

literatur für leser:innen

22

3

45. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Hans Kruschwitz · „Ich versuchte die Leere in mir mit Vokabeln zu füllen.“ Identität, Sprache und Trauma in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)

Alexandra Juster · Juli Zehs Roman *Über Menschen: Konvivialistische Herausforderungen zwischen Stadt und Land*

Hans-Rüdiger Schwab · Die Kreuzigung „in eigenartig moderner Form“. Zu Detlev von Liliencrons Gedicht „Rabbi Jeschua“ („Golgatha“)

Benedetta Bronzini · Death as Performance in the Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Hans Kruschwitz

„Ich versuchte die Leere in mir mit Vokabeln zu füllen.“

Identität, Sprache und Trauma in Olga Grjasnowas Roman

Der Russe ist einer, der Birken liebt (2012) _____ 133

Alexandra Juster

Juli Zehs Roman *Über Menschen: Konvivialistische Herausforderungen*

zwischen Stadt und Land _____ 145

Hans-Rüdiger Schwab

Die Kreuzigung „in eigenartig moderner Form“.

Zu Detlev von Liliencrons Gedicht „Rabbi Jeschua“ („Golgatha“) _____ 159

Benedetta Bronzini

Death as Performance in the Conversations between Heiner Müller

and Alexander Kluge _____ 183

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183 Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in 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. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. 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/>

„Ich versuchte die Leere in mir mit Vokabeln zu füllen.“ Identität, Sprache und Trauma in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)

Abstract

Dieser Aufsatz zeigt, wie konsequent Olga Grjasnowa mit ihrem Debütroman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* die nicht zuletzt im Kontext der deutschen Exilliteratur einflussreich gewordene Vorstellung unterläuft, Sprache und kulturelle Identität würden aufs Innigste zusammenhängen. Sprache verbürgt darin keine kulturelle Identität und Mehrsprachigkeit keine Transkulturalität. Prägend für Grjasnowas Figuren sind vielmehr ihre Traumata. Gemeinschaft zwischen den Figuren – sowie vielleicht das Gefühl des Beheimatetseins – entsteht vor allem durch geteilte Sprachlosigkeit.

Keywords: Olga Grjasnowa, Exilliteratur, Identität, Transkulturalität

I. Sprache, Kultur und Identität

Die Auffassung, dass Sprache auf besondere Weise unsere kulturelle Identität prägt, ist weit verbreitet. In der germanistischen Literaturwissenschaft ist sie nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit der Exilliteratur einflussreich geworden, da viele deutsche Intellektuelle und Schriftsteller:innen ihren freiwilligen oder erzwungenen Gang ins Exil um 1933 mit Blick auf die Sprache problematisierten. „Zahlreiche Selbstaussagen, essayistische und literarische Texte“, zeugen bei ihnen von einer „aktiven Bemühung um die deutsche Muttersprache. Das Weiterschreiben, ja Bewahren der deutschen Sprache galt ihnen als Norm [...]. Ein Sprachwechsel, zumal ein literarischer, schien den meisten Exilintellektuellen undenkbar und war geradezu tabuisiert.“¹ Die deutsche Sprache war für sie nicht nur ein ‚Stück Zuhause‘, sondern die Verbindung zu einem kulturellen Erbe, das es bis zur Rückkehr nach Deutschland gegen den Nationalsozialismus zu bewahren galt.

Doch darf man sich nicht täuschen lassen. Das literaturwissenschaftliche Urteil darüber, wie repräsentativ diese Position unter den Exilierten wirklich war, fällt heute sehr differenziert aus. Vieles spricht dafür, dass das vor allem die Position einer meinungsstarken Elite war, in deren Schatten viele andere, die ihre Sprache durchaus bereitwillig wechselten – wie Klaus Mann, Hannah Arendt und Sigfried Kracauer, aber auch viele weniger bekannte Persönlichkeiten – schlicht marginalisiert wurden. Schon Günter Anders hat diese Einschätzung nahegelegt,² als er in seinem retrospektiven Text *Das Stammeldasein*, einem Abschnitt des Essays *Der Emigrant* (1962), beschrieb, wer im Exil denn ganz besonders an der deutschen Sprache festgehalten hatte:

1 Susanne Utsch: „In einer fremden Sprache gestalten kann man nicht“. Der prägende Einfluss von Muttersprachideologien der 1920er und 1930er Jahre auf die Sprachbewahrungstendenz der Exilintellektuellen. In: *Exilforschung* 32/2014, S. 29–50, hier S. 29.

2 Vgl. ebd., S. 32.

Auffällig war, daß sich diejenigen, die [sich] ein unverkennbares Idiom und einen unbestreitbaren Sprachrang erarbeitet hatten, viel stärker vor den Fremdsprachen, mindestens vor dem Fremdsprechen, gehemmt fühlten als diejenigen [...], die auch früher nie etwas anderes gekannt hatten als das durchschnittliche Mitmachen der Sprache. Während diese den [...] vorteilhaften Charakterdefekt besaßen, in einer zweiten oder dritten Sprache mitzuparlieren, ließen sich Männer wie Thomas Mann oder Brecht nur höchst ungern darauf ein, unter ihr eigenes Niveau zu steigen oder gar zu radebrechen. – Nicht minder auffällig, daß die glücklichen Eigentümer der internationalen Sprache, d.h. die Musiker, überall rasch zu Hause waren, und daß nur wenige unter ihnen mit der gleichen Hartnäckigkeit ‚Berufsemigranten‘ blieben wie wir aufs obsoleteste an unseren Provinzdialekt gebundenen Schreiber.³

Doch wie dem auch sei, ob Eliten-Phänomen oder nicht: Die Ansicht, dass Sprache, Kultur und Identität eng zusammenhängen, dass Sprachbewahrung also auch eine Form von Kultur- und Identitätsbewahrung ist, der Sprachwechsel hingegen – gerade bei Migrantinnen und Migranten – auch eine kulturelle und Identitätsveränderung nach sich zieht, ist relativ ungebrochen. Darum überrascht es nicht, dass Adrian Wanner bei einer vergleichenden Untersuchung von auto-fiktionalen Texten, die der sogenannten ‚post-migrantischen‘ Literatur zugerechnet werden, feststellen konnte, dass viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die aus den ehemaligen Sowjetrepubliken nach Amerika und Deutschland ausgewandert sind, von ihrem Spracherwerb (und zwar genauer: von ihrem *literarischen* Spracherwerb) als dem Beginn ihrer sozialen und kulturellen Integration erzählen:

Constructing a narrative of the self for a foreign audience serves as a crucial step in the gestation of the translingual novelist. Interestingly, this narrative urge often predates the actual mastery of the foreign idiom. Rather than as the result of an already-achieved assimilation and successful acquisition of a new linguistic medium, telling one’s story in a non-native language emerges as a means toward language learning and integration and as a quest for acceptance in the new environment.⁴

Erstaunlich ist dagegen, dass Wanner bei den von ihm untersuchten Texten *eine* wichtige Ausnahme macht, nämlich in Bezug auf den hier zu behandelnden Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) von Olga Grjasnowa:

Olga Grjasnowa’s German debut novel *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (*A Russian Is Someone Who Loves Birch Trees*), published in 2012 by the prestigious publisher Hanser Verlag, provides a counter-example and contrast to the books discussed thus far. If Shteyngart’s, Gorelik’s and Vapnyar’s autobiographical prose contains figurations of the translingual writer as a successful storyteller, Grjasnowa’s fictional heroine could be called a translingual non-writer and non-storyteller.⁵

Die von Wanner im Weiteren kaum eingehender diskutierte Beobachtung wird hier zum Anlass genommen, um darzustellen, in welchem Grad Grjasnowas Roman die Auffassung, dass Sprache, Kultur und Identität innig zusammenhängen, tatsächlich nicht nur nicht bestätigt, sondern programmatisch unterläuft. Ja, dieser Aufsatz soll zeigen, dass die Fähigkeit, sich zu artikulieren, etwas zur Sprache zu bringen, in Grjasnowas Text alles andere als ein Ausweis bewahrter oder erworbener kultureller Identität ist und dass ‚reine‘ Kommunikationsfähigkeit darin sogar zum Gegenteil von Identität wird.

³ Günther Anders: *Der Emigrant*. München 2021, S. 51 f.

⁴ Adrian Wanner: *Writing the Translingual Life: Recent Memoirs and Auto-Fiction by Russian-American and Russian-German Novelists*. In: *L2 Journal* 6/2014, H. 2, S. 141–151, hier S. 150.

⁵ Ebd., S. 148.

II. Kulturelle Identität

Dass Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* sich nicht nur nebenbei, sondern zentral mit dem Konzept kultureller Identität auseinandersetzt, macht bereits der Titel klar. Der darin enthaltene, auf den ersten Blick unproblematische Kollektivsingular „Der Russe“ ruft gleich zu Beginn die Idee einer Gemeinschaft auf, die der folgende Relativsatz scharf gegen andere Gemeinschaften abzugrenzen verspricht. Tatsächlich wird „der Russe“ aber, worauf Paula Wójcik richtig hingewiesen hat,⁶ durch die Fortsetzung: „ist einer, der Birken liebt“ alles andere als klar bestimmt. Der aus Anton Tschechows *Drei Schwestern* (1901) abgeleitete Titel klärt keineswegs ‚das russische Wesen‘, sondern gibt sich rasch und um so deutlicher als ironisches Spiel mit essentialistischen Identitätsvorstellungen zu erkennen, als die scheinbar bedeutsamen „Birken“ im Weiteren überhaupt nur ein einziges Mal vorkommen, und zwar im Zusammenhang eines Gesprächs, in dem gerade Unsicherheit darüber ausgedrückt wird, woran man denn eine Deutsche, einen Russen oder einen Amerikaner eigentlich erkennen können soll.⁷

Essentialistisch ist denn auch weder die Identität von Grjasnowas Hauptfigur Mascha noch die ihrer Großeltern oder Eltern. Maschas Großmutter, die Mutter ihrer Mutter, ist eine Holocaust-Überlebende, die auf der Flucht vor den Deutschen nach Baku gekommen und dort sesshaft geworden ist (vgl. RBL 174 u. 192). Wo sie geboren und aufgewachsen ist, lässt der Roman offen. Da sie allerdings, wie beiläufig erwähnt wird, „Erinnerungen an das friedliebende Deutschland“ besitzt (RBL 50), ist nicht ausgeschlossen, dass sie aus einem deutschsprachigen Gebiet stammt. In Baku bleibt sie, wird später Lehrerin (vgl. RBL 282) und bekommt mehrere Kinder, darunter Maschas Mutter. Die (Haupt)Sprache der Großmutter wird, wenn sie es nicht schon ist, das Russische. Zumindest wird Maschas Mutter mit ihrer Tochter ebenfalls Russisch sprechen, nicht etwa Jiddisch, das die Großmutter ebenfalls beherrscht (vgl. RBL 282), oder Deutsch oder Aserbaidtschanisch (vgl. RBL 33). Welche kulturelle Identität die Großmutter besitzt, wenn sie denn überhaupt eine ganz bestimmte besitzen soll, ist darum nur mit mehreren Bindestrichen zu bestimmen. Sie ist mindestens jüdisch-russisch-aserbaidtschanisch, vielleicht aber auch deutsch-jüdisch-russisch-aserbaidtschanisch.

In Maschas Vaterlinie ist die Sache kaum einfacher. Ihr Großvater, der Vater ihres Vaters, stammt wohl aus Russland, arbeitet aber – so deutet der Roman an – schon lange an der Universität von Baku, wo er „anorganische Chemie“ unterrichtet (RBL 47), denn sein Sohn, Maschas Vater, ist anscheinend in Baku aufgewachsen, wenn nicht dort geboren. Nach dem Ausbruch des Konflikts zwischen Armeniern und Aserbaidtschanern wird zwar auch Maschas Vater wie „alle Russen aus dem Ministerium“, in dem er arbeitet, „abgezogen und als unabhängiger Beobachter in den Karabach geschickt“ (RBL 120), allerdings erfahren wir auch, dass er als junger Mann, nach seiner Kosmonauten-Ausbildung in der Nähe von Moskau, die leider nicht dazu führt, dass er auch ins Weltall fliegen darf, ohne großes Aufsehen „nach Baku zurück[kehrt]“

⁶ Vgl. Paula Wójcik: Identität in Transgression – Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: *Medaon* 9/2015, H. 16, S. 1–12, hier S. 1.

⁷ Vgl. Olga Grjasnowa: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München 2012 (im Folgenden mit der Sigle RBL und Seitenzahlangebe direkt im Text nachgewiesen), S. 265.

(RBL 52) – was man kaum anders lesen kann als so, dass eben das der Ort ist, an dem er großgeworden ist.

Wenn Montserrat Bascoy Lamelas urteilt, dass für Maschas Großeltern und Eltern im Gegensatz zu Mascha selbst durchaus noch „die Idee [der] Nation“ sowie die „an einen geographischen Ort gebundene Heimatsvorstellung identitätsstiftend“⁸ ist, darf man also Zweifel haben. Die Tatsache, dass weder diese noch jene eindeutig als Aserbaidshaner angesprochen werden können, obwohl sie schon lange in Baku leben, spricht eher für das Gegenteil. Es liegt näher, Maschas Eltern als Teil jener im Buch aufgerufenen sowjetischen „Intelligenzija“ (RBL 50) zu verstehen, die sich um Nationalitäten nicht mehr bekümmert haben soll. Die Entscheidung der Familie, Aserbaidshanchen nach langem Zögern zu verlassen, trafe dann nicht zufällig mit der Einsicht zusammen, dass ihre ‚peers‘ quer durch alle Ethnien das Land schon verlassen haben:

Die Intelligenzija und die Mafia wanderten ab, kaum jemand blieb in Baku: keine Ärzte, keine Professoren, keine Ingenieure; weder Armenier noch Georgier, Juden, Russen, Tartaren. Es gab nur noch Gräber, für deren Pflege Geld aus dem Ausland geschickt wurde.
Wir konnten nicht in Aserbaidshanchen bleiben. (RBL 50)

Dass Maschas Eltern ein Teil dieser „Intelligenzija“ sind, legen auch die wenigen soziologischen Merkmale nahe, die der Roman über sie mitteilt. Sie besitzen eine nennenswerte Bibliothek, in der sich unter anderem eine „russische[] Feuchtwanger-Gesamtausgabe“ (RBL 51) befindet und für die sie zum Zeitpunkt der Flucht keinen Käufer mehr finden. „Nur die Bücher wollte niemand haben. Die zweitausend Bände hatten einen großen Müllberg ergeben“ (RBL 51), erinnert sich Mascha später. Zudem geben die Eltern ab dem fünften Lebensjahr ihrer Tochter viel Geld aus, um Privatlehrer für Englisch und Französisch zu finanzieren (vgl. RBL 33). Für wie viele Familien wird das gegen Ende der 1980er Jahre im immer noch sowjetischen Baku wohl zugetroffen haben und wie sehr wird für diese Familien die ‚Idee der Nation‘ sowie die ‚an einen konkreten Ort gebundene Heimatsvorstellung‘ identitätsstiftend gewesen sein?

Wenn nun aber die ‚Idee der Nation‘ schon für die Großeltern und Eltern von Mascha nicht mehr unmittelbar relevant erscheint, so trifft das noch weniger auf Mascha selbst zu. Mascha spricht schon als Fünfjährige vier Sprachen. Ihre Muttersprache ist Russisch. Aserbaidshanisch erlernt sie akzentfrei im Umgang mit den Nachbarn. Für Englisch und Französisch kommen Privatlehrer (vgl. RBL 33). In dem Konflikt zwischen Armeniern und Aserbaidshanchern, der bald religiös überlagert wird – die Armenier sind überwiegend Christen, die Aserbaidshanchen überwiegend Muslime – steht sie als Kind eines russischen Vaters ebenso am Rand wie als Kind einer jüdischen Mutter, ohne dass in ihrem Russen- und Judentum nun eine Kernidentität sichtbar würde. ‚Typisch russisch‘ ist an Mascha wohl selbst aus der Sicht von Horst und Elke, den biedereren Eltern ihres späteren, aus der ostdeutschen Provinz stammenden Freundes Elias, nicht viel mehr, als dass sie sich gerne schminkt und Schuhe mit etwas zu hohen oder zu lauten Absätzen trägt (vgl. RBL 23 u. 25). Und auch das *Höre*

8 Montserrat Bascoy Lamelas: Identitätsbildungsprozesse in *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) von Olga Grjasnowa. In: *Germanistik im Umbruch – Literatur und Kultur*. Hrsg. von Dolores Sabaté Planes/Sebastian Windisch. Berlin 2019. S. 13–19, hier S. 14.

Israel spricht sie nicht mit innerer Anteilnahme, sondern so, wie sie es einmal „bei den orthodoxen Juden auf *Arte* gesehen“ hat (RBL 24). In Deutschland, wohin sie 1996 flieht, lernt sie zwar schnell die Sprache, schließt Freundschaft aber vor allem mit Jugendlichen, die ebenfalls einen Migrationshintergrund besitzen. Darauf, dass sie ein besonderes Nahverhältnis zu Deutschland oder der deutschen Kultur entwickeln würde, gibt es keinen Hinweis. Anke Biendarra hat darum geurteilt: „Mascha is Jewish without relating to religion, she is Azerbaijani without relating to her country of origin, and she is German without relating to the culture.“⁹ Noch komplizierter wird es, weil sich im Laufe des Romans herausstellt, dass Mascha nicht hetero-, sondern bisexuell ist.

Doch zurück zu den Sprachen und Kulturen. Nach dem Schulabschluss entscheidet sich Mascha für ein Dolmetscher-Studium mit den Sprachen Russisch, Englisch und Französisch (vgl. RBL 37). In ihrer Freizeit lernt sie zudem Italienisch, Spanisch und ein bisschen Polnisch (vgl. RBL 31). Nach vollendeter Ausbildung kommt noch das Arabische hinzu (vgl. RBL 31), so dass sie am Ende sagen kann, fünf Sprachen fließend und „ein paar andere wie die Ballermann-Touristen Deutsch“ zu sprechen (RBL 40). Aber alle diese Sprachen erlernt und spricht Mascha nach allem, was man im Roman erfährt, ohne besonderes Interesse für die mit ihnen verbundenen Kulturen.

III. „Transkulturalität“

Diese Feststellung ist wichtig, weil man mit Blick auf Maschas Sprachgewandtheit und den von ihr ergriffenen Dolmetscher-Beruf leicht auf den Gedanken kommen könnte, dass sich die Vielfalt der Kulturen, an die sie sprachlich so leicht Anschluss findet, irgendwie auch in ihrem Inneren abbildet, dass Mascha also – um mit Wolfgang Welsch zu sprechen – eine wie auch immer ‚transkulturelle Persönlichkeit‘ ausbildet. Über die Bedeutung solcher Internalisierung für sein Konzept schreibt Welsch:

Die *interne* Transkulturalität der Individuen scheint mir der entscheidende Punkt zu sein. Man sollte nicht nur davon sprechen, dass heutige Gesellschaften unterschiedliche kulturelle Modelle in sich befragen („cultural diversity“), sondern das Augenmerk darauf richten, dass die Individuen heute durch mehrere kulturelle Muster geprägt sind, unterschiedliche kulturelle Elemente in sich tragen.¹⁰

Dieser Erwartung wird Mascha nicht gerecht. Vielmehr scheint sich, wie Paulina Šedíková Čuhová bemerkt hat,¹¹ an ihr zu bestätigen, was Ingrid Kurz und Klaus Kaindl 2005 mit Blick auf eine ganze Reihe von Übersetzer- und Dolmetscherfiguren in der Literatur der letzten Jahrzehnte meinten beobachten zu können, nämlich dass ihre Mehrsprachigkeit eher mit einer schwach ausgeprägten kulturellen Identität korrespondiert. Immer wieder wird in den von ihnen zusammengetragenen Studien

9 Anke S. Biendarra: Cultural dichotomies and lived transnationalism in recent Russian-German narratives. In: *Transnationalism in contemporary german-language literature*. Hrsg. von Elisabeth Herrmann/Carrie Smith-Prei/Stuart Taberner. Rochester, NY 2015, S. 209–227, hier S. 221.

10 Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Interkulturalität*. Hrsg. von Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat. Bielefeld 2012, S. 25–39, hier S. 31.

11 Vgl. Paulina Šedíková Čuhová: Einsamkeit bei DolmetscherInnen/ÜbersetzerInnen. Figuren bei AutorInnen mit Migrationserfahrung am Beispiel des Romans *Der Russe ist einer, der Birken liebt* von Olga Grijasnowa. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46/2016, S. 37–53, hier S. 39.

beobachtet, dass literarische Übersetzer- und Dolmetscherfiguren an „Entwurzelung“, „Heimatlosigkeit“ und „Identitätsverlust“¹² leiden.

So ist es, wenn man einen Blick auf Maschas aalglatten Hochschullehrer Windmühle wirft, auch hier. Windmühle beherrscht mehrere Sprachen perfekt und akzentfrei. Mascha möchte darin allerdings keinen Vorzug erkennen. Zu seinem Italienisch bemerkt sie, es sei „klar und steril“ und wirke so „seelenlos [...] als ob es in einem Labor gezüchtet worden wäre“ (RBL 132). Sein unterkühltes Büro ist „neutral“ und „vorhersehbar“ eingerichtet (RBL 138): heller Teppich, Schreibtisch mit Glasplatte, abstraktes Bild. Als Mascha sich später mit ihrem Lehrer einlässt, nennt sie seine Berührungen überdies „maschinell und vorausschaubar“ (RBL 133). Über seine leere Weltläufigkeit, bei der auch Patenkinder in Afghanistan und Indien eine Rolle spielen (vgl. RBL 33), urteilt sie:

Sein Multikulturalismus fand in Kongresshallen, Konferenzgebäuden und teuren Hotels statt. Integration war für ihn die Forderung nach weniger Kopftüchern und mehr Haut, die Suche nach einem exklusiven Wein oder einem ungewöhnlichen Reiseziel. (RBL 33)

An sich selbst beobachtet Grjasnowas Protagonistin manchmal eine ähnliche Leere und Identitätslosigkeit. Die Nacht mit Windmühle erlebt sie, wie Elisabeth Loentz hervorgehoben hat,¹³ wie eine unbeteiligte Beobachterin: „Ich sah ihn meine Stirn, meine Nase und die Lippen küssen. [...] Ich sah, wie er mein Kleid aufknöpfte und ich ihm dabei half. Ich sah, wie er die Innenseiten meiner Schenkel berührte, mein Höschen zur Seite schob, seine Hand sich auf meine Scheide legte, wie er ein Kondom überzog, und dann sah ich mich mein Becken anheben, spürte die Penetration und zuckte zusammen.“ (RBL 133). Geradezu zum Automaten mutiert sie, als sie sich, dem Rat eines guten Bekannten folgend, nach dem plötzlichen Tod ihres Freundes Elias in die Arbeit als Dolmetscherin stürzt, um sich vom Schmerz abzulenken. Das Ergebnis beschreibt sie so:

Von da an verbrachte ich meine Vormittage wieder in der Übersetzungskabine, wo ich durch die Kopfhörer absurde Reden [...] hörte und die Worte ins Mikrofon nachsprach, auf Deutsch, Russisch oder Französisch. Obwohl ich konzentriert war, hatte ich meistens schon nach einer halben Stunde vergessen, worüber der Redner referiert hatte. Ich redete, ohne einen einzigen eigenen Gedanken zu formulieren. Mein Gehirn funktionierte wie ein Automat. Nachmittags saß ich in der Bibliothek an einem langen Tisch zwischen Dutzenden anderen Studenten und lernte Vokabeln. [...] Ich versuchte die Leere in mir mit Vokabeln zu füllen. (RBL 126)

Es ist genau dieser Ort, von dem aus nach Maschas Identität gefragt werden muss. Es besteht in der Forschung große Einigkeit darüber, dass Mascha sich allen Zuschreibungen, die auf starren „Binäroptionen“ beruhen, die also „kein ‚Dazwischen‘“¹⁴ zulassen, zu entziehen versucht. Insbesondere Stephanie Catani, Chris Wilpert und Paula Wójcik haben zu zeigen versucht, wie sehr Grjasnowa mit ihrem

12 Ingrid Kurz/Klaus Kaindl: Einleitung. In: *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Hrsg. von dies. Wien 2005, S. 9–18, hier S. 12 f.

13 Elisabeth Loentz: *Beyond Negative Symbiosis: The Displacement of Holocaust Trauma and Memory in Alina Bronsky's Scherbenpark and Olga Grjasnowa's Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: *German Jewish Literature after 1990*. Hrsg. von Katja Garloff/Agnes Mueller. Rochester, NY 2018, S. 102–122, hier S. 111.

14 Stephanie Catani: *Im Niemandland. Figuren und Formen der Entgrenzung in Olga Grjasnowas Roman Der Russe ist einer der Birken liebt* (2012). In: *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Stephanie Catani/Friedhelm Marx. Göttingen 2015, S. 95–109, hier S. 99.

Roman daran arbeitet, die gängigen Kategorien, die wie die „Ethnie“, die „Religion“, die „Nation“ oder das „Geschlecht“¹⁵ auf solchen Oppositionen beruhen, als Instrumente des ‚Otherings‘, das heißt der *Herstellung* des Fremden zu entlarven. Die Identität von Grjasnowas Protagonisten bestehe daher ähnlich wie die ihrer Freunde in der beständigen Überschreitung solcher Oppositionen und Kategorien¹⁶ – was jedoch nicht heißt, dass sie selbst konsequent auf den Einsatz dieser Oppositionen verzichten würden¹⁷:

Maschas Identität besteht in der ständigen Überschreitung von nationalen und kulturellen Grenzen, deren Konstruktcharakter auf diese Weise exponiert wird.¹⁸

Dem ist nur bedingt zuzustimmen. Denn obwohl es stimmt, dass Mascha und ihre Bekannten sich äußeren Zuschreibungen entziehen möchten, besteht ihre Identität nicht in der ständigen Überschreitung, nicht in der Ansiedlung im ‚transkulturellen Dazwischen‘ und nicht in der reinen Übersetzungstätigkeit, in der – wie Windmühles kritisch ausgestellte und Maschas zuweilen an sich selbst empfundene Leere deutlich macht – die Gefahr der Identitätslosigkeit lauert. Identität ist für Mascha und ihre Freunde vielmehr eine Sache traumatischer Prägungen.

IV. Traumatisierungen

Den Beginn der Auseinandersetzung zwischen Armeniern und Aserbajdschanern in Baku erlebt Mascha als sprachliche Differenzmarkierung. Mascha steht mit ihrer Mutter in einer Schlange, um Brot zu kaufen, und die Frau vor ihnen erzählt auf Russisch, man hätte das Auto ihrer Freunde angehalten, „die Insassen aussteigen lassen und verlangt, dass jeder das aserbajdschanische Wort für Haselnuss – *fundukh* – aufsagen sollte. ‚Sag *fundukh!*‘, hätte der Angreifer geschrien. ‚Wenn du *fundukh* sagen kannst, bist du ein Muslim. Dann ist alles gut.‘“ (RBL 45) Es ist offensichtlich, was hier geschieht. Das aserbajdschanische Wort für Haselnuss, *fundukh*, wird zum neuen *Schibboleth* (Richter 12,5–6). Die ‚Idee der Nation‘ wird fundiert mithilfe eines mutmaßlich charakteristischen Sprachunterschieds – wobei das *mutmaßlich* umso mehr zu betonen ist, als Mascha das Aserbajdschanische nach eigenem Urteil akzentfrei beherrscht. Sie hat es von den Nachbarn gelernt.

Es ist nicht das letzte Mal, dass Mascha darauf hingewiesen wird, dass Sprache Macht bedeutet. Auch in Deutschland, Jahre später, wenn sie ihre Eltern ins Ausländeramt begleitet, macht sie – wenn auch stark abgestuft – im Grunde dieselbe Erfahrung: „Wer kein Deutsch sprach, hatte keine Stimme, und wer bruchstückhaft sprach, wurde überhört. Anträge wurden entsprechend der Schwere der Akzente bewilligt.“ (RBL 38) Man muss Maschas spätere Berufswahl nicht zuletzt vor diesem Hintergrund sehen. Die Sprache ist für sie weniger Ausdrucks- als Machtmittel, das

15 Ebd., S. 100.

16 Vgl. entsprechend Wójcik: Identität in Transgression, S. 4, und Catani: Im Niemandsland, S. 98.

17 Vgl. Chris W. Wilpert: Traumatische Symbiose. „Juden, Moslems und ein paar einsame Christen“ in Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: *Heimat, Identität und Mobilität in der zeitgenössischen jüdischen Literatur*. Hrsg. von Christina Olszynski/Jan Schröder/Chris W. Wilpert. Wiesbaden 2015, S. 59–73, hier S. 62.

18 Wójcik: Identität in Transgression, S. 6.

Sprachenlernen mehr Selbstermächtigung als kultureller Grenzgang. Darin liegt der Grund, warum Grjasnowas Protagonistin – um auf Wanner zurückzukommen – nicht zur *Storytellerin* taugt.¹⁹

Freilich gibt es noch andere Dinge, die zur Differenzmarkierung herangezogen werden, zum Beispiel die Hautfarbe, die dafür verantwortlich ist, dass auch Maschas Großvater väterlicherseits den anti-armenischen Pogromen in Baku zum Opfer fällt: Er ist ein „dunkeläugiger und dunkelhaariger Mann mit stark ausgeprägten Wangenknochen“ und wird deshalb, als „er mit der Tram zur Universität“ fährt, „für einen Armenier gehalten und zusammengeschlagen“ (RBL 47). Drei Tage später stirbt er „an einem Herzinfarkt“ (RBL 47).

