn er sieht sich zum Ungeziefer entwertet, dessen man sich wie in Franz Kafkas „Die Verwandlung“ entledigen müsste: „als sei er ein irgendwer, ein beliebiger. Und wenn er sonst ein kleiner Verkäufer ist, bei dem sie früh genug gesorgt haben, daß er weiß, er ist nichts Besonderes, irgend so ein Tierlein, das man leben lassen kann oder krepieren lassen“ (ebd. 113). Holger Jachmann hingegen verfügt als Angehöriger einer höhergestellten sozialen Lage – er hat „Geld wie Mist“ (vgl. ebd. 189), auch wenn es illegal erworben ist –, aufgrund seines ökonomischen Kapitals über einen anderen Habitus und eine andere Körperhaltung als Pinneberg: Jachmann kann als Gönner auftreten und er geht nicht wie Pinneberg gebückt, gekrümmt oder geduckt, oder fühlt sich als „kleiner Mann“, sondern füllt den gesamten Raum aus, wirkt laut Text wie ein Hüne (vgl. ebd. 191), schließlich kann er Lämmchen all das bieten, wozu ihr Mann nicht in der Lage ist, nämlich überflüssige Luxusgüter: Blumen, Konfekt, Delikatessen, Kinobesuch und einmal groß ausgehen (vgl. ebd. 187-189, 194). Am unterschiedlichen Habitus, der gefühlten (nicht unbedingt tatsächlichen, da wir darüber keine Auskunft erhalten) Körpergröße und der Körperhaltung beider Männer zeigt sich die Wechselwirkung von physischem und sozialem Raum, der von ihrem ökonomischen Kapital, über das sie verfügen bzw. nicht verfügen, geprägt ist, denn für Pierre Bourdieu ist

auch der physische Raum als *angeeigneter* physischer Raum immer schon ein sozial konstruierter Raum, während vom physischen Raum überhaupt nur gesprochen werden kann, wenn man davon abstrahiert, dass er stets schon angeeigneter Raum ist.<sup>62</sup>

Ähnlich wie sich die sozialen Strukturen in den Körper einschreiben, schreiben sie sich auch in den physischen Raum ein. Körper und Raum bilden damit bei Bourdieu gewissermaßen den sichtbaren Teil der sozialen Welt, eine konkrete Abbildung sonst schwer greifbarer Effekte gesellschaftlicher Produktions- und Reproduktionsprozesse. Körper und Raum sind die zentralsten Instanzen, an denen man scheinbar direkt ablesen kann, was sonst unsichtbar bleiben würde. [...] Körper und (angeeigneter) Raum sind wie zwei Leinwände, auf denen sich die sozialen Tatbestände abbilden.<sup>63</sup>

Habitat, Habitus und Körperhaltung beeinflussen sich laut Bourdieu wechselseitig, da „sich soziale Verhältnisse in den physischen Raum einschreiben“.<sup>64</sup> Letztlich ist es gemäß Bourdieu „der Kapitalbesitz in seinen drei Grundformen des ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals [der] eine Verfügungsgewalt über den Raum ermöglicht“<sup>65</sup>, und das zeigt sich auch im hier behandelten Roman.

Der Kinofilm, den die Protagonisten gemeinsam mit Jachmann sehen, dient als Parallel-Geschichte zu Pinnebergs eigener sozialen Lage, nämlich sich in ständiger Angst vor der Abwärtsspirale der Armut zu befinden (vgl. Kleiner Mann 196-19). Er klagt: „Und wenn das auch alles nicht stimmt und Kientopp ist, was das ist richtig, daß unsereiner immer Angst haben muß, und daß es eigentlich ein Wunder ist, wenn es eine Weile gut geht.“ (ebd. 199). Diese Angst ist Zeichen und Ergebnis der sozialen Ungleichheit

<sup>62</sup> Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*, S. 87. [Hervorh. i.O.].

<sup>63</sup> Ebd., S. 88.

<sup>64</sup> Ebd., S. 89.

<sup>65</sup> Ebd., S. 96.

und hierarchischen Machtpositionen, die sich auch in der Raumeignung, Raumbemächtigung und Raumentfremdung der Figuren und ihrem Habitus widerspiegelt: „Die Verfügungsgewalt über den geographischen Raum hat Auswirkungen auf die eingenommene Position im sozialen Raum, und die jeweilige Stellung im sozialen Raum steuert die Verfügungsgewalt über den geographischen Raum.“<sup>66</sup> Dass es eine Weile doch noch gut geht mit den Protagonisten, dafür sorgt ihr soziales Kapital, das sie vor dem endgültigen Aus bewahrt, denn die Helferfiguren im Roman – Jachmann und Heilbutt – geben ihnen Geld, wenn es besonders prekär wird.

## **2.2 ‚Geistige Obdachlosigkeit‘ der Angestellten: Fremde Orte und ‚Nicht-Orte‘**

Pinneberg verliert seine Arbeitsstelle in Duchow und zieht mit seiner Frau nach Berlin, wo ihm der Lebensgefährte seiner Mutter über sein soziales Kapital eine Verkäuferanstellung im Warenhaus Mandel besorgt. Sie müssen aus finanziellen Gründen bei Pinnebergs Mutter Mia einziehen, also auch in ihrer zweiten Wohnung sind sie nicht allein und beziehen nur ein Zimmer. Interessant ist es zu sehen, warum ihnen auch dieser Ort – das ihnen zugeteilte Schlafzimmer – fremd bleibt. Meine These lautet, dass es ihnen an den drei Kapitalsorten und dem dazugehörigen Habitus er mangelt, die die Verfügungsgewalt über diesen Raum ermöglichen würden, denn es bedarf laut Bourdieu

mehr als der schlichten räumlichen Anwesenheit, um einen Raum wirklich einzunehmen und ihn sich anzueignen. Es bedarf bestimmter kultureller Praktiken und eines entsprechenden Habitus, um gegebene Räume zweckbestimmt nutzen und aneignen zu können.<sup>67</sup>

An der Raumdarstellung im Text wird deutlich, dass es sowohl zur Selbstexklusion als auch Fremdexklusion der Protagonisten kommt, und sie deshalb diesen Ort als fremden Ort erleben: Zunächst einmal besitzen sie nicht das ökonomische Kapital von 100 Mark, um die Miete für dieses Zimmer zu bezahlen, und sich auf diese Weise den Ort zu eigen zu machen, Geld, das ihnen letztlich Jachmann heimlich für zwei Monate vorstrecken wird. Dann empfinden sie selbst dieses Zimmer als viel zu fein und fürstlich – es er mangelt ihnen laut Selbstkonzept am kulturellen Kapital und entsprechendem Habitus, um sich dort wohlfühlen, schließlich seien sie „ganz kleine Leute“ (Kleiner Mann 80), gehören sie also einer anderen sozialen Lage an, als die hier räumlich repräsentierte, denn die Einrichtung ist luxuriös. Und außerdem ist das breite „Paradebett, ein Prunkbett“ (vgl. ebd. 80) mit „rötliche[m] Ampelschein“ (ebd.), „vergoldete[m] Holz mit Putten“, „[r]ote seidene Steppdecken, irgendem weißes Fell auf der Stufe“ und „[e]in Baldachin darüber“ (ebd.); es erinnert also an das Bett in einem Luxus-Bordell. Sie passen jedoch als legitimes Ehepaar nicht in dieses halbseidene Milieu, und können entsprechend das Bett nicht mit der hier implizierten kulturellen Praxis in Anwendung bringen. Pinneberg und Lämmchen distinguieren sich von den erahnten sexuellen Praktiken und dem nächtlich geselligen Beisammensein der in ihren Augen anrühigen Gäste. Als sich herausstellt, dass seine Mutter

---

66 Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*, S. 90.

67 Ebd., S. 97.

Mia und Jachmann in dieser Wohnung ein nicht angemeldetes Bordell betreiben (vgl. ebd. 120), also auf illegale Weise ihr Geld verdienen, ziehen sie Hals über Kopf aus. Ihrer Selbstexklusion folgt zugleich eine Fremdexklusion, denn Mia Pinneberg, von der ihr Sohn aufgrund ihres zweifelhaften Lebenswandels seit dem Tode des Vaters nie viel gehalten hat, behandelt das Paar nicht als sozial ebenbürtig und als Fremde, und instrumentalisiert aufgrund dessen das schwangere Lämmchen als Haushalts- und Putzhilfe, und sieht, wie Jachmann, auf Pinneberg herab, der in ihren Augen ein kleiner Spießbürger und Versager ist, da er als kleiner Angestellter nicht genug verdient, um seine Kleinfamilie zu ernähren, während Jachmann selbst das – wenn auch auf illegale Weise verdiente – Geld großzügig ausgibt (vgl. ebd. 129). Pinnebergs Festhalten an seiner sozialen Verortung als ehrlicher, tüchtiger, kleiner Angestellter ist es, die ihn in den Augen der Anderen exkludiert, da sie dies mit dem Prekariat in Verbindung bringen, während sie selbst über genügend ökonomisches Kapital verfügen, um Luxusgüter zu konsumieren. Beide Paare setzen also ihren Habitus ganz im Sinne Bourdieus als einen unaufhörlichen Kampf um soziale Distinktion ein, wobei das Zusammenspiel von Inklusion und Exklusion bei diesem Differenzierungskampf zum Einsatz kommt, und sowohl die Verfügungsgewalt über die verschiedenen Kapitalsorten als auch das Unterscheidungsvermögen von symbolischen Unterschieden und Stilen zentral ist.

Was hat es aber mit dieser sozialen Lage der Angestellten in der Zwischenkriegszeit auf sich? Meine These lautet, dass die im Text mehrfach dokumentierte mangelnde Solidarität unter den Angestellten – im Gegensatz zum vielgepriesenen Klassenbewusstsein der Arbeiter – Zeichen ihres fehlenden sozialen Kapitals ist, und dieser Mangel an sozialem Zusammenhalt dazu führt, dass sie sich gegenseitig derart fremd bleiben, dass sie keinen gemeinsamen sozialen Raum einnehmen können, und somit letztlich wie Pinneberg in einem ‚Nicht-Ort‘ verharren, der von ihrer absoluten Einsamkeit und sozialen Haltlosigkeit geprägt ist. Zugleich signalisiert diese Raumwahrnehmung und ihre Darstellung den Übergang der kollektiven Lebensmuster der Ersten Moderne hin zur Individualisierung in der Zweiten Moderne, auch Risikogesellschaft, flüchtige oder reflexive Moderne genannt, wie sie Richard Sennett (1998)<sup>68</sup>, Zygmunt Bauman (2003)<sup>69</sup> und Ulrich Beck (1986)<sup>70</sup> u.a. am Wandel in der Arbeitswelt dokumentieren. Bereits die gewerkschaftliche Organisation der Angestellten zeugt laut Text von der einsetzenden Fremdheit, denn sie schafft es nicht, ihnen kollektive Zusammengehörigkeit zu vermitteln, da hilft auch das Werbeplakat der Angestellten-Gewerkschaft Dag nichts, das mit seinem Solidaritätsapell ins Leere stößt (vgl. Kleiner Mann 68). Die gegenseitige Entfremdung manifestiert sich auch darin, dass der Beamte der Dag nicht in der Lage ist, dem gekündigten Pinneberg eine neue Arbeitsstelle zu vermitteln, um wenigstens auf diese Weise sozialen Zusammenhalt zu erzeugen. Die sarkastische Bemerkung des Seifengeschäftsinhabers, der Lämmchen ihre dritte Wohnung vermittelt, bringt ihre Ortlosigkeit aufgrund ihrer Ausgrenzung auf den Punkt: „Angestellte. Ich muß immer lachen. Angeschissener sollte das heißen.“ (ebd. 124). Pinneberg ist als Angestellter auch nicht parteipolitisch engagiert, sei es

68 Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* (Deutsch von Martin Richter). Berlin 1998.

69 Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne* (Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl). Frankfurt a.M. 2003.

70 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M. 1986.

im linken oder rechten Spektrum, wie z.B. der Nationalsozialist Lauterbach (vgl. ebd. 43f.) oder der gewerkschaftlich organisierte Arbeiter Kube (vgl. ebd. 54f.), um sich auf diese Weise zu verorten. Es ist in der Forschung unlängst bekannt, dass sich Hans Fallada bei der Beschreibung der sozialen Lage der Angestellten von Siegfried Kracauers Sozialstudie *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* beeinflussen ließ.<sup>71</sup> Die „geistige Obdachlosigkeit“ der Angestellten, wie sie Siegfried Kracauer beschreibt<sup>72</sup> erfährt meiner Einsicht in Falladas Text eine räumliche Repräsentation, nämlich die des ‚Nicht-Ortes‘ in dem der Protagonist verharrt, wobei dieser Nicht-Ort folgende sich anbahnende Entwicklung markiert: das neue Berufsfeld der Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft mit ihrer flüchtigen und prekären Arbeitswelt, die den Wandel zur anbrechenden Zweiten Moderne kennzeichnet. Lämmchen scheint sich hingegen auf ihr soziales Milieu der Arbeitertochter und der dort erlebten Solidarität und des Klassenkampfes der Industriegesellschaft der Ersten Moderne berufen zu können. Aber auch ihre Verortung zeigt erste Bruchstellen, denn sie lehnt es ab, den sozialen Raum einer Arbeiterwohnung einzunehmen, da sie dies als sozialen Abstieg interpretiert (vgl. Kleiner Mann 17), wie ihr innerer Monolog belegt, als sie mehrere Wohnungen besichtigt, und ihr klar wird, dass sie sich nur Arbeiterwohnungen leisten können:

Nein, man entschließt sich nicht so leicht. Das ist unten, das ist das Ende, das ist der Verzicht auf das eigene Leben...ein schmieriger Holztisch, drüben er, hüben sie, im Bett plärrt das Kind... ‚Niel‘ sagt Flämmchen. War sie müde, hatte sie Schmerzen, sagte sie ganz leise hinterdrein: ‚Noch nicht!‘ (ebd. 123).

Um den Umfang dieses Beitrages nicht zu sprengen, gehe ich nicht auf die einzelnen Textstellen ein, in denen die fehlende Solidarität der Angestellten, ihre geistige Obdachlosigkeit, behandelt wird, sondern verweise lediglich auf einige Stellen (vgl. ebd. 14f., 54f., 62-68). Es ist zu betonen, dass Pinneberg selbst in keiner Szene Solidarität vorlebt, da er nirgends einem Kollegen behilflich ist oder sich mit ihm solidarisch erklärt, sondern sie sich stets Fremde bleiben. Diese Leerstelle ist ein weiteres Kennzeichen der Selbstexklusion und geistigen Obdachlosigkeit und dokumentiert die gegenseitige Fremdheit der Angestellten. Folgende Raumerfahrung, die Bernhard Waldenfels beschreibt, trifft hier zu: „Darüber hinaus konfrontiert uns der Andere (*autrui*) jederzeit mit einem *Nicht-Ort* (*non-lieu*), einem Ort radikaler Fremdheit. Blick, Wort und Geste des Anderen kommen von einem Ort, an dem ich nicht sein kann.“<sup>73</sup> Das Interessante an diesem Nicht-Ort ist, dass die Topographie des Fremden „im Alltäglichen und im Altvertrauten“<sup>74</sup> beginnt und im Kern der Anonymität entspringt,

**71** Beide kannten sich persönlich, vgl. Walther: *Hans Fallada*, S. 189, und Kracauers Studie wurde bereits 1929 im Feuilleton der Frankfurter Zeitung vorabgedruckt, siehe Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a.M. 1980, S. 4.

**72** Zum Ständesdünkel der Angestellten, ihre „geistige Obdachlosigkeit“ und ihre untergrabene Solidarität sowohl in Kracauer Studie als auch in Falladas Text, siehe die 2013 eingereichte Magisterarbeit von Pablo Wittenbrink-Nordenhem: *Die Angestellten „geistig obdachlos“ – Kleiner Mann, was nun? Eine Betrachtung der Figur Pinneberg aus Hans Falladas Kleiner Mann –was nun? vor dem Hintergrund von Siegfried Kracauers Die Angestellten*. Stockholm universitet: Stockholm 2020. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:611697/fulltext01.pdf> (Stand 14.04.2020). Der Verfasser erkennt zwar – wie auch andere – diesen intertextuellen Bezug, sie ziehen jedoch nicht die interpretatorischen Konsequenzen in Bezug auf den Wandel der Arbeitswelt hin zur Zweiten Moderne, die der Roman meiner Einsicht problematisiert.

**73** Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2009, hier S. 124 [Hervorh. i.O.].

**74** Ebd., S. 125.

wie auch in *Kleiner Mann – was nun?* mehrfach sichtbar wird. Das besondere an Falladas Text ist meiner Ansicht, dass er aufzeigt, wie das liberale Wirtschaftssystem selbst dieses unsolidarische Verhalten der Angestellten im Arbeitsalltag heranzüchtet, sie zu Fremden macht, zu ihrer geistigen Obdachlosigkeit beiträgt, und somit Nicht-Orte herstellt, exemplarisch sichtbar im Warenhaus Mangel. Denn dort ist die flüchtige Arbeitswelt der allmählich anbrechenden Zweiten Moderne, die nicht auf Vertrauen und Solidarität unter den Arbeitnehmern basiert, wie sie noch in der Ersten Moderne praktiziert wurden<sup>75</sup>, präsent: Das neue, moderne Management im Warenhaus führt das System der Quotenregelung ein und setzt somit die Verkäufer unter enormen Leistungsdruck, denn das Damoklesschwert der Entlassung schwebt über ihnen, wenn sie das eingeforderte Verkaufssoll nicht erfüllen. Diese Angst führt zu Konkurrenzkampf und extremen Egoismus unter den Verkäufern, schwächt ihr Selbstvertrauen und versetzt sie in eine Angstpsychose, so dass sie sich gegenseitig fremd bleiben<sup>76</sup>, sich gegenüber den Kunden prostituieren und von den Arbeitgebern animalisiert werden (vgl. *Kleiner Mann* 137-139, 180-182):

Unter der Devise ‚Rette sich wer kann!‘ setzte ein allgemeiner Ansturm auf die Käufer ein [...] Es ähnelte stark einem Bordellgäßchen, und jeder Verkäufer frohlockte, wenn er dem Kollegen einen Kunden weggeschnappt hatte. [...] Sie [Lämmchen] lernte es, still zu warten, bis er [Pinneberg] sprach, denn irgendein Wort konnte ihn plötzlich in Wut versetzen, und dann fing er an zu schimpfen über diese Schinder, die aus Menschen Tiere machten, und denen man eine Bombe in den Hintern stecken sollte! (Ebd. 138)

Pinneberg ist angesichts dieses Arbeitsklimas mit seinen Nerven am Ende, so dass er, frustriert auf sich selbst geworfen, Gewaltphantasien entwickelt, die verbale Drohgebärden bleiben, denn zu mehr reicht sein phlegmatisches Naturell nicht aus. Der Text ruft an dieser Stelle – sowohl auf der Figuren- als auch auf der Textebene – sicher nicht zur Gewalt auf, sondern will vielmehr Pinnebergs Verzweiflung hervorheben, der aufgrund dieser eskalierenden Situation langsam aus seiner apolitischen Lethargie aufwacht, ohne jedoch im gesamten Text geistiges – gemeint ist in diesem Kontext politisches – Obdach zu finden, wie es z.B. typischerweise für die Protagonisten der Arbeiterromane der Fall ist, in denen die politische Meinung und Verortung der Figuren als Ausgangspunkt dient oder zum Ende hin entwickelt wird. Falladas Text weist Merkmale der politischen Literatur in dem Sinne auf, dass er sich vor allem zunächst die Wahrnehmung politischer Themen – ganz im Sinne von Hannah Arendts Politikbegriff und Politischem in der Literatur<sup>77</sup> – zur Aufgabe macht, und das nicht

**75** Vgl. Richard Sennett: „Der flexibilisierte Mensch – Zeit und Raum im modernen Kapitalismus“. In: *Die Wirtschaft in der Gesellschaft. Perspektiven an der Schwelle zum 3. Jahrtausend*. Hrsg. von Peter Ulrich und Thomas Maak. Bern, Stuttgart und Wien 2000, S. 87-104, hier S. 98.

**76** Diese Situation des Mobbing, der Anonymität und der mangelnden Solidarität unter den Angestellten beschreibt Siegfried Kracauer anschaulich im Kapitel „Betrieb im Betrieb“, vgl. ders.: *Die Angestellten*, S. 35-43.

**77** Zu Hannah Arendts Politikbegriff und Politischem in der Literatur siehe exemplarisch den Beitrag von Mareike Gronich: „Wahrnehmen statt Meinen“. Zur politischen Dimension narrativer Strukturen am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus*“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hrsg. von Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel. Stuttgart 2018, S. 367-383, hier vor allem S. 368-375. „Das Politische hängt in diesem Politikverständnis also wesentlich von der Bereitschaft und der Fähigkeit der Menschen ab, ‚eine gemeinsame Welt zu teilen und die Pluralität der Perspektiven als eine Bereicherung zu verstehen, durch die die Welt ihnen verständlicher wird‘“ (ebd., S. 370). Gemäß Arendt kommt der Kunst eine zentrale Bedeutung zu, „weil Kunstformen [...] in besonderem Maße dazu beitragen, die Welt und die eigene Person reflektieren zu können“. Kunst und Kulturgüter gelten Arendt demnach als ‚Folie der Reflexionsbildung [...] ohne den Betrachtenden eine Interpretation vorzuschreiben‘“ (ebd., S. 373). Zum Begriff der politischen Literatur siehe auch Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel: „Politische Literatur. Begriffe, Debatten,

nur auf Seiten der Figuren, sondern auch auf der der Rezipient\*innen. Die Gegenwartsautorin Ulrike Draesner bringt dies auf den Punkt, eine Beobachtung, die meiner Einschätzung auch auf Falladas Text zutrifft:

„Politisches in Literatur heißt weder einfach, sich für etwas zu ‚engagieren‘ noch ‚Widerstand‘ aufzubauen. Derart schablonenhafte Begriffe helfen hier nicht weiter. Politik in Texten meint vor allem Wahrnehmen statt meinen.“<sup>78</sup>

Einzig Pinnebergs Kollege Heilbutt – der als Gegen- und Vorbildfigur zu ihm konzipiert ist – gerät nicht in diesen Teufelskreis aus Existenzangst, Konkurrenzkampf und Leistungsdruck, sondern steht ihm solidarisch zur Seite, indem er Pinneberg mehrmals Kunden zuschanzt, damit er seine Quote erfüllt. Heilbutt kennt seine Arbeitsrechte und verteidigt sie vehement, indem er u.a. erfolgreich vor das Arbeitsgericht geht, als er entlassen wird (vgl. Kleiner Mann 185). Er ist nicht geistig obdachlos, da er aus seiner sozialen Praktik der Freikörperkultur und der Liebe zu guten Aktfotos menschliche Nähe erfährt, und diese soziale Grunderfahrung auch im Berufsleben praktiziert, statt sich in absoluter Isolation und Fremdheit zu verlieren. So fällt es ihm nicht schwer aus diesen beiden Kulturpraktiken ein neues Berufsfeld zu entwickeln und sich selbstständig zu machen, und zum erfolgreichen homo oeconomicus emporzusteigen (vgl. ebd. 230f.); für ihn gilt also nicht das, wovor alle anderen Angestellten Angst haben: „Arbeitslos, Krisen, Wohlfahrt, Schluß“ (ebd. 182).

Zugleich lassen sich in diesem Roman auch Nicht-Ort im Sinne des französischen Ethnologen Marc Augé ausmachen. Augé kommt „in seiner gegenwartsbezogenen Fortschreibung der Foucault’schen Geschichte von sozialen Räumen und ihren Gegen-Räumen zur Diagnose einer Zunahme von so genannten ‚Nicht-Orten‘ der ‚Übermoderne‘.“<sup>79</sup> „Augés Konzeption des Nicht-Ortes ist zeitabhängig, oder, mit Michail Bachtin gesprochen, ein ‚Chronotopos‘ im starken Sinn, d.h. ein Typ von Räumen, der sich erst in der (Über-)Moderne verstärkt manifestiert.“<sup>80</sup> Meiner Ansicht nach wird sein Konzept jedoch bereits in den End 1920er Jahren in Ansätzen sichtbar, weil diese Strukturen bereits im Hochkapitalismus der ersten Hälfte des 20.

---

Aktualität. Einleitung“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Dies. Hrsg. Stuttgart 2018, S. 1-10, und Christine Lubkoll: „Flucht und Vertreibung als Fokus politischer Reflexion. Neue Bestimmungen von ‚Exilliteratur‘ in der Gegenwart (Ulrike Draesner, Jenny Erpenbeck, Abbas Khider)“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hrsg. von Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel. Stuttgart 2018, S. 283-305, hier vor allem S. 283-285.

**78** Ulrike Draesner: „Anders oder: ‚Hatte ich schon genug gesagt?“. In: *Widerstand des Textes. Politisch-ästhetische Ortsbestimmungen*. Hrsg. von Wilfried E. Schoeller und Herbert Wiesner. Berlin 2009, S. 133-149, hier S. 148. „Damit richtet sich Ulrike Draesner gegen eine programmatische oder gar parteipolitisch gefärbte Einflussnahme, auch gegen das einseitige Vertreten von Positionen im Medium der Literatur. Vielmehr setzt sie auf deren Wirkpotential: Literatur dient nicht der Verbreitung von Meinungen, sondern der Schärfung von Aufmerksamkeit“ (Lubkoll: *Flucht und Vertreibung als Fokus politischer Reflexion*, S. 297), die Fallada meiner Ansicht nach in seinem Roman auf die Armut der Figuren lenkt, und diese zum politischen Thema erhebt. Ich gehe also von einem breiten Begriff politischer Literatur aus, wie auch in folgendem Beitrag zu erkennen ist: Simela Delianidou: „Erich Kästners neusachlicher Roman Fabian. *Die Geschichte eines Moralisten* (1931) als ‚(wirtschafts-)politische Literatur“. In: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Hrsg. von Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel. Stuttgart 2018, S. 183-197.

**79** Jörg Dünne: „Einleitung. Soziale Räume“. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 289-303, hier S. 295.

**80** Ebd.

Jahrhunderts und nicht erst im Globalisierten Kapitalismus<sup>81</sup> nach dem Zweiten Weltkrieg angelegt sind, wie die Arbeitswelt der Angestellten im Warenhaus Mangel – das sie in die Mangel nimmt, nomen est omen – belegt, sie also Ansätze der anbrechenden Zweiten oder Flüchtigen Moderne verrät. Diese Nicht-Orte spürt auch die hier untersuchte Literatur auf, womit sie sich im Sinne Henri Lefebvres als Repräsentationsraum (*l'espace vécu*) bewahrheitet, als „imaginierte[r] Raum der Bilder und Symbole, in dem auch widerständige und alternative Raummodelle und Raumnutzungen ihren Platz haben“<sup>82</sup>, Literatur also über die in ihrer Zeit bekannten räumlichen Praxis hinauszugehen in der Lage ist, und ihr inhärente Tendenzen aufspüren kann. Marc Augé selbst räumt diese Möglichkeit ein:

Ganz ähnlich mag man sich fragen, ob die Repräsentanten der Moderne von gestern, denen der konkrete Raum der Welt den Stoff zur Reflexion bot, nicht schon im Voraus gewisse Aspekte der Übermoderne von heute verdeutlicht haben, und zwar nicht aufgrund einiger zufälliger und glücklicher Institutionen, sondern weil sie als Künstler Situationen (Stellungen, Posen) verkörperten, die heute unter ziemlich prosaischen Umständen ganz und gar geläufig geworden sind.<sup>83</sup>

Die Fremdheit und absolute Einsamkeit, die Pinneberg in seiner geistigen Obdachlosigkeit als Angestellter – im Gegensatz zur vermeintlichen Solidarität unter den Arbeitern – empfindet, wird im literarischen Repräsentationsraum als Nicht-Ort präsent:

„Das ist“, sagt Pinneberg, „weil wir gar nichts sind. Wir sitzen allein. Und die andern, die genauso sind wie wir, die sitzen auch allein. Jeder dünkt sich was. Wenn wir wenigstens Arbeiter wären! Die sagen Genosse zueinander und helfen einander...“ [...] „Das weiß ich doch, gut sind die auch nicht. Aber die dürfen es sich wenigstens dreckig gehen lassen. Unsereiner, Angestellter, wir stellen doch was vor, wir sind doch was Besseres...“ (Kleiner Mann 205)

glaubt Pinneberg, wird jedoch bald eines Besseren belehrt, da sein Ständesdünkel nicht mit seinem prekären ökonomischen Kapital übereinstimmt, die Angestellten laut Siegfried Kracauer in dieser Zeit durchaus als Wirtschaftsproletariat mit falschem mittelständischen Bewusstsein angesehen werden müssen.<sup>84</sup> Die Masse der Angestellten ist laut Kracauer „geistig obdachlos“, d.h. ohne Klassenbewusstsein, ohne Ideologie, da sie weder der bürgerlichen Identifikationsmuster noch marxistischen Ideologie

**81** Zu den differenten Entwicklungsphasen des Kapitalismus siehe exemplarisch: Gerhard Willke (2006): *Kapitalismus*. Frankfurt a.M. 2006, S. 25-70.

**82** Markus Schroer: „Soziologie“. In: *Raumwissenschaften*. Hg. von Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2009, S. 354-369, hier S. 362. Auch wenn es der Verdienst Émile Durkheims und Georg Simmels ist, so setzt sich erst mit Henri Lefebvre die Ansicht durch, dass „*der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt*“ (Ebd., S. 361) [Hervorh. i.O.] ist. „Lefebvre bricht mit seinem Konzept allerdings aus dem binären Schema von physischem und sozialem Raum aus, indem er zwischen der *räumlichen Praxis*, den *Repräsentationen von Raum* und dem *Raum der Repräsentation* [...] unterscheidet. Der erste Raum (räumliche Praxis [*l'espace perçu*]) ist der wahrgenommene, erlebte Raum und benutzte Raum, den die Akteure in ihrem alltäglichen Leben produzieren und reproduzieren. Der zweite Raum (Raumrepräsentationen [*l'espace conçu*]), meint den Raum des Wissens, der Zeichen und der Codes. Er ist der instrumentelle Raum, der Technokraten, Stadtplaner und Wissenschaftler. Hierher gehören die von Raumexperten ersonnenen, theoretischen Raummodelle und Raumkonzepte, die auf die Wahrnehmung des Raums in der Praxis einwirken. Eine klassische Repräsentation des Raums in diesem Sinne ist die Karte. Der dritte Raum (Repräsentationsräume [*l'espace vécu*]) schließlich ist der imaginierte Raum der Bilder und Symbole, in dem auch widerständige und alternative Raummodelle und Raumnutzungen ihren Platz haben“ (ebd., S. 361f.) [Hervorh. i.O.]. Siehe dazu auch Henri Lefebvre: „Die Produktion des Raums (1974).“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 330-342.

**83** Marc Augé: *Nicht-Orte* (Aus dem Französischen von Michael Bischoff). München 2010, S. 96.

**84** Vgl. Kracauer: *Die Angestellten*, S. 81-90.

nahe stehen<sup>85</sup> und somit ziellos bleiben. Der intertextuelle Bezug von Falladas Roman zu Kracauers sozialer Studie ist offensichtlich, dient meiner Ansicht jedoch dazu, den Übergang zur Zweiten Moderne zu beschreiben, der eben davon gekennzeichnet ist, dass das Bewusstsein der Klassen- und Schichtzugehörigkeit in der Industriegesellschaft allmählich verschwindet und von sozialen Lagen der Ungleichheit ersetzt werden<sup>86</sup>, die die Soziologie der sozialen Ungleichheit nunmehr in den Blick nimmt.<sup>87</sup> Pinneberg belegt im doppelten Sinne seinen eigenen Nicht-Ort der geistigen Obdachlosigkeit, also der Individualisierung der Angestellten, da er nicht einmal das Geld besitzt die „Asyle der Obdachlosen“ räumlich zu besetzen, er ist selbst von diesen Nicht-Orten der Konsumwelt im Sinne Augés exkludiert. Kracauer erachtet jedoch diese – für ihn sind es noch Orte – als notwendig, damit die Masse der Angestellten mittels diverser Zerstreuungsmöglichkeiten betäubt, sich nicht ihrer Prekarisierung und politischen Ohnmacht bewusst wird.<sup>88</sup>

### 2.3 Weitere Anzeichen des Übergangs zur Zweiten Moderne: ‚Nicht-Orte‘ der Armut

In Falladas *Kleiner Mann – was nun?* sind noch weitere Nicht-Orte auszumachen, die allesamt mit Pinnebergs graduell steigender Armut zusammenhängen, die bis zur absoluten Armut der Kleinfamilie führt. Diese Nicht-Orte befinden sich nicht zufällig in der Großstadt Berlin, als Ort der Moderne der Zwischenkriegszeit schlechthin. So wird nicht nur das oben untersuchte Kaufhaus und die dortige Arbeitswelt, sondern auch der Kleine Tiergarten als Nicht-Ort – hier der Arbeitslosen – präsentiert. Neben diesen öffentlichen Nicht-Orten gibt es jedoch in diesem Roman auch private Nicht-Orte, nämlich die beiden illegalen Wohnungen, die die Protagonisten nun zusammen mit ihrem Söhnchen Murkel belegen. Sie erweisen sich als Nicht-Orte, und das nicht nur, weil sie offiziell nicht existieren, also von daher schon nicht als Wohn-Orte auszumachen sind, da sie behördlich nicht erfasst sind. Auch im Sinne Marc Augés handelt es sich bei ihnen um Nicht-Orte, da sie folgende Kriterien erfüllen: Die Übermoderne (la surmodernité) ist gemäß Augé vom Übermaß an Zeit, Übermaß an Raum und der Überfülle des Individuums geprägt<sup>89</sup>, wobei letztere unseren Protagonisten besonders charakterisiert, da bei ihm die Individualisierung der Referenz besonders stark ausgeprägt ist. Augé beschreibt sie folgendermaßen: Das Individuum interpretiert „die Informationen, die zu ihm gelangen, aus sich heraus und für sich“<sup>90</sup>, ist auf seine individuelle Sinnproduktion eingeschränkt.<sup>91</sup> Dieses Durchschnittsindividuum erfährt somit die Singularität der Objekte, der Gruppen und Zugehörigkeiten im besonderen Maße.<sup>92</sup> Davon zeugen auch die szenischen Dialoge, die Pinneberg mit Lämmchen

---

85 Vgl. ebd., S. 91.

86 Vgl. Ulrich Beck: *Schöne neue Arbeitswelt*. Frankfurt a.M. 2007, S. 49.

87 Vgl. Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 124.

88 Vgl. Kracauer: *Die Angestellten*, S. 91-101. Kracauer sieht in ihnen Orte der Nachfrage nach Kulturgütern und Massenvergnügungen, die die Angestellten der Weimarer Republik bevorzugt zur Zerstreuung konsumieren, so z.B. Kulturbedürfnisse wie Gesundheit, Sport, Verkehr, Geschenke, Rauchen, Wirtshäuser, geistige und gesellige Veranstaltungen in gigantischen Vergnügungslokalen und im Kino (vgl. ebd.).

89 Vgl. Augé: *Nicht-Orte*, S. 38-48.

90 Ebd., S. 44.

91 Vgl. ebd., S. 44f.

92 Vgl. ebd., S. 46.



führt, die ihn letztlich nicht aus diesem „auf sich selbst geworfen sein“ herauszureißen in der Lage sind. In der Übermoderne drängen sich „gänzlich neue [...] Erlebnisse und Erfahrungen von Einsamkeit auf, die in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen mit dem Auftreten und der Vermehrung von Nicht-Orten“.<sup>93</sup>

Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren oder die Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert.<sup>94</sup>

Als weitere Nicht-Orte führt Augé Bahnhöfe, Raumstationen, große Hotelketten und Freizeitparks an.<sup>95</sup> Des Weiteren sind Nicht-Orte dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht wie die Orte, Identität, Relation und Geschichte besitzen, also anthropologische Orte sind, sondern das Individuum stattdessen „an die Geste des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“.<sup>96</sup> Diese mehrfache Dezentrierung und die damit einhergehende Einsamkeit ist nicht kommunizierbar<sup>97</sup>, wie auch an Pinneberg sichtbar wird.

Pinnebergs Spaziergang in der Parkanlage des Kleinen Tiergartens in Berlin mutiert zur Raumerfahrung des Nicht-Ortes schlechthin, knüpft schon längst nicht mehr an das subversive Verhalten des Flaneurs im Sinne Rimbauds und Baudelaires, der sich auf diese Weise gegen den leistungsorientierten Arbeits- und Zeitbegriff des kapitalistischen Fortschritts zu verwehren versucht.<sup>98</sup> Vielmehr wird Pinneberg im Park gegenwärtig, was es bedeutet, gewaltsam aus diesem Arbeitsrhythmus entfernt zu werden, da der Rückgang der Erwerbsarbeit, die Verknappung und Flexibilisierung der Arbeit – alles Kennzeichen des Übergangs zur Zweiten Moderne – Arbeitslose heranzieht, die das Wirtschaftssystem zu ‚Wegwerfsubjekten‘ degradiert, die Richard Sennett anschaulich beschreibt.<sup>99</sup> Der Protagonist resigniert angesichts dessen, statt sich aufzulehnen, und teilt die Erfahrung der Arbeitslosen, sich in einem trostlosen Nicht-Ort zu befinden, denn es ist ihm bewusst, dass auch er permanent der Gefahr der Exklusion ausgesetzt ist, wird er doch von seinen Chefs stets daran erinnert, dass ihm jederzeit die Entlassung und Langzeitarbeitslosigkeit droht (vgl. Kleiner Mann 47f., 132), ein Schicksal, das viele Millionen Menschen in der Weimarer Republik miteinander teilen:

Massen von Menschen sind da, grau in der Kleidung, fahl in den Gesichtern, Arbeitslose, die warten, sie wissen selbst nicht mehr auf was, denn wer wartet noch auf Arbeit -? Sie stehen so herum, planlos, in den Wohnungen ist es auch schlimm, warum sollten sie nicht herumstehen? Es hat gar keinen Zweck, irgendwie nach Hause zu gehen, man kommt schon ganz von selbst in dies ZU-Haus, und viel zu früh. (Kleiner Mann 91)

93 Ebd., S. 95.

94 Ebd., S. 42.

95 Vgl. ebd., S. 84, 107.

96 Ebd., S.83.

97 vgl. ebd., S. 104.

98 Siehe dazu: Walter Benjamin: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“. In ders.: *Gesammelte Schriften*. Band I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 556f.

99 Vgl. Sennett: *Der flexibilisierte Mensch*, S. 100ff.

Pinneberg gibt sich keiner Illusion hin: er sieht in diesen Arbeitslosen im Kleinen Tiergarten, der über das Deminutiv bewusst an das Leitmotiv „kleiner Mann“ anknüpft, „die einzigen Gefährten“ (ebd. 92), die er hat, denn „äußerlich gehört Pinneberg [noch] nicht zu den Arbeitslosen, aber innerlich“ (ebd. 91); er „ist einer von diesen, jeden Tag kann es kommen, daß er hier steht wie sie, er kann nichts dazu tun. Nichts schützt ihn davor“ (ebd.), und er weiß, dass auch er wie sie zu „ungefährlichen, ausgehungerten, hoffnungslos gemachten Bestien“ (ebd. 92) mutieren wird. Angesichts der Erfahrung der sozialen Exklusion im Nicht-Ort der Parkanlage erhält man über den inneren Monolog Pinnebergs tiefen Einblick in seine wirtschaftspolitische Sicht auf die Zustände in der Weimarer Republik, die kritischer und desillusionierter nicht sein könnte:

Ach, er ist ja einer von Millionen, Minister halten Reden an ihn, ermahnen ihn, Entbehrungen auf sich zu nehmen, Opfer zu bringen, deutsch zu fühlen, sein Geld auf die Sparkasse zu tragen und die staaterhaltende Partei zu wählen. Er tut es und er tut es nicht, je nachdem, aber er glaubt denen nichts. Gar nichts. Im tiefsten Innern sitzt es, die wollen alle was von mir, für mich wollen sie doch nichts. Ob ich verrecke oder nicht, das ist ihnen ja so egal, ob ich ins Kino kann oder nicht, das ist ihnen so schnuppe, ob Lämmchen sich jetzt anständig ernähren kann oder zu viel Aufregungen hat, ob Murkel glücklich wird oder elend – wen kümmert das was? (Ebd. 91f.)

In diesem Nicht-Ort der Arbeitslosigkeit sind sie keine Menschen mehr, denn die Kette Verdienst-Arbeit-Lebensfreude wird gesprengt, so dass sie sich als wertlos erfahren<sup>100</sup> und in absoluter Einsamkeit verharren. Pinnebergs Vergleich der Arbeitslosen mit „Bestien“ (ebd. 92) und Lämmchens mit „Raubtieren“, die herangezogen werden, anstatt „anständige Menschen“ zu erhalten, egal ob es sich dabei um Arbeiter oder Angestellte handelt (vgl. ebd. 132), beinhaltet brisante politische Kritik und muss als Warnung verstanden werden. Leider soll sie bald schon traurige Realität werden, wie das Jahr 1931 mit den zunehmenden Wahlsiegen der NSDAP belegt, die vor allem in dieser soziale Lage der Exkludierten ihr Wählerpotential findet und die katastrophalen Folgen ab 1933 einleitet.

Der/die Leser\*in könnte nun erwarten, dass Pinneberg und Lämmchen, nachdem sie endlich in ihre erste eigene Wohnung ziehen, diese als eigenen, nicht mehr fremden Ort, erleben. Aber schon der Lageplan der Wohnung belehrt uns eines Besseren: „'ne ganz richtige Wohnung ist es ja nicht“ (ebd. 125), denn sie befindet sich in einem „Fabrik- und Lagerhof“ neben Puttbreeses Möbellager, ist eine Dachwohnung, eigentlich nur ein großes, niedriges Dachzimmer, der Rest einer Wohnung, ohne Toilette, die einem Kino Platz machen musste, und nur noch über eine gefährlich steile Leiter statt Treppe zugänglich ist (vgl. ebd. 126). Ihre „sozial-räumlichen Autonomie“ ist also auch hier extrem eingeschränkt, zumal Lämmchen im schwangeren Zustand diese Leiter nicht ohne Lebensgefahr besteigen kann, und sie in diesen beengten Wohnverhältnissen über keine Intimsphäre verfügen (vgl. ebd. 140). Die Wohnung Puttbreese entpuppt sich auch wortwörtlich als Nicht-Ort, weil sie beim Bauamt offiziell nicht existiert, da es keine Baugenehmigung für sie gibt (vgl. ebd. 127); die Illegalität steht also für diesen Zustand ein. Sie ist für die Protagonisten nur attraktiv, weil sie billig ist, also ihrer sozialen Lage der Armut angemessen. Und auch wenn der Text zu betonen versucht, dass das Zimmer „wirklich gemütlich“ ist (ebd. 129), so wird die „heimelige“ Atmosphäre sehr schnell von ihrer prekären sozialen Lage

---

<sup>100</sup> Siehe: „Sollen die Schwächeren denn gar nichts mehr sein?“ (Ebd. 132).

überschattet, die zunehmend ärmlicher wird, zumal es nicht der Wohnraum selbst ist, der diese Gemütlichkeit ausstrahlt, sondern Lämmchens Schwangerschaft (vgl. ebd. 131). Interessanter Weise wird diese Wohnung in Alt-Moabit im Folgenden auch nicht mehr beschrieben, auch wenn die folgenden Handlungen sich zum Großteil dort abspielt; die Raumdarstellung tritt zurück und weicht der Beschreibung der familiären Atmosphäre, so als sei dieser Ort nicht mehr vorhanden, er wird ausgeblendet und erweist sich auch darin als Nicht-Ort.

