

**Literatur und Destruktion –
die literarische Darstellung destruktiven Verhaltens im 20. Jahrhundert**

**Vorgelegt von
Lars Kiilerich Laustsen**

**Dissertation
Center for Tysk, Institut for Litteratur, Kultur og Medier,
Syddansk Universitet. August 2005**

"The horror! The horror!"

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

"Lachen ist schließlich eine andere Form des Weinens."

Radu Mihaileanu

"Auschwitz und was dazugehört (aber was gehört jetzt schon nicht mehr dazu?) ist das größte Trauma des europäischen Menschen seit dem Kreuz, auch wenn es vielleicht Jahrzehnte oder Jahrhunderte braucht, bis er sich dessen bewußt wird."

Imre Kertész

Für das Andenken an Sigurd Joensen

Vorwort	1
Einleitung	
Theodizee und Kunst.....	4
Die Ästhetik des Schreckens <i>oder</i> die Plötzlichkeit.....	16
Der Anblick Medusas.....	36
Zur Forschungslage.....	49
Ein Rundgang im Labor	
Auschwitz und Dante.....	56
Das Auschwitz-Selbst.....	77
Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommener Gast.....	121
Die Aufhebung der Tragödie in Komik	
Die Wiederkehr des Schelms.....	133
Der demiurgische Trommler.....	151
Krieg und Komik.....	183
Die schwarze Köchin kommt.....	208
Die Aufhebung der Tragödie in Komik.....	247
Die Banalität des Bösen	
Eine ästhetische Kreuzung.....	257
Der Bildungsgang einer leeren Persönlichkeit.....	276
Hitler und seine Brüder.....	320
Zusammenfassung	333
Literaturverzeichnis	348

Abstract på dansk.....	369
Abstract in English.....	372

Vorwort

Diese Dissertation geht aus einem an der Universität Kopenhagen im Frühlingssemester 1996 stattgefundenen Seminar hervor, das den Titel "Literatur und Destruktion" trug. Obwohl ich wahrscheinlich schon damals die außerordentliche Relevanz dieses Themas wahrnahm, diente das Seminar zunächst als eine Selbsttherapie. Im Frühling 1994 erlebte ich in der Dänischen Südsee ein Unglück durch Kentern, in dem eine der zwei übrigen an Bord des Ruderboots befindlichen Personen ertrank. Dieses Erlebnis sollte in den kommenden Jahren mein Leben färben, und ich versuchte ständig, das Erlebnis in mein soziales Leben einzugliedern. Dies sollte sich aber als problematischer erweisen, als ich geglaubt hätte. Wie ich später durch Menschen, die plötzliche und unerwartete Todesfälle erlebt haben, erfahren habe, wollen die meisten nichts von dem Tod wissen, und statt Verständnis zu finden, wird einem ein tragisches Ereignis aufarbeitenden Menschen eher mit Ablehnung begegnet. In einer Erfolgskultur befaßt man sich nur ungern mit dem Leiden anderer Menschen. Der deutsche Psychoanalytiker Horst Eberhard Richter schreibt darüber:

Man soll zum Ausdruck bringen, daß man in Ordnung ist, und andere darin bestätigen, daß sie in Ordnung sind.¹

Deswegen bewog mich das oben erwähnte Seminar dazu, die Frage zu stellen: wie viel Tragödie kann die Gesellschaft ertragen? Nicht sehr viel meines Erachtens, und manchmal bezweifle ich auch, ob die Literatur dies für uns schafft. Ich danke Alda Joensen, Sigurds Schwester, Andreas Joensen, Sigurds Bruder, und Herger Joensen, Sigurds Mutter, für ihre positive Zustimmung, diese Dissertation dem Andenken an Sigurd Joensen zu widmen. Ich kannte leider Sigurd zu kurzzeitig, um mich als dessen Freund bezeichnen zu können; ich kann mich nur auf die Tatsache beziehen, daß ich die letzten Minuten seines Lebens zusammen mit ihm verbracht habe.

Ein Ph. D.-Stipendium zu erhalten, ist ein Glück und ein Privileg. Nicht nur sind mir dieses Glück und dieses Privileg zuteil geworden, sondern mir wurde auch beschert, unter den vorbildlichsten Kollegen zu arbeiten, die man sich vorstellen kann. Dafür danke ich: Lektor, dr. phil. Steffen Arndal,

¹ Horst Eberhard Richter, *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen*, Rowohlt, Hamburg 1979, S. 156.

Lektor, Dr. Christian Benne, Lektor, lic. phil. Sven Halse, Lektor Steen Kleemeyer, Lektor Uwe Helm Petersen, Sekretärin Birgitta Rosendal, Adjunkt Birgit Sandberg, Lektor Søren Schneider, Lektor Reinhold Schröder, Lektor Flemming Talbo Stubkjær und Professor, dr. phil. Bengt Algot Sørensen.

Die Süddänische Universität zeichnet sich durch ein offenes Milieu aus, und man kennt sich quer durch die Fachbereiche. Ich danke allen Kollegen an der humanistischen Fakultät für das Interesse, das sie meinem Projekt (und meiner Person) erwiesen haben. Lektor Jørgen Hass, dem wahren Philosophen, danke ich für viele unterhaltsame und intellektuell anregende Gespräche in der Uni-Mensa, und Lektor Therkel Stræde danke ich dafür, daß ich von seinen historischen Sachkenntnissen profitieren konnte und daß ich durch ihn den ehemaligen dänischen Widerstandskämpfer und Konzentrationslagerhäftling Jørgen Kieler kennenlernte. Ich danke außerdem meinem vorbildlichen Chef Johannes Nørregaard Frandsen dafür, daß er mir einen neuen Computer spendierte, nachdem ich Kaffee in meinen ersten Computer vergossen hatte.

Im Wintersemester 2002/03 absolvierte ich ein Forschungssemester an der Humboldt Universität in Berlin. Ich danke Professor, Dr. Klaus R. Scherpe und der Koordinatorin Dr. Elisabeth Wagner dafür, daß ich am Forschungskolleg "Gewalt im medialen Wandel" teilnehmen durfte, und ich danke Géraldine Kortmann und Manuela Schulz dafür, daß sie mich in ihre Arbeitsgruppe hereinließen.

Ohne gute Freund/e/innen unter den Doktoranden wäre ich aber trotzdem in einem luftleeren Raum erstickt. Ich danke Adjunkt Pia Thomsen dafür, daß sie da war. Ihre Anwesenheit war mir lieber, als sie je hat sich vorstellen können. Und ich danke Adjunkt, Ph. D. Nina Nørgaard für ihre chronische Sorge, daß ich mein Leben hier verpasse und daß sie mich manchmal aus meinem Büro hinausgelockt hat. In Jimmi Michelsen fand ich einen engen Freund, nachdem wir uns am Bahnhof in einen Zug nach Kopenhagen hineinirrt hatten, während wir in er Tat nach Sønderborg unterwegs waren. Søren Frank war für mich ein enger Gesprächspartner, besonders in Bezug auf das Thema Grass, und wir konnten immer eine Art Konsens erreichen, was im akademischen Milieu keine Selbstverständlichkeit ist.

Mit meinen Busenfreunden aus Kopenhagen, die heute in alle Winde zerstreut sind, habe ich immer noch den Kontakt aufrechterhalten. Ich danke Morten Egholm, der heute Lektor für Dänisch in Groningen ist, für viele bereichernde Unterhaltungen per E-Mail über fäkale Themen. Das hat wahrscheinlich dazu beigetragen, die Bänder zwischen der Universität Groningen und der

Süddänischen Universität weiter zu festigen. Jens Olsen, durch den ich meine erste philosophische Schulung erfuhr, danke ich dafür, daß er da war, wenn alles schief ging. Außerdem danke ich Kristian Pade Frederiksen für einen anregenden Gedankenaustausch, als dieses Projekt immer noch ein gemeinsames war.

Korrekturleserin war Melanie Trüe. Sie hat mich ferner bis zum Äußersten herausgefordert, was den Inhalt betrifft. Ich danke ihr für eine lehrreiche Zusammenarbeit, und hoffe, daß sie mir in den Fällen verzeiht, in denen ich ihre Räte nicht befolgt bin. Anne Leth Sørensen, die ursprünglich hätte Korrekturleserin sein sollen und die heute ein Ph. D.-Stipendium in Aarhus erhalten hat, danke ich für viele bereichernde Gedankenaustausche, was unser gemeinsames Interessengebiet, die deutsche Literatur, betrifft.

Nicht zuletzt danke ich meiner Betreuerin Lektor Annelise Ballegaard Petersen für ihre gewissenhaften und kritischen Kommentare zu meinen Textentwürfen.

Odense im August 2005

Lars Kiilerich Laustsen

Einleitung

Kunst und Theodizee

In seiner 1995 erschienenen Autobiographie *Der Ernstfall. Innenansichten des Krieges* schreibt Dieter Wellershoff, warum es seinerseits zu keinem Roman über den Zweiten Weltkrieg gekommen ist:

Doch die Versöhnung der Gegensätze durch die vollständige Erzählung der Lebensgeschichte ist nicht nur praktisch gesehen eine utopische Fiktion. Dazwischen stehen überall die Toten, die an einem solchen Austausch keinen Anteil mehr hätten. So wird wohl das Vergessen seine Arbeit tun.²

Die vollständige Erzählung, die die Sinnlosigkeit des Krieges aufheben würde, ist nicht möglich. Eine solche Erzählung könnte sich nicht mit den Opfern des Krieges messen. Das Grauen, das der Krieg verursacht hat, ist ein so unerfaßbares Trauma, daß es kaum Gegenstand einer künstlerischen Aufarbeitung werden kann. Deshalb ist es besser, das Vorhaben aufzugeben und den Fall der Vergessenheit anheim zu geben. Dieter Wellershoff bringt eine allgemeine Lage in der Literatur zum Ausdruck. Trotz der offensichtlichen Vordringlichkeit der literarischen Aufarbeitung solcher Kriegsgreuel bereitet die künstlerische Darstellung davon der Literatur Schwierigkeiten. Das 20. Jahrhundert ist dadurch gekennzeichnet, daß es auf der einen Seite große materielle Fortschritte erzielt hat, auf der anderen Seite die blutigste Ära in der Geschichte der Menschheit darstellt. Der englische Historiker Eric Hobsbawm schreibt in seinem Buch mit dem Titel *Age of Extremes*:

² Dieter Wellershoff, *Der Ernstfall. Innenansichten des Krieges*, Kiepenheuer & Witsch, S. 311-312.

Paradoxically, an era whose only claim to have benefited humanity rested on the enormous triumphs of a material progress based on science and technology ended in a rejection of these by substantial bodies of public opinion and people claiming to be thinkers in the West.³

Die großen Ideologien im 20. Jahrhundert, sei es der Faschismus, der Kapitalismus oder der Kommunismus, behaupteten alle von sich, daß sie dem Fortschritt der Menschheit dienen würden, aber zugleich brachten sie Tod und Zerstörung mit sich. Um ihre Einheitsideale zu realisieren, mußten sie bisher allgemein geltende Humanitätsideale außer Kraft setzen und ein aggressives Verhalten gegenüber denjenigen an den Tag legen, die nicht die gleiche ideologische Grundhaltung hatten. Hobsbawm schreibt darüber:

There was no other way left to define group identity, except by defining the outsiders who were not in it.⁴

Diese Lage spiegelt die generelle Krise im 20. Jahrhundert wider, die dem Verlust an den festen, im 19. Jahrhundert gegründeten Orientierungen entsprungen ist. Diese Krise kam zunächst im Ersten Weltkrieg zum Ausdruck, da die alten Imperien, Frankreich, England und Rußland auf der einen Seite, Deutschland und Österreich-Ungarn auf der anderen Seite, einander den Krieg erklärten. Dieser Krieg sollte sich als blutiger und langwieriger erweisen, als man vorausgesehen hatte, und nach dem Krieg sollte die Welt sich für immer verändern. Stefan Zweig schreibt in seinem Buch *Die Welt von gestern* über den Unterschied zwischen

³ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, 2002, S. 11.

⁴ Ebd.

ihm und denjenigen, die die Epoche vor dem Ersten Weltkrieg *nicht* erlebt haben, und ihre Erstauntheit, wenn er darüber berichtet:

Und ein geheimer Instinkt in mir gibt ihnen recht: zwischen unserem Heute, unserem Gestern und Vorgestern sind alle Brücken abgebrochen. Ich selbst kann nicht umhin, mich zu verwundern über die Fülle, die Vielfalt, die wir in den knappen Raum einer einzigen – freilich höchst unbequemen und gefährdeten – Existenz gepreßt haben, und schon gar, wenn ich sie mit der Lebensform meiner Vorfahren vergleiche.⁵

Viel zu viele epochale Ereignisse haben sich Zweig zufolge in seinem kurzen Lebensablauf vollzogen, und er muß zur Kenntnis nehmen, daß er keinen Zusammenhang darin herstellen kann, so wie es seine Vorfahren in ihrem Alltag konnten. Der Erste Weltkrieg bezeichnet den Anfang einer weniger bestimmbaren Epoche, in der der Mensch nicht länger den Abgrund, der sich bei den ihm zustoßenden Katastrophen eröffnet, bewältigen kann. So kann man feststellen, daß das 20. Jahrhundert die unruhigste Epoche unserer modernen Zeitrechnung darstellt. Es hat kaum ein Jahrhundert gegeben, in dem so viele Grenzverschiebungen und politische Veränderungen stattgefunden haben.⁶ Der schwedische Historiker Peter Englund schreibt, daß im 20. Jahrhundert mehr Menschen getötet worden sind als in allen vorhergegangenen Jahrhunderten zusammen: 183 Millionen Menschen.⁷ Er schreibt über diese Tatsache, die man heute als keinen Zufall betrachten kann:

⁵ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, S. Fischer Verlag, 1962, S. 8-9.

⁶ Vgl. Mark Mazower, *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, Penguin Books, 1999 (1998).

⁷ Vgl. Peter Englund, *Menschheit am Nullpunkt. Aus dem Abgrund des 20. Jahrhunderts*, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, S. 10.

Wir sind in jüngster Vergangenheit Zeuge von Ereignissen geworden, die uns die Frage aufzwingen, ob diese großen Tragödien vielleicht nicht nur temporäre, äußere Störungen waren, sondern vielleicht zum Teil die gleichen Wurzeln haben wie unsere offenkundigen Fortschritte. Und wir sehen uns heute sowohl von linker wie von rechter Seite auch mit massiven Versuchen konfrontiert, das Geschehene zu leugnen, eine Handlungsweise, deren logische Vollendung in der Wiederholung liegt. Deshalb ist es heute wichtiger als je zuvor, sich zu erinnern.⁸

Englund hebt hervor, daß man im 20. Jahrhundert einen blinden Glauben an den Fortschritt gehegt und zugleich die größten Tragödien überhaupt erlebt hat. Statt jene als zufällige Rückschläge in die Barbarei zu betrachten, hält er es für möglich, daß ein enger Zusammenhang zwischen dem Fortschritt und den erlebten Tragödien besteht. Der technische Fortschritt ermöglichte die Vernichtungsmethoden, durch die Menschen massenhaft im 20. Jahrhundert ausgerottet werden konnten. Diese Tatsache ruft ein geistesgeschichtliches Problem hervor, denn wie kann ein Jahrhundert, von dem man behauptet, daß es die höchste Stufe menschlicher Perfektibilität erreicht haben sollte, ein so destruktives Verhalten aufweisen? Diese Frage bezieht sich auf eine alte Diskussion, die in der Aufklärung erneute Aktualität gewann, und zwar auf die von dem Aufklärungsphilosophen Gottfried Wilhelm Leibniz aufgegriffene Theodizee-Frage. Der Satz aus Leibnizens *Theodizee* lautet, daß Gott die bestmögliche aller Welten geschaffen habe⁹, und darunter ist zu verstehen, daß die Welt zwar im Konkreten übel erscheinen kann, daß sie aber an sich gut ist. Im Weltprozeß ereignen sich scheinbar böse Vorfälle, aber auf die Dauer wird das Gute sich realisieren. Hegels

⁸ Ebd., S. 11.

⁹ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de theodicée sur la bonté de dieu, la liberté et l'origine du mal*, in: *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. VI, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1961, S. 107 f.

Geschichtsphilosophie bezieht sich auf diesen Gedankengang, und in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte heißt es über die sich in der Weltgeschichte realisierende Idee der Freiheit:

[...] dies ist die wahrhafte *Theodizee*, die Rechtfertigung Gottes in der Geschichte. Nur die Einsicht kann den Geist mit der Weltgeschichte und der Wirklichkeit versöhnen, daß das, was geschehen ist und alle Tage geschieht, nicht nur ohne Gott, sondern das Werk seiner selbst ist.¹⁰

Hegel betrachtet den Menschen als den unabhängigen Vollender des Weltprozesses, und indem jener den Weltprozeß betrachtet, wird er die immanente Idee des Fortschritts im Weltprozeß nachvollziehen können. Diese Weltauslegung ist nach dem Ersten Weltkrieg gescheitert, und an ihre Stelle ist eine abwartende Ernüchterung getreten. Die wahrgenommenen Fortschritte können nicht die genau so real vorhandenen Rückschläge ausgleichen. Wegen der Evidenz des vorhandenen Chaos kann die Täuschung eines Fortschritts nicht aufrechterhalten werden. Nach dem Ersten Weltkrieg hat der Fortschrittsglaube zwar fortgewirkt, aber hat an Überzeugungskraft verloren, und heute befindet man sich eher in einem postmodernen Vakuum, das von dem finnischen Philosophen Georg Henrik von Wright als eine verborgene Spannung zwischen der Lebenswelt und der Systemwelt bezeichnet wird. Dem technischen Fortschritt folgt nicht mit logischer Notwendigkeit ein Fortschritt auf dem humanen Gebiet.¹¹ Vor diesem Hintergrund stellt sich

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 540.

¹¹ Vgl. Georg Henrik von Wright, *Myten om framsteget. Tankar 1987-1992 med en intellektuell självbiografi*, Albert Bonnier Förlag, S. 50 ff. Von Wright bezieht sich dabei auf Jürgen Habermas und dessen Unterscheidung von Lebenswelt und System. Vgl. Jürgen Habermas, *Theorie des*

die Frage, ob die Kunst die implizite Sinnlosigkeit des Jahrhunderts erfassen kann. Kann sie dem unsichtbaren Grauen des Jahrhunderts einen dichterischen Ausdruck verleihen? "Was bleibt aber, stiften die Dichter."¹², heißt es bei Hölderlin, jedoch muß man sich fragen, ob die Dichtung einen Sinn da schaffen kann, wo es keinen Sinn gibt. Was fängt die Dichtung mit der Angst vor dem leeren Raum (*horror vacui*) an, die beim dichterischen Versuch entsteht, das destruktive Verhalten im 20. Jahrhundert aufzuarbeiten? Schon die Romantiker stießen auf dieses Problem, und sie mußten erkennen, daß ihre Einbildungskraft eine Kehrseite hatte und daß sie Gefahr liefen, sich eine nihilistische Grunderfahrung zu Eigen zu machen. Sie nahmen die im künstlerischen Schaffen verborgene Negativität wahr.¹³ Wie diese Negativität sich in der Dichtung im 20. Jahrhundert äußert, stellt das Problemfeld dieser Abhandlung dar.

Adorno vertritt die Auffassung, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei.¹⁴ Adorno stellt alle gesellschaftlichen Institutionen in Frage, sogar die Kunst, weil sie Gefahr läuft, wenn auch unbeabsichtigt, die bestehenden Machtstrukturen zu bejahen. Als Schreckbild hebt er die amerikanische Kulturindustrie hervor, und in der zentralen Schrift *Dialektik der Aufklärung* schreibt er zusammen mit Horkheimer über das die bürgerliche Kunst lenkende Prinzip:

kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 171 ff.

¹² Hölderlin, *Sämtliche Werke. Zweiter Band. Gedichte nach 1800*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1965, S. 198.

¹³ Vgl. Rüdiger Safranski, *Das Böse oder das Drama der Freiheit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 223 ff.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Prismen*, in: *Gesammelte Schriften 10·1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 30.

Das Prinzip der idealistischen Ästhetik, Zweckmäßigkeit ohne Zweck, ist die Umkehrung des Schemas, dem gesellschaftlich die bürgerliche Kunst gehorcht: der Zwecklosigkeit für Zwecke, die der Markt deklariert.¹⁵

Sie beziehen sich damit auf den kantischen Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck in *Kritik der Urteilskraft*, und er bezeichnet die sich jeder diskursiven Konzeptualisierung entthobene Wirkung des Schönen. Er bezeichnet das auf keinen Begriff zu bringende "uninteressierte Wohlgefallen".¹⁶ Durch den Chiasmus im obigen Zitat wird ausgedrückt, daß das Schöne heute zwar an sich leer ist, daß es aber dem ganz bestimmten Zweck dient, auf dem Markt verkauft zu werden. Es ist eine Ware geworden, die auf dem Markt an ihrem Tauschwert gemessen wird. Adorno kritisiert diese Verdinglichung der Kunst und strebt ein authentisches Kunstwerk an. In seinem Kafka-Essay bekommt man einen Hinweis darauf, wie das moderne Kunstwerk seiner Meinung nach aufzufassen ist. Er schreibt, daß im modernen Kunstwerk das kontemplative Verhältnis von Text und Leser ausgeschaltet worden ist, so daß ein direkter Zugang zu den Affekten des Lesers zustande gebracht wird. Das moderne Kunstwerk hat eine solche emotionale Wirkung auf den Leser, daß dieser "fürchten muß, das Erzählte käme auf ihn los wie Lokomotive aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik"¹⁷. Diese doppelte Exponierung der menschlichen Angst und der Modernität ("Lokomotive", "in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik") bringt das Moderne an sich zum Ausdruck. Die moderne Literatur gewährt dem Leser kein zusammenhängendes Weltbild, sondern bietet sich als eine seine Angst auslösende Drohung dar, von der seine ästhetischen Erwartungen herausgefordert werden. Adorno tritt für die die ganze Moderne kennzeichnende ästhetische

¹⁵ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 3*, S. 181.

¹⁶ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990, S. 58 ff.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Prismen*, S. 256.

Negativität ein.¹⁸ Es geht um das Ringen des Geistes mit dem Material, wobei das Material sich nicht gänzlich vom Gedanken durchdringen läßt, vielmehr bleibt im Kunstwerk ein Rest übrig, den Adorno als “das Nichtidentische“ bezeichnet.¹⁹ Er schreibt darüber in seinem Essay *Valéry's Abweichungen*:

Sie (Die Kunst, LKL) verschmilzt darum nicht bruchlos mit der totalen Rationalität, weil sie dem eigenen Begriff nach Abweichung ist, nur als solche in der rationalen Welt ihr Lebensrecht hat und die Kraft, sich zu behaupten.²⁰

Die Kunst stellt eine Kritik an der empirischen Wirklichkeit dar, und als Motto für Adornos Kunstauffassung könnte die von ihm und Horkheimer ursprünglich formulierte Motivation gelten, *Dialektik der Aufklärung* zu schreiben, in der es heißt:

Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.²¹

¹⁸ Ich beziehe mich auf Christoph Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 19 ff.

¹⁹ Hegel beschreibt diese Negativität in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, indem er die romantische Musik als das ideelle Zusammenspiel von Geist und Materie hervorhebt: "Als diese Negativität ist der Punkt in sich konkret und tätiges Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber in seinem Verhältnis zu sich selbst. Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton, das negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstrakte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen loslöst." Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 121. Im Unterschied zu Hegel hegt Adorno aber keinen Glauben an eine Versöhnung der phänomenologischen Erscheinung mit der abstrakten Idee.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, S. 158-202, in: *Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band 11*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 170.

²¹ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. 11.

Die gemeinsame Erfahrung des nationalsozialistischen Terrors, die einer ganzen Generation zuteil wurde, bildet den Ausgangspunkt für die kritische Theorie. Adorno und Horkheimer stellen sich die Frage, warum die Ideale der Aufklärung im 20. Jahrhundert nicht erfüllt werden, und sie kommen zum Ergebnis, daß dem Fortschritt ein Rückschritt innewohnt. „Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“²², heißt es, und damit ist gemeint, daß der Mensch in der Bemühung, die äußere Natur zu beherrschen, die Gewalt über seine innere Natur verliert. Das moderne Kunstwerk stellt die Wiederkehr dieser verdrängten Natur dar, und wie Adorno in Bezug auf die psychoanalytische Kunsttheorie schreibt, „liefert sie Glieder konkreter Vermittlung zwischen der Struktur von Gebilden und gesellschaftlichen“²³. Was Freud als das Unbewußte bezeichnet, ist die unbewältigte Natur in der Gesellschaft, so wie sie sich in den Phantasiegebilden des Kunstwerks äußert. Das Kunstwerk ist Adorno zufolge durch seinen Doppelcharakter „als autonom und fait social“ gekennzeichnet, und es besteht eine Spannung zwischen ihm und der Realität:

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.²⁴

Die Widersprüche der Gesellschaft äußern sich durch die Unvereinbarkeit der Form mit der gesellschaftlichen Logik. Die Form gehorcht einem anderen Gesetz außerhalb der empirischen Wirklichkeit, auch wenn das Kunstwerk per definitionem in der empirischen Wirklichkeit eingelagert ist. Diese dem Kunstwerk innewohnende Dissonanz führt auch zum häßlichen Kunstwerk, das Adorno zufolge eng mit dem technischen Fortschritt verknüpft ist:

²² Ebd., S. 16.

²³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 7*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 20.

²⁴ Ebd., S. 16.

Der Eindruck der Häßlichkeit von Technik und Industrielandschaft ist formal nicht zureichend erklärt, dürfte übrigens bei rein durchgebildeten und im Sinn von Adolf Loos ästhetisch integren Zweckformen fortbestehen. Er datiert zurück aufs Prinzip der Gewalt, des Zerstörenden. Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke mit dem, was Natur, wie sehr auch vermittelt, von sich aus sagen will. In der Technik ist Gewalt über Natur nicht durch Darstellung reflektiert, sondern tritt unmittelbar in den Blick.²⁵

Das Prinzip des Häßlichen äußert sich nicht durch die offensichtliche Häßlichkeit von Industriegebäuden und ihrem Inventar, da es darin einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Zweck untergeordnet ist, so wie es auch auf die auf Sachlichkeit basierende Architektur des österreichischen Architekten Adolf Loos zutrifft. Vielmehr ist das Häßliche auf das in der Natur verborgene Chaos zurückzuführen, und es muß in eine *künstlerische* Darstellung einbezogen werden, um ästhetisch zur Geltung gebracht zu werden. Das ist nicht in der industriellen Technik der Fall, weil sie die Naturbeherrschung per se darstellt. Das Häßliche ist Adorno zufolge die Wiederkehr des Archaischen, und es kommt durch sein Spannungsverhältnis zum Schönen zum Ausdruck. Dementsprechend bezieht Adorno sich auf Nietzsche und Schelling:

Nietzsches Satz, alle guten Dinge seien einmal arge Dinge gewesen, Schellings Einsicht vom Furchtbaren am Anfang könnten an der Kunst erfahren worden sein.²⁶

²⁵ Ebd., S. 75.

²⁶ Ebd., S. 76-77.

Die von Nietzsche in der *Genealogie der Moral* entwickelte Kritik an der Sprache, in der er heutige Begriffe auf ihren etymologisch-genealogischen und aus einer heutigen Perspektive negativen Ursprung zurückführt, spiegelt das immanente Vorhandensein des Häßlichen wider, so wie das Apollinische in der *Geburt der Tragödie* unlösbar mit dem Dionysischen zusammenhängt. Auf dieselbe Art und Weise ist die Schöpfung in Schellings Naturphilosophie auf ein Urchaos zurückzuführen, aus dem die zu realisierende Weltordnung erst hervorgegangen ist. Das Häßliche spiegelt nach Adorno das verdrängte menschliche Leiden wider, und er bezieht sich dabei auf das nationalsozialistische Regime, um diesen immanenten Widerspruch in der Zivilisation zu veranschaulichen:

Das Reich des Hitler hat, wie auf die gesamte bürgerliche Ideologie, auch darauf die Probe gemacht: je mehr in den Kellern gefoltert ward, desto unerbittlicher würde darüber gewacht, daß das Dach auf Säulen ruhe.²⁷

Das nationalsozialistische Regime hegte im Äußeren eine Vision der klassizistischen Reinheit, aber im Inneren wurde das menschliche Leiden in dessen Folterkellern praktiziert. Die ganze Zivilisation hegte einen festen Glauben an den Fortschritt, aber sie verdrängt dabei die immer noch nicht bewältigten dunklen Seiten der Natur. Vor dem Hintergrund der vorhandenen Inkongruenz zwischen dem Kunstwerk und der empirischen Wirklichkeit folgert Adorno, daß die Wahrheit des Kunstwerks auf der wirkungsästhetischen Ebene in den entscheidenden Momenten zum Ausdruck kommt, da das Subjekt eine magische Zusammenschmelzung mit dem Kunstwerk erfährt:

²⁷ Ebd., S. 79-80.

Betroffenheit durch bedeutende Werke benutzt diese nicht als Auslöser für eigene, sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick an, in denen der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung.²⁸

Der Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes bewirkt durch eine Erschütterung die Aufhebung des rezipierenden Subjekts, und jenes setzt sich über seine empirische Lage hinweg. Dadurch äußert sich die Objektivität des Kunstwerks:

Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein.²⁹

Adorno bezieht sich dabei auf die von Kant adaptierte Idee des Erhabenen, aber im Unterschied zu Kant, der sich in Bezug auf das Erhabene ausschließlich mit überwältigenden Naturphänomenen befaßt und sich in seinem Inneren damit beruhigen kann, bezieht Adorno die Kategorie in einen wirkungsästhetischen Kontext ein. So schreibt Kant am Ende seiner *Kritik der praktischen Vernunft*:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise suchen und bloß

²⁸ Ebd., S. 363.

²⁹ Ebd.

vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz.³⁰

Das Subjekt erlebt den Sternhimmel über sich als ein Zeichen der Ordnung, die von dem moralischen Gesetz in seinem Inneren garantiert wird. Das Erlebnis flößt ihm zwar Ehrfurcht ein, aber es erhält immer noch ein Wirklichkeitsverständnis aufrecht. Adorno zufolge findet hingegen bei dem Erlebnis des Kunstwerkes ein totaler Souveränitätsverzicht statt, so daß das Subjekt sich ganz und gar der ästhetischen Wirkung des Kunstwerkes hingibt. Adorno interessiert sich für den Grenzbereich, in dem die Möglichkeit zustande gebracht wird, daß die philosophischen Begriffe mit dem Nichtidentischen des Kunstwerkes kommunizieren können. Ihm ist klar, daß bereits die philosophischen Begriffe kompromittiert sind, aber die ästhetische Aneignung des Kunstwerkes ermöglicht ständig einen neuen Erkenntnisgewinn in der diskursiven Begriffssphäre der Philosophie. Adorno schreibt in seinen Entwürfen über den Ursprung der Kunst, daß das Kunstwerk ursprünglich dem Zweck gedient haben muß, dem Subjekt Schauer einzuflößen:

Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung; nichts ist Leben am Subjekt, als daß es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert.³¹

³⁰ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990, S. 186.

³¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 489-490.

Das Kunstwerk spiegelt die Unergründlichkeit des Nichtidentischen wider, weswegen Adorno anführen kann, daß die Gänsehaut das erste ästhetische Bild darstellen könnte. Das Subjekt erfährt seine eigene Ausgesetzttheit auf der Welt und muß darauf reagieren. Jene Ausgesetzttheit wird durch das jeweils vorhandene Material transzendiert, und die Entstehung des Kunstwerkes stellt eine vom Künstler realisierte Abwehrhandlung dar. Das Kunstwerk stellt also den Versuch dar, dem Schauer entgegenzuwirken, aber ist zugleich darauf zurückzuführen. Vor diesem Hintergrund kann man feststellen, daß Adorno hohe Ansprüche an die Kunst stellt. Auf der einen Seite fordert er den Rückfall auf eine archaische Stufe, auf der anderen Seite die höchste kulturelle Leistung unter Berücksichtigung des gemeinsamen zivilisatorischen Kulturguts. Daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei, heißt nicht, daß Kunst nicht mehr möglich ist, sondern daß sie nur bedingt zustande kommen kann. Sie muß den dem Fortschritt innewohnenden Rückschritt berücksichtigen und sich darüber hinwegsetzen können, d. h., daß sie sich auch über frühere Stufen ihrer eigenen Genese hinwegsetzen muß. Insofern stellt Adornos *Ästhetische Theorie* keine Abwicklung, sondern eine Rechtfertigung des Kunstwerkes vor dem Hintergrund der tatsächlichen Sinnlosigkeit dar.

Die Ästhetik des Schreckens *oder* die Plötzlichkeit

Schon die Romantiker hatten ein Gespür für die dunklen Kräfte, denen die Welt verfallen könnte. Friedrich Schlegel schreibt in seinen *Athenäums-Fragmenten*:

Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die ekzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgendwas drin ist, wenn sie nur original sind.³²

Die Poesie, die sich den möglichen pathologischen Zügen der Welterschöpfung widmet, ist auch berechtigt, zum Ausdruck zu kommen. Sie und andere ästhetischen Ausdrücke dienen alle dem Zweck, einmal eine Universalpoesie zu schaffen. In seiner Schrift über das Interessante *Über das Studium der griechischen Poesie* bevorzugt Schlegel deutlich die Kategorie des Häßlichen vor der Kategorie des Schönen:

Dies (Das Schöne, LKL) ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungerne, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung.³³

Das Häßliche bringt die Heterogenität der Welt deutlicher zum Ausdruck als das Schöne. Um es hervorzubringen, muß oft derselbe oder ein sogar noch größerer Aufwand an schöpferischer Kraft zustande gebracht werden als bei der Herstellung eines harmonischen Kunstwerkes. Schlegel nimmt damit die die Moderne kennzeichnende ästhetische Negativität vorweg. Das Häßliche ist das Ergebnis des mühsamen Ringens des Geistes mit dem Material.

³² Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, S. 165-255, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I* (Hrsg. Hans Eichner), Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, S. 187.

³³ Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 217-367, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erster Band* (Hrsg. Ernst Behler), Paderborn 1979, S. 219.

Das Interessante ist Schlegel zufolge Ausdruck der aktuellen Krise des Schönen, und es bezeichnet die Partikularität der Phänomene, von denen sich nicht länger eine Universalität ablesen läßt. Man fordert das Sensationelle und begnügt sich nicht länger mit einem “uninteressierten Wohlgefallen“:

Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftiger und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Piquanten und Frappanten übergehn. Das *Piquante* ist, was eine stumpfgewordene Empfindung reizt; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das *Fade* ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks.³⁴

Der Geschmack fordert immer mehr und hat die schon erlebten ästhetischen Eindrücke satt, und deswegen läßt er sich vom “Piquanten“ und “Frappanten“ anziehen, wobei er sich weiter abstumpfen läßt. Schlegel betrachtet diesen Umstand als die Ankündigung eines sich annähernden Todes. Das Subjekt ahnt das Nichts hinter den ästhetischen Phänomenen dieses Geschmacks – ein Ergebnis, zu dem auch Jean Baudrillard später in seinem Buch über Verführung in Bezug auf die Pornographie kommt.³⁵ Stattdessen hegt Schlegel einen Glauben an eine Neugeburt des Schönen und erwartet, daß eine neue Objektivität hergestellt wird. Aber wie Winfried Menninghaus in seinem Buch *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* über die oben erwähnte Textstelle schreibt, “figuriert das Ekelhafte hier [wohl zum ersten Mal] als Unterart einer modernen Ästhetik des Schocks und als beinahe

³⁴ Ebd., S. 254.

³⁵ Vgl. Jean Baudrillard, *De la Séduction*, éditions galilée, Paris 1979, S. 52.

unvermeidlicher Fluchtpunkt, als negatives Eschaton eines beschleunigten Reizverbrauchs des modernen Kunstsystems³⁶. Schlegel nimmt die moderne Ästhetik des Schocks vorweg, in der die künstlerische Imagination ihre äußerste Grenze erreicht. Man kann diese Erfahrung mit der Kategorie des Erhabenen vergleichen, die den Versuch der deutschen Aufklärung und der deutschen Klassik darstellt, mit einer solchen Orientierungskrise umzugehen. Analog zu dem dargelegten Phänomen in Schlegels Schrift bietet sich das Erhabene in Schillers Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* dar, das Schiller zufolge die Kategorie der grenzüberschreitenden ästhetischen Erfahrung, besonders in der Tragödie, darstellt:

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet also unserm sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit muß uns notwendig Unlust erwecken.³⁷

Man kann zu dem Punkt gelangen, an dem die sinnliche Welt nicht ausreicht, um den inneren Zustand eines Menschen zu beschreiben, und dieser Zustand bereitet dem Menschen Unbehagen, da er sich in dieser Lage einer geistigen Sphäre zuwenden muß. Die tragischen Helden wenden sich Schiller zufolge immer von der sinnlichen Welt ab, damit sie einer höheren moralischen Zweckmäßigkeit dienen können, und sie wählen den Tod, statt ihren

³⁶ Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 193.

³⁷ Friedrich Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, S. 358-372, in: *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Fünfter Band*, Carl Hanser Verlag, München 1967, S. 362.

sinnlichen Bedürfnissen nachzugeben. Dementsprechend schreibt Hegel über das Schicksal der tragischen Helden:

[...] die Kraft des Opfers besteht in dem Anschauen und Objektivieren der Verwicklung mit dem Unorganischen, durch welche Anschauung die Verwicklung gelöst, das Unorganische abgetrennt und, als solches anerkannt, hiermit selbst in die Indifferenz aufgenommen ist, das Lebendige aber, indem es das, was es als einen Teil seiner selbst weiß, in dasselbe legt und dem Tode opfert, dessen Recht zugleich anerkannt und zugleich sich davon gereinigt hat.³⁸

Hegel schreibt weiter:

Es ist dies nichts anderes als die Aufführung der Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich spielt, [...]³⁹

Die oft von dem tragischen Helden selbst verursachte Vernichtung seiner individuellen Existenz hängt mit dessen Anerkennung der objektiven Notwendigkeit seines Opfers zusammen. Die Tragödie stellt die Synthese von dem Besonderen und Allgemeinen dar, und der tragische Held opfert sich um des Gemeinwohls willen. Hegel nimmt damit das Prinzip der Dialektik in der *Phänomenologie des Geistes* vorweg, wobei der Geist durch die Auseinandersetzung mit dem Stoff eine Versöhnung mit dem Stoff zustande bringt. Das

³⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, S. 434-530, in: *Friedrich Hegel. Werke 2. Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 494-495.

³⁹ Ebd., S. 495.

tragische Moment wird zugunsten des dialektischen Prinzips aufgehoben.⁴⁰ Dementgegen schreibt Heinrich von Kleist bei der Fertigstellung seines Dramas *Penthesilea* in einem Brief an Marie von Kleist über die bedauerliche Tendenz beim Publikum, eine moralische Lehre aus der Tragödie ziehen zu wollen, und diese Tendenz ist ihm zufolge auf die Frauen zurückzuführen:

Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen wären.⁴¹

Kleist bezieht sich auf die Tatsache, daß die Rollen im griechischen Theater ursprünglich ausschließlich durch Männer besetzt waren, und er unterstellt, daß die Teilnahme der Frauen das Theater zerstört hat. Wovon Kleist sich aber in Wirklichkeit distanziert, ist die von Aristoteles in seiner *Poetik* vorgenommene Zählung des Grauens. Durch Furcht und Mitleid sollte das Publikum eine Reinigung erfahren und damit Affekte dieser Art beseitigen.⁴² Kleist lehnt die Idee ab, daß das Theater die menschlichen Affekte zügeln soll, vielmehr stellt es die Möglichkeit dar, sich durch die vorgeführten Irrwege der menschlichen Leidenschaften zu stärken. Dementsprechend schreibt er in einem anderen Brief an Marie von Kleist über sein Drama *Penthesilea*, daß “der ganze Schmutz zugleich und Glanz“ seiner Seele darin liege.⁴³ Die im irdischen Pfuhl besudelte Gesinnung des Menschen, der Schmutz, und die idealgesehen wahre Auffassung der Welt, der Glanz, streiten sich miteinander als zwei

⁴⁰ Vgl. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, S. 151- 286, in: *Peter Szondi. Schriften I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 166 ff.

⁴¹ Heinrich von Kleist, *Briefe von und an Kleist*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1978, S. 387.

⁴² Vgl. Aristoteles, *Über die Dichtkunst* (Hrsg. Franz Susemihl), in: *Aristoteles. Werke. Griechisch und deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen. Band 4*, Scientia Verlag, Aalen 1978, S. 91 f.

⁴³ Heinrich von Kleist, *Briefe von und an Kleist*, in: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1978, S. 388.

gegensätzliche Prinzipien, so wie es überhaupt für das Prinzip der Negativität charakteristisch ist. So gerät Penthesilea im Trauerspiel *Penthesilea* in der letzten entscheidenden Schlacht in einen solchen Affekt, daß sie Achilles vor Wut auffrißt, und erst zu spät wird ihr klar, daß ihre Aggression in Wirklichkeit Ausdruck der Liebe war. Die irdischen Gefühle, die der Konvention des Gesetzes entsprungen sind, demzufolge die Amazonenkönigin ihren Gatten nur im Kampf gewinnen kann, lassen sich nicht mit dem reinen Gefühl der Liebe vereinigen. Man kann damit nicht im Werke Kleists jene positive Anthropologie zur Kenntnis nehmen, die immer noch im Werke Schillers vorhanden ist, und Kleists Werk läßt sich nicht in das positive historistische System Hegels eingliedern.

Hegel hat ferner einen scharfen Blick für diejenigen Dichter, die ihm nicht gefallen, und darunter ist gerade Kleist neben E. T. A. Hoffmann einzureihen, da sowohl Kleist als auch E. T. A. Hoffmann sich einer unbestimmbaren Wirklichkeit widmen. In seinen Vorlesungen über die Ästhetik schreibt er über die dramatischen Charakteren, die er, verglichen zu seiner Philosophie, für abwegig hält:

Hierher gehört das Magische, Magnetische, Dämonische, die vornehme Gespöntigkeit des Hellsehens, die Krankheit des Schlafwanderns usf. Das lebendig seinsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältnis zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andererseits seinem Innen ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekanntem Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereich der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere

hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem *Prinzen von Homburg* Beispiele liefern.⁴⁴

Heinrich von Kleist und E. T. A. Hoffmann befassen sich mit einer uneigentlichen Wirklichkeit, die sowohl im Inneren der Personen eingelagert als auch auf ein transzendentes Prinzip zurückzuführen ist. Sie schildern das Schauerliche, das einem diesseitigen Verständnis entfremdet ist, wohingegen Hegel von der Kunst fordert, daß sie durchsichtig sein soll, so daß sie die Realisation des Geistes im Stoff widerspiegeln kann. Sowohl Heinrich von Kleist als auch E. T. A. Hoffmann beziehen sich auf die Wissenschaft des animalischen Magnetismus, die im romantischen Zeitalter allgemeine Anerkennung fand, und in den von dem animalischen Magnetismus dargestellten Fällen der somnambulen Übertragung konnte eine Person eine Persönlichkeit von viel größerem geistigem und sinnlichem Intellekt entwickeln.⁴⁵ Daß die davon adaptierte Einsicht determinierend für die Lektüre der Werke dieser zwei Dichter ist, heißt, daß die von ihnen dargestellten Handlungsverläufe nicht an sich logisch sind, vielmehr kommt der dichterische Ausdruck durch den Zwiespalt zwischen der dargestellten Wirklichkeit und der genauso realen anderen Wirklichkeit zustande. Die Wirklichkeit wird auf einen begrenzten Ausschnitt reduziert und konkurriert mit einer anderen Wirklichkeit bzw. mit anderen Wirklichkeiten. Im Werke Kleists äußert dies sich durch die Gegenüberstellung einer krassen Wirklichkeit, in der die Personen ihren falschen Gefühlen preisgegeben sind, und einer idealen Wirklichkeit, in der sie Zugang zu einer ihnen ansonsten unbekanntem Einsicht gewinnen. Im Werke E. T. A. Hoffmanns kommt der Zwiespalt dadurch zum Ausdruck, daß die Personen ständig Gefahr laufen, in den Bann der unbewußten

⁴⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 314-315.

⁴⁵ Vgl. Uffe Hansen, *Der Aufklärer in extremis. Heinrich von Kleists "Die Marquise von O..." und die Psychologie des Unbewußten Jahre 1807*, in: *Text & Kontext. Aufklärung als Problem und Aufgabe. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen*, Wilhelm Fink Verlag, Kopenhagen-München 1994, S. 216-234.

dämonischen Kräfte ihres Inneren zu geraten. So kann man feststellen, daß Heinrich von Kleist im Unterschied zu E. T. A. Hoffmann, der einen *entsetzten* Zugang zum Unbewußten dieser anderen Wirklichkeit hegt, sich von jener anderen Wirklichkeit faszinieren läßt.⁴⁶ Hegel lehnt diese Kunst als überflüssig ab. Er betrachtet sie als wesenlos und kann sie nicht in jenes sinnvolle Projekt einordnen, das ihm zufolge die Weltgeschichte darstellt. Diese Kunst bestätigt die Idee der Theodizee nicht. Er hält nur diejenigen ästhetischen Ausdrücke für gelungen, die sein philosophisches System bestätigen. Vor diesem Hintergrund wurde das Buch *Die Ästhetik des Hässlichen* von dem Hegel-Schüler Karl Rosenkranz verfaßt, in dem es jenem darauf ankommt, eine dialektische Integration des Häßlichen zu vollziehen.⁴⁷ Es stellt sich aber die Frage, ob das Böse sich nicht – wie es von Karl Heinz Bohrer in dessen Artikel *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?* dargelegt wird – in Bezug auf die genannten Werke als eine selbständige ästhetische Kategorie errichten läßt.⁴⁸ Wie Rolf Grimminger in dessen Buch *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung* behauptet, faßte man schon im 18. Jahrhundert und vor allem in der deutschen Romantik Interesse für die dunklen Seiten der Menschenseele, weswegen Grimminger die von Adorno und Horkheimer dargelegte Dialektik der Aufklärung auf jene ästhetischen Bewegungen der Gegenaufklärung im 18. Jahrhundert überträgt.⁴⁹

In seiner 1978 als Buch erschienenen Dissertation *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* nimmt Karl Heinz Bohrer die Romantik zum Ausgangspunkt seiner Darstellung des Schreckens als einer ästhetischen Kategorie. Die Romantik bereitet den Weg für die moderne Erfahrung des Schreckens, und

⁴⁶ Vgl. Uffe Hansen, *Det gotiske laboratorium. Om det alt andet end "spekulative" i romantisk psykologi*, in: *Ny poetik*, 1, 1993, S. 22-33.

⁴⁷ Vgl. Karl Rosenkranz, *Die Ästhetik des Hässlichen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.

⁴⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Das Böse - eine ästhetische Kategorie?* in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 6, 39. Jahrgang, Juni 1985, S. 459-473.

⁴⁹ Vgl. Rolf Grimminger, *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1990, S. IV ff.

Bohrer benutzt Ernst Jünger als den Exponent dieser Erfahrung, da jener geradezu die Faszination des Schreckens im Krieg und deren Umgestaltung in einen ästhetischen Ausdruck verkörpert. Bohrer betrachtet jedoch den Schrecken als eine generelle, für die Moderne kennzeichnende Kategorie, was er in seinem Buch *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* näher erläutert. Darin heißt es über die Plötzlichkeit, einen mit dem Schrecken eng verknüpften Begriff, daß sie “zentrale Denkbilder bzw. Mythologeme“ darstelle,

die der Natur und des Todes eingedenk keine Kontinuität zwischen dem Sein und den Zwecken herstellen. Indem sie sich Vermittlungen enthalten, empfehlen sie sich für einen Begriff des Artefakts und der Seele des Menschen, der neben den aktuellen Versuchen zum Begründungszusammenhang von Ästhetik und Geschichte um so besser bestehen könnte, als diese immer wieder an ihrer ethischen und geschichtsphilosophischen Prämisse scheitern. Das anthropologisch-ästhetische Symbol hingegen eröffnet erst jene Möglichkeit des Regressus und des Progressus, die die Freiheit der Zukunft insofern sichert, als kein Begriff sie festlegt. Das “*Plötzliche*“ ist also nicht bloß Kategorie für die Phänomenalität des Kunstwerks in wirkungsästhetischer Rücksicht, sondern markiert auch die Sperre gegen einen geschichtsphilosophischen oder systemtheoretisch entstellten Zeitbegriff.⁵⁰

Das Plötzliche bezeichnet den Punkt, an dem der Mensch seine bisherigen Orientierungen verliert. Es bezeichnet den Augenblick, in dem er auf alle bisherigen Denkmodelle verzichtet. Dafür tritt ein Vakuum ein, in dem er eine sensationell neue, sich jeder begrifflichen Aufarbeitung entziehende Erfahrung macht. Bohrer legt Wert darauf, die Offenheit dieser

⁵⁰ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 9-10.

Lage hervorzuheben, so daß darüber kein voreiliges ethisches bzw. geschichtsphilosophisches Urteil gefällt werden kann, denn damit wäre die Erfahrung schon in eine Kontinuität eingeordnet und die Offenheit der Erfahrung aufgehoben. Worauf Bohrer hinaus will, ist, die Erfahrung des totalen Chaos zu fesseln, denn darin verbirgt sich die Potentialität des Augenblickes. Das ist nicht zuletzt auf der wirkungsästhetischen Ebene von Bedeutung, weil jener Augenblick die nicht-verbalisierte Zusammenschmelzung des Lesers mit dem Kunstwerk bezeichnet.⁵¹ Wie Adorno will Bohrer das Moment festhalten, in dem die ästhetische Erfahrung sich über das begriffliche Verständnis einer Sache hinwegsetzt.

In seiner Darstellung der ästhetischen Kategorie des Schreckens bezieht Bohrer sich auf Walter Benjamins Schrift *Über einige Motive bei Baudelaire*, der er wahrscheinlich seinen Begriff des Schreckens entlehnt hat, und darin beschreibt Benjamin diese Erfahrung in Baudelaires *Fleurs du mal*, in denen das lyrische Ich von einigen momentanen Eindrücken aus der Großstadt gebannt und gezeichnet wird. Benjamin zitiert den Dichter, indem jener die künstlerische Wiederherstellung des vom lyrischen Ich erlebten Schreckens veranschaulichen will:

Er spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit.⁵²

Der Dichter hält am Schrecken fest und verleiht dem Augenblick eine literarische Form, bevor er wegen des äußeren Drucks aufgibt. Benjamin bezieht sich seinerseits auf die von

⁵¹ Wie Wolfgang Iser schreibt, muß man, was die konkret aktualisierte Lektüre des Lesers betrifft, zwischen dem Sinn des Textes, einem an sich ästhetischen Begriff, und der Bedeutung des Textes, einem an sich diskursiven Begriff, unterscheiden. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1984, S. 42 ff.

⁵² Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 605-653, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I-2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 615-616.

Freud 1920 erschienene Schrift *Jenseits des Lustprinzips*, in der Freud zum ersten Mal die Aufmerksamkeit darauf hinlenkt, daß der Mensch einen Todestrieb hat. So bezieht Bohrer sich zwar auf Benjamins Schrift über Baudelaire, aber das von ihm adaptierte Begriff des Schreckens ist auf Freuds Schrift *Jenseits des Lustprinzips* zurückzuführen, weswegen ich zunächst die in dieser Schrift entworfene Theorie darlegen will, zumal sie symptomatisch für die generelle Erfahrung der kriegführenden Mächte nach dem Ersten Weltkrieg ist: sie können nicht länger einen blinden Glauben an den Fortschritt hegen, sondern werden durch die von mir schon erwähnte Ernüchterung gekennzeichnet. In der Schrift *Jenseits des Lustprinzips* schreibt Freud über den Schrecken, daß er “den Zustand [benennt], in den man gerät, wenn man in Gefahr kommt, ohne auf sie vorbereitet zu sein“, und daß er “das Moment der Überraschung [betont]“⁵³. Die Schrift entstand vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs, in dem viele Soldaten einen Schock im Schlachtfeld erlitten hatten, weswegen sie später zu Freud als Patienten kamen. Freud wunderte sich darüber, daß solche Patienten die Neigung hatten, das Schockerlebnis im Traum zu wiederholen. Das stritt gegen das bisher in der Psychoanalyse geltende Dogma, daß jeder Traum eine Wunscherfüllung darstelle.⁵⁴ Freud stellt deswegen die These auf, daß der Mensch mit einem Reizschutz versehen ist und daß jenem die Funktion zugeteilt ist, den Organismus gegen zu kräftige Reizungen von außen her zu schützen:

Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem

⁵³ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 213-272, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 223.

⁵⁴ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Band II*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 137 ff.

gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.⁵⁵

Der Reizschutz bewirkt, daß der Mensch ein stabiles Wirklichkeitsverständnis aufrechterhalten kann, ohne daß er durch zu überwältigende Erlebnisse von außen her bedroht wird. Wenn er gewaltsamen Erlebnissen ausgesetzt wird, entsteht aber eine traumatische Fixierung, die auf den Durchbruch des Reizschutzes durch Regungen von außen her zurückzuführen ist:

Solche Regungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische*.⁵⁶

Wenn der Mensch folglich das Schockerlebnis im Traum wiederholt, versucht er, retrospektiv eine Angstbereitschaft aufzubauen:

Diese Träume suchen die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen, deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Neurose geworden ist.⁵⁷

Der Schock bedeutet, daß er ständig dem Erlebnis auf den Grund gehen muß, das die Neurose verursacht hat. Wie die Romantiker nimmt er zur Kenntnis, daß die ihm zur Verfügung gestellte Einbildungskraft nicht dem von ihm erlebten Schock gewachsen ist. Er muß ständig davor kapitulieren und kann das Schockerlebnis nicht beseitigen. Freud folgert daraus, daß

⁵⁵ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 213-272, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, S. 237.

⁵⁶ Ebd., S. 239.

⁵⁷ Ebd., S. 241-242.

der Mensch einem ursprünglicheren Trieb unterworfen ist, den er mit dem Tod gleichsetzt. Jeder Organismus strebt danach, seinen ursprünglichen amorphen Zustand wiederherzustellen, was selbstverständlich nicht dem geltenden Paradigma der Veränderung und des Fortschritts entspricht:

Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod*, und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende*.⁵⁸

Der Organismus will zu dem ursprünglichen Zustand zurückfinden, und der dazwischenliegende belebte Zustand muß als eine Ablenkung von diesem Zustand aufgefaßt werden. Freud zieht die Konsequenz dieses Gedankenganges und setzt sich mit der Täuschung auseinander, daß der menschliche Organismus seine eigene Vervollkommnung bezwecken sollte:

Vielen von uns mag es auch schwer werden, auf den Glauben zu verzichten, daß im Menschen selbst ein Trieb zur Vervollkommnung wohnt, der ihn auf seine gegenwärtige Höhe geistiger Leistung und ethischer Sublimierung gebracht hat und von dem man erwarten darf, daß er seine Entwicklung zum Übermenschen besorgen wird. Allein ich

⁵⁸ Ebd., S. 248.

glaube nicht an einen solchen inneren Trieb und sehe keinen Weg, diese wohltuende Illusion zu schonen. Die bisherige Entwicklung des Menschen scheint mir keiner anderen Erklärung zu bedürfen als die der Tiere, und was man an einer Minderzahl von menschlichen Individuen als rastlosen Drang zu weiterer Vervollkommnung beobachtet, läßt sich ungezwungen als Folge der Triebverdrängung verstehen, auf welche das Wertvollste an der menschlichen Kultur aufgebaut ist.⁵⁹

Die letzte Reminiszenz des deutschen Idealismus, und zwar der Glaube daran, daß der Mensch es im Laufe der Geschichte zu einer bisher ungesehenen Vervollkommnung bringen wird, wird geleugnet. Freud hegt keinen Glauben an den geistigen und technischen Fortschritt, womit die Idee der Theodizee abgelehnt wird. Er betrachtet die Kultur als ein Anhängsel der verdrängten Triebe, wobei er zwar die Leistungen der Kultur anerkennt, ihnen aber keinen Vorrang einräumt. Die ursprünglichen Triebe werden sich trotz der von der Kultur aufgeführten Bollwerke dagegen durchsetzen.⁶⁰ Benjamin überträgt diese Theorie auf die von Baudelaire verfaßten Gedichte aus der Großstadt, in denen das lyrische Ich von plötzlichen Erlebnissen heimgesucht wird. In der Metropole, der Chiffre der Modernität, läßt es sich von den ihm überlegenen Kräften überwältigen. So schreibt Baudelaire in der Anfangsstrophe des Gedichts *Le Soleil*:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures

Les persiennes, abri des secrètes luxures,

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

⁵⁹ Ebd., S. 251.

⁶⁰ Diese Gedanken werden in der 1930 erschienenen Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* weiter ausgeführt. Vgl. *Sigmund Freud. Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 191-270.

Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hazards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.⁶¹

Der früher erwähnte Gefechtsmetapher wird darin wieder aufgenommen, und das lyrische Ich kämpft mit dem Chaos von Eindrücken, das ihm auf seinem Weg begegnet. Karl Heinz Bohrer überträgt wiederum diese Idee auf Ernst Jüngers Kriegserlebnisse, deren Grauen sich ebenso in den Alltag ausdehnt. Ernst Jünger schreibt im *Kampf als inneres Erlebnis* über die Lage im Schlachtfeld: "Unaufhörlich schmettern Eindrücke ins Gehirn, [...]"⁶² Diese Erfahrung kehrt Bohrer zufolge wieder in Friedenszeiten, und er schreibt darüber:

Die Wahrnehmung steht unter dem Modus des "Plötzlichen". Dieser im Ersten Weltkrieg schon entwickelte Perspektivismus ist in der Nachkriegszeit nicht aufgegeben worden. Vielmehr ist das einmal gelernte, berechtigte Mißtrauen gegenüber dem nächsten Augenblick nur von der elementaren Situation auf die soziale und psychologische übertragen worden.⁶³

Das Plötzliche bezeichnet die vom Schrecken verursachte Ungewißheit darüber, was im nächsten Augenblick kommen wird. Um diese Kategorie zu beschreiben, zieht Bohrer Kierkegaards Schrift *Der Begriff Angst* heran, in der es über das Plötzliche heißt: "Das

⁶¹ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Librairie José Corti, 1968, S. 163.

⁶² Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, S. 9-103, in: *Ernst Jünger. Sämtliche Werke. Essays I. Betrachtungen zur Zeit*, Klett-Cotta, Stuttgart 1980, S. 90.

⁶³ Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Carl Hanser Verlag, München 1978, S. 190.

*Dämonische ist das Plötzliche.*⁶⁴ Das Plötzliche ist die Wahrnehmung einer Veränderung im geistigen Befinden eines Menschen, wenn dieser feststellen muß, daß er seine bisherigen Paradigmen keine Geltung mehr haben und daß er im Begriff ist, zu erkennen, daß seine jetzige Lage einen Irrweg darstellt. Kierkegaard schreibt weiter:

Das Dämonische wird als das Verschlussene bestimmt, wenn man an den Gehalt denkt, es wird als das Plötzliche bestimmt, wenn man an die Zeit denkt.⁶⁵

Das Verschlussene ist die notwendige Folge der vom Menschen wahrgenommenen Veränderung in seinem geistigen Befinden, wobei er eine Einsicht gewinnt, die sich der Kommunikation mit dem Äußeren entzieht. Das Plötzliche bezeichnet die Manifestation dieser neuen Einsicht in dem zeitlichen Kontinuum: in einem entscheidenden Augenblick überfällt den Menschen ein ihn von seinem sozialen Kontext entbindendes kosmisches Grauen, das Kierkegaard zufolge die Ankündigung der Individualität darstellt. Die Kommunikation ist Kierkegaard zufolge "Ausdruck für die Kontinuität, und die Negation der Kontinuität ist das Plötzliche"⁶⁶. Das Plötzliche schließt die organisch kontinuierliche Entwicklung ab und eröffnet eine neue vertikale Perspektive. Die Kontinuität des Verschlussenen hat deswegen "einen Schein von Kontinuität", und Kierkegaard vergleicht jene mit dem

⁶⁴ Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung des dogmatischen Problems der Erbsünde*, Rowohlt, 1960, S. 118.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

Schwindelgefühl, welches ein Kreisel, der sich beständig auf seiner Spitze dreht, haben muß.⁶⁷

Der Mensch wird von einem kosmischen Gefühl ergriffen, ohne notwendig von außen her den Eindruck fehlender Festigkeit zu erwecken. Er erhält immer noch eine Art Bezug auf das übrige Menschenleben aufrecht:

Im Verhältnis zu dieser Kontinuität wird nun gerade die Scheinkontinuität jener Verslossenheit sich als das Plötzliche zeigen. In einem Augenblick ist es da, im nächsten ist es fort, und ebenso wie es fort ist, ist es auch wiederum ganz und vollständig da. Es läßt sich nicht einarbeiten in eine Kontinuität oder durcharbeiten zu einer Kontinuität, aber das, was sich so äußert, ist gerade das Plötzliche.⁶⁸

Der Mensch ist von seiner neuen Einsicht durchdrungen, aber da jene sich der Sprache entzieht, kann er ihr keinen Ausdruck verleihen. Er erhält eine Scheinkontinuität aufrecht, die in Wirklichkeit einen qualitativen Erkenntnisgewinn verschleiert. Kierkegaard verleiht dem Plötzlichen einen ästhetischen Ausdruck, indem er die ästhetische Vorführung des Plötzlichen auf der Bühne zu schildern versucht. Er bezieht sich zunächst auf die Mephistopheles-Figur aus Goethes *Faust*, die darin ihm zufolge “zu einem boshaften, witzigen, intriganten Kopf [verflüchtigt wird]“⁶⁹, und schlägt stattdessen vor, die Mephistopheles-Figur *mimisch* darzustellen:

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 118-119.

⁶⁹ Ebd.

Nicht die entsetzlichsten Worte, die aus dem Abgrund der Bosheit heraufschallen, vermögen eine Wirkung hervorzubringen wie die Plötzlichkeit des Sprunges, die im Bereich des Mimischen liegt. Wenn das Wort auch entsetzlich ist, wenn es auch ein Shakespeare, ein Byron, ein Shelley ist, der das Schweigen bricht, das Wort bewahrt allezeit seine erlösende Macht; denn selbst alle Verzweiflung und aller Schrecken des Bösen in einem Wort ist doch nicht so schrecklich wie das Schweigen. Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß deshalb das Mimische als solches das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville ein großes Verdienst um die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Schrecken, der einen ergreift, wenn man sieht, wie Mephistopheles zum Fenster hereinspringt und in der Stellung des Sprunges stehen bleibt!⁷⁰

Das Mimische stellt in der im Ballett aufgeführten Darstellung der Mephistopheles-Figur das Unnennbare dar, das von keinem sprachlichen Ausdruck erfaßt werden kann. So wie Don Juan in der Abhandlung *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das Musikalisch-Erotische* vor allem durch das Musikalische vertreten wird, drückt sich das Dämonische der Mephistopheles-Figur vor allem durch das Mimische aus. Der Sprung, den Mephistopheles beim Betreten der Bühne ausführt, versinnbildlicht den existenziellen Sprung, dem der Mensch durch die Erfahrung des Plötzlichen gegenübersteht. Jener wendet sich, auf jeden Fall in seinem Inneren, von seinem bisherigen Leben ab und wird für eine religiöse Erkenntnis empfänglich. Ganz zu Recht hebt Kierkegaard hervor, daß der dargestellte Auftritt nicht das Plötzliche an sich, sondern lediglich die Idee des Plötzlichen darstellt, und so wie die von Don Juan verkörperte Idee in der Abhandlung *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das*

⁷⁰ Ebd., S. 120.

Musikalisch-Erotische durch die ekphrastische Wiedergabe eines Dr. W. Vollmers *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen* entliehenen Stahlstiches zum Ausdruck gebracht wird, spiegelt der Auftritt Mephistopheles' gemäß dem Prinzip der ästhetischen Negativität den *psychologischen* Übergang zu einer möglichen religiösen Optik wider.⁷¹ Kierkegaard bezeichnet diesen Übergang als das Dämonische, und jener äußert sich entweder als "Angst vor dem Guten" oder "Angst vor dem Bösen"⁷², was darauf zurückzuführen ist, daß der Mensch in dieser Lage außerstande ist, die ihm per definitionem gewährte Freiheit auf sich zu nehmen. Karl Heinz Bohrer interessiert sich gerade für diesen existentiellen Nullpunkt im Leben, da jener die Unintegrierbarkeit des Augenblicks in eine Kontinuität widerspiegelt. Bohrer bezeichnet ihn als "die Epiphanie des Augenblicks", da er den Augenblick bezeichnet, in dem der Künstler es schafft, die Orientierungslosigkeit der Moderne zum Ausdruck zu bringen:

Die "Epiphanie" des "Augenblicks" ist ihm (dem Künstler, LKL) das einzig substantiell Gebliebene. Es ist nicht "symbolisch" interpretierbar, weist nicht über sich hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.⁷³

Der Künstler gliedert den Augenblick in eine ihm vorgegebene Gattung ein und bringt eine Erfahrung zustande, die in Wirklichkeit das Darstellungsvermögen des von ihm hervorgebrachten künstlerischen Konstrukts in Frage stellt.⁷⁴ Dem Protagonisten geht das Chaos der ihm verborgenen Hinterwelt auf, weswegen er dazu bewogen wird, sich von

⁷¹ Vgl. Isak Winkel Holm, *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards Poetik*, Gyldendal, København 1998, S. 26 ff.

⁷² Søren Kierkegaard, *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung des dogmatischen Problems der Erbsünde*, S. 123.

⁷³ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 63.

⁷⁴ Bohrer demonstriert dies auf Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte*. Vgl. ebd., S. 59 ff.

seinem bisherigen Leben zu distanzieren.⁷⁵ Dieser Punkt bezeichnet den äußersten Rand des für den Künstler realisierbaren Darstellungsvermögens, und er stellt ein Vakuum dar, das mit einer Leerstelle im Sinne Wolfgang Iser's gleichzusetzen ist.⁷⁶ Wie in den von Freud dargestellten Kriegsneurosen stellt das künstlerische Konstrukt den Versuch dar, sich einer undarstellbaren Mitte jenseits des Lebens anzunähern, und wie Adorno fordert, soll der Mensch dabei schließlich im Kunstwerk in einen solchen Affekt versetzt werden, daß er erschauert. Man kann diese Erfahrung mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen gleichsetzen, über die Schiller in *Über das Erhabene* schreibt:

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern *plötzlich* (meine Hervorhebung, LKL) und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte [...]. [...], er erinnert sich seiner bessern Bestimmung, wirft sich in die Wellen und ist frei.⁷⁷

⁷⁵ Mit dem Begriff Hinterwelt beziehe ich mich auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 275-561, in: *Friedrich Nietzsche. Zweiter Band. Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), Carl Hanser Verlag, München 1966, S. 463. Nietzsche beschreibt die Erfahrung des Plötzlichen in der *Geburt der Tragödie*, indem er Apollo als das *principium individuationis* bezeichnet und im Anschluß daran mit Bezug auf Schopenhauer die plötzliche Einsicht in die dionysische Hinterwelt beschreibt: "An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er *plötzlich* (meine hervorhebung, LKL) an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grund, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird." Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Erster Band. Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), Carl Hanser Verlag, München 1966, S. 24.

⁷⁶ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 284 ff.

⁷⁷ Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, S. 792-808, in: *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Fünfter Band*, S. 799-800.

Der Mensch erkennt sein unzulängliches Verständnis der universellen Gesetzmäßigkeiten und steht einer übersinnlichen Erfahrung gegenüber, die ihn an seinen geistigen Ursprung erinnert. Das Schöne erweist sich als eine Täuschung, und er setzt sich über diesen ihm durchschaubaren Zustand hinweg. Im Unterschied zu Schiller liegt diese Erfahrung aber Karl Heinz Bohrer zufolge nicht in einer universellen Vernunft begründet, sondern äußert sich als ästhetische Negativität. Der ästhetische Schein stellt ein Zerrbild der dem Menschen bekannten Wirklichkeit dar, und so läßt Louis-Ferdinand Céline seine Hauptperson in seinem Roman *Voyage au bout de la nuit* über den Vormarsch des französischen Heeres während des Ersten Weltkriegs erzählen:

Nous dûmes donc courir les embuscades pendant des nuits et des nuits imbéciles qui se suivaient, rien qu'avec l'espérance de moins en moins raisonnable d'en revenir et celle-là seulement et aussi que si on en revenait qu'on n'oublierait jamais, qu'on avait découvert sur la terre un homme bâti comme vous et moi, mais bien plus charognard que les crocodiles et les requins qui passent entre deux eaux la gueule ouverte autour des bateaux d'ordures et de viandes pourries qu'on va leurs déverser au large, à la Havane.⁷⁸

Das Heer bewegt sich vorwärts unter dem Schutze der Dunkelheit, um der Gefahr vorzubeugen, vom Feind beschossen zu werden, aber immer noch läuft es Gefahr, von ihm überrascht zu werden. Die Nacht wird in eine universelle, überall in der Welt vorfindliche Bedrohung umgestaltet, und sie spiegelt die Grunderfahrung des Protagonisten im ganzen Roman wider: ungeachtet wo er in der Welt hingelangt, stößt er immer auf dieselbe Nacht, die er im Schlachtfeld erlebt hat. Deswegen ist es kein Zufall, daß die vom Feind dargestellte

⁷⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, S. 24-25.

Bedrohung mit den Krokodilen und Haifischen an der Reede in Havanna verglichen wird. Der Feind stellt eine noch schlimmere Gefahr dar als diese Raubtiere, und die geschilderte Lage spiegelt eine Art von Menschsein wider, die auch in Friedenszeiten als eine unverkennbare Möglichkeit hervortritt. Die Hauptperson wird nie in ihrem Leben vergessen, was sie da im Schlachtfeld erlebt hat, und sie wird allen anderen Geschehnissen in ihrem Leben unter dem Eindruck dieses Kriegsgrauens begegnen. Das Kriegsgrauen bleibt in ihrem Unbewußten als ein immer wieder sich vollziehendes Ereignis vorhanden. Im Gegensatz dazu läßt Erich Maria Remarque seine Hauptperson in seinem Roman *Im Westen nichts Neues* sich weigern, über die Erlebnisse im Schlachtfeld zu erzählen:

[...]; aber es ist eine Gefahr für mich, wenn ich diese Dinge in Worte bringe, ich habe Scheu, daß sie dann riesenhaft werden und sich nicht mehr bewältigen lassen. Wo blieben wir, wenn uns alles ganz klar würde, was da draußen vorgeht.⁷⁹

Darin wird auf eine *introspektive* Darstellung verzichtet, vielmehr wird darin “eine pragmatisch-wissende Psychologie des Alltags“⁸⁰ zum Ausdruck gebracht.

Der Anblick Medusas

Milan Kundera schreibt in seinem Essay *Die Kunst des Romans* über die gemeinsame Erfahrung im modernen Roman:

Heute bildet die Geschichte unseres Planeten endlich ein unteilbares Ganzes, aber es ist der Krieg, ein schleichender, fortwährender Krieg, der dieses seit langem erträumte Einssein der

⁷⁹ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Im Propyläen-Verlag, Berlin 1929, S. 167.

⁸⁰ Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, S. 145.

Menschheit verwirklicht und gewährleistet. Das Einssein der Menschheit bedeutet:
Niemand kann irgendwohin entkommen.⁸¹

Der Krieg ist immer als eine immanente Möglichkeit vorhanden. Die Erfahrung des Protagonisten spiegelt das universelle Chaos wider, das die von Leibniz formulierte Theodizee dementiert. In den zentralen Romanen am Anfang des 20. Jahrhunderts Thomas Manns *Zauberberg*, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Hermann Brochs *Schlafwandler* stellt der Erste Weltkrieg die entscheidende Zäsur dar. Der Erste Weltkrieg bildet darin den die Entwicklung der Protagonisten determinierenden Zielpunkt. Im *Zauberberg* verschwindet Hans Castorp zuletzt auf dem Schlachtfeld, ohne daß der Leser darüber unterrichtet wird, ob er stirbt oder nicht⁸², im *Mann ohne Eigenschaften* läuft die sogenannte Parallelaktion auf den nicht genannten, aber um so präzentieren Kriegsausbruch 1914 hinaus, der auch durch Ulrichs Experimenten mit dem anderen Zustand vorweggenommen wird⁸³, und in den *Schlafwandlern* steht Hugenuau am Kriegsende als der neue Persönlichkeitstypus, der im Unterschied zu Joachim und Esch keine sentimental, der Vergangenheit zugehörigen Ideale hegt⁸⁴. Der Krieg bildet in allen drei Fällen den Übergang zu einem neuen, nicht eindeutig zu definierenden Zeitalter. Der Krieg präsentiert sich als ein sich einer direkten Darstellung entziehendes Vakuum, und niemand kann zum Ausdruck

⁸¹ Milan Kundera, *Die Kunst des Romans*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 19.

⁸² Vgl. Børge Kristiansen, *Uniform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Universitetsforlaget i København Akademisk Forlag, København 1978, S. 288 ff.

⁸³ Vgl. Steffen Arndal, *Illusio und Illusion. Zur Funktion der Ironie im Österreichbild Robert Musils*, S. 29-43, in: *Österreich. Kultur und Identität – heute und vor 100 Jahren* (Hrsg. Flemming Talbo Stubkjær), Odense University Press, Odense 2000, S. 41 ff. Steffen Arndal stellt die Hypothese auf, daß beide Projekte, die Parallelaktion und Ulrichs Experimente mit dem anderen Zustand, in der Mobilmachung 1914 hätte münden sollen. Vgl. ferner Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktionen in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, S. 181 ff.

⁸⁴ Ich knüpfe später einen weiteren Kommentar zu diesem Roman!

bringen, was während des Krieges passiert ist, nur daß sich darin eine entscheidende Veränderung vollzogen hat. Deswegen kann man die Frage stellen, wie die Literatur mit den großen epochalen Ereignissen in der Geschichte umgeht, deren Tragweite und Konsequenzen man noch nicht zur Kenntnis genommen hat. Svend Erik Larsen bezeichnet dies als das Interesse der Literatur für “the representation of experiences at the *threshold of consciousness*, and their effects“⁸⁵. In der Literatur werden die entscheidenden Übergänge in der Geschichte wahrgenommen, die sich einer eindeutigen empirischen Nachweisbarkeit und einer eindeutigen intentionalen Interpretierbarkeit entziehen. So zieht Larsen, veranlaßt durch sein persönliches Interesse für die Stadt als Erfahrungsraum, den Schluß:

The Interpretation of such historical reality therefore needs literature as a complementary source that can focus our attention on the three aspects of human experience articulated in literature: the relation between identity and environment, the effect of the unreal on the real, and the threshold between the conscious and the unconscious.⁸⁶

Durch die subjektive Perspektive, die auf eine historische Lage und eine historische Örtlichkeit geworfen wird, wird eine komplementäre Auslegung dieser an sich empirisch nachweisbaren Fakten vermittelt. Der Protagonist kann durch die von ihm repräsentierte personale Optik seine persönliche Darlegung der Vorgänge in dem persönlich von ihm erlebten Raum zum Ausdruck bringen. So kommt eine über den kontinuierlich feststellbaren Verlauf hinwegweisende Diagnostizierung einer Epoche zustande. In den drei oben erwähnten Romanen sind die Protagonisten symptomatisch für die epochalen Veränderungen, die sich an

⁸⁵ Svend Erik Larsen, *Historical and Literary Sources: A Complementary View*, S. 15- 32, in: *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation* (Hrsg. Bernhard F. Scholz), Francke Verlag, Tübingen 1998, S. 28.

⁸⁶ Ebd.

der Schwelle zum neuen Zeitalter nach dem Ersten Weltkrieg vollziehen, und ihre Erfahrungen spiegeln das immanente, im Ersten Weltkrieg gipfelnden Chaos wider. Vor diesem Hintergrund kann man die Frage stellen, wie eine neue Erfahrung in der Literatur zum Ausdruck gebracht wird. Der umstrittene amerikanische Literaturtheoretiker Harold Bloom schreibt, daß die Literatur sich immer auf eine Tradition beruft, um neue Exemplare zu erschaffen, und indem er sich auf die valentianische Gnosis bezieht, betrachtet er jede Dichtung als eine Ausweichung:

Evasion, in poetry, can be manifested only as the faculty of invention, and invention, in turn depends always upon strong interpretation of prior texts.⁸⁷

Die Dichtungen weichen immer einer im zeitlichen Kontinuum festgelegten Synthese aus, da jene selbstverständlich die Unvollkommenheit der irdischen Existenz widerspiegeln würde. Vor diesem Hintergrund soll Blooms provokatorische These verstanden werden, daß die interpretatorische Praxis überhaupt “a map of misreading“⁸⁸ darstelle. Jeder “starke Dichter“ im Sinne Blooms schreibt sowohl *kraft* einer Tradition als auch *gegen* eine Tradition, womit er Bloom zufolge *seine* Version der von seinen Vorgängern erschafften Werke zustande bringt. Dementsprechend schreibt Wolfgang Iser über die Tradition, die er in seiner Wirkungsästhetik zum sogenannten Repertoire rechnet:

[...]; es (Das Repertoire, LKL) zieht in mehr oder minder verstärktem Maße auch vorangegangene Literatur, ja oftmals ganze Traditionen in zitathafter Abbrüchigkeit in den

⁸⁷ Harold Bloom, *Lying Against Time: Gnosis, Poetry, Criticism*, S. 52-71, in: *Agon. Toward a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, 1983, S. 68.

⁸⁸ Vgl. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 2003 (1975).

Text hinein. Die Elemente des Repertoires bieten sich immer als eine Mischung aus vorangegangener Literatur und außertextuellen Normen.⁸⁹

Die Tradition gehört zu den in den literarischen Text eingegliederten Sinnsystemen, und außer den außertextuellen Normen trägt sie dazu bei, die Sinngestalt des Textes herzustellen. Der Künstler, der sich mit dem destruktiven Verhalten im 20. Jahrhundert befaßt, steht also vor einer schwierigen Aufgabe. Erstens muß er ein ausgesprochenes Gespür für die epochalen Veränderungen seiner Zeit haben, und zweitens muß er sich gut mit der literarischen Tradition auskennen, um eine rein innovative Leistung zustande bringen zu können. Nehmen wir an, daß der sich den epochalen Veränderungen im 20. Jahrhundert widmende Dichter sich mit einem leeren Raum konfrontiert sieht, weswegen ihm zufolge kein in der Theodizee eingelagerter Sinn erkannt werden kann, dann muß er sich zunächst auf eine in der Tradition vorfindliche Form beziehen, um darauf die blinden Flecken in dem von ihm erlebten Erfahrungsraum einzukreisen. Walter Benjamin schreibt in seinem Essay *Der Erzähler* über den Erzähler im modernen Roman, dem ihm zufolge ein naher Tod bevorsteht, weil der Tod darin überhaupt als ein unabwendbarer Faktor mit einbezogen werden muß:

Nicht darum also ist der Roman bedeutend, weil er, etwa lehrreich, ein fremdes Schicksal uns darstellt, sondern weil dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.⁹⁰

⁸⁹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 132.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Der Erzähler*, S. 438-465, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. II · 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 456-457.

Im Roman kann nicht mehr eine Erzählung zustande gebracht werden, durch die der Leser Anweisungen dazu erhält, wie er sein eigenes Leben einrichten soll, vielmehr kann im Roman die Tendenz wahrgenommen werden, daß von einer immer problematischeren Sinngebung die Rede ist, die schließlich in die totale Sinnlosigkeit, den Tod, mündet. Der Roman als Gattung hat sich aber als bedeutend überlebensfähiger erwiesen, als von Benjamin nahegelegt wird. Der amerikanische Literaturforscher Peter Brooks, dessen Buch *Reading for the Plot* symptomatisch für die postavangardistische Rehabilitierung der narrativen Kompetenz des Lesers ist, schreibt darin, daß der Leser während der Lektüre von einer "narrativen Begierde" gelenkt wird, die in dem vom Schriftsteller hergestellten Plot verankert ist. Er leitet seine Theorie von Freuds *Jenseits des Lustprinzips* her, in dem es über den Zweck des Sexualtriebes heißt, daß er im Bestreben besteht, "das Organische zu immer größeren Einheiten zusammenzufassen"⁹¹. Dementsprechend faßt Brooks den Akt des Lesens auf. Die Neugierde des Lesers wird dadurch gereizt, daß er von Anfang an von dem vorgeschlagenen Plot gebannt wird und dabei sich schon in einen hermeneutischen Prozeß verstrickt hat, womit Brooks nicht ausschließt, daß der Tod, auch gemäß der von Freud entwickelten Theorie, als die endgültige, den Sexualtrieb überschattende Erfahrung hervortritt.⁹² So gehört beispielsweise viel Artistik zum postavangardistischen Roman, in dem wieder die von der Tradition überlieferten Konventionen berücksichtigt werden, und die darin demonstrierte narrative Aufgelegtheit ist am ehesten auf Nietzsches Willen zur Macht zurückzuführen, weswegen darin auch eine potentielle Sinnlosigkeit vorhanden ist, ähnlich den schwarzen Löchern, auf die man im Universum stoßen kann⁹³. Vor diesem Hintergrund kann man die These aufstellen, daß die literarische Annäherung an das destruktive Verhalten im 20.

⁹¹ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S. 213-272, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, S. 252.

⁹² Vgl. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1998 (1984), S. 37 ff.

⁹³ Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie. Siebzehnter Band. SCHR-STAL*, F. A. Brockhaus, 1973, S. 114 f.

Jahrhundert sich in kleinen Dosen vollzieht. Freud schreibt in der 32. Vorlesung der neuen *Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* über die vom Ich vollzogene Wiederbelebung einer traumatischen, bedrohlichen Lage, daß sie

ein probeweises Handeln mit kleinen Energiemengen [ist], ähnlich wie Verschiebungen kleiner Figuren auf der Landkarte, ehe der Feldherr seine Truppenmassen in Bewegung setzt.⁹⁴

Um einem größeren Übel vorzubeugen, antizipiert das Ich die mit jener traumatischen, bedrohlichen Lage verbundenen Unlustempfindungen und inszeniert die ängstigende Ausgangsposition dieser Lage. Es funktioniert wie eine Schutzimpfung, wobei der Organismus durch ein kleines Quantum von dem gefährlichen Stoff immunisiert wird, um künftig dagegen widerstandsfähig zu sein. Die literarische Aufarbeitung des destruktiven Verhaltens im 20. Jahrhundert vollzieht sich – so lautet die Hauptthese dieser Abhandlung – überhaupt als ein solches probeweises Handeln mit kleinen Energiemengen. Der Schrecken an sich entzieht sich einer direkten Darstellung. Eine durchgängige Metapher, die oft auf die künstlerische Aufarbeitung des Schreckens verwendet wird, ist der antike Mythos von Perseus, der Medusa enthauptet. Der Anblick Medusas war so schrecklich, daß jeder, der sie ansah, zu Stein erstarrte, aber als Athene Perseus beauftragte, Medusa zu töten, gab sie ihm ein Schild, wobei er ihr Spiegelbild im blanken Schild betrachten konnte. So gelang es ihm, das Vorhaben auszuführen. Dementsprechend kann der Künstler, der sich mit dem im 20. Jahrhundert erlebten Schrecken befaßt, sich nicht direkt mit dem Schrecken konfrontieren, sondern muß sich einer direkten Wiedergabe davon entziehen, um eine künstlerisch

⁹⁴ Sigmund Freud, 32. Vorlesung. *Angst und Triebleben*, S. 517-543, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Band I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 524.

erträgliche Darstellung zu erzielen.⁹⁵ Das epochale historische Ereignis an sich kann nicht einbezogen werden, sondern äußert sich als ein vom Subjekt zwar wahrgenommenes, aber nicht psychologisch einzuverleibendes Defizit. Das 20. Jahrhundert läßt sich überhaupt durch das Phänomen kennzeichnen, das vom amerikanischen Psychologen Robert Jay Lifton als “psychic numbing“ bezeichnet wird:

In my own psychological work on extreme historical situations involving ultimate violence and massive death, I have preferred to speak of a process of psychic numbing rather than repression.⁹⁶

Lifton zieht diese Bezeichnung der gängigeren Bezeichnung Verdrängung vor. Er schreibt weiter:

Psychic numbing is a form of desensitization; it refers to an incapacity to feel or confront certain kinds of experience, due to the blocking or absence of inner forms or imagery that can connect with such experience.⁹⁷

Das Subjekt ist außerstande, dem Erlebnis in seinem Inneren das symbolische Gewicht beizumessen, das ihm gebührt. Stattdessen äußert sich seine Reaktion durch eine auffallende Gefühlskälte, die keineswegs der Gewaltsamkeit des schreckenerregenden Erlebnisses

⁹⁵ Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1993, S. 395 ff. Es gibt verschiedene Auslegungen des Medusa-Mythos, aber L. Preller zufolge versinnbildlicht die Medusa-Figur “Schrecknisse des urweltlichen Grauens”. Vgl. *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Vierzehnter Halbband* (Hrsg. Georg Wissowa und Wilhelm Kroll), Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart 1958, S. 1645 f.