Maschas Eltern beschließen daraufhin, ihre noch nicht siebenjährige (vgl. RBL 42) Tochter sicherheitshalber zur Großmutter mütterlicherseits zu bringen, und auf dem kurzen Weg dahin passiert es: Mascha wird Zeugin, wie eine junge Frau aus einem Haus geworfen wird. Ihr Körper schlägt dicht neben ihr auf (vgl. RBL 42). Sie sieht ein hellblaues Unterkleid (vgl. RBL 107) und eine Blutlache, die sich bis zu ihren Schuhen ausbreitet (vgl. RBL 107) – ein Bild, das sich tief in sie einprägt. Als Mascha bei ihrer Großmutter ankommt, so sagt sie selbst, ist es ‚mit ihr und ihrer Kindheit vorbei‘ (vgl. RBL 47). Sie leidet fortan an einer posttraumatischen Belastungsstörung,²⁰ lässt niemanden an sich heran und schweigt sehr viel (vgl. RBL 121 u. 38).

Später, in Deutschland verbindet sich diese Erfahrung auf zweierlei Weise mit ihrer Liebe zu Elias. *Zum einen* darum, weil Elias Mascha immer wieder bittet, von dem zu erzählen, was sie in Baku erlebt hat (vgl. RBL 41 f. u. 88 f.). Das Wenige, das wir erfahren, verdanken wir ihren unwilligen Antwortversuchen. *Zum anderen* darum, weil sich Maschas späterer Wunsch, Elias nach seinem Tod nicht zu vergessen, mit ihrer Erinnerung an die junge Frau im blauen Unterkleid überlagert (vgl. RBL 104, 107, 196, 224 u. 280 ff.). Es ist, als ob sich ihr Nichterzählen-Wollen dort mit dem Nichtvergessen-Wollen hier verbände:²¹

Wenn ich meine Augen schloss, sah ich sein Gesicht, und wenn ich sie zu lange geschlossen hielt, sah ich das Gesicht einer jungen Leiche im hellblauen Unterkleid. Ihre Augen lagen tief in den Höhlen, aus ihrem Schoß tropfte Blut. Bevor die Bilder anfangen, sich zu überlagern, blinzelte ich und nahm einen Schluck Wasser, dann konnte ich wieder Elias sehen. (RBL 104 f.)

Ähnliche Begebenheiten gibt es im Leben ihrer Freunde. Maschas erster Freund, Sami, wurde während der Zeit des Bürgerkriegs in Beirut geboren. Sein Vater, der Filialleiter einer Bank, war Schweizer, und *dessen* Eltern wiederum, wie etwas kryptisch mitgeteilt wird, „Italiener und später Franzosen“ (RBL 127). Kurz nach der Geburt wird Samis Vater von Beirut nach Paris versetzt, weshalb Französisch zu Samis „eigentliche[r] Muttersprache“ wird (RBL 127). Mit dreizehn zieht die Familie nach

¹⁹ Vgl. Wanner: *Writing the Translingual Life*, S. 148.

²⁰ Vgl. dazu Annette Bühler-Dietrich: *Verloren und verbunden – Figuren in Olga Grjasnowas Romanen*. In: *Literatur auf der Suche. Studien zur Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Annette Bühler-Dietrich/Friederike Ehwald/Altina Mujkic. Berlin 2018, S. 31–48, hier S. 38, sowie insbesondere: Martina Kofer: *Im (kulturellen) Dazwischen: Trauma als ‚Störung‘ des Subjekts im Kontext postkolonialer Diskurse in Olga Grjasnowas Roman ‚Der Russe ist einer, der Birken liebt‘ (2012)*. In: *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Hrsg. von Carsten Gansel. Berlin 2020, S. 365–384.

²¹ Vgl. auch Wójcik: *Identität in Transgression*, S. 3, Bühler-Dietrich: *Verloren und verbunden*, S. 34 f., und Bascoy Lamelas: *Identitätsbildungsprozesse*, S. 15 f.

Frankfurt am Main (vgl. RBL 127). Seine Geburtsstadt Beirut verengt sich für Sami damit auf das Gesicht seiner weinenden, mit den Verwandten telefonierenden Mutter. Während seines Studiums in den USA verliebt sich Sami schließlich in ein persisches Mädchen, das auf Drängen ihrer Eltern jedoch eine arrangierte Ehe mit einem älteren Arzt eingehen muss (vgl. RBL 128). Wenn Sami später mit Mascha schläft, denkt er an dieses persische Mädchen – kann mit Mascha aber nicht offen über seine Liebe zu ihm sprechen (vgl. RBL 129).

Maschas wahrscheinlich engster Freund, der homosexuelle Cem, wird als Kind türkischer Einwanderer in Frankfurt am Main geboren und wächst bilingual auf (vgl. RBL 56). Dennoch lesen ihn die meisten Deutschen einseitig als Türken und feinden ihn rassistisch an. Er besitzt einen älteren Bruder, der zum Zeitpunkt der Handlung bereits tot ist. Er ist unter Cems Augen qualvoll einem Krebsleiden erlegen. Wann immer Cem zuviel trinkt, droht er damit, vom Tod seines Bruders zu erzählen. Er tut es allerdings nie (vgl. RBL 66 f. u. 124).

Maschas gegenwärtiger Freund, Elias, stammt aus der ostdeutschen Provinz, und so wie er Mascha darum bittet, von ihren Erlebnissen zu berichten, fragt sie ihn danach, welche Erfahrungen er mit seinem alkoholkranken Vater machen musste (vgl. RBL 90 f. u. 145 f.). Elias ist wahrscheinlich die einzige Figur im Buch, dem die Verbalisierung seiner traumatischen Erfahrung gelingt:

„An den Tagen, an denen er [Elias' Vater; H.K.] keinen zusammenhängenden Satz formulieren konnte, habe ich ihn manchmal fotografiert. Eines Tages fand er die Kiste mit den Fotografien.“

„Und dann?“

Elias löschte das Licht und vergrub sein Gesicht im Kopfkissen. Ich schob meine Hände unter sein T-Shirt, streichelte seinen Rücken und bedeckte seinen Nacken mit Küssen. Aber er bewegte sich nicht. Dennoch: In den nächsten Tagen sollte Elias mir noch viel mehr erzählen. Es war, als ob bei ihm ein Deich gebrochen wäre. (RBL 90 f.)

„In Israel“ schließlich, wohin Mascha im dritten Teil des Romans flüchtet, „gehören die Geschwister Tal und Ori zu Maschas engsten Bezugspersonen.“²² Ori ist ein aktiver „israelischer Soldat“ und verliebt sich in Mascha. Mascha fühlt sich indes mehr zu „seiner Schwester Tal hingezogen“, die ebenfalls einmal Soldatin war, aber von ihren „Kriegserlebnissen“ in den palästinensischen Gebieten schwer „traumatisiert“²³ ist, weshalb sie sich heute in der Organisation „*Breaking the Silence*“ engagiert, „die Soldaten dazu ermuntert[], über die Situation in den besetzten Gebieten zu sprechen.“ (RBL 198) Paradoxerweise spricht sie selbst jedoch nie über das, was sie dort „gesehen“ und „getan“ hat (RBL 198).

Was alle diese Figuren viel mehr als ihre ‚Transkulturalität‘ mit Mascha verbindet, ist, dass sie Dinge erlebt haben, über die sie kaum oder gar nicht sprechen können. Sami kann nicht darüber sprechen, ob er beim Sex mit Mascha noch immer an das persische Mädchen denkt (vgl. RBL 129). Cem kann nicht davon erzählen, wie qualvoll sein Bruder gestorben ist (vgl. RBL 66 f. u. 124). Elias kann nur mit Mühe von den Misshandlungen seines Vaters berichten, und Tal kann nicht artikulieren, was genau bei ihren Kriegseinsätzen vorgefallen ist (vgl. RBL 198).²⁴ Martina Kofer hat darum

²² Kofer: Im (kulturellen) Dazwischen, S. 369.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. ähnlich Šedíková Čuhová: Einsamkeit bei DolmetscherInnen/ÜbersetzerInnen, S. 52 f.

richtig eingewandt, dass Maschas Freundeskreis besser als Traumagemeinschaft denn als transkulturelle Gemeinschaft zu begreifen wäre:

Vor dem Hintergrund, dass die Figuren, die in enger Beziehung zu Mascha stehen, alle Erfahrungen gemacht haben, die in diesen Bereich passen [PTBS nach DSM-5; H.K.], konstituiert sich das ihnen Gemeinsame meines Erachtens vielmehr über die traumatische Erfahrung als über ihre kulturell hybride Identität.²⁵

Kulturen und die Überschreitung kultureller Grenzen spielen im Roman gewiss eine große Rolle, allerdings sind sie weder für Mascha noch für ihre Freund:innen unmittelbar identitätsstiftend. Identitätsstiftend sind vielmehr die Traumata der Figuren, weil sie ihnen und ihren Handlungen ihr ganz spezifisches, individuelles Gepräge geben.

V. ‚Heimat‘

Erstaunlicher Weise, und das ist das letzte, was hier gezeigt werden soll, wird die traumatische Erfahrung für die Protagonistin am Ende sogar zu einer Art ‚Heimat‘ – oder wenigstens zu einem Ausgangspunkt, von dem aus so etwas wie Zugehörigkeit und Gemeinschaft jenseits kultureller Zusammenhänge im engeren Sinn erfahren werden kann.

Nicht wenige Interpreten haben Maschas Reise nach Israel, von der der ganze dritte und vierte Teil des Romans handeln, als Versuch verstehen wollen, in einem höheren Sinne ‚nachhause‘ zurückzukehren. Das ist gewiss richtig, darf aber keinesfalls so verstanden werden, als wollte Mascha in Israel ihre verschüttete „jüdische Identität“²⁶ wiederentdecken. Eine positive Aufnahme des Konzepts kultureller Zugehörigkeit wäre ja auch insofern widersinnig, als seine Anwendung zu ihrer Traumatisierung geführt hat. ‚Nachhause‘ kommt sie in Israel eher insofern, als der Holocaust, wie auch eine Äußerung ihrer Großmutter nahelegt, als Erinnerungsfolie für Genozide überhaupt dienen kann.²⁷ Israel ist der paradigmatische Ort sowohl unabgegoltener vergangener als auch ungelöster gegenwärtiger Gewalt. Nicht zufällig klagt Maschas Großmutter in Baku, als sie ihre Enkelin bei sich aufnimmt, mit Blick auf die erneute „Gegenwärtigkeit von Verfolgung, Terror und Mord“²⁸ in Bezug auf ihre eigene, jüdische Erfahrung: „*Alles wiederholt sich. Alles wiederholt sich.*“ (RBL 283)

Man sollte Maschas Reise nach Israel im Zusammenhang mit der Bemerkung verstehen, dass sie „zu Hause mit Orten assoziiert []“, die sie „an Baku erinner[n]“ (RBL 253), und zwar nicht oder zumindest nicht nur aufgrund topographischer, klimatischer, kultureller oder sozialer Ähnlichkeiten, sondern auch und gerade aufgrund der lokalen Konfliktlagen, die ähnliche Erfahrungen provozieren wie die, die sie gemacht hat:

Wenn ich mit meiner Mutter telefonierte, überkam mich manchmal die Sehnsucht nach einem Zuhause, ohne dass ich es hätte lokalisieren können. Wonach ich mich sehnte, war ein vertrauter Ort. Eigentlich hielt ich nichts von vertrauten Orten – der Begriff Heimat implizierte für mich stets den Pogrom. (RBL 202 f.)

²⁵ Kofer: Im (kulturellen) Dazwischen, S. 370.

²⁶ Vgl. Wójcik: Identität in Transgression, S. 4.

²⁷ Vgl. Wilpert: Traumatische Symbiose, S. 66–70.

²⁸ Stephan Braese: Auf dem Rothschild-Boulevard. Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* und die deutsch-jüdische Literatur. In: *Gegenwartsliteratur* 13/2014, S. 275–297, hier S. 288.

In diesem, keinesfalls nur negativen Sinne ist Maschas Reise nach Israel tatsächlich eine Heimkehr: ein verlässlicher Ausgangspunkt für das ‚Re-Enactment‘ ihrer Bakuer Erfahrung,²⁹ und zwar um so mehr als Mascha kein Hebräisch spricht und sie sich mithin wie in Baku der Möglichkeit einer sprachlichen Differenzmarkierung aussetzt. Gegen Ende des Romans reist sie nach Jenin ins Westjordanland. Sie beginnt die Reise mit Tal, von der sie sich allerdings bald trennt, um sich einem Palästinenser namens Ismael anzuschließen, der sie aus mehreren Gründen an ihren verstorbenen Freund erinnert. Er ist wie Elias Fotograf. Zudem hat er eine ähnliche Art, sich zu bewegen, und eine ähnliche Stimme (vgl. RBL 266).

Ismael nimmt Mascha mit zur Hochzeit einer seiner Cousinen (vgl. RBL 278) und dabei passiert es. Es kommt zum Re-Enactment des Traumas: Ismaels Schwestern kleiden Mascha festlich ein. Sie leihen ihr – ausgerechnet – ein hellblaues Kleid (vgl. RBL 279), und als Mascha auf die Straße geht, kommt es zum Angriff. Ein Panzer taucht auf (vgl. RBL 283), schießt ein Loch in ein Haus und Mascha wird von Trümmern verletzt. Sie stürzt zwar nicht, aber blutet und verliert die Orientierung. Sie schafft es noch, mit ihrem Mobiltelefon ihren Ex-Freund Sami anzurufen und ihn zu bitten, sie abzuholen, was dieser auch ohne Zögern zu tun verspricht. Der Roman endet dann mit einer letzten Erinnerung an Elias, die entweder als Vorausdeutung auf Maschas gelingende Rettung oder aber als bloße Halluzination der sterbenden Mascha gelesen werden kann:

Elias reicht mir ein Taschentuch. Ich halte es an meine Nase und lehne den Kopf zurück. „Du musst den Kopf hochhalten. Sonst hört die Blutung nicht auf.“
 „Höher“, sagt Elischa. „Ja, genau so.“
 Ich hake mich bei ihm unter, und wir gehen eine Weile nebeneinanderher. Die Sonne ist schon fast untergegangen, aber es ist noch hell. (RBL 284)

Diese Szene begründet, insofern sie auf Samis Eintreffen und Maschas Rettung vorausdeutet, trotz *oder gerade wegen* ihres Kitschs eine Utopie von Gemeinschaft jenseits kultureller Zugehörigkeitsnarrative, ja jenseits von gelingender sprachlicher Kommunikation überhaupt – eine Utopie von Gemeinschaft, die eher auf dem Verschweigen und/oder dem Missverstehen beruht, das heißt genau darauf, worin Mascha kurz vor ihrem Trip nach Jenin auch das *Ziel* ihrer Reise erkannt hat:

Ich kam mir so blöd vor, dass ich beinahe angefangen hätte zu heulen: Ich war alleine in einer fremden Stadt, wo ich mich nach meinen Freunden sehnte, von denen ich wollte, dass sie mich missverstehen, und weshalb ich das wollte, das konnte ich nicht nachvollziehen. (RBL 223)

Ein Teil der Antwort darauf, was Mascha in Israel sucht, müsste bei einer solchen Perspektive lauten: Sie sucht – wie schon ELIAS‘ anagrammatische Wiederkehr in ISMAEL andeutet,³⁰ nur das M, das für Mascha stehen wird, kommt hinzu – einen neuen Elias. Sie sucht einen Elias wie jenen, dem sie zwar nicht wirklich von ihren Erlebnissen erzählen kann, mit dem es also nicht zu einer ‚sprachlichen Gemeinschaftsbildung‘ kommt, der darum aber nicht aufhört, immer wieder in sie zu dringen,

29 Vgl. dazu auch Jonathan Skolnik: Memory without Borders? Migrant Identity and the Legacy of the Holocaust in Olga Grijasnowa’s *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: *German Jewish Literature after 1990*. Hrsg. Katja Garloff/Agnes Mueller. Rochester, NY 2018, S. 123–145, hier S. 129, und: Kofer: Im (kulturellen) Dazwischen, S. 383.

30 Vgl. Skolnik: Memory without Borders?, S. 128 f.

immer wieder nach ihren Erlebnissen zu fragen. Sie sucht einen Elias, dessen Fragen ihr zwar lästig sind, den sie aber gerade wegen seiner Beharrlichkeit und Rückhaltlosigkeit im Fragen liebt. Das bekennt sie nämlich, wenn sie sagt: „Seitdem ich ihn [Elias; H.K.] das erste Mal gesehen hatte, wollte ich von ihm geliebt werden. [...] Ich war süchtig nach seiner Liebe, denn er war jemand, der mit seinem ganzen Körper und seiner ganzen Seele liebte.“ (RBL 149)

Bedenkt man die Dialektik dieses Verhältnisses, also die Tatsache, dass Elias nur deshalb so unnachgiebig fragt, weil Mascha nichts erzählen kann, und dass die Geborgenheit, die Mascha bei ihm findet, dementsprechend darauf gründet, dass sie – um ein letztes Mal auf Adrian Wanner zurückzukommen – *nicht zur Storytellerin* taugt, dann wird deutlich, wie wenig es in diesem Roman um Sprache als Medium kultureller Identitätsstiftung geht. Genau das Gegenteil ist der Fall: Reine Sprach- und Kommunikationsfähigkeit ist in diesem Buch, wie das Beispiel von Windmühle zeigt, ein Zeichen von (wenn auch weltläufiger) Identitätslosigkeit. Wahre Identität, verstanden als unverwechselbare individuelle Prägung, findet sich nur dort, wo wie bei Mascha und ihren Freund:innen die Sprach- und Kommunikationsfähigkeit endet. Und auch ‚Heimat‘ ist hier kein Ort, an dem vertraute, für die eigene Identität wichtige kulturelle Muster wiedergefunden oder (re)produziert werden könnten. ‚Heimat‘ ist in diesem Buch vielmehr dort, wo man eher wenig versteht und wenig verstanden wird – und wo man vielleicht gerade deswegen, durch das erneute Ausgesetztsein, (wieder) hoffen darf oder hoffen muss, eine Gemeinschaft jenseits kultureller Zugehörigkeitsnarrative zu finden.

Man kann sich schwer des Eindrucks erwehren, dass Maschas Telefonat mit ihrem Ex-Freund Sami am Ende des Buchs ein Versuch ist, genau so eine Gemeinschaft wiederzufinden. Auch zwischen Sami und Mascha hat es – wie zwischen Elias und ihr – manches Missverständnis gegeben und gibt es bis zum Ende viel Verschwiegenes. Ein gemeinsames Kind ist abgetrieben worden, ohne dass Sami davon in Kenntnis gesetzt worden wäre (vgl. RBL 121). Wenn Mascha ihn nun anruft und ihm außer der Tatsache, dass sie mitten in Palästina auf einem Feld steht, blutet und gerne von ihm abgeholt werden würde, nichts Konkretes mitteilt (vgl. RBL 283 f.), das ihm bei der Erfüllung dieser Bitte helfen könnte, dann ist es im Grunde wie in den vorangegangenen Gesprächen mit Elias: Das Wichtigste bleibt ausgespart, verschwiegen. Mascha setzt darauf, dass Sami sich wie Elias ins Zeug legen wird – trotz oder gerade wegen alledem, was an Verschwiegenem zwischen ihnen liegt.

Juli Zehs Roman *Über Menschen*: Konvivialistische Herausforderungen zwischen Stadt und Land

Abstract

Juli Zehs Roman *Über Menschen* fokussiert auf die Problematik der Möglichkeitsräume für ein erfolgreiches menschliches Zusammenleben in der sozialen, ideellen und kulturellen Diversität, im Spannungsfeld zwischen Konsens, Widersprüchlichkeit und Hinterfragung, wobei die Wahl des anzustrebenden Lebensraumes zugunsten des ländlichen Dorfes Bracken, als ‚humanerer‘, lebenswerterer Raum, ausfällt, im Gegensatz zum hektischen, einengenden Großstadtleben. Wenn auch die Lebensbedingungen am Land entspannter und erfüllender zu sein scheinen, so bleibt dennoch die Frage nach dem ‚Wie‘ des Zusammenlebens von Menschen sehr unterschiedlicher Herkunft und Anschauungen in einem begrenzten, unausweichlichen Raum offen. Diese Frage erhebt ebenso die konvivialistische Bewegung, für die es darum geht, zwischenmenschliche Konflikte nicht zu ignorieren, sondern sie zu überwinden. Juli Zeh formuliert in *Über Menschen* die gleichlautende Erkenntnis: Wenn menschliches Zusammenleben nicht konfliktfrei denkbar ist, so muss es dennoch Wege geben, Widersprüche zu erkennen, darüber zu reflektieren und sie auszuhalten. Dieses Postulat bildet das Grundthema von *Über Menschen* und ist der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Nach einem kurzen inhaltlichen Abriss des Romans und dem Verweis auf die bisherige literarische Forschung sowie deren Begrenztheit zum Thema der Konvivenz wird die betonte Dialektik zwischen Großstadt und ländlichem Dorf als möglicher Lebensraum in *Über Menschen* hervorgehoben, wobei es zuletzt darum gehen wird, die Probleme der Meisterung zwischenmenschlicher Beziehungen im Dorf Bracken aufzuzeigen.

Keywords: Juli Zeh, Konvivenz, Pluralismus, Globalisierung

Einführung

Juli Zeh beschäftigt sich in *Über Menschen* mit der Thematik des menschlichen Zusammenlebens in pluralistischer Vielfalt, im Spannungsfeld zwischen Konsens, Widersprüchlichkeit und Hinterfragung, wobei die Wahl des Lebensraumes zugunsten des ländlichen Lebensraumes ausfällt: Letzterer wird als ‚humaner‘ und lebenswerter im Vergleich zum hektischen, einengenden Stadtleben verhandelt. Wenn auch die Lebensbedingungen auf dem Land beruhigter erscheinen, so bleiben dennoch die Fragen nach dem ‚Wie‘ und ‚Wieviel‘ des Zusammenlebens von Menschen sehr unterschiedlicher Herkunft, sozialer Historien und Anschauungen im kleinen Dorf Bracken, wo die städtische Anonymität der unvermeidlich persönlichen Konfrontation auf engem Raum weicht. Der Frage des ‚Wie‘ nimmt sich insbesondere die konvivialistische Bewegung an, wenn es darum geht, zwischenmenschliche Konflikte nicht abzuschaffen, sondern sie konstruktiv zu meistern.¹ Juli Zeh formuliert in *Über Menschen* die gleichlautende Erkenntnis: Wenn menschliches Zusammenleben nicht konfliktfrei denkbar ist, so muss es dennoch Wege geben, Widersprüche zu erkennen, darüber zu reflektieren und sie auszuhalten. (ÜM 162) Dieses Postulat, das Zeh im Munde von Steffen in *Über Menschen* formuliert, ist Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

1 Frank Adloff/Volker Heins: *Konvivialismus. Eine Debatte*. Bielefeld 2015, S. 15.

Nach einem kurzen inhaltlichen Abriss des Romans *Über Menschen*, einem Randverweis auf die Soziologie und einer kurzen Vorstellung der Literaturwissenschaft der letzten zwei Jahrzehnte zum Thema der Konvivenz, wird die stark betonte Dialektik zwischen Großstadt und ländlichem Dorf als möglichen Lebensräumen, mit einer eindeutigen Präferenz für das Dorf Bracken als bessere Alternative, erläutert. Dass damit jedoch nicht die Probleme der Meisterung zwischenmenschlicher Beziehungen, Divergenzen und Konflikte in der moralischen, ideellen und sozialen Vielfalt gelöst sind, soll der letzte Teil zu Doras Leben in Bracken aufzeigen.

I. Zum Roman *Über Menschen*²

Dora lebt in der Großstadt Berlin in einer Lebensgemeinschaft mit Robert, der im Home-Office für eine Online-Zeitung arbeitet, während sie selbst als Werbetexterin jeden Tag in die Agentur Sus-Y fährt. Das Paar erlebt erste Unstimmigkeiten, als Robert beginnt, sich intensiv für Greta Thunbergs Klimakampf zu interessieren, um sich dann während des ersten Coronalockdowns endgültig zu entzweien. Dora kommt mit Roberts Verlangen, sich imperativen Maßnahmen im Kampf gegen Coronaepidemie und Klimawandel zu unterwerfen, nicht mit: „Dora verstand nicht, woher Robert das sichere Gefühl für die Überlegenheit seines Lebensstils nahm. Sie kam da nicht mit“. (ÜM 69) Anstatt sich den Problemen zu stellen, ergreift sie die Flucht aus dem eingegengten Partner- und Stadtleben in Berlin und zieht in ein renovierungsbedürftiges Haus im fiktiven Ort Bracken in Brandenburg, das sie kürzlich gekauft hat, als Technik des individuellen Überlebens: „Sie wusste nur, dass sie das Haus brauchte. Dringend. Als Idee. Als mentale Überlebenstechnik. Als hypothetischen Notausgang aus dem eigenen Leben“. (ÜM 17)

Dort macht Dora die Bekanntschaft ihres Nachbarn Gote, der sich als der ‚Dorfnazi‘ vorstellt (ÜM 45), und erlebt die Hilfsbereitschaft der Dorfgemeinschaft, selbst wenn die Einwohner mehrheitlich ausländerfeindlich sind und der stark rechtsgerichteten Partei ‚Alternative für Deutschland‘ (AfD) nahestehen. Das Landleben bietet einen Zufluchtsort, an dem die Coronapandemie nicht stattfindet und das Umweltproblem durch Vogelzwitschern und idyllische Natur in den Hintergrund rückt. Radikale Anschauungen und Gotes neonazistische Vergangenheit mutieren zur Nebensächlichkeit, denn alle Dorfbewohner stehen nun beieinander, ohne Spaltung: „Sie machen eine Party, um die einzige Wahrheit zu feiern, die es gibt: dass alle hier und jetzt gemeinsam auf diesem Planeten sind. Als Existenzgemeinschaft. [...] Angesichts dessen kann die Vorstellung von Spaltung doch nur ein Irrtum sein.“ (ÜM 355) Die Ontologie des Menschseins im Hier und Jetzt entbindet von moralisch-ethischen Überlegungen und schlägt eine Brücke über alle Widersprüche, denn es gehe nicht darum, „Widersprüche aufzulösen, [...], sondern sie auszuhalten“. (ÜM 162)

II. Soziologische und literarische Kontextualisierung

Eine Untersuchung von Zehs Roman *Über Menschen* aus der konvivialistischen Perspektive profitiert gewiss von einem Seitenblick auf die Soziologie, die sich naturgemäß

2 Juli Zeh: *Über Menschen*. München 2021. Im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle ÜM und Seitenzahl im Fließtext.

mit Fragen des menschlichen Zusammenlebens befasst. In der Folge wird deshalb der literarischen Betrachtung des Topos eine kurze soziologische Einordnung vorangestellt, mit Fokus auf die Problematik der Lebensbewältigung im Pluralismus.

Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts mit ihren komplexen Prozessen der Stadt-Land Bewegungen, der Urbanisierung und Bevölkerungskonzentration zu geballter Vielfältigkeit auf engem Raum wirft aus soziologischer Sicht die Frage nach den Möglichkeiten und Modalitäten des sozialen Zusammenlebens auf.³ Die Aktualität dieses Anliegens wird, wie Ludger Pries feststellt, in den letzten Jahrzehnten durch Globalisierung, Tourismus und Migration, die die verschiedensten Menschen auf begrenzten Räumen zusammenbringen, zusätzlich verschärft.⁴ Eine Folge dieser extremen gesellschaftlichen Vielfalt sei, wie Pries weiter hervorhebt, die Suche des Menschen nach essentialistischen, vereinfachenden Schemata, die Anhaltspunkte in der globalen Unübersichtlichkeit schaffen⁵ und dabei die Gefahr politischer Radikalität bergen. Juli Zeh drückt sich, im Rahmen einer Vorlesung an der Universität Tübingen, in demselben Sinne zu den Gefahren der menschlichen Orientierungslosigkeit in einer globalisierten Welt aus, indem sie geltend macht, dass das menschliche Gefühl des Alleinseins in der großen Masse als Gegenreaktion Ängste, Stress und Geltungsbedürfnis erzeuge, die zur Flucht in rechtsextremistisches Gedankengut führen können.⁶ Isolde Charim betont den Verlust des eindeutigen Zugehörigkeitsgefühls in pluralistischen Gesellschaften, in denen sich unterschiedliche Kulturen begegnen, die uns alle verändern.⁷

Wenn auch das Phänomen des menschlichen Zusammenlebens im sozialen Verband ein primärer Untersuchungsgegenstand der Soziologie ist, so beschäftigt sich die Literaturforschung, wie Hansjörg Dilger und Matthias Warstat hervorheben, seit den 1990er Jahren verstärkt mit dem Thema der Herausforderungen des kulturellen Zusammenlebens in den neuen Dynamiken von Migration und Globalisierung.⁸ Eine besondere Beachtung müsse dabei dem pluralen Diskurs zu Diversität und Inklusion geschenkt werden, um die Möglichkeiten des Zusammenlebens in der kulturellen Vielfalt auszuloten: „Vielmehr sind es genau die heterogenen Bestrebungen einzelner Akteur:innen nach Veränderung – ebenso wie durch sie artikulierten Hoffnungen, Erfolge und Frustrationen – die *im Zusammenspiel* und in ihren *multiplen Reibungen* das Potenzial, ebenso wie das mögliche Scheitern [...] der kulturellen Diversifizierung [...] verdeutlichen“.⁹ Um diese ‚Reibungen‘, die im pluralen menschlichen Zusammenleben entstehen, besser verstehen und bewältigen zu können, bedürfe es insbesondere, so Dilger und Warstat, der Beachtung der affektiven Dimensionen und Prozesse.¹⁰

3 Vgl. Ludger Pries: Erweiterter Zusammenhalt in wachsender Vielfalt. In: *Zusammenhalt durch Vielfalt? Bindungskräfte der Vergesellschaftung im 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Ludger Pries. Wiesbaden 2013, S. 13–48, hier: S. 20–21.