Die letzte Wohnung, in die Pinneberg und Lämmchen einziehen, ist ebenfalls ein illegaler Nicht-Ort, da auch er als offizieller Wohnort nicht existiert, denn er liegt 40 km von Berlin entfernt in einer Laubensiedlung (vgl. ebd. 131), in der das Wohnen „gesetzlich verboten ist“ (ebd. 232), zumal Pinneberg als Arbeitsloser dort gar nicht leben dürfte, denn er bezieht Krisenhilfe vom Arbeitsamt Berlin, ist also dort angemeldet. Dieser Nicht-Ort steht für die soziale Lager der absoluten Armut, in der sie sich zum Romanende hin befinden, denn Pinneberg ist „einer von sechs Millionen“ Arbeitslosen geworden, für den selbst das Arbeitsamt „keine Zeit“ geschweige denn Mitleid hat; er geht in dieser Masse als Einzelschicksal unter (vgl. ebd. 232). Dieser Nicht-Ort hat nicht einmal einen Straßennamen, sondern ist nur noch mit Ziffern markiert, verdeutlicht somit erneut die Anonymität der armen Menschen die dort leben, die für den Rest der Welt gesichtslos bleiben: „Straße 87a vor der Parzelle 375“ (ebd. 240). Die Laubensiedlung erinnert durchaus an Slums und Flüchtlingslager, die laut Augé weitere typische Nicht-Orte sind.<sup>101</sup> Pinneberg scheint ganz unten angelangt zu sein, aber es ist ein Schrecken ohne Ende, denn „[d]as Leben geht weiter. Alles geht weiter“ (Kleiner Mann 221, 222), die Endlosspirale der steigenden Armut scheint kein Ende zu nehmen; er empfindet angesichts dessen „Wut, Haß und Verbitterung“ (ebd. 232). Nicht Familienidylle macht sich in dieser Laube breit, sondern die brutale Armut, in der die Kleinfamilie lebt. Sie erfahren die soziale Lage der Armut in ihrem Extrem, die im Text nun breit geschildert wird: Die Raumzeitdarstellung zu Beginn – es ist ein kalter, nasser November (vgl. ebd. 221) – gibt die düstere Atmosphäre wider. Sie haben bei Puttbreese und Heilbutt Schulden und kein Geld für Heizmaterial (vgl. ebd. 221). Ihnen geht es finanziell viel schlechter als Lämmchens Arbeitereltern, sichtbar am Herd, der nicht wie bei ihrer Mutter aus vier Herdplatten besteht, sondern aus nur einem „Kochloch“, „der Herd war der kleinste Herd von der Welt“ (ebd. 225), d.h. also sie gehören nicht der sozialen Lage der Arbeiter an, sondern liegen sozio-ökonomisch noch weiter unten. Ihre Laubenwohnung besteht nur aus einem kleinen Zimmer und einer Küche, alles ist also sehr eng und äußerst spartanisch, nur mit den nötigsten Möbeln ausgestattet. Nur der Garten ist groß, ist jedoch verwildert und Pinneberg muss noch viel Arbeit in ihn stecken, bevor er Kartoffeln und Gemüse anbauen kann (vgl. ebd. 225, 231). Diese Subsistenzarbeit ist neben ihrer Wohnsituation ein weiteres wichtiges Anzeichen ihrer absoluten Armut, und dient in der soziologischen Ungleichheitsforschung als ein Indiz einer äußerst prekären sozialen Lage.<sup>102</sup> Heilbutt, der diese Laube geerbt hat, hilft ihnen damit aus, dass er sie dort äußerst billig wohnen lässt, indem er nur 10 Mark Miete von ihnen verlangt, die er jedes Mal Pinneberg zurückgibt, mit der Ausrede Renovierungskosten damit abzudecken (vgl. Kleiner Mann 236), die Pinneberg als Gegenleistung umsonst tätigt. Heilbutt

<sup>101</sup> Vgl. Augé: *Nicht-Orte*, S. 83.

<sup>102</sup> Vgl. Weiß: *Soziologie globaler Ungleichheiten*, S. 25.

hilft ihnen damit jedoch de facto, ohne dass Pinneberg dies als Almosen auffassen muss; er leistet also Subsistenzarbeit, um zu überleben. „Subsistenzproduktion umfasst nicht nur die Bewirtschaftung eines kleinen Ackers, sondern jegliche unbezahlte Arbeit wie das Essenkochen und Abspülen, das Zusammenbauen von Möbeln etc.“<sup>103</sup> Pinneberg rutscht als Arbeitsloser genau in diese Subsistenzarbeit, und übernimmt im Haushalt nicht freiwillig, sondern aus ökonomischen Zwängen heraus, auch die Rolle seiner Frau. Sie hingegen verlässt das Haus um zu arbeiten, im Gegensatz zum „Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie [...] [gemäß dem die Frau] dem Arbeitsmarkt fern bleibt und sich vollständig der Reproduktion der Familie widmet“:<sup>104</sup> Lämmchen bessert Wäsche aus<sup>105</sup>, während ihr Mann den Prozess der „Hausfrauisierung“ durchmacht, also zu Hause putzt, wäscht, kocht und Murkel betreut (vgl. Kleiner Mann 225). Dieser Rollentausch markiert den Übergang zur Zweiten Moderne, der mit der arbeitsteiligen Familienstruktur verknüpft ist:

Die Geschlechts- und Generationenbeziehungen zwischen Männern und Frauen, Erwachsenen und Kindern werden ihrer naturalisierten Basisprämissen beraubt, wodurch die Welt der Kleinfamilie samt ihrer Vorstellung von Arbeitsteilung, Liebe, Haushalt schleichend revolutioniert wird.<sup>106</sup>

Es ist also ihre absolute Armut, die sie in diesen Rollentausch zwingt, wie Pinneberg widerwillig zur Kenntnis nimmt<sup>107</sup>, und die somit die neuen Strukturen der Zweiten Moderne einleitet.<sup>108</sup>

Und während die meisten Menschen diese Laubensiedlung im Winter verlassen, bleiben nur „die Ärmsten, die Härtesten und die Mutigsten“ (Kleiner Mann 226) zurück, und bilden kleine Interessengemeinschaften, denen er sich jedoch nicht zugesellt, da er sich weder zu den Kommunisten noch zu den Nazis zählt, auch hier ist er also exkludiert. Pinneberg kann sich nirgends verorten, sondert sich von der sozialen Lage der Anderen ab, die Laubensiedlung mutiert für ihn auch in diesem Sinne zum Nicht-Ort, in dem absolute „Kälte, Schmutz und Einsamkeit“ (ebd. 226) herrschen.

Die soziale Ungleichheit und die soziale Ausgrenzung wird in dieser letzten Phase, die der Text beschreibt, besonders hervorgehoben, so z.B. in der Villen-Szene: Während Pinneberg ehrlich bleibt, nicht wie die Kommunisten Holz stiehlt und unter großen Entbehrungen gewissenhaft seine Mietschulden bei Puttbreese und Heilbutt begleicht, versucht die reiche Fabrikantenehefrau Rusch die 6 Mark, die sie Lämmchen für Stopfarbeiten schuldet, einzubehalten, obwohl sie sie sicher nicht so nötig hat. Ihre wüsten Beschimpfungen und Drohungen verraten den Habitus der sozialen Abgrenzung der Reichen, der von ihrem Habitat – im Sinne Pierre Bourdieus<sup>109</sup>

---

**103** Ebd., S. 250, FN 14.

**104** Ebd., S. 251.

**105** Siehe: „Lämmchen muß den ganzen Tag arbeiten, Lämmchen ist blaß und müde, Lämmchen balanciert den Etat aus. Es ist alles ganz anders. [...] Es ist so mühsam. [...] Neun Stunden Strümpfe stopfen, und so kleines Geld!“ (Kleiner Mann 223).

**106** Beck: *Schöne neue Arbeitswelt*, S. 49.

**107** Siehe: „Ich hab dich nicht geheiratet“, sagt er hartnäckig, „daß du mich ernähren sollst.“ (Kleiner Mann 224).

**108** Albert spricht in diesem Kontext vom „Neuen Mann“, in Anlehnung an das Konzept der neusachlichen „Neuen Frau“, wobei ihre Interpretation wenig überzeugt, da sie keinen theoretischen Rahmen liefert; siehe Claudia Albert: „Der ‚Neue Mann‘ zwischen Familie und Beruf. Erkundungen bei Hans Fallada und Joseph Breitbach“. In: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011: Massen und Medien bei Alfred Döblin*. Hg. von Stefan Keppler-Tasaki. Bern 2014, S. 177-197.

**109** Zum Zusammenhang von Habitat und Habitus bei Bourdieu siehe Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*, S. 94.

– unterstrichen wird, denn der Zugang zur Villa inklusive großzügigem Park ist Pinneberg verwehrt, wie der bellende Hund und das verschlossene Tor demonstrieren (vgl. Kleiner Mann 228f.). Pinneberg bekommt zu spüren, was es heißt, wenn Raum, Macht und soziale Ungleichheit in Interdependenz treten, und auch wenn er letztendlich sein Geld bekommt, so ist er angesichts dieser Exklusionserfahrung „wüst und müde und traurig“ (ebd. 229). Diese Reaktion und seine Suizidgedanken (vgl. ebd. 227) verraten, dass er im Begriff ist, ein Individuum der Zweiten Moderne zu werden, das davon geprägt ist, „diese Exklusion als individuelles Scheitern der eigenen Biographie“ zu interpretiert, und nicht wie die Individuen in der Ersten Moderne, „ihre Exklusionserfahrungen dem gesellschaftlichen Ort einer bestimmten sozialen Gruppe zu[zu]schreiben“. <sup>110</sup> Martin Kronauers Exklusionsbegriff der neueren Armutsforschung, der sich vor allem gegen Niklas Luhmanns Systemtheorie wendet <sup>111</sup>, kann auf Pinnebergs Erfahrung der sozialen Ungleichheit angewandt werden, den die Ungleichheitsforschung auch als „negativen Individualismus“ <sup>112</sup> bezeichnet.

Nach Kronauer zeichnet sich die französische Debatte dabei von Beginn an durch die Berücksichtigung von zwei Dimensionen des Exklusionsbegriffs aus: den Ausschluss am Arbeitsmarkt und die Schwächung sozialer Einbindung. [...] Während diese Konzeption von Exklusion [im Sinne Luhmanns] im Wesentlichen den Ausschluss von sozialer Wechselseitigkeit in Kooperationsverhältnissen und sozialen Netzen meint, identifiziert Kronauer in der französischen Debatte einen weiteren Exklusionsbegriff, der sich auf die Teilhabe an verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens bezieht. Dabei geht es um den Ausschluss von wesentlichen Aspekten dessen, was nach allgemein geteilten Vorstellungen angemessene Lebenschancen ausmacht: im Bereich des Konsums, der Interessenvertretung, der materiellen Sicherheit, des Status und der Selbstbestimmung. <sup>113</sup>

Pinneberg ist von all diesen von Kronauer genannten Bereichen ausgeschlossen, und die dadurch erzeugte absolute Einsamkeit, in die er sich katapultiert sieht, bezeugt den Nicht-Ort, in dem er sich befindet: Er nimmt den nach einjähriger Arbeitslosigkeit total verschmutzten Kragen – Kennzeichen seines Angestellten-Status – ab (vgl. Kleiner Mann 233), legt also seine soziale Identität des Angestellten ab. Selbst der versoffene Puttbreese behandelt ihn schlecht, beschimpft und demütigt ihn, „jeder kann machen mit ihm, was er will“ (ebd. 234); auch hier erfolgt der Vergleich mit einem Tier, denn er fühlt sich, als sei er ein „dämlicher Hund“ (ebd. 234). Ferner ist er aufgrund dessen, dass er nicht mehr im Zentrum der Stadt lebt und sich auch keine Zeitung mehr leisten kann, nicht mehr über die Tagespolitik informiert. Er ist somit auf den isolierten Nicht-Ort seiner Wohnung verwiesen und partizipiert nicht mehr am öffentlichen Leben, verliert also s einen Status als Bürger im politischen Sinne und wird auf den Privatmann reduziert (vgl. ebd. 234). Sein Gang in die Stadt wird zum Spießbrutenlauf der Exklusionserfahrung, da er mit den „gutgekleidete[n] Leuten, ordentliche[n] Leute[n], verdienende[n] Leute[n]“ (ebd. 239) konfrontiert wird, während

**110** Winfried Thaa und Markus Linden: „Inklusion/Exklusion als sozial- und politikwissenschaftliches Analyseinstrument“. In: *Inklusion, Exklusion und Kultur: Theoretische Perspektiven und Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 317-340, hier S. 329.

**111** Vgl. ebd.

**112** Ebd., S. 335.

**113** Ebd., S. 329f.

er von der Ordnungsmacht, einem Schupo, von einem Schaufenster – dem Konsumort schlechthin – vertrieben wird. Pinneberg begreift angesichts dessen,

daß er draußen ist, daß er hier nicht mehr hergehört, daß man ihn zu Recht wegjagt: ausgerutscht, versunken, erledigt. Ordnung und Sauberkeit: *es war einmal*. Arbeit und sicheres Brot: *es war einmal*. Vorwärtskommen und Hoffen: *es war einmal*. Armut ist nicht nur Elend, Armut ist auch strafwürdig, Armut ist Makel, Armut ist Verdacht. (Ebd. 239) [Hervorh. v.m.]

Das Märchen vom besseren Leben im Hochkapitalismus – das Märchen der Oikodizee – soll sich für „kleine Leute“ wie ihn als Utopie herausstellen.

Pinneberg erfährt im Nachhinein, dass seine Verkaufszahlen im Warenhaus sehr gut gewesen sind, also nicht seine Arbeitsleistung der Grund seiner Kündigung gewesen ist. Vielmehr ist er ein typisches Opfer der prekären Arbeitswelt und ihren flexiblen Strukturen der einbrechenden Zweiten Moderne, in der Rationalisierung und Denunziation an der Tagesordnung stehen (vgl. ebd. 237f.). Statt jedoch das Wirtschaftssystem und die flüchtige Arbeitswelt anzuklagen, betrachtet er es als individuelles Scheitern und spielt mit den Gedanken, Selbstmord zu begehen. Lämmchen bringt es auf den Punkt, was die Arbeitslosigkeit und Exklusion aus ihm gemacht haben, und beschreibt somit gleichzeitig anschaulich den Zustand eines Menschen, der in Nicht-Orten lebt: Sie haben „auf ihm herumgetrampelt“ obwohl er „doch wirklich ein anständiger Kerl“ ist; er ist zur Passivität verdammt, und aufgrund dessen „kaputt“, er „kann nicht mehr viel aushalten“ (ebd. 242). „Geld hilft zu gar nichts. Arbeit würde helfen, ein bißchen Hoffnung würde dem Jungen helfen. Geld. Nein. [...] Der Junge muß raus aus der Angst, muß sich wieder frei fühlen [...] ohne Schwindel und Lüge“ (ebd. 243), konstatiert sie. Sie wird sich bewusst, dass diese Haltung – ehrlich zu bleiben – in ihrer Zeit ein Luxus ist, während alle um sie herum alles andere als ethisch korrekt handeln, um ihr Überleben zu sichern. Sie möchte, dass er „sauber bleib[t]“ (ebd. 244), möchte die Utopie einer intakten Familie aufrecht erhalten, während die Armut in der Weimarer Republik „viele Frauen von Erwerbslosen auf den Strich [treibt], um ein paar Mark zu verdienen“ (ebd. 238). Pinnebergs Mutter hingegen hat selbst „über dreißigtausend Mark auf der Bank“ (ebd. 244) und hilft ihnen trotzdem nicht; die tradierten familiären Strukturen brechen also zusammen. Lämmchen ist es, die zum Schluss hin erkennt, dass das System ihren Mann kaputt gemacht hat, und es nicht allein seine Schuld ist: „Da steht ihr Mann, ihr lieber junger Mann, im Dunklen, wie ein verwundetes Tier, und traut sich nicht ans Licht. Jetzt haben sie ihn unten.“ (Ebd. 246).

### **3. Brüchige Utopie von idyllischem Familienglück und ewiger Liebe – alles nur ein Märchen?**

Lämmchens anfängliches Credo, dass ihr protestantisches Leistungsethos sie vor der Arbeitslosigkeit und Armut bewahren würde<sup>114</sup>, straft der Text Lüge, belegt also auch hier den Übergang zur Zweiten Moderne. Es zählt zu den Textstellen, die wirtschafts- und sozialpolitische Kritik implizieren, und die bezeugen, dass die soziale Ungleichheit,

---

**114** Siehe: „Ich glaub immer, es kann uns gar nicht schlecht gehen. Warum denn eigentlich? Fleißig sind wir, sparsam sind wir, schlechte Menschen sind wir auch nicht, den Murkel wollen wir auch, und gerne wollen wir ihn – warum soll es uns da eigentlich schlecht gehen? Das hat doch gar keinen Sinn!“ (Kleiner Mann 52).

die Lämmchen sieht und vehement kritisiert<sup>115</sup>, nicht nur mit Worten allein zu bekämpfen ist, sondern Taten folgen müssen, auch wenn die Protagonistin zum Romanende hin Zweifel befallen, nicht nur weil sie sich machtlos fühlt, sondern weil sie sich nicht mehr sicher ist, wofür sie eigentlich kämpfen soll: „Sie kann nicht mehr trösten. Sie weiß nichts mehr. Es ist alles umsonst. Was hilft kämpfen? Für was denn?“ (Ebd. 246). Diese Zweifel können als Bruchstelle der Utopie vom glücklichen, idyllischen Familienleben und der erfüllten, ewigen Liebe betrachtet werden, die an der sozialen Lage der Armut zu zerbrechen droht<sup>116</sup>, eine Armut, die vor allem Pinneberg im einsamen, haltlosen Nicht-Orten entlässt: Kälte macht sich breit zwischen dem einstigen Liebespaar, die Nestwärme, die die Anwesenheit ihres Kleinkindes Murkel vermittelt, ist nur von kurzer Dauer, da auch er einst flügge werden wird (vgl. ebd. 246). „Alles ist Alleinsein“ (ebd. 246), und in dieser absoluten Exklusion wagt Pinneberg vor Scham nicht einmal den Menschen in die Augen zu sehen. Und auch wenn Lämmchen bezeugt: „Aber du kannst mich doch ansehen! Immer und immer! Du bist doch bei mir, wir sind doch beisammen...“ (ebd. 247), so überzeugt sie genauso wenig wie der märchenhafte Schluss, der die Raumdarstellung des Strand, in dem sie sich zum ersten Mal gesehen und geliebt haben (vgl. ebd. 147-149) in Erinnerung ruft und aufleben lässt (vgl. ebd. 247). Dieses kitschige, unrealistische Ende passt weder zur vorangehenden sehr realitätsnahen Beschreibung ihrer sozialen Lage noch zur Literatur der Neuen Sachlichkeit, und verdeutlicht meiner Ansicht die Absicht Falladas, die Utopie des idyllischen Familienglücks kontrastiv zur profanen Situation zu inszenieren, um in seiner sozialen Anklage umso vehementer zu wirken. Pinnebergs bürgerliche Moral- und Familienvorstellungen werden hinterfragt, sein bürgerliches Bewusstsein wird ad absurdum geführt und das Happy End der romantischen Verklärung der Liebe wird gebrochen.<sup>117</sup> Der Märchenprinz Pinneberg, der die Arbeitertochter Lämmchen aus der sozialen Lage der Arbeiter wie Aschenputtel erlöse sollte (vgl. Kleiner Mann 18), hat sie endgültig in die ökonomische Misere gestützt. Bereits in ihrer ersten Wohnung bei der Witwe Scharrenhöfer erweist sich der befreiende Blick aus dem Fenster in die Natur als Trugschluss und Selbstbetrug, denn eine innere Stimme lässt Lämmchen vorausahnen, dass das Märchen vom Glücklich-Sein der Realität nicht Stand halten kann, wenn „[d]as „böse Geld[,] [d]das liebe Geld“ (ebd. 34) fehlt: „[E]s ist ja Schwindel mit diesem Angenehmsein, es ist ja Selbstbetrug. Man läßt es angenehm sein und plötzlich sitzt man bis über die Ohren im Dreck.“ (Ebd. 35). Lange wird ihre Liebe nicht mehr als „kleine, warme Insel“ gegen die „wilde, weite Welt“ (ebd. 112) fungieren können, wie Pinnebergs Suizidgedanken eindrücklich belegen. Der

**115** Siehe: „O warum‘, denkt Flämmchen, ‚o warum haben wir nicht ein ganz klein bißchen mehr Geld! Daß man nun nicht so furchtbar mit dem Pfennig zu rechnen braucht! Es wäre so einfach, das ganze Leben sähe anders aus, und man könnte sich restlos auf den Murkel freuen...‘ O warum nicht! Und die dicken Autos brausen an ihr vorbei, und es gibt Delikatessengeschäfte, und Menschen gibt es, die verdienen so viel, daß sie gar nicht ihr Geld ausgeben können...Nein, Lämmchen versteht es nicht...“ (ebd. 122f.).

**116** „Siehe: „Sie zwei sind eins, nichts kann dazwischen kommen, ein rasches‘ Wort kann betrüben, aber nicht zerstören. Aber früher war doch alles anders. Sie waren jung, sie waren verliebt, ein Strahlenstreif lief durch alles, eine glänzende Silberader auch durch das dunkelste Gestein. Heute ist alles zerschlagen, Berge trüben Schutts und dazwischen einmal ein strahlender Brocken. Und wieder Schutt. Und wieder ein bißchen Strahlen. Sie sind noch jung, sie lieben sich noch, ach, vielleicht lieben sie sich noch viel mehr, sie haben sich aneinander gewöhnt – aber es ist dunkel überhängt, darf unsereins lachen? Wie kann man lachen, richtig lachen, in solcher Welt mit sanierten Wirtschaftsführern, die tausend Fehler gemacht haben, und kleinen entwürdigten, zertretenen Leuten, die stets ihr Bestes taten?“ (Ebd. 211)

**117** Vgl. Lahl: „Die finanzielle und soziale Armut der Angestellten“, S. 54.

Text baut weitere Bruchstellen ein, um diese Utopie zu zerstören, denn der gestickte Spruch an der Wand in ihrer ersten gemeinsamen Wohnung bei Puttbreese verrät, dass dieses „Sei getreu bis in den Tod“ (ebd. 129) genauso fragil und altmodisch ist, wie die Möbel dort, und die Vorstellung von Gemütlichkeit und Heimeligkeit ein Trugschluss ist. Der Text vermittelt durch solche Bruchstellen den Eindruck, als sei es nur eine Frage der Zeit, bis ihr Wunschtraum von familiärer Idylle wie eine Blase zerplatzt. Und auch wenn beide beteuern „[j]a, ganz schlimm ist alles nicht [...]. Nein, solange wir uns haben“ (ebd. 205), so gibt es genügend Textstelle, die dem/der Leser\*in beweisen, dass es noch schlimmer ist, als vermutet, in solcher Armut zu leben, und dass diese Armutsspirale endlos weiter geht (vgl. ebd. 221). Die Aporie des Titels *Kleiner Mann – was nun?* bleibt, denn das Fragezeichen wird nicht aufgelöst.

Dieser Roman der Neuen Sachlichkeit liefert eine Zeitdiagnose besonderer Art und erfüllt folgende sozio-politische Funktion: Er zeigt sehr realitätsnah, dass der liberale Hochkapitalismus der Weimarer Republik über Formen der sozialen Ungleichheit und der sozialen Lage der Armut den Übergang zur Zweiten Moderne einleitet, in der Menschen wie Pinneberg nunmehr in Nicht-Orten absoluter Einsamkeit erstarren, unfähig werden, politisch dagegen anzugehen und Utopien und Märchen keine Platz mehr haben. *Kleiner Mann – was nun?* verfügt, wie ich in dieser Untersuchung aufgezeigt habe, über ein „räumliches Wissen“ über das Sujet „Armut“, wobei die literarische Repräsentation der „Armut“ nicht Selbstzweck ist, sondern wirtschafts-politisch kritisches Potential enthält. Die Szene mit dem Schauspieler Schlüter, der zwar im Kinofilm den „kleinen Mann“ gespielt hat, und dort als „Stimme des Volkes“ (ebd. 218) fungiert, also wissen müsste, wie es „unsereinem zumute ist“ (ebd. 219), wie Pinneberg verzweifelt ausruft, ist mitleidlos und er wird zum Auslöser seiner Entlassung. Während dieser Künstler also an ihrem Schicksal desinteressiert ist, belegt *Kleiner Mann – was nun?*, dass das Schicksal dieser exkludierten Menschen nicht „ihre Privatsache“ (ebd.) ist, sondern alle angeht. Dieser Roman ist also – wie Kristina Lahl im Gegensatz zu Marianne Wünsch betont – durchaus ein politischer Roman.<sup>118</sup>

---

118 Vgl. ebd., S. 54f.



## Bergengruen vergessen!?

Auch Bücher altern – die meisten sogar schneller als ihre Leser. Die Bücherregale älterer Menschen, die solche Altertümer noch ihr eigen nennen, sind wie die Grabsteine auf Friedhöfen: Ihre Inschriften liest kaum noch ein Vorübergehender und der Friedhof ist ein Ort der Ruhe. Früher war das Schicksal älterer Bücher das Antiquariat, das ihnen ein vorzeitiges Ende zu ersparen suchte. Aber auch diese Institution stirbt allmählich aus – wer will noch alte Bücher? Von solchen Erfahrungen erzählt Inge Jens in ihrem letzten Buch *Am Schreibtisch. Thomas Mann und seine Welt* (2013). Sie erinnert darin an einen wenig bekannten Aspekt von Bergengruens Leben, seine Verbindung mit der „Weißen Rose“, der Inge Jens ein Buch gewidmet hat:

Als ich vor zwei Jahren während des Tübinger Bücherfestes eher beiläufig in den Kartons der Antiquare stöberte, stieß ich auf einen wohlerhaltenen Band mit dem Titel ‚Schreibtischerinnerungen‘. Der Autor: Werner Bergengruen. Das Buch kostete nicht viel und hatte ein Format, das in meine nicht sehr große Umhängetasche passte. Ich nahm es mit – eigentlich ohne genau zu wissen, warum. Vielleicht, weil es mich an meine Beschäftigung mit den Studenten der ‚Weißen Rose‘ erinnerte. Bergengruen war einer von denen gewesen, die ihre Widerstands-Aufrufe eines Morgens unter ihrer Post gefunden, abgetippt, kuvertiert und anonym an Bekannte, aber auch an gezielt ausgesuchte, dem Telefonbuch entnommene Adressen weitergeschickt hatten. Nach vielen Anfeindungen, die ihm in den frühen Jahren der Bundesrepublik widerfuhren, hatte er Anfang der sechziger Jahre, dem Tod schon nah, Bilanz gezogen: Was habe ich in meinem langen Schriftstellerleben gedacht, geschrieben, verschwiegen an meinem alten Schreibtisch, der einst, im 19. Jahrhundert, dem Pharmazeuten und Doktor der Heilkunde Max von Pettenkofer gehörte?<sup>1</sup>

Von Bergengruens erfolgreichen Jahren und den „vielen Anfeindungen, die ihm in den frühen Jahren der Bundesrepublik widerfuhren“, soll im Folgenden die Rede sein.

Es ist zu fragen, ob der einst so erfolgreiche Autor zu Unrecht vergessen ist oder ob sein Lebenswerk immerhin so viele Qualitäten aufweist, dass ihm in einem weiter gefassten Kanon, für den auch Argumente der Lesergeschichte eine Rolle spielen müssten, noch immer ein Platz gebührt. Im Dritten Reich und in den Nachkriegsjahren zählte Bergengruen zu den auflagenstärksten Autoren; für die Deutschdidaktiker galt er von 1945 bis in die sechziger Jahre als ‚moderner Klassiker‘. Die nationalsozialistische Zensur unterlief er mit einer ‚verdeckten‘ Schreibweise und ‚historischen Camouflage‘. Gegen den Vorwurf, seine Werke würden die Gegenwart fliehen, berief er sich auf die von ihm vorzugsweise gewählte Problematik, die allen Zeiten gemeinsam sei; er wolle das Bleibende ins Bild stellen. Seine Romane seien unter der Terrorherrschaft der Nationalsozialisten als Kampfmittel an der Front des geistigen Widerstands verstanden worden. Sein noch kaum bekanntes *Compendium* (s.u.) weist ihn als kritischen Zeitgenossen aus; seine anonyme Unterstützung der Flugblattaktion der „Weißen Rose“ hätte ihn das Leben kosten können. Als sich zu Beginn der sechziger Jahre allmählich die ‚Moderne‘ in der deutschen Literatur durchzusetzen begann, geriet Bergengruens bisher unbestrittene Stellung ins Wanken.

In seinen Werken, die nach Kriegsende entstanden und veröffentlicht wurden, hatte die Widerständigkeit ihre Funktion verloren. Verstand sich Bergengruen als ‚Dichter des Trostes in schwieriger Zeit‘, so begründete dieses Selbstverständnis quasi

nostalgisch seine Hochwertung bis etwa 1960. Nun aber änderte sich das Leseinteresse jüngerer Leser. Erzähler wie Borchert, Böll oder Grass bedienten sich der Erzählformen der Moderne. Ihre Leser fanden sie nicht mehr unter den Trostbedürftigen, die zu Millionen die Bombennächte in Kellern und Bunkern verbrachten. Mit der Entstehung neuer Leser und der Literatur einer jungen Generation, die kritisch auf die vergangenen Jahre zurückblickte, verlor Bergengruen die ‚raison d'être‘ seines Schreibens. In den sechziger Jahren verschwand er auch aus den Deutsch-Lehrplänen.

Das Schicksal von Werner Bergengruens umfangreichem Werk bei den deutschen Lesern ist ein merkwürdiges Kapitel der Literatur- und Lesergeschichte. In den dreißiger Jahren hatte er sich durch Erzählungen und seine beiden großen Romane eine zahlreiche und treue Leserschaft erschrieben. Er gehörte zu den Autoren, die trotz ihrer Distanz zum Nationalsozialismus im Lande blieben. Frankreich, England oder die USA oder ein südamerikanisches Land kamen für Bergengruen und seine Familie als Exilländer nicht in Frage – von den modernen Fremdsprachen war ihm von seiner baltischen Heimat her nur das Russische geläufig; er hat später daraus übersetzt. Seine eher konservative Position schien ihn zunächst davor zu bewahren, mit den neuen Machthabern seit 1933 in Konflikt zu geraten. So ähnlich mögen auch Autoren wie Hans Carossa, Ernst Wiechert, Jochen Klepper, Reinhold Schneider, Stefan Andres oder Rudolf Alexander Schröder gedacht haben. Andererseits hofften die Nationalsozialisten mit der Tolerierung dieser Autoren das Bildungsbürgertum davon zu überzeugen, dass bewährte kulturelle Werte im neuen Staat geachtet würden, obwohl sie am 10. Mai 1933 eher das Gegenteil bewiesen, als in nahezu allen deutschen Hochschulstädten von nationalsozialistischen Studenten die Bücher missliebiger Autoren ins Feuer geworfen wurden.<sup>2</sup> Die zunächst ungehinderte Publikationsmöglichkeit der genannten Autoren, die wir heute zur ‚Inneren Emigration‘ zählen, hat die NS-Kulturpropaganda sogar dem Ausland gegenüber – und wohl gegen den Willen der Betroffenen – benutzt, um ihre Liberalität und Duldsamkeit zu beweisen. „Die Geschichte der folgenden Jahre erweist allerdings, daß keiner dieser Autoren auf die Dauer ein distanzierteres Verhältnis zum Nationalsozialismus bewahren konnte, ohne nicht schließlich doch von ihm abgestoßen, und das heißt, mit Schreibverbot oder persönlichen Bedrohungen verfolgt zu werden.“<sup>3</sup>

Wir wissen heute, dass es viele Formen einer ablehnenden Schreibweise gegen die staatliche und parteiamtliche Politik gegeben hat. Eine klassische Stilistik – etwa Goethes oder Stifters – wurde nicht etwa aus der Opposition heraus bevorzugt; sie war für viele Autoren der Resistenz eine Entscheidung für eine humanistische Ästhetik. Das Sonett schätzten zwischen 1933 und 1945 sowohl konservative als auch nationalsozialistische Autoren. In beiden Richtungen berief man sich mit unterschiedlichen Argumenten auf die formale Kraft des ästhetischen Gesetzes.

---

1 Inge Jens: *Am Schreibtisch. Thomas Mann und seine Welt*. Reinbek bei Hamburg 2013, S. 7.

2 Vgl. *Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933*. Hrsg. von Gerhard Sauder. München Wien 1983; Julius H. Schoeps/Werner Treß (Hrsg.): *Orte der Bücherverbrennungen in Deutschland 1933*. Hildesheim/Zürich/New York 2008.

3 Eberhard Lämmert: „Beherrschte Prosa. Poetische Lizenzen in Deutschland zwischen 1933 und 1945“. In: *Neue Rundschau* 1975, S. 404-421. Hier S. 406.

Die forcierte Nähe von Autoren wie Carossa oder Bergengruen zu Goethe war zunächst kein Ausdruck der Resistenz, sondern eine Form der in der Tradition gesuchten Originalität. Später wurde ihnen dieser Stil als Epigonalität vorgeworfen.

Das wichtigste Instrument, eine nicht offen vorgetragene Opposition in Prosa und Gedichten zu verbergen, waren die Methoden der ‚verdeckten Schreibweise‘, der stichwortartigen Anspielung, der Nutzung semantischer Doppeldeutigkeit mancher Wörter, der metaphorischen, indirekten und doch unmissverständlichen Aussage. In der Epik bot sich dafür vor allem die Gattung des historischen Romans an, dessen historische Camouflage den Lesern besonders entgegenkam, die fähig waren, zwischen den Zeilen zu lesen. Während der zwölf unseligen Jahre gab es eine sicher nicht allzu zahlreiche Lesergemeinde in Deutschland, von der die Politik der NSDAP und ihrer Anhänger abgelehnt wurde. In einem Staat, der jedes offene Wort der Kritik drakonisch bestrafte und in dem ein politischer Witz genügte, dass man in ein Konzentrationslager eingeliefert wurde, war jede unverblünte und explizit geäußerte Kritik an der nationalsozialistischen Kriegsführung und an der Knechtung der Menschen im Parteistaat lebensgefährlich. Dies zeigt das Schicksal der Verfasser der Flugblätter der „Weißen Rose“. Es ist eine Form von Gratismus, wenn Literarhistoriker seit den sechziger Jahren den Autoren der ‚Inneren Emigration‘ vorwerfen, angesichts der vielen Formen des Terrors den Mund nicht zum Schrei des Protests geöffnet zu haben. „Jedenfalls stand jeder der Autoren, der sich zum Bleiben in Deutschland entschlossen hatte, ohne Nationalsozialist zu werden, fortgesetzt vor der nicht geringen Entscheidung, eine noch mögliche Wirkung mit Rücksicht auf die Verhältnisse zu entfalten oder auf die Wirkung ganz zu verzichten, indem er mit offener Sprache Streichung oder Verbot herausforderte.“<sup>4</sup>

Es ist durchaus verständlich, dass die Leser der Nachkriegszeit zunächst den Autoren die Treue hielten, die während der Naziherrschaft trotz aller Selbstgefährdung eine ‚verdeckte Schreibweise‘ pflegten, um resistente Leser zu erreichen. Die amerikanischen Kulturoffiziere forcierten den Neudruck von Ortega y Gasset's *Aufstand der Massen* (1930) und von Bergengruen's *Der Großtyrann und das Gericht* (1935) – diese Werke gehörten zu den ersten, die im Reeducation-Programm der Besatzungsmacht in Massenaufgaben verbreitet wurden.<sup>5</sup> Gegen solche politische Förderung hatten es junge Autoren in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren schwer, von den Lesern wahrgenommen zu werden. Die bis 1945 nur mit Hilfe der beschriebenen Verschlüsselungen publizierbare Literatur war nun für etwa 15 Jahre in den Rang einer ‚klassischen Literatur‘ aufgerückt. Den Studienräten wurden mit guten Gründen die Lesebücher und NS-affinen Texte verboten, die sie bis Mai 1945 für einen ‚völkisch‘ und ‚national‘ orientierten Deutschunterricht benutzten. Die Zusammenstellung von Texten, die der politischen und ideologischen Prüfung durch die Besatzungs-Zensur standhalten konnte, war schwierig. Manch ein Autor, der sich in den vergangenen zwölf Jahren durch Bedeutungslosigkeit geschickt hatte anpassen können, sah seine Texte nun neben solchen, die in der ‚Inneren Emigration‘ entstanden waren. Werke von emigrierten Autoren mussten noch lange auf ihre Wiederentdeckung warten. In dieser Phase der Nachkriegszeit zählte Werner Bergengruen zu den erfolgreichsten Autoren. In einem Themenheft unter dem Titel „Deutsche Schriftsteller“ listete die

4 Ébd., S. 410.

5 Jan Berg u.a.: *Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1918 bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M. 1981, S. 568f.

Zeitschrift *magnum* 1964 „Dauer-Seller 1900 -1964“ auf. Bergengruen ist dreimal mit überdurchschnittlich hohen Auflagen vertreten, wobei der Erfolg vieler Titel sich dank oder trotz der Kulturpolitik des Dritten Reiches einstellte. Mit einer Auflage über 700.000 wird *Der Großtyrann und das Gericht* (1935), mit über 400.000 *Der spanische Rosenstock* (1940) und mit über 300.000 seine Novelle *Die drei Falken* (1937) erwähnt. Von den jüngeren Autoren, die erst nach dem Krieg zu publizieren begannen, tauchen in dieser Übersicht nur Günter Grass mit der *Blechtrommel* (1959) mit einer Auflage von über 500.000 und Heinrich Böll mit einem Sammelband *Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze* (1961) mit einer Auflage von über 200.000 Bänden auf.<sup>6</sup>

Zweifellos suchte die Generation der um 1940 Geborenen, die den Krieg in den bombardierten Städten oder auf dem Lande überlebt hatten, allmählich nach Texten, die ihren Erfahrungen näher waren. Ich erinnere mich noch an die aufregende Wirkung, die eine der Geschichten Wolfgang Borcherts – war es *An diesem Dienstag* oder *Nachts schlafen die Ratten doch?* – auf uns Zwölf- bis Vierzehnjährige übte, als sie unser Pfadfinderführer bei einem Heimabend aus einer Jugendzeitschrift vorlas. So erging es uns auch mit vielen Geschichten und Kurzgeschichten von Heinrich Böll, der für uns vor allem die Kriegs-, Trümmer- und Heimkehrerliteratur repräsentierte. In einem Aufsatz „Bekennntnis zur Trümmerliteratur“ von 1952 hat Böll die veränderte Wahrnehmung der jüngeren Generation beschrieben. Sie konnte sich nicht mehr mit kunstvollen Formen und einer Anlehnung an Goethes oder Stifters Prosa begnügen – was nahezu in allen Städten das Bild des Alltags prägte, eine Welt in Trümmern, sollte auch der Ehrlichkeit halber in der Literatur zu finden sein. Es erschien den jungen Autoren allzu grausam, ihre Zeitgenossen in Idyllen zu entführen, selbst wenn sie sich danach sehnten. Bölls Gedanken:

Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. Die Bezeichnungen als solche sind berechtigt: es war Krieg gewesen, sechs Jahre lang, wir kehrten heim aus diesem Krieg, wir fanden Trümmer und schrieben darüber. Merkwürdig, fast verdächtig war nur der vorwurfsvolle, fast gekränkte Ton, mit dem man sich dieser Bezeichnung bediente: man schien uns zwar nicht verantwortlich zu machen dafür, daß Krieg gewesen, daß alles in Trümmern lag, nur nahm man uns offenbar übel, daß wir es gesehen hatten und sahen, aber wir hatten keine Binde vor den Augen und sahen es: ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers.<sup>7</sup>

Werner Bergengruen hat auch an einem Krieg teilgenommen – aber es war der Erste Weltkrieg, und er ist aus ihm heimgekehrt in eine – jedenfalls in seinem Lebensumfeld – noch einigermaßen intakte Welt. Er hat sie in seinem Deutschland-Buch in vielen Einzelansichten beschrieben.<sup>8</sup> Es war eine Welt vor dem Kriege, die von zahlreichen braunstichigen Fotografien (Kupfertiefdruck) oft idyllisierend festgehalten wurde.

Bergengruens Kritiker haben ihm nach 1960 häufig vorgeworfen, seine Werke lebten nicht in dieser Welt und Gegenwart, sondern meist in einer mehr oder weniger besonnenen Vergangenheit. Er hat diesen Einwand gegen seine Dichtung von sich gewiesen: Es sei ein oberflächliches Urteil, ihn überwiegend als einen Autor historischer Romane, Erzählungen und Novellen zu betrachten und die Wahl seiner Sujets

6 „Dauer-Seller 1900-1964“. In: *Deutschlands Schriftsteller. Magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben*. Jahreshaft 1964, S. 16f.

7 Heinrich Böll: „Bekennntnis zur Trümmerliteratur“. In: Heinrich Böll: *Zur Verteidigung der Waschküchen. Schriften und Reden*. München 1985, S. 27-31. Hier S. 27.

8 Werner Bergengruen: *Deutsche Reise*. Berlin 1934.

als Flucht vor der Gegenwart zu deuten. In seinen *Schreibbischerinnerungen* hat er erklärt:

Die Beweise dafür, daß ich der eigenen Zeit nicht den Rücken gekehrt habe, sind ohne Mühe aus meinen Büchern herauszulesen. Hiervon abgesehen, ich habe auch genug Erzählendes geschrieben, dessen Geschehnisse im Licht unseres heutigen Tages vor sich gehen; und wirklich leben kann ja der Mensch, er sei denn ein Irrenhüusler, nur in der eigenen Zeit, deren Teilhaber und Sohn er bleibt, auch wo er sich weigert, sie zu verabsolutieren und vor ihren Düsternissen die Augen zu schließen. [...] Für mein Gefühl, für meinen Blick schrumpfen die vielen historischen Erzählungen, die ich geschrieben haben soll, auf wenige zusammen. Denn die meisten, die so bezeichnet werden, sind nicht historisch, wenn ihre Handlung sich auch in einer vergangenen Zeit vollzieht. Es geht in ihnen ja nicht um eine geschichtliche Problematik, sondern um eine, die allen Zeiten gemeinsam ist.<sup>9</sup>

Die zeitlichen Situationen, sie mögen den Betroffenen sich noch so sehr als ein Absolutes darstellen, sind etwas Fließendes, etwas Verfließendes. Das Bleibende ins Bild zu stellen, das ist die Aufgabe des Dichters heute und morgen, wie sie es gestern und ehedem gewesen ist.<sup>10</sup>

Zur Wahl historischer Stoffe wird Bergengruen durch die Forderung an sich selbst geführt, „exemplarisch die Unwideruflichkeit eines menschlichen Schicksals“ sichtbar zu machen.<sup>11</sup>

Bergengruens berühmtester Roman, *Der Großtyrann und das Gericht* (1935), ist aufgrund solcher Überlegungen nicht in der Gegenwart der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre angesiedelt. Der Autor stellt sich selbst die Frage: „Aber ist er deswegen ein historischer Roman? Nicht eine einzige geschichtliche Persönlichkeit wird auch nur beim Namen genannt.“<sup>12</sup> Der Roman trägt auch Züge eines Kriminalromans, der in seinen fünf Teilen, die nach den wichtigen Figuren des Buches benannt sind, wie ein Uhrwerk abläuft – „glänzend durchkomponiert“, „kein Kapitel, keine Szene steht hier zu viel oder zu wenig, die Fabel ist virtuos durchdacht“.<sup>13</sup>

Die Zeit des Romans ist das nicht präzisierte Spätmittelalter zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert. Ort der Handlung ist der fiktive oberitalienische Stadtstaat Cassano am Monte Torvo, der einen Tag (für einen Reiter) von Bologna, zwei Tage von Venedig entfernt liegt. Hauptfigur ist der autokratisch regierende Großtyrann. Die Handlung nimmt ihren Ausgang von einem Mord: Der Mönch Fra Agostino wird im Garten des Großtyrannen ermordet aufgefunden. Massimo Nespoli, der Vorsteher der Sicherheitsbehörde im Stadtstaat, wird an den Tatort gerufen. Da der Ermordete wichtige diplomatische Funktionen in Venedig wahrnehmen sollte, ist dem Großtyrannen an einer schnellen Aufklärung der Tat durch den Polizeichef gelegen. Falls er binnen drei Tagen den Mörder nicht präsentieren kann, droht ihm Amtsenthebung oder gar der Tod. Nun werden von ihm und ihm nahestehenden Menschen verschiedene mögliche Täter genannt. Die ständig weiterwuchernden Denunziationen erzeugen in der Stadt ein hysterisches Klima. Das Schlusskapitel enthält eine große Gerichtsszene. Nicht nur dadurch, dass der Großtyrann nach einer Analyse des Geschehens und der verschiedenen Thesen vom Mörder sich selbst als den Mörder von Frau Agostino zu erkennen gibt, weil er ihn verraten habe, endet der Roman nicht wie ein Kriminalroman. Der Großtyrann gesteht, er habe alle in den Fall verwickelten Personen in Versuchung

<sup>9</sup> Werner Bergengruen: *Schreibbischerinnerungen*. München 1961, S. 121, 123.

<sup>10</sup> Werner Bergengruen: *Privilegien des Dichters*. Zürich 1957, S. 87.

<sup>11</sup> Bergengruen: *Schreibbischerinnerungen*, S. 124.

<sup>12</sup> Ebd., S. 125.