⁹⁶ Robert Jay Lifton, *The Life of the Self. Toward a New Psychology*, Simon and Schuster, New York 1976, S. 26.

⁹⁷ Ebd., S. 27.

entspricht. Inwieweit das Phänomen Destruktion an sich zum Ausdruck kommen kann, kommt deswegen darauf an, ob der Dichter fabulieren kann, und je mehr dieser sich von dem historischen Ereignis entfernt, desto näher kommt er an das Phänomen an sich heran. Damit kann nicht ausgeschlossen werden, daß ein Dichter es unbeabsichtigt eine Schilderung des Phänomens erschaffen kann. Wenn Adorno schreibt, daß die ungelösten Antagonismen der Realität in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form wieder kehren⁹⁸, dann heißt es, daß ein Kunstwerk durch sein Unvermögen gekennzeichnet werden kann, ein historisches Phänomen direkt zu beschreiben, es heißt aber auch, daß dieses oder jenes historische Phänomen sich mit anderen ästhetischen Mitteln Zugang zur Literatur verschaffen kann, beispielsweise durch eine Fabel oder eine Parabel. Die Literatur spiegelt immer den Bewußtseinszustand der Gesellschaft wider, und das Kunstwerk eignet sich die latenten Konflikte der Gesellschaft dadurch an, daß sie sich im Kunstwerk anders ausnehmen, als sie sich in der Gesellschaft äußern. In dem Sinne und ganz gemäß der von Adorno aufgestellten ästhetischen Theorie kann zwischen einem an sich hermetisch geschlossenen Kunstwerk und einem noch nicht soziologisch und psychologisch zur Kenntnis genommenen gesellschaftlichen Konflikt eine enge Beziehung bestehen. In dieser Abhandlung wird die These aufgestellt, daß der Schriftsteller große Schwierigkeiten hat, mit dem im 20. Jahrhundert geäußerten Bösen umzugehen. Der Schriftsteller ist dadurch gekennzeichnet, sowohl verhehlen als auch darstellen zu wollen. Deswegen ist es sinnvoll, die von Karl Heinz Bohrer geprägte Kategorie der Plötzlichkeit in die literarische Analyse mit einzubeziehen, weil sie eine allgemeinmenschliche Erfahrung im 20. Jahrhundert widerspiegelt. Als eine Chiffre des generellen Zivilisationsbruchs bezeichnet sie die Stellen im ästhetischen Ausdruck, wo der ästhetische Firnis dünn wird.

⁹⁸ Vgl. Anmerkung 23!

In der vorliegenden Abhandlung will ich mich hauptsächlich auf literarische Texte aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschränken, und um mich noch weiter zu beschränken, will ich mich literarischen Texten widmen, die sich auf den Zeitraum 1933-1945 in der deutschen Geschichte beziehen bzw. von mir bezogen werden. Aber es ist keineswegs meine Absicht, eine Historiographie über diese Epoche herzustellen, vielmehr will ich die literarischen Aufarbeitungen der Ereignisse dieser Epoche unter dem Aspekt Destruktion behandeln. Dadurch wird ein Begriff hergestellt, der das für das ganze Jahrhundert charakteristische Verhalten bezeichnet, denn destruktives Verhalten ist m. E. für das ganze Jahrhundert kennzeichnend. Eine solche Auffassung ist, besonders in einem deutschen Kontext, nicht unkontrovers. Im vergangenen Jahrhundert herrschte in den 80'er Jahren der Historikerstreit an den deutschen Universitäten, in dem die nationalkonservativen Historiker, darunter vor allem Andreas Hillgruber und Ernst Nolte, auf der einen Seite den Standpunkt verfochten, daß der Holocaust hätte überall stattfinden können und mit anderen Völkermorden verglichen werden könnte, und ihnen wurde von Jürgen Habermas vorgeworfen, apologetisch das nationalsozialistische Regime und Auschwitz relativieren zu wollen. Die linksintellektuellen und liberalen Historiker bestanden auf der anderen Seite darauf, die Einzigartigkeit des Nationalsozialismus und dessen Kriegsverbrechen hervorzuheben. Es läßt sich schwerlich übersehen, daß beide Gruppierungen eine Pointe haben, und ich stimme der Bilanz zu, die Imanuel Geiss in seinem Artikel *Mitte im "Historikerstreit"* zieht:

Die Einzigartigkeit von Auschwitz ist so schrecklich, daß sie ohnehin jedes Aufrechnen verbietet. Entsprechend ließe sich zwischen durch wissenschaftliche Historisierung

unvermeidliche strukturelle Relativierung und unzulässiger moralisierenden Relativierung zu apologetischen Zwecken unterscheiden.⁹⁹

Jede Art von Quantifizierung muß vermieden werden, die beispielsweise auf der Argumentation beruht, daß mehr Menschen während des Gulag-Systems in der Sowjetunion getötet worden sind als in den deutschen Konzentrationslagern. Eine solche Argumentation würde sich dem Verdacht aussetzen, apologetisch Holocaust und Auschwitz verharmlosen zu wollen. Stattdessen kann man strukturelle Parallelen ziehen, die sich auf die generell beobachtbare Tendenz im 20. Jahrhundert stützen, daß viele industriell organisierte Massenmorde stattgefunden haben. Man kann nicht umhin, festzustellen, daß solche Massenmorde kein spezifisch deutsches Phänomen sind. Diese Feststellung sollte aber nicht mit sich führen, daß den Deutschen ein leichterer Umgang mit ihrer eigenen Vergangenheit zukommt, vielmehr müssen sie mit ihrer Schuld einverstanden sein, so wie ein jedes anderes Volk die Bewältigung der dunklen Seiten *seiner* Vergangenheit beanspruchen dürfte. Die Goldhagen-Debatte in den 90er-Jahren zeigte, daß dies schon lange nicht für die Deutschen der Fall war, und Goldhagens Buch *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* hat auf jeden Fall erneut für eine nationale Selbstprüfung gesorgt.¹⁰⁰ Aber die Frage, wie ein Volk es zu einer so brutalen Vorgehensweise gegenüber einer anderen Bevölkerungsgruppe bzw. anderen Bevölkerungsgruppen bringen konnte, besteht immer noch, und dabei könnte ein Unbeteiligter wie ich, der mich durch keinerlei emotionale Zugehörigkeit zur deutschen Identität kompromittieren ließe, sich vielleicht dieser anthropologisch dringenden Frage unvoreingenommener widmen. Andreas Hillgruber

⁹⁹ Imanuel Geiss, *Mitte im "Historikerstreit"*, S. 6-19, in: *Historikerstreit und politische Bildung* (Hrsg. Klaus Oesterle und Siegfried Schiele), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989, S. 12.

¹⁰⁰ Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Wie ein Stachel im Fleisch*, S. 193-209, in: *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse und die Rolle der Deutschen im Holocaust* (Hrsg. Julius H. Schoeps), Campe Paperback, Hamburg 1996, S. 194 f.

kommentiert interessanterweise die Frage ganz am Ende seines Buchs *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, das den Historikerstreit auslöste, und er schreibt:

Das sind Dimensionen, die ins Anthropologische, ins Sozialpsychologische und ins Individualpsychologische gehen und die Frage einer möglichen Wiederholung unter anderem ideologischen Vorzeichen in tatsächlich oder vermeintlich wiederum extremen Situationen und Konstellationen aufwerfen. Das geht über jenes Wachhalten der Erinnerung an die Millionen der Opfer hinaus, das dem Historiker aufgegeben ist. Denn hier wird ein zentrales Problem der Gegenwart und der Zukunft berührt und die Aufgabe des Historikers transzendiert. Hier geht es um eine fundamentale Herausforderung an jedermann.¹⁰¹

Die Frage setzt sich über eine rein historische Methodik hinweg und bezieht andere Wissenschaften wie Anthropologie, Sozialpsychologie und Individualpsychologie mit ein, damit eine Erklärung auf das Phänomen erreicht werden kann. Sie ruft auch die andere Frage hervor, inwieweit die brutale Vorgehensweise der Deutschen gegenüber den Juden als Möglichkeit in uns allen vorhanden ist. Deswegen geht es nicht nur darum, sich immer wieder an die deutsche Vergangenheit zu erinnern, sondern man muß auch Stellung zur Gegenwart beziehen, damit man künftig ähnlichen Erscheinungen vorbeugen kann. Hillgruber zufolge ist es eine Gewissensfrage für jeden Menschen. In diesem Sinne wird die Textanalyse in dieser Abhandlung durchgeführt. Die Auflösung der ethischen Ideale, die man im 20. Jahrhundert seit dem Ersten Weltkrieg erlebt, bedeutet einen endgültigen Verzicht auf den Glauben an die Theodizee, weswegen man sich fragen muß, wie die Literatur das destruktive Verhalten im

¹⁰¹ Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Corso bei Siedler, Berlin, S. 98-99.

20. Jahrhundert schildert. Wie nähert sich die Literatur dem Bösen im 20. Jahrhundert an?

Unter dem Eindruck der Ereignisse, die dem Zweiten Weltkrieg vorausgehen, der Völkermord an den Armeniern durch die Türken, die Übergriffe der Japaner auf die Chinesen in der Mandschurei, die von den Kommunisten organisierten Massendeportationen der sogenannten Volksfeinde in der Sowjetunion, und derjenigen Ereignisse, die dem Zweiten Weltkrieg folgen, der Vietnamkrieg, das Schreckensregime Pol Pots in Kambodscha, der Balkankrieg usw., ist diese Frage von größerer Relevanz als je zuvor.

Die Abhandlung besteht von drei Hauptkapiteln, die je drei Darstellungen des Bösen im 20. Jahrhundert repräsentieren. Das erste Werk ist Peter Weiss' Oratorium *Die Ermittlung*, eine dokumentarische Wiedergabe des 1963-1965 in Frankfurt stattgefundenen Gerichtsverfahrens gegen das Personal in Auschwitz. Ich will die ästhetische Idee des Dramas darlegen, und dabei will ich zunächst meine grundlegende Skepsis dem Drama gegenüber außer Acht lassen. Ich will untersuchen, wie das Drama als ästhetische Aussage funktioniert, d. h., daß ich auch das Drama aus dem historischen Rahmen lösen will, in dem es zustande gekommen ist. Ich bin auf den Titel "Ein Rundgang im Labor" gekommen, indem ich Peter Englands Buch *Menschheit am Nullpunkt* gelesen habe, in dem er über die Entstehung der Konzentrationslager als Vernichtungszentralen berichtet. Er berichtet, daß die Idee ursprünglich auf den von den Nationalsozialisten realisierten Euthanasieprogramm gegen Behinderte und geistig Kranke zurückzuführen ist. Dabei stellte man verschiedene Experimente mit Tötungsmethoden an, und es erwies sich, daß man Menschen effektiv durch Giftgas umbringen konnte. Man dehnte diese Methode auf die Konzentrationslager aus, und so boten sich Englund zufolge die Konzentrationslager als Labore dar, in denen man mit dem

Tod experimentierte.¹⁰² Das zweite Werk ist Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*, und er ist dafür symptomatisch, destruktives Verhalten durch Komik darzustellen. Dabei beziehe ich mich auf Wolfgang Preisendanz' Artikel *Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*, in dem er die Tendenz im Roman wahrnimmt, schreckenerregende Vorkommnisse durch Komik darzustellen. Wie er schreibt: "[...], hier werde mit Entsetzen Scherz getrieben."¹⁰³ Ich will untersuchen, welche Funktion der Erzähler Oskar Matzerath hat und ob es hinter der scheinbar sorglosen Oberfläche einen nicht erkannten Schrecken gibt. Preisendanz lenkt die Aufmerksamkeit darauf hin, daß in der komischen Darstellung Gegenmotive vorhanden sein müssen, weil die Darstellung nicht ausschließlich dem Zweck dienen kann, Lachen beim Leser hervorzurufen. So schreibt er über die Komik, daß "sie den Leser [veranlaßt], sie nicht auf sich beruhen zu lassen, sie nicht als Auffassungsnorm zu akzeptieren, sondern eine andere Einstellung zu finden, als sie die Komik zur Verfügung stellt. Das Komische des Schrecklichen hat dann das Schreckliche der Komik als Kehrseite"¹⁰⁴. Ich nehme deswegen an, daß der Erzähler eine Adaption des Schreckens nachvollzieht, so wie er unter seinen individuellen Bedingungen zum Ausdruck kommt. Das dritte Werk ist Patrick Süskinds Roman *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, und er stellt insofern das Experiment dieser Abhandlung dar, als er unmittelbar nichts mit den historischen Ereignissen im 20. Jahrhundert zu tun hat. Aber ungeachtet dessen, daß der Roman als kitschig bezeichnet worden ist, was sich durch die vielen darin vorhandenen metapoetischen Anspielungen äußert, entwirft der Roman ein die Lebenserwartungen eines einfältigen Menschen widerspiegelndes Persönlichkeitsprofil. Die

¹⁰² Peter Englund, *Menschheit am Nullpunkt. Aus dem Abgrund des 20. Jahrhunderts*, S. 119 ff. Vgl. ferner Torben Jørgensen, *Stiftelsen. Bødderne fra Aktion Reinhardt*, Lindhardt og Ringhof, København 2003.

¹⁰³ Wolfgang Preisendanz, *Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*, S. 153-164, in: *Poetik und Hermeneutik IIV*, München 1976, S. 154.

¹⁰⁴ Ebd., S. 164.

Hauptperson Grenouille hat kein Mitgefühl mit seinen Mitmenschen, sondern er ist ganz davon erfüllt, ein Meister in seiner eigenen Duftwelt zu werden. Im Roman werden die narzißtischen Krisen eines solchen Menschen geschildert, in denen er mit seiner eigenen Lebenslüge konfrontiert wird, und darin wird geschildert, welche Maßregeln er trifft, um diese allgemeinmenschlichen Krisen zu beseitigen. Adorno und Horkheimer schreiben in *Dialektik der Aufklärung* über das Verhältnis des Diktators zu seinen Untertanen: "Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann."¹⁰⁵ Die von Grenouille vollzogene Entwicklung spiegelt die Erkenntnis dieser Tatsache wider. Er ist davon besessen, Macht über seine Umgebung auszuüben, und kann zuletzt nach eigenem Gutdünken Diktator werden. Dabei ziehe ich das Buch *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität* von Arno Gruen heran, in dem jener eine Theorie darüber entwickelt, warum der Mensch eine besondere Vorliebe dafür hat, Psychopathen zu seinen Führern zu machen. Der Roman ist eine Bestätigung der Annahme, daß ein Dichter unbeabsichtigt zentrale Konflikte seiner Mitwelt artikulieren bzw. vorwegnehmen kann. Man mag gegen mich einwenden, daß drei Werke zu wenig sind, aber die während meines Studiums von mir besuchten Lehrmeister haben mir stets eingeprägt, daß man im intimen Umgang mit den Werken auch andere Werke am Rande mit einbeziehen kann. So wie ein Stein Ringe im Wasser entstehen läßt, werden somit auch andere relevante Werke in den zusammenfassenden Kapiteln behandelt. Ich mache keinen Hehl daraus, daß ich normativ bin, und betrachte es geradezu als eine Unmöglichkeit, darauf zu verzichten. Man kann nicht umhin, in der Textanalyse seine subjektiven Gesichtspunkte zu berücksichtigen, womit nicht ausgeschlossen wird, daß andere Interpreten von ihren Voraussetzungen her ebenso sehr Recht behalten können. So darf man zwar keine Vorurteile hegen, aber man darf besonders

¹⁰⁵ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 3*, S. 25.

nicht das Vorurteil hegen, daß man keine Vorurteile hat. Ob man will oder nicht, ist man von der historischen Wirklichkeit bestimmt, in der man sich befindet.¹⁰⁶ Ich betrachte vor diesem Hintergrund das berühmte Diktum Freuds, daß das Ich “nicht einmal Herr im eigenen Hause [ist]“¹⁰⁷, als ein Schwerpunkt meiner Literaturlauffassung. Dieses Diktum bezeichnet m. E. den entscheidenden Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert. Ich nehme an, daß man in der Literatur einen entsprechenden Paradigmenwechsel zur Kenntnis nehmen kann, und zwar schon früher.¹⁰⁸ Demgemäß beurteile ich die von mir herangezogene Literatur und lege fest, inwieweit ich sie für gelungen halte oder nicht.

Zur Forschungslage

Wenn man sich mit dem Thema “Literatur und Destruktion“ befaßt, steht man vor einem nicht leicht zu klärenden Problemkomplex. Erstens beziehen sich die meisten Darstellungen auf eine bestimmte historische Epoche bzw. ein bestimmtes historisches Ereignis oder Phänomen, und zweitens behandeln sie dementsprechend nicht das Phänomen Destruktion als eine für das ganze 20. Jahrhundert charakteristische Erscheinung. Das kommt m. E. daher, daß das Böse im 20. Jahrhundert als keine selbstständige Kategorie anerkannt wird, auch nicht in der Literaturwissenschaft. Trotz der offensichtlich wohldokumentierten Zeugnisse von den in den Konzentrationslagern begangenen Greuelthaten im Eichmann-Prozeß 1961 und

¹⁰⁶ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1972, S. 261: “Was sich unter der Idee einer absoluten Selbstkonstruktion der Vernunft als beschränkendes Vorurteil darstellt, gehört in Wahrheit zur geschichtlichen Realität selber. Es bedarf einer grundsätzlichen Rehabilitierung des Begriffes des Vorurteils und einer Anerkennung dessen, daß es legitime Vorurteile gibt, wenn man der endlich-geschichtlichen Seinsweise des Menschen gerecht werden will.“

¹⁰⁷ Sigmund Freud, *Die Fixierung an das Trauma, das Unbewusste*, S. 273-284, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Band I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge*, S. 284.

¹⁰⁸ Vgl. Uffe Hansen, *Conrad Ferdinand Meyer: “Angela Borgia“. Zwischen Salpêtrière und Berggasse*, Francke Verlag, Bern 1986.

in dem oben erwähnten Frankfurter-Prozeß 1963-1965 stellt Konrad Lorenz in seinem 1963 erschienenen Buch *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression* fest:

Die Einsicht in die Ursachenketten unseres eigenen Verhaltens kann unserer Vernunft und Moral tatsächlich die Macht verleihen, dort lenkend einzugreifen, wo der kategorische Imperativ, auf sich allein gestellt, hoffnungslos scheitert.¹⁰⁹

Lorenz betrachtet die menschliche Aggression als ein notwendiges Übel, das der Mensch mit den Tieren gemein hat, aber dadurch, daß er eine immer größere Einsicht in seine Verhaltensformen gewinnt, kann er seiner Aggressivität vorbeugen und sie auf andere Ersatz-Objekte übertragen. Lorenz ist typisch behavioristisch, und seine Schlüsse sind auf die von ihm empirisch nachgewiesenen Verhaltensmuster von Menschen und Tieren zurückzuführen. Aber nichtsdestoweniger ist er symptomatisch für die generelle wissenschaftliche Einstellung. Die Literaturwissenschaft unterliegt demselben Paradigma und nähert sich dem vorhandenen Material an, ohne einen Begriff des Bösen zu implementieren. So schreibt Lawrence L. Langer über die Darstellung der im Konzentrationslager erlebten, aber kaum faßbaren Greuel ("atrocities", LKL) in seinem Buch *The Holocaust and the Literary Imagination*, in dem er übrigens sehr gute Analysen betreibt:

The fundamental task of the critic is not to ask whether it should or can be done, since it already has been, but to evaluate *how* it has been done, judge its effectiveness, and analyze its implications for literature and society.¹¹⁰

¹⁰⁹ Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1974, S. 248-249.

¹¹⁰ Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1975, S. 22.

Langer basiert seine Analysen auf das von George Steiner 1958 in seinem Buch *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman* gefällte Urteil, daß die deutsche Sprache ihre Glut verloren hat und daß sie nicht länger imstande ist, die zentralen, für das deutsche Selbstbewußtsein relevanten Konflikte auszudrücken.¹¹¹ Die typische Vergehensweise besteht dementsprechend in der Forschung darin, Adornos Verdikt, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei¹¹², in Erwägung zu ziehen, und darauf zu demonstrieren, daß Dichten *nach* bzw. *über* Auschwitz trotzdem schon möglich ist. Dichter und Germanisten wie Enzensberger, Celan und Szondi glauben jedoch zu wissen, daß Adornos Verdikt nicht als ein Redeverbot, sondern als eine ständige Beunruhigung aufzufassen ist, wobei die künstlerische Aufarbeitung des Phänomens immer als unabgeschlossen gelten muß.¹¹³ Einen interessanter Beitrag bildet Klaus Brieglebs Buch *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus. Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988*, in dem er sich mit dem Diskurs in der Bundesrepublik nach 1945 auseinandersetzt und für die unmittelbare Konfrontation mit den Archivzeichen plädiert:

Da befinden wir uns einmal wirklich in nächster, moralischer Zuwendung zu den Opfern der Verfolgung – eben *dort* –, da bricht die Zeit zwischen “damals“ und “heute“ zusammen und zieht die Blicke deutscher Gedenker/-innen in den Sog nach unten mit, wo nur noch Archivzeichen “sprechen“ –¹¹⁴

¹¹¹ George Steiner, *The Hollow Miracle*, S. 95-109, in: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Atheneum, New York 1970, S. 95 ff.

¹¹² Vgl. Anmerkung 13!

¹¹³ Vgl. Burkhardt Lindner, *Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum*, in: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust* (Hrsg. Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel, Hanno Loewy), Campus Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 283 ff.

¹¹⁴ Klaus Briegleb, *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus. Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989, S. 49.

Dementsprechend bevorzugt er Literatur, die den Leser vor dem Diskurszwang rettet. Diese Idee wird in dem von ihm und Sigfried Weigel herausgegebenen Buch *Gegewartsliteratur seit 1968* weiterentwickelt, in dem er in Anlehnung an Jacques Lacan die Aufarbeitung der Vergangenheit als „>primärhistorisierende< Arbeit“ bezeichnet:

Sie wird geleistet von Subjekten, die zur >Wahrheit< ihrer Geschichte kommen, indem sie die „Wendepunkte“ ihres Lebens aktualisieren.¹¹⁵

In der neueren poststrukturalischen Holocaust-Forschung interessiert man sich für die Medialisierung des Holocausts. Wie kommt die narrative Wiedergabe des an sich nicht repräsentierbaren Gewaltaktes im konkreten Fall zustande? James E. Young schreibt in seinem Buch *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*:

In an ironic way, the violent event can exist as such (and thus as an inspiration to factual narrative, it seems) only as long as it appears to stand outside the continuum, where it remains apparently unmediated, unframed, and unassimilated. For once written, events assume the mantle of coherence that narrative necessarily imposes on them, and the trauma of their unassimilability is relieved.¹¹⁶

Der Erzählakt entzieht dem Gewaltakt seine Einmaligkeit und reiht ihn eine narrative Kontinuität ein. Die stilistischen Mittel, mit denen der Gewaltakt wiedergegeben wird, und

¹¹⁵ *Gegewartsliteratur seit 68* (Hrsg. Klaus Briegleb und Sigfried Weigel), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992, S. 76.

¹¹⁶ James E. Young, *Writing and Rewriting Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, S. 15-16.

die Form des narrativen Konstrukts können auf andere Umstände in der Lebenswelt des Erzählers anspielen, die nicht notwendig etwas mit dem Gewaltakt zu tun haben.¹¹⁷ Young geht es aber nicht darum, die Rhetorik der Holocaust-Texte darzulegen, sondern darum, die Diskrepanz zwischen dem Gewaltakt und dem narrativen Konstrukt im hermeneutischen Umgang mit dem historischen Ereignis hervorzuheben. Sigrid Lange basiert in ihrem Buch *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart* ihre Analysen auf neue postmoderne Medientheorien, in denen die Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Universum der neuen Medientechnologie aufgehoben wird. Die moderne Medientechnologie hat längst den engen, von der elitären Kultur vertretenen Begriff der Authentizität überholt und neue Repräsentationen im virtuellen Raum des Computers erzeugt. Deswegen vertritt sie in ihrer Untersuchung keinen elitären Kunstbegriff, sondern sie interessiert sich für die tatsächlichen Strategien, die dem ästhetischen Ausdruck zugrunde liegen:

Sie (Die Untersuchung, LKL) verfolgt ästhetische Strategien der Authentisierung an ausgewählten Beispielen aus Film und Literatur der Gegenwart, die sich mit Faschismus und Holocaust auseinandersetzen. Der Begriff Medien schließt hier die Künste als den ursprünglichen Gegenstand der Ästhetik ein, hat aber auch das Phänomen der Ästhetisierung in anderen Beschreibungsformen der Wirklichkeit im Blick.¹¹⁸

¹¹⁷ Dabei ist der Fall Benjamin Wilkormirski beispielhaft. Sein Buch *Bruchstücke* über seine Kindheit in Auschwitz wurde sehr gelobt, als es 1995 erschien, es stellte sich aber heraus, daß seine Darstellung eine Erfindung war. Das Buch entsprach eher den von ihm gehegten Wunschphantasien von einer traumatisierten Kindheit in Auschwitz, und es entsprach nicht zuletzt den von dem Publikum gehegten Erwartungen an ein solches Buch.

¹¹⁸ Sigrid Lange, *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999, S. 14-15.

Lange befaßt sich im Prinzip mit Medien im breitesten Sinne, weswegen sie auch die provokatorische These Jean Baudrillards mit einbezieht, daß die Existenz der Gaskammern sich nicht in der modernen Medienwelt nachweisen läßt. Sie kann darin ihm zufolge nur als mediale Rekonstruktion *simuliert* werden.¹¹⁹ Lange faßt jedoch diese These als überspitzt auf und interessiert sich eher für die Polarität zwischen Authentizität und Medium. In der neueren Forschung hat man angefangen, sich zu fragen, wann diese Inkongruenz von der Sprache und dem historischen Ereignis sich eingefunden hat. Saul Friedländer schreibt in seinem Buch *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*:

That began well before Auschwitz, perhaps with the First World War, only to reach its culmination with Auschwitz.¹²⁰

Der Erste Weltkrieg stellt angeblich die entscheidende Zäsur dar, da das Unvermögen der Sprache sich zum ersten Mal äußert, die erlebte Destruktion in einen adäquaten literarischen Ausdruck umzugestalten. So schreibt Omer Bartov in seinem Buch *Murder in Our Midst. The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*:

One of the most striking aspects of battlefield descriptions in Great War literature is the extent to which they resemble accounts of the Holocaust. The similarity is rooted in the sense of existing in an unimaginable environment, one that no human mind, not even the most perverse, could have conjured in fiction.¹²¹

¹¹⁹ Vgl. Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris 1990, S. 95 ff.

¹²⁰ Saul Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death (Reflets du Nazisme*, Édition du Seuil, 1982), Harper & Row, Publishers, New York Cambridge 1984, S. 93.

¹²¹ Omer Bartov, *Murder in Our Midst. The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*, Oxford University Press, New York 1996, S. 33.

Bartov führt an, daß die Darstellungen des Schlachtfelds im Ersten Weltkrieg und die Holocaustdarstellungen sich ähneln und daß sie ansatzweise an prototypische Darstellungen der Hölle in der abendländischen Kultur erinnern. Die Ausweglosigkeit der darin implizierten Personen kehrt in diesen Darstellungen wieder, man muß aber Bartov zufolge mit in Betracht ziehen, daß diese Personen aus keinen durchsichtigen Gründen in diese Lage geraten sind. Sie befinden sich in einer unwirklichen Welt der Zerstörung, die nichtsdestoweniger von Menschenhand geschaffen ist. Die Wirklichkeit überbietet dabei die menschliche Einbildungskraft. Bartov ist der Ansicht, daß der Erste Weltkrieg den industriell organisierten Massenmord im 20. Jahrhundert auslöste und daß man sich nicht mit dem Phänomen Auschwitz beschäftigen kann, ohne das Phänomen des Ersten Weltkriegs zu berücksichtigen. Der Erste Weltkrieg bildet den Ausgangspunkt der zynischen Überlegungen der Selektion, aus denen Auschwitz hervorgegangen ist. Klaus R. Scherpe beschreibt in seinem Buch *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, angeregt von Walter Benjamins *Zentralpark*, das 20. Jahrhundert als eine Reihe von Katastrophen, aber er setzt sich mit der Idee der Apokalypse auseinander, indem er Benjamins Idee der Katastrophe als des “jeweils Gegebene[n]”¹²² widerlegt:

Gegen Benjamins Geschichtsdramaturgie einer schockartigen Unterbrechung des historischen Kontinuums und eines Durchbruchs zur kulturrevolutionären “Jetztzeit“ steht das “Gegebene“ in seiner innersten, ganz undramatischen Gestalt. Nicht nur die ohne Aufregung glattgestellte Postmoderne, sondern das moderne Bewußtsein schlechthin neigt

¹²² Walter Benjamin, *Zentralpark*, S. 655-691, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. I · 2, Abhandlungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 679.

zur Reflexion der Reflexion, zur Formulierung des Bevorstehenden in der Art des Nachträglichen: in der Zeitdimension des Futur II 'Es wird geschehen sein'.¹²³

Scherpe spielt damit auf einen Zustand an, den man als eine postmoderne Selbstbesinnungsphase bezeichnen könnte, in der alle Katastrophen sich schon vollzogen haben, aber er stellt fest, daß eine Repräsentation trotzdem möglich ist, wenn auch in einer problematischeren Form. So hebt Scherpe die *Beschreibung* vor der *Erzählung* hervor, denn die *Beschreibung* entspricht zutreffender dem täglichen Zeichenbombardement im modernen Zeitalter im Unterschied zur *Erzählung*, die auf die Möglichkeit einer transzendentalen Identifikation zurückzuführen ist. Scherpes Erkenntnisinteresse läuft darauf hinaus, die Literaturwissenschaft als eine Kulturwissenschaft zu rehabilitieren, wobei er sich auf eine längere Diskussion in der Germanistik bezieht. Vor dem Hintergrund der im 20. Jahrhundert erlebten Wendepunkte, besonders in Deutschland, spätestens 1989, da die kommunistischen Regimes im Osten zusammenbrachen, will Scherpe eine neue Sprache, die der *Beschreibung*, erkennen lassen, in der die neuen Medien mit einbezogen werden, was er beispielsweise an den Künstlern Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge demonstriert. Sie verfechten eine neue *entdramatisierende* Kunstform, die ihm zufolge im Lichte von und in Opposition zu Adornos kritischer Theorie entstanden ist. Demgegenüber vertritt Karl Heinz Bohrer in seinem Buch *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* eine ganz andere Auffassung, was den Zustand des europäischen Menschen im 20. Jahrhundert betrifft. Er schreibt über die immer wieder verdrängte Bedeutung des Ersten Weltkrieges im Bewußtsein des europäischen Menschen zwischen den zwei Weltkriegen:

¹²³ Klaus R. Scherpe, *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Francke Verlag, Tübingen 2002, S. IX.

Eine human-hoffende Geisteshaltung der Zeit zwischen den Kriegen hat diese entsetzliche Bedeutung zu verdrängen versucht. Auch die aufklärerisch-liberale Publizistik, nach dem Zweiten Weltkrieg politisch notwendig, hat diesen Stellenwert des Ersten Weltkrieges als ein objektiv gegebenes, tief einschneidendes Bewußtseinsereignis der europäischen Intelligenz vergessen, so daß eine analytisch-interessierte, existentialistische oder naiv-emotionelle Behandlung des Krieges moralisch und politisch verurteilbar wurde.¹²⁴

Vor dem Hintergrund der von Bohrer breit angelegten Untersuchung, in der das Frühwerk Ernst Jüngers als Ausgangspunkt verwendet wird, wünscht Bohrer sich eine sich über die moralische Besinnung nach dem Ersten Weltkrieg hinwegsetzende literarische Form. Er weist darauf hin, daß sich mit dem Ersten Weltkrieg eine große Kriegsbegeisterung verknüpft, die auf die geistige Orientierungslosigkeit vor dem Kriegsausbruch zurückzuführen ist. Nachdem Nietzsche Gott für tot erklärt hat, sucht man neue Werte, und man findet sie in der Gestalt der Nation bzw. in der Gestalt des Krieges, wobei letzterer als ein Mittel zur Selbstrealisation betrachtet wird. Bohrer bezieht sich auf Hermann Brochs Essay *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in dem Broch die Notwendigkeit einer Umwertung aller Werte betont. Der Erste Weltkrieg ist symptomatisch für die Auseinandersetzung mit den alten Werthaltungen, die sich Broch zufolge so weit zurück bis auf den Verzicht des Weltbilds im Mittelalter zurückdatieren läßt. Diese Krise äußert sich in der Kunst dadurch, daß die Kunst sich mit einem ethischen Problem konfrontiert sieht: "Nicht nur, daß die Dichtung, aber auch die bildenden Künste, sich mehr und mehr zur Tendenzkunst entwickeln, also den ethischen Typus der Zeit unmittelbar – sei es nun positiv lehrhaft, sei es satirisch – zum Ausdruck zu bringen suchen, es ist eben jene Polarität zwischen Gut und Böse, die ungeheure ethische

¹²⁴ Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, S. 105.

Spannung, in der sich alle Phänomene dieser Zeit auswirken, auch in der Kunst nunmehr mit aller Deutlichkeit in Erscheinung getreten.“¹²⁵ Der Verlust der alten Werte hat zu einer Suche nach neuen Werten geführt, und diese kritische Übergangsphase bewirkt eine zunehmende Polarität zwischen Gut und Böse, so daß das Kunstwerk einen beide Polen mit einbeziehenden Bereich aufdeckt. Bohrer meint, daß er diese Lage anhand der ästhetischen Kategorie des Schreckens beschreiben kann. Der Schrecken oder die Plötzlichkeit stellen die epochale Erfahrung der Sinnlosigkeit dar, die für die grauenhaften Ereignisse im 20. Jahrhundert charakteristisch ist. Bohrer geht in seinem Artikel *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?* noch einen Schritt weiter und behauptet, daß das Böse ein das moderne Kunstwerk konstituierendes Prinzip ist. Statt das böse Kunstwerk in einen rationalen Diskurs einzugliedern, der antithetisch die dargestellte Negativität transzendieren könnte, so wie es sogar von Adorno, wenn auch auf eine sehr problematische Art, angestrebt wird, empfiehlt Bohrer den Forschern, den Künstlern eine Zugehörigkeit zum Bösen einzuräumen:

Wer die Ästhetik des Bösen, wer den Befund des Bösen in der Literatur erkennen will, sollte von solchen liebgewonnenen Plausibilisierungen Abschied nehmen. Er sollte nicht mehr länger nur als Historiker danach fragen, warum Literatur und Kunst seit Anfang des 19. Jahrhunderts das Böse darstellen, er sollte als Forscher danach suchen, ob Literatur und Kunst nicht selbst durch ihre spezifischen Formen Anteil an diesem Bösen haben könnten: Gibt es das böse Kunstwerk?¹²⁶

Diese Idee hat Konsequenzen für die Auffassung des Kunstwerkes. Das Kunstwerk stellt somit nicht länger eine belehrende Instanz dar, aus der sich ein erbaulicher Sinn herleiten läßt,

¹²⁵ Hermann Broch, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, 311-350, in: *Dichten und Erkennen. Essays-Band I*, Rhein Verlag, Zürich 1955, S. 314.

¹²⁶ Karl Heinz Bohrer, *Das Böse - eine ästhetische Kategorie?*, S. 463.

vielmehr entspringt es derselben Irrationalität, aus der das geschilderte Böse an sich hervorgegangen ist. So unterscheidet Karl Heinz Bohrer sich von jener neuplatonischen Auffassung der Welt, nach der der Mensch das Ebenbild einer höheren Wesenheit darstellt. Bohrer zufolge kann das Böse um seiner selbst willen existieren, und damit entspricht seine Position eher einer radikal dualistischen Auffassung der Welt, wie sie von der orthodoxen Gnosis vertreten wird.¹²⁷

¹²⁷ Kurt Rudolph, *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1990, S. 69 f.

Ein Rundgang im Labor

Auschwitz und Dante

Bei der Lektüre des Dramas *Die Ermittlung* von Peter Weiss nimmt man schnell die schwache Struktur darin wahr. Man bekommt im Drama die ganze Physiognomie des Konzentrationslagers, von der Rampe, an der die Häftlinge empfangen werden, bis zur letzten Station im Krematorium, wo ihre toten Leiber verbrannt werden, vorgeführt. Das entspricht dem ursprünglichen Plan von Peter Weiss, das Kompositionsprinzip in Dantes *Göttlicher Komödie* zu übernehmen. So wie Dante sich durch die Hölle bis zum Fegefeuer hindurchbewegt, um zuletzt ins Paradies zu gelangen, will Weiss die verschiedenen Stationen der irdischen Hölle des Konzentrationslagers schildern. Der implizit auftretende Protagonist erfährt aber nicht wie bei Dante eine paradiesische Verklärung, sondern beschließt die Reise in der ultimativen Hölle, dem Krematorium. Weder kann Weiss, noch will er das Schema Inferno, Purgatorio und Paradiso im Danteschen Werk auf *Die Ermittlung* direkt übertragen. In den zwei Texten *Vorübung zur dreiteiligen Drama divina commedia* und *Gespräch über Dante* legt Weiss dar, wie diese drei Stationen in einem heutigen Kontext zu verstehen sind. Das dichterische Ziel ist aber so undurchsichtig, wie es sich anhört, und die drei von der *Göttlichen Komödie* adaptierten Stationen mischen sich im Drama untereinander und hinterlassen den Eindruck einer in jeder Weise aus den religiösen Rahmen gefallenen Welt.

Um die Probleme einer offensichtlich nicht zu diesem Zeitpunkt durchführbaren Umgestaltung der *Göttlichen Komödie* in ein modernes Drama zu erörtern, müssen die von Weiss formulierten Auslegungen von Inferno, Purgatorio und Paradiso in der *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* berücksichtigt werden, weil sie das Verhältnis von dem künstlerischen Entwurf und dem künstlerischen Ergebnis in der *Ermittlung* beleuchten. Auch wenn eine moderne Fassung der *Göttlichen Komödie* in ihrer universellen Form sich als unmöglich erweist, finden sich immer noch Züge der in diesen Texten von Weiss entworfenen Konzeption in der *Ermittlung*. Weiss beschreibt vor allem im Text *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* in freien Rhythmen seine ursprüngliche Konzeption einer modernen Fassung der *Göttlichen Komödie*. Statt die vorgegebene Personenkonstellation Dante und Vergil in der *Göttlichen Komödie* zu benutzen, lässt er Dante von dem zur gleichen Zeit lebenden Maler Giotto begleiten. Denn neben Dante ist Giotto Weiss zufolge

einer der "Erneuerer der Künste"¹²⁸. Zugleich spiegeln diese beiden Künstler Weiss' eigene doppelte Rolle als Dichter und Maler wider, und sie verkörpern den zweifachen Zugang, den Peter Weiss zum Thema Auschwitz hat. Der Dichter Dante und der Maler Giotto wandern durch die Welt, und das künstlerische Bewußtsein Peter Weiss' stellt sich dabei vor, wie die drei Stationen Inferno, Purgatorio und Paradiso von einem jetzigen Gesichtspunkt aussehen würden.

Das Inferno bezeichnet Weiss zufolge keinen von der menschlichen Welt abgeschiedenen Ort, so wie es in Dantes *Göttlicher Komödie* der Fall ist, sondern bezieht sich auf die konkrete Gegenwart, in der den Sündern noch nicht Gerechtigkeit widerfahren ist. So schreibt Weiss darüber:

Inferno/ beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht / zur unendlichen Strafe
verurteilt wurden, die heute aber/ hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und
unbestraft / ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben
mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert.¹²⁹

Die kollektive Hinnahme der immer noch nicht zur Verantwortung gezogenen Sündern spiegelt nicht länger eine göttliche Ordnung wider, in der jeder Sünder wegen seiner Untaten bestraft wird, vielmehr gehört jeder Sünder zur Gesellschaft als ein durchaus respektierter Bürger. Weiss schreibt in dem *Gespräch über Dante*, daß er nach dem Realisten Dante suche¹³⁰, womit gemeint ist, daß er die Beschreibung der damaligen Gesellschaft aus der *Göttlichen Komödie* herauskristallisieren will. Die damalige Gesellschaft ist ihm zufolge ständig in der *Göttlichen Komödie* gegenwärtig, und wenn Dante über die Bestraften schreibt, schreibt er auch über die Gesellschaft, aus der sie kommen. Weiss hat diesen wesentlichen

¹²⁸ Peter Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia divina commedia*, S. 125-141, in: *Rapporte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 125-141, in: *Rapporte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 128.

¹²⁹ Ebd., S. 137.

¹³⁰ Peter Weiss, *Gespräch über Dante*, S. 142-169, in: *Rapporte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968, S.150

Punkt insofern in der *Ermittlung* übernommen, als die Angeklagten ihren Lebensunterhalt in liberalen Berufen in der Bundesrepublik verdienen, auf die sie ihr Vermögen gründen. Ferner weist er auf die einstige Allianz zwischen der Industrie und dem Konzentrationslager hin, und er nimmt wahr, daß eben jene Industriebetriebe neue Erfolge in der Bundesrepublik erzielt haben. So lassen sich die Täter in der Bundesrepublik schwerlich von gewöhnlichen Menschen unterscheiden, weshalb keine haarscharfe Trennung von den potentiellen und den tatsächlichen Tätern durchgeführt werden kann. Den Tätern kann deswegen nicht die Rolle als reuende Sünder, sondern vielmehr die Rolle als prominente Vertreter der Bundesrepublik verliehen werden.

Die nächste Station auf der von Weiss inszenierten Höllenwanderung ist das Purgatorio. Das Purgatorio bezeichnet Weiss zufolge den trotz vieler erlebter Rückschläge zustandegebrachten Willen zur Auseinandersetzung mit dem Bösen im 20. Jahrhundert. Es spiegelt die mobilisierte Hoffnung auf eine Lage wider, in der eine bessere Zukunft in Aussicht gestellt werden kann:

Purgatorio dann/ ist die Gegend des Zweifels, des Irrs, der mißglückten/ Bemühungen, die Gegend des Wankelmuts und des ewigen/ Zwiespalts, doch immerhin/ gibt es hier die Bewegung, es gibt den Gedanken an eine/ Veränderung/ der Lage, selbst wenn es unmöglich scheint, den Wulst/ zu durchbrechen, der jede unsrer Regungen einengt. Hier/ im Purgatorio, wenn ich dran denke, höre ich die Musik/ der letzten Tänze und sehe die ständig wechselnden/ Schaustellungen/ des großen Marktes, durchfaucht von den Slogans und hitzigen Atemzügen des Wettbewerbs. Fröhlich lärmend/ müßte die Fabrikation gezeigt werden, in der alles zu haben ist, serienweise, und serienweise wieder zu Schutt wird, voll zähnenbleckendem Gelächter/ würde der Kampf hier geführt werden,

angefeuert/ von plasticglänzenden obszönen Vorsängerinnen und/ elektronisch/
gesteuerten Automaten, und hier, in einem Alltag, in dem/ schon/ das Aufwachen
morgens unter Ansturm verstümmelnder/ Schläge/ geriete, und in dem dann von Stunde
zu Stunde die/ Aufmerksamkeit/ zermürbt und die Anstrengung zum Überleben/ gesteigert
würde, hier müßte gefordert werden, daß man/ Farbe bekenne, hier müßten Fragen
gestellt werden,/ die eine Entscheidung verlangten.¹³¹

Das Purgatorio ist die Stelle, an der die Ungerechtigkeiten dieser Welt beseitigt werden, und es bietet dem Menschen die Möglichkeit, die von vielen Menschen verfolgten Irrwege auf dieser Welt zu durchschauen und eine bessere Alternative aufzustellen. Nur in diesem Sinne ermöglicht es die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Die Beschreibung der Einrichtung des Purgatorios entspricht der kommerziellen Welt, wie sie in Adornos Kritik an der Kulturindustrie dargestellt wird. Er will den wahnsinnigen Kreislauf der Konsumgesellschaft zur Schau stellen. Die die Menschen der Welt entfremdende kapitalistische Gesellschaft soll so dargestellt werden, wie sie in Wirklichkeit funktioniert, und aus dieser Perspektive entlarvt werden. Die von der kapitalistischen Gesellschaft verursachte Verstellung beeinträchtigt die Fähigkeit des Menschen, sich mit den relevanten Themen des Zeitalters auseinanderzusetzen. In der kapitalistischen Konsumgesellschaft gibt der Mensch sich einer von der Kulturindustrie bereitgestellten, ihn mit viel Glamour hinhaltenden Unterhaltung hin, aber indem diese grotesken Mechanismen bloßgestellt werden, wird der Zuschauer befähigt, unvoreingenommener und kritischer der Welt entgegenzutreten. Man sieht, daß Weiss darin von Brechts Lehre vom epischen Theater beeinflusst worden ist, derzufolge der Zuschauer sich von den Vorgängen auf der Bühne distanzieren soll. Er soll Stellung zu der Welt beziehen, statt sie kritiklos hinzunehmen.¹³² Dies ist tatsächlich der entscheidende Punkt in dem von Weiss geplanten Werk. Der Zuschauer soll sich durch die vorgeführte Negativität verändern und zum Handeln bewegt werden. Die Stimmen des wirtschaftlichen Establishments in der Bundesrepublik und dessen Lachen übertönen am Ende des Dramas die Aussagen der Zeugen, wobei sie sich auf das von ihnen

¹³¹ Peter Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama*, S. 137-138.

¹³² Vgl. Bertolt Brecht, *Über nichtaristotelische Dramatik*, S. 227-336, in: *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S. 264 ff.

herbeigeführte Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik berufen, durch das das Konzentrationslager an Aktualität verloren hat. Weiss will sich mit diesem kollektiven Vergessen auseinandersetzen und an das Konzentrationslager wieder erinnern. Die Betriebe dürfen trotz ihrer neuen Erfolge nicht ihre einstige Schuld leugnen, womit angedeutet wird, daß das Konzentrationslager sonst noch als immanente Möglichkeit vorhanden ist.¹³³

Die letzte Station ist das Paradiso. Das Paradiso ist nicht länger die ewige Glückseligkeit versprechende Instanz, sondern spiegelt die unfaßbare Monstrosität der den Opfern hinterlassenen Erfahrung wider. Was ihnen übrig bleibt, ist die nüchterne Sprache, mit deren Hilfe sie an das Trauma in der Vergangenheit wieder herankommen können, und deswegen soll die von ihnen empfundene Leere in einer ernüchternden und unbeirrten Sprache zum Ausdruck gebracht werden:

Nur als Stimmen, im Dunkel, oder/ im blendenden Licht, ohne Münder, ohne Gesichter,/ körperlos, doch/ wäre nicht auch dies schon wieder Illusion? Gesprochen/ vielleicht/ von Zeugen, so wie ich sie sah, vorm Gerichtshof, vortretend/ einzeln,/ im Gedächtnis suchend nach Spuren aus der Zeit in der sie auserwählt worden waren/ zum paradiesischen Dasein, als letzte, denen es noch gewährt/ war,/ zu sprechen, und nach denen es nur noch das endgültige/ Schweigen/ geben würde? Nur wenige waren es, fast verschwanden sie/ vor der Übermacht derer, denen sie entkommen waren und/ die breit/ über ihnen thronten und jedes ihrer Worte in Frage stellten/ und gegen sie/ drehten, als seien immer noch sie es, die Wenigen,/ die verurteilt werden sollten.¹³⁴

¹³³ Damit reiht Peter Weiss sich in jene Palette von Nachkriegsschriftstellern ein, die das jedes Gewissen betäubende Wirtschaftswunder behandelt. Der bekannteste Schriftsteller, der die vom Wirtschaftswunder hervorgebrachte Konsumgesellschaft kritisiert, ist wohl Heinrich Böll. In seinen Gesellschaftssatiren entlarvt er die von Geld und Profit besessenen Gesellschaft, und im Roman *Billard um Halbzehn* macht er die interessante Einteilung in Büffel und Lämmer, wobei die Büffel die Vergangenheit verdrängen und sich zugleich unproblematisch zur neuen Demokratie bekennen, wohingegen die Lämmer nicht vergessen können und deswegen das Leben als Randexistenzen fristen.

¹³⁴ Peter Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, S. 139.

Die Opfer sollen die Tatsachen ihres Traumas der Öffentlichkeit darlegen, so wie es im Gerichtssaal stattfindet, in dem versucht wird, die Rekonstruktion eines Tatherganges herzustellen. Man sieht, daß Weiss sich in diesem Teil am deutlichsten auf das von ihm geschriebene Auschwitz-Drama bezieht, in welchem das Gerichtsverfahren in Frankfurt als Ausgangspunkt dient. Der Bericht der Zeugen soll das Unmögliche ermöglichen und der Monstrosität eine Sprache verleihen. Darin dürfen keine von dem Hauptgegenstand ablenkenden Momente auftreten, vielmehr soll eine klinische Annäherung an das erlebte Grauen zustande gebracht werden. So wie in Claude Lanzmanns Dokumentarfilm *Shoah* spielt die momentweise die Vergangenheit heraufbeschwörende Referenz eine zentrale Rolle, wobei versucht werden soll, eine Authentizität zustande zu bringen. Die Zeugen sollen sich geistig in die Vergangenheit zurückversetzen, wobei der nackte Bericht für sich selbst stehen soll.¹³⁵ Deswegen kommen alle menschlichen Züge so wie Münder und Gesichter als störende Faktoren vor. Es hört sich selbstverständlich widersprüchlich an, daß dieser wachgerufene Zustand als paradiesisch bezeichnet wird, aber nach der Ansicht Weiss' haben nur diejenigen eine Vorstellung vom paradiesischen Zustand, die das Gegenteil erlebt haben. Die Erinnerung der Zeugen an ihre Haft im Konzentrationslager ruft die Sehnsucht nach einer idealen Sphäre jenseits der von ihnen erlittenen Erniedrigungen hervor. Sie schaffen das Paradies aus ihrer eigenen Vorstellung. Somit hat Weiss die Absicht, die Zeugnisse der Opfer zu einer Einsicht zu erheben, die in eine historische Kontinuität eingereiht werden kann. Ihr Bericht soll eine Flaschenpost in der die Öffentlichkeit ansonsten übertönenden Gegenwart darstellen. Er soll das Bindeglied zwischen der Gegenwart und dem tatsächlichen Geschehen im

¹³⁵ Vgl. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 148: "Ein Erinnerungssatz muß überhaupt nichts davon enthalten, wie ich diese Situation erlebt habe. Darum muß Lanzmann darauf beharren, daß die Personen des Films nicht Erinnerungen erzählen, sondern Situationen wieder durchleben."

Konzentrationslager bilden. Insofern kann der von den Zeugen wachgerufenene Zustand eine paradiesische Erhabenheit beanspruchen.¹³⁶

Schon in einer Notiz vom 2. Februar 1964 in Peter Weiss' *Notizbüchern* findet sich zum ersten Mal die Idee, das Konzentrationslager als Gegenstand für das Drama zu wählen:

Dante und Giotto wandern durch die Konzentrationslager.¹³⁷

Damit kann man feststellen, daß Weiss schon zu diesem Zeitpunkt die Intention hatte, das Konzentrationslager in das ihm vorschwebende Dante-Werk einzugliedern.

Aus den Notizen aus demselben Zeitraum geht auch hervor, daß Weiss universelles Drama schreiben will. So wollte er eine Parallele zwischen den Konzentrationslagern und den aktuellen Problemen ziehen, die sich ebenso sehr einer künstlerischen Darstellung entziehen:

Die Wirkung der Bombe ist für die Menschen ebenso wenig zu fassen, wie die Konzentrationslager. Was wird gegen die Bombe unternommen –¹³⁸

Die Bedrohung durch die Atombombe ist genauso unüberschaubar wie die geistig noch aufzuarbeitenden Nachwirkungen der Konzentrationslager. Demzufolge bezeichnet die technische Massenvernichtung nicht nur ein isoliertes Ereignis im 20. Jahrhundert, sondern ist auch in den 60er Jahren ein mitzukalkulierendes Faktum. Nachdem Weiss am 13. März 1964 das Frankfurter Gerichtsverfahren besucht hat, in dem dem Personal in Auschwitz den Prozeß gemacht wird, vermehren sich ab März jedoch die Hinweise darauf, daß Weiss ein Drama über Auschwitz schreiben will, und zwar ein Drama, in dem dieser Prozeß im Zentrum steht.¹³⁹ Dieser Konzeption wird zunächst in den *Frankfurter-Auszügen* einen Ausdruck verliehen, in dem er zum ersten Mal versucht, diesen

¹³⁶ Man kann eine Parallele zu einer Formulierung Franz Kafkas ziehen, der in einem Brief an Milena Jesenská seine eigene Unreinheit hervorhebt: "Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang." Die zum Paradies gebildete Antithese ruft den schönsten Gesang bei den sich in der tiefsten Hölle befindenden Menschen hervor, und dieser Zustand kennzeichnet Kafkas Einstufung in die niedrigste aller Sphären. Vgl. Franz Kafka, *Briefe an Milena*, S. Fischer Verlag, 1965, S. 208.

¹³⁷ Peter Weiss, *Notizbücher 1960-1971. Erster Band*, Suhrkamp 1982, S. 215.

¹³⁸ Ebd., S. 218.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 222 ff.

Prozeß dichterisch darzustellen. Daraus geht später *Die Ermittlung* hervor, die das Ergebnis seiner ästhetischen Überlegungen darstellt. Man kann also feststellen, daß Weiss die Idee eines universellen Dramas zugunsten der einfachen Rahmenerzählung eines Gerichtsverfahrens aufgegeben hat.

Peter Weiss entscheidet sich für die dokumentarische Wiedergabe des gegen das Personal in Auschwitz geführten Gerichtsverfahrens, das 1963 bis 1965 in Frankfurt stattfand. Er kann selbstverständlich nicht das Gerichtsverfahren in seiner vollen Länge wiedergeben, und in der Anmerkung am Anfang des Dramas schreibt er, daß "eine solche Rekonstruktion dem Schreiber genauso unmöglich" erscheine, "wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne wäre". Vielmehr nennt er das von ihm fertig gebrachte Kunstwerk "ein Konzentrat"¹⁴⁰. Das Drama stellt eine Zusammenstellung des in viele Details gehenden Gerichtsverfahrens dar. In der 1968 erschienenen Schrift *Notizen zum dokumentarischen Theater* schreibt Weiss über das dokumentarische Theater:

Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.¹⁴¹

Dieses Keuschheitsgelübde soll jede künstlerische Ausmalung des von der dichterischen Phantasie gehegten Gebildes verhindern. Der künstlerische Ausdruck soll ausschließlich von den von dem Künstler aus der Wirklichkeit entnommenen Fakten zusammengesetzt werden. Nur müssen diese Fakten in einen für die Bühne geeigneten Ausdruck umgestaltet werden, wobei auf einen bestimmten Ausschnitt aus der Wirklichkeit fokussiert werden muß:

¹⁴⁰ Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp Verlag, Baden-Baden 1996, S. 9.

¹⁴¹ Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater*, S. 91-104, in: *Rapporte 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, S.91-92.

Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität.¹⁴²

Das dokumentarische Theater spiegelt also nicht die ganze Wirklichkeit wider, sondern wählt sich Elemente darin aus, die die von dem Künstler beobachteten Mißverhältnisse in der Gesellschaft hervorheben. Der das dokumentarische Theaterstück schaffende Künstler ist sich dessen bewußt, daß die Wirklichkeit aus *seiner* analytischen Perspektive betrachtet wird und daß er nur einen nützlichen Entwurf der Wirklichkeit anfertigt:

Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, daß es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag.¹⁴³

Das dokumentarische Theaterstück stellt ein Werkzeug des aktuellen politischen Vorhabens des Künstlers dar, das darauf hinausläuft, das den Zuschauer lenkenden Wirklichkeitsbild zu entlarven. Es kann nicht dieselbe Authentizität wie die tatsächlichen Ereignisse zustande bringen, es kann aber bewirken, daß die wiedergegebenen Aussagen neuerdings zur Geltung kommen:

Das dokumentarische Theater kann die Form eines Tribunals annehmen. Auch hier hat es nicht Anspruch darauf, der Authentizität eines Gerichtshofs von Nürnberg, eines

¹⁴² Ebd., S. 95.

¹⁴³ Ebd., S.97.

Auschwitzprozesses in Frankfurt, eines Verhörs im amerikanischen Senat, einer Sitzung des Russell-Tribunals nahezukommen, doch kann es die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen.¹⁴⁴

Weiss bezieht sich hier u. a. auf das konkrete, von ihm in der *Ermittlung* vollzogenen ästhetische Unterfangen. Daraus ergibt sich, daß er keineswegs die Absicht gehabt hat, eine naturalistische Nachahmung des Gerichtsverfahrens herzustellen, vielmehr hat er die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die sachlich interessanten Punkte lenken wollen. Er hat die Essenz der geäußerten Gesichtspunkte zusammenfassen wollen, ohne sich um die Einzelheiten zu kümmern. Er schreibt:

In den Zitaten wird das Typische hervorgehoben.¹⁴⁵

Die Zitate stellen das Gerichtsverfahren repräsentierende Gesichtspunkte dar, und sie werden so zusammengestellt, daß sie dem Zuschauer einen ganzheitlichen Eindruck von dem Gerichtsverfahren geben.

Wolfgang Iser schreibt über das sprachliche Kunstwerk:

Wirklichkeit als pure Kontingenz scheidet für den fiktionalen Text als Bezugfeld aus.

Vielmehr beziehen sich solche Texte bereits auf Systeme, in denen Kontingenz und

Weltkomplexität reduziert und ein je spezifischer Sinnaufbau der Welt geleistet ist.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ebd., S. 100.

¹⁴⁵ Ebd., S. 101.

¹⁴⁶ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wahrnehmung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1984, S. 118.

Iser bezieht sich dabei auf Niklas Luhmanns Idee von Sinnsystemen, derzufolge die Sinnsysteme durch die selektive Beziehung der gesellschaftlichen Institutionen auf die Wirklichkeit zustande gebracht werden. Um die Weltkomplexität zu beseitigen, läßt sich die Wirklichkeit durch vereinfachende und reduzierende Systembildungen erklären.¹⁴⁷ Diese Sinnsysteme bilden im fiktionalen Text miteinander konkurrierende Entitäten, durch deren Zusammenspiel der imaginäre Gegenstand des Kunstwerks zum Ausdruck kommt, wobei die virtualisierten bzw. negierten Möglichkeiten des fiktionalen Textes aktualisiert werden. Keines dieser Sinnsysteme erschöpft jedoch die Intention des fiktionalen Textes, vielmehr bilden sie den Rahmen der vom Leser realisierten Bedeutung:

Fiktional sind diese Texte deshalb, weil sie weder das entsprechende Sinnsystem noch dessen Geltung denotieren, sondern viel eher dessen Abschattungshorizont bzw. dessen Grenze als Zielpunkt haben.¹⁴⁸

In der *Ermittlung* gliedert Peter Weiss den Stoff in ein seiner künstlerischen Vision entsprechendes ästhetisches Gefüge ein. Er unterzieht ihn einer stilistischen Ausarbeitung, so daß das Ergebnis als eine ästhetische Ganzheit hervorgehen kann. Dabei reduziert er die Zahl der Zeugen von 400 auf 9, so wie die Richter, Ankläger und Verteidiger in drei Personen durch je eine Person repräsentiert werden (dahingegen werden 18 der ursprünglich 22 Angeklagten zitiert!), womit er die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung schafft. Das Drama gibt die im Gerichtsverfahren dargelegten Fakten wieder, so wie sie im Gerichtssaal

¹⁴⁷ Vgl. Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. Band 1*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1974 (1970), S. 72 ff.

¹⁴⁸ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wahrnehmung*, S. 120.

dargelegt wurden. Was im Drama gesagt wird, wurde tatsächlich auch während des Gerichtsverfahrens gesagt, aber das künstlerische Bewußtsein Peter Weiss' hat den Stoff so geordnet, daß im Drama eine andere Strategie verborgen liegt als diejenige, die im Gerichtssaal verfolgt wird. Im Unterschied zu den anderen Dokumentationen über den Auschwitz-Prozeß in Frankfurt, Hermann Langsbeins *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation* und Bernd Naumanns *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*¹⁴⁹, wovon die letztere ursprünglich als Zeitungsbericht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien, hat Weiss vor, "mit dem Prozeßmaterial den Leidensweg der Häftlinge nachzuvollziehen"¹⁵⁰. Er schafft einen epischen Verlauf, der im Krematorium des Konzentrationslagers endet, und hat keineswegs die Absicht, den Prozeß bis zur Verurteilung zu schildern. Bereits in diesem Punkt ist *Die Ermittlung* ein eigenständiges ästhetisches Unterfangen, das sich von dem Gerichtsverfahren in Frankfurt unterscheidet.

Indem Weiss die dokumentarische Form wählt, bezieht er sich auf eine Tradition, die auf die Zeitstücke der 20er Jahre zurückzuführen ist. In der neuen Sachlichkeit der 20er Jahre ging es darum, sich der Wirklichkeit wieder zuzuwenden. Nach den extravaganten Ausschweifungen des Subjekts in der expressionistischen Literatur erfuhr die Literatur eine neue, die konkrete Umwelt wieder in die Kunst integrierende Ernüchterung. Die Reportage wurde eine beliebte Form, die die aktuellen Alltagsprobleme gewöhnlicher Leute darstellen sollte.¹⁵¹ Erwin Piscator beschreibt in seinem Buch *Das politische Theater* die neue Theaterform als das Forum zur Behandlung der gesellschaftlichen Probleme, die sich in der

¹⁴⁹ Hermann Langebein, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band 1 & 2*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main 1995, und Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1968.

¹⁵⁰ Manfred Haiduk, *Der Dramatiker Peter Weiss*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, S. 133.

¹⁵¹ Vgl. Bengt Algot Sørensen, *Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert zur Gegenwart* (von Steffen Arndal, Helge Nielsen, Annelise Ballegaard Petersen, Reinhold Schröder, Bengt Algot Sørensen), Verlag C. H. Beck, München 2002, S. 220.

Gegenwart zeigen. Sie sollte einen für das Proletariat verständlichen Ausdruck schaffen, und dabei sollte sie wirklich stattgefundenere Ereignisse auf der Bühne darstellen. Sie sollte eine Montage der der Umwelt entnommenen Tatsachen sein, wobei historische Personen eine Rolle im dramatischen Plot spielen konnten. Die Theaterform ist durchaus politisch und adaptiert eine marxistische Analyse der auf der Bühne zum Ausdruck gebrachten Konflikte.¹⁵² Piscator revidiert die Rolle des Dramatikers, und zwar dadurch, daß der Künstler auf einen schieren Organisator vorgegebener Materialien reduziert wird.¹⁵³ So macht Peter Weiss in der *Ermittlung* das Gerichtsverfahren in Frankfurt zum Ausgangspunkt. Im Drama wird nicht nur der Versuch unternommen, sich Auschwitz als Phänomen anzunähern, sondern das Projekt läuft ebenso sehr darauf hinaus, die Gegenwart zu schildern. Das 1961 in Jerusalem gegen Adolf Eichmann eingeleitete Gerichtsverfahren regte in diesem Zusammenhang zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Deutschland an, und nicht zuletzt das 1964 in Deutschland erschienene Buch *Eichmann in Jerusalem* von Hannah Arendt diente als Vorbild für eine dokumentarische Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit. Weiss hat zweifelsohne dieses Buch vorgeschwebt, als er das Drama konzipierte, und zwar insofern, als er im Titel „Die Ermittlung“ auch den konkreten gegenwärtigen Prozeß in Frankfurt hervorhebt.¹⁵⁴ Dementsprechend bestrebt Weiss sich im Drama wie im Zeitstück darauf, seine eigene Rolle zu eliminieren und die Tatsachen für sich selbst sprechen zu lassen. In der Anmerkung zu den *Frankfurter Auszügen* schreibt er aber über die drei von ihm wahrgenommenen Ebenen in dem zu konzipierenden Drama:

¹⁵² Vgl. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1979.

¹⁵³ Vgl. C. D. Innes, *Erwin Piscator's political Theatre. The Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, 1972, S. 2: "[...] his emphasis on recorded speech and documented fact focused attention to the author's position in reducing him from an imaginative creator to an organizer of given material."

¹⁵⁴ Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Piper Verlag, München 1997.

Es handelt sich von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem was in Frankfurt, und dem, was in einem Mann vorgegangen ist, der in Frankfurt war.¹⁵⁵

An dieser Stelle räumt er seinem künstlerischen Bewußtsein eine Funktion ein, indem er es als die unsichtbare dritte Instanz einführt. Diese Instanz betrachtet die Ereignisse von ihrem eigenen Gesichtspunkt und kann nicht darauf verzichten, das von ihr beigewohnte Gerichtsverfahren zu interpretieren. Weiss schreibt weiter, daß das Kunstwerk dadurch entsteht, „daß sich das Gehörte im Bewußtsein des Schriftstellers verändert“¹⁵⁶. Das Gehörte wird in einen dem künstlerischen Bewußtsein entsprechenden Ausdruck umgeformt, so daß das Gehörte sich von dem wirklichen Prozeß unterscheidet. Dementsprechend muß Weiss gewisse *ästhetische* Kriterien berücksichtigen, die sich dem Gerichtsverfahren in Frankfurt entziehen, und er muß im Drama gewisse ästhetische Vorentscheidungen getroffen haben, indem er das Drama als ein Oratorium und die im Konzentrationslager geschilderten Stationen als Gesänge bezeichnet. Er hat damit das Stück in eine Tradition eingestuft, die sowohl bei ihm als auch beim Publikum bestimmte Verfahren in Gang setzt. Das Stück löst durch die dichterische Transformation des Prozesses in einen ästhetischen Ausdruck bestimmte Erwartungen aus, die sich jenseits des Frankfurter Prozesses vollziehen. Wolfgang Iser schreibt über die Aneignung des Sinnpotentials des fiktionalen Textes durch den Leser:

Wenn ein fiktionaler Text Verfahren der literarischen Tradition nicht realisiert, durch das von ihm praktizierte Verfahren jedoch die erwartbaren in 'Minusverfahren' wandelt, um sie als gelöscht im Vorstellungsbewußtsein des Lesers aufzurufen, so wird derjenige

¹⁵⁵ Zitiert nach Erika Salloch, *Peter Weiss' "Die Ermittlung"*. Zur Struktur des Dokumentartheaters, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 90.

¹⁵⁶ Ebd.

Leser, dem die dadurch vorausgesetzte Vertrautheit abgeht, die kommunikative Absicht moderner Textverfahren verfehlen.¹⁵⁷

Wenn ein fiktionaler Text schon bekannte, aus der dichterischen Tradition hergeholte Verfahren in Anwendung bringt, sich aber ganz klar davon distanziert, weil das darin verborgene Weltbild nicht mehr für möglich gehalten werden kann, so setzt der Text Kenntnisse der literarischen Tradition bei dem Leser voraus, die die Richtung der Lektüre bestimmt. Der Leser muß den *negativen* Gebrauch der literarischen Tradition in dem zu behandelnden Text zur Kenntnis nehmen, um eine richtige Lektüre zu realisieren. Weiss bezieht sich in der *Ermittlung* auf schon bekannte Verfahren, wenn er das Drama "Oratorium in 11 Gesängen" nennt, und diese Gattungsbestimmungen weisen auf andere, im Drama implizit vorhandene Texte hin, deren Zielsetzungen aber nicht im Drama vollzogen werden können. So bezieht sich die Gattung Oratorium, auf die im Untertitel des Dramas angespielt wird, auf die musikalische Wiedergabe eines oft biblischen Stoffes, und darin sind Stimmen das Medium. Die Mittelbarkeit des Geschehens durch diese dritte Instanz steht also im Zentrum. Es geht um die kontemplative Annäherung an eine geistige Thematik, wobei die Essenz der geistigen Botschaft festgehalten werden soll. Die Darstellung wird meistens von keiner szenischen Begleitung unterstützt, sondern sie ruft bei dem Zuschauer Bilder hervor, die seinem eigenen Inneren entsprungen sind. Die Musik appelliert an die Gefühle des Empfängers, womit eine tiefere, nicht sprachgebundene Schicht im menschlichen Bewußtsein betroffen wird. In der *Ermittlung* wird das musikalische Element dadurch unterstrichen, daß das Drama in Gesänge aufgeteilt wird. Darüber hinaus kann das Drama aber keineswegs dem Publikum dasselbe geistige Labsal einflößen wie das musikalische Oratorium. Es geht

¹⁵⁷ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 321.

vielmehr um die Bewältigung eines diesseitigen Phänomens, und zwar die künstlerische Aufarbeitung des Auschwitz-Traumas. In der *Ermittlung* steht der Inhalt im schroffen Widerspruch zu der geistigen Feierlichkeit des traditionellen Oratoriums, weswegen das Drama eher als eine Kontrafaktur zu bezeichnen ist. Es besteht darin eine schlagende Diskrepanz zwischen den irdischen Materien, denen Weiss sich zuwendet, und der erhabenen Intention des traditionellen Oratoriums. Das Drama spiegelt die krasse Evidenz des Konzentrationslagers wider, und die Dialektik von dem gattungsbestimmenden Untertitel und dem Inhalt weist auf eine ganz besondere Intention hin. Weiss will die überlieferten Zeugnisse aus Auschwitz festhalten, und er setzt dieses Vorhaben dadurch ins Werk, daß er sie in ein Oratorium eingliedert. Die Stimmen der Zeugen bzw. der Angeklagten bilden die das Konzentrationslager widerspiegelnde dritte Instanz, durch die Weiss die Reminiszenzen der den Zeugen bzw. der Angeklagten zuteil gewordenen Erfahrung heranziehen will, so daß das Publikum sich die Realität des Konzentrationslagers aneignen kann. Ferner bezieht Weiss sich auch durch die Gattungsangabe "Oratorium in 11 Gesängen" auf Dantes *Göttliche Komödie*, da Weiss selbst *Die göttliche Komödie* in *Gespräch über Dante* ein "Oratorium"¹⁵⁸ nennt. Daß das Drama in Gesänge aufgeteilt ist, ist auf das epische Element in der *Göttlichen Komödie* zurückzuführen, wobei Weiss das Dantesche Canto adaptiert hat. Das Dantesche Werk ist in Gesänge aufgeteilt, und jeder Gesang bezeichnet eine weitere Station auf der Reise des Erzählers Dante durch die Hölle. Dante wandert durch die neun Höllenkreise bis zum Mittelpunkt des Infernos, wo er den im ewigen Eis festgefrorenen Luzifer findet. Der implizit auftretende Protagonist in der *Ermittlung* besucht alle Stationen des Konzentrationslagers bis zum Krematorium, und da, wo *Die göttliche Komödie* im ewigen Eis endet, beschließt die unsichtbare Hand des *Die Ermittlung* organisierenden Dramatikers die

¹⁵⁸ Peter Weiss, *Gespräch über Dante*, S. 144.

Reise des impliziten Protagonisten im Feuer. Im Unterschied zu der *Göttlichen Komödie* wird aber die Reise in der *Ermittlung* an dieser Stelle abrupt abgebrochen. Dem Publikum wird kein angenehmer Schluß gegeben, sondern ihm wird die nicht perfekte Welt gezeigt, so wie sie ist. Das Publikum soll entrüstet sein, statt sich mit einem angenehm arrangierten Schluß zufrieden zu geben. Das Drama läuft auf die Vernichtung der Häftlinge hinaus, wobei die Häftlinge dem ihnen bestimmten Schicksal überlassen werden. Es gibt somit im Drama keine durch die göttliche Vorsehung inszenierte Erlösung aus der Hölle so wie in der *Göttlichen Komödie*. Weiss adaptiert aber in der *Ermittlung* die formale Struktur der *Göttlichen Komödie*, insofern als er die Dreiteilung jenes Werkes in die drei Bereiche Inferno, Purgatorio und Paradiso in jeden Gesang der *Ermittlung* eingliedert. Die 11 Gesänge in der *Ermittlung* untergliedern sich in drei jeweils in das Konzentrationslager aus verschiedenen Perspektiven betrachtenden Teilen. Damit kommt die Zahl der Gesänge auf 33, und das entspricht der Zahl der Gesänge in jedem der oben erwähnten Bereiche in der *Göttlichen Komödie* – auf jeden Fall bis auf das Inferno, in dem insgesamt 34 Gesänge auftreten. Dante hat dem Inferno noch einen Gesang beigefügt, so daß die gesamte Zahl von Gesängen auf 100 kommt, womit er auf der formalen Ebene eine Abrundung seines Werkes zustande bringt, weil dem Werk schließlich mit 100 Gesängen eine vollendetere Aura verliehen wird. Diese Abrundung hat Weiss absichtlich in der *Ermittlung* nicht erreicht. Die Zahl der Gesänge bleibt auf die ungerade Zahl 11 reduziert, weil das die Unvollkommenheit des Werkes hervorhebt. Weiss hebt damit die Unabgeschlossenheit und den fragmentarischen Charakter seines Werkes hervor.

Für die nüchterne Herangehensweise an das Thema Auschwitz ist das Oratorium besonders gut geeignet, da die Aussagen der Zeugen bzw. der Angeklagten als die vermittelnde Nahtstelle zwischen den uermeßlichen Traumen aus dem Konzentrationslager

auf der einen Seite und der Öffentlichkeit auf der anderen Seite dem Zweck am besten dienen, die Vorgänge wiederzugeben, so wie sie sich tatsächlich vollzogen haben könnten, weil die Aussagen der Zeugen bzw. der Angeklagten sich auf einen im Gerichtssaal festzulegenden Wahrheitsgehalt beziehen. Der dadurch hergestellte Bericht vollzieht die Umgestaltung der Erfahrung aus dem Konzentrationslager in einen künstlerischen Ausdruck auf die seriöseste Weise, weil der authentische Inhalt dabei am besten erhalten durch die Zwischenglieder der erwähnten Zeichensysteme hindurchgeht. Nichtsdestoweniger unterscheiden sich die dramatisierten Dialoge im Gerichtssaal wesentlich von dem tatsächlichen Gerichtsverfahren. Die Aussagen der Teilnehmer sind stilisiert worden, und in der sprachlichen Personenzzeichnung der Teilnehmer hat Weiss Einheitlichkeit angestrebt, so daß niemand sich durch seine soziale Zugehörigkeit in den Vordergrund tritt. Wie er in der Anmerkung in Bezug auf die Zeugen sagt: “Die 9 Zeugen referieren nur, was hunderte ausdrückten.“¹⁵⁹ Er hat ebenfalls durchgeführt, daß die Zusammenbrüche der Zeugen während des Gerichtsverfahrens weggelassen werden, denn wie er auch in der Anmerkung hervorhebt, waren die Reden und Gegenreden “von emotionalen Kräften überladen“¹⁶⁰. So kann man unten die Gegenüberstellung von einer Zeugenaussage im Gerichtssaal und der von Weiss wiedergegebenen Aussage im Drama beobachten. Es geht um die Dolmetscherin Frau Wasserstrom, die die Ermordung eines Jungen durch den Leiter der politischen Abteilung Boger erlebt hat. Über diesen Vorfall wird im Drama von der Zeugin 5 berichtet:

Wasserstrom:

Zeugin 5:

Einen Vorfall kann ich

Da war draußen ein Lastwagen

nie vergessen: Es dürfte etwa

vorgefahren

¹⁵⁹ Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, S. 9.

¹⁶⁰ Ebd.

im November 1944 gewesen sein.

Ein Lastwagen, auf dem jüdische

Kinder waren, fuhr zum Lager.

Schreibstube

Der Wagen hielt bei der Baracke

ein kleiner Junge sprang herunter

der politischen Abteilung. Ein

er hielt einen Apfel in der Hand

Junge – er dürfte etwa vier bis

Da kam Boger aus der Tür

fünf Jahre alt gewesen sein –

Das Kind stand da mit dem Apfel

sprang herunter. Er spielte mit

Boger ist zu dem Kind gegangen

einem Apfel, den er in der Hand

und hat es bei den Füßen gepackt

hielt. Da kam Boger mit Draser an

und m

die Tür. Boger nahm das Kind an den

Füßen und schlug es mit dem Kopf

Dann

gegen die Wand. Draser befahl mir

dann, die Wand abzuwischen. Später

wurde ich zu Boger gerufen, um zu

dolmetschen. Er saß in seinem Zimmer

und aß den Apfel des Kindes.¹⁶¹

sah ich

wie er den Apfel aß (DE 62-63)

Weiss verzichtet im Drama auf den Gefühlsausbruch, durch den Frau Wasserstrom dieser Vorfall wieder einfällt (“Einen Vorfall kann ich nie vergessen“). Stattdessen geht hervor, daß die Zeugin 5 erst auf diesen Vorfall kommt, als sie Boger im Gerichtssaal wieder sieht. Im Frankfurter-Prozeß wird Frau Wasserstrom vorgehalten, daß sie, obwohl sie eine Broschüre

¹⁶¹ Hermann Langbein, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band 1*, S. 421.

und verschiedene Artikel über die politische Abteilung veröffentlicht hat, nie diesen Vorfall erwähnt hat, worauf geantwortet wird, daß sie dieses Erlebnis als eine sehr private Sache betrachte und daß sie seit diesem Zeitpunkt keine Kinder haben wolle.¹⁶² Ferner wird am kommenden Tag eine ehemalige Mitinhaftierte von ihr als Zeugin vorgeladen, die die Geschichte bestätigt, die ihr in Paris von Frau Wasserstrom nacherzählt wurde, und diese fügt hinzu, daß Frau Wasserstrom als Folge davon verschiedene Störungen habe.¹⁶³ Im Drama werden die privaten Ursachen der Zeugin 5 dafür, diesen Vorfall nicht erwähnt zu haben, auf die Äußerung zusammengedrängt: "Ich habe nie mehr/ ein eigenes Kind haben wollen" (DE 63) So laufen die Aussagen der Zeugen im Drama auf eine Vereinfachung und eine Lakonisierung der für sie geltenden Umstände hinaus. Wie Henning Rischbieter über das von Weiss in Anwendung gebrachte Verfahren schreibt: "Die Lakonisierung birgt die Verallgemeinerung."¹⁶⁴ Die Umstände werden aus ihrem Kausalzusammenhang zugunsten des Komprimierens des Geschehens herausgerissen. Ohne die näheren Umstände des erwähnten Vorfalls zu erläutern, wird die direkte Folgewirkung des von der Zeugin 5 erlebten Vorfalls, die auch ihren heutigen Zustand kennzeichnet, zum Ausdruck gebracht, und dann wird nicht weiter davon gesprochen. Dementsprechend wird in der von der Zeugin 5 vorgebrachten Bericht über den Vorfall ausschließlich auf das Allernötigste hingewiesen. Daß die Kinder Juden sind, wird nicht erwähnt, ebenso wenig wie die Juden als ethnische Gruppe überhaupt im Drama erwähnt werden, auch das Alter des von Boger umgebrachten Jungen wird nicht berührt. Ebenfalls wird sein Begleiter Draser nicht genannt, vielmehr tritt Boger bei dem Vorfall als der einzige Täter auf. Weiss will das Typische statt das Subjektive hervorheben. Das Konzentrationslager soll als ein das Bewußtsein jedes Einzelindividuums

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 423.

¹⁶⁴ Henning Rischbieter, *Weiss. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Nr. 45*, Velber bei Hannover, S. 72.

lenkender Organismus dargestellt werden, der die Individualität des Einzelnen aufhebt. Durch die Wiedergabe der Aussagen der Zeugen in freirhythmischer Prosa wird das überindividuelle Gepräge des Dramas hervorgehoben. Das Drama spielt in jener überindividuellen, von der Fiktion zustande gebrachten Sphäre, durch die die dargestellte Welt die ganze Welt versinnbildlicht.¹⁶⁵ Es wird versucht, das Konzentrationslager darzustellen, und daraus entsteht ein epischer Verlauf, durch den eine unter ihren eigenen Bedingungen existierende Welt zum Ausdruck gebracht wird. Weiss stellt sich die Frage, wie Menschen miteinander in extremen Situationen reagieren und ob man unter diesen Umständen überhaupt von einer Art Normalität sprechen kann. So vollzieht Weiss eine anthropologische Studie über das menschliche Verhalten im Konzentrationslager im Übergang zwischen Leben und Tod, und das Konzentrationslager stellt eine eigene Welt dar. So kommt im Drama der Entwurf einer Welt zustande, in der sich trotz der ständigen Todesbedrohung leben läßt. In den meisten Zeugnissen geht es um eine Lage, in der die Häftlinge sich in einem Vakuum zwischen Leben und Tod befinden, in der sie aber trotzdem den Lebensmut aufrechterhalten. Unter diesen Voraussetzungen wird im Drama ähnlich der *Göttlichen Komödie* die Reise durch die Hölle vollzogen, aber im Unterschied zu Dantes Werk stellt die Hölle ein diesseitiges Phänomen dar. Das Drama schildert die immer vorhandene, potentielle Gefahr in der Gesellschaft, und das Konzentrationslager hätte jedes Konzentrationslager sein können. Die Reise endet da, wo niemand weitererzählen kann, weil die Geschichten der getöteten Häftlinge selbstverständlich nicht im Gerichtssaal vorgebracht werden können.

Die Ermittlung gestaltet sich als eine Reihe von das Konzentrationslager wieder belebenden Stimmen, wobei die Zeugen darum bemüht sind, eine möglichst nüchterne

¹⁶⁵ So schreibt Peter Szondi über das von Piscator beschriebene Zeitstück, auf das *Die Ermittlung* zurückzuführen ist: "Die aktuelle Szene, die für das Drama an sich Welt ist, ein Mikrokosmos, der für den Makrokosmos einsteht, wird hier zum Ausschnitt, ihre Darstellung erfolgt im Sinne des pars-pro-toto-Gedankens." Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 1971, S. 110.