4 Vgl. ebd., S. 33.

5 Vgl. ebd., S. 33–34.

6 Vgl. Alexandra Juster: *Juli Zehs „Corpus Delicti: Ein Prozess“: Intertextuelle Perspektiven*. Münster 2022, S. 40–41.

7 Vgl. Isolde Charim: *Ich und die Anderen. Wie die neue Pluralisierung uns alle verändert*. Wien 2018, S. 29, 31; 83–85; 88–89. In: Christian Reder: *Mediterrane Urbanität: Perioden vitaler Vielfalt als Grundlagen Europas*. Wien 2020, S. 15.

8 Vgl. Hansjörg Dilger/Matthias Warstat: *Umkämpfte Vielfalt: Affektive Dynamiken institutioneller Diversifizierung*. Frankfurt am Main 2021, S. 7.

9 Ebd., S. 11.

10 Vgl. ebd., S. 12.

Mit Blick auf das Anliegen dieses Beitrages sind in diesem thematischen Zusammenhang der Sammelband *Globalisierung und Gegenwartsliteratur, Konstellation – Konzepte – Perspektiven* von Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr¹¹ sowie der Band von Özkan Ezli *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*,¹² mit Fokus auf die reiche deutsch-türkische literarische Produktion, zu erwähnen. Man muss jedoch nach wie vor das Fehlen einer weitgespannteren, homogenen Studie zur Auseinandersetzung der Literatur mit der Problematik des menschlichen Zusammenlebens in allen seinen pluralistischen Ausformungen feststellen. Vielmehr finden sich an ihrer statt verstreute Kommentare und Arbeiten zu einzelnen Werken, die diese Thematik behandeln, ohne jedoch in einer literarisch-konzeptualistischen Gesamtuntersuchung gebündelt zu werden.¹³ Insbesondere eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Soziologie und Literatur könnte dieses wesentliche Thema auf interessante Weise befruchten, und dies umso mehr, als die Notwendigkeit, sich mit der Fragilität der menschlichen Interaktionen auseinanderzusetzen insbesondere während der jüngsten Coronakrise neuerlich verstärkt zutage getreten ist. So ist das Fehlen einer Gesamtuntersuchung insofern bedauerlich, als, wie Ottmar Ette treffend hervorhebt,

die Literaturen der Welt [...] mit ihrem über Jahrtausende quer durch die unterschiedlichsten Kulturen fortgeschriebenen Zusammenlebenswissen folglich den idealen Erprobungs- und experimentierraum für jene Lebensformen und Lebensnormen der Konvivenz dar[stellen], der in der Übersetzung des Imaginierbaren ins Denkbare, des Denkbaren ins Schreibbare, des Schreibbaren ins Publizierbare sowie des Lesbaren ins Lebbare und Erlebbare¹⁴

zukünftige Entfaltungs- und Lösungsformen für die pluralistische Konvivenz in der Diversität anbieten können.

Vera Nünning nähert sich diesem Manko auf funktioneller Ebene, indem ihr Ansatz auf die Rolle der Literatur als Vermittlerin im Diskurs zu pluralistischen Modellen, Brüchen und Erfolgen der Konvivenz fokussiert. Unter diesem Blickwinkel verstehe sich, so Nünning, die Beschäftigung der Literatur mit diesem Topos von selbst, denn Literatur, Erzählen und Zusammenleben seien symbiotisch miteinander verknüpft.¹⁵ Ohne auf Nünning's Abhandlung zu den unterschiedlichen Erzähltheorien einzugehen, soll hier auf ihren, für hiesige Zwecke besonders wichtigen Hinweis zur Möglichkeit der Literatur, die limitierende Grenze zu überwinden, „die uns von der Einsicht in die Bewusstseinsvorgänge, in das Denken und Fühlen anderer trennt“,¹⁶ verwiesen werden. „Denn nur in der Literatur“, so Nünning, „bekommen wir Einsichten in die Bewusstseinsvorgänge mehrerer beteiligter Charaktere; wir sehen, welche Wirkungen Handlungen und Fehleinschätzungen anderer haben, und wir bekommen die Gelegenheit, das Geflecht von Gefühlen, Erwartungen und Erwartungserwartungen

11 Wilhelm Amann/Georg Mein/Rolf Parr: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur, Konstellation – Konzepte – Perspektiven*. Heidelberg 2010.

12 Özkan Ezli: *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*. Berlin/Boston 2022.

13 Vgl. Ottmar Ette (Hrsg.): *Wissensformen und Wissensnormen des Zusammenlebens: Literatur – Kultur – Geschichte – Medien*. Berlin/Boston 2012, S. V–VII, hier: S. VI.

14 Ebd., S. VII.

15 Vgl. Vera Nünning: *Literatur – Erzählen – Zusammenleben*. In: *Wissensformen und Wissensnormen des Zusammenlebens: Literatur – Kultur – Geschichte – Medien*. Hrsg. von Ottmar Ette. Berlin/Boston 2012, S. 35–62.

16 Ebd.: S. 46.

in einigen Fällen kennenzulernen“.¹⁷ Die Literatur fungiert, nach dieser Auffassung, als Vermittlerin der verdeckten Stränge der menschlichen Interaktionen, indem sie Unsichtbares sichtbar macht, kommentiert und näherbringt. Vertraute und nicht vertraute Szenarien werden aus der Sicht anderer beschrieben und gewähren so Einblick in die Subjektivität des Anderen.¹⁸ Dieses Eindringen in die perspektivische Wahrnehmung des Anderen sei, wie Catherine Z. Elgin festhält, besonders bedeutsam für das Zusammenleben in der Gemeinschaft.¹⁹ Darüber hinaus vermittele Literatur dem Leser/der Leserin, durch die Adoption und Identifikation von Romanfiguren oder durch deren Ablehnung, die Fähigkeit des Mitgefühls, wobei es, nach Nünning, zur Entwicklung von emotionaler Sensibilität, Empathie und Fremdverständnis komme.²⁰ Einfühlung und gleichzeitige Wahrung einer gewissen Distanz fördern die reflexive Wahrnehmung der eigenen Emotionen sowie den Umgang mit Polyvalenz und Widersprüchlichkeit.²¹ Nünning fasst sodann die Bedeutung von Literatur als fiktiver Raum für gedankliche Experimente des sozialen Zusammenlebens mit gleichzeitig lehrender Wirkung auf den Leser/die Leserin treffend zusammen:

Auf dieser Grundlage stellt Erzählliteratur eine Art Fundus bereit, in dem Möglichkeiten der Gestaltung von Beziehungen aufgezeigt werden, die kein Korrelat in der Wirklichkeit haben und dennoch Einsichten über das Zusammenleben ermöglichen. Durch die verdichtete Sprache und die radikale Beschränkung auf Dinge, die für ein Verständnis des jeweiligen Zusammenhangs von Belang sind, wird es möglich, neue Einsichten zu gewinnen und Perspektiven zu übernehmen, die sich auf fremde Konfigurationen konzentrieren, Vertrautes in ungewohntem Licht zu sehen. Dadurch schafft Erzählliteratur Bedeutungsrahmen für die Wahrnehmung, Interpretation und Gestaltung von Leben, sie liefert eine Orientierungshilfe für das Verständnis von komplexen Konstellationen und für das Gestalten von neuen Lebensweisen.²²

Shuangzhi Li betont, mit Blick auf grenzüberschreitende Beziehungen, die vermittelnde Rolle der Literatur zwischen Akteur:innen unterschiedlicher kultureller Räume, um deren gegenseitiges Kennenlernen und gleichzeitig das Erkennen des eigenen Selbst zu bewirken.²³

Zahlreiche deutsche Romane haben in den letzten Jahren die Schwierigkeiten des menschlichen Zusammenlebens zum Thema, das auf die unterschiedlichste Weise mit Bezug auf Fremdheit, Rassismus, soziale und ideologische Konflikte verarbeitet und behandelt wird. Um nur einige zu nennen, sei auf Claudia Klischats *Tiefausläufer*,²⁴ Barbara Frischmuths *Bindungen und andere Erzählungen*,²⁵ Sabine Peters *Narrengarten*,²⁶ Nava Ebrahimis *Das Paradies meines Nachbarn*,²⁷ Juli Zehs

17 Ebd., S. 47.

18 Ebd., S. 48.

19 Vgl. Catherine Z. Elgin: The laboratory of the Mind. In: *A Sense of the World. Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge*. Hrsg. von John Gibson. New York 2007, S. 43–54, hier: S. 52. In: Nünning: *Literatur – Erzählen – Zusammenleben*, S. 48.

20 Vgl. ebd., S. 49.

21 Vgl. ebd.

22 Nünning: *Literatur – Erzählen – Zusammenleben*, S. 61.

23 Vgl. Shuangzhi Li: Literarische Repräsentation eines Weltbildes mit kulturellen Differenzen: Eine Beobachtung zur deutschen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert. In: *Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz*. Hrsg. von Yoshiyuki Muroi. Tokyo/München 2020, S. 49–62, hier: S. 50.

24 Claudia Klischat: *Tiefausläufer: Erzählungen*. Stuttgart 2003.

25 Barbara Frischmuth: *Bindungen und andere Erzählungen*. Wien 2013.

26 Sabine Peters: *Narrengarten*. Göttingen 2013.

27 Nava Ebrahimis: *Das Paradies meines Nachbarn*. München 2020.

*Unterleuten*²⁸ und *Über Menschen* (ÜM), Aminata Tourés *Wir können mehr sein: Die Macht der Vielfalt*,²⁹ Kristine Bilkau *Nebenan*,³⁰ Carla Thompkins *Frieden und Krieg im Leben von Nikki Fisler*³¹ und Daniel Glattauers *Die spürst du nicht*³² verwiesen.

In diesem Kontext der Beschäftigung der Literatur mit dem Topos der Konvivenz in der heutigen Welt, geprägt durch Massenmigrationen, Bevölkerungszuwachs, Globalismus, stetige Verteuerung der Wohnflächen in den Ballungszentren und Pandemien, soll der Fokus auf die Komplexität und das Gelingen der zwischenmenschlichen Beziehungen auf engstem Raum am Beispiel von Zehs Roman *Über Menschen* gerichtet werden, nach dem Postulat: „Es geht nicht darum, Widersprüche aufzulösen, sondern sie auszuhalten“, (ÜM 162) worunter Zeh, wenn man sich auf *Über Menschen* stützt, Kritiklosigkeit und Selbstauflösung in der Kollektivität zu verstehen scheint. Oder anders ausgedrückt: Um Schwierigkeiten mit anderen Menschen aus dem Weg zu gehen, scheint es angebracht zu sein, die eigenen Überzeugungen zurückzustellen, auf die offene Bekennung zu letzteren zu verzichten und Selbstsuggestion darüber zu betreiben, dass ethisch-moralische Bedenken kein Problem darstellen.

Wie diese Herausforderung der Bewältigung zwischenmenschlicher Beziehungen auf engem Raum erfolgen kann, zeigt Zeh in *Über Menschen* am Beispiel von Dora, die das Dorf Bracken zu ihrer neuen Wahlheimat macht, in der Überzeugung, dass der ländliche Raum gegenüber der Großstadt Berlin eindeutige Vorteile bietet.

Diese starke Polarisierung in *Über Menschen* zwischen Stadt und Land, als gegensätzliche Räume des Zusammenlebens, soll nun im Folgekapitel näher untersucht werden.

III. Stadt und Land – Dialektik zweier Räume des menschlichen Zusammenlebens

Solange Dora noch in Unkenntnis über das dörfliche Leben ist, verherrlicht sie Letzteres als menschliche Idylle (ÜM 123), im Gegensatz zur anonymen Großstadt, mit der Aussicht auf ein besseres Leben. Sie fällt hier in das Klischee der Dorfidylle, das schon 1818/19 durch den deutschen Dichter Jean Paul angesprochen wurde: „Aber im Dorfe liebt man das ganze Dorf [...] – und dieses herrliche Teilnehmen an jedem, der ein Mensch, welches daher sogar auf den Fremden und den Bettler überzieht, brütet eine verdichtete Menschenliebe aus und die rechte Schlagkraft des Herzens“.³³

Genauso empfindet Dora hier das Leben in Harmonie mit der Natur (ÜM 65), im Kontrast zum naturfremden urbanen Leben, als wohltuend. Das Dorf als unbekannter Weltteil im „Gegenbild zur eigenen städtischen Welterfahrung“³⁴ präsentiert sich so als Ort des besseren Zusammenlebens in einem humanbetonten und überschaubaren Raum, eingebettet in eine natürliche, heile Umgebung: Hier scheinen sich die

28 Juli Zeh: *Unterleuten*. München 2020.

29 Aminata Touré: *Wir können mehr sein: Die Macht der Vielfalt*. Berlin 2021.

30 Kristine Bilkau: *Nebenan*. München 2022.

31 Carla Thompkins: *Frieden und Krieg im Leben von Nikki Fisler*. Norderstedt 2023

32 Daniel Glattauer: *Die spürst du nicht*. München 2023.

33 Jean Paul: *Selberlebensbeschreibung*. Band 3. München 1975, S. 1051.

34 Werner Nell/MarcWeiland: Imaginationsraum Dorf. In: *Imaginäre Dörfer: Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Hrsg. von Werner Nell/MarcWeiland. Bielefeld, 2014, S. 13–52, hier: S. 23–24.

Probleme der Gegenwart durch menschliches Zusammenstehen (zu verflüchtigen bzw. von selbst aufzulösen): „Sie machen eine Party, um die einzige Wahrheit zu feiern, die es gibt: dass alle hier und jetzt gemeinsam auf diesem Planeten sind. Als Existenzgemeinschaft. [...] Angesichts dessen kann die Vorstellung von Spaltung doch nur ein Irrtum sein“. (ÜM 355)

Im Gegensatz dazu erscheint die Stadt als organisierter Ort des Stresses und der ökonomischen Performanz, an dem die Menschen anonym nebeneinander im tagtäglichen Transport- und Arbeitsinferno aneinander vorbeihasten. Im frenetischen Lebensrhythmus der Stadt bleibt keine Zeit für Freunde, Zeit ist Geld und darf nicht unnötig verschwendet werden nach dem Prinzip der „sunk cost fallacy, die Verlorene-Kosten-Falle“. (ÜM 58) Doras Vater JoJo, Chirurg an der Berliner Charité, ist ein typischer Vertreter dieses atemlosen Stadtmenschen, der von Operation zu Operation, von Patienten zu Patienten eilt, häufig schlaflose Nächte verbringt und ständig mit seiner Limousine rasche Ortswechsel vornimmt:

Dora nimmt das Bild in sich auf. Die einsame Straße. Die spiegelnde Limousine im Licht der Straßenlaternen. Daneben ihr aufrechter Vater mit silbernen Schläfen, Freizeitsakko, schwarzer Jeans und Ledertasche, vollkommen fremd in dieser Umgebung. Ein wandelndes Portal zu einer anderen Welt. (ÜM 268)

JoJo bewegt sich im Raum des Stresses (ÜM 9) und der ökonomischen Performanz (ÜM 12; 58–59), in dem die Menschen hochorganisiert und leistungsorientiert ihrer Arbeit nachgehen, ohne menschliche Nähe und Zusammenhalt: „Natürlich ist das Leben in der Stadt stressig. Überfüllte S-Bahnen und die ganzen Spinner auf den Straßen“. (ÜM 9) Die fehlende Menschlichkeit im Umgang miteinander bringt Dora mit Bezug auf ihre Arbeitsbedingungen zum Ausdruck: „In der Werbeagentur gehört das Weitermachen zum Alltag. Neue Deadline, neuer Pitch. Zu wenig Leute, zu wenig Zeit. Präsentation lief super, Präsentation lief scheiße. Etat gewonnen, Etat verloren. Wir müssen digitaler denken, wir müssen 360 Grad denken [...]“. (ÜM 12) Dass für Beziehungspflege keine Zeit bleibt, geht aus der Schilderung von Doras Arbeitsrhythmus hervor: „Unter normalen Umständen absolviert sie zehnstündige Arbeitstage in der Agentur, führt noch auf dem Heimweg Telefonate und beantwortet ihre letzten E-Mails vor dem Schlafengehen“. (ÜM 38) Zudem geht es nicht darum, sich um ein gelungenes Zusammenleben zu sorgen, sondern um ökonomische Optimierung „Dora beherrschte Fehlerkultur und Kosten-Nutzen-Rechnung“. (ÜM 59) Durch die Wertverschiebung vom Menschen zum Ding ist der Städter im Materialismus verfangen: „Ihr Städter denkt immer nur ans Kaufen! Völlig verstrickt ins Eigentum. Hast du schon mal versucht, etwas wertzuschätzen, ohne zu fragen, wem es gehört?“ (ÜM 153)

Zwischen Metropole und Provinz, Zentrum und Peripherie besteht ein „Clash of civilizations“ (ÜM 132): Während die Städter in hohem Tempo aneinander vorbeihasten, haben die Landbewohner Zeit für zwischenmenschliche Beziehungen vor der befriedeten Kulisse der vogelzitschernden Natur: „Um sie herum tut der Frühling, was er muss. [...] Nichts wird beurteilt, alles wird benutzt. Was stirbt lässt sich verwerten. [...] Tod und Geburt sind keine Dramen, sondern Scharniere der Lebensmechanik. Menschliche Aufregung spielt keine Rolle. Niemandem kann es gleichgültiger sein als einer Tannenmeise, ob die Menschheit zugrunde geht oder nicht“. (ÜM 75)

Im Gegensatz zum städtischen ‚Nichtzusammenleben‘ wird das ländliche Leben, trotz aller Defizite, als positive Alternative der Menschlichkeit, gestärkt durch die kraftspendende Natur, gezeichnet: „Sie (Dora, Anm. d. Verf.) liebt die Stille, die durch das

Summen der Insekten eher verstärkt als gestört wird. Das silbrige Zittern der Blätter und der süßliche Geruch von Kiefernadeln. Das geschäftige Treiben der Vögel, die in den ausladenden Baumkronen ihren Frühjahrsangelegenheiten nachgehen“. (ÜM 65) Die Zeit vergeht hier langsamer, weniger Perfektion und weniger Stress ermöglichen ein verstärktes Miteinander, während das Unkraut wächst und die Straßen bröckeln: „Bröckelnde Straßen, halb eingestürzte Scheunen und Ställe, von Efeu überwucherte ehemalige Kneipen“. (ÜM 10)

Schon Annette von Droste-Hülshoff sieht die Mängel des Dorflebens: „Das frühere Geländer um Hof und Garten war einem vernachlässigten Zaun gewichen, das Dach schadhaft [...] und der Garten enthielt [...] mehr Unkraut als Kraut“.³⁵ Dass nicht alles am dörflichen Leben perfekte Idylle ist, muss Dora ebenso wie schon Droste-Hülshoff, an der schadhafte Infrastruktur und der wuchernden Natur feststellen: So scheint die Umwandlung ihres eigenen Flurstücks in einen geordneten Garten keineswegs einfach zu sein: „Der Kreislauf der Projekte könnte außer Kontrolle geraten. Der Anblick des Flurstücks macht das klar“. (ÜM 19)

Diese Mängel und Unannehmlichkeiten werden jedoch durch die nachbarliche Hilfe, in deren Genuss Dora ohne ihr Zutun kommt, kompensiert: „Ich hab Heini gesagt, er soll mal mit der Hilti zu dir rübergehen“. (ÜM 146) Es ist vor allem das Zusammenstehen der Dorfbewohner, das Doras Wünsche nach einem anderen, besseren Leben gegenüber jenem in der Großstadt zu erfüllen scheint (ÜM 65). Ökonomischer Wettlauf, Materialismus und der Besitz von Dingen treten in diesem ‚erstrebenswerten‘ Lebensbild in den Hintergrund, (ÜM 103) das ‚Menschsein‘ und das Miteinander mit Menschen im Hier und Jetzt dominieren die idealisierte Daseinswirklichkeit. Menschliche Begegnungen und eine enge Verbindung zur Natur erlauben eine bessere Entfaltung des ‚Menschlichen‘ in einem überschaubaren, abgegrenzten Raum als Bollwerk gegen die Orientierungslosigkeit im Kontext der Globalisierung. Das Gefühl der Zugehörigkeit wirkt gegen den Orientierungsverlust des Menschen, in dem Ludger Pries, Juli Zeh und Isolde Charim einen der Faktoren erschwerten Zusammenlebens sehen.

Die Idealisierung des Lebens im Dorfe als anzustrebende Alternative zur negativen Vision des Lebens in der Stadt erklärt Doras Entschluss, Berlin fluchtartig zu verlassen und ein neues Dasein im Dorf Bracken zu beginnen. Da sie dort als ‚Fremde‘ ankommt, voller Erwartungen, fühlt sie sich umso mehr der neuen Gemeinschaft verpflichtet, um ihren Integrationsprozess zu fördern, denn: Sie ist nun Hausbesitzerin und kann nicht aus Bracken weglaufen, wie sie aus Berlin weggelaufen ist. Dieses Bewusstsein der Bindung an Haus, Ort und Einwohnergemeinschaft bestimmt Doras neuen Existenzrahmen sowie die Prämisse des Konvivenzzwanges, denn wie Emile Durkheim feststellte, entsteht das Zusammenleben aus dem Bewusstsein „[...] wechselseitigen Aufeinander-Angewiesen-Sein[s] der jeweils sehr unterschiedlichen Teile des Ganzen und dem individuellen und kollektiven Bewusstsein dieser Abhängigkeiten“.³⁶ Wie sich dieses neue Leben, interagierend mit den Dorfbewohnern Brackens, in *Über Menschen* gestaltet, wird im Folgekapitel aus konvivialistischer Perspektive näher beschrieben.

³⁵ Annette Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche*. Stuttgart 1992, S. 15.

³⁶ Emile Durkheim: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1992, S. 237. In: Pries: *Erweiterter Zusammenhalt*, S. 21.

IV. Das ländliche Dorf als präferentieller Raum des Zusammenlebens

Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene vermittelt *Über Menschen* ein konfligierendes Bild des menschlichen Zusammenlebens in unvermeidlicher Nähe, zwischen erfüllendem Zusammenstehen einerseits und der Schwierigkeit, mit unterschiedlichen Denkweisen und Ideologien zurechtzukommen, andererseits. Auf partikularer Ebene richtet der Roman das Vergrößerungsglas auf Doras individuelle Entwicklung, die, beflügelt vom Wunsch der nahtlosen Integration in die Dorfgemeinschaft, schrittweise ihre persönlichen ethisch-moralischen Überzeugungen aufgibt.

Schon kurz nach ihrer Ankunft in Bracken erfährt Dora die hilfsbereite Nähe der Dorfbewohner, als ihr Nachbar Heini auf Veranlassung durch Gote unangemeldet das Dickicht auf ihrem Flurstück niedermäht (ÜM 146) und ihr dadurch mühselige Handarbeit erspart. Als Dora schwer beladen mit ihren Supermarkt-Einkäufen auf den Bus wartet, nimmt Tom, Inhaber der Gärtnerei in Bracken, Dora im Auto mit. Gote unterstützt Dora dabei, ihr neues Haus wohnlicher zu gestalten. (ÜM 141; 171; 206) Als Dora nach Berlin zu einem Familienessen fahren möchte, leiht ihr Steffen ein Fahrrad, um damit bis zum Bahnhof zu strampeln. (ÜM 125) Tom und Steffen beauftragen Dora mit der Werbekampagne für ihr Geschäft, um ihr über die Arbeitslosigkeit und die damit verbundenen finanziellen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. (ÜM 345) Sadie bringt Dora ungefragt eine Tüte mit Saatkartoffeln mit: „Dora fragt sich, woher die Frau weiß, dass sie Saatkartoffeln braucht. Aber vermutlich ist das eine überflüssige Frage, weil die Antwort einfach ‚Dorffunk‘ lautet“. (ÜM 212)

Die positive Seite der gegenseitigen Hilfe und Nähe im Umgang mit dem Anderen erfährt jedoch Komplikationen und Brüche aufgrund rechtsradikaler und rassistischer Anschauungen, die für Dora zwar problematisch sind, für die sie aber nicht ihre erfolgreiche Integration in das Dorfleben aufs Spiel setzen will, ihren eigenen Überzeugungen zum Trotz.

Zeh veranschaulicht hier durch die fiktive Schilderung der Empfindungen, Gedanken und Positionen der Charaktere, insbesondere von Gote, Dora und in einem geringeren Masse von Tom, Steffen und Sadie, die durch Vera Nünning angesprochene Rolle der Literatur, menschliche Beziehungen in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit zu veranschaulichen und verständlich zu machen.

So wird Dora erstmals mit rechtsextremistischen Ansichten konfrontiert, als sie ihren neuen Nachbarn Gote, der sich unverblümt als der ‚Dorf-Nazi‘ (ÜM) vorstellt, über die Gartenmauer kennenlernt. Gotes Sinneshaltung bekommt Dora bestätigt, als sie ihn das Horst-Wessel-Lied grölen hört (ÜM 175–177). Über seine Ausschreitungen und Aussagen in der Vergangenheit wird Dora durch die Dorfbewohner informiert: „Er kam gelegentlich rüber, um vor dem Haus zu randalieren. Arschficker, Kanacken, ich mach euch alle fertig. So in der Art“. (ÜM 159) Nebenbei war er damit beschäftigt, Morddrohungen an Türen zu kleben, Briefkästen mit Ketchup zu füllen und schwarze Holzkreuze in Vorgärten zu stellen. (ÜM 159) Seit jeher richtet sich Gotes Aggressivität gegen Tom und Steffen, das schwule Paar des Dorfes, das Fremdarbeiter auf den zur Gärtnerei gehörenden Feldern beschäftigt. Regelmäßig bedenkt Gote die beiden mit Beschimpfungen wie „Schick deine Kanacken raus, du Schwuchtel!“, (ÜM 326) „Scheiß Arschficker! Scheiß Kanacken!“, „Schwanzlutscher!“. (ÜM 327) Dora gegenüber bemerkt er, dass er „doch kein Polacke“ (ÜM 147) sei. Sadie berichtet Dora

über Gotes Beteiligung an einem versuchten Totschlag eines linksgerichteten Paares im Jahr 2017. (ÜM 233–234)

Gotes fragliche Gesinnung und Lebensführung in der Vergangenheit werden jedoch, in Doras Augen, mit einem Schlag ausgelöscht, als sie ihn lebend nach einem Autounfall auffindet: „Versuchter Totschlag, gefährliche Körperverletzung. Mit einem Mal spielt das keine Rolle mehr. Hier liegt ein Mensch [...]“. (ÜM 256) Denn Doras Überzeugung heißt ‚trotzdem‘: Trotzdem da sein, trotzdem Hilfe leisten, trotzdem weitermachen, wenn es um einen Menschen geht, egal wie er denkt, egal was er in der Vergangenheit getan hat, egal wie ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ er ist. (ÜM 340)

Ronald Düker bemängelt in seiner Rezension zu *Über Menschen*, dass Dora in Gote, trotz seiner rassistischen und kriminellen Vergangenheit, nur den ‚Menschen‘ sehe: „Es menschtelt überhaupt schwer in dieser *éducation sentimentale*.“³⁷ [...] Gote, der Harte, aber Herzliche“.³⁸ Wer „die herzerwärmende Einfühlung ins Menschliche der politischen Ratio“³⁹ bevorzugt, der würde sich, laut Düker, in *Über Menschen* wiederfinden.

Zeh versucht sich hier, wie Vera Nünning es vorschlägt, im Gedankenspiel der literarischen Grenzüberschreitung mit der Frage ‚Wie weit darf die Akzeptanz des Umgangs mit Mitmenschen gehen?‘ ‚Berechtigt die Sorge um das ‚gute‘ Miteinander die Vernachlässigung moralischer Grundsätze?‘ ‚Wie soll man in solchen Grenzsituationen handeln?‘ ‚Wo sind die moralischen Grenzen im Namen des ‚guten‘ Zusammenlebens zu setzen?‘ ‚Kann man in Fällen wie Gotes Rechtsradikalität und Gewalt von ‚gutem‘ Zusammenleben sprechen?‘

Über Menschen deckt all diese zwischenmenschlichen Widersprüchlichkeiten auf, um zur reflektierenden Distanz zu zwingen: Denn wenn Dora auch Unbehagen über Gotes Rechtsradikalismus empfindet, so sieht sie gleichzeitig seine menschlichen Seiten, seine herb-brummige Hilfsbereitschaft, seine Liebe zu seiner Tochter Franzl, seine Hilflosigkeit gegenüber seiner Krankheit (ÜM 330). Sie schwankt zwischen⁴⁰ instinktiver Abneigung gegenüber rechtsradikalen Gesinnungshaltungen (ÜM 83) einerseits und dem Bestreben, das Zusammenleben im Dorf nicht zu gefährden, andererseits. Die Sorge um ihr neugewonnenes Leben in Bracken, das sie nicht wieder gegen die Stadt eintauschen will, hindert sie daran, Gotes neonazistischen Parolen und Attitüden den offenen Kampf anzusagen:

Das Gehirn gewöhnt sich an die Vorgaben der Angst, integriert sie ins Denken und verwischt die Spuren. Man leidet nicht unter der Angst, sondern praktiziert sie. Man passt sich der veränderten Lage an, bis man schmerzlos mit dem Hintergrund verschmilzt. Dieser Mechanismus sorgt dafür, dass sich das Schreckliche auf der Welt ständig wiederholt. Es gibt nur ein Mittel dagegen: Zu bekämpfen ist nicht das Böse, sondern die eigene Feigheit. (ÜM 177)

37 Düker nimmt hier Bezug auf den französischen Roman *L'Éducation sentimentale* (1869) von Gustave Flaubert.

38 Ronald Düker: ‚Über Menschen‘ Hart, aber herzlich. In: *ZEIT ONLINE*, 13.04.2022. https://www.zeit.de/2021/15/ueber-menschen-juli-zeh-corona-lockdown-dorf-gemeinschaftsliteratur?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (12.05.2023).