<sup>13</sup> Karlheinz Deschner: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*. München 1960, S. 77.

geführt. Er selbst habe sich einer gottlosen Überheblichkeit schuldig gemacht – sein Spiel mit den involvierten Menschen sei selbst verbrecherisch gewesen. Der Roman zeigt das schuldhaftige Versagen des Einzelnen – auch des Mächtigsten. Er erzählt – so heißt es in der Präambel unter dem Motto „Ne nos inducas in tentationem“ – von der „Tötung eines und von der Schuld aller Menschen“, von „den Versuchungen der Mächtigen und von der Leichtverführbarkeit der Unmächtigen und Bedrohten.“<sup>14</sup> Der Roman zeige, dass nach solchen Erfahrungen „unser Glaube an die menschliche Vollkommenheit eine Einbuße erfahre. Vielleicht, dass an seine Stelle ein Glaube an des Menschen Unvollkommenheit tritt [...]“<sup>15</sup> Schuld, Versuchung, Verführbarkeit, Unvollkommenheit als Charakteristikum des Menschen – es bedarf keiner großen Vorstellungskraft, um zu ahnen, in welchem Maße die Leser seit 1935 diesen Roman als verdeckte Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich lasen. Dabei darf eine simplifizierende Lesart abgelehnt werden, als müsse in der Gestalt des Großtyrannen das Bild Hitlers gesehen werden, auf den auch dessen Bauwut und Kinderlosigkeit hindeuteten. Bergengruen hat sich in seinen „Schreibtischerinnerungen“ gegen diese Auslegung gewandt. Schon die lange Entstehungszeit des Romans verbiete es, an solche unmittelbaren Bezüge zu denken. Seit 1926 habe er an der Geschichte gearbeitet, im Herbst 1929 seien die Präambel und die drei ersten Kapitel entstanden.

Der größte Teil des Buches ist 1933 und 1934 geschrieben worden. Vom März bis Oktober 1934 habe ich meine ganze Arbeitskraft ausschließlich dem ‚Großtyrannen‘ gewidmet, und im Herbst war er beendet, genau acht Jahre, nachdem ich seinen ersten Anhauch verspürt hatte. [...] Es beherrschte mich zuweilen ein Vorgefühl, als könne manches von den Problemen und Situationen des Buches aus dem Raum des bloßen Gedankens sehr wohl in den der Realitäten hinübertreten. Dieser Hinübertritt vollzog sich im Jahre 1933, und es war nun ein neues thetisches Element gegeben. Plötzlich hatte die geplante Romanhandlung eine unheimliche, eine fürchterliche Aktualität. Einer ganzen Nation stellten sich die Fragen, die ich den Gestalten meines Buches zu stellen dachte. Allenthalben erwies sich die Leichtverführbarkeit der Unmächtigen und Bedrohten. Alle menschliche Freiheit war aufgehoben, über jedem hing die Drohung, und fast alle Teilnehmer der Macht, bis hinunter zum kleinsten, erlagen der Versuchung des Gottgleichseinwollens. Ich befand mich in einem Zustande der Verzweiflung und Empörung über all das, was sich vor meinen Augen abspielte, und der brennenden Besorgnis über das, was von der nächsten Zukunft erwartet werden mußte. Jetzt verstand es sich von selbst, daß mein Buch nach der Antwort nicht nur auf immer anpochende Menschheitsfragen, sondern auch auf die konkreten Fragen der deutschen Gegenwart zu suchen hatte. Und nun prägten sich manche Züge mit ganz anderer Schärfe aus, als ursprünglich in meiner Absicht gelegen hatte. [...] Es war nicht möglich, die Chance ungenutzt zu lassen.<sup>16</sup>

Es bedurfte keiner Hitler-Allegorie, für die die Gestalt des Großtyranns trotz aller Überheblichkeit und Egozentrik noch viel zu ‚anständig‘ geschaffen wäre – nebensächliche Analogien wie die Bauwut und die Kinderlosigkeit waren nicht nötig, um die sich steigernde Hybris des machiavellistischen und am Ende doch einsichtigen und positiv gezeichneten Renaissance-Tyrannen zur Reflexion von Macht und Gerechtigkeit, von Alleinherrschaft und Demokratie zu führen. Es war nicht zuletzt der mit den Mitteln der Spannungserzeugung im Kriminalroman hervorgebrachte Druck, der nicht nur auf den Hauptfiguren, sondern auf der ganzen Stadt lastet, der die sensiblen Leser die Nähe zur eigenen Lage in Deutschland erkennen ließ. Bergengruen versteht es, durch Evokation einer bedrückenden Wetterlage (so auch, und noch gesteigert,

---

14 Werner Bergengruen: *Der Großtyrann und das Gericht. Roman*. Berlin/Darmstadt/Wien o.J.[1949], S. 7.

15 Ebd.

16 Bergengruen; *Schreibtischerinnerungen*, S. 174f.

in seinem zweiten großen Roman) das kaum erträgliche vergiftete Klima unter der Diktatur spüren zu lassen:

Und in der Tat begann schon in den Morgenstunden die Herrschaft jenes bösen Windes, der feucht und heiß von Südosten weht. Die Luft wurde dunstig, der Himmel deckte sich mit eiter- und bleifarbenen Schleimern, deren Schichtung eine tückisch und trüg stechende Sonne vergebens zu durchdringen trachtete. Von diesem Winde sagen einige, er bringe die winzigen Sporen einer giftigen Wüstenpflanze unsichtbar mit sich. Wie sich dies nun auch verhalten mag, gewiß ist es, daß er bei vielen Menschen Änderungen des Gemütszustandes heraufführt. Bei einigen bewirkt er eine Lähmung ihrer Entschluß-, bei anderen ihrer Urteilskräfte, in diesem Unmut und Ängstlichkeit, in jenem ein übermäßiges und prahlerisches Selbstvertrauen. In manchen erweckt er einen unregelmäßigen Tätigkeitstrieb, andere bestimmt er zu einem nörgerischen Müßiggang. Hier hat er ein leibliches Mißbehagen im Gefolge, dort eine Verwirrung der Seele und des Gewissens, und selbst ein strenger Richter setzt es mildernd in Anschlag, wenn eine Tat der Wildheit, Leidenschaft oder Auflehnung zu der Zeit dieses Windes begangen wurde. Es erstreckt sich aber seine unheimliche Kraft auch darauf, daß er gewisse Leute zu einer dreisten, ja, schamlosen Offenheit bringt; er nötigt verborgene Dinge ans Licht und läßt stürmisch aufsteigen, was der Mensch in sich verschlossen oder gar vergessen hielt. Kurz, er stellt alle, die seiner Beeinflussung zugänglich sind – und dies sind nicht wenige –, auf irgendeine Weise scheinbar außerhalb ihres alltäglichen Wesens.<sup>17</sup>

Es gab wohl nicht wenige Leser, die eine versteckte Bedeutung der „Herrschaft jenes bösen Windes“ aus Südosten oder der „giftigen Wüstenpflanze“ und ihrer Auswirkungen bis hin zur „Lähmung ihrer Entschluß-, bei anderen ihrer Urteilskräfte“, „Verwirrung der Seele und des Gewissens“ erkannten. Viele mussten sich durch die Tyrannei „außerhalb ihres alltäglichen Wesens“ gestellt sehen. Dank solcher Passagen mit politischem Hintersinn haben aufmerksame Leser wohl eher die Mängel der Prosa übersehen, die besonders dieses so erfolgreiche Werk für spätere Lektüre schwierig machten. Die Rechtfertigung zahlreicher Manierismen mit dem intendierten Zeitkolorit der Renaissance dürfte kaum überzeugen. Bergengruen verwendet häufig originell klingende Wortprägungen (z.B. „händelfangerisch“, „spürererischer Argwohn“ [80]) oder Redewendungen, die der Idiomatik widersprechen: „ein plötzlich aufbrausender Entschluß“. „binnen einigem“ (81).

Es war Karlheinz Deschner, der 1957 in seiner Streitschrift *Kitsch, Konvention und Kunst* den Stil der vom Bildungsbürgertum hochgeschätzten Autoren Hermann Hesse, Hans Carossa, Ernst Jünger, Rudolf G. Binding und Werner Bergengruen als epigonal bezeichnete. Sie schrieben eine Sprache, die 150 Jahre vor ihnen Goethe und Kleist geschaffen hätten.<sup>18</sup> Die „sprachlichen Schludrigkeiten“, die Deschner auf mehreren Seiten aufreißt, sind nur zum Teil evident; über viele seiner Beispiele lässt sich streiten. Aber sein Verdienst liegt im provozierenden Hinweis auf Schwächen der gepriesenen Dichter und auf der Empfehlung von Schriftstellern, die überwiegend aus Deutschland vertrieben worden waren, aber Werke von ganz anderer Qualität vorgelegt hatten – so Robert Musil, Hermann Broch oder Hans Henny Jahnn.

Präziser und systematischer hat der in Melbourne lehrende Germanist Christian Grawe die Sprache in der *Der Großtyrann und das Gericht* untersucht. Ihm sind zunächst eigenartige Wortbildungen wie „lauersam“ (152) oder „Fehlwege“ (268) oder „Krummzügigkeiten“ (292) aufgefallen.<sup>19</sup> Abweichungen von der konventionellen Sprache, grammatische Verschiebungen und kleine Veränderungen der Wörter

<sup>17</sup> Bergengruen: *Der Großtyrann und das Gericht*, S. 77 f.

<sup>18</sup> Karlheinz Deschner: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*. München 1960, S. 77.

<sup>19</sup> Christian Grawe: *Sprache im Prosawerk. Beispiele von Goethe, Fontane, Thomas Mann, Bergengruen, Kleist und Johnson*. Bonn, 2. Aufl. 1987, S. 25-37. Hier S. 25.

wie „Wissensgierde“ (statt „Wissensgier“ oder „Wissensbegierde“) erzeugen keine ästhetische Qualität über den gewohnten Wortgebrauch hinaus. Oft genügt die Veränderung von Präfixen oder Suffixen: „Bleibsel“ statt „Überbleibsel“ (284), „Gewalt tun“ statt „Gewalt antun“ (43) oder Präfixe und Suffixe werden ausgetauscht, so dass Neologismen entstehen wie „erwahrheitet“ (131) statt „bewahrheitet“, „Andringlichkeit“ statt „Zudringlichkeit“ (236), „verhältnisweise“ (104) statt „verhältnismäßig“. Daneben gibt es ein Auswechseln von Präpositionen: „Er galt für“ (143, 171) statt „er galt als“, „nimm es dir nicht allzusehr aufs Herz“ (242) statt „nimm es dir nicht zu Herzen“. Gelegentlich dreht Bergengruen zwei Wortarten in ihrer Funktion einfach um: aus „frische Luft“ wird „in luftiger Frischung“ (23), statt „abweisend“, „mit deutlichem Abweis“ (160). Insgesamt erweise sich Bergengruens Stil „als gestelzt, originalitätssüchtig und traditionsbefangen“ – überall „dieselbe Preziosität und snobistische Originalitätssucht“.<sup>20</sup> Dieser vielfach belegten Kritik wäre nur entgegenzuhalten, dass diese Maniertheiten überwiegend Bergengruens erstem erfolgreichen Roman eigen sind; in den Erzählungen und im zweiten großen Roman ist er seltener dieser Stilistik gefolgt.

Wer Lesergeschichte schreibt, muss auch zeitgenössische Lektüren berücksichtigen, die sich an dieser präziösen Stilistik nicht gestört haben. Hätten die parteiamtlichen Zensoren die Hitler-Allegorie wahrgenommen, die das Buch für viele verbarg, hätten sie es sofort verbieten müssen. Aber die Parteizeitung *Völkischer Beobachter* urteilte zunächst unter der Rubrik „Neue Romane für den Weihnachtstisch“ am 7.12.1935 positiv über die Hauptfigur: Es sei eine der „Herrengestalten der Renaissance“.<sup>21</sup> Dieses ständig wiederholte Urteil hat den Roman zunächst vor der Zensur geschützt. Zweifellos fand er – die hohen Auflagen beweisen es – sehr viel Beachtung. Nicht zuletzt jüngere Leser haben darin Bestätigung ihrer Grundsätze und ihrer kritischen Distanz zum Regime gefunden. Heinrich Böll nennt unter den Büchern, die er sich als junger Mann und Schüler kaufte – wie die ganze Familie 1936 ständig nahe am finanziellen Ruin lebend – neben französischen, englischen und russischen Autoren auch Bergengruen, „solange es ihn gab“.<sup>22</sup>

Auch Willi Graf, der dem Kreis der „Weißen Rose“ angehörte, hat Bergengruen gelesen. Hans Scholl hat den Dichter im Herbst 1941 bei Carl Muth kennengelernt, während ihm Willi Graf persönlich nie begegnete. Auf *Der Großtyrann und das Gericht* hatte Graf am 10.11.1936 in großen Lettern seinen Freund Hans Eckert hingewiesen, vermutlich weil das Buch als verschlüsselter Angriff auf Hitler verstanden wurde.<sup>23</sup> In Briefen aus Russland an Marita Herfeldt (24.9.1942) berichtet Graf von der begeisterten Lektüre des Romans *Am Himmel wie auf Erden*, den auch die Freundin gelesen hatte. „Manches wahre und warnende Wort steht darin, und man ist froh darüber. Es tut ja nichts, daß es sich um Schicksale in Preußen dreht, Dr. Carion ist ein

<sup>20</sup> Ebd., S. 32. Vgl. S. 27ff., 31.

<sup>21</sup> Günter Scholdt: *Autoren über Hitler. Deutschsprachige Schriftsteller 1919-1945 und ihr Bild vom „Führer“*. Bonn/Berlin 1993, S. 860, Anm. 17. Scholdt hat das so oft und falsch nachgeschriebene Zitat („Führerroman der Renaissance“) richtiggestellt. Eine ähnliche Deutung stamme von Franke-Heilbronn in *Neue Literatur* (1936), S. 346.

<sup>22</sup> Heinrich Böll: *Was soll aus dem Jungen bloß werden.. Oder: Irgendwas mit Büchern*. München, 7. Aufl. 1998, S.81.

<sup>23</sup> Willi Graf: *Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. von Anneliese Knoop-Graf und Inge Jens. Einleitender Essay von Walter Jens. Frankfurt am Main 1988, S. 330.



Süddeutscher, der die Schicksale anders erlebt und deutet. Die Form des Romans ist großartig, diese Steigerungen und Spannungen, man ist beim Lesen selbst voller Unruhe.<sup>24</sup> In einem Brief aus München an Marita Herfeldt (8.12.1942) geht er auf Überlegungen der Freundin zu Bergengruen ein.<sup>25</sup>

Ein wichtiger Zeuge für die Widerstandskraft, die von Bergengruens Romanen ausging, ist der Tübinger Studentenpfarrer der dreißiger Jahre, Bernhard Hanssler, der Bergengruen persönlich kannte und ihn später in einem Artikel als den „vorläufig letzten katholischen Dichter“ würdigte.<sup>26</sup>

In einem Statement Hansslers in A. Koplins Fernsehfilm über Bergengruen (Bayerischer Rundfunk) heißt es: „Es ist gar nicht zu sagen, was dieses Buch ‚Der Großtyrann und das Gericht‘ uns bedeutet hat. Da wurde in einem Symbol eines Renaissance-Herrschers Adolf Hitler vorgeführt, und damit die Macht und die Übergriffe der Macht und die Bedenkenlosigkeit der Macht und dazu als Ergänzung, als Gegenstück die Verführbarkeit der Menschen. Das war Drittes Reich, das wir vor Augen hatten.“<sup>27</sup>

Benno von Wiese hat im Rückblick auf die dreißiger Jahre und seine Lektüre von Bergengruens Roman bekannt: „Meine Generation, damals um die dreißig Jahre alt, soweit sie nicht mitmarschierte und sich von Hitler mißbrauchen ließ, hat das Buch durchaus als eine getarnt kritische, für uns jedoch unmißverständliche Auseinandersetzung mit dem herrschenden Regime gelesen.[...] Warum fanden wir hingegen in den Jahren um 1935 Bergengruens Erzählung so brisant, so politisch faszinierend, daß wir sie mit Herzklopfen und Flüsterpropaganda weiterreichten?[...] Und heute? ‚Der Großtyrann‘ ist ein eher altmodischer, dem Erzählstil des neunzehnten Jahrhunderts verpflichteter, an Conrad Ferdinand Meyer erinnernder Roman, eigentlich eine ausgebaute Novelle – in der Sprache etwas getragen, manchmal feierlich, manchmal aber auch spröde.“ Dennoch bleibe zu wünschen, „daß die Leser zu diesem Buch eines mutigen und integren Autors und eines begnadeten Erzählers wieder greifen werden.“<sup>28</sup>

Der *Großtyrann* ist sowohl Kriminalroman als auch historischer Roman, wenn auch die historisierenden Elemente in Maßen verwandt werden. Der zweite große Roman Bergengruens, *Am Himmel wie auf Erden*, ist 1940 erschienen. Der Autor hat acht Jahre daran gearbeitet. Die Parallelen sind offenkundig: Beide Romane bauen eine diffuse Atmosphäre des psychischen Drucks auf. Im früheren Text ist es der Größenwahn des Tyrannen, der ein ganzes Gemeinwesen fesselt, im späteren ist es die wachsende Furcht vor einer Katastrophe; beide Romane enden kathartisch.

In den Literaturgeschichten, die in den letzten Jahrzehnten erschienen sind, wird dieser Roman selten erwähnt. Mit seinen 624 Seiten hat er die Literaturhistoriker wohl

24 Ebd., S. 170.

25 Ebd., S. 178.

26 Bernhard Hanssler: „Der vorläufig letzte katholische Dichter“. In: *Konradsblatt* Nr. 38, 19. September 1982, S. 18.

27 Zit. n. Günter Scholdt: „Bergengruen heute“. In: *Bergengrueniana*. Hrsg. von Ekhard Lange. Berlin 2012, S. 71-97. Hier S. 77.

28 „Gegen den Hitler in uns selbst. Benno von Wiese über Werner Bergengruen: ‚Der Großtyrann und das Gericht‘ (1935)“. In: *Romane von gestern – heute gelesen*. Bd. 3: 1933-1945. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1990, S. 61-68. Hier S. 62, 63, 67, 68.

überfordert, obwohl es auch stilistisch der bessere Roman sein dürfte. Er ist formal traditionell und nützt keine der Möglichkeiten der literarischen Moderne. Immerhin: es ist ein Berlin-Roman! In einem Zeitungsartikel hatte Bergengruen 1931 von der Furcht der Menschen des 16. Jahrhunderts vor einer Sintflut in den Städten Berlin und Köln gelesen und sich darauf intensiv mit einschlägigen historischen Studien beschäftigt. Eine der Hauptfiguren, der Humanist und Zeitgenosse Melanchthons Johann Carion, Hofastrologe des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I., veröffentlichte 1521 eine *Prognosticatio und erklerung der grossen wesserung/Auch anderer erschrockelichenn würckungen. So sich begeben nach Christi unsers lieben hern geburt/Funffzehen hundert und 24. Jar*. Carion sah eine Wasserkatastrophe, eine neue Sintflut, voraus, allerdings in eher beschränktem Ausmaß. Das entscheidende Datum ist der 15. Juli 1524. An diesem Tag sollen Berlin und Köln durch eine Sintflut untergehen. Es ist zugleich der Festtag des heiligen Kaisers, Heinrichs II., und zugleich die fünfhundertste Wiederkehr seines Todestages.<sup>29</sup> An diesem Tag soll sich die ‚große Konjunktion‘ des Jupiter und des Saturn ereignen. Bergengruen hat sich intensiv mit der Astrologie befasst. Sie beruht auf einem Urvertrauen in die Gesetzmäßigkeit des Kosmos, dem Grundgesetz aller geheimen Erkenntnis: „Das Untere ist wie das Obere, und das Obere ist wie das Untere.“ Daraus wird der Buchtitel – mit religiösem Einschlag – verständlich.<sup>30</sup> Obwohl der Gelehrte, der Kurfürst und sein Kammerjunker Ellnhofen sogar mit rasch erlassenen Gesetzen versuchen, das Wissen um die katastrophale Zukunft geheim zu halten und alle in der Bevölkerung umlaufenden Gerüchte zu unterdrücken, ahnt man doch etwas, so dass eine die Massen erfassende Hysterie grassiert. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Aussätzigen, die „Guten Leute“, die in einem Spital eingesperrt sind – darin ist eine Parallele zu den Konzentrationslagern gesehen worden. Die ursprüngliche Bevölkerung des noch weitgehend sumpfigen und nur zu einem kleinen Teil meliorisierten Landes, des „Wasserlandes“, die Wenden (heute: Sorben), sind teilweise rechtlos oder haben sich den deutschen und christlichen Einwohnern noch nicht angepasst. Sie haben in der ‚Unterwelt‘ sogar einen heimlichen König, der als Kutscher des Kurfürsten am Ende vom Blitz getroffen wird. „Der Roman macht damit entschieden Front gegen die nationalsozialistische Rassenpolitik.“<sup>31</sup> Am Ende entlädt sich die kaum noch erträgliche Schwüle in einem gewaltigen Gewitter:

Es blitzte und donnerte immer noch, als er [der Kurfürst, G.S.] über den Mühlendamm nach Berlin gelangte. Er ließ sein Pferd Schritt gehen; es lag ihm nicht daran, bestimmte Ziele geschwind zu erreichen, sondern den Bewohnern der Städte die Gewißheit seiner Gegenwart zu geben. Die Wasserfahrzeuge waren fast alle von der Spree verschwunden. Manche waren aufs Land gezogen und umgestülpt, andere am Ufer festgemacht worden; diese lagen tief im Wasser, so sehr hatte der Regen sie gefüllt. Die Straßen waren von Menschen leer. Ab und zu rannte ein Mann im Mantel oder eine Frau mit über den Kopf geschlagenem Rock vorüber. Weißliche Wasserblasen wogten über das Pflaster, den Pferden gingen die Bäche an manchen Orten bis über die Sprunggelenke. Immer wieder glühten die Häusermauern in violetterm und grünlichem

<sup>29</sup> Vgl. Bergengruen: *Privilegien des Dichters*, S. 56f., 61.

<sup>30</sup> Ausführlicher dazu Manfred Windfuhr in seiner vorzüglichen Interpretation des Romans: „Metaprognostische Reaktionen auf eine Unheilsvorhersage. Werner Bergengruen, ‚Am Himmel wie auf Erden‘. In: Manfred Windfuhr: *Zukunftsvisionen. Von christlichen, grünen und sozialistischen Paradiesen und Apokalypsen*. Bielefeld 2018, S. 166-176. Hier S. 173f.

<sup>31</sup> Hermann Kurzke: „Heidnisches Urgestein. Über Werner Bergengruen, ‚Am Himmel wie auf Erden‘ (1940)“. In: *Romane von gestern – heute gelesen*. Bd. 3: 1933-1945. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1990, S. 246 – 250. Hier S. 250.

Feuer auf, immer wieder warfen sie den Hall des Donners verstärkt zurück. Die vier Elemente, das Feuer, das Wasser, die Luft und die Erde, schienen sich zu mischen, und mit solcher Gewalt wurden die Wolken aufgerissen, daß die Leute an den Fenstern bis in den richtigen Himmel sehen konnten, den glühenden Himmel jenseits der Wolken, aus welchem die Blitze ihr Feuer nehmen, ehe sie erdwärts fahren. Mit dem Ausbruch des Gewitters war alle Gewalttätigkeit erloschen. Die Leute flüchteten in die Häuser, und wo sie diese verschlossen fanden, da suchten sie Unterschlupf in den Kirchen, in Torwegen und offenen Schuppen und unter vorspringenden Dächern. Sie standen oder kauerten, eng aneinandergedrückt. Viele beteten. Andere sprachen zitternd davon, daß ein solches Unwetter seit Menschengedenken nicht erlebt worden sei.<sup>32</sup>

Der Kurfürst hatte sich mit seinem Hofstaat auf den Tempelhofer Berg geflüchtet, der einzigen Erhebung weit und breit. Mitten im Unwetter kehrt er in die Stadt zurück. Vier Pferde, die seiner Kutsche vorgespannt sind, und der Kutscher werden vom Blitz getötet. So endet die große Furcht<sup>33</sup> in der Entladung einer Gewitterfront. „Die Banalität des Gewitters düpiert den Aufwand von Metaphysik“<sup>34</sup> und Astrologie.

Wenn der sensible Leser auch immer wieder Parallelen zur Bombenfurcht der Berliner, den KZ-Häftlingen oder den Juden als angeblich minderwertiger ‚Rasse‘ entdecken konnte, so war doch der Roman wie sein Vorgänger nicht von Anfang an als ‚Kampfschrift‘ oder als ‚Trostbuch gegen die Furcht‘ geschrieben worden. Aber durch die Wucht der Ereignisse sei es während der Arbeit „mit Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit in den Kampf gegen die Tyrannei hineingerissen und nun mit klarem Bewußtsein als Kampfmittel an der Front des geistigen Widerstands eingesetzt werden.“<sup>35</sup> Dem Roman ist das neutestamentliche Wort „Fürchtet euch nicht!“ vorangestellt – es führt ins Zentrum des Buches. In einer Nachschrift heißt es: „Dieses Buch wurde begonnen im Sommer 1931 und beendet im Sommer 1940, während der Konjunktion des Jupiter und des Saturn.“<sup>36</sup> Es ist die gleiche Konstellation wie 1526, die Sternstunde, unter welcher er sein Werk vollendet hat. „Im Sommer 1940 haben sich Jupiter und Saturn erneut gefunden, diesmal im Zeichen des Stieres. [...] Mit dieser Jupiter-Saturn Konjunktion [zugleich eine fünffache Konjunktion von Planeten] wurde das große Völkerringen um die Herrschaft über die Erde eingeleitet und das Unerbittliche dieses Ringens angedeutet.“<sup>37</sup> Der Roman wurde im Jahr seines Erscheinens verboten und war doch bereits erfolgreich – das von mir antiquarisch erworbene Exemplar trägt auf dem Titelblatt den Vermerk: „60. Tausend“.

Die Novellen und Erzählungen Bergengruens sind kaum überschaubar. Wohl keine Bibliothek hat Wert darauf gelegt, alle Veröffentlichungen des Autors zu sammeln. Hinzu kommt eine Schwierigkeit des Buchgeschäfts: Bergengruen musste als freier Schriftsteller vom Verkauf seiner Bücher leben. Große Erfolge wie mit seinen beiden Romanen waren selten. Allzu oft bestand ein neuer Band mit Erzählungen aus zwei oder drei neuen Texten und mehreren bereits veröffentlichten. Eine historisch-kritische Ausgabe wäre auch in dieser Hinsicht von Nutzen. Ich beschränke mich auf

**32** Werner Bergengruen: *Am Himmel wie auf Erden. Roman*. Hamburg 1940, S. 599.

**33** Über Furcht und Furchtüberwindung vgl. Windfuhr: „Metaprognostische Reaktionen auf eine Unheilsvorhersage“, S. 174 f.

**34** Kurzke: „Heidnisches Urgestein“, S. 249. Vgl. dazu Alfons Rosenberg: „Sternstunden“. In: *Dank an Werner Bergengruen*. Hrsg. von Peter Schifferli. Zürich 1962, S. 36-43 und die Interpretation von Helmut Motekat: „Am Himmel wie auf Erden“. Roman von Werner Bergengruen“. In: *Jahrbuch der Albertus-Universität zu Königsberg* 1953, Heft 3, S. 128-147.

**35** Bergengruen: *Schreibtscherinnerungen*, S. 160f.

**36** Bergengruen: *Am Himmel wie auf Erden*, S. 621.

**37** Rosenberg: „Sternstunden“, 42f.

Hinweise auf zwei Texte, die zumindest bis vor kurzem noch ihre Geltung als Schullektüre behaupten konnten: *Die drei Falken* (1937) und *Die Feuerprobe* (1933).<sup>38</sup>

Bergengruen ist bis heute einer der bemerkenswerten Novellisten deutscher Sprache. Er hat sich auch theoretisch zu dieser Gattung geäußert und kennt die Diskussion um die Merkmale der Gattung, die bis zu Goethe und Tieck zurückreicht. In seiner *Falken*-Novelle grüßt er gleichsam eines der klassischen Vorbilder, Boccaccio. In strenger Konstruktion – wie sie auch den *Großinquisitor* kennzeichnet – erzählt Bergengruen einen Erbschaftsfall: Ein berühmter Falkenmeister hinterlässt drei edle und hochgezüchtete Tiere seinen Erben. Das Testament fordert die Versteigerung der Falken. Im Sinne einer „unerhörten Begebenheit“ lässt Cecco, ein stadtbekannter Hallodri, als dessen Vater der Erblasser sich in seinem Testament bekennt, den ihm zugesprochenen Falken fliegen. So entstehe „ein Bild königlicher Herzensfreiheit, ein Bild der Großmut und Hochherzigkeit“, „also gerade jener seelischen Elemente, die damals aus der deutschen Realität ohne Spur verschwunden zu sein schienen.“<sup>39</sup> Wir können den Text heute nicht mehr als eine Novelle lesen, die Spuren ihrer Entstehung im Dritten Reich aufweist. *Die Feuerprobe* (1933) erzählt von einer einst in Riga abgelegten Feuerprobe: Die Frau eines Rats Herrn wird von ihm der ehelichen Untreue mit einem jungen Mann bezichtigt. Sie übersteht die Feuerprobe und wird nun wie eine Heilige verehrt. Der junge Mann, der anfangs unter die Gefallenen eines Krieges gezählt wurde, kehrt zurück; beide setzen ihr Verhältnis fort. Die Frau lässt sich das längst erkaltete und inzwischen geweihte Eisen noch einmal auflegen und verbrennt. Der prägnante Vorfall der ‚Feuerprobe‘ als ‚Begebenheit‘ prägt den novellistischen Diskurs.<sup>40</sup> Er stellt die Frage nach Schuld und Buße, v.a. nach der Gnade Gottes in den Mittelpunkt. Die Novelle ist ein Beispiel für die geradezu theologische Durchdringung eines Textes – geschrieben noch vor Bergengruens Übertritt zur katholischen Kirche im Jahre 1936. Diese religiöse Grundierung dürfte in den letzten Jahren mit dazu beigetragen haben, dass auch dieser Text trotz seiner Qualität als Erzählung nicht mehr als Schullektüre empfohlen wurde. Allgemein gilt für die Präsenz Bergengruens in Lehrplänen, dass Mitte der fünfziger Jahre ein Höhepunkt erreicht war; noch in den frühen sechziger Jahren wird in der Oberstufe die Lektüre von *Der Großtyrann und das Gericht* und einer der genannten Novellen empfohlen. Zweifellos war die erzählende Prosa Bergengruens Stärke. Es war nicht übertrieben, wenn er als vorzüglicher Erzähler bezeichnet wurde. Es lag vor allem an der Wahl der meisten Stoffe aus früheren Jahrhunderten, einem gewissen Historismus, dass dennoch das Interesse an seinen Erzählungen allmählich nachließ. Wir können uns schlecht vorstellen, welche Wirkung eine Lesung Bergengruens auf seine Hörer- und Lesergemeinde ausübte. In einem Bericht von 1957 heißt es u.a. – der Ton entspricht der emotionalen Rezeptionsstimmung:

Das wird nicht nur in Karlsruhe so sein, sondern überall, wo ihm die Herzen seiner Verehrer entgegen schlagen: Daß die größten Vortragssäle gerade groß genug sind, um einigermaßen vollzählig dem Dichter Werner Bergengruen lauschen zu können. [...] Der mit enthusiastischem Beifall willkommen geheiβene Dichter selbst jedoch, der im September 65 wird, verzichtete zugunsten einer Dame auf die eigene Sitzgelegenheit, um danach seinen pausenlosen eineinhalbstündigen Vortrag wortwörtlich ‚durchzustehen‘. Was

<sup>38</sup> Dieser Titel war im Reclam-Gesamtkatalog 2014 noch enthalten.

<sup>39</sup> Bergengruen: *Schreibtitischerinnerungen*, S. 176f.

<sup>40</sup> Vgl. Sascha Kiefer: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 93f.

Bergengruen in dieser, allseitig trotzdem als viel zu kurz empfundenen Zeitspanne gab, war ein köstliches compositum mixtum aus Ernstem und Heiterem, aus Vers und Prosa, worauf er sich in gleich souveräner Weise und so unvergleichlich als sein eigener Vortragskünstler versteht. In ihm verkörpert sich so etwas wie der Archetyp des Dichters, dem alles, die Regungen des Herzens und die kreatürliche Welt, zum gestaltungsfreudigen Anlaß wird, die Wunder Gottes zu preisen mit jenem kindlich frommen Sinn, der sich eins weiß mit der allumfassenden Liebe des Schöpfers.<sup>41</sup>

Solche hymnischen Töne des Berichterstatters klingen heute so fremd wie manche Werke Bergengruens. Die „Fülle der Gesichte“ und „Tiefe der Gedanken“<sup>42</sup> stammen aus der „frohen Gewißheit seines christ-katholischen Glaubens“. Welcher Journalist, welche Journalistin würde es sich heute erlauben, die Qualität einer Lesung mit dem Glaubensbekenntnis des Vortragenden in Verbindung zu bringen? Die Werke spielen eine bescheidene Rolle – gemessen an der Darbietung des Dichters als Heilsbringer und Tröster. Er hält der flüchtigen Zeit die Beständigkeit einer angeblich überzeitlichen Dichtung entgegen. Bergengruen reklamiert für sich – wie auch einige seiner Dichterfreunde – die Gabe eines poetischen Weltenschöpfers, eines „poeta creator“.<sup>43</sup> Er stilisiert sich als einen neuen Antaios, wenn er sich einen „agratischen Menschen“ nennt.

Ich ertappe mich lächerlicherweise selbst in Berlin immer wieder dabei, daß ich den Asphalt des Bürgersteiges meide und, wo es möglich ist, auf jenem schmalen Erdstreifen gehe, in den man ab und zu einen symbolisch gemeinten Alleebaum gesteckt hat. Ich kann nicht leben außerhalb des natürlichen Rhythmus der Jahreszeiten. In dies baltisch-agrarische Element mag es auch gehören, daß ich kein Bedürfnis nach Freiheit (im Sinne von Loslösung), aber ein beherrschendes und auch wohl reizbares Bedürfnis nach Unabhängigkeit habe. Am Stärksten fühle ich mich angerührt von der Natur und von der Geschichte als von den beiden großen Erscheinungsformen des organischen Lebens, also des Gewachsenen und Gewordenen im Gegensatz zum Gemachten. Natur und Geschichte schaffen zusammen eine Landschaft und deren stärksten Ausdruck: ihren Mythos. Ich habe wohl kaum etwas geschrieben, es sei Gedicht, Novelle, Roman, dessen heimlichen oder offenkundigen Grund nicht die Landschaft bildete, die empirische wie die mythische.<sup>44</sup>

Es dürfte Bergengruen nicht entgangen sein, dass er mit solchen Thesen 1943 in bedenkliche Nähe der nationalsozialistischen Literaturdoktrin der Bindung an ‚Blut und Boden‘ geriet. In der Begründung, warum die Erzählung „handlungsmäßig vom außerordentlichen Ereignis“ ausgehen soll, sucht er das

aus der Menge der Geschehnisse durch Bewegung, Reichtum und Steigerung der Lebensgefühle Hinausragende. Es gilt also die Darstellung und Deutung des Einmaligen, des Einzelfalles. Aber wie ich die Welt nur als eine Einheit zu empfinden vermag, so ist mir auch der Einzelfall, und sei es der abenteuerlichste und scheinbar isolierteste, nichts als die Manifestation ewig verbindlicher und schlechthin gültiger Gesetze und deren Offenbarwerden, [...] das, was ich als metaphysische Pointe bezeichnen möchte, scheint mir denn auch den Kern jeder erzählenden Kunst zu bilden.<sup>45</sup>

Mit dem Verweis auf die „metaphysische Pointe“ rettet sich Bergengruen vor dem Verdacht, insgeheim doch in der Nähe des Nationalsozialismus zu stehen. Sein Sinn für das Anekdotische und seine Selbstdeutung als ‚mündlicher Mensch‘ lassen sich – in seinem Sinne – bei aller Erkenntnis von Gefährdung und Schuld auf einen – wie er meinte – unzerstörbaren menschlichen und religiösen Grund zurückführen.

41 „Werner Bergengruen las aus eigenen Werken. Beim Katholischen Akademikerverband“. In: *Badische Volkszeitung* 7.5.1957.

42 Ebd.

43 Werner Bergengruen: *Dir zu gutem Jahrgelait. Eine Glückwünschgabe*. Zürich 1949, S. 7-18.

44 Werner Bergengruen: *Herzog Karl der Kühne oder Gemüt und Schicksal*. Hamburg 1943 [Wort über mich selbst], S. 347f.

45 Ebd.

Seine Lesungen hat Bergengruen mit Gedichten eröffnet und beschlossen – im Zentrum standen jeweils Erzählungen. Bergengruens Lyrik ist nicht leicht zu überblicken. Es fehlt eine Sammlung seiner Gedichte. In den damals gängigen Anthologien finden sich eher heitere Texte neben wenigen aus den Lyrikbänden der Kriegszeit. Mit dem Vortrag von *Leben eines Mannes*, *Auf ein Grab* oder mit *Der Hund in der Kirche* und besonders mit dem noch heute nicht vergessenen *Kaschubischen Weihnachtslied* ließen sich die Zuhörer gewinnen. Die eher ‚politischen Gedichte‘ aus der jüngsten Vergangenheit dürfte Bergengruen den Davongekommenen kaum zugemutet haben.<sup>46</sup> Die große Publikumsresonanz, die Bergengruens Gedichte nach dem Kriege fanden, war durch die konventionelle Formensprache und ihre Funktion möglich, Trost und Beruhigung in scheinbar zeitlosen Rückzugsräumen zu spenden. Zum einen war es die Naturlyrik, die bis 1960 etwa das erfolgreichste Lyrikgenre war, zum anderen eine christliche Dichtung, wie sie Reinhold Schneider und Bergengruen schrieben. Dieser lyrische Traditionalismus der vierziger und fünfziger Jahre erntete von der jüngeren Generation immer heftigeren Widerspruch. Ich erinnere mich an die für uns Schüler, die nur mit dem lyrischen Traditionalismus der Nachkriegszeit vertraut gemacht worden waren, zunächst verstörende und dann befreiende Wirkung von Hugo Friedrichs rde-Band *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). Ein ganzer, uns völlig unbekannter Kontinent moderner Lyrik war zu entdecken. Die bisher hochgeschätzten deutschen Lyriker – wie Bergengruen – wurden ihrer bislang unbestrittenen Stellung in der Nachkriegslyrik beraubt und in „einem atemberaubenden Tempo fast bis zur Bedeutungslosigkeit dekanonisiert.“<sup>47</sup>

Dabei hatte Bergengruen unter ‚Eingeweihten‘ zunächst anonym 1937 und im Dezember 1945 mit Lyrikpublikationen einige Aufmerksamkeit erregt. Von 1935 bis zum Frühjahr 1937 arbeitete er an einem Gedichtzyklus, der in Graz unter dem Titel *Der ewige Kaiser* erschien. Über die Schwierigkeiten der Veröffentlichung, die in Deutschland damals nicht möglich gewesen wäre, berichtet Bergengruen ausführlich selbst.<sup>48</sup> Zu Beginn der dreißiger Jahre wird von konservativen Autoren eine politisch-religiöse Idee des Abendlandes favorisiert, die als Widerspruch gegen die sozialistischen und demokratischen Tendenzen und den allgemeinen Säkularisierungsprozess formuliert wurde. Es war die Beschwörung des ‚sacrum imperium‘ im Sinne eines umfassenden christlichen Bewusstseins, das in der nun alles Sprechen überschwemmenden Rede vom ‚tausendjährigen Reich‘ zerstört zu werden drohte. Bergengruens *Deutsche Reise* war ein Beitrag zu dieser Erneuerung des mittelalterlichen Reichsgedankens – mit Bedacht endet das Reisebuch in Quedlinburg: „Keine bessere Stätte könnte ich mir erdenken, um meiner deutschen Reise ein Ende zu geben, als diesen Ort, den Ort Heinrichs und Klopstocks. Der Geist und die Macht

---

46 Vgl. *Deutsche Dichtung der Neuzeit*. Für die Oberstufe Höherer Schulen ausgewählt von Ernst Bender. Karlsruhe 1965; Theodor Echtermayer: *Deutsche Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Neugestaltet von Benno von Wiese. Düsseldorf 1965; *Der ewige Brunnen. Ein Hausbuch deutscher Dichtung*. Gesammelt und hrsg. von Ludwig Reiners. Aktualisiert und erweitert von Albert von Schirnding. München 1955. 4. Aufl. 2015. Von A. v. Schirnding wurde immerhin *An die Völker der Erde. 1945* aus *Dies Irae* aufgenommen.

47 Hermann Korte: „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“. In: Franz-Josef Holznagel [u.a.] (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart 2004, S.581-665. Hier S. 595.

48 Werner Bergengruen: *Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940-1963*. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll, N. Luise Hackelsberger und Sylvia Taschka. München 2005, S. 70-74.

scheinen sich gleichnishaft zu begegnen an dieser Stätte und in diesen zwei Männern, von denen jeder ein großer Beginner und Begründer gewesen ist.<sup>49</sup> In München trat Bergengruen in Kontakt mit Carl Muth, dem Herausgeber der bedeutenden katholischen Zeitschrift *Hochland*, und dem Kulturphilosophen Theodor Haecker, der sich in seinen *Tag- und Nachtbücher[n] 1939-1945*<sup>50</sup> ein leider zu wenig beachtetes Denkmal gesetzt hat – sein Name wurde durch Benjamins kritische und doch auch bewundernde Rezension seines *Vergil. Vater des Abendlandes* (1931) im Zuge der Benjamin-Renaissance seit Beginn der sechziger Jahre in Erinnerung gerufen. Als Konvertit bekennt Haecker seinen katholischen Glauben wie auch Bergengruen in aller Offenheit: Für Haecker bedeutet das Reich

jene hochherzige Herrschaft, die staatlich-politisch Stämmen und Völkern die äußerste Freiheit und Selbstbestimmung gewährt unter der einzigen Bedingung, daß das letzte Band, welches die Einheit selber ist, nicht verletzt wird: der reine, unverfälschte, katholische Glaube.<sup>51</sup>

Haeckers Wort über „die letzte deutsche Schmach dieser Tage: das Zeichen des Tieres, die Karikatur des Kreuzes – das Hakenkreuz“<sup>52</sup> formulierte den Standpunkt der Freunde. Durch die ‚Reichsidee‘ sollten ‚ewige Ordnungen‘, die Vorstellung von ‚Hierarchie‘, wie sie Dante vorgestellt hat, und ‚Universalität‘ veranschaulicht werden.<sup>53</sup> Als Beispiel für Bergengruens ‚Reichs‘-Dichtung zitiere ich das Gedicht *Das Dauernde*:

Erblosen Todes sterben die Tyrannen.  
Tribunen zeugen nicht.  
Und die der Tausende Gehör gewannen,  
gewannen sich Gericht.

Im bleichen Licht der fieberheißen Lampe  
steht weiß der Komödiant.  
Sein Auge flackt, er neigt sich an der Rampe  
und reckt verzückt die Hand.

Er kränzt sich unter dem Geschrei der Menge  
mit geil geschößnem Kraut.  
– Der Acker singt die alten Preisgesänge  
getreulich ohne Laut.

Der Herr und Knecht der selbstgeglauten Lüge  
erhitzt sich am Gewühl.  
– Der Born im mütterlichen Weltgefüge  
rauscht klar und keusch und kühl.

Der Pöbel brüllt, Fanfaren heulen schrille,  
und Wimpel blähn sich groß.  
– Das Trächtige erfüllt sich in der Stille  
und tief im dunklen Schoß.

**49** Werner Bergengruen: *Deutsche Reise*. Berlin 1934, S. 198f.

**50** Erste vollständige und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Hinrich Siefken. Innsbruck 1989. Vgl. Walter Benjamin: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main 1966 („Privilegiertes Denken. Zu Theodor Haeckers ‚Vergil‘“, S. 467-474).

**51** Theodor Haecker: *Essays*. München 1958, S. 466. Zuerst in: *Der Brenner* 13 (1932), S. 13ff.

**52** Ebd., S. 471.

**53** Zur Reichsidee vgl. ausführlich Albert J. Hofstetter: *Werner Bergengruen im Dritten Reich*. Diss. Freiburg (Schweiz), Luzern 1968, S. 46ff.

Wie wollten vor dem Abend sie bestehen,  
die schäumend, fort und fort  
in tausendfachem Hin- und Wiederdrehen  
gebuhlt ums hohle Wort?

Und wo des Zorns geschwollene Dämonen  
den Weinberg und den Hain,  
das Fruchtgelände und den Herd bewohnen,  
wie soll die Saat gedeihn?

O giergehetzte Rufer nach dem Beile,  
Aufspürer alter Schuld -  
Nur das Vergängliche kennt Haß und Eile.  
Die Dauer hat Geduld.