Darstellung des Lagerlebens vorzubringen. Sie rufen die im Konzentrationslager einst vorgefallenen Ereignisse ins Gedächtnis zurück und bringen das Phänomen des Konzentrationslagers in einen gegenwärtigen Kontext hinein. In der Gegenwart wird die Vergangenheit mit einem Schleier verhüllt, um die kompromittierende Untaten von damals wegzuwischen. Nichtsdestoweniger wird im Drama beharrlich darauf bestanden, die Physiognomie des Konzentrationslagers wiederherzustellen und die Wirklichkeit des Konzentrationslagers zu schildern. Durch die Aussagen der Zeugen bzw. Angeklagten wird versucht, das Konzentrationslagerleben von damals abzubilden. Es läßt sich deswegen vermuten, daß Weiss die Absicht hat, ein möglichst authentisches Bild vom Konzentrationslager als einem historischen Phänomen anzufertigen. Er will die relevanten Erfahrungen aus dem Konzentrationslager für die Zukunft aufbewahren, damit sie kommende Generationen nicht vergessen. Aber indem er sie in ein Kunstwerk eingliedert und sie sogar in eine bestimmte Gattung einordnet, übersetzt er das Gerichtsverfahren in ein künstlerisches Gebilde, das nach ganz anderen Wertsystemen beurteilt werden soll. Die im Gerichtssaal geäußerten Aussagen werden, um mit dem russischen Strukturalisten Jurij Lotmann zu sprechen, in das sekundäre modellbildende System der Kunst übersetzt, wobei ganz andere Regel in Kraft treten als in der natürlichen Sprache. Jurij Lotmann schreibt:

Kunstwerke folgen in ihrem Aufbau dem Prinzip der ikonischen Zeichen. Daraus ergibt sich, daß die Information, die in einem Kunstwerk enthalten ist, nicht abgetrennt werden kann von der Sprache seiner Modellierung und von seiner Struktur als Zeichenmodell.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Juri M. Lotman, *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Verlag Philipp Reclam, 1981, S. 69.

Das Kunstwerk zeichnet sich dadurch aus, daß es nie seine Botschaft explizieren kann. Es ist ein ikonisches Zeichen, und der Inhalt ist unlösbar mit der die Sprache des Dargestellten lenkenden Form und dem archimedischen Punkt des im Texte verborgenen Sinnes verkettet. Weiss erwähnt die Tatsache nicht, daß es um das 1963 bis 1965 in Frankfurt stattgefundene Gerichtsverfahren geht, so wie im Drama nie darauf hingewiesen wird, daß das behandelte Konzentrationslager Auschwitz ist. Er macht das dargestellte Konzentrationslager zu einem ikonischen Zeichen, so daß es jedes Konzentrationslager zu jedem Zeitpunkt versinnbildlichen könnte, und die Darstellung wird in eine eine ganze Menge andere Texte implizierende Form eingebettet, wobei Weiss vor allem auf *Die göttliche Komödie* hingewiesen hat. *Die Ermittlung* adaptiert das episch-dynamische Prinzip in der *Göttlichen Komödie* und realisiert die Darstellung einer von der normalen Welt abseits liegenden Welt. Das Drama kann dabei nicht umhin, mythologische Anspielungen einzubeziehen, seien diese auch noch so schwach. Das Drama entwirft einen Ausnahmezustand, in dem die normalen Spielregeln außer Kraft gesetzt worden sind. Das Drama spiegelt das psychologische Potential jedes Menschen wider, indem demonstriert wird, wie der Mensch sich jenseits der alltäglichen Normalität verhalten kann. So entsteht das Drama im Schisma zwischen einem normalen und extremen Verhalten.

Das Auschwitz-Selbst

Der amerikanische Professor für Psychiatrie und Psychologie Robert Jay Lifton schreibt über die Täter in Auschwitz, daß sie imstande waren, ein neues Selbst neben dem in den Normen außerhalb von Auschwitz fest verankerten Selbst zu schaffen, und er bezeichnet diesen psychologischen Mechanismus als

the division of the self into two functioning wholes, so that a part-self acts as an entire self. An Auschwitz doctor could, through doubling, not only kill and contribute to killing but organize silently, on behalf of that evil project, an entire self-structure (or self process) encompassing virtually all aspects of his behavior.¹⁶⁷

Das Selbst überwindet den Widerspruch, indem es zwei parallele Identitäten bildet, die unabhängig voneinander in der Welt außerhalb bzw. innerhalb des Konzentrationslagers agieren. Sie existieren nebeneinander, ohne miteinander in Konflikt zu geraten, und tragen dazu bei, daß ein Täter eine unkompromittierte Persönlichkeit in den beiden Welten aufrechterhalten kann. Die Persönlichkeit der Häftlinge wird in denselben Bann gezogen. Sie passen sich der brutalen Wirklichkeit im Konzentrationslager an, damit sie nicht ihren Halt im Leben verlieren, und sie lernen, sich mit der ihnen gebotenen Wirklichkeit abzufinden, wobei sie neue Strategien finden, sich am Leben zu erhalten. Robert Jay Lifton schreibt:

In general psychological terms, the adaptive potential for doubling is integral to the human psyche and can, at times, be life saving: for a soldier in combat, for instance; or for a victim of brutality such as an Auschwitz inmate, who must also undergo a form of doubling in order to survive. Clearly, the “opposing self” can be life enhancing. But under certain conditions it can embrace evil with an extreme lack of restraint.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1986, S. 418.

¹⁶⁸ Ebd., S. 420.

Er schreibt weiter über die Entrüstung einer Inhaftierten, die plötzlich erlebt, daß jemand um Hilfe ruft:

She pointed out that prisoners also began “to behave like that ... with a shell around us”, and how she herself watching grotesquely weak women on the sick block stretching their arms out and pleading, “Help me! Help me!” made her “somewhat embarrassed“ because of her feeling “We’re here to die. What do you mean, ‘Help me’?” Then she could add, “The fact that these people actually had retained their sanity [in asking for help] and I was nuts ... never entered my mind. You know, I was already touched with [affected by] that whole [Auschwitz] mentality.”¹⁶⁹

Unter den Tätern und den Häftlingen herrscht ein gemeinsames Einverständnis darüber, welche Spielregeln in Auschwitz gelten. Sie sind alle von derselben Logik geprägt und gehen eine Schicksalsgemeinschaft ein. In der *Ermittlung* wird diese Logik zum Ausdruck gebracht. Es wird darin die Frage aufgeworfen, wie Menschen miteinander reagieren, wenn die existentiellen Spielregeln sich verändern. Die von Menschen vollzogene Wandlung unter solchen Umständen ist der Gegenstand des dramatischen Experimentes.

Das Stück wird durch die Befragung des für die Gütertransporte verantwortlichen Personals eingeleitet. Man wird sofort in das Gerichtsverfahren in Frankfurt hineinversetzt, in dem ein Richter das Wort an einen Zeugen wendet und sich über dessen berufsmäßige Funktion erkundigen will. Das Zugpersonal erklärt, wie es damals um das merkwürdige Phänomen des Konzentrationslagers bestellt war und wie es jenes Phänomen erlebt hat. So wird der Bahnvorsteher des nahegelegenen Bahnhofs über seine Rolle bei den

¹⁶⁹ Ebd. S. 375.

Gütertransporten von Häftlingen in das Konzentrationslager befragt, und da er offensichtlich wegen seiner eigenen Mitschuld besorgt ist, versucht er, seine rein technische Funktion hervorzuheben:

Ich hatte nur fahrplantechnische Maßnahmen
im Zusammenhang mit dem Pendelverkehr
zwischen Bahnhof und Lager durchzuführen (DE 11)

Dieses Reaktionsmuster ist charakteristisch für die Vertreter des von dem Nazi-Regime durchgeführten Massenmordes, wenn sie sich dem Urteil der Nachkriegszeit stellen, und ihre Aussagen widersprechen nicht unbedingt der Wahrheit. Sie können zurecht behaupten, daß sie ausschließlich ihre berufsmäßige Funktion erfüllten. Der polnische Soziologe Zygmunt Baumann weist in Anlehnung an Max Weber in seinem sehr gelobten Buch *Modernity and the Holocaust* auf zwei historische Prozesse hin, die den von den Nationalsozialisten organisierten Massenmord verursacht haben:

The first is the *meticulous functional division of labour* (as additional to, and distinct in its consequences, from linear graduation of power and subordination); the second is the *substitution of technical for a moral responsibility*.¹⁷⁰

Die sorgfältig arrangierte Verteilung der Arbeit, wobei die linearen hierarchischen Strukturen zugunsten von horizontalen, undurchsichtlichen Strukturen abgeschafft worden sind, hat zu der stillschweigenden Hinnahme des Massenmordes in der Bevölkerung geführt. Die

¹⁷⁰ Zygmunt Baumann, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press, Cambridge 1999, S. 98.

Verantwortung verschiebt sich auf das nächste Glied in dem Entscheidungsprozeß, und der einzelne kann sich von Schuld freisprechen, indem er seine technische, jede moralische Verantwortung ersetzende Funktion hervorhebt. Der Bahnvorsteher hat nur seine Arbeit ausgeführt und hat sich nicht um den Inhalt der Güterzüge gekümmert. Er hat sich in das System eingefügt und darauf verzichtet, weitere Fragen zu stellen. Die Reaktionsmuster des Zeugen 2 wiederholen dieses Verhalten. Er betont auch seine rein technische Funktion als derjenige, der dem Rangierpersonal die Züge übergab. Als er einmal ausnahmsweise mit ins Konzentrationslager fuhr, holte er keine nähere Auskunft darüber ein, was im Konzentrationslager vor sich ging. Auf die Frage, ob er da die Schornsteine und den Rauch gesehen habe, antwortet er:

Ich dachte mir

das sind die Bäckereien

Ich hatte gehört

da wurde Tag und Nacht Brot gebacken

Es war ja ein großes Lager (DE 15)

Der Zeuge 2 beschreibt das Konzentrationslager mit einem Euphemismus, indem er die Krematorien mit Bäckereien gleichstellt. Er praktiziert damit die typische Verhaltensweise des nationalsozialistischen Systems, in Euphemismen zu reden, um die wahren Intentionen der Vernichtungspolitik zu vertuschen. Jedes sich auf die Endlösung beziehende Wort wird durch einen die Greuelthaten verharmlosenden Begriff ersetzt.¹⁷¹ Der Zeuge 2 macht sich zwar Vorstellungen davon, was im Konzentrationslager vor sich geht, aber er hat keine oder will

¹⁷¹ Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, S. 170 ff.

keine Gewißheit darüber erlangen. Um die Täuschung einer normalen Welt aufrechtzuerhalten, schreiben Leute in der Umgebung dem Lager Tätigkeiten zu, die aus dem normalen Leben erkennbar sind, was zu einer Verharmlosung des im Lager tatsächlich betriebenen Vorhabens führt. Man erfindet Strategien, mit den unangenehmen Erscheinungen in seiner Umwelt, von denen man nichts wissen will, umzugehen. Die Schrecknisse werden verdrängt, und man verstrickt sich in ein Netz von angenehmen, den Schrecken eliminierenden Vermutungen. Auf diese Art und Weise findet der Übergang in die Auschwitz-Welt ganz unmerklich statt. Man nähert sich einem unbekanntem, unheilvollen Punkt, der sich noch dem Blick des das Phänomen explorierenden Reisenden entzieht. So wie Dante den drei allegorischen Tieren in der *Göttlichen Komödie* begegnet, als er sich in den Wald verirrt und damit seine Reise in die Hölle antritt, sind die zwei Zeugen aus dem Bahnpersonal Vorzeichen der den Reisenden bald ihren Bann ziehenden Greuel im Konzentrationslager. Sie markieren die Grenze zwischen der noch standhaltenden Normalität und dem verdrehten Verhalten der Auschwitz-Welt.

Im zweiten Teil des ersten Gesanges äußert sich ein Zeuge, der Zeuge 3, der die Gütertransporte aus der Perspektive der Häftlinge erlebt hat, und im Unterschied zu den ersten Zeugen, die keine exakten Auskünfte darüber geben konnten, wie viele Menschen in den Waggons waren und ob die Waggons mit den nötigen sanitären Einrichtungen ausgestattet waren, kann er ausführlich darlegen, wie es darum bestellt war:

Wir fuhren 5 Tage lang

Am zweiten Tag

war unsere Wegzehrung verbraucht

Wir waren 89 Menschen im Waggon

Dazu unsere Koffer und Bündel

Unsere Notdurft verrichteten wir

In das Stroh

Wir hatten viele Kranke

Und 8 Tote (DE 15)

Hinter den Türen der Waggons verbirgt sich eine sich schroff von der normalen, zivilisierten Welt draußen unterscheidende Wirklichkeit. Die Häftlinge drinnen leben unter den unmenschlichsten Bedingungen und können schon lange nicht die Welt draußen erreichen. Es besteht eine große Diskrepanz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Die Gemeinschaft draußen gibt sich der Täuschung einer Welt hin, in der immer noch Ordnung herrscht, zugleich verhilft ihr aber gerade die von ihr zustande gebrachte Technologie zur Förderung ihrer zweifelhafteren Zwecken, und zwar des Transports von Menschen, die die absolute Vernichtung im Konzentrationslager erwartet. Es findet ein abrupter Wechsel von der Oberfläche dieser Gemeinschaft zu den Verhältnissen derjenigen statt, die nicht länger dazu mitgerechnet werden. Es treten aber im Drama auch andere zu überquerende Grenzen auf, und zwar die Grenzen, die von den Häftlingen auf ihrem Weg zum Konzentrationslager überschritten werden. Eine solche Grenze ist diejenige zwischen den von ihnen bisher gekannten Welt und der neuen sie aufnehmenden Welt, d.h. die äußere und innere Verwandlung, die sie in dem Moment erfahren, da sie im Konzentrationslager empfangen werden. Der Zeuge 3 erzählt davon, wie beim Eintritt in das Konzentrationslager klar hervortrat, welche Metamorphose sie durchmachen würden:

Obleich unser Gepäck zurückgeblieben war

und wir getrennt worden waren
von unseren Familienmitgliedern
gingen wir ohne Mißtrauen
durch das Tor zwischen den Stacheldrähten (DE 34)

Dann heißt es weiter:

Dann aber sahen wir Hunderte
von zerlumpten Gestalten
viele bis aufs Skelett abgemagert
Da verging uns die Zuversicht (DE 34)

Den geistigen Übergang in das Konzentrationslager markieren die zerlumpten Gestalten, von denen einige schon die Gestalt von Muselmännern angenommen haben. Mit diesem Anblick wird jeder Ankommende konfrontiert. Jene Gestalten vertreten die im Konzentrationslager entworfene Welt, in der die Menschen sich auch äußerlich verändert haben. Das Konzentrationslager ist ein Totenreich, in dem der Mensch alle normalen Kennzeichen verliert und ein Schatten seiner selbst wird. Er lebt in seiner eigenen, gegen die Außenwelt abgeschirmten Welt und sorgt dafür, bloß den kommenden Tag zu überleben. Zeugin 5 berichtet darüber, wie die formale Verwandlung der Häftlinge beim Umziehen stattfand, als ihnen ihre Kleider und ihre letzten Habseligkeiten entnommen wurden, wobei sie sich die besonderen, für das Konzentrationslager charakteristischen Kleider anziehen mußten:

Als wir im Aufnahmerraum

auf die Tische gelegt wurden
und man uns After und Geschlechtsteile
nach versteckten Wertgegenständen untersuchte
vergingen die letzten Reste
unseres gewohnten Lebens (DE 37-38)

Dabei verlieren sie die letzten Reste ihrer Identität und müssen sich auf ein neues Leben einstellen. Nach dieser Station herrscht sozusagen ein neuer Anfang. Man ist einer neuen, unbekanntem Welt preisgegeben und muß sich dieser Welt anpassen. Von der ultimativen Verwandlung, die denjenigen zuteil wird, die sofort in den Tod geschickt werden, ist jedoch keine Rede. Der Zeuge 9 erzählt darüber, wie die Gruppe von Häftlingen, die direkt ins Gas geschickt wurden, gutgläubig in den Tod gingen, ohne Widerstand zu leisten:

Wie sollten sie es sich vorstellen
daß sie praktisch nicht mehr existierten
Ein jeder glaubte noch daran
daß er überleben konnte (DE 32)

Der Tod wird als Faktor nie miteinkalkuliert. Man gibt sich immer der Hoffnung hin, daß man überleben wird.

Der Zeuge 3 erstattet einen klaren nüchternen Bericht darüber, wie das Konzentrationslager von den Häftlingen bei der Ankunft erlebt wurde. Im Unterschied zu den zwei ersten Zeugen, die für den Transport der Güterwaggons zuständig waren, kamen sie der entsetzlichen Wahrheit bedeutend näher:

Am Ende der Rampe war der Himmel
rot gefärbt
Die Luft war voll von Rauch
Der Rauch roch süßlich und versengt
Dies war der Rauch
der fortan blieb (DE 16)

Sie nahmen ein erstes Zeichen dafür wahr, welchem Zweck das zu erlangende Ziel letztendlich diene. Die Krematorien und der aus den Schornsteinen steigende Rauch stehen als Warnzeichen des unabwendbaren Schicksals der Konzentrationslagerhäftlinge. Es ist wahrscheinlich, daß diese Beschreibung einer realen Darstellung des Konzentrationslagers entspricht¹⁷², aber ein Leser kann schwerlich außer Acht lassen, daß sich darin eine mythologische Anspielung verstecken könnte. Die rote Farbe und der andauernde Geruch von Rauch lassen sich unverkennbar mit der mythologischen Hölle in der christlichen Mythologie verbinden. Diese Hölle ist durch ein ewiges Feuermeer in einem unterirdischen Bereich gekennzeichnet und bezeichnet den Abgrund, in den die verlorenen Seelen hineingeworfen werden. So beschreibt Johannes in seiner Offenbarung den feurigen Pfuhl als den Bestimmungsort für diejenigen, die nicht im Buch des Lebens stehen. Sie werden ihr nachirdisches Leben in ewiger Verdammnis fristen.¹⁷³ Diese Vorstellung wurde auch in der Kunst dargestellt, so wie dies in der *Göttlichen Komödie* der Fall ist. Peter Weiss kann sich

¹⁷² Die Beschreibung entspricht dem von dem Angeklagten Broad vorgebrachten Bericht über Auschwitz. Vgl. Hermann Langbein, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band I*, S. 146 f.

¹⁷³ Vgl. *Das neue Testament*, Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1916, S. 295: "Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den feurigen Pfuhl. Das ist der andere Tod.

Und wo jemand nicht ward gefunden geschrieben in dem Buch des Lebens, der ward geworfen in den feurigen Pfuhl."

auf diese Vorstellung bezogen haben, wenn er die die Häftlinge empfangende Sphäre beschreibt, genauso wie sie der reale Person, die im Gerichtssaal Zeugnis ablegt, vorgeschwebt haben mag. Sie gehört zum generellen Inventar mythologischer Vorstellungen, die jedem Menschen in der abendländischen Kultur beigebracht worden ist, und kann im Sinne C. G. Jungs zum kollektiven Unbewußten gerechnet werden. Der Künstler hat eine Vision allgemeiner Art von menschlichem Ausgeliefertsein in der denkbar schlimmsten Lage.¹⁷⁴ Wie Horst Steinmetz in seiner rezeptionsästhetischen Reflexion *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas* über die vom Rezipienten zustande gebrachte Bestimmtheit der im Texte grundlegend vorhandenen Unbestimmtheit schreibt: “Bestimmtheit wird jedoch vor allem dann erkennbar, wenn sie als Rekurrenz erscheint.“¹⁷⁵ Literarische Texte können nur interpretiert werden, wenn auf pragmatisch gewonnene Einsichten durch die konventionelle Sprache aufgebaut wird. Demzufolge hat der Leser das Recht, eine selbst motivierte Interpretationen vorzunehmen, wenn sie nur allgemein anerkannten Erkenntnissen nicht widerspricht. Vor diesem Hintergrund könnte man die These aufstellen, daß die Stelle den Eintritt der Häftlinge in einen höllenartigen Zustand bezeichnet, in dem man in den Bann einer anderen Sphäre gezogen wird. Man atmet hier eine andere Luft ein, so daß auch in diesem Sinne die Redeweise zuzutreffen scheint, daß die Vertreter dieser Welt wie “messengers from another planet“¹⁷⁶ vorkommen. Man lebt unter dem Eindruck des Todes und muß jeden Tag neue Grausamkeiten und das Ende anderer Menschen bezeugen.

¹⁷⁴ So beschreibt C. G. Jung die Bezeichnung “Archetyp“ auf die folgende Weise: [...] sie besagt, daß es sich bei den kollektiv-unbewußten Inhalten um altertümliche oder – besser noch – um urtümliche Typen, das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder handelt.“ Vgl. C. G. Jung, *Archetyp und Unbewußtes. Grundwerk C. G. Jung. Band 2*, Walter Verlag, Olten 1984, S. 78.

¹⁷⁵ Horst Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977, S. 48.

¹⁷⁶ Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, S. 446.

Die Zeugin 5 erzählt davon, wie die Eingliederung in die neue Gesellschaft vor sich ging und wie jene Eingliederung sich als die allmähliche Adaption einer neuen Einstellung gestaltete, die sich stark von derjenigen in der zivilen Gesellschaft unterschied:

Unser Aufstieg in der neuen Gesellschaft

begann in der Baracke

die jetzt unser Heim war

Vom Schlafloch auf dem kalten Lehm Boden

kämpften wir uns empor

zu den warmen Plätzen der oberen Pritschen

Wenn zwei aus derselben Schüssel essen mußten

starrten sie einander auf der Kehle

um darüber zu wachen

daß die andere nicht einen Löffel mehr schluckte

Unsere Ambitionen

waren auf ein einziges Ziel gerichtet

irgend etwas zu gewinnen

Es war das Normale

daß uns alles gestohlen worden war

Es war das Normale

daß wir wieder stahlen

Der Schmutz die Wunden und die Seuchen ringsum

waren das Normale

Es war normal

daß zu allen Seiten gestorben wurde
und normal war
das Absterben unserer Empfindungen
und die Gleichgültigkeit
beim Anblick der Leichen (DE 38-39)

Das Konzentrationslagerleben fördert ein Selbstverständnis, demzufolge das Überleben der einzige Zweck ist, und dadurch verändert sich die Auffassung dessen, was normal ist. Man gewöhnt sich an die veränderten Verhältnisse und eignet sich die neuen, in dieser Gesellschaft geltenden Spielregel an. Man lernt, daß das Konzentrationslagerleben den Kampf aller gegen alle darstellt und daß man oft nur auf Kosten anderer Häftlinge überleben kann. Die neue Gesellschaft vergegenständlicht eine eigenartige Hierarchie, in der selbst die unbedeutendste Person eingegliedert wird und in der man je nach Lebensfähigkeit die Möglichkeit hat, aufzusteigen. Tod und Verstümmelung sind normale Erscheinungen, von denen man sich nicht länger stören läßt, zumal der Tod sowieso jeden einzelnen erwartet. So findet sich der Konzentrationslagerhäftling mit den ihm gebotenen Verhältnissen ab. Er tauscht seine alte Persönlichkeit gegen eine neue Persönlichkeit aus, die für die neuen Verhältnisse geeigneter ist. Diese zweite Persönlichkeit übernimmt die Funktionen der ersten Persönlichkeit, wobei sie dafür sorgt, daß der Häftling auch als biologisches Wesen am Leben bleibt. Man kann von einer Art psychologischen Darwinismus sprechen, wobei der Konzentrationslagerhäftling in die anpassungsfähigste Persönlichkeit hineinschlüpft. Eine Person verändert kameläonartig ihre Persönlichkeit je nach der sie aufnehmenden sozialen Kultur und nimmt auch extreme Situationen als normal hin. Das Phänomen ist schon lange in der Psychiatrie bekannt und ist auf die ersten beobachteten Fälle von Persönlichkeitsspaltung am Ende des 18. Jahrhunderts

zurückzuführen, in denen eine Person einen Persönlichkeitsumtausch erfährt und eine neue Persönlichkeit mit ganz anderen Eigenschaften erkennen läßt. Heute bezeichnet man das Phänomen als multiple Persönlichkeiten, und es stellt die ganze Idee eines festen Persönlichkeitskerns in Frage.¹⁷⁷ Man schreibt es der Fähigkeit des Menschen zu, sich auf verschiedene Situationen zu verschiedenen Zeitpunkten in seinem Leben einzustellen. So stellt Gardner Murphy in seinem Buch *Personality* fest: “Most cases of multiple personalities appear essentially to represent the organism’s effort to live, at different times, in terms of different systems of values”¹⁷⁸. Das entspricht Robert Jay Liftons Idee vom Auschwitz-Selbst, derzufolge eine Person eine neue Persönlichkeit außerhalb von sich selbst bildet. Es besteht nicht unbedingt eine Kontinuität zwischen jener Persönlichkeit und der ehemaligen Persönlichkeit, sondern jene Persönlichkeit stellt ein selbständiges Spiegelbild der ehemaligen Persönlichkeit dar. Der Konzentrationslagerhäftling erfährt eine Verwandlung, die ihn allen normalen Kontexten entrückt, und tritt in eine neue Dimension seiner Psyche ein. Zeugin 5 erzählt weiter davon, wie die Häftlinge, die diese Metamorphose nicht vollzogen, zugrunde gingen:

Die H

Die Unfähigen

die Trägen im Geiste

die Mildern

die Verstörten und Unpraktischen

die Trauernden und die

die sich selbst bedauerten

¹⁷⁷ Vgl. Henri F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Fontana Press, S. 126 ff.

¹⁷⁸ Gardner Murphy, *Personality. A Biosocial Approach to Origins and Structure*, Harper & Brothers Publishers, New York and London 1947, S. 451.

wurden zertreten (DE 39)

Der psychologischen Verwandlung, die die Häftlinge erfahren, folgt eine generellere mythologische Verwandlung. Man kann sich fragen, wie die Konzentrationslagerhäftlinge ein universales Selbstverständnis aufrechterhalten können, wenn ihnen alle sozialen Beziehungen ihres früheren Lebens entzogen worden sind. George Steiner, ehemaliger Konzentrationslagerhäftling, behandelt in seinem Essay *Postscript* die für einen Konzentrationslagerhäftling völlig unverständliche Tatsache, daß es nur wenige Kilometer von dem Konzentrationslager entfernt Menschen gibt, die ein ganz normales Leben führen. Diese Vorstellung läßt sich schwerlich mit der Vorstellung eines kontinuierlichen Übergangs zwischen dem normalen Leben und der von dem Konzentrationslagerhäftling erlebten Hölle im Konzentrationslager verbinden. Deswegen wirft Steiner die Frage auf, ob es abgetrennte Zeitverläufe gibt, die das Gute bzw. Böse einschließen:

Are there, as science fiction and Gnostic speculation imply, different species of time in the same world, "good times" and enveloping folds of inhuman time, in which men fall into the slow hands of living damnation? If we reject some such module, it becomes exceedingly difficult to grasp the continuity between normal existence and the hour in which hell starts, [...] ¹⁷⁹

Steiner schlägt vor, die zwei abgetrennten Welten als zwei abgetrennte Zeitverläufe aufzufassen, wobei die Konzentrationslagerhäftlinge unter dem Bann einer bösen Zeit stehen. Sie müssen die erlebten Erniedrigungen als ein böses Schicksal hinnehmen, weshalb sie sich

¹⁷⁹ George Steiner, *Postscript*, S. 155-168, in: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Atheneum, New York 1970, S. 156-157.

damit abzufinden haben. Damit erklärt Steiner das Phänomen des Konzentrationslagers vor dem Hintergrund einer religiösen Vorstellung, und zwar anhand der Idee des *Zimzum*, die den mythologischen Rahmen für das Aufkommen einer bösen Ära abgibt. Dem jüdischen Mystiker Isaak Luria zufolge bezeichnet der *Zimzum* den Rückzug Gottes aus der Welt, d. h., daß Gott die Welt den sich seinem Einfluß per definitionem entziehenden Kräften anheimgegeben hat. Das entspricht der christologisch-gnostischen Vorstellung des gefallenen Engels, derzufolge der ehemalige Engel Gottes Luzifer von den himmlischen Regionen ausgestoßen wird und die Schöpfung der materiellen Welt verursacht. Dadurch findet ein Abfall weg von der göttlichen Einheit statt, dessen Konsequenz schließlich die Welschöpfung wird.¹⁸⁰ Durch den Begriff des *Zimzum* findet Luria eine Lösung auf die Frage, wie Gott die Schöpfung durchdringen und sich zugleich außerhalb der Schöpfung befinden kann. Gott scheidet einfach einen Raum in seinem Wesen aus, in dem die Schöpfung zustande gebracht wird. Der berühmte Religionshistoriker Gershom Sholem schreibt:

Luria meint, um die Möglichkeit der Welt zu gewährleisten, mußte Gott in seinem Wesen einen Bezirk freigeben, aus dem er sich zurückzog, eine Art mystischen Urraum, in den er in der Schöpfung und Offenbarung hinaustreten konnte.¹⁸¹

Dieses Szenario bildet den ersten Teil der Schöpfung. Darauf überträgt Gott seine Wesenheit auf die Schöpfung und vollzieht entsprechend der neuplatonischen Lehre, von der Luria hat sich inspirieren lassen, einen Akt der Emanation. Dieser Prozeß der Zusammenziehung und der Erweiterung der göttlichen Wesenheit wiederholt sich immer wieder während des ganzen

¹⁸⁰ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Band XI*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1964, S. 350-353.

¹⁸¹ Gershom Sholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1980, S. 286.

Weltprozesses und bewirkt, daß der Mensch in Perioden unter dem Eindruck einer Verbannung lebt. In diesem Sinne stellt Gott die richtende Gewalt, *Din*, dar, die den Menschen in seiner materiellen Hülle abgrenzt. Dem Menschen wird die göttliche Liebe und Gnade entzogen, und er muß sich mit der Abwesenheit der guten Kräfte in der Welt abfinden. So schreibt Gershom Sholem weiter:

In einem tiefen Sinn liegt also die Wurzel alles Bösen in der Welt, das in der Kategorie der richtende Gewalt (*Din*) gründet, schon im Akt des *Zimzum* selbst verborgen.¹⁸²

Der *Zimzum* bezeichnet den schon in der Schöpfung begründeten, von Zeit zu Zeit erreichten Tiefpunkt eines Weltprozesses und gewährt dem Menschen eine Erklärung darauf, wie das Böse in der Welt entstanden ist.¹⁸³ Somit ist die Reise in das Konzentrationslager nicht nur eine Reise im Raum, sondern auch in der Zeit, und die Welt dort bezeichnet eine Welt, aus der Gott sich zurückgezogen hat. Man kann die zwei Welten, diejenige außerhalb bzw. diejenige innerhalb des Konzentrationslagers, als zwei verschiedene, unabhängig voneinander existierende Zeitverläufe betrachten. Die Häftlinge vollziehen nicht nur eine Reise in eine dem Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten dienende Vernichtungsfabrik, sondern sie vollziehen eine Reise durch einen Zeittunnel, der demjenigen ähnlich ist, den Bill Pilgrim in Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five* ständig durchquert. Darin markieren die Zeittunnels die abrupten Übergänge zwischen den verschiedenen Parallelwelten im Universum. Die Welt des Konzentrationslagers stellt eine ganz andere Wirklichkeit dar und

¹⁸² Ebd., S. 289.

¹⁸³ Man findet denselben Gedankengang in Hesiods Werk *Works and Days*, in dem Hesiod von dem Zeitaltermythos berichtet. Diesem Mythos zufolge lebte man ursprünglich im Goldenen Zeitalter, einer glücklich-sorglosen Urzeit, nach deren Abschluß man einen Abfall erfahren hat. Darauf kommen Das Silberne Zeitalter, Das Eherne Zeitalter usf. Vgl. Hesiodus, *Works and Days* (Hrsg. T. A. Sinclair), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1966.

ist von derselben Gültigkeit wie die Welt von draußen. Die Häftlinge versuchen, eine Normalität aufrechtzuerhalten, auch wenn die Wirklichkeit da nur eine schlechte Kopie der draußen sich befindenden Welt ist. Die Eingliederung in das Konzentrationslager kann also als eine Illustration der Kategorie der *Plötzlichkeit* angesehen werden, die den Sprung bezeichnet, der die abrupt eintreffende Epiphanie des Augenblickes markiert, diese Eingliederung stellt aber – das muß hervorgehoben werden – keine Widerspiegelung der ästhetischen Kategorie der *Plötzlichkeit* an sich dar. Die Konzentrationslagerhäftlinge passen sich jedoch den neuen Verhältnissen an und bilden eine Gesellschaft, in der sie immer noch eine Art Hoffnung mobilisieren, auch wenn das Erlebnis von der Zeit sich unter anderen Bedingungen vollzieht. So schreibt Steiner über das Konzentrationslager Treblinka:

On the fake station platform at Treblinka, cheerfully painted and provided with window boxes so as to alert the new arrivals to the gas ovens half a mile further, the painted clock pointed to three. Always. There is an acute perception in this on the part of Kurt Franz, the commander of the extermination camp.¹⁸⁴

Die Zeitordnung, in die der Konzentrationslagerhäftling aufgenommen wird, ist eine andere, sei es Treblinka oder jedes andere Konzentrationslager. Man ordnet die Zeit nicht in die üblichen Einheiten ein, vielmehr umfaßt eine Einheit eine Riesenmenge von Zeit. Man lebt also im Konzentrationslager in einem anderen, hermetisch geschlossenen Raum, in dem alle üblichen, in der übrigen Gesellschaft geltenden Normen außer Kraft gesetzt worden sind.

¹⁸⁴ Georg Steiner, *Postscript*, S. 157.

Daß diese Zeitauffassung in der *Ermittlung* vorhanden ist, geht aus der von der Zeugin 5 gemachten Aussage hervor, in der sie darüber berichtet, wie das Lagerpersonal die Laune befallen konnte, die Erinnerung an seine ehemalige Existenz herbeizuführen:

Nur unsere Herren konnten es sich leisten

Launen zu haben

und sogar Rührung zu zeigen

oder Mitleid

und Pläne zu schmieden für die Zukunft

Der Lagerarzt Dr. Rohde

ließ mich in seiner Abteilung arbeiten

Er erfuhr

daß wir in der gleichen Stadt studiert hatten

und fragte mich

ob wir einander nicht begegnet wären

im Ritter

wo er manches Glas Wein getrunken hatten

und ich dachte

schön wenn du willst

so bestätige ich es dir

und so erinnerte ich ihn an seine Jugend

und er sagte

nach dem Krieg werden wir dort wieder

beisammensitzen (DE 50-51)

Der Lagerarzt frischt momentan die Erinnerung an die getäuschte gemeinsame Vergangenheit wieder auf und unterhält sich mit einem Häftling wie mit einem Ebenbürtigen. Die alten Spielregeln treten vorübergehend wieder in Kraft, und der Lagerarzt gibt sich seiner sentimentalischen Laune hin. Aber diese Rückblende findet nur vor dem Hintergrund des zeitlichen Vakuums statt, in dem sich alle Menschen im Konzentrationslager befinden. Der Lagerarzt bezieht sich ausdrücklich auf den zeitlichen Ausnahmezustand der Gegenwart, wenn er davon spricht, daß die alten Zeiten sich wieder efinden werden. Ohne es zu wissen, bezieht er sich auf die Vorstellung von unterschiedlichen, scharf voneinander abgetrennten Zeitgattungen, die jede für sich eine unvorhergesehene Wende ankündigt. Die zwei Leute treffen sich im Konzentrationslager im Prinzip als Feinde, aber damit sei nicht auszuschließen, daß sie sich unter anderen Umständen als Freunde hätten treffen können. Es besteht keine Kontinuität zwischen den zwei von ihnen erlebten Epochen, vielmehr behandeln sie die von ihnen berührte Vergangenheit als eine ihre gegenwärtige Lage nicht betreffende Sache. Der Lagerarzt übersieht die Tatsache, daß den Konzentrationslagerhäftling nur der Tod erwartet und daß es folglich nicht vorgesehen ist, daß er in die normale Gesellschaft zurückkehren wird. Er nimmt, zumindest in diesem Gespräch, an, daß bessere Zeiten kommen werden. Diese Zeitauffassung ist auf die ganze nationalsozialistische Ideologie zurückzuführen. Die Nationalsozialisten prägten ihren Mitarbeitern ein, daß sie ein Stück Dreckarbeit auszuführen hatten, bevor sie die Vision des tausendjährigen Reiches für Arier realisieren konnten. Man kann dabei die berühmte Rede von Himmler heranziehen, in der er versucht, den Nazi-Henkern Mut zuzusprechen:

Von Euch werden die meisten wissen, was es heißt, wenn 100 Leichen beisammen liegen, wenn 500 da liegen oder wenn 1000 da liegen. Dies durchgehalten zu haben und dabei - abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwäche - anständig geblieben zu sein, das hat uns hart gemacht. Dies ist ein niemals geschriebenes und niemals zu schreibendes Ruhmesblatt unserer Geschichte ...¹⁸⁵

Die dunklen Zeiten, da die Nationalsozialisten die industrielle Massenvernichtung der Nicht-Arier in die Tat umsetzen müssen, gehen der hellen Glanzära voraus, da sie die Weltherrschaft durch die arische Rasse verwirklicht haben.¹⁸⁶ Der Lagerarzt setzt voraus, daß das Konzentrationslager ein zu überstehendes Kapitel in der Geschichte darstellt, dem nach dem Krieg eine Idealgesellschaft folgt, in der man alle sentimentalischen Erinnerungen wieder beleben kann. Die Täter und die Häftlinge haben die gemeinsame irrationale Vorstellung eines zeitlichen Bruches in der Geschichte, und sie haben die gemeinsame Hoffnung auf bessere Zeiten. So spricht der Zeuge 3, befragt über die Widerstandsfähigkeit der Häftlinge, aus:

In Anbetracht der Lage

War es Widerstand genug

Wachsam zu bleiben

¹⁸⁵ Zitiert nach Walther Hofer (Hrsg.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000 (1957), S. 114.

¹⁸⁶ Daß diese Vorstellung viele Nationalsozialisten geprägt hat, geht aus ihren Aussagen nach dem Krieg hervor. So sprach Adolf Eichmann unter dem Galgen in Jerusalem aus: "In einem kurzen Weilchen, meine Herren, *sehen wir uns ohnehin alle wieder*. Das ist das Los aller Menschen. Gottgläubig war ich im Leben. Gottgläubig sterbe ich." Eichmann unterstellt, daß alle Anwesenden sich wieder treffen werden, und zwar in einer Sphäre, die man als das ewige Leben bezeichnen könnte. Hannah Arendt hebt die Ironie der von Eichmann gebrauchten Wendung hervor. Er verwendet, indem er seine Gottgläubigkeit betont, eine Nazi-Wendung, vergißt aber zugleich, daß diese Wendung dabei eine Absage an Gott und das ewige Leben bezeichnet. Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, S. 371.

Und nie den Gedanken aufzugeben
daß eine Zeit kommen würde
in der wir unsere Erfahrungen
aussprechen könnten (DE 84)

Der Zeuge 3 bringt die Vorstellung zum Ausdruck, daß die Häftlinge auch in der Erwartung lebten, daß bessere Zeiten kommen würden. Man kann einwenden, daß der Zeuge 3, wie sich später herausstellen wird, die Absicht hat, das Konzentrationslager in ein zeitliches Kontinuum einzuordnen, und daß er in diesem Sinne als das Sprachrohr des Autors ausgelegt werden könnte. Es wird hervorgehen, daß er überzeugter Marxist ist, und dementsprechend könnte angenommen werden, daß er gemäß der von Marx und Hegel adaptierten Vorstellung von der Dynamik der Geschichte das Ereignis in einen progressiv fortschreitenden Prozeß in der Geschichte aufheben würde. Diese Lebensanschauung erweist sich jedoch, wie auch noch zu zeigen sein wird, als anachronistisch. Die marxistische Lehre kann nicht, auch nicht innerhalb der Ökonomie des Stücks, das Ereignis erfassen, vielmehr fällt das Konzentrationslager als Phänomen aus dem historischen Kontext heraus. Dafür unterstellen alle Konzentrationslagerhäftlinge, daß sie unter dem Bann eines zeitlichen Fluches stehen. Die Zeiten haben sich gewandelt, und zwar auf eine Art und Weise, auf die sie keinen Einfluß haben.

Die Reise durch das Konzentrationslager entfaltet sich als die allmähliche Besichtigung der Institutionen des Konzentrationslagers, sei das die durch ihre Funktion in der Gesellschaft des Konzentrationslagers gekennzeichneten Ortschaften, sei das durch die Personen, die einen besonderen Eindruck auf die Überlebenden gemacht haben. Die Täter werden für die von ihnen verübten Untaten zur Verantwortung gezogen, wobei auch auf die Häftlinge, die ihnen

zum Opfer fielen, hingewiesen wird. Nur die Täter werden mit einem Namen versehen, wohingegen die Zeugen namenlos bleiben, weil sie die anonyme Masse der vielen Häftlinge vertreten. Damit verleiht Weiss dem Publikum einen authentischeren Eindruck der sozialen Struktur im Konzentrationslager. Eine Ausnahme bildet jedoch, was die Namen betrifft, der Fall Lili Tofler, die beim Namen genannt wird und der ein ganzer Gesang gewidmet wird. Der Gesang vom Ende der Lili Tofler ist die Geschichte vom Einzelfall Lili Tofler. Weiss kann sich damit auf die vielen Personen bezogen haben, die im Konzentrationslager zur Legende erhoben wurden, so wie das beispielsweise in der Geschichte von der tanzenden Jüdin, die beim Tanz einem Offizier die Pistole entnimmt und ihn erschießt, der Fall ist. Diese Geschichte kehrt in vielen Darstellungen des Konzentrationslagers wieder und hat dazu beigetragen, den Lebensmut der übrigen Häftlinge aufrechtzuerhalten.¹⁸⁷ Lili Tofler ist eine authentische Person und wurde deswegen erschossen, weil sie einer Person einen Brief hatte zuschmuggeln wollen. Die Umstände, die zu ihrem Tod geführt haben, wurden im Gerichtsverfahren in Frankfurt beleuchtet.¹⁸⁸ So hat auch Lili Tofler in der *Ermittlung* sich darin schuldig gemacht, daß sie den Namen eines Komplizen, dem sie einen Brief hatte zuschmuggeln wollen, geheim gehalten hat, und dafür büßt sie mit ihrem Leben. Die Tatsache, daß der Brief ein Liebesbrief sein könnte, kann auf die persönlichen Umstände Peter Weiss' bezogen werden. Auch darin bezieht Weiss sich auf Dantes *Göttliche Komödie*, in der Dantes Sehnsucht nach seiner Jugendgeliebten Beatrice ihn in das Paradies emporhebt. Peter Weiss' *Ermittlung* ist von seiner Liebe zu seiner Jugendgeliebten Lucie Weisberger bestimmt, die in seiner Vorstellungswelt sinnetwegen einem ungewissen Schicksal im

¹⁸⁷ Vgl. Sara Nomberg Przytyk, *Auschwitz. True Tales from a Grottesque Land*, The University of North Carolina Press, 1985, S. 109, Wieslaw Kielar, *Anus Mund, Five Years in Auschwitz*, Penguin Books, New York 1982, S. 178-179, und Filip Müller, *Eyewitness Auschwitz. Three Years in the Gas Chambers*, Stein and Day, New York 1979, S. 88-89.

¹⁸⁸ Vgl. Hermann Langbein, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band I*, S. 406 ff. Vgl. ferner Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*, S. 125 ff.

Konzentrationslager preisgegeben wurde.¹⁸⁹ Das Schuldgefühl hat ihn dazu bewogen, das Werk zu schreiben, seine Sehnsucht bringt ihn aber in das Konzentrationslager.¹⁹⁰ Lili Tofler spiegelt in der *Ermittlung* eine besondere stoische Widerstandsfähigkeit wider, da sie immer noch im Konzentrationslager eine Selbstachtung hat aufrechterhalten können. Deswegen hat ihre Person den Überlebenden eine bewundernswerte Aura hinterlassen. Zeugin 5 erzählt über Lili Tofler:

Jedesmal wenn ich Lili traf
und sie fragte
Wie geht es dir Lili
sagte sie
Mir geht es immer gut (DE 105)

Sie ist eine Ikone der Widerstandsfähigkeit jedes überlebenden Häftlings geworden. Zur Diskussion steht jedoch, inwieweit sie im Bewußtsein der Zeugen idealisiert und inwieweit sie deswegen nach ihrem Tod zum Idol erhoben worden ist. Auf der einen Seite ist sie charakteristisch für die von jedem überlebensfähigen Konzentrationslagerhäftling hergestellten Normalität, auf der anderen Seite wird man, wenn man die Dialektik von dieser Aussage und dem mutmaßlichen Inhalt des geschmuggelten Briefes beachtet, einer auffallenden Diskrepanz gewahr. Denn im Brief geht es gerade darum, wie grauenerweckend die Verhältnisse im Konzentrationslager sind. Zeugin 5 berichtet:

Lili Tofler fragte in dem Brief

¹⁸⁹ Vgl. Peter Weiss, *Notizbücher 1960-1971. Erster Band*, S. 305-306.

¹⁹⁰ Vgl. Robert Cohen, *Peter Weiss in seiner Zeit*, Metzler, Stuttgart 1982, S. 148.

ob es ihnen möglich sein könnte
jemals weiterzuleben
nach den Dingen die sie hier gesehen haben
und von denen sie wüßten (DE 94)

Lili Tofler hebt hier die historische Einmaligkeit der erlebten Ereignisse hervor. Sie fragt sich, ob man je imstande sein wird, die Erlebnisse im Konzentrationslager in eine Kontinuität einzuordnen. Man kann sich fragen, ob die Geschichte von Lili Tofler in diesem Sinne Intensität erreicht. Entspricht die oben erwähnte Darstellung den realen Umständen?

Wenn man diese Geschichte mit dem dritten Gesang vergleicht, in dem der Angeklagte Boger auf die angeblich von ihm begangenen Verbrechen erwidern muß, wird klar, daß das Ausmaß des im Konzentrationslager erlebten Grauens sich schwerlich auf eine sprachliche Formel bringen läßt. Die Zeugin 5 berichtet über ihre Arbeit als Stenotypistin und Dolmetscherin in der Politischen Abteilung, und in dieser Eigenschaft hat sie den schon im vorigen Kapitel erwähnten Vorfall erlebt, in dem Boger einem Jungen den Kopf gegen die Baracke geschmettert hat. Als ihr vorgehalten wird, daß sie nie darüber in den Voruntersuchungen berichtet habe, antwortet sie:

Ich konnte nicht darüber sprechen (DE 63)

Die Sprache, die das Erlebnis in die Lebenswelt der Zeugin hätte eingliedern sollen, versagt gegenüber diesem Vorfall, aber in der konkreten Konfrontation mit Boger wird die Aussage darüber wegen der Umstände im Gerichtssaal der Zeugin erzwungen:

Jetzt

wo ich ihn wieder sehe

muß ich es sagen (DE 63)

Claude Lanzmann macht in seinem Film *Shoah* Gebrauch von der Technik, daß er die Zeugen in eine Lage bringt, mit der sie nicht von vornherein einverstanden waren. Sie werden gezwungen, von Sachen zu erzählen, die sie am liebsten verschwiegen hatten. Das entspricht der therapeutischen Methode der Psychologie, in der die Patienten aufgefordert werden, ihre eigene Erzählung hervorzubringen. So entstehen Einfälle spontaner Art, und die Interviewten stoßen auf unbearbeitetes Material in ihrem Innenleben. So wie in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* werden aus der unbewußten Erinnerung an die Vergangenheit, der "mémoire involontaire", Momente herausgeholt, die sich der sprachlichen Zurechtlegung der Wirklichkeit entziehen. Man kann eine Parallele zu der von Lanzmann in Anwendung gebrachten Methode ziehen, wenn man die konkrete Lage analysiert, in der die Zeugin 5 von dem bisher nicht erwähnten Vorfall berichtet. Sie wird durch die konkrete Konfrontation mit Boger veranlaßt, darüber zu erzählen. James E. Young beschreibt, indem er sich auf Lanzmanns *Shoah* bezieht, das Ringen der inneren Erfahrung darum, in die Öffentlichkeit zu gelangen, so:

There is a point at which these memories are still part of the survivor's inner life, still an inner wound; if, in watching these memories pass from the private to the public sphere, we also feel some of the pain in this transition, we may understand something more about the consequences of both the experiences and the telling of such experiences.¹⁹¹

¹⁹¹ James E. Young, *Writing and Rewriting Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, S.162.

Intensität wird dadurch erreicht, daß die Zuschauer dem geistigen Prozeß beiwohnen, durch den die Erinnerung der Zeugen an die blinden Flecken in der Vergangenheit zustande gebracht wird. Die spontanen Reaktionen der Interviewten müssen fixiert werden, damit sie in aller Öffentlichkeit bloßgelegt werden können. In der *Ermittlung* durchlebt die Zeugin einen traumatischen Augenblick in ihrem Leben, da alle Regel normaler Mitmenschlichkeit außer Kraft gesetzt worden waren, und aus der Konfrontation mit dem Täter entsteht die Geschichte vom Offizier, der einem Jungen den Kopf an der Baracke zerschmettert. Man kann in diesem Zusammenhang von einer Epiphanie des Augenblicks sprechen, weil alle Normen, die bisher die Pfeiler des von der Zeugin aufrechterhaltenen Wirklichkeitsverständnisses gebildet haben, zusammenbrechen. Das gilt auch den Normen, die *nach* ihrem Aufenthalt in Auschwitz gegolten haben. Sie wendet sich einem unintegrierten und unintegrierbaren Stoff zu und ist immer noch zutiefst bestürzt. Der Vorfall ist ihr genauso unverständlich wie damals, da sie dessen Zeugin wurde. Man kann einwenden, daß an dieser Textstelle nicht wahre Intensität zustande gebracht wird, weil sie einen vom Schriftsteller bearbeiteten Ausschnitt der Wirklichkeit bildet. Wie Lawrence Langer in Bezug auf verfilmte Zeugnisse, verglichen zu narrativen Zeugnissen, hervorhebt, ist nur im Dokumentarfilm der Abstand zwischen Inhalt und Ausdruck aufgehoben, weil sich darin die Aussagen und die konkreten Umstände vielmehr decken, in denen sie geäußert werden.¹⁹² Deswegen muß an der konkreten Stelle von einer poetischen Erinnerung gesprochen werden. Karl Heinz Bohrer schreibt in seinem Buch

¹⁹² Vgl. Lawrence Langer, *Priliminary Reflections on the Videotaped Interviews at The Yale Archive for Holocaust Testimonies*, In: *Facing History and Ourselves News*, State University of New York Press, 1982, S. 96: "Trained though I am in the interpretation of narrative, I am unable to touch [these video testimonies] with my imagination." Dagegen kann man wieder einwenden, daß auch der Dokumentarfilm das Ergebnis eines subjektiven Bewußtseins ist. So schreibt Gertrud Koch in ihrem Vorwort: "Die technische Einstellung ist eine intentionale Einstellung, Ergebnis von einer Kette Detailentscheidungen: Die Einstellung ist die Einstellung." Vgl. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 9.

Ekstasen der Zeit, in dem er gegen die *moralisierende* Erinnerung der Deutschen an den Holocaust polemisiert, über die poetische Erinnerung:

Es geht bei der poetischen Erinnerung – [...] – nicht um das objektive Abrufen von Ereignissen, die in der Vergangenheit liegen, sondern um ein imaginatives Inbezugsetzen meiner Gegenwart zu dieser Vergangenheit.¹⁹³

Das Stück täuscht eine aus den Umständen hervorgerufene Erinnerung vor, die mit Karl Heinz Bohrer's ästhetischer Kategorie der Plötzlichkeit gleichgestellt werden kann. Es ist der gefährliche Augenblick, in dem das Subjekt seine existentielle Orientierung verliert. So gelingt es Weiss, mit knapper Not eine subjektive Erinnerung eines Zeugen zum Ausdruck zu bringen.

Man muß feststellen, daß das geschilderte Konzentrationslagerleben weitgehend den Versuch der Häftlinge und Täter darstellt, eine Normalität aufrechtzuerhalten, daß sich aber ab und zu momentane Manifestationen des Schreckens im Stück findet, da die Häftlinge sich des realen Grauens der Institution bewußt werden. Um die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage zu verdrängen, errichten sie einen Schutz gegen die äußere Wirklichkeit und täuschen sich vor, mit gewissen Modifikationen immer noch in einer normalen Gesellschaft zu leben. Zeugin 5 hatte sich im hohem Maß an die Verhältnissen im Konzentrationslager angepaßt, aber in dem Fall, in dem Boger den Kopf des Jungen gegen die Baracke schmettert, offenbart sich die unverschleierte Wahrheit des Konzentrationslagers, und ihr wird die immer immanent vorhandene Bestialität des Systems klar.

¹⁹³ Karl Heinz Bohrer, *Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftskritischen Intelligenz*, S. 10-29, in: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, Carl Hanser Verlag, München 2003, S. 11-12.

Die Fähigkeit, eine Normalität aufrechtzuerhalten, wird deutlich, wenn der Zeuge 3 sein politisches Engagement vor und während seiner Internierung als Grund dafür angibt, daß er das Konzentrationslagerleben hat ertragen können:

Es war unsere Stärke

dass wir wussten

Warum wir hier waren

Das half uns

unsere Identität zu bewahren

Doch auch diese Stärke

Reichte nur bei den Wenigsten

Bis zum Tod

Auch diese konnte zerbrochen werden (DE 87)

Der Zeuge 3 bekennt und bekannte sich zu einer marxistischen Auslegung der Welt, und diese Ideologie verhalf ihm zu einer sinnvollen Lebensführung im Konzentrationslager. Er hat einen Halt in dieser Ideologie gefunden, und sie gibt ihm eine Identität, so daß er das Konzentrationslager in größeren Zusammenhängen erleben kann. Nur der Tod bildet die ultimative Grenze eines solchen Selbstverständnisses, denn er bezeichnet die ultimative Sinnlosigkeit, mit der jeder sich zu konfrontieren hat. Damit unterstreicht der Zeuge 3 den merkwürdigen Zwischenzustand des Konzentrationslagers zwischen Leben und Tod, wobei das Konzentrationslager die letzte Station des Lebens bildet, an der ein normales Selbstverständnis möglich sein kann. Darin, daß der Zeuge 3 sich zu einer Ideologie bekennt, unterscheidet er sich gerade nicht von den Tätern, in deren Gewalt er sich befindet. Die Täter

lassen sich auch durch eine Ideologie lenken, was von dem Zeugen 3 in seiner an Hannah Arendt angelehnten Beschreibung der sozialen Hierarchie des Konzentrationslagers hervorgehoben wird. Hannah Arendt beschreibt in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem* die Kooperationswilligkeit der jüdischen Kapos bei der Implementierung der nationalsozialistischen Endlösung, wobei die Juden sich derart kompromittieren, daß in der Tat kein Unterschied zwischen ihnen und dem sie unterdrückenden System besteht.¹⁹⁴ Weiss verwendet diese Einsicht wenig später auf seine Beschreibung der kapitalistischen Gesellschaftsform, die dem Zeugen 3 zufolge zum Konzentrationslager geführt hat, wie noch zu zeigen sein wird:

Der Unterschied zwischen uns
und dem Lagerpersonal war geringer
als unsere Verschiedenheit von denen
die draußen waren (DE 85)

Beide Gruppen, die Sympathisanten des referierenden Zeugen und die Täter, sind einer ihre Rolle im Konzentrationslager definierenden Ideologie verpflichtet, und zwar ungeachtet der vorhandenen Polarität zwischen ihren Ideologien. Jede Partei kann durch ihre Ideologie den Gegner definieren. Wie der Zeuge 3 sagt:

Viele von denen, die dazu bestimmt wurden
Häftlinge darzustellen
waren aufgewachsen unter denselben Begriffen

¹⁹⁴ Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, S. 209 ff.

wie diejenigen

die in die Rolle der Bewacher gerieten (DE 85)

Durch die Sprache ist jede Gruppierung imstande, ein Wirklichkeitsverständnis aufrechtzuerhalten, über dessen Voraussetzungen gemeinsame Einigkeit herrscht, auch wenn darüber wesensverschiedene Schlüsse gezogen werden. Denn um der potentiellen Orientierungslosigkeit zu entfliehen, schließt man sich einer die Weltkomplexität erfassenden Ideologie an und eignet sich deren Vokabular an. Damit erhebt man sich über die Wirklichkeit. Der Zeuge 3 gibt damit tatsächlich eine der Hauptursachen dafür an, warum es dem Schweizer Psychologen Arno Gruen zufolge zu einem solchen destruktiven Verhalten im 20. Jahrhundert gekommen ist. Wie jener in seinem Buch *Der Wahnsinn der Normalität* schreibt:

Wenn der Wahrheit ausgewichen wird zum Nutzen von Ideologien, durch die sich die Kultur der Macht am Leben erhält, wird menschliches Unglück ständiges Merkmal unseres Lebens sein, gleichgültig, welche wirtschaftliche oder politische Richtung eine Gesellschaft hat.¹⁹⁵

Um der inneren Leere zu entkommen, die Gruen zufolge ein generelles Merkmal der psychologischen Konflikt des Menschen im 20. Jahrhundert ist, wendet der Mensch sich der äußeren Wirklichkeit zu, die ihm Erklärungsmodelle anbietet, die das unzureichende Selbst nicht zustande bringen kann. So ermöglicht die ideologische Zugehörigkeit des Zeugen 3, das

¹⁹⁵ Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der Menschlichen Destruktivität*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1993, S. 18.

Phänomen des Konzentrationslagers zu erklären, wie aus dem folgenden Zitat klar hervorgeht:

Wir müssen die erhabene Haltung fallen lassen
dass uns diese Lagerwelt unverständlich ist
Wir kannten alle die Gesellschaft
aus der das Regime hervorgegangen war
das solche Lager erzeugen konnte
Die Ordnung die hier galt
war uns in ihrer Anlage vertraut
deshalb konnten wir uns auch noch zurechtfinden
in ihrer letzten Konsequenz
in der der Ausbeutende in bisher unbekanntem Grad
seine Herrschaft entwickeln durfte
und der Ausgebeutete
noch sein eigenes Knochenmehl
liefern musste (DE 85-86)

Der Zeuge 3 setzt sich mit der Auffassung auseinander, daß das Konzentrationslager ein einmaliges, sprachlich nicht zu erfassendes Phänomen darstellt, vielmehr stellt es ihm zufolge ein historisch zu integrierendes Phänomen dar. Er beruft sich dabei auf die sogenannte Dimitroff-These, die Definition des Faschismus der Komintern, derzufolge der Faschismus die offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und

imperialistischen Elemente des Finanzkapitals sei¹⁹⁶. Der Faschismus stellt dieser These zufolge den Kapitalismus in seiner absurdesten Form dar und bildet die letzte Front der Bourgeoisie gegen die marxistische Revolution, weswegen er den notwendigen Übergang zu einer marxistischen Gesellschaftsform bezeichnet. Wenn man der Logik der Argumentation des Zeugen 3 folgt, spiegelt das Konzentrationslager somit im Kleinformat die Struktur der kapitalistischen Gesellschaft wider. Die Täter sind die Ausbeuter, so wie die Häftlinge die Ausgebeuteten sind, und das dargestellte System schlägt Kapital aus der billigen Arbeitskraft. Diesen wesentlichen Punkt darf nicht übersehen werden, insofern als viele der Betriebe, die damals von der billigen Arbeitskraft profitiert haben, Krupp, Siemens, Dagesch und Topf- und Söhne, im Stück beim Namen genannt werden. Damit übt Weiss Kritik an seiner eigenen Gegenwart. Die Täter in Auschwitz werden zur Verantwortung gezogen, aber die Betriebe, die damals das Regime unterstützt haben, werden nicht angeklagt und sind heute renommiert, womit angedeutet wird, daß der Faschismus immer noch als immanente Gefahr vorhanden ist. Wie der Zeuge 7 in direkter Anknüpfung an den Zeugen 3 sagt:

Ich kam aus dem Lager heraus

Aber das Lager besteht weiter (DE 88)

Das Lager ist verschwunden, aber man findet es jetzt unter dem Deckmantel der erfolgreichen kapitalistischen Wirtschaft.

Man kann sich fragen, ob an den oben erwähnten Textstellen, wie von vielen Interpreten angenommen wird, das Hauptanliegen des Stücks formuliert wird. Diese These wird u. a. von Hanenberg vertreten, der der Meinung ist, daß der Zeuge 3, der Tendenz des ganzen Stückes

¹⁹⁶ XIII. Plenum des EKKI, Dezember 1933. Moskau, Leningrad 1934, S. 277, zitiert nach Wolfgang Wippermann, *Faschismustheorien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 16.

gemäß, Sicherheit in politischer Entschiedenheit suche¹⁹⁷. Rolf D. Krause, der eine Einbeziehung anderer soziologischer Faktoren für erwünscht hält, die auf andere Ursachen für das Überleben schließen läßt als die Gruppenidentität unter den Kommunisten, schreibt in Anlehnung an Elie A. Cohen und Bruno Bettelheim, daß es andere Faktoren gab. Er schreibt, daß eine Kritik

darin ansetzen [muß], daß die Eliminierung der genannten historisch-besonderen Faktoren eine falsche Verallgemeinerung in Richtung auf die Universalismus-Theorie ermöglicht, welche in ihrer Situationsenthobenheit eminent Übertragbarkeit fördert und damit Fehlinterpretationen geradezu provoziert.¹⁹⁸

Damit bezieht er sich auf die marxistische Tendenz im Stück und die darin verborgene Gesellschaftskritik. Es wird im Stück ein vereinfachter Zusammenhang zwischen der politischen Zugehörigkeit und den Überlebenschancen postuliert, und das Stück verleiht, wie Krause auch nachweist, dem Publikum eine vereinfachende Darstellung der Voraussetzungen für das Phänomen des Konzentrationslagers.¹⁹⁹ Deswegen stellt sich die Frage, ob das Stück überhaupt die kollektive Erfahrung des Konzentrationslagers repräsentieren kann. Ist das Stück mehr als eine marxistische Programmerkklärung? Von der Annahme her, daß mehr im Stück steckt und daß andere Gestalten darin vorhanden sind, muß diese Auffassung abgelehnt werden. Wolfgang Iser zufolge kann der Sinn des Textes nicht mit den im Texte vorhandenen Sinnsystemen identisch gemacht werden, ohne sich als Literatur zu disqualifizieren, vielmehr entsteht der Sinn des Textes durch das Zusammenspiel der Sinnsysteme, woraus der

¹⁹⁷ Peter Hanenberg, *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, S. 75.

¹⁹⁸ Rolf D. Krause, *Faschismus als Theorie und Erfahrung. "Die Ermittlung" und ihr Autor Peter Weiss*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 409.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 410 ff.

werktranszendente Sinn hergeleitet werden kann. In dem Sinne bildet die Dimitroff-These keine selbständige, allen übrigen Gestalten im Drama übergeordnete Gestalt, sondern sie existiert neben anderen Auffassungen des Konzentrationslagers, denen im Text keine sekundäre Gültigkeit beigemessen werden kann. Zwar bildet der marxistische Zugang zum Phänomen des Konzentrationslagers gemäß der Lebensanschauung des empirischen Autors eine überwiegende Tendenz, aber sie bildet keineswegs eine alle anderen Gestalten integrierende harmonische Gestalt.²⁰⁰ So hat das Stück ein offenes Ende, das zwar den dem Angeklagten Mulka applaudierenden Tätern, die als ehemalige Handlanger der Industrie hohe Ämter in der Bundesrepublik bekleiden, das letzte Wort gibt, das aber keineswegs ein Fazit wie das obige zieht. Vielmehr ist die Vielheit der Einstellungen und die fehlende Abrundung der Darstellung ein durchgängiger Zug.²⁰¹ Vor diesem Hintergrund muß aus einer gegenwärtigen Perspektive geschlossen werden, daß der Zeuge 3 in seiner marxistisch gefärbten Darstellung des Konzentrationslagers in der Fiktion keine universelle Einsicht ausspricht, vielmehr drückt er seine eigene private Meinung aus. Er bezieht sich auf eine der Meta-Erzählungen im 20. Jahrhundert, und zwar die Meta-Erzählung vom Endsieg der klassenlosen Gesellschaft, da das Proletariat die Produktionsmittel übernimmt. Jean-François Lyotard, der die Moderne als die Epoche der Meta-Erzählungen bezeichnet, in denen die Welt durch universelle, die Totalität erfassende Systeme durchsichtig gemacht werden kann, schreibt über den heutigen Verlust von metanarrativen Orientierungen:

²⁰⁰ Vgl. Uffe Hansen, *Die unvermeidliche Inkohärenz des Kunstwerks. Literatur als Kompromißbildung zwischen Primär- und Sekundärprozeß. Strukturelle oder inhaltliche Verdrängung*, S. 204: "Nicht zuletzt können die Themen eines Textes – wie die Elemente der Musik und der Malerei – als nicht voll integrierbare Blöcke nebeneinanderstehen und in dieser Dissonanz ein Modell der Oder-Oder-Struktur des primären Prozesses abgeben."

²⁰¹ Vgl. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, S. 218 ff.

Dem Veralten des metanarrativen Dispositivs der Legitimation entspricht namentlich die Krise der metaphysischen Philosophie und der von ihr abhängigen universitären Institution. Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, den großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken, die aus sprachlich-narrativen, aber auch denotativen, präskriptiven, deskriptiven usw. Elementen bestehen, von denen jedes pragmatische Valenzen sui generis mit sich führt.²⁰²

Die Erkenntnisreihe, aus der eine bestimmte Einsicht oder Ideologie hervorgeht, baut auf eine im Voraus festgestellte Einigkeit über deren Voraussetzungen zwischen mindestens zwei Partnern, weswegen nicht angenommen werden kann, daß jene Einsicht oder Ideologie etwas über die Wirklichkeit an sich besagen. Die Zeit, da die Wirklichkeit durch universelle, die Gegensätze synthetisierende Systeme erfaßt werden konnte wie in der Philosophie Hegels, ist vorbei und eröffnet für ein Weltbild ohne feste Orientierungspunkte. Deswegen muß die Zeit der die ganze Wirklichkeit erfassenden Meta-Erzählungen für beendet erklärt werden, weswegen keine Ideologie länger einen Totalitätsanspruch erheben kann. Der Zeuge 3 verfehlt die Darstellung des Phänomens des Konzentrationslagers, indem er es in sein marxistisch-kosmologisches System einzuordnen versucht. Er entzieht sich dessen radikalem Zivilisationsbruch und beruft sich auf ein ihm zur Verfügung gestelltes abstraktes System. Ungeachtet dessen, daß diese marxistische Ideologie dazu beigetragen hat, daß er im Konzentrationslager überlebt hat, verschleiert seine Einstellung die Tatsache, daß das Konzentrationslager vor allem eine Vernichtungsfabrik war. Der Tod ist der Lebensanschauung eines Marxisten nach ein nicht einzukalkulierender Faktor, vielmehr geht der Kampf für einen Marxisten um die Einführung der Diktatur des Proletariats und die

²⁰² Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Edition Passagen, Wien 1999, S. 14-15.

Einführung der klassenlosen Gesellschaft, wobei nicht so viel Wert auf das Leben des einzelnen Individuums gelegt wird. Dieser Gedankengang hat zu vergleichbaren Massenmorden in anderen Staaten geführt.²⁰³ So räumt der Zeuge 3 überraschenderweise selbst ein, daß der Tod sogar dem überzeugtesten Ideologen den Boden unter den Füßen wegziehen konnte, woraus herzuleiten ist, daß er sehr vorsichtig mit der Tatsache umgeht, daß das Konzentrationslager nicht eine Gesellschaftsform war, sondern schließlich dem Zweck diene, Menschen umzubringen. Seine Ideologie stellt im Konzentrationslager schließlich ein Bollwerk gegen die ständige Todesbedrohung dar. Er versucht, ein die übrige Welt immer noch implizierendes Wirklichkeitsverständnis aufrechtzuerhalten.

In dem Maße wie der implizit reisende Protagonist der Gaskammer und den Krematorien näher kommt, vermehren sich die Hinweise darauf, welchem Zweck das Konzentrationslager dient. Es bleibt jedoch bei solchen Hinweisen, in denen ansatzweise von dem allgegenwärtigen Tod gesprochen wird, weil der Tod im Konzentrationslager ein so alltägliches Phänomen darstellt, daß niemand länger davon Notiz nimmt. Deswegen wird die Sprache der das Konzentrationslager lenkenden Bestialität nicht gerecht. In seiner Darstellung der von dem Sanitätsdienstgrad Klehr vorgenommenen Phenolinjektionen gibt der Zeuge 9 zu, daß er zwar nicht jenen von Klehr ausgeführten Injektionen selbst beigewohnt hat, daß er aber davon durch die Häftlinge Schwarz und Gebhard unterrichtet worden ist. Und dann heißt es weiter:

Aber wir haben uns nicht lange

darüber aufgehalten

es war solch ein alltägliches Ereignis (DE 146)

²⁰³ Vgl. Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartosek, Jean-Louis Margolin, *Le livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, Paris 1997.

Die Häftlinge sind dem Tod gegenüber abgestumpft. Sie haben schon zu viele Tote gesehen. Dementsprechend ist die Einsammlung von Toten, die an der schwarzen Wand hingerichtet worden sind, wie der Zeuge 3 berichtet, zur reinen Routine geworden:

Während wir mit der Bahre
zur Abladestelle rannten
lief Jakob schon mit den beiden nächsten zur Wand
und die beiden andern Träger liefen
mit ihrer Bahre hinterher
Wir legten die Toten in mehreren Schichten
übereinander und zwar so
daß die Köpfe über der Rinne lagen
zum Abfluß des Bluts (DE 135)

Die Tötungen sind so systematisiert worden, daß die an den Hinrichtungen beteiligten Funktionshäftlinge gemäß einem industriell organisierten Muster arbeiten, wobei ihnen nicht erlaubt wird, emotional darauf zu reagieren. Sie führen bloß eine konkrete Arbeit aus, bei der das für sie zu befördernde Material zufällig Menschenkörper sind. Das Konzentrationslagerleben als ein "Sein zum Tode" kommt nicht in Frage. Das gilt auch für den industriell organisierten Tod im Lager. Die Maßregel, die zum klinisch durchgeführten Massenmord im Konzentrationslager geführt hat, wie man es aus Auschwitz kennt, entspringt der oft gemachten Erfahrung in dessen Frühphase, daß die wiederholt durchgeführten Massenerschießungen von Juden zu Geisteskrankheiten für die Täter führten. Sie konnten es

nicht auf die Dauer ertragen, jeden Tag Häftlinge, darunter Frauen und Kinder, umbringen zu müssen, ohne davon Schaden zu tragen. Das äußerte sich darin, daß viele von ihnen dem Alkoholismus verfielen, andere impotent wurden und wieder andere sich das Leben nahmen. Deswegen mußte eine die Täter berücksichtigende Methode erfunden werden, die bedeutete, daß die Täter so wenig wie möglich mit den Opfern in Berührung kamen. Peter Englund berichtet in seinem Buch *Menschheit am Nullpunkt* über die Geistesgeschichte des Schmerzes, und er betrachtet das Konzentrationslager als das Ergebnis eines zunehmenden Widerwillens in unserem modernen Zeitalter dagegen, Schmerz zu erleben. So hängt die Erfindung von Medikamenten, die den Schmerz lindern sollen, mit dieser Ideologie zusammen:

Erst jetzt, da sich der Schmerz vermeiden läßt, scheinen die Menschen zu beginnen, den Schmerz wirklich zu fürchten. Und erst wenn man die Qualen fürchtet, wird *Grausamkeit* zu einem ernsthaften Fehler im menschlichen Charakter.²⁰⁴

Englund stellt aber fest:

Aber das Verschwinden eines Theaters des Schmerzes und die Verurteilung persönlicher Grausamkeit besagen noch nicht, daß die Geschichte der Grausamkeit ein Ende gefunden hat. Statt dessen haben wir eine moderne Variante der Grausamkeit bekommen, die unpersönlich ist und gerade deshalb um so herzloser, eine Tatsache, die spätestens durch Stanley Milgrams bekanntes psychologisches Experiment mit elektrischen Schlägen bestätigt worden ist. Dabei wurde bewiesen, was wir bereits wissen: Die Bereitschaft des

²⁰⁴ Peter Englund, *Menschheit am Nullpunkt*. Aus dem Abgrund des 20. Jahrhunderts, S. 155.

modernen Menschen, Grausamkeiten auszuführen, steht in umgekehrtem Verhältnis zur Nähe des Opfers. Die Grausamkeit entsteht nicht länger in erster Linie im Menschen, sondern in einem rational organisierten, jedoch böartigen sozialen Arrangement, bei dem das Individuum von einer Macht manipuliert wird, die es mit schwärmerischen Humbug voll pumpt, die ihm die Verantwortung abnimmt und, sehr wichtig, es davor bewahrt, die direkten Folgen seines Tuns mitanzusehen.²⁰⁵

Daß der Tod unpersönlich geworden ist, bedeutet, daß der Mensch nicht länger braucht, persönlich davon berührt zu werden. Dessen Eintritt wird nach einem rationalen Modell arrangiert, in dem jeder Mensch seine Funktion in einem größeren industriellen Apparat ausübt, ohne selbst eine Verantwortung dafür zu tragen. Englund bezieht sich auf das berühmte Milgram-Experiment, in dem einer Gruppe von Versuchspersonen von einer Autorität einflößenden Person befohlen wurde, einem gefesselten Menschen elektrische Schläge zu geben. Das Ergebnis war, daß 65 Prozent der Versuchspersonen bereit waren, dem gefesselten Menschen tödliche Schläge zu geben, wenn sie nicht direkt mit ihm konfrontiert wurden, wohingegen die Zahl sich auf 40 bis 30 Prozent reduzierte, wenn sie Blickkontakt mit ihm erhielten.²⁰⁶ Das Experiment besagt, daß Menschen bereit sind, grausame Handlungen zu begehen, wenn sie nur nicht dem Schmerz beiwohnen müssen, der die Konsequenz ihres Tuns wird. Vor diesem Hintergrund kann geistesgeschichtlich hergeleitet werden, wie man auf die Idee kam, Gas zu verwenden. Viele Menschen konnten gleichzeitig vernichtet werden, und die Täter wurden geschont. In der *Ermittlung* wird darüber berichtet, wie es zu den Massentötungen durch das Gas Zyklon B kam, wobei zunächst Versuche damit angestellt wurden, durch die festgestellt werden konnte, wie viel Gas nötig

²⁰⁵ Ebd., S. 155-156.

²⁰⁶ Vgl. Stanley Milgram, *Obedience to Authority. An Experimental View*, Harper & Row, New York 1974, S. 32 ff.

war, um die Häftlinge zu töten. Nachdem die Versuche zuletzt erfolgreich ausgefallen waren, zog der Kommandant des Konzentrationslagers dem Zeugen 6 zufolge die folgende Bilanz:

Jetzt bin ich doch beruhigt

Jetzt haben wir das Gas

und alle diese Blutbäder

bleiben uns erspart

Und auch die Opfer können

bis zum letzten Moment

geschont werden (DE 168)

Der Tod bleibt als Ereignis aus. Dafür wird ein unmerklicher Übergang zwischen Leben und Tod eingeführt, wobei der von den Häftlingen erfahrene Tod sich ins Ungewisse verliert.

So wird der für die Häftlinge vorbereitete Tod mit industrieller Genauigkeit organisiert, und innerhalb einer Stunde wird ihre Vernichtung vollbracht worden sein. Der Zeuge 7 erzählt:

Der Lokomotivpfeiff

vorm Eingangstor zur Rampe

war das Signal

daß ein neuer Transport eintraf

Das bedeutete

daß in etwa einer Stunde

die Öfen voll gebrauchsfähig sein mussten

Die Elektromotore wurden eingeschaltet
Diese trieben die Ventilatoren
die das Feuer der Öfen
auf den erforderlichen Hitzegrad brachten (DE 181)

Darauf werden die Häftlinge in den Umkleideraum geleitet, bevor sie in den angeblichen
Baderaum getrieben werden, wo sie schließlich vergast werden. Der Zeuge 7 erzählt weiter:

Es ging alles sehr schnell und effektiv
Das Kommando zum Ausziehen wurde gegeben
und während die Menschen sich noch
rastlos umsahen
half das Sonderkommando ihnen schon
beim Abnehmen der Kleider
An den Seiten waren Bänke aufgestellt
mit nummerierten Haken darüber
und es wurde wiederholt gesagt
daß Kleidungsstücke und Schuhe
zusammengebunden aufzuhängen seien
und daß jeder sich die Nummer seines Hakens
zu merken habe
damit nach der Rückkehr aus dem Bad
kein Durcheinander entstehe
In dem grellen Licht kleideten die Menschen aus

Männer und Frauen

Alte und Junge

Kinder (DE 183-184)

Die äußeren Rahmen flößen den Häftlingen das Gefühl von Sicherheit ein, und man gibt sich der Täuschung hin, daß man nur baden gehen wird. Ihnen wird befohlen, ihre Kleider und ihre Schuhe zusammenzuschnüren, damit sie sie nach der Rückkehr wieder finden werden. Alle äußeren Zeichen zementieren den Eindruck eines sehr zivilisatorischen Vorgehens, und jeder ist versucht zu glauben, daß ihm nichts passiert. Um den Prozeß zu beschleunigen, werden die Häftlinge von der Mannschaft gehetzt, so daß niemand Zeit hat, über das Bevorstehende nachzudenken:

Die Leute vom Sonderkommando riefen

Schnell schnell

das Wasser wird kalt

Und es wurde auch wohl gedroht und geschlagen

oder einer der Wachleute

gab einen Schuß ab (DE 185)

Auf die Frage, warum die Häftlinge sich damit abfanden und warum niemand Widerstand geleistet hat, als ihm spätestens im Baderaum klar werden mußte, daß da nicht geduscht werden sollte, antwortet der Zeuge 7:

Es kam kein einziger heraus

um darüber berichten zu können (DE 185)

An dieser Stelle wird die Idee des Konzentrationslagers formuliert. Der Tod als Prozeß wird aus der Konzentrationslagerwelt verdrängt, so daß niemand den Todeskampf Tausender von Menschen bezeugen muß. Das zum Ausdruck gebrachte Konzentrationslagerleben kann mit der von Odysseus unternommenen Reise in das Totenreich verglichen werden, in dem er die Seelen der Toten durch Blut heraufbeschwören muß. Sowohl die Täter als auch die Häftlinge befinden sich in einem ähnlichen Übergangsstadium, und das Konzentrationslager stellt eine ähnliche Schwelle zum Totenreich dar, hinter der die Toten die furchtbaren Qualen erleiden müssen.²⁰⁷ Das Konzentrationslager stellt eine Gesellschaft dar, in der man trotz der da erlebten Greuel die Hoffnung hegt, den morgigen Tag zu sehen, und der geistige Zustand des Konzentrationslagers spiegelt eine Lage wider, in der der Tod an die Peripherie gerückt worden ist. Peter Weiss hätte an der oben erwähnten Stelle eine Beschreibung der Vorgänge durchführen können, wie die Häftlinge dem Gas ausgesetzt wurden, aber indem er sich für die dokumentarische Form entscheidet, werden – mit den Worten Karl Heinz Bohrer – “die so beklemmenden und intensiven Szenen der Tortur zweifellos objektiviert“²⁰⁸. Peter Weiss schreibt nicht mehr als das, was von den Zeugen im Gerichtssaal wiedergegeben wird, wobei er auf eine introspektive Darstellung verzichtet, die notwendig zu einer Erforschung der inneren, individuellen Angst der Häftlinge geführt hätte. So begegnen auch die Funktionshäftlinge, die an den Hinrichtungen an der schwarzen Wand teilgenommen haben, dem Tod mit Indifferenz, was nicht darauf zurückzuführen ist, daß sie durch und durch gefühlskalt geworden sind, sondern darauf, daß sie sich gegen den wiederholt erlebten Tod

²⁰⁷ Vgl. Günther Anders, *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach Holocaust*, C. H. Beck, Verlag C. H. Beck, München 1979.

²⁰⁸ Karl Heinz Bohrer, *Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten*, in: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Carl Hanser Verlag, München 1970, S. 69.

wehren. Ihr Verhalten spiegelt den Zustand wider, den Robert Jay Lifton als “psychic numbing“²⁰⁹ bezeichnet, die Reaktionsweise vieler Opfer des Holocausts, die nicht imstande sind, gefühlmäßig an den von ihnen erlebten Greuel zu teilzunehmen. Man schaltet das seelische Mitgefühl aus und weist ausschließlich auf die nackten Fakten hin. Der Zeuge 3 gibt nüchtern die von ihm und den anderen Funktionshäftlingen vollzogenen Vorgehen wieder, ohne seine inneren Anfechtungen dabei zu berühren, wobei anzunehmen ist, daß seine Darstellung die Anpassungsfähigkeit der Häftlinge im Konzentrationslager widerspiegelt, eine Art Mimikry, durch die die Häftlinge die Lebensweise des Konzentrationslagers adaptieren. Man eignet sich die angewiesenen Funktionen an, ohne innerlich davon berührt zu sein. Deswegen kann es nicht wundern, daß der Zeuge 3 in seiner marxistisch gefärbten Darstellung des Konzentrationslagers die Rolle des Todes herunterspielt. Er hat sich im Konzentrationslager so sehr eingelebt, daß er gemäß seiner marxistischen Überzeugung die Verhältnisse in der übrigen Gesellschaft darauf überträgt, und so bildet der Tod in seinem Bewußtsein einen blinden Fleck, der nur im äußersten Konsequenz mit einbezogen wird.

Die Beförderung der Leichen von der Gaskammer in das Krematorium beschließt die Reise des implizit reisenden Protagonisten durch das Konzentrationslager. In diesem Stadium werden die Kadaver ausschließlich als ein für das Schleppkommando zu beseitigendes Material behandelt, das von den Lastfahrstühlen in das Krematorium gebracht werden muß. Der Zeuge 7 berichtet:

Oben an den Fahrstühlen
stand das Schleppkommando bereit
Sie trugen eine Schlinge in der Hand

²⁰⁹ Robert Jay Lifton, *The Life of the Self. Toward a new Psychology*, S. 26 ff.

die sie die Toten um das Handgelenk streiften
Auf einer eigens dazu bestimmten Bahn
wurden die Leichen zu den Öfen geschleift (DE 187-188)

Die Toten werden in das Krematorium gemäß einem industriellen Muster geschleppt. Jeder Griff des mit den Leichen arbeitenden Personals hebt die Effektivität der Organisation hervor. So heißt es weiter:

Alles was noch an Schmuck
an den Körpern zu finden war
wie Halsketten Armbänder
Ringe und Ohrgehänge
wurde abgenommen
sodann wurde das Haar geschnitten
und sofort gebündelt
und in Säcke verpackt
und zum Schluß traten die Zahnzieher an
die sich auf Dr. Mengeles ausdrücklichen Befehl
aus erstklassigen Spezialisten zusammensetzten (DE 188)

Wie in einem industriellen Betrieb wird durch den ganzen, in Gang gesetzten Prozeß ein Produkt hervorgebracht, wobei das einzige überflüssige Material tatsächlich die entleerten Kadaver der toten Menschen sind, für die die Krematorien berechnet sind. Peter Weiss widersteht nicht der Versuchung, das Unverhältnis zwischen der von oben organisierten

Diebstahl im Konzentrationslager und dem von dem nationalsozialistischen Staat im Konzentrationslager ansonsten gehandhabten Rechtsgefühl hervorzuheben. Wenig später wird von dem Versuch, der von dem Personal privat verübten Diebstahl beizukommen, berichtet, weswegen, wie erzählt wird, ein Untersuchungsrichter einberufen wird, der ein paar Fälle von Diebstahl feststellt. Aber, wie der damalige Untersuchungsrichter und der jetzige Zeuge 1 es ausdrückt, entziehen sich diese Fälle nicht einem Anflug von dem Grotesken vor dem Hintergrund der da ansonsten begangenen Verbrechen:

Vor welchem Gerichtshof
hätte ich Klage
erheben können
über die Menge der Getöteten
und über die
von den höchsten Verwaltungsstellen
übernommene Werte
Ich konnte kein Verfahren
gegen die oberste Staatsführung einleiten (DE 191)

Im Konzentrationslager gilt ein eigenständiger Moralkodex. Trotz der da begangenen Verbrechen wird versucht, die Normen der übrigen Gesellschaft in anderen Bereichen zu handhaben, wodurch das Konzentrationslager an Legitimität gewinnt. Die übrigens da stattfindenden Verbrechen werden als eine nötige Veranstaltung betrachtet, um die Ziele des zivilisatorischen Projektes der nationalsozialistischen Staatsführung zu realisieren. So kommt die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit klar zum Ausdruck, weil aus einer

gegenwärtigen Perspektive das oben in Anwendung gebrachte Normensystem keinen Bezug auf die im Konzentrationslager begangenen Verbrechen hat, aber im Konzentrationslager wird dieser Widerspruch nicht wahrgenommen, weil die von oben organisierte Diebstahl und der Massenmord als moralisches Problem verwischt worden sind. Man hat sich dem Auschwitz-Selbst verschrieben und verstellt sich deswegen gegenüber anderen offensichtlichen Ungerechtigkeiten.