39 Ebd.

40 Dieses ‚Dazwischenstehen‘ kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wo Dora zwar um Gotes fragliche Vergangenheit weiß, aber trotzdem nicht möchte, dass Steffen ihn mit ‚Abschaum‘ vergleicht (Zeh, 2021: S. 240).

Vgl. dazu auch Zehs Roman *Corpus Delicti: Ein Prozess*, in dem Mia das Wesen dazwischen ist, das sich für keine Seite entscheiden kann (Juli Zeh, 2013: *Die Zaunreiterin*. In: *Corpus Delicti: Ein Prozess*. München 2013, S. 152–158).

Dora recurriert dabei auf Selbsttäuschung und -beschwichtigung, um der Entscheidung für eine Seite aus dem Weg zu gehen: „Natürlich steht nirgendwo geschrieben, dass Neonazis keine Hortensien mögen. Komisch ist es trotzdem. Eine Bedrohung des lebenswichtigen Irrtums, man könne das Gute und das Böse spielend leicht auseinanderhalten“. (ÜM 194) Um diesem Entscheidungsvakuum gerecht zu werden, muss Dora ihr eigenes Wertesystem verbiegen, um sich im Interesse des Selbstbetrugs eine scheinbare Verbindlichkeit zwischen Nazismus und Menschlichkeit vorzutäuschen.

Eine ähnliche Zwiespältigkeit erlebt Dora gegenüber offenem Rassismus, der in *Über Menschen* als Mitläufer im Spiel der zwischenmenschlichen Relationen thematisiert wird. Dass andersartigen Menschen geläufig Beleidigungen und Abwertungen zuteil werden, erfährt Dora im täglichen Umgang mit den Bewohnern von Bracken: Als sich mit einem Kaffee bei ihrem Nachbarn Heini für seine Hilfe bedankt, wird sie Ohrenzeugin von rassistischen Witzen, die in ihr „Rassismus-Starre“ (ÜM 83) bewirken, einer Art Unfähigkeit, schlagfertig auf derartige Ausfälle zu reagieren. „Ich trinke ihn schwarz“ behauptet Heini. „Hoffentlich kriege ich keinen Ärger mit dem Finanzamt“. (ÜM 82) „Der Kaffee ist so schwarz [...], der fängt gleich an, Baumwolle zu pflücken“. (ÜM 84) Dieses Gefühl der ‚Rassismus-Starre‘ lähmt Doras Erwidlungsfähigkeit als Ausdruck der eigenen Unsicherheit darüber, wie sie sich verhalten soll. Viel einfacher erscheint es ihr, mit einem offen deklarierten Nazi wie Gote umzugehen, als mit unterschwellig ‚gepflegtem Alltagsrassismus‘:

Aber genau damit hat Dora ein Problem. Bei einem Nazi, der wie ein Nazi aussieht und sich wie ein Nazi verhält, weiß man wenigstens, woran man ist. Alltagsrassisten überrumpeln einen aus dem Nichts. Eben noch ein nettes Gespräch, plötzlich ein unkorrekter Spruch. Was dann? Das Gespräch abbrechen und die Unkorrektheit anprangern? Oder die Sache schweigend übergehen, so tun, als hätte man nichts gehört? (ÜM 86)

Des Weiteren erfährt Dora, dass „bei der letzten Landtagswahl [...] die AfD⁴¹ in der Gemeinde auf knapp 27 Prozent gekommen“ ist. „Noch ein paar Punkte mehr als im Landesdurchschnitt“. (ÜM 85) Ein AfD-Sticker auf dem Postkasten verweist auf die politische Orientierung von Tom und Steffen (ÜM 124). Auf Doras Frage, ob sie AfD gewählt hätten, bekommt sie zur Antwort: „Geht ja nicht anders“ (ÜM 126) [...] „Die da oben behandeln uns doch wie Idioten.“ (ÜM 127) Das Immigrationsproblem wird ebenso deutlich angesprochen, wenn über die ‚ausländischen‘ Arbeiter im Gärtnerbetrieb von Tom und Steffen gesprochen wird. So bekommt Dora auf ihre Frage: „Eure Leute‘ [...] sind das Flüchtlinge?“ (ÜM 157) als Antwort, dass es sich um „Boat-People aus Aleppo“⁴² handle. „Wir nutzen ihre Notlage aus, indem wir sie quasi umsonst für uns arbeiten lassen“. (ÜM 185) Außerdem kommen jährlich „zwei oder drei Erasmusstudenten aus Portugal“, (ÜM 185) denn Bracken sei „eine Hochburg der Willkommenskultur“. (ÜM 185) Rassismus und Ausländerskepsis seien jedoch nicht immer unauflöslich verbunden, denn man könne auch gegen Ausländer sein, ohne gleichzeitig Rassist zu sein. (ÜM 162)

41 AfD = Alternative für Deutschland.

42 Der Begriff ‚Boat people‘ bezeichnet heute allgemein Flüchtlinge, die am riskanten Meeresweg den Weg in ein neues Leben suchen. Ursprünglich bezeichnete man mit diesem Begriff jedoch die Flucht vieler tausender Vietnamesen nach dem Ende des Vietnamkrieges 1975, der zur Vereinigung von Nord- und Südvietnam unter einer kommunistischen Regierung führte. 1978 nahm Deutschland rund 38.000 ‚Boat people‘ auf und schuf zu diesem Anlass den Status des ‚humanitären Flüchtlings‘.

Im Umgang mit Gote und den anderen Dorfbewohnern haben sich Doras ursprünglich anti-rassistische Überzeugungen aufgrund der menschlichen Nähe gewandelt: „In Bracken ist man unter Leuten. Da kann man sich nicht mehr so leicht über die Menschen erheben“. (ÜM 128) Wiederum versucht Dora ihren ideellen Rückzug durch Selbstbetrug und Selbstberuhigung zu rechtfertigen, indem sie den hohen Anteil an AfD-Wählern den menschlichen Ängsten allgemein anstatt individuellem nazistischem Gedankengut zuzuschreiben sucht. (ÜM 85) Doras fragliche opportunistische Aufweichung, sprich Verbiegung der eigenen Prinzipien, gehorcht ständig ihrem Wunsch, sich reibungslos in Brackens Gemeinschaft einzufügen.

Zeh spielt in *Über Menschen* bewusst mit Affekten und Gefühlen, um die ‚Kultur der Reibung‘ im Sinne von Hansjörg Dilger und Matthias Warstat zum Vorschein zu bringen und Ambivalenzen, Gefahren sowie Potenziale der Konfliktbewältigung aufzuzeigen. Dazu ist Literatur besonders geeignet, wenn man Vera Nünning folgt, dort wo sie feststellt, dass Literatur „[...] Einsichten in die Bewusstseinsvorgänge mehrerer beteiligter Charaktere [verschafft]; wir sehen, welche Wirkungen Handlungen und Fehlschätzungen anderer haben, und wir bekommen die Gelegenheit, das Geflecht von Gefühlen, Erwartungen und Erwartungserwartungen in einigen Fällen kennenzulernen“.⁴³ Aus dieser Perspektive bietet Zeh jeweils Einblick in Gotes, Steffens, Sadies und Doras Leben, Standpunkte, Empfindungen, Überlegungen, Sorgen und Bedürfnisse, die sehr unterschiedlich geprägt sind durch divergierende Jugenderfahrungen und differenzierte soziale Milieus. Gotes Neonazismus wird aus der Perspektive seiner erlebten Jugend und Vergangenheit sowie seiner gegenwärtigen Aktionen, vermischt mit menschlichen Offenbarungen und Begegnungen, beleuchtet. Steffens Haltungen erklären sich aus der Sicht des diskriminierten Homosexuellen sowie jener des Kleinunternehmers, der den Betrieb erhalten muss. Sadie ist Opfer der erratischen Sozialpolitik, die mittellose alleinerziehende Frauen am Gesellschaftsrand links liegen lässt. Dora durchläuft den Prozess der unerfahrenen Städterin, die danach strebt, sich im ‚Reibungsprozess‘ mit den Dorfbewohnern zu behaupten und ihre Integration sicherzustellen. Gegensätzliche Subjektivitäten werden so gegenübergestellt, beleuchtet und durch das Prisma der jeweiligen Lebensprämisse erklärt. Gotes Gefühlswelt oszilliert zwischen Hass und Menschlichkeit, wobei es gerade diese gegensätzliche Mischung ist, die Doras Überzeugungen und Gewissheiten erschüttert. Ein aufmerksamer Beobachter könnte sich nun aus distanzierter Entfernung fragen, ob das Einfließen von humanen Regungen in Gotes rechtsextremistisches, gewalttätiges Gedankengut ausreichen dürfen, um Doras humanistisches Weltbild dahingehend zu verwerfen, dass sie imstande ist, mit Gote nicht nur zu verkehren, sondern sogar Mitleid und Zuneigung für ihn zu empfinden. Wie Nünning aufzeigt, spricht *Über Menschen* Sensibilität, Empathie und Fremdverständnis des Rezipienten/der Rezipientin an, der/die gleichzeitig aber die nötige Distanz zur Reflexion wahren soll. Letzterer wird nicht umhinkönnen, Moral, Ethik, Menschlichkeit, Hilfsbereitschaft gegen Rechtsradikalismus, Gewalttätigkeit, Rassismus abzuwägen und sich zu fragen, wo die Grenzen der Akzeptanz im Namen der Konvivenz liegen.

Zeh spricht in *Über Menschen* die moralische Verunsicherung des Dazwischenseins an, zwischen Gut und Böse, hin und her gerissen zwischen dem moralischen

43 Nünning: Literatur – Erzählen – ZusammenLeben, S. 47.

Bewusstsein, dass rechtsradikale und rassistische Äußerungen nicht zulässig sind, und der Feigheit, dagegen anzukämpfen. So lässt sie Dora sinnieren: „Sie hat schon öfter darüber nachgedacht, was hinter der Rassismus-Starre steckt. Vielleicht ein Dilemma. Die unmögliche Entscheidung zwischen Moralapostel und Feigling. Zwischen persönlicher Überzeugung, gesellschaftlichem Auftrag und individueller Konfliktscheu“. (ÜM 86)

Dora repräsentiert, gleich Mia in Zehs *Corpus Delicti: Ein Prozess*, die Opportunistin im Raum des Dazwischen,⁴⁴ die sich angesichts der Vielfalt der Möglichkeiten stets unsicher ist, wie sie denken und handeln soll, denn sie ist unfähig, sich fest zu eigenen Überzeugungen, ungeachtet nachteiliger Wirkungen, zu bekennen. Doras primäre Sorge dient dem reibungslosen Zusammenleben im Dorf Bracken, der Sorge, sich als ‚Fremde‘ nahtlos einzufügen, selbst wenn dies die Hintanstellung persönlicher Werte und Überzeugungen erfordert. An dieser Stelle setzt die Verhandlung zwischen moralischem Gewissen und pragmatischen Notwendigkeiten ein.

Fazit

Juli Zeh stellt in *Über Menschen* die These der möglichen ‚unmöglichen Beziehung‘ auf, der zufolge Menschen, selbst wenn sie politisch und moralisch ganz unterschiedlicher Meinung sind, privat miteinander umgehen können. Der private Raum sei, so Zeh, vom öffentlichen Raum zu trennen, wobei diese kategorielle Trennung als eine Erweiterung der konventiellen Räume gesehen werden kann. Das unparteiische, unkritische Miteinander bewege, laut Zeh, mehr, als der Versuch, andere Menschen zu optimieren, ändern oder rügen zu wollen und erlaube das gegenseitige ‚Aushalten‘, dort wo der Rückzug keine Alternative darstellt. So hätte Dora keine dritte Option zwischen derjenigen, Gote und die Dorfbewohner auszuhalten, oder jener, aus Bracken wieder wegzuziehen, und müsse deshalb die private Konfrontation mit Nazismus und Rassismus dulden, um das Zusammen- und Weiterleben in der Dorfgemeinschaft zu ermöglichen. Hingegen behindere die Sorge um das ‚gute‘ Zusammenleben nicht den gegensätzlichen Diskurs der Zurückweisung von Rechtsradikalität im öffentlichen Raum.⁴⁵ Eine solche Grundeinstellung der potenziellen Trennung zwischen politisch und unpolitisch, zwischen privat und öffentlich im Interesse der reibungslosen Konvivenz, erscheint einerseits als moralisch fragwürdig und andererseits als unrealistisch, insofern sich die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Diskurs notwendigerweise verwischen und sie in ihrer Widersprüchlichkeit eher konfliktfördernd wirken dürften.

Besonders befremdlich wirkt insbesondere Doras starke gefühlsmäßige Bindung an Gote, die über die Suche nach einem pragmatischen Konsens im Sinne von Durkheims gesellschaftlichem Zusammenhalt weit hinausgeht. Davon zeugt Doras Empfinden von Leere und Trauer nach Gotes Tod: „Drüben fehlen Gote, Franzi und jetzt auch die Wölfe“. [...] Es ist eine verdammt traurige Angelegenheit“. (ÜM 404) Dieser Gefühlsüberschuss erscheint vordergründig als literarische Grenzüberschreitung, im

⁴⁴ Vgl. das Kapitel ‚Die Zaunreiterin‘ in *Corpus Delicti-Ein Prozess* (Zeh, 2013: S. 152–158).

⁴⁵ Vgl. Knut Elstermann: Juli Zeh, *Über Menschen* und Literatur, Gespräch mit Knut Elstermann. In: *Brandenburgisches Literaturbüro*, 26.07.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=6KhXaMwG7mU> (12.05.2023).

Sinne von Vera Nünning und generiert nicht nur die Frage danach, wie‘ das ‚gute‘ Zusammenleben zwischen Individuen zu gewährleisten sei, sondern auch jene danach, ‚wieviel‘ notwendig sei, um Widersprüche zu beherrschen.⁴⁶ Denn wenn man sich an Steffens Aussage in *Über Menschen*: „Es geht nicht darum, Widersprüche aufzulösen, sondern sie auszuhalten“ (162) erinnert, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, wieviel Einsatz nötig sei, um solche Widersprüche auszuhalten: Muss es dazu bis zur gefühlsmäßigen Zuneigung zu einem Nazi kommen oder genügt nicht auch weniger?

Zu all diesen Fragen bietet Zehs Roman *Über Menschen* interessante Ansätze zu Überlegungen zum menschlichen Zusammenleben in einer Gesellschaft der sozialen, ideellen und kulturellen Vielfalt, im Spannungsfeld zwischen Konsens, Widersprüchlichkeit und Ethik, das die subjektiven Grenzen des ‚Wieviel‘ zu verschieben imstande ist.

⁴⁶ Vgl. Adloff/Heins: *Konvivialismus*, S. 15.

Die Kreuzigung „in eigenartig moderner Form“. Zu Detlev von Liliencrons Gedicht „Rabbi Jeschua“ („Golgotha“)

Abstract

Religiöse Transformationen sind ein Hauptmotiv der Literatur um 1900. Auf vielerlei Weise werden sie von dieser gespiegelt. Ergiebige Anschauungsmaterial dafür bietet das Werk Detlev von Liliencrons, eines ihrer angesehensten Vertreter. Die Feinanalyse seiner Fortschreibung des Genres ‚Passionsgedicht‘ versucht freizulegen, von welcher herausfordernden Relevanz der gekreuzigte Erlöser des Christentums und sein mögliches Geheimnis noch immer zu bleiben vermag. Zeitkritik verbindet sich hier mit anthropologischer Skepsis und einer Sichtweise, die neuen soziologischen Theoriebildungen benachbart ist. Auch die Rolle des Künstlers wird einbezogen. Auf darstellender Ebene wechselt hart Realistisches mit Impressionistischem und Symbolischem. All diese Ausdifferenzierungen zeigen nicht nur die Fruchtbarkeit einer traditionellen Gattung religiöser Literatur an, sondern wirken noch immer bestehenden Verkürzungen des ästhetischen Diskurses von Liliencron entgegen.

Keywords: Detlev von Liliencron, Passionsgedicht, Religion, Moderne

Eine Abkehr vom althergebrachten Glauben sowie das Aufkommen neureligiöser oder religionsaffiner Surrogate, durch welche sein Schwund teilweise flankiert wird, zählt zu den signifikanten Merkmalen der sich beschleunigenden Moderne vor 1900 in Deutschland.¹ Dabei gewinnt die „Entwertung der christlichen Heilswahrheit“² keineswegs nur entlang intellektueller Milieus an Fahrt, sondern erfasst weite Kreise der Bevölkerung. In den Künsten wie der sie begleitenden Reflexion findet jene Doppelbewegung vielfach ihren Niederschlag.³ Wenn überhaupt, dann wäre die Behauptung, wonach ‚Religion‘ und ‚Glaube‘ seither nie wieder mit vergleichbarer Eindringlichkeit kulturell verhandelt wurden wie während jener Schwellenspanne, nur unwesentlich übertrieben.

Zu denen, welche diese volatile Problematik in sich selbst ausgetragen haben, zählt Detlev von Liliencron (der ohnehin nicht selten als Phänotyp zeitgenössischer Paradigmen der Literatur wahrgenommen wurde).⁴ Grundiert von dem ständigen Bedenken der Kontingenz des Lebens⁵ sei seine „Dichtung [...] [a]uf weiten Strecken [...]

-
- 1 Vgl. Thomas Nipperdey: *Religion im Umbruch, Deutschland 1870–1918*. München 1988, bes. S. 124–153.
 - 2 Richard Hamann/Jost Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1977. Bd. 2: *Naturalismus*, S. 85.
 - 3 Nach wie vor sehr informative Übersichten zu dieser kulturgeschichtlichen Gemengelage bieten Hamann/Hermand. Bd. 2, 85–97; Bd. 4: *Stilkunst um 1900*, S. 121–149.
 - 4 Vgl. Dirk Rose: Detlev von Liliencron und die „Moderne Lyrik“. In: *Detlev von Liliencron (1844–1909). Facetten eines bewegten Dichterlebens*. Kiel 2009, S. 77–93; auch Rüdiger Schütt: „Eine neue Epoche. Und ich marschiere mit.“ Liliencron und die literarische Opposition. In: Matthias Mainholz/Ders./Sabine Walter: *Artist, Royalist, Anarchist. Das abenteuerliche Leben des Baron [!] Detlev Freiherr von Liliencron*. Herzberg 1994, S. 67–103; Volker Griese: *Detlev von Liliencron. Chronik eines Dichterlebens*. Norderstedt 2021, S. 95, 108.
 - 5 Zu diesem Motiv vgl. Elisabeth Assmann: *Die Entwicklung des lyrischen Stils bei Detlev von Liliencron*. Diss. Königsberg 1936, S. 110–117; schon Harry Maync: *Detlev von Liliencron. Eine Charakteristik des Dichters*

geradezu eine verhinderte Metaphysik, eine Metaphysik wider Willen“, befand Benno von Wiese. Wenn er den Dichter einen „Atheist[en] zugleich und [...] Gottsucher“ nennt⁶, weist dieses Urteil, nahezu wörtlich sogar, lange zurück, bis auf dessen engste Freunde.⁷

Den verschiedenen Textsorten des Werks hat diese persönliche Befindlichkeit sich vielfach eingeschrieben. Von religiösen Motiven ist es durchsetzt, die konträr zueinander stehen und sich zum disparaten Gesamtbild ergänzen.⁸ Bis spät noch im auto-„[b]iographische[n] Roman“ (GW VI, 115) *Leben und Lüge* aus dem Munde Kai von Vorbrüggens, einem literarischen Zwilling des Verfassers, der lebenslang „Gott gesucht“ hat (vgl. bereits GW II, 164), mit dem Zusatz: „Ich fand ihn nie, ich finde ihn nicht. Das Dornengestrüpp der ewigen Widersprüche unsres irdischen Daseins hat bei mir von jeher auch den geringsten Keim der Hoffnung auf ein himmlisches Jenseits erstickt.“ (GW VI, 322). Sein „atheistische[s] Bekenntnis“⁹ zur „Natur“ (GW VI, 322) nennt Liliencrons Doppelgänger gleichwohl selbst „trauri[g]“ (GW VI, 323), und fügt ihm nicht nur den Kommentar hinzu, es mache „haltlos“ (GW VI, 322), sondern auch eine perspektivische Schlussbemerkung angesichts aktueller Tendenzen: „ein unverkennbares Zeichen unserer Zeit“ bestehe darin, „daß die Menschen wieder zur Religion zurückwollen. Wer wird sie führen?“ (GW VI, 325). Karl S. Guthke zufolge „denkt“ er dabei wahrscheinlich „an ein erneuertes Christentum“.¹⁰

Als dessen „zarte[r] Verehrer“¹¹ setzt der Autor sich bemerkenswert oft mit dem Phänomen des Mannes aus Nazareth auseinander. Auch, ja gerade damit markiert er hinsichtlich einer Epoche keinen Sonderfall, „deren bildende Kunst“ nicht allein es

und seiner Dichtungen. Berlin 1920, S. 91; auch Gerhard Kaiser: *Acherontisches Frösteln* von Detlev von Liliencron. In: Robert Leroy/Eckhart Pastor (Hrsg.): *Deutsche Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch*. Bern u. a. 1991, S. 171–174; Stefan Scherer: Anti-Romantik (Tieck, Storm, Liliencron). In: Steffen Martus/Ders./Claudia Stockinger (Hrsg.): *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Bern 2005, S. 205–236, hier: 230 f., 234 ff.; Rüdiger Bernhardt: Leben, Liebe und Tod. Die Bildwelt des Detlev von Liliencron und ihre Wirkungen. In: *Studia niemcoznawcze* 45/2010, S. 281–295; Carsten Dürkob: „Der Nichterfüllung schattenvoller Kranz“. *Leben, Werk und literaturgeschichtlicher Ort des Prinzen Emil von Schoenaich-Carolath (1852–1908)*. Oldenburg 1998, S. 202.

6 Benno von Wiese: Einleitung. In: Detlev von Liliencron: *Werke*. Hg. v. B. v. W. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1977, S. 5–25, hier: 22 u. 7.

7 So Richard Dehmel: Vorwort des Herausgebers. In: Detlev von Liliencron: *Ausgewählte Briefe*. Hg. v. R. D. 2 Bde. Berlin 1910. Bd. 1, S. IX–XXV, hier: XIII; im Folgenden mit der Sigle Abr und entsprechenden Seitenzahlangaben referenziert. Für weitere Briefeditionen: FBr = *Detlev von Liliencrons Briefe an Hermann Friedrichs aus den Jahren 1885–1889*. Mit Anm. v. H. F. Vollständige Ausgabe. Berlin 1910; NBr = Detlev von Liliencron und Theobald Nöthig. Bd. I: *Briefwechsel 1884–1909*. Bd. II: *Anmerkungen*. Hrsg. v. Jean Royer. Herzberg 1986. Zu Liliencrons religiöser Selbsteinschätzung vgl. etwa FBr 313; Abr II, 31, 215; NBr, 23. Für die frühe Forschung dazu Assmann: *Die Entwicklung*, S. 133.

8 Vgl. etwa Detlev von Liliencron: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Richard Dehmel. 8 Bde. Berlin 1911/12 (im Folgenden mit der Sigle GW und entsprechenden Seitenzahlangaben referenziert) I, 299; II, 170, 257; III, 79, 186; V, 146, 172; VI, 327; VII, 353; Abr II, 123, 326. Für weitere Textquellen: SW = Detlev von Liliencron: *Sämtliche Werke*. 15 Bde. Berlin 1896–1910; S = Heinrich Spiero: *Detlev von Liliencron. Sein Leben und seine Werke*. Berlin 1913 (für frühere Gedichtfassungen, die nicht in den Werkausgaben enthalten sind).

9 Wiese: Einleitung, S. 10.

10 Karl S. Guthke: *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Göttingen 1971, S. 219.

11 Dehmel: Vorwort, S. XIII.

ist, welche „unermüdlich Christus und die Seinen darstellt“.¹² Literarisch nicht minder entstehen Variationen zuhauf darüber, was Peter Rosegger 1899 auf den Titel eines Aufsatzes bringt: *Wie ich mir die Persönlichkeit Jesu denke*.¹³ Im Nebeneinander höchst unterschiedlicher Auslegungen, Bemächtigungen und Projektionen wird der Nazarener hier zur Symbolfigur aktuell angesagter Diskurse.¹⁴ Gemeinsam ist dem allem eine fortwirkende Faszination. Während dies bei Liliencron sehr früh schon in den Blick geriet,¹⁵ pflegt die (ohnehin nicht gerade ins Kraut schießende) neuere Forschung jenes aufschlussreiche Kernmotiv (vgl. etwa GW III, 229, 270, 356 ff.; V, 147, auch 258; VI, 324) nicht weiter zu beachten.¹⁶

Weitaus am häufigsten ist dieser „Reine“ (GW I, 80) vor dem Hintergrund der Stadien seiner Leidensgeschichte gegenwärtig (GW II, 11, 97, 147 f., 375, 390; III, 118–120, 292; V, 196; VII, 177, 205; VIII, 167, 253, 268 f.; auch S 129; GW I, 80, 292, 294 [die nahezu zeitgleich auch Freunde wie Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Peter Hille oder Theobald Nöthig lyrisch gestalten])¹⁷. Dass es sich angesichts der

12 Robert F. Arnold: *Das Moderne* [I] *Drama*. Straßburg 1908, S. 292.

13 Peter Rosegger: *Wie ich mir die Persönlichkeit Jesu denke*. In: Ders.: *Mein Himmelreich. Bekenntnisse, Geständnisse und Erfahrungen aus dem religiösen Leben*. Leipzig 1901, S. 295–306. Verschiedene ästhetische Annäherungen an sie spielen in der Epoche „eine auffallend wichtige Rolle“ (Uwe Kächler: *Die Jesusgestalt in der Erzählprosa des deutschen Naturalismus. Mit einem bibliographischen Anhang: Primärtexte, zeitgenössische Rezensionen, Sekundärliteratur*. Frankfurt/M. 1993, S. 7; ebd., 208–217, die von 1880 bis 1914 reichende Zusammenstellung von weit über 350 literarischen Titeln). Schon zeitgenössisch liegen Bilanzen dazu vor (Theodor Kappstein: *Ahasver in der Weltpoesie. Mit einem Anhang: Die Gestalt Jesu in der modernen Dichtung. Studien zu der Religion in der Literatur*. Berlin 1906, S. 96–145, sowie *Die moderne Jesusdichtung. Eine Anthologie. Mit einer religiösen u. literarischen Einleitung* hrsg. v. Karl Röttger. München/Leipzig 1907).

14 Dazu Kächler: *Jesusgestalt*, S. 190.

15 Vgl. Franz Oppenheimer: *Detlev von Liliencron. Aesthetische Studie*. Berlin 1898, S. 50; Ernst Lemke: Eine moderne Evangelienharmonie. In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 26/1912, S. 234–244, hier: 236; jenseits des deutschsprachigen Raums Irma Louise Filsinger: *Detlev von Liliencron's Lyrical Poetry with Special Reference to Content*. MA-Thesis, Madison, WI, 1917, S. 9.

16 Neben Jean Royer: *Detlev von Liliencron. Itinéraire et évolution du poète lyrique (1844–1891)*. Berne u. a. 1993; Scherer (Anti-Romantik) und Bernhardt (Leben, Liebe und Tod) wird sie, was das lyrische Werk betrifft, besonders durch Dirk Rose repräsentiert (Peripherie und Geschichte. Infrastrukturgeschichtliche Überlegungen zu Liliencron und Bölsche. In: *Zeitschrift für Germanistik* 15/2005, S. 311–326; Ders.: Liliencron; Ders.: „Vom modern Lyrischen“. Otto Julius Bierbaum, Detlev von Liliencron und die Poetik der frühen Moderne. In: Björn Weyand/Bernd Zegowitz [Hrsg.]: *Otto Julius Bierbaum. Akteur im Netzwerk der literarischen Moderne*. Berlin 2018, S. 58–72). An kürzeren Interpretation einzelner Gedichte erwähnenswert sind, neben Kaiser (Acherontisches Frösteln), Marc Föcking: Drei Verbindungen: Lyrik, Telefon, Telegrafie 1900–1913; Liliencron, Altenberg, Apollinaire. In: Knut Hickethier/Katja Schumann (Hrsg.): *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*. Paderborn/München 2007, S. 167–180 (*Durchs Telefon*), hier: S. 174 ff.; Feliciano Pérez Varas: Impresionismo e esoneidad en Liliencron. In: Javier Orduña/Marisa Siguan (Coords.): *Homenatge a Roberto Corcoll. Perspectives hispàniques sobre la llengua i la literatura alemanyes*. Barcelona 2011, S. 481–497 (*Viererzug, Die Musik kommt*); Peter Sprengel: Mosaik und Doppelung. Trunkenheits-Darstellung bei Liliencron, Holz, Gerhart Hauptmann und Scheerbar. In: Moritz Baßler (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin/Boston, MA 2013, S. 335–335, hier: 335–342 (*Betrunkene*). Zu dem religiösen Thema findet man dort lediglich einige, wenig eindringende Bemerkungen bei Dürkob: *Nichterfüllung*, S. 199–202.

17 Vgl. Richard Dehmel: *Gesammelte Werke*. 3 Bde. Berlin 1913. Bd. 1, S. 124; Otto Julius Bierbaum: *Der neubestellte Irgarten der Liebe um etliche Gänge und Lauben vermehrt. Verliebte/ launenhafte/ moralische und andere Lieder/ Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885–1905*. Leipzig 1908, S. 169–174, 159 f. u. 176–178; vgl. auch Ders.: Bemerkungen über die künstlerische Verwendung der christlichen Heilandsfigur. In: *Moderne Blätter* 1/1891, Nr. 3 v. 11. April, S. [2]–[5]; Peter Hille: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Friedrich Kienecker. Bd. 1. Essen 1984, S. 15, 194–199; Theobald Nöthig: *Lichter und Schatten. Gedichte*. Breslau 21884, S. 63 f.

Dichte einschlägiger Bezüge um ein zentrales Thema im Werk des Autors handelt, ist nicht von der Hand zu weisen.