Am Himmel, wenn Gewölk und Dunst zerrannen,  
steht groß das alte Licht.  
Erblosen Todes sterben die Tyrannen.  
Tribunen zeugen nicht.<sup>54</sup>

Bergengruen richtet die Gedichte dieser Sammlung in seiner selbstgewählten Funktion als „Offenbarmacher ewiger Ordnungen“ an die abstrakte symbolische Figur des ‚ewigen Kaisers‘.

Mit ihm verbinden sich natürlich zunächst Vorstellungen von den bedeutenden Kaisern des ‚Heiligen römischen Reichs deutscher Nation‘ als Beschützer der Einheit und der Bedrückten. Gemeint ist wohl meist in einem übertragenen Sinn eine Kraft, die alle Regierenden leiten sollte, damit ihnen ‚gute Regierung‘ gelingt. Fast allen Gedichten ist eine formale und thematische Gegensatzstruktur eigen: dem Positiven – hier in der Natur – steht dessen Negativierung gegenüber. Obwohl gerade die zeitgenössischen Leser keine Mühe aufwenden mussten, um hinter den Täter-Bezeichnungen Hitler und seine Vasallen zu entdecken (Tyrann, Tribun, Komödiant, Herr und Knecht der selbstgegläubten Lüge, Dämonen, giergehetzte Rufer nach dem Beile), war eine relative Abstraktheit der Gegensatzpaare und ihre Metaphorik sicher ein Instrument des notwendig verdeckten Schreibens.<sup>55</sup> Ob unter dem ‚Komödianten‘, der ‚verzückt die Hand‘ reckt, allein Hitler bei einer seiner quasi schauspielerischen Darbietungen gemeint ist oder auch Mitläufer Gustav Gründgens in seiner Paraderolle als weißgeschminkter Mephisto, bleibt offen. Eine wichtige Rolle spielen meist akustische Evokationen der Masse: ‚Geschrei der Menge‘, ‚Gewühl‘, ‚Pöbel brüllt, Fanfaren heulen‘, ‚tausendfaches Hin- und Wiederdrehen‘. Die Gegensatz-Position nehmen Naturerscheinungen ein: ‚Acker‘, ‚Born‘, das ‚Trächtige‘, ‚die Saat‘, ‚Himmel‘, das ‚alte Licht‘. Indem das ‚Dauernde‘ mit ‚Geduld‘ korreliert wird, Erscheinungen der Natur dem Vergänglichen gegenübergestellt werden, schließt sich dieses Gedicht mit seinen mehr oder weniger offenkundigen Anspielungen auf die Gegenwart der dreißiger Jahre sogar an die Tradition der Naturlyrik an.

Die in Graz veröffentlichten Gedichte hätten in keinem deutschen Verlag erscheinen können. Zu leicht wären ‚Tribun‘ für Hitler und die Kritik an den Zerrformen des ‚sacrum imperium‘ im ‚Deutschen Reich‘ zu dechiffrieren gewesen. Der Weg

---

54 Werner Bergengruen: *Der ewige Kaiser*. Zweite Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Graz 1951, S. 44f.

55 Vgl. die ausführliche Interpretation der Sammlung von Charles W. Hoffmann: *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley and Los Angeles 1962, S. 19-30.



des Manuskripts ist eine Kriminalgeschichte. Bergengruen hatte mit dem Verlag, der seinen Namen als Autor nicht kannte, über einen befreundeten Mittelsmann, den Grafen Paul Thun, verhandelt. Erst nach dem sogenannten ‚Anschluss‘ Österreichs wurde die Gestapo auf den anonym erschienenen Band aufmerksam und Bergengruen bekam in München von zwei Gestapo-Beamten peinlichen Besuch. Erstaunlicherweise verlief die Geschichte für ihn im Sande, nicht aber für den mutigen Verleger Philipp Schmidt-Dengler. Zunächst wurden die noch vorhandenen Exemplare konfisziert, dann sind andere Titel verboten worden; er wurde enteignet, kam ins Gefängnis und wurde schließlich zur Wehrmacht eingezogen.<sup>56</sup>

Seit Juli 1944 hat Bergengruen an dem Zyklus *Dies irae* gearbeitet. Im Gegensatz zu seinen Gedichten in *Der ewige Kaiser* erlaubt er sich jetzt eine größere kritische Offenheit – wohl in der Einsicht, dass diese Gedichte in Deutschland nicht veröffentlicht werden konnten. Das II. Gedicht unter 17 mit dem Titel *Die letzte Epiphanie* ist eines der bedeutendsten:

Ich hatte dies Land in mein Herz genommen.  
Ich habe ihm Boten um Boten gesandt.  
In vielen Gestalten bin ich gekommen.  
Ihr aber habt mich in keiner erkannt.

Ich klopfte bei Nacht, ein bleicher Hebräer,  
ein Flüchtling, gejagt, mit zerrissenen Schuhn.  
Ihr riefet dem Schergen, ihr winktet dem Späher  
und meintet noch Gott einen Dienst zu tun.

Ich kam als zitternde geistgeschwächte  
Greisin mit stummem Angstgeschrei.  
Ihr aber spracht vom Zukunftsgeschlechte  
und nur meine Asche gabt ihr frei.

Verwaister Knabe auf östlichen Flächen,  
ich fiel euch zu Füßen und flehte um Brot.  
Ihr aber scheuetet ein künftiges Rächen,  
ihr zucktet die Achseln und gabt mir den Tod.

Ich kam als Gefangner, als Tagelöhner,  
verschleppt und verkauft, von der Peitsche zerfetzt.  
Ihr wandtet den Blick von dem struppigen Fröner.  
Nun komm ich als Richter. Erkennt ihr mich jetzt?<sup>57</sup>

‚Epiphanie‘ ist als Bezeichnung eines Festes nach Weihnachten bekannt – ‚Erscheinung des Herrn / Heilige Drei Könige‘. Das Wort bedeutet ‚Erscheinung einer Gottheit (besonders Christi) unter den Menschen‘. Wenn Christus nun zum letzten Male erscheint, und zwar als ‚Richter‘, dann dürfte das eine Ankündigung des ‚Jüngsten Gerichts‘, der Parusie, sein. Das Gedicht ist als Rollengedicht geschrieben – der da von sich als ‚Ich‘ spricht, gibt sich am Schluss als der Weltenrichter zu erkennen. In fast allen Gedichten der Sammlung wird das Gericht über deutsche Schuld beschworen: „Wir erbeben und erwarten, / stumm Geduckte, das Gericht.“<sup>58</sup> Konkreter als

56 Ebd., S. 172, Anm. II, 3.

57 Werner Bergengruen: *DIES IRAE. Eine Dichtung*. München 1946, S. 9.

58 Ebd., 25 (*Die Erwartung*, IX).

in den Gedichten des *Ewigen Kaisers* werden nun die Verbrechen des NS-Regimes angeprangert. Hier geht es um die Verfolgung der Juden, die Euthanasie, die Morde an der russischen Zivilbevölkerung, die Häftlinge im KZ und die Arbeitssklaven, etwa in der Rüstungsindustrie.

Matthias Wegner hat in einer Interpretation des Gedichtes geschrieben, Bergengruen habe in solchen Texten die Frage nach deutscher Schuld gestellt.

Auch in unserem Luftschutzkeller klammerten sich ja die Erwachsenen, die Gasmasken griffbereit, an die Lektüre bewährter Geistesgrößen, lasen sich angsterfüllt Goethe und Hölderlin vor. Bergengruens Gedicht gibt auch ihre Empfindungen wieder – Bewahrung und Erinnerung an bessere Zeiten waren das Gebot der Stunde. [...] Bergengruens religiöses Gleichnis der ‚Stunde Null‘ enthält eine einfache Aufforderung, die zu beherzigen uns Deutschen so schwer fällt: das Urteil über die Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ entgegenzunehmen, der Wahrheit und ihrer Vorgeschichte ins Auge zu sehen, die Schuld nicht zuerst bei anderen zu suchen. Was heute so selbstverständlich klingt, war es 1945 nicht. Und mehr als fünf Jahrzehnte später lassen sich Beschwichtigungen und dunkle Schuldzuweisungen noch immer – oder wieder – vernehmen.<sup>59</sup>

Wie kaum ein anderes Gedicht aus dieser Zeit ist dieser Text in bedeutenden Zusammenhängen als Zeugnis für Einsicht verwendet worden. Eugen Kogon hat das Gedicht dem Schlusskapitel seines Werkes *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* (1946) vorangestellt, das den Titel „Das deutsche Volk und die Konzentrationslager“ trägt. Dazu hat er geschrieben: Erst wenn Deutschland sich selbst erkenne, wenn „es sich selber ehrlich beurteilt hat“, würden die Terrorjahre „hinter dem erneuerten Deutschland liegen“. Als er ebenfalls 1946 mit Walter Dirks das erste der *Frankfurter Hefte* herausgab, war dieses Gedicht der erste Text. Eine Übersetzung ins Hebräische trug der Generalstaatsanwalt Gideon Hausner im Jerusalemer Eichmann-Prozess 1961 zum Abschluss seines dreitägigen Plädoyers vor.

In seinen Aufzeichnungen aus Zürich (1947) hat Bergengruen auf eine Veränderung des literarischen Lebens etwa seit 1942 aufmerksam gemacht: Die nationalsozialistischen Behinderungen ließen die Absicht, etwas zu publizieren, immer sinnloser erscheinen. Die Bewirtschaftung von Papier, so dass noch erscheinende Auflagen entsprechend niedrig waren, machten das Buch zur Mangelware. Buchhändler ließen sich lieber mit Naturalien und Gegenständen des alltäglichen Bedarfs, z. B. Rasierklingen oder Medikamenten, bezahlen. Mit dem immer wertloser werdenden Geld war kaum noch etwas anzufangen. Bergengruen beschloss daher – in Erwartung eines baldigen Kriegsendes –, seine Manuskripte zurückzuhalten und für die Zeit nach dem Ende des Terrorregimes zu arbeiten. In dieser Notsituation hätten sich „neue Formen der dichterischen Einwirkung auf die Menschen“ herausgebildet, die nicht unbedingt neu waren; ich möchte sie deshalb „medialen Atavismus“ nennen. Zum einen war dies das Abschreiben und Vervielfältigen von Texten, als habe „Gutenberg umsonst gelebt“, zum andern Vorlesungen in einer unterschiedlichen Ambiente. Bergengruen berichtet aus seiner Erfahrung über diese Formen der Kommunikation:

Jeder schrieb ab, was ihm gefiel, mit der Hand oder mit der Schreibmaschine, und machte es seinen Freunden zugänglich. Viele im amtlichen oder wirtschaftlichen Leben stehende Menschen haben die Möglichkeiten, die ihre Kanzleien, Bürokräten und Vervielfältigungsapparate ihnen boten, in der großzügigsten Weise eingesetzt. Unendlich vieles ist in den Pfarrämtern von freiwilligen Helfern und Helferinnen, insbesondere von den Pfarr- und Gemeindegewestern, abgeschrieben oder abgezogen worden. Welches

---

59 Matthias Wegner: „Ein kleiner Trost [Die letzte Epiphanie]“. In: *Frankfurter Anthologie* 4.10.1997.

Maß an mühsamer, anonym gebliebener Arbeit hier oft nach Feierabend, oft bei Nacht, oft zwischen zwei Luftalarmen und oft in ständiger Erwartung eines polizeilichen Eindringens in aller Bescheidenheit opferwillig geleistet worden ist, das läßt sich gar nicht abschätzen. Sehr viel ist in Nonnenklöstern getan worden; so kam eine uralte klösterliche Tradition wieder zu Ehren. Es versteht sich, daß gerade bei diesen Stellen solchen Dichtungen und Dichtern der Vorzug gegeben wurde, von denen eine mittelbare oder unmittelbare Stärkung der im Widerstand gegen das Terror-Regime und seinen Krieg benötigten seelischen Kräfte erwartet werden durfte. So führt für mich von diesen Feststellungen eine Verbindungslinie zur Erinnerung an Nachtstunden, in denen meine Frau und ich politische Flugblätter oder Berichte oder die Predigten des Grafen Galen mit der Maschine abschrieben. Ich habe diese Flugblätter dann zu Rad an die Briefkästen gebracht und immer Briefkästen verschiedener, von unserer Gegend abliegender Münchner Postbezirke benutzt. [...] So kam denn jetzt die Sitte des Abschreibens vornehmlich der Verbreitung lyrischer Gedichte zugute. Die Abschriften wurden abermals kopiert, und diese Wiederabschriften desgleichen [...]. Es gab Entstellungen, Verstümmelungen, Fortlassungen und gelegentlich auch Zusätze. Autoren wurden verwechselt, Gedichte von Jochen Klepper wurden mir, Gedichte von mir Reinhold Schneider zugeschrieben. [...]

Die andere Form, in welcher der Kontakt zwischen dem Dichter und seinem Publikum sich vollzog, war die der Vorlesung. [...] Die nationalsozialistischen Literaturbehörden veranstalteten riesige Autorenabende für ihre Günstlinge. Oft wurden diese wenig besucht [...]. In Leipzig und Dresden verbot die Geheime Staatspolizei meine Abende [in Buchhandlungen, G.S.]. Dagegen waren halböffentliche Vorlesungen an manchen Orten möglich, sehr oft im Rahmen kirchlicher Zusammenkünfte, die man freilich gelegentlich auf kaltem Wege, nämlich im Winter durch Heizverbote, bei denen man sich auf die Notwendigkeit der Kohleersparnis berief, zu verhindern trachtete. In Freiburg [...] habe ich in kirchlichen Versammlungsräumen vor über siebenhundert Zuhörern, meist Studenten, lesen können, ohne daß die Polizei einschritt [...]. Noch wichtiger aber und intensiver als diese halböffentlichen Veranstaltungen waren wohl die ungezählten Vorlesungen in privaten, oft zahlenmäßig gar nicht einmal so eng begrenzten Kreisen, die auch mancher persönlichen Aussprache Raum gaben. Das alles hatte einen katakomben- und konventikelhaften Charakter und wirkte weit über seine äußeren Begrenzungen hinaus.<sup>60</sup>

Dass nach einer so umfassenden Zerstörung der meisten Lebensverhältnisse, der Städte und des gesellschaftlichen Lebens eine Sehnsucht nach ‚heiliger Welt‘ allgemein war, liegt auf der Hand. Bergengruen wäre allerdings gut beraten gewesen, seinem berühmten Gedicht *Die heile Welt*, das auch als Titel eines Gedichtbandes diente, eine weniger provokante Überschrift zu geben.

Wisse, wenn in Schmerzensstunden  
dir das Blut vom Herzen spritzt:  
Niemand kann die Welt verwunden,  
nur die Schale wird geritzt.

Tief im innersten der Ringe  
ruht ihr Kern getrost und heil.  
Und mit jedem Schöpfungdinge  
hast du immer an ihm teil.

Ewig eine strenge Güte  
wirkt unverbrüchlich fort.  
Ewig wechselt Frucht und Blüte,  
Vogelzug nach Süd und Nord.

60 Bergengruen: *Schriftstellerexistenz in der Diktatur*, S. 167-170.

Felsen wachsen, Ströme gleiten,  
und der Tau fällt unverletzt.  
Und dir ist von Ewigkeiten  
Rast und Wanderbahn gesetzt.

Neue Wolken glühn im Fernen,  
neue Gipfel stehn gehäuft,  
Bis von nie erblickten Sternen  
dir die süße Labung träuft.<sup>61</sup>

Nicht nur der Titel, sondern auch die zweite Zeile des Gedichts scheint es auf eine Provokation abgesehen zu haben. Keinem Leser oder Hörer dieser Zeilen mit literarischem Gedächtnis wird damals entgangen sein, dass Bergengruen die Formulierung „dir das Blut vom Herzen spritzt“ als Analogie zu der brutalen Umdichtung einer Strophe des sogenannten ‚Heckerlieds‘ gewählt hat, in der es heißt: „Wenn das Judenblut vom Messer spritzt, / Dann geht’s noch mal so gut.“<sup>62</sup>

Das Gedicht behauptet eine Unverletzbarkeit der Welt im Sinne des christlichen Schöpfungsglaubens („Kern“), an der auch die verletzbaren Menschen teilhätten. Wir beurteilen die These, dass niemand die „Welt verwunden“ könne, angesichts der ökologischen Desaster, die eine technisierte Weltbevölkerung inzwischen zu verantworten hat, heute mit großer Skepsis. Es ist fraglich, ob Bergengruen auch mit diesem Gedicht den Davongekommenen in zerstörten Städten und allgemeiner Not noch Trost spenden konnte. Hat er sich nicht an den Römerbrief erinnert, der im 2. Kapitel die große Gerichtsrede und in 8, 22/23 die Worte enthält: „Auch die Schöpfung soll von der Sklaverei und Verlorenheit befreit werden zur Freiheit und Herrlichkeit der Kinder Gottes. Denn wir wissen, daß die gesamte Schöpfung bis zum heutigen Tag seufzt und in Geburtswehen liegt.“ Karl Barth erläutert in seinem berühmten Kommentar diese Stelle so:

Wir wissen, daß, was wir auch wissen und wissen werden, ein ‚Seufzendes‘, ein ‚in Wehen Liegendes‘ ist, ein von seinem Ursprung gelöstes *Ding*, ein *Relatives*, das vom Absoluten durch einen Abgrund getrennt ist. Denn indem wir etwas wissen, wissen wir es als Ding, als Relativum. Und eben das ist seine Geschaffenheit. Und eben diese seine Geschaffenheit ist die Ursache seines ‚Seufzens‘, seines ‚in Wehen Liegens‘.<sup>63</sup>

Ein Zitat aus einem anderen Bergengruen-Gedicht dieser Sammlung führt Otto Friedrich Bollnow in seiner Schrift *Neue Geborgenheit* (1956) an. Vor allem in der Lyrik zeichne sich in den letzten Jahren „ein neues Gefühl der Seinsbejahung ab“<sup>64</sup> – besonders bei Rilke und Bergengruen. Rilke war nicht gerade ein Lyriker der „letzten Jahre“! Bollnow zitiert aus dem Schlussgedicht des Bandes „Die heile Welt“ mit dem Titel „Frage und Antwort“ die dritte Strophe: „Was aus Schmerzen kam, / war

---

61 Werner Bergengruen: *Die heile Welt. Gedichte*. München 1950, S. 101.

62 Das *Heckerlied* ist ein Lied der Badischen Revolution von 1848. Friedrich Hecker (1811-1881) führte mit G. von Struwe den bewaffneten Aufstand in Baden, der am 20.4.1848 von preußischen Truppen niedergeschlagen wurde. Hecker floh zunächst in die Schweiz, dann in die USA, wo er als Oberst bei den Unionstruppen am Sezessionskrieg teilnahm. Die erste Strophe lautet: „Wenn die Leute fragen, / Lebt der Hecker noch? / Könt ihr ihnen sagen, / Ja, er lebet noch.“ Zusatzstrophen voll Brutalität, Antisemitismus und Antirepublikanismus im Sinne des NSDAP-Programms wurden geschrieben. Die antisemitische Variante wurde zuerst im März 1921 von Freikorps gesungen, die in Oberschlesien kämpften. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Heckerlied> (12.04.2021)

63 Karl Barth: *Der Römerbrief (zweite Fassung) 1922*. Zürich, 19. Aufl. 2012, S. 320f.

64 Otto Friedrich Bollnow: *Neue Geborgenheit*. Stuttgart 1956, S. 26f.

Vorübergang. / Und mein Ohr vernahm / nichts als Lobgesang.<sup>65</sup> Die Nähe zum Titelgedicht ist auffällig. Dazu gab Bollnow folgende Erläuterung:

Es ist also ein Gefühl dankbarer Zustimmung zum Dasein. Und Bergengruen ist bestimmt kein Dichter, dem man einen billigen Optimismus nachsagen könnte. Er berührt sich in diesem Gefühl einer tiefen Dankbarkeit mit Rilke, der am Abschluß seines Weges ebenfalls sagen kann: ‚Alles atmet und dankt. O ihr Nöte der Nacht, wie ihr spurlos versankt!‘<sup>66</sup>

Dazu bemerkt Adorno:

Der Band von Bergengruen ist nur ein paar Jahre jünger als die Zeit, da man Juden, die man nicht gründlich genug vergast hatte, lebend ins Feuer warf, wo sie das Bewußtsein wiederfanden und schrien. Der Dichter, dem man bestimmt keinen billigen Optimismus nachsagen könnte, und der philosophisch gestimmte Pädagoge, der ihn auswertet, vernahmen nichts als Lobgesang.<sup>67</sup>

Der *Jargon der Eigentlichkeit* ist eine sprach- und ideologiekritische Schrift. Sie kritisiert den Gebrauch von „Edelsubstantiven“, „Signalwörtern“ im neuen Jargon der bundesdeutschen Nachkriegszeit. Adorno hat es v.a. auf Bollnow und Karl Jaspers abgesehen – aber seine Polemik gilt auf weiten Strecken Heidegger, dem stilistischen Vorbild des Jargons. Er ernennt Heidegger und Jaspers zu den „Patriarchen des Jargons“.<sup>68</sup> Es geht um die damals im neuen Bildungsjargon oft verwendeten Begriffe wie „Auftrag“, „Anruf“, „Begegnung“, „echtes Gespräch“, „Anliegen“ und „Bindung“. Die Jargonwörter würden klingen, als sagten sie etwas Höheres als das, was sie bedeuteten; sie klängen sakral, ohne sakralen Inhalt.<sup>69</sup>

Adorno hätte auf der Suche nach Belegen für seine Polemik in Bergengruens Gedichten wohl kaum reiche Ernte einfahren können. Die Polemik trifft ihn wie Bollnow in erster Linie wegen der gemeinsamen ‚Ideologie‘ einer ‚heilen Welt‘ und ‚Neuen Geborgenheit‘. Mit seinem ironischen Kommentar wirft er beide sozusagen in einen Topf. Die von Jaspers vertretene ‚Positivität‘ wirft Adorno auch Bollnow und Bergengruen vor, obwohl er diesem keine pseudo-religiöse Haltung ohne religiösen Inhalt nachweisen könnte. Jedenfalls hat die kurze Erwähnung des Bandes *Die heile Welt* im Kontext der bundesdeutschen Nachkriegsideologie die Bergengruen-Rezeption seit den sechziger Jahren nachhaltig beschädigt.

Seither – und hinzu kam Deschners für Bergengruen so abwertende *Streitschrift* – schien es immer seltener notwendig, ein begründetes Urteil über Bergengruens Werk zu fällen. Er war ‚gerichtet‘.

Der Versuch einer differenzierten Beurteilung von Bergengruens schriftstellerischer Lebensleistung kann auf einige Hinweise darauf, wie er die zwölf Jahre nach 1933 überstand, nicht verzichten. Von der ambivalenten Rezeption von *Der Großtyrann und das Gericht* war oben die Rede. Immerhin brachte die *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin) vor Erscheinen der Buchausgabe einen Vorabdruck. Er war aber nur möglich, wenn Bergengruen die Änderungsaufgaben des Chefredakteurs Silex erfüllte, die durchweg aus der Furcht vor Zensurmaßnahmen geboren waren:

<sup>65</sup> Bergengruen: *Die heile Welt*, S. 272.

<sup>66</sup> Bollnow: *Neue Geborgenheit*, S. 26f.

<sup>67</sup> Theodor W. Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt am Main 1964, S. 23f.

<sup>68</sup> Ebd., S. 67.

<sup>69</sup> Vgl. den vorzüglichen Artikel mit weiterführender Literatur: [https://de.wikipedia.org/wiki/Jargon\\_der\\_Eigentlichkeit](https://de.wikipedia.org/wiki/Jargon_der_Eigentlichkeit) (08.04.2021).

Der Titel müsse geändert werden. Die Bezeichnung ‚Großtyrann‘ dürfe nicht ein einziges Mal gebraucht werden. Jeder Hinweis auf die Kinderlosigkeit des Großtyrannen müsse wegfallen. Die Baulust des Großtyrannen dürfe keine Erwähnung finden. Alle Gespräche über Rechtsprechung, Staatsräson, Politik, Macht seien zu streichen. [...] der Roman erschien unter dem Titel ‚Die Versuchungen‘, und ich sehe mich noch heute über dem Manuskript sitzen und fluchend und stöhnend das fast auf jeder Seite vorkommende Wort ‚Großtyrann‘ durch Regent, Herrscher, Gewalthaber, Machthaber und dergleichen ersetzen. Später ist der Roman noch von sehr vielen Zeitungen abgedruckt worden, und zwar immer in seinem ursprünglichen Wortlaut.<sup>70</sup>

1936 trat Bergengruen mit seiner Frau zum katholischen Glauben über. Man zog von Berlin nach München-Solln. Bergengruen war Nachbar von Carl Muth. Durch ihn lernte er Hans Scholl kennen. Man sprach über Möglichkeiten des Widerstands. Bergengruen wusste nicht, dass er es mit dem Autor der Flugblätter der „Weißen Rose“ zu tun hatte, die er mit seiner Frau in vielen Nächten abtippete und vervielfältigte.<sup>71</sup> Am 10. März 1937 wurde Bergengruen aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen. Dies implizierte das Verbot jeder schriftstellerischen Betätigung mit der Begründung, „daß Sie nicht geeignet sind, am Aufbau der deutschen Kultur mitzuarbeiten.“ Eine weitere Publikationstätigkeit wurde ihm durch eine „jederzeit widerrufliche Sondergenehmigung“ als auslandsdeutscher Schriftsteller gestattet, aber jedes öffentliche Auftreten war ihm untersagt.<sup>72</sup> Bergengruen stand nun unter besonderer behördlicher Aufsicht.<sup>73</sup> 1940 erfolgte ein öffentliches Redeverbot, das Bergengruen in den nächsten Jahren dadurch umging, dass er in kirchlichen Räumen las. Als 1940 *Am Himmel wie auf Erden* erschien, wurden in zwei Monaten 25.000 Exemplare, bis zum Verbot am Ende des Jahres 60.000 Exemplare verkauft. 1941 kam es zu Auseinandersetzungen mit Parteidienststellen wegen der jüdischen Abstammung seiner Frau Charlotte, geborene Hensel. Am 19. September 1942 wurde Bergengruens Haus in München-Solln durch eine Luftmine zerstört. Er fand mit seiner Frau Unterkunft im Jagdhaus von Wiener Freunden am Achensee in Tirol.<sup>74</sup> Seit 1943 arbeitete Bergengruen an seinem *Compendium* (29 Hefte), einer Sammlung von Notaten und Aphorismen zur Zeit und zum Terrorregime des Nationalsozialismus, das ihn als kritischen Zeitgenossen ausweist. Noch im Januar 1944 unternahm er Lesereisen nach Überlingen, Freiburg, Konstanz und Salem, im März nach Wien und Salzburg. Nach Kriegsende verhandelte er mit dem Zürcher Verleger Peter Schifferli – es folgte 1946 der Umzug in die Schweiz. 1948/49 lebte er in Rom, seit 1958 in Baden-Baden, wo er am 4.9.1964 starb.<sup>75</sup>

---

**70** Bergengruen: *Schriftstellereexistenz in der Diktatur*, S. 65f.

**71** Über den Kreis des katholischen Widerstands in München vgl. N. Luise Hackelsberger: „Das Wort als Waffe. Werner Bergengruen, Carl Muth und der Kreis um die Zeitschrift ‚Hochland‘ im Dritten Reich“. In: Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): *Die totalitäre Erfahrung. Deutsche Literatur und Drittes Reich*. Berlin 2003, S. 103-116. Hier S. 111ff.

**72** Ein satirisches Gedicht wie das folgende hätte ihn wohl sofort ins KZ gebracht:  
*Auf Schickelgruber*

Ober-Horn-Ochs Deiner Rinder-Masse,  
Ober-Abgott Deiner Minder-Rasse!  
Taugst fü(h)r(wahr zum Strohbrand-Schürer fein,  
Führer, sprich: wo ist Dein Führer-Schein?

Rekonstruiert von Horst Lange. In: Schifferli (Hrsg.): *Dank an Werner Bergengruen*, S. 87.

**73** Hackelsberger: „Das Wort als Waffe“, S. 109.

**74** Ebd., S. 114.

**75** Vgl. die „Chronologie: Werner Bergengruen im Dritten Reich“ in: Bergengruen: *Schriftstellereexistenz in der Diktatur*, S. 279f.

Bis zu Beginn der sechziger Jahre hatte Bergengruen mit Erzählungen und Gedichten großen Erfolg. Die Tatsache, dass er auch im Dritten Reich hohe Auflagen erzielte, gab Anlass zu der Vermutung, er habe sich mit Geschick den Machthabern anpassen können. Seine Münchner Kontakte zum „Hochland“-Kreis bis zur „Weißen Rose“ vermitteln ein anderes Bild – so auch die Gedichte, v.a. „Dies Irae“. Gewiss schuf er Texte von unterschiedlichem Niveau. Sein gelegentlich manierierter und archaisierender Stil behindert heute eine naive Lektüre wie schon in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dennoch bleibt mancher Text als Schöpfung eines genuinen Erzählers und Lyrikers, der den Menschen in Not und unter der Last und Knebelung der Diktatur ‚Trosth‘ spendete – heute ein kaum noch gewünschtes Heilmittel der Literatur. Bergengruen

hat in vielfacher Weise eine bedeutsame Rolle im damaligen Literaturleben gespielt. Er war ein respektable, zuweilen knorriger Außenseiter, der in seinem dichterischen Werk das Pathetische wie das Skurrile umschloss, darüber hinaus kein verächtlicher Vertreter der Inneren Emigration [...]. Er zeigte Flagge, ohne sich offiziell bis zur Wirkungslosigkeit oder Gefährdung seiner Familie zu exponieren. Ungeachtet mancher Stilschwächen, sollten daher Werke wie „Der Großtyrann und das Gericht“ und „Am Himmel und auf Erden“ literarhistorisch nicht hinter anderen zeitgenössischen Geschichtsromanen [...] eingestuft werden.<sup>76</sup>

Trotz des Ruhms, den Bergengruen zu Lebzeiten mit oft hohen Auflagen seiner Werke genoss, gehörte er nicht zu den ‚großen Dichtern‘ seiner Zeit. „Aber daß es damals auch diesen deutschen Dichter gab, ist immerhin ein kleiner Trost.“<sup>77</sup> Ein differenziertes Urteil über sein Werk wäre mit Hilfe einer kritischen Auswahl aus seinen Erzählungen, Gedichten und dem *Compendium* möglich. In einer Literatur- und Lesergeschichte der Nachkriegszeit sollten die Texte Bergengruens nicht vergessen werden – nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung im Kontext einer literarischen Erinnerungskultur und seiner Funktion und Zeugenschaft in der ‚Inneren Emigration‘.

<sup>76</sup> Scholdt: „Bergengruen heute“, S. 96.

<sup>77</sup> Wegner: „Ein kleiner Trost“.





## Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937)

„[...] das Vergnügen [fängt] erst an, wenn das Brett lang ist und man der Kugel anmerkt, sie möchte links oder rechts abirren, aber die eingeborene Gewalt zwingt sie zum Ausharren, zum Bleiben auf der rechten Bahn. Es hat was Symbolisches oder Pädagogisches, [...] auch Politisches.“

(Theodor Fontane: *Der Stechlin*)

Unser Interesse an der 1937 veröffentlichten Erzählung *Die letzte Kugel* des weniger bekannten deutsch-baltischen Autors Herbert von Hoerner (1884-1946) entzündete sich an dem Umstand, dass in ihr ein auffälliger Gebrauch der allegorisch-parabolischen Rechts-Links-Dichotomie zu beobachten war und sich beim näheren Hinsehen der begründete Eindruck ergab, dass diesem Gebrauch eine anspruchsvolle und durchdachte künstlerische Absicht zugrunde liegt. Die folgende Analyse setzt in bewusstem Absehen von einem motivgeschichtlichen Zugriff, der sich aufgrund der Genre-Nähe zur Duell-Geschichte sicher anböte, bei der textnahen erzählerischen Entfaltung des Rechts-Links-Denkens an und verschiebt die thematische und literaturgeschichtliche Auswertung der Ergebnisse ans Ende der Untersuchung. Schon jetzt kann jedoch darauf verwiesen werden, dass Hoerners Erzählung nicht nur als ein vollwertiges weiteres Beispiel in der Reihe der bekannten prominenten Duell-Geschichten anzusehen ist, mit denen die Literatur seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert auf die zunehmende 'Entmythologisierung' des Duell-Geschehens als einer zunehmend fragwürdig gewordenen soziokulturellen Erscheinung und Prozedur reagiert hat.<sup>1</sup> Sondern dass der Text auch geeignet ist, ein Licht auf die politische Situation zu werfen, in der sich die deutsche Literatur unter dem NS-Regime befand – noch im Nachhall der erfolgreichen, trügerisch auf Ausgleich und Frieden ausgerichteten Berliner Olympischen Spiele 1936, insgeheim aber schon mit der Vorbereitung der aggressiven Judenverfolgung und gewaltsamen Machterweiterung beschäftigt. – Schließlich bietet das im Lauf der Erzählung entwickelte Menschenbild eigene Anhaltspunkte, um die in Gang kommende Diskussion über gegenwärtig zu beobachtende Tendenzen einer ans Totalitäre reichenden „Vereindeutigung der Welt“ kritisch zu befruchten.<sup>2</sup>

### I.

Herbert von Hoerner wurde 1884 im kurländischen Teil Lettlands als Sohn und jüngstes von fünf Kindern des Majoratsbesitzers von Gut Ihlen, Rudolph von Hoerner, geboren. Er erhielt zuerst Privatunterricht und besuchte danach das russische

<sup>1</sup> Vgl. Harald Weinrich: „Mythologie der Ehre“. In: *Merkur*, 3/1969, 2, H. 251, 2, S. 224-239.

<sup>2</sup> Vgl. Thomas Bauer: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Ditzingen 2018 (= RUB 19492).

Gymnasium im lettischen Mitau. Nach Schulabschluss absolvierte er den Militärdienst in der russischen Armee und nahm anschließend ein Studium der Malerei, Kunstgeschichte und Architektur auf, zuerst in München, dann in Breslau, wo er 1908 ein Zeichenlehrer-Examen ablegte. Danach arbeitete er als Zeichenlehrer in Mitau und als freier Künstler in Riga, mit Studienreisen nach München und Italien. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs, den er als Porträtmaler in Freiburg im Breisgau erlebte, wurde er als russischer Reserveoffizier in Küstrin interniert, 1916 auf Fürsprache des Vaters wieder entlassen. Im Zuge der deutschen Besetzung des Baltikums kehrte Hoerner im letzten Kriegsjahr nach Gut Ihlen zurück und nahm als Offizier der „Baltischen Landeswehr“ am Lettischen Unabhängigkeitskrieg teil (1919/1920). Nach deren Auflösung musste die Familie, wie alle Baltendeutschen, Lettland verlassen und verlor ihren angestammten Besitz. Die folgenden Jahre verbrachte Hoerner in Deutschland mit verschiedenen Tätigkeiten als Übersetzer, Porträtmaler und Schriftsteller und ließ sich 1928 in Görlitz nieder, wo er eine Stelle am Gymnasium als Zeichenlehrer fand. Im Zweiten Weltkrieg meldete er sich freiwillig zum Dienst in der Wehrmacht und wurde als Dolmetscher eingesetzt, in dieser Funktion zuletzt beim Festungskommandanten von Görlitz, wo er auch das Ende des Krieges erlebte. Am 18. Juni 1946 wurde er vom sowjetischen Geheimdienst verhaftet, vor einem Militär-Tribunal wegen „konterrevolutionärer Verbrechen“ angeklagt und zum Tod durch Erschießen verurteilt. Das Urteil wurde am 26. September 1946 in Bautzen vollstreckt. Ein halbes Jahrhundert später, im Oktober 2002, wurde seine Rehabilitierung durch die russische Militärhauptstaatsanwaltschaft veranlasst.<sup>3</sup>

„Hoerners nicht sehr umfangreiches literarisches Œuvre hat seinen Schwerpunkt, neben Übersetzungen aus dem Russischen (Gogol, Tolstoi, Turgenjew, Puschkin) und einem Gedichtband (*Die Welle*, 1942), in der Erzählprosa.“

Im Stofflichen sind diese Texte von engen Bezügen zum baltischen Lebensraum geprägt. Dieser Bezug steht jedoch unter dem bewussten künstlerischen Vorbehalt gegenüber einem zu starken Hervortreten autobiographischer Momente. So lässt Hoerner den Helden seiner *Kugel*-Geschichte sagen: „Es ist nicht gut‘ dachte Michel, ‘wenn die Gestalt des Dichters selbst in sein Werk tritt, die eignen Geschöpfe verdunkelnd, die von ihm heraufbeschworenen Schatten überschattend. Er soll uns seines Wesens reinste Ausgeburten vor Augen führen, nicht sich selbst zur Schau stellen‘.“<sup>4</sup> Insofern enthalten Hoerners Erzählungen nicht nur Elemente seiner eigenen Lebensgeschichte, sondern zugleich die einer baltisch geprägten kulturellen und politischen Vergangenheit.

Im Formalen zeigen Hoerners Texte eine Vorliebe für die kürzeren anekdotischen und novellistischen Erzählformen. Den erzählerisch weiter ausgreifenden Gestus bieten nur zwei Werke: außer der hier in Frage stehenden Erzählung *Die letzte Kugel* noch die drei Jahre später veröffentlichte, mit dem „Literaturpreis der Reichshauptstadt Berlin“ des Jahres 1940 ausgezeichnete Erzählung *Der graue Reiter*.<sup>5</sup>

---

3 Zu den näheren Umständen des Todes von Herbert von Hoerner vgl. Ronny Kabus, „... weine ich täglich um meinen Vater“. In *der Gewalt Stalins und der SED*. 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Norderstedt 2016, S. 74-80; die allgemeinen biographischen Angaben nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Herbert\\_von\\_Hoerner](https://de.wikipedia.org/wiki/Herbert_von_Hoerner)

4 Zitiert wird im Folgenden mit bloßen Seitenangaben nach der Originalausgabe: Herbert von Hoerner: *Die letzte Kugel. Erzählung*. Stuttgart 1937, hier S. 45.

5 Den Preis erhielt Hoerner gemeinsam mit zwei anderen Autoren: dem der NS-Ideologie nahe stehenden Friedrich Griese sowie Kurt Kluge, dem Verfasser des populären Romans *Der Herr Kortüm* (1938). Eine als „Sonderausgabe

Nach Hoerners Tod ist sein erzählerisches Werk nie ganz in Vergessenheit geraten. Als Einzelausgaben wurden die Erzählungen von verschiedenen Verlagen immer wieder neu aufgelegt und *Die letzte Kugel* zum Beispiel 1951 als Band 427 in die *Insel-Bücherei* aufgenommen (mit verschiedenen Neuauflagen: das 26.-32. Tausend 1961). Neuerdings hat sie zusammen mit einigen anderen Erzählungen Hoerners nicht nur Eingang in das Gutenberg Online Projekt gefunden<sup>6</sup>, sondern auch in das E-Book-Programm des Saga Egmont Verlags: dort allerdings unter der irreführenden Kennzeichnung als „kriminalroman“ sowie einem Cover, dessen Bild-Motiv – eine finstere männliche Gestalt, die im diffusen Lichtschein nachts durch eine Stadt eilt – wenig mit der erzählten Geschichte zu tun hat; sein ikonographischer Schwarz-Weiß-Kontrast lässt sich allenfalls als Hinweis auf die inhärente Polarität der Rechts-Links-Dichotomie verstehen.<sup>7</sup>

## II.

Der Ort des Geschehens in der *Letzten Kugel* ist Riga. Drei Korps-Studenten aus Dorpat – so die Exposition der Erzählung – diskutieren das anthropologisch-philosophische Thema des Mutes bzw. der Furcht des Menschen, und, für sie besonders wichtig, seiner Haltung. Anlass ist das vermeintliche Versagen eines „Korpsbruders“: „Dieses verpfuschte Duell ist eine Schande fürs Korps. Da hilft nur Rausschmiß!“ (6), urteilt einer von ihnen; und die beiden anderen stimmen dieser Konsequenz des ‚Fehlverhaltens‘ ausdrücklich zu. Ein weiteres Duell wird später in der Handlung, indes nicht auf dem Paukboden, stattfinden. Der apodiktisch urteilende Student wird aus diesem Anlass seine These revidieren müssen, Mut sei beim Menschen *a priori* vorhanden.

Der Erzähler legt Wert auf die Situation, in der die Debatte stattfindet. Die Studenten sitzen an dem einen Ende eines langen Tisches in einer gut besuchten Gaststätte. Ihre anfängliche „Schweigsamkeit unterbrach als erster derjenige, der als der mittlere am Tisch zwischen den beiden anderen saß.“ (6) Da sie ein „Kleeblatt“ (5) bilden, sitzt der zweite „zu seiner Linken“ (6) und der dritte „rechter Hand vom mittelsten“ (6). Diese Zuordnung bleibt über den Gaststättenbesuch hinaus erhalten, d. h. sie unterliegt nicht der üblichen Relativität der Orts- bzw. Richtungsangaben „rechts“ und „links“, da sie sich konstant auf die unveränderlichen Körperseiten des Mittleren beziehen.<sup>8</sup> Der Erzähler bestätigt diesen Befund anhand der Sitzordnung auf der Fahrt zu besagtem Duell: „Im Wagen, dessen breiter Sitz Raum für drei schlanke Gestalten nebeneinander bot, saßen sie in ähnlicher Anordnung, wie sie am Tisch gegessen hatten. Michel in der Mitte, der Unparteiische rechts, der Sekundant links von ihm.“

---

des Adolf Spemann-Verlags“ veröffentlichte Ausgabe von Hoerners Erzählung ist mit dem Vermerk versehen: „[...] darf nur außerhalb des Großdeutschen Reiches verkauft werden“, vielleicht weil das erzählte Geschehen im Baltikum angesiedelt war und von Personen handelte, deren Namen durchweg nichtdeutschen Ursprungs waren: „Maris, Attis, Mikelis, Grieting, Milda, Ansis, Karlis, Welte, Jurre, Wezrumba, Jaunsen“.

<sup>6</sup> <https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/hoerner.html>.

<sup>7</sup> Cover des E-Books im Saga Egmont Verlag 2018 (<https://www.storytel.Com/de/de/books/147428-Die-letzte-Kugel>).

<sup>8</sup> Im Gegensatz zu den feststehenden Himmelsrichtungen kann der rechte Pol der Dichotomie je nach Perspektive zum linken werden, und umgekehrt. Die Körperseiten rechts und links als Orientierungsanhalte dagegen bleiben unverändert.

(30) Der Protagonist in der zentralen Position wird mittels der Namensgebung individualisiert und so hervorgehoben, während seine beiden Begleiter namenlos und hier auf ihre Funktionen beim Duell reduziert bleiben. Dies entspricht der Intention des Erzählers, dessen Kommentar lautet:

Und so werden wir es bei dieser Bezeichnung lassen: der Rechte und der Linke. Der Erzähler mag seine Gründe dafür haben, wenn er die Namen verschweigt. In jedem Falle schafft er für den, der die Geschichte liest oder hört, den Vorteil, daß sein Gedächtnis verschont bleibt mit Namen, die er wahrscheinlich ja doch wieder vergessen würde. (30f.)

Diese Koketterie der angeblichen Rücksicht auf den Leser ist leicht zu durchschauen. Der Erzähler hat in der Tat seine Gründe für das Verschweigen. Indem der Rechte und der Linke die gesamte Erzählung hindurch ohne Namen auskommen müssen, wodurch sich Michel umso mehr profilieren kann, erhält die Rechts-Links-Dichotomie – deren einer Pol immer den anderen bewusst hält – allegorische Qualität, zeichnet sich schließlich die relativ kurze Erzählung Hoerners als Parabel ab. Steht doch Michel – dessen Name konnotativ der Allegorie angepasst ist – auf diese Weise ständig zwischen Rechts und Links als traditionellen, hier ethisch-moralischen Werten, kurz zwischen Positiv und Negativ als den Pendants der klassischen Gegensätze Gut und Böse. Die rechte Seite dieser Zweierheit galt dem allegorischen Denken bis in den Aberglauben hinein grundsätzlich als die rechte, richtige, wertvolle; die linke als die linke, sinistre, linkische. Die Bibel und insbesondere die Vorstellung vom Jüngsten Gericht, bei dem die Erwählten nach rechts, die Verdammten nach links sortiert werden, haben in dieser Hinsicht prägend gewirkt. Noch heute und nicht nur im deutschen Sprachbereich ist – um nur wenige Beispiele anzuführen – im säkularisierten Bereich nach historischem britischem und französischem Parlamentsmodell von rechten und linken Parteien die Rede. Dabei verquickt sich latent, zumindest historisch, das Politische mit dem Ethisch-Moralischen. Im deutschen Bundestag beispielsweise sitzt die Partei „Die Linke“ links außen vom Präsidium, die SPD daneben, konservativ-’bürgerliche’ Parteien rechts. Der am *spatial turn* beteiligte russische Strukturalist Jurij M. Lotman hat u. a. die Rechts-Links-Dichotomie reflektiert und stellt fest:

Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet [...].<sup>9</sup>

Die Rechts-Links-Dichotomie, die Lotman in diesem Zusammenhang zweimal erwähnt, baue wie andere räumliche Gegensatzpaare „Kulturmodelle mit keineswegs räumlichem Inhalt“ auf und könne wie diese die Bedeutung besitzen: „wertvoll-wertlos’, ‚gut-schlecht’, ‚eigen-fremd’, ‚zugänglich-unzugänglich’, ‚sterblich-unsterblich’ u. dgl.“ (313)

Die Rechts-Links-Dichotomie in Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* stellt am ehesten ein ethisches Modell narrativ dar, das indes auch soziale und religiöse Aspekte aufweist. Zu dieser Flexibilität gehört auch, wie sich zeigen wird, dass der Autor seinen Erzähler sich um der lebendigen Realistik der Handlungsführung willen nicht auf eine strikte Polarität von ausschließlich positiv-gut und negativ-böse festlegen lässt. Er nuanciert vielmehr aus psychologischen und grundsätzlich-strukturellen Gründen und

<sup>9</sup> Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972. Hier zitiert nach der 4., unveränderten Auflage München 1993 (UTB 103), S. 313. – Im Folgenden zitiert mit bloßer Seitenangabe.