Das Krematorium bezeichnet den Endpunkt des implizit reisenden Protagonisten. Der Zeuge 7 gibt ausschließlich Tatsachen in Bezug auf die Verbrennungsöfen an, ohne gefühlsmäßig oder moralisch davon beeindruckt zu sein:

In den beiden großen Krematorien II und III

standen je 5 Öfen

Jeder Ofen hatte 3 Verbrennungskammern

Außer den Krematorien II und III

am Ende der Rampe

gab es die Krematorien IV und V

die je 2 vierkammrige Öfen hatten

Diese Krematorien lagen etwa

750 Meter entfernt

hinter dem Birkenwald

Bei voll laufendem Betrieb

waren zusammen 46 Verbrennungskammern

angeheizt (DE 188-189)

Er erzählt weiter über den Verbrennungsprozeß, wobei er auf die Frage, wie lange die Verbrennung einer Leiche dauert, einleitend antwortet:

Ungefähr eine Stunde

Dann konnte ein neuer Schub gefaßt werden

In den Krematorien II und III

wurden innerhalb von 24 Stunden

über 2000 Menschen verbrannt

Bei Überfüllung

verbrannte man die Leichen auch in Gruben

die neben den Krematorien

ausgehoben worden waren

Diese Gruben waren etwa 30 Meter lang

und 6 Meter tief

An den Enden der Gruben waren Abflußgräben

für das Fett

Das wurde mit Büchsen abgeschöpft

und über die Leichen gegossen

damit sie besser brannten (DE 189)

Der Endpunkt verliert sich in schierer Materialität. Der Zeuge 7 hält sich an den strikten Fakten. Er erzählt über die physische Plazierung des Krematoriums im Konzentrationslager und darüber, wie der Verbrennungsprozeß verläuft, wobei er sich ausschließlich auf meßbare Realien bezieht. Er gibt an, wie viele Menschen innerhalb von 24 Stunden verbrannt werden,

und in Bezug auf die Gruben, die gegraben werden, wenn die Krematorien überlastet werden, gibt er deren exakte Länge und Tiefe an. Aber er verschweigt sein Grauen über das Vorgefallene. In seinem ganzen Bericht handelt es sich um die äußeren Vorgänge bei der Destruktion der Leichen, und er sieht von seiner eventuellen traumatischen Betroffenheit ab. So macht er von einer deskriptiven technischen Sprache Gebrauch und beschreibt, was sich noch beschreiben läßt. Dadurch entsteht diese äußere Daten registrierende, keine Gefühlsausbrüche zulassende Form, wobei der Ausdruck sich auf historisch nachweisbare Fakten minimalisiert. Das einzige subjektive Moment ist das implizite Vorhandensein von Dantes *Göttlicher Komödie*: die von dem impliziten Protagonisten vollzogene Reise endet in diesem Zusammenhang im höllischen Feuer. Das Publikum soll selbst eine Alternative zu Auschwitz bilden. Es soll die historische Erfahrung des Konzentrationslagers zur Kenntnis nehmen und vor diesem Hintergrund eine bessere Gemeinschaft ermöglichen.

Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommener Gast

Das von Peter Weiss in der *Ermittlung* geschilderte Konzentrationslager spiegelt einen Gedankengang wider, demzufolge man sich den Tod vom Leibe hält. Es bezeichnet jene modifizierte Geborgenheit vieler Institutionen, in denen jedem der Tod als sicher gilt, aber von niemandem als solcher wahrgenommen wird. Rainer Maria Rilke läßt seine Hauptperson Malte Laurids Brigge in seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* über diesen modernen institutionell arrangierten Tod im Hôtel-Dieu in Paris reflektieren:

Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so

enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es nicht an. Die Masse macht es. Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener.²¹⁰

Rilke hat in seinem 1910 erschienenen Roman einen scharfen Blick für den oberflächlichen Umgang mit dem Tod in der modernen Massenkultur. Der Tod ist institutionalisiert worden, so daß der Einzelne sich nicht darum kümmern muß. Diese Sorge wird von Institutionen wahrgenommen, und die Sterbenden werden aus dem öffentlichen Raum fortgeschafft. Deswegen ist der Tod nicht länger ein persönliches Anliegen. Man stirbt in einer Institution, die dieses entscheidende Ereignis nach einem industriellen Muster erledigt. Der deutsche Psychoanalytiker Horst-Eberhard Richter, der sich mit der Absonderung solcher Institutionen von der übrigen Gesellschaft beschäftigt hat, schreibt darüber:

Aus Angst, diesen Merkmalen der Brüchigkeit und Verlorenheit sehr nahe zu sein, erwächst die Energie, diese Züge durch Verdrängung bzw. Verleugnung maximal weit von sich abzurücken.²¹¹

Menschen, die sich von der normalen lebensstüchtigen Gesellschaft abheben, weil sie zum Beispiel im Sterben liegen, werden aus dem Blickfeld normaler Menschen entfernt. Dafür werden sie in Institutionen untergebracht, in denen sie das verbleibende Leben in Isolation

²¹⁰ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 709-946, in: *Sämtliche Werke. Sechster Band*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1966, S. 713-714.

²¹¹ Horst-Eberhard Richter, *Flüchten oder Standhalten*, Psychosozial Verlag, Gießen 2001 (1976), S. 131.

verbringen. Das Konzentrationslager spiegelt diese Auffassung wider. Es stellt eine Institution dar, in der die Vernichtung einer bestimmten Bevölkerungsgruppe im Namen der übrigen Gesellschaft erledigt wird. Zwar dient es dem Zweck, ein ideologisches Ziel zu erreichen, aber die Gleichheit mit anderen heute vorfindlichen Institutionen in der Gesellschaft ist auffallend. Die zwei Zeugen am Anfang des Dramas, der Zeuge 1 und der Zeuge 2, wollen von der Funktion des Konzentrationslagers nichts wissen. Sie vertreten die Haltung einer Gesellschaft, in der der Tod als Phänomen versachlicht worden ist. Auch wenn vom Staat ein Massenmord betrieben wird, wird dies als keine offizielle Politik wahrgenommen, vielmehr wird der Vernichtungsprozeß an einen besonderen Ort außerhalb der normalen Sphäre verlegt. In dieser Demarkationszone zwischen Leben und Tod entfaltet sich dann eine Logik, derzufolge die Konzentrationslagerhäftlinge trotz der völligen Eliminierung ihrer Identität darauf bestehen, weiterzuleben. Sie finden sich mit den veränderten Bedingungen ab und mobilisieren trotzdem neue Lebenskräfte, weil die Vorstellung ihrer endgültigen Eliminierung ihnen immer noch unmöglich vorkommt.²¹² Das Konzentrationslagerpersonal paßt sich seinerseits auch den veränderten Bedingungen an und betrachtet es als Stärke, daß es Menschen totschiessen kann, ohne in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Es betrachtet sich nicht als Diener des Todes, vielmehr als Träger des nationalsozialistischen Lebenstraums, eine Gesellschaft nur für Arier zu schaffen. Es führt zwar keine per definitionem angenehme Arbeit aus, aber es ist sich der Tatsache gewahr, daß diese Arbeit einem höheren Zweck dient. Es betrachtet es im Namen dieses Zwecks als legitim, die Häftlinge zu quälen, so viel es ihm gelüstet. Die Vernichtung der meisten Häftlinge findet jedoch im Verborgenen statt, und zwar

²¹² Vgl. Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, S. 33-60, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd. IX*, S. 49: "So konnte in der psychoanalytischen Schule der Anspruch gewagt werden: im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewußten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt."

in der Gaskammer. Wie Richter über das Verhältnis zum Tod in der Gesellschaft überhaupt schreibt:

Derjenige Sterbende spielt seine Rolle am besten, der ohne Aufhebens und so geräuschlos wie möglich verschwindet, wie ein Stein, der ohne Wellen zu schlagen ins Wasser taucht.²¹³

So vergegenständlicht auch das Konzentrationslager die allgemeine zivilisatorische Tabuierung des Todes. Die Sterbenden verschwinden, ohne daß jemand mit ihren Leiden konfrontiert zu werden braucht.

Der von Peter Weiss in der *Ermittlung* zustande gebrachte Ausdruck spiegelt die Bestrebung wider, die Erfahrung des Konzentrationslagers zu rationalisieren. Weiss will das Phänomen des Konzentrationslagers begreifen. In seinem autobiographischen Roman *Fluchtpunkt* schreibt er vor dem Hintergrund seiner formmäßigen Orientierungslosigkeit als Künstler:

Es war aber befriedigend, der Katastrophe noch ein paar Hieroglyphen abzugewinnen, und ich war immer noch ein Schöpfer, solange ich mir die Zerstörung und Zerfetzung noch beschreiben konnte.²¹⁴

Angesichts eines gegenwärtigen Gefühls der Leere kann er immer noch das ihn heimsuchende Chaos beschreiben, wodurch er sich immer noch künstlerisch manifestieren kann. Das Chaos läßt sich ein paar enigmatische Zeichen erzwingen, die ihm zumindest die Hoffnung auf einen

²¹³ Horst Eberhard Richter, *Flüchten oder Standhalten*, S. 135.

²¹⁴ Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, S. 159.

zwar in der Gegenwart undurchsichtigen, künftig aber retrospektiv sich herleitenden Sinn bereiten. Ein paar Jahre später läßt er Trotzski in *Trotzski im Exil* über die Prozesse in Moskau sagen:

Wenn die Vorgänge nicht mehr faßbar scheinen, gerade dann muß unsre Vernunft einsetzen. Wir haben nur diese einzige Waffe.²¹⁵

Daraus geht hervor, daß die Unfaßbarkeit eines Geschehens nur durch die Vernunft bewältigt werden kann, auch wenn die zu behandelnden Ereignisse zunächst unbegreiflich erscheinen. In der *Ermittlung* versucht Weiss, das Chaos zu zügeln. Er versucht, die Hieroglyphen des Konzentrationslagers festzuhalten, damit man sich wenigstens mit der Zeit mit dem Phänomen auseinandersetzen kann. Es wäre natürlich angenehm, wenn das Konzentrationslager als historisches Phänomen dem von ihm zu diesem Zeitpunkt vertretenen marxistischen Auffassung entspräche, aber aus einer heutigen Perspektive muß auf die historisch-materialistische Erklärung auf das Phänomen durch den Zeugen 3 verzichtet werden. Stattdessen muß das von Weiss dargestellte Konzentrationslager als Zeichen untersucht werden. Was erreicht Weiss dadurch, daß er jede Örtlichkeit der das Konzentrationslager kennzeichnenden Physiognomie nach einem von Dante adaptierten Modell darstellt? Wie die Analyse gezeigt hat, erreicht er dadurch, die Normalität des Konzentrationslagers zu schildern. Ihm gelingt, eine Gesellschaft zu schildern, in der der Umgang mit dem Tod denjenigen Institutionen ähnlich ist, die das Sterben ihrer Patienten im Namen der übrigen Gesellschaft erledigen.

²¹⁵ Peter Weiss, *Trotzski im Exil. Stück in zwei Akten*, in: *Peter Weiss. Stücke II/2*, Suhrkamp Verlag, 1977, S. 511.

Die Abschaffung des sichtbaren Schmerzes, wie sie das Konzentrationslager als Institution kennzeichnet, wird am treffendsten in der von Franz Kafka 1914 erschienenen Novelle *In der Strafkolonie* zum Ausdruck gebracht. Darin ist die zentrale Allegorie eine sinnreiche Hinrichtungsmaschine, die dem Verurteilten sein Urteil auf den Leib schreibt, aber, wie Uffe Hansen nachgewiesen hat, ist eine sehr bedeutende Gestalt in der Novelle das Verhältnis zwischen dem Reisenden und dem Offizier, der die Hinrichtung leitet. Es stellt sich heraus, daß der Offizier die Entscheidung, inwieweit die alte archaische Rechtsordnung des verstorbenen Kommandanten immer noch aufrechterhalten werden soll, von der Stellungnahme des Reisenden hat abhängen lassen, und als der Reisende sein unzweideutiges Urteil über die Hinrichtungsmaschine fällt und sich von der alten Rechtsordnung distanziert, nimmt der Offizier die Konsequenz auf sich und schreitet zu seiner Selbstexekution. Uffe Hansen folgert:

Was wir das Leben nennen, ist vielleicht in Wirklichkeit "a penal colony"; was wir eine im Kern der Persönlichkeit angesiedelte Überzeugung nennen, ist vielleicht in Wirklichkeit ein äußerst labiles Element und von der Anerkennung durch andere Menschen radikal abhängig; was als Folter erscheint, ist vielleicht in Wirklichkeit der Weg zur Erlösung.²¹⁶

Hansen bezieht sich auf die von ihm nachgewiesene Tatsache, daß Schopenhauer das Leben als "a penal colony" bezeichnet hat und daß Kafka sich auf dieses Bild bezogen haben mag.²¹⁷

²¹⁶ Uffe Hansen, *Das Kippbild als Kompositionsprinzip in Franz Kafkas "In der Strafkolonie"*, S. 109-129, in: *Ändelige rum. Geistige Råume. Festskrift til Wolf Wucherpfennig* (Hrsg. Karin Bang und Uwe Geist), Roskilde 2002, S. 126-127.

²¹⁷ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Band V. Sämtliche Werke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, S. 356: "Um allezeit einen sicheren Kompaß zur Orientierung im Leben bei der Hand zu haben und um dasselbe, ohne je irrezuwerden, stets im

Die psychologische Transformation, die sowohl der Reisende als auch der Offizier während ihres Gesprächs erfahren und die Strindbergs radikalem Transpersonalismus in seinen Dramen *Der Vater*, *Fräulein Julie* und *Die Gläubiger* verpflichtet ist, zeugt von einer sehr zerbrechlichen Persönlichkeit, die sich unmerklich durch den psychologischen Einfluß anderer Persönlichkeiten verändern kann. Der Reisende übernimmt die Rolle des Offiziers als Richter, und der Offizier wird zum Verurteilten, der in der Hinrichtungsmaschine bestraft werden soll. Damit verschiebt sich der Blickpunkt während der Lektüre von der Hinrichtungsmaschine auf die *interpersonelle* Relation zwischen dem Reisenden und dem Offizier. So kann man feststellen, daß die Einrichtung der Hinrichtungsmaschine zwar bestialisch ist, daß aber die *innere* Hinrichtungsmaschine eines Menschen, der sein Leben von dem Urteilsspruch eines anderen Menschen abhängen läßt, noch bestialischer ist. Hansen lehnt nicht ab, daß die Hinrichtungsmaschine als eine Modernitätskritik vor dem Hintergrund des neulich ausgebrochenen Ersten Weltkriegs aufgefaßt werden kann:

Angesichts der Tatsache, daß die Erzählung kurz nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs geschrieben wurde, wäre der Leser bereit, die Verbindung von archaischem, inhumanem, destruktivem Denken und rationaler Technik als Kritik am Endstadium der europäischen Zivilisation aufzufassen.²¹⁸

Dementsprechend müßte in der Analyse die hermeneutische Meditation darauf hinauslaufen, daß der Austausch psychologischer Kräfte zwischen dem Reisenden und dem Offizier auf die Hinrichtungsmaschine bezogen würde. Das ist nicht besonders kompliziert, zumal die

richtigen Lichte zu erblicken, ist nichts tauglicher, als daß man sich angewöhne, diese Welt zu betrachten als einen Ort der Buße, also gleichsam eine Strafanstalt, a penal colony [...]"

²¹⁸ Uffe Hansen, *Das Kippbild als Kompositionsprinzip in Franz Kafkas "In der Strafkolonie"*, S. 127.

Einrichtung der Hinrichtungsmaschine unschwer auf die *psychologische* Konstitution eines Menschen zurückzuführen ist. So berichtet der Offizier über die Hinrichtungsmaschine:

“ Hier am Kopfende des Bettes, wo der Mann, wie ich gesagt habe, zuerst mit dem Gesicht aufliegt, ist dieser kleine Filzstumpf, der leicht so reguliert werden kann, daß er dem Mann gerade in den Mund dringt. Er hat den Zweck, am Schreien und Zerbeißen der Zunge zu hindern.“²¹⁹

Der Delinquent soll nicht imstande sein, seinen Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Das entspricht dem inneren Zustand eines Menschen in einer Gesellschaft, in der der Schmerz nicht länger anerkannt wird. Um so mehr ist darin der Zustand des Menschen extrem abhängig davon, wie er von der Umgebung beurteilt wird, wodurch er sich in einer viel verwundbareren Lage befindet. Wie der Offizier über die Hinrichtungsmaschine sagt:

“Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben.“²²⁰

Der Delinquent muß sein Urteil während der von ihm erlittenen Folterqualen entziffern, was heißt, daß das von ihm gebrochene Gebot immer noch ungewiß bleibt. Dementsprechend konnte *eine* Bevölkerungsgruppe eine andere Bevölkerungsgruppe stigmatisieren und jener einen industriell organisierten und unsichtbaren Tod im Konzentrationslager zuteil werden lassen, ohne daß sie anders gegen das Gesetz verstoßen hatte, als daß sie zu einer aus

²¹⁹ Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, S. 197-237, in: *Franz Kafka. Gesammelte Werke. Erzählungen* (Hrsg. Max Brod), S. Fischer Verlag, S. 203.

²²⁰ Ebd., S. 205.

ideologischen Gründen mißachteten Minorität gehörte. Derselbe Gedankengang bewegte Kafka dazu, seinen Roman *Der Prozess* so zu eröffnen:

Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.²²¹

Der Mensch kann sich von einem Tag auf den andern als Ausgestoßener empfinden.

Weiss gelingt, sich das Universum des Konzentrationslagers anzueignen. Er schafft einen Ausdruck, der genauso kalt wie das Konzentrationslager ist. Die sich auf Tatsachen beziehenden Zeugen zeichnen sich durch das Verhalten aus, das Robert Jay Lifton als “psychic numbing“ bezeichnet. Sie verzichten darauf, ihr Gefühlsleben mit einzubeziehen, und sogar die traumatisierte Zeugin 5, die von Bogers Mord an einem Jungen berichtet, ist imstande, ihr Trauma zum Ausdruck zu bringen, was wiederum eine Rationalisierung des Konzentrationslagers darstellt. Man könnte gegen das Stück einwenden, daß darin so beharrlich auf Subjektivität verzichtet wird. Den Zeugen wird nicht erlaubt, ihren verdrängten Traum einen Ausdruck zu verleihen, und die Tatsache, daß der Tod für sie ständig gegenwärtig war und daß sie ständig todesbedroht waren, kommt nicht zum Ausdruck. Damit stellt das Drama eine Annäherung an den Tod dar, aber es behandelt den Tod an sich nicht. In Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser*, in dem auch auf das Gerichtsverfahren in Frankfurt angespielt wird, reflektiert der junge Jurastudent Michael Berg über die die Aussagen der Zeugen kennzeichnende Monotonie, nachdem die Geschichten über die Greuel taten Routine geworden sind:

²²¹ Franz Kafka, *Der Prozess* (Hrsg. Max Brod), S. Fischer Verlag, 1965, S. 9.

Wie der KZ-Häftling, der Monat um Monat überlebt und sich gewöhnt hat und das Entsetzen der neu Ankommenden gleichmütig registriert. Mit derselben Betäubung registriert, mit der er das Morden und Sterben selbst wahrnimmt. Alle Literatur der Überlebenden berichtet von dieser Betäubung, unter der die Funktionen des Lebens reduziert, das Verhalten teilnahms- und rücksichtslos und Vergasung und Verbrennung alltäglich wurden. Auch in den spärlichen Äußerungen der Täter begegnen die Gaskammern und Verbrennungsöfen als alltägliche Umwelt, die Täter selbst auf wenige Funktionen reduziert, in ihrer Rücksichts- und Teilnahmslosigkeit, ihrer Stumpfheit wie betäubt und betrunken. Die Angeklagten kamen mir vor, als seien sie noch immer und für immer in dieser Betäubung befangen, in ihr gewissermaßen versteinert.²²²

Das Stück von Peter Weiss erzielt dieselbe Wirkung. Die Darstellungen wiederholen die Monotonie des Konzentrationslagers, und darin kommt der Alltag des Konzentrationslagers zum Ausdruck. Sowohl die Häftlinge als auch die Täter sind im Prozeß in Frankfurt wieder in den Bann der Auschwitz-Realität gezogen, ohne länger die erwartungsgemäß normale Reaktion darauf zu zeigen. Sie wiederholen das sie damals kennzeichnende Verhalten, durch das sie das Konzentrationslagerleben *über*-lebten. Sie nehmen zur Kenntnis, was vor sich gegangen ist, ohne gefühlsmäßige Teilnahme daran zum Ausdruck zu bringen. So ist im Drama kein Platz für subjektive Äußerungen, in denen persönliche Traumen zum Ausdruck kommen, und ebenso wenig für existentielle Erlebnisse, die von entscheidender Bedeutung gewesen sind. Der ungarische Schriftsteller Imre Kertész, der Auschwitz aus der Perspektive eines 15jährigen Jungen schildert, berührt hingegen in seinem Roman *Roman eines*

²²² Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Diogenes, Zürich 1995, S. 98-99.

Schicksallosen den heiklen Punkt, daß man im Konzentrationslager Glück erlebt haben kann, und am Ende des Romans formuliert der Erzähler:

Alle fragen mich nur nach Übeln, den "Greueln": obgleich für mich vielleicht gerade diese Erfahrung die denkwürdigste ist. Ja, davon, vom Glück der Konzentrationslager, müßte ich ihnen erzählen, das nächste Mal, wenn sie mich fragen.

Wenn sie überhaupt fragen. Und wenn ich es nicht selbst vergesse.²²³

Die Hauptperson im *Roman eines Schicksallosen* erfährt, daß er als Überlebender auch in den Augen der Nachwelt gezeichnet ist, weil ihm Erfahrungen monströser Art zugeschrieben werden. Er macht aber keinen Hehl daraus, daß er im Konzentrationslager fundamentale Augenblicke des Glücks erlebt hat, was natürlich mit seiner damaligen Kindheit eng verknüpft ist. Aber dadurch, daß Kertész das Konzentrationslager von der Perspektive eines Kindes schildert, erreicht er Intensität. Die Darstellung vertuscht zwar das tatsächliche Grauen des Konzentrationslagers, aber sie ist wenigstens gemäß der subjektiven Perspektive des Kindes wahrheitstreu. Kertész behandelt damit die Schicksallosigkeit des Helden. Ihm ist zwar ein Schicksal zuteil geworden, das er nicht selbst gewählt hat, aber daraus kann nicht die Konsequenz gezogen werden, daß er im Konzentrationslager *nicht* gelebt hat. Er hat im Konzentrationslager *qualitativ* positive Erlebnisse gehabt, die in seinem Gedächtnis für immer haften geblieben sind. Die Hauptperson im *Roman eines Schicksallosen* besteht radikal darauf, das Konzentrationslager in eine Kontinuität einzureihen, und er will nicht nur das von der Nachwelt erwartete Bild des Konzentrationslagers bestätigen. In der *Ermittlung* fehlt ein intensiveres Vorhandensein einer entsprechenden poetischen Erinnerung, die die subjektiven

²²³ Imre Kertész, *Roman eines Schicksallosen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2000, S. 287.

Erfahrungen der Zeugen hätte zum Ausdruck bringen können, auch wenn diese im Gegensatz zu der von Kertész hergestellten Kindheitsperspektive eher traumatischer Art wären. In der *Ermittlung* kann man nur schwerlich von der Kategorie des Schreckens oder der Plötzlichkeit Gebrauch machen, weil die Darstellung auf die kollektive Erfahrung der Zeugen zurückzuführen ist. So tritt der Tod als persönliche Erfahrung im Drama nicht auf. Martin Heidegger schreibt in *Sein und Zeit* über den Tod als existenziale Kategorie:

*Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen.*²²⁴

Die Erkenntnis des Todes führt eine Besinnung auf die davon hervorgerufene Seinsmöglichkeit mit sich, wie sie vor dem Hintergrund der Gewißheit jedes Menschen darüber hervorgeht. Der Tod stellt den überhaupt alles bestimmenden Endpunkt dar. Heidegger untersucht in *Sein und Zeit* die Möglichkeitsbedingungen eines Seins zum Tode, und er wendet sich gegen den alltäglichen Umgang mit dem Tod, wobei der Tod in das neutrale "Man" aufgehoben wird:

Das Man hat für dieses Ereignis auch schon eine Auslegung gesichert. Die ausgesprochene oder auch meist verhaltene "flüchtige" Rede darüber will sagen: man stirbt am Ende auch einmal, aber zunächst bleibt man selbst unbetroffen.²²⁵

Stattdessen zeigt er auf die Angst als die mögliche Realisierung eines Seins zum Tode. Durch die Angst entfremdet sich der Mensch der Alltäglichkeit des Daseins und ihm wird "unheimlich":

²²⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993, S. 240.

²²⁵ Ebd., S. 253.

Die Angst dagegen holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der "Welt" zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch *als* In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen "Modus" des *Un-zuhause*. Nichts Anderes meint die Rede von der "Unheimlichkeit".²²⁶

Der Mensch wird sich seiner Geworfenheit bewußt und ihm wird klar, daß er Kräften anheim gegeben ist, die sich seiner Herrschaft entziehen. Dieser Sinnverlust ist überhaupt ein Charakteristikum des modernen Kunstwerks, in dem die metaphysische Ordnung weggefallen ist. Das moderne Kunstwerk entsteht vor dem Hintergrund dieser Sinnlosigkeit, und der Tod Gottes stachelt den Dichter zu einer neuen, ästhetisch motivierten Sinngebung jenseits dieser religiösen Ordnung an.²²⁷ Eine solche Sinngebung ist in der *Ermittlung* nicht vorhanden, weil Peter Weiss immer noch wegen des Phänomens Auschwitz zu paralysiert ist. Statt von seiner künstlerischen Einbildungskraft Gebrauch zu machen, versucht er, die künstlerische Aussage über Auschwitz im Drama zu minimalisieren, so daß darin ausschließlich allgemein bekannte Tatsachen zum Ausdruck kommen. Deswegen kann man zurecht mit Goethes Mephisto über das Drama behaupten:

Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommner Gast.²²⁸

²²⁶ Ebd., S. 189.

²²⁷ So zieht Steen Klitgård Povlsen in seinem Buch *Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse* eine Parallele zwischen dem Modernismus und der fast zugleich entstandenen Psychoanalyse. So wie das Subjekt in der Psychoanalyse einen traumatischen Verlust dadurch zu beseitigen versucht, daß er in der Therapie sprachlich bearbeitet wird, wird im modernen Kunstwerk ebenso versucht, einen fundamentalen Sinnverlust durch die Sprache zu überwinden. Vgl. Steen Klitgård Povlsen, *Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse*, Aarhus Universitetsforlag, 2000, S. 12 ff.

²²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Faust* (Hrsg. Albrecht Schöne), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 72.

Die Aufhebung der Tragödie in Komik

Die Wiederkehr des Schelms

In einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold ordnet Günter Grass *Die Blechtrommel* in eine europäische Literaturtradition ein:

Das Buch [...] befindet sich in einem ironisch-distanzierten Verhältnis zum deutschen Bildungsroman. Es kommt, und das betrifft nun mich und meine Affinität, sehr stark von jener europäischen Romantradition, die vom pikaresken Roman herreicht mit all seinen Brechungen, Rabelais und den Löchern dazwischen, der verspäteten Übersetzung ins Deutsche und der Neudichtung Fischarts; da ist der erste große Roman Grimmelshausens, dann die anderen europäischen Beziehungen zu England, Sterne, und hier unmittelbar auch wieder der Einfluß von Goethe zu Jean Paul, und jetzt weiter gefolgert von Sterne zu Joyce und von Joyce zu Don Passos und zu Döblin in Deutschland, die gleichermaßen auch Bezug zu Jean Paul haben [...] ²²⁹

Grass macht keinen Hehl aus den darin vorhandenen Anspielungen auf den deutschen Bildungsroman, auch wenn sie nur parodiert werden. Der Roman schließt sich dem in Goethes *Wilhelm Meister* vorgebildeten Schema an, weswegen Hans Magnus Enzensberger in seiner Kritik den Roman als "Wilhelm Meister auf Blech getrommelt" bezeichnet hat. Der Roman ist die Biographie einer Person, die es zu einem gewissen Stadium im Leben gebracht hat und jetzt die Bilanz ihres bisherigen Lebens zieht. Aber die Hauptinspiration ist der *Picaro-Roman* oder – wie er auch genannt wird – der *Schelmenroman*, in dem die Wirklichkeit durch die Perspektive einer gesellschaftlichen Randexistenz geschildert wird. Der pikareske Held oder der Schelm wird oftmals als Vagabund oder Spitzbube dargestellt, und er meistert im klassischen Schelmenroman das Leben dadurch, daß er auf seinem Weg durch die Welt verschiedenen Herren dient. Der Schelm lebt, um zu überleben, und was ihn zur Arbeit treibt, ist gewöhnlich Hunger. Es wird die rauhe Wirklichkeit der untersten Schicht geschildert, und die diese Schicht heimsuchenden Übel stecken den Rahmen der zum Ausdruck

²²⁹ Gespräch mit Günter Grass, S. 1-37, in: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* (Hrsg. Heinz Ludwig Arnold), Richard Boorberg Verlag, München 1971, S. 6.

gebrachten Wirklichkeit ab.²³⁰ Die Gattung gilt als Gegenreaktion gegen den höfischen Ritterroman, in dem eine ideale Wirklichkeit geschildert wird, mit der sich nur die oberste soziale Schicht identifizieren konnte, und die ritterliche Liebe, wird im Schelmenroman abgelehnt.²³¹ Grass weist darauf auf Rabelais hin, der als der große Schilderer der Folklore in der Renaissance steht. Sein Werk vergegenständlicht die Darstellung des grotesken Körpers und ist auf die karnevalistischen Feiertage auf den Marktplätzen des Mittelalters und der Renaissance zurückzuführen, da das Volk vom Alltag ablenken konnte.²³² Der große Schelmenroman in der deutschen Literatur, von dem Grass hat sich inspirieren lassen, ist Grimmelhausens *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, in dem der dreißigjährige Krieg den Rahmen für die Irrfahrt des darin auftretenden Helden durch die Welt absteckt. Er versucht ungeachtet seiner ihn von Geburt an kennzeichnenden Einfalt, in dem vom Krieg zerrütteten Deutschland durchzukommen, er muß aber immer wieder zur Kenntnis nehmen, daß die Welt nicht von den ihm beigebrachten christlichen Grundsätzen bestimmt wird.²³³ Die Diskrepanz zwischen dem Inneren und Äußeren, von der im Roman des 20. Jahrhunderts die Rede ist, liegt in einer solchen Problematik begründet, die von der von Georg Lukács festgestellten "transzendentalen Obdachlosigkeit"²³⁴ herrührt. So weist Grass, indem er sich auf Goethe, Sterne, Jean Paul und Joyce bezieht, auf die zunehmende Problematisierung des Individuums hin, wie sie im modernen Roman zum Ausdruck kommt. Das Individuum hat seinen Halt in der äußeren Wirklichkeit verloren und ist stattdessen auf die innere Welt verwiesen. Joyce sowie Don Passos und Döblin schildern eine fragmentierte Welt, in der in der äußeren Wirklichkeit nicht viel Platz für die individuelle Entfaltung gelassen wird.

In der *Blechtrommel* wird die Entwicklung einer einzigen Familie in einem kleinbürgerlichen Milieu geschildert, und diese Familie befindet sich in einem ethnischen Grenzgebiet, der Freihandelsstadt Danzig, die während der erzählten Zeit wechselweise unter deutsche und polnische Herrschaft kommt. Die ethnische Mannigfaltigkeit wird weiter dadurch hervorgehoben, daß der Erzähler Oskar

²³⁰ Vgl. Amado Alonso, *Das Pikareske des Schelmenromans*, S. 79-100, in: *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman* (Hrsg. Helmut Heidenreich), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, S. 85 ff.

²³¹ Vgl. José Ortega y Gasset, *Das originelle Schelmerei des Schelmenromans*, S. 8-14, in: ebd. S. 10 f.

²³² Vgl. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*. Indiana University Press, 1984.

²³³ Vgl. Hans Jakob von Grimmelshausen, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.

²³⁴ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Berlin 1971, S. 32.

mütterlicherseits den Ursprung der Familie auf den kaschubischen Volksstamm zwischen Weichsel und Stolpe zurückführen kann, der weder als deutsch noch als polnisch zu bezeichnen ist, in dem vielmehr eine ganz eigenartige Dialekt gesprochen wird.²³⁵ Bereits von seiner Herkunft her kann Oskar also in jeder Weise als eine Randexistenz bezeichnet werden, und dazu kommt noch seine eigene Konstitution als Zwerg, da er schon als Dreijähriger darauf verzichtet, weiter zu wachsen. Das soll als eine Parodie auf den traditionellen Bildungsroman verstanden werden, in dem die persönliche Expansion des Helden im Zentrum steht. Oskar ist in dieser Welt zu Besuch, und er betrachtet die Welt beharrlich mit den Augen eines Dreijährigen, weswegen sich die Frage stellt, ob der Roman nicht eher als ein Antibildungsroman zu bezeichnen ist. Die Frage in Bezug auf Oskars dreijährige Konstitution im Gegensatz zu seiner dreißigjährigen Konstitution wird aber in dieser Abhandlung später behandelt. Oskar vollzieht im Roman keine gesellschaftliche Integration, sondern bleibt, der er als Ausgangspunkt war, ja er trachtet sogar nach einer Rückkehr in den Mutterleib.²³⁶ Nichtsdestoweniger sind im Roman etliche den Bildungsroman konstituierende Elemente vorhanden, und Grass spielt ganz bewußt auf Goethes *Wilhelm Meister* an, indem er Motive aus diesem Roman aufnimmt, was auch zu zeigen sein wird. Ferner spielt Grass auf Goethes als Bildungsroman angelegte Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* an, in der Goethe retrospektiv seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren versucht. Goethe ist sich darin der Tatsache gewahr, daß seine Selbstdarstellung eine Konstruktion ist und daß er, indem er über die Vergangenheit schreibt, die von ihm erlebten Ereignisse anders betrachtet als damals, da sie stattfanden. Deswegen hebt Goethe die Fiktionalität des Dargestellten hervor, indem er die Autobiographie als Dichtung bezeichnet, aber er besteht zugleich auf den Wahrheitsgehalt des Dargestellten, weswegen er sich in der zweiten Hälfte

²³⁵ In der *Blechtrommel* kommt eine echte Migrantthematik zum Ausdruck. Salman Rushdie berichtet über die Migration und Günter Grass als den Exponenten eines generellen Zustands im 20. Jahrhundert: "Günter Grass, Danzig's most famous son (Lech Walesa, the only other contender for the title, inhabits – it is important to insist – not Danzig but Gdańsk), who now lives partly in Berlin, a city which itself seems to have migrated to a new and starker location, and partly in a North German landscape which reminds him of the wide, diked vistas of his writing and his youth, is a figure of central importance in the literature of migration, and the migrant is, perhaps, the central or defining figure of the twentieth century." Vgl. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91*, Penguin Books, 1991, S. 277.

²³⁶ Vgl. Gerhart Mayer, *Zum deutschen Antibildungsroman*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. 1974 (Hrsg. Josef Daum und Werner Schultz), Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig, S. 41-64.

des Titels auf die Wahrheit beruft.²³⁷ So betont er das Spannungsverhältnis von Dichtung und Wahrheit, und wie in seiner Symbollehre wird den Ereignissen eine subjektive Wahrheit beigemessen, die auf eine objektive Wahrheit zurückzuführen ist.²³⁸ In der *Blechtrommel* wird diese Dichotomie jedoch verstärkt, weil die Ereignisse von einem extrem subjektiven Bewußtsein wiedergegeben werden. Oskar, der kleine deforme Trommler, der sich in einer Heil- und Pflegeanstalt befindet, erzählt und erdichtet Geschichten über die Vergangenheit, weswegen der Leser sich nicht darauf verlassen kann, daß das von ihm Erzählte an sich wahr ist, denn Oskar betrachtet die Welt aus einer extrem kindlichen Perspektive.²³⁹ Man kann sich fragen, warum die Schilderung der Ereignisse einer ganz zentralen Epoche in der Geschichte Deutschlands einem solchen unzuverlässlichen Zeugen überlassen wird. Grass macht in hohem Maß Gebrauch von der Komik, wobei er sich in der Darstellung auf nebensächliche Geschehnisse konzentriert, die scheinbar in keinem Verhältnis zu den offiziellen geschichtlichen Ereignissen stehen. Daß die Hauptperson alltägliche und einfältige Überlegungen anstellt, während in seiner Umgebung Epoche gemacht wird, mutet komisch an. Den diskursiven Sinn dieser indirekten Darstellungsweise herzuleiten, fordert die intellektuelle Elaboration der zum Ausdruck gebrachten Schilderung durch den Leser. Wie Wolfgang Preisendanz in Bezug auf Freuds Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* über die Komik schreibt, "wäre [...] das Provokatorische solcher Sicherstellung von Lustgewinn für die [...] im Leser entgegenstehende

²³⁷ In einem Brief an König Ludwig von Bayern berichtet Goethe darüber, warum er nicht in seiner Autobiographie "das eigentliche Grundwahre" darstellen kann: "Wenn aber ein solches in späteren Jahren nicht möglich ist, ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen, und man also immer in den Fall kommt, gewissermaßen das dichterische Vermögen auszuüben, so ist es klar daß man mehr die Resultate und, wie wir uns das Vergangene jetzt denken, als die Einzelheiten, wie sie sich damals ereigneten, aufstellen und hervorheben werde." Vgl. *An den König Ludwig I. von Bayern 12. Januar 1830*, in: *Goethes Briefe. Band IV. Briefe der Jahre 1821-1832*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1967, S. 362-365.

²³⁸ Man denke an die berühmte Äußerung Goethes über das Symbol: "Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch." Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Philostrats Gemälde und antik und modern*, S. 61-160, in: *Goethes Werke* (Sophien-Ausgabe). 49. Band, Erste Abteilung, Weimar 1898, S. 142.

²³⁹ Grass berichtet selbst darüber, wie er auf die Idee der dreijährigen Trommlergestalt kam: "Bei banaler Gelegenheit, nachmittags, sah ich zwischen Kaffee trinkenden Erwachsenen einen dreijährigen Jungen, dem eine Blechtrommel anhing. Mir fiel auf und blieb bewusst: die selbstvergessene Verlorenheit des Dreijährigen an sein Instrument, auch wie er gleichzeitig die Erwachsenenwelt (nachmittäglich plaudernde Kaffeetrinker) ignorierte." Vgl. Günter Grass, *Rückblick auf die Blechtrommel oder der Autor als fragwürdiger Zeuge*, S. 92-98, in: *Aufsätze zu Literatur*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1980, S. 93.

kritische Vernünftigkeit in Anschlag zu bringen“²⁴⁰. Es wird in der *Blechtrommel* versucht, sich einem unnennbaren Schrecken anzunähern, der sich nicht direkt darstellen läßt. Der unschuldige Blick des Kindes spiegelt die ansonsten undarstellbaren Umstände wider, die die Voraussetzungen für das Dritte Reich bilden. In der kontingenten Vielfalt der in den Geschichtsbüchern vom geschichtlichen Telos ausgeblendeten Details werden diese Umstände beleuchtet, und Oskars narrative Selbstinszenierung entspricht im Grunde genommen der sich als einer ähnlichen Täuschung erwiesenen Idee des Dritten Reiches.²⁴¹ Oskar schafft die Welt aufs Neue, kann aber auf die Dauer nicht darauf verzichten, den von der Umgebung ausgelösten Schrecken zu schildern. Wie Saul Friedländer über den Nationalsozialismus schreibt, stellt der Nationalsozialismus eine enge Kombination von Kitsch und Tod dar:

Basically, at the level of individual experience, kitsch and death remain incompatible. The juxtaposition of these two contradictory elements represents the foundation of a certain religious aesthetic, and, in my opinion, the bedrock of Nazi aesthetics as the new evocation of Nazism.²⁴²

Seien Kitsch und Tod einander auch noch so widersprüchlich, beziehen sie sich in Bezug auf den Nationalsozialismus aufeinander. Kitsch ist der utopische Anstrich des zerstörerischen Vorhabens der Nationalsozialisten. Die Nationalsozialisten vertraten eine kitschige, kleinbürgerliche Utopie, aber damit sie dieses Unterfangen realisieren konnten, mußten sie Tod und Zerstörung anstiften. So malt auch Oskar eine Welt aus, in der er die Wirklichkeit mit einem leichten Anstrich alltäglicher Überlegungen und kindlicher Einfälle überzieht. Er betrachtet sich selbst als der Mittelpunkt dieser Welt und wird auf seinem Lebensweg mit allen Seiten des Lebens bekannt gemacht, so daß von ihm behauptet werden kann, daß er eine Entwicklung durchläuft. Aber hinter der zuverlässigen Einfalt der Hauptperson zielt der implizite Autor auf eine Darstellung des durch die Wechselfälle des Lebens ausgelösten Schreckens hin, und Oskars Entwicklung findet unter dem Eindruck der Fiktionalität

²⁴⁰ Wolfgang Preisendanz, *Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*, S. 161.

²⁴¹ So deutet W. Gordon Cuncliffe Oskar als eine Allegorie der Nazizeit. Vgl. W. Gordon Cuncliffe, *Günter Grass*, Twayne Publishers, New York 1969. Hanspeter Brode folgt dieser Linie und deutet sogar Oskar als eine "Hitlerkarikatur". Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte in der Blechtrommel von Günter Grass. Entwurf eines textinternen Kommunikationsmodells*, in: *Günter Grass. Materialienbuch* (Hrsg. Rolf Geißler), Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1976, S. 86-114.

²⁴² Saul Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, S. 27.

seiner Selbstdarstellung statt, weswegen sein Bildungsgang als eine *intendierte* und *parodistische* Nachahmung der im klassischen Bildungsroman vorhandenen Bildungsmuster ausgelegt werden muß.

In dem Roman der Moderne findet eine neue Wertung der Wirklichkeit statt. Sie kann nicht ein und für allemal festgelegt werden, sondern ist dadurch bedingt, wie sie in einem gegebenen Kontext interpretiert wird. Jürgen H. Petersen hat in seinem Buch *Der deutsche Roman der Moderne* den Roman der Moderne gegenüber dem Roman der Vormoderne definiert, und er kommt zu dem Ergebnis, daß die Wirklichkeit der Moderne den Charakter des *So-oder-auch-anders* besitzt, wohingegen der Roman der Vormoderne sich durch den Charakter des *So-und-nicht-anders* definieren läßt.²⁴³ Die Wirklichkeit der Moderne eröffnet sich als das Spielfeld reiner Möglichkeit, so daß jede Weltdeutung als gleichwertig und jede darauf geworfene Perspektive als legitim anerkannt werden kann. Diese Anschauungsweise hat zur Folge, daß die Wirklichkeit sich im modernen Roman auf schwankendem Boden konstituiert, weil man sich im Klaren damit ist, daß die Wirklichkeit auch hätte anders betrachtet werden können. Die von den Naturwissenschaften erreichte Einsicht, daß die Wirklichkeit durch keine göttliche Vorsehung geregelt wird, daß der Mensch vielmehr durch Naturbeherrschung die Wirklichkeit kontrollieren kann, ermöglicht ihre unendliche Interpretierbarkeit. Zwar ist Gott für tot und die Welt damit für endgültig erklärt worden, aber dadurch, daß Gott als Faktor ausfällt, ist der Mensch mehr denn je auf sich selbst angewiesen. Vor diesem Hintergrund kann Freud von dem Ich behaupten, daß "es nicht einmal Herr ist im eigenen Haus"²⁴⁴, weil das Ich sich als eine Anordnung provisorischen Charakters erweist, die eine innere Unendlichkeit zu vertuschen versucht. Hingegen stößt man bei Nietzsche auf eine Verehrung der Persönlichkeit, von der er fordert, daß man sie bewußt als eine Fiktion bejaht:

²⁴³ Vgl. Jürgen H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart 1991, S. 17 ff.

²⁴⁴ Sigmund Freud, *XVII. Vorlesung. Die Fixierung an das Trauma, das Unbewusste*, S. 273-284, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 284.

Die tätigen, erfolgreichen Naturen handeln nicht nach dem Spruche "kenne dich selbst", sondern wie als ob ihnen der Befehl vorschwebte: *wolle* ein Selbst, so *wirst* du ein Selbst.²⁴⁵

Der Mensch verzichtet auf den Glauben an die organische Entstehung der Persönlichkeit, wobei man mit seinem eigenen Selbst immer vertrauter gemacht wird, und gehorcht dafür dem Imperativ, ein Selbst *ästhetisch* hervorzubringen. Der Mensch soll also ein eigenes Selbst erdichten. In der *Blechtrommel* bildet diese fiktive Selbstinszenierung von Anfang bis Ende den Umdrehungspunkt. Oskar existiert wegen der von ihm hervorgebrachten Fiktion, und die von ihm hervorgebrachte Welt existiert wegen seiner Erzählung. Er baut jene Welt gemäß seinen eigenen Kriterien auf, und die geschichtlichen Ereignisse werden darin widergespiegelt. Durch die Brechung seiner einfältigen Anschauungsweise und der offiziellen geschichtlichen Höhepunkte kommt eine *Authentifizierung* der erlebten historischen Ereignisse zustande, und durch die Komik wird ein doppelter Blick auf die Wirklichkeit geworfen. J. Ritter schreibt über die Komik, daß sie dem Zweck dient,

im Komischen die Identität eines Entgegenstehenden und Ausgegrenzten mit dem Ausgrenzenden herzustellen.²⁴⁶

Die offiziellen geschichtlichen Ereignisse werden relativiert, indem sie einer unabhängigen einfältigen Deutung ausgesetzt werden, aber es besteht immer noch eine geschichtliche Grundperspektive, vor deren Hintergrund die Komik entsteht. Die Komik fordert das in einer bestimmten normativen Betrachtungsweise verankerte Wirklichkeitsverständnis heraus, und indem dieses Wirklichkeitsverständnis als geistige Plattform dient, lacht man über die davon abweichenden Einfälle, woraus herzuleiten ist, daß derjenige Mensch, der keinen Sinn für Humor hat, ein normenloser Mensch ist.²⁴⁷ In diesem Sinne ist die Rede von dem von den russischen Formalisten geprägten

²⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, S. 435-1008, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Erster Band* (Hrsg. Karl Schlechta), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, München 1966, S. 862.

²⁴⁶ J. Ritter, *Über das Lachen*, S. 1-21, in: *Blätter für Deutsche Philosophie. Zeitschrift der Deutschen Philosophischen Gesellschaft. Band 14* (Hrsg. Heinz Heimsoeth), Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin 1940, S. 12.

²⁴⁷ Meine Studenten haben dagegen eingewendet, daß sie eher den Eindruck haben, daß gerade diejenigen Menschen, die in einer bestimmten normativen Betrachtungsweise verankert sind, keinen Sinn für Humor haben. Das trifft insofern zu, als man im Prinzip von niemandem behaupten kann, daß

Begriff des *sskas*, demzufolge "das Wort des Autors in einer Weise bearbeitet [wird], die es auf den Charakter, oder Typ einer bestimmten Person, einer sozialen Stellung oder Kunstmanier festlegen soll"²⁴⁸. Der kleine Trommler Oskar ist das Mittel, einem viel ernsteren Zweck zu dienen. Die Asymmetrie von Ausdruck und Inhalt zu überbrücken, ist die dem Leser auferlegte Aufgabe, wobei er im Texte den von der geschichtlichen Lage ausgelösten Schrecken wahrnehmen soll.

Nun ist Komik ein schwieriges Feld, weil es so viele Theorien darüber gibt, warum man lacht. In der verhältnismäßig frühen Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, die gleich auf sein Hauptwerk *Die Traumdeutung* folgt, schreibt Freud über den mit der Komik wesensverwandten Humor. Ihm zufolge dient der Humor dem Zweck, eine unlusterregende Affektentwicklung vorzubeugen:

Seine Bedingung ist gegeben, wenn eine Situation vorliegt, in welcher wir unseren Gewohnheiten gemäß versucht sind, peinlichen Affekt zu entbinden, und wenn nun Motive auf uns einwirken, um diesen Affekt *in statu nascendi* zu unterdrücken.²⁴⁹

Der Humor bietet die Möglichkeit, sich über ein unlusterregendes Gefühl hinwegzusetzen. Er sorgt für die Abfuhr der unlusterregenden Affekte, sei es Schmerz, Trauer, Mitleid, Ekel o. ä., und unterwirft sie dem Prinzip der Lusterfüllung.

Es besteht eine große Parallelität zwischen diesem Mechanismus und dem von Freud im sechsten und besonders siebenten Buch der *Traumdeutung* beschriebenen Prinzip der Verschiebung.²⁵⁰ So entspringt dieser Mechanismus – wie er schreibt –

er ohne Normen lebt. Der springende Punkt ist aber, wie fest verwurzelt eine bestimmte normative Betrachtungsweise ist. Wenn sie fest verwurzelt ist, hat man auch die geistige Energie, in der die Komik kennzeichnenden kommunikativen Akt sich davon zu befreien, wohingegen ein labiler Mensch, dessen Psyche nicht zu sicher auf den ihr beigebrachten Normen ruht, sich fest daran klammert.

²⁴⁸ Michael M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 110.

²⁴⁹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 9-219, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologische Schriften. Band IV*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 212.

²⁵⁰ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Band II*, S. 280-588.

einer besonderen, der Verschiebung vergleichbaren Technik, durch welche die bereitgehaltene Affektentbindung enttäuscht und die Besetzung auf anderes, nicht selten Nebensächliches gelenkt wird.²⁵¹

Freud zufolge kommt diese Verhaltensweise dem in seiner *Traumdeutung* beschriebenen Abwehrvorgang gleich, durch den die unlusterrregenden Affekte gezügelt werden. Der Humor stellt wie die Verdrängung eine Strategie dar, mit einem mit peinlichen Affekten verbundenen Vorstellungsinhalt umzugehen, aber im Unterschied zu der von der Verdrängung zustande gebrachten automatischen Regulierung dieses Vorstellungsinhaltes stellt der Humor einen zum Bewußtsein vordringenden Abwehrvorgang dar:

Er (der Humor, LKL) verschmäht es, den mit dem peinlichen Affekt verknüpften Vorstellungsinhalt der bewußten Aufmerksamkeit zu entziehen, wie es die Verdrängung tut, und überwindet somit den Abwehrautomatismus; er bringt dies zustande, indem er die Mittel findet, der bereitgehaltenen Unlustentbindung ihre Energie zu entziehen und diese durch Abfuhr in Lust zu verwandeln.²⁵²

Die psychische Ökonomie wird dadurch aufrechterhalten, daß die für die unlusterrregenden Affekte berechnete Energie auf ein äußeres, nebensächliches Element übertragen wird. So wird das ursprünglich idiosynkratisch bedingte Gefühl in Lust umgewandelt, und man lacht über den vom Hauptgegenstand ablenkenden Vorfall. Gewiß hat Freud damit ein grundlegendes Muster, die erlösende Wirkung des Humors betreffend, wahrgenommen, aber die skizzierte Reaktionsweise ist keineswegs zureichend, wenn es zur Beleuchtung des künstlerisch elaborierten Humors kommt. Wie schon Jean Paul in *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* feststellt, ist der ästhetische Humor

²⁵¹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 216.

²⁵² Ebd., S. 217.

[...] vom praktischen so verschieden und zertrennlich wie jede Darstellung von ihrer dargestellten oder darstellenden Empfindung [...]²⁵³

Der humoristische Autor zielt bewußt auf einen anderen Gegenstand hin als den durch die Form nahegelegenen, so daß eine auffällige Diskrepanz zwischen dem Ausdruck und dem darin verborgenen Inhalt festzustellen ist. In vielen die Massendestruktion behandelnden Darstellungen spielt die Komik eine vordergründige Rolle, weswegen man sich fragen kann, warum ein so ernsthaftes Thema in eine so unproblematisch wirkende Form gekleidet wird. In Verfilmungen wie Ernst Lubitschs *To be or not to be* (1942), Robert Altmanns *MASH* (1970), Emir Kusturicas *Underground* (1995), Roberto Benignis *Life ist Beautiful* (1997) und Radu Mihaileanus *La train de la vie* (2000) wird das Thema humoristisch angepackt. Wie Slavoj Žižek darüber schreibt:

Wenn keine direkte Inszenierung dem Grauen angemessen sein kann, bleibt als einziger Ausweg aus dieser Bredouille die Komödie, die wenigstens von Anfang an akzeptiert, daß es ihr unmöglich ist, das Grauen angemessen wiederzugeben.²⁵⁴

Das Komische bezeichnet die Abweichung von der Norm. Es kann mit den Worten Helmuth Plessners als das "Nicht-fertig-Werden" verstanden werden, "das der Gegensinnigkeit im Aufbau des komisch wirkenden Anlasses entspricht". Plessner schreibt weiter, daß der Mensch am Komischen eine Grenze erfährt, und zwar "als Struktur der Sache, die es verbietet"²⁵⁵. Der Mensch fühlt sich durch das Komische provoziert, weil es gegen sein festverwurzeltes Wirklichkeitsverständnis rebelliert, aber anstatt sich darüber zu entrüsten, lacht er gewöhnlich über den geschilderten Vorfall. Er versetzt sich in die verzerrte Perspektive der Komik hinein, aber er beseitigt keineswegs die Ambivalenz von seinem Wirklichkeitsverständnis und der verzerrten Perspektive der Komik, ja diese Ambivalenz bildet sogar den Eckstein der komischen Wirkung. Deswegen muß angenommen werden, daß der

²⁵³ Jean Paul, *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein*, S. 18-42, in: *Jean Paul. Werke. Vierter Band. Kleinere erzählende Schriften 1796-1801*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967, S. 27.

²⁵⁴ Slavoj Žižek, *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, Verlag Volk und Welt, Berlin 2000, S. 68.

²⁵⁵ Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, S. Fischer Verlag, 1970, S. 100.

Durchbruch des Schreckens sich an entscheidenden Stellen äußert, an denen ein gellendes Lachen hervorgebracht wird.

In der *Blechtrommel* wird von einer dramatisierten Erzählsituation Gebrauch gemacht, in der der dramatisierte Ich-Erzähler sowohl den epischen Verlauf der Fiktion zustande bringt als auch daran teilnimmt bzw. teilgenommen hat. Der Erzähler ist als ein unglaubwürdiger Erzähler zu kennzeichnen, und es besteht ein großer Abstand zwischen ihm und dem impliziten Autor, d. h., daß man sich nicht darauf verlassen kann, daß die Aussagen des Erzählers allgemeine Gültigkeit in der Fiktionswelt beanspruchen können.²⁵⁶ Sie müssen am immanent ins Spiel gebrachten Wirklichkeitsverständnis des Werkes bzw. des impliziten Autors gemessen werden. Wayne Booth schreibt darüber:

For lack of better terms, I have called a narrator *reliable*, when he speaks for or acts in accordance with the norms of the Work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.²⁵⁷

Die Normen des Werkes kommen vor dem Hintergrund des Werkganzen zustande. Die Einschätzungen des Erzählers erweisen sich als unzureichend, verglichen zu der vom Werkganzen vertretenen Position. Dorrit Cohn bezeichnet in ihrem Buch *Transparent Minds* diese Technik als "Dissonant Self-Narration"²⁵⁸ und bezieht sich damit auf die Inkongruenz von dem Erzähler und dem Selbst, das er einst in der Vergangenheit war, das er aber autobiographisch wieder zu beleben versucht. Er kann keineswegs eine vollständige Identifikation mit diesem einstigen Selbst zustande bringen. Marcel Proust macht diesen Versuch in *A la recherche du temps perdu*, aber auch er muß erkennen, daß er unter dem Eindruck seines Unvermögens arbeitet, die Vergangenheit wieder herzustellen. Er kann nicht umhin, einen Unsicherheitsfaktor mit einzubeziehen, durch den die Erinnerung von späteren Erfahrungen und Enttäuschungen getrübt wird.²⁵⁹ In der Ich-Erzählung wird

²⁵⁶ Vgl. Uffe Hansen, *Segmentierung narrativer Texte. Zum Problem der Erzählperspektive in der Fiktionsprosa*, S. 3-48, in: *Text & Kontext 3.2.*, Special-Trykkeriet, Viborg 1975, S. 33 ff.

²⁵⁷ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1961, S. 158-159.

²⁵⁸ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1983 (1978), S. 145 ff.

²⁵⁹ So zieht der Erzähler in *Le temps retrouvé* den Schluß, daß er während des Erzählprozesses nicht an die Vergangenheit herankommen kann, ohne sie intellektuell zu bearbeiten: "On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que ce tant qu'on ne l'a

die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart also keineswegs beseitigt, weswegen der Ich-Erzähler im geringeren Maße imstande ist, ein psychologisches Profil von seinem einstigen Selbst zu entwerfen. Wie Dorrit Cohn schreibt:

Contrary to what one might have expected, therefore, the first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third person fiction has to the psyches of his characters.²⁶⁰

Der Ich-Erzähler verläßt sich auf seine eigenen Beurteilungen in seiner gegenwärtigen Situation. In der *Blechtrommel* wird dieses narrative Unvermögen ausgenutzt, damit der Erzähler gemäß der Idee des Romans Lügengeschichten über sich selbst erzählen kann. Oskar entwirft *demiurgisch* die Welt aufs Neue und konstituiert sich selbst darin als deren Mittelpunkt. Es ist keine vollendete Welt, und man lacht über sein einfältiges Fabulieren, wobei er auch tendenziell Ereignisse falsch versteht. Nichtsdestoweniger wird durch seinen Zugang zur Welt ein Porträt eines jeden Menschen gezeichnet, dessen Lebenswandel nicht von den offiziellen geschichtlichen Ereignissen, sondern von seiner eigenen einfältigen Perzeption und Konzeption der Welt bestimmt wird.²⁶¹ Seine narrative Omnipotenz entspricht in der Tat dem geheimen Machtwunsch eines jeden Menschen, der sein eigenes Leben erdichten und in eine Erzählung umgestalten will. Man hat in Hitler einen hervorragenden Exponenten dieses Verhaltens, womit nicht behauptet werden soll, daß Oskar eindeutig als eine Hitlerkarikatur zu deuten ist. Vielmehr stellt er ein literarisches Symptom desselben soziokulturellen Mechanismus dar, aus dem Hitler als Phänomen hervorging.²⁶² Zwar betrachtet Hanspeter Brode die Tatsache, daß Hitler in den 20er Jahren "der Trommler" genannt wurde und mit dieser Bezeichnung sogar positiv

pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a 'éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti." Vgl. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, S. 689-1048, in: *A la recherche du temps perdu III*, Édition Gallimard, 1954, S. 896.

²⁶⁰ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, S. 144.

²⁶¹ So formuliert die Hauptperson in Salman Rushdies Roman *Midnight's Children*, dessen historische Aufarbeitung der Vergangenheit eindeutig Günter Grass' *Blechtrommel* verpflichtet ist: "Although already, already there are fadings, and gaps; it will be necessary to improvise on occasion." Vgl. Salman Rushdie, *Midnight's Children*, Vintage, London 1995, S. 384. Vgl. ferner Søren Frank, *Salman Rushdies kartografi*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2003, S. 99 ff.

²⁶² So äußerte Hitler 1930, als man Interesse für seine Vergangenheit zeigte: "Diese Leute dürfen nicht wissen, wer ich bin. Sie dürfen nicht wissen, woher ich komme und aus welcher Familie ich stamme." Vgl. Hans-Ulrich Thamer, *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, im Siedler Verlag, Berlin 1986, S. 72.

einverstanden war, als einen Beweis dafür, daß der Trommler Oskar eine Anspielung auf Hitler ist, aber diese Anspielung muß Grass durch einen künstlerischen Einfall nur als *eine* Möglichkeit vorgeschwebt haben, weil Oskar erzähltechnisch nicht nur als ausmalender Agitator, sondern ebenso sehr als Zeuge einberufen worden ist.²⁶³ Die Trommel hat dabei ihre ganz eigene Funktion, indem Oskar darauf die Geschichte hervortrommelt und dem Leser eine von ihm beherrschte Wirklichkeit vortäuscht, aber manchmal geraten ihm die Ereignisse aus der Kontrolle, wenn er vor dem Hintergrund eines schwer zu bearbeitenden Ereignisses schreibt. Der Erzähler ängstigt sich vor der von ihm zustande gebrachten Schöpfung und kann nicht die Allmacht ausüben, mit der er sich anfangs versehen hat. Wie in der Therapie, in der der Patient aufgefordert wird, alles über sich selbst zu erzählen, stößt man auf blinde Flecken in der Darstellung, durch die versucht wird, die traumatischen Erlebnisse zu verschleiern. In solchen Fällen wird die ästhetische Kategorie des Schreckens oder der Plötzlichkeit relevant, weil sie den Bruch in der vom Erzähler kontinuierlich aufrechterhaltenen Darstellung bezeichnet. Der Erzähler berichtet über Vorfälle, mit denen er nicht zurechtkommen kann, und dabei kommt eine über die inszenierte Fiktionalität des Dargestellten hinausweisende Authentizität zustande, indem die Wirklichkeit von außen her eindringt. So spiegeln sich die geschichtlichen Zäsuren in der aktuell behandelten Epoche im Werke wider. *Die Blechtrommel* stellt die Geschichte eines eigensinnigen Menschen dar, der sein eigenes Leben als Erzählung gestalten will, der aber zum erzählerischen Nullpunkt hinter dem Gitter im Anstaltsbett in der Heil- und Pflegeanstalt zurückgekehrt ist, aus dem er seine Lebensgeschichte erdichtet. Sein Leben ist durch diese zwei oben erwähnten Extreme gekennzeichnet, und in seinem Lebenswandel oszilliert er zwischen dem Nichts seiner pränatalen Geborgenheit und dem bei seiner Geburt minimal gefaßten Interesse für das Leben, das durch die ihm bei dieser Gelegenheit in Aussicht gestellte Trommel erregt worden ist. Die Trommel ist für ihn die einzige sinnvolle Instanz, durch die er sich das Leben bemächtigen kann, und daraus produziert er seine Perzeption bzw. Konzeption der Welt. Der Gang der Welt wird sozusagen durch seine Trommelei kopiert. Er ist der Demiurg, der die Welt aus

²⁶³ Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte in der Blechtrommel von Günter Grass. Entwurf eines textinternen Kommunikationsmodells*, S. 91. Hitler bezieht sich in seiner Schlußrede beim Münchener Prozeß zustimmend auf den ihm zugeschriebenen Necknamen: "Nicht aus Bescheidenheit wollte ich damals "Trommler" sein; das ist das Höchste, das andere ist eine Kleinigkeit." Vgl. Alan Bullock, *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf 1961, S. 114.

dem Nichts schafft. Er ist wie der Schöpfergott im ersten Buch Mosis, der Licht aus dem Finsternis hervorbringt.²⁶⁴

Viele Interpreten haben – wie schon erwähnt – *Die Blechtrommel* als eine Parabel der deutschen Geschichte gelesen, und sie haben wegen des episodischen Charakters des Romans die einzelnen darin geschilderten Ereignisse auf historische Ereignisse in Deutschland und die darin auftretenden Personen auf Personentypen im Dritten Reich übertragen. W. Gordon Cunliffe macht in seiner Lektüre eine enge Verkopplung der darin geschilderten Ereignisse und der sich in der Fiktionswelt zum gleichen Zeitpunkt vollziehenden deutschen Geschichte²⁶⁵, und Hanspeter Brode hebt die darin vorhandene Sozialgeschichte hervor, wobei auf das Kleinbürgertum fokussiert wird, das den größten Teil des Wählerpotentials der Nationalsozialisten bildete. In der Vorbemerkung seines 1977 erschienenen Buches *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass* schreibt er:

Die Rezeption von Zeitgeschichte im Roman hat noch wenig systematische Behandlung erfahren und ist methodologisch bislang nur unzureichend reflektiert worden. Nicht zuletzt deshalb, weil es sich hierbei um einen Gegenstandsbereich handelt, dem die textimmanente Betrachtungsweise in keiner Hinsicht gewachsen war und dem auch die intensive Theoriediskussion der letzten Jahre kein besonderes Interesse abzugewinnen vermochte.²⁶⁶

Er wendet sich gegen die textimmanente Methode der Neukritik, wobei das reale Zeitbild im Roman übersehen wird, denn eine solche Methodik hebt den Sinn des Werkes in eine überreale Sphäre auf, die der darin real dargestellten Wirklichkeit nicht gerecht wird. Einzuwenden gegen diesen Standpunkt wäre, daß im Roman keineswegs die Ambition gehegt wird, einen Zusammenhang von Ursache und Wirkung herzustellen, vielmehr wird im Roman versucht, die für die Epoche charakteristischen Typen und Verhaltensweisen darzustellen. So machen die Personen viele der geschichtlichen Ereignisse

²⁶⁴ Der wahrscheinliche Schüler Paulus' Markion paßt ungefähr Jahr 144 die damals überall mit dem von den Kirchenvätern vertretenen Christentum konkurrierende gnostische Lehre in das Christentum hinein, indem er das alte Testament als eine legitime Quelle ablehnt. So ist der darin auftretende Gott in Wirklichkeit der böse Schöpfergott, der Demiurg, der sich wegen der von ihm zustande gebrachten Schöpfung allmächtig glaubt. Vgl. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*. 2. *De Gautama Bouddha au triomphe du christianism*, Payot, Paris 1978, S. 358 ff.

²⁶⁵ Vgl. W. Gordon Cunliffe, *Günter Grass*, S. 52-86.

²⁶⁶ Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der 'Blechtrommel' und der 'Danziger Trilogie'*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1977, S. 10.

vorwegnehmende oder dazu parallele Erfahrungen, ohne daß jedoch ein Kausalnexus zwischen ihnen und der offiziellen Geschichte besteht, wohingegen sie durch die geschichtlichen Ereignisse an sich meistens als ziemlich unbeeindruckt hervortreten. Die Erzählung spielt in einer kleinen Welt, wobei Danzig als ein Bild der Welt dient, indem Grass sich auf das auf den Barock zurückzuführende Motiv des Welttheaters bezieht. Die Welt ist eine Theaterbühne, auf der der Mensch sein sinnloses Wirken treibt, bevor er die Bühne wieder verläßt. Jeder hat da vor seinem endgültigen Tod seine Rolle zu spielen.²⁶⁷ Dies kann analog zu der von Bachtin gegebenen Definition der Schelme gesehen werden:

Es ist ihre Eigentümlichkeit und ihr besonderes Recht, *fremd* auf dieser Welt zu sein. Mit keiner der auf dieser Welt vorhandenen Lebenslagen solidarisieren sie sich, nicht eine behagt ihnen; sie bemerken die jeder Lage anhaftende Kehrseite und Lüge.²⁶⁸

Sie wenden sich von dieser Welt ab und können sich damit nicht identifizieren, weil sie ihnen als heuchlerisch und lügenhaft vorkommt. Oskar in der *Blechtrommel* inszeniert die Welt aufs Neue aus seinem Krankenbett, weil er erläutern will, wie es dazu gekommen ist, daß er dieses Krankenbett einem *Vita activa* vorzieht, und er will seine Version des von ihm bisher gelebten Lebens zum Ausdruck bringen. Er vermittelt als Zeuge die Ereignisse der Epoche, und zwar durch seine kindliche Optik, wobei man sich fragen kann, ob das von ihm Mitgeteilte an sich wahr ist. Diese Frage ist an sich uninteressant, weil im Roman darauf abgezielt wird, die tiefe Verwunderung eines Kindes über die Welt wiederzugeben. Er ist noch nicht mit den fundamentalen, von dem Kind erlebten Konflikten mit der Erwachsenenwelt zurechtgekommen, und so betrachtet er beispielsweise immer noch jede Männerfigur in der Familie als eine Bedrohung gegen den von ihm alleine behaupteten Besitz der Mutterfigur.²⁶⁹ Dabei nimmt er aber auch Eigenschaften bei den Erwachsenen wahr, die von der Erwachsenenwelt übersehen werden, und er hat einen der Erwachsenenwelt vorenthaltenen Blick für

²⁶⁷ Vgl. Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchung zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970, S 86 ff.

²⁶⁸ Michael M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 93-94.

²⁶⁹ Freud hat hier wie in vielen anderen literarischen Werken durch seine Schilderung des familiären Dramas des Ödipus-Komplexes, wobei das Kind die Vaterfigur als einen Nebenbuhler erkennt, seinen unverkennbaren Fingerabdruck abgegeben. Vgl. Sigmund Freud, *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, S. 185-228, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Sexualleben. Band V*, Fischer Taschenbuch Verlag, S. 192 ff.

deren groteskes Verhalten. Dadurch kommt deren destruktives Verhalten zum Ausdruck, und er kann die sich hinter der kleinbürgerlichen Oberfläche seiner Umgebung verbergende Sinnlosigkeit bloßlegen. Die Erwachsenen machen eine komische Figur, während sie leben, und sie hinterlassen keine nennenswerte Bedeutung, nachdem sie gestorben sind.

Günter Grass vollzieht die Schilderung einer sehr destruktiven Epoche in der Geschichte Deutschlands dadurch, daß er eine sehr unbedeutende Person darin seine Lebensgeschichte erzählen läßt. Er macht von den Mitteln des Schelmenromans Gebrauch und läßt seine Hauptperson die Lebenssphäre der sich von ihm ausgrenzenden Erwachsenenwelt aus seiner Froschperspektive betrachten. Durch die Brechung seiner Darstellung und dem offiziellen Wirklichkeitsbild der Erwachsenenwelt entsteht eine komische Wirkung, wobei Oskar den Blick auf deren groteskes Verhalten richtet. Günter Grass bezieht sich dabei im hohen Grade auf die von Wolfgang Kayser definierte Gattung des Grotesken, in der die Welt als fremd und unheimlich dargestellt wird, so daß der Leser letzten Endes, im Roman animiert von der von Oskar auf die Welt geworfene Perspektive, in das Dilemma gerät, nicht zu wissen, inwieweit er lachen oder weinen soll.²⁷⁰ Dabei inszeniert Oskar auch sich selbst, und er schafft die Welt gemäß der von ihm gehegten Vorstellung davon. Er will einen Zusammenhang in seinem eigenen Leben zustande bringen, und er schafft *demiurgisch* eine Welt, in der er selbst den Mittelpunkt bildet. Seine Person wird durch die von ihm zustande gebrachte Fiktion ins Leben gerufen und tritt, wie es ihr gelüftet, daraus wieder hinaus, so wie sie am Ende – oder eher am Anfang – des Romans es explizit bevorzugt, das Krankenbett in der Heil- und Pflegeanstalt zu hüten. Der Roman malt einen Ausschnitt der deutschen oder eher der deutsch-polnischen Geschichte aus, in dem Danzig, auf jeden Fall in den zwei ersten Teilen des Romans, den Mittelpunkt bildet, und durch diesen geographischen Rahmen wird das übernationale Anliegen Günter Grass' hervorgehoben, auch wenn man diese geographische Örtlichkeit auf Günter Grass' Kindheit zurückführen kann.²⁷¹ Danzig stellt einfach die Welt dar. Die Personen im Roman sind aber keine Agenten des geschichtlichen Prozesses, sondern nur konkrete Manifestationen des irdischen Welttheaters. Ab und zu machen sie aber Erfahrungen, die Anklänge an die historische Realität

²⁷⁰ Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, München 1960. Vgl. ferner Helge Nielsen, *Det Groteske. Begrebshistorie, litterær kategori, Groteskteorier*, Berlinske Forlag, København 1976, S. 23-36.

²⁷¹ Vgl. Michael Jürgs, *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters*, C. Bertelsmann Verlag, München 2002, S. 23-47.

enthalten, und diese Erfahrungen können anhand der ästhetischen Kategorie der Plötzlichkeit beschrieben werden.

Der demiurgische Trommler

Die berühmte Eingangsreplik in der *Blechtrommel* lautet:

Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge: denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann. (DB 7)²⁷²

Der Erzähler, der sich dem Leser noch nicht als Oskar zu erkennen gegeben hat, gibt bekannt, daß er Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt ist. Er gibt also zu, daß er nicht in die Gesellschaft integriert ist, sondern daß er das Leben als eine Randexistenz fristet. Man kann daraus herleiten, daß er nicht ein glaubwürdiger Erzähler in dem Sinne ist, daß er die Interessen des gewöhnlichen Bürgers wahrt, vielmehr befindet er sich jenseits einer solchen bürgerlichen Identität. Die Stelle kann von Max Frischs 1954 erschienenem Roman *Stiller* inspiriert sein, in der die Eingangsreplik lautet: "Ich bin nicht Stiller!"²⁷³. Stiller befindet sich zu diesem Zeitpunkt im Gefängnis, in dem er seine persönlichen Aufzeichnungen niederschreibt, und er versucht, darin seine Nicht-Identität zu begründen, indem er sich das Recht vorbehält, sich für den Amerikaner Mr. White herauszugeben. Sowohl Oskar als auch Stiller befinden sich, was durch ihre soziale Ausnahmesituation hervorgehoben wird, an jenem Nullpunkt, an dem es erlaubt ist, eine neue Identität zu erdichten. Oskar kann sich verstellen, wie er will, und der Pfleger, der sich auf der anderen Seite des Guckloches befindet, kann ihm nicht auf die Spur kommen. Dementsprechend kann angenommen werden, daß das Verhältnis zwischen Oskar und dem Pfleger das Verhältnis von Text und Leser widerspiegelt. Der Leser muß sich davor hüten, das Mitgeteilte für bare Münze zu nehmen, denn die Wirklichkeit ist nicht, was sie auf der Oberfläche zu sein scheint. Es heißt, daß Oskar blauäugig ist, wodurch hervorgehoben wird, daß er unschuldig

²⁷² Es wird nach Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995 zitiert.

²⁷³ Max Frisch, *Stiller*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 9.

ist, d. h., daß er mit seinen naiven kindlichen Augen die von ihm geschilderten Ereignisse nicht wirklichkeitsgemäß rezipiert, darin kann aber auch stecken, daß er sich unschuldig stellt, um zu verhehlen, daß er die Ereignisse anders schildert, als sie tatsächlich stattgefunden haben. Er erdichtet Geschichten, die nicht notwendig an sich wahr sind, was im folgenden Satz bestätigt wird:

Der Gute scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotengebilde. (DB 7)

Der Pfleger ist sein Zuhörer und ist damit einverstanden, was ihm vorgelogen wird, weswegen er ihm als Gegenleistung eine von seinen Knotenkreationen zeigt. Es besteht eine enge Seelenverwandtschaft zwischen Oskar und dem Pfleger, Bruno, da beide, jeder auf seinem Gebiet, mit Kunst dilettieren. Oskar erdichtet Geschichten, Bruno knotet Gespenster, die er in Gips taucht und dann auf einen Stricknadel aufsetzt. Diese Seelenverwandtschaft wird viel später im Roman hervorgehoben, da Oskar wegen seiner geschwollenen Finger plötzlich Bruno die von ihm berichtete Geschichte niederschreiben läßt, wovon er ironischerweise Bruno selbst erzählen läßt. Bruno stellt sich hilfebereit zu seiner Verfügung, aber ist in der Tasche immer noch mit seinen Figuren beschäftigt:

Ich habe mir dennoch Bindfaden in die Tasche gesteckt und werde, während er erzählt, mit den unteren Gliedmaßen einer Figur beginnen, die ich, Herrn Matzeraths Geschichte folgend, "Der Ostflüchtling" nennen werde. (DB 500)

Bruno knotet die Geschichte, die von Oskar erzählt wird, und daraus kann hergeleitet werden, daß die von Oskar entwickelten Geschichten ähnliche Knotengebilde darstellen. Oskar stellt seine eigenen Kreationen her, die seiner Version des unendlichen Netzwerkes von Kausalzusammenhängen in der dargestellten Epoche entspricht. Im Unterschied zu Bruno ruft er aber seine Entwürfe ins Leben und versieht sie mit naturalistischen, der Vielfalt des Lebens entsprechenden Zügen, wohingegen er Bruno davon abrät, seine Gipsfiguren weiter zu bearbeiten:

Oft spielt er (Bruno, LKL) mit dem Gedanken, seine Werke farbig zu gestalten. Ich rate davon ab, weise auf mein weißlackiertes Metallbett hin und bitte ihn, sich dieses vollkommenste Bett bunt bemalt vorzustellen. Entsetzt schlägt er dann seine Pflegerhände über dem Kopf zusammen, versucht in etwas zu starrem Gesicht allen Schrecken gleichzeitig Ausdruck zu geben und nimmt Abstand von seinen farbigen Plänen. (DB 7)

Oskar empfiehlt ihm, an dem für Oskars Umgebung ansonsten charakteristischem Nullpunkt zu bleiben und die unschuldige weiße Farbe beizubehalten. Dies ist von Bedeutung, da Oskar sich gleich darauf "fünfhundert Blatt unschuldiges Papier" (DB 9) von ihm ausbittet. Er spielt damit darauf auf an, daß das Papier nur unschuldig bleibt, solange es mit seiner Tinte und seinen "farbigen" Geschichten nicht besudelt worden ist. Beim Schreiben muß er Entscheidungen treffen, die die Richtung der von ihm zustande gebrachten Erzählung bestimmen, und er muß sie einem breiten Publikum zugänglich machen. Deswegen macht er sich so viele Gedanken darüber, wo man die Geschichte beginnt:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden, oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglicher Romanschreiber dazustehn. Auch habe ich mir sagen lassen, daß es sich gut und bescheiden ausnimmt, wenn man anfangs beteuert: Es gibt keine Romanhelden mehr, weil es keine Individualisten mehr gibt, weil die Individualität verlorengegangen, weil der Mensch einsam, jeder Mensch gleich einsam, ohne Recht auf individuelle Einsamkeit ist und eine namen- und heldenlose einsame Masse bildet. Das mag alles so sein und seine Richtigkeit haben. Für mich, Oskar, und meinen Pfleger Bruno möchte ich jedoch feststellen: Wir beide sind Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch; und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, bei aller Freundschaft und Einsamkeit, noch immer keine namen- und heldenlose Masse. (DB 9-10)

Oskar berührt das Problem der kantischen Anschauungsformen von Zeit, Raum und Kausalität, die im modernen Roman außer Kraft gesetzt worden sind, weil die Wirklichkeit nach keinen solchen Gesetzmäßigkeiten geordnet werden kann, vielmehr stellen jene Anschauungsformen subjektive sich an den Verstand knüpfende Phänomene dar. Deswegen kann man einen Roman an jeder Stelle in einem Lebensverlauf beginnen, denn das menschliche Bewußtsein umfaßt alle Stadien, ohne daß sie durch Zeit, Raum und Kausalität voneinander abgetrennt sind, was sich spätestens in der Psychoanalyse im 20. Jahrhundert erwiesen hat. Darin stellt sich heraus, daß im Traum zeitlich voneinander verschobene Verläufe unbeschwert nebeneinander existieren.²⁷⁴ Deswegen stellt eine zeitliche Chronologie eine vom Schriftsteller konstruierte Fiktion dar und wird der menschlichen Seele keineswegs gerecht. Das kann sich in der Romankunst dadurch äußern, daß der Romanschriftsteller die Romantradition ironisch betrachtet und nur scheinbar die der Romantradition zugehörigen Kriterien beachtet.²⁷⁵ Das kann sich aber auch dadurch äußern, daß der Romanschriftsteller nichts mit der menschlichen Psychologie zu tun haben will und deswegen eine Sprache bevorzugt, in der keine Individualität zum Ausdruck kommt. Der zu diesem Zeitpunkt in Paris schreibende Günter Grass²⁷⁶ bezieht sich dabei eindeutig auf Alain Robbe-Grillet, der sozusagen das Manifest des *Nouveau Roman* formuliert hat, in dem es heißt, daß im neuen Roman nicht mehr Helden geschildert werden können. Jedes Individuum ist ein anonymes Teilnehmer an den gesellschaftlichen Praktiken und kann nicht die Einzigartigkeit der persönlichen Veranlagung beanspruchen, die man im traditionellen Roman vorfindet.²⁷⁷ Oskar ironisiert durch eine von Günter Grass eingeordnete metapoetische Geste über diese Möglichkeit und wählt, mit einem von Nietzsche geprägten Imperativ sich selbst und Bruno als Helden zu betrachten.

²⁷⁴ So schreibt Freud in seiner 1915 erschienenen Schrift über das Unbewußte: "Fassen wir zusammen: *Widerspruchslosigkeit, Primärvorgang* (Beweglichkeit der Besetzungen), *Zeitlosigkeit* und *Ersetzung der äußeren Realität durch die psychische* sind die Charaktere, die wir an zum System *Ubw* gehörigen Vorgängen zu finden erwarten dürfen." Vgl. Sigmund Freud, *Das Unbewußte*, S. 119-173, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten. Band III*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 146.

²⁷⁵ In der deutschen Literatur ist Thomas Mann ein solcher Schriftsteller. Er bezieht sich stark auf den Roman im 19. Jahrhundert und hält in seinem Roman eine traditionelle auktoriale Erzählinstanz aufrecht, aber er bringt eine moderne Erfahrung zum Ausdruck.

²⁷⁶ Grass hält sich 1957 in Paris auf, als er an der *Blechtrommel* zu schreiben anfängt. Vgl. Michael Jürgs, *Bürger Grass*, S. 113 ff.

²⁷⁷ Vgl. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris, S. 28: "Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu. /.../ Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule."