Am bemerkenswertesten unter all seinen Anverwandlungen Jesu ist die „brutal[e] Golgatha-Vision“¹⁸ jenes Textes, welcher (früher schon vielleicht entstanden)¹⁹ erstmals am 29. Oktober 1894 bei einem Abend der *Litterarischen Gesellschaft zu Hamburg* durch deren Mitbegründer vorgetragen wurde, dem Buchhändler und Verleger Léon Goldschmidt,²⁰ seiner als befremdlich empfundenen Behandlung des *Sujets* wegen mit wenig Erfolg. „Die Dichtung, welche in eigenartig moderner Form die Kreuzigung Jesu darstellt“, hält ein Bericht darüber fest, „fand nicht das volle Verständnis des sehr zahlreichen Publikums“. Es „erwies sich als unfähig, gegenüber der gesund-realistischen Darstellungsart des kraftvollen und schönen Gedichtes – dessen Vorzüge vor allem in einer prächtigen Plastik der Schilderung bestehen – einen künstlerischen Standpunkt zu gewinnen.“²¹ Unter dem Titel *Rabbi Jeschua* erfolgte der Erstdruck im Premierenneft (April/Mai 1895) der dezidiert fortschrittlicher Ästhetik verpflichteten Zeitschrift *Pan*, bevor der Verfasser es mit minimalen Änderungen (als Traum im Traum) dem *Poggfred* einfügte, seinem – was „Stoffe und Formen“, „Stile und Stimmungen“ betrifft – wahrlich „Kunterbunte[n] Epos in [zunächst] 12 Cantussen“,²² dessen zweitem, „Panorama um Golgatha“ betitelt. Mit der neuen Überschrift *Golgatha* war es bereits schon in *Die Perlenschnur* enthalten, einer von Ludwig Gemmel 1898 in Liliencrons Verlag Schuster & Loeffler herausgegebenen „Anthologie moderner Lyrik“,²³ und fand zwei Jahre danach Aufnahme in Bd. IX seiner (vorläufig) „Sämtliche[n] Werke“.²⁴

Das Land lag wie aus Glas gesponnen um mich,
So rein, so klardurchsichtig war die Luft.
Ich stand auf einem sanften Haidehügel
In meiner Heimathinsel Schleswig-Holstein.

5 Rings Sonne; eine weite, leere Aussicht.
Die Himmelsschlüssel blühen überall,
Vergißmeinnicht und gelber Löwenzahn.
Der Tod hat sich ins Kraut zum Schlaf gestreckt,
Reumüthig liegt die Sense neben ihm.

18 Oppenheimer: *Liliencron*, S. 50; zustimmend zit. bei Hans Benzmann: *Detlev von Liliencron. Ein deutscher Lyriker*. Leipzig [1904], S. 26; vgl. Irmgard Gehele: *Streifzug durch die katholische Literatur und Literaturkritik der Jahre 1907–1909 im [!] Hintergrund der strittigen Positionen um katholische Inferiorität und Moderne. Retrospektive und Ausblick*. Nordhausen 2007, S. 415 f.

19 Sofern die Angabe des Dichters vom 13. März diesen Jahres zutrifft, dass nur noch die beiden letzten *Poggfred*-Gesänge fehlten (ABr II, 17; vgl. ebd., 18). Nach Spiero waren die (allerdings im Frühling 1896) zuletzt fertiggestellten Nr. 10, 12 und der Anfang von Nr. 8 (S. 372).

20 Vgl. Léon Goldschmidt: *Die litterarische Gesellschaft zu Hamburg. Ein Rückblick auf die ersten zehn Jahre ihres Bestehens*. Hamburg 1901, S. 75.

21 L.[éon] G.[oldschmidt]: *Litterarische Gesellschaft zu Hamburg*. In: *Das Magazin für Litteratur* 53/1894, Nr. 46 v. 17. November, S. 1470.

22 Detlev von Liliencron: *Poggfred. Kunterbuntes Epos in 12 Cantussen*. Berlin 1896, S. 79–84. Danach in: Ders.: *Poggfred. Kunterbuntes Epos in vierundzwanzig Cantussen. Vierte, veränderte u. um die Hälfte vermehrte Auflage*. Berlin 1904, S. 47–52 (= SW XI); GW I, 29–33; zur Charakterisierung vgl. Maync: *Liliencron*, S. 120.

23 Ludwig Gemmel (Hrsg.): *Die Perlenschnur. Eine Anthologie moderner Lyrik*. Berlin 1898, S. 213–218.

24 Detlev von Liliencron: *Nebel und Sonne. Der Gesammelten Gedichte dritter Band. Zweite und vermehrte Auflage der Neuen Gedichte*. Berlin 1900 (= SW IX), S. 147–151. Danach in GW III, 134–138.

10 Kein Pflügerruf, kein Vogel lässt sich hören,
Kein Wagen ringt sich durch den dicken Sand,
Die Mühle selbst hält Rast: es ist Charfreitag.
Auf meinem kleinen Berge stehn drei Kiefern,
Ich schreite ab: sechs Fuss weit von einander.

15 An eine dieser Kiefern dann gelehnt,
Sah ich hinab in all die stille Landschaft
Und freute mich des wundervollen Friedens.
Ein Schwarm von Eintagsfliegen nur gab Leben,
Von feuchtem Ort im Wind hierher getrieben.

20 Er hob und senkte sich vor mir wie Rauch,
Glücklich in der Freude seines Daseins.
Mich drückt die Frühlingsluft, ich sitze nieder.
Der Mittag kam, ich sass noch immer da.
Die Sonne sticht, die Frühlingsluft wird schwerer,

25 Ich werde müde, Träume thun sich auf:
Aus den drei deutschen Kiefern werden Pinien,
Und die drei Pinien wandeln sich zu Palmen,
Und seltsam ändert sich um mich die Gegend:
Im Westen, Osten steigen Mauern auf,

30 Ein Tempel schimmert auf, ein Rathhaus auf,
Fern eine fremde, nie gesehne Stadt:
Jerusalem! Die Burg Antonia,
Der Schlossbau von Herodes mit den Thürmen,
Und Josaphat, das Thal mit seinem Kidron,

35 Gethsemane, der Ölberg, Golgatha!
Vor allen Thoren glänzen Villen, Gärten,
Springbrunnen klatschen in die Marmorbecken,
Und Säulenhallen stehn: Jerusalem!
Der Schmerzensweg, die via dolorosa –

40 Und zieht den Weg nicht eine grosse Schaar?
Grad auf mich zu? Und zieht nach Golgatha?
Steh ich auf Golgatha, der heiligen Stätte?
Laut schiebt sich, stösst sich alles durcheinander,
Barone, Priester, Staatsanwälte, Bader,

45 Doctores: Pöbel aller Stände folgt
Dem blassen, zarten Mann, der vorne geht.
Von bernsteingelben Haaren eingerahmt
Ist sein Gesicht; und grosse braune Augen
Schaun traurig, starr, verlassen in die Menge,

50 Die tobend, lachend, lärmend ihn umdrängt.
Und plötzlich bin ich auch mit im Gewühl,
Und höhne, lache mit ...
Und der die bernsteingelben Haare hat,
Der blasser Mann schleppt sich mit einem Schragen,

55 Bis ihn die Kraft verlässt; er sinkt zusammen.
 Ein anderer, stärkerer, nimmt die Last ihm ab,
 Und weiter zieht der Zug nach Golgatha.
 Und alles, was uns nun entgegenkommt,
 Hält an: ein General, ein Bärenführer,
 60 Die Purpursänfte einer Edeldame,
 Ein Bauer, der sein Kalb zu Markte treibt,
 Mit Staatsdepeschen ein Fourier aus Rom,
 Die alte Semmelfrau von Jericho,
 Ein Handwerksbursch, zuletzt ein Trupp Soldaten,
 65 Der eben von der Felddienstübung heimkehrt.
 Und alles lacht und jöhlt und kreischt und brüllt:
 „Hurrah, da bringen sie den Judenkönig“ –
 Und trollt sich weiter auf dem Weg zur Stadt.
 Und eine Geierschaar, in Wolkenhöhe,
 70 Giebt, langsam kreisend, unserm Zug Geleit.
 Zwei Zimmerleute fügen aus den Kiefern,
 Aus den drei Kiefern, meinen lieben Kiefern,
 Drei plumpe, rohbehaune, kurze Kreuze.
 Wir stürzen uns auf Jesum, packen ihn,
 75 Wir schlagen ihn mit Nägeln an die Äste.
 Und ein Geschrei klagt grässlich in die Welt
 Hinauf, so grässlich, wies ein Mensch ausstösst,
 Dem mit Gewalt ein grosser rostiger Nagel
 Durch Hand und Fuss gehämmert wird ...
 80 Und Jesus senkt die bernsteingelben Haare,
 Dass sie sein blutiges Gesicht verdecken:
 „Mich dürstet!“ Ein Soldat der deutschen Wache
 Steckt den getränkten Schwamm auf seinen Spieß
 Und lässt den Heiland in Erbarmen trinken.
 85 Und Barrabas erscheint, der Gassendichter,
 Der wegen Strassenraubs verurtheilt sass,
 Doch den das Volk losbat, und grinst hinauf:
 „Ja, hättest du wie unsereins verstanden,
 Den Leuten Spass zu machen, alter Freund,
 90 Du hingest nicht, ein schwerer Sack, am Holz;
 Kerl, dein Genie hat dich ans Kreuz gebracht!“
 Und Jesus senkt die bernsteingelben Haare,
 Dass sie sein blutiges Gesicht verdunkeln.
 Ein rabenschwarz Gewölk kriecht vor die Sonne,
 95 Nur einen schmalen, grellen Lichtrand lassend,
 Der dem Erlöser in die Augen blinkt.
 Ein Blick der Liebe trifft uns, seine Quäler,
 Ein Schimmer, der uns anglänzt wie erstarrt,
 Und Jesus schreit, der Marterpfahl erbebt,
 100 Schreit: Eli, Eli, lama asabthani.
 Da, seht doch, seht, da jagt, von Strassenstaub

- Verhüllt, jetzt wieder frei, jagt einer her,
 In rasender Carriere jagt er hierher.
 Sein Helm stürzt ab, sein Haar fliegt lang ihm nach.
- 105 Er spornt den Hengst auf unsern Blutplatz zu,
 Er schwenkt ein weisses Tuch, er schwenkts, er schwenkts.
 Er setzt die Zinken ein zum äussersten Sprung.
 Auf unsern Hügel, an der Kante kommt
 Des Fuchses wilde Mähnenwelle hoch:
- 110 Der Adjutant von Pontius Pilatus.
 Er und sein Syrer, wie getüncht von Schweiss,
 Brechen zusammen, und ein Wort springt hörbar
 Aus diesem wüsten Knäul von Mann und Gaul:
 Begnadigt!
- 115 Stracks klettert einer das Gebälk hinan:
 Er hebt die bernsteingelben Haare Jesu
 Ihm von den Augen – er ist tot.
 Auf meinem kleinen Berge stehn drei Kiefern,
 Sie stehen noch; sechs Fuss weit von einander.
- 120 An eine dieser Kiefern angelehnt,
 Sah ich hinab in all die stille Landschaft,
 Und freute mich des wundervollen Friedens.
 Ein Schwarm von Eintagsfliegen nur gab Leben,
 Glückselig in der Freude seines Daseins ...²⁵

Wohl durch Vermittlung von Bierbaum (der die Zeitschrift zunächst verantwortlich redigierte) und Dehmel wurde der Kontakt zu *Pan* hergestellt (Angehöriger jenes Kreises, welcher die Idee dazu im Berliner „Schwarzen Ferkel“ ausgeheckt hatte [vgl. ABr II, 26, 30]). Beigegeben war dem in gotischen Lettern gesetzten Text hier die ganzseitige Federzeichnung des Jugendstil-Künstlers Joseph Sattler: ein dornen-gekrönter, doch von allen Blutspuren freier Christus-Kopf mit den Lettern „RABBI JESCHVA“ auf dem Rand der Gloriole sowie drei Nägeln,²⁶ in der Kopfleiste und als Schlussvignette jene Landschaft des Weiteren, aus welcher der Golgatha-Traum sich entwickelt, drei Kiefern, die dort zu Kreuzen werden, darüber liegend am Ende das Schriftband „Finis“.

25 Detlev von Liliencron: Rabbi Jeschua. In: *Pan* 1/1895/96, H. 1, S. 10–12.

26 Auf Sattler konzentrierte sich die Kritik von Ferdinand Avenarius am Debütheft des *Pan* zu Liliencrons Gedicht (A.: Von allermodernster Kunst. In: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen* 8/1895, H. 16, S. 241–245, hier: 244: „abstoßend“, „innerlich unwahr“, „dekorativ“). Vgl. auch Janne Gallen-Kallela-Siren: German Antisemitism and the Historiography of Modern [!] Art. The Case of Julius Meyer-Graefe, 1894–1905. In: Rose-Carol Washton Long (Ed.): *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture. Antisemitism, Assimilation, Affirmation*. Waktham, MA, S. 51–76, hier: 62 ff., wo das Gedicht indes als „an essay“ und „story“ bezeichnet wird.

Die scharfe Kritik des Tübinger Ordinarius Konrad Lange an dem Heft als Erzeugnis der „allermodernsten Kunst“ galt in den *Grenzböten* auch der Arbeit Liliencrons. Sie zeige, „wie [...] dieser Dichter [...] eine einigermaßen einheitliche Stimmung“ durch „an den Haaren herbeigezogene“ Aktualisierungen nachgerade „zerstört“.²⁷ Ebenso wenig genügte der Text den Ansprüchen der *Preußischen Jahrbücher*, aus anderen Gründen freilich. „Darin giebt's“, bemängelte Max Lorenz (ein zum Bismarckianer gewandelter Sozialist), gewiss bewundernswerthe Stellen. Aber die Hauptsache und das Ganze taugen nichts. Jesus und seinen Kreuzestod ohne den Hintergrund ewiger Ideenmächte darzustellen, ist eine Unmöglichkeit, auch rücksichtlich der rein künstlerischen Wirkung, abgesehen von allem Religiösen.²⁸

Namhafte Vertreter der zeitgenössischen Germanistik hingegen wiesen bald schon auf die Qualität des Gedichts hin, das Gustav Kühls Rezension im *Litterarischen Echo* immerhin auf einer Stufe mit „den bedeutendsten“ Arbeiten Liliencrons gesehen,²⁹ oder der Journalist und Schriftsteller Hans Ferdinand Gerhard als „eine Vision von überwältigender Größe“ apostrophiert hatte.³⁰ Es sei „das Gewaltigste in Liliencrons Dichtung“, begeisterte sich Philipp Witkop 1913, „der größten Schöpfungen eine“ gar, „die der deutschen Lyrik eigen“.³¹ Um „eines seiner allerschönsten und allerergreifendsten“ Gedichte, so wenige Jahre danach Harry Maync, handle es sich, das den Leser „erschauern“ lasse.³²

Die folgende Interpretation versucht den Text, mit Blick auf den religiösen Transformationsdiskurs um 1900, nicht nur mentalitätsgeschichtlich zu erschließen. Gleichzeitig soll detailliert ein Befund erstellt werden, welcher innovative Aspekte sich – und wie – einem althergebrachten Genre in der frühen Moderne anzulagern vermögen. Damit aber wird auch der Konstruktion vereinfachender Labels für die komplexe Kunst dieses wichtigen Lyrikers entgegengewirkt, an denen es in seiner Auslegungsgeschichte bis heute nicht fehlt.

Der nur im Titel verwendete Name „Jeschua“ (ישוע) ist eine hebräisch-aramäische Kurzfassung des theophoren Jehoschua (יהושע), welche auf griechisch Ἰησοῦς (iēsous) lautet: „Die erste Silbe des Gottesnamens JHWH und ein Substantiv der Wurzel ישע *js'* [...] bilden einen Nominalsatz: ‚JHWH ist Retter/Rettung/Hilfe‘.“³³ Unter dem Einfluss der kritischen Wissenschaft wurde diese Version während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch literarisch bisweilen verwendet, um Jesu

27 Konrad Lange: Die Genossenschaft Pan und die allermodernste Kunst. In: *Die Grenzböten* 54/III/1895, Nr. 30 v. 25. Juli, S. 179–188 u. 221–239, hier: 223.

28 Max Lorenz: Lyriker, in: *Preußische Jahrbücher* 97/1899, S. 310–329, hier: 318.

29 Gustav Kühl: Rez. In: *Das Litterarische Echo* 2/1899/1900, S. 1597. Paul Seliger: Rez. In: *Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung*. Jahrgang 1900. Leipzig 1901, S. 339–340, hier: 340, fand *Golgatha* von den in diesem Band neu hinzugekommenen Gedichten „am großartigsten“.

30 Hans Ferdinand Gerhard: *Detlev von Liliencron*. Ratzeburg 1910, S. 74.

31 Philipp Witkop: *Die neuere deutsche Lyrik*. Bd. 2: *Novalis bis Liliencron*. Leipzig/Berlin 1913, S. 349; vgl. Philipp Redl: *Dichtergermanisten der Moderne*. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen *Poesie und Wissenschaft*. Köln/Weimar/Wien 2016, S. 269 f.

32 Maync: *Liliencron*, S. 92.

33 Christoph Rösel: Art. Jeschua. In: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* [www.wiblex.de], 2012.

(wie seiner Lehre) jüdische Herkunft zu betonen,³⁴ damit einhergehend teils aber auch als Infragestellung von dessen im christlichen Credo konstatierte Göttlichkeit.³⁵

Liliencron's Text gehört einem Typus erzählender Gedichte an, worin dramatische Elemente eingelassen sind, hier umrahmt von „einem lyrischen Stimmungs- und Situationsring“.³⁶ Auch als „modularisierendes Beobachtergedicht“ wurde er charakterisiert³⁷ (was den Aspekt partiellen Eingreifens des sprechenden Ich in die Handlung allerdings ausklammert). Solche Technik des Einsäumens einer Binnenaktion verwendet der Autor von seinem literarischen Erstling an, den *Adjutantenritten* (etwa GW II, 64–66). Seine sonstige Vorliebe für strukturelle Virtuosität spiegelt sich allenfalls verhalten. Die strophische Bauform enthält Abschnitte von unterschiedlicher Länge, zwischen siebzehn und drei Versen. Bis auf die beiden knappsten, deren zweiter vor allem mit der lakonischen Feststellung von Jesu Tod, erschließt sich nicht, dass daran irgendeine Sinnträgerschaft gekoppelt sein könnte. Teilstück 1 bis 3 und 13 bilden die Einfassung, von 5 bis einschließlich 12 läuft das berichtete Geschehen ab.

Innerhalb des *Poggfred*-Kantus realisiert der Text den Übergang vom Metrum der Stanze zum reimlosen Blankvers mit betonten und unbetonten Kadenz, dessen Freiheiten durch Zäsur und Enjambement der Dichter nutzt. Insgesamt drei Verse nur, die allesamt eine inhaltliche Wende anzeigen, sind kürzer (V. 52, 114, 117). Zu dem durch zwanglose Rhythmisierung herbeigeführten leichtflüssig-prosanahen Ton³⁸ bildet der brutale Inhalt wohlkalkuliert ein schroffes Gefälle.

Während im Rahmen die Erzählinstanz zwischen Präteritum und Präsens wechselt, herrscht bei der Binnenhandlung durchgehend jetzzeitiger Modus vor. Vergewissernde Fragen (V. 40 ff.) spiegeln die innere Bewegung des Monologs. In einem Akt der Leser:innenlenkung wird der Inklusionsbereich des Personalpronomens „uns“ wie auf von dem Text vorausgesetzte Anwesende geöffnet (V. 97 f.), an die kurz darauf gar exklamativ die Aufforderung zum Vollzug einer überraschenden Wahrnehmung ergeht (V. 101). Wörtliche Reden anderer werden wiedergegeben (V. 67, 82, 88 ff., 100).

34 Vgl. Jefferson J. A. Gatrall: *The Real and the Sacred. Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*. Ann Arbor, MI 2014, S. 132.

35 So (von Friedrich Clemens Gerke) die anonym erschienene *Geschichte des Rabbi Jeschua Ben Jossef Hanootzri genannt Jesus Christus*. 4 Bde. Altona 1853/56, seit 1871 mit dem Untertitel *Einzig wirkliche und wahre Enthüllungen über das Leben, die Wunderthaten und das Ende des großen Propheten von Nazareth*, 8¹1901; vgl. Hans Brecht: Friedrich Clemens Gerke, ein fast vergessener Hamburger Schriftsteller und Erfinder. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 86/2000, S. 43–88, hier: 57, 72, 77 f.; Paul Ador [= Karl Heumann]: *Jeschua von Nazara. Roman, auf die Ergebnisse der historischen Forschung begründet*. München 1888; Rez. u. a. in: *Theologische Literaturzeitung* 14/1889, N^o 14 v. 13. Juli, Sp. 361–364; *Die Gegenwart* 35/1889, S. 231–233; *Die Gesellschaft* 5/1889, S. 1345 f.; Otto Krause: *Rabbi Jesua. Historisches Trauerspiel*. Leipzig/Budapest 1895; Cornelius Rauch: *Jeschua ben Joseph. Eine Erzählung aus der Herodierzeit*. Leipzig 1899.

36 Rudolf Hoelsli: *Die sinnliche Anschauung in der Lyrik. Ästhetische Studie*. Glarus 1918, S. 74.

37 Julius Wiegand: Der Rahmen im lyrischen Gedicht. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 67/1942, S. 183–204, hier: 197.

38 Zu dieser (schon von Zeitgenossen als Ausweis spezifisch moderner Lebens- bzw. Wirklichkeitsnähe gerühmten) „Prosaisierung“ literarischen Ausdrucks“ in Gedichten Liliencron's unter Beibehaltung formaler Gebundenheit sowie ihren Stellenwert für die Entwicklung der lyrischen Moderne vgl. Ludwig Völker: „Alle Erinnerung geht von irgendeiner ‚Prosa‘ aus“. Die lyrische Moderne und der Naturalismus. In: Leroy/Pastor: *Deutsche Dichtung*, S. 203–238, hier: 210, 216, 220 f.; Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen 2005, S. 117–135, hier: 117; Dietmar Ulrich: *Die Verskunst der Lyrik Detlev von Liliencron's*. Hamburg 1970, S. 140; vgl. 28 auch Scherer: *Anti-Romantik*, S. 230 f. 236; Rose: *Liliencron*, S. 83.

Die Perspektive hingegen verharrt im äußerlich, vereinzelt auch Selbst-Beschreibenden. Das Bewusstsein der Figuren bleibt dem (unverkennbar autobiographisch getönten [V. 4]) „Ich“ entzogen. Mit Ausnahme zweier Projektionen (V. 21/124 und 84) wird darüber nicht einmal gemutmaßt. Statt (wie beim passionslyrischen Genre traditionell üblich) Reflexionen, Ausdeutungen oder Kommentare einzuflechten, bleibt das Gedicht strikt an sinnlicher Evidenz ausgerichtet.

Kunstvoll ist die Verzahnung der beiden Teile arrangiert. Im Angesicht einer empirisch fassbaren Wirklichkeit kündigt der Eingang durch ein Netz mitlaufender Bedeutungen Elemente jenes Geschehens an, das später als innere Schau aufsteigt. Gesteigerte Transparenz des vor Augen Liegenden herrscht vor: „wie aus Glas gesponnen“ (V. 1), mit einer Wendung, die sonst Unvereinbares miteinander kurzschließt, *freeze frame* gleichsam, in dem jede Bewegung zur Ruhe gekommen ist. Symbolhaft ausgekleidet erscheint die (mystischer Disposition analog) „stille“ (V. 16) „weite Leere“ (V. 5), von unterschwelligem Zeichen durchsetzt. Real anwesende Blumen sind nicht ohne Doppelsinn. So werden in Johann Sebastian Bachs *Johannes-Passion* – dem Werk eines durch „Gott kröne[nswerten]“ Komponisten, den der musikalische Dichter bewunderte (vgl. GW I, 305; II, 89) – die hier „überall“ blühenden Primeln als „Himmelsschlüssel“ (V. 6) mit Jesu Leiden in Verbindung gebracht, das den Himmel neu eröffne.³⁹ „Vergißmeinnicht“ (V. 7) soll eine kleine Pflanze den Schöpfer gebeten haben und so zu ihrem Namen gekommen sein. Noch, ja gerade im 19. Jahrhundert (und darüber hinaus) gibt es das Genre des „Geistlichen“ oder „Christlichen Vergißmeinnicht“.⁴⁰ Der „Löwenzahn“ (V. 7) schließlich (mit mehreren unspezifischen Bedeutungen) steht auch für (die Marter und) den Tod Jesu oder Vergänglichkeit wie Neubeginn.⁴¹ Anderswo in seinem Werk hat Liliencron derlei religiös unterfütterte Pflanzenätiologie explizit durchgeführt (GW III, 292).

Diese zugleich plausibilisierend, tritt zu den klandestinen Blumenverweisen mit dem schlafenden „Tod“ – wie auch sonst zuweilen bei Liliencron: als Knochenmann (GW I, 144; III, 195; vgl. ABr II, 197) – samt „reumüthig“ beiseite gelegter „Sense“ eine vertraute Allegorie (V. 8 f.). „[S]anf[t]“ (V. 3) wie unbeschwert ringsum, von „wundervolle[m] Friede[n]“ (V. 17) durchwaltet, gewinnt die heimische Landschaft Schleswig-Holsteins den Anschein einer insulären Idylle (V. 4), von der Art jenes „den irdischen Qualen und Greuel[n] entbunden[en]“, „seligen“ (GW V, 170) Elysion, wo

39 Nr. 19: „Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,/ Die Himmelsschlüsselblumen blühn!“ (Christine Fröde [Hrsg.]: *Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1989, S. 448). Vgl. Lucia Haselböck: *Bach-Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*. Kassel 2004, S. 59; Renate Steiger: *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2002, S. 197. Die Metapher reicht bis zu den Kirchenvätern zurück.

40 Zwischen Mitte des 16. und dem frühen 20. Jahrhundert sind über 30 teils mehrfach aufgelegte Beispiele ermittelbar. Da es sich um einen Typus lebensweltlich verorteter Literatur handelt, dürfte die tatsächliche Zahl weit darüber liegen.

41 Vgl. etwa Bernd Herrmann: Das Deckenherbar von St. Michaelis in Bamberg. In: B. H./Christine Dahlke (Hrsg.): *Schauplätze der Umweltgeschichte. Werkstattbericht*. Göttingen 2008, S. 81–85, hier: 84; Christoph Wilhelm: *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M./Berlin 1980, S. 251; Margarete Luise Goecke-Seischab/Jörg Ohlemacher: *Kirchen erkunden, Kirchen erschließen. Ein Handbuch*. Lahr 1998, S. 225. Zur protestantischen Tradition dieser Allegorese die drei Blumen betreffend vgl. Maria Marten: *Buchstabe, Geist und Natur. Die evangelisch-lutherischen Pflanzenpredigten in der nachreformatorischen Zeit*. Bern 2010, S. 21, 51, 54, 77, 159, 193, 246, 248.

man weder mehr arbeiten muss (V. 10 ff.) noch stirbt, auch wenn es ausgerechnet ein „Schwarm von Eintagsfliegen“ (V. 18) ist, der (blind für sein nahes Ende) „glücklich [!] in der Freude seines Daseins“ dahintreibt (V. 21). Ergänzt durch zwei flüchtige Substanzen, vom „Wind“ getrieben und sich bewegend wie „Rauch“ (V. 19 f.), sind auch sie, der Kürze und Vergänglichkeit des Lebens ausgeliefert, nicht ohne chiffrenhafte Relevanz. „[W]ir unglückseligen Eintagsfliegen“ (ABr II, 204; vgl. auch GW I, 53, 166): in solcherlei Klage übersetzt Liliencron, der Briefeschreiber, die *conditio humana*.

Eine kontingenzbefreite Zuflucht gibt es nicht. Selbst noch die scheinbar behaglichste Umwelt ist hinter-gründig. Auf sie greift etwas radikal Anderes, Gegensätzliches über, das in ihren Signaturen anklingt. Der „Charfreitag“ (V. 12) schleicht sich ein. Und ein vorbereitender Hinweis darauf, dass das in der Binnenhandlung Folgende präzisiertem Realismus verpflichtet sein wird. „Sechs Fuß“, exakt vermessen, beträgt auf dem „Haidehügel“ (V. 3) der Abstand der drei Kiefern voneinander (V. 13 f.), die später auf der Schädelstätte als Kreuze hergerichtet werden: etwa 1, 80 Meter, was ungefähr der Größe des menschlichen Körpers entspricht. Letzte Wach-Eindrücke im Alltagsrest verwandeln sich. Das Ich gleitet vom Gedenktag in das ihn begründende Ereignis ab.