überspielt so die potenziell sterile Allegorik. Das zeigt sich bereits an der Diskussion der drei Studenten über Mut, Furcht und Haltung, die die Erzählung einleitet.

### III.

Das Thema dieser Eingangsepisode ist programmatisch; es wird sich als Thema des gesamten, novellenartig<sup>10</sup> aufgebauten Werks erweisen. Die Figur, die das Versagen des inkriminierten Korpsbruders beklagt, ist die in der Mitte am Tisch postierte. Sie ist bereits als der Protagonist Michel identifiziert. Seine Meinung muss im Kontext demnach als mittlere, thematisch zentrale, doch nicht unbedingt als gemäßigte verstanden werden, wird sich jedoch als veränderbar erweisen. „Ich verstehe es einfach nicht, wie jemand sich so feige benehmen kann. Mut, denke ich, ist doch wohl etwas, das unter anständigen Menschen sich von selbst versteht.“ (6) Im Verlauf der Debatte bekräftigt Michel seinen Standpunkt: „Mut muß etwas Unbedingtes sein. Der wahre Mut ist der, der nicht erst eine Furcht zu überwinden hat.“ (7) Er verteidigt sich damit gegen den Einwand des dritten, der rechts von ihm sitzt: „Nicht der Mut ist das Selbstverständliche, sondern die Furcht ist es.“ (6) Das Gewicht dieser Auffassung signalisiert schon der Umfang der Begründung des Rechten:

Die Furcht ist das, was man nicht haben soll, nicht haben darf, was aber natürlicherweise jeder Mensch, ja jedes Lebewesen hat. Sie ist im Haushalte der Natur unentbehrlich. Denkt nur darüber nach, und ihr müßt mir recht geben. Die Natur aber ist für den Menschen das, was überwunden werden muß. Jeder muß in sich seine Natur überwinden. Darum ist die Frage gar nicht die, ob jemand Furcht hat. Er hat sie gewiß. Sie nicht zu zeigen, darauf kommt es an. Haltung – die Haltung ist im Leben die Hauptsache. (7)

Es ist mehr als die Attitüde des Burschenschafters, die mit dem Postulat der Haltung zum Ausdruck kommt. Haltung als innerhalb des Werks konservativer Begriff ist mehr als eine Kategorie des studentischen Komments. Die drei Figuren stammen aus bürgerlichen Familien mit konventionellen Anschauungen und Gepflogenheiten. Es handelt sich auch nicht um einen Anklang an den Zeitgeist bei Erscheinen der *Letzten Kugel* 1937, mag auch dieser Titel militaristisch-heroische Assoziationen auslösen. Wie schon das exponiert-betonte religiöse Motto der Erzählung ankündigt, „1. Joh. 4, 16-18.“ – auf das später einzugehen ist –, stellt sie sich der damals herrschenden inhumanen, totalitären Ideologie entschieden entgegen, die ein Plädoyer für die Furcht als elementare, doch notwendige Disposition des Menschen nicht duldet.<sup>11</sup> Der Rechte hat somit recht und darf mit Recht annehmen, dass seine beiden Partner

**10** Heinrich Klempt in seinem „Versuch einer Interpretation“ nennt die Erzählung eine „Novelle“ (K 103) und sieht den Erkenntnisprozess des Protagonisten „in echt novellistischer Weise durch das Motiv der Brotkugeln“ (K 105) gestaltet: Heinrich Klempt: „Herbert von Hoerner: Die letzte Kugel“. In: *DU* 10 (1958), Heft 5, S. 103-115. Im Folgenden zitiert mit der Sigle K und Seitenzahl. – Der Verfasser lässt die strukturbestimmende Rechts-Links-Dichotomie unbeachtet.

**11** „Die Erzählung erschien 1937. Die Menschen, an die sie sich richtete, standen unter der Einwirkung des Nationalsozialismus, in Zustimmung oder Abwehr. Herbert von Hoerner war Balte. Er sah von außen in die Verhältnisse des Reiches hinein, in das er seine Novelle zur Veröffentlichung schickte. Ich glaube nun, daß diese Novelle zu jenen Dichtungen gehörte, die in den Jahren des ‚Dritten Reiches‘ ‚verfemte Einsichten ihrer Autoren sozusagen in die Hohlspiegel einer harmlos erscheinenden Fabel einzufangen suchten.“ (K 111) Und dabei, wie zu ergänzen ist, die Zensur unterliefen. Zu den „verfemten Einsichten“ gehörte auch das biblisch-christliche Gedankengut, das bereits mit dem Motto der Erzählung programmatisch anklingt, das aber von Klempt ignoriert wird. Er spricht stattdessen von einer „Auseinandersetzung von Geistmächten“ (K 112), die im Zeichen des Nationalsozialismus zu einer „Auseinandersetzung dämonischer Geistmächte“ (K 113) mutiere.

ihm recht geben müssen. Sein weiteres Denken und Handeln werden diese Interpretation stützen; die Autorität seiner Anschauung berechtigt ihn – wie noch einige Male – dazu, das Schlusswort zu sprechen: „Reden wir nicht mehr davon.“ (7)

Der links sitzende Student stimmt dem mittleren darin zu, dass Mut etwas Selbstverständliches sei, schränkt aber differenzierend ein, „daß zuweilen gerade das, was sich von selbst versteht, sich am schwersten lernt.“ (6) Er unterscheidet sich vom Mittleren insofern, als für ihn Mut nicht immer von vornherein beim Menschen vorhanden ist, sondern erworben, erkämpft werden muss; vom „Rechten“ dadurch, dass er die Emotion Furcht nicht kennt und anerkennt. „Links“ steht somit der Linke, weil er von der verhandelten Norm, die der Rechte vertritt, deutlich abweicht. Immerhin bringt er gerade als „Linker“ für den Versager beim Duell, der in der Erzählung nicht von ungefähr dreimal auftreten wird, Verständnis auf: „War aber sonst ein feiner Kerl. Schade um ihn.“ (6) Dass Hoerner bei aller Nuancierung die Grundpolarität der Dichotomie im Sinn hat, demonstriert er etwas später anlässlich einer verwerflichen Handlung Michels:

Den Beifall, den er suchte, fand er bei seinem Kornsbruder, dem Nachbarn zur Linken [...] – Anders der Nachbar zur Rechten, der ihm einen mißbilligenden Blick zuwarf [...]: „Du benimmst dich unmöglich, mein Lieber [...]“ (19).

Das redliche Meinen und Verhalten des einen und die Leichtfertigkeit des anderen wiederholen sich bald darauf. Als das ungehörige Benehmen Michels in der Öffentlichkeit des Gasthauses anhält, versucht ersterer dem ein Ende zu setzen, wenn auch vergeblich: „Ich bin dafür, daß wir das Lokal wechseln“, sagte der Student, der rechter Hand vom mittelsten saß. – „Nun grade nicht“, sagte der zur Linken.“ (22)<sup>12</sup> Der Frivolität des Linken steht beidesmal die moralische Ernsthaftigkeit des Rechten gegenüber, womit das Schema der dichotomen Polarität normgerecht erfüllt ist. Dem widerspricht nicht die neuerliche Nuancierung, dass der Rechte Loyalität gegenüber dem Fehlverhalten des Mittleren übt. Loyalität ist für ihn eine Komponente seiner Redlichkeit. Er habe nach der Kritik an Michel weiter nichts unternommen, „das wie ein Abrücken vom Kornsbruder ausgesehen hätte. Bruder bleibt Bruder, und man muß zu ihm halten, auch wenn er Dummheiten macht. Vielleicht wollte er ihm nachher gründlicher seine Meinung sagen.“ (19)

Hoerner vertieft zunächst noch den Gedanken der diametralen Spannung zwischen den Polen der Dichotomie mit einer Reflexion über den hier bislang nur umschriebenen provokanten „Zwischenfall“ (19), den Michel auslöst. Auffälligerweise greift der Erzähler dabei zu den spezifischen, die Rechts-Links- oder hier besser

---

**12** Dieses wechselseitige Verhalten erinnert an die Beeinflussung des Rheingrafen durch die beiden Reiter in Bürgers Ballade *Der wilde Jäger*, zumal das Jagdmotiv in beiden Texten auftritt. Die Reiter nähern sich dem Frevler von rechts und links und raten ihm von seinen Freveltaten ab bzw. ermuntern ihn dazu: „Schlecht stimmt deines Hornes Klang,“ / Sprach der zur Rechten, sanftes Muts, / „Zu Feierglock' und Chorgesang. /kehr um! Erjagst dir heut nichts Guts. / Laß dich den guten Engel warnen, / Und nicht vom Bösen dich umgarnen!“ – (Str. VI) „Jagt zu, jagt zu, mein edler Herr!“ / Fiel rasch der linke Ritter drein. / „Was Glockenklang? Was Chorgeplär? / Die Jagdlust mag Euch baß erfreun! / Laßt mich, was fürstlich ist, Euch lehren / Und Euch von jenem nicht betören!“ – (Str. VII) (Zit. nach: Wolfgang von Wurzbach [Hrsg.]: *Bürgers sämtliche Werke in vier Bänden*. Leipzig o. J., S. 166.) Während Bürger die Dichotomie traditionell-orthodox gestaltet, konzipiert sie Hoerner flexibel. d. h. modern. Entsprechend endet die Ballade mit der Verdammung des Sünders, die Erzählung aber bei analoger Ausgangslage mit Michels ‚Erlösung‘.

die Links-Rechts-Dichotomie distinkt charakterisierenden Begriffen Gut und Böse. Michel hat seine Ungehörigkeit wiederholt:

Ja, was ist es – so müssen wir hier uns fragen – das den Menschen dazu bringt, eine einmal begangene Dummheit noch einmal zu begehen? Ist es ein böser Geist oder ein guter? Ist es, daß in ihm zwei Geister miteinander ringen, wobei schließlich der gute, da er allein mit dem bösen nicht fertig wird, sich Hilfe dadurch verschafft, daß er den bösen es so weit treiben läßt, bis ein Eingriff von außen den Kampf entscheidet – zugunsten des guten? Es ist im Menschen etwas, das Strafe haben will, und da er sie anders nicht bekommt, ihn Strafwürdiges begehen läßt. (29)

Lässt man die anthropologische Schlussfolgerung, eine von mehreren in der *Letzten Kugel*,<sup>13</sup> einmal außer Acht, bleiben zwei Aspekte dieser Erwägung festzuhalten. Zum einen wird auf den Schluss der erzählten Handlung vorausgedeutet, und zum anderen, wichtiger noch, wird über die Fixiertheit der Rechts-Links- bzw. Gut-Böse-Dichotomie hinaus ihre inhärente Dialektik herausgestellt. Wie es schon bei den bloßen Orts- oder Richtungsangaben kein rechts ohne links oder umgekehrt gibt, so sind, meint Hoerners Erzähler, auch metaphorisch die beiden Pole als immer aufeinander bezogen zu sehen. Diese Interdependenz trägt schließlich zur Flexibilität des gesamten Dreier-Schemas von Links-Mitte-Rechts bei.

#### IV.

Mehrere Vorfälle im Rahmen der Wirtshausszene und danach unterstreichen die Intention des Erzählers, dem Leser den wesentlichen Kontrast zwischen den beiden Polen „rechts“ und „links“ bewusst zu halten. Er festigt so die strukturelle Funktion der Dichotomie, ohne dass die mittlere Position Michels damit geschwächt würde. Im Gegenteil: Die allgemeine Polarisierung demonstriert die Tendenz zum Zerstörerischen, wenn und solange die Vermittlung durch die Mittelposition nicht erfolgt.

Zu Beginn der Abfolge erzählen sich die drei Studenten fröhlich und laut Witze, was unter den übrigen Gästen einerseits gebilligt, andererseits missbilligt wird. Das ist umso auffälliger, als die Gäste anfangs „sozusagen eine einzige große Familie“ (9) bilden.

Es zeigte sich schon hierin etwas, das in der Folge sich immer deutlicher bemerkbar machen sollte, daß nämlich die Anwesenheit der drei, die ja innerhalb der größeren Gemeinschaft eine kleine für sich bildeten, unter den Gästeschaft eine gewisse Spaltung hervorrief, eine Parteibildung sozusagen, für und wider sie. Die einen mochten sich gern in die Erinnerung an ihre eigene Studentenzeit zurückversetzen lassen, die anderen hingegen der Meinung sein, daß sie selber, zu ihrer Zeit, sich anders und jedenfalls besser benommen hätten. (11)

Animiert vom Weingenuß, heben die Studenten anschließend zu singen an, was „zunächst ein allgemeines Verstummen und Aufhorchen“ zur Folge hat, „worin aber zweierlei Stellungnahme enthalten war: Beifall und Mißbilligung.“ (11) Es finden sich „sehr zum Mißvergnügen“ älterer Gäste „Mitsänger auch an den anderen Tischen“ (12). Doch Michels auffälliges Benehmen, der „Zwischenfall“ eben, lenkt die Sänger ab und der Gesang endet. Doch die Lage eskaliert.

---

13 Vgl. z. B.: „Aber die Menschen tun ja nur in den seltensten Fällen das, was wir ihnen zu tun geraten haben möchten.“ (18)

In einem gesondert ausgewiesenen Abschnitt am Ende des ersten der sechs durchnummerierten Teile der Erzählung berichtet der Erzähler von dem gravierenden Bruch innerhalb der Gesellschaft des Gasthauses. Ohne dass die Begriffe „rechts“ und „links“ oder gar „gut“ und „böse“ fielen, ist das Geschehen deutlich auf diese Dichotomie hin transparent: Eine Wiedergabe des betreffenden Textes *in extenso* verdeutlicht das Gewicht, das der Erzähler der Spaltung der gesamten Gruppe beimisst. Bezugspunkt ist weiterhin das herausfordernde Verhalten Michels am Tisch der drei Studenten:

Über den weiteren Verlauf des Abends erzählte man sich nachher in der Stadt allerlei merkwürdige Dinge. Die an dem einen Tisch entstandene Gegnerschaft habe, so sagte man, auf die anderen Tische übergriffen, wie ein Brand, der sich durch umherfliegende Funken ausbreitet. Es seien herüber und hinüber, zwischen Einzelnen und Gruppen, allerlei Bemerkungen, Äußerungen und Rückäußerungen ausgetauscht worden, in einem spitzen, verletzenden, nicht mehr gutmütig scherzenden Ton, also daß selbst zwischen ältesten Freunden eine gereizte, ins Feindselige entartende Stimmung aufgekommen sei. Die einen hätten für die Studenten Partei genommen und gemeint, man müsse doch Spaß verstehen. Die anderen dagegen hätten von verletzter Würde gesprochen und daß man sich nur ja nichts gefallen lassen dürfe, am wenigsten vom Übermut der Jugend. Und über dieses Wort vom Übermut der Jugend seien dann vollends zwei Parteien entstanden, mit Stellungnahme für und wider, mit gegeneinander von den Stühlen Aufstehen und auf den Tisch Schlagen, mit erhitzten Gesichtern und dem Gebrauch von Ausdrücken, die schon nicht mehr weit von Beleidigungen waren. (26)

Die drei Studenten polarisieren das Publikum im Sinne des Gegensatzes von Zustimmung und Ablehnung, Rechts und Links. Der intensive Streit greift sogar auf die Dingwelt über und erhält damit universelle, grundsätzliche Relevanz. Auf diese Weise nimmt die eigentlich realistische Erzählung einen surreal-phantastischen Zug an, der für sie von da an konstitutiv ist. Der Erzähler steigert seinen Bericht aus zweiter Hand noch, wobei er – sich hinter der Perspektive seiner nachhaltig beeindruckten, wohl an jenem Abend auch alkoholisierten Gewährsleute versteckend – in der Schilderung drastischer und normalerweise unwahrscheinlicher Einzelheiten ‚schwelgt‘. Ob die Einschätzung des Treibens als „Spuk“ auf ihn oder die vor Ort Anwesenden zurückgeht, bleibt offen:

Was aber besonders merkwürdig angemutet und fast unheimlich gewirkt habe, sei gewesen, daß während dieses, alle Einmütigkeit einer bisher friedlichen Gesellschaft zerstörenden Zwistes selbst die leblosen Gegenstände, wie von einem allgemeinen Taumel ergriffen, sich so benommen hätten, als seien die Geister der Zwietracht auch in sie gefahren. Gläser, die bisher fest auf ihrem Fuß gestanden hätten, seien, ohne daß man bemerkt habe, wie jemand an sie stieß, umgefallen und zerbrochen. Flaschen hätten, statt ihren Inhalt in die dazu bestimmten Gefäße, beziehungsweise Kehlen zu schütten, ihn über Tischtuch und Hosenbeine ergossen. Gabeln seien zu Boden geklirrt und hätten getönt wie verstimmte Stimmgabeln. Harmlose Tischmesser hätten angefangen zu funkeln wie Dolche, und es habe nicht viel gefehlt, daß hier und da eine Hand sich um ihren Griff geschlossen hätte wie um eine Stoßwaffe. Und selbst der große Kronleuchter, der in der Mitte des Raumes von der Decke herabhing, habe, nachdem er sich auf unbegreifliche Weise verdoppelte, angefangen zu schaukeln und sich zu drehen, so daß schließlich einer, um diesem Spuk ein Ende zu machen, eine Drehpistole gezogen und die Wachslichte daran eines nach dem anderen ausgeschossen habe. Eine Leistung, die allgemeine Anerkennung gefunden und damit wieder eine friedlichere Stimmung angebahnt habe. (26-27)

Mit diesem massiven Umschwung der Atmosphäre zum Gewaltigen wird die Wirtshaus-Schilderung zur doppelten Vorausdeutung: Nachdem, erstens, die eingangs etablierte Rechts-Links-Dichotomie der Menschen und Dinge in der Folge das gesamte Werk strukturiert hat, verweist, zweitens, die neuerliche Veränderung hin zu einer „friedliche[n] Stimmung“ auf den entgegen erster Mutmaßung positiven Ausgang der Erzählung, der die Dichotomie hinter sich läßt. Während jedoch hier ein Revolver



solchen Wandel bewirkt, ist am Schluss der Verzicht auf den Gebrauch einer Pistole entscheidend für die Wendung zum Guten.

## V.

Worum genau handelt es sich bei dem bislang lediglich als ungebührliches Verhalten Michels umschriebenen „Zwischenfall“? Die Beantwortung dieser Frage wird nicht nur dessen handlungsfördernde Energie, sondern vor allem die Ausweitung des Wirkungsfeldes der Rechts-Links-Dichotomie, aber auch ihre zunehmende Relativierung in der Erzählung erkennen lassen.

Michel als dem an der Schmalseite des langen Tisches, also in der Mitte des Trios, befindlichen Protagonisten sitzt ein einzelner älterer Mann gegenüber, der zunächst normaler Gast mit gutem Appetit ist, zugleich aber etwas Besonderes zu sein scheint. „Rigenser? – Nein. – Vom Lande? – Auch danach sah er nicht aus. Jedenfalls eine ungewöhnliche Erscheinung, fanden sie, ein Gesicht, das man nicht vergessen hätte, wenn man ihm schon einmal im Leben begegnet wäre.“ (9) „Während also die kleine Gemeinschaft der drei“, wird der Erzähler bezeichnenderweise nicht müde zu betonen, „von seiten ihrer Umgebung zum einen Teil einen freundlichen Widerhall ihrer Stimmung, zum andern eine spürbar werdende Ablehnung erfuhr, war dem Herrn [...] weder das eine noch das andere anzumerken, weder ein Mißvergnügen, noch ein Wohlgefallen. Er gab, falls er sich über sie ein Urteil gebildet hatte, diesem in keiner Weise Ausdruck“ (12). Er scheint über das lebhafte Treiben im Raum erhaben. Ein devoter Kellner, der sich beim Servieren einer „Reihe auserlesener Gerichte“ „wie zu seiner ausschließlichen Verfügung hielt“ (12) und ihn „in untertäniger Weise“ bedient, hebt die Ausnahmestellung dieses Gastes hervor. Dieser ist wie „von einem unsichtbaren Kreise umschlossen, durch den nichts durchzudringen vermochte“ (15). Später taucht in der Umgebung des Fremden ein geheimnisvoller Arzt auf, der in dessen Auftrag außerordentlich günstig in das Geschehen eingreift.<sup>14</sup>

Der Tischnachbar erregt das Interesse der Studenten, die ihm schließlich auf Grund seiner zerzausten Haare den Spitznamen „Rackelhahn“, „ein Bastard von Auerhahn und Birkhenne“ (13f.), verpassen.<sup>15</sup> Der Spott hält an, „bis schließlich der eine von den dreien, der auch bisher schon die meiste Zurückhaltung gezeigt hatte, meinte, der Witz habe sich erschöpft. Auch sollten sie leiser sprechen, da sonst der Rackelhahn es hören und darüber einschnappen könnte.“ (14) Der besonnene Mahner ist erwartbar der Rechte. Ihm widerspricht, ebenfalls nicht überraschend, der Linke: „„Möge er doch!“ warf der zweite hin. „Ich möchte gern einmal sehen, wie ein Rackelhahn sich benimmt, wenn er einschnappt.““ (14) Typischer Angehöriger einer

<sup>14</sup> Dass sich „der Fremde in einer seltsamen Isolierung“ (K 109) in der Gasthaus-Szene befindet, erkennt auch Klempt: „So erweckt das, was von diesem unsichtbaren Kreis umschlossen ist, den Eindruck des Unbeeinflussbaren, des Unabhängigen, von etwas, das dem allgemeinen Wechsel des Geschehens enthoben ist.“ (K 109) Für den Verfasser ist deutlich, „daß auf die Gestalt des Fremden schicksalhaftes Wesen in irgendeiner Weise übergegangen ist. / Die Erfahrung der eigenen Ohnmacht, die Michel im Verlaufe seines Ehrenhandels machen muß, ist die Erfahrung menschlicher Abhängigkeit von irgendeiner von Menschen unabhängigen Allmacht.“ (K 110) Den Schritt zur biblischen Spezifikation dieser „Allmacht“, wie sie das Motto der Erzählung nahelegt, vollzieht Klempt nicht.

<sup>15</sup> Diese Bezeichnung wird hier im Folgenden bis zur Identifikation der Figur beibehalten.

schlagenden Verbindung, fragt er noch anzüglich, ob dieser „unter den anderen Hähnen als satisfaktionsfähig gilt [...]“ (14), während „der mittelste“, Michel eben, sogar „gern einmal einen Rackelhahn schießen“ (14) möchte, um sein Jagdbuch zu vervollständigen. Der Rechte, seiner Rolle treu, beendet vorerst die Verhöhnung: „Schonzeit für Rackelhähne! – Singen wir lieber wieder eins! Prosit! [...]“ (14) Viele Stimmen fallen ein, doch bleibt die Polarisierung im Wirtshaus bestehen; der immerhin noch freundlichen Spannung im Kleinen des studentischen Dialogs entspricht latent die Spannung im Großen:

So blieb denn auch, vom Schwall der Töne überdeckt, das verdrießliche Murren, das gleichzeitig darüber entstand, in den Graubärten stecken, die, da es wirkungslos vergrollte, sich darauf beschränken mußten, ergimmt auszusehen. (15)

Der Höhepunkt der Verächtlichmachung des „Rackelhahns“ durch die Studenten besteht, zumal in dieser seltsamen Atmosphäre, darin, dass „der eine von ihnen – es war derjenige, der am Ende des Tisches, also dem Rackelhahn gerade gegenüber saß –“ (16), Michel also, ihn mit einem aus Brotteig geformten Kügelchen beschieß. Er schnippt mit dem „Mittelfinger der rechten Hand am Daumen“ (16) und trifft zu seiner eigenen Bestürzung „den Rackelhahn an der linken Schulter“ (16f.). In diesem dramatischen Moment wird die Rechts-Links-Dichotomie mit weitreichender Wirkung erneut evoziert, freilich vom Mittleren, der diese Position noch nicht substantiell ausfüllt. Die Tat wird zudem durch eine Reflexion des Erzählers über das Brot ins Mystisch-Religiöse überhöht: „Es ist das Brot der heimatlichen Scholle, das tägliche, um das wir bitten, und darum das heilige Brot. Es duftet wie die blühende Heimaterde selbst, und es behält immer etwas von ihrer Feuchtigkeit und Frische, so daß es sich kneten und formen läßt wie jener Lehm, aus dem Gott den Menschen erschuf.“ (15f.) Der Bezug zum christlichen Vaterunser und zur Genesis hält die Diktion letztlich frei von Obertönen der zeitgenössischen Blut-und-Boden-Ideologie, mag er auch fast ein Jahrhundert später pathetisch, sentimental und treuherzig klingen wie die Versicherung des Erzählers im selben Kontext: „[...] man soll ja mit Brot nicht spielen“ (16).<sup>16</sup>

Der Vorgang des Brotkugel-Beschusses wiederholt sich zweimal, ohne dass sich Michel entschuldigt. Der zweite ‚Schuss‘ trifft den Rackelhahn „an der rechten Schulter, oder, um beim Bilde zu bleiben, am rechten Flügel.“ (21) „Dem Zwang der Zahl Drei unterworfen“ (23), wie der Erzähler kommentiert, schießt der Student ein drittes Mal. Dabei schaut der Rechte wie gelähmt zu, wieder scheint seine Loyalität zum Missetäter zu überwiegen: „Und so, als wäre auch sein Nachbar zur Rechten dem Zahlenzwange gegenüber machtlos, hatte auch er, obwohl er sah, was geschah, nichts unternommen, den Korpsbruder von dessen Vorhaben zurückzuhalten.“ (23) Dieser Passivität, die graduell die Rechts-Links-Dichotomie einschränkt, steht noch schemagerecht die Ermunterung des Linken gegenüber: „‚Flügelhahn ist er schon‘, flüserte der Korpsbruder von links. ‚Jetzt brauchst du ihm nur noch den Fangschuß zu

---

**16** Der Erzähler bedauert, dass Michel zu einem zweiten Schuss ansetzt: „Hätte er wenigstens nun sich darauf besonnen, daß man mit Brot nicht spielen soll!“ (19) Mit dieser Stellungnahme vertritt er gewissermaßen den Rechten, der sich zurückhält. – Eine Erörterung über den „Dämon“ (21) der Kugel, die „rollen, laufen, springen, fliegen, sich drehen lassen“ (20) wolle, bis sie etwa durch „Anprall“ ihre Form verliere, verstärkt den Eindruck eines etwas forcierten synkretistischen ‚Überbaus‘ der Erzählung. Er läuft Gefahr, Michel von der Verantwortung für sein Tun zu entbinden und damit vom ethisch-moralischen Kerngehalt der Erzählung abzulenken.

geben.“ (23) „Herzschuß“ (24), konstatiert entsprechend ein Gast mit der Mentalität des Linken, während ein anderer den Akt, der sich auf der unteren Ebene der allgemeinen Spannung im Saal, abspielt, missbilligt.

Das Opfer dieser Attacken reagiert jeweils wortlos, bewahrt aber die eingesammelten Brotkugeln in einem Beutel und notiert etwas in einem Notizbuch, in das „niemand Einblick [...] gewonnen“ (23) habe. Diese Bemerkung des Erzählers erschöpft sich nicht im Spannungsaufbau, sondern wird sich bei der genaueren Bestimmung des Rackelhahns als bedeutsam erweisen. Dieser kneift nach der ersten Herausforderung „das linke Auge zu und schaute nur aus dem rechten. Der Blick glich dem eines Schützen, der über Kimme und Korn sein Ziel ins Auge faßt.“ (18) Nach dem zweiten Treffer – das Schießmotiv steigert sich – blickt der Mann „noch einmal mit dem zielenden Auge in das runde Gesicht des Studenten“ (23), während nach dem dritten Angriff Rackelhahns „eignes Gesicht einen freundlicheren Ausdruck“ (25) erst beim Anblick eines Bekannten annimmt. Die Drohgebärden Rackelhahns lassen es ahnen: Dieser Bekannte wird ihm als Sekundant beim unumgänglichen Duell dienen.

Die Forderung an Michel lautet lapidar: „Drei Brotkugeln – drei Bleikugeln, das gibt eine einfache Rechnung.“ (25) Zusätzlich erfolgt eine selbstsichere Begründung Rackelhahns mit Bezug auf die um die Mitte gruppierte Rechts-Links-Dichotomie:

Ich bin [...] an drei Stellen meines Leibes getroffen worden. Zuerst an der linken Schulter, dann an der rechten, und das dritte Mal war es Herzschuß. Genau so werden auch meine Kugeln sitzen: linke Schulter, rechte Schulter, Herz. (25)

Zu Michels „Sekundanten erbot sich mit Ungestüm der Korpsbruder, der zur Linken gegessen hatte, während der zur Rechten das Amt des Unparteiischen übernahm.“ (26) Letzterer ist als der reflektierte Besonnene und Korrekte für diese Funktion prädestiniert, was allerdings einem Abrücken vom strikten Werte-Schema der Dichotomie gleichkommt. Der Linke dagegen schlägt sich auf die Seite des Beleidigers, der somit tendenziell nach links rückt.

Weder die bestürzten Studenten noch der Leser können dieser ‚Peripetie‘ entnehmen, dass der Begriff „Herz“ von Rackelhahn metaphorisch gemeint ist, dass es im Folgenden um die Entwicklung des Herzens des Jünglings mit dem „runden Kinder Gesicht“ (19), Michel, geht. Ein „kleiner Junge, der eine Dummheit begangen hat“ (18), soll zum (Ehe-)Mann geläutert werden. Es ist die Stelle, von der ab sich die Erzählung trotz ihrer Kompaktheit die Grundidee einer weiteren Textsorte neben der Novelle zu eigen macht: des historischen Entwicklungsromans. Offenbar ist der Autor der *Letzten Kugel* in den Dreißigern des 20. Jahrhunderts noch von der Bildungs- und Erzähltradition des 19. Jahrhunderts<sup>17</sup> bis hin zu Thomas Manns *Zauberberg* geprägt, was sich nicht nur in seinem ‚realistisch-poetischen‘ Stil, sondern auch seiner strukturellen Anlage niederschlägt: So erinnert die Zwischenstellung Michels zwischen dem „Rechten“ und dem „Linken“ in Hoerners Novelle an die Zwischenstellung des Romanhelden in Thomas Manns 1924 erschienenem Roman *Der Zauberberg*, in welchem bekanntlich der weltanschauliche Wettstreit zwischen den Opponenten „Settembrini“ und „Naphta“ den Rahmen für Hans Castorps geistige Entwicklung bildet.

<sup>17</sup> Nicht zufällig ist die erzählte Zeit die Epoche vor dem Verbot des Duellierens, also noch vor dem preußischen Narrativ der *Effi Briest* Fontanes.

Erstes Indiz für den Reifungsprozess Michels im Geiste des Entwicklungsromans ist seine mehrmalige Begegnung mit dem Korpsbruder, „dessen mangelhafte ‚Haltung‘ der Ausgangspunkt ihres Gespräches über den Mut gewesen war.“ (30) Ignorieren die drei Studenten diesen beim erstenmal, und zwar bezeichnenderweise unmittelbar vor dem Wendepunkt des Duells mit Rackelhahn, geht das nächstemal an Michel allein „bleichen Gesichtes jener gewesene Korpsbruder vorüber, dessen schlechte Haltung den ‚Rausschmiß‘ zur Folge gehabt hatte.“ (40)

Michel machte eine unwillkürliche Bewegung mit der Hand nach seiner bunten Mütze, wie um ihn zu grüßen, besann sich aber noch rechtzeitig darauf, daß jener für ihn ja „nicht mehr existierte“. Der „Gewesene“ hatte errötend gleichfalls die Hand nach der Mütze gehoben, aber da Michel den Gruß unterließ, unterließ er ihn auch. Im nächsten Augenblick sahen beide aneinander vorbei. „Wann habe ich ihn zuletzt gesehen?“ fragte sich Michel. „War es nicht damals, als wir eben im Begriff waren, zum Kampfplatz hinauszufahren?“ – Und plötzlich erschien ihm diese Begegnung wie ein Vorzeichen, daß er auch dem Rackelhahn bald wieder begegnen werde. (41)

Es zeichnet sich ab, dass der Rackelhahn mittels seines ‚Vorläufers‘, des verstoßenen Studenten, immer stärker Michels Einsichtsfähigkeit und Gewissen weckt. Demgemäß beugt sich Michel beim dritten Treffen in der Stadt, wiederum ohne Begleiter, „zum Fenster des Wagens vor, griff an seinen Zylinderhut und grüßte. Der ‚Gewesene‘ machte erstaunte Augen und grüßte wider. Michel sah, wie sein bleiches Gesicht sich rötete.“ (71) Der zuvor Verfemte wird in diesem Stadium vom Protagonisten aufgewertet: „Ich sah ihn vor der ersten und auch vor der zweiten Kugel“, erinnerte sich Michel. „Er ist mir beide Male begegnet wie ein Vorläufer des Rackelhahns. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß ich ihn hier in der Menge sehe.“ (71) Er nennt ihn sogar jemanden „aus dem Büchlein“ (71), dem Notizbuch Rackelhahns, das er mittlerweile als sein „Sündenregister“ (74) identifizieren kann.<sup>18</sup> Es ist offensichtlich: Der Mittlere emanzipiert sich allmählich vom Einfluss seiner beiden Begleiter.

## VI.

Für den Unparteiischen, der jedoch unbeirrbar zu seinem Korpsbruder hält und damit die konsequente Rechts-Position im doppelten Wortsinn relativiert, ist „diese ganze Ankündigung, wie seine Kugeln sitzen werden, nichts als leere Prahlerei [...], eine Art Kampfgeschrei, dem Gegner Angst zu machen.“ (28) Er argumentiert, wobei er unterstellt, Michel sei Rechtshänder:

Was soll denn das heißen: Erste Kugel – linke Schulter? Wer, der beim Duell nur einigermaßen richtig steht, kann in die linke Schulter getroffen werden? Sonst, bitte, wohin du willst. Nur ausgerechnet die linke Schulter, das ist ganz ausgeschlossen. Außer, du müßtest sie ihm absichtlich zuwenden. Oder er wäre im Besitz des Geheimnisses, wie man um die Ecke schießt. (28)

---

**18** Klempt kommentiert die Klimax der Begegnungen Michels mit dem anfangs Verfemten wie folgt: „Der Blick für das ‚Menschliche‘ ist ihm frei geworden, frei geworden für die Dimension, in der der Mensch ganz allein mit sich selbst ist und wo kein ‚Korps‘, kein ‚Bruder‘, kein ‚Ehrenkodex‘ und kein ‚Konvent‘ ihm mehr beistehen und helfen können. Aus einem Korpsstudenten, der die Menschen nach ihrer Haltung beurteilt und aburteilt, ist ein Mann geworden, der um die menschliche Einsamkeit und Not weiß, die hinter jeder Haltung steht. Die naive Selbstsicherheit, die Michel an dem verhängnisvollen Abend in der Rigenser Gaststätte zeigte, ist erschüttert.“ (K 107)

Ihm widerspricht der Sekundant, also der Linke, so dass sich die Polarität der Dichotomie nochmals demonstrativ, wenngleich nur einseitig von der „linken“ Seite her, realisiert. Idealtypisch kommt hinzu, dass Michel, „in diesem Falle also die Hauptperson, [...] auf die Ausführungen seiner beiden Freunde nichts“ (30) erwidert:

„Mein Lieber, ich muß dich darauf aufmerksam machen, daß es bei uns [...] nicht üblich ist, einen Gegner, mit dem man hängt, in irgendeiner Weise herabzusetzen, wozu du unseren guten Michel soeben verleiten willst. Das schickt sich für dich als Unparteiischen schon gar nicht. Willst du ihm damit Mut machen? Ich halte das nach dem, was Michel uns über seine Auffassung von Mut mitgeteilt hat, zum mindesten für überflüssig. Und was die allerdings ein wenig lächerliche Ankündigung: erste Kugel – linke Schulter, betrifft, nun, so meine ich dazu, daß wir auf dem Kampfplatz ja auch nicht bloß mit Hirtenstäben in der Hand antreten werden. [...] Es sieht mir ganz danach aus, als ob der Rackelhahn gar nicht erst dazu kommen wird, weder rechts noch links, weder gradaus noch um die Ecke zu schießen.“ (28f.)

Der Linke bezieht sich nachdrücklich auf die Diskussion des Trios zu Beginn der Erzählung, doch der Leser weiß, dass die Position des Mittleren dort (noch) nicht der Werkintention entspricht. Insofern erweist sich der Linke als „link“, als schlechter Ratgeber und falscher Tröster.

Wenn Michel vor dem Duell keine Furcht empfindet und es ihm scheint, dass es nichts gäbe, „das erst zu überwinden gewesen wäre“ (31), schätzt er sich, so weiß der Leser des Weiteren, falsch ein. Das ist eine Vorausdeutung auf den Ausgang des Kampfes. Die kennzeichnende Forderung des Linken im Vertrauen auf die Schießkunst Michels, die Entfernung zwischen den Kontrahenten zu verringern, d. h. die Regeln zu verändern, wird von der Gegenseite abgelehnt. Stehen die Sekundanten „ein paar Schritte linker Hand ihrer Parten“ (32), sind sie füreinander ebenfalls je links platziert. Das „Linke“, nach ursprünglicher Überlieferung das Unheilvolle, dominiert also in dieser Situation noch. Entsprechend wird Michel nach der Klärung der Formalitäten – z. B. drei Schusswechsel gemäß den drei Brotkugeln – „vom Linken die Pistole in die Hand gedrückt“ (33), was sich für ihn ironischerweise gut anfühlt. Er beschließt, „entgegen den Mahnungen des Linken [...] ohne jede Übereilung zu zielen.“ (33f.) Dabei ist er bezeichnenderweise auf tadellose Haltung bedacht und will korrekt vor dem finalen Kommando des Unparteiischen „abkommen“ (vgl. 34).<sup>19</sup> „Kurz nach Michels Schuß knallte auch der Schuß des Rackelhahns“ (34), womit die Links-Klimax ihren Höhepunkt erreicht:

Michel machte, als habe ihn etwas in Drehung gebracht, eine Wendung nach links, fiel weich ins Gras und war, als der Arzt, ihm beizustehen, herzusprang, bewußtlos. (34)

Auf dem Krankenbett im Elternhaus grübelt Michel „Tage und halbe Nächte lang darüber nach, wie es möglich gewesen war, daß er, allen Wahrscheinlichkeiten des Duells zum Trotz, an der linken Schulter hatte verwundet werden können.“ (35) Auch die Freunde haben keine Erklärung. „Der Linke hatte wohl mehr die Haltung des Gegners als die seines Parten im Auge gehabt, und der Rechte hatte ja als Unparteiischer zählend auf seine Uhr sehen müssen.“ (35) Die Erklärung kommt vom gegnerischen Sekundanten:

19 Der Unparteiische zählt in Abständen bis drei. „Wer vor eins oder nach drei zielt oder schießt, hat die Kugel des Gegensekundanten zu erwarten.“ (33)

In dem Augenblick, da beide die Pistolen hoben, habe er [Michel. Verf.] in auffallender Weise seinem Oberkörper eine Wendung nach rechts gegeben, also daß er dadurch die linke Schulter dem Gegner als Ziel preisgab. Der hatte es also nicht nötig gehabt, „um die Ecke zu schießen“. (35)

Um nicht irrationale Gründe für den eigentlich unmöglichen Treffer bemühen zu müssen, sieht sich der Verwundete auf sich selbst verwiesen. Im bedrohlichen Augenblick habe ihn, erkennt er, der Gedanke durchzuckt: „Nur jetzt schnell weg mit der linken Schulter!“ (36) Aus dieser Furcht heraus, die er sich nach seinem Credo zuvor nicht eingestehen durfte, habe er den „bedrohten Teil seines Körpers nun erst recht dem Gegner hingehalten“ (36). Dass er selbst vorbeigeschossen habe, erläutert ihm ausgerechnet der Linke, der ihn bislang für einen ausgezeichneten Schützen gehalten hat, auf die ihm eigene frivol-herablassende Weise: „Wir kennen das von der Jagd her, mein Lieber. In der Natur ist immer sehr viel Platz nebenbei.“ (36)

Die pragmatisch-psychologische Begründung der Wunde in der linken Schulter des Rechtshänders kann nicht verdecken, dass der Rackelhahn trotz und gerade auf Grund der instinktiven Vorkehrungsversuchs Michels seine Voraussage realisiert hat. Damit ist ein weiterer Schritt zu seiner Stilisierung als etwas Besonderes getan. Die Erfüllung seiner übrigen Prophezeiungen kann folglich vorausgesetzt werden.

## VII.

Michels bemerkenswerte Selbstanalyse und -erkenntnis bilden den ersten Schritt seiner geistigen Entwicklung. Im Krankenhaus, wohin ihn eine Blutvergiftung seiner Wunde zwingt, kommt Wichtiges an Einsicht hinzu. Im Fieber glaubt er einen Engel als Führer in den Himmel zu sehen. Was sich wie Kitsch ausnehmen mag, wird sich als Teil der narrativen Tendenz zur Überhöhung Rackelhahns herausstellen. Der ohne Mandat hinzukommende Duell-Arzt verwirft die Diagnose seiner Kollegen, es liege eine Blutvergiftung vor. Sie könne nur gelten bei Übertragung des Begriffs „auf seelische Zustände. Der junge Mann sei von der Seele her krank, nicht vom Körper her. Er sei sozusagen seelisch angeschossen.“ (37) Als fachmännisches Urteil erspart diese Erkenntnis Michel die Amputation des Armes; Rackelhahn als *spiritus rector* im Hintergrund will nicht, heißt das, dass Michel dauerhaft Schaden an Leib und Seele nimmt. Wieder zu Hause, besuchen ihn „seine beiden Freunde, der Rechte und der Linke“ (38), von dem er eine wichtige Neuigkeit erfährt. Letzterem habe der gegnerische Sekundant erzählt, der

Rackelhahn habe noch die rauchende Pistole in der Hand, in die Westentasche gegriffen, einen kleinen gestickten Beutel hervorgezogen, ihm eine der Brotkugeln, mit denen er beschossen worden war, entnommen und sie hinter sich in den Wald geworfen. (38)

Michel begreift sofort, dass Rackelhahn – dessen Besonderheit sich mit dieser scheinbaren Schrulle für Figuren und Leser noch verstärkt – weitere zwei Brotkugeln besitzt. Er kann daher die Zuversicht der Freunde nicht teilen, dass er beim nächstenmal den Gegner besiege, d. h. töte, und somit „testamentarisch“ an jene Kugeln gelange. Einmal mehr leichtfertig meint der Linke, es werde Michel bestimmt sein, „einen Rackelhahn in dein Jagdbuch einzutragen“. (39) „Ganz so leichtsinnig wollen wir es doch nicht nehmen“, sagte der Rechte. „Aber hoffen wir das Beste!“ (39) Eine Schwäche im Arm tut Michel unbekümmert ab, es sei „ja nur der Linke“ (39). Er steht

offenbar nach wie vor zwischen seinen Freunden und ist ihren Meinungen ausgesetzt, ohne noch komplett zu einer eigenen, authentischen Position zu gelangen.