Oskar wählt, seine Geschichte weit vor seiner Geburt zu beginnen, und zwar im Kartoffelacker, in dem er die Vorstellung von seiner Großmutter Anna Bronski heraufbeschwört. Obwohl er mehr als fünfzig Jahre später schreibt, kann er sehr genaue Daten in Bezug auf ihr Verhalten an gerade diesem Tag im Oktober mitteilen:

Am Vormittag hätte man sehen können, wie es die Großmutter verstand, das schlaffe Kraut zu ordentlichen Haufen zu rechen, mittags aß sie ein mit Sirup versüßtes Schmalzbrot, hackte dann letztmals den Acker nach, saß endlich in ihren Röcken zwischen zwei fast vollen Körben. (DB 10)

Er kann auch sehr genau das Jahreszahl und den geographischen Standort beschreiben:

Man schrieb das Jahr neunundneunzig, sie saß im Herzen der Kaschubei, nahe bei Bissau, noch näher der Ziegelei, vor Ramkau saß sie, hinter Viereck, in Richtung der Straße nach Brentau, zwischen Dirschau und Karthaus, den schwarzen Wald Goldkrug im Rücken saß sie und schob mit einem an der Spitze verkohlten Haselstock Kartoffeln unter die heiße Asche. (DB 10)

Die Großmutter bereitet den Eindruck eines für die Region typischen Bauernmädchens, das im begriff ist, sich ein paar heiße Kartoffeln für den Nachmittag zuzubereiten. Plötzlich wird aber diese Routine durch einen Fremdkörper am Horizont unterbrochen, und Oskar versucht, das Phänomen mit dem einfältigen Blick der Großmutter zu beschreiben:

Es bewegte sich etwas zwischen den Telegrafentangen. Meine Großmutter schloß den Mund, nahm die Lippen nach innen, verkniff die Augen und mümmelte die Kartoffel. Es bewegte sich etwas zwischen den Telegrafentangen. Es sprang da etwas. Drei Männer sprangen zwischen den Stangen, drei auf den Schornstein zu, dann vorne herum und einer kehrt, nahm neuen Anlauf, schien kurz und breit zu sein, kam auch drüber, über die Ziegelei, die beiden andern, mehr dünn und lang, knapp aber doch, über die Ziegelei, schon wieder zwischen den Stangen, der aber, klein und breit, schlug Haken und hatte es klein und breit eiliger als dünn und lang, die andern Springer, die wieder zum Schornstein hin mußten, weil der schon drüber rollte, als die, zwei

Daumensprünge entfernt, noch Anlauf nahmen und plötzlich weg waren, die Lust verloren hatten, so sah es aus, und auch der Kleine fiel mitten im Sprung vom Schornstein hinter den Horizont.

(DB 13)

Der Blick der Großmutter bezeichnet einen vegetativen Zustand, in dem die Welt noch nicht Konturen gewonnen hat, weswegen die Szene so kulissenartig vorkommt. Die Großmutter nimmt die Bewegungen am Horizont wahr, ohne daraus schließen zu wollen, was da passiert. Sie sieht die Sprünge der Männer, wobei sie nicht die Größenverhältnisse richtig beurteilen kann, und die Männer kommen ihr als sinnlos agierende Flecken zwischen den Telegrafentangen vor. Sie nimmt zur Kenntnis, daß sie sich auf den Schornstein der Ziegelei hinzu bewegen, eine Wahrnehmung, die auch von ihrer Fehleinschätzung der Größenverhältnisse herrührt, weswegen sie den Auftritt so konzipiert, daß die Männer über die Ziegelei hinüberspringen wollen. Als Leser kann man herleiten, daß von einer Verfolgung die Rede ist, und so wird euphemistisch von dem Vordersten erwähnt, daß er es "eiliger" hat als die zwei anderen. Man kann daraus schließen, daß die drei Männer im Zickzack in die Richtung laufen, in der sich die Großmutter befindet. Die Großmutter kann nicht die individuellen Charakterzüge der Männer wahrnehmen, vielmehr werden sie voneinander dadurch unterschieden, daß die Verfolger als "dünn und lang" und der Verfolgte als "klein und breit" bezeichnet werden. Der Auftritt stellt eine die typisierenden Charakterzüge hervorhebende Szene dar. Als der Kleine wieder am Schornstein vorüberläuft und die zwei Verfolger wieder über den Schornstein zu springen scheinen, verschwinden sie alle drei am Horizont. Die Großmutter reagiert darauf mit der Einstellung eines erwartungsvollen Zuschauers:

Da blieben sie nun oder wechselten das Kostüm oder strichen Ziegel und bekamen bezahlt dafür.

(DB 13)

Sie faßt den Auftritt als ein Theaterstück auf, bei dem man auf den nächsten Akt wartet. Damit wird die Erzählperspektive des ganzen Romans eingeführt. Die Welt erscheint nicht als monokausal, sondern als multiperspektivisch, so daß der Leser sich damit im Klaren ist, daß in diesem Roman die Perspektive eines im Vergleich zu der offiziellen Geschichte radikal andersdenkenden Menschen

entworfen wird. Wie Nietzsche in seiner Frühschrift *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* über den menschlichen Intellekt schreibt:

Könnten wir uns aber mit der Mücke verständigen, so würden wir vernehmen, daß auch sie mit diesem Pathos durch die Luft schwimmt und in sich das fliegende Zentrum dieser Welt fühlt.²⁷⁸

Der Erzähler in der *Blechtrommel* faßt sich als das Zentrum der Welt auf, und diese Position wird anfangs durch die Perspektive der Großmutter vertreten. Der Erzähler erschafft die Welt aus seiner einfältigen Perspektive und schildert die Ereignisse und Brüche in seinem Leben, wie sie ihm erscheinen. Damit kommt eine selbständige Erzählung über die deutsche Geschichte zum Ausdruck. Die Welt wird sozusagen in einer neuen nicht unbedingt "die best mögliche aller Welten" vergegenständlichenden Ausgabe entworfen, denn sie beinhaltet auch die Verwunderung eines Kindes über den Zustand der Welt und seine synthetisierende Fehlschlüsse in Bezug auf deren Erscheinung. Er steht außerhalb dieser Welt als deren Zuschauer und wird der Zeuge der universellen Sinnlosigkeit. Die Welt wird zum Welttheater, wobei die Schauspieler die Bühne verlassen, nachdem sie dem Zuschauer ihr sinnloses Treiben vorgeführt haben.

Der oben geschilderte Auftritt stellt die Entstehung des ganzen von Oskar entworfenen Familienstammbaums dar. Der Verfolgte, von dem sich herausstellt, daß er Joseph Koljaiczek ist, der sich wegen Brandstifterei auf der Flucht befindet, sucht Zuflucht unter dem Rock der Großmutter, und bei dieser Gelegenheit wird – so lautet die Familienlegende – die Mutter Oskars gezeugt. Damit wird das ganze mythologische Instrumentarium des Romans zur Entfaltung gebracht, das die Vorstellung davon beinhaltet, wie die Welt überhaupt entstanden ist. Es heißt vom Zustand unter dem Rock der Großmutter:

Still war es wie am ersten Tag oder am letzten, ein bißchen Wind klönte im Krautfeuer, die Telegrafentangen zählten sich lautlos, der Schornstein der Ziegelei behielt Haltung, und sie,

²⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, S. 309-322, in: *Friedrich Nietzsche. Dritter Band. Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), Carl Hanser Verlag, München 1966, S. 309.

meine Großmutter, sie strich den obersten Rock überm vierten Rock und hatte mit ihrem dritten Rock gar nicht begriffen, was ihrer Haut neu und erstaunlich sein wollte. (DB 14-15)

Unter dem Rock der Großmutter oder vielmehr ihren vier Röcken befindet sich der Urschoß von Oskars Familie. Daraus geht der ganze Familienstammbaum hervor, und dazu kehrt Oskar zurück, wenn er der Welt überdrüssig wird. Damit wird auf den Zustand des Alls vor der Schöpfung der Welt angespielt. Wenn es von dem Rock heißt, daß es darunter "still [war] wie am ersten Tag", ist dies eine Anspielung auf den Schöpfungsbericht im ersten Buch Mosis, in dem es heißt:

Und (Gott, LKL) nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.²⁷⁹

Aber es ist ebenso sehr eine Anspielung auf Goethes *Faust*, und zwar auf *Prolog im Himmel*, in dem zunächst der Erzengel Raphael singt:

Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.²⁸⁰

worauf die drei Erzengel zusammen singen:

Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.²⁸¹

Dazu äußert Mephisto über den Menschen, indem er den Refrain der Erzengel parodiert:

²⁷⁹ *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des alten und neuen Testaments*, Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1961, S. 5.

²⁸⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, S. 25. In den Anmerkungen wird ausdrücklich über die von Gott erschaffenen Werke ausgeführt, daß unter dem ersten Tag der erste Tag *ihrer* Erschaffung verstanden wird. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Kommentare* (Hrsg. Albrecht Schöne), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 167.

²⁸¹ Ebd., S. 26.

Der kleine Gott der Welt bleibt stets vom gleichen Schlag,
Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag.²⁸²

Er deutet damit an, daß der Mensch sich seit dem ersten Tag *seiner* Erschaffung kaum verändert hat. Nun stellt sich die Frage, wie man den ersten Tag in Goethes *Faust* definiert. Es besteht kein Zweifel, daß Mephisto nicht den ersten Tag der Schöpfung zu dem ursprünglichen Ausgangspunkt rechnet, vielmehr ist der erste Tag auf die vor der Schöpfung der Welt existierende Finsternis zurückzuführen, weswegen er sich später auf folgende Weise präsentiert:

Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,²⁸³

Er ist aus dem vor der Schöpfung herrschenden Nichts hervorgegangen, das den Urzustand des Universums kennzeichnete. Er gehörte zu dem vor der Schöpfung herrschenden Chaos. Auf diesen Urzustand wird in der *Blechtrommel* angespielt. Unter dem Rock der Großmutter befindet sich der Ausgangspunkt des ganzen Universums. Da herrscht die der Schöpfung zugrunde liegende Finsternis. Daraus gehen alle Phänomene in der Welt hervor, und dahin kehren sie zurück. Das mütterliche Prinzip stellt im Roman die alle Phänomene umgebende Nacht dar. So schreibt Oskar über seine Sehnsucht danach, unter den Röcken der Großmutter zu weilen:

Noch heute wünsche ich mir, als solch backwarmer Ziegelstein unter den Röcken meiner
Großmutter, immer wieder gegen mich selbst ausgetauscht, liegen zu dürfen. Sie werden fragen:
Was sucht Oskar unter den Röcken seiner Großmutter? Will er seinen Großvater Koljaiczek

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., S. 65. In Albrecht Schönes bahnbrechendem Kommentar zu Goethes *Walpurgisnacht* findet eine Umwertung des Stärkeverhältnisses zwischen dem göttlichen und satanischen Pol statt, und so schreibt er über diese Textstelle im Verhältnis zu *Prolog im Himmel*: "Schon im autorisierten Text, in der zweiten 'Studierkammer'-Szene nämlich, wird demgegenüber ganz ausdrücklich der Autonomieanspruch des Bösen zur Geltung gebracht." Vgl. Vgl. Albrecht Schöne, *Satanskult: Walpurgisnacht*, S. 107-230, in: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, Verlag C. H. Beck, München 1982, S. 205.

nachahmen und sich an der alten Frau vergehen? Sucht er Vergessen, Heimat, das endliche Nirwana?

Oskar antwortet: Afrika suchte ich unter den Röcken, womöglich Neapel, das man bekanntlich gesehen haben muß. Da flossen die Ströme zusammen, da war die Wasserscheide, da wehten besondere Winde, da konnte es aber auch Windstill sein, da rauschte der Regen, aber man saß im Trocknen, da machten die Schiffe fest oder die Anker wurden gelichtet, da saß neben Oskar der liebe Gott, der es schon immer warm gehabt hat, da putzte der Teufel sein Fernrohr, da spielten Engelchen blinde Kuh; unter den Röcken meiner Großmutter war immer Sommer, auch wenn der Weihnachtsbaum brannte, auch wenn ich Ostereier suchte oder Allerheiligen feierte. Nirgendwo konnte ich ruhiger nach dem Kalender leben als unter den Röcken meiner Großmutter. (DB 141-142)

Unter den Röcken der Großmutter befindet sich ein Reservoir von Potentialität, in dem Zeit, Raum und Kausalität aufgehoben werden und in dem alle Phänomene in der Welt nebeneinander existieren.

Oskars Geste stellt eine Verehrung des mütterlichen Ursprungs aller Phänomene dar, und er sucht darunter die jene Phänomene auflösende Nacht, wobei die embryonale Geborgenheit wieder hergestellt wird. Der schweizerische Rechtshistoriker Johann Jakob Bachofen hat in seinem Buch *Das Mutterrecht* das Vorrecht des mütterlichen Prinzips auf die stoffliche Welt geschildert, und darin wird, offensichtlich als eine Adaption von der deutschen Romantik, der Ursprung aller stofflichen Phänomene mit der Finsternis des Erdschoßes gleichgesetzt. Das Mutterrecht ist ihm zufolge

das Gesetz des dunklen, mit Finsternis erfüllten Erdschoßes.²⁸⁴

Bachofen gehörte zur Allgemeinlektüre der meisten Schriftsteller im deutschen

²⁸⁴ Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1975, S. 130. So findet man beispielsweise auch diesen Gedankengang bei Novalis, und zwar in dessen *Hymnen an die Nacht*: "Hinunter in der Erde Schoß,/ Weg aus des Lichtes Reichen,/ Der Schmerzen Wut und wilder Stoß/ Ist froher Abfahrt Zeichen./ Wir kommen in dem engen Kahn/ Geschwind am Himmelsufer an." Vgl. Novalis, *Hymnen an die Nacht*, S. 115-157, in: *Novalis. Schriften. Erster Band. Das dichterische Werk* (Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960, S. 153.

Kulturgebiet, weswegen angenommen werden darf, daß Grass sich mit dessen Gedankengut auskannte und es eine Rolle bei seiner Konzeption der *Blechtrommel* gespielt hat.²⁸⁵ Deswegen ist es kein Zufall, daß die Großmutter am Anfang mitten im Kartoffelacker sitzt. Sie stellt einfach die Magna Mater der ganzen Erzählung dar.

Aber im Motiv des weiten Rockes steckt auch durch die schon behandelte Eingliederung des ganzen Faust-Dramas in den Roman eine Anspielung auf die Mütter in Goethes *Faust*, auf die mehrmals im Roman in Bezug auf den Mutterschoß hingewiesen wird und zu denen Faust hinabsteigen muß, um Helena und Paris heraufzubeschwören. Sie stellen auch ein solches Reservoir von Potentialität dar, weswegen sie von Mephisto auf folgende Weise dargestellt werden:

Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne
Den Schritt nicht hören den du tust,
Nichts Festes finden wo du ruhst.²⁸⁶

Darauf antwortet Faust:

In Deinem Nichts hoff ich das All zu finden.²⁸⁷

Oskars wiederholte Faszination des Schoßes der Großmutter "stellt" also, wie Elisabeth Pflanz zutreffend schreibt, "die weitestgehende Verknüpfung von Tod und Sexualität in der *Blechtrommel* dar".²⁸⁸ Die väterliche Komponente spielt dabei eine geringere Rolle, weil den Vätern ausschließlich die Funktion als Samenspender zukommt. Sie irren in der Welt umher und werden nur durch Zufall in die Familie aufgenommen, wohingegen die Frauen die Familie zusammenhaltende Instanz bilden. Wie Georg Just ausführt, "[läßt] sich der Gegensatz nach genügender Abstraktion reduzieren auf den

²⁸⁵ So hat Bachofen beispielsweise eine große Rolle für Thomas Mann gespielt und sein Gedankengut ist in der Konzeption von dessen Romantetralogie *Joseph und seine Brüder* von entscheidender Bedeutung. Vgl. Erich Heftrich, *Joseph und seine Brüder*, in: *Thomas-Mann-Handbuch* (Hrsg. Helmuth Koopmann), Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1990, S. 447-474.

²⁸⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, S. 256.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Elisabeth Pflanz, *Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman "Die Blechtrommel"*, Verlag Uni-Druck, München 1976, S. 147.

Gegensatz von Ruhe und Bewegung“²⁸⁹, wobei “die Assoziation mit dem männlichen Glied“²⁹⁰ dem Prinzip der Bewegung zugeordnet werden kann. Joseph Koljaichek kommt durch Zufall zu der Großmutter gelaufen, und er läuft weiter und verschwindet für immer, als er als der falsche Joseph Wranka entlarvt wird. Oskars Übungen beim Trommeln versinnbildlichen diesen Gegensatz, indem mehrmals im Roman auf die phallische Symbolik der Trommelstöcke hingewiesen wird. So schreibt Oskar über seine Besuche bei der immer im Bett liegenden Nachbarin Lina Greff, zu der er ein quasisexuelles Verhältnis pflegt und zu der er ins Bett eingeladen wird:

So schlüpfte ich zu ihr unter das Federbett, ließ meine Trommel und jene beiden Stöcke, die gerade im Gebrauch waren, vor dem Bett liegen, und erlaubte nur einem dritten, abgenutzten und etwas faserigen Trommelstock, mit mir der Lina einen Besuch abzustatten. (DB 366)

Die Trommelstöcke werden mit seinem männlichen Glied gleichgesetzt, auch wenn er durch jenen nicht über dieselbe Kraft verfügt. Oskar gleicht also durch sein Trommeln einen Mangel auf dem erotischen Gebiet aus. Die Trommelstöcke stellen sozusagen den virilen Ersatz für sein physisches Unvermögen als Zeugungsfähigen dar. Dafür bringt er auf seiner Trommel eine andere Welt hervor, die der fiktionalen, zur Papier gebrachten gleichkommt. Sein Trommeln ist die künstliche Nachahmung des Zeugungsaktes, wobei er die Welt unter sein Joch zwingen kann, und dem Füllfederhalter, mit dem er seine Erzählung schreibt, kommt dieselbe phallische Funktion zu wie den Trommelstöcken. Das wird an jener Stelle deutlich, da er davon erzählt, wie er Vittlars Version von dem nach Amerika emigrierenden Großvater der Version von dem toten Großvater vorzieht:

Da lobe ich mir doch Vittlars Großväter konservierendes Amerika, das angenommene Ziel, das Vorbild, an dem ich mich aufrichten kann, wenn ich europasatt die Trommel und Feder aus der Hand legen will. (DB 36)

²⁸⁹ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 203.

²⁹⁰ Ebd., S. 204.

Das Schreiben mit dem Füllfederhalter wird hier mit seiner Aktivität auf der Trommel gleichgesetzt. Vor diesem Hintergrund kann Oskar als die *demiurgische* Kraft der Erzählung betrachtet werden. In der gnostischen Lehre stellt der Demiurg als Weltbaumeister den aktiven Teil der Schöpfung dar, indem er seine schöpferische Kraft an der Materie entfaltet. Durch ihn begegnen sich das väterliche Prinzip des himmlischen Lichtes und das mütterliche Prinzip der materiellen Finsternis, und sie stellen die erste erotische Vereinigung dar.²⁹¹ Die Zusammenkettung von Sexualität und dem von Oskar zustande gebrachten künstlerischen Schaffen kommt im Roman in dem Kapitel zum Ausdruck, in dem Oskar über die Narben an Herbert Truczinskis Rücken berichtet. Diese Narben üben eine ganz eigenartige Faszination auf ihn aus und kommen ihm wie ein weiblicher Schoß vor:

Die ersten Berührungen jener Wülste auf dem weiten Rücken des Freundes verhiessen mir schon damals Bekanntschaft und zeitweiligen Besitz jener Verhärtungen, die zur Liebe bereite Frauen kurzfristig an sich haben. Gleichfalls versprachen mir die Zeichen an Herberts Rücken zu jenem frühen Zeitpunkt schon den Ringfinger, und bevor mir Herberts Narben Versprechungen machten, waren es die Trommelstöcke, die mir vom dritten Geburtstag an die Narben, Fortpflanzungsorgane und endlich den Ringfinger versprachen. Doch muß ich noch weiter zurückgreifen: Schon als Embryo, als Oskar noch gar nicht Oskar hieß, verhiess mir das Spiel mit meiner Nabelschnur nacheinander die Trommelstöcke, Herberts Narben, die gelegentlich aufbrechenden Krater jüngerer und älterer Frauen, schließlich den Ringfinger und immer wieder, vom Gießkännchen des Jesusknaben an, mein eigenes Geschlecht, das ich unentwegt, wie das launenhafte Denkmal meiner Ohnmacht und begrenzten Möglichkeiten, bei mir trage. (DB 204-205)

Herbert Truczinskis Rücken stellt dasselbe Reservoir von Potentialität dar wie der weibliche Schoß.

Oskar kann sich an seinen Rücken gar nicht satt sehen und sich an den sich dazu knüpfenden

²⁹¹ Über die Zusammenstellung von Eros und Schöpfung vgl. Peter Sloterdijk/ Thomas H. Macho, *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. Erster Band*, Artemis & Winkler Verlag, 1991, S. 243. Man findet denselben Gedankengang in Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*, in der die Einfühlung in die Musik sich dem armen Spielmann zufolge nur vollzieht, indem man zu einem Verständnis der Art und Weise gelangt, "wie die Kinder Gottes sich verbanden mit den Töchtern der Erde". Vgl. Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, S. 184-221, in: *Grillparzer. Werke. Zweiter Band. Gedichte – Erzählungen – Schriften*, Der Tempel-Verlag, Berlin und Darmstadt 1960, S. 199-200.

Geschichten satt hören. Er findet an seinem Rücken dieselbe Quelle einer heraufzubeschwörenden Erzählung wie auf seiner Trommel. Die Empfängnis einer Erzählung kommt dadurch zustande, daß das weibliche Prinzip von dem männlichen Attribut, sei ein Trommelstock, ein Füllfederhalter oder ein Finger, befleckt wird, und dabei zeichnet sich das männliche Prinzip als die aktive Instanz aus. Den Erzählungen an sich bleibt nur übrig, in Zeit und Raum eingeordnet zu werden. So kann Oskar sogar vor seiner Geburt den Verlauf seines Lebens bestimmen, und in seiner jetzigen Lage kann er ihm noch nicht zugestoßene Ereignisse vorwegnehmen. Er ist wie der Zauberkünstler, der ständig neue Welten hervorzaubern kann, nur stellen die auf der Trommel aktivierten Trommelstöcke seinen Zauberstab dar.

Die Fiktionswelt im Roman kommt dadurch zustande, daß Oskar sie hervortrommelt. Das Trommeln stellt sozusagen die Beschwörungsformel dar, mit der er die Vergangenheit heraufbeschwört. So schreibt er über die oben behandelte Szenerie, in der die Großmutter mitten im Kartoffelacker sitzt:

Es ist gar nicht so einfach, hier, im abgeseiften Metallbett einer Heil- und Pflegeanstalt, im Blickfeld eines verglasten und mit Brunos Auge bewaffneten Guckloches liegend, die Rauchschwaden kaschubischer Kartoffelkrautfeuer und die Schraffur eines Oktoberregens nachzuzeichnen. Hätte ich nicht meine Trommel, der bei geschicktem und geduldigem Gebrauch alles einfällt, was an Nebensächlichkeiten nötig ist, um die Hauptsache aufs Papier bringen zu können, und hätte ich nicht die Erlaubnis der Anstalt, drei bis vier Stunden täglich mein Blech sprechen zu lassen, wäre ich ein armer Mensch ohne nachweisliche Großeltern. (DB 19)

Er versucht, wie ein naturalistischer Maler die Szenerie so wirklichkeitsgetreu wie möglich wiederzugeben. Deswegen wird die Szenerie in Figur und Grund aufgeteilt, wobei auch die Nebenumstände mit einbezogen werden. In der Gestaltpsychologie konstituieren sich die Wahrnehmungsbedingungen nach diesen zwei Kriterien. Die Figur läßt sich nur herausheben, wenn ein Grund, der im Wahrnehmungsmoment ausgeblendet wird, vorhanden ist.²⁹² Oskar legt viel Wert

²⁹² Vgl. Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren*, Kopenhagen 1921, S. 36: "Wenn ein Feld, welches früher als Grund erlebt ist, das erste Mal, wenn es als Figur erlebt wird, überraschend wirken

darauf, "die Rauchschwaden kaschubischer Kartoffelkrautfeuer und die Schraffur eines Oktoberregens" hervorzuheben, die den Grund der beschriebenen Szenerie bilden, weil sie dazu beitragen, die Erzählung in Zeit und Raum einzuordnen. Wesentlich ist dabei nicht, inwieweit die Szenerie sich tatsächlich so abgespielt hat, wie sie von Oskar dargestellt wird, sondern wesentlich ist, daß sie durch sein Trommeln hervorgebracht wird. Er ist der Weltschöpfer, der alle Details der Schöpfung beherrscht. So läßt die Schöpfung sich auch nicht nach einem von Anfang an schon gefaßten Plan realisieren, vielmehr wird der Verlauf der darin statthabenden Erzählung in der Schwebe gehalten, weswegen Oskar über Joseph Wranka schreibt, den der neue Sägemeister Dückerhoff als den Brandstifter Joseph Koljaichek wieder erkennt:

Bevor ich die Flößer nach Wochen ernsthaftester Arbeit von Kijew die Flüsse, den Kanal und endlich die Weichsel bergab kommen lasse, überlege ich mir, ob Dückerhoff sicher war, im Wranka den Brandstifter Joseph Koljaichek erkannt zu haben. (DB 28)

Er hat es zu keiner endgültigen Entscheidung in Bezug auf die Identität Joseph Koljaicheks gebracht, vielmehr wird der Leser bei der Erschaffung der Fiktion spielerisch mit einbezogen. Joseph Koljaichek alias Joseph Wranka hat wie Oskar selbst eine ambivalente Identität. Oskar fabuliert, wie es ihm gelüstet, weswegen der Leser manchmal dem infantilen Hirngespinnst des vielfach dreijährig gebliebenen Knaben zum Opfer fällt. So startet Oskars Inanspruchnahme der mit einem roten Kreuz verzierten Brosche der Schwester Inge eine ganze sich auf die Farbe rot beziehende Assoziationsreihe. Dabei hat Oskar sich im Kleiderschrank der Eltern versteckt, und er beschreibt zunächst diesen Zustand als "Schlaf ohne Traum". Dann erzählt er weiter:

es sei denn, daß sich entfernt ihre Brosche vergrößerte zum, was weiß ich: Fahnenmeer, Alpenglühn, Klatschmohnfeld, bereit zur Revolte, gegen wen, was weiß ich: gegen Indianer, Kirschen, Nasenbluten, gegen die Kämmen der Hähne, rote Blutkörperchen in Sammlung begriffen, bis ein die ganze Sicht bewohnendes Rot einer Leidenschaft Hintergrund bot, die mir damals wie heute zwar selbstverständlich aber dennoch nicht zu benennen ist, weil mit dem Wörtchen rot

kann, beruht diese Wirkung auf der neuen Form, die früher nicht im Bewußtsein gewesen ist, und die man jetzt erlebt [...]"

nichts gesagt ist, und Nasenbluten tut's nicht und Fahnenstoff verfärbt sich, und wenn ich trotzdem nur rot sage, will rot mich nicht, läßt seinen Mantel wenden [...] (DB 178)

Die Brosche wird das Medium seines Fabulierens, und daraus gehen neue, ganz und gar seiner Phantasie entsprungene Welten hervor. Er läßt sich durch seine unmittelbaren Einfälle lenken und erschafft eine Perlenkette von sich mit der Farbe rot assoziierenden Vorstellungen. Damit beschwört er auf einer anderen Ebene im Roman ein darin vorhandenes Leitmotiv herauf, und zwar dadurch, daß die Farbe rot sich mit Joseph Koljaicheks Brandstifterei verbinden läßt und daß dadurch auf die polnische Nationalität angespielt wird – ganz zu schweigen von der die nationalsozialistischen Hakenkreuzfahnen kennzeichnenden roten Farbe.²⁹³ Oskar hat aber, wie er schreibt, keinen Sinn für die rote Farbe, zumal das bloße Wort nichts über die darin verborgene Leidenschaft besagt, vielmehr nimmt er zur Kenntnis, daß das Wort keineswegs die Wirklichkeit widerspiegeln kann, woraus geschlossen werden kann, daß die Fiktion nur eine schwache Wiedergabe der davon dargestellten Wirklichkeit bleibt.

Oskar legt Wert auf die Kontrolle über seine Umgebung. Sein Verhalten auf der Maiwiese, wo er angeblich durch sein Trommeln schließlich die ganze nationalsozialistische Versammlung in seinen Bann zieht, zeugt von einem übermäßigen Bedürfnis danach, den Mittelpunkt zu bilden. Er unterbricht die geplante Kundgebung und stimmt, wie berichtet wird, einen Walzer und später einen Charleston an, womit er die dionysische Auflösung der ganzen Menge verursacht. Wenn er später längst mit seinem Trommeln aufgehört hat und die für die Veranstaltung Zuständigen nach der Ursache der Störung suchen, schreibt er über sich:

Sie fanden Oskar nicht, weil sie Oskar nicht gewachsen waren. (DB 137)

Das hört sich ironisch an, weil seine Fähigkeit, seinen Verfolgern zu entkommen, gerade an seinen knappen Maßen liegt. Oskars Selbstverständnis oszilliert zwischen einem Größenwahn und der Erkenntnis, daß er auf dieser Welt keine großen Leistungen aufweisen kann bzw. will, ja vielmehr danach trachtet, in das Mutterleib zurückzukehren. Oskar vollzieht in der beschriebenen Situation eine

²⁹³ Vgl. Volker Neuhaus, *Günter Grass. Die Blechtrommel. Oldenbourg Interpretationen*, Oldenbourg, München 2000, S. 84.

narzißtische Regression, die der Psychoanalytiker Heinz Kohut als eine "Spiegelübertragung" bezeichnen würde. Die Spiegelübertragung und ihre Vorläufer stellen Kohut zufolge

die therapeutische Wiederbelebung jenes Aspektes einer Entwicklungsphase dar, in der das Kind versucht, den ursprünglich allumfassenden Narzißmus dadurch zu erhalten, daß es Vollkommenheit und Macht in das Selbst verlegt – hier das Größen-Selbst genannt – und sich verächtlich von einer Außenwelt abwendet, der alle Unvollkommenheiten zugeschrieben werden [...]²⁹⁴

Das Selbst faßt sich selbst als vollkommen auf, und in dem Maße wie es seine eigene Unzulänglichkeit erlebt, ist dies auf die Umgebung zurückzuführen. Es ist die Wiederherstellung jener archaischen Verschmelzung mit der Mutter, die Freud als den primären Narzißmus bezeichnet, wobei das Kind als der Mittelpunkt der Schöpfung behandelt wird. So beschreibt Freud die auf das Kind von den Eltern übertragene Vollkommenheit als die Wiederherstellung von deren eigenem aufgegebenen Narzißmus:

Krankheit, Tod, Verzicht auf Genuß, Einschränkung des eigenen Willens sollen für das Kind nicht gelten, die Gesetze der Natur wie der Gesellschaft vor ihm haltmachen, es soll wirklich wieder Mittelpunkt und Kern der Schöpfung sein. *His Majesty the Baby*, wie man sich selbst dünkte.²⁹⁵

Oskar behauptet von sich, daß er durch sein Trommeln die Menge verführt und Macht darüber ausübt, und er täuscht vor, daß die Menge zu seinen Rhythmen tanzt. Aber es stellt sich die Frage, inwieweit der geschilderte Auftritt auf der Maiwiese der Wahrheit entspricht. Auf der einen Seite ist man versucht, die Szene als Oskars Entlarvung der suggestiven Mittel des Nationalsozialismus zu deuten, auf der anderen Seite darf man aber dabei nicht vergessen, daß Oskar laut seiner Schilderung dieselbe Suggestion ausübt wie die nationalsozialistischen Paraden. Er erweckt aus seinem Sitz unter

²⁹⁴ Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1988, S. 130.

²⁹⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, S. 37-68, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 57.

der Tribüne solche Aufregung unter den Versammelten, daß sie sich dem gemeinsamen Rausch hingeben, wie das bei den nationalsozialistischen Paraden der Fall war. Freud hat das Phänomen in seiner Schrift *Massenpsychologie und Ich-Analyse* beschrieben, und ihm zufolge stellt das Phänomen die Vernichtung der Ich-Ideale des einzelnen Menschen zugunsten eines äußeren Ideals dar: *“Das Objekt hat sich an die Stelle des Ichideals gesetzt.”*²⁹⁶ Vor diesem Hintergrund könnte geschlossen werden, daß Oskar den Leser in einen ähnlichen Bann zieht. Er täuscht vor, die wahre Geschichte zu erzählen, aber in Wirklichkeit sind seine phantastischen Berichte seinem Größen-Selbst entsprungen. Seine wahre Natur hält er unter einer Tribüne versteckt, aus der er neue Welten erschafft, wie es ihm gelüstet. Dieses Bedürfnis nach Allmacht findet sich wieder in der von Oskar postulierten Fähigkeit, Glas zu zersingen. Im Anschluß auf den Bericht über die auf der Maiwiese unterbrochene Kundgebung schreibt er darüber:

Mein Werk war also ein zerstörisches. Und was ich mit der Trommel nicht klein bekam, das tötete ich mit meiner Stimme. (DB 140)

Die Stimme hat dieselbe eingreifende Funktion wie die Trommel. Oskar kommt auf die Idee, nachts in die Stadt zu gehen und die Schaufenster der Läden zu zersingen. Dabei will er die Vorbeipassierenden der Versuchung aussetzen, unbemerkt eine Ware aus den Ausstellungsregalen zu stehlen. Dieses Verhalten spiegelt seine Lust an dem von ihm gelenkten Arrangement wider, wobei die Vorbeipassierenden meistens nach einem von ihm vorhergesehenen Muster agieren. Man kann zurecht behaupten, daß Oskars Glaszersingen *“die Reichskristallnacht [...] [präludivert]“* und daß das Verhalten der Vorbeipassierenden *“die Naziattacken gegen den jüdischen Handel [signalisiert]“*²⁹⁷, aber diese Handlungen können auch als das Ergebnis einer sich während des Schreibens vollziehenden grandiosen Selbstinszenierung durch Oskar gedeutet werden. Oskar will in der Fiktion die von ihm ersehnte Allmacht realisieren und seinen Einfluß auf die Umgebung demonstrieren. Somit wird Oskar symptomatisch für die für die Nazi-Zeit charakteristische Suche nach Zugehörigkeit zu

²⁹⁶ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. 61-134, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 106.

²⁹⁷ Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der “Blechtrommel“ und der “Danziger Trilogie“*, S. 34.

einer Masse, wobei Menschen einer von *einem* Menschen ausgedachten zerstörerischen Ideologie zum Opfer fallen, aber die Verführung durch Oskar vollzieht sich auf der Erzählebene des Romans, indem der Leser dazu veranlaßt wird, seinen Geschichten zu glauben.

Oskars Selbstdarstellung vollzieht sich also im Zeichen der Zweideutigkeit. Man kann nicht klar herleiten, inwieweit er ein Gegner oder ein Vertreter des Nationalsozialismus ist. Er zeichnet sich sowohl als die ihn entlarvende als auch die seine Massenpsychologie bejahende Instanz aus. Diese Zweideutigkeit kennzeichnet auch die Charakteristika, mit denen er seine eigene Person versehen hat. Bei seiner Geburt hat er schon seine Entwicklung vollendet, und ihm ist im Prinzip nichts mehr beizubringen:

Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur bestätigen muß. (DB 45)

Oskar ist ein Gotteskind, dessen Lebenswandel schon von der Geburt an festgelegt ist. Er ist ein von den überirdischen Mächten Erwählter. Er bezieht sich auf das Mitwirken der überirdischen Mächte, als er im Anschluß darauf, Goethes Selbstdarstellung in *Dichtung und Wahrheit* parodierend²⁹⁸, die Stellung der Planeten bei seiner Geburt beschreibt:

Es war in den späten Septembertagen. Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau. Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend, durch die Nacht. Merkur machte mich kritisch, Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben. Im Haus des Aszendenten stieg die Waage auf, was mich empfindlich stimmte und zu Übertreibungen verführte. Neptun bezog das zehnte, das Haus der Lebensmitte und verankerte mich zwischen Wunder und Täuschung. Saturn war es, der im dritten Haus in Opposition zu Jupiter mein Herkommen in Frage stellte. (DB 46-47)

²⁹⁸ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinen Leben Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Band IX. Autobiographische Schriften. Erster Band*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1967, S. 10: "Am 28. August 1749, mittags mit den Glockenschläge zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig: nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolge konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen war."

Wie Goethe hegt Oskar ein ausgesprochenes Interesse für seine überirdische Bestimmung. Er will gerne seine Natur vor dem Hintergrund einer überirdischen Tatsache erklären. Dabei kann er nicht umhin, dem Leser bei derselben Gelegenheit einige Auskünfte über die wahre Konstitution seines Wesens mitzuteilen, wobei sich herausstellt, daß er zu Übertreibungen neigt und daß die von ihm erdachten Ideen sich zwischen Wunder und Täuschung befinden. Oskars Leben entfaltet sich vor dem Hintergrund einer Imitation des großen Meisters, und er will dieselbe Gratwanderung zwischen Dichtung und Wahrheit vollziehen wie Goethe, was sich insofern als erfolgreich erweist, als ihm gelingt, einen – wie aus der obigen Analyse hervorgeht – wenn nicht den tatsächlichen Ereignissen entsprechenden, so doch immer noch *authentischen* psychologischen Mechanismus zum Ausdruck zu bringen. Oskars Geburt wird als ein Willensakt geschildert. Oskar wird nicht bloß geboren, sondern er entscheidet sich dafür, geboren zu werden:

Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles, was das Kolonialwarengeschäft betraf, schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama jedoch zu gegebener Zeit, also anläßlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen. (DB 47)

Es wird eine dem Schisma in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ähnliche Konflikt zwischen den engen Rahmen einer merkantilen Welt und den Künstlerträumen eines Sohnes entworfen.²⁹⁹ Oskar will nichts von dem väterlichen Wunsch wissen, daß er das Kolonialwarengeschäft erben soll, dafür fühlt er sich um so mehr von der von der Mutter zu seinem dreijährigen Geburtstag in Aussicht gestellten Blechtrommel gereizt, in das Leben einzutreten. Die Blechtrommel vergegenständlicht sozusagen seine Berufung im Leben.

Außer Goethe äußert sich die andere Seite von Oskars Persönlichkeit durch seine Identifikation mit teuflischen Figuren, und dabei bildet vor allem Rasputin das dämonische Gegengewicht zu Goethe. Oskar sucht Frau Scheffler auf, damit sie ihm das Lesen beibringen soll, und in der

²⁹⁹ Vgl. Per Øhrgaard, *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagener Germanistische Studien. Band 7. Institut for germansk filologi 1978, S. 53-54.

Schefflerschen Heimat findet er neben Goethes *Wahlverwandtschaften* ein Buch über Rasputin und sein Verhältnis zu den Frauen. Oskar berichtet über die von ihm und Rasputin gebildete Antithese zu Goethe:

Der Goethe hätte, hättest du, Oskar, zu seiner Zeit getrommelt, in dir nur Unnatur erkannt, dich als die leibhaftige Unnatur verurteilt und seine Natur – die du schließlich immer, selbst wenn sie sich noch so unnatürlich spreizte, bewundert und angestrebt hast –, sein Naturell hätte er mit übersüßem Konfekt gefüttert und dich armen Tropf wenn nicht mit dem Faust, dann mit einem dicken Band seiner Farbenlehre erschlagen. (DB 99)

Goethe erhebt sich über die geistige Ebene, auf der Oskar sich befindet. Oskar sehnt sich insgeheim nach der von Goethe vertretenen Vollkommenheit, auch wenn er diese Vollkommenheit gewöhnlich verachtet, denn der Goetheschen Auslegung der Welt zufolge wäre Oskar die Verkörperung der schiereren Materialität, weswegen Goethe ihn zu den teuflischen Regionen der Schöpfung gerechnet hätte. Wortspielerisch malt er aus, wie Goethe ihn mit einem Exemplar seiner Farbenlehre erschlagen würde, weil er ihn schließlich nicht mit dem Faust hätte erschlagen können. In diesem Wort kontaminieren sich sowohl die Vorstellung des berühmten Goetheschen Werkes, das in diesem Roman eine vordergründige Rolle spielt, als auch die Vorstellung einer geballten Hand. Goethes *Faust* bildet trotz des erwähnten Unterschiedes zwischen Oskar und Goethe einen gemeinsamen Nenner. Rasputin und Goethe bilden somit die zwei Polen, an denen sich Oskar orientiert, und sie bilden für ihn zwei ebenbürtige Prinzipien, auch wenn Frau Scheffler und die seiner Unterricht beiwohnende Mutter dem Rasputin verfallen sind und durch Oskars Rasputinlektüre erotisch erregt werden. Oskar schreibt über das Kostüm, das ihm Frau Scheffler einmal genäht hat und das diese zwei Prinzipien vereinigen soll:

Welch weiteres Glück, daß Frau Scheffler, womöglich auf mein Drängen hin, mir ein Kostüm zuschnitt, nähte, schließlich verpaßte, das biedermeierlich und wahlverwandt genug heute noch in meinem Fotoalbum den Geist Goethes beschwört, von meinen zwei Seelen zeugt, mich also mit

einer einzigen Trommel in Petersburg und Weimar gleichzeitig zu den Müttern hinabsteigen, mit Damen Orgien feiern läßt. (DB 104)

Oskar findet seine Doppelnatur in diesem Kostüm bestätigt. Es versinnbildlicht sowohl seine Sehnsucht nach Goethes Perfektibilität als auch den Rasputin kennzeichnenden irdischen Trieb. Oskar zitiert, ohne eine Miene zu verziehen, die berühmte faustische Klage "Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust..."³⁰⁰, in der Faust sowohl von seinem stofflichen als auch von seinem geistigen Trieb erzählt. Oskar fühlt sich in diesem Kostüm sowohl in Goethes als auch Rasputins Universum zu Hause, und er kann sowohl zu den Müttern in Goethes *Faust* hinabsteigen als auch an den von Rasputin in Petersburg betriebenen Orgien mit Damen teilnehmen. Ironischerweise stellen die Mütter in Goethes *Faust*, wie schon gezeigt worden ist, ein dämonisches Prinzip dar, weswegen Oskars Aussage dieselbe Ambivalenz beinhaltet wie die Darstellung seiner eigenen Person. Oskar verehrt Goethe, insofern als er sich auf seinen *Faust* bezieht, aber indem gerade auf die Mütter angespielt wird, bringt er, angesichts der zwei erotisch erregten Frauen, eine genauso dämonische Kraft ins Spiel. Die zwei Figuren, Goethe und Rasputin, verkörpern die schöpferische Kraft Oskars, die gerade durch die Gegenüberstellung der zwei von ihnen bezeichneten Prinzipien zustande gekommen ist. Bei der Abreise von Danzig, da Oskar von der Theatertruppe mitgenommen wird und sich entscheidet, Goethe und Rasputin als Lektüre mitzunehmen, schreibt er über die zwei Figuren, die mit den zwei von Nietzsche behandelten Prinzipien, Apollon und Dionysos, gleichgesetzt werden:

Wenn Apollo die Harmonie, Dionysos Rausch und Chaos anstrebte, war Oskar ein kleiner, das Chaos harmonisierender, die Vernunft in Rauschzustände versetzender Halbgott, der allen seit Zeiten festgelegten Vollgöttern außer seiner Sterblichkeit eines voraus hatte: Oskar durfte lesen, was ihm Spaß machte; die Götter jedoch zensieren sich selbst. (DB 383)

Oskar realisiert Nietzsches Vision, die lautet:

³⁰⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, S. 57.

Dionysos redet die Sprache des Apollo, Apollo schließlich die Sprache Dionysos: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.³⁰¹

Er vollzieht die Synthese des dionysischen Chaosdrangs und des apollinischen Formwillens. Er erschafft aus dem Chaos Form und bildet einen auf diesen zwei Prinzipien beruhenden Ausdruck. So kommen seine Eigenschaften tatsächlich denjenigen des Demiurgen Jahwe im Alten Testament gleich, der sowohl die Schöpfung der Welt als auch deren Zerstörung durch die Sintflut im ersten Buch Mose inszeniert. Er versieht sich mit derselben überweltlichen schöpferischen Allmacht eines Gottes, aber er fällt zugleich seinen Launen anheim, wenn sich die Schöpfung nicht entsprechend seinem Willen entwickelt. Jahwe glaubt, daß er allmächtig ist und hat keine Ahnung von dem größeren Gott außerhalb seiner Sphäre. Deswegen nimmt er je nach seiner Laune verschiedene Gestalten an und kann sowohl als gutherziger Schöpfergott als auch als wütender Rachegott hervortreten.³⁰² So bleiben Rasputin und Goethe für Oskar im größten Teil des Romans zwei feste Orientierungspunkte. Als Oskar aber nach dem Tod des Vaters krank wird, hat er eine die ganze Schöpfung umfassende Vision, in der er sich in einem Karussell befindet und in der er sowohl Rasputin als auch Goethe als die Karussellbesitzer erlebt:

[...] und jedes Mal, wenn mich mein Hirsch – ich glaube heute noch, daß ich auf einem Hirsch saß – an unserem Vaterunser und Karussellbesitzer vorbeitrug, bot er ein anderes Gesicht: Das war Rasputin, der die Münze für die nächste Rundfahrt lachend mit seinen Gesundbeterzähnen biß; das war der Dichterst Goethe, der aus feinbesticktem Beutelchen Münzen lockte, die auf den

³⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Erster Band. Werke in Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 120.

³⁰² Jahwe ist der ursprüngliche Name des Gottes Israels, der die Schöpfung der Welt vorsteht. Die Bedeutung des Wortes ist unklar, aber es bedeutet vielleicht "Er ist" oder "Er läßt werden". Vgl. das Zweite Buch Mosis 3, 14. In der jüdischen Religion wird der Name vermieden und an deren Stelle tritt die Anredeform Adonai [hebr. "mein Herr"], auf griechisch Kyrios, auf lateinisch Dominus, und in Luthers Übersetzung heißt das Wort "Herr". Der gnostischen Lehre zufolge ist Jahwe nicht mit dem wahren Gott identisch, vielmehr wird er zu den niedrigen, ja sogar dämonischen Bereichen gerechnet. Er ist ein gewaltsamer und gefährlicher Gott, der sehr launenhaft auf das Tun und Lassen der Menschen reagiert, und er duldet nicht, daß die Menschen andere Götter verehren. Deswegen tritt er sowohl als erhabener Schöpfergott als auch als wütender Destruktionsgott auf. Vgl. Mircea Eliade, *Histoire de croyances et des idées religieuses. 2. De Gautama Boudda au triomphe du christianism*, S. 355 ff. Vgl. ferner *Gads danske bibelleksikon, I-O*, G. E. C. Gads Forlag, København 1982, S. 55-57.

Vorderseiten alle sein geprägtes Vaterunserprofil zeigten, und wieder Rasputin rauschhaft, danach Herr von Goethe, gemäßigt. (DB 490-491)

In dieser Vision entledigt Oskar sich seiner Identifikation mit Rasputin und Goethe, und er sieht sich darin mit den sein bisheriges Leben lenkenden Figuren konfrontiert. Die zwei Figuren fließen zusammen, und die von ihnen versinnbildlichten Eigenschaften gleichen sich aus. Es wird parodistisch auf den Topos des Lebenskarussells angespielt, wobei der Karussell den Gang des Lebens versinnbildlichen soll. Oskar ist in diesem Traum im Begriff, einen Sprung in ein neues Stadium seines Lebens zu vollziehen, das schließlich kraft seines Wachstums im Güterwagen den neuen Weg Deutschlands 1945 zu politischer und menschlicher Durchschnittlichkeit symbolisieren soll.³⁰³ Das Bedürfnis nach Grandiosität, gekoppelt mit Oskars unverkennbarer Zugehörigkeit zu den niedrigsten Wesen der Schöpfung, findet sich aber wieder in seiner Jesus-Identifikation, indem im Roman auch nahe gelegt wird, daß er ein Satanskind ist. Er verachtet die Ergebenheit vor den christlichen Ikonen, wenn er entweder von seiner Mutter oder Maria in die Kirche mitgeschleppt wird, aber er hat eine enge Verbundenheit mit der Jesus-Figur, wenn er seine eigene einzigartige Rolle auf der lokalen bzw. historischen Weltbühne hervorheben soll. So betrachten die Stäuber ihn als ein Maskottchen, und er betrachtet sich seinerseits als ein Führer, der sich Schüler angenommen hat. Die Stäuber bewundern seine Kunst bei den Aktionen, wenn er Glas zersingt, und er gibt sich der Täuschung hin, im Mittelpunkt zu sein. Als es zum Prozeß gegen die Stäuber kommt, nennt er es "den zweiten Prozeß Jesu" (DB 453), wobei auf die Leidensgeschichte Christi angespielt wird. Aber er kommt wegen der ihm zugeschriebenen Kindlichkeit um eine Verurteilung herum, weswegen er vom Prozeß schreibt, daß er "mit meinem und so auch mit Jesu Freispruch endete" (DB 453). Als der Feigling, der er ist, entgeht er wie immer seinem Schicksal. Am Romanschluß macht es Vittlar zu seinem dreißigjährigen Geburtstag nahe liegend für ihn, im Anstaltsbett Anhänger zu sammeln:

"Als Jesus dreißig Jahre zählte, machte er sich auf und sammelte Jünger um sich." (DB 694)

³⁰³ Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 41.

Oskar soll wie Jesus eine Gefolgschaft bilden. Man kann nur raten, ob das ihm je gelingt, aber man könnte behaupten, daß die Leser, die seine wiedererzählten Geschichten für bare Münze nehmen, eine Art Gefolgschaft wird.

Die Trommel bildet den ganzen Roman hindurch das dem Leser vorgetäuschte Medium der zustande gebrachten Fiktion. Zwar versucht Oskar, sich über seine permanente Kindheit hinwegzusetzen, und gibt bei der Beerdigung des Vaters sein Trommeln auf, aber er fängt wieder zu trommeln an, als er später zusammen mit dem Freund Klepp ein Jazzorchester bildet. Es stellt sich heraus, daß die deutsche Bevölkerung der Restaurationszeit nach dem Krieg keineswegs die deutsche Vergangenheit aufarbeiten kann, aber im Zwiebelkeller, in dem Oskar mit seinem Jazzorchester spielt, kann sie ihre aufgesparten Emotionen freien Lauf lassen. Man kann zurecht diese Satire gemäß der von Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem Buch *Die Unfähigkeit zum Trauern* aufgestellten Theorie deuten, daß von einer kollektiven Verdrängung die Rede ist, die sich als eine Verleugnung der jüngsten Vergangenheit äußert.³⁰⁴ So hat das Publikum im Zwiebelkeller die Möglichkeit, anhand des von einer Zwiebel hervorgerufenen Tränenflusses über die Vergangenheit auszuweinen, worauf Musik vom Orchester gespielt wird, die den hervorgerufenen Schmerz lindern soll. Oskar entdeckt bei dieser Gelegenheit die therapeutische Wirkung seines Trommelns:

Doch gehörte Oskar zu den wenigen Glücklichen, die noch ohne Zwiebel zu Tränen kommen konnten. Meine Trommel half mir. Nur weniger, ganz bestimmter Takte bedurfte es, und Oskar fand Tränen, die nicht besser und nicht schlechter als die teuren Tränen des Zwiebelkellers waren. (DB 635)

Die Trommel hat dieselbe therapeutische Wirkung wie die Zwiebeln, und Oskar kann darauf seiner eigenen verlorenen Zeit auf die Spur kommen. Dabei wird ihm klar, daß er auf diese Art und Weise das Publikum in seinen Bann ziehen und daß er es in eine Ekstase versetzen kann:

Alte Wege trommelte ich hin und zurück, machte die Welt aus dem Blickwinkel eines Dreijährigen deutlich, nahm die zur wahren Orgie unfähige Nachkriegsgesellschaft zuerst an die Leine, was

³⁰⁴ Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 112- 113.

heißen soll, ich führte sie in den Posadowskiweg, in Tante Kauers Kindergarten, hatte sie schon soweit, daß sie die Unterkiefer hängenließen, sich bei den Händchen nahmen, die Fußspitzen einwärts schoben, mich, ihren Rattenfänger erwarteten. (DB 639)

Der Roman bringt an dieser Stelle das ganze darin vorhandene ästhetische Projekt zur Entfaltung. Ein dreijährig geliebener Junge führt die Menge in sein einfältiges Universum ein, das anhand des von ihm hervorgebrachten Trommelns zustande kommt. Oskar bezieht sich damit auf eine frühere Geschichte im Roman, und zwar auf die die Geschichte von Tante Kauer im Kindergarten, die die Kinder entlang einer Leine hinter sich marschieren ließ, nur verkörpert Oskar in diesem Zusammenhang den Führer, ja er wird sogar als ein *Verführer* dargestellt. Die von ihm hervorgebrachte Welt stellt eine jedem Menschen geläufige Vorkriegswelt her, die im Nachkriegsdeutschland aber hinter einem Schleier nicht endgültig vom Kulturkollektiv zur Kenntnis genomener Ereignisse verborgen bleibt. Er malt sie nach einem eigensinnigen Plan aus, so daß sie nicht so hervortritt, wie sie schon zu dem damaligen Zeitpunkt und künftig in den Geschichtsbüchern dargestellt wird bzw. werden wird, vielmehr legt er eine einfühlsame, seine persönlichen Eindrücke wiedergebende Strategie an den Tag, was auch mit sich führt, daß er seine eigene omnipotente Rolle hervorhebt. So befindet sich der Ausdruck im Bereich zwischen Wahrheit und Lüge. Auf der einen Seite wird die Welt von der unschuldigen Perspektive eines Kindes wiederhergestellt, auf der anderen Seite lebt sich das grandiose Selbst Oskars durch die Fiktion aus, wobei er sich auch Eigenschaften zuschreibt, die er vielleicht gar nicht hat. Sein Selbstverständnis oszilliert zwischen der naiven Konzeption der Welt durch ein dreijähriges Kind und dem einsichtsvolleren Standpunkt einer reiferen Stufe, so wie der Ausdruck im Roman überhaupt zwischen dem Standpunkt eines Dreijährigen und demjenigen eines Dreißigjährigen oszilliert. Die Wiederbelebung der Vergangenheit gestaltet sich als eine auf der Trommel *meditativ* hervorgerufene Wiederherstellung einer einmaligen Situation, die durch das Trommeln vergegenwärtigt wird. Es ließe sich von einer *Sublimierung* einst stattgefundener Situationen reden, in die sich die Zuhörer unter dem Vorwand, daß sie künstlerisch erschaffene Gestaltungen darstellen, an denen sie sich laben können, einfühlen können.³⁰⁵ Der Ausdruck bleibt

³⁰⁵ Sublimierung bedeutet eigentlich Erhöhung oder Verfeinerung und bezeichnet die Umwandlung fester Stoffe in eine dünnere Substanz. Im konkreten Fall werden die historischen Situationen in Trommelschälle umgewandelt, die das Publikum in die kollektiv bekannte Vergangenheit

irgendwo in der Schweben, wobei die Zuhörer die Konturen einer entschwundenen Zeit zur Kenntnis nehmen, aber sie brauchen sich nicht um die historischen Konstellationen zu kümmern, die eine Reflexion über das Verhältnis von Ursache und Wirkung in sich schließen würde. So ließe sich die relativ unbeschwerter Entstehung des von Oskar zustande gebrachten Ausdruckes vor dem Hintergrund der tatsächlich vorhandenen Tragik in der von ihm behandelten Epoche erklären. Er erschafft eine unvollständige Erzählung über seine eigene Vergangenheit, in der sich die erzählte Zeit und die historische Zeit zwar überschneiden, aber der Ernst der letzteren gar nicht zum Ausdruck kommt. Hinter dieser Oberfläche steckt natürlich die Tragik, was sich von den Reaktionen des Publikums ablesen läßt. Es ahnt den Kometenschweif der unerzählten, aber immer noch darin mit enthaltenen Geschichten.³⁰⁶ Diese Wirkung übt der Roman auch auf den Leser aus, der sich zunächst von Oskars Froschperspektive verführen läßt, der aber dem tragischen Bewußtsein des den Roman hervorbringenden Künstlers auf die Spur kommt. Oskar hält seine Virtuosität auf der Trommel aufrecht, und am Romanschluß, wo er den Freund Vittlar erzählen läßt, läßt er angeblich die polnische Kavallerie hervortrommeln, um dem von dem polnischen Postamt entflohenen Viktor zu Hilfe zu kommen, der endgültig in Düsseldorf von zwei Henkern wegen seiner Beteiligung 1939 an deren Verteidigung zur Rechenschaft gezogen wird:

Mag sein, daß der Mond nachhalf, daß Trommel, Mond und die brüchige Stimme des kurzsichtigen Viktor gemeinsam so viele berittene Rosse aus dem Boden stampften: Hufe donnerten, Nüstern schnaubten, Sporen klirrten, Hengste wieherten, Hussa und Heissa ... nichts davon, nichts donnerte, schnaubte, klirrte, wieherte, nicht Hussa, nicht Heissa schrie es, sondern glitt lautlos über die abgeernteten Felder hinter Gerresheim, war dennoch eine polnische Ulanenschwadron, [...] (DB 690)

zurückversetzen, aber die auf der Trommel hervorgebrachten Situationen sind dem von der Gegenwart damit verbundenen Grauen enthoben. Der apollinische Oskar wandelt das dionysische Chaos der unaufgearbeiteten Vergangenheit in neue dem Publikum ertragbare Gestaltungen um.³⁰⁶ Diese Metapher verdanke ich Nietzsche, der in der *Geburt der Tragödie* über Euripides' Rezeption der äschyleischen Tragödie schreibt: "Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der sich ins Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien." Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Erster Band. Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 69.

Wieder wird mit der Fiktion gespielt, und der stellvertretende Erzähler versucht zunächst, eine naturalistische Beschreibung der Kavallerie vorzutäuschen, indem er die gewöhnlichen, eine Kavallerie begleitenden Laute beschreibt, worauf er diese Darstellung zurückzieht und deren gespensterartiges Auftauchen hervorhebt.

In der dargestellten Situation spielt Oskar mit seinen Trommelstöcken eine zentrale Rolle, und er ruft Wunder hervor, wo man sie gar nicht erwarten sollte. Er tritt im doppelten Sinne als ein Demiurg hervor: er läßt eine andere Person eine Geschichte über sich erzählen, in der er aber immer noch im Mittelpunkt steht, und er beweist noch einmal die Omnipotente Kraft seines Tummelns. Oskar ist zu diesem Zeitpunkt eine erloschene Person, der nicht länger von sich behaupten kann, daß er Glas zersingen kann, aber er kann immer noch phantastische Geschichten über sich kreieren, weswegen ein überstiegener Bericht wie der obige zustande kommt.

Krieg und Komik

Die Annäherung an die historischen Fixpunkte durch den demiurgischen Oskar vollzieht sich als die Wiederbelebung einer sehr begrenzten, durch die persönlichen Bedürfnisse und Einfälle Oskars gekennzeichneten Perspektive. Er nimmt nicht den Ernst der Lage zur Kenntnis, oder ihm sind nicht deren weitreichende Konsequenzen verständlich. Er verfolgt seine eigenen Ziele und wird besonders nicht davon beeindruckt, daß ein männlicher Familienmitglied stirbt, ja er trägt sogar dazu bei, dessen Tod zu veranlassen. Zwar hat er, wie er schreibt, schlechtes Gewissen darüber, Jan Bronski bei der Verteidigung des polnischen Postamtes verraten zu haben, aber man soll dabei mit in Betracht ziehen, daß Oskar mit seiner Schuld kokettiert. Wie er bei einer Begegnung mit dem Meister Bebra und der Signora Roswitha, da er seine eigene Schuld am Tod der Mutter hervorheben will, pointiert, hat er, was seine Schuld betrifft, einen Hang zu Übertreibungen:

Ich übertrieb reichlich, wollte womöglich Signora Roswitha beeindrucken. Es gaben schließlich die meisten Leute Matzerath und besonders Jan Bronski die Schuld am Mamas Tod. Bebra durchschaute mich. (DB 196)

Er täuscht eine Schuld vor, die er gar nicht hat. Die Schuldgefühle sollen vor dem Hintergrund seines omnipotenten Wesens verstanden werden, wobei er glaubt, an jedem eintreffenden Vorfall beteiligt gewesen zu sein. So finden die dargestellten historischen Kriegshandlungen am Rande der von Oskar entworfenen Schilderung statt, und daraus lassen sich keine persönlichen Konsequenzen für ihn ziehen. Er wohnt ihnen gemäß dem im Roman vorhandenen Welttheatermotiv bei, wobei die Ereignisse als ein sinnloses und undurchsichtiges Vorgehen auf der weltlichen Theaterbühne betrachtet werden. So schreibt Irene Pieper über das Welttheatermotiv im modernen Kunstwerk:

Die Welttheatermetapher ist mithin weniger von einem festgefügtten Geschichtsbild her zu verstehen. Vielmehr erweist sie sich gerade dort als aussagekräftig, wo ein solches fehlt, erarbeitet wird, erschüttert oder zur Diskussion gestellt ist.³⁰⁷

Es fehlt das Vorhandensein eines im Voraus festgelegten geschichtlichen Telos, durch den der Sinn der erlebten Ereignisse bestimmt werden kann. So werden die historischen Ereignisse in der *Blechtrommel* in Komik aufgelöst. Der im Roman wahrgenommene Schrecken geht von anderen, nicht unmittelbar auf die geschichtliche Lage zurückführbaren Ereignissen aus, die aber *symptomatisch* für die Ereignisse auf der geschichtlichen Arena sind. Der Künstler kann einfach nicht den damit verbundenen Schrecken wiedergeben, und deswegen muß er seine Zuflucht zu anderen narrativen Mitteln nehmen, um das Trauma zum Ausdruck zu bringen. Deswegen lacht man über die Perspektive, aus der Oskar die Wirklichkeit schildert, aber man kommt sich zugleich darüber ins Klare, daß die offizielle Wirklichkeit nicht außer Acht gelassen worden ist. Wolfgang Kayser schreibt über die Freiheit und Heiterkeit, die sich mit dem Grotesken verknüpfen:

³⁰⁷ Irene Pieper, *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmansthal und Else Lasker Schöler*, Duncker & Humblot, Berlin 2000, S. 17-18.

Bei aller Ratlosigkeit und allem Grauen über die dunklen Mächte, die in und hinter unserer Welt lauern und sie uns entfremden können, wirkt die echte künstlerische Gestaltung zugleich als heimliche Befreiung. Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfaßbare zur Rede gestellt.³⁰⁸

Die groteske Darstellung ermöglicht, daß das Unheimliche festgehalten werden und daß man den Abgrund hinter der Oberfläche wahrnehmen kann. Obwohl die Darstellung absurd wirkt, ist man dem Schrecken auf die Spur gekommen. Deswegen geht in der Analyse der *Blechtrommel* zunächst darum, die die historischen Fixpunkte kennzeichnende komische Erzählweise zu erläutern, um darauf den im Roman verborgenen Schrecken aufzufinden. Zu behandeln sind die Szene, in der die Verteidigung des polnischen Postamtes geschildert wird, die Szene, in der der Besuch der Theatertruppe bei dem Atlantikwall sich ereignet, der gerade am Tag vor der Invasion durch die Alliierten stattfindet, und nicht zuletzt die Szene, in der die Invasion Danzigs durch die Russen geschildert wird. In diesen Szenen kreuzen sich die von Oskar persönlich entworfene Geschichte und die offiziell gewichtigen Ereignisse, womit eine Verknüpfung zwischen den offiziellen geschichtlichen Ereignissen und den persönlichen Erlebnissen Oskars nahegelegt wird.³⁰⁹

Die Ereignisse, die den Anfang des zweiten Weltkriegs bezeichnen, sind aus Oskars Perspektive ganz banal. Oskar hat seine Blechtrommel zerschlagen und ist auf der Suche nach jemandem, der sie reparieren kann. Deswegen hat er sich entschieden, seinen angeblichen Vater, Jan Bronski, in der Erwartung, daß er ihn zum fingerfertigen Hausmeister Kobyella bringen kann, aufzusuchen, und findet ihn bei der Straßenbahnhaltestelle, von der er sich in der Straßenbahn zusammen mit ihm auf dem Weg zum polnischen Postamt begibt. Es heißt von dieser Straßenbahnfahrt:

Es hätte diese Straßenbahnfahrt zu einer ungestörten Freudenfahrt werden können, wäre es nicht der Vorabend des ersten September neununddreißig gewesen, [...] (DB 253)

³⁰⁸ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, S. 139.

³⁰⁹ Hanspeter Brode zufolge ist Oskar ein "rasender Reporter", der "an den heißesten Punkten präsent gehalten wird". Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 28.

Dieser Abend ist der Vorabend des Zweiten Weltkriegs, also der Tag vor der Besetzung Polens durch das nationalsozialistische Regime Deutschlands, wobei deutsche Truppen die deutsch-polnische Grenze überqueren und Polen unter deutsche Herrschaft bringt. Die Besetzung Danzigs erfolgt dann durch zwei Polizeiregimenter, ein SS-Bataillon und Truppen aus der Marine, die schon in der Stadt zugegen waren, und es findet zwischen ihnen und den Polen schwere Kämpfe statt, vor allem um das polnische Postamt, in dem Oskar sich zusammen mit Jan Bronski verschanzt.³¹⁰ So beschreibt Oskar Jan Bronskis Zustand schon in der Straßenbahn so:

Oskar hatte seinen mutmaßlichen Vater noch nie so schwitzen sehen, ausgenommen die zwei- oder dreimal, da er ihn mit seiner Mama auf der Chaiselongue beobachtet hatte. (DB 253)

Er setzt Jan Bronskis offensichtliche Nervosität wegen des bevorstehenden Kampfes mit dem Beischlaf mit seiner Mutter gleich. Eine deutlich aus den Rahmen der konkreten Situation fallende Erscheinung wird also ins Spiel gebracht, um den Zustand Jan Bronskis zu beschreiben. Nachdem Oskar sich zusammen mit Jan Bronski im Postamt eingefunden hat, legt er sich in einen Wäschekorb voller Briefe hinein und wird erst aus seinem Schlaf durch die den Ausbruch der Kämpfe ankündigenden Schüsse erweckt. Er stellt darauf fest, daß es "zwanzig nach vier" (DB 260) ist, womit auf Hitlers Rede im Reichstag "Seit 5 Uhr 45 wird jetzt zurückgeschossen"³¹¹ angespielt wird. Der Kampf um das polnische Postamt wird aus der absolut unheroischsten Perspektive geschildert, indem Jan Bronski, auf den Oskar bei der Straßenbahnhaltestelle gestoßen ist, sich eigentlich auf der Flucht befunden hat, um dem bevorstehenden Kampf zu entkommen, aber plötzlich ist ihm trotzdem eingefallen, umzukehren und sich seinem Schicksal zu fügen. Jan Bronskis Verhalten während der ganzen Verteidigung des Postamtes mutet komisch an, weil er die Situation genauso unpraktisch handhabt, wie es von ihm zu erwarten wäre. Er wird wegen seiner Hilflosigkeit von seinen polnischen Landsleuten verschimpft, er rafft sich jedoch auf und nimmt an den Kampfhandlungen teil, indem er versucht, das ihm zur Verfügung gestellte Gewehr abzurücken:

³¹⁰ Vgl. *Deutschland im zweiten Weltkrieg. Vorbereitung, Entfesselung und Verlauf des Krieges bis zum 22. Juni 1941*, Akademie-Verlag, Berlin 1975. S. 163-164.

³¹¹ *Dokumente zur Vorgeschichte des Krieges*, Auswärtiges Amt, Berlin 1939, S. 448

Mein mutmaßlicher Vater hatte eine solch genaue und bei all seiner weich üppigen Phantasie realistische Vorstellung vom Krieg, daß es ihm schwerfiel, ja, unmöglich war, aus mangelnder Einbildungskraft mutig zu sein. Ohne daß er sein Schußfeld durch die ihm zugewiesene Schießscharte wahrgenommen und ein lohnendes Ziel suchend abgetastet hatte, schoß er, das Gewehr schräg, weit von sich und über die Dächer der Häuser am Heveliusplatz richtend, schnell und blindlings ballernd sein Magazin leer, um sich abermals und mit ledigen Händen hinter den Sandsäcken zu verkriechen. (DB 268)

Oskar verdreht die für einen Helden charakteristischen Züge und behauptet, daß man nur den Helden vor dem Hintergrund einer nachlassenden Einbildungskraft abgeben kann. Jan Bronski ist kein Held, weil er sich ganz klare Vorstellungen davon machen kann, was ihm passiert, wenn er auf den Feind schießt. Deswegen schießt er ziellos schräg in die Luft, damit er selbst vom Feind nicht getroffen wird. Damit gibt er seinen symbolischen Beitrag zum Kampf ab. Der Feigling ist eine charakteristische Figur in vielen Kriegsdarstellungen, weil er die Kriegsgreuel in der Tat adäquater erlebt als der Held, dem oft wegen eines veralteten Heldenideals ein plötzlicher Tod zuteil wird. So stellt Billy Pilgrim in Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five* eine adäquatere Perspektive dar, weil er sich immer noch nicht der Logik des Krieges angepaßt hat, wohingegen die zwei durchtrainierten Pfadfinder am Anfang der von Vonnegut entwickelten Kriegsfabel ohne Warnung den feindlichen Schüssen zum Opfer fallen.³¹² Das mutet komisch an, aber es hebt die Tatsache hervor, daß es im modernen Krieg keine Helden mehr gibt. Der unschuldige Blick einer dem Krieg keineswegs gewachsenen Person erfaßt die Lage auf dem modernen Kriegsschauplatz viel besser als die heroische Darstellung eines alle Hindernisse überwindenden Helden, und dieser Blick kann durch seine komisch anmutenden Euphemismen auf das Grauen darin anspielen. Oskar macht von dieser Methode Gebrauch, indem er den Krieg als eine nebensächliche Affäre betrachtet, wohingegen er selbst darauf aus ist, seine eigenen Sachen zu erledigen. Sein Ziel ist, seine Blechtrommel repariert zu bekommen:

Es geht gar nicht um Polen, es geht um mein verbogenes Blech. (DB 262)

³¹² Vgl. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, Vintage, 1991, S. 39 ff.

Deswegen sind die zwei vor je seiner Schießscharte kämpfenden Männer, Jan Bronski und Kobyella, ihm ein unverständliches Irritationsmoment, weil keiner von ihnen Verständnis für seinen Wunsch hat, eine fast intakte Blechtrommel im obersten Regal zu erreichen, die er in demselben Kinderzimmer, in dem die Männer kämpfen, erblickt hat. Erst als der aufstehende Kobyella, der sich wegen Jan Bronskis jämmerliches Auftreten ereifert und ihm einen Faustschlag erteilen will, von einem Granatsplitter getroffen wird, kann Oskar die Blechtrommel ergreifen:

[...] da klirrte es, wie vielleicht Engel zur Ehre Gottes klirren, da sang es, wie im Radio der Äther singt, da traf es nicht dem Bronski, da traf es Kobyella, da hatte sich eine Granate einen Riesenspaß erlaubt, da lachten Ziegel sich zu Splitt, Scherben zu Staub, Putz wurde Mehl, Holz fand sein Beil, da hüpfte das ganze komische Kinderzimmer auf einem Bein, da platzten die Käthe-Kruse-Puppen, da ging das Schaukelpferd durch und hätte so gerne einen Reiter zum Abwerfen gehabt, [...] (DB 272)

Kobyella, der die ganze Zeit auf ein heldenhaftes Verhalten bestanden hat, fällt der Granate zum Opfer, wohingegen Jan Bronski unverletzt unter dem Körper Kobyellas bleibt. Kobyella wird momentan von einem Zorn ergriffen, weswegen seine Aufmerksamkeit vom Kampf abgelenkt wird und er sich der Gefahr einer unvorhergesehenen Bewegung seitens des Feindes aussetzt. Dafür ist Oskar aber an seinem Ziel angelangt:

Mir aber, der ich mich, wie es zu einem Dreijährigen paßte, während des Granateneinschlages im Schutzengelwinkel des Kinderzimmers dicht unterm Fenster befunden hatte, mir fiel das Blech zu, die Trommel zu – und sie hatte nur wenige Sprünge im Lack und gar kein einziges Loch, Oskars neue Blechtrommel. (DB 272)

Das Kriegsgeschehen wird aus Oskars Perspektive von nebensächlichen, alltäglichen Unternehmungen überschattet. Seine Erwartungen werden sogar übertroffen, weil er bei der Verteidigung des Postamtes nicht nur seine Blechtrommel repariert bekommt, sondern weil er eine neue Blechtrommel erhält.

In der darauf folgenden Szene befinden sich Oskar, Jan Bronski und Kobyella im Notlazarett im Lagerraum des Postamtes, in dem Jan beauftragt worden ist, auf den tödlich verwundeten Kobyella aufzupassen. Jan versucht, notdürftig den Kobyella zu pflegen, aber er kann nicht seine eigene Angst unterdrücken:

Jan wickelte hastig und ungeschickt in Streifen gerissene Bettlaken um Kobyellas Oberschenkel, wollte sodann sich selbst pflegen; aber Wange und Handrücken des Onkels bluteten nicht mehr. Verkrustet schwiegen die Schnittwunden, mochten jedoch schmerzen und Jans Angst nähren, die in dem niedrig stickigen Raum keinen Auslauf hatte. Fahrig suchte er seine Taschen, fand das vollzählige Spiel: Skat! Bis zum Zusammenbruch der Verteidigung spielten wir Skat. (DB 276)

Das Skatspiel hat im Roman eine erlösende Funktion, weil es immer die Aufmerksamkeit von den der Gesellschaft peinlichen Vorfällen ablenkt. In der Tat bildet das Skatspiel das einzige das Dreiecksverhältnis Agnes-Jan-Alfred duldende soziale Ereignis, wobei die beiden Nebenbuhler, Jan Bronski und Alfred Matzerath, einen Modus Vivendi finden, weswegen sie selbst nach dem Tod Agnes' Skat miteinander spielen. Das Skatspiel deckt die Hohlheit der kleinbürgerlichen Sphäre zu, damit die Personen den vitalen existenziellen Konflikten in ihrem Leben entfliehen können. In der obigen Szene stellt es eine die Angst vor den wirklichen Ereignissen außerhalb des Lagerraumes vorbeugende Zerstreuung dar. Wie Georg Just darüber schreibt: "Als "objektives Korrelat" steht es nun für den illusionistischen Versuch, die Realität zu negieren."³¹³ So binden Oskar und Jan dem sterbenden Kobyella mit den Hosenträgern eines anderen Mannes fest, so daß er das Bewußtsein nicht verliert, weil er die ganze Zeit zusammenzufallen droht. Oskar schreibt darüber:

Wir aber duldeten diesen Fatalismus nicht, banden ihn fest, zwangen ihn, den dritten Mann abzugeben, während Oskar den zweiten Mann abgab – und niemand wunderte sich, daß der Dreikäsehoch Skat spielen konnte. (DB 277)

³¹³ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellung versus Wirkungsästhetik*, S. 184.

Der früher so kampfeifrige Kobyella wird am Leben erhalten, so daß er an einem viel überschaubareren Spiel teilnehmen kann als das Spiel, das sich draußen vollzieht. Schwebend zwischen Leben und Tod, klammert er sich dadurch ans Leben, daß er den dritten Mann in dem Skatspiel abgibt. Die Szenerie mutet grotesk an, weil das unverständliche Spiel draußen durch ein verständliches Spiel drinnen im Notlazarett ersetzt wird. Das Skatspiel versinnbildlicht das Leben, in dem der Kleinbürger versucht, sich die Zeit zu vertreiben, ohne sich mit den großen Fragen des Lebens zu konfrontieren. Den draußen sich abspielenden, Tod und Verstümmelung mit sich führenden Kampf halten sich die Spielenden vom Leibe. Der Leser wird jedoch manchmal auf den Schrecken draußen aufmerksam gemacht, wenn das Gebäude von Granateinschlägen erschüttert wird und Jan momentan eine Angst befällt:

Jan jedoch kam wieder die Angst an, als es die Tür unserer Briefkammer rüttelte und die Flämmchen der Talgkerzen nicht wußten, wie ihnen geschah und in welche Richtung sie sich legen sollten. Selbst als im Treppenhaus wieder verhältnismäßige Ruhe herrschte und die nächste Pakgranate an der entlegenen Außenfassade detonierte, tat Jan Bronski wie verrückt beim Kartenmischen, vergab sich zweimal, aber ich sagte nichts mehr. (DB 278-279)

Ebenfalls ist der Tod nicht zu leugnen, als die Leiche eines Mannes in das Notlazarett hereingetragen und die relative Ruhe im Lagerraum gestört wird. Euphemistisch wird dieser Vorfall erwähnt:

Richtig ärgerlich wurde der arme Jan, als die Tür zur Briefkammer aufgerissen und der fix und fertige Konrad hereingeschleppt wurde. (DB 280)

So kann der Leser sich die ganze Zeit den Schrecken vergegenwärtigen, ohne daß jener direkt geschildert wird. Die drei Spielenden befinden sich in einer Luftblase am Rande des Schreckens, in der die kleinbürgerliche Idylle vorübergehend wiederhergestellt wird. Anhand des Skatspiels wird der Krieg geführt, und Oskar sieht voraus, daß der Krieg auch dadurch schließlich gewonnen wird:

[...] da begriff Oskar, daß die Verteidigung der Polnischen Post geglückt war, daß jene, die da angriffen, den gerade begonnenen Krieg schon verloren hatten; selbst wenn es ihnen gelänge, im Verlauf des Krieges Alaska und Tibet, die Ostinseln und Jerusalem zu besetzen. (DB 281)

Die gerade begonnene Aggression kann nicht auf die Dauer die kleinbürgerliche Indifferenz gegenüber den bedeutenden Zäsuren auf der welthistorischen Welttheaterbühne entfernen. Die Indifferenz wird sich wieder einfinden, wenn der Krieg vorbei ist. Angespielt könnte damit auf die Restaurationszeit nach dem Krieg werden, in der Grass zufolge eine neo-biedermeierliche Gesellschaft errichtet und die jüngste Vergangenheit verdrängt wird. Der Bürger gibt sich zu diesem Zeitpunkt einer Menge von leicht oberflächlichen Angeboten in einer nach einem amerikanischen Modell kommerzialisierten Welt hin, ohne sich um die jüngste Vergangenheit kümmern zu wollen. Umgekehrt nimmt das Skatspiel auch den Krieg vorweg, wenn Alfred, Jan und Albrecht Greff oder Alexander Scheffler in der Matzerathchen Heimat nach dem Tod von Oskars Mutter zusammen spielen. So schreibt Oskar darüber:

Der Tag ließ sich vorraussehen, da diese Manöverspiele ihr Ende finden würden – wie ja alle Manöver eines Tages beendet und auf erweiterter Ebene anlässlich eines sogenannten Ernstfalles in nackte Tatsachen verwandelt werden. (DB 247)

Die im Skatspiel vorgetäuschten Gegensätzlichkeiten werden bald verwirklicht. Polen wird gegen Deutschland ausgespielt, so wie dieser Gegensatz schon in der Skatrunde immanent vorhanden ist, in dem Jan Bronski als Pole immer weniger geduldet wird. Das Leben stellt somit ein Skatspiel dar, in dem der Lauf der Geschichte von den willkürlich entstandenen Ausschlägen eines freundschaftlich begonnenen Spieles gelenkt wird, das Spiel kann sich aber in eine Gewalt beanspruchende Aggression ausarten, woraus die dem Roman zugrunde liegende Ontologie herzuleiten ist. Arthur Schopenhauer schreibt über die Idee, auf die gemäß der platonischen Lehre jedes weltliche Phänomen zurückzuführen ist:

Was in Wolken, Bach und Kristall erscheint, ist der schwächste Nachhall jenes Willens, der vollendeter in der Pflanze, noch vollendeter im Tier, am vollendetsten im Menschen hervortritt. Aber nur das *Wesentliche* aller jener Stufen seiner Objektivation macht die *Idee* aus: [...]³¹⁴

Er schreibt weiter:

[...] folglich ist die Geschichte des Menschengeschlechtes, das Gedränge der Begebenheiten, der Wechsel der Zeiten, die vielgestalteten Formen des menschlichen Lebens in verschiedenen Ländern und Jahrhunderten – dieses alles ist nur die zufällige Form der Erscheinung der Idee, gehört nicht dieser selbst, in der allein die adäquate Objektivität des Willens liegt, sondern nur der Erscheinung an, die in die Erkenntnis des Individuums fällt, und ist der Idee selbst so fremd, unwesentlich und gleichgültig wie den Wolken die Figuren, die sie darstellen, dem Bach die Gestalt seiner Strudel und Schaumgebilde, dem Eise seine Bäume und Blumen.³¹⁵

Die Idee ist das die Wirklichkeit lenkende transzendente Prinzip. Sie läßt sich nicht mit ihrer konkreten Erscheinung identifizieren, sondern setzt sich über die empirisch wahrnehmbare Wirklichkeit hinweg und stellt die jedes Phänomen lenkende unsichtbare Kraft dar. Oskar überträgt den Lauf der Geschichte auf ein ähnliches transzendentes Prinzip, und zwar auf das Skatspiel, das das den Lauf der Geschichte lenkende Prinzip versinnbildlichen soll. Der Lauf der Geschichte entfaltet sich in Wirklichkeit als ein von drei Personen durchgeführtes Skatspiel, in dem jede verhängnisvolle Wende zu schweren Verrückungen in der sichtbaren Welt führen kann, keiner der Spielenden kümmert sich aber darum, weil sie sich irrsinnig dem Glauben hingeben, an einem harmlosen Spiel teilzunehmen. Zur Debatte steht, ob der Lauf der Geschichte einem Telos oder ob er vielmehr der willkürlichen Unvorhersehbarkeit eines beschränkten Skatspiels unterworfen ist. Grass besteht auf eine groteske, an Schopenhauer angelehnte Darstellung, weil er keinen Glauben an dieses Telos hegt. Er will sozusagen die Kehrseite eines wohl organisierten, sinnvollen Lebens schildern. Vor diesem Hintergrund spielt Jan Bronski in der oben besprochenen Szene weiter, selbst nachdem sein Gegner

³¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, S. 262.

³¹⁵ Ebd.

Kobyella endgültig gestorben ist, nicht zuletzt deswegen, weil er plötzlich und ganz ungewohnt Aussicht darauf hat, das Spiel zu gewinnen, und er hat kein Verständnis dafür, daß Kobyella nicht länger spielfähig ist:

[...] der wollte spielen, seinen Grandhand zu Ende spielen, gewinnen wollte Jan, siegen. Und er hob den Kobyella auf, stellte den Korb auf die Räder, ließ den toten Mann aber liegen, schaufelte auch nicht die Briefe zurück, beschwerte den Korb also ungenügend und zeigte sich trotzdem erstaunt, als der Kobyella, am leichten beweglichen Korb hängend, kein Sitzfleisch bewies [...]
(DB 282)

Er ist vom Skatspiel so verblendet, daß er sich auch nicht von dem plötzlich eingetroffenen Tod ablenken läßt. Sein Leben steht und fällt mit seinem Grandhand. Wie immer gelangt er aber nicht an seinem Ziel, so wie er in seinem Leben auch nicht ganz und gar an Agnes herankommt, die mit Alfred Matzerath verheiratet bleibt. Sein Leben bleibt ein unvollendetes, nie gewonnenes Skatspiel. Als er schließlich von den Heimwehrleuten weggeführt wird, bemerkt Oskar, daß er trotzdem lächelt:

Und als sie ihn packten und in ein Dienstauto der SS-Heimwehr steckten, sah Oskar, als der Wagen losfuhr, ihn in den städtischen Krankenanstalten bringen wollte, daß Jan, der arme Jan, blöde und glücklich vor sich hinlächelte, in den erhobenen Händen einige Skatkarten hielt und links mit einer Karte – ich glaube, es war Herz Dame – dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte. (DB 286)

Angesichts des ihm bevorstehenden Todes ist er durch und durch von dem Gedanken besessen, daß er das Skatspiel hätte gewinnen können, und er kann sich nicht von diesem fast eingetroffenen Glück losmachen.