Nicht nur *Pogfred* ist voller Traumszenen. Im gesamten Werk des Autors fungieren sie als Prinzip der Zusammenfügung von Disparatem. Hier nun wächst sich der Traum zur Zeitreise nach einer Fremde aus, die dem Sprecher anamnetisch allerdings merkwürdig vertraut ist. Während einem verwandten Gewächs aus dem „Norden“ in Heines bekanntem Gedicht sein morgenländisches Pendant unerreichbar bleibt,⁴² fließen zunächst zwei Bäume, Deutschland und den jüdischen Orient repräsentierend, ineinander (V. 26 f.). Über eine mediterrane Zwischenstation mutieren die Kiefern zu Palmen, und doch bleiben sie (wie sich zeigen wird) für das Geschehen weiter wichtig. Den filmischen Zoom gleichsam vorwegnehmend, gerinnt die Topographie schließlich zum festen Ort, Jerusalem, in seinen Details genauso beschrieben, wie es (Hand-)Büchern des späten 19. Jahrhunderts entnommen werden konnte. So war das bei Flavius Josephus erwähnte, neben dem Palast des Herodes gelegene „Rathhaus“ (V. 30) ansatzweise erst 1867 durch den Archäologen Charles Warren wiederentdeckt worden.⁴³ Auf dem südlich der Vorstadt Bezetha gelegenen Berge Morija standen der „Tempel“ (V. 30) und „die Burg Antonia“, ihre Mauern mit hohen „Thürmen“ (V. 32 f.) bestückt.⁴⁴ Im Falle von „Josaphat“ (V. 34) handelt es sich um einen (wohl symbolhaften) Namen für den Ort des endzeitlichen Gottesgerichts über die Völker aus dem Buch des Propheten Joel (4, 2.12). Erst der frühchristliche Kirchengeschichtsschreiber Eusebius von Caesarea setzte diese Ebene mit dem (eher schluchtartigen) „Kidron“-Tal (V. 34) gleich, das Jesus auf dem Weg nach Gethsemane überquerte (Joh 18, 1 [vgl. GW III, 292]). Es trennt den Tempelberg und die Altstadt im Westen Jerusalems vom östlich gelegenen Ölberg.⁴⁵

42 Ein Fichtenbaum steht einsam. In: Heinrich Heine: *Sämtliche Werke. Düsseldorf Ausgabe*. Hrsg. i. Verb. m. d. Heinrich-Heine-Institut v. Manfred Windfuhr. Bd. I, 1. Hamburg 1975, S. 165.

43 Vgl. *Biblisches Handwörterbuch illustriert*. Hrsg. v. d. Calwer Verlagsverein. Calw/Stuttgart 1885, S. 389; Carl Mommert: *Topographie des alten Jerusalem*. Bd. 4. Leipzig 1907, S. 10, 87, 89 u. ö.

44 Dazu etwa noch Otto Zuck (Bearb.): *Biblische Geographie in chronologischer Folge. Ein Hilfsbuch für den biblischen Unterricht*. Dresden 1895, S. 47.

45 U. a. Edward Robinson: *Physische Geographie des Heiligen Landes*. Leipzig 1865, S. 98–101.

Zeitliche Überblendungen kommen hinzu. Der Prozessionsweg für Pilgernde im Nachvollzug von Jesu Gang zur Hinrichtung geht auf die Epoche der Kreuzzüge zurück, seinen Namen (V. 39) erhielt er erst 1573.⁴⁶ Ein Reisebericht des evangelischen Pastors Max Thomas aus dem Herbst 1898 weist ausdrücklich auf bestehend Unansehnliches hin: „komm als Christ und schau mit biblischen Augen das alles, und das Alte, Graue, Düstere wird frisch, lebendig, farbig. [...] wer möchte die ‚Via Dolorosa‘ als eine moderne Strasse mit farbigen Villen, sonnigen Vorgärten und plätschernden Springbrunnen haben?“⁴⁷ – was nachgerade den Eindruck erwecken mag, er habe Liliencrons Gedicht gekannt, das just diese drei Vorstellungen einflucht (V. 36 f.) und damit erste temporale Durchlässigkeiten des überlieferten Geschehens auf Aktuelles hin schafft. Ein Vorgriff in späterer Hinsicht liegt schließlich in der Bezeichnung von Golgatha als „heilige[r] Stätte“ vor (V. 42). Von dort aus gerät das zeitreisende Ich in den Strudel einer Aktion, die buchstäblich auf es zukommt und es mit sich reißt.

Der Kontrast zu den Verhältnissen und Stimmungswerten im Rahmen ist unterwegs nach Golgatha extrem. „Laut“ (V. 43) geht es hier zu, „tobend, lachend, lärmend“ (V. 50), allenthalben „johlt und kreischt und brüllt“ ein Kollektiv (V. 66). Die Reihung des Unvermögens artikulatorischer Selbstkontrolle entspricht dem der geordneten Fortbewegung. Ein „Gewühl“ (V. 51) wälzt sich voran, wo ‚man‘ unablässig „schiebt“ und „stößt“: „alles durcheinander“ (V. 43), ähnlich wie auf dem beim lyrischen Ich eines frühen Liliencron-Gedichts „Grauen“ auslösenden „Broadway in New York“, der Lebensader moderner, ökonomisch entfesselter „Gier“ mit ihrem Hasten, Rennen, Drängen, „all dem Schreien, Stoßen, Fluchen, Treiben“.⁴⁸ Nur ist jetzt noch ein Opfer zugegen, auf welches die negativen Energien der „Menge“ (V. 49) sich konzentrieren. Dieser von instinktsicher Beute witternden „Geiern“ aus der Höhe begleitete „Zug“ (V. 57, 70) hinauf zur Schädelstätte erscheint als eine Art Wimmelbild mit vielen Einzelheiten, kurzweilig nahezu, wenn man dem fluktuierenden Simultanität der flüchtig angetippten, höchst unterschiedlichen Figuren.

Das in den Blick geratende Personal hat nichts mit den biblischen Angaben gemein. Durch andere Zugehörigkeiten vielmehr ist es charakterisiert, die sich Zeit- und Orts-sprüngen verdanken. Ohne irgendwelche Verweise auf Jüdisches, wechselt es zwischen Geschichte und Gegenwart (deutsch getönter zumal), in welche auch Vertreter der realistischen Malerei, Fritz von Uhde zumal (mit dem Liliencron 1890 in München Kontakt pflegte),⁴⁹ Szenen aus dem Leben Jesu versetzten: ein Verfahren, das der

⁴⁶ Vgl. Titus Tobler: *Zwei Bücher Topographie von Jerusalem und seinen Umgebungen*. Bd. 1. Berlin 1853, S. 233.

⁴⁷ Max Thomas: *Eine Orientreise zur Zeit der Kaiserfahrt nach Palästina. 3. Okt. 1898 – 21. Nov. 1898*. Arnstadt 1899, S. 53; vgl. Maibritt Gustrau: *Orientalen oder Christen? Orientalisches Christentum in Reiseberichten deutscher Theologen*. Göttingen 2016, S. 312–315 u. ö.

⁴⁸ U. d. T. *Abseits* in GW II, 261; die früheren Fassungen: S 88 f.; über Liliencrons großstadtbezogene Lyrik informiert kurz Walter Hettche: Schwärmer, Raben, Orgeldreher. Zu einigen Gedichten Liliencrons. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 63/2014, S. 103–119, hier: 115; vgl. auch Christoph Perels: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht. In: Cord Meckseper/Elisabeth Schraut (Hrsg.): *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen 1983, S. 57–80, hier: 64 ff.; Rose: *Peripherie*, bes. S. 314–320.

⁴⁹ Vgl. S 302; dazu auch Otto Julius Bierbaum: *Fritz von Uhde*. München 1893, S. 23; Hamann/Hermand: *Epochen*. Bd. 2, S. 95; vgl. ebd., 93: ebenso mit entheiligender Tendenz, Lovis Corinth. Eher aus Mangel an historischem Bewusstsein war solche Vergegenwärtigung schon bei den ‚alten Meistern‘ nicht selten.

Aufhebung historistischen Abstands zu ihm dient und ihn für die Jetztzeit mit neuer Brisanz ausstattet.⁵⁰ Vom Adel über die geistlichen Würdenträger, Juristen, Ärzte (nach ihrer hemdsärmeligen mittelalterlichen Assistenz ironisch als „Bader“ [V. 44] tituliert) und die Bildungselite – Gelehrte, welche mit den „Doctores“ [V. 45] gleichfalls gemeint sein dürften –, wird ein Panorama sozialen Beisammens bis hinab zum Bauer, dem Handwerksburschen, einem an das Volks-Amusement des Rummelplatzes erinnernden „Bärenführer“ (V. 59) oder jener „alten Semmelfrau von Jericho“ entfaltet, der Vertreterin eines Armuts-Berufs, die in ihrem Auftreten hier zugleich ein burleskes Schlaglicht wirft. Stanislaw Przybyszewski (auch er einer der Mitbegründer des „Pan“), der im ersten Teil seiner Romantrilogie *Homo sapiens* die Horde auf der „via dolorosa“ noch um „die Advokaten, die Leutnants, die Taschendiebe, selbstverständlich auch die Psychologen und die Vertreter des Experimentalromans“ ergänzte, war von ihr besonders entzückt.⁵¹

Ob Mann oder Frau ist offensichtlich nicht verhaltensunterscheidend, ebenso wenig die Verortung in den jeweiligen Kulturen. Kriterium für das zutage tretende Gebaren ist allein ein anthropologisches: die menschliche Niedertracht. Vor diesem Maßstab aber dominiert der „Pöbel“ in „allen Ständen“ (V. 45). Mit Begrifflichkeiten aus einem Brief Liliencrons vom 23. September 1886 an Peter Hille – „hast Du an den Erbarmer gedacht? Welch' ein Mensch. Der einzige, der je ohne Selbstsucht über die Welt wanderte“ – ist es „das Weltgesindel“, welches hier zusammen findet: „diese Menschenkanaille gegen diesen einen! in den Staub! in den Staub! vor Jesus Christus!“⁵² Auf dem Weg nach Golgatha verhält es sich genau umgekehrt. Gleichwohl sind es Angehörige seiner eigenen Schicht (V. 44), die zuerst genannt werden, sowie (umschließend *quasi*) unter den entgegenkommenden Gaffer:innen am Ende Vertreter einer Gruppe, auf welche bezogen es seitens des deklassierten Autors – der im Alter statusbewusst als „Dr. Detlev Baron v. Liliencron Hauptmann a. D.“ zu zeichnen pflegte⁵³ – keine geringeren Identifikationsbedürfnisse gab: „Soldaten“ (V. 64). In diversen Dienstgraden sind sie gegenwärtig, mit ihrem Oberbefehlshaber, als Fußvolk oder dem „Fourier“ (V. 62), einem für die Verpflegung zuständigen Unteroffizier (der leichteren Verständlichkeit wegen wohl später zum „Courier“ abgeändert).

Besonders zum tonangebenden Milieu der zeitgenössischen Gesellschaft befindet Jesus sich bei Liliencron im Widerspruch. Die herablassende Abgrenzung der „Reichen“ von ihm, den sie vordergründig bekennen, ist nicht nur Gegenstand des Gedichts *Armut, Einsamkeit und Freiheit* (GW III, 229). Auch anderswo polemisiert der Autor gegen eine den Mann aus Nazareth unstatthaft vereinnahmende Religion der ‚besseren Kreise‘ (GW I, 294 f.; III, 307). Die Szene auf dem Kreuzweg illustriert das wahre Verhältnis dieser Oberschicht ihm gegenüber. Jesu Instrumentalisierung durch sie wird *ad absurdum* geführt. „Den Mächtigen, den geistlichen und weltlichen, ist er

50 Vgl. Kächler: *Jesusgestalt*, S. 7, 9, 172, 200 oder 205.

51 Vgl. Stanislaw Przybyszewski: *Ueber Bord. Roman*. Leipzig 1896, S. 60 f. Hervorgehoben wurde die Semmelfrau auch von A. K. T. Tielo [= Kurt Mickoleit]: Liliencrons „Poggfred“. In: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München)* 1897, Nr. 191 v. 26. August, S. 1–4, hier: 2.

52 In: Peter Hille: *Sämtliche Briefe. Kommentierte Ausgabe*. Hg. v. Walter Gödden u. Nils Rottschäfer. Bielefeld 2010, S. 74.

53 Griese: *Liliencron*, S. 276; vgl. HS 510.

ein Schirm, ein Werkzeug für ihre Herrschsucht geworden“, führt der Protagonist des autobiographischen Romans über Christus aus:

Den Armen, Schwachen wollte er dienen. Wenn er jetzt plötzlich vor uns, meinestwegen in der Tracht unserer Zeit, auf irgend einer Straße stünde und finge an zu predigen: Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken – er würde sofort ins Gefängnis oder ins Irrenhaus gebracht werden. Und von unserm sozialen Standpunkt aus mit Recht. (GW VI, 325).

Bemerkenswert ist die animierende Dynamik dieser spontan sich bildenden, ständig in Austausch wie Zuwachs begriffenen, inhomogenen Ansammlung von Menschen ohne ersichtlich Anführende. Sie erzeugt einen Sog, welchem man nicht zu entgehen vermag, den Steuerungsverlust über sich selbst und zivilisatorische Standards bewirkend, deren dünne Kruste zerbricht. Ihm geschuldet wird das außenstehende Ich unversehens vom bloßen Zuschauer selbst zum Akteur (V. 52). Stellung nehmend mischt es sich nirgendwo ein, wohl aber als rudelkonform Handelnder. Keine moralische Erhebung obwaltet hier beim Berichterstatter, die sich etwa darin gefiele, Schändlichkeiten anderer vorzuführen. Er gibt nicht vor, auf auf dem überlegenen Hochsitz zu thronen. Von der Anfälligkeit für die gängige menschliche Perfidie nimmt er sich vielmehr keineswegs an, sondern verhehlt nicht, dass auch er ihr erliegt, ein Mitläufer und -schuldiger ist. Gegen seine Absicht wohl, doch ohne dem etwas entgegensetzen zu wollen oder können, lässt er sich durch die Vielen involvieren. Die Unerhörtheit solchen Verhaltens (über das nicht einfach hinweg gelesen werden soll) wird am Ende des Kurzverses als Fingerzeig auch typographisch unterstrichen: durch Auslassungspunkte, deren Leerstelle einen Abbruch markiert, wie verwundert, erschrocken, vielleicht aber auch nur so naheliegend, dass der Erzähler über das hierdurch Beschwiegene und dessen Gründe nicht sprechen mag oder kann – welche „verborgene[n] Triebkräfte“ in ihm wirken, und warum er, sein „normale[s] Ich“ abstreifend, gleichsam zu „ein[em] Automat[en] geworden“ ist, „dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat“. ⁵⁴

Es sind Passagen, in denen Liliencron – ein Jahr vor dem Erscheinen von Gustave Le Bons Grundlagenwerk *Psychologie des foules* – am Fallbeispiel bereits Mechanismen des Massenverhaltens andeutet, wie sie in der sehr einflussreich gewordenen Theoriebildung dort ausführlich analysiert werden. Schon für Kierkegaard war „Menge“ (V. 49) nicht nur „die Unwahrheit“, sondern „das Böse in der Welt“. ⁵⁵ Le Bon weist dann ausführlich nach, dass Menschen sich unter den Bedingungen „eine[r] grosse[n] Schaar“ (V. 40; vgl. auch deren Spiegelung in V. 18, 123) anders verhalten als sonst. Nicht länger als Einzel-„Persönlichkeit“ empfinden sie nun, sondern als Teil eines Größeren, wie „Hypnotisiert[e]“ gleichsam, ⁵⁶ nicht mehr als durch den Verstand gelenkt, sondern angetrieben von Affekten und Stimuli des „Unbewußten“. ⁵⁷ Geistigkeit oder Bildungsgrad der in ihr Einbegriffenen ist für deren Betragen unerheblich: es kommt zur „Angleichung der Gelehrten und des Einfältigen“. ⁵⁸ Ebenso wenig wie (nach Kierkegaard) ethische, kann eine Masse intelligente

⁵⁴ Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Mit e. Nachw. v. Helmut König. Stuttgart ¹⁶2021, S. 13 u. 17.

⁵⁵ Zit. n. Konrad Paul Liessmann: *Sören Kierkegaard zur Einführung*. Hamburg ⁶²2013, S. 27 f.

⁵⁶ Le Bon: *Psychologie*, S. 16.

⁵⁷ Ebd., S. V, IX, 14.

⁵⁸ Ebd., S. VI, vgl. 24.

Entscheidungen treffen.⁵⁹ Ihr Rechtsempfinden erweist sich als „beschränk[t]“.⁶⁰ Zur kritischen Besinnung bleibt sie unfähig. Angesichts dieser Situation ist das Individuum dem Irrationalen ausgesetzt. Wie Liliencron, „hch“ unterliegt es der psychisch ansteckenden „Übertragung“.⁶¹ Im einhelligen Kollektiv des „[A]lle[s]“ (V. 58, 66), der „Suggestion durch Gegenseitigkeit“, reagieren Menschen enthemmt und neigen eher zu primitivem Gebaren, dem Ausleben niederer Instinkte, als negativ definierten Einzelnen oder Minderheiten gegenüber zumal. Im Freuden-, Hoch- und Schlachtruf des „Hurrah“ (V. 67; vgl. z. B. GW I, 19 f.) angesichts des misshandelten Schmerzensmannes kommt dies zum Ausdruck. Vor dem Hintergrund der Anonymität, einer „Namenlosigkeit“ und dem „Gefühl“, gemeinsam „unüberwindlich[e] Macht“ zu haben,⁶² ist die Masse weit über das Vermögen des Subjekts hinaus imstande, gehässig und grausam zu werden, ja verbrecherisch zu handeln, bis hin zum Vernichtungswillen. Einen inhaltlichen Grund für das Agieren der „Menge“, die ihr Opfer „umdrängt“ (V. 49 f.), nennt der Text nicht, es sei denn, man ließe die fortwirkende Empörung über den „Judenkönig“ (V. 67) dafür gelten. Dass Jesus diesen (im Kern jedoch messianischen [vgl. Joh 19, 7b]) Titel für sich in Anspruch genommen habe, hielt Pilatus öffentlich als seine „Schuld“ fest (Mt 27, 37/Mk 15, 26; vgl. Joh 18, 33 ff.; 19, 12. 14bf. 19. 21). Hier hingegen bietet dies vornehmlich Anlass zur Schadenfreude (vgl. Mt 27, 29; Mk 15, 18; Joh 19, 3). In der hämischen Drangsalierung und Peinigung eines Gedeemütigten und Wehrlosen (als Vorspiel zur Auslöschung von jemandem, den man nicht erträgt) besteht unverkennbar die Lust des Schwarms. Das Verhalten der Masse vor Golgatha stimmt mit Liliencron's düsterer Weltsicht zusammen. In seinen Briefen besonders äußert er vielfach Ekel über „das scheusliche Raubthier, genannt der Mensch“, im Plural: „dies[e] schändlich[e] Mörder- und Mordgesellschaft: Menschen genannt“ (FBr 283). Gespickt mit „Infamie“ (ABr II, 163) komme sie daher und „brutal“ (ABr II, 317): „Das Menschenvieh ist so angelegt von Hause aus. Also wir [...] *Bestien* können ja garnicht anders“ (FBr 313).⁶³ An Paulus nicht zuletzt mag dies erinnern, der über den natürlichen Menschen schreibt, er sei „voll Ungerechtigkeit, Schlechtigkeit [...] und Bosheit, voll Neid, Mord, Streit, List und Tücke [...], erfinderisch im Bösen [...], ohne Liebe und Erbarmen“ (Röm 1, 29 ff.). Zeigen derlei „grausig[e] Abgründe in jedem“ (ABr II, 237) am Ende möglicherweise jene „Sünde“, der „wir“ grundbefindlich unterworfen sind, „alle“, und sei es im modernen Verständnis eines genetischen Unheilskonnexes, der „Vererbung“, womit sie im *Poggfred* einmal gekreuzt wird (GW I, 52)?⁶⁴ Folgt man der älteren (dies freilich nicht aus dem Text direkt begründenden) Literatur, so „geht“ Jesus auch in diesem Text „zum Tode für die Menschheit“.⁶⁵ Ob tatsächlich noch die Aussage des Credo's gilt – ‚gestorben für unsere Sünden‘ – bleibt offen. In jedem Falle aber kommt er (wie zum Erweis dessen, was dem Verfasser zufolge den Menschen determiniert) ‚durch unsere Sünden‘ zu Tode: die der seiner Botschaft zuinnerst feindlichen Gesellschaft des Kaiserreichs näherhin.

59 Vgl. ebd., S. 14.

60 Ebd., S. 16, 121.

61 Ebd., S. 15.

62 Ebd., S. 14 f.

63 Vgl. weiter etwa ABr II, 166, 251, 317 f.; auch 220, 284.

64 Zur Zurückweisung des rein kasuistisch geprägten Begriffs der „Sünde“ an anderer Stelle vgl. GW I, 300 f.; III, 102; unter dem Blickwinkel göttlichen ‚Gericht[s]‘: GW III, 263; auch III, 69.

65 Many: *Liliencron*, S. 93; vgl. auch Witkop: *Lyrik*, S. 349.

Selbst die heimische Idylle greift auf das Schreckensgeschehen über. Nicht der „Sragan“ nämlich, den Jesus schleppt, so lange er durchhält (V. 56) – ein Gestell aus kreuzweise verbundenen Pfosten oder Latten –, kommt bei der Exekution zum Einsatz, sondern die „deutschen Kiefern“ (V. 26), eindringlich wiederholt: jene „lieben Kiefern“ des Ich aus der Landschaft vor dem Traumerleben, werden hierfür zugehauen (V. 71 ff.). Bei der Kreuzigung entlädt sich die latente Grausamkeit der „Quäler“ (V. 97) im Begehren und Rausch rasender Gewalt. Anfallenden Tieren gleich „stürzen“ sie sich, dem inklusiven Personalpronomen entsprechend ohne Ausnahme, auf den geschwächten Mann, „packen“ ihn (um jeden Widerstand zu verunmöglichen) und „schlagen“ (V. 74 f.) ihm Nägel durch Hände und Füße. Dass diese dazu „rostig“ sind, erhöht die Wirksamkeit der Tortur. Mit provokanter Nüchternheit, ohne Bewertung oder Mitgefühl, wird das Unerträgliche registriert. Lediglich die Bezeichnung des Kreuzes als „Marterpfahl“ (V. 99) deutet (wie im *Pokahontas*-Drama des Dichters [GW IV, 356]) auf die barbarische Abscheulichkeit des Vorgangs.

Liliencron's Umgang mit seinem Prätext, den Passionsberichten der Evangelien, ist durch auswählende Formation und teilweisen Austausch des überlieferten Materials gekennzeichnet. Hinzufügungen werden vorgenommen, während manches ausgelassen ist. So entfallen die weinenden Frauen auf dem Weg zur Hinrichtung (Lk 23, 27 ff.) oder die beiden Mitgekreuzigten (Mt 27, 38.44; Mk 15, 27.32; Lk 23, 33; Joh 19, 18), damit auch die Verheißung für den reuigen Schächer (Lk 23, 40 ff.). Nicht berücksichtigt werden die Verlosung der Kleider durch die Soldaten (Lk 27, 35; Mk 15, 24; Lk 23, 34; Joh 19, 23 f.), Jesu Bitte um Verzeihung für seine Peiniger (Lk 23, 34) – mimisch substituiert indes (V. 97) –, die Frauen unter dem Kreuz (Joh 19, 25), die Worte an den göttlichen Vater sodann (in dessen Hände er seinen Geist legt [Lk 23, 46]), an seine Mutter und den Lieblingsjünger (Joh 19, 26 f.), sowie der Ruf „Es ist vollbracht“ (Joh 19, 30) nach dem Kosten des Essigs. Anteilnahme an seinem Schicksal soll hier offensichtlich niemand zeigen. Völlig verlassen ist der Gekreuzigte dargestellt, ohne jeden Trost.

Einbezogen sind demgegenüber Simon von Zyrene als Helfer auf dem Weg (Mt 27, 32; Mk 15, 21; Lk 23, 16 [V. 56]), die Verfinsterung der Sonne (Mt 27, 45; Mk 15, 33; Lk 23, 44 f.) – wengleich zum weniger spektakulären meteorologischen Phänomen herabgemindert: „rabenschwarz[em] Gewölk“ vor ihr mit einem „Lichtrand“ (V. 94 f.) –, das Wort von der Gottverlassenheit (Mt 27, 45; Mk 15, 34 [V. 100]) ferner sowie der Schwamm zur Stillung des Dursts. Dass er „durchtränkt“ ist, setzt bei den Leser:innen die Kenntnis voraus, womit (Mk 15, 36; Lk 23, 36 f.; Joh 19, 29). Der Zusatz „voll Erbarmen“ bei seiner Reichung steigert den Quellen gegenüber (Markus und, eindeutiger noch, Lukas) die dem hilflos Leidenden erwiesene Kälte und den Zynismus seiner Verhöhnung (V. 82 ff.) – es sei denn, Liliencron wusste (was zeitgenössisch selbst in pädagogischer Lektüre schon vorgebracht wurde), dass Essig bei den Römern als erfrischendes Getränk galt, der Soldat Jesus vielleicht also etwas Gutes tun, zur Linderung der Schmerzen beitragen wollte: oder aber diese dadurch im Gegenteil verlängern.⁶⁶ Da die Geste ausgerechnet von der „deutschen

⁶⁶ Vgl. z. B. W.[ilhelm] F.[riedrich] Besser: *Bibelstunden. Auslegung der heiligen Schrift für's Volk. Neues Testament*. Bd. 2, 1. Halle 1864, S. 433 ff.; K.[arl] A.[ugust] Dächsel: *Die heilige Geschichte des Alten und Neuen Testaments. Ein Handbuch für Lehrer an höheren und niederen Schulen*. Bd. 2. Leipzig 1888, S. 709;

Wache“ (V. 82 ff.) kommt, ist sie wohl kritisch zu begreifen, im Sinne einer weiteren Spitze gegen jenes Land, das sich offiziell ‚christlich‘ gerierte.

Jesus ist in diesen Szenen das gedemütigte und geschundene, naturwüchsig menschlicher Niedertracht preisgegebene Opfer, kein „Held“ (wie in Karl Wilhelm Ramlers bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beliebter Passionskantate)⁶⁷ oder „Heldenkönig!“ (so noch bei Peter Hille),⁶⁸ auch nicht jemand, der „sich“ (Bierbaum zufolge) „ins gebietend Uebermenschliche hebt“,⁶⁹ sondern mutet als fragiles Wesen an: Ein „blasser, zarter Mann“ (V. 46 [als Typus zeitgenössisch zuweilen wortgetreu so wiederkehrend])⁷⁰ mit „großen braunen Augen“ (V. 48), die angesichts des ihm Angetanen hilf- und fassungslos in den feindseligen Trubel schauen: „traurig, starr, verlassen“ (V. 49). Ob man hier von einem femininen Zug sprechen kann, sei dahingestellt. „Große braune Augen“, als Zeichen von Unschuld und Verletzlichkeit meist, haben bei Liliencron jedenfalls in der Regel ausschließlich Frauen (GW I, 29; VI, 15, 85; VIII, 31, 127, 249; BBr, 110; mit der Ausnahme eines Verwundeten! [GW VII, 125 ff.]; vgl. auch GW VII, 98), im Falle seiner Variation aus dem alttestamentlichen Buch „Esther“ (in den *Adjutantenritten*) eine „wunderschöne Jüdin“, von welcher gesagt wird: „Aus den großen braunen Augen/ Klagte scheu Jerusalem“ (GW II, 297).

Manches an Jesus wird leitmotivisch hervorgehoben. Seine „Augen“ eben, die selbst im „Blick der Liebe [...] wie erstarrt“ sind (V. 97 f.; vgl. 49), wobei hier verschiedene Bedeutungen konvergieren mögen: reglos wirken sie und ruhig, ohne auszuweichen, entgeistert und voller Angst. Daneben, ebenfalls zweimal, seine Blässe (V. 46, 54) wie die „grässlich[en]“, d.h. Schauer und Entsetzen auslösenden Schreie, welche er ausstößt, bei der Fixierung an das Kreuz zunächst in die liegende Position gezwungen, angesichts der ihm zugefügten „Gewalt“ (V. 78) seinen Jammer mit solcher Intensität „in die Welt/ Hinauf“ verströmend (V. 76 f.), dass später selbst der Folterbaum davon „erbet“ (V 99). Das Wort „asabtani“ im Gottverlorenheits-Ruf des Angenagelten (V. 100), seine Verzweiflung über Schweigen und Dunkelheit eines offensichtlich abwesenden oder gleichgültigen Gottes, findet sich in Luthers Bibel-Übersetzung (der unmittelbar vor dem Einschub des Gedichts im *Poggfred*-Kantus erinnerten Lektüre der Mutter des Ich! [GW I, 29]), wo „Jesus reines Hebräisch redet, welches [...] er] nach Lage der Dinge gar nicht verstanden hat“.⁷¹ Auf Aramäisch, seinem eigentlichen Idiom, müsste es „sabachtani“ heißen.⁷²

Am häufigsten aber kehren – optisch korrelativ zur Farbe der Augen? – Jesu „bernsteingelb[e] Haare“ (V. 47, 53, 80, 92, 116) wieder, drei- von fünfmal (darunter in zwei Fällen sogar homonym) mit dem gleichen Gestus verbunden, dem ihres Senkens (V. 80, 92), *pars pro toto* für den Kopf: vor der Aussage, durstig zu sein, und

Johannes Evang.[elist] Belsler: *Die Geschichte des Leidens und Sterbens, der Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn. Nach den vier Evangelien ausgelegt*. Freiburg i. Br. 21913, S. 432, 439 f.; zur heutigen Diskussion etwa Walter Klaiber: *Das Markusevangelium*. Neukirchen-Vluyn 2010, S. 307; Peter Riede: Art. Essig [2021]. In: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wiblex.de).

67 In: Herbert Lölkes: *Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*. Kassel [u. a.] 1999, S. 279–289, hier: 280, 289; vgl. ebd. auch 42, 64, 67, 175 ff.

68 Hille: *Werke*, S. 15.

69 Bierbaum: *Bemerkungen*, S. [3 f.].

70 „Sein Gesicht blaß und zart“, heißt es etwa bei Rosegger: *Persönlichkeit*, S. 298.