Die Fortsetzung des Duells wird aus Gründen, die Rackelhahn an-, besser: vorgibt, verschoben. Die längere Pause erweist sich als intendierte Reifezeit Michels. Der junge Mann nimmt sein Studium der Jurisprudenz wieder auf, und zwar intensiver als zuvor. Die eigentliche Veränderung vollzieht sich jedoch in seinem Inneren:

Die ihn vorher gekannt hatten, fanden ihn verändert, ohne recht sagen zu können, worin die Veränderung bestünde. [...] Michels rundem rosigen Kindergesicht sah man es an: Er hatte etwas erlebt. Einem oberflächlichen Beobachter konnte er ruhig, heiter, ausgeglichen erscheinen. [...] Und doch war in seinem Wesen etwas, das seine Freunde, die ihn ja kannten, als neu, fast als fremd empfanden. „Er ist nicht mehr derselbe“, sprachen sie. (40)

Noch immer aber hegt er – freilich vergeblich – den Wunsch, Rackelhahn „abzuschießen“. Den Vorsatz, am weihnachtlichen Gottesdienst mit seiner Familie teilzunehmen, lässt er fallen. Rackelhahn dagegen, suggeriert der Erzähler, ist im Dom anwesend – ein weiterer, immer noch diskreter Hinweis auf dessen ideelle Bedeutung in der Erzählung. Den jungen Schauspielern der pantomimeähnlichen Silvester-Aufführung im Elternhaus ist vor Beginn ihr Platz „im Raum, und damit auch ihre Größe und Deutlichkeit, noch nicht zugewiesen.“ (44) Diese Beobachtung Michels ist die Metapher seines eigenen Stellenwerts. Doch er erahnt immerhin in der Verfremdung des Schattenspiels vage das wahre Leben:

Michel erkannte im Hin und Her der bewegten Erscheinungen seine kleinen Geschwister und deren Freunde, fand aber, daß ihm in deren Schatten etwas Neues, gewissermaßen Fremdes entgegentrat, wie eine Abkürzung, Vereinfachung, Formulierung, in der die Fülle und Wärme der Wirklichkeit, das farbige Leben selbst, kaum als dasselbe wiederzuerkennen war. (44)

Es ist ebenso übertragen zu verstehen, wenn Michel angesichts der Silhouetten der Spieler bewusst wird, „daß ihm sein eigenes Profil fast unbekannt war“. (47)

Andererseits kann er Menschen als Schatten heraufbeschwören, darunter seine beiden ständigen Begleiter. Er ist fähig, sie zutreffend zu charakterisieren, zu durchschauen und sich dadurch weiterhin schrittweise von ihnen zu emanzipieren. Die ‚klassische‘ Opposition der Rechts-Links-Dichotomie von Positiv und Negativ tritt damit zunächst in aktueller Form deutlich zutage, um letzten Endes überwunden zu werden. Die bisherige Interpretation der Figuren in dieser Studie wird aus Michels Perspektive bestätigt. Seine Individualisierungen heben nämlich die allegorische Funktion des Rechten und des Linken keineswegs auf, sondern bleiben gerade im Medium der Schattenvision auf jene hin transparent: Dem seriösen Mahner steht der zuweilen frivole ‚Leichtfuß‘ gegenüber. Die vom Erzähler bedeutsam dekretierte, Identität verwehrende Namenlosigkeit der beiden Begleiter Michels ist weiterhin gültig, doch nicht mehr für ihn selbst. Er durchschaut sie vielmehr:

Der Rechte, sein Unparteiischer im Duell, hager, hölzern, gerade, maßvoll in jeder Gebärde, zurückhaltend, kein Spielverderber, aber oft ein Warner. „Du benimmst dich unmöglich, mein Lieber“, sagte das Bild. Der Linke – wie im Leben, so hielt auch sein Schattenbild nicht still – noch von jugendlicher Schlankheit, aber mit der Anlage zu späterer Rundlichkeit, Dicke. Ein Drauf- und Durchgänger. Nicht immer auf die eigene Würde bedacht, aber ohne Zugeständnisse, wenn es die Ehre des Korps galt. „Nun grade nicht!“ sagte der Schatten. (47)

Der Protagonist konstatiert, dass der Rechte nicht der logischerweise für beide Seiten Unparteiische, Neutrale ist, sondern paradoxerweise „sein“ Unparteiischer,

der vor allem für ihn selbst Präzeptor ist. Zitiert der Rechte seinen früheren Vorwurf an den Linken wörtlich, er benehme sich mit seinem hämischen Kommentar zum ersten Treffer der Brotkugel unmöglich,<sup>20</sup> so gilt der Tadel jetzt relativierend Michel. Die Rechts-Links-Polarität gerät zunehmend ins Wanken. Spätestens die Zukunft des Linken – voll unruhigen, trotzigem Widerspruchsgeistes in der Gegenwart – disqualifiziert ihn als Ratgeber Michels. Dieser muss selbstständig zur Position der Mitte finden, ist freilich schon auf dem Weg dorthin, etwa indem er die Bilanz seines bisherigen Lebens bei der Beschwörung der Schattenfiguren zieht. Zu den Rückblicken gehört wesentlich auch die Duellszene. Mit diesen schockartigen Erinnerungen reißt er „sich aus seinen Gesichtern, wie aus einem schweren, atembeklemmenden Traum.“ (49) Doppelsinnig heißt es: „Es war, als habe im Augenblick der höchsten Gefahr eine Stimme ihm befohlen, aufzuwachen.“ (49)<sup>21</sup>

In diese frühe Phase von Michels Erkenntnisprozess, der auch ein erstes Bewusstsein für die Liebe einschließt, fällt die Aufforderung Rackelhahns zur Fortsetzung des Duells. Wiederum leichtfertig kommentiert der Linke: „Gutes Schießwetter“ (52) und legt Michel wie beim erstmaligen Pistolengriff in die Hand.<sup>22</sup> Der ‚Held‘ wird an der Schulter getroffen, während sein Schuss „in die Wolken“ (52) geht. Wie der Rechte in dieser Szene nicht in Erscheinung tritt, erwähnt der Erzähler auch die entsprechende Körperseite der Verwundung nicht, wodurch er die anhaltende Linkslastigkeit des Geschehnisses betont. Nichtsdestoweniger wird auch der nun verwundete rechte Arm nicht ernsthaft beschädigt. Rackelhahn entledigt sich, wie Michel noch wahrnehmen kann, auch der zweiten Brotkugel.

Den geheimnisvollen Arzt, den Rackelhahn zu beiden Duell-Runden mitgebracht hat, konsultiert Michel mit einem merkwürdigen Anliegen. „Sie möchten‘, schließt dieser aus dem Ansinnen, ‚daß ich Ihnen den Arm unbrauchbar mache. [...] Ich verstehe: Der linke Arm geschwächt, der rechte gelähmt. So kann man freilich nicht zum Duell antreten.‘“ (56) Der Arzt begreift, dass Michel Furcht empfindet. Anlass dazu ist die erwachende Liebe zu Inge, dem ‚Engel‘ jenes Fiebertraums. Mit dem stillschweigenden Eingeständnis seiner Furcht um der Liebe willen tut Michel einen weiteren Schritt in seiner Entwicklung zum authentischen Menschen. Die Verwobenheit von Furcht und Liebe hat das biblische Motto der Erzählung von vornherein signalisiert.

Der Linke erfährt vom Sekundanten Rackelhahns bald darauf, dass dieser für den dritten Gang um einen Aufschub bitte:

Es könne sich um Monate, vielleicht aber auch um Jahre handeln. Absolut zwingende Gründe, Dinge, von deren Regelung das Wohl, ja die Existenz anderer, seiner Obhut anvertrauter Menschen abhänge. (58)

Bemerkenswert an diesem Angebot sind die unverhältnismäßig lange Suspendierung des Duells sowie die Begründung, Rackelhahn sei um des Wohls, ja der Existenz „anderer, seiner Obhut anvertrauter Menschen“ willen verhindert. Er wolle sich sogar mit einer Entschuldigung, und sei sie unausgesprochen, begnügen. Michel begreift nicht, dass er selbst zu den der Fürsorge Rackelhahns anvertrauten Menschen gehört, er erkennt noch immer nicht dessen sich abzeichnende ‚höhere‘ Signifikanz und berät

---

<sup>20</sup> Vgl. S. 19 der *Letzten Kugel*.

<sup>21</sup> Zur ebenfalls entscheidenden Bedeutung eines Traum-Geschehens für den Bildungsprozess Hans Castorps im *Zauberberg* vgl. den unten mit der Anm. 23 nachgewiesenen Text aus dem Roman.

<sup>22</sup> Vgl. S. 52 der *Letzten Kugel*.



sich mit seinen Freunden. Nun tritt der Rechte wieder in Erscheinung, und zwar völlig den Werten seiner, im Grunde bereits überholten, Position gemäß: „Selbstverständlich gehen wir auf den Vorschlag ein“, sprach der Rechte. „Dieser Meinung bin ich, unabhängig davon, daß ich als Unparteiischer die Pflicht habe, jede Versöhnung zu begünstigen.“ (58) Allerdings sei es eine Zumutung, Michel ein zweitesmal warten zu lassen, noch dazu eine unbestimmte Zeitspanne. Dieser brauche daher keineswegs eine Entschuldigung abzugeben. Erneut entwickelt sich ein Streitgespräch mit dem Linken, der, ganz der von Michel charakterisierte ehrpusselige Korpsstudent, nachdrücklich auf den Status Rackelhahns als Ehrenmann hinweist, dem man nicht „Entschuldigung und Genugtuung“ (59) verweigern könne. Er plädiert für die Fortsetzung des Duells, allerdings nach alter, mittlerweile vergessener Sitte durch die Sekundanten. „Es wird auch allgemach langweilig, wenn wir nicht mal der Abwechslung halber die Rollen vertauschen“ (60), argumentiert der Abenteurer gewohnt leichtfertig. Das Duell der Stellvertreter gelte dann „als die dritte und letzte Kugel“. (60) Michel verwirft beide Vorschläge und ergreift die Initiative mittels zweier eigener Vorstellungen – Indiz des Stadiums seiner mittlerweile erlangten Reife. Die erste Erwägung scheidet aus, da sie zur Erheiterung des Linken und des Rechten Rackelhahns freiwillige Rückgabe der dritten Brotkugel impliziere. Diese Bedingung könnten die beiden Freunde nicht verstehen, argumentiert Michel, er wisse aber, „solange er die Brotkugel hat, hat er über mich“ (61) tödliche Gewalt, wie die Freunde später erkennen. Michel empfindet mithin Furcht, Angst vor der letzten Kugel. Es bleibe ihm also *volens volens* nur Variante „Numero eins“ (61), nämlich nicht „von den zu Anfang getroffenen Vereinbarungen abzugehen“. (60) „Bravo, Michel“, lobte ihn der Linke. Der Rechte zuckte die Achseln: „Wie du willst.“ (61) Er habe nicht geglaubt, „daß man über eine Ehrensache jemals verschiedener Meinung sein könne.“ (61) Die Rechts-Links-Dichotomie ist nach wie vor virulent, doch nicht mehr von entscheidender Relevanz.

In der Folgezeit führt Michel eine strebsame, wenngleich von Exzessen nicht freie Existenz und bietet seinen Freunden mehrmals Anlass, sich über ihn auszutauschen, ohne ihn noch zu verstehen. „Ich fürchte“, sagte einmal der Linke, „unser guter Michel ist ein bißchen verrückt.“ – „Mag sein“, entgegnete der Rechte. „Ein lieber Kerl, aber verdreht. Vielleicht gibt sich das mit der Zeit.“ (63) Dieses Urteil ähnelt dem des Linken über den Korpsstudenten zu Anfang der Erzählung, der, ebenfalls ein „lieber, feiner Kerl“, aus Furcht ‚versagt‘. Tatsächlich empfindet auch der bedrückte Michel unter dem Damoklesschwert der Bedrohung durch die letzte, höchstwahrscheinlich fatale Kugel Furcht, und zwar, wie angedeutet, als Liebender. Die Ermordung Rackelhahns, die der Linke halb ernsthaft erwägt, kommt angesichts der entschlossenen Gestimmtheit Michels zum Tode nicht in Frage; auch taue er nicht als Vorbild für die rauschhafte Gestaltung des Endes eines kurzen Lebens. „Unsere Fähigkeiten, zu genießen, sind begrenzt“ (65), gibt der Rechte zu bedenken. Pessimistisch kommen sie zu dem Schluss: „Die letzte Kugel – die gilt für jeden.“ (66), dem einen wie vermeintlich Michel früher, dem anderen später. Dem Protagonisten, der die beiden ungewollt belauscht hat, fehlt in diesem Diskurs ein großes Wort: „Liebe“. „Wenn nur die Furcht nicht wäre!“ (66), gesteht er sich, erklärt sie aber gerade dadurch als existent.

Michel verlobt sich mit Inge und plant die Hochzeit. Während der Linke und der Rechte vermuten, dass der Rackelhahn niemals wiederkomme, quält sich Michel mit der Frage, ob er seiner künftigen Frau von dem ausstehenden Duell erzählen solle, auch wenn dessen Zeitpunkt unbestimmt sei. „Jahre waren vergangen, weitere Jahre

konnten vergehen, Jahrzehnte.“ (69), ohne dass Rackelhahn von sich hören lässt. Am Traualtar im Besonderen kommt es dem Protagonisten auf äußere Haltung an, die Worte des Geistlichen – „Gott ist die Liebe“ beispielsweise – berühren ihn nicht. Doch als, in Entfaltung des Mottos der Erzählung, das Wort fällt: „Die Furcht hat Pein“ (72), gesteht er sich endgültig ein, dass er bei beiden Duell-Gängen Furcht gehabt habe. Und er weiß plötzlich, was der Pastor predigt: „Furcht ist nicht in der Liebe ... Wer sich fürchtet, der ist nicht völlig in der Liebe.“ (73) Als der Pastor das linke Auge zuzukneifen und mit dem rechten zu zielen scheint, verwandelt er sich für Michel in Rackelhahn. „Der Rechte und der Linke, die das Gesicht ihres Freundes in allerlei Veränderungen kannten, tauschten einen besorgten Blick und machten sich darauf gefaßt, ihn aufzufangen, wenn er fallen sollte. Er hatte eine Bewegung gemacht mit der linken Hand nah dem Herzen.“ (74) Doch Michel zeigt, nunmehr innerlich, Haltung. Inge, die als Braut offenbar nicht nur konventionell auf der rechten, der richtigen Seite des Paares steht, hat „seine Rechte gefaßt und hielt sie fest umschlossen in ihrer Linken.“ (75) Mit dieser scheinbar lediglich üblichen Geste ersetzt die Ehefrau vielmehr den Linken und den Rechten; sinnbildlich löst sich damit die Rechts-Links-Dichotomie als Polarität auf und weicht der Liebe. „Die völlige Liebe treibt die Furcht aus.“ (75) Diese ‚Apotheose‘ der Liebe markiert den Endpunkt der geistigen Entwicklung Michels. Er stimmt nicht nur der Ehe zu. „Er hatte ja gesagt zu allem: zur Liebe, zum Leben und zum Tode.“ (76) Unter gattungstheoretischem Aspekt ist die Vollendung des novellenartigen Entwicklungsromans erreicht.

Vor der Kirche tritt überraschend als imposante, nicht mehr an sein früheres Äußere erinnernde Gestalt Rackelhahn in friedlicher, vergebender Absicht auf und lässt sich von Rechts und Links nicht vertreiben.<sup>23</sup> Diese haben ja bereits sozusagen ausgedient und werden mit den Worten beschieden: „Friedliche Erledigung.“ (79) In souveräner Manier übergibt Rackelhahn Michels Frau ein „Andenken: eine kleine durchbrochene goldene Kapsel. Wenn man sie öffnete, lag lose darin ein verschrunpftes Kügelchen – wie von Brot.“ (80) Es ist die „letzte Kugel“ von ursprünglich dreien. Inge gibt die Kapsel bedeutungsvoll an Michel weiter.

Auch hier zeigt sich eine auffällige, nicht nur strukturelle, sondern auch thematisch-inhaltliche Nähe zum *Zauberberg*-Roman, denn auch in dem, was sich Hans Castorp als eigentliches Ziel seines ganzen Bildungsprozesses während seiner siebenjährigen Aufenthalts im Davoser Sanatorium im Anschluss an einen Traum klarmacht, kommt dem Lebens-Begriff eine Schlüsselrolle zu: „*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach‘ ich auf ... Denn damit hab ich zu Ende geträumt und recht zum Ziele.“<sup>24</sup> Allerdings ergeben sich für Hans Castorp aus dieser Erkenntnis, anders als für Michel in Hoerners Erzählung, keine konkreten Folgen für sein Verhalten. So, wie der Weg zur Erkenntnis durch eine Traumvision bereitet wurde, so bleibt auch ihre praktische Konsequenz

---

23 „Ein Blick der Verständigung genügte, und schon wollten der Rechte und der Linke, die den Herrn im Zylinderhut schneller wiedererkannt hatten als Michel [...], den Rackelhahn von zwei Seiten packen und ihn als eine unliebsame Störung des Festes schnell, gewaltsam und möglichst geräuschlos vom Platz entfernen [...]“ (79).

24 Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 5.1. Frankfurt/M. 2002, S. 748.

in visionärer, utopischer Schwebel: „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes [...] einmal die Liebe steigen?“<sup>25</sup>

Mit diesen Worten entlässt der Erzähler seinen Helden am Ende des Romans ziel- und orientierungslos in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs. (Und im Unterschied zur eindeutig positiven Figur des „Rackelhahns“ verkörpert Thomas Manns „Mynheer Peeperkorn“ die ihm zugewiesene Rolle als Fürsprecher des ‚Lebens‘ weit weniger fraglos und richtungweisend.)

## VIII.

Wenn der Protagonist der Erzählung Hoerners einmal fast trotz der von Rackelhahn verwehrte letzte Brotkugel zurückfordert – eine Rückgabe wäre kontraproduktiv für seinen Reifeprozess und sogar verhängnisvoll –, klingt die Stimme des Studenten „wie die eines kleinen Jungen“ (61). Dazu passen sein „runde[s] Kindergesicht“ (18 u. ö.) wie überhaupt seine anfängliche Naivität und Leichtfertigkeit. Der ‚Held‘ steht also zunächst eindeutig für das Individuum Michel. Aber zugleich repräsentiert er einen Typus: Von vornherein zielt Michels Name – bezeichnenderweise bleibt es beim Vornamen – auf Allgemeingültiges ab. Michel ist seit der Renaissance der notorische „deutsche Michel“. Er ist somit in der Erzählung zunächst Figur der realistischen Entwicklungsgeschichte und wird zugleich zur Hauptfigur einer Parabel, nicht zuletzt mit Unterstützung der Rechts-Links-Dichotomie.<sup>26</sup>

Der Erzengel Michael, von dessen Name sich die Kontraktion Michel ableitet, gilt seit der Schlacht auf dem Lechfeld 955 als der Schutzpatron der Deutschen. Auf dem Hintergrund des symbiotischen, wengleich nicht spannungsfreien russisch-deutschen Kulturraums im Baltikum und speziell Kurlands als der Herkunftsregion Hoerners kann für die erzählte Zeit der *Letzten Kugel* im Namen der Hauptfigur eine Akzentsetzung zugunsten der deutschen Komponente im Baltikum gesehen werden. Der Autor, der ein russisches Gymnasium besuchte und russischer Offizier war,<sup>27</sup> entstammte schließlich einer deutschen Familie und schrieb deutsch. Die Schauplätze in der Erzählung, Riga und Dorpat, waren zur Zeit der narrativen Handlung vom deutschen Bürgertum geprägt.

Hoerners keineswegs nationalistisch oder gar chauvinistisch, sondern allein kulturell fundiertes Bekenntnis in der *Letzten Kugel* könnte allerdings mit Blick auf die Entstehungszeit der Erzählung missverstanden werden. Vor der Vereinnahmung durch die damals herrschende totalitäre, verbrecherisch- menschenverachtende Ideologie

<sup>25</sup> Ebd., S. 1085.

<sup>26</sup> Ohne dass Klempent den Begriff der Parabel verwendet, nähert er sich ihm, wenn er erkennt, „daß dieser Fall des Korpsstudenten Michel nicht als interessanter Sonderfall gemeint ist, daß vielmehr seine innere Situation die (allerdings zumeist verborgen gehaltene) Situation aller Menschen ist. [...] Selbst der Hauptperson Michel fehlen weitgehend individuelle Züge. In seinen Gedanken und Handlungen überwiegt stark das Wesenhaft-Menschliche. Er ist kein besonders gearteter Mensch. Er steht eben für alle und jeden, für die Menschen, an die die Novelle sich richtet.“ (K 110f.) – In ähnlich parabolischer Weise hat Thomas Mann den Helden seines *Zauberberg*-Romans mit den Zügen eines deutschen Bürgersohns ausgestattet und dessen Bildungsgang in einem als typisch ‚deutsch‘ verstandenen Spannungsfeld angesiedelt, mit den gleichermaßen parabelhaft gezeichneten Kontrahenten Settembrini und Naphta als Repräsentanten eines kulturellen und politischen Gegensatzes zwischen Östlichem und Westlichem, Humanismus und Romantik, Demokratie und Diktatur.

<sup>27</sup> Vgl. Abschnitt I.

schützte dieses Werk jedoch – und schützt es noch heute vor Fehlinterpretationen – das dezidiert humane Programm der Liebe, die auf der Handlungsebene vor allem Nächstenliebe und erotische Liebe ist, des Verständnisses und der Fürsorge für den Einzelnen, des Verzichts auf Vergeltung für angetanes Unrecht und der Versöhnung. Ist die Pädagogik Rackelhahns nicht ohne Härten, so ist sie einer Welt der teils rigiden und schädlichen Widersprüche angepasst, wie sie die Verkörperung der Dichotomie durch den Rechten und den Linken repräsentiert. Auf der Metaebene entspricht sie jenem bürgerlichen Konservatismus, in dem schlagende Studentenverbindungen noch ihren Platz in der Gesellschaft unangefochten behaupten. Insgesamt jedoch weist Rackelhahns Strenge, die nur das dialektische Pendant seiner „entscheidenden“ Milde ist, emphatisch auf eine Dimension der Erzählung, die sie erst vollgültig der Parabel zuordnet. Auf diese Bestimmung zielt das Motto der *Letzten Kugel* von Beginn an ab; die Rechts-Links-Dichotomie in Gestalt demonstrativ namenloser, letztlich entgegengesetzte Normen, wenn nicht sogar Prinzipien vertretender Akteure kommt hinzu, wenngleich keineswegs förderlich.

Eine Schlüsselrolle bei der Zuschreibung übernimmt Rackelhahns Notizbuch. Michel erlebt, dass der von ihm Herausgeforderte die Kugeltreffer aufzeichnet. Später hat er die „Vorstellung:

er schreibt immer noch, dauernd. Das heißt, natürlich nicht fortwährend, aber immer wieder, von Zeit zu Zeit. Und das, was er schreibt, das handelt alles von mir. Er schreibt da alles von mir hinein, alles. [...] Und was ich denke, wenn ich allein bin. Und alles, was ich tue. Das steht nachher alles in seinem Notizbuch.“ (67)

Für die Freunde Rechts und Links ist das ein „entsetzlicher Gedanke. Da müßte man ja sein ganzes Leben nur darauf einstellen, daß der Rackelhahn nichts Schlechtes in sein Notizbuch schreibt. Grauenhaft!“ (67) Diesen Reflex auf eine religions- oder konfessionsunabhängige Theologie der guten Taten weist Michel energisch zurück: „Durchaus nicht. Es ändert sich dadurch nichts. Ich unterlasse deshalb nichts, ich tue deshalb nichts. Nur daß ich eben weiß, es wird aufgeschrieben.“ (67) Vor der christlichen ‚Kulisse‘ der Erzählung, die sich etwa im Weihnachtsfest manifestiert, lässt sich feststellen: Michel umschreibt hier das Dogma der Willensfreiheit, die freilich Verantwortung und Rechenschaft impliziert. Und der uneingeschränkt alles registrierende Rackelhahn, dessen Sonderstatus die Erzählung in ständiger Steigerung hervorhebt, wird damit als allwissende und, bedenkt man etwa seine Unfehlbarkeit beim Duell, alles vermögende göttliche Instanz erkennbar. Er wird zum literarischen Sinnbild des biblischen, d. h. zunächst Züge des Alten und des Neuen Testaments tragenden Gottes. Im Geiste des Alten Testaments lehrt er den Menschen Michel – dessen Namen damit umfassende Geltung annimmt – erst einmal die Furcht. Er lehrt sie den Menschen, so das Narrativ, der in seiner Hybris erst einmal die kreatürliche Angst und damit die Ehr-Furcht vor seiner Natur, letztlich also der Schöpfung, leugnet. Ist das wie im Falle Michels gelungen, kann er sich als Gott der Liebe im Sinne des Neuen Testaments zeigen, der nicht mehr nach der Devise „Zahn um Zahn, Auge um Auge“<sup>28</sup> oder, mit den Worten der Erzählung, „Drei Brotkugeln – drei Bleikugeln“ (25) handelt, sondern aus Liebe zum Menschen zur Vergebung bereit ist. Die Didaktik der *Letzten Kugel* verlagert sich analog zur Bibel von der Rache-Drohung der Bücher Mose zur Friedfertigkeit des Matthäus-Evangeliums: „38. Jhr habt gehöret, daß da

---

28 Vgl. jeweils erweitert 2. Mose 21,24; 3. Mose, 24, 20 und 5. Mose 19, 21.

gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn. 39. Jch aber sage euch, daß ihr nicht widerstreben sollt dem Uebel; sondern so dir Jemand einen Streich gibt auf deinen rechten Backen, dem biete den andern auch dar“ – eine sprachlich kaum kaschierte Aufhebung der Rechts-Links-Dichotomie, wie sie auch bei Hoerner im Trauungsakt von Inge vorgenommen wird.

Die explizite Zitation des Mottos der Erzählung, die zum Teil bereits der Pastor anlässlich der Eheschließung Inges und Michels vornimmt, bestätigt die vorgetragene Deutung: Der zuerst genannte Vers 16 des 4. Kapitels des 1. Johannis-Briefs lautet, wieder in Luthers Übersetzung: „Gott ist Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm.“ Die Beziehung des Mottos zum zentralen thematischen Aspekt der Erzählung, der Furcht, ihres Eingeständnisses und ihrer Überwindung, geht aus dem 18. Vers hervor: „Furcht ist nicht in der Liebe, sondern die vollkommene Liebe treibt die Furcht aus. Denn die Furcht rechnet mit Strafe; wer sich aber fürchtet, der ist nicht vollkommen in der Liebe.“ Michel gelangt zur Liebe, indem er die Furcht entgegen seiner anfänglichen Überzeugung als Grunddisposition des Menschen zugesteht, und er kann die Furcht ablegen, weil er der Liebe fähig wird. Diese Leistung erbringt er, der Michel, als vom Autor anthropologisch konzipierte Figur, als Repräsentant des Menschen schlechthin im Medium einer Erzählung, die so als religiös unterbaute humanistische Parabel fungiert.

## IX.

Ursprung und Bedingung allen raumsymbolischen Rechts-Links-Denkens ist Eindeutigkeit: 'Rechts' das Gute, Richtige, moralisch Gebotene, 'Links' das Falsche, Fragwürdige, Verkehrte. Die im moralisch-christlichen, letztlich jedoch manichäischen Sinne konzipierte Ballade Bürgers *Der wilde Jäger* demonstriert diese Eindeutigkeit exemplarisch.<sup>29</sup> Wo das normative Vertrauen in die Verlässlichkeit der klaren Unterscheidung von Richtig und Falsch, Gut und Böse, Tugend und Sünde usw. schwindet, fällt der Literatur die Aufgabe zu, das Zusammenspiel der widersprechenden Haltungen und Bestrebungen im menschlichen Leben wahrheitsgemäß zu spiegeln. Das Motiv der Rechts-Links-Dichotomie kann dann zu einem fruchtbaren Gestaltungsmittel der literarischen Darstellung werden.<sup>30</sup>

In der geschichtlichen Reihe der Werke, in denen hiervon Gebrauch gemacht wird,<sup>31</sup> hebt sich die Erzählung Hoerners dadurch von früheren Texten ab, dass in ihr nicht mehr, wie bisher, die ‚beiden Seiten‘ der Dichotomie in spannungsvoller Konkurrenz und mit gleichberechtigtem Gültigkeitsanspruch zur Sprache gebracht werden,

<sup>29</sup> Vgl. Fußnote 12.

<sup>30</sup> Zur kulturellen Bedeutung, welche der Literatur im Umgang mit dem Problem des Eindeutigkeits-Denkens zukommt, vgl. Thomas Bauer, *Die Vereindeutigung der Welt* (wie Fußnote 2).

<sup>31</sup> Vgl. etwa Klaus Haberkamm: „Links und rechts umlauert“. Zu einem symbolischen Schema in Fontanes *Effi Briest*“. In: *MLN*, Vol. 101 (Centennial Year), No. 3 (1986), S. 553-591; ders.: „Sobre la dicotomía simbólica derecha/izquierda en las *Afinidades Electivas*“. In: *Encuentros con Goethe*. Hrsg. von Luis A. Acosta u. a. Madrid 2001, S. 251-265; ders.: „'Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.' Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*“. In: *Fontane-Blätter* 82 (2006), S. 88-109; ders.: „Rechts oder links? Die Synkrisis des Protagonisten in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*“. In: *Journal of Austrian Studies*. Vol. 47, Number 1, Spring 2014, S. 21-56.

sondern dass die jeweilige Wahrheit und Eindeutigkeit aufgehoben und durch die Bestimmung einer neuen Eindeutigkeit, jenseits von 'Rechts' und 'Links', ersetzt wird. Die 'Apotheose' des Lebens und der Liebe, auf die das ganze Geschehen hinausläuft, entzieht der dichotomischen Rechts-Links-Eindeutigkeit den Boden, weshalb auch das Duell im Roman als normative Form der Gewinnung von Eindeutigkeit entwertet und erzieherisch umfunktioniert wird.<sup>32</sup> Das Plädoyer für die mittlere Position, welches das von Fontane übernommene Motto dieser Studie anhand diesmal der Kegel-Kugel zum Ausdruck bringt, zielt tendenziell in die gleiche ‚aufklärerische‘ Richtung. Der Humanist des späten 19. Jahrhunderts erkennt diesem „Königsweg“ ausdrücklich, außer der für den *Stechlin* relevantesten politischen, eine umfassende symbolische und pädagogische Funktion zu. In diesen beiden Deutungspotenzialen hat Hoerners Bekenntnis zu Leben und Liebe durchaus seinen Platz.

Darüber hinaus ist Hoerners Erzählung jedoch als ein bedeutsames zeitgeschichtliches Dokument zu werten, welches, wie eingangs angedeutet, Einblick gewährt in die besondere Situation der deutschen Literatur der ausgehenden 30er Jahre unter dem Druck des NS-Regimes. Seine spezifische Leistung lässt sich gut erkennen, wenn man sich die Rahmenkriterien vergegenwärtigt, die Harald Weinrich in seiner grundlegenden Studie zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des ‚Mythos der Ehre‘, und damit zugleich auch für die Beurteilung des Duell-Motivs in der Literatur vorge schlagen hat.<sup>33</sup>

Wenn Weinrich die Ehre als ‚Mythos‘ bezeichnet und die Wandlungen seiner kulturgeschichtlichen Erscheinung und Bedeutung als einen Weg „vom Mythos zum Logos“ charakterisiert und seine seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts in literarischen Werken sichtbar werdende Infragestellung als ‚Entmythologisierung‘ begreift,<sup>34</sup> dann lässt sich das analog auf den Vorgang übertragen, der sich in Hoerners Erzählung an der ebenfalls als ‚Mythos‘ im Weinrichschen Sinne aufzufassenden allegorisch-parabolischen Rechts-Links-Wertung vollzieht.

Und ein direkter Bezug zur zeitgeschichtlich-politischen Situation ergibt sich, wenn man die entsprechenden Passagen zu Hilfe nimmt, in denen Weinrich sein Mythos-Konzept auf die Realität des NS-Regimes und seine Ideologie anwendet. Exemplarische Zeugnisse ihrer öffentlichen Propagierung illustrieren Weinrichs Vorstellung der von ihm so genannten ‚Remythologisierung‘.<sup>35</sup> Wobei es nun nicht mehr um die Ehre eines einzelnen Menschen geht (in unterschiedlicher literarischer Ausprägung bei Mann, Frau, Mädchen), sondern der ganzen Nation, d. h. des deutschen Volkes geht. Hieß es in einem Erlass Hindenburgs (vom 25. Mai 1934) noch: „Die Ehre des Soldaten liegt im bedingungslosen Einsatz seiner Person für Volk und Vaterland bis zur Opferung seines Lebens“,<sup>36</sup> so begründete Hitler den Einmarsch in Polen (am 1. September 1939) mit dem Hinweis, dass sich eine „Großmacht von Ehre“

---

**32** Auch im *Zauberberg* wird das Duell in seiner ursprünglichen Bedeutung – als Veranstaltung zur Erlangung eines, häufig tödlichen Sieges, d. h. von ‚Eindeutigkeit‘ – gewissermaßen aufgehoben und ‚umfunktioniert‘, indem es nicht wie vorgeschrieben durchgeführt wird, sondern durch Settembrinis Weigerung zu Naphtas Selbsttötung führt.

**33** Vgl. Weinrich: „Mythologie der Ehre“.

**34** Vgl. ebd., S. 233.

**35** Ebd., „Mythologie der Ehre“, S. 235.

**36** Zit. nach: Ebd., S. 236.

die polnischen Provokationen nicht gefallen lassen dürfe.<sup>37</sup> Den Chef-Ideologen des Regimes, Alfred Rosenberg, zitierend, fährt Weinrich fort:

In den Worten des NS-Ideologen Rosenberg: „Wenn wir uns im Tiefsten fragen: was ist das Wesen des Nationalsozialismus, so müssen wir sagen: es ist der Kampf um Charakterwerte, um die Wiederherstellung der nationalen Ehre als höchsten Wert [sic] auf dieser Welt.“ Das Buch, in dem dieser Satz steht, trägt den Titel „Blut und Ehre“. Und so stand es auch eingraviert auf den Dolchen der Hitler-Jugend, als sie 1936 zum „Reichsparteitag der Ehre“ antrat.<sup>38</sup>

Wie eng das Kämpferisch-Aggressive mit dem nationalsozialistischen Ehre-Denken verschwistert ist, verdeutlicht beispielhaft ein Relief, das mit der Jahreszahl 1936, „MCMXXXVI“, an der Wand einer Luftwaffen-Artillerie-Kaserne (Flak) in Münster/Westfalen angebracht wurde. Es zeigt einen knienden nackten Bogenschützen, der senkrecht in die Höhe zielt, und illustriert den in Frakturschrift wiedergegebenen Slogan „Furchtlos und treu“.<sup>39</sup> Das Bogenschießen war 1936 in Berlin keine olympische Disziplin, doch dürfte das Motiv von den Spielen inspiriert sein. Umso verharmlosender stimmte es auf den künftigen (Luft-)Krieg ein, der gleichzeitig bereits von der sog. „Legion Condor“ im spanischen Bürgerkrieg erprobt wurde. Eine durchsichtige Umfunktionierung des Olympisch-Sportlichen ins Wehrhaft-Militärische, zugleich eine eigenwillige Interpretation des historischen Wahlspruchs der württembergischen Könige, die im genauen Gegensatz zu dem steht, was in Hoerners Erzählung in der Auseinandersetzung mit dem Thema 'Furcht' zur Diskussion gestellt wird.

Ins weltanschauliche Zentrum führt ein zweiter Aspekt, der zum direkten Vergleich unserer Erzählung mit den von Weinrich beschriebenen Vorstellungen Rosenbergs zur NS-Ideologie einlädt:

Die Weltanschauung, die für ihn in dem Wert der nationalen Ehre gipfelte, war zugleich der Versuch einer großräumigen Geschichtsphilosophie. In ihr war dem Christentum als dem großen Widersacher der Wert der Liebe zugeordnet, dem Nationalsozialismus als der zukunftsfrächtigen Geschichtsmacht die Ehre. „Liebe und Ehre“ heißt ein Kapitel seines Buches „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“. Liebe bedeutet für Rosenberg Schwäche, Ehre Stärke. Und nachdem diese beiden Mächte jahrhundertlang im Streit gelegen hätten, sei nun der Sieg der Ehre ein für allemal besiegelt.<sup>40</sup>

Diese Abwertung der Liebe zugunsten eines aggressiven Ehre-Begriffs dürfte Hoerner kaum unbekannt geblieben – immerhin verband ihn mit dem 1892 in Reval geborenen Rosenberg die Herkunft aus einem deutsch-baltischen Elternhaus –, liegt es nahe, das Motto, welches seiner Erzählung vorangestellt ist, als eine zwar leicht versteckte – weil nicht im vollen Wortlaut, sondern lediglich mit der Bezeichnung der Fundstelle („1.Joh., 4, 16-18“) angeführt –, aber doch eindeutige Abwehr gegen den ideologischen Angriff auf den christlichen Grundwert aufzufassen. Dies umso mehr, als es in der Stelle, auf die Hoerner sich mit seinem Motto beruft, nicht nur um die Liebe geht, sondern zugleich um das Generalthema der Erzählung, die Furcht: „Furcht ist nicht in der Liebe“ usw. Insofern bildet das Bibel-Motto, wie oben ausgeführt, das ideelle Fundament der Erzählung. Der Vergleich mit Rosenbergs Gegenüberstellung von „Ehre“ und „Liebe“ lässt erkennen, dass Hoerners Erzählung, wenn auch vielleicht nicht ausdrücklich und

37 Zit. nach: Ebd.

38 Ebd., S. 236f.

39 Die Nacktheit der nationalsozialistisch inspirierten Figur sollte sich im Bombenkrieg ironischerweise als projektive Metapher für die Schutzlosigkeit der deutschen Städte erweisen.

40 Ebd., S. 237.

mit voller Absicht, so doch im Grundsätzlichen des Denkens in eindeutiger Opposition zum aufkommenden Geist der NS-Ideologie geschrieben wurde.

Literaturgeschichtlich gesehen wird man Hoerner – und das nicht nur mit der *Letzten Kugel*, sondern auch mit seinen nicht sehr zahlreichen anderen Erzählungen – der Literatur der 'Inneren Emigration' zuordnen können. Vorausgesetzt, man hält deren Rückbesinnung auf die 'einfachen' menschlichen Grundwerte frei vom Vorwurf des „Regressiven“ oder „Faschistoiden“. <sup>41</sup> Den in diesem Zusammenhang maßgeblichen Titel *Das einfache Leben* gab Ernst Wiechert seinem letzten unter dem NS-Regime veröffentlichten Roman (1939), nachdem er sich zuvor verpflichten musste, auf öffentliche Kritik am Regime zu verzichten. Und den analogen Gedanken einer „einfachen Sittlichkeit“ bringt Weinrich in seinem resümierenden Ausblick auf das weitere Schicksal des Ehre-Mythos ins Spiel, weil er vielleicht geeignet sei, an die Stelle des Ehre-Kults der Nazi-Ideologie zu treten. <sup>42</sup>

In Ralf Schnells Gesamtdarstellung zur *Literatur der Inneren Emigration* wird Hoerners Name zwar nicht genannt. Doch wenn darin die schwierige Situation, in welcher sich die in Deutschland gebliebenen Autoren unter der Kontrolle des NS-Regimes befanden, anhand einer Äußerung aus den *Schreibtischerinnerungen* (1961) des dem Erzähler Hoerner verwandten Balten Bergengruen verdeutlicht wird, so zeigt sich, wie eng sich das, was in der *Letzten Kugel* literarisch zur Sprache gebracht ist, mit dem berührt, was nach Bergengruens Urteil die Haltung von nicht gleichgeschalteten Autoren unter dem Nazi-Regime bestimmte:

Je tiefer ich in die Welt der Bedrohten und Fürchtenden eintauchte und je unverkennbarer die Zeit um mich herum die Merkmale eines Furchtzeitalters annahm, um so deutlicher wurde mir, daß das in dieser Zeit gesprochene Wort ein Wort des Trostes, der Aufrichtung, der Absage an die Furcht zu sein hatte. <sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. dazu Ralf Schnell: *Literarische Innere Emigration 1933-1945*, Stuttgart 1976, S. 14.

<sup>42</sup> Weinrich: „Mythologie der Ehre“, S. 239, unter Verweis auf Otto Friedrich Bollnow, *Einfache Sittlichkeit*. Göttingen 1957. Bei der von Weinrich benutzten Ausgabe handelt es sich um die Neuauflage der Erstveröffentlichung, die 1947 erschienen war. Gegenüber Bollnows Essay kann Hoerners Erzählung aus dem Jahr 1937 so für sich in Anspruch nehmen, ihr humanes Ethos dem gerade aufkommenden Druck der Nazi-Ideologie entgegen zu stellen, während Bollnows Plädoyer für die „einfache“, „natürliche Sittlichkeit“ als Reaktion auf den bereits erfolgten Zusammenbruch der Nazi-Herrschaft zu werten ist.

<sup>43</sup> Zit. nach: Schnell, *Literarische Innere Emigration*, S. 13f.



## „Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik

Über das große Comeback des Lyrikers Gottfried Benn<sup>1</sup> um 1950 ist schon viel gesagt worden, Verwundertes, Euphorisches, Nachzeichnendes, Erklärendes und Hämisches. Und weil es sich in der jungen Bundesrepublik der Adenauer-Ära mit ihrer spärlich erinnerten Vorgeschichte abspielte, war es für die meisten – und für die damals Jüngeren ohnehin – mehr ein rasanter literarischer Durchbruch als eine Wiederbegegnung mit einem alten Bekannten. Warum Benns *Statische Gedichte*, 1948 in der Schweiz und ein Jahr später in der Bundesrepublik erschienen, so viel Resonanz auslösten, ist mehrfach reflektiert worden und wird meist mit dem Verdrängungsbedürfnis der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft in Zusammenhang gebracht, dem der ahistorische, ja geschichtsfeindliche Affekt dieser Gedichte entgegenkam, kombiniert mit ihrer kunstverherrlichenden Programmatik. In diesen Kontext fügt sich Benns kurzes und heftiges Plädoyer für den „Neuen Staat“, sein fast unwiderrufener „Irrtum“ von 1933/34, nahtlos ein. Dieser Wirkungszusammenhang, sich wechselseitig bedingend und steigernd, braucht hier nicht noch einmal aufgerollt zu werden.

Vielmehr sei hier als Ausgangspunkt an den typischen „Benn-Sound“<sup>2</sup> dieser Jahre erinnert, der das Image dieses Lyrikers nachhaltig prägte und damals zu seiner Kennmarke wurde. Es mag schon genügen, einige dieser Gedichttitel wie „Ohrwürmer“ (Grünbein), fast wie Schlager einer Hitliste aufzurufen: „Wer Wiederkehr in Träumen weiß“, „Am Saum des nordischen Meers“, „Die weißen Segel, die Bogen“, „Aster – schwälende Tage“, „Palau“ oder das frühe „O daß wir unsere Ururahnen wären“, oder Zeilen anzureißen wie „Die Welten trinken und tranken“, Reime wie „Kaldaunen / [...] Katalaunen“ (aus „Quartär“, SW I 178f.), um jenen Klangrausch zu vergegenwärtigen, den man mithört<sup>3</sup>, wenn Benn in seinem wirkungsträchtigen Marburger Vortrag 1951 vom „Drang“ spricht, „zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf die Ergebnisse“, und dekretiert: „Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht“ (SW VI 15, 19). Solche Verse stimmten auch späterhin noch manchen Skeptiker milde.<sup>4</sup> „Exorbitant“ ist natürlich kein literaturwissenschaftlich ernstzunehmender Begriff, genauso wenig wie „Faszination“ oder das „Faszinative“ – „aus Worten, die Sie

---

1 Zitiert wird nach Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Schuster und Holger Hof, Stuttgart 1986-2003. Im Folgenden wird auf diese Werkausgabe mit der Sigle „SWI-VII/2“ im laufenden Text verwiesen.

2 So u. a. Stephan Kraft: „Gottfried Benn im ‚Rosen‘-Dickicht. Über das im Briefwechsel mit F. W. Oelze am häufigsten erwähnte Gedicht“. In: *Benn Forum* 6 (2018/2019) S.199-220, z.B. 200f., und öfter bei Durs Grünbein: „Elegien für einen Irrtum“. In: Gottfried Benn: *Statische Gedichte 1937-1947*. Stuttgart 2011, S.7-34. Dort auch Explizites zum eben skizzierten Zusammenhang.

3 Worauf Peter Rühmkorf (zuerst in *Konkret* 1958) in seinem „Lied der Benn-Epigonen“ ironisch-parodistisch reagierte: „Die schönsten Verse des Menschen / - nun finden Sie schon einen Reim -! sind die Gottfried Bennschen [...]“.