So wie Wilhelm Meister in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mit einer Theatertruppe im Lande umherfährt und die Höfe des Adels besucht, gesellt sich Oskar zu Meister Bebras die deutschen Fronten überall in Europa besuchendem Fronttheater. Bebra hat für ihn die Funktion eines Mentors, und wie die Sendboten aus der Turmgesellschaft in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* taucht er zu

entscheidenden Zeitpunkten in Oskars Leben auf und teilt ihm nützliche Leitsprüche mit. Sein Leitspruch "Versuchen Sie, immer auf der Tribüne zu sitzen und niemals vor der Tribüne zu stehen" (DB 127) hat aber insofern für ihn selbst verhängnisvolle Folgen, als er von dem Propagandaminister Goebbels als Leiter einer Variatébühne für die Soldaten im Feld engagiert wird. Statt dem System zu entkommen und ihm aus der Bühne entgegenzuarbeiten, wird er darauf als dessen Handlanger angestellt.³¹⁶ Wie es von ihm heißt: "Meister Bebra hatte im Propagandaminister Goebbels seinen Meister gefunden." (DB 199) Wie Oskar spielt Bebra in Bezug auf den Nationalsozialismus eine ambivalente Rolle, indem er sowohl als dessen Gegner als auch als dessen Vertreter hervortritt. Der Besuch der Theatertruppe am Atlantikwall gestaltet sich als eine Aufführung der Theatertruppe, indem das Tun und Treiben der Auftretenden in der direkten Rede wiedergegeben wird. Der Gegenstand dieser Aufführung wird die Tatsache, daß an diesem kommenden Brennpunkt der Geschichte tatsächlich nichts passiert. Wie von dem Obergefreiten Lankes mitgeteilt wird:

Keine besonderen Vorkommnisse! (DB 395)

Deswegen hat die Langeweile begonnen sich einzufinden. Der einzig legitime Zeitvertreib besteht darin, die Bollwerke gegen den Feind weiter zu festigen und neue Bunker aus Beton zu bauen. Der Beton versinnbildlicht das auf Krieg eingestellte großdeutsche Reich. Georg Just schreibt über den Beton:

Er gehört der "Welt der Erwachsenen" an und repräsentiert, wie das Motto "mystisch, barbarisch, gelangweilt" ausdeutet, die Inhumanität dieser Welt, die sich gleichermaßen im Totschlag und in der Biedermeieridylle offenbart.³¹⁷

Er bezeichnet die Ernsthaftigkeit der Erwachsenenwelt, die überall zu Kriegen geführt hat, und vergegenständlicht das Fundament der modernen Zivilisation. Er bringt kein Verständnis für

³¹⁶ Vgl. dazu Klaus Stallbaum, *Literatur als Stellungnahme. "Die Blechtrommel" oder Ein aufgeräumter Schreibtisch*, S. 37-47, in: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* (Hrsg. Heinz Ludwig Arnold), Günter Grass, München 1988, S. 44.

³¹⁷ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, S. 185.

Kinderspiele auf, sondern täuscht eine für die Restaurationszeit nach dem Krieg charakteristische Geborgenheit vor. Man gibt sich dem Glauben hin, sich den Krieg vom Leibe zu halten. So schreibt Oskar über das von Jan Bronski nach dem Tod Kobyellas hervorgebrachte Kartenhaus, das in der oben behandelten Szene zerstört wird, sobald die deutschen Heimwehrleute das Notlazarett erreichen:

Die hatten keinen Nerv für diese Architektur. Die schworen auf Beton. Die bauten für die Ewigkeit.
(DB 285)

Die Gegner gründen durch den Beton eine unüberwindliche, unzerstörbare Festung für die Zukunft. Sie haben kein Vertrauen zum zerbrechlichen Fundament der von Jan Bronski vertretenen polnischen Kultur, auf die immer in diesem Roman anachronistisch hingewiesen wird.³¹⁸ Die Truppe der auftretenden Liliputaner unterbricht die ansonsten permanente Langeweile am Atlantikwall und bringt den Wartenden die ersehnte Zerstreung, und Bebra sagt:

Nun tragen ja auch wir dazu bei, das wartende Heer am Atlantikwall zu zerstreuen... (DB 397)

Der Auftritt entfaltet sich zunächst als ein Gespräch zwischen Bebra und dem Obergefreiten Lankes, wobei sich herausstellt, daß Lankes in seinem zivilen Leben Kunstmaler war und daß er manchmal auch künstlerische Tätigkeiten am Betonbau ausgeübt hat. Über dem Bunkereingang befinden sich einige von ihm hervorgebrachte Ornamente, die Bebra bewundernd im Augenschein nimmt, und er kommentiert sie in theatralisch angelegten Hyperbeln:

Erstaunlich! Welch ein Formenreichtum, Welch strenge Ausdruckskraft! (DB 398)

³¹⁸ Grass sagt 1989 zum 50. Jahr des Kriegsausbruchs über die polnische Kultur, daß sie sowohl von den Deutschen als auch von den Russen eliminiert wurde: "Polen war doppelt geschlagen: ein schwacher Staat unter unzulänglicher Führung und eine zwar traditionsbeflissene, doch kümmerlich ausgerüstete Armee zerbrachen unter den Schlägen zweier moderner Militärmächte, indem die Wehrmacht überfallsartig zuerst zuschlug und die Rote Armee den Rest besorgte. Danach entwickelte sich, wie vorgeplant, die Vernichtung der polnischen Eliten und schließlich des polnischen Volkes zum Alltagsprogramm." Vgl. Günter Grass, *Scham und Schande*, S. 7-12, in: *Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991*, Luchterhand Literaturverlag, 1991 Hamburg, S. 8.

Lankes' Kunst unterscheidet sich nicht, wie sich im dritten Teil des Romans herausstellen wird, so sehr von der von Oskar auf seiner Trommel ausgeübten Kunst. Er bildet die Welt nach seiner eigenen einfältigen Perzeption und Konzeption davon ab, und die von ihm hervorgebrachten Schrägformationen, wie er seine Ornamente und seinen Stil bezeichnet, hat er mit dem Titel "MYSTISCH, BARBARISCH, GELANGWEILT." (DB 400) versehen, womit er auf die statische Lage in den Bunkern an der Küste der Normandie anspielt. Von Bebra wird vorgeschlagen, die Ornamente in diesem Sinne als eine Allegorie auf das ganze Jahrhundert aufzufassen:

Damit dürfen Sie unserem Jahrhundert den Namen gegeben haben. (DB 400)

Man kann diesen Kommentar als einen Hinweis darauf betrachten, wie diese Szene gedeutet werden soll, zumal das ganze Kapitel den Titel "mystisch, barbarisch, gelangweilt" trägt. Die Szene stellt insofern ein das ganze Jahrhundert erfassende Allegorie dar, als die Bunker die äußersten Grundpfeiler der Zivilisation versinnbildlichen, durch die – solange dies nun andauert – der Frieden im großdeutschen Reich aufrechterhalten wird. Grass erschafft durch diese Szene eine Zivilisationsallegorie, durch die veranschaulicht wird, wie mit dem Krieg in einer zivilisatorischen Gesellschaft umgegangen wird. Man wiegt sich meistens in der Vorstellung, sich in Sicherheit zu befinden, und diese Sicherheit wird dadurch zustande gebracht, daß man den Krieg verdrängt und sich einer oberflächlichen Unterhaltung hingibt. Die Theatertruppe führt den Wartenden etwas vor und lenkt sie vom Krieg ab, und damit wird das Biedermeier der kommenden Restaurationszeit in den 50er Jahren vorweggenommen. So kritisierte Adorno gerade die Verstellung der Nachkriegszeit dafür, daß die Unterhaltungsindustrie der wahren kulturellen Aufarbeitung der epochalen Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges im Wege stand. Dafür wurden die kulturellen Leistungen der 50er Jahre dem Kulturbanausen und seiner bürgerlichen Behaglichkeit angepaßt. Im Anschluß darauf sagt Kitty ein von Oskar hervorgebrachtes Gedicht aus:

Noch waffenstarrend, mit getarnten Zähnen,
Beton einstamfend, Rommelspargel,
schon unterwegs ins Land Pantoffel,

wo jeden Sonntag Salzkartoffel

und freitags Fisch, auch Spiegeleier:

Wir nähern uns dem Biedermeier! (DB 401)

Das Refrain "Wir nähern uns dem Biedermeier" wiederholt sich im letzten Vers der übrigen zwei Strophen. Das Gedicht bezieht sich auf die Nachkriegszeit, in der das Grauen des Krieges nach kurzer Zeit im Bewußtsein des Bürgers verwischt werden wird. Der Bürger hat seine alten Tätigkeiten wieder aufgenommen und führt sie mit derselben Regelmäßigkeit wie früher aus. So täuscht die Theatertruppe eine richtige biedermeierliche Ausflucht vor, in der auf dem Beton mitten in der Natur gefrühstückt wird. Grass bezeichnet in seiner berühmten 1990 an der Frankfurter Universität gehaltenen Poetik-Vorlesung *Schreiben nach Auschwitz* diese Periode, d. h. vor allem die 50er Jahre, als ein "Jahrzehnt, das auf Lügen fußte"³¹⁹. Man verhielt sich, als ob man die von Deutschland begangenen Untaten während des Zweiten Weltkriegs immer mißbilligt hätte. Deswegen wurde die Kluft zwischen den 50er Jahren und dem Zweiten Weltkrieg unüberbrückbar, und Grass schreibt, daß er immer Adornos Gebot, also den Satz, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei, so aufgefaßt hatte, daß man die traumatische Ikone, die Auschwitz im Bewußtsein der Deutschen darstellt, nur mit grauen Farben beschreiben konnte:

Und diese Vorschrift verlangte Verzicht auf reine Farbe; sie schrieb das Grau und dessen unendliche Abstufungen vor.³²⁰

Der Beton, auf dem die Liliputaner auftreten, stellt diese graue Farbe dar. Er stellt die zerbrechliche Grundlage des Überganges von Natur zu Kultur dar, und durch den Auftritt der Liliputaner wird unterstellt, daß die Kultur nur die bunte Staffage eines tatsächlich barbarischen Verhaltens bildet, das mit der Zivilisation eng verknüpft ist. Diese Idee wird in der Situation deutlich, da die Nonnen am Strand auftauchen, und der Befehl erteilt wird, sie zu erschießen, weil sie angeblich getarnte Engländer sein könnten. Während die Liliputaner das Grammophon anstellen und auf *The Great*

³¹⁹ Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt am Main 1990, S. 24.

³²⁰ Ebd., S. 18.

Pretender von *The Platters* lauschen, einen Titel, der erst 1956 auf dem Plattenmarkt erschien, werden die Nonnen niederschossen und fahren gen Himmel. Die notwendigen Gewalttaten, die im Namen der Zivilisation ausgeführt werden müssen, werden von kommerziellen, von der amerikanischen Kultur importierten Liedern übertäubt. Dieser wesentlicher Punkt ist um so aufschlußreicher, als Oskar im kommenden Normaltext feststellt:

Wenn Oskar auch während des Frühstücks auf dem Beton wenig oder kaum zu Wort kam, konnte er es dennoch nicht unterlassen, dieses Gespräch am Atlantikwall festzuhalten, fand man doch solche Worte am Vorabend der Invasion; [...] (DB 407)

Die von den Alliierten durchgeführte Invasion am Atlantikwall findet am folgenden Tag, dem 6. Juni 1944, statt, und damit wird die enigmatische Komplexität der obigen Szene hervorgehoben. Man muß sich fragen, warum die Kriegshandlungen weggelassen werden, die gerade an diesem für Europa so bedeutenden Tag stattfinden. Zwar verliert Oskar am kommenden Tag seine Geliebte, Roswitha, die im Lande von einer Schiffsgranate getroffen wird, aber das Kriegsgeschehen an sich vollzieht sich am Rande der Handlung. Dadurch gewinnt die obige Szene einen universellen Charakter, weil davon ausgegangen werden muß, daß darin auf den kommenden Landgang der Alliierten angespielt wird. Der Krieg als Phänomen im Verhältnis zu Friedenszeiten wird in dieser Szene versinnbildlicht. Walter Benjamin schreibt im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* über die Allegorie:

Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kultus der Ruine.³²¹

Die Allegorie kann ihren Gegenstand nur fragmentarisch erfassen. Sie stellt nur eine ferne Widerspiegelung der Idee dar, auf die sie verweist. Grass bringt in der obigen Szene eine Zivilisationsallegorie zustande, wobei er versucht, die Idee der Plötzlichkeit zu allegorisieren. Er bringt den provisorischen Status des von jeder zivilisatorischen Ordnung aufrechterhaltenen Friedens zum

³²¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 203-430, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I.1* (Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 354.

Ausdruck. Es besteht in der obigen Szene keine Kontinuität zwischen der vorgetäuschten Idylle und dem von den wartenden Soldaten zugleich ausgeübten aggressiven Verhalten. Diese zwei Zustände werden als zwei voneinander abgetrennte Welten dargestellt. Um so deutlicher wird das Kriegsgeschehen am folgenden Tag hervorgehoben. Es ist in der Szene als eine auffällige Leerstelle vorhanden.³²²

Nachdem Oskar Roswitha verloren hat, kehrt er nach Danzig zurück. Da wird er das Maskottchen in der sogenannten Stäuberbande, und als sie von der Polizei verhaftet wird, kann er sich wieder wegen der ihm zugeschriebenen Dreijährigkeit entschuldigen und einen Freispruch erzielen. Der Prozeß gegen die Stäuber wird als eine traumartige surrealistische Szenerie festgehalten, in der jeder Angeklagte von einem Zehnmetersprungbrett hinausspringen muß (Darauf wird zurückzukommen sein!). Als Oskar an der Reihe ist, weigert er sich und entzieht sich der Versuchung, hinauszuspringen. Dabei hat er eine universelle Vision der vielen sich zugleich vollziehenden Vorfälle überall auf der Welt, und er schreibt dabei auch:

[...]; während es in Irland regnete, durchbrachen sie die Weichselfront, nahmen Wahrschau zu spät und Königsberg zu früh und konnten dennoch nicht verhindern, daß einer Frau in Panama, die fünf Kinder hatte und einen einzigen Mann, die Milch auf dem Gasherd anbrannte. (DB 457)

Er bezieht sich damit auf die gleichzeitige Lage an der Front, an der die sich herannahenden Russen die deutschen Stellungen niederkämpfen, und er bezieht das Anrücken der Russen auf eine Frau in Panama, der die Milch auf dem Gasherd anbrennt. Die Welt ist ohne Zusammenhang und tritt als chaotisch hervor. Letzteres ist eine literarische Anspielung auf Adalbert Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen*, in der Stifter schreibt:

³²² Damit beziehe ich mich auf Wolfgang Iser's Idee der Leerstelle. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 284 ff.

Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge empor treibt und auf den Flächen der Berge hinab gleiten läßt.³²³

Stifter hält darin eine Art Plädoyer für die von ihm in seinen Romanen und Novellen gewidmeten Gegenstände, weil ihm immer vorgeworfen worden ist, daß er sich nur mit kleinen Materien befaßt. Er versucht aber, wie er schreibt, "das sanfte Gesetz" zu entdecken, "wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird"³²⁴. Stifter will das Große im Kleinen schildern und demonstrieren, daß die Welt nach einer prästabilierten Harmonie geordnet ist. "Dass die schöne apollinische Fläche Trug und Tarnung ist, dass die Stille des Meeresspiegels ein wildes, unterirdisches Brodeln verdeckt"³²⁵, wird aber immer wieder von einer bestimmten existenziell und psychologisch orientierten Forschungsrichtung in der Stifterforschung verfochten, und in diesem Sinne wird Stifter von Grass in der *Blechtrommel* zitiert. Grass will eine aus den Angeln gehobene Welt schildern, in der der Sinn verloren gegangen ist. Es besteht kein kausaler Zusammenhang zwischen den zugleich eintreffenden Vorfällen auf der Welt, und Oskar stellt fest:

So blieb es nicht aus, daß der Faden des Zeitgeschehens, der vorne noch hungrig war, Schlingen schlug und Geschichte machte, hinten schon zur Historie gestrickt wurde. (DB 457)

Die konkrete Situation, in der die historischen Ereignisse stattfinden, unterscheidet sich von der historischen Perspektive, aus der sie retrospektiv betrachtet werden und im Bewußtsein der Nachwelt in Ordnung gebracht werden. Das zerstörerische Verhalten der Vergangenheit kann in der konkreten Situation ganz anders erlebt werden, als es nachher in den Geschichtsbüchern dargestellt wird, und

³²³ Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Späte Erzählungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963, S. 6.

³²⁴ Ebd., S. 8.

³²⁵ Erik Lunding, *Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Universitetsforlaget i Aarhus, Kjøbenhavn 1946, S. 12. Erik Lunding bezieht sich auf eine auf den Nietzsche-Schüler Ernst Bertram zurückzuführende Forschungstradition, in der die pessimistische Lebensanschauung Stifters hervorgehoben wird. Stifter versucht Bertram zufolge, ständig seinen Pessimismus ins Optimistische umzugestalten, wobei die unvorhergesehenen Geschehnisse im Menschenleben auf die Unergründlichkeit des Göttlichen zurückgeführt werden. Vgl. Ernst Bertram, *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 1978 (1907), S. 12-31.

daher kommt es, daß die komische Darstellung gegen die sich eingebürgerten Normen verstoßen kann. Die von den Russen eingeleitete Zerstörung Danzigs bezeichnet für die Matzerath-Familie die Einleitung ihres Aufenthaltes im Keller, in dem die Familie und die übrigen Einwohner des Hauses in Deckung gehen, wenn die Stadt von Bombern angegriffen wird. Auch Mutter Truczinski wird mit in den Keller getragen, aber da man stillschweigend einschätzt, daß ihr Leben wegen ihres vorgeschrittenen Alters geopfert werden kann, läßt man sie, vielleicht auch "auf ihren Wunsch", wie Oskar anführt, schon beim nächsten Bombenangriff im Stuhl vor dem Fenster in ihrer Wohnung sitzen, worauf sie tot aufgefunden wird:

Nach dem großen Angriff gegen die Innenstadt fanden Maria und Matzerath die alte Frau mit herabhängendem Unterkiefer und so verdrehtem Blick vor, als wäre ihr eine kleine klebrige Fliege ins Auge geflogen. (DB 460)

Die Vorstellung der klebrigen Fliege mutet komisch an. Wenn eine Fliege über den menschlichen Körper wandert, scheidet sie ein klebriges Sekret aus, um auf senkrechten Flächen festzustehen, und so könnte man sich schon vorstellen, daß dies im überdimensionalen Maß für Mutter Truczinski passiert ist, wenn sie im toten Zustand die Augen verdreht. Damit wird veranschaulicht, daß sie schon lange ganz und gar tot ist und daß die Todesursache in der Schwebe bleibt. Oskar ist ihrem Tod gegenüber ganz indifferent und hebt ihre groteske Erscheinung hervor, und er betrachtet sie als ein Unbeteiligter, der sich über die Reaktion der Erwachsenenwelt auf ihren Tod wundert, was klar hervortritt, als Mutter Truczinski für den Sarg vorbereitet wird:

Die Greffsche wusch Mutter Truckzinski, nahm ein frischgewaschenes Nachthemd aus dem Schrank, beschnitt ihre Fingernägel, ordnete ihren Dutt, gab dem mit drei Stricknadeln den nötigen Halt, kurz, sie sorgte dafür, daß Mutter Truczinski auch im Tode einer grauen Maus glich, die zu Lebzeiten gerne Malzkaffee getrunken und Kartoffelpuffer gegessen hatte. (DB 460-461)

Mutter Truczinski geht als dieselbe Person in den Tod, die sie schon zu Lebzeiten war. Ihre Rolle war, auf der weltlichen Theaterbühne einer grauen Maus ähnlich zu sein, und man kann aus diesem

Lebenslauf keinen höheren Sinn schließen. Die Zerstörung Danzigs durch die Russen wird sehr detailliert beschrieben, und Oskar nennt dabei alle in Brand gesteckten Straßen in Danzig, deren Namen wortspielerisch auf die ins Werk gesetzte Zerstörung bezogen werden:

In der Brotbänkengasse kamen die Brötchen nicht mehr aus dem Ofen. In der Milchkannengasse kochte die Milch über. Nur das Gebäude der Westpreußischen Feuerversicherung wollte aus rein symbolischen Gründen nicht abbrennen. (DB 464)

Oskar demonstriert wieder sein fabulierendes Talent und spielt wieder auf das von Stifter benutzte Beispiel der im Töpfchen empor schwellenden Milch an. Die Zerstörung wird wie ein Naturphänomen erlebt, das man immer noch aus der Entfernung betrachten kann. Man steigt auf den Dachboden, um es als Zuschauer zu betrachten. Als die Russen sozusagen an der Türschwelle stehen, zieht Alfred Matzerath zum ersten Mal die Konsequenz aus der drohenden Niederlage und gibt zu, daß das Spiel für das großdeutsche Reich vielleicht aus ist:

Fast zaghaft wie ein Kind, das nicht weiß, ob es weiterhin an den Weihnachtsmann glauben soll, stand Matzerath mitten im Keller, zog an seinen Hosenträgern, äußerte erstmals Zweifel am Endsieg und nahm auf Anraten der Witwe Greff das Parteizeichen vom Rockaufschlag, [...] (DB 465)

Im letzten Augenblick stellt Alfred Matzerath sich auf die neue Lage ein und macht das Zugeständnis, daß der Krieg verloren sein kann. Er ist der typische Mitläufer, der sich den Meinungen der Umgebung anpaßt. Es heißt von ihm relativ früh im Roman, daß er sich daran angewöhnt hat,

immer zu winken, wenn anderen winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten. Deshalb ist er auch verhältnismäßig früh in die Partei eingetreten, als das noch nicht nötig war, nichts einbrachte und nur seine Sonntagvormittage beanspruchte. (DB 173)

Er zeichnet sich durch keine große Intelligenz aus, sondern seine Person ist durch ihre unreflektierte Teilnahme an den die Zeit dominierenden Bewegungen gekennzeichnet. Hanspeter Brode schreibt, daß Grass durch diese Figur "den allgemein kleinbürgerlichen Rollenschematismus stets mit Klarheit durchscheinen [läßt]"³²⁶. Er ist der Exponent des sich den Versprechungen der Nationalsozialisten hingebenden Mittelstandes, in dem man glaubt, finanzielle Vorteile aus dem Regimente der Nationalsozialisten zu ziehen, und in dem man ferner den Nationalsozialismus als eine Art religiösen Ersatz verwendet. Mit dem Rücken zur Wand ist Alfred Matzerath aber bereit, sich zu verändern und seine nationalsozialistische Orientierung aufzugeben. Das kommt in der urkomischen Szene zum Ausdruck, da er sein Parteizeichen loswerden will und davon glaubt, daß er es losgeworden ist, aber da Oskar ihm das Parteizeichen in die hand legt, steckt er es in die Mundhöhle. So erstickt er als eine Karikatur des opportunistischen Kleinbürgers an seiner eigenen Windbeutelerei. Die Ankunft der Russen im Keller gestaltet sich als eine schon vorausgeschickte Routine, und die Vergewaltigung der Frau Greff wird als eine ihr unerwartet erwiesene Gunst beschrieben:

Da sich sogleich drei der viereckigen Uniformen für die Witwe Greff erwärmten, kam etwas Bewegung in die starre Gesellschaft. Die Greffsche, die solch zügigen Andrang nach so langer Witwenschaft und vorhergehender Fastenzeit kaum erwartet hatte, schrie anfangs noch vor Überraschung, fand sich dann aber schnell in jene ihr fast in Vergessenheit geratene Lage. (DB 466)

Die Witwe Greff, deren Mann sich im Keller erhängt hat und schon, da er am Leben war, eine größere Vorliebe für die jungen Männer in seinem Pfadfinderkorps als für seine Frau hatte, probiert noch einmal in ihrem Leben, Geschlechtsverkehr mit einem Mann zu haben. Die sehr tragischen Ereignisse, wobei auf die Invasion der Russen Vergewaltigungen der Frauen folgen, werden also in ein absolut komisches Licht gestellt, womit die Darstellung gar nicht den den Deutschen von den Russen zugefügten Leiden gerecht wird. Die von den Russen begangenen Grausamkeiten auf ihrem Feldzug nach Berlin sind ein erst jüngst entdecktes Forschungsgebiet, und daraus geht hervor, daß neben dem gewaltsamen Vorgehen der Russen deutsche Frauen systematisch und auf grausame

³²⁶ Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 19.

Weise vergewaltigt wurden.³²⁷ Oskar ist seinerseits mehr mit den Ameisen beschäftigt, die sich auf dem Betonfußboden hin- und her bewegen. Statt sich um die Schwierigkeiten der Erwachsenen zu kümmern, nimmt er sich vor, die Ameisen zu beobachten:

Was blieb mir zu tun übrig, als mich vor Marias zitternde Knie zu hocken und Ameisen auf dem Betonfußboden zu beobachten, deren Heerstraße diagonal durch den Keller zu einem Zuckersack führte. (DB 466)

Man kann sich fragen, warum dieses Motiv plötzlich eingeführt wird. Georg Just schreibt:

[...]; wegen seiner objektiven Bedeutungslosigkeit fällt es heraus aus dem planen Handlungsverlauf, durch seine formale Behandlung – es rahmt die Geschehnisse des Kapitels ein – wird ihm aber gerade größte Bedeutung zugemessen.³²⁸

Das Kapitel ist mit der Überschrift "Die Ameisenstraße" versehen, und daraus läßt sich schließen, daß das Motiv sich auf die in diesem Kapitel geschilderten Ereignisse bezieht. Die Froschperspektive des kleinen Oskars wird beibehalten, und gemäß der am Anfang des Kapitels präsentierten Multiperspektive wird eine von der großen äußeren Welt unabhängige kleine Welt geschildert, die die Geschehnisse in der großen Welt versinnbildlichen soll. Die Ameisen auf dem Betonfußboden spielen auf den Lauf der Geschichte an, woraus geschlossen werden kann, daß der historische Prozeß ungeachtet der kleinen Tragödien innerhalb des Horizonts der Hauptperson fortläuft, was verdeutlicht wird, da Alfred Matzerath von den Russen erschossen wird und zu Boden fällt:

³²⁷ Antony Beevor schreibt über das Vorgehen der Russen in Nemmersdorf im vergangenen Herbst 1944, über das die ostpreußischen Frauen durch Goebbels Propagandaministerium unterrichtet wurden: "They may well have seen in a local town's *Kino* the terrible newsreel footage of sixty-two raped and murdered women and young girls. Goebbels propaganda ministry had rushed cameramen to the front to record the atrocity and exploit it to the maximum. Yet there still seemed to be little idea of the degree of horrors in store for them. The most prevalent for girls and women of all ages was gang rape." Vgl. Antony Beevor, *Berlin: the Downfall 1945*, Viking, London 2002, S. 28.

³²⁸ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, S. 183.

Die Ameisen fanden eine veränderte Situation vor, scheuten aber den Umweg nicht, bauten ihre Heerstraße um den gekrümmten Matzerath herum; denn jener aus dem geplatzten Sack rieselnde Zucker hatte während der Besetzung der Stadt Danzig durch die Armee Marschall Rokossowskis nichts von seiner Süße verloren. (DB 469)

Das Bild der auf dem Betonfußboden unangefochten hin und her laufenden Ameisen bestätigt das in diesem Roman schon vorgefundene historische Verständnis. Der Lauf der Geschichte dient keinem höheren Zweck, als daß jeder schließlich das Ziel verfolgt, seine unmittelbare Begierde zu stillen.

Die schwarze Köchin kommt

Man kann sich fragen, was von dem impliziten Autor intendiert wird, dessen Erzählintention eine andere als diejenige des expliziten Erzählers Oskar ist. Welchem Zweck dient die Erzählstrategie, daß mit die sehr tragischen Ereignisse in einer sehr zentralen Epoche in der Geschichte Deutschlands komisch dargestellt wird? Wolfgang Iser schreibt über die vom Leser während des Leseakts erfahrene Transformation seiner Normen in der Konfrontation mit den im Texte präsentierten Normen:

Die Aufspaltung der Erzählerperspektive besagt schließlich, daß gegebene und erwartbare Bewertungen nur die Vorraussetzungen dafür bilden können, um in ihrer Verwandlung einen unvorherbedachten Bewertungsrahmen für das Sinngeschehen entstehen zu lassen.³²⁹

Die Normen des Lesers lassen sich durch den von Coleridge geprägten "willing suspension of disbelief"³³⁰ provozieren und verändern, ohne daß sie direkt außer Kraft gesetzt werden, und dadurch wird während der Lektüre eine Annäherung an die vom impliziten Autor vertretenen Normen möglich gemacht. Karl Heinz Bohrer definiert die ästhetische Kategorie der Plötzlichkeit als "die Nichtidentität von ästhetischem Ereignis und historischem Sinn"³³¹, d. h., daß die ästhetische Erfahrung sich über das historische Selbstverständnis hinwegsetzt. In der *Blechtrommel* finden sich Einschiebsel

³²⁹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 317.

³³⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia litteraria, Volume II*, Oxford University Press, London 1967, S. 6.

³³¹ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 10.

überwältigender Augenblicke jenseits der historischen Erfahrung, in denen die Ohnmacht der Personen in Erfahrung gebracht wird und Oskar seine demiurgische Allmacht über die Umgebung und die darin stattfindenden Ereignisse verliert. Es ist anzunehmen, daß gerade darin sich das Grauen seiner Zeit rezipierende Bewußtsein des impliziten Autors äußert. Obwohl der explizite Erzähler durch die komische Darstellung scheinbar einen leichten Umgang mit den tragischen Ereignissen seiner Zeit pflegt, wird der Schreck im Laufe der Erzählung immer psychologisch gegenwärtiger, und psychologisch heißt in diesem Zusammenhang, daß der Schreck sich nicht auf der bewußten rationalen Erzählebene des expliziten Erzählers artikuliert. Die Brechung der komischen Darstellung mit den negativen Erfahrungen des expliziten Erzählers rückt die dargestellten tragischen Ereignisse in ein neues Licht, wobei sie als weniger harmlos hervorgehen. Im *Tagebuch einer Schnecke* charakterisiert Grass sich so, daß er "Geschichten gegen Geschichten erzählen [kann]"³³², und das heißt, daß er zwar die offizielle Geschichte relativieren kann, daß er aber keineswegs davon unbeeindruckt ist. Oskar und neben ihm auch andere Personen im Roman machen eine Entwicklung durch, in der sie im Laufe der Zeit vom Leben belastet werden, und auch wenn ihre Erfahrungen sich nicht direkt auf die geschichtliche Entwicklung beziehen, stehen jene nicht, was Ausmaß und eliminierenden Charakter betrifft, den Tragödien auf der geschichtlichen Arena nach. So wird Oskar klar, daß das Leben einmal aufhören wird und daß es außerhalb von ihm selbst Kräfte gibt, die ihn zu verzehren droht. Das kommt in den Szenen zum Ausdruck, da er sein fabulierendes Spiel mit den geschilderten Ereignissen aufgibt, da er vielmehr erlebte Episoden festzuhalten versucht, die ihn beeindruckt haben. Er inszeniert eine vertikale Suche nach dem Grund seiner Verzweiflung, aber ihm gelingt dieses Vorhaben nicht. Vielmehr stehen diese Szenen als isolierte Zäsuren in der von ihm hervorgebrachten, ansonsten kontinuierlich fortgesetzten Erzählung. Stattdessen weist eine Reihe von objektiven Korrelaten, die sich auf den Tod beziehen, auf die drohende Selbstauflösung der Personen hin. Das objektive Korrelat wird hier im Sinne Georg Justs verwendet, der, um belastete Kategorien wie Symbol und Allegorie zu vermeiden, in Anlehnung an T. S. Eliot das objektive Korrelat in der *Blechtrommel* als die "Materialisation des Psychischen" definiert. Diese "bedeutet" ihm zufolge

³³² Günter Grass, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Darmstadt 1972, S. 85.

eine sowohl quantitative wie qualitative Reduktion psychischer Vorgänge selbst. Denn nur jene können dargestellt werden, die in einem mehr oder weniger unmittelbaren Kontakt mit den Dingen, mit der Objektwelt entstehen. Der Reflexionsprozess spielt sich nicht im Bewußtsein des "Helden" ab, sondern zwischen den Objekten und dem Bewußtsein, das seinerseits materialisiert ist.³³³

Die Hauptperson kann nicht intellektuelle Denkprozesse vollziehen, sondern sie überträgt ihre Erkenntnisse auf die Dinge. Sie findet ein Objekt außerhalb von sich selbst, das ihre Erkenntnisse widerspiegeln kann.³³⁴ So entsteht die Schreckvision der schwarzen Köchin zunächst aus einem Kinderlied, der schon im Kapitel "Glas, Glas, Gläschen" als *eines* unter anderen Kinderliedern erwähnt wird, aber mit der Zeit nimmt das Motiv für die Hauptperson fast apokalyptische Dimensionen an. Die anderen sich daran anknüpfenden Motive, der schwarze Pferdekopf, die schwarzen Aale und das dreieckige Gesicht der Luzie Rennwand, verstärken den Eindruck eines unsichtbaren Phantoms, mit dem die Hauptperson zu kämpfen hat.

Der Schrecken schleicht sich zum ersten Mal in die kleinbürgerliche Sphäre der Matzerath-Familie in der Szene ein, da Alfred und Agnes Matzerath zusammen mit Jan Bronski und Oskar am Karfreitag einen Strandspaziergang in Brösen machen und auf den auf der Mole von Neufahrwasser nach Aalen angelnden Stauer treffen. Die Frage, was er da macht, erweckt Neugierde und beschäftigt die Spazierenden andauernd, weswegen Agnes ihn scherzend anspricht. Darauf heißt es:

Der Onkel grinste, zeigte uns tabakbraune Zahnstümpfe und spuckte, ohne sich weiter zu erklären, langen, brockigen, sich in der Luft überschlagenden Saft in die Brühe zwischen den unteren, teer- und ölüberzogenen Granitbuckeln. Dort schaukelte die Ausscheidung so lange, bis

³³³ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, S. 125.

³³⁴ Man kann eine Parallele zu den von dem englischen Psychologen Donald W. Winnicott besprochenen Übergangsobjekten ziehen, die im potentiellen Raum zwischen Mutter und Kind entstehen. Winnicott definiert die Übergangsobjekte als Objekte, "that are not part of the infant's body yet are not fully recognized as belonging to external reality." Die Übergangsobjekte sind in Separationsphasen Substitute für die fehlende Mutter, aber Winnicott sieht lieber von ihrer eventuellen symbolischen Bedeutung ab, hebt vielmehr ihre tatsächliche Funktion im konkreten Fall hervor. So können Übergangsobjekte größere Bedeutung als die wirkliche Mutter erhalten. Vgl. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Basic Books, New York 1971, S. 2 ff. Die von Oskar hergestellte Welt in der *Blechtrommel* ist durch und durch durch solche Übergangsobjekte gekennzeichnet. Bereits die Blechtrommel ist der Ausdruck seiner 'privatisierten' Zugehörigkeit zu diesem Instrument.

eine Möwe kam und sie im Flug, den Steinen geschickt ausweichend, mitnahm und andere, kreischende Möwen nach sich zog. (DB 169)

Schon in diesem Auszug wird auf das Thema Vergänglichkeit angespielt. Der Stauer ist schon der Verwesung anheim gefallen und kann nur Zahnstümpfe vorzeigen, wenn er grinst, und von dem Sekret, das er ausspuckt, ernähren sich die Möwen. Im kurzen Übergangsstadium, da das Sekret eine noch vom Stauer herstammende Ausscheidung ist, bis zu dem Augenblick, da es den Möwen als Fraß zufällt, wird es von dem Erzähler anthropomorphisiert, und ihm wird ein selbständiger Verbalakt zugeschrieben. So heißt es von dem Sekret, daß es "schaukelte", bevor es von einer Möwe erhascht wurde. Es verselbständigt sich sozusagen für eine kurze Weile zu einer zerbrechlichen Individuation, die aber bald dem übergeordneten Kreislauf zum Opfer fällt. Der Gegenstand am Ende der Wäscheleine erweist sich als ein Pferdekopf, und es heißt davon, daß der Stauer "einen sprühend lebendigen Brocken zwischen uns [zog und schleuderte]". Dann heißt es weiter:

einen Pferdekopf, den Kopf eines schwarzen Pferdes, einen schwarzmähnigen Rappenkopf also, der gestern noch, vorgestern noch gewiebert haben mochte; denn faul war der Kopf nicht, stank nicht, höchstens nach Mottlauwasser; aber danach roch alles auf der Mole. (DB 170)

Der Stauer angelt einfach Aale, die sich im Wasser über das tote Aas werfen. Er nutzt das alles Lebendige lenkende kreisläufige Prinzip aus und läßt die Aale ihrer eigenen Gefräßigkeit zum Opfer fallen. Wenn er erst den Kadaver ans Land gezogen hat, schafft er den schmarotzenden Inhalt daraus heraus:

[Er] Riß, mit dem Wasserstiefel nachhelfend, dem Gaul das Maul auf, zwängte einen Knüppel zwischen die Kiefer, so daß der Eindruck entstand: Das vollständige gelbe Pferdegebiß lacht. Und als der Stauer – jetzt sah man erst, daß der oben kahl und eiförmig aussah – mit beiden Händen hineingriff in den Rachen des Gaules und gleich zwei auf einmal herausholte, die mindestens armdick waren und armlang, da riß es auch meiner Mama das Gebiß auseinander: Das ganze Frühstück warf sie, klumpiges Eiweiß und Fäden ziehendes Eigelb zwischen Weißbrotklumpen im

Milchkaffeeguß über die Molensteine und würgte immer noch, aber es kam nichts mehr; denn soviel hatte sie nicht zum Frühstück gegessen [...] (DB 171)

Die Mutter reagiert mit Abscheu auf den Zwischenfall und muß sich sofort übergeben, und er führt in der kommenden Zeit dazu, daß sie einen bulimieähnlichen Eßkomplex bekommt, wobei sie im Gegenteil alles Mögliche aus dem Meer ohne Rücksicht auf ihre Figur verzehrt, woran sie letzten Endes stirbt. Georg Just schreibt über die obige Szene: "Die Episode wird zunächst ganz real, bloß auf der Handlungsebene gegeben, die überhöhenden Stilisierungen – die wir als notwendig für die Aufbereitung des "objektiven Korrelats" erkannt haben – kommen erst hinterher."³³⁵ Man kann die Szene zunächst ganz real lesen, aber man fragt sich allmählich nach den darin vorhandenen mythologischen und psychologischen Anspielungen, d. h. danach, wie die Szene sich auf die kommende Krankheit der Mutter bezieht. Es bereitet keine Schwierigkeiten, das lachende Pferdegebiß als den Tod zu deuten, denn indem das Pferd lacht, kommt es dem leeren Lachen des menschlichen Schädels gleich. Es bereitet auch keine Schwierigkeiten, den kahlköpfigen Stauer als die stilisierte Wiedergabe des Todes zu deuten, so wie er in vielen mittelalterlichen Gemälden dargestellt wird, in denen er oft als ein Skelett erscheint. Der Stauer vergegenständlicht nicht so sehr den allegorischen als vielmehr die allegorisierende Tendenz, die für die moderne Erzählkunst charakteristisch ist.³³⁶ Aber die zwei armdicken und armlangen Aale, die dem Pferdekopf aus dem Rachen gezogen werden, sind schon komplexer. Vor allem sind sie Phallussymbole und versinnbildlichen das männliche Prinzip, das Agnes' Körper in Besitz genommen hat. Alfred Matzerath und Jan Bronski verkörpern dieses männliche Prinzip, weswegen es an einer anderen Stelle im Roman von Ihnen heißt:

Mit dem Zerfall der schlanken Seele, des üppigen Körpers meiner Mama, zerfiel die Freundschaft zweier Männer, die sich beide in jener Seele gespiegelt, *die beide von jenem Fleisch gezehrt hatten* (Meine Hervorhebung, LKL), [...]“ (DB 245)

³³⁵ Georg Just, *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, S. 133-134.

³³⁶ Damit beziehe ich mich auf Gunter Reiss' Bezeichnung 'Allegorisierung'. Vgl. Gunter Reiss, *Allegorisierung und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns*, Wilhelm Fink Verlag, München 1970.

Die zwei Männer haben Agnes' Körper wie ein Aas ausgenutzt und daraus Nahrung ausgesaugt. Damit kommt eine andere Ebene im Aalbild zum Ausdruck, und zwar die Verkoppelung von Sexualität und Tod. Die Szene spiegelt den Kreislauf wider, in dem alle Schöpfungen einander verzehren. So erzählt Oskar eine Anekdote, die er in der Heil- und Pflegeanstalt gehört hat:

Und mir erzählte noch vor einigen Tagen ein Arzt der Heil- und Pflegeanstalt von einer verheirateten Frau, die sich mit einem lebendigen Aal befriedigen wollte. Aber der Aal biß sich fest, und sie mußte eingeliefert werden und soll deswegen später keine Kinder bekommen haben. (DB 173)

Die Frau, die sich mit einem Aal befriedigen wollte, kann nicht mehr Kinder bekommen und verliert ihre biologische Berufung im Leben, so wie Agnes darauf verzichtet, das von ihr erwartete Kind zu gebären. Das Ergebnis wird – so wie es Oskar bei der Beerdigung der Mutter für die Mutter biblisch auslegt – die Auferstehung aller Menschen als Aale:

[...], Aal von der Seeschlacht in Skagerak, Aal von der Hafenmole Neufahrwasser, Karfreitagsaal, Aal aus dem Haupte des Rosses entsprungen, womöglich Aal aus ihrem Vater Joseph Koljaiczek, der unters Floß geriet und den Aalen anheimfiel, Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal... (DB 187)

Alles dient einem größeren Kreislauf, dessen Prinzip die Verzehrung ist. Man kann sich vor diesem Hintergrund fragen, was mit Agnes passiert, wenn sie erkrankt. Ist sie lebensmüde geworden? Hat sie genug von den zwei Männern, die ihren Körper in Besitz genommen haben? Ihr Krankheitsverlauf spiegelt wahrscheinlich eine universellere Abneigung gegen das Leben wider, als daß man ihre Krankheit bloß auf eine Einzelursache zurückführen kann. Die Ursachen dafür sind viele, und man dürfte somit eher schließen, daß sie in eine psychosomatische Lebenskrise gerät und daß sie zu der existentiellen Einsicht gelangt, daß die Natur nichts "als ein ewig verschlingendes, ewig

wiederkäuendes Ungeheuer³³⁷ ist, so wie es an einer anderen berühmten Stelle in der deutschen Literatur heißt. Der Sinn des Lebens ist die Verzehrung. Jedes Mal wenn Agnes ihren Mann Alfred Matzerath in seinem Element erlebt, steht er in der Küche und bereitet ein delikates Essen vor, und es heißt von ihm, daß er "eigentlich nur während seiner Lieblingsbeschäftigung, während des Kochens, differenzierter, ja sensibel und deshalb beachtenswert wurde" (DB 308-309). Ein universeller Schock hat sie ergriffen, weswegen sich nicht länger mit ihr kommunizieren läßt. Oskar berichtet über die gegensätzlichen Gefühle, die ihm von ihr erwiesen wird, als er sie einmal zusammen mit einem verweinten Jan Bronski überrascht:

Sie sprang auf, griff, hob, drückte mich, zeigte mir einen Abgrund, der wohl durch nichts, auch durch Unmengen gebratener, gesottener, eingelegter und geräucherte Fische nicht auszufüllen war. (DB 183)

Ihre Reaktion auf das Erlebnis auf der Mole von Neufahrwasser ist zunächst Ekel, worauf sie versucht, das die Natur lenkenden Prinzip in extremer Weise nachzuahmen. Aber ihr Versuch, diese Art von Mimikry auszuüben, erweist sich als unzulänglich. Deswegen beschleunigt sie sozusagen die Lebensprozesse und durchläuft die sie kennzeichnenden Stadien einschließlich der die Nahrungseinnahme und die Ausscheidung davon umfassenden Stadien in rasender Eile, woran sie schließlich stirbt. Die Episode bezeichnet die erste große Tragödie im Leben Oskars, und sie schildert eine Person, die plötzlich Einsicht in die Absurdität des Lebens gewinnt. Der Schleier der Maja wird zurückgezogen, und sie sieht sich mit einem geistigen Abgrund konfrontiert, dem sie nicht entfliehen kann. Ihr geht auf, daß es für sie keine Rückkehr gibt und daß sie sich in ihr Schicksal ergeben muß. Es ist kein Zufall, daß die Episode sich am Karfreitag ereignet, da die von ihr durchlebte Krankheit eine Anspielung auf die Passionsgeschichte Christi wird. Das besagt, daß sie für die übrigen implizierten Personen leidet. Die von ihr gewonnene Einsicht entzieht sich der Sprache und bezeichnet die Epiphanie des Augenblickes, die für das Prinzip der Plötzlichkeit charakteristisch ist. Die Episode ist nicht direkt auf die geschichtliche Entwicklung übertragbar, aber nichtsdestoweniger nimmt sie eine Reihe von Tragödien vorweg, die vorläufig mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs

³³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* S. 7-124, in: *Goethes Werke. Band VI*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1968, S. 53.

und dem Tod Jan Bronskis kulminieren. In einer Welt, die für die Einsicht in die Absurdität des Lebens empfänglich ist, können sich auch unvorhergesehene Umschwünge wie ein plötzlich eintretender Krieg vollziehen. Denn die Welt ist chaotisch und spiegelt keine höhere Ordnung wider. So wird auch Oskar unbewußt von der Episode gezeichnet, indem das Motiv der schwarzen Köchin zum ersten Mal als Angstvorstellung in seinem Bewußtsein auftaucht. Nach dem Ausflug nach Brösen zieht er sich in den Kleiderschrank im Schlafzimmer der Eltern zurück und versucht demiurgisch, die Vorstellung der Schwester Inge hervorzuzaubern. Dabei heißt es auch:

[...] schwarz, die Köchin kommt, schwarz schreckt mich gelb, trügt mich blau, blau glaub ich nicht, lügt mir nicht, grünt mir nicht [...] (DB 178)

Nachdem er dementsprechend mit den Vorstellungen verschiedener Farben gespielt hat, darunter mit der weißen Tracht der Schwester Inge, stellt er lakonisch fest:

[...] aber es blieb selten und so auch im Kleiderschrank nicht bei dieser einfarbigsten aller Vorstellungen. (DB 178)

Oskar demonstriert plötzlich, daß er nicht länger seine demiurgische Allmacht über die Phänomene ausüben kann. Es gibt außerhalb seiner eine seinen Gedanken überlegene Kraft, die ihn unweigerlich auf andere Farben kommen läßt, darunter die verhängnisvolle Farbe schwarz. Nach dem Mittagsessen versucht Oskar wieder, das Bild von Schwester Inge heraufzubeschwören, aber er muß zur Kenntnis nehmen, daß er von den Ereignissen auf der Mole von Neufahrwasser heimgesucht wird:

Es sollte mir aber der Aufenthalt in der Praxis von Dr. Hollatz getrübt bleiben. Nicht nur, daß grün, blau, gelb und schwarz immer wieder in den roten Text der Rotkreuzbrosche sprachen, auch die Ereignisse des Vormittags drängten sich dazwischen: Immer wenn ich die Tür zum Sprechzimmer und zur Schwester Inge öffnete, bot sich nicht der reine und leichte Anblick der Krankenpflegerinnentracht, sondern es zog der Stauer auf der Hafenmole von Neufahrwasser unter dem Seezeichen Aale aus tiefend wimmelndem Pferdekopf, und was sich als weiß ausgab,

was ich der Schwester Inge zuordnen wollte, das waren Möwenflügel, die für den Augenblick täuschend das Aas und die Aale im Aas verdeckten. (DB 181)

Der schwarze Pferdekopf voller Aale hat sich in seinem Bewußtsein befestigt, und die angestrebte weiße Vision von Schwester Inge erweist sich als den sich über die Aale werfenden Möwen zuhörigen Flügel. Diese Inversion veranschaulicht die Ohnmacht, die auf die Dauer für Oskar kennzeichnend wird. Er will Allmacht über die Dinge ausüben, aber die Dinge entziehen ihm die Herrschaft. Oskar besitzt eine ganze Palette von Farben, aber früher oder später münden seine Visionen in die Vision der schwarzen Köchin aus.

Auf den Tod von Oskars Mutter folgt eine Kette von tragischen Ereignissen. Oskar berichtet von seiner Freundschaft mit Herbert Truczinski, der aber stirbt, indem er als Museumswärter im Schiffahrtsmuseum die hölzerne Galionsfigur der verhängnisvollen Niobe zu besteigen versucht. Diese Tragödie löst eine Reflexion über die unmerkliche Art und Weise aus, auf die diese Veränderung eintritt:

Oskar will heute noch nicht so recht an Vorzeichen glauben. Dennoch gab es damals Vorzeichen genug für ein Unglück, das immer größere Stiefel anzog, mit immer größeren Stiefeln größere Schritte machte und das Unglück umherzutragen gedachte. Da starb mein Freund Herbert Truczinski an einer Brustwunde, die ihm ein hölzernes Weib zugefügt hatte. Das Weib starb nicht. Das wurde versiegelt und im Museumskeller, angeblich wegen Restaurationsarbeiten, aufbewahrt. Doch man kann das Unglück nicht einkellern. Mit den Abwässern findet es durch die Kanalisation, es teilt sich den Gasleitungen mit, kommt allen Haushaltungen zu, und niemand, der da sein Suppentöpchen auf die bläulichen Flammen stellt, ahnt, daß da das Unglück seinen Fraß zum Kochen bringt. (DB 227)

Oskar mythologisiert die ansonsten nicht zu bezeichnende Veränderung, indem er sie auf die Galionsfigur Niobe zurückzuführen versucht. Daraus geht angeblich das noch zu schildernde, immer weitere Kreise ziehende Übel hervor. Es heißt von Niobe, daß sie ursprünglich der Stadt Brügge gehörte, daß sie aber 1473 von Danziger Seeräubern geraubt und nach Danzig gebracht wurde.

Danach hat sie immer den Danzigern Unglück gebracht, und jedem, der in ihre Nähe geriet, ist ein plötzlicher Tod zugestoßen. Deswegen wird sie nach dem Tod Herberts im Museumskeller aufbewahrt, aber nach Oskars Einschätzung kann man nicht das Übel auf diese Art und Weise vertuschen. Es taucht immer wieder auf und schleicht sich durch die Gasleitungen in die Haushalten ein, weswegen man sich beim Kochen davor hüten muß. Man ahnt, daß in diesem Bild das Motiv der schwarzen Köchin im Werden ist, so daß es in dem Sinne verstanden werden soll, daß es eine größere, das Wohl und Wehe der Bevölkerung beeinflussende Köchin außerhalb der Haushalt gibt. Oskar spielt damit auf ein alles verschlingendes weibliches Prinzip an, das sich auch auf die zu erwartenden geschichtlichen Katastrophen beziehen läßt. So heißt es von Niobe, daß ein gescheiter Museumsdirektor sie an die Stadt Lübeck verschenken wollte:

Der Stadt Lübeck gedachte er das gefährliche hölzerne Mädchen zu schenken, und nur weil die Lübecker dieses Geschenk nicht annahmen, hat das Städtchen an der Trave, bis auf seine Backsteinkirchen, den Bombenkrieg verhältnismäßig heil überstanden. (DB 217)

Niobe ist daran schuldig, daß die Stadt Danzig im Gegensatz zu Lübeck während des Krieges zerbombt wird, und die Zerstörung Danzigs ist Oskar zufolge von ihr ausgegangen.³³⁸ Oskar berührt damit wieder das Prinzip der Plötzlichkeit, indem er den Bruch eines Kontinuums zum Ausdruck bringen will. Die kommenden Ereignisse besagen, daß markante Veränderungen eintreten werden. Das äußert sich zunächst dadurch, daß der Trompeter Meyn, der im selben Stockwerk wie Oskars Eltern wohnt, seine vier Katzen tötet, was daher kommt, daß der Schugger Leo, der Original, der am Friedhof immer bei Beerdigungen zugegen ist, plötzlich bei der Beerdigung Herberts verweigert, Meyn sein Beileid auszusprechen. Dieser Vorfall wird aber von der Kristallnacht in der Nacht vom neunten zum zehnten November 1938 überschattet, in der SA- und NSDAP-Mitglieder überall im deutschsprachigen Gebiet jüdische Geschäfte zerstören, und Oskar erfährt dabei auch, daß der jüdische Spielzeughändler Sigismund Markus, der ihn bisher mit Blechtrommeln versehen hat, in dem Moment Selbstmord begeht, da die rasende Menge sein Geschäft erreicht. Die oben erwähnten Ereignisse werden in der Gestalt einer Fuge präsentiert, in der die einzelnen davon berührten

³³⁸ Vgl. dazu Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Propyläen, München 2002, S. 189 ff.

Personen geschildert werden und jede Persondarstellung durch die Formel "Es war einmal ... " eingeleitet wird. Irmela Schneider schreibt darüber, daß das Kapitel "mit der für Märchen typischen Einleitungsformel "Es war einmal ... " [beginnt] und mit dem typischen Märchenschluß "... und wenn er nicht gestorben ist..." [endet]"³³⁹. Alle Persondarstellungen bilden märchenhafte Themen, von denen wiederholt auf drei Themen, den Trompeter Meyn, seine vier Katzen und den die Untat bloßlegenden Uhrmacher Laubschad, zurückgegriffen wird, wohingegen die Themen Kolonialwarenhändler, Spielzeughändler und Blechtrommler nur einmal auftreten. Der von dem Trompeter Meyn lokal begangene Untat leitet zur landesweiten, die drei letztgenannten Themen involvierenden Kristallnacht über.³⁴⁰

Irmela Schneider schreibt über das Märchenhafte:

Es hat den Charakter einer Erklärungshypothese. Fragt der Leser nun weiter, was mit der märchenhaften Konkretion des Geschehens erklärt werden soll, so muß er zurückgreifen auf eine Märchen-Deutung, die eine Relationsbestimmung zum betrachteten Geschehen erlaubt.³⁴¹

Irmela Schneider meint damit, daß sich mit dem am Anfang aufgegriffenen Thema Meyn ein Glaube verknüpft, der sich aber durch seine Realisation als zerstörerisch erweist. Das an sich realistische und tragische Geschehen wird durch die Märchenform beschworen, aber es besteht eine auffallende Diskrepanz zwischen der Märchenform und dem tatsächlichen Geschehen. Der Musiker Meyn tritt als Trompeter in die Reiter-SA ein, um Ordnung in seinem Leben zu bringen, aber er verursacht durch sein aktives, aggressives Verhalten Chaos und Unordnung. Durch den in der Fuge dargestellten Verlauf wird die von ihm vollzogene Wandlung skizziert, wobei aus einem Musiker ein SA-Mann wird. Er wird zunächst als Musiker angezeigt und anschließend als SA-Mann bezeichnet. Inzwischen wird er auch als der Mann Meyn geschildert, und in diesem Zusammenhang wird die Tötung der Katzen geschildert. Man kann sich fragen, ob durch diesen Verlauf eine Art Kausalkette zum Ausdruck gebracht wird. Weil Meyn, der bei der Beerdigung seines Jugendfreundes Herbert wie in früheren Zeiten auf seiner Trompete spielen will, erschüttert zur Kenntnis nimmt, daß er Mißfallen erregt, tötet

³³⁹ Irmela Schneider, *Kritische Rezeption. "Die Blechtrommel" als Modell*, Herbert Lang & Peter Lang, Bern & Frankfurt am Main 1975, S. 107.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 107-108.

³⁴¹ Ebd., S. 111.

er zu Hause seine vier Katzen und zeichnet sich darauf in der Kristallnacht durch ein besonders aggressives Verhalten aus. Daß diese Kausalkette sich nicht so eindeutig feststellen läßt, geht aus dem Folgenden hervor:

Es war einmal ein Mann, der hieß Meyn. Als der sich eines Tages mit seinen vier Katern, deren einer Bismarck hieß, alleine in seiner Wohnung unter dem Dach fand, mißfiel ihm der Katergeruch besonders, weil er am Vormittag etwas Peinliches erlebt hatte, auch weil es keinen Machandel im Hause gab. Da jedoch Peinlichkeit und Durst zunahmen und den Katergeruch steigerten, griff Meyn, der Musiker von Beruf war und Mitglied der Reiter-SA-Kapelle, nach dem Feuerhaken neben dem alten Dauerbrandofen und schlug solange auf die Kater ein, bis er annehmen konnte, alle vier, auch der Kater namens Bismarck, seien tot und fertig; wenn auch der Katergeruch in der Wohnung nichts von seiner Eindringlichkeit verloren hatte. (DB 230)

Die von Meyn begangene Handlung scheint nicht wohlüberlegt zu sein, sondern scheint vielmehr spontan motiviert zu sein. Um wegen einer Frustration abzureagieren, verbunden mit dem Umstand, daß er den Geruch nach Katzen gerade heute stark empfindet, ergreift Meyn den Feuerhaken und schlägt auf die vier Katzen los, und außerdem kann er nicht wegen der seit seinem Eintritt in die Reiter-SA von ihm angenommenen nüchternen Lebensweise seine Frustration mit Machandel betäuben, wie er in früheren Zeiten getan hätte. Meyn kann den Gedanken nicht ertragen, daß er aus einer Gemeinschaft ausgeschlossen worden ist, womit nicht die Juden, sondern er sich als ein Abschaum empfindet. Der Vorfall wird in der Szene vorweggenommen, da der jüdische Spielzeughändler Sigismund Markus bei der Beerdigung von Oskars Mutter weggewiesen wird, ein Vorfall, der schon die unmerkliche politische Veränderung widerspiegelt. Die Gründe für Meyns Verhalten sind mehrdeutig und liegen nicht in einer Erzählweise begründet, die von Heinz Hillmann als "Oskars aus mangelnder Einsicht entstehender metaphorisch-dämonologischer Antifaschismus und Schicksalsglaube"³⁴² bezeichnet wird. Meyn wird im Roman als eine einsame Person beschrieben, die, um ihre Sehnsucht nach Hörigkeit zu erfüllen, für ordnungsliebende Ideologien anfällig ist, womit

³⁴² Heinz Hillmann, *Günter Grass' "Die Blechtrommel". Beispiel und Überlegungen zum Verfahren der Konfrontation von Literatur und Sozialwissenschaften*, S. 7-30, in: *Der Deutsche Roman im 20. Jahrhundert II. Analyse und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans* (Hrsg. Manfred Brauneck), C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1976, S. 21.

er dieses Gefühl von Hörigkeit erreicht. Diese Informationen werden dem Leser zwar nicht direkt übermittelt, aber vom Kontext her kann er herleiten, daß Meyn ein einsamer Mensch ist, der seine Einsamkeit durch idealisierte Objekte auszugleichen versucht.³⁴³ Deswegen lebt er in Perioden seines Lebens ausschließlich für seine Machandelflasche, seine Trompete und seine Katzen. Bei der Beerdigung seines Jugendfreundes Herbert kommt seine kulturelle Orientierungslosigkeit deutlich zum Ausdruck:

Als dem SA-Mann Meyn der Jugendfreund Herbert Truczinski starb, mit dem er während der zwanziger Jahre zuerst einer kommunistischen Jugendgruppe, dann den Roten Falken Mitgliederbeiträge gezahlt hatte, als der unter die Erde gebracht werden sollte, griff Meyn zu seiner Trompete und zugleich zu einer Machandelflasche. Denn er wollte wunderschön blasen und nicht nüchtern, hatte sich auf braunem Pferd reitend das Musikerohr bewahrt und nahm deshalb noch auf dem Friedhof einen Schluck und behielt auch beim Trompetenblasen den Mantel aus Zivilstoff über der Uniform an, obgleich er sich vorgenommen hatte, über die Friedhofserde hinweg in Braun, wenn auch ohne Kopfbedeckung zu blasen. (DB 228-229)

Es geht dabei hervor, daß er wie Herbert aus kleinbürgerlichen, geistig engen Verhältnissen kommt, die ihm keine Möglichkeiten für eine besonders großartige berufliche Laufbahn gewähren, weswegen er sich verschiedenen politischen Jugendbewegungen angeschlossen hat. Aus Nostalgie und Sympathie mit dem alten Freund will er sein altes Selbst wieder beleben und Trompete blasen wie in den früheren Zeiten, da er unter Alkoholeinfluß stehend für sich selbst in seiner Wohnung Trompete blas. Aber zugleich trägt er unter dem Mantel eine SA-Uniform und hatte eigentlich auch vor, seine neue Identität zur Schau zu stellen. Als Schugger Leo ihm sein Beileid aussprechen will, reagiert jener aber heftig darauf, was er sieht, weswegen es heißt:

³⁴³ Damit beziehe ich mich auf Heinz Kohut, dessen Idee der Idealisierten Objekte im letzten Teil dieser Abhandlung eingehender behandelt wird. Kohut weist aber darauf hin, daß Drogen, darunter natürlich Alkohol, als Ausgleich für das idealisierte Objekt dienen können: "Solche Menschen bleiben daher an einzelne Aspekte archaischer Objekte fixiert und finden sie zum Beispiel in der Form von Drogen. Die Droge dient jedoch nicht als Ersatz für geliebte oder liebende Objekte oder für eine Beziehung zu ihnen, sondern als Ausgleich für einen Defekt in der psychischen Struktur." Vgl. Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, S. 66.

Es war einmal ein SA-Mann, der behielt, als er am Grabe seines Jugendfreundes ganz wunderschön und machandelhell Trompete blies, den Mantel über der Reiter-SA-Uniform an. Als jener Schugger Leo, den es auf allen Friedhöfen gibt, der Trauergemeinde sein Beileid sagen wollte, bekamen auch alle Schugger Leos Beileid zu hören. Nur der SA-Mann durfte den weißen Handschuh Leos nicht fassen, weil Leo den SA-Mann erkannte, fürchtete und ihm laut schreiend den Handschuh und das Beileid entzog. Der SA-Mann aber ging ohne Beileid und mit kalter Trompete nach Hause, wo er in seiner Wohnung unter dem Dach unseres Mietshauses seine vier Katzen fand. (DB 229)

Schugger Leo verweigert, ihm sein Beileid auszusprechen, weil er "den SA-Mann erkannte", wie es heißt. Schugger Leo nimmt wahr, was in der Zeit im Werke ist, und so wird der Auftritt auch auf folgende Weise dargestellt:

Als Schugger Leos Handschuhstoff dem Musiker Meyn, der halb in Zivil, halb in SA-Uniform gekommen war, zuflatterten, geschah ein weiteres Zeichen künftigen Unglücks. (DB 228)

Dann heißt es weiter:

Aufgescheucht warf sich Leos bleicher Handschuhstoff hoch, flog davon und zog Leo mit sich über Gräber hinweg. Schreien hörte man ihn; doch es war kein Beileid, was da als Wortfetzen in der Friedhofsbepflanzung hängenblieb. (DB 228)

Es wird auf den Vorfall als ein Zeichen künftigen Unglücks hingewiesen, und damit wird die früher erwähnte unmerkliche Veränderung in der kleinen Gemeinschaft thematisiert. Die dargestellten Personen werden in den Bann einer ihnen überlegenen Kraft gezogen und können nur die Folgen davon zur Kenntnis nehmen. So bezieht sich bereits die Präsentation der sich in Meyns Leben vollziehenden Wende auf dieses Unglück. Meyn hat bisher Trompete geblasen, auf seine vier Katzen aufgepaßt und Machandel getrunken, aber jetzt hat sich diese Lebensweise verändert:

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und konnte ganz wunderschön Trompete blasen. In der vierten Etage unter dem Dach eines Mietshauses wohnte er, hielt sich vier Katzen, deren einer Bismarck hieß, und trank von früh bis spät aus einer Machandelflasche, bis das Unglück ihn nüchtern werden ließ. (DB 227)

Das Unglück bezeichnet das Moment in seinem Leben, da er SA-Mann werden und Ordnung in seinem Leben bringen will. Damit ist die unmerkliche Veränderung eingetreten, und Meyn hat an den Ereignissen teilgenommen, die zu den verhängnisvollen Ausschreitungen gegen die Juden in der Kristallnacht führen. Meyn ist im Grunde genommen kein böser Mensch und hat in der Tat keine Wahl getroffen, inwieweit er SA-Mann werden will oder nicht, aber indem er auf Ablehnung bei Schugger Leo stößt, hat die Umgebung und die sich in der Zeit vollziehende Veränderung eine Wahl für ihn getroffen:

Niemand rückte von dem Musiker Meyn ab. Dennoch stand er vereinzelt, durch Schugger Leo erkannt und gezeichnet, zwischen der Trauergemeinde und hantierte verlegen mit seiner Trompete, [...] (DB 228)

Meyn wird von Schugger Leo gezeichnet, was heißt, daß er mit dem Etikett SA-Mann versehen und dadurch stigmatisiert wird. Er findet also seine Rolle im Leben durch eine Negativerfahrung. Man kann vor diesem Hintergrund die These aufstellen, daß er sich zu Hause dafür entscheidet, reinen Tisch zu machen und alle Reliquien aus seinem früheren Leben aus dem Wege zu schaffen, damit er sich ganz und gar der nationalsozialistischen Utopie anschließen kann. Er macht das durch einen genau so bestialischen Akt wie das von den Vandalen in der Kristallnacht betriebene Verhalten, durch das eine Manifestation der unerwünschten Rolle der Juden im Lande durchgeführt wird. Er zieht aber nicht in Rechnung, daß er von dem Uhrmacher Laubschad beobachtet wird, als er die angeblich toten Katzen in den Müllkasten werfen will:

Es war einmal ein Uhrmacher, der konnte nicht ruhig ansehen, daß sich etwas im Müllkasten bewegte. So verließ er seine Wohnung in der ersten Etage des Mietshauses, begab sich auf den

Hof des Mietshauses, öffneten den Müllkastendeckel und den Sack, nahm die vier zerschlagenen, aber immer noch lebenden Kater an sich, um sie zu pflegen. Aber sie starben ihm noch während der folgenden Nacht unter den Uhrmacherfingern, und es blieb ihm nichts anderes zu tun übrig, als beim Tierschutzverein, dessen Mitglied er war, eine Anzeige zu machen und auch die Ortsgruppengruppenleitung von der das Ansehen der Partei schädigenden Tierquälerei zu benachrichtigen. (DB 231-232)

Meyn wird von dem Uhrmacher Laubschad angezeigt, und daraus wird folglich in der SA die Konsequenz gezogen, ihn aus der Organisation auszuschließen, obwohl er sich in der Kristallnacht besonders mutig verhalten hat:

Selbst als der SA-Mann während der Nacht vom neunten zum zehnten November achtunddreißig, die man später die Kristallnacht nannte, besonders mutig hervortat, die Langfuhrer Synagoge im Michaelisweg mit anderen in Brand steckten, auch kräftig mittat, als am folgenden Morgen mehrere zuvor genau bezeichnete Geschäfte geräumt werden mußten, konnte all sein Eifer seine Entfernung aus der Reiter-SA nicht verhindern. (DB 232)

Man nimmt sich etwas vor, aber etwas Unvorhergesehenes verhindert, daß dieses Vorhaben verwirklicht wird. Meyn hat sich dafür entschieden, endgültig ganz und gar SA-Mann zu werden, aber er wird stattdessen aus der Reiter-SA hinausgeworfen. Dies ist besonders aufschlußreich in Bezug auf die Frage, wie man die Kristallnacht im Roman beurteilen soll. Die Kristallnacht ist in den Geschichtsbüchern die direkte Folge des am siebten November von dem Juden Herschel Grynszpan an dem deutschen Diplomaten Ernst vom Rath in Frankreich verübten Mordes. Die nationalsozialistische Führung benutzt diesen Anlaß als einen Vorwand dafür, überall in Deutschland zu Progromen gegen die Juden aufzurufen, und durch eine von Goebbels gehaltene Hetzrede werden den NDSAP- und SA-Abteilungen überall im Lande nahegelegt, Aktionen gegen die Juden zu organisieren.³⁴⁴ Die Aktionen führen in großem Maß zu Plünderungen und auch zu Ermordungen an Juden, und in der neueren Forschung hat sich erwiesen, daß die Progromen landesweit von lokalen

³⁴⁴ Vgl. Hans Jürgen Döscher, *Reichskristallnacht. Die Novemberprogrome 1938*, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 77.

regierungstreuen Parteiorganisationen inszeniert und durchgeführt wurden, woraus herzuleiten ist, daß die Progrome in großem Maß von der nationalsozialistischen Führung schon geplant waren.³⁴⁵ Insofern stellen sie nur die öffentliche Bekundung einer schon in Gang gesetzten Entwicklung dar. Aber die Kristallnacht bedeutet eine Verschärfung der *offiziellen* antijüdischen Politik durch das nationalsozialistische Regime und einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zur völligen Enteignung und Vernichtung der Juden. Plötzlich gehört es zur offiziellen Politik, Juden zu enteignen und auf die Dauer aus dem deutschen Territorium entfernen zu wollen.³⁴⁶ Durch die Fuge wird im Roman versucht, zu einem Verständnis der zu der Kristallnacht führenden Ereignisse zu gelangen. Es wird auf den *allmählichen*, den Aggressionsakt auslösenden Prozeß fokussiert, weswegen wenige den Verlauf zusammenhaltende Konjunktionen auftreten, weil Oskar keine Zusammenhänge herstellen, nur einzelne Punkte im Handlungsverlauf festhalten kann. Das Verhältnis von Ursache und Wirkung wird aufgehoben, und es wird dem Leser anvertraut, Thesen darüber aufzustellen. Meyns Verhalten spiegelt keine zusammenhängende Logik wider, sondern ist vielmehr mit der aus der Naturwissenschaft herstammenden Chaostheorie gleichzustellen, in der eine kleine Veränderung der Randbedingungen eines gegebenen Phänomens zu durchaus unterschiedlichen Ergebnissen führen kann.³⁴⁷ Wegen mehrerer verhängnisvoller Umstände handelt er, wie in der obigen Darstellung geschildert wird, aber man kann aus seinem Verhalten keine generellen Schlüsse bezüglich der Frage ziehen, warum gerade er so heftig an den Ausschreitungen gegen die Juden in der Kristallnacht teilnimmt. Das von Meyn auf der Mikroebene erwiesene Verhalten spiegelt keineswegs das Verhalten auf der Makroebene wider, auf der die Naziführung auf die Dauer vorhat, die jüdische Bevölkerung zu vertreiben. Meyn versucht hingegen, die Organisation, der er gehört, wegen der von ihm begangenen übereilten Untat durch einen außergewöhnlichen Einsatz in der Kristallnacht zu befriedigen, daß es aber gerade deswegen unerwartet und ironischerweise zu seiner Ausschließung aus der SA kommt, bestätigt die These, daß Kleinigkeiten weit reichende Konsequenzen haben können. In einer Gesellschaft, in der man die ethischen Normen für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe außer Kraft gesetzt hat, ist es um so wichtiger, die Normen in allen anderen Bereichen aufrechtzuerhalten, damit wenigstens eine Scheinkontinuität ersichtlich wird.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 80.

³⁴⁶ Vgl., S. 115 ff.

³⁴⁷ Vgl. Dieter Wyss, *Die Philosophie des Chaos oder das Irrationale. Die Bestimmung des Menschen in einer irrationalen Welt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

Daß eine Scheinkontinuität aufrechterhalten wird, geht auch aus dem Verhalten Alfred Matzeraths hervor, der Oskar bei dieser Gelegenheit bei der Hand nimmt und in die Stadt fährt, um dem Spektakel beizuwohnen:

Es war einmal ein Kolonialwarenhändler, der schloß an einem Novembertag sein Geschäft, weil in der Stadt etwas los war, nahm seinen Sohn Oskar bei der Hand und fuhr mit der Straßenbahn Linie Fünf bis zum Langgasser Tor, weil dort wie in Zoppot und Langfuhr die Synagoge brannte. Die Synagoge war fast abgebrannt, und die Feuerwehr paßte auf, daß der Brand nicht auf andere Häuser übergriff. Vor der Ruine schleppten Uniformierte und Zivilisten Bücher, sakrale Gebrauchsgegenstände und merkwürdige Stoffe zusammen. Der Berg wurde in Brand gesteckt, und der Kolonialwarenhändler benutzte die Gelegenheit und wärmte seine Finger und Gefühle über dem öffentlichen Feuer. Sein Sohn Oskar jedoch, der den Vater so beschäftigt und entflammt sah, verdrückte sich unbeobachtet und eilte in Richtung Zeughauspassage davon, weil er um seine Trommeln aus weißrot gelacktem Blech besorgt war. (DB 232-233)

Alfred Matzerath wärmt seine Finger und Gefühle über den von den Vandalen in Brand gesteckten, den Juden gestohlenen Wertgegenständen und versucht, sein schlechtes Gewissen dadurch loszuwerden. Als der ewige Mitläufer, der er ist, macht er keine Aufhebungen gegen den Zeitgeist, vielmehr erkennt er stillschweigend das brutale Vorgehen an, indem er als Zuschauer aufgetaucht ist und die Vandalisierungen wie ein Sportereignis verfolgt. Er stellt die anonyme Masse der deutschen Bevölkerung dar, die sich vor den Vandalen drückt und deswegen die Ereignisse de facto gutheißt. Oskar ist sich dagegen über die Vorgänge im Klaren und aus kindlicher Sorge um seine Blechtrommeln sucht er den jüdischen Spielzeughändler Sigismund Markus auf, um ein paar davon zu ergattern. Er findet ihn ganz recht tot auf und kommt gerade rechtzeitig, um der Zerstörungswut der Vandalen beizuwohnen, und macht dabei die folgende Beobachtung:

Sie sahen alle aus wie Musiker Meyn, trugen Meyns SA-Uniform, aber Meyn war nicht dabei; wie ja auch diese, die hier dabei waren, woanders nicht dabei waren. (DB 233)

Daraus ließe sich schließen, daß sie alle aus denselben Ursachen wie Meyn da sind, aber daraus könnte auch geschlossen werden, daß jeder aus seiner eigenen, dem Erzähler unbekanntem Ursache da ist. Denn die Progrems am neunten und zehnten November sind, wie schon demonstriert worden ist, im Roman auch das Ergebnis einer Reihe von unbekanntem, persönlichen Faktoren.

Selbstverständlich ließe sich das Ereignis soziologisch erklären, so daß man den Schluß ziehen könnte, daß diejenigen, die an den Krawallen teilnehmen, aus denselben sozialen Verhältnissen wie Meyn kommen, aber damit ließe sich nicht das Faktum erklären, daß viele Menschen mit diesem Hintergrund *nicht* daran teilnehmen.³⁴⁸ Im Roman wird nicht die Ambition gehegt, dem Leser eine soziologische Erklärung auf die epochalen Ereignisse während des nationalsozialistischen Regiments zu gewähren, vielmehr verläßt sich der Erzähler auf mythologische Begriffe wie Notzeiten:

Es war einmal ein Blechtrömler, der hieß Oskar. Als man ihm den Spielzeughändler nahm und des Spielzeughändlers Laden verwüstete, ahnte er, daß sich gnomenhaften Blechtrömlern, wie er einer war, Notzeiten ankündigten. So klaubte er sich beim Verlassen des Ladens eine heile und zwei weniger beschädigte Trommeln aus den Trümmern, verließ so behängt die Zeughauspassage, um auf dem Kohlenmarkt seinen Vater zu suchen, der womöglich ihn suchte.
(DB 234)

Oskar zieht deswegen den egoistischen Schluß, daß bald für ihn Mangel an Blechtrömlern herrschen wird, und er bringt einen Vorrat an Blechtrömlern mit, als er das Geschäft verläßt. Die Notzeiten verkleiden sich als die fröhliche christliche Botschaft, die unter dem Eindruck des kommenden Advents wieder verbreitet wird. Auf der Suche nach seinem Vater trifft Oskar beim Stadttheater auf einige "religiöse Frauen und frierende häßliche Mädchen", die Hefte über die fröhliche christliche Botschaft verteilen, und er sieht ein Transparent mit der aus dem 13. Kapitel des ersten Korintherbriefes zitierten Aufschrift "Glaube – Liebe – Hoffnung". Oskar stellt sich im Anschluß daran einige Spekulationen darüber an, wie diese Begriffe angesichts der stattfindenden Ereignisse zu verstehen sind, und er fängt mit dem Glauben an:

³⁴⁸ Hanspeter Brode vertritt beispielsweise diesen soziologischen Zugang zur Meynfigur. Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählendem Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrömel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 20.

Ein ganzes leichtgläubiges Volk glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Weihnachtsmann war in Wirklichkeit der Gasmann. Ich glaube, daß es nach Nüssen riecht und nach Mandeln. Aber es roch nach Gas. Jetzt haben wir bald, glaube ich, den ersten Advent. Und der erste, zweite bis vierte Advent wurden aufgedreht, wie man Gashähne aufdreht, damit es glaubwürdig nach Nüssen und Mandeln roch, damit alle Nußknacker getrost glauben konnten:

Er kommt! Er kommt! Wer kam denn? Das Christkindchen, der Heiland? Oder kam der himmlische Gasmann mit der Gasuhr unter dem Arm, die immer ticktick macht? Und er sagte: Ich bin der Heiland dieser Welt, ohne mich könnt ihr nicht kochen. Und er ließ mit sich reden, bot einen günstigen Tarif an, drehte die frischgeputzten Gashähnchen und ließ ausströmen den heiligen Geist, damit man die Taube kochen konnte. (DB 234-235)

Es wird versucht, die früher erwähnte Scheinkontinuität aufrechtzuerhalten, weswegen man sich benimmt, als ob sich dieselben Weihnachtsrituale wie im vergangenen Jahr vollziehen werden, ohne sich deswegen genieren zu lassen, daß für eine wichtige Bevölkerungsgruppe diese Art von Normalität aufgehört hat. Die christliche Botschaft besteht weiter für diejenigen, die sich zum Christentum bekennen, aber man läßt dabei außer Acht, daß gerade an diesem Tag dem deutschen Volk eine neue, der christlichen Botschaft entthobene Versprechung gegeben wird: die deutschen Juden werden auf die Dauer in den deutschen Konzentrationslagern vernichtet. Oskar spielt auf das die Juden erwartende Schicksal in den Konzentrationslagern an, indem er verrät, daß die mit dem Weihnachten verbundenen Düfte in Wirklichkeit den Geruch nach Gas darstellen. Man kann sich ohne weiteres und unbeschwert vortäuschen, daß man dieselbe bürgerliche Behaglichkeit wie im letzten Jahr veranstalten wird, und den Umstand verdrängen, daß die Juden die totale Ausrottung erwartet, aber damit täuscht man eine Scheingeborgenheit vor. Es ist – man mag es wollen oder nicht – eine unmerkliche Veränderung eingetreten, und Oskar spielt auf das am Anfang des Kapitels verwendeten Bild des in die Haushaltungen eindringenden Gases an, indem das Gas ihm zufolge sowohl die bürgerliche Behaglichkeit als auch die für die Juden vorbereiteten Greuel in den Konzentrationslagern bezeichnet. Der in Aussicht gestellte Messias oder der Weihnachtsmann sind in Wirklichkeit der Gasmann, mit dem das deutsche Volk einen Vertrag schließt, damit es wieder Weihnachten feiern

kann. Man ahnt darin das rudimentäre Vorhandensein des Faust-Motivs, das die Idee in sich schließt, daß man dem Bösen etwas zur Verfügung stellt, um andere Vorteile zu gewinnen.³⁴⁹ Oskar setzt sich mit diesem Glauben auseinander, und er durchschaut die Heuchelei der Deutschen anläßlich der gegen die Juden in der Kristallnacht durchgeführten Ausschreitungen. Er stellt darauf die Reihenfolge der im Korintherbriefe behandelten Begriffe um, indem er demnächst untersucht, wie es um die Liebe bestellt ist:

Aber nachdem sich der Glaube an den Weihnachtsmann als Glaube an den Gasmann herausgestellt hatte, versuchte man es, ohne auf die Reihenfolge des Korintherbriefes zu achten, mit der Liebe: Ich liebe dich, hieß es, oh, ich liebe dich. Liebst du dich auch? Liebst du mich, sag mal, liebst du mich wirklich? Ich liebe mich auch. Und aus lauter Liebe nannten sie einander Radieschen, liebte Radieschen, bissen sich, ein Radieschen biß dem anderen das Radieschen aus Liebe ab. Und erzählten sich Beispiele wunderbarer himmlischer, aber auch irdischer Liebe zwischen Radieschen und lüsterten kurz vorm Zubeißen frisch, hungrig und scharf: Radieschen, sag, liebst du mich? Ich liebe mich auch. (DB 235)

Die Liebe hat sich aber in Eigenliebe umgestaltet, und in Anlehnung an die dem Essen im Roman beigemessene zentrale Rolle werden die Individuen als einander verzehrende Radieschen geschildert. Jeder ist sich selbst der Nächste und überlebt, wenn nötig, auf Kosten seines Nachbarn. Die Liebe hat nichts mit der Nächstenliebe zu tun, sondern stellt den Kampf aller gegen alle dar. Es bleibt also nur die Eigenliebe übrig, weswegen die Liebe dementsprechend solche Dimensionen annehmen kann, daß die Radieschen einander aus lauter Liebe fressen und ihre gegenseitige Destruktion herbeiführen. Zuletzt kommentiert Oskar die Hoffnung und zieht den Schluß, daß auch sie ein lügnerischer Begriff ist:

Aber nachdem sie sich aus Liebe die Radieschen abgebissen hatten und der Glaube an den Gasmann zur Staatsreligion erklärt worden war, blieb nach Glaube und vorweggenommener Liebe

³⁴⁹ Thomas Mann führt tatsächlich dieses Projekt in seinem 1947 erschienenen Roman *Doktor Faustus* aus, in dem das Schicksal des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn den von dem deutschen Volk mit dem Teufel geschlossenen Vertrag während des zweiten Weltkriegs parabolisch widerspiegelt.

nur noch der dritte Ladenhüter des Korintherbriefes: die Hoffnung. Und während sie noch an Radieschen, Nüssen und Mandeln zu knabbern hatten, hofften sie schon, daß bald schluß sei, damit sie neu anfangen konnten oder fortfahren, nach der Schlußmusik oder schon während der Schlußmusik hoffend, daß bald schluß sei mit dem Schluß. Und wußten immer noch nicht, womit schluß. Hofften nur, daß bald schluß, schon morgen schluß, heute hoffentlich noch nicht schluß; denn was sollten sie anfangen mit dem plötzlichen Schluß. Und als dann Schluß war, machten sie schnell einen hoffnungsvollen Anfang daraus; denn hierzulande ist Schluß immer Anfang und Hoffnung in jedem, auch im endgültigsten Schluß. So steht auch geschrieben: Solange der Mensch hofft, wird er immer neu anfangen mit dem hoffnungsvollen Schlußmachen. (DB 235-236)

Oskar weist auf das nach dem von der Staatsmacht begangenen Gewaltakt entstandene Vakuum hin. Man hofft, daß bald schluß mit dieser unangenehmen Lage ist, so daß man wieder von vorne anfangen kann. Man lebt für die Utopie einer idealen Gesellschaft, in der man es nicht mehr nötig hat, einen Teil der Bevölkerung durch einen kosmetischen Eingriff zu entfernen. Man erinnere sich an die berühmte Rede Himmlers, in der er den Nazi-Henkern Mut zuspricht:

Von Euch werden die meisten wissen, was es heißt, wenn 100 Leichen beisammen liegen, wenn 500 da liegen oder wenn 1000 da liegen. Dies durchgehalten zu haben und dabei - abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwäche - anständig geblieben zu sein, das hat uns hart gemacht. Dies ist ein niemals geschriebenes und niemals zu schreibendes Ruhmesblatt unserer Geschichte ...³⁵⁰

Die gegen die Juden zu begehenden Greueltaten stellen ein noch zu überwindendes Stadium auf dem Weg zu einer idealen Gesellschaft dar. Oskar verhält sich ironisch zu der Bedeutung des Schlusses, indem er sich über die Angst der Bevölkerung vor zu drastischen Veränderungen lustig macht. Sie lebt am liebsten unter dem Eindruck einer Kontinuität, weswegen nicht einmal zu drastische Schlüsse bei ihr gut ankommen. Ihr Verhalten spiegelt die phlegmatische Hinnahme der Veränderungen wider, indem sie schon ahnt, was im Entstehen ist, aber sie schiebt diese Veränderungen von sich und gibt

³⁵⁰ Zitiert nach Walther Hofer (Hrsg.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, S. 114.

sich der Täuschung einer Scheinkontinuität hin, indem sie stillschweigend die Hoffnung hegt, daß eine Normalität sich, wenn auch zum Schein, wiederherstellen wird. Oskar spielt wahrscheinlich auf die Biedermeier der Nachkriegszeit an, wenn er behauptet, daß Schluß in Deutschland gleichbedeutend mit Anfang ist, denn kaum hat das Land den Krieg verloren, bevor es kraft des sich in den 50er Jahren ereignenden Wirtschaftswunders einen neuen Anfang proklamiert. Die Biedermänner stellen sich auf die neuen Zeiten ein und verdrängen bald die Tatsache, daß sie im Krieg Handlanger eines dämonischen Regimes waren. So stellt Oskar aus seiner jetzigen Lage fest:

Ich aber, ich weiß nicht. Ich weiß zum Beispiel nicht, wer sich heute unter den Bärten der Weihnachtsmänner versteckt, weiß nicht, was Knecht Ruprecht im Sack hat, weiß nicht, wie man die Gashähne zudreht und abdrosselt; denn es strömt schon wieder Advent, oder immer noch, weiß nicht, probeweise, weiß nicht, für wen geprobt wird, weiß nicht, ob ich glauben kann, daß sie hoffentlich liebevoll die Gashähne putzen, damit sie krähen, weiß nicht, an welchem Morgen, an welchem Abend, weiß nicht, ob es auf Tageszeiten ankommt; [...] (DB 236)

Oskar schließt nicht aus, daß eine ähnliche unmerkliche Veränderung sich heute vollziehen kann, zumal die Gesellschaft, zu der er gehört, ihm zufolge in einen genau so lügnerischen Bann gezogen worden ist wie damals. Deswegen fragt er sich, ob sich unter den Bärten der Weihnachtsmänner ein ähnliches Übel versteckt. Die Kraft, die heute die Gashähne betreut, ist von genau so unnennbarer Art wie diejenige, die den Nationalsozialismus dargebracht hat. Von dem Gesichtspunkt her, daß die sich anbahnende Entwicklung heute genau so ziellos ist, kann Oskar nur die Hoffnung hegen, daß jemand da ist, der die Gashähne sauber halten kann, damit eine ähnliche Entwicklung sich nicht wieder vollzieht. Denn das Übel kann zu jedem Zeitpunkt eintreffen. Als Oskar bevorsteht, das oben behandelte Kapitel über die Kristallnacht zu schreiben, wird er vom Aufpasser Bruno gebeten, etwas leiser zu trommeln, worauf er antwortet:

Ja, Bruno, ich will versuchen, ein nächstes, leiseres Kapitel meinem Blech zu diktieren, obgleich gerade jenes Thema nach einem brüllenden, ausgehungerten Orchester schreit. (DB 226)

Oskar ist sich darüber klar, daß er es mit einem bisher nicht erlebten Schrecken zu tun hat, aber nichtsdestoweniger will er versuchen, den nicht zu zügelnde Stoff zu zügeln. Er realisiert das durch die seine geistige Betroffenheit vergegenständlichende Fuge, indem sich angesichts der von ihm beigewohnten Ereignisse keine Synthesen herstellen lassen.