71 Paul de Lagarde: *Mittheilungen*. Bd. 3. Göttingen 1889, S. 344.

72 Walter Dietrich: *Die Welt der Hebräischen Bibel. Umfeld – Inhalte – Grundthemen*. Stuttgart 2021, S. 72.

nach Barabbas' Spott, wobei diese Bewegung das „blutige Gesicht“ jeweils verhüllt (V. 81, 93). Ihr Angehoben-Werden (V. 116) macht schließlich seinen Tod offenbar. Auch Sattlers Federzeichnung akzentuiert, neben dessen Augen, die den Betrachter seitlich, aus leicht gewendetem Halbprofil, herausfordernd ernst anblicken, Jesu Haarfarbe. Wie der Bart, ist sie koloriert. Handelt es sich bei diesem Hervorleuchten nur um die Setzung eines ästhetischen Reizes ohne jeden Gehalt (wie ihn der Autor brieflich einmal beschreibt [ABr II, 43])? Knüpft Liliencron, der biblisch Gebildete, an jene in die Antike zurückreichende Tradition an, nach welcher Jesus ‚gelbliche‘ Haare hatte, also blond gewesen sein soll?⁷³ Oder möchte er in diesem seit den Anfangsversen von symbolischen Verweisungen jenseits reiner Materialität durchzogenem Gedicht damit eine zugleich gemeinte Besonderheit herausstreichen, einen geheimnisvollen, erhabenen, ja sakralen Glanz, der diese Person umgibt? Wie auch immer, ist sie bei ihm von evidenter Andersheit. Einer Aura gleich tritt ihr natürliches, in der Strahlkraft ihrer Haare angedeutetes Leuchten zutage, oder einer Monstranz (die ebenfalls etwas „ein[r]ahmt“ [vgl. V. 47]). „Es ist die nächste Farbe am Licht“, schreibt Goethe in seiner *Farbenlehre* über das Gelb.⁷⁴ Kulturgeschichtlich wie psychologisch vertritt sie als solche das Reine und Heilige, auch die Ewigkeit.⁷⁵ Nachgerade für „das offenbare Licht oder den Sohn Gottes“⁷⁶ steht sie bei Liliencron Zeitgenossen Vincent van Gogh.⁷⁷ Nicht nur angesichts seiner dezidiert jüdischen Charakterisierung im Gedichttitel unwahrscheinlich ist hingegen, dass hier ein Jesus angedeutet werden soll, welcher (wie während der Epoche durchaus möglich)⁷⁸ „aus

73 Unter den zahlreichen Bezugnahmen darauf das gesamte 19. Jahrhundert hindurch vgl. etwa Johann Heinrich Jung-Stilling (Die Siegesgeschichte der christlichen Religion [1799]). In: J. H. J., gen. S.: *Sämtliche Werke. Neue vollständige Ausgabe*. Bd. 3. Stuttgart 1843, S. 42; Friedrich Münter: *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*. H. 1. Altona 1825, S. 10 f. (mit der ausführlichen Äußerung des sich auf eine antike Quelle berufenden Nicephorus Callistus um 1330); Joh.[ann] Nep.[omuk] Sepp: *Das Leben Jesu Christi*. Tl. 2, 1. Regensburg ²1854, S. 199, u. Tl. 4. ebd. ²1858, S. 302; W. F. A. Zimmermann [= Carl Gottfried Wilhelm Vollmer]: *Der Mensch, die Räthsel und Wunder seiner Natur, Ursprung und Urgeschichte seines Geschlechts sowie dessen Entwicklung vom Naturzustande zur Civilisation. Nach den neuesten Forschungen der Naturwissenschaft und Geschichte populär dargestellt*. Berlin 1864, S. 451; Erich Frantz: *Geschichte der christlichen Malerei*. Tl. 1. Freiburg i. Br. 1887, S. 41. Nicht nur in der bildenden Kunst findet sich diese Darstellungsweise, sondern auch in der Literatur, um als Beispiele nur Balzacs *Jésus-Christ en Flandre* (1831 [*Jesus Christus in Flandern*. Leipzig/Weimar 1984, S. 13]) oder Eugène Sues *La Croix d'Argent ou le Charpentier de Nazareth* (1850 [*Die Geheimnisse des Volkes oder Geschichte einer Familie aus dem Proletariat*. Durch die Zeitalter. 1. Bd. Leipzig 1850, S. 179, 246, 274]) zu erwähnen. Leider liegt darüber noch keine eingehende theologisch-kulturhistorische Studie vor. Ansätze bietet Jefferson J. A. Gatrall: *The Real*; vgl. auch Ders.: *The Color of His Hair. Nineteenth-Century Literary Portraits of the Historical Jesus Christ*. In: *Novel* 42/2009, S. 109–130. Mit dem Insistieren einer ‚arischen Religiosität‘ im Gefolge von Chamberlain oder der ‚Bayreuther Theologie‘ hat dieser Motivstrang nichts zu tun. Unter Erwähnung Christi stellt Rudolf Virchow: Bericht über die Endergebnisse der deutschen Schulstatistik über die Farben der Augen, der Haare und der Haut (In: *Korrespondenz-Blatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 16/1885, S. 89–100, hier: 99) eine gewisse Streubreite des Blonden bei jüdischer Herkunft fest.

74 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I. Bd. 23, 1. Hg. v. Manfred Wenzel. Frankfurt a. M. 1991, S. 249.

75 Vgl. die Übersicht bei Lothar Busch: *Unbewußte Selbstbilder. Grundlagen und Methodik der psychodiagnostischen Bildanalyse*. Wiesbaden 1997, S. 78–82, bes. 79.

76 Siegfried Rösch: Der Regenbogen in der Malerei. In: *Studium generale* 13/1960, S. 418–426, hier: 424.

77 Vgl. Manfred Clemenz: *Van Gogh. Manie und Melancholie. Ein Porträt*. Köln 2020, S. 18, 249, 350, 396.

78 Vgl. Kächler: *Jesugestalt*, 200ff („Der deutsche Jesus“). In Bierbaums pathetischem *Golgatha*-Gedicht hat Christus („sein Auge [...] dunkelbraun [!]“) ebenfalls „blonde[s] Haar“ (*Der neubestellte Irrgarten*, S. 31 173, 171), genauso in Uhdes Entwurf *Das Licht der Welt* für die Lutherkirche in Zwickau (worauf während dessen Entstehung 1905 schon Eduard von Keyserling aufmerksam machte (Fritz von Uhde. In: Ders.: *Kostbarkeiten*

unserem Volke“ stammt (so Witkop),⁷⁹ mithin germanisiert wird – seine Quäler auch ohne diesbezügliche Körpermerkmale großenteils freilich schon!

In den Evangelien machen sich die Soldateska (Mt 27, 27–31a; Mk 15, 16–20a; Joh 19, 2 f.; vgl. Lk 23, 11), am Kreuz Vorübergehende, Hohepriester, Schriftgelehrte und Älteste (Mt 27, 39 ff.; Mk 15, 29 ff.), „die führenden Männer des Volkes“ (Lk 23, 35 ff.), einer der mit-gekreuzigten Delinquenten schließlich (zuletzt [Lk 23, 39]) über Jesus lustig. Liliencron bündelt diese Schmähungen und verlagert sie auf die Person des auftrumpfenden Barabbas. Dem Neuen Testament zufolge befand er sich als berüchtigter (Mt 15, 26) Aufrührer, Dieb (Joh 18,39 f.) oder gar Mörder (Mk 15, 6–15; Lk 23, 18 f.) in römischer Haft. Vor die Alternative gestellt, ihm oder Jesus die Strafe zu erlassen, forderte das Volk seine Freilassung.

Schon namensbezüglich stellt er eine Art Spiegelbild Jesu unter anderen Vorzeichen dar. „Barabbas“ bedeutet soviel wie „Sohn des Vaters“ oder „des Herrn“. Einige Handschriften bezeugen für ihn selbst das *cognomen* „Jesus“.⁸⁰ All dies und besonders der Charakter des „mock double[s]“ (wie ihn ein amerikanischer Exeget treffend genannt hat)⁸¹ fließt bei Liliencron in sein Auftreten dem Gekreuzigten gegenüber ein. Als „alte[n] Freund“ (V. 89) redet er ihn an, jovial-herablassend spricht er von einem „Kerl“ (V. 91). Mit Barabbas schillert das Geschehen auf Golgatha kurz zum Literaturreifen hinüber, ist der „Straßenräuber“ doch ein „Gassendichter“ (V. 85), einer also, der sagt, was jeder gern hört, ein Gefälliger, der gerade deshalb auch populär wird. Die Verkündigung jenes Mannes aber, der nun wie „ein schwerer Sack“ (V. 90) am Kreuz hänge, hält er diesem hämisch vor, sei eben nicht am „Spas“ (V. 89) orientiert gewesen, dem allgemeinen Ergötzen, sondern (so wäre seine Stichelei zu verlängern) von gegenläufiger Qualität, an anderem Inhalten orientiert, unangenehm und fordernd. „Verlacht, verhöhnt, verspottet sein“: was dem leidenden Jesus widerfährt, ist (sehr großzügig analogisiert) auch „Dichterlos“ (GW II, 232).

Wenn Barabbas ihn als „Genie“ bezeichnet (V. 91), greift er eine Semantik auf, die gerade im späten 19. Jahrhundert nicht nur innerhalb der Theologie, sondern auch von Literatur und Kunst, ebenso respektvoll wie mit anti-metaphysischer Stoßrichtung, häufig auf Jesus bezogen wurde, um dessen solitäre Erscheinung auszuweisen.⁸² Rein auf das Unterscheidende des Künstlers lässt sich das Motiv hier jedoch nicht herunterbrechen, im Sinne von Konrad Langes Kritik gar, als habe Liliencron Jesus „gewissermaßen zum Vertreter einer revolutionären Dichter- oder Litteratenschule machen“ wollen, „die von der bösen [... Zeitgenossenschaft] verkannt wird“.⁸³

des Lebens. Gesammelte Feuilletons und Prosa. Hrsg. u. komm. v. Klaus Gräbner u. Horst Lauinger. München 2021, S. 90–101, hier: 100). Eindeutig ‚arteigen‘ konnotiert hingegen ist wenig später z.B. „das Feuer auf dem blonden Haare des Galiläers“ (oder „Krist“) in Hermann Burtes Roman *Wilteber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers* (Leipzig 1912, S. 157).

79 Witkop: *Lyrik*, S. 349.

80 Zeitgenössisch dazu etwa A.[ugust] Nebe: *Die Leidensgeschichte unsers [!] Herrn Jesus Christus nach den vier Evangelien ausgelegt*. Bd. 1. Wiesbaden 1881, S. 87 f.

81 George Aichele: *Jesus Framed*. London/New York 1996, S. 14.

82 Vgl. Hans-Rüdiger Schwab: Genialität, Mystik, Judentum. Drei zeitgenössische Diskursebenen in Constantin Brunners „Unser Christus“. In: Irene Aue-Ben-David/Gerhard Lauer/Jürgen Stenzel (Hrsg.): *Constantin Brunner im Kontext. Ein Intellektueller zwischen Kaiserreich und Exil*. Berlin/München/Boston/Jerusalem 2014, S. 170–206, hier: 173–189, bes. 179 ff.: „Christus als Genie“.

83 Lange: *Genossenschaft*, S. 223.

In dessen durch zugewandte Praxis flankierter „Weltlehre“ (GW VI, 324) manifestiert sich für ihn das Ausser-Ordentliche Jesu – dessentwegen er gerade in der Gegenwart nicht nur unverstanden bleibe, sondern fundamental unerwünscht sei und umgehend ausgeschaltet würde.

Den Begriff des Genies gebraucht Liliencron mehrfach (z.B. GW I, 183; III, 91, 154, 220). Im Sinne einer die Gewöhnlichkeit überschreitenden Inkommensurabilität ordnet er ihn diversen historischen Persönlichkeiten zu: Künstlern (GW I, 258; III, 337; ABr II, 285) wie Machtpolitikern (GW I, 15, 258; V, 166 f.; ABr II, 328). Während jene „Einsame[n]“ (GW V, 167) aber unvermeidlich bei „Verachtung und Menschenhaß“ (oder -ekel) anlanden (GW III, 118, 339; vgl. FBR, 260), steht der Mann am Kreuz für das Gegenteil. Der nachgetragenen Versuchung durch Barabbas begegnet er mit der gleichen Geste der Hinnahme wie zuvor schon dem Darreichen des „getränkten“ Schwamms.

Ist der Exzeptionelle am Ende vielleicht ein Exklusiver ganz unvergleichlicher Art? Schon der so betont in Erscheinung tretenden Haarfarbe eignet latent ja Irdisches überschreitende Relevanz. Jener „schmal[e], grell[e] Lichtrand“ einer durch tief-schwarze Wolken verdunkelten „Sonne“, welcher Jesus „in die Augen blinkt“ (V. 95 f.), der flüchtig zeichenhaften Andeutung einer höheren Wirklichkeit gleich, könnte ein weiteres Indiz hierfür sein. Selbst von oben angestrahlt, gibt der Gekreuzigte diesen Widerschein durch seine Reaktion auf ihm angetane Gewalt weiter, die einmalige historische Situation erneut inklusiv überschreitend: „Ein Blick der Liebe trifft uns, seine Quäler,/ Ein Schimmer, der uns anglänzt“, unveränderlich: „wie erstarrt“ (V. 97 f.). Von der Sprecherinstanz wird diese Gebärde zwar registriert, löst aber (mit Bedacht wohl) nichts aus. Nimmt man die Rahmung in *Poggfred* hinzu, ergibt sich für das Licht-Motiv eine zusätzliche Referenz. In den beiden Versen unmittelbar vor dem Einschub des Erzählgedichts wird dort nach der „ihr[e] Bibel“ lesenden Mutter folgende (Kindheits?)-Assoziation angetippt: „Ich sehe einen großen sanften Stern,/ Den Stern von Bethlehem, den Stern des Herrn.“ (GW I, 29). An dieser Stelle (die nicht nur auf eine Verbindung durch den Kontrast zwischen dessen Geburt und Tod abzielt) wird eine neutestamentliche Anrede Jesu übernommen, welche bedeutet, dass in ihm und durch ihn Gott wirkt(e).⁸⁴ Zwei weitere soteriologische Hoheitstitel bringt der Text selbst bei. Dass Jesus der „Heiland“ (V. 84) ist, was bedeutet: „der Erlöser“ (V. 96), wird zweimal ausgesagt (wie auch sonst oft in den thematisch einschlägigen Texten Liliencrons). Oder sollte dies tatsächlich nur ein bedeutungslos gewordenes Festhalten an kulturellen Konventionen und sprachlichen Traditionsbeständen sein (das auch bei anderen Autoren der Zeit noch anzutreffen ist)?⁸⁵

Gestaltet Liliencron am Ende des die alte Gläubigkeit auflösenden 19. Jahrhunderts also lediglich ein rein profanes Geschehen: das Schicksal des Ausnahmemenschen (wie er nach der historischen Bibelkritik von Jesus übrig blieb) und seiner einzigartigen, im ethischen und sozialen Sinne immer noch ‚erlösenden‘ Botschaft? Oder ist dieser grausamst zu Tod Gefolterte doch nicht ganz von dieser Welt, ginge der Text mit seinen auf Transzendentes weisenden Hallräumen einer Diesseitigkeit ohne

84 Vgl. J. Cornelis de Vos: Art. Herr/Adonaj/Kyrios [2006]. In: *Das Wissenschaftliche Bibelllexikon im Internet* (www.wibillex.de); darüber hinausgehend noch: Phil 2, 11.

85 Vgl. Kächler: *Jesusgestalt*, S. 186.

Ausgang folglich nicht auf? Diskret und ambiguoös zwar, doch deutlich wahrnehmbar inszeniert, sind Fingerzeige für einen solchen Überschuss im Gedicht jedenfalls vorhanden, auch wenn man dies nicht so emphatisch kommentieren muss wie Witkop: „Aus Zeit und Gegenwart steigt das Überzeitliche, Heilig-Ewige, Christi Kreuzgang und Opfertod. [...]. Er ist der große Geheimnisvolle, die unendliche Liebe, die immer wieder aufsteht in der Angst und Enge unserer Endlichkeit, um immer wieder von uns verhöhnt, verraten, ans Kreuz geschlagen zu werden.“⁸⁶ Uneindeutig oszillierend jedenfalls bleibt das Gedicht.

Innerhalb der zeitgenössischen „religiösen“ Gemengelage⁸⁷ käme Liliencron (nicht bloß seiner lebenslangen Unstetigkeit bei diesem Thema wegen) mithin eine Zwischenstellung zu. Was selbst Theologen als Prämisse der „moderne[n] Jesudichtung“ einräumten, dass nämlich der vollzogene Abschied „vom Dogma im allgemeinen selbstverständlich“ sei,⁸⁸ ist für diesen Autor jedenfalls keineswegs ausgemacht. Nach wie vor bleibt ihm dessen Geltung (wie verborgen auch immer) eine Option. Unvermindert trägt er den Zwiespalt seiner frühen Jahre aus. Ein Brief vom 15. Januar 1871 aus dem Quartier im Pfarrhaus von Flancourt berichtet seinem Freund Ernst von Seckendorff davon: „Rechts neben mir über dem Kamin hängt der Gekreuzigte. Er *ist* für uns gestorben; oder ist, war er der edelste, beste Mensch, der je gelebt?“ (ABr I, 40; vgl. das Teil-Echo in FBr 280). Ähnlich unter dem Datum des 4. Juli 1872:

Mich hat diese Frage fast zum Wahnsinn gebracht. Aber jetzt bin ich beruhigt; ich *glaube* an *Jesus Christus*, als den eingebornen Sohn Gottes, von der heiligen Mutter Gottes geboren, als an den Gott-Mensch. [...] Auf speculativem Wege darf man das Geheimniß Gottes und *Christi* nicht ergründen wollen, da laufen wir doch nur gleich fest. Einfach *glauben*, das ist der einzige Weg.“ (ABr I, 61).

Etwas von jenem Mysterium Christi aber, das für ihn nicht definitiv aufzulösen ist, schwingt in „Rabbi Jeschua“ zweifellos mit.

Zuletzt geschieht dort auf Golgatha etwas völlig Unerwartetes, das, nach einem Doppel-Exklamativ (V. 101), größeren Raum einnimmt. Als „phantastischer Einschlag“, vermeintlich „leicht herauszutrennen“,⁸⁹ wurde das spannungsfördernde Beiwerk des Versuchs, Jesus noch rechtzeitig zu begnadigen, gern vom Qualitätsprädikat für das Gedicht ausgenommen. In ihrer Funktion ist Liliencrons eigenwillige Fortschreibung der Pilatus-Geschichte nicht leicht zu bestimmen. Diese verlängert einen in Mt 27, 19 erwähnten Warn-Traum der Frau des römischen Statthalters, von dem sich frühchristlich bereits eine Legendenbildung herleitete, wonach er anfänglichen Skrupeln, gegen den Beschuldigten das Todesurteil zu verhängen (Mt 27, 24; Mk 15, 10.14; Lk 23, 4.14–16.20–24; Joh 18, 38b; 19, 6b.12a), letztlich doch nachgegeben habe, wenn auch mit aussichtsloser Verspätung. Zwei unterschiedliche Lesarten gab es dazu in der Tradition. Während die eine darauf abhob, Gott habe der

86 Witkop: *Lyrik*, S. 278 (möglicherweise aus seinem katholischen Vorverständnis heraus).

87 Vgl. Hartmann Tyrell: Das Religiöse und der Glaube. Drei Überlegungen zu einer Religionssoziologie der Zeit um 1900. In: Rüdiger Lautmann/Hanns Wienold (Hrsg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden 2018, S. 347–362.

88 Rudolf Günther: Das deutsche Christlied des neunzehnten Jahrhunderts. In: *Eckart* 3/1909, S. 164–178, hier: 177.

89 Witkop: *Lyrik*, S. 278.

Frau die Erkenntnis vermittelt, dass jener Angeklagte ein „Gerechte[er]“ sei, reflektierte die andere darauf, der Teufel habe erreichen wollen, dass Pilatus auf ihre Warnung höre, Jesus amnestiere und damit den Heilsplan Gottes zur Erlösung der Menschheit durch dessen Opfertod am Kreuz hintertriebe.⁹⁰ Auf vertrackte Weise berührt also auch dieses Motiv eine mögliche metaphysische Dimension der Jesusfigur des Gedichts. Dass Pilatus aber Jesus noch lebend vom Kreuz habe abnehmen lassen wollen, kommt selbst in den zahlreichen Fiktionalisierungen um den römischen Statthalter nicht vor.⁹¹

Von Ferne erinnert der Einschub an die versäumte Bergung eines schwerstgetroffenen „Garde mobile“ in Liliencrons erstem Stück des Prosa-Zyklus *Adjutantenritte*. (*Aus einer Januarschlacht*) mit dem Titel *Zu spät!* (GW VII, 11 f.). Auf das Äußerste verschärft sind nun freilich die Abläufe. Der Ritt von Pilatus' „Adjutanten“ (V. 110), dessen rasender Lauf („Carriere“) in der zweiten Version zum geläufigeren Wort „Galopp“ mutiert (V. 103), sein verzweifertes Tempo, bietet dem Dichter Anlass zur Demonstration sprachgestalterischer Qualitäten. In einen turbulenten Wirbel flüchtiger Eindrücke wird er dynamisiert: mit dem an wehende Vorhänge erinnernden Aufstäuben (V. 101 f.), dem dreifach wiederholten Schwenken des weißen Tuchs (V. 106), den fliegenden Langhaaren des Reiters (V. 104) oder der damit korrespondierenden „Mähnenwelle“ des Pferds (V. 109): Bewegungen auf der Erde, in der Luft und des Wassers einander überlappend. Die „äusserst[e]“ Anstrengung von Mensch und Tier findet in einer metrischen Überlänge ihren Niederschlag (V. 107 [aus Gründen der Betonung sonst nur noch in V. 42 u. 78 verwendet]). Und wie (V. 107) „der Gaul“ – was, zumal bei diesem Abkömmling aus bester arabischer Zucht (V. 111), keineswegs geringschätzig verstanden werden darf⁹² – so „springt“ schließlich auch das Wort (V. 112) aus dem ununterscheidbaren Knäuel des beschleunigten Objekts. Der (nach dem kurz davor wiederholten und sogar gedoppelt reinen [V. 102 f.]) bei dieser Schilderung nun verunglückte Binnenreim (V. 113), der (als „Knaul“/„Gaul“ [GW II, 62, 125]) in Liliencrons Werk zweimal auch auf andere Weise holprig auftritt, mag den Eindruck scheiternder Hektik und Konfusion noch erhöhen.

Eine Parallelisierung der Vergeblichkeit herrscht vor: das Tier, welches ihn retten sollte, ist tot, der Gekreuzigte ebenfalls. Aller Anstrengung ungeachtet kommt die Begnadigung (V. 114) zu spät. Oder geraten an besagtem (durch den Kurzvers gleichsam mit zweifachem Ausrufezeichen versehenen) Stichwort entlang die Verhältnisse nun völlig durcheinander? Verhielte es sich (ironischer Dialektik folgend) nachgerade umgekehrt? Wären aufgrund dieses Tods dessen Verursacher fortan „[b]egnadigt“ (V. 114)? Läge also eine in die äußere Handlung hinein genommene, komplex verschlüsselte Anspielung auf die klassische Kreuzestheologie und Rechtfertigungslehre vor? Mit Blick auf die unverdiente Tilgung der Schuld des Menschen um des Opfers Christi willen wurde dort alternativ der Ausdruck ‚Begnadigung‘ verwendet.⁹³ Bei dem Dichter könnte ein

⁹⁰ Vgl. Rainer Metzner: *Die Prominenten im Neuen Testament. Ein prosopographischer Kommentar*. Göttingen 2008, S. 183.

⁹¹ Keine Beispiele finden sich jedenfalls in der auch die frühchristlich-antiken Grundlagen einbeziehenden Monographie von Andreas Scheidgen: *Die Gestalt des Pontius Pilatus in Legende, Bibelauslegung und Geschichtsdichtung vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit. Literaturgeschichte einer umstrittenen Figur*. Frankfurt a. M. 2002.

⁹² Zu dieser in Liliencrons Kriegsnovellen häufiger gebrauchten Bezeichnung vgl. etwa GW VII, 33, 45, 63 u. ö.; auch FBr 136.

⁹³ Vgl. u. a. Ed.[uard] Preuss: *Die Rechtfertigung des Sünders vor Gott. Aus der heiligen Schrift dargelegt*. Berlin

solches Motiv psychobiographisch vermittelt sein, als Anklang an frühe religiöse Reminiszenzen. Selbstverständlich sollte derlei nicht überdehnt werden, doch immerhin predigte auch Claus Harms (ein namhafter neulutherischer Theologe, den er bei Kieler Kirchgängen mit seiner Mutter „jeden Sonntag“ nach St. Nikolai hörte [GW I, 294]),⁹⁴ „unser[e] Begnadigung“ durch Christi Blut, „das vergossen wird zur Vergebung der Sünden“:⁹⁵ „Im Himmel“ sei dessen „Verdienst [...] unsere Begnadigung vor Gott“.⁹⁶

„[D]er Heiland“ konnte vor seinem Tod nicht gerettet werden – doch (so vielleicht die implizite Frage) wäre es (immer noch) vorstellbar, dass paradoxerweise gerade er uns retten kann (woran so lange geglaubt wurde)? Oder verwandelt Liliencron durch diese Seitenhandlung „nach prächtigen realistischen Ansätzen [...] das Kreuzgeschick in einen blinden Zufall [...], weil ihm das Versöhnende und Erlösende dieser größten Tragödie der Weltgeschichte verschlossen ist“ (wie der Marburger evangelische Theologieprofessor Rudolf Günther fand)?⁹⁷ Unterstreicht sie Winke einer im Gedicht angelegten Besonderheit des Rabbis Jeschua? Oder nur die Tragik des dargestellten Geschehens? Wird jenes dadurch vollends zur sinnlosen Farce auf der Bühne anhaltender menschlicher Niedertracht? Wie auch immer, ließen sich der Episode jedenfalls Züge abgewinnen, die über einen bloßen *coup de théâtre* weit hinausgehen. Anlass bieten mag sie auch zu einer hypothetischen Geschichtsbetrachtung, der Spekulation darüber, was hätte sein können, wenn Jesus tatsächlich dem Tod am Kreuz entgangen wäre. Nach Roger Caillois (*Ponce Pilate. Récit* [1962]) und anderen Autoren stellte zuletzt der Althistoriker Alexander Demandt solche Überlegungen an.⁹⁸

In der abschließenden Rahmung rückverwandelt sich „unse[r] Hügel“ (V. 108) und „Blutplatz“ (V. 105) vor Jerusalem wieder zum Ausgangsort des Sprechenden (V. 118). Auch die Kiefern „stehen“ zwar weiterhin, doch das im Traum Ges(ch)ehene bleibt wie ‚aufgehoben‘ in ihnen weiter gegenwärtig. Wörtlich rekapitulierend ruft ein letztes Bild den „Schwar[m] von Eintagsfliegen“ (V. 123, vgl. 18) noch einmal auf. Mit den „kurzen Flügel[n]“ einer „frohe[n] vergängliche[n] Welt“ und „von der ganzen Natur“ ringsum ausgehenden „friedliche[n] Töne[n]“, die dort beim Erwachen auf den visionären Schock folgen, erinnert das Zu-sich-Kommen in einer beruhigten Realität ephemeren Lebens von Ferne an Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei*.⁹⁹ Nach der vorangegangenen Binnenhandlung allerdings erscheint des Pulks „Glückselig[keit] in der Freude seines Daseins“ (V. 124)

1868, z. B. S. 25, 117, 126, 198; Theodor Jellinghaus: *Das völlige, gegenwärtige Heil durch Christum*. Basel 21886, S. 234 u. ö.

94 Harms verkehrte während Liliencrons Kinderzeit auch in dessen Elternhaus (S 18, 28). Religionslehrer des Jungen war Hauptpastor Karl Friedrich Christian Hasselmann (vgl. Royer: *Liliencron*, S. 11), der 1855 die Leichenrede auf seinen Vorgänger gehalten hatte (In: H.[ans] F.[riedrich] Neelsen [Hrsg.]: *Dr. Claus Harms als Seelsorger und Freund. Briefe nebst zwei Reden von ihm, zum Säculartage seiner Geburt, 25. Mai 1878*. Kiel 1878, S. 49–57).

95 [Claus] Harms: *Von der Erlösung. Nach der Erklärung des zweyten Artikels im Lutherischen kleinen Katechismus. In acht Fastenpredigten und einer Osterpredigt*. Kiel 21836, S. 136.

96 Claus Harms: *Predigten christologische [!]*. Kiel 1821, S. 36.

97 Günther: *Christuslied*, 177.

98 Alexander Demandt: Was wäre geschehen, wenn Jesus durch Pontius Pilatus am 4. April 30 begnadigt worden wäre? In: A. D.: *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?* Göttingen 2011, S. 101–108.

99 Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller. Abt I, Bd. 2. Darmstadt 2000, S. 270–275, hier: 275. Liliencron kannte und schätzte Jean Paul (vgl. Griese: *Liliencron*, S. 118).

desto bodenloser. Nicht nur, weil die menschliche Gewalttätigkeit und erst recht der Tod unabwendbare Realitäten sind, sondern insofern das Sterben auf Golgatha einige Fragen aufwirft, aus deren Beantwortung die Leser:innen zu entlassen der Text sich weigert. Ganz unzweideutig freilich geht aus ihm hervor, welch beachtlichen Erkenntnisgewinn das Werk Detlev von Liliencrons für die literatur- und ideengeschichtliche Vermessung der Epoche um 1900 bietet. Nicht minder verhält es sich mit dem Genre moderner Passionslyrik.

Death as Performance in the Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge

Abstract

The subject of this essay is the East German dramatist Heiner Müller (1929–1995) focusing on his role of interviewee and analysing his 24 conversations for the West German television with the director and producer Alexander Kluge (1932–). The conversations took place between 1988 and 1995 and are presented, in a shortened and modified version, in the two volumes edited by Kluge, *Ich schulde der Welt einen Toten* (1995) and *Ich bin ein Landvermesser* (1996). Indeed, Kluge is the first and only interviewer who turns Müller the individual into both a subject and an object, not only of recent historical events, but also of art itself. In this peculiar context, *Mein Rendezvous mit dem Tod* (1995), one of the last conversations between the two German artists, represent a unique case, in which Müller performs his illness and his own death in front of the cameras, thus becoming the protagonist of his last drama.