4 Wie z. B. Hans-Joachim Hahn: „Gottfried Benns ‚großer Aufstieg‘ nach 1945“. In: Walter Delabar/Ursula Kocher (Hrsg.): *Gottfried Benn (1896-1956). Studien zum Werk*. Bielefeld 2007, S. 231-249, hier S. 249.

faszinierend montieren“ (SW VI 36). Aber mit dieser pompös auftrumpfenden Rhetorik will Benn offenbar solche lyrischen Spitzenleistungen auszeichnen, von denen auch führenden Lyrikern nur sechs bis acht „hinterlassungsfähige Gebilde“ (SW VI 19) möglich seien.

## 1

Vor dem Hintergrund dieser Rede und anderer poetologisch oft bemühter Texte Benns war es lange Zeit naheliegend, Gedichtbeispielen wie den eben erwähnten einen Modellcharakter zuzubilligen, allen voran dem wohl berühmtesten der *Statischen Gedichte: Ein Wort* (SW I 198).

Hier wird das „exorbitant“ Blendende exemplarisch vorgeführt, optisch wie rhetorisch: Es wird ein Blitzlichtgewitter entfaltet, indem von einer sprachlichen Elementaräußerung („Ein Wort, ein Satz“) ein Erkenntnisblitz ausgeht (genauer: als ausgehend behauptet, nein, imaginiert wird), der, in einer Lichtstafette verbildlicht und zugleich phonetisch durch Auseinanderzerren in Klimax-Reihen nachvollziehbar („ein Glanz, ein Flug, ein Feuer / ein Flammenwurf, ein Sternenstrich“), seiner Klimax in einem Kulminationspunkt (Zenit) entgegengeführt wird und einen Stillstand der Zeit suggeriert, sie geradezu entzeitlichend. Dabei wird zugleich eine monumentale, kolossale Räumlichkeit evoziert. Auf den entstehungsgeschichtlichen Hintergrund macht Friedrich Kittler aufmerksam, indem er mit dem Stichwort „Chiffren“ auf einen militär-strategischen Bezug hinweist, zu dem Benn 1941 als Stabsarzt im Bendlerblock einen Zugang hatte.<sup>5</sup> Dass insgesamt eine massive Beeindruckungsregie zugrundeliegt, bezeugt zwar auch die gleichwohl beibehaltene zweistrophige Kreuzreimstruktur, aber mehr noch das Reimwort „ungeheuer“, das so etwas wie einen Horror Vacui hervorrufen soll, zumal man den „leeren Raum“ als Benns kalkulierte Schreckensgröße auffassen kann.<sup>6</sup>

Von den Gedichten, die Benns mehrfach beschworene „artistische“ Programmatik einlösen, indem sie die eigene Kunstübung selbst zum Thema machen und sich ihrer geschichtlichen Relativität damit scheinbar entziehen, kommen sonst nur wenige in Frage. Es sind poetologische Strophen, teils spöttisch „gereimte Weltanschauung“ genannt, wie *Gedichte, Die Form und Worte*<sup>7</sup>, die hier aber ihrer lyrischen Sterilität wegen unberücksichtigt bleiben können. Die Frage nach der Möglichkeit des „absoluten Gedichts“, das den Kriterien eines artistischen Kunstanspruchs genügt, ohne inhaltliche Referenzen zu bemühen und ohne andererseits bloß eine abstrakte Selbstreflexion vorzuführen, entzündete sich vor allem an *Welle der Nacht* (1940, SW

---

5 Friedrich Kittler: „Benns Gedichte – ‚Schlager von Klasse‘“. In: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S.105-130, weist auf die Frühfassung der 2. Strophe von 1929 hin. „Flammenwurf“ gewinnt eine genuine Bedeutung.

6 Ansonsten hat Benn, wie Thomas Wegmann: „Rundfunk und skriptorale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“. In: *Das Hörbuch. Praktiken audiolateralen Schreibens und Verstehens*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger, Paderborn 2014, S. 65-76, hier S. 69 betont, durch seine frühen Rundfunkauftritte auch eine Vorstellung vom äther-gefüllten Raum.

7 Dazu gehören auch manche Einzelstrophen – wie die Schlussstrophe von *Leben – niederer Wahn* (SW I 129): „Form nur ist Glaube und Tat, | die erst von den Händen berührten, | doch dann den Händen entführten | Statuen bergen die Saat“.

I 188)<sup>8</sup>, die manchem vor Zeiten noch „unsäglich“, wie „kandierte Romantik“ und „böcklineske Schönmalerei“ vorkommen mochte.<sup>9</sup>

Friederike Reents sieht darin „symbolisiert die Traumvision des Dichters, der sich der Vergänglichkeit von Welt und vielleicht auch von Kunst bewußt ist“<sup>10</sup>, und glaubt im Bild des Hyakinthos und der zwei Muscheln poetische Umsetzungsformen alles dessen zu erkennen, „was man zu Benns Poetik des vollendeten Gedichts sagen kann: die inhärente Formreflexion und die darin transportierte Poetik“<sup>11</sup>. Mit der Zuerkennung solcher Vollendungsprädikate ist für sie der Absolutheitsanspruch der Bennschen Dichtung letztlich eingelöst: Die „inhärente Formreflexion“ finde in diesem Gedicht in nicht-begrifflicher, nämlich bildhaft-symbolischer Weise statt; und damit – entscheidend – unter Ausschluss jedes relativierenden Referenzbezugs.<sup>12</sup>

Genau dies wird u. a. von Moritz Schramm bestritten: Die im Bild des treibenden Hyakinthos gestaltete Spannung „zwischen einem dionysischen Rauschelement und dem apollinischen Formschaffen“<sup>13</sup> verweise auf einen historischen Hintergrund, auf den in dem Sparta von „Dorische Welt“, angeregt durch Spenglers Thesen, und nicht zuletzt auf den istrischen Palast Diocletians angespielt sei. Die so heraufbeschworene Vorstellungswelt bilde die rekonstruierbare inhaltliche Tiefenstruktur eines Gedichts, das bei allen zugestandenen Indizien der Formvollendung dennoch nicht in einer „absoluten“ Selbstbezüglichkeit aufgeht und „keineswegs [...] primär durch assoziative Klangspiele bestimmt ist“<sup>14</sup>. Wie zur Bestätigung verweigert und negiert die Schlusszeile des Gedichts die programmatisch fällige Apotheose der Kunst, konkretisiert in einem emblematischen Detail: „Die weiße Perle rollt zurück ins Meer“ (SW I 188, V.8). Andererseits sind „Lorbeerrosen“ (V.3) als Heideart nur in Nordamerika, hier im Gedicht aber um des Klanges willen in Istrien vorzufinden.

Wie der „absolute“ Status dieses Gedichts eingeschätzt wird, hängt weitgehend von der methodologischen Vorentscheidung beim Leseakt ab, ob der einer hermeneutischen oder dekonstruktivistischen Position nähersteht.<sup>15</sup> Wie die Beispiele von *Ein Wort* und *Welle der Nacht*, obwohl als lyrische Spitzenprodukte Benns geltend,

**8** Die wichtigsten Positionen der Forschungsdiskussion sind aufgeführt bei Friederike Reents: „Nur zwei Dinge. Zur Doppelgesichtigkeit des modernen lyrischen Ichs“. In: *Gottfried Benns Modernität*. Hrsg. von Friederike Reents. Göttingen 2007, S. 75-88, hier S. 83, Anm. 5. Daraus greife ich den prononcierten Beitrag von Moritz Schramm auf: „Gottfried Benns „Welle der Nacht“ – absolute Dichtung?“. In: *ZfdPh* 120 (2001), H.4, S. 571-589, der diese Debatte seinerseits rekapituliert und weiterführt.

**9** Peter Rühmkorf: *Strömungslehre I*. Reinbek 1978, S. 20. Einen Überblick über kontroverse Bewertungen vermittelt Dieter Lamping: „Sein schönstes – sein schlechtestes Gedicht? Über die Schwierigkeit, moderne Lyrik zu bewerten, am Beispiel Gottfried Benns“. In: *literaturkritik.de rezensionsforum*. Frühere Ausgaben Nr. 8, Aug. 2013

**10** Reents: „Nur zwei Dinge“, S. 85

**11** Ebd., S. 83

**12** Wegmann: „Rundfunk und skriporale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“, S. 75, scheint die „Welle“ des Gedichts vor dem Hintergrund des „Radiodenkers“ Benn als „eine Welle elektronischer Akustik“ verstehen zu wollen.

**13** Schramm: „Gottfried Benns „Welle der Nacht“ – absolute Dichtung?“, S. 577.

**14** Ebd., S. 588.

**15** Michael Lentz umschreibt in seinem Vorwort zu Gottfried Benn: *Trunkene Flut. Ausgewählte Gedichte*. Stuttgart 2011, S. 9-59, hier S. 27f., diese Grenze angesichts von Gedichten wie *Kretische Vase* so: der Lesende muss dort „eine gewisse hermeneutische Energie investieren [...], sie jenseits des bloßen Befundes einer mitunter rätselhaften oder exotischen Wortkombinatorik zu entschlüsseln. Gleichzeitig steht es dem Leser frei, es bei einer solchen offenen und nicht vertieften Lektüre zu belassen“.

zeigen, ist ihr poetologisches Programm zunehmend hinterfragt worden, auch die Möglichkeit und Plausibilität eines „absoluten“ Gedichts. Und gerade gegenüber dem eingangs aufgerufenen Comeback-Benn der *Statischen Gedichte* wurde spätestens seit den sechziger Jahren immer wieder der Vorbehalt des bloßen Jonglierens mit klangvollen Fremdwörtern geäußert,<sup>16</sup> geschöpft aus naturwissenschaftlichem, neurophysiologischem, kulturhistorischem und ethnologischem Fundus,<sup>17</sup> begünstigt vom Respektvorschuss des Mediziners beim Laienpublikum. Wiederholt wurde der Vorwurf der spektakulären Effekthascherei, des verbalen Imponiergehabes<sup>18</sup> und der lautstarken Rhythmus- und Reimmaschinerie<sup>19</sup> variiert, zuweilen mit dezentem Hinweis auf Bennis Schwäche für englische Valeurs bei gleichzeitiger Unkenntnis des Englischen.

## 2

Die meisten dieser Vorbehalte und Einwände trafen aber nur das Benn-Image, das sich die westdeutsche Rezeption auf der Basis der *Statischen Gedichte* zurechtgelegt hatte, scheinbar bestätigt durch den Marburger Vortrag von 1951, während Bennis Lyrik, die seit 1949 erschienen war, wie längst bemerkt, kaum öffentlich wahrgenommen oder geschätzt wurde. Sofern aber im Bennischen Œuvre weiterhin noch gereimte, strophisch gegliederte Gedichte mit melancholischem Timbre auftauchten, haben sie zunehmend den Verdacht des Epigonalen, nicht mehr Zeitgemäßen gegen sich, nicht zuletzt von Benn selbst<sup>20</sup>. Der frühe Zwischenruf Rainer Maria Gerhards, dass viele seiner Gedichte durch „undisziplinierte Sentimentalität“, ja ein emotionales „Sich-gehen-Lassen“ beeinträchtigt seien<sup>21</sup>, verhallte zunächst fast ungehört und wurde durch den gegenläufigen Vorbehalt konterkariert, dass viele seiner bekannten Texte, auch seiner lyrischen, eine forcierte Kälte, ein demonstratives Unbeteiligtsein zur Schau tragen – dies ausgespielt gegen das Bezeugen sozialen Mitempfindens bei Ossip

**16** Zusammengestellt u. a. bei Simon Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg 2006, S. 148, Anm. 342. Beispielsweise Hans Magnus Enzensberger, in: *Kritische Stimmen 1957-1986*. Hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1987, S. 47: „Benn [...] war seiner Sprache intellektuell nicht gewachsen: sie lief ihm auf und davon“.

**17** Mit skeptischem Abstand spricht z. B. Dieter Wellershoff in: „Leben – was sonst? Eine Frage an Gottfried Benn“. In: Anne Marie Freybourg/Ernst Kraas (Hrsg.): „...im Trunk der Augen“, Göttingen 2008, S. 71-84, hier S. 75 „vom Pfauenrad seines Weltbildes [...], das er mit seinen Essays und Prosaschriften immer wieder mit geringen Variationen präsentiert“. - Auf Einblicke in Bennis Essayismus mit verschiedenem Schwerpunkt und unterschiedlicher Reichweite, jedoch meist ohne Seitenblicke auf die Lyrik kann hier nur verwiesen werden: Yvonne Wübben (2006), Monika Fick (2007), Gregor Streim (2008) oder Antje Büssing (2012).

**18** Von Enzensberger: *Kritische Stimmen*, S. 47 bis Rühmkorf: *Strömungslehre I*, S. 50.

**19** Z. B. bei Helmut Lethen: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*. 2. Aufl. Berlin 2006; „Durs Grünbein im Gespräch mit Helmut Böttiger: Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik“. In: *Text + Kritik*, Heft 153 (2002); S. 72-84; und Ulf Stolterfoht: „Selbstporträt mit Frühstücksbrötchen“. In: Jan Bürger (Hrsg.): *Ich bin nicht innerlich. Annäherung an Gottfried Benn*. Stuttgart 2003, S. 47-51, spricht S.50.von Bennis „Fremd- und Fachwortbatterien“.

**20** Die relevanten Passagen aus dem Briefwechsel mit Oelze, zwischen 1950 und 1954, wurden bereits ausgiebig zitiert, und zwar von Gottfried Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im Spätwerk Gottfried Bennis und in der deutschen Lyrik seit 1965*. Tübingen 1981, S.24f., Anm. 60/61, 67-69.

**21** Zitiert bei Jürgen Schröder: „Gottfried Bennis späte Lyrik und Lyriktheorie“. In: Bildung und Gedanke. Hrsg. von Günther Schnitzler, Gerhard Neumann, Jürgen Schröder. München 1980, S. 410-424, hier S. 410. Weiterer Hinweis von Matthias Berning im *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna u. Friderike Reents. Stuttgart 2016, S. 377f.

Mandelstam<sup>22</sup> oder menschlicher Anteilnahme bei William C. Williams<sup>23</sup>. Solche Diskrepanzen zwischen stimmungshaften und schroff distanzierenden auch späten Gedichten sieht Jürgen Schröder jenseits wechselnder Sympathievergabe als ein „spannungsreiches“, zusammengehöriges Miteinander auch noch in Benns Spätwerk<sup>24</sup>.

Als Benn um 1949 „sein eigener Epigone“ zu werden drohte<sup>25</sup>, gelangen ihm – neben den „Parlando“-Gedichten (s. u.) – an der Grenze der Selbstimitation noch einige Gedichte alten Stils, zum Teil Selbstpastiches, wie das dreiteilige Liebesgedicht „Blaue Stunde“ (SW I 246f.)<sup>26</sup> oder auch „Reisen“ (SW I 307), in dem allerdings mit dem Rückzug aufs eigene Ich und der Verwendung sakral besetzter Begriffe („Manna“, „Wüstennot“) alte Denkfiguren auftauchen und die empirische Welt auf Abstand halten.<sup>27</sup>

Statt solcher distanzierter Einschätzungen ist aber mit der Etablierung einer spezialisierten Benn-Philologie, d. h. spätestens seit dem Erscheinen der Benn-Jahrbücher, zumindest im Bereich der germanistischen Fachwissenschaft die implizite Erhebung Benns in den Kreis der modernen Klassiker vollzogen<sup>28</sup>, was sich unter anderem darin manifestiert, dass jeder Äußerung des Autors, mindestens jeder als „literarisch“ qualifizierbaren, der Status einer analysewürdigen Vermutung von Bedeutsamkeit unterstellt wird.<sup>29</sup>

Das kann hier nur am Einzelbeispiel veranschaulicht werden. Des sehr späten Gedichts *Bitte wo* – (1955, SW I 298) hat sich Jochen Strobel mit erheblichem Interpretationsaufwand angenommen<sup>30</sup>, d. h. sich auch der Herausforderung gestellt, in den drei gereimten Vierzeilern mehr als nur routinierte, zum Teil weit auseinanderliegende Bild- und Klangelemente zu beschreiben und dabei einen möglichst kohärenten Zusammenhang zu entwickeln, der dem gestandenen Hermeneutiker ermöglicht, wenigstens Anhaltspunkte für ein Verstehensenerlebnis zu finden.<sup>31</sup> Der Text, dem grammatisches Subjekt und schlüssige Satzstruktur fehlen, dessen Du-Anrede zwischen monologischer Selbstanrede und möglicher Partner-Anrede schwankt, lässt sich über einen intertextuell benennbaren Liebesvogel („amour – bel oiseau“) als der eines zwischen Sehnsucht und Qualen schwebenden Liebenden lesen, zuletzt gar vor autobiographischem Hintergrund, – um dann vor der alles wieder umstürzenden

22 „Durs Grünbein im Gespräch mit Helmut Böttiger, S. 74, 79f.

23 Jan Wagner: „Hirn und Leierkasten. Parallele Leben: Von Benn zu Williams und zurück“. In: *Text + Kritik* 44, 3. Aufl. München 2006, S. 96-107, hier S. 97, 102f.

24 Schröder: „Gottfried Benns späte Lyrik und Lyriktheorie“, S. 419f. Michael Braun: ‚Stilbaukompressionen‘ und ‚Fragwürdigkeitsfragmente‘. Gottfried Benns späte Lyrik des Fragments“. In: Elena Agazzi/Amelia Valtolina (Hrsg.): *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*. Heidelberg 2012, S. 55-71, spricht S. 60 von einem Ergänzungsverhältnis.

25 Anton Reiningger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*. Florenz 1989, S. 404-488, hier S. 420

26 Dazu ebd., S. 415-420.

27 Wegmann: „Rundfunk und skriporale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“, S. 74, und Reiningger; *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 214f.

28 Der Grundstein dazu wurde natürlich bereits durch die wegbereitende Sieburg-Rezension von 1949 gelegt: „Wer allein ist -“. In: *Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Hrsg. v. Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a. M. 1971, S. 221-223.

29 Das Rezeptionsklima hat sich seither merklich verändert. Der spöttische Tonfall eines Enzensberger oder Rühmkorf ist akademischer, zuweilen etwas betulicher Exegese gewichen.

30 Jochen Strobel: „Gottfried Benn (1886-1956): Bitte wo -“. In: Andrea Geier/Jochen Strobel (Hrsg.): *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen*. Paderborn 2011, S. 206-215.

31 Was schon am Beispiel von *Welle der Nacht* skizziert wurde.

Frage zu enden: „Handelt es sich [...] überhaupt um ein Liebesgedicht [...]?“<sup>32</sup> Mit der abschließenden Verneinung vor der Klangwirkung und der großen, Weltmeere umspannenden Raumgeste des Gedichts ist dem modernen Klassiker Benn Reverenz erwiesen, zugleich der aufwändige bloße Vorschlagscharakter dieser exegetischen Übung aus- und herausgestellt.

Und dieser Aufwand ist allein dem Klassiker-Status des Autors geschuldet. Peter Rühmkorf hat es in Bennis vor-kanonischer Zeit drastischer ausgedrückt: „Den Qualm aus deiner Retorte I nehmen sie unbesehn“.<sup>33</sup> Der Klangrausch, der in dem Textgebilde entfaltet wird – gäbe es für dessen Thematisierung noch eine andere Legitimation als den Rückgriff auf das Theorem des „absoluten“ Gedichts, das einem bei diesen lockeren Zeilen bestenfalls als (Selbst-) Parodie einfallen will?

Anders herum gedacht: Der Interpret, der dem Text erst seine Kohärenz zuspricht mit der Maßgabe, sie aus ihm herauszulesen, wäre dessen notwendiges Komplement. Aber die hermeneutische Beflissenheit – man könnte auch sagen: Kreativität – stößt hier an ihre Grenzen. Unserem Interpreten bleiben Zweifel – was eher für ihn spricht –, ob das Gedicht die vorgeschlagene Lesart hergibt. (Oder überhaupt eine, könnte man nachschieben).

Die Symptome dieses Klassiker-Bonus gelten erst recht für die geradezu editions-wissenschaftliche Behutsamkeit, die Stefan Krafts Umgang mit dem *Rosen*-Gedicht (1946, SW I 227) auszeichnet.<sup>34</sup> Zwar werden „wohlbekannte Pathosvokabeln“ aus dem „gut bekannten Benn-Sound“ und Bennis eigene Vorbehalte aus dem Briefwechsel mit Niedermayer zitiert: „Sein Gedichtlein klingt Benn selbst wie süßlich-sentimentale Gartenlaubenlyrik“.<sup>35</sup> Aber die minutiöse Nachzeichnung der biographischen Entstehungs- und Verwendungsumstände setzt natürlich ein Vorverständnis der grundsätzlichen Bedeutsamkeit auch solcher Nebenprodukte voraus.

### 3

Bennis aufgestauten Unbehagen an der drohenden Epigonalität nach Erscheinen der *Statischen Gedichte* hatte sein Erstaunen und seine anfängliche Genugtuung über sein überraschendes Comeback rasch aufgebraucht. Während der konzeptionell heterogene Marburger Vortrag von 1951 (SW VI 9–44) überwiegend Elemente der avantgardistischen, speziell der kunstautonomen, „artistischen“ Programmatik enthielt<sup>36</sup>, war mit der Propagierung einer „Phase II des expressionistischen Stils“<sup>37</sup> zugleich eine andere Wahrnehmungs- und Ausdruckshaltung zu erkennen<sup>38</sup>, die sich

---

32 Strobel: „Gottfried Benn (1886-1956): Bitte wo –“, S. 215.

33 Peter Rühmkorf: *Die Jahre die ihr kennt*. Reinbek 1972, S. 54.

34 Kraft: „Gottfried Benn im ‚Rosen‘-Dickicht“.

35 Ebd., S. 200f., 212

36 Z.B. zum „absoluten Gedicht“: SW VI 36f., 39 („Es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren“), 40 („monologischer Zug“) oder 21 („Die Form ist ja das Gedicht“).

37 Zuerst als Aufsatz 1950, dann in *Doppelleben* übernommen, SW V 83-176, als Begriff 170. Der Begriff erscheint hier zwar als Neuprägung, aber nicht mit deutlichem poetologischem Profil.

38 Ansätze auch im Marburger Vortrag, z. B. wenn Benn davon spricht, dass „vielleicht eine gewisse Erschöpfung des Reims“ vorliegt (SW VI 27) oder er verlangt: „Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, [...] er muss an allem nahe dran sein“ (36).

schon in der lyrischen Praxis seit etwa 1950 bemerkbar machte und als „Parlando-Lyrik“ einen Namen fand. Dieser neue Schreibansatz, vereinzelt der Postmoderne zugeordnet<sup>39</sup>, wurde in der Rezeption etwa seit Ende der 1960er Jahre als neuer, dem Alltagsleben zugewandter Realismus, als demokratisch-pluralistische Öffnung begrüßt<sup>40</sup>, inzwischen aber wieder in seinem Geltungsanspruch relativiert.<sup>41</sup>

Mit diesen erst zeitlich versetzt rezipierten und gewürdigten Parlando-Gedichten habe der späte Benn zwei miteinander zusammenhängende Probleme zugleich gelöst: nämlich die Gefahr der Erstarrung in der eigenen Epigonalität hinter sich zu lassen<sup>42</sup> und der Sterilität, der Zeit- und Weltlosigkeit des absoluten Gedichts zu entkommen. Das wird in Teilen der Forschung als Entspannungseffekt wahrgenommen, als Lockerung der gedanklichen Struktur und der stilistischen Präsentation.

Als problemfrei hat sich diese Phase gleichwohl nicht erwiesen, wie im Blick auf Benns unverändert nihilistische, geschichtsskeptische und kulturpessimistische Weltansicht nicht anders zu erwarten war. Die öfter monierte Larmoyanz spielt dabei kaum eine Rolle, zumal von mildem Sarkasmus mancher Gedichte konterkariert (Beispiel *Verzweiflung*). Als ungelöst, vielleicht unlösbar zeigt sich aber anhand vieler später Beispiele die Frage nach dem Zusammenhang der montierten Teile, deren paradoxer Zusammenhang nach dem programmatisch postulierten Prinzip der Montage ja gerade die freie und nicht vorherbestimmbare Kombinierbarkeit sein soll. Die Teile, „die Sie faszinierend montieren“ (SW VI 36), haben, um es zu wiederholen, „zu blenden und zu funkeln auf jede Gefahr und Rücksicht auf die Ergebnisse“ (SW VI 15), und „wenn der Mann danach ist, dann kann der erste Vers aus dem Kursbuch sein und der zweite eine Gesangbuchstrophe und der dritte ein Mikoschwitz und das Ganze ist doch ein Gedicht“ (SW V 170). Bekannte Stellen, oft zitiert, flott und schön gesagt – nur: Am Problem der Beliebigkeit und Zufälligkeit dessen, was da zusammentrifft, ändert das nichts, auch nichts daran, dass es offenbar der Willkür oder der marktgesteuerten Aufnahmebereitschaft des Publikums überlassen ist, ob das Produkt Akzeptanz findet. Das Bedürfnis nach einem intersubjektiv vermittelbaren Kriterium, das sich hier meldet, kann selbst hinterfragt werden, soll hier aber weitergereicht werden an verschiedene Gedichtbeispiele aus den letzten Gedichtbänden Benns.

Einer von ihnen heißt *Fragmente*, so wie auch, programmatisch, eines der bekanntesten Einzelstücke daraus (1950) (GW I 234f.). Das Problem eines zusammenhanglos aneinandergefügten Textkonglomerats stellt sich hier aber nur sehr bedingt:

39 So von Gottfried Willems: „Benns Projekt der ‚Phase II‘ und die Problematik einer Postmoderne“. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): *Gottfried Benn 1886-1956*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 9-28. Auch, zögernd, Wellershoff: „Leben – was sonst?“, S. 83f.

40 S. Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, Lethen: *Der Sound der Väter*, und vor allem Dirk von Petersdorff: „Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk“. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen 2007, S. 24-37. Auch er plädiert zuletzt, unter Vorbehalt, für eine Zuordnung zur Postmoderne.

41 Antje Büssgen: „Der späte Benn. Modern, postmodern, konventionell – oder nur sich selbst treu als Verfechter einer anthropologisch fundierten Wirkungspoetik?“ In: Agazzi/Valtalina (Hrsg.): *Der späte Benn*, S. 31-54, beharrt auf der Fortgeltung der alten poetologischen Prämissen auch beim späten Benn. Sie kritisiert die Abwertung der entsprechenden Essays als rückwärtsgewandt und dogmatisch verhärtet, weil sie auch weiterhin beim Lyriker Benn in Geltung seien. Von pluralistisch motivierten Relativierungen könne keine Rede sein.

42 Reininger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 420, 451

Der Anspruch der umfassenden Zeitanalyse – nach der Maxime „Erkenne die Lage!“ aus dem „Radardenker“ (1949) SW IV 362f.) – eröffnet hier nämlich mit universeller Geste und zugleich in eklektizistischer Manier ein weites Spektrum der angerissenen Aspekte und stellt insofern schon einen Rahmen der gedanklichen Zusammengehörigkeit dar. Während ein Bereich der modernen Naturwissenschaft unter Streuung großer Namen zunächst mit einigen physiologischen Metaphern bei aller Diversität doch als konvergent suggeriert wird, steht kontrastiv die nostalgische Vorstellung einer idyllisch in sich ruhenden vormodernen ländlichen Szenerie dagegen, um dann wieder von einem panisch-hektischen Erscheinungsbild heutiger Zivilisation abgelöst zu werden. Die kontrastive Komposition dieser drei Textblöcke (Abschnitte 1-3, 4, 5-6) bilden zusammen mit der melodisch ausklingenden Coda bei aller Disparität der Teile doch ein zusammenstimmendes Textensemble, das gerade durch die Behauptung eines historischen Kontrasts im Mittelteil seine Farbigkeit gewinnt und das Problem der beliebigen Austauschbarkeit der Teile durch dieses ästhetische Arrangement zwar nicht aufhebt, aber entschärft. Die nicht mehr ganz neue Botschaft vom zerbrochenen Weltbild der Moderne wird abwechslungsreich variiert und in plastischen Anschauungsbildern demonstriert. Für das bildungsbürgerliche Publikum sind alliterierende Namen eingestreut (Pantheon / Planck, Kepler / Kierkegaard). Und für genauere Detailauskünfte gibt es hilfreiche Germanisten, etwa zu der Frage: Was da „rann [...] neu getrübt zusammen“?<sup>43</sup>

Die Beliebigkeit der Teile stellt sich als unvermeidliche Anfrage immer wieder neu bei den *Parlando*-Gedichten, zu denen Benn auch die von ihm als „journalistisch“ bezeichneten rechnete<sup>44</sup> und von denen die Gruppe der „Kneipengedichte“ bei den bundesdeutschen Lyrikern der 1970er Jahre wegen ihres saloppen Tonfalls und ihres punktuellen Detailrealismus großen Anklang fanden.<sup>45</sup> Je schlüssiger ein Lesevorschlag die beobachteten Bruchstücke in sein Vorstellungsmodell integrieren kann, desto günstiger in der Regel sein Urteil, desto höher die rezeptive Wertschätzung des Gedichts, mag dessen poetologisches Programm die fragmentarisch „funkelnde“ Offenheit auch noch so hervorkehren – aller methodologischen Alternativen zum Trotz.

Verstärkt stellt sich die Frage nach Zusammenhang oder Beliebigkeit zum Beispiel beim Blick auf den dreiteiligen Zyklus *Verzweiflung* (SW I 277-279), potenziert schon durch die doppelte Frage nach der Einheit der einzelnen Teile sowie nach der Einheit des dreiteiligen Ganzen. Angesichts der Disparität, in der sich dieses fast „beiläufig“ klingende Selbstgespräch<sup>46</sup> zwischen Alltagsbeobachtungen, spöttischen bis sarkastischen Selbstbefragungen ohne Antwort, desillusionierten Beobachtungen hinterhältiger Verhaltensweisen, wegwerfenden Bemerkungen zur Kulturanthropologie und bissigen Maximen ... – angesichts dieser Disparität, die im gereimten, regelmäßig strophisch strukturierten dritten Teil in einer gehobenen Selbstanrede gipfelt, in der

<sup>43</sup> In diesem Fall: Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 157

<sup>44</sup> Benn in einem Brief vom 12.03.1955: „[...] die journalistischen Gedichte meiner letzten Periode“. In: *Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth*. Göttingen 2001, S. 274.

<sup>45</sup> Siehe Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, S. 56-95; Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 164-176.

<sup>46</sup> Reiningger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 457. Ein übergreifendes Thema macht Eckart Oehlenschläger aus: „Entzweiung“. In: Harald Steinhagen (Hrsg.): *Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart 1997, S. 192-206, hier S. 198: „Gemeinschaft‘ ist der Inbegriff des in diesem Text auf allen Ebenen Destruierten“.



sich ein mit sich selbst kommunizierendes Ich in seine exklusive Sphäre zurückzieht<sup>47</sup> (vermutlich ganz unironisch) – angesichts dieser Disparatheit ist es nicht weiter verwunderlich, dass es bislang noch keine kohärente Antwort auf die Eingangsfrage gibt.<sup>48</sup> Und die soll auch hier nicht versucht werden. Angesichts des dritten Teils könnte sich jemand wie Rühmkorf, Grünbein oder Stolterfoht wohl kaum das Wort von der angeworfenen Reimmaschine verkneifen.<sup>49</sup>

Aber zugleich zeigt sich hier, dass die mit der *Parlando*-Phase oft begrüßte neue Aufmerksamkeit für die empirische Außenwelt zwar dazu führt, dass konkrete Einzelbeobachtungen – fast wie snap shots der 1970er Jahre – aus Kneipenbesuchen, Hörfetzen aus Radiosendungen oder Schnipsel von Boulevardblättern Aufnahme in Verszeilen finden, oft zur Illustration einer kulturskeptischen Sottise.<sup>50</sup> Doch von der monologisch bleibenden Distanz des Sprechers, der latenten Verächtlichkeit und unangefochtenen Überlegenheit dieses kühl registrierenden Ichs gegenüber dem „Non-sense“, den es mit einem Drogisten oder einem Schneider (im I. Teil) austauscht, zeigt sich manch ein/e Beobachter/in dann doch enttäuscht.<sup>51</sup> Das kann freilich nur dann als literarischer Einwand gelten, wenn zuvor schon an Benns kultivierter Attitüde der Kälte und Gleichgültigkeit Anstoß genommen wurde (wie von Grünbein und Wagner).

Die neue Wahrnehmung punktueller Außenreize bei unverändertem Abstand zu ihnen, diese Ambivalenz prägt die *Parlando*-Gedichte fast durchgängig, z. B. *Restaurant* (SW I 245), *Spät* (SW I 309-313) oder *Bauxit* (SW I 291). Die dabei auftretenden Spannungen sind von Fall zu Fall auszuloten, ergebnisoffen, genauso wie die ständigen Fragen nach der ästhetischen Einheit der „funkelnden“ Fragmente. Und selbst dieses „Funkeln“, Metapher für das Fortwirken des ästhetischen Reizes, müsste man sich von Zeit zu Zeit neu vergewissern.

#### 4

Resümierend sei festgehalten:

Den Ausgangspunkt bilden die *Statischen Gedichte* (in der erweiterten Limes-Ausgabe von 1949), weil ihr Entstehungszeitraum von etwa 1935 bis 1948 die Phase des „absoluten“ Gedichts repräsentiert, aber auch, weil sich für die später entstandenen Gedichte der Phasenbegriff „späte Lyrik“ durchgesetzt hat. Am exemplarisch herangezogenen Beispiel von *Ein Wort* (1941) sind die konstitutiven Merkmale dieser Werkphase ablesbar: die Wendung ins Überzeitliche, Außergeschichtliche, der

<sup>47</sup> Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, S. 36f. betont, dass es sich hier nicht um eine Sphäre überlegenen Wissens handelt, wohl aber um einen Abschied von Zwängen zur Selbstkonditionierung.

<sup>48</sup> Auch Oehlenschläger: „Entzweiung“ kommt über eine hochreflektierte Paraphrase dieses Gedichts nicht sonderlich hinaus.

<sup>49</sup> Zum 3. Teil vgl. noch Lethen: *Der Sound der Väter*, S. 278: „Kaum geraten Melancholie und Sprachreflexion in Benns geniale Rhythmus- und Reimmaschine, verfliegt der Trübsinn“.

<sup>50</sup> Beispiel aus dem II. Teil: *Der Lustmörder Kürten*, „im übrigen Kegelbruder und Familienvater – I war das nicht vollsinnig I und der Pithekanthropos erectus?“ (SW I 278).

<sup>51</sup> Kritisch vor allem Hugh Ridley: *Gottfried Benn: Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*. Opladen 1990, S. 105-112, hier S. 107 (zu „selbstsichere Kulturkritik“), 111 („Snobismus“). Differenzierter Oehlenschläger: „Entzweiung“. Einerseits: „Der Sprechende vergewissert sich seiner poetischen Kompetenz und gewinnt darin Halt“ (204). Andererseits: „Das Selbstgespräch mündet in Sprachentleerung [...]“ (199).

antihistorische Affekt und die entschiedene Propagierung einer Kunstmetaphysik im Anschluss an Nietzsches „Artistenevangelium“. Der poetologische Rückzug auf diese „statische“ Konzeption und die Vorstellung einer in „absoluter“ Zeitlosigkeit verankerten Kunstproduktion, durch Bennis Schreibverbot und Isolation seit 1935 forciert, fand in der westdeutschen literarischen Öffentlichkeit 1948/49 überraschende Resonanz, weil diese Lyrik offenbar einem politisch-historischen Verdrängungsbedürfnis entgegenkam. Dies traf sich zugleich mit Bennis Interesse daran, sein fulminantes Comeback in die literarische Aufmerksamkeit nicht durch die Erinnerung an sein Eintreten 1933/34 für den „neuen Staat“ beeinträchtigt zu sehen. Der literaturwissenschaftliche Konsens über diese Koinzidenz bildet den Auftakt für die folgenden Ausführungen.

Bennis künstlerisches Selbstbewusstsein erwies sich beim vergleichenden Blick auf die zeitgenössische deutsche Nachkriegslyrik als ungebrochen, wenn er beispielsweise Naturlyriker wie Wilhelm Lehmann als „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“ verspottete<sup>52</sup>. Vor allem die erwähnte hymnische Rezension von Friedrich Sieburg bestärkte ihn darin, sich als Ausnahmeerscheinung zu fühlen in einem provinziell konservativen Umfeld mit seiner Renaissance christlicher Bekenntnishaltungen.

Die gleichwohl beobachtete Problematik des „absoluten“ Gedichts wurde, jenseits des Autorenbewusstseins, anhand zweier repräsentativer Interpretationen (Reents, Schramm) von „Welle der Nacht“ (1940) skizziert. Es handelt sich um die Frage, ob dieses Gedicht letztlich auf eine verortbare historische Realität rekurriert und darin seine Bedeutsamkeit generiert oder ob es in der bildlich-klanglichen Verbalbeschwörung der damit vollzogenen Kunstübung aufgeht. Diese Problematik ließe sich noch erweitern im Blick auf den Dissens über ein hermeneutisches oder dekonstruktivistisches Vorverständnis, wie es sich beispielsweise zeigt im Diskurs über die „poésie pure“ im Sinne Mallarmés<sup>53</sup>. Da es aber keine eindeutigen Zeugnisse dafür gibt, dass Benn mit diesem Inbegriff der „modernen Lyrik“ vertraut gewesen wäre, sind solche Erwägungen hier nicht weiter vertieft.

Da die Entstehungsbedingungen der literarischen Isolation seit 1948/49, seit dem Durchbruchserfolg der *Statischen Gedichte*, nicht mehr gegeben waren, empfand Benn zunehmend, wie briefliche Zeugnisse belegen, das Stagnierende, das Überholte und nicht mehr ganz Zeitgemäße, Anachronistische des Weiterschreibens in „statischer“ Manier: das „absolute“ Projekt als Sackgasse, die Sterilität der Selbstthematisierung des künstlerischen Prozesses. Das Bewusstsein davon, sein eigener Epigone zu werden, schreitet voran. Zwar gelingen noch manche Beispiele, auch gereimte, weiterhin nach „statischem“ Modell (s. bei Reiningger). Aber die Gefahr des routinierten, abgeschliffenen Umgangs mit den allzu vertrauten Versatzstücken der lyrischen Praxis zeigt sich an einigen Beispielen, veranschaulicht an *Bitte wo-?* (1954) und *Rosen* (1946).

Mit dem Abschied vom „absoluten“ Gedicht, der natürlich kein abrupter war, ist dessen poetologische Problematik nicht mehr virulent und die Last der drohenden

---

52 Zitiert bei Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 93.

53 Diskutiert beispielsweise bei Annette Gerok-Reiter: *„Wink und Wandlung“*. *Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen 1996, S. 11f.

Epigonalität abgestreift. In den „Parlando“-Gedichten wurden neben der Bevorzugung offener Strophenformen eine punktuelle Hinwendung zur alltäglichen Umgebung und die Ansätze eines neuen, wahrnehmungsfreudigen Detailrealismus erkennbar (z. B. in der „Kneipenlyrik“), an dem eine neue Lyriker-Generation in den 1960er und 1970er Jahren anknüpfen konnte (dazu vor allem Gottfried Willems). Mit dieser Tendenz stand Benn Anfang der 1950er Jahre recht vereinzelt da, und sie wurde auch vom Publikum, das sich an den *Statischen Gedichten* orientierte, kaum registriert. Allerdings zeigt sich in der durchgängigen Distanz des lyrischen Sprechers statt der unterstellten Nähe und der polyzentrischen Neugier meist eine elitäre Verächtlichkeit, die an die Haltung der *Statischen Gedichte* erinnert.

An der Stelle des alten poetologischen Problems ist ein neues aufgetaucht: die Frage nach dem ästhetischen Zusammenhang der „funkelnden“ Fragmente, aus denen, etwa nach Auskunft des Marburger Vortrags von 1951, das „Parlando“-Gedicht besteht. Solange diese Frage unbeantwortet bleibt, schweben die Bruchstücke im Status beliebiger Austauschbarkeit.

Diese poetologischen Probleme der „statischen“ wie der späteren „Parlando“-Gedichte sind die neuralgischen Punkte der späten Lyrik Benns, jedenfalls solange ein hermeneutischer Anspruch gestellt wird. Sie erweisen sich, wie angedeutet, als lösbar – bei intensiver, meist aufwändiger analytischer Bemühung.



## „Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann

Im Jahr 2003 veröffentlichte der Züricher Manesse Verlag ein schmales Bändchen unter dem Titel *Auf Todt & Leben. Eine barocke Blütenlese*. Auf wenig mehr als 120 Seiten hatte der Herausgeber Klaus G. Renner eine Auswahl zur Erinnerung an den im Dezember 2000 verstorbenen österreichischen Autor Hans Carl Artmann zusammengetragen, die sein Werk noch einmal „in seiner ganzen barocken Wucht“ präsentieren sollte und, so die Bauchbinde des kleinen Buches, dem Leser „Aberwitzige Aventüren des Wiener Erzpöeten“ versprach. Neben der bekannteren Prosa *Der aeronautische Sindtbar* und einigen Kapiteln aus dem 1959 erschienenen ersten Roman *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern* mit seinen zahlreichen Schwänken und Kapriolen konzentrierte sich Renner vor allem auf die Hymnen, Epigramme und Elegien, die den Mittelteil seiner Auswahl einnehmen. Dort finden sich vier *Treuherzige Kirchhoflieder*, sodann alle *Neun Epigrammata in Teutschen Alexandrinern* und die *XXV Epigrammata*, die unter dem Titel *Vergänglichkeit & Aufferstehung der Schöfferey* den genannten frühen Roman beschloss. Renners Auswahl geht zurück auf den Band *ein lilienweißer brief aus lincolnshire*, in dem Artmann den Ertrag aus zwanzig Jahren 1969 schon einmal selber gesammelt hatte. Nimmt man dazu noch die im gleichen Jahr 2003 von Klaus Reichert bei Jung und Jung in Österreich veröffentlichte Ausgabe *Sämtliche Gedichte* hinzu, dann darf man wohl das Bemühen konstatieren, gerade die spezielle Schreibweise, die typische Stilmimetik des Pastichekünstlers Artmann für die zeitgenössische Lyrik im neuen Jahrhundert sichtbar zu halten. Alle Autoren unserer Zeit, die mit einer Weiterführung frühneuzeitlicher Stile arbeiten, können in dem imposanten Werk genügend Anregung finden. Die Beschäftigung mit aktuellen Tendenzen auf diesem Felde sollte daher seine Vorleistung beachten. Und inwieweit die jüngeren Autoren das bei ihrem Rückgriff auch beherzigen, wäre eigens zu untersuchen.

Da wir uns beim literarischen Weiterschreiben immer mit der Rezeption von Rezeptionen, der mehrfachen Wiederaufnahme oder der vielfach vermittelten Rückgriffe beschäftigen, steht hier die kompakte Auswahl von Renner im Mittelpunkt, weil sie unseren Blick explizit in die Barockzeit zurücklenkt und das Zentralthema „Tod und Leben“ akzentuiert. Gerade die Erinnerung an dieses Thema am Beginn des 21. Jahrhunderts sucht den Anschluss an eine Tradition, die der Gegenwart so nicht mehr geläufig ist oder von uns ganz anders wahrgenommen wird. Lachend die Wahrheit zu sagen, wie das für Schwank und niederen Roman einmal kennzeichnend war, diese seinerzeit mit Horaz vorgetragene poetische Devise ergänzt Artmann um einen durchaus beklemmenden Aspekt, der sich im Spannungsverhältnis zwischen Sache und Wortwahl bei seinen ebenso aktuell wie sperrig wirkenden „memento mori“-Gedichten zeigt. In ästhetischer Perspektive stellt seine Nachbildung der barocken Sprache gleichwohl einen Spezialfall aus einer noch zu schreibenden Poetik des Epigonalen

innerhalb der Gegenwartsliteratur dar, nämlich den bisher am weitesten gehenden Versuch der Vergegenwärtigung einer alten Schreibweise.

## I Die erste Abteilung: „Treuerzige Kirhhoflieder“

Die fremdartig wirkende Bezugnahme beginnt schon beim Titel der ersten Gruppe von Gedichten<sup>1</sup>, der im Unterschied zu den anderen Abteilungen nicht mit seiner an den Barock angelehnten Orthographie hervorsteht. Wohl aber thematisch. Nehmen wir uns die Bestandteile des Titels einzeln vor.