Oskar bleibt vom Krieg unberührt. Die Ereignisse auf dem Schlachtfeld spielen eine ganz nebensächliche Rolle angesichts der auf dem Bettlaken stattfindenden Ausschweifungen in der Matzerathschen Sphäre. So folgen auf den von Alfred Matzerath vollzogenen Koitus mit Maria Sondermeldungen über die Siege der deutschen U-Boote im Atlantik, und die Hindernisse, die der deutschen Offensive an der Ostfront in den Weg gelegt werden, werden mit Oskars Versagen im Greffschen Ehebett gleichgestellt:

Ähnlich wie sich dort, kurz vor Moskau, Panzer und LKWs festfahren, fuhr ich mich fest; zwar drehten sich dort noch die Räder, wühlten den Schlamm auf, zwar gab auch ich nicht nach – es gelang mir wortwörtlich im Greffschen Schlamm Schaum zu schlagen – , aber von Geländegewinn konnte weder kurz vor Moskau noch im Schlafzimmer der Greffschen Wohnung gesprochen werden. (DB 361)

Es besteht kein Zusammenhang zwischen den zwei Phänomenen außer demjenigen, daß der Krieg an der Ostfront einem genau so sinnlosen Trieb dient wie Oskars quasierotische Beziehung zu Lina Greff. In dem Sinne transzendieren Oskars Leistungen im Bett den Krieg, aber der Krieg erhält für ihn keine substantielle Bedeutung. Dennoch macht er einige für seine historische Mitwelt symptomatische Erfahrungen, wobei der Tod als Phänomen ihm immer gegenwärtiger wird. So erlebt er als Maskottchen der Stäuberbande deren Verhaftung und Verurteilung und reagiert heftig darauf, indem er die Verurteilung, bei der alle Mitglieder der Stäuberbande wahrscheinlich zum Tode durch den Strang verurteilt werden, durch ein surrealistisches Bild zu veranschaulichen versucht. Zunächst schlägt er dem Leser vor, sich eine ganz normale Erscheinung vorzustellen:

Stellen Sie sich bitte ein azurblau gefliestes Schwimmbassin vor, im Bassin schwimmen sonnengebräunte, sportlich empfindende Menschen. Am Rande des Bassins sitzen vor den

Badekabinen ähnlich empfindende Männer und Frauen. Womöglich Musik aus einem Lautsprecher, den man auf leise stellte. Gesunde Langeweile, leichte und unverbindliche, die Badeanzüge straffende Erotik. Die Fliesen sind glatt, dennoch gleitet niemand aus. Nur wenige Verbotsschilder; doch auch sie sind überflüssig, weil die Badenden nur für zwei Stunden kommen und alles Verbotene außerhalb der Anstalt tun. (DB 454)

Das Bild stellt das normale Bademilieu in einem offenen Schwimmbad im Sommer dar. Jeder Einwohner aus Danzig muß sich damit auskennen. Aber dann passiert plötzlich etwas relativ Unerwartetes:

Plötzlich ein Lüftchen! Nein, kein Lüftchen. Vielmehr ist es ein junger Mann, der langsam, zielstrebig, von Sprosse zu Sprosse nachgreifend, die Leiter zum Zehnmetersprungbrett hinaufsteigt. Schon sinken die Zeitschriften mit den Reportagen aus Europa und Übersee, Augen steigen mit ihm, liegende Körper werden länger, eine junge Frau beschattet die Stirn, jemand vergißt, woran er dachte, ein Wort bleibt unausgesprochen, eine Liebelei, gerade begonnen, endet frühzeitig, mitten im Satz – denn nun steht er gutgebaut und potent auf dem Brett, hüpft, lehnt sich gegen das sanftgebogene Stahlrohrgeländer, schaut wie gelangweilt herab, löst sich mit elegantem Beckenschwung vom Geländer, wagt sich aufs überragende, bei jedem Schritt federnde Sprungbrett, schaut hinab, erlaubt seinem Blick, sich zu einem azurenen, bestürzend kleinen Bassin zu verjüngen, in dem rot, gelb, grün, weiß, rot, gelb, grün, weiß, rot, gelb die Badekappen der Schwimmerinnen immer wieder neu durcheinander geraten. (DB 454)

Ein junger Mann steigt auf das Zehnmetersprungbrett hinauf und signalisiert, daß er hinauspringen will, und er erweckt dabei allgemeines Interesse und allgemeine Bewunderung unter den Badegästen. Alle sind darauf gespannt, ob er den Zehnmetersprung schaffen wird. Es stellt sich aber dann heraus, daß er gar nicht vorhatte, hinauszuspringen, und Oskar macht stattdessen auf seine eigene kindliche Angst vor dem Zehnmetersprung aufmerksam, die aber die Verlockung, auf das Zehnmetersprungbrett hinaufzusteigen, mit einbezieht:

Aber er hatte doch gar nicht vor, wollte doch nur einmal gucken, wie es oben ist, und dann wieder langsam, Sprosse um Sprosse greifend, absteigen. Und nun rufen sie, daß es alle hören können, rufen laut: Spring! Nu spring schon! Spring! (DB 455)

Die Darstellung kennzeichnet dieselbe Ambivalenz wie Oskars Selbstdarstellung überhaupt, so daß aus dem jungen Macho am Anfang der Darstellung plötzlich der Standpunkt des feigen Dreijährigen hervorgeht. Oskar überträgt diese Lage auf den von der Stäuberbande erwiesenen Hochmut, der der Stäuberbande das tragische Schicksal bereitet:

Ähnlich, wenn auch nicht während der Badesaison, erging es im Januar fünfundvierzig den Mitgliedern der Stäuberbande und mir. Wir hatten uns hoch hinauf gewagt, drängelten nun auf dem Sprungbrett, und unten, ein feierliches Hufeisen ums wasserlose Bassin bildend, saßen die Richter, Beisitzer, Zeugen und Gerichtsdienner. (DB 455)

Oskar und die übrigen Mitglieder der Stäuberbande müssen zur Strafe vom Zehnmeterbrett in das wasserlose Bassin hinausspringen, und wenn sie nicht springen wollen, fordert sie flüsternd Luzie Rennwand, der sie denunziert hat, zum Sprung auf, worauf sie der Versuchung nachgeben:

Da erhob sich unten auf den Zeugenbänken eine schmale Mädchengestalt, die ein Berchtesgadener Jäckchen und einen grauen Faltenrock trug. Ein weißes, aber nicht verschwommenes Gesicht – von dem ich noch heute behaupte, daß es ein Dreieck bildete – hob sie wie eine blinkende Zielmarkierung; und Luzie Rennwand rief nicht, sondern flüsterte: "Spring, Störtebeker, spring!" (DB 455)

Diese Vorstellung von dem dreieckigen Gesicht Luzie Rennwands verfolgt Oskar in seinem künftigen Leben, und sie ist mit dem universalen weiblichen Prinzip eng verknüpft, die ihn auf die Dauer zu verschlingen droht. Oskar hat in dieser Szene zum ersten Mal eine ihn selbst mit einbeziehenden Todesphantasie, und er verhehlt nicht, daß er von dem Prozeß gegen die Stäuberbande und dem Tod der Mitglieder beeindruckt ist. Der surrealistische Auftritt stellt seine Plötzlichkeitserfahrung dar, indem

der sein Schicksal herausfordernde junge Macho am Anfang der Darstellung den von ihm erlebten Einbruch in die Normalität darstellt. Oskar versucht, auf das für ihn Sensationelle anzuspieren, indem er sich zunächst als einen dem jungen Macho beiwohnenden Zuschauer erlebt. Als Zuschauer graut ihm davor, was der der junge Macho vorhat, aber dann versetzt er plötzlich sich selbst und die übrigen Mitglieder der Stäuberbande in die Rolle des Waghalsigen und bringt seine eigene Feigheit zum Ausdruck. Der für den Primärprozeß in der Psychoanalyse gängige Begriff der Ambivalenz kennzeichnet diese Szene, und Oskar und die übrigen Mitglieder der Stäuberbande gleiten unvermittelt in die Rolle des Akteurs ein.³⁵¹ Zuletzt wird auch Oskar von Luzie Rennwand aufgefordert, hinauszuspringen, und dabei sitzt sie auf dem Schoß des Satans und verlockt ihn zum Todessprung:

Sie saß auf Satans Schoß, was ihre Jungfräulichkeit noch betonte. Er bereitete ihr Lust, indem er ihr ein Wurstbrot reichte. Sie biß zu und blieb dennoch keusch. "Spring, süßer Jesus!" kaute sie und bot mir ihr unverletztes Dreieck. (DB 457)

Die Epiphanie des Moments tritt klar hervor. Satan, mit dem Oskar sich über weite Strecken identifiziert hat, hat sich als Herr der Erde inthronisiert, und jeder muß sich seinem Urteil fügen. Die Szenerie erinnert ein wenig an das Jüngste Gericht, da Jesus die Schafe von den Böcken scheidet, nur usurpiert der satanische Gegengott hier die Rolle, die Jesus im Evangelium des Matthäus (25, 31 ff.) einnimmt. Dafür ist Jesus gemäß der von Oskar entwickelten Großenwahnphantasie der zu urteilende Delinquent, und Oskar erlebt sich selbst in dieser Szene als das göttliche Kind, das der Menge dieses Opfer darbringen muß. Daß Satan Luzie Rennwand ein Wurstbrot reicht und damit die von Oskar vollzogene Geste bei der Verhaftung der Stäuberbande wiederholt, ist eine Anspielung auf das heilige Abendmahl, aber in diesem Zusammenhang wird zugleich auf den Sexualakt angespielt. Satan reicht Luzie Rennwand etwas, so wie die Frau beim Geschlechtsakt den männlichen Samen empfängt. Luzie Rennwands Jungfräulichkeit bezieht sich auf das Vorrecht des mütterlichen Prinzips auf die Erde, aus deren ursprünglichen Unberührtheit die Welt hervorgegangen ist. Oskar erlebt dabei die weibliche Symbolik, die Luzie Rennwand ausstrahlt, und ist sich der damit verbundenen Gefahr

³⁵¹ Freud schreibt in der *Traumdeutung*, "daß im unbewußten Denken selbst ein jeder Gedankenzug mit seinem kontradiktorischen Gegenteil zusammengespannt war". Vgl. *Sigmund Freud. Studienausgabe. Die Traumdeutung. Band II*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 451.

bewußt. Der weibliche Schoß, aus dem er einst hervorgegangen ist, droht, ihn wieder zu verschlingen und so zu vernichten, als ob es ihn nie gegeben hätte. Als Oskar sich zum ersten Mal zum anderen Geschlecht erotisch hingezogen fühlt, da er zusammen mit Maria am Brösener Strand baden geht, wird er beim Anblick ihres behaarten Dreiecks so erregt, daß er sich gar nicht davon losmachen kann, und dann heißt es zuletzt:

[...], erst als mir die Vanille Tränen in die Augen preßte, erst als ich schon Pfifferlinge oder sonst was Strenges, nur keine Vanille mehr schmeckte, als dieser Erdgeruch, den Maria hinter der Vanille verbarg, mir den modernde Jan Bronski auf die Stirn nagelte und mich für alle Zeiten mit dem Geschmack der Vergänglichkeit verseuchte, da ließ ich los. (DB 315)

Der weibliche Schoß birgt die Vergänglichkeit in sich, und Oskar wird dadurch an den Tod erinnert, denn darin finden die die Individuation auflösenden Prozesse statt. Dementsprechend spricht Oskar von einer "Verjüngung zum Fußende", wenn er die ideale Ausformung von Särgen lobt, weil darin die assoziative Ähnlichkeit mit dem weiblichen Schoß hervorgehoben wird.³⁵² So enthält der weibliche Schoß, durch das dreieckige Gesicht Luzie Rennwands vertreten, Oskars erste angsteinflößende Todesvorstellung, und Oskar kann auch nicht heute in der Heil- und Pflegeanstalt diese Vorstellung loswerden:

Bis zum heutigen Tag habe ich es mir nicht abgewöhnen können, auf den Straßen und Plätzen nach einem mageren, weder hübschen noch häßlichen, dennoch unentwegt Männer mordende Backfisch Umschau zu halten. Selbst im Bett meiner Heil- und Pflegeanstalt erschrecke ich, wenn Bruno mir unbekanntes Besuch meldet. Mein Entsetzen heißt dann: Jetzt kommt Luzie Rennwand und fordert dich als Kinderschreck und schwarze Köchin letztmals zum Sprung auf. (DB 457-458)

Luzie Rennwand kann in vielen Gestalten auftauchen, und sie kann schließlich auch die Gestalt der schwarzen Köchin annehmen. Das von ihr dargestellte weibliche Prinzip lauert an jeder Straßenecke,

³⁵² Vgl. Volker Neuhaus, *Die Blechtrommel*, S. 82 ff.

und Oskar lebt ständig im Schrecken, auf sie zu stoßen. Das von Oskar bei dem Prozeß gegen die Stäuberbande hergestellte Bewußsein des Todes kann ihn nicht loslassen.

In der Überleitung vom zweiten zum dritten Teil des Romans, d. h. im Übergang vom Krieg zur Nachkriegszeit, erfährt Oskar eine Wandlung. Er wirft bei der Beerdigung seines Vaters Alfred Matzerath seine Blechtrommel mit in das Grab und als ein äußeres Zeichen seiner inneren Wandlung fängt er zu wachsen an. Darauf folgt eine länger dauernde Krankheit, und er entwickelt einen Buckel auf dem Rücken, den man Hanspeter Brode zufolge als ein äußeres Zeichen der fehlenden Aufarbeitung der deutschen Nazi-Vergangenheit auffassen kann.³⁵³ Für Grass ist charakteristisch, daß die Personen die historische Lage widerspiegelnde psychosomatische Deformitäten entwickeln.³⁵⁴ So spiegelt Oskars Deformität die "verkrüppelte" deutsche Nation nach dem Zweiten Weltkrieg wider. Aber Oskars zunehmende Deformität ist auch als eine Parodie des Bildungsromans aufzufassen. Oskar tritt kraft seiner Wandlung in das Leben hinein und wird Bürger. Er trägt wegen der von ihm durch den Tod des Vaters übernommenen Verantwortung für die Familie zu deren Unterhalt bei und entwickelt in Ermangelung seiner Trommel eine Sprache, so daß er mit seiner Umwelt in Kontakt kommen kann. Er verliert auch seine Fähigkeit, Glas zu zersingen, und sein Verhältnis zu seiner Umgebung wird überhaupt realistischer. Aber Oskar muß zur Kenntnis nehmen, daß ihm diese normalisierte Lebensweise auf die Dauer sinnlos vorkommt, vielmehr wird er sich einer zunehmenden Ohnmacht gewahr. Er durchschaut die Hohlheit des Biedermeiers und muß dabei zunächst sogar den Verlust der omnipotenten demiurgischen Kraft seiner Trommel mit in Kauf nehmen. Während seiner Krankheit hat er einen schon in dieser Abhandlung erwähnten Traum von einer Karussellfahrt, in dem er sich von seinen zwei Identifikationsfiguren, Rasputin und Goethe, verabschiedet, die bisher die Chiffren seiner schöpferischen Kraft waren. Die Erledigung dieser zwei Figuren wird von Herrn Fajngold, dem neuen Inhaber des Matzerathschen Geschäfts und der Matzerathschen Wohnung, vollzogen:

[...] Herr Fajngold beugte sich und stoppte das Karussell. Feuerwehr, Schwan und Hirsch stellte er ab, entwertete die Münzen des Rasputin, schickte Goethe hinab zu den Müttern, ließ

³⁵³ Vgl. Hanspeter Brode, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie"*, S. 42.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

viertausend schwindlige Kleinkinder davonwehen, nach Käsemark über die Weichsel ins Himmelreich – und hob Oskar aus seinem Fieberbett, setzte ihn auf eine Lysolwolke, was heißen soll, er desinfizierte mich. (DB 491)

Oskar erfährt eine Neugeburt durch Herrn Fajngold. Jener entbindet ihn der verführerischen Macht des Lebenskarussells, die ihn bisher in ihrem Bann gehalten hat. Rasputin und Goethe werden aus ihrem schöpferischen Zusammenspiel entlassen, und Goethe wird, wie es heißt, zu den Müttern hinabgeschickt. Damit wird auf das alles verschlingende mütterliche Prinzip angespielt, das sich schließlich durch das Motiv der schwarzen Köchin im Roman äußert. Es gibt eine Oskars demiurgische Spannweite überragende mütterliche Kraft außerhalb von ihm selbst. Die Plötzlichkeit läßt sich als die Aufhebung aller bisherigen existentiellen Orientierungspunkte definieren, und man wird mit einem sich der Sprache entziehenden Gefühl der Leere konfrontiert. Die Welt der Erscheinungen kommt einem als ungenügend vor, und man stößt im Kierkegaardschen Sinne auf die Wiederholung, die im Falle des Melancholikers zu einer ironischen Lebensüberdrüssigkeit führt.³⁵⁵ Daß Oskar im dritten Teil des Romans nach seiner Krankheit von einem solchen Gefühl heimgesucht wird, geht aus der Szene hervor, da er an einem Frühlingstag in Düsseldorf in der Nähe des Hospitals und des Friedhofs spazieren geht:

Den Straßenbahnen, die nach Wersten und Benrath fuhren, sah ich zu, langweilte mich angenehm auf den Promenaden neben den Radfahrerwegen und belächelte den Aufwand einer Natur, die Frühling spielte und programmgemäß Knospen wie Knallfrösche springen ließ. (DB 521)

Die Welt stellt sich als ein Schauspiel dar, das den Zuschauer um die Nase herumführt. Sie stellt eine Täuschung dar, die mit dem Zuschauer ihr demiurgisches Spiel treibt. Daß Oskar diese ästhetische Vorgehensweise in der im Roman von ihm hergestellten Fiktion adaptiert, unterliegt keinem Zweifel, und es ist festzustellen, daß etwas mit ihm nach seiner Krankheit passiert ist und daß die Welt nicht dieselbe wie vor dem Kriegsende geblieben ist. Günter Grass schreibt in seiner Frankfurter Poetik-

³⁵⁵ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Wiederholung*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2000.

Vorlesung *Schreiben nach Auschwitz*, indem er Adornos Äußerung, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei, kommentiert: "Geradezu widernatürlich kam mir Adornos Gebot als Verbot vor; als hätte sich jemand angemaßt, den Vögeln das Singen zu verbieten."³⁵⁶ Die Natur wiederholt denselben Kreislauf wie im vergangenen Jahr, aber das heißt keineswegs, daß der Blick, der sie betrachtet, unverändert bleibt. Oskar und die ihm umgebende Welt haben sich verändert, und sowohl er als auch jene versuchen, die Vergangenheit hinter sich zu legen. Oskar eignet sich somit die merkantile, werbesloganartige Betrachtungsweise der Nachkriegszeit an, aber nicht ohne sich ironisch davon zu distanzieren. Als er zusammen mit seinem Freund Lankes an der Atlantikküste in Urlaub fährt, heißt es bei der Autofahrt:

Braunweiße Kühe gaben dem Land das Aussehen einer Milkschokoladenreklame. (DB 648)

Die Milkschokoladenreklame sieht nicht wie die entgegenkommende Landschaft aus, sondern die Landschaft mit ihren braunweißen Kühen sieht wie eine Milkschokoladenreklame aus. Der Blick, der sie betrachtet, entscheidet, nach welchen ästhetischen Kriterien die Landschaft dargestellt werden soll. Das Naturverständnis befindet sich meilenweit von der von Goethe vertretenen auf Harmonie abzielenden Beschwörung der Natur. Oskar bezieht sich auf die Konsumgesellschaft des Wirtschaftswunders, in der alles auf Konsum und Verdienst eingestellt ist und in der der Schleier des Vergessens über die frühe Vergangenheit gebreitet ist.

Oskar läßt sich aber selbst durch die Konsumgesellschaft kompromittieren, und zwar dadurch, daß er herausfindet, daß er an seiner Blechtrommel Geld verdienen kann. Zusammen mit seinem Nachbarn Klepp, der wie er eine der Mietwohnungen des Igels bewohnt, bildet er eine Jazzband, und im Zwiebelkeller, in dem die Jazzband ihre erste Anstellung findet, erlebt er, welche Wirkung er auf seiner Trommel auf das Publikum ausüben kann. Es heißt am Anfang des Mietverhältnisses:

Erst als Untermieter lernte Oskar die Kunst des Zurücktrommelns. (DB 566)

³⁵⁶ Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz*. *Frankfurter Poetik-Vorlesung*, S. 15.

Im Zwiebelkeller verführt Oskar das Publikum auf seiner Trommel, indem er auf die Idee kommt, seine eigene Erzählung aus der Vergangenheit hervorzutrommeln. Die Trommel dient im Unterschied zu früher einem kommerziellen Zweck, und so wird Oskar auch von einer Konzertagentur, deren Leiter sich schließlich als sein Mentor Meister Bebra erweist, angeboten, selbst vor einem Publikum aufzutreten. In dem Sinne stellt die Konzertagentur eine ironische Anspielung auf die Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dar. So stellt Oskar nach seiner Rekreation an der Küste der Normandie im Geiste des Wirtschaftswunders fest:

Es galt, die Erfahrungen des dreijährigen Blechtrommlers Oskar während der Vorkriegs- und Kriegszeit mittels der Blechtrommel in das pure, klingende Gold der Nachkriegszeit zu verwandeln. (DB 660)

Oskar hat sich der neuen Zeit angepaßt. Es ist anzunehmen, daß er eine genau so ironisch-kitschartig wie die Milkschokoladenreklame erscheinende Welt hervortrommelt, die aber gerade deswegen keine allgemeine historische Repräsentanz beanspruchen kann. Er trommelt das vor, was dem Publikum gut bekommt. Die hervorgetrommelte Welt tarnt sich als die einfältige Auslegung der Geschehnisse durch einen Dreijährigen. Aber ab und zu stößt Oskar auf das ihm Angst bereitende Trauma der schwarzen Köchin, und er zwingt das Publikum auf den äußersten Rand des von ihm mit Mühe und Not aufrechterhaltenen Selbstverständnisses hinaus und läßt es das Grauen der ihn gefährdenden Selbstvernichtung durchleben. So heißt es bei seinem Auftreten im Zwiebelkeller:

Und so gab ich den Platz unter der Hühnerleiter auf, übernahm die Spitze, brachte ihnen, den Damen und Herren, zunächst und als Pröbchen "Backe, backe Kuchen" bei, jagte ihnen dann, als ich überall kindliche Heiterkeit als Erfolg registrieren konnte, sogleich den ganzen großen Schreck ein, trommelte: "Ist die schwarze Köchin da?" Ließ sie, die auch mich früher gelegentlich, heute mehr und mehr erschreckt, riesig, kohleschwarz und unübersehbar durch den Zwiebelkeller toben und erreichte, was der Wirt nur mit Zwiebeln erreichte: Die Damen und Herren weinten kindlich runde Kullertränen, fürchteten sich sehr, forderten zitternd mein Erbarmen heraus, [...] (DB 639-640)

Das Publikum erfährt eine Reinigung durch das von Oskar vorgeführte Szenario, und er läßt die Vorstellung der schwarzen Köchin ähnlich dem wachsenden Pudel in Faustens Studierzimmer den ganzen Raum umschließen.³⁵⁷ Zuletzt fleht das Publikum ihn an, davon befreit zu werden, und Oskar trommelt ihm andere, weniger bedrohliche Vorstellungen vor. Man kann daraus schließen, daß sein Publikumserfolg als Trommler seine autobiographische Schreibtätigkeit vorwegnimmt. Das ist von Bedeutung in Bezug auf das von ihm in diesem Roman entfaltete Unterfangen. Wie die Hauptperson Marcel in *A la recherche du temps perdu* will er seine eigene Vergangenheit wiederherstellen. Er will eine seinem Publikumserfolg auf der Trommel ähnliche Wirkung durch die Feder erreichen, wenn er sich, um sein jetziges Gefühl der Leere loszuwerden, auf der Suche nach der verlorenen Zeit im Roman begibt. Als ihm sein neuer Freund Vittlar zu seinem neuen Erfolg wegen der von ihm hervorgetrommelten polnischen Kavallerie gegen das Romanende gratuliert, antwortet er:

“Erfolg, lieber Gottfried? Ich habe viel zu viel Erfolg in meinem Leben gehabt. Ich möchte einmal keinen Erfolg haben. Aber das ist schwer und erfordert viel Arbeit.“ (DB 691)

Oskar hat den Erfolg und die künstliche Welt der Nachkriegszeit satt. Zusammen mit Vittlar plant, ja inszeniert er seine eigene Verhaftung wegen der von ihm bei ihrer ersten Begegnung aufgefundenen Ringfinger, wodurch es dazu kommt, daß er zuletzt in der Heil- und Pflegeanstalt untergebracht wird. Da spiegelt er das deutsche Gewissen wider, und er konfrontiert sich mit der ihn gefährdenden Selbstvernichtung, indem er die totale Eliminierung seiner früheren Identitäten erstrebt. Er überträgt seine fabulierenden Trommlerfähigkeiten auf die Feder und gestaltet seine Erfahrungen in das allgemeine Mitteilungsmittel der Sprache um. So muß angenommen werden, daß er sich im Roman vornimmt, seine eigene Erzählung in einer für das Publikum erträglichen Gestaltung zu erschaffen, indem er nur ausnahmsweise an den Rand des Abgrunds gerät. *Es geht in Wirklichkeit darum, wie er mit seiner Angstvorstellung der schwarzen Köchin umgeht.* Die schwarze Köchin determiniert die ganze Erzählung, und am Romanende kommt die schwarze Köchin, sein ultimatives Angsttrauma, ihm entgegen. Oskars Schreibtätigkeit dient also schließlich dem Zweck, der schwarzen Köchin zu

³⁵⁷ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, S. 63-64.

entfliehen. Wie Scheherazade stellt er Erzählungen her, um seine physischen und nicht zuletzt geistigen Tod zu vermeiden. Wie der falsche Kardinal in Tania Blixens Novelle *The Deluge at Norderney* erschafft er sein eigenes Leben. Letzterer äußert über die seine scharlatanartige Einstellung zum Leben begründende Kosmogonie:

“I am convinced,” he declared, “that there has been a fall, but I do not hold that it is man who has fallen. I believe that there has been a fall of divinity. We are now serving an inferior dynasty of heaven.”³⁵⁸

Gemäß der gnostischen Kosmogonie hat ein Abfall von der himmlischen Sphäre stattgefunden, so daß das göttliche Licht von seiner ursprünglichen Bahn abgelenkt worden ist. Damit rechtfertigt er seine eigene Rolle als Welterschöpfer in jener Nacht, da er auf dem Dachboden des Bauernhofes, umgeben von lauter Wassermassen, die Rolle des von ihm getöteten Kardinals spielt. Oskar befindet sich in einer ähnlichen Lage. Er überwindet das von der schwarzen Köchin vertretene Chaos dadurch, daß er aus seinem Krankenbett in der Heil- und Pflegeanstalt demiurgisch ständig Erzählungen über sich selbst herstellt.

Die Aufhebung der Tragödie in Komödie

Slavoj Žižek schreibt über den seinen Sohn schützenden Vater in Roberto Benignis Film *Life is beautiful*:

Der Vater schützt den Sohn NICHT vor der brutalen Realität des Lagers, sondern er stellt die symbolische Fiktion bereit, die diese Realität erträglich macht. Und dies ist womöglich die Hauptfunktion des Vaters? Werden wir nicht genau dann “erwachsen“, wenn wir einen solchen schutzgewährenden Schein nicht benötigen – also im Grunde NIE? Wir verschieben das Schutzschild des Scheins einfach auf andere, “abstraktere“ Ebene.³⁵⁹

³⁵⁸ Isak Dinesen, *Seven Gothic Tales*, Putnam, London 1948, S. 240.

³⁵⁹ Slavoj Žižek, *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, S. 87.

Der Vater macht den Aufenthalt im Konzentrationslager für den Sohn erträglich, indem er ihm vortäuscht, daß er an einem Wettbewerb teilnimmt. Er erschafft wie Oskar die Wirklichkeit aufs neue und verdreht die Perspektive gegenüber der historisch gegebenen Wirklichkeit. Žižek schreibt ferner über die Funktion der Komödie gegenüber der Tragödie:

Der tragische Held verwirkt sein irdisches Leben für das DING, so daß seine Niederlage zu seinem Triumph wird und ihm die erhabene Würde verleiht, während die Komödie der Triumph des unzerstörbaren Lebens ist – aber nicht des erhabenen Lebens, sondern des opportunistischen, gewöhnlichen, vulgären Lebens.³⁶⁰

Der tragische Held stirbt für die Sache und hinterläßt eine unsterbliche Aura, wohingegen der komische Held immer obenauf schwimmt und das allgegenwärtige Welttheater bestätigt. Es finden ihm zufolge Tragödien in jedem einzelnen Menschenleben statt, aber das ändert nichts daran, daß die Komödie des Lebens fortbesteht. Dementsprechend stellt Oskar dem Leser eine ihm erträgliche symbolische Fiktion zur Verfügung. Er erschafft eine Welt aus seiner eigenen *verzerrten* Perspektive, und der Leser muß sich mit einer unkomplett dargestellten Welt begnügen. Daß Oskar kein historisches Bewußsein demonstriert, ist aber nicht gleichbedeutend damit, daß der implizite Autor, geschweige denn der den Sinn des Textes jeweils realisierende Leser, kein historisches Bewußsein besitzt. So wie aus der Programmerklärung des Ich-Erzählers Paul Pokriefke in der von Günter Grass 2002 erschienenen Novelle *Im Krebsgang* hervorgeht, ist die Annäherung an die traumatische deutsche Vergangenheit umständlich:

Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach der Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen.³⁶¹

³⁶⁰ Ebd., S. 80.

³⁶¹ Günter Grass, *Im Krebsgang*, Steidl, Göttingen 2002, S. 8-9.

Ein einziges Menschenleben kann die Vergangenheit nicht aufdecken, und die Einbeziehung von mehreren Menschenleben kann nur Brocken einer Ganzheit abgeben, weswegen der Ich-Erzähler sich die Gangart des Krebses vorbehält, wobei er sich seitwärts, sowohl zeitlich als auch thematisch, auf die einst stattgefundenen, seine Geburt kennzeichnenden Ereignisse in der Vergangenheit herankommt. Er wurde geboren, als das deutsche KdF-Schiff *Wilhelm Gustloff* mit Tausenden von deutschen Flüchtlingen auf der Flucht vor den Russen an Bord von einem sowjetischen Unterseeboot am Kriegsende torpediert und versenkt wurde, und dementsprechend verkörpert er das deutsche Schicksal nach 1945, da die Deutschen vor dem Hintergrund einer nationalen Katastrophe eine nationale Identität wieder entdecken müssen. Mühevoll stellt er die von der Mutter Tulla Pokriefke erlebte Katastrophe her und bewegt sich zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hin und her, indem er auch die die Katastrophe vorausgehenden Ereignisse mit einbezieht. Er will eine Brücke zwischen dem nationalen Selbstverständnis der Deutschen *vor* und *nach* dem Zweiten Weltkrieg schlagen, aber dieses Vorhaben gelingt ihm nicht, insofern als er am Novellenschluß erleben muß, daß der Sohn Konrad Pokriefke das von ihm erbaute Modell des KdF-Schiffes *Wilhelm Gustloff* zerschlägt. Im Unterschied zum Vater hat der Sohn trotz seiner erklärten Sympathie für die Nazi-Organisation "Kraft durch Freude" überraschenderweise keine sentimentalische Bindung zur Vergangenheit.³⁶² Der implizite Autor in der *Blechtrommel* will auf ähnliche Art und Weise eine zentrale Epoche in der deutschen Geschichte schildern, indem er sich rückwärtsgerichtet den Ereignissen von der Seite her annähert. Er bzw. der Leser sind sich im Klaren darüber, welche Tragödien in dieser Epoche stattfinden, aber sie sind zu unzugänglich, als daß sie von einer der Ernsthaftigkeit der Sache gewachsenen Erzählung erfaßt werden können. Stattdessen präsentieren sie sich in der Gestalt eines Scheinmanövers, und man lacht über die von Oskar dargestellten Vorfälle in seiner kleinen einfältigen Welt. Aber mit der Zeit wird Oskar allmählich die Bürden seiner Epoche tragen. Die von ihm dargestellten Ereignisse haben sich zwar verschoben im Verhältnis zur historischen Zeit, aber Oskar tritt keineswegs als unberührt hervor. Er erlebt den sich auch in seine Welt eingelagerten Schrecken, und er wird zuletzt davon so bedrückt, daß er Zuflucht in einer Heil-

³⁶² Wie Per Øhrgaard schreibt, durchmacht der Sohn einen Lernvorgang im Gefängnis, nachdem er den im Internet als David Frankfurter fingierten Juden bei ihrer ersten *wirklichen* Begegnung erschossen hat, und man kann seine Handlungsweise, wie von Per Øhrgaard nahegelegt wird, als einen positiven Akt auffassen, wobei er sich über seine Nazi-Sympathie hinwegsetzt. Vgl. Per Øhrgaard, *Fortsættelse følger ... Et essay om Günter Grass*, Gyldendal, 2002, S. 188 f.

und Pflegeanstalt suchen muß. Umgekehrt durchlebt er auch die Größenwahnphantasien seiner Epoche und täuscht vor, die Menge zu verführen, und der Leser soll nicht unbedingt Vertrauen auf seine Erzählungen haben. Wer Oskars Erzählungen glaubt, ist für die Demagogie eines Diktators empfänglich. Oskar hat manchmal dieselbe hohe Meinung von sich selbst wie ein selbstverherrlichender Diktator, und er stellt phantastische, seinen eigenen Wert hervorhebende Erzählungen über sich selbst her. Das bewegt den sich für Religionssoziologie interessierenden Literaturwissenschaftler zu der Frage, wie der Demiurg im 20. Jahrhundert aussieht. Wie der Psychoanalytiker Horst Eberhard Richter in seinem Buch *Der Gotteskomplex* schreibt, bedeutet die Absage an Gott, daß der Mensch sich selbst als Gott inthronisiert:

*Der Mensch verwandelt sich selbst in ein Abbild dieser Gestalt und sieht sich fortan als eine in sich und von allen anderen vollständig abgeschlossene Einheit.*³⁶³

Vor diesem Hintergrund gelangt jener zum Ergebnis: der Demiurg im 20. Jahrhundert ist der Diktator!

Der Willensakt, aus dem die im Roman von Oskar hergestellte Erzählung hervorgegangen ist, kommt dem von Adrian Leverkühn erwiesenen Hochmut in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* gleich. Sein Lebenslauf soll die deutsche Tragödie 1945 versinnbildlichen, und er versucht, einen sich mit seinem Größen-Selbst messenden Lebensplan zu realisieren, indem er sich vor dem Hintergrund der Krise der bürgerlichen Kunst im 20. Jahrhundert vornimmt, die größten Musikwerke seiner Zeit zu schaffen, nach 24 Jahren erleidet er aber gemäß dem im Volksbuch *Historia Von D. Fausten* vorgebildeten Muster einen totalen Zusammenbruch. Thomas Mann schreibt in seiner während der Entstehung des Romans *Doktor Faustus* geschriebenen Rede *Deutschland und die Deutschen*:

Unser größtes Gedicht, Goethes "Faust", hat zum Helden den Menschen an der Grenzscheide von Mittelalter und Humanismus, den Gottesmenschen, der sich aus vermessenen Erkenntnistrieb der Magie, dem Teufel ergibt. Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, um

³⁶³ Horst Eberhard Richter, *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen*, S. 32.

unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes.³⁶⁴

Der Trieb, der einen Menschen dazu bewegt, einen Pakt mit dem Teufel zu schließen, ist Thomas Mann zufolge eine für die Deutschen charakteristische Eigenschaft. Die Deutschen kennzeichnet, daß sie ihre Seele opfern können, um innerhalb von einer zeitbegrenzten Frist weltlichen Mammon und weltliche Ehre zu gewinnen. Was Thomas Mann beschreibt, sind im Grunde genommen die psychologischen Mechanismen, aus denen ein machtbesessener Mensch hervorgeht. Ein solcher ist gewillt, seine Seele aufzugeben, um, wenn auch momentan, ein Gefühl von Vollkommenheit zu erreichen. In *Doktor Faustus* versucht der Teufel, die den Protagonisten erwartende Hölle zu beschreiben:

“Das ist die geheime Lust und Sicherheit der Höllen, daß sie nicht denunzierbar, daß sie vor der Sprache geborgen ist, daß sie eben nur ist, aber nicht in die Zeitung kommen, nicht publik werden, durch kein Wort zu kritisierenden Kenntnis gebracht werden kann, wofür eben die Wörter “unterirdisch“, “Keller“, “dicke Mauern“, “Lautlosigkeit“, “Vergessenheit“, “Rettungslosigkeit“, die schwachen Symbole sind.“³⁶⁵

Er sagt weiter:

“[...] obgleich es einem gleich zur Begrüßung in bündig nachdrücklichster Form eröffnet wird, daß “ hier alles aufhört“, jedes Erbarmen, jede Gnade, jede Schonung, jede letzte Spur von Rücksicht auf den beschwörend ungläubigen Einwand “Das könnt und könnt ihr doch mit einer Seele nicht tun“: es wird getan, es geschieht, und zwar ohne vom Worte zur Rechenschaft gezogen zu werden, im schalldichten Keller, tief unter Gottes Gehör, und zwar in Ewigkeit.“³⁶⁶

³⁶⁴ Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, S. 260-281, in: *Thomas Mann. Essays. Band 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 264.

³⁶⁵ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 330-331.

³⁶⁶ Ebd., S. 331.

Adrian Leverkühn erwartet die totale Auflösung, und ihm wird jeder letzte Rest von Mündigkeit entnommen. Er geht in einen zombieartigen Zustand über, in dem er weder lebendig noch tot ist. Der Teufel beschreibt die Paralyse, das letzte Stadium der syphilitischen Krankheit, aus der in Anlehnung an Nietzsches Biographie Adrian Leverkühns Schöpferkraft hervorgegangen ist. Adrian Leverkühn geht an seinem eigenen Bündnis mit der Krankheit zugrunde, und er verkörpert den Demiurgen, der inzwischen hochmutig die Welt nach seinem eigenen Willen erschafft.³⁶⁷ Im Unterschied zu der *Blechtrommel* spielt der Roman in einem esoterischen Milieu, und Adrian Leverkühn bringt es zu keinem nennenswerten Ruhm im volkstümlichen Sinne, während er lebt. Vielmehr ist er davon besessen, die Krise des subjektiven Ausdrucks in der bürgerlichen Kunst dadurch zu lösen, daß er seine Werke einem extremen Kalkül unterwirft, wobei die künstlerische Inspiration mit objektiver Organisation gepaart wird. Zuletzt bringt er es dazu, eine Komposition zu schaffen, in der es "keine freie Note" mehr gibt. Thomas Mann betrachtet dieses Stadium, wobei er sich auf Schönbergs Zwölfton- und Reihentechnik bezieht, als kongruent mit den autoritären Bewegungen seiner Zeit. Aus einer Notiz Thomas Manns geht hervor: "der eiserne Konstruktivismus des 12-Ton-Systems. Restaurativ im revolutionären Sinn und insofern faschistisch."³⁶⁸ Die Zwölfton- und Reihentechnik als Antwort darauf, wie man das Chaos bändigen kann, nimmt Thomas Mann zufolge die autoritären Bewegungen im 20. Jahrhundert vorweg. Adrian Leverkühn gestaltet wie Oskar aus dem Chaos einen Kosmos und besteht dementsprechend auf den künstlerischen Schein, der um alles in der Welt beibehalten werden muß. Er erschafft diesen Kosmos ungeachtet der ihn erwartenden Selbstvernichtung, wobei sich erweist, daß ihn wie Oskar ein mütterliches Prinzip zu verschlingen droht. Am Romanende wird er tatsächlich von dem Teufel in Gestalt der Mutter abgeholt, so wie Oskar am Romanende der Schreckvision der schwarzen Köchin verfallen ist. Leverkühns Zustand soll den Zustand Deutschlands am Kriegsende widerspiegeln, da sein Freund Serenus Zeitblom seine Lebensgeschichte niederschreibt. Zeitblom kommentiert dabei andauernd die Lage im Krieg und kommentiert die Niederlage, als sich herausstellt, daß Deutschland bedingungslos kapitulieren muß. Als Uneingeweihter beschreibt er sowohl den von dem Freund erlebten Schrecken als auch den von dem gegenwärtigen Krieg hervorgerufenen Schrecken. Man nähert sich diesem Schrecken an, ohne

³⁶⁷ Vgl. Frederik Tygstrup, *Den demiurgiske romanheld. Nogle bemærkninger til Jan Kjærstads "Forfæren"*, S. 25-34, in: *Kritik 111*, København 1994, S. 31. Vgl. ferner Kirsten J. Grimstad, *The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, Camden House, 2002, S. 211 ff.

³⁶⁸ Zitiert nach Karlheinz Hasselbach, *Doktor Faustus*, R. Oldenburg Verlag, München, S. 29.

ganz eng daran heranzukommen, so wie die schwarze Köchin in der *Blechtrommel* nur ein Nachhall des historisch erlebten Schreckens bleibt.

Der Schrecken äußert sich in der *Blechtrommel* durch den plötzlichen Niederschlag eines überwältigenden Erlebnisses, so wie Billy Pilgrims Erschütterung über das Bombardement von Dresden in Kurt Vonneguts Science-Fiktion-Roman *Slaughterhouse-Five* von dem miserablen Zustand zweier Pferde ausgelöst wird, von denen er und vier andere amerikanische Kriegsgefangene sich in einem Wagen haben ziehen lassen:

When Billy saw the condition of his means of transportation, he burst into tears. He hadn't cried about anything else in the war.³⁶⁹

Der Schrecken verschiebt sich auf ein nebensächliches Phänomen. Das Phänomen an sich ist so überwältigend, daß keine adäquate Reaktion es erfassen kann. Das Kriegserlebnis übersetzt sich ins Konkrete, und die Hauptperson bricht wegen einer Erscheinung zusammen, auf die jeder sich beziehen kann. Oskar beschreibt in der *Blechtrommel* seine konkrete Welt, ohne sich um die historische Lage zu kümmern, und er durchlebt Konflikte, die auf seine kleine kindliche Welt zurückzuführen sind. Aber bereits seine Beweggründe dafür, seine Lebensgeschichte wiederherzustellen, sind mit dem von ihm empfundenen Schrecken eng verknüpft. Er will der schwarzen Köchin entfliehen und realisiert dieses Vorhaben dadurch, daß er sich vortäuscht, Zeit und Raum zu bewältigen. So wie Billy Pilgrim in *Slaughterhouse-Five* sich immer auf der Reise durch die im fiktionalen Rahmen des Science-Fiktion-Romans vom Leser durchaus akzeptierten Zeittunnels befindet, findet Oskar zu seinem Ursprung zurück. Er hat sich vorgenommen, sein bisheriges Leben noch einmal durchzuleben, um schließlich dem Punkt auf die Spur zu kommen, da es seinen Sinn verliert. In *Slaughterhouse-Five* ist die traumatische Lage einer Person vorbildlich zur Entfaltung gebracht, indem Billy Pilgrim sich unbeschwert zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin- und herbewegt. Dies wird zwar in der Fiktion durch die Einwirkung der Einwohner des Planeten Trafalmore zustande gebracht, aber Billy Pilgrims geistige Veranlagung spiegelt die abrupten Übergänge eines keineswegs zusammenhängenden Lebensablaufes wider. Bald befindet er sich im

³⁶⁹ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, S. 144.

Zweiten Weltkrieg, bald in seinem normalen Leben in den USA, und außerhalb von Zeit und Raum wird er als ein charakteristisches Exemplar der irdischen Rasse auf dem Planeten Trafalmore ausgestellt.³⁷⁰ Wie in dieser Abhandlung schon nahegelegt worden ist, spiegeln die Zeittunnels die Kategorie der Plötzlichkeit wider, wobei sich im Falle Billy Pilgrims erweist, daß er traumatische Erlebnisse in der Vergangenheit noch nicht erledigt hat. Im Roman geht es um die abrupte Wahrnehmung des Kriegsgrauens, aber es geht ebenso sehr um das fehlende Verständnis der Friedenszeiten für die durch den Krieg hervorgerufenen Traumen. Und Billy muß zur Kenntnis nehmen, daß er wegen seiner Kriegserlebnisse seinem geborgenen Leben als einem wohlhabenden Optiker in den USA entfremdet ist und daß seine zerbrechliche Identität von seinen Kriegserlebnissen im Zweiten Weltkrieg bestimmt ist. Alles kreist sich um ein für sein Leben maßgebendes Ereignis: das Bombardement von Dresden durch die Alliierten, eines der größten Einzelkriegsverbrechen der Alliierten, bei dem vielleicht 135.000 Menschen ums Leben kamen.³⁷¹ Dieses Ereignis ist und bleibt das Ziel der von Billy unternommenen Reise durch Zeit und Raum, und von diesem Punkt aus wird sein Leben weitergelebt. Deswegen werden die dem Bombardement von Dresden vorausgehenden sowie die nachfolgenden Ereignisse mittels der im Roman etablierten personalen Erzählposition in der Art der Groteske dargestellt, weil alle das normale Leben bestimmenden Normen im Lichte dieses Traumas ihren Wert verlieren. So ist man versucht, über die amerikanischen Kriegsgefangenen zu lachen, die immer noch ihre aus den Friedenszeiten hergeholten Normsysteme aufrechtzuerhalten versuchen. Der Roman schildert einen Jungen, der den Ereignissen zum Opfer gefallen ist, und er wundert sich über die Widersprüche der Erwachsenenwelt, die aus diesem Leben ein solches Jammertal gemacht hat. Am Romanende steht Billys Zusammenleben mit der Pornoschauspielerin Montana Wildhack in einer Kuppel auf dem Planeten Trafalmore als die utopische Alternative. Die

³⁷⁰ Robert Jay Lifton bezeichnet diese geistige Lage als "The Protean Style" und führt sie auf die gewaltsamen Erlebnisse im 20. Jahrhundert zurück, in dem angesichts des erlebten destruktiven Verhaltens alle geltenden Orientierungssysteme aufgegeben werden müssen. Ereignisse wie der Zweite Weltkrieg, die Konzentrationslager, der Nationalsozialismus u. ä. haben bedeutet, daß die Symbolik der alten Institutionen nicht länger für gültig gehalten werden kann. Vgl. Robert Jay Lifton, *The Broken Connection. On Death and the Continuity of Life*, Simon and Schuster, New York 1979, S. 295-297.

³⁷¹ Dabei beziehe ich mich auf die im Roman angegebene Zahl. Vgl. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, S. 137. Wie Peter Englund aber in einer Anmerkung ausführt, hielten sich zum Zeitpunkt des Bombardements am 13. bis 14. Februar 1945 unzählige Menschen auf, weil viele Flüchtlinge auf der Flucht vor den Russen in der Stadt waren, weswegen keine genauere Angaben über die Zahl der Verluste gemacht werden können. Vgl. Peter Englund, *Menschheit am Nullpunkt. Aus dem Abgrund des 20. Jahrhunderts*, S. 226. Vgl. ferner Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, S. 358-363.

den Roman einkapselnde Rahmenerzählung, in der uns der fiktive Romanschriftsteller vorgestellt wird, hebt die die Tatsache hervor, daß die künstlerische Darstellung der Thematik kompliziert ist. Die Thematik läßt sich am besten durch die naive, unvoreingenommene Sicht eines Kindes zum Ausdruck bringen.³⁷² In der *Blechtrommel* tritt die kindliche Perspektive auch in den Vordergrund, und Oskar will seine Version der deutschen Geschichte herstellen. Dementsprechend will er im Unterschied zur fragmentarischen Veranlagung Billy Pilgrims *Ganzheiten* herstellen. So zielt Günter Grass auf die Darstellung einer zentralen, schmerzvollen Epoche in der deutschen Geschichte ab, die sich nicht direkt darstellen läßt. Oskar erschafft eine sekundäre Welt, aber dadurch, daß er sich mit den kleinen grotesken Problemen in der kleinbürgerlichen Matzerath-Welt befaßt, wird auch die offizielle Wirklichkeit vergegenwärtigt. Man lacht über die einfältigen Darlegungen Oskars, aber seine Darlegungen rufen nicht nur Gelächter hervor. Man wird vielmehr mit dem Schrecken einer traumatischen Epoche in der Geschichte konfrontiert. Die Tragödie des deutschen Volkes ist im Roman immer immanent vorhanden. Der Leser nimmt die unerzählte Geschichte wahr. Mit Nietzsche ließe sich über den im Roman vergegenwärtigten Schrecken sagen,

daß all unser sogenanntes Bewußtsein ein mehr oder weniger phantastischer Kommentar über einen ungewußten, vielleicht unwißbaren, aber gefühlten Text ist[.]³⁷³

³⁷² Vgl. Tanja Rudtke, "Eine kuriose Geschichte". *Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' "Roman eines Schicksallosen"*, S. 46-57, in: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* (Hrsg. John Neubauer und Jürgen Werteheimer), Band 36, Walter de Gruyter, Berlin 2001, S. 46 ff.

³⁷³ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, S. 1010-1279, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Erster Band* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 1095.

Die Banalität des Bösen

Eine ästhetische Kreuzung

Die Reaktionen auf den 1985 erschienenen Roman *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* von Patrick Süskind waren hauptsächlich positiv, aber man nahm auch den offensichtlichen epigonalen Charakter des Romans wahr, der Süskinds bewußte Eingliederung einer Unzahl von Werken in der deutschen und europäischen Literatur verrät. Der Roman stellt das Musterbeispiel eines postmodernen Werkes dar. Um die Formkrise des Romans zu überwinden, wobei die Romanformen an einem Punkt angelangt sind, an dem sie sich ausgelebt haben, kehrt der postmoderne Schriftsteller zu schon probierten literarischen Mustern zurück. Die Romantradition bietet sich als ein Reservoir dar, in dem der Romanschriftsteller schon überlieferte Formen ins Leben ruft und neuen Stoff in die immer noch bestehende Romangattung eingliedert.³⁷⁴ Frank Lucht hält *Das Parfum* für ein leeres Spiel mit den Romangattungen, und er ist der Meinung, daß das Problem des postmodernen Schriftstellers darin besteht, daß er die schon vorhandene Codierung radikal umorganisieren muß:

Wenn dieser Codierung nicht mehr naiv zu entkommen war, so bestand die einzige Möglichkeit darin, die Ordnung der Codes selbst anzugreifen und ihren Kurzschluß zu betreiben. Verjüngung des alteuropäischen Kulturschrotts! Verwirrung stiften! Anarchie! Das prinzipielle Weder-Noch bedeutete praktisch ein wildgewordenes Sowohl-Als-auch.³⁷⁵

Die vorhandenen Gattungen werden zusammengemischt, und der Leser muß eine literaturgeschichtliche Kompetenz besitzen, um den ironischen Umgang mit der Tradition zu verstehen. Dabei appelliert der Text an eine breite Leserschaft, die sich über die Wiederherstellung der klassischen Erzählung freut, was bedeutet, daß sie schon deswegen in den Augen der Literaturwissenschaft als suspekt gilt. Der postmoderne Roman stellt die Rehabilitierung der scheinbar naiven Erzählung dar, aber wie Patricia Waugh darlegt, findet sich darin auch eine metapoetische

³⁷⁴ Vgl. Frederik Tygstrup, *Erfaringens Fiktion. Essay om romanens form*, Tiderne Skifter, 1992, S. 9.

³⁷⁵ Frank Lucht, "Erkennen Sie die Melodie?". *Postmoderne Romane*, z. B. Klaus Modicks "Grau der Karolinen", S. 892-897, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 7. 40. Jahrgang*, Klett-Cotta, Stuttgart 1986, S. 896-897.

Schicht, auf der der postmoderne Schriftsteller sich auf andere frühere Texte bezieht. Indem das schon Bekannte einbezogen wird, werden die Strukturen der jeweils zur Sprache gebrachten Periode unterminiert und das gegenwärtige Chaos widergespiegelt.³⁷⁶ Judith Ryan betrachtet im Unterschied zu Lucht diese ästhetische Vorgangsweise als positiv und schreibt über *Das Parfum*:

[...], the story it tells is an ironic allegory of the very process by means of which the text has been constructed: the perfumer's desire to imitate all existent scents parallels his author's wide-ranging appropriations of existing texts, and his method of doing so raises the same question, both aesthetical and ethical, as does the method by which Süskind puts together the novel itself.³⁷⁷

Folglich zieht sie den Schluß:

By evoking canonical literature that sees the poet as a quasi-divine figure and his works as autonomous imaginative constructs, *Das Parfum* shows us how close we still are to the values represented by this canon. But by positioning these reminiscences of a still-revered literary past in such a way that they are robbed of their originality, defiled as it were by the impure mixture into which they are incorporated, the novel puts into question our use of these fragments as humanistic touchstones in the present day.³⁷⁸

Die im Roman geschilderte Fabel spiegelt die Komposition des Romans wider. So wie die Hauptperson Jean-Baptiste Grenouille alle Gerüche nachahmen will, will der Schriftsteller Patrick Süskind eine breite Palette aller ihm bekannten Texte zusammenstellen, um sich der von ihm beabsichtigten imaginären Gestalt anzunähern. Die soziokulturellen Kriterien, aus denen die traditionellen Texte hervorgegangen sind, werden kritisiert und vernichtet, und der Schriftsteller entlarvt das Fundament einer Kultur, in der diese Kriterien immer noch zur Geltung gebracht werden. So hat man *Das Parfum* als eine Kritik an der gegenwärtigen "Deo-Zeit" aufgefaßt, in der man sich

³⁷⁶ Vgl. dazu Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984, S. 10-13.

³⁷⁷ Judith Ryan, *The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's "Das Parfum"*, S. 396-403, in: *The German Quarterly. Vol. 63, No. 1*, 1990, S. 396.

³⁷⁸ Ebd., S. 402.

immer noch vortäuscht, nach längst überholten Schönheitsbegriffen zu leben.³⁷⁹ Indem Süskind sich auf schon bekannte Werke und Gattungen bezieht, setzt er sich über die davon repräsentierten Werte hinweg und destilliert die darin übrig gebliebene Negativität heraus. Er zeichnet die Kontur einer neuen, für *seinen* soziokulturellen Kontext relevanten Gestalt ab. Sie bleibt die für den Leser zu bearbeitende Leerstelle. Wolfgang Iser beschreibt diese gängige literaturhistorische Metamorphose in Bezug auf Spensers *Shepherd's Calendar* auf folgende Weise:

Diese Verschachtelung verwandelt die Statik der Repräsentation in eine Folge auseinander hervortreibender dynamisierter Repräsentationsschemata, deren Staffelung es erlaubt, die Begrenztheit der Gattung im Blick auf das zu überschreiten, was es nun zu repräsentieren gilt.³⁸⁰

Die bewußte Zusammenstellung verschiedener Gattungen bildet den Absprung der vom Schriftsteller vorgenommenen innovativen Leistung.

Der französische Philosophieprofessor Jean-François Lyotard bezeichnet die Postmoderne als das Ende der Meta-Erzählungen. Damit ist eine Epoche gemeint, in der man unter dem Eindruck der klassischen Aufklärung einen Glauben an die Progression der Geschichte hegt und in der alle gesellschaftlichen Institutionen an dem gemeinsamen Emanzipationsprojekt teilnehmen. Die Philosophie ist einem geistigen Telos untergeordnet, und die Aufklärung der Wissenschaft bezeichnet die Meta-Erzählung, "worin der Heros der Wissenschaft an einem guten ethisch-politischen Ziel, dem universellen Frieden, arbeitet"³⁸¹. Dieses universelle Paradigma ist einer Verständnismetapher von einem viel lokaleren Charakter gewichen, die keine solchen Zusammenhänge herstellen kann. Es ist sinnvoll, auf den von Gilles Deleuze eingeführten Begriff des Rhizoms hinzuweisen, das im Griechischen Wurzelstängelwerk bedeutet. Deleuze bezieht sich dabei auf die drei Begriffe Wurzelbuch (*livre-racine*), Wurzelfaserbuch (*livre-radicelle*) und Rhizom. Im Unterschied zum Wurzelbuch, das die Harmonie einer nicht in Frage gestellten Totalität im klassischen Epos widerspiegelt, bezeichnet das Rhizom den Ausläufer eines vom Wurzelfaserbuch festgestellten Chaos, dem das Wurzelfaserbuch jedoch dadurch entgegenzuwirken versucht, daß es sich entweder

³⁷⁹ Vgl. Michael Fischer, *Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit*, in: *Der Spiegel*, 4.3. 1985, S. 237-240

³⁸⁰ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1993, S. 87-88.

³⁸¹ Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, S. 14.

elegisch oder parodisch auf eine verlorene Tradition bezieht. Das Rhizom stellt hingegen den selbst animierten Versuch dar, durch eine einfache Darstellung eine antigenealogische, antihierarchische Entität herzustellen, die sich dynamisch zu ihrer eigenen Erschaffung stellt, und es nimmt die Gestalt einer ständig beweglichen Transversale an.³⁸² *Das Parfum* könnte als ein solches Rhizom ausgelegt werden. Darin geht es um eine Randexistenz, die eine extrem narzißtische Welt entwirft, ohne eine generelle, jeden Durchschnittsmenschen kennzeichnende Sozialisation zu realisieren, und die Tradition, auf die Süskind sich bezieht, wird in einen neuen Zusammenhang eingegliedert. Die von ihm adaptierten Werke werden seinem eigensinnigen künstlerischen Vision untergeordnet, die darauf hinausläuft, eine Fiktionswelt zu erschaffen, wie es sie wahrscheinlich nie, auch nicht in der geschichtlichen Wirklichkeit, gegeben hat. *Das Parfum* erfüllt die Lesererwartungen der breiten Masse, insofern als der Roman sich mit einem Thema von allgemeinem Interesse befaßt, und zwar der Frage, ob die Düfte für die Anerkennung einer Person in einer gegebenen Gemeinschaft ausschlaggebend sind. Das ist von großer Relevanz in einer narzißtischen Kultur, in der man fanatisch damit beschäftigt ist, welchen Eindruck man auf die Umgebung macht.³⁸³ Dieses Thema wird in einem kriminalistischen Plot eingekapselt, in dem man dem Werdegang eines Mörders folgt. Das wird durch den Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* hervorgehoben, und man nimmt den literarischen Einfluß durch die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* von E. T. A. Hoffmann wahr, die als der erste Kriminalroman in der Literatur bezeichnet wird und in der Kunst und Verbrechen ebenfalls aufeinander bezogen werden.³⁸⁴ *Das Parfum* kann dementsprechend auch als Künstlerroman rubriziert werden. Der Werdegang des im *Parfum* dargestellten Mörders erweist sich aber ferner als eine Kontrafaktur des Bildungsromans, da Patrick Süskind sich auf Goethes *Wilhelm*

³⁸² Vgl. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Edition Minuit, Paris 1994.

³⁸³ Dem amerikanischen Literaturkritiker Leslie A. Fiedler zufolge stellt der postmoderne Roman die Synthese von sogenannter hoher Kunst und Pop-Kultur dar: "So wie die seriöse Vorlesung durch die Technologie des 15. Jahrhunderts und der seriöse Gottesdienst durch die Philologie des 18. und 19. Jahrhunderts bedroht wurden, werden der seriöse Roman und die seriöse Kritik durch Technologie und Philologie des 20. Jahrhunderts bedroht. Das Selbstbewußtsein des Romans muß – gleich dem der Vorlesung und des christlichen Gottesdienstes – das Bewußtsein seiner eigenen Absurdität, ja Unmöglichkeit, einschließen." Vgl. Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben*, S. 57-74, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Hrsg. Wolfgang Welsch), VCH Verlagsgesellschaft, Acta Humaniora, Weinheim 1988, S. 60.

³⁸⁴ Werner Fritzen, *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds "Das Parfum"*, S. 757-786, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jahrgang 1994, Heft 4/ Dezember* (Hrsg. Richard Brinkmann, Gerhart V. Graevenitz und Walter Haug), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, S. 765.

Meister bezieht und das darin vorgeschriebene Schema Lehrjahre, Wanderjahre und Meisterjahre in Bezug auf den dargestellten Bildungsgang adaptiert.³⁸⁵ Dieser Bildungsgang entfaltet sich nach einer ihm eigenen Teleologie. Patrick Süskind hat sich vorgenommen, die Entwicklung eines völlig verschlossenen Charakters darzustellen, der keine Kommunikation mit der äußeren Gesellschaft erstrebt, dessen Entwicklung vielmehr den Bildungsgang des Unkrauts vergegenständlichen soll. Im Anschluß daran ist das auch von Goethe geprägte Prometheus-Motiv explizit im Roman vorhanden, insofern als das Projekt des Protagonisten auf dessen selbstverherrlichende Selbstbehauptung hinausläuft. Goethes Anti-Hymne *Prometheus* aus der Sturm und Drang-Zeit bezeichnet ähnlich dem von Grenouille verfolgten Selbstbehauptungsprojekt die Gottesverleugung des sich mit selbstgenügsamem Pathos seiner eigenen Schöpferkraft zuwendenden Subjekts.³⁸⁶ Folglich bezieht sich Patrick Süskind auf berühmte Gedichte aus der deutschen Empfindsamkeit und der deutschen Romantik, wenn er durch literarische Anspielungen die grandiose Ichbezogenheit Grenouilles beschreibt und dabei ferner die besonders für den Sturm und Drang charakteristische Genieauffassung vergegenwärtigt. Adalbert Chamisso's romantische Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* spielt im Roman eine vorrangige Rolle, da das Motiv des geruchlosen Mannes aus dem Motiv des schattenlosen Mannes hergeleitet worden ist, und sie hat als Modell für den den Protagonisten kennzeichnenden Mangel im *Parfum* gedient.³⁸⁷ Einen anderen literarischen Einfluß hat der französische Symbolismus auf den Roman geübt, da Patrick Süskind sich im Wortwahl in den von ihm dargestellten Duftexperimenten auf Baudelaires *Les Fleurs du Mal* bezieht, und Joris-Karl Huymanns *A rebours* stellt den ersten Roman dar, in dem die Hauptperson ähnlich Grenouille eine zweite künstliche Welt durch die Düfte erschafft.³⁸⁸

Der Goldschmied Cardillac, der Künstlermörder im *Fräulein von Scuderi*, der seine Kunden ermordet, um die von ihm kreierten Goldschmücken wieder in Besitz zu nehmen, verkörpert die Opposition von Kunst und Leben. Er lebt ausschließlich für seine Kunstwerke, was in ein extrem asoziales Verhalten ausartet. Sein Verhalten vergegenständlicht die mit einem autonomen Künstlertum verbundene Gefahr, wobei der Künstler sich über jeden moralischen Imperativ erhebt.

³⁸⁵ Vgl. Werner Frizen und Marilies Spancken, *Patrick Süskind. Das Parfum*, Oldenbourg Verlag, München 1998, S. 24 ff.

³⁸⁶ Vgl. Werner Frizen, *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds "Das Parfum"*, S. 768 ff.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 758.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 776 ff.

Dementsprechend lebt Grenouille wegen seiner virtuoson Beherrschung der Düfte in der Täuschung einer totalen Allmacht und ermordet junge Mädchen, um diese Täuschung aufrechtzuerhalten. Er hat darüber keine Gewissensbisse, vielmehr tragen die Morde zu seiner Selbstwerdung bei. Unter diesem Aspekt gestaltet sich der Roman als ein Bildungsroman, und Grenouille verkörpert eine Parodie des bürgerlichen Freiheitsideals, demzufolge das Individuum sich zunächst seiner eigenen Spontaneität hingeben soll, um darauf eine gesellschaftliche Integration zu erfahren.³⁸⁹ Diese Selbstwerdung gelingt den nach ihrem Selbst suchenden Protagonisten in den Bildungsromanen selten, wenn sie mit den Forderungen der Gesellschaft konfrontiert werden, und Klaus-Dieter Sorg schreibt über den Schluß, den jene gewöhnlich schließlich ziehen müssen:

Sie sind vielmehr der Erfahrung ausgesetzt, daß sie letztlich nur um den Preis der teilweisen bzw. völligen Fremdbestimmung zu einer festen Lebensform gelangen können.³⁹⁰

Die gesellschaftliche Integration impliziert den Verzicht auf ihre subjektiven Forderungen. So lebt auch Grenouille zunächst in selbstgenügsamer Abgeschlossenheit im Verhältnis zur übrigen Gesellschaft, aber als er erfährt, daß er keinen Geruch hat, wird er sich darüber klar, daß er andere Menschen braucht. Er muß sich ihnen angleichen, um von ihnen als ein ebenbürtiger Mensch anerkannt zu werden, ja um seine grandiose Phantasien aus seinen Lehrjahren und Wanderjahren zu realisieren. So bringt Patrick Süskind im *Parfum* den Werdegang eines Machtmenschen zum Ausdruck und schildert, wie jener zu dem Punkt gelangt, an dem er die Welt aus ihren Angeln heben kann. Der Schweizer Psychologe Arno Gruen hat eine Theorie über das Verhalten gewisser Menschen aufgestellt, die nach der Macht trachten, und er legt dar, warum gerade deswegen das 20. Jahrhundert durch ein solches destruktives Verhalten gekennzeichnet worden ist. Ihm zufolge ist das destruktive Verhalten vieler machtbesessener Menschen auf die früheste Kindheit zurückzuführen, da das

³⁸⁹ So schreibt der Bildungsphilosoph Wilhelm von Humboldt: "Nur dadurch, daß er dasjenige vollkommen geltend macht, was er ist, erreicht der Mensch überhaupt und der Einzelne insbesondere seine letzte allgemeine und individuelle Bestimmung." Vgl. Wilhelm von Humboldt, *Werke* (Hrsg. Albert Leitzmann), *Band II*, B. Behrs Verlag, Berlin 1903, S. 140.

³⁹⁰ Klaus-Dieter Sorg, *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1983, S. 9.

Kind sich wegen seiner Abhängigkeit von den Eltern deren Willen unterwerfen muß, und es entwickelt deswegen, wenn die Eltern ihm nicht mit der nötigen Empathie begegnen, ein falsches Selbst³⁹¹:

So wird das Sich-abhängig-Machen zur Rache für die Unterwerfung. Dieser Akt beinhaltet mehreres. Erstens übernimmt das Kind die Bewertung der Eltern. Was man Internalisierung nennt, ist also ein Prozeß der Kollaboration durch Unterwerfung. Zweitens bedeutet dies, daß das Kind alles an sich selber zu hassen beginnt, was es in Konflikt mit den Erwartungen seiner Eltern bringen könnte. Und drittens erwächst aus diesem Selbsthaß die Bereitschaft zu immer weiterer Unterwerfung.³⁹²

Das Kind beurteilt die Welt nach dem Maßstab der Eltern, und es stellt ein dem elterlichen Willen angepaßtes Selbst her, das sich von dem Selbst seiner wahren Gelüste und Bedürfnisse unterscheidet. Diese Sozialisationsform bedeutet, daß es später im Leben bereit ist, sich dem Willen anderer Menschen zu unterwerfen. Gruen zufolge ist das Gefühl, geliebt zu werden, eine absolute Voraussetzung des menschlichen Sozialisationsprozesses, und dafür fügt das Kind sich im Falle der Nicht-Anerkennung trotzdem dem elterlichen Willen, um sich wenigstens der Täuschung hinzugeben, geliebt zu werden. Das Ergebnis ist eine leere Persönlichkeit, deren Kommunikation mit ihrem eigenen Inneren abgebrochen worden ist, weil sie dem Verrat gegen das wahre, innere Selbst entfliehen muß. Stattdessen wendet sich eine solche Persönlichkeit gegen die äußere Welt, um darüber Herrschaft auszuüben, und die sogenannte Normalität ist dadurch gekennzeichnet, daß jene in der äußeren Realität einen soliden Halt hat:

Es ist die Art "Gesundheit", die Henry Miller einmal so beschrieben hat: Wir sind so "gesund", daß, würden wir uns selbst auf der Straße begegnen, wir uns nicht erkennen würden, weil uns ein Selbst gegenübersteht, das uns Angst macht. Immer weiter fliehen wir vor unserer inneren Wüste,

³⁹¹ Diesen Ausdruck entlehne ich dem Psychologen D. W. Winnicott, demzufolge das falsche Selbst auf das Nichterscheinen einer die wahren Bedürfnisse des Kindes ablesenden liebenden Mutter zurückzuführen ist. Vgl. D. W. Winnicott, *The Family and Individual Development*, Tavistock Publications, 1966, S. 17-19 & S. 147.

³⁹² Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, S. 16.

unserer Leere, da wir ohne liebende Beziehung zu uns und anderen sind, und fliehen damit vor unserer eigenen Vergangenheit.³⁹³

Gruen bezieht sich damit auf die besonders in der Romantik verwendete Doppelgängerthematik, derzufolge derjenige, der seinem Doppelgänger begegnet, bald stirbt.³⁹⁴ Das wahre Selbst gehört zum verdrängten Teil der Persönlichkeit, und ein gewöhnlicher Mensch leugnet es, weil es ein Ausdruck seiner ursprünglichen Ohnmacht ist. Gruen betrachtet diese Sozialisationsform als typisch für die meisten Menschen, und sie ist der Grund, warum so viele Psychopathen, die allen anderen Menschen vortäuschen, daß sie die äußere Realität im Griff haben, an die Macht kommen:

Darum wird gerade solchen Menschen die Macht anvertraut, über unser Schicksal zu bestimmen, obwohl sie der Verantwortung gar nicht gewachsen sind. Dies geschieht auch deshalb, weil diese Menschen unsere eigenen Phantasien von Realismus und Stärke verkörpern.³⁹⁵

Er verstärkt diese Auffassung noch weiter, wenn er schreibt:

Doch solange wir etwa Hitler als ein Phänomen sehen, das mit dem herkömmlichen Begriffspaar "normal" oder "geisteskrank" zu fassen ist, solange sind wir nicht in der Lage zu erkennen, was es bedeutet hat und noch heute für uns alle bedeutet, daß ein Mann wie er an die Macht kommen konnte.³⁹⁶

Hitler füllte die innere Leere der meisten Menschen aus, und er bereitete den Eindruck des starken Mannes, der das Land vor der geistigen und wirtschaftlichen Stagnation retten konnte. Deshalb kam ein einfältiger und im Grunde genommen schwach begabter Mensch wie er an die Macht. Seine Machtergreifung ist nicht so sehr auf seine eigene Stärke, vielmehr auf die von den meisten

³⁹³ Ebd., S. 21.

³⁹⁴ Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, S. 241-274, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologische Schriften. Band IV*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 258.

³⁹⁵ Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, S. 23-24.

³⁹⁶ Ebd., S. 19-20.

Menschen empfundene Leere zurückzuführen. Gruen faßt seine Theorie auf folgende Weise zusammen:

Wenn sich ein Kind im Rahmen, der ihm der elterliche Wille gesteckt hat – er ist davon bestimmt, wie die Eltern das Kind sehen –, anpassen kann, dann wird diese Anpassung eine Strategie des Lebens sein. Er wird die Vorgänge in seinem Inneren beiseite schieben, seine eigenen Bedürfnisse, Erwartungen und Wahrnehmungen mißachten und wird sein Leben auf dem aufbauen, was außerhalb seiner Selbst ist. Dabei verändert sich auch das Bild der Realität in Anpassung an die scheinbare Kohärenz einer Welt der unechten Gefühle. Deshalb entwickelt sich das Selbst des Kindes ohne Wahrnehmung von Tod und Schmerz, gleichzeitig widmet es sich aber, ohne es zu wissen, dem Schmerz und dem Tod.³⁹⁷

Das Kind verzichtet auf seine Fähigkeit, Mitgefühl mit anderen Menschen zu empfinden, und gerade deswegen entwickelt es eine seine Sympathie mit dem Tod und dem Schmerz verkörpernde Scheinpersönlichkeit. Um seinen Zorn über die ursprüngliche Verleugnung seines wahren Selbst loszuwerden, kann es nur Authentizität in der äußeren Welt zustande bringen, indem es auf seine Autonomie verzichtet und anderen Menschen Schmerz und Tod zufügt, und diese Verhaltensweise schließt auch seine eigene Selbstdestruktion mit ein. Die Tatsache, daß Grenouille im *Parfum* keinen Geruch hat, bedeutet, daß er sich gegen die äußere Welt wenden muß, um darin ein Gefühl von Authentizität zu erlangen. Die von Chamisso entwickelte Fabel des schattenlosen Mannes in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* wird dadurch umgestaltet, daß Grenouille wie Peter Schlemihl ein fanatisches Interesse für das ihn kennzeichnende Defizit hegt, und deswegen stellt Grenouille eine einzigartige *künstliche* Identität her, um dieses Defizit damit zu kompensieren. Die im Roman vorhandene Evolutionsthematik legt ferner nahe, daß er einen neuen Menschentypus verkörpert, der sich mit prometheischem Hochmut vornimmt, Gott im Bereich der Düfte die Schöpfung nachzumachen. Wie Oskar besitzt er demiurgische Eigenschaften und will durch seinen Duftgenius die Welt aufs Neue schaffen, und er stellt einen neuen Faust dar, der die menschlichen Kosten eines

³⁹⁷ Ebd., S. 30-31.

nicht unbedingt in jeder Hinsicht positiven Fortschritts auf der Weltarena verkörpert. Wie Peter Sloterdijk über die in Goethes *Faust* entwickelte Idee der Evolution schreibt:

Im Blick des Evolutionisten auf das, was leiden muß und zugrunde geht, spielt schon der moderne intellektuelle Zynismus sein unvermeidliches Spiel; für ihn sind die Toten der Dünger der Zukunft.

398

Diejenigen, die Fausts Streben zum Opfer fallen, sind Bausteine des von Faust inszenierten Fortschritts. Sie sterben, damit sie dem Fortschritt dienen können. Dementsprechend müssen die von Grenouille ausersehenen Mädchen sterben, damit er schließlich das von ihm geplante Wunderparfum herstellen kann. Seine Erlebnissphäre beschränkt sich auf den Bereich der Düfte, weswegen er lediglich darin danach trachtet, was er für normal hält, aber es stellt sich heraus, daß auch die übrige Gesellschaft sich davon kompromittieren läßt.

Man kann sich fragen, wie *Das Parfum* als Roman zu kategorisieren ist, zumal angenommen werden muß, daß Patrick Süskind wohl nicht eigentlich vorhatte, einen Roman über das destruktive Verhalten im 20. Jahrhundert zu schreiben. Solche universellen Ambitionen hat er wohl nicht gehegt. Nichtsdestoweniger ist ihm gelungen, einen Roman über das Böse im 20. Jahrhundert zu schreiben, und darin wird ein Persönlichkeitstypus skizziert, der das neue Freiheitsideal des 18. Jahrhunderts realisiert. Nicht zufällig spielt der Roman in der Zeit vor der Französischen Revolution, die u. a. das Ergebnis des von der Aufklärung gehegten Glaubens an die freien Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums war. Das führte 1789 zur bürgerlichen Revolution, da an Stelle der Monarchie eine bürgerliche Republik trat, das führte aber auch zum Terrorregime Robespierres, in dem die Freiheit im Interesse des Gemeinwohls sehr eng definiert wurde. Robespierre bezog sich dabei auf Rousseaus Idee der "Volonté generale"³⁹⁹, derzufolge das Glück des einzelnen in die staatliche Gemeinschaft aufgehoben wurde, und wer damit nicht übereinstimmte, wurde aus dem Wege geschafft.⁴⁰⁰ Patrick Süskind widmet sich dieser Schattenseite des Freiheitsideals und schildert dementsprechend, wie es einem totalen Außenseiter gelingt, seine Umgebung zu beeinflussen. Er lebt jenseits der sozialen

³⁹⁸ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft. Erster Band*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, S. 336.

³⁹⁹ Vgl. Jean-Jacque Rousseau, *Du Contrat social*, Editions Garnier Frères, Paris 1971, S. 15 ff.

⁴⁰⁰ Vgl. Rüdiger Safranski, *Das Böse oder das Drama der Freiheit*, S. 163.

Institutionen, d. h. auch der christlichen Institution, in der das Individuum seinen festen Platz im Universum hat, und seine berufliche und künstlerische Tätigkeit als Parfumeur dient dem Zweck, die Welt in sein Ebenbild umzuwandeln. Er verkörpert die Grandiosität eines verrückten Menschen, der schließlich eine ganze Bevölkerung dazu bringt, ihm zu huldigen. Abgesehen von seinem Mangel im Übrigen, er hat in mehr als einem Sinn eine feine Nase dafür, wie er an die Macht kommt, und er lebt ausschließlich dafür, Macht über seine Umgebung auszuüben. Die Momente, in welchen er dieses Ziel erreicht, stellen seine Lebensfülle dar. So verkörpert er den eindimensionalen Gedankengang eines Machtmenschen, dessen Lebensprojekt in Wirklichkeit darin besteht, seiner inneren Leere zu entfliehen. Die Machtfülle, die die meisten Menschen empfunden haben, die über Menschenleben zu befehlen hatten und die nicht davon moralisch angefochten wurden, kommt in diesem Roman zum Ausdruck. Man kann den Roman als eine Parabel über die Banalität des Bösen bezeichnen, indem man sich gerade nicht auf die Banalität im dem Sinne bezieht, wie Hannah Arendt es in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* getan hat. Arendt zufolge war Eichmanns Verhalten während der Judendeportationen nicht auf seinen besonders bösen Charakter zurückzuführen, sondern er erfüllte seine Pflicht als ein dafür zuständiger Bürokrat und füllte seine Rolle in dem von den Nationalsozialisten zustande gebrachten Vernichtungsapparat aus. Er hegte keinen persönlichen Haß gegen die Juden und wurde von den Psychologen in Jerusalem für überaus normal angesehen.⁴⁰¹ Arendts Verdienst ist, das Normale an seinem Charakter hervorgehoben zu haben, aber sie übersieht die Tatsache, daß Eichmanns angebliche Menschlichkeit den Versuch dargestellt haben kann, sowohl sich selbst als auch seiner Umgebung seine innere Leere zu tarnen. So wendet Gruen gegen Arendt ein:

Sie hat nicht die äußerste Perversion unserer Zeit gesehen, daß Menschen so auftreten können, als hätten sie Gefühle.⁴⁰²

Gruen bezieht sich auf die höchst widersprüchlichen Äußerungen, die Eichmann im Gerichtssaal getan hat, wobei er von sich behauptet hat, daß er sich nicht schuldig im juristischen Sinn fühle, und

⁴⁰¹ Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, S. 98 ff.