Keywords: Heiner Müller, Alexander Kluge, Performance, Death Iconography, Self-Representation

In addition to still being one of the best-known playwrights of 20th-century Europe, Heiner Müller (1929–1995) was also a leading figure in Germany's post-World War II intellectual and media *milieu*. The countless interviews and public conversations he released, especially since the second half of the 1980s,¹ made him known as East Germany's *Interviewkünstler*. Indeed, as Jan-Christoph Hauschild affirms,² during the last years of his life, Müller turned his presence in the media into his main form of expression, even to the point of transforming himself into a literary character. „Weise am Weisen ist die Haltung“, said Keuner the thinker to the philosopher, pointing out how the mask of the oracle is as important as the revealed prophecy.³

Müller the interview artist is as difficult to classify as his playwright *Doppelgänger*, who lived suspended between East and West: inseparable from his glass of whiskey and his cigar, also typical of the Brechtian *habitus* – just consider the self-portrait with a glass of liquor and a Virginia cigar in *Vom armen B.B.* (1927) – he hides his gaze behind thick dark glasses, is voluble and provocative, and adept at avoiding answers by alternating silences, anecdotes and quotations.

As already evident from the content of *Rotwelsch* (1982), from the “collection of errors” published by Verlag der Autoren (1986, 1990, 1994) while the playwright was still alive, as well as from his autobiography, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1992), composed and presented in the form of a self-interview, the

1 For further study see Heiner Müller: *Gespräche 1, 2, 3*. Frankfurt am Main 2008. As the three volumes published by Suhrkamp in the *Werke* series attest, Müller's career as an interviewee had already begun in the mid-1950s. However, it is only from the 1980s, and especially from 1989 onward, that the German and international media chose him as one of the main interlocutors belonging to the cultural sphere to discuss the aftermath of the fall of the Berlin Wall from the perspective of a direct protagonist of History. At the same time, his role as an interviewed intellectual began to gradually take over his theatrical production, until it finally completely replaced it.

2 Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin 2001, S. 7.

3 Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner*. Frankfurt am Main 2013, S. 7.

content of Müller's conversations is also extremely varied. It ranges from sociopolitical analysis to a critique of civilisation, keeping history and theatre as the common thread and seeing the generation of conflict as the main goal of the dialectic itself. Good examples of this are *Zur Lage der Nation* (1990) and *Jenseits der Nation* (1991), two caustic instructional booklets on the geopolitical and cultural context of the German Democratic Republic in its last decade, which resulted from late-night conversations and long encounters in West Berlin cafes and hotels between Müller and Frank Michael Raddatz.⁴

If the interview, which draws as much from the psychoanalytic interview and from interrogation as it does from philosophical dialogue, is in itself a textual, composite literary genre which defies definition, it is even more difficult, as Jens Ruchatz points out,⁵ to try to draw the fine line between reality and fiction within so-called "auteur interviews", which regard the artist as both subject and object of the conversation, thus becoming a true form of artistic expression.

Even less classifiable was the meeting in front of the camera between East Berlin's *Grenzgänger* and Alexander Kluge, a behind-the-scenes player in independent German television⁶ over the past three decades. Since 1987, Kluge, who is the largest shareholder in the broadcasting company DCTP, in fact personally oversees three late-night cultural programs, which are now available online. The episodes often focus on wars from different eras and on particularly brutal and destabilising events (fires, bombings, atomic disasters, and unusually cruel historical or mythological episodes), interspersed and linked, using the technique of collage, of which Kluge is a master, with musical interventions ranging from opera to pop music, or portraits of leading figures in *Neuer Deutscher Film*. It is in this context that Kluge developed the format of the fake interview, in other words an explicitly fictional video-interview with historical and literary figures, usually played by actors such as Helge Schneider and Peter Berling.

It is under such premises that the collaboration between Müller and Kluge, who were almost contemporaries and both ready to resist the emotional and historical anesthesia of contemporary mass culture, resulted in a unique and visionary product in which form and content are inseparable and equally intense.

The model of the 'anti-interview' proposed by the filmmaker from Halberstadt, and perfected also thanks to the collaboration with Müller, is aesthetically unmistakable; the person who is the subject and protagonist of the conversation is made recognisable and identifiable in his or her social role – and as an 'expert' – through as many details as possible. The framing chosen is in fact not limited to the close-up, or the so-called *talking head*, that was typical of interviews at the time, but offers a wider view, which reveals the context in which the conversation takes place, while also

4 Frank Michael Raddatz: *Zur Lage der Nation*. Berlin 1990; Frank Michael Raddatz: *Jenseits der Nation*. Berlin 1991.

5 Jens Ruchatz: *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews*, in: Hoffmann T., Kaiser G. (ed.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. München 2014, pp. 20–47.

6 In 1987 Kluge founded DCTP (*Development Company for Television Program*), an independent platform, now also a web-TV with its own programming, which provides television content to private channels, including the BBC and Germany's RTL, SAT 1 and VOX, through a licensing system designed by Kluge himself (he is also a trained lawyer) which, using a careful media policy, has allowed it to obtain complete autonomy regarding the content of its formats.

allowing the viewer to focus on the *habitus*⁷ and gestures of the interviewee himself. The conversations take place mainly in public places, for example at a crowded coffee table, at the Berliner Ensemble, or at home in the interviewee's private study. The playwright is often portrayed with his typewriter, or handling books, constantly reminding the viewer of his public role. Thanks to the skillful positioning of the cameras, the "East Berlin prophet" often appears enveloped in an aura of light, thus evoking his divine dimension through the image. The editing of the video-interviews is also characterized by Kluge's style. To underscore the most significant moments of the conversation, Kluge often overlays in white letters the inscription "Der Dramatiker Heiner Müller", followed by fragments of texts taken from the ongoing dialogue, to further associate the thought expressed with a face in the viewer's mind. To highlight the cuts and the introduction of new topics of discussion, the director also often uses collages, either historical or openly macabre. A good example is "*Verschleiß*" von *Menschen / Genosse Mauser / "Opfer der Geschichte"*,⁸ in which during part of the conversation uncensored images of an autopsy run in the background. In most of the conversations, the interviewer appears only as a calm and agreeable voice-over, often in open contrast to the topics being discussed. „Ich fühle mich nur wichtig im Zusammenhang mit anderen Menschen. Deshalb sieht man mir ja auch bei meinen Fernseh-Interviews so gut wie nie ins Gesicht“,⁹ confessed Alexander Kluge in an interview. In fact, as he further explains, his own maieutic technique is rooted in the Platonic dialogue and even more in Kleist's „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“,¹⁰ which allows access to the interlocutor's unconscious by eliminating the emotional filters imposed by the contemporary *auteur* interview. The format that characterizes the video-interviews by the director from Halberstadt has the universal converge with the particular through questions concerning trivial aspects of everyday life, loosely associated with historical anecdotes, myth, and philosophy. Given the passions the interlocutors have in common, what takes place in this particular case is a dialogue carried on two different lines, one which results from the superficial conversation, which occurs live in front of the camera, and another that derives from a constant philological, deep probing of the constellations of thought that arise from what has just been said. Thus, Müller's coping with the needs of his newborn daughter becomes the occasion to talk about the difficult choice of Agamemnon, who by starting the Trojan War is compelled to sacrifice Iphigenia,¹¹ while the passion for cigars becomes the cue to address the crisis between Cuba and the United States,¹² and the lust for knowledge *vis-à-vis* ancient historiography serves as a parallel to analyse the blind will to power that marked the rise and fall of Real Socialism.¹³

7 Pierre Bourdieu: *The Logic of Practice*. Stanford 1990.

8 Alexander Kluge: *Gespräche mit Heiner Müller*: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> [20.11.2023].

9 Alexander Kluge: „Ich liebe das Lakonische“. In: *Der Spiegel*, n. 45/2000, S. 336–340, here p. 337.

10 Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*. Ed. by Roland Reuß/Peter Staengle/Ingeborg Harms, vol. 3, Basel 1988, pp. 3422–3423.

11 Kluge: *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll*. In: Id.: *Gespräche mit Heiner Müller* <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

12 Kluge: *Der letzte Mohikaner*. In: Id.: *Gespräche mit Heiner Müller* <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

13 Kluge: *In den Ruinen der Moral tätig*. In: Id.: *Gespräche mit Heiner Müller* <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

There are also questions concerning childhood, which are approached from a true and proper psychoanalytic perspective. For instance, in *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*,¹⁴ a conversation chosen to introduce the East German playwright to the audience, Kluge encourages the interviewee to recall his memories, asking him to describe a typical school day, the appearance of his mother, and early teenage recollections. As in his autobiography, the great absentee, the protagonist of Müller's obsessions and repressed memories is once again his father, who symbolizes betrayal, as well as the brutal, yet failed relationship of the individual with History itself.

What is offered to the television audience during the approximately twenty-four interviews¹⁵ filmed between 1986 and 1995 and aired on PRIMETIME/SPÄTAUSGABE, 10 TO 11¹⁶ and NEWS & STORIES, is a concentrate of the poetics of both interlocutors, presented in a dialectical key, challenging the viewer to distinguish the true from the plausible through historical, literary, and personal anecdotes. "The person is a stage, an idea",¹⁷ argues the director from Halberstadt, explaining the genesis of his television productions and historically themed prose publications. The result of the only series of video-interviews granted by Müller to a regular interlocutor is an obstinate inquiry into the fragmentary nature, or, as Kluge likes to call it, "polyphony",¹⁸ of the human being, as well as into its historical dimension: this is achieved through the portrayal of the controversial author of the *Hamletmaschine*, who stages himself as an *exemplum*, and chooses to reveal his private persona for the first and only time.

„Vielleicht spüre ich das Ganze ja am heftigsten in seiner Zertrümmerung“,¹⁹ Kluge says, motivating his own selection of content for *Chronik der Gefühle* (2000). Likewise, it is precisely in the moments of maximum weakness and fragility of the interviewee that these video-interviews come to life.

What motivates Müller's choice to turn himself into his own *readymade*, or, in his own words, to evolve "from object to subject of History"²⁰ through media performance, is History itself. In fact, 1989 marks a second rupture in the public and private life of the author of *Wolokolamsker Chaussee* (1984–1988). In the fourth episode of the series, *Kentauren*, a horror story written in the footsteps of Franz Kafka, he dreamed of the coming of a new era, marked by apparent calm, by the sudden disappearance of the enemy and of known reality, prophesying the implosion of the Soviet bloc and

14 Kluge: *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*. In: Id.: *Gespräche mit Heiner Müller* <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

15 All conversations that took place from 1986 to 1995 between Heiner Müller and Alexander Kluge were filmed and are now available at: <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/> (20.11.2023). According to Kluge's own rough estimates, the material filmed, from which the approximately twenty-three interviews were edited and aired on the private RTL channel in the programs 10 TO 11 and PRIMETIME between 1989 and 2012, amounts to about 400 hours. After the television airing and Müller's death, a selection of seventeen conversations was published in print, following extensive editing and rewriting, by Rotbuch Verlag, in the two volumes *Ich schulde der Welt einen Toten* (1995) and *Ich bin ein Landvermesser* (1996).

16 10 TO 11 was first aired on RTL on May 2, 1988. Each 24 minute-episode covers numerous topics, mainly concerning art and culture, in the form of an interview or conversation. For many years the regular interviewer was Alexander Kluge himself.

17 Kluge: „Ich liebe das Lakonische“, p. 338.

18 Didi-Huberman: *L'œil ouvert d'Alexander Kluge*. In: "Le Monde", *Livres*, 07.04.2016, p. 2.

19 Kluge: „Ich liebe das Lakonische“, p. 338.

20 Heiner Müller: *Die Gespräche 1*. Frankfurt am Main 2008, p. 200.

the consequent end of the German Democratic Republic as a historical-political, cultural and social reality, and as the main subject and ideal audience of his own works.²¹

The time frame covered by the video-interviews with Alexander Kluge thus concerns an era in which death and metamorphosis concretely erupt into the playwright's life, thus questioning his very identity. A decade after the writing of *Hamletmaschine* (1979), this identity finds new reasons to be decomposed, unmasked and destroyed before the evident ineffability of the present through theatre. What falters, first of all, is the word itself, like Francisco Goya's hand, which trembles before the ghosts and obsessions of the *Black Paintings*, declaring the impossibility of representing the invasion of history in art except with interrupted brushstrokes. It is the playwright from Eppendorf himself who, in *Krieg ohne Schlacht*, engages in a comparison with the saturnine painter of the Spanish War of Independence, reading in artistic metamorphosis an inevitable reaction to the upheavals in the real world.²² The same dialectics are called into question, in response to media insistence which presses the East German playwright for confirmation of alleged contacts with the Stasi and, at the same time, to gather prophecies about the nebulous future of Germany's reunification. „Aus der Sicht des Stotterers Kleist: von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden zur allmählichen Verfertigung des Schweigens beim Reden“²³ states Müller on November 23, 1990, observing the disorientation of two societies following the definitive disappearance of a wall that was not only political and ideological, but also temporal. Silence becomes the new protagonist of Müller's stage, where texts, dense and overloaded with meaning, come to break abruptly, to atomize into poems and fragments, or dissolve into images, as hoped for in the conclusion of the dreamlike and surreal description contained in *BILDBESCHREIBUNG*.²⁴

In his eulogy of Heiner Müller, delivered at the Berliner Ensemble on the day of the playwright's funeral, Alexander Kluge reversed the perspective of the last years of his friend's life. Silence is interpreted as the parenthesis that preceded a new creative explosion, involving „ein Sächsischer Römer, ein Preussischer Stoiker“, who writes in sonnet and rhyme and who, replacing Ophelia and Lady Macbeth, places two new women as the pillars of his existence, namely his mother and daughter, both of whom are omnipresent in the video-interviews.²⁵

Faced with the fulfillment of Brecht's *Fatzer's* prophecy, which sees the present invaded by phantoms coming from the future,²⁶ the 20th century “dinosaur”²⁷ knows that he belongs to the generation of the vanquished, to the realm of the dead who occupy the cellars of memory and who must be unearthed.²⁸ It is primarily by following Benjamin's theses on history, which he repeatedly cites, that Müller approaches the video-interviews, lending himself to becoming a historical document through the format proposed by Kluge, which is centred on memory and the free association of thought.

21 Heiner Müller: *Die Stücke 5*. Frankfurt am Main 2005, p. 291.

22 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, p. 213.

23 Heiner Müller: *Die Schriften*. Frankfurt am Main 2005, p. 201.

24 Heiner Müller: *Die Prosa*. Frankfurt am Main 1999, p. 112.

25 Alexander Kluge: *Trauerrede auf Heiner Müller*: <https://www.youtube.com/watch?v=OO11WPNx9zQ> [20.11.2023], min. 14.

26 Müller: *Die Stücke 5*, p.386.

27 Ivi, S. 295.

28 Raddatz: *Jenseits der Nation*. Berlin 1991, p. 31.

In planning the conversations, as Kluge himself states,²⁹ the two interview-artists immediately agree in establishing poetic models to which they will adhere in their joint project: a literary Olympus which includes Tacitus, the laconic Mannerist historical chronicler who is fascinated by brutality, as well as a key figure in the transition from historiography to literature; Heinrich von Kleist, the guerrilla spokesman of the internal conflicts that prevented German political and cultural unification; and Ernst Jünger, who, like the playwright from Eppendorf, sees in pain and catastrophe the prerequisites for the palingenesis of humanity.

In addition to the three declared deities, there are as many others, formally concealed, which accompany the *Interviewkünstler's* last performance in the form of quotations and anecdotes. First and foremost is Bertolt Brecht, omnipresent throughout Müller's work, followed by Franz Kafka, the "first Bolshevik writer",³⁰ the embodiment of the bewildered land surveyor K., who sees writing as his last foothold on earthly reality; and, inevitably, Ovid, chosen by Kluge as the supreme deity for being the advocate of the failed attempt to orientalise Western civilisation through the elimination of the fear of death through hope in metempsychosis.³¹ *Orpheus Geflügt*,³² dedicated to the slaying of Orpheus during the fierce uprising of the Thracian peasants, yet excluded from the world of poetry because it was never sung by Eurydice's lover, is recited by Müller in contrast to the antithetical *Senecas Tod* in the video-interview of the same title. Here the analysis of the Stoic approach to the transience of life has the dual purpose of introducing this theme in a personal key, and of offering a first performance, in which the death of the classical poet, extremely theatrical when compared to the condition of the playwright in contemporary times, takes centre stage.

Erupting into Müller's life in the early 1990s, in addition to History, is the looming ultimate metamorphosis of every human being, which in this case appears in the form of an esophageal cancer. „[...] Der Körper verändert sich, wenn dieser Ort sich verwandelt, zum Beispiel unmöglich wird“,³³ explains the playwright in *Wandlungsfähigkeit des Körpers*, revealing his own alter-ego as a postmodern Keuner.³⁴ In fact, by the time Heiner Müller falls ill, he has long since become the thinker Keuner of his era, both in his role of poet and interviewee, as demonstrated by the opening quote of the first volume of the *Gesammelte Irrtümer*.³⁵ What brings Müller even closer to his Brechtian *Doppelgänger* is that he himself becomes the symptom of the evil that afflicts the nation.

“HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY”.³⁶ Cancer, the lover and cesspit that dwells within Merteuil in the mortal duel that concludes *Quartett* – but also the party that in *Germany's Tod in Berlin*³⁷ devours Hilse from within, making him the symbol of the putrefaction of the socialist Utopia – affects the author himself. He who

29 Alexander Kluge: *Ich schulde der Welt einen Toten*. Berlin 1995, p. 12.

30 Müller: *Die Stücke 5*, p. 385.

31 Kluge: *Gespräche mit Heiner Müller*: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

32 Müller: *Gedichte*, p. 49.

33 Heiner Müller: *Die Gespräche 3*. Frankfurt am Main 2008, p. 838.

34 Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner*, p. 97.

35 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main 1986, p. 2.

36 Müller: *Die Stücke 5*, p. 56.

37 Heiner Müller: *Die Stücke 3*. Frankfurt am Main 2001, p. 207.

had invoked it within his own works, becomes, in fact, the protagonist of his own last play. The drama of the author/Hamlet, thus, takes place within the video-interviews, exactly when the time of history and the time of theatre coincide.

Even before becoming the subject of the video-interviews, illness and death, both as a metaphorical farewell to theatrical production and the end of an era, and as the fate of the poet, become first and foremost the protagonists of Müller's written works, especially in the case of the poems, where echoes of Kafka are increasingly evident, for example in the fragment AUF DER SUCHE NACH ODRADEK, which condenses in seventeen words the poetics of the writer from Prague and his existential condition that sees earthly life as a bitter condemnation, for which the second metamorphosis, after birth, is the only hope of redemption.³⁸

The metamorphosis that suddenly deprives Gregor Samsa of both speech and human semblance, turning him into a horrible insect, and even more so the condition of wandering imposed on the Hunter Gracchus,³⁹ who has been transformed into a butterfly, suspended between Riva del Garda and the afterlife, surrounded by messianic symbols, indeed provides one of the most interesting interpretative keys to the late writings of the man that Alexander Kluge called the land surveyor of the second postwar era.

It is precisely in the only form of expression in which Müller allows himself to write in the first person that we see the first interpenetration of literature and life, as evidenced by abruptly interrupted fragments and crystalline, laconic lyrics, such as those in ICH KAUE DIE KRANKENKOST DER TOD, dated December 12, 1995, and the even more dramatic undated fragment in which Müller, a poet on Golgotha⁴⁰ on the verge of giving up his life, sacrificing himself for a humanity that has betrayed him, notes „warum mir Vater?“⁴¹

Cancer itself, undefeated hero, and flesh of his own flesh,⁴² rendered through the description of the poet's physical perceptions and the medical procedure he must submit to, appears as the subject, among numerous texts, of *im spiegel mein zerschnittener körper, auftauchen in der isolierstation, dialog, SHOWDOWN*.⁴³ As we read in *STERBENDER MANN IM SPIEGEL*,⁴⁴ *FREMDER BLICK: ABSCHIED VON BERLIN*⁴⁵ and *VAMPIR*,⁴⁶ living has become a battle, punctuated by the primary needs of the body,⁴⁷ in which the poet, naked and surrounded by mirrors, awaits the end with the awareness of those who have been sentenced to death. Seized by new obsessions, this time private, such as the difficult leave-taking from his newborn daughter who,

38 Müller: *Die Prosa*, p. 300.

39 The *Jäger Gracchus*, compelled in his undead state to wander the earth without memory or destination, also appears in one of Müller's last poems, which features the painter-demiurge wandering through a desolate moor in the guise of Charon, ferryman of souls to the realm of oblivion (Müller: *Gedichte*, p. 309).

40 The parallel that sees Müller as a new messianic figure at the moment of his sacrifice on earth is also carried forward by Kluge in *Mein Rendezvous mit dem Tod*.

41 Müller: *Die Prosa*, p. 328.

42 Ivi, p. 354.

43 Ivi, p. 280–285.

44 Ivi, p. 217.

45 Ivi, p. 287.

46 Ivi, p. 318.

47 Ivi, p. 312.

due to their imminent separation, has become for him a source both of hope and of pain.⁴⁸

It is in the context of the above-mentioned poems – some of which were written, as a superstitious gesture of attachment to life, while hospitalized – that the playwright's most singular video interview is situated. This interview, entitled *Mein Rendezvous mit dem Tod*, and dedicated to the attempt to surgically remove the esophageal cancer that would kill him a few months later, was aired on February 20, 1995.

Here the poetic baggage of the two interview artists finds the highest point of convergence: what for the director and interviewer is the documentation of the most genuine human experience on earth, coincides with the possibility for the interviewee to confront himself with the protagonists of his texts and with his obsessions. The material presented to the audience, undoubtedly the most personal of the autobiographical documents made public by Müller while still alive, encompasses within it the multiple goals and contents of the entire *corpus* of video-interviews. It not only definitively consecrates the East German playwright on the international postmodern artistic scene, but also turns the last mask of the condemned poet into a genuine literary character.

Although the mask chosen by Müller for his final performance is very close to the *habitus* of the preceding years, the metamorphosis that occurred in him as a result of his illness has irreversibly affected his appearance: now in front of us, smoking a cigar in a black suit, is a man with a feeble voice, looking the spectator in the eye, hinting at a sad smile. Müller attempts to maintain control of the conversation by declaring at the outset that he is about to narrate „eine merkwürdige Erfahrung“, thus ascribing to his own illness the value of a curious scientific study, recalling in doing so the educational and poetic approach that the two artists intend to give to their public conversations.

Indeed, the audience witnesses the description of a battle. The very title of the conversation is an open reference to World War I and to how soldiers found death in the trenches.⁴⁹ The operation itself, in which the surgeon, an artist armed with a “war dagger”, performs his masterly exercises on a completely shaved and anesthetised body, creating a new form of writing in which the canvas is the individual himself, whose skin is carved and etched, recalling what occurs to the condemned in Kafka's penal colony.

His awakening after the operation, as described in a fragment that is contemporaneous with the interview in question: „Mit der Wiederkehr der Farbe droht die/ Auferstehung/ ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST/ NICHT/ WIEDERKOMMEN TOT IST/ TOT. Der Tod ist ein Irrtum“.⁵⁰ It is a true and proper resurrection imposed by the body, sensitive to the stimuli and perceptions coming from reality. We thus witness the final detachment between the transcendent and the immanent within the human being. As described in *SENECAS TOD*,⁵¹ and reiterated in this dialogue, the only realm in which the two instances can remain as one is poetry itself. If the memory

48 Ivi, p. 327.

49 As Alexander Kluge explains in the introduction to the video interview, the title was taken from a poem written by an American soldier during World War I, who describes the Battle of Ypres as his own encounter with death, in a trench.

50 Müller: *Die Prosa*, p. 308.

51 Ivi, p. 251.

of suffering is not present in the mind, which has been deprived of the experience by anesthesia, it is the body that holds the memory. It acts autonomously, weeping through infections, and expressing itself through pain, a symptom that shows up after some time, as Müller himself points out.

The description of his stay in the intensive care unit, where he suffered a fever (a symptom of the body's processing of the battle that has just taken place), and was in a state of semi-consciousness, provides the two interview artists with an opportunity to create a new chain of thoughts, this time reading in contemporary history the post-operative symptoms of the Napoleonic wars, industrialisation, and the emergence of nation-states, which characterized the 19th century. At the same time, Müller, who was completing the first draft of the last act of *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, which has both Hitler and Stalin as protagonists, interpreted the shock suffered by East Germany following the occupation by Communist Russia as post-operative trauma, comparable, as we can also read in *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist*,⁵² to the sudden 13th century Mongol invasion which ravaged Crimea and Poland, reaching as far west as Croatia and putting the vary fate of European cultural identity into question.

If the body and mind, as a result of the disease, have taken separate paths, imposing an internal dichotomy within the individual, the same occurs in the video-interview itself, which, through a collage of images depicting Müller in his own ICU bed, create a rupture, separating the historical from the poetic and documentary themes, addressed in the second part of the conversation, which focuses on post-surgery rehabilitation. „Genosse du bist nicht umsonst gestorben/ Gefallen an der Front der Dialektik“,⁵³ recited the requiem for the Revolution in the monologue that witnesses the metamorphosis of man into the machine of the bureaucratic apparatus. The silence, which until now had been allegorical, and already prophesied, through Kafka, in *Kentauren*, becomes real as a result of the operation, reaching the climax of paradox by requiring the playwright, who has made of the word his religion, to have to learn to speak again. „[...] Leben lernen mit der halben maschine/ Atmen essen verboten die frage wozu/ Die zu leicht von den lippen geht der tod/ Ist das einfache sterben kann ein idiot“,⁵⁴ writes Heiner Müller during his days at Berlin's Charité hospital, bringing together through this extremely private lyricism the new poetics of illness, and the affirmation of the metamorphosis of the 'man-machine' into a 'mutilated machine' in need of being re-educated to life. Müller's linguistic rehabilitation offers the opportunity for the two *Interviewkünstler* to put language itself, now understood as a performative act of the body, broken down into sounds devoid of semantic meaning, under the knife. They are in fact vowels with a purely phonic purpose that the playwright recites, similarly to the ideal actor in Kleist's *Marionettentheater*, in front of Alexander Kluge's camera. Müller's performance thus takes on a new connotation, very close to the content of the studies on the language of silence and on speech as a linguistic act undertaken by his friend and collaborator Robert Wilson (*Deafman Glimpse*, 1970), and by John Cage, a musician and philosopher who made the absence of sound, or rather the

52 Müller: *Die Prosa*, p. 385.

53 Müller: *Gedichte*, p. 234.

54 Ivi, p. 280.

impossibility of such a condition in real life, the leitmotif of his entire work, of which *Silence: Lectures and Writings* and *Lecture on Nothing* (1959) are the manifesto.

From the negation of individual identity, which reached its apex in *Hamletmaschine* with the destruction of the photograph of the writer, passing through the explosion of language into fragments, we reach the last stage that precedes non-being: the dismemberment of the “man-machine” into the mechanical parts that compose him. Indeed, the last part of the conversation analyses the multiple meanings of the verb ‘darstellen’, or ‘to represent’ which, as Müller himself anticipates at the beginning of the video interview, in the medical field indicates bringing to light what is hidden by the body itself: „[...] Dieses Vokabular ist interessant, die Darstellung des Magens. Das heißt, es wird alles weggeschnitten, was die Sicht auf den Magen behindert. Das heißt darstellen. Das hat mich so an Liebermann erinnert: Zeichnen heißt weglassen“.⁵⁵

If Max Liebermann's „Zeichnen heißt weglassen“⁵⁶ creates an immediate connection with the figurative arts and with Michelangelo's approach to the material, i.e. the *non finito*, the multiplicity of meanings proposed here brings us back to the challenge posed by the two interview artists, who shed light on reality through the fiction offered by performance and the medium of television.

The last monologue of the *Interviewkünstler* is dedicated to the convergence of reality and fiction. In *THEATERTOD*,⁵⁷ which he recites in front of Alexander Kluge's cameras, the playwright addresses the death of the actor in the solitude of an empty theater, consecrating himself and his own death to the stage. Thus, in *Mein Rendezvous mit dem Tod* the essence of life and the essence of theatre ultimately converge, demonstrating how nothing can be more real than theatre itself.

Death as the last taboo of modern society, comparable only to terrorism, is a recurring theme in Müller's public conversations, both with Kluge and with Frank Michael Radatz, well before the interview recorded after his discharge from the ICU. What has changed in the latest interviews, when compared to previous ones, is the progressive identification of performance with reality.

To underscore this convergence, a collage of the documentation of both the illness and the surgery appears in *Mein Rendezvous mit dem Tod*, consisting of photographs taken by Müller's wife, the photographer Brigitte Maria Mayer, later published in the volume *Der Tod ist ein Irrtum*.⁵⁸ It is a macabre celebration of intimacy, in which the body of the playwright very much recalls that of Rose Sélavy, the female alter-ego of the man who first turned his existence into a *ready-made*: Marcel Duchamp.

The sublimation of death through performance emerges in the interviews between Müller and Kluge through the figure of Seneca, whose voluntary death, an honorable and theatrical gesture, is observed through the lens of Tacitus in the interview *Der Tod des Seneca*. Credit is given to Emperor Nero's teacher for turning the last

55 Kluge: *Gespräche mit Heiner Müller*: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> (20.11.2023).

56 See also Hatje Cantz: *Max Liebermann: Zeichnen heisst weglassen. Arbeiten auf Papier*. Saarbrücken 2004.

57 Müller: *Die Prosa*, p. 286.

58 Brigitte Maria Mayer: *Der Tod ist ein Irrtum*. Frankfurt am Main 2005.

metamorphosis of the human being into a work of art capable of outlasting him throughout the centuries.⁵⁹ A goal which the East German playwright also hoped for in his last video-interviews.

59 Kluge: *Gespräche mit Heiner Müller*; <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/> [20.11.2023].