„Treuerzig“ ist erst seit dem 16. Jahrhundert belegt und bedeutet aufrichtig, offen, treu, gutgläubig und vertrauensvoll. Erst seit dem 18. Jahrhundert dominiert die Bedeutung einfältig, schlicht, unverdorben. Das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm verweist zusätzlich auf die Bezeichnung für die Sprache des einfachen Menschen, die ungekünstelte oder Volkssprache. Schlichtheit ist auch ein Kriterium in der Verwendung des Attributs im Gedicht *Das treuherzige Creutze* bei Czepko. Er besingt das Holz, an dem der Körper Christi hängt und assoziiert damit den Baum des Lebens.<sup>2</sup>

Die humanistische Tradition des niederen Stils (*stilus humilis*) aus der Rhetorik geht im Barock die Verbindung mit der religiösen Einfachheit, der Einfalt des Glaubens ein. In Artmanns Stilzitat wirkt sie allerdings befremdlich und wegen der großen epochalen Distanz ungewohnt, herausfordernd, stellenweise sogar schwierig oder unverständlich. Sie fordert aufmerksames und langsames, stark reflektierendes Lesen, das die scheinbar jede geläufige Kontextualisierung verweigernde Sprache schrittweise erschließt. Auch wenn der zeitgenössische Leser das Augenzwinkern im Stilzitat durchaus vernimmt, so dürfte ihm doch bei der einen oder anderen Redewendung das Lachen im Hals stecken bleiben. Die aus dem längst vergangenen Jahrhundert adaptierte Sprache verfehlt ihre Wirkung nicht und erweist sich in ihrem unerwarteten Klang ihrem Gegenstand als äußerst angemessen.

Mit dem Titel „Kirhhoflieder“ zitiert Artmann natürlich Andreas Gryphius *Kirchhoffs-Gedancken* von 1657, die in der zweiten Edition von 1663 im Anhang Daniel von Czepkos *Red aus seinem Grabe* enthielt. Christiane Caemmerer hat den Bezug auf Gryphius nachgewiesen und das Aufgreifen der Metaphorik benannt. Obwohl Artmann formal anders vorgeht, ohne wörtliche Zitate auskommt, seien dennoch vergleichbare Texte entstanden, die wie bei Gryphius „die Bedrängung durch die imaginierte Todeserfahrung“ spüren ließen<sup>3</sup>. Darüber hinaus sind Referenzen in der Sprache erkennbar, die zeigen, wie der neue Text die Erinnerung an christliche Gehalte wachhält und gerade durch das vordergründig Unpassende der Zitatsprache das Staunen über den dargestellten Gegenstand aus heutiger Sicht ermöglicht.

---

1 Wenn nicht anders vermerkt, werden alle Gedichte zitiert nach: H. C. Artmann: *Auf Todt & Leben. Eine barocke Blütenlese*. Hrsg. v. Klaus G. Renner. Zürich 2003, S. 59-76. Hier S. 59.

2 Albrecht Schöne (Hrsg.): *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. München 1968, S. 218.

3 Christiane Caemmerer: „Von den Epigrammata. H. C. Artmann und die Barockliteratur“. In: Christiane Caemmerer/Walter Delabar (Hrsg.): *„Ach Neigung zur Fülle...“: Zur Rezeption barocker Literatur im Nachkriegsdeutschland*. Würzburg 2001, 129-147, hier S. 144.

*o tod du dunkler meister*, so beginnt das erste Gedicht mit deutlicher Anspielung an Rilke und Celan. Sogleich folgen aber emblematische und mystische Vergleiche, wenn der Tod als „spinnenturm du spinne“ oder „punkt zum abgethronten leben“ aufgerufen wird. Sie assoziieren verbreitete Allegorien wie die Spinne, die aus der Rose Gift saugt oder das Bild vom „stüpfchin und kreiß“ (Punkt und Kreis), eine in der mystischen Literatur zentrale Vorstellung, welche die gleichzeitige Würde und Nichtigkeit des Menschen betraf.<sup>4</sup> Im Stil von Fürbitten kehrt der Refrain „erhöre uns ... erhöre uns“ wieder, bevor der nächste Abschnitt mit dem Wunsch „verschone uns vor ...“ die Litanei ergänzt. Das zweite Lied *O mein rosenfarber mund / wie bist mir sehr erblasset* verdeutlicht den Blick des lyrischen Ich, das im Grab liegt und sich von der „zeit der schäfererei“ verabschiedet: „ich allein im weißen tuch / seh nimmer mond noch sterne.“<sup>5</sup>

Weniger verständlich wirkt heute der Untertitel „Absteigende Lieder“. Im Kontext des katholisch geprägten Umfelds, aus dem der 1921 geborene Autor stammt, wird er vielleicht besser nachvollziehbar.<sup>6</sup> Gedacht ist an einen Glaubensartikel aus dem Apostolischen Bekenntnis, in dem es heißt, Christus sei „abgestiegen zu der Hölle“ (*descendit ad inferos*), ein Satz, der aus dem ersten Petrusbrief entnommen ist.<sup>7</sup> Dieser Artikel über den *Descensus Christi* in der Phase zwischen Tod und Auferstehung ist in der katholischen Dogmatik der Moderne besonders stark umstritten wegen seiner extremen Offenheit für Deutungen. Mit der Hölle sei schlicht „der Abgrund der Einsamkeit des Menschen überhaupt“ gemeint, in dem die „Ausgesetztheit des Wesens gründet“, meint Ratzinger und beruft sich dabei auf Sartre.<sup>8</sup> Und in der christlichen Kunst wird die Höllenfahrt als Triumphzug vorgestellt, also aus der Sicht der unmittelbar folgenden Überwindung des Todes.<sup>9</sup> Die seelsorgliche Einschüchterung der Gläubigen durch das Schüren von Höllenvorstellungen und ihren Qualen darf man auch in der Sozialisation des jungen H. C. Artmann als wirksame Realität voraussetzen.<sup>10</sup>

Absteigend sind die Lieder also in diesem Sinne als ein Ausflug in die Hölle auf Erden gemeint und den von Text zu Text gleichsam musikalisch absteigenden Sequenzen korrespondieren daher eine Reihe von Gedichten über Kannibalismus, Massenmörder und den *Frauenzerstückler* bei Artmann, in denen er genüsslich deren Schandtaten vorführt. Gewissermaßen ein Blick in die wahre Hölle, die in den zeitgenössischen Auswüchsen des Bösen besteht. Aus dieser Gruppe nimmt Renner in seiner Auswahl nur das Gedicht *o bettelstab, o bettelstab* auf, in dem ein namenloses Ich die Insignie,

4 Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Louise Gnädinger. Stuttgart 1995, S. 326. Buch I 5, II 24, III 28, 148, IV 62, V 212.

5 Artmann: *Todt & Leben*, S. 59-60.

6 Michael Horowitz: *H. C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler*. Wien 2001, S. 31ff. und über den Wiener Vorort Breitensee S. 39ff.

7 *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel*. Hrsg. v. Alfons Deissler und Anton Vögtle. Freiburg, Basel, Wien 1985, S. 1765 dort ein größerer Kommentar zu der Stelle I Petr 3, 19.

8 Joseph Ratzinger: *Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis*. München 1968, S. 246-248 und 250.

9 Wolfhart Pannenberg: *Das Glaubensbekenntnis ausgelegt und verantwortet vor den Fragen der Gegenwart. Gütersloh* 1972, S. 100f. Herbert Vorgrimler: *Geschichte der Hölle*. München 2., verb. Aufl. 1994, S. 354ff.

10 Ebd., S. 370-441.

das „harte Holz“, einfach nicht loswerden kann: Ein „krummer höllenhundling / bist du“. <sup>11</sup> Dieses Ich redet, als säße es gerade in der Hölle und reproduziert damit eine Perspektive aus der frühneuzeitlichen konsolatorischen Literatur, in der am Glauben Verzweifelnde ihre schlimme Lage im Grab aus Gründen der Mahnung eindringlich beklagen. In Schefflers *Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge*, dem Anhang zum *Cherubinischen Wandersmann*, heißt es im Abschnitt über „Die ewigen Peinen der Verdammten“ in der zehnten Strophe: „Die Hunde, die darinnen sein, / (Ich meine die Verdammten) / Bindt Satan in Gebünder ein“. <sup>12</sup> Wer am irdischen Leben hängt, so Angelus Silesius, bleibt ein „toter Hund der Höllen.“ <sup>13</sup>

Unter den Titel der gesamten Gruppe der „absteigenden Lieder“ hat Artmann ein spanisches Motto gesetzt: „ya se comen ya se comen / por do mas había pecado“. <sup>14</sup> Es stammt aus dem *Romancero general*, den Agustín Durán herausgab, und findet sich in Cervantes *Don Quijote*. Im Kapitel 33 des zweiten Buches erläutert die Kammerfrau Dona Rodríguez die von Sancho Pansa eingeworfene Romanze vom König, der noch lebend in einer Grube von den Kröten, Schlangen und Eidechsen gefressen wird und dabei singt:

„Ach, sie fressen schon, sie fressen, / Womit am meisten ich gesündigt! – Und darum hat der Herr sehr recht, wenn er sagt, er wolle lieber ein Bauer als ein König sein, wenn er vom Gewürm gefressen werden soll.“ <sup>15</sup>

Am Ende seiner „absteigenden“ Lieder erinnert Artmann in dem gerade zitierten Gedicht an diese Variante der Romanze, auf die Sancho Pansa in unnachahmlicher Weisheit anspielte: Lieber gut christlich mit „Bettelstab“ von der Erde bedeckt, als den Schlangen bei lebendigem Leibe zu königlichem Mahl vorgeworfen.

## II Die Dichtergedichte. Sprache, Magie, Pose

Mit dem Untertitel „epigrammata auf die Dichter ihrer und unserer Zeit“ beginnt die zweite Abteilung. Als Dichter „unserer Zeit“ wählt er Byron und Neruda, als Poeten „ihrer Zeit“ schreibt er Gedichte auf Ronsard, Cervantes und Quirin Kuhlmann, womit Artmann die ihm wichtigsten Nationalliteraturen Frankreichs, Spaniens und des Alten Reiches benennt. Cervantes ist dabei nur indirekt erkennbar über biographische Details (Teilnahme an der Schlacht bei Lepanto, die Zeit als Sklave in Algier) und als „Dichter von persiles & segismunda“. <sup>16</sup> Bei Cervantes (Kriegsverletzung, Sklaverei) und Kuhlmann (Folter, Ketzertod) hebt er mit ihren zeitweise außergewöhnlich gewaltsam verlaufenen Lebensabschnitten die Exempla für besondere Leidensfähigkeit

---

<sup>11</sup> Artmann: *Todt & Leben*, S. 61. Zum Wiener Totenkult und der Morbidität vgl. Hilde Schmölder: *A schöne Leich. Der Wiener und sein Tod*. Wien 1980.

<sup>12</sup> Angelus Silesius: *Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*. Hrsg. und eingeleitet von Hans Ludwig Held. München 1949-1952, hier Band 3. 1949, S. 249.

<sup>13</sup> Ebd., S. 210. *Cherubinischer Wandersmann* im sechsten Buch Nr. 194.

<sup>14</sup> H. C. Artmann: *Sämtliche Gedichte*. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors Hrsg. v. Klaus Reichert. Salzburg 2003, S. 443.

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übersetzung von Ludwig Braunfels. München 1956, S. 805.

<sup>16</sup> Artmann, *Todt & Leben*, S. 65.



von Dichtern hervor. Die Würdigung ihrer herausragenden Leistungen im Dienste der Kunst schießt natürlich durchaus selbstbewusst auf Anteilnahme für den modernen Lobredner.

Wichtiger sind jedoch auch hier formale und methodische Aspekte der Referenz. Artmann gestaltet die literarische Reihe der Dichtergedichte, die es immer gab, ver-suchsweise einmal anders durch die direkte Mimikry der Sprache und veröffentlicht das Ergebnis zuerst 1969 in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* in Salzburg. Auf dem Höhepunkt eines politisierten und vom Engagement vereinnahmten Kulturbetriebs wirken solche Experimente nicht nur altertümlich und unpassend, sondern geradezu rückschrittlich. Im Kontext der Wiener Literaturszene und ihrer experimentellen Orientierung eröffnet die Sprache der Frühen Neuzeit allerdings einen willkommenen Zugriff. Die von Artmann intensiv studierten Volkssprachen der Frühen Neuzeit, insbesondere ihre immense Ausbeute an Sprichwörtern besonders in den romanischen und germanischen Sprachen wirkt wie eine ungeahnte, historisch informierte Erweiterung der Verfahren aus der experimentellen Literatur. Zu diesem Zweck plündert Artmann zahlreiche Lexika aller Epochen sowie die ihm in Wien breit zugängliche Literatur der Fazetien und Exempelaschriften, der Schwanksammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgelegt worden waren (Martinus Montanus, Valentin Schumann, Abraham a Sancta Clara, Aegidius Albertinus).<sup>17</sup>

Das alles war poetologisch im ersten Roman vorbereitet und von Artmann schon einmal ausdrücklich dargestellt worden. In seinem metafiktionalen Schelmenroman *Von denen Husaren* diskutiert der Erzähler „die grundzüge der *transponierten kannibalistik*.“ Als „Husar“ bezeichnet er denjenigen, der die „ars vestificandi“ besonders gut praktiziert, weshalb sein Antiheld auch Schneider (das war der Mädchenname seiner Mutter) wird, frei nach dem Motto: „Wer nicht brav plündern kann, / Der bleibt ein armer mann.“<sup>18</sup> Der Bücherjäger und Geschichtensammler, der Texte zerlegt und zusammenflückt, befolgt systematisch seine Poetik des Plünderns gerade auch „Im Sprüchwörterladen“, wie er ein Kapitel überschreibt. Fremdheit und Alteritätserfahrungen setzen keine weiten Reisen voraus, es genügt ein Besuch in der universalen Bibliothek.

Von Beginn an dominieren Travestie, Pastiche und Stilmimetismus. Folgt man Artmanns Programm, bedeutet die Würdigung alter und zeitgenössischer Autoren in barocker Sprache jedoch nicht bloß eine Rettung vergangener Inhalte und Gehalte, also eine zeitenübergreifende Rettung, sondern die viel weitergehende An-verwandlung, das Herstellen einer Nähe zu den gefeierten Vorgängern durch das Sprachspiel. Die Plastizität der Sprache überträgt sich von der dargestellten auf die Persona des beschreibenden Dichters.<sup>19</sup> Der Autor unternimmt Streifzüge durch untergegangene Sprachwelten, durchstöbert Grammatiken und Wörterbücher, wildert

17 Marcel Atze / Hermann Böhm (Hrsg.): „Wann ordnest Du Deine Bücher?“. *Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien 2006. Die Privatbibliothek ist in der Wien-Bibliothek auch online katalogisiert. Zur Theorie vgl. Heide Kunzelmann: „Die ‚Bibliothek H. C. Artmann‘ als posthumer Epitext“. In: Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg 2010, S. 227-254.

18 H. C. Artmann: *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*. Frankfurt am Main 1971, S. 13 und 21. Die Stellen in Artmann: *Todt & Leben*, S. 80 und 83f.

19 Christian Bauer: „Anleitung zum Diebstahl oder das Vergehen der Lektüren“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knapfer*. Köln 2006, S. 105.

in ungebräuchlichen und funktionslos gewordenen Gattungen, aber all das gestaltet der Autor zu einem Gegenentwurf unserer verwissenschaftlichten Personalitäts- und Wirklichkeitsauffassung. Artmanns Verbindung zur Realität kann man nur über sein Sprachverständnis erschließen und dann zutreffend als ein magisches Verhältnis beschreiben<sup>20</sup>. Der nahtlose Übergang von barocker Sprache zu Themen unserer Zeit scheint darin genauso möglich zu sein wie die Übernahme von Rollen und Posen aus der Vergangenheit. Aus und mit dem Textgewebe wirkt der Autor seine eigene Lebenstextur.

In der von Walter Höllerer verantworteten Essaysammlung *Ein Gedicht und sein Autor* von 1967 erklärte Artmann diesen eigenartigen Vorgang beim schreibenden Umgang mit Wörtern:

Ich habe Vorstellungen und setze sie ein. Dieser Einsatz entfremdet mir in gewisser Weise meine privaten Vorstellungen: denn Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam „sexuell“, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander, sie üben Magie, die über mich hinweggeht, sie besitzen Augen, Facettenaugen wie Käfer und schauen sich unaufhörlich und aus allen Winkeln an. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; ich fühle, wie lang eine Zeile zu sein hat und wie die Strophe ausgehen muß.<sup>21</sup>

In dieser der Sprache zugewiesenen und von ihr eigenverantwortlich organisierten „Choreographie der Worte“, bei der ihr Schreiber die Dinge nur noch in Szene setzen muss, ereignet sich korrelativ die Übertragung schreibender Subjektivität von einem Autor zum andern. Wenn Quirin Kuhlmann als „alchemist der wort“<sup>22</sup> gefeiert wird, der „wie der foenix vogel“ aus Glut und Asche aufsteigt, ist auch der poetische Akt seines späten Nachfahren gemeint. Buchstäblich unter seiner Hand schmilzt die Kraft der Sprache die eigene Schreibweise in der Nachbildung einer fremden um.

Die magnetische Appropriation der Worte treibt Artmann weiter bis in die ansatz- und distanzlose Aneignung von Posen. Ein privates Foto zeigt ihn mit Allongeperücke und Gewand als „Artmann XIV.“ Das Porträt ähnelt durchaus den Darstellungen der Barockpoeten. Starrer Ausdruck, würdevolle Gebärde und künstliche Handhaltung wirken wie bei einer Vignette aus dem 17. Jahrhundert.<sup>23</sup> Der Auftritt vor gedachtem Publikum gehörte zu seinem poetischen Lebensstil und in privatem Ambiente kultivierte er Boudoir- und Todesszenen oder beteiligte sich als adlig gekleideter Schlossherr an der Dorfkirmes.<sup>24</sup> Rollenspiele und Maskeraden verstand er als irreduziblen Teil seiner poetischen Tätigkeit. Ein Gedicht und seine Aufführung werden als ein und dasselbe

---

**20** Annette Brüggemann: „H. C. Artmann – Poet auf dem fliegenden Teppich“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knapfer*. Köln 2006, S. 82.

**21** Artmann: *Best of*, S. 375f.

**22** Artmann: *Todt & Leben*, S. 66.

**23** Abb. bei Johannes Birgfeld: „'... ein ganz klein wenig zu sehr ins Antiquierende'. Arno Holz, H. C. Artmann, ein drohender Besuch beim Setzer und die Kunst der Nachahmung des Barock“. In: Marcel Atze / Hermann Böhm (Hrsg.): „*Wann ordnest Du Deine Bücher?*“ *Die Bibliothek H. C. Artmann*. Wien 2006, S. 159. Birgfeld erklärt die Umstände, die 1959 zur Verweigerung einer kompletten „Attrappe Barockbuch“ durch den Verlag geführt haben. Artmann wollte auf dem Umschlag einen fliegenden und zugleich sich selbst beobachtenden Husaren dargestellt sehen. Und im Film (1967) bei Ferry Radax: H. C. Artmann. In: *Sonne halt! Diverse Filme*. Wien 2007. Darin verwandelt sich Artmann in mehrere Gestalten seiner Texte.

**24** Sebastian Kiefer: „Poetische Entleerung, romantische Fehlschlüsse: H. C. Artmann und die Geburt der österreichischen Avantgarde aus dem Geiste der nachgespielten Romantik“. In: Alexandra Millner / Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. Weiteres zu H. C. Artmann*. Würzburg 2018, S. 177.

dargebracht. Solche „Poetisierung des Lebens“, wie Sebastian Kiefer sagt, und das ständige Bemühen um die Pointe, überhaupt die Idee vom Leben als Kunstwerk und der Durchformung des Alltags mit Poesie sind bekanntlich moderne Erscheinungen und seit dem 19. Jahrhundert vielfach belegt.<sup>25</sup>

Die Verkleidungskunst und Imitationslust reicht dementsprechend bis in die biographische Legende hinein, wie sie auch der gnomische autobiographische Eintrag auf der ersten Seite des Büchleins von 2003 insinuiert. Artmann will, so die kurze Tagebuchnotiz, an einem „23. September [...] vor drei Jahren um diese Zeit“ in „St. Georgen am Adersee gewest“ sein und dort in einem Gasthaus „schweinsbraten mit krautsalat und knödeln gespeist“, sowie „fast Johann Beer angetroffen“ haben. Er selber behauptet, aus (dem fiktiven) St. Achatz am Walde gebürtig zu sein. Das alles gehört zur literarischen Travestie, denn Beer stammte aus St. Georg am Attersee und sein Vater war Gastwirt.<sup>26</sup> Dass der Text Nebensächliches ausführlich darstellt, entspricht bekannten Tagebucheinträgen aus der Frühen Neuzeit wie denen von Beer, und dass der kleine Eintrag ohne konkrete Jahresangabe auskommt, belegt die Absicht, ihre jeden Zeitenwandel überdauernde Bedeutung in Erinnerung zu halten.

In dem *Zettelkasten für ein Nachwort zu H.C.* notiert er unter dem Stichwort „Leistungen“ als erste: „daß man aus der Haut fahren *kann*, und zwar *in* jede beliebige andere *hinein*.“<sup>27</sup> Und der „poetische Act“, man beachte die Wortwahl, die auf das Drama hindeutet, ist „die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut“.<sup>28</sup> Auch wenn der Behauptung nicht gänzlich zu trauen ist, die mitschwingende Selbstrelativierung im Angesicht einer großen Tradition wirkt glaubhaft. Auch das ist Teil der Stilisierung des Künstlers, der aus seinem Namen einmal mehr die ihm auferlegte Verpflichtung ableitet. Der Hang zur Magie der Worte scheint ihm mit seinem Familiennamen in die Wiege gelegt und trägt wahrhaft barocke Züge.

Den eigenen Namen erhebt er zur Rolle, so dass er im literarischen Text den aus Kunst verfertigten Menschen seinen „Artmann“ nennen kann, wenn er die Maske und zugleich sich selber meint. Wie er im Roman den Husaren in einer Anmerkung mit dem „Hieronymo Caspar Laertes de Artmano“ identifiziert, so sagt er im 18. Epigramm voll Zuversicht: „ein *welcker myrthenkrantz* steht nicht dem artman an / als eine starcke traur / noch lang nicht ist kein herbst / [...] drumb greiff den grünen zweig eh du dich selbst entfärbst ...“<sup>29</sup> Die eigentümliche Anspielung, welche vom Familiennamen ausgeht, seine gleichsam private sprachmagische Vorgabe, nutzt Artmann für den poetischen Effekt. Das literarische Programm bestimmt die Person, nicht umgekehrt. Je konsequenter ihr Schreiben in den überlieferten Sprachen aufgeht, umso klarer tritt ihr Kunstcharakter hervor, den ihr Träger als das Eigentliche seiner Arbeit und seines Lebens begreift. Denn mit jeder Lektüre und mit jedem Zitat bildet sich die Identität des Schreibers neu. Wir sprechen den Vorgang meistens unüberlegt aus. Aber hier wird er sehr deutlich zelebriert: In ganz wörtlichem Sinn verändert diesen Autor jede Lektüre, sie krepelt sein Leben vollständig um, richtet es anders aus.

25 Ebd., S. 179-182.

26 Artmann: *Todt & Leben*, S. 4.

27 Artmann: *Best of*, S. 387.

28 Ebd., S. 363.

29 Artmann: *Todt & Leben*, S. 79 und 74 (der Abschnitt aus dem Roman folgt dort den Epigrammen). Im Roman Artmann: *Husaren*, S. 12 und 150.

Das Hineinschlüpfen in jede beliebige fremde Biographie verabschiedet nicht bloß das sture Identitätsprinzip, wie man mit poststrukturalistischen Theoremen formuliert hat<sup>30</sup>, sondern zeigt einen Autor, der wie kein anderer auf die Kraft der Sprache vertraut und ganz aus ihr heraus arbeitet. Damit vervielfältigt er mit jedem Text das Grundprinzip der Literatur: Sie muss immer die ungewohnte Sprache suchen, weil sie anders nicht hervorsteht, aber Sprache besteht aus immer schon einmal gebrauchter Sprache. Texte bestehen aus Posen und Stilisierung wie das Leben im Alltag die Basis darstellt für Masken und Rollen. Und die nimmt Artmann als Spielfeld für die Verlängerung seiner Poesie.

### III Das Gattungszitat. Vanitas und Schäferliteratur

Den Niederschlag dieses Konzepts finden wir im Gattungszitat. Den dritten Abschnitt der Auswahl bilden die 25 Epigramme über *Vergänglichkeit & Auferstehung der Schäfferey* aus dem ersten Roman. Dieser Teil bietet „Poesien teils tödtlich- / teils schäfferischen Inhalts“ im Alexandriner wiederum von „Hieronymo Caspar Laertes Artmano“. Sie gehen zurück auf Quirinus Kuhlmanns *Unsterbliche Sterblichkeit Oder Hundert Spil-ersinnliche Virzeitlige Grabe-schriffthen* von 1671.<sup>31</sup> Der schmale Band brachte neben den einhundert Epitaphien auf Geistesgrößen der Vergangenheit auch „Schertz-Gräber“, achtzehn Gedichte in der Tradition der satirischen Enkomien, mit Texten auf das Grab einer Ameise, einer Spinne oder eines Frosches. Artmanns Nr. XI „auff eins todten Schäffers faun- und nympfen-Traum“ entspricht ein Epitaph auf das Grab eines Hirten bei Kuhlmann. Dessen Lob des Paracelsus liefert Artmann den Vergleich für sein vierzehntes Gedicht und Kuhlmanns letztes auf das „Grab Momus“ wird Artmanns Scherzgedicht Nr. XVI herausfordern. Er widmet es der „societé derer momis & zoillis alß ein ander Sodom & Gomorrh“<sup>32</sup> und erklärt allen Kritikern, er lasse solch „schnödes pack zurück in geyers clau...“<sup>33</sup> Die personifizierte Tadelsucht wird damit, ganz der Gattungstradition bei Kuhlmann folgend, schon vorab erledigt.

Auf einige namhafte Unterschiede wies Caemmerer hin: Bei Artmann gibt es keine Individualisierung in Einzeltode, sondern er spricht jeweils einen neuen Bild- und Erlebnisraum des Menschen an. Und er schafft einen kompletten Zyklus („Tod alß ...“ und „Leben alß ...“), wobei die Texte durchgängig drei Punkte am Ende aufweisen und die dadurch angezeigte Überleitung zum folgenden Epigramm als gewolltes Prinzip hervortritt. Damit finden wir bei Artmann keine Heilserwartung mehr, sondern nur den Zirkel der Unentrinnbarkeit, einen tödlichen, gleichsam unaufhörlich bewegten Kreislauf.<sup>34</sup> Noch deutlicher rekurriert Artmann gleich zwei Mal „auff das Heidenthumb“. Er ruft es aus dem Grab hervor und bittet es, Faun und Nympe „auff unsre bastion aus blut & fröhlichkeit“ zu schicken.<sup>35</sup> Der Titel des Zyklus, in dem von

---

**30** Dominik Pass: „Poesie als Weltanschauung. Zur Poetologie H. C. Artmanns“. In: Erich Kleinschmidt/Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. Artmann-Sammlung Knupfer*. Köln 2006, S. 174.

**31** Online zugänglich in der digitalen Sammlung der Universitätsbibliothek Halle. Diesen Titel hatte Artmann in der Wiener Bibliothek ausgeliehen.

**32** Artmann: *Todt & Leben*, S. 71 und 73.

**33** Ebd., S. 73.

**34** Caemmerer: „Von den Epigrammata“, S. 134-136.

**35** Artmann, *Todt & Leben*, S. 73.

einer Auferstehung die Rede ist, bezieht sich also nicht auf Christus, sondern mit Recht auf die Gattungsreaktivierung. Ihn fasziniert die Gattung, weil sie ganz offen mit Masken und Posen umgeht. Schon bei seinen Barocklektüren konnte Artmann die Verbindung der „Vanitas“ mit der Schäferliteratur studieren und er lässt in der Restitution beide ineinander aufgehen. Im Kontext des Gattungszitats müsste man diese Epigramme als satirische begreifen, die den Leser vor einer Fehleinschätzung seiner Lage warnen wollen. Aus der Sicht des modernen Lesers ist es dann auch nicht mehr zu entscheiden, ob die Thematisierung des Heidentums über das Gattungsmodell hinauswirkt oder von ihm einbegriffen wird.

Ganz ähnlich steht es um die Sprachmimikry. John J. White untersuchte die linguistischen Kunstgriffe bei den Epigrammen, das selektive Barockregister und bescheinigte Artmann ein „begrenzt Repertoire“.<sup>36</sup> Er nennt die Verdoppelung von Konsonanten, die archaische Schreibung von Nomina und Verben, die vielen nur im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Fremdwörter, die Konjunktionen, die Interpunktion, mythologische Namen sowie den teilweise gewählten Frakturdruck. Allerdings ergibt diese Liste der sprachlichen Auffälligkeiten eine so beträchtliche Zahl, dass man doch eine intensive Imitation der Sprache des Barock konstatieren darf. Wenn nicht ein derart tiefgreifendes Verständnis bei Artmann, dass dem Autor die Mimikry der untergegangenen Sprache sehr leicht fiel. Das geht so weit, dass er ohne zu zitieren in barocker Sprache schreiben kann. Es hängt nicht am Detail, sondern am poetologischen Verständnis.

Aber es bleibt die Irritation: Bedenkenlos bedient sich Artmann, gesteuert über die Sprache und ihre Bilder, bei der Mystik. Die „mors mystica“, der vielgestaltige Tod schon zu Lebzeiten oder die Schieß- und Schützenmetaphorik greift er wegen ihrer sprachlichen Valenz auf. Die Nr. XII ist überschrieben:

„auff das Leben alß einen mannhafften bomben-Werffer  
ich will zum lorbeerhain anstatt zur *catacombe* /  
ach lentze / tief in dich werff ich dir itzt mein hertz /  
ach dunckle berg & thal / mein blut spritzt morgenwärts/  
es birst die schattennacht vor dieser starcken *bombe*...“<sup>37</sup>

Nun ist zwar ein Werk der Technikgeschichte überliefert mit dem Titel *Die Kunst Bomben zu werffen* und das Wort damit zeitgenössisch in der heutigen Bedeutung nachgewiesen.<sup>38</sup> Aber der Zusammenhang legt eine andere Deutung nahe, die auf die sprachliche Kreativität des Autors zurückgeht. Artmann schafft nämlich einen neuartigen phraseologischen Gebrauch mit der Einbindung des Wortes in die mystische Schießmetaphorik. An dem verwendeten Bild vom Herzen als Schießgerät begeisterte sich Angelus Silesius.<sup>39</sup> Gott lenke den Schuss durch den Menschen auf sich selbst, so sieht es Scheffler. Derartige Bilder dienten der mystischen Theologie dazu, die

**36** John J. White: „Hans Carl Artmann und die europäische Literatur des 17. Jahrhunderts“. In: Marc-Oliver Schuster (Hrsg.): *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg 2010, S. 79.

**37** Artmann: *Todt & Leben*, S. 72.

**38** François Blondel: *Die Kunst Bomben zu werffen, Das ist: Neu-ausgefundene Art die weiten und Höhen der Würffe und Bogen-Schüsse nach allerhand Elevationen der Stücke oder Böller zu finden*. Nürnberg 1686. Deutsche Übersetzung von *L'art de jeter les bombes*. (online SLUB Dresden) Das Wort „Bombe“ taucht erst 1616 im Deutschen auf.

**39** Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Louise Gnädinger. Stuttgart 1995, S. 269f. Im Buch 6 die Nummern 152-155.

Grenzen der rein am Verstand orientierten Betrachtung aller Dinge sichtbar und die Erhabenheit Gottes erfahrbar zu machen. Die exaltierte Bildlichkeit will die Unsagbarkeit einer mystischen Wirklichkeit darstellen.<sup>40</sup> Artmann hingegen kontaminiert das Bildfeld mit dem paganen Naturthema, er ersetzt Gott durch den „Lenz“ und nimmt ihm damit die allegorische Spitze. Das „morgenwärts“ (Orient) als Richtungsangabe für das himmlische Jerusalem nimmt nur derjenige wahr, dem die barocke Tradition vertraut ist. Im neuen Text ist der mehrfache Sinn der Bilderrede verdunkelt, bestenfalls dem Kenner der Signaturenlehre erinnerlich und übrig bleibt die seltsame, starke und ausgesprochen fremde, bei einer Lektüre ohne allegorischen Subtext sogar missverständliche Metapher.

Davon betroffen ist natürlich auch die ehemalige Funktion der „vanitas“-Literatur. In der barocken Konsolatorik schreitet die Darstellung „vom Leben über den Tod zum wahren Leben“ voran, weil sie den Trost im und durch den Glauben beim Leser erwecken will. Artmanns Perspektivierung aus moderner Sicht restituiert zwar den barocken Gedanken von der Auferstehung, dem Leben „danach“, aber natürlich ohne christlichen Glauben. Seine Formel „Auf Todt & Leben“ sieht nur noch in ihrer orthographischen Anlehnung an das 17. Jahrhundert so aus, als würde sie nahtlos an Glaubenstatsachen anknüpfen. Und wie im Barock führt sie das Leben erst nach dem Tod auf. Als gäbe es da vielleicht etwas nach dem Tode. Und doch transportiert sie einen Rest an Nachdenklichkeit. Tatsächlich feiert der Autor das diesseitige Leben und was den Rest angeht, bleibt die Vermutung offen. Frei nach dem Motto: Lässt sich der Glaube nicht retten, so doch der von der Literatur gespendete Trost?

#### **IV Literatur der doppelten Stimme: Poetik des Epigonalen**

Die Ambivalenz beim Gattungszitat, die Unentscheidbarkeit zwischen Scherz und Ernst beim Bezug auf die „vanitas“ – Dichtung in der Gattungsreaktivierung legt es offen: Mehr an Vergegenwärtigung ist nicht vorstellbar. Weiter als bis zur umfassenden Mimikry barocker Sprache, bis zur Simulation von Stilen und Tönen kann man nicht gehen. Artmanns Ästhetik des erfundenen Zitats kann sich bedenkenlos einem selbstorganisierten Sprechen überlassen, eben aus der intimen Kenntnis der Baugesetze einer Sprache heraus, ihrer Lautlehre und Morphologie, Grammatik und Syntax samt ihrer historischen Entwicklung. Die Literatur der doppelten Stimme, bestehend aus einer alten und der neuen, die aufeinander angewiesen sind und wechselseitig auseinander hervorgehen, lässt eine Unterscheidung von Zitat und authentischer Rede nicht mehr zu. Ganz gleich auf welche Epoche der Autor zurückgreift: Der daraus hervorleuchtende Anspielungsreichtum vereint und verwandelt alle bekannten Tendenzen eines Zeitalters.

Das gegenwärtige Barockgedicht – die *contradictio in adjecto* sei erlaubt – kann jedoch nur ansatzweise gelingen. Literatur ist immer zeitabhängig, ihre Sprache, vor allem die Semantik an das jeweils gemeinsam Geteilte gebunden und durch die epochale Differenz geschieden. Immer wieder sind jüngere Autoren fasziniert von den

---

<sup>40</sup> Ebd., zur Schießmetaphorik S. 396ff., zur mystischen Sprache allgemein S. 402-414.

alten Texten und suchen nach Möglichkeiten eines dauerhaft gültigen Ausdrucks. So ist die scheinbare Zeitlosigkeit der Referenz eine treue Begleiterscheinung der modernen Literatur geworden, gewissermaßen ihre Kehrseite, und markiert eben darin unerbittlich ihre Hinfälligkeit.

Die spezifische Medialität des herstellenden Geistes bringt es mit sich, dass ein direkter Zugriff auf seine Tätigkeit nicht möglich ist. Was sich dort vollzieht, lässt sich kaum steuern. Grundsätzlich unterstellen die Autoren jedoch die Möglichkeit einer umfassenden Vergegenwärtigung von Vergangenen in der Literatur. Das poetische Ich scheint beliebig empfänglich zu sein für Erfahrungen aus allen Zeiten und über alle Zeitferne hinweg – umstandslos und ohne Distanz. In definitorischer Klarheit hat Durs Grünbein davon gesprochen:

Omnitemporalität ist das Wesen der Poesie – dieses besondere Bewusstsein für das Ineinanderverwebensein aller Zeitformen. [...] auf allen Ebenen herrscht diese Simultanität, in den Landschaften, in den Sprachen und auch in den Dingen. Mir scheint, Dichtung ist geradezu die Kunst, die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten.<sup>41</sup>

Ob Paul Valéry die „Eroberung der Allgegenwärtigkeit“ am Werk sieht oder Hugo von Hofmannsthal eine „planetarische Kontemporaneität“ konstatiert, immer wieder erklingt der emphatische Ruf nach einer Wiederkehr der historisch versierten Poetik.<sup>42</sup>

Artmanns Begeisterung für die Poetik des Epigonalen entzündet sich an Beobachtungen während der Lektüre. Als er zum ersten Mal im *Iter Lapponicum* blättert, dem lappländischen Tagebuch des Carl von Linné, provoziert ihn die Diaripoesie mit „ihrer leuchtenden Faktizität“. Nicht die „Listen von Mineralien und Holzarten, von Kochrezepten und Interieurs“ allein beeindruckt ihn, sondern die Poesie in ihrer sprachlichen Zusammenfügung: „und alles in der wertfreien Gleichzeitigkeit des Daseins.“<sup>43</sup> Nicht die Rationalität der Darstellung, nicht die Fakten und wissenschaftlichen Kategorisierungen samt ihren Irrtümern sind interessant, sondern allein die sprachliche Gestalt, die künstlerische Gestaltung des Textes. Der Anachronismus wird hier zum Prinzip erhoben, als Devise gilt nur noch der poetische Wert des sprachlich hervorstehenden Details. Das Neue verliert an Wert, das Alte relativiert ihn und drängt wieder ans Licht. Kein Wunder, dass diesem wilden Leser ständig etwas begegnet, was er kennt: „Das freut mich überaus, denn hierin sehe ich wieder einen herrlichen beweis für Don Quixote.“<sup>44</sup>

Das Kunstwerk legt Zeugnis ab von der plötzlichen Emergenz des Bewusstseins. Im menschlichen Gemüt ist alles verknüpft und eines erinnert an alles. Beim Thema des Sterbens liegt das wahrscheinlich noch näher als sonst. Artmann verschleift die Differenz von Vorstellung, Deutung und Sprachlogik und benennt Gegenstände aus unterschiedenen Kategorien im selben Atemzug. Deshalb lässt er sich von der Sprachartistik leiten. Deshalb stellt er das alle betreffende Problem des Todes in einer überraschenden Sprache dar, denn er braucht strahlende Momentaufnahmen, die er sich vom Glanz einer ungebräuchlich gewordenen Ausdrucksform ausleihen kann.

41 Durs Grünbein *im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*. Köln 2001, S. 18.

42 Markus Fauser: „Wirkliche Gegenwärtigkeit“. Präsenzerfahrungen der Frühen Neuzeit in der Lyrik von Enzensberger, Grünbein und Wagner“. In: Nordverbund Germanistik (Hrsg.): *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Bern, Berlin 2011, S. 15-32.

43 Artmann: *Best of*, S. 373.

44 Ebd., S. 218.

Die alte, von niemandem mehr benutzte Schreibweise, beleuchtet den Gegenstand grell.

Insofern wiederholt auch Artmann die Ambivalenz jeder Vergegenwärtigung. Einerseits gibt diese Präsenzerfahrung vor, ganz neu zu sein, andererseits gründet sie in dem Wissen, nur aus der Vorkenntnis des Vergangenen heraus existieren zu können. Der unvermittelte Zugang zur Vergangenheit ist verstellt. Mit einigem Recht hat Sebastian Kiefer im Falle Artmanns von „nachgespielter Romantik“ gesprochen. Auch hier schiebt sich die Vorstellung von einer Riesen-Größe der Vergangenheit vor eine entleerte Gegenwart, die dahinter notwendig zurück bleiben muss. In neuerer Zeit hat das Raoul Schrott in seinem Gedichtband *Tropen* wieder thematisiert. Im Abschnitt „Fallhöhen“ behandelt er die Naturwissenschaft mit Gedichten auf Galilei und Newton, doch überall dominieren die Verlustmeldungen in Sachen Erhabenheit beim angestrebten Vergleich mit der eigenen Lebenszeit. Eine solche, wie Raoul Schrott das nennt, „Ästhetik des Ersten Mals“<sup>45</sup> ist selbst schon eine Folge des unterstellten und beklagten Verlusts. Jede Gewohnheit nutzt die Dinge ab und deshalb müssen die Sujets immer noch großartiger und beeindruckender gemacht werden, bevor sie dasselbe Schicksal ereilt. Von der Feier des Sublimen und Unerreichbaren bleiben nur Figuren der Sublimierung.

Dieser beinahe schwindelerregende Höhenkult folgt seit der Romantik einem reproduzierbaren Programm der Archaisierung. Das Dichten in untergegangenen Sprachen begegnet uns spätestens seit Ludwig Tieck (in altdieser Schreibung: „Ludewig“). Er hatte in seinem Essay über *Die altdieser Minnelieder* von 1803 den Gedanken von der Einheit der Poesie über die Zeitalter hinweg festgehalten. Die „Seele des Gedichtes“ schwebt wie in einem „durchsichtigen Körper“. Und den erschaffte eben allein der „Widerhall“ der archaisierenden Sprache.<sup>46</sup> Tieck erkannte die Poesie selbst zum handelnden Subjekt – ganz wie Artmann vom Herstellen einer an Reminiszenzen reichen Poesie redet, die sich ihres ehemaligen Geistes erinnert. Artmanns These von der magnetischen Anziehung der Worte und ihrer eigenmächtigen Lenkung des schreibenden Autors ist dem romantischen Denken verhaftet.

Um 1800 war das ästhetische Bewusstsein für die Vorzüge der Epigonalität entstanden. Demnach ist die Sprache nicht nur das einzige Medium der Poesie, sondern stellt in ihrer absoluten Geltung den Universalgeist der Künste dar. In seinen Vorlesungen feierte August Wilhelm Schlegel deshalb die grenzenlose Bildsamkeit der Sprache, die in der Poesie ein „schon Gebildetes wieder bildet“. Sie garantiert die spezifische Leistung der Kunst, eben in dieser „Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höhere potenzierte Reflexionen.“<sup>47</sup> Der moderne Epigone oder der zeitgenössische Artmann, wenn man seinem Wortspiel folgen will, überblickt die Gesamtheit der Mittel und Organe und nutzt die historisch vorgefundene Varianz des Ausdrucks. Dass die Stilisierung bis in die biographisch zur Legende geformte Pose gehen kann, kommt in unserem Falle hinzu.

---

<sup>45</sup> Raoul Schrott: *Tropen. Über das Erhabene*. München, Wien 1998, S. 211.

<sup>46</sup> Ludwig Tieck: *Ausgewählte kritische Schriften*. Mit einer Einleitung hrsg. v. Ernst Ribbat. Tübingen 1975, S. 51. Ingrid Leitner: *Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchungen zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1978.

<sup>47</sup> August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Edgar Lohner. Bd. II. Stuttgart 1963, S. 226.



Artmanns Ansatz zeigt, worin die Poetik des Epigonalen begründet ist. Das ständige Umbilden der Sprache und Zusammenstellen von Wendungen, das Ausprobieren von Wortkonstellationen, das assoziative Sprachspiel erzeugt erst die Präsenz einer Vergangenheit, die sich als ein neuer imaginärer Raum über dem verschwunden Glaubten aufbaut.<sup>48</sup> Er nutzt die bildliche und klangliche Qualität der älteren Sprachstufe, unterlegt ihr eine neue Choreographie und erprobt eine andersartige, so noch nicht realisierte Schreibweise. Er bleibt der Semantisierbarkeit treu und lenkt die Vorstellungen des Lesers doch in ganz ungewohnte Bahnen. Damit hebt er die Sprache als Ereignis hervor.<sup>49</sup> Der Text gewinnt eine Präsenzqualität, der sich der Leser mit Gewinn aussetzen kann. Allein das wirkt als Einspruch gegen die vorherrschende unreflektierte Sprachverwendung.

Mit dem kleinen Bändchen aus dem Jahr 2003 hat sein Herausgeber auf das von Artmann bereits Erreichte noch einmal aufmerksam gemacht und allen an einer Wiederbelebung untergegangener Sprachstufen interessierten Autoren dies Vermächtnis aus jüngerer Zeit nahegelegt. Artmanns Kunst der reflektierten Stilisierung mittels einer doppelten Stimme imaginiert den Bezug auf das 17. Jahrhundert. Die inhärente Medialität der Sprache, ihr ungewohnter Klang wie ihr orthographisches Erscheinungsbild, formiert auch die thematische Konvergenz und ermöglicht eine überraschende Expressivität, die den Selbstentwurf eines in seiner Gegenwärtigkeit verhafteten Subjekts unterlaufen, seine scheinbar sichere Position gekonnt in Frage stellen möchte.

---

48 Kiefer: „Poetische Entleerung, romantische Kurzschlüsse“, S. 193ff.

49 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München 2000, S. 204ff.