⁴⁰² Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, S. 46.

zugleich erklärt hat, daß er die Ermordung, die Auslöschung der Juden als eine der schlimmsten kriminellen Taten in der Geschichte der Menschheit sehe.⁴⁰³ Das zeugt von einem labilen Charakter, der ausschließlich das sagt, was sich in einen gegebenen pragmatischen Kontext hineinpassen läßt. In dem Sinne ist es nicht auszuschließen, daß Eichmann tatsächlich Grandiosität empfunden hat, als er über das Leben von Millionen von Juden zu entscheiden hatte. Süskind bringt im *Parfum* die zynische Betrachtungsweise eines Menschen zum Ausdruck, der andere Menschen als ein Mittel zum Zweck betrachtet. Alle anderen Menschen tragen dazu bei, ihm schließlich in seinem narzißtischen Selbstverständnis zu bestätigen. Süskind hat sich ferner von der Faszination des Bösen treiben lassen, und er hat dabei Vorbilder in der deutschen Romantik gefunden. Das von Süskind aufgegriffene Prometheusmotiv hebt die Relevanz dieses Themas aus einem heutigen Blickwinkel hervor, indem dadurch der Fortschritt als Phänomen thematisiert wird. Die konservative Idee einer das Handwerk des Parfumeurs bewahrenden Methode wird der progressiven Ideologie einer das Produkt mit allen Mitteln verbessernden Methode gegenübergestellt. So ist es Süskind gelungen, einen Roman über das Böse im 20. Jahrhundert zu schreiben. Die großen Ideologien im 20. Jahrhundert, der Nationalsozialismus, der Marxismus usw., haben alle das Ziel verfolgt, eine Einheitskultur zu schaffen, in der ein Teil der Bevölkerung im Namen des Fortschritts ausgerottet werden sollte, und man kann sich fragen, ob die Kosmetikindustrie in der sogenannten freien Welt nicht ähnliche Ziele verfolgt und sich zu einer Ideologie bekennt, in der schöne Leute von häßlichen getrennt werden sollen. Von der Betrachtung her, daß das Kunstwerk im Rahmen eines revidierten historischen Kontexts immer *mehr* beinhaltet, als von dem Autor ursprünglich intendiert wurde, kann man den Schluß ziehen, daß ein Kunstwerk unbeabsichtigt einen für seine Epoche charakteristischen Persönlichkeitstypus entwerfen kann, ja daß dies wohl mehr die Regel als die Ausnahme ist. Das literarische Paradebeispiel ist das Werk Franz Kafkas, dem nach dem Zweiten Weltkrieg die Prophezeiung der totalitären Staatsordnungen im 20. Jahrhundert zugeschrieben wurde, eine Deutungskomponente, die keineswegs abwegig ist⁴⁰⁴, aber diese Prophezeiungen sind keineswegs auf ein besonders übersinnliches Talent Kafkas, sondern auf sein *psychologisches* Gespür für die Umstände des Individuums im 20. Jahrhundert zurückzuführen. Um seinem Werk gerecht zu werden, muß man aber den ihn kennzeichnenden soziokulturellen Kontext und die von ihm in Anspruch

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, *Prismen*, in: *Gesammelte Schriften 10·1*, Suhrkamp Verlag, S. 271 ff.

genommene literarische Tradition berücksichtigen. Süskind hat vor dem Hintergrund des ihn kennzeichnenden postmodernen Kontexts, für den u. a. der bewußte Gebrauch schon vorhandener literarischer Muster charakteristisch ist, intuitiv die Gefahr eines neuen Persönlichkeitstypus wahrgenommen und erkannt, daß die Freiheit im modernen Zeitalter eine Kehrseite hat. Die Bezeichnung Parabel ist naheliegend, weil sie die Offenheit der im Werke vorhandenen Bedeutung hervorhebt. Renate von Heydebrand behauptet zwar zurecht, daß der Begriff Parabel im 20. Jahrhundert "[sich damit] (...) bedenklich dem von (moderner) Dichtung überhaupt, als einer ins Offene weisenden Ausdrucksform [annähert]"⁴⁰⁵, aber er berücksichtigt das im Roman vorhandene Sinnpotential. Wolfgang Iser zufolge besitzt der Text ein Sinnpotential, das während der Lektüre in eine diskursive Bedeutung umgestaltet wird, die die jeweils vom Leser aktualisierte Sinngestalt widerspiegelt.⁴⁰⁶ So treibt *Das Parfum* nicht nur ein postmodernes Spiel mit Gattungen und Traditionen, was einige Rezensenten veranlaßt hat, ihn als Kitsch abzulehnen, sondern darin läßt sich ein immanentes Anliegen ablesen, das in der Erforschung des Bösen im 20. Jahrhundert besteht. Vor diesem Hintergrund ist der Roman nicht nur die unterhaltsame Darstellung eines sich von allen menschlichen Normen abhebenden Außenseiters in einem vergangenen Zeitalter, sondern der Roman stellt einen im 20. Jahrhundert vorfindlichen Persönlichkeitstypus dar. Die menschliche Bestrebung, Macht über die Umgebung zu gewinnen, steht in diesem Roman im Mittelpunkt. Dieser Torso eines zentralen Themas im 20. Jahrhundert kann im Roman wahrgenommen werden, dabei muß man aber zugleich zur Kenntnis nehmen, daß der Roman eine kleine Erzählung über einen einfältigen Menschen darstellt. Die im Roman geschilderte Hauptperson meistert meistens die menschliche Sprache nicht, und der Erzähler muß sich ihm auf eine andere Weise annähern, weswegen Süskind von der von Dorrit Cohn als "Psycho-Narration"⁴⁰⁷ bezeichneten Erzähltechnik Gebrauch macht. Sie bezeichnet eine Erzählsituation, in der ein Erzähler durch eine von außen her adaptierte Sprache den inneren Zustand der Hauptperson beschreibt, und man nimmt einen Hiatus zwischen dem Idiom der Hauptperson und demjenigen des Erzählers wahr. So schreibt Cohn:

⁴⁰⁵ *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Hrsg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer), Band 7: P-Q, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989, S. 71.

⁴⁰⁶ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 42 ff.

⁴⁰⁷ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, S. 21 ff.

These stylistic features all point in one direction: the narrator's superior knowledge of the character's inner life and his superior ability to present it and assess it.⁴⁰⁸

Sie schreibt weiter:

And this cognitive privilege enables him to manifest dimensions of a fictional character that the latter is unwilling or unable to betray.⁴⁰⁹

Der Erzähler hat eine Art Zugang zum Seelenleben der Hauptperson und kann, freilich oft durch eine von ihm geprägte Sprache, aber ohne auf sozialen Widerstand durch das von ihm beschriebene Individuum zu stoßen, den seelischen Zustand der Hauptperson beschreiben. Als es beispielsweise von Grenouille heißt, daß er trotz der von ihm erlebten Entbehungen sich für das Leben entscheidet, heißt es weiter:

Selbstverständlich entschied er sich nicht, wie ein erwachsener Mensch sich entscheidet, der seine mehr oder weniger große Vernunft und Erfahrung gebraucht, um zwischen verschiedenen Optionen zu wählen. Aber er entschied sich doch vegetativ, so wie eine weggeworfene Bohne entscheidet, ob sie nun keimen soll oder ob sie besser bleiben läßt. (DP 28-29)⁴¹⁰

Grenouille ist nicht imstande, eine bewußte Wahl zu treffen, in seinem nonverbalen Zustand trifft er aber doch eine Entscheidung, so daß er weiterlebt. Dies wird durch eine Analogie zum Ausdruck gebracht, und zwar dadurch, daß der Erzähler Grenouille – gemäß der ihm von jenem überhaupt zugeschriebenen Identifikation mit niedrigen Wesen, die trotzdem Anspruch auf das Leben erheben – mit einer Bohne vergleicht, die vegetativ dafür gestimmt ist, daß sie keimen will. Der Erzähler weiß nicht genau, was in seinem Inneren vor sich geht, aber er kann ansatzweise zum Ausdruck bringen, wie Grenouille motiviert wird, weiterzuleben. Diese Polarität von der Sprache und dem im Grunde genommen unnahbaren Inneren Grenouilles kennzeichnet den Stil im Roman. Grenouilles geistiger

⁴⁰⁸ Ebd., S. 29.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Es wird nach Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes, Zürich 1994 zitiert.

Zustand wird durch Analogien zum Ausdruck gebracht, und dadurch kommt die den Roman kennzeichnende gekünstelte Sprache zustande. Es besteht eine augenfällige Diskrepanz zwischen der Sprache und dem grauenhaften Chaos, dem die Hauptperson zu entfliehen versucht, und wenn Süskind nachahmend auf große literarische Vorbilder anspielt, um den Zustand Grenouilles zu beschreiben, geht es für ihn darum, eine Sprache von genau derselben Künstlichkeit zu erschaffen wie die von Grenouille hergestellte Identität.

Es gibt *ein* Werk in der Weltliteratur, das sich ebenfalls auf dämonische Figuren in der deutschen Romantik anlehnt und in der die Hauptperson eine vampirische Existenz als Einzelgänger an der Peripherie der Gesellschaft fristet, und zwar *Das Tagebuch des Verführers* von Sören Kierkegaard, in dem der Lebensinhalt der Hauptperson darin besteht, junge Mädchen zu verführen. Zwar bringt er sie nicht um, aber er begeht einen Seelenmord an ihnen, so daß sie geistig zugrunde gehen. Jean Baudrillard bezeichnet die im *Tagebuch des Verführers* skizzierte Verführung von Cordelia als "das Szenario eines vollkommenen Verbrechens"⁴¹¹, wobei alles sich nach einer eigenen Entelechie erfüllt. Die Verführung gelingt, und Cordelia erkennt zu spät, daß ihre romantischen Vorstellungen von der Liebe falsch waren und daß sie betrogen worden ist. In der Vorrede, die als eine Warnung gegen den Verführer betrachtet werden soll, schreibt der Ästhetiker A über den Verführer und die Menschen, die ihm zum Opfer gefallen sind:

Die Individuen sind nur für ihn Inzitant gewesen, er warf sie ab, so wie die Bäume Blätter abschütteln – er verjüngte, das Laub verwelkte.⁴¹²

Grenouille hat ein ähnliches Verhältnis zu seiner Umgebung. Er betrachtet die Menschen darin bloß als einen Anreiz, der schließlich dem Zweck dient, seine Allmacht zu bejahen. Er ermordet junge Mädchen, nicht um sie zu besitzen, sondern um aus ihnen ein *ästhetisches* Konzentrat zu gewinnen, wobei ihre physischen Überreste im buchstäblichen Sinne verwelken, da er dafür keine Verwendung finden kann. Sein Verhalten seinen Opfern gegenüber entspricht der westlichen Naturbeherrschung überhaupt, in der derjenige, der die Natur beherrschen will, sich in das von ihr dargestellte Krafffeld

⁴¹¹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, S. 137.

⁴¹² Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998, S. 357.

einschleicht, um sie unter Kontrolle zu bringen. Grenouille sowie der Verführer im *Tagebuch des Verführers* sind für ihre Umgebung unriechbar bzw. unsichtbar, so daß sie sich deren Erscheinung aneignen können, und sie sind beide als Figuren auf das Motiv des schattenlosen Mannes zurückzuführen. Sie gewinnen ausschließlich ihre Identität dadurch, daß sie und die Umgebung zusammenfallen.⁴¹³ Man kann auch *Das Parfum* als einen historischen Roman bezeichnen, und Georg Lukács führt die Entstehung des historischen Romans auf die Französische Revolution zurück, die das nationale und historische Bewußtsein in allen Ländern gefördert hat. Diese Entwicklung hat ihm zufolge ferner ihren philosophischen Ausdruck in der Philosophie Hegels gefunden:

Damit ist sowohl historisch konkret wie philosophisch ein neuer Humanismus, ein neuer Begriff des Fortschritts entstanden. Ein Humanismus, der die Errungenschaften der Französischen Revolution als unverlierbare Grundlage der kommenden menschlichen Entwicklung aufbewahren will, der die Französische Revolution (wie die Revolution in der Geschichte überhaupt) als unerläßlichen Bestandteil des menschlichen Fortschritts auffaßt.⁴¹⁴

Das Parfum stellt die Widerlegung dieses Gedankenganges dar. Im Roman wird demonstriert, daß jeder Fortschritt eine Wende zum Schlechteren sein kann. Süskind will darstellen, daß seine Hauptperson Grenouille im Geiste der Revolution ein destruktives Verhalten gegenüber seiner Umgebung aufweist. Grenouille will keine Integration im üblichen Sinne, sondern Macht über die Umgebung ausüben. Die geistigen Krisen, durch die es zu dieser Lebenseinstellung kommt, können durch die ästhetische Kategorie der Plötzlichkeit beschrieben werden. Grenouille ahnt eher, als daß er weiß, wie es um die Welt bestellt ist, und er spürt, daß seine eigene Identitätslosigkeit der Ausdruck des generellen Chaos in der Welt ist. Deswegen ist er um so mehr darauf versessen, eine Identität zu erhalten, so daß er wenigstens in der menschlichen Welt das Gefühl von Macht erreichen kann. Die Welt als ein ironisches Simulakrum, wie sie von Baudrillard dargestellt wird, ist in diesem

⁴¹³ Vgl. Jørgen Dehs, *Cordelia, c'est moi. Kierkegaard og Baudrillard*, S. 541-554, in: *Denne slyngelagtige eftertid. Tekster om Søren Kierkegaard. Bind III* (Hrsg. Finn Frandsen & Ole Morsing), Slagmarks Skyttegravserie, Århus 1995, S. 545 ff.

⁴¹⁴ Georg Lukács, *Der historische Roman*, S. 15-429, in: *Georg Lukács Werke. Probleme des Realismus III*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin 1965, S. 35.

Zusammenhang von Relevanz.⁴¹⁵ Grenouille erfindet eine Art Übernormalität und erlebt für ein kurzes Moment die Fülle der Macht, aber er erfährt dabei auch, daß sie seine eigene Selbstdestruktion in sich birgt.

Der Bildungsgang einer leeren Persönlichkeit

In der Präsentation der Hauptperson im *Parfum*, von der im Roman die Rede sein wird, wird jene mit anderen Persönlichkeiten aus der Periode in Verbindung gebracht:

Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouchés, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finsternägern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterläßt: auf das flüchtige Gebiet der Gerüche. (DP 5)

Bereits sein Name weist auf die Zweideutigkeit seiner Existenz hin. Er trägt sowohl einen christlichen Namen, Johannes der Täufer, als auch einen Namen einer ganz anderen sprachlichen Gattung, der Frosch, der sich auf seine Identifikation mit den niedrigeren Wesen der Schöpfung bezieht. Sein Name spielt sowohl auf seine göttlichen Eigenschaften als den einzigartigen *Schöpfer* von Gerüchen als auch auf sein grauenerregendes Innere an. Ganz bewußt verwendet Süskind ein Märchenmotiv und spielt auf das Märchen von Grimm an, in dem aus dem Frosch ein schöner junger Königssohn wird.⁴¹⁶ In diesem Roman erweist sich aber der schöne junge Königssohn als ein Frosch. Grenouille kann keine persönliche Substanz beanspruchen, sondern bringt nur eine künstliche Identität hervor.

⁴¹⁵ Vgl. Jean Baudrillard, *De la séduction*, S. 91 ff.

⁴¹⁶ Vgl. Brüder Grimm, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, in: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1*, Reclam, Stuttgart 1980, S. 29-33.

Als Person ist Grenouille für die neue Epoche symptomatisch, aus der eine ganze Reihe von ähnlichen diabolischen Exzentrikern hervorgegangen ist, und kennzeichnend für sie alle ist ihr eigensinniger Gebrauch der Macht, die ihnen in die Hände gespielt worden ist. Sie sind vor allem durch ein großes Selbstvertrauen gekennzeichnet und verfolgen in dem Punkt ein gemeinsames Ziel, daß sie Gott nicht das letzte Wort geben wollen. Grenouille kann sich zu dieser Gruppe rechnen, und man kann daraus schließen, daß Grenouille kaum so einzelgängerisch ist, wie er unmittelbar vorkommen könnte. Der Erzähler berichtet weiter über die sanitären Verhältnisse zu der Zeit, als Grenouille geboren wurde, und man kann herleiten, daß sie in diesem Bereich dringend einen Fortschritt nötig hat:

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßem Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse, und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten. Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgeselle wie die Meisterfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters. Denn der zersetzende Aktivität der Bakterien war im achtzehnten Jahrhundert noch keine Grenze gesetzt, und so gab es keine menschliche Tätigkeit, keine aufbauende und keine zerstörende, keine Äußerung des aufkeimenden oder verfallenden Lebens, die nicht von Gestank begleitet gewesen wäre. (DP 5-6)

Alles ist durch einen ungeheueren Gestank gekennzeichnet, und die Gesellschaft damals unterscheidet sich merkbar von dem sanitären Standard von heute. Grenouille wird in der Fiktion als der unsichtbare Vorläufer dieses Fortschritts stehen und wird neue Normen dafür aufstellen, wie Menschen in diesem Bereich miteinander umgehen. Aber man kann sich fragen, ob dieser Fortschritt wirklich im Interesse der Menschheit zustande gebracht wurde. Wie die "Finstermänner", mit denen er am Anfang verglichen wurde, verfolgt Grenouille vor allem egoistische Ziele im Interesse der Macht, wobei aus einem heutigen Gesichtspunkt als ein unvermeidliches Nebenergebnis ein Fortschritt zustande gebracht wird.

Grenouille wird in Paris nahe dem Cimetière des Innocents geboren, auf den jeden Tag Leiche aus dem Krankenhaus Hôtel-Dieu und den umliegenden Pfarrgemeinden verfrachtet werden:

Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren. (DP 7)

Der Ausgangspunkt steht im grellen Widerspruch zu der von Grenouille später hergestellten Duftkarriere. Sein Leben wird ein einziger Kampf darum, diesen Ausgangspunkt zu verwischen, nichtsdestoweniger kehrt er aber zu diesem Ausgangspunkt zurück, als er seinem Leben ein Ende machen will. Daraus kann man eine im ganzen Roman vorhandene Ontologie herauslesen: der Mensch lebt, um zu sterben, und was dazwischen passiert, stellt sich letzten Endes als ein *Blendwerk* heraus. Was Grenouille am Leben erhält, ist sein Wille zur Macht, und erst als die Macht in seinen Händen hält, erkennt er die Ohnmacht und entscheidet sich dafür, daß er nicht länger leben will. Grenouilles Mutter, die bei dem Cimetière des Innocents an einer Fischbude arbeitet, hatte eigentlich vor, das Kind heimlich unter dem Schlachttisch umzubringen, aber als ihr nach der Geburt übel wird, zieht sie die Aufmerksamkeit der anderen Leute an. Und dabei hören die Herbeieilenden plötzlich das Kind unter dem Schlachttisch schreien:

Da fängt, wider Erwarten, die Geburt unter dem Schlachttisch zu schreien an. (DP 9)

Dieser Schrei stellt den ersten von Grenouille geäußerten Lebenswillen dar. Obwohl er unerwünscht und in einem Gestank von Leichen und toten Fischen geboren wird, erhebt er Anspruch auf das Leben. Der Schrei hat auch verhängnisvolle Konsequenzen für die Mutter, die als Kindermörderin verraten wird, und sie wird festgenommen und einige Wochen später enthauptet. Damit stellt sie den ersten einer Reihe von Menschen dar, die dem Lebenswillen Grenouilles zum Opfer fallen. Es ist, als ob alle, die mit Grenouille in Berührung kommen, in einen verhängnisvollen Bann gezogen werden und ein unheilvolles Schicksal erfahren. Grenouille steht von Anfang an unter einem Fluch, von dem jeder, der ihn annimmt, infiziert wird. Grenouilles Appetit auf das Leben äußert sich in den ersten Tagen seines Lebens durch ein schmarotzenartiges Konsum von Milch, so daß er innerhalb der ersten paar Wochen schon drei Ammen bekommt:

Es (das Kind, LKL) sei zu gierig, hieß es, sauge für zwei, entziehe den anderen Stillkindern die Milch und damit ihnen, den Ammen, den Lebensunterhalt, da rentables Stillen bei einem einzigen Säugling unmöglich sei. (DP 9)

Schließlich wird er dem Kloster von Saint-Merri in Obhut gegeben, weswegen noch eine Amme angestellt wird. Nach einigen Wochen steht jene aber wieder vor dem Tor des Klosters und will das Kind wieder loswerden, weil auch sie das Kind zu gierig findet. Es entfaltet sich eine Diskussion zwischen dem Pater Terrier und der Amme darüber, was an dem Säugling so widerlich ist, und die Amme ruft schließlich aus:

“Er riecht überhaupt nicht“, [...] (DP 14)

Dazu wendet Pater Terrier ein:

“Da hast du es! Das ist ein eindeutiges Zeichen. Wenn er vom Teufel besessen wäre, müßte er stinken.“ (DP 14)

Er bezieht sich damit auf die gängige Vorstellung, daß der Teufel stinkt und einen höllischen Gestank verbreitet.⁴¹⁷ In diesem Roman stellt aber die Geruchlosigkeit, die mit der Ruchlosigkeit des Helden gleichgestellt werden kann, ein teuflisches Element dar. So definiert die Amme auf Veranlassung des Paters Terrier den Geruch eines normalen Kindes und erzählt, daß sie "hinten auf dem Kopf, wo das Haar den Wirbel macht", am besten riechen:

"Da riechen sie nach Karamel, das riecht so süß, so wunderbar, Pater, Sie machen sich keine Vorstellung. Wenn man sie da gerochen hat, dann liebt man sie, ganz gleich ob es die eignen oder fremde sind. Und so und nicht anders müssen fremde Kinder riechen." (DP 14)

Damit wird hervorgehoben, was als Normalität im Roman gilt. Normale Menschen haben einen Geruch, und normale Kinder riechen nach Karamel. Diese Eigenschaft bedingt, ob man geliebt wird oder nicht. Grenouille hat keinen Geruch, und seine Erscheinung bereitet einen unauffälligen Eindruck, der seiner Umgebung eher Grauen einflößt. Er ist wie der mephistophelische Verführer im *Tagebuch des Verführers*, in dem der Verführer eine neutrale Inszenierung seines Erscheinens in der Lebenssphäre Cordelias realisiert:

Unsere häufigen Begegnungen sind ihr zwar auffallend, sie merkt zwar, daß an ihrem Horizont ein neuer Himmelskörper erschienen ist, der mit seinem Gang auf eine merkwürdig unstörende Art störend in den ihren eingreift; aber von dem diese Bewegung konstituierenden Gesetz hat sie keine Ahnung, vielmehr ist sie versucht, sich nach rechts und links umzusehen, ob sie nicht den Punkt entdecken möchte, der das Ziel darstellt; daß sie selbst es ist, das weiß sie ebenso wenig wie ihr Antipode.⁴¹⁸

Wie ein Vampir schleicht sich der Verführer bei seinem Opfer ein und vollzieht die Verführung von Cordelia nach einem inhärenten Gesetz. Er steht als der Katalysator eines sich selbst tragenden Prozesses. So fristet auch Grenouille sein Leben am Rande der Gesellschaft und vollzieht seine Entwicklung nach einem von ihm selbst erschaffenen Gesetz. Er kümmert sich wenig darum, wie die

⁴¹⁷ Vgl. Gustav Roskoff, *Geschichte des Teufels. Band 2*, Scientia Verlag, Aalen 1967, S. 156 f.

⁴¹⁸ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, S. 397.

Welt von außen her konzipiert wird, vielmehr wird sein Weltbild durch seinen hochentwickelten Geruchssinn konstituiert. Das Böse ist nicht länger sichtbar bzw. riechbar, sondern ist in der modernen Welt ein nicht greifbares Phänomen geworden.

Grenouille wird schließlich der Madame Gaillard in Obhut gegeben, die gerade die richtige Konstitution hat, um ihm die besten Gedeihensmöglichkeiten zu bieten. Es heißt von ihr:

Madame Gaillard, obwohl noch keine dreißig Jahre alt, hatte das Leben schon hinter sich. Äußerlich sah sie so alt aus, wie es ihrem richtigen Alter entsprach, und zugleich doppelt und dreimal und hundertmal so alt, nämlich wie die Mumie eines Mädchens; innerlich war sie schon längst tot. (DP 25)

Madame Gaillards Leben ist an sich inhaltslos. Sie lebt für ihre äußeren Bedürfnisse und bringt am Leben keine innere Teilnahme zum Ausdruck. Damit entspricht ihre Konstitution derjenigen Grenouilles, der es nicht nötig hat, eine Brücke zwischen dem Inneren und Äußeren zu schlagen. Grenouille wird im Roman leitmotivisch mit einem Zeck verglichen, der lange in einem Baum überleben kann, ohne äußere Zerstreungen zu erfahren:

Der kleine häßliche Zeck, der seinen bleigrauen Körper zur Kugel formt, um der Außenwelt die geringstmögliche Fläche zu bieten; der seine Haut glatt und derb macht, um nichts zu verströmen, kein bißchen von sich hinauszutranspirieren. Der Zeck, der sich extra klein und unansehnlich macht, damit niemand ihn sehe und zertrete. Der einsame Zeck, der in sich versammelt auf seinem Baume hockt, blind, taub und stumm, und nur wittert, jahrelang wittert, meilenweit, das Blut vorüberwandernder Tiere, die er aus eigener Kraft niemals erreichen wird. (DP 29)

Grenouille hat sich von der äußeren Welt abgetrennt. Er zeichnet sich durch Geduld aus und wartet auf eine Gelegenheit, bis etwas in der äußeren Welt auftaucht, was sein Interesse erregen kann. Sein Leben flackert auf Sparflamme, und er läßt sich durch die gewöhnlichen Verdrießlichkeiten des Lebens nicht abstrahieren. Er nimmt sie vielmehr phlegmatisch als Nichtigkeiten hin und wartet darauf, daß ihm ein Fingerzeig darüber gegeben wird, welchen Weg er in seinem Leben einschlagen

wird. Der Vergleich mit einem Zeck bzw. anderen Insekten ist nicht zufällig. Damit wird auf Beelzebub, den Herrn der Fliegen, angespielt, der in rabbinischen Schriften als der Gott des Mistes gilt, weswegen er oft metonymisch als eine Fliege wiedergegeben wird.⁴¹⁹ Auch Grenouille muß zu dieser Kategorie gerechnet werden. Der von ihm vollzogene Kreislauf von Geburt bis Grab bestätigt seinen Ursprung im Mist. Er entscheidet sich nicht für das Leben *wegen* der ihm im Leben bereiteten Behaglichkeit, sondern *trotz* der geringen Überlebensbedingungen, die ihm schon von Anfang an darin geboten worden sind:

Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, der still auf einem Baum sitzt und von einem winzigen Blutströpfchen lebt, das er vor Jahren erbeutet hat. (DP 27)

Sein Leben ist die Manifestation des *schieren* Lebenswillens, die schon mit dem Schrei unter dem Schlachttisch beginnt:

Es war ein wohl erwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschieden hatte. (DP 28)

Die Liebe, die ansonsten jeden Menschen mit einem inneren Gefühl von Selbstwert hätte versehen sollen, ist für Grenouille nicht vorhanden.

Als er aufwächst, entdeckt er das ihm eigenartige Talent, durch das er die Welt olfaktorisch konzipieren kann. Deren intellektuelle Aneignung bereitet ihm dagegen große Schwierigkeiten:

⁴¹⁹ Vgl. J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Slatkine Reprints, Genève 1980, S. 89-90. Vgl. ferner Manfred Lurker, *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen. Funktionen. Symbole/Attribute*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984, S. 51. In William Goldings Roman *Lord of the Flies*, dessen Titel eine eindeutige Anspielung auf Beelzebub ist, beten die Kinder einen Schweinskopf an. Der Roman stellt die Widerlegung der von Rousseau vertretenen Vorstellung dar, daß der Mensch, wenn er auf sich selbst in der Natur angewiesen wird, unweigerlich gut organisierte Gemeinschaften bildet, vielmehr verfallen alle der Anbetung eines dämonischen Abgottes. Eine entsprechende Entwicklung findet im *Parfum* statt, in dem die Bevölkerung zuletzt bereit ist, Grenouille bedingungslos an die Macht zu bringen.

Mit Wörtern, die keinen riechenden Gegenstand bezeichneten, mit abstrakten Begriffen also, vor allem ethischer und moralischer Natur, hatte er die größten Schwierigkeiten. Er konnte sie nicht behalten, verwechselte sie, verwendete sie noch als Erwachsener ungern und oft falsch: Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit usw. – was damit ausgedrückt werden sollte, war und blieb ihm schleierhaft. (DP 33)

Damit wird ein zentrales Problem in der okzidentalen Philosophie berührt. Die Sprache ist, wie schon von Saussure in *Cours de linguistique générale* dargelegt wird, durch Differenzen gekennzeichnet, und jeder Signifikant wird mit seinem binären Widerspruch gepaart, damit daraus eine Bedeutung gewonnen werden kann. Derrida wendet gegen dieses System ein, daß jeder Signifikant unendliche Spuren anderer Entitäten mit sich bringt, und vor diesem Hintergrund stellt er den Begriff "différance" her, der die Unbestimmtheit der darin mit einbezogenen Perspektiven hervorhebt. Das französische Wort "différance" bezieht sich dabei sowohl auf das Substantiv "différence" als auch das Verb "différer", und damit wird sowohl auf die in der Sprache schon immanenten Differenzen als auch auf die dynamische Herstellung neuer Differenzen angespielt. Somit wird die die okzidentale Welt kennzeichnende logozentrische Betrachtungsweise aufgegeben.⁴²⁰ Grenouille kann die Welt durch keine solchen logozentrischen Begriffe wahrnehmen, sondern er muß sich auf seinen Geruchssinn verlassen, der sich dem Logos entzieht. Dafür werden die von ihm eingesammelten Gerüche sehr differenziert wahrgenommen, und er wundert sich darüber, daß die menschliche Sprache diese Welt nicht beschreiben kann:

[...] – all diese grotesken Mißverhältnisse zwischen dem Reichtum der geruchlich wahrgenommenen Welt und der Armut der Sprache, ließen den Knaben Grenouille am Sinn der Sprache überhaupt zweifeln; und er bequemte sich zu ihrem Gebrauch nur, wenn es der Umgang mit anderen Menschen unbedingt erforderlich machte. (DP 34)

Grenouille verwendet die menschliche Sprache nur, wenn er gezwungen wird, mit anderen Menschen zu kommunizieren, aber die menschliche Sprache an sich bleibt für ihn ein Fremdkörper. Das

⁴²⁰ Vgl. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, London 1987, S. 95 ff. passim.

einschneidende Ereignis für ihn, da er zum ersten Mal imstande wird, ein ästhetisches Geruchserlebnis mit einem sprachlichen Signifikant zu versehen, findet auf einem Stapel Buchenscheite vor einem Schuppen im Hause der Madame Gaillard statt, da er das Wort Holz ausspricht:

Er roch nur den Duft des Holzes, der um ihn herum aufstieg und sich unter dem Dach wie unter einer Haube fing. Er trank diesen Duft, ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er nach langer Zeit, vielleicht nach einer halben Stunde erst, das Wort "Holz" hervorwürgte. Als sei er angefüllt mit Holz bis über beide Ohren, als Stünde ihm das Holz bis zum Hals, als habe er den Bauch, den Schlund, die Nase übertoll von Holz, so kotzte er das Wort heraus. (DP 32)

Er eignet sich das Phänomen so an, daß er sich selbst entleert, um sich dem Phänomen ganz und gar zu widmen. Er saugt es in sich auf und läßt es seine ganze Seele ausfüllen, was auch später charakteristisch für seinen Umgang mit den Leichen junger Mädchen wird, aus denen er ausschließlich die Essenz gewinnen will. Er legt ausschließlich Wert auf das *sinnliche* Erlebnis und eignet sich zuletzt den Logos an. Das Wort wird aus seinem Inneren erzwungen, und es stellt im Prinzip nur den *materiellen* Überrest einer zutiefst qualitativen Erfahrungserweiterung dar, weswegen dessen Hervorbringung nicht zufällig damit verglichen wird, daß etwas "hervorgewürgt" wird. Anstelle der gängigen menschlichen Sprache tritt die Sprache der Gerüche, durch die Grenouille die vollständige olfaktorische Kartierung seiner Umgebung zustande gebracht hat. So hat er sich im Alter von sechs Jahren seine ganze Umgebung einverleibt:

Zehntausend, hunderttausend spezifische Eigengerüche hatte er gesammelt und hielt sie zu seiner Verfügung, so deutlich, so beliebig, daß er sich nicht nur ihrer erinnerte, wenn er sie wiederroch, sondern daß er sie tatsächlich roch, wenn er sich ihrer wiedererinnerte; ja, mehr noch, daß er sie sogar, in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dergestalt in sich Gerüche erschuf, die es in der wirklichen Welt gar nicht gab. Es war, als besäße

er ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen, das ihn befähigte, eine schier beliebig große Menge neuer Geruchssätze zu bilden – und dies in einem Alter, da andere Kinder mit den ihnen mühsam eingetrichterten Wörtern die ersten, zur Beschreibung der Welt höchst unzulänglichen konventionellen Sätze stammelten. (DP 34-35)

Wie in der menschlichen Sprache kennt er sich mit einer Unzahl kleiner Differenzen aus und kann sie ins Gedächtnis zurückrufen, wann es ihm gelüstet. Jeder Geruch bildet eine seine olfaktorische Welt repräsentierende Chiffre. Er hat sie *verinnerlicht*, und er braucht gar nicht, mit dem spezifischen Geruch konfrontiert zu werden, um sich dessen Charakteristika zu vergegenwärtigen.

Dementsprechend kann er die dynamische Herstellung neuer Gerüche in seinem Inneren realisieren, und er kann Gerüche erschaffen, die es gar nicht in der Welt gibt, so daß er ähnlich Oskar in der *Blechtrommel* scheinbar eine demiurgische Allmacht über die phänomenologische Welt besitzt. Er stellt den Inbegriff des kindlichen Genies dar, der in einem sehr engen Bereich einen göttlichen Segen empfangen hat. Er wird beispielsweise mit dem musikalischen Genie eines Mozarts verglichen, der ganze Harmonien in seinem Inneren erdenken konnte, weil er alle Töne schon abgelauscht hatte:

Am ehesten war seine Begabung vielleicht der eines musikalischen Wunderkindes vergleichbar, das den Melodien und Harmonien das Alphabet der einzelnen Töne abgelauscht hatte und nun selbst vollkommen neue Melodien und Harmonien komponierte – mit dem Unterschied freilich, daß das Alphabet der Gerüche ungleich größer und differenzierter war als das der Töne, und mit dem Unterschied ferner, daß sich die schöpferische Tätigkeit des Wunderkindes Grenouille allein in seinem Inneren abspielte und von niemandem wahrgenommen werden konnte als nur von ihm selbst. (DP 35)

Er verfügt über ein Vokabular, das viel reicher ist als dasjenige der gewöhnlichen Sprache bzw. dasjenige der Musik, und er kann dadurch ständig neue Welten erschaffen, so daß er als der Schöpfer der Welt hervorgeht, auch wenn die Anerkennung seines olfaktorischen Genies sich bis jetzt nur von ihm selbst ausgeht.

Als Grenouille 8 Jahre alt ist, wird er Kuli bei dem Gerbermeister Grimal, bei dem er seinen Lebensunterhalt dadurch verdient, daß er unter lebensgefährlichen Bedingungen Tierhäute entfleischt. Er überlebt nichtsdestoweniger, und als er 12 Jahre alt ist, wird ihm erlaubt, in seiner Freizeit in der Stadt umherzustreifen, was schließlich zu einer neuen Wende in seinem Leben führt. Ihm ist klar, daß die kleine Freiheit, die ihm gewährt wird, bedeutet, daß er in Paris nach seinem eigentlichen Metier suchen kann:

Er hatte gesiegt, denn er lebte, und er besaß ein Quantum von Freiheit, das genügte, um weiterzuleben. Die Zeit des Überwinterns war vorbei. Der Zeck Grenouille regte sich wieder. Er witterte Morgenluft. Die Jagdlust packte ihn. Das größte Geruchsrevier der Welt stand ihm offen: die Stadt Paris. (DP 43)

Grenouille weiß, daß er sich nur auf sein olfaktorisches Talent zu verlassen braucht, und dabei verwendet er zunächst keine Methode, vielmehr geht er aufs Geratewohl in der Stadt umher:

Wählerisch ging er nicht vor. Zwischen dem, was landläufig als guter oder schlechter Geruch bezeichnet wurde, unterschied er nicht, noch nicht. Er war gierig. Das Ziel seiner Jagden bestand darin, schlichtweg alles zu besitzen, was die Welt an Gerüchen zu bieten hatte, und die einzige Bedingung war, daß die Gerüche neu seien. (DP 48)

Wie der Protagonist im traditionellen Bildungsroman läßt er den Zufall raten und rechnet damit, daß ihm irgendwann ein Zeichen gegeben wird. Er befindet sich in einem Chaos von Eindrücken, in dem kein übergeordnetes Muster festgestellt werden kann:

Auch in der synthetisierenden Geruchsküche seiner Phantasie, in der er ständig neue Duftkombinationen zusammenstellte, herrschte noch kein ästhetisches Prinzip. Es waren Bizarrien, die er schuf und alsbald wieder zerstörte wie ein Kind, das mit Bauklötzen spielt, erfindungsreich und destruktiv, ohne erkennbares schöpferisches Prinzip. (DP 48-49)

Auch in seinem Inneren stellt die Erschaffung neuer Gerüche nur ein Spiel dar. Grenouille baut imaginäre Welten auf, um sie bald wieder zu zerstören. An einem Tag jedoch, da die Thronbesteigung des Königs gefeiert wird, nimmt er plötzlich einen einzigartigen Duft wahr, von dem er sich nicht losreißen kann. Der Duft fesselt ihn, und er geht hinter ihm her, um ihn in seine Gewalt zu bringen:

Ihm schwante sonderbar, dieser Duft sei der Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte, man habe nichts von den Düften verstanden, wenn man diesen einen nicht verstand, und er, Grenouille, hätte sein Leben verpfuscht, wenn es ihm nicht gelänge, diesen einen zu besitzen. Er mußte ihn haben, nicht um des schieren Besitzes, sondern um der Ruhe seines Herzens Willen.

(DP 50-51)

Dieser Duft erhebt sich über die anderen von ihm erlebten Düfte. Er stellt das übergeordnete Prinzip dar, nach dem er gesucht hat. Wie sich herausstellen wird, entstammt der Duft einem sehr jungen Mädchen, das gerade vor ihrer Adoleszenz steht. Die Vorliebe Grenouilles für junge Mädchen in diesem präerotischen Stadium ist darauf zurückzuführen, daß die Gewinnung ihrer Düfte seine Art ist, die Liebe zu realisieren. Er gewinnt gerade *die* Eigenschaft aus ihnen, die die Voraussetzung für die Liebe ist. So heißt es später, als er Laure Richi nach dem Leben trachtet:

Was er begehrte, war der Duft *gewisser* Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren. Diese waren seine Opfer. (DP 240)

Junge Mädchen, die gerade vor ihrem erotischen Aufblühen stehen, realisieren diese Inspiration am besten, weil sie sowohl sinnlich als auch geistig im Begriff sind, aufzuwachen. Wie Kierkegaard darüber im *Tagebuch des Verführers* schreibt, indem er das Weib als "Sein für anderes" beschreibt:

Erst durch der Liebe Berührung erwacht sie, vor dieser Zeit ist sie Traum. Doch kann man in dieser Traumexistenz zwei Stadien unterscheiden: das erste ist das, in welchem die Liebe von ihr träumt, das andere ist das, in welchem sie von der Liebe träumt.⁴²¹

⁴²¹ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, S. 504.

Die Mädchen, die Grenouille tötet, befinden sich in diesem ersten Stadium. Sie kennen sich noch nicht mit ihrem erotischen Wesen aus, aber sie haben teil an dem Stoff, aus dem die Liebe gemacht ist. Sie zeichnen sich durch jene Eigenschaft aus, die Schiller als Anmut beschreibt und die Manifestation des geistigen Vernunftprinzips in der Natur widerspiegelt. So bereitet sie dem Menschen ein vernünftiges Wohlgefallen und üben die Wirkung aus, daß man sich angezogen fühlt:

Diese Anziehung nennen wir Wohlwollen – *Liebe*; ein Gefühl, das von Anmut und Schönheit unzertrennlich ist.⁴²²

Das Hauptmotiv im Roman ist der intendierte Besitz von diesem schwerlich greifbaren Stoff, wobei das Parfum als Phänomen die von Schiller erwähnte Synthese von Geist und Materie veranschaulicht. Es ist Materie, aber jene ist in einer solchen Weise bearbeitet worden, daß darin von dem Parfumeur nach einem geistigen Zustand gestrebt wird. So will Grenouille das materiell-geistige Prinzip der Liebe einkapseln, und er will Macht darüber ausüben. Er, der er nie geliebt wurde, will die Liebe an sich besitzen. Deswegen ist die Intention, sich die olfaktorische Aura des von Grenouille in den Straßen Paris' wahrgenommen Mädchens anzueignen, für ihn eine Besessenheit:

Für Grenouille stand fest, daß er ohne den Besitz des Duftes sein Leben keinen Sinn mehr hatte. Bis in die kleinste Einzelheit, bis in die letzte Verästelung mußte er ihn kennenlernen; die bloße komplexe Erinnerung an ihn genügte nicht. Er wollte mit einem Prägestempel das apotheotische Parfum ins Kuddelmuddel seiner schwarzen Seele pressen, es haargenau erforschen und fortan nur nach den inneren Strukturen dieser Zauberformel denken, leben, riechen. (DP 55)

Er will die materielle Besitznahme dieses Geruchs realisieren. Er will ihn in seine ansonsten leere Seele aufnehmen, so daß er ihn erforschen kann. Die Erforschung dieses Geruchs stellt einfach seinen Lebensinhalt dar. Der Geruch gewährt ihm eine Identität, die er von innen her nicht aufbringen kann.

⁴²² Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, S. 433-488, in: *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Fünfter Band*, Carl Hanser Verlag, München 1967, S. 482.

Nachdem Grenouille das Mädchen ermordet hat, betrachtet er in derselben Nacht in seinem Verschlag dieses Erlebnis als eine Neugeburt, bei der er endlich seine Bestimmung im Leben gefunden hat:

Ihm war, als würde er zum zweiten Mal geboren, nein, nicht zum zweiten, zum ersten Mal, denn bisher hatte er bloß animalisch existiert in höchst nebulöser Kenntnis seiner selbst. Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie; und daß sein Leben Sinn und Zweck und Ziel und höhere Bestimmung habe; nämlich keine geringere, als die Welt der Düfte zu revolutionieren; und daß er allein auf der Welt dazu alle Mittel besitze: nämlich seine exquisite Nase, sein phänomenales Gedächtnis und, als Wichtigstes von allem, den prägenden Duft dieses Mädchens aus der Rue des Marais, in welchem zauberformelhaft alles enthalten war, was einen großen Duft, was ein Parfum ausmachte: Zartheit, Kraft, Dauer, Vielfalt und erschreckende, unwiderstehliche Schönheit. (DP 57)

Er ist sehr von sich eingenommen. Es geht nicht um seine Eingliederung in eine Gemeinschaft, sondern um das narzißtische Erlebnis seiner eigenen Genialität. Er will einen innovativen Erneuerung im Bereich der Düfte bewirken und in der Duftwelt eine Revolution ähnlich derjenigen, die in der historischen Zeit bevorsteht, realisieren. Um dieses Ziel zu erreichen, will er sein olfaktorisches Talent benutzen, und er will durch seine Beherrschung der Grammatik der Gerüche ein einzigartig exklusives Produkt erschaffen, wobei das von ihm ermordete Mädchen in Paris dafür maßgebend sein soll.

Nachdem erst dieser Entschluß von ihm getroffen worden ist, bleibt er unabänderlich:

Er hatte den Kompaß für sein künftiges Leben gefunden. Und wie alle genialen Scheusale, denen durch ein äußeres Ereignis ein gerades Geleis ins Spiralenchaos ihrer Seelen gelegt wird, wich Grenouille von dem, was er als Richtung seines Schicksals erkannt zu haben glaubte, nicht mehr ab. (DP 57-58)

Ein äußeres Ereignis wird dafür ausschlaggebend, welchen Lebensweg Grenouille einschlägt. Das von ihm ermordete Mädchen wird zum Richtschnur seines künftigen Lebens. So stößt er im Grunde

genommen nur durch einen Zufall auf sein Metier, aber da er keine Orientierungen in seinem Inneren besitzt, muß er sich auf diesen äußeren Anlaß stützen. Im Unterschied dazu schreibt Wilhelm Meister in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* über sich selbst:

[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und Absicht.⁴²³

Wilhelm Meister geht davon aus, daß er einen inneren Kern besitzt und daß sein Bildungsgang eine diesen Kern widerspiegelnde Entwicklung darstellen wird.

Grenouille wird als Lehrling bei dem Meister Giuseppe Baldini aufgenommen, der einst ein großer Parfumeur in Paris war, nachdem er in seinem Haus für Grimal einen Auftrag hat ausführen sollen. Baldini nimmt bald zur Kenntnis, daß er es mit einem einzigartigen Genie zu tun hat, dessen Mithilfe im Geschäft bedeutet, daß er wieder die Konkurrenz mit den besten Parfumeurs in Paris aufnehmen kann. Im Unterschied zu Grenouille verehrt Baldini aber die alten handwerklichen Tugenden und hält eigentlich nicht viel von jenen Parfumeurs, die spornstreichs neue Parfums erschaffen können. Als der Leser in seine Welt eingeführt wird, beklagt er sich über den Konkurrenten Pélissier, dem es gelungen ist, ein neues Parfum für die neue Saison zu erschaffen. Pélissiers Erfolg ist ihm zufolge einzig und allein auf den Italiener Mauritius Frangipani zurückzuführen, den mutmaßlichen Urheber der modernen Parfumindustrie:

Indem Frangipani seine Riechpülverchen mit Alkohol vermischte und damit ihren Duft auf eine flüchtige Flüssigkeit übertrug, hatte er den Duft befreit von der Materie, hatte den Duft vergeistigt, den Duft als reinen Duft erfunden, kurz: das Parfum erschaffen. Was für eine Tat! Welch epochale Leistung! Vergleichbar nur den größten Errungenschaften des Menschengeschlechts wie der Erfindung der Schrift durch die Assyrer, der euklidischen Geometrie, den Ideen des Plato und der Verwandlung von Trauben in Wein durch die Griechen. Eine wahrhaft prometheische Tat! (DP 71)

⁴²³ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1968, S. 290.

Baldini berührt damit die Idee des Fortschritts. Indem der Duftstoff mit Alkohol vermischt wird, ist es möglich geworden, den Duft von seiner materiellen Basis zu befreien. Er ist sozusagen Geist geworden, und man kann ihn in seiner luftigsten Substanz aufbewahren. Baldini vergleicht diese Errungenschaft mit den größten Errungenschaften der Menschheit, wobei der Mensch versucht hat, sich mit den Göttern zu messen. Wie Prometheus in Goethes Gedicht gibt der Mensch selbst den Schöpfer ab und kann die dahinterliegende Idee des Duftes festhalten.⁴²⁴ Man kann eine Parallele zu der heutigen Gentechnologie ziehen, in der ein einfacher DNA-Kode den Entwurf eines Menschen in sich schließen kann. So exponiert das Parfum auch als Phänomen die Idee der westlichen Naturbeherrschung überhaupt. Baldini wendet aber gegen die erlernte Technik der Parfumgewinnung ein:

Und doch, wie alle großen Geistesstaten nicht nur Licht, sondern auch Schatten werfen und der Menschheit neben Wohltaten auch Verdruß und Elend bereiten, so hatte leider auch die herrliche Entdeckung Frangipanis üble Folgen: Denn nun, da man gelernt hatte, den Geist der Blumen und Kräuter, der Hölzer, Harze und der tierischen Sekrete in Tinkturen festzubannen und auf Flaschen abzufüllen, entglitt die Kunst des Parfümiers nach und nach den handwerklichen Könnern und stand Quacksalbern offen, sofern sie nur eine leidlich feine Nase besaßen, wie zum Beispiel diesem Stinktief Péliissier. Ohne sich darum zu bekümmern, wie der wunderbare Inhalt seiner Flaschen überhaupt entstanden war, konnte er einfach seinen olfaktorischen Launen folgen und zusammenmischen, was ihm gerade einfiel oder was das Publikum gerade wünschte. (DP 72)

Die neue Technik eröffnet eine Vielfalt von Möglichkeiten, aber sie bedeutet auch, daß moderne Parfumeure den Sinn für das ursprüngliche Handwerk verlieren, weil sie in der Praxis alle Düfte beherrschen. Damit können sie Raubbau an der Duftwelt treiben, indem sie eine überexponierte künstliche Wunderduftwelt neben der realen Duftwelt erschaffen. So verlieren sie den Bezug auf die Wirklichkeit, und die reale Wirklichkeit kommt ihnen unheimlich vor, wenn sie damit konfrontiert werden. Die Entwicklung Grenouilles wird demonstrieren, daß er zwar als Duftkünstler unübertroffen bleibt, daß er aber schließlich zu dem Punkt gelangt, da er der Duftwelt als Surrogat überdrüssig wird.

⁴²⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte* (Hrsg. Erich Trunz), C. H. Beck Verlag, München 1994, S. 44 ff.

Grenouille macht sich bei Baldini mit der üblichen Technik der Parfumgewinnung durch Destillation vertraut. Er erleidet aber auch bei ihm einen psychosomatischen Kollaps, als er sich plötzlich irrtümlich vortäuscht, daß man nur durch Destillation Parfum gewinnen kann, was seine Möglichkeiten als Duftschöpfer merkbar einschränken würde. Diese Vortäuschung droht, seine ganze Existenz aufzulösen, und er wird tödlich krank. Erst als er durch Baldini erfährt, daß man in Grasse durch die *enfleurage à chaud*, die *enfleurage à froid* und die *enfleurage à l'huile* auf eine viel subtilere Weise Parfum gewinnen kann, genest er wieder. Der Gedanke, daß ihm Pläne in der Duftwelt unausführbar bleiben sollten, ist ihm unerträglich, er will vielmehr absolute Herrschaft darüber ausüben. Nachdem er seinen Gesellenbrief bei Baldini erhalten hat, beginnen seine Wanderjahre, und er verläßt Paris und will zunächst nach Grasse gehen, der Stadt, aus der die Parfumindustrie einst hervorgegangen ist. Aber nach und nach erkennt er, daß er nicht die Zivilisation, sondern die menschenleere Natur sucht. Er findet den entlegensten Punkt in ganz Frankreich, und zwar den Berg Plomb de Cantal in der Auvergne, auf dem er 7 Jahre lang bleibt, bevor er in die menschliche Gemeinschaft zurückkehrt. Grenouille wird in den Bann des Berges gezogen und verläßt den Berg als ein verwandelter Mensch. Das Motiv ist auf den nordischen und keltischen Volksglauben zurückzuführen, in dem man einen Glauben daran hegte, daß Elfen Menschen durch ihren einschmeichelnden Gesang in den Berg hineinlocken könnten und daß derjenige, der zurückkehrte, für immer verwandelt sein würde.⁴²⁵ Man kann aber kaum behaupten, daß Grenouille in einen solchen magischen Bann geraten ist, vielmehr stellt der Berg für ihn eine psychologische Verlockung dar. Er will sich in sich selbst zurückziehen und will seine eigenen grandiosen Phantasien über sich selbst realisieren. Er fühlt sich da gegen die äußere Welt gesichert, was dadurch hervorgehoben wird, daß er sich am Ende eines Stollens mit einer Pferdedecke zurechtfindet:

Er lag im einsamsten Berg Frankreichs fünfzig Meter tief unter der Erde wie in seinem eigenen Grab. Noch nie im Leben hatte er sich so sicher gefühlt – schon gar nicht im Bauch seiner Mutter.
(DP 156)

⁴²⁵ Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band I. AAI.-Butzemann* (Hrsg. H. Bächtold-Stäubli), Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1927, S. 1055 ff.

Er ist im Prinzip tot oder ist zu einem pränatalen Zustand zurückgekehrt, und obwohl die äußere Umgebung unfruchtbar vorkommt, nimmt er sich vor, da neue Welten aus seinem Inneren zu erschaffen. Sie sehen nicht aus wie eine Welt im normalen Sinne, und der Erzähler macht auf sein Unvermögen aufmerksam, die von Grenouille hervorgebrachten Welten zu beschreiben:

[...] es gab überhaupt keine Dinge in Grenouilles innerem Universum, sondern nur Düfte von Dingen. (Darum ist es eine *façon de parler*, von diesem Universum als einer Landschaft zu sprechen, eine adäquate freilich und die einzige mögliche, denn unsere Sprache taugt nicht zur Beschreibung der riechbaren Welt.) (DP 160)

Die Bilder, die der Erzähler zur Darstellung des inneren Zustands Grenouilles verwendet, stellen nur Täuschungen dar. Sie decken sich nicht mit der sinnlichen Grandiosität, die von Grenouille bei der Erschaffung seiner idealen Geruchswelt empfunden wird. Nichtsdestoweniger behauptet der Erzähler, daß es ansatzweise adäquat wäre, von einer Landschaft zu sprechen. Grenouille erschafft eine Landschaft nach seinem Willen:

Ja! Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich! Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht, von ihm verwüstet, wann es ihm gefiel, und wieder aufgerichtet, von ihm ins Unermeßliche erweitert und mit dem Flammenschwert verteidigt gegen jeden Eindringling. Hier galt nichts als sein Wille, der Wille des großen, herrlichen, einzigartigen Grenouille. (DP 161)

Grenouille verkörpert den schaffenden Demiurgen, der allmächtig die Welt aufs Neue erschafft. Er erschafft neue Welten und zerstört sie wieder wie Jahwe im alten Testament, der bald die Welt erschafft, bald sie wieder zerstört, als er die Sintflut inszeniert. Er ist wie der Cherub, der den von ihm erschaffenen Raum gegen jeden verteidigt, der seinen göttlichen Willen stört. Dafür soll die von ihm erschaffene Welt ausschließlich als sein Werk aufgefaßt werden. Darin steckt auch eine Anspielung auf Shaftesbury, der den Dichter als "a second Maker"⁴²⁶ bezeichnet. Grenouille verkörpert einen solchen demiurgischen Künstler. Er lebt nach dem Motto, daß die Welt sich nur ästhetisch rechtfertigen

⁴²⁶ Zitiert nach Oskar Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1932, S. 12.

läßt, und man findet in der besprochenen Sequenz ebenfalls eine Anspielung auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, in dem Zarathustra sich ins Gebirge zurückzieht, um eine geistige Reinigung zu erfahren. Ähnlich Zarathustra kann Grenouilles Aufenthalt im Gebirge durch eine selbstgenügsame Grandiosität gekennzeichnet werden⁴²⁷:

Also sprach der Große Grenouille und segelte, während das einfache Duftvolk unter ihm freudig tanzte und feierte, mit weitausgespannten Flügeln von der goldenen Wolke herab über das nächtliche Land seiner Seele nach Haus in sein Herz. (DP 163)

Jeder Germanist wird im letzten Satz die Endstrophe in Eichendorffs *Mondnacht* erkennen.⁴²⁸

Grenouille malt eine Seelenlandschaft aus, in der er den Mittelpunkt bildet. Er kann nach Belieben darin herumsegeln bzw. herumfliegen und sich selbst genießen, und wenn er genug gerochen hat, kann er die Täuschung abbrechen und zu sich selbst zurückkehren. Er befindet sich in einer Welt, in der alle ihm eigentümlichen Bedürfnisse erfüllt werden. Grenouille treibt aber nach und nach Raubbau an den von ihm eingesammelten Düften, und er wird von dem Gefühl heimgesucht, daß sein Genie sich auf die Dauer in seinen phantasmagorischen Exzessen erschöpfen wird. So ereilt ihn plötzlich die Wirklichkeit nach einem Schlaf, nachdem er sich eine Weile schwelgerisch sich an der Duft des von ihm in Paris ermordeten Mädchens gelabt hat:

Als er aufwachte allerdings, wachte er nicht auf im Salon seines purpurnen Schlosses hinter den sieben Mauern und auch nicht in den frühlinghaften Duftgefilden seiner Seele, sondern einzig und allein im Steinverlies am Ende des Tunnels auf dem harten Boden in der Finsternis. Und ihm war speiübel vor Hunger und Durst und fröstelig und elend wie einem süchtigen Trinker nach durchzechter Nacht. Auf allen vieren kroch er aus dem Stollen. (DP 167)

Er befindet sich wieder im finsternen Stollen, der seine äußere Welt bildet, und er empfindet seine menschlichen Bedürfnisse, was heißt, daß er wie alle anderen Menschen hungrig und durstig wird.

⁴²⁷ Vgl. dazu Reinhard Wilczed, *Zarathustras Wiederkehr. Die Nietzsche-Parodie in Patrick Süskinds "Das Parfum"*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Heft 2, September 2000*, S. 248-255.

⁴²⁸ Vgl. Joseph von Eichendorff, *Gedichte, Versepen*, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, S. 322-323.

Ihm wird jetzt schlecht zumute, nachdem er dem Duft des von ihm ermordeten Mädchens allzu viel Aufmerksamkeit gewidmet hat. Ihm wird bewußt, daß die Wirklichkeit eine Kehrseite hat und daß die Wirklichkeit draußen ihm unbequem vorkommt:

Grenouille, der Zeck, war empfindlich geworden wie ein Krebs, der sein Muschelgehäuse verlassen hat und nackt durchs Meer wandert. (DP 168)

Grenouille wird mit einem Einsiedlerkrebs verglichen, der sein Muschelgehäuse verlassen muß, weil er zu groß geworden ist. In dieser Lage ist der Einsiedlerkrebs vielen Gefahren ausgesetzt, da er eine leichte Beute für die Raubfische im Meer darstellt.⁴²⁹ Grenouille befindet sich in einer ähnlichen Übergangsphase. Er ist im Begriff, ein Stadium in seiner Entwicklung zugunsten eines neuen aufzugeben. In dieser Zwischenphase ist er gegenüber äußeren und vor allem inneren Bedrohungen empfindlicher, und er läuft Gefahr, daran zugrunde zu gehen, wenn er nicht aufpaßt.

Nach sieben Jahren kommt es zu einem jähen Ende für Grenouilles narzißtischen Exzesse. Er hat einen Traum, der sein Leben in eine neue Richtung lenken wird. Wieder hat er in den von ihm eingesammelten Düften geschwelgt, und es heißt, daß er zuletzt zwei Flaschen von dem von ihm in Paris ermordeten Mädchen getrunken hat:

Wahrscheinlich war das zuviel gewesen, denn sein Schlaf, wiewohl von todesähnlicher Tiefe, war diesmal nicht traumlos, sondern von geisterhaften Traumschlieren durchzogen. Diese Schlieren waren deutlich erkennbare Fetzen eines Geruchs. Zuerst zogen sie nur in dünnen Bahnen an Grenouilles Nase vorbei, dann wurden sie dichter, wolkenhaft. Es war nun, als stünde er inmitten eines Moores, aus dem der Nebel stieg. Der Nebel stieg langsam immer höher. Bald war Grenouille vollkommen umhüllt von Nebel, und zwischen den Nebelschwaden war kein bißchen freie Luft mehr. Er mußte, wenn er nicht ersticken wollte, diesen Nebel einatmen. Und der Nebel war, wie gesagt, ein Geruch. Und Grenouille wußte auch, was für ein Geruch. Der Nebel war sein eigener Geruch. Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel. (DP 170-171)

⁴²⁹ Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Sechster Band. DS-EW*, F. A. Brockhaus, Mannheim 1988, S. 193 f.

Grenouille befindet sich in einer klaustrophobischen Lage, der er im Traum nicht entfliehen kann. Es heißt weiter:

Und nun war das Entsetzliche, daß Grenouille, obwohl er wußte, daß dieser Geruch *sein* Geruch war, ihn nicht riechen konnte. Er konnte sich, vollständig in sich selbst ertrinkend, um alles in der Welt nicht riechen! (DP 171)

Grenouille erkennt, daß er keinen Geruch hat, und dieses Erlebnis zerstört das bisher von ihm gehegte Selbstverständnis. Er besitzt die Eigenschaft nicht, die er selbst für essentiell rechnet, und diese Erkenntnis stellt für ihn eine untragbare narzißtische Kränkung dar. Er nimmt damit einen verdrängten Teil seines Selbst zur Kenntnis, und man kann eine Parallele zu Freuds Darstellung des Unheimlichen ziehen. Freud schreibt über das Unheimliche, daß er zum Ergebnis gekommen ist, daß es " jene Art des Schreckhaften [sei], welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht"⁴³⁰. Auch wenn dies sich unmittelbar widersprüchlich anhört, ist diese Betrachtungsweise durchaus begreiflich vor dem Hintergrund dessen, worauf sich das Unheimliche zurückführen läßt. Freud schreibt später darüber, wenn er das Unheimliche auf das Doppelgängermotiv bezieht:

Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals aber einen freundlicheren Sinn hatte.⁴³¹

Grenouille wird im Traum mit seinem Doppelgänger konfrontiert. Er erfährt, daß er ein Nichts ist und kehrt zur Lage zurück, aus der er hervorgekommen ist. Ihm wird klar, daß seine narzißtischen Exzesse auf dem Plomb de Cantal auf eine Täuschung beruhen und daß sie zu keiner Selbstfindung führen. Deswegen muß er plötzlich dem von ihm eingerichteten Lager am Ende des Stollens entfliehen und die äußere Welt aufsuchen. Er kriecht aus dem Stollen hinaus und findet da die wärmende Februarsonne, die im Unterschied zu früher eine erquickende Wirkung auf ihn hat:

⁴³⁰ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, S. 241-274, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologische Schriften. Band IV*, S. 244.

⁴³¹ Ebd., S. 259.

[...] es schauderte ihn vor Wohligkeit, als er die Wärme auf dem Rücken spürte. Es war doch gut, daß diese äußere Welt noch bestand, und sei's nur als ein Fluchtpunkt. Nicht auszudenken das Grauen, wenn er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr vorgefunden hätte! Kein Licht, keinen Geruch, kein Garnichts – nur noch diesen entsetzlichen Nebel, innen, außen, überall ... (DP 172)

Grenouille erkennt, daß er die äußere Welt als Orientierungspunkt braucht. Er muß seinem inneren Chaos entfliehen, in dem er keine Stützpunkte finden kann bis auf den grauenhaften Nebel, der die wahre Beschaffenheit seiner Seele darstellt und die Tatsache versinnbildlicht, daß es gar nicht ihn hätte geben sollen. Man kann Nietzsche zitieren, wenn das Erlebnis Grenouilles zusammenfassen soll:

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln.⁴³²

Grenouille erkennt, wie es um ihn bestellt ist. Er erkennt, daß sein Leben auf eine Lebenslüge basiert, so wie die Griechen Nietzsche zufolge die olympischen Götter erfanden, weil sie den dionysischen Urgrund des Lebens verdrängen mußten. Grenouille findet im Berg das wahre, sein Leben konstituierende Prinzip, aber er kann diese Wahrheit nicht ertragen. Er braucht deswegen die äußere Welt als einen Ansporn und kehrt er zum sozialen Leben zurück. Grenouilles Erlebnis kann auch durch das ästhetische Prinzip der Plötzlichkeit beleuchtet werden. Grenouille hat eine Art selbstvernichtendes Erlebnis, aber er zieht den Schluß, daß er dieses Erlebnis dadurch beseitigen kann, daß er eine Art Scheinkontinuität aufbaut. Er kehrt in die äußere Wirklichkeit zurück und versucht da, eine künstliche Identität herzustellen, indem er dort bezwecken wird, sich eine Duftmaske anzulegen, durch die er von allen Menschen geliebt und bewundert wird, als ob er eine Identität hätte. Die von ihm auf dem Plomb de Cantal ausgeübte Allmacht soll damit auf die äußere Welt übertragen werden. Was in seinem Inneren nicht möglich war, will er ebenso auf künstlicher Basis in seinem Äußeren realisieren.

⁴³² Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Erster Band* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 30.

Nachdem Grenouille den Plomb de Cantal verlassen hat, wird er in der Stadt zum Marquis de la Taillade-Espinasse geführt. Er wird durch ihn in das Gesellschaftsleben eingeführt, weil jener eine Theorie darüber hat, daß Menschen, die sich lange Zeit in Erdnähe aufgehalten haben, der letalen Energie der Erde verfallen sind. Deswegen bietet sich Grenouille, der sich sieben Jahre lang in einer Höhle aufgehalten hat, als ein Forschungsobjekt dar. Grenouille erfährt somit nach kurzer Zeit eine totale Verwandlung und tritt als ein normaler Mensch hervor, als er sich in neuen Kleidern im Spiegel bei dem Marquis betrachtet:

Er sah einen Herrn in feinem blauem Gewand vor sich, mit weißem Hemd und Seidenstrümpfen, und er duckte sich ganz instinktiv, wie er sich immer vor solch feinen Herren geduckt hatte. Der feine Herr aber duckte sich auch, und indem Grenouille sich wieder aufrichtete, tat der feine Herr dasselbe, und dann erstarrten beide und fixierten sich. (DP 185)

Es heißt weiter:

Was Grenouille am meisten verblüffte, war die Tatsache, daß er so unglaublich normal aussah. Der Marquis hatte recht: Er sah nicht besonders aus, nicht gut, aber auch nicht besonders häßlich. Er war ein wenig klein geraten, seine Haltung war ein wenig linkisch, das Gesicht ein wenig ausdruckslos, kurz, er sah aus wie Tausende von anderen Menschen auch. Wenn er jetzt hinunter auf die Straße ginge, würde kein Mensch sich umdrehen. Nicht einmal ihm selbst würde ein solcher, wie er jetzt war, irgendwie auffallen, wenn er ihm begegnete. Es sei denn, er würde riechen, daß dieser jemand, außer nach Veilchen, sowenig röche wie der Herr im Spiegel und er selbst, der davorstand. (DP 185)

Wie Bernadus in E. T. A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* tritt er plötzlich in einen neuen, ihm bisher unbekanntem sozialen Zusammenhang ein. Aber im Unterschied zum Marquis de la Taillade de Espinasse ist ihm klar, daß seine Verwandlung nichts mit dem ihm vom Marquis unterworfenen Ventilationskur zu tun hat, vielmehr ist es darauf zurückzuführen, daß er im Äußeren eine Verwandlung erfahren hat: er hat neue Kleider, neue Schuhe und einen neuen Haarschnitt

bekommen, und ferner ist er mit dem persönlichen Parfum des Marquis eingestäubt worden. Damit wird die Normalität ein neues Ziel für Grenouille. Indem man sich auf Heinz Kohut bezieht, kann man über ihn sagen, daß sein Über-Ich fragmentarisch geworden ist, was sich dadurch äußert,

daß man immer auf der Suche nach äußeren Idealfiguren ist [...], von denen man die Zuwendung und Führung bekommen möchte, die das ungenügend idealisierte Über-Ich nicht geben kann.⁴³³

Grenouille kennt sich nicht in der sozialen Welt der Menschen aus, aber er ist bereit, sich ihre sozialen Manieren anzueignen, damit er durch ein ihm an sich fremdes Verhalten darin einen Halt gewinnen kann. Er will sich aber nur insofern sozialisieren, als er in der normalen Welt eine Basis für seine grandiosen Pläne als Duftkünstler finden kann. So besteht Heinz Kohut zufolge kein Widerspruch zwischen dem idealisierten Selbst-Objekt und dem Größen-Selbst:

[...] so steht keine mir bekannte Beobachtung der theoretisch abgeleiteten Anschauung entgegen, daß die Erschaffung des idealisierten Selbst-Objektes und des Größen-Selbst zwei Aspekte der gleichen Entwicklungsphase sind, oder – mit anderen Worten – gleichzeitig ablaufen.⁴³⁴

Sowohl das idealisierte Selbst-Objekt als auch das Größen-Selbst sind der Ausdruck einer der Wirklichkeit nicht adäquaten Selbstauffassung, die sich entweder durch einen zu kleinen oder großen Selbstwert äußert. Nachdem Grenouille sich selbst am folgenden Tag mit einem menschenähnlichen Geruch eingerieben hat, geht er auf die Straße, um sich selbst und die Tatsache zu genießen, daß er den Menschen vortäuschen kann, daß er ein Mensch wie sie ist. Er wohnt dabei einer Hochzeitsgesellschaft bei und hebt ein Kind hoch:

Und während die Hochzeitsgesellschaft vorbeizog, begleitet vom dröhnenden Glockengeläut und vom Jubel der Menschen, über die ein Regen von Münzen herabprasselte, brach in Grenouille ein anderer Jubel los, ein schwarzer Jubel, ein böses Triumphgefühl, das ihn zittern machte und

⁴³³ Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, S. 69.

⁴³⁴ Ebd., S. 130-131.

berauschte wie ein Anfall von Geilheit, und er hatte Mühe, es nicht wie Gift und Galle über all diese Menschen herspritzen zu lassen und ihnen jubelnd ins Gesicht zu schreien: daß er keine Angst vor ihnen habe; ja kaum noch sie hasse; sondern daß er sie mit ganzer Inbrunst verachte, weil sie stinkend dumm waren; weil sie sich von ihm belügen und betrügen ließen; weil sie nichts waren, und er alles! Und wie zum Hohn preßte er das Kind enger an sich, machte sich Luft und schrie mit den andern im Chor: "Hoch die Braut! Es lebe die Braut! Es lebe das herrliche Paar!" (DP 197)

Grenouille wird nicht länger von einer selbstvernichtenden Ohnmacht befallen und kann sich über die Macht freuen, die er über die Umgebung ausüben kann, weil er auf einem sehr engen Gebiet eine nicht jedem Menschen zugängliche Einsicht besitzt: er kann durch die Gerüche die Welt regieren. Er räumt sich deswegen übermenschliche Eigenschaften ein, wobei er sich über die gewöhnliche Menschenmenge erhebt. Statt sich als einen sozialen Auswurf zu betrachten, hält er sich für einen Erwählten, der dazu ausersehen ist, die Welt zu regieren. Er ahmt den Gebärden der gewöhnlichen Welt nach wohlwissend, daß es seinerseits nur als ein Schauspiel aufzufassen ist. Vor diesem Hintergrund nimmt er sich vor, einen menschlichen Duft zu erschaffen, der sich über jeden anderen bisher erlebten menschlichen Duft hinwegsetzen wird:

Er wußte, daß er diesen Duft verbessern konnte. Er würde einen Duft kreieren können, der nicht nur menschlich, sondern übermenschlich war, einen Engelsduft, so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, daß, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben mußte. (DP 198)

Er will einen paradiesischen Duft erschaffen, der jeden anderen Menschen dazu bewegen wird, ihn zu lieben.

Der Entschluß Grenouilles, die Welt durch sein Duftgenie regieren zu wollen, bezeichnet den Übergang zu seinen Meisterjahren. Eines Tages verläßt er den Marquis de la Espinasse am frühen Morgen, um sich nach Grasse auf den Weg zu machen, in der er sich die übrigen ihm gegenwärtigen Techniken der Parfumgewinnung aneignen will. Er trifft da auch auf einen ihm schon seit lange

bekanntem Duft, und zwar den des Mädchens, das er vor vielen Jahren in Paris ermordet hat. Es stellt sich heraus, daß dieser Duft Laure Richis gehört, die mit ihrem Vater Antoine Richis in Grasse wohnhaft ist. Im Unterschied zu früher tötet er aber nicht sofort sein Opfer, sondern entscheidet sich dafür, noch zwei Jahre zu warten, bis das Mädchen auf dem Höhepunkt seiner erotischen Reife steht:

Es hatte kaum beginnende Ansätze von Brüsten. Es hatte unendlich zart und gering duftende, von Sommersprossen umspränkelte, sich vielleicht seit wenigen Tagen, vielleicht erst seit wenigen Stunden, ... seit diesem Augenblick eigentlich erst, sich zu dehnen beginnende Häubchen von Brüstchen. Mit einem Wort: Das Mädchen war noch ein Kind. Aber was für ein Kind! (DP 216)

Deswegen stellt er fest:

In ein bis zwei Jahren aber würde dieser Geruch gereift sein und eine Wucht bekommen, der sich kein Mensch, weder Mann noch Frau, würde entziehen können. (DP 217)

Wie Johannes der Verführer im *Tagebuch des Verführers* hat er die Kunst der Beschränkung gelernt:

Man muß sich beschränken, das ist eine Hauptbedingung allen Genusses.⁴³⁵

Einmal in diesem Zeitraum muß er jedoch seinen Gefühlen freien Lauf lassen und den Garten, in dem er es zum ersten Mal erlebt hat, aufsuchen, damit er in seiner Nähe sein kann:

Er war nicht berauscht oder benommen wie das erste Mal, als er sie gerochen hatte: Er war vom Glücksgefühl des Liebhabers erfüllt, der seine Angebetete von fern belauscht oder beobachtet und weiß, er wird sie heimholen übers Jahr. Wahrhaftig, Grenouille, der solitäre Zeck, das Scheusal, der Unmensch Grenouille, der nie Liebe empfunden hatte und Liebe niemals inspirieren konnte, stand an jenem Märztag an der Stadtmauer von Grasse und liebte und war zutiefst beglückt von seiner Liebe. (DP 241-242)

⁴³⁵ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, S. 378.

Grenouille realisiert die ihm eigentümliche Liebe, und zwar so, daß der Gegenstand seiner Liebe gar nicht daran beteiligt ist. Man findet eine ähnliche Stelle im *Tagebuch des Verführers*, an der der Verführer mitten in der Nacht vor der Wohnung Cordelias steht:

Bisweilen in der Nacht kann mir einfallen, meiner Liebe Luft zu machen. Dann gehe ich, in meinen Mantel gehüllt, die Mütze über die Augen gedrückt, vor ihren Fenstern auf und ab. Ihr Schlafzimmer liegt nach dem Hof, ist aber, da es sich um ein Eckhaus handelt, von der Straße aus sichtbar. Manchmal steht sie dort einen Augenblick am Fenster, oder sie öffnet es, blickt zu den Sternen auf, von allen unbemerkt, nur von dem nicht, von dem sie sich wohl am allerwenigsten bemerkt glauben würde.⁴³⁶

In beiden Fällen ist die Rede von einem Vampirmotiv, und zwar in dem Sinne, daß das Biest die Schöne aufsucht, um sie in seinem Bann zu halten. Der Auftritt stellt eine Art Selbstliebe dar, da der Liebhaber eigentlich nur die von ihm inszenierte Beherrschung des von ihm auserwählten Opfers genießt. Das Opfer stellt das Medium der von ihm empfundenen Gefühle dar. Sowohl Grenouille als auch der Verführer wollen sich das ästhetische Prinzip ihrer Opfer aneignen, und dabei nehmen sie keine Rücksicht auf die ethischen Konsequenzen ihres Vorhabens. So läßt Grenouille sich immer wieder von der Osmose bei der Gewinnung der Düfte faszinieren, wobei der Duft sich ihrer materiellen Hülle entledigt:

Und zwar waren es nicht etwa die toten Blüten, die im Fett weiterdufteten, nein, es war das Fett selbst, das sich den Duft der Blüten angeeignet hatte. (DP 221)

Man findet eine ähnliche Stelle im *Tagebuch des Verführers*, an der der Verführer sich über seine ästhetische Besitznahme von Cordelia äußert:

⁴³⁶ Ebd., S. 410.

Das Bild, das ich von ihr besitze, schwebt unbestimmt zwischen ihrer wirklichen und ihrer idealen Gestalt.⁴³⁷

Sowohl Grenouille als auch der Verführer bilden sozusagen einen Klon von ihren Opfern und bewahren den von ihnen bevorzugten Teil davon auf. In der Erwartung, dieses Ziel zu erreichen, lebt Grenouille in Grasse gemäß der Lebenswandel des Zeckes und wartet geduldig darauf, daß seine Sternstunde eintreffen wird. Er wird zweiter Geselle bei Madame Arnulfi, der Witwe eines verstorbenen Parfumeurs in Grasse, und nimmt ohne Zögern die von ihr angebotenen dürftigen Bedingungen an. Er bemüht sich dabei darum, in einer Weise zu leben, daß er keineswegs einen auffälligen Eindruck bereitet:

Freundschaften oder nähere Bekanntschaften hatte er keine. Achtete aber peinlich darauf, nicht womöglich als arrogant und außenseiterisch zu gelten. (DP 231)

Dieses Verhalten dient aber dem Zweck, seinen grandiosen Plan zu realisieren, von allen Menschen geliebt zu werden. Er will etwas von der Welt noch nicht Erlebtes erschaffen:

Ein Duftdiadem mußte er schmieden, an dessen erhabenster Stelle, zugleich eingebunden in andere Düfte und sie beherrschend, *sein* Duft strahlte. Ein Parfum würde er machen nach allen Regeln der Kunst, und der Duft des Mädchens hinter der Mauer sollte die Herznote sein. (DP 246)

Er will einen das weibliche Ideal materialisierenden Duft erschaffen, und Laure Richis soll den Mittelpunkt bilden. Er bezeichnet es als ein Duftdiadem und deutet damit an, daß es unter allen weiblichen olfaktorischen Emanationen die Krone des Werkes darstellen soll. Das Duftdiadem ist auch eine Anspielung auf Dantes *Vita nuova*, in der Dante durch 24 Sonetten seiner Geliebten Beatrice huldigt.⁴³⁸ So wie Beatrice das Frauenideal Dantes darstellt, stellt Laure Richis für Grenouille das

⁴³⁷ Ebd., S. 388.

⁴³⁸ Vgl. Gerhard Neumann, *Patrick Süskind: "Das Parfum". Kulturkrise und Bildungsroman*, S. 185-211, in: *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer* (Hrsg. Dieter Borchmeyer), Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, S. 202. Der Duft stellt das weibliche Ideal dar, da er seine Liebe zu den Frauen nur als Selbstliebe realisiert.

Frauenideal dar. Um die von ihr ausgeübte Wirkung zu intensivieren, werden ihrem Duft die Düfte 24 anderer Jungfrauen hinzugefügt. Das läßt sich dadurch realisieren, daß Grenouille 24 andere Jungfrauen ermordet, bevor er die Haupttat, den Mord an Laure Richis, begeht.

Grenouille wird klar, daß die olfaktorische Krafftleistung, die er vorhat, eng mit einer zunehmenden Erkenntnis des Todes verknüpft ist. Er weiß, daß die Düfte einmal vergehen werden, weil sie trotz allem unter dem Eindruck der Beschränkung aller irdischen Phänomene existieren:

“Was ist“, so dachte er, “wenn dieser Duft, den ich besitzen werde ... was ist, wenn er zu Ende geht? Es ist nicht wie in der Erinnerung, wo alle Düfte unvergänglich sind. Der wirkliche verbraucht sich an der Welt. Er ist flüchtig. Und wenn er aufgebraucht sein wird, dann wird es die Quelle, aus der ich ihn genommen habe, nicht mehr geben. Und ich werde nackt sein wie zuvor und mir mit meinen Surrogaten weiterhelfen müssen. Nein, schlim-mer wird es sein als zuvor! Denn ich werde ja inzwischen ihn gekannt und besessen haben, meinen eigenen herrlichen Duft, und ich werde ihn nicht vergessen können, denn ich vergesse nie einen Duft. Und also werde ich zeitlebens von meiner Erinnerung an ihn zehren, wie ich schon jetzt, für einen Moment, aus meiner Vorerinnerung an ihn, den ich besitzen werde, gezehrt habe ... Wozu also brauche ich ihn überhaupt?“ (DP 243)

Grenouille kann die Düfte nur in der Erinnerung konservieren, im realen Leben verlieren sie sich aber. Die Aussicht darauf bedeutet, daß er sich seiner potentiellen Ohnmacht bewußt wird. Wenn der von ihm erschaffene Duft einst aufgebraucht sein wird, kann er ihn nicht wiederherstellen, und er verliert die Allmacht, die jener ihm gewährt. Deswegen kann er zurecht fragen, ob das von ihm veranstaltete Projekt überhaupt sinnvoll ist. Jede Erlangung eines Machtgefühls vollzieht sich nur unter dem Eindruck eines künftigen Verlusts der Macht, weil die Natur immer das letzte Wort behalten will. Grenouille kann den Zerfall nicht überwinden, und deswegen würde das von ihm erreichte Machtgefühl schließlich eine Täuschung darstellen. Er kann im Vorgefühl eines künftigen Machtgefühls leben, aber er kann sich nicht mit dem Nachgefühl eines einstigen Allmachtgefühls abfinden. Nichtsdestoweniger entscheidet er sich dafür, seinen Plan zu realisieren:

Was er allerdings nicht kannte, war der Besitz eines menschlichen Duftes, so herrlich wie der Duft des Mädchens hinter der Mauer. Und wenn er auch wußte, daß er den Besitz dieses Duftes mit seinem anschließenden Verlust würde entsetzlich teuer bezahlen müssen, so schienen ihm doch Besitz *und* Verlust begehrenswerter als der lapidare Verzicht auf beides. Denn verzichtet hatte er Zeit seines Lebens. Besessen und verloren aber noch nie. (DP 244)

Grenouille trifft eine existentielle Wahl, und er räumt seinem eigenen Todestrieb eine vorrangige Rolle ein. Er setzt sein ganzes Leben dafür ein, ein substantielles, wenn auch momentanes Allmachtsgefühl zu erleben. Darauf gibt er gern seine Seele auf und läßt sich von den ihm überlegenen Naturkräften zerstören. Man nimmt im Roman ein faustisches Motiv wahr, und zwar deswegen, weil Grenouille ausschließlich für seinen irdischen Gewinn seine Seele verkauft. Er will seine Seele opfern, um für eine kurze Weile im irdischen Bereich Allmacht zu erleben. So realisiert sich der von Grenouille entworfene Plan wie vorgesehen, und Grenouille verbreitet Angst und Schrecken in der Region, wenn die von ihm begangenen Morde in der Öffentlichkeit bekannt werden. Man macht sich in der Bevölkerung Gedanken darüber, wie der Mörder aussieht, aber, wie es heißt:

Der Mörder schien unfäßbar, körperlos, wie ein Geist zu sein. (DP 250)

Grenouille tritt als eine leere Persönlichkeit hervor, deren Konstitution die gewöhnliche Bevölkerung nicht auf die Spur kommen kann. Nachdem die Morde aufgehört zu sein scheinen, stellt sich die Ruhe wieder in der Bevölkerung ein – außer bei dem Zweiten Konsul der Stadt Antoine Richis, dem Vater des Mädchens, dem Grenouille nach dem Leben trachtet. Er stellt fest, daß der Mörder ein ausgesuchter Kenner von Schönheit sein muß, weswegen er sich die Frage stellt, warum der Mörder nicht auch ausgerechnet *seiner* Tochter nachstellen sollte, der vollkommensten Verkörperung der Schönheit überhaupt. Es entfaltet sich ein subtiles Spiel, in dem es tatsächlich Richis gelingt, Grenouille auf die Spur zu kommen und ein gangbares Profil von ihm zu entwerfen:

Auf jeden Fall aber schien ihm der Mörder, so absurd das klingen mochte, kein destruktiver Geist zu sein, sondern ein sorgfältig sammelnder. Wenn man sich nämlich – so dachte Richis – all die

Opfer nicht mehr als einzelne Individuen, sondern als Teile eines höheren Prinzips vorstellte und sich in idealistischer Weise ihre jeweiligen Eigenschaften als zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen dächte, dann müßte das aus solchen Mosaiksteinen zusammengesetzte Bild das Bild der Schönheit schlechthin sein, und der Zauber der von ihm ausginge, wäre nicht mehr von menschlicher, sondern göttlicher Art. (DP 258-259)

Richis nimmt das hinter der Mordserie sich verbergende Muster zur Kenntnis, und er erkennt, daß sie einem Prinzip untergeordnet sein muß, das dem Zweck dient, sich über die irdische Wirklichkeit hinwegzusetzen. Er zieht diesen Schluß wegen seiner rationalen Fähigkeit, ein Phänomen zu durchschauen, und sein Vorgehen spiegelt die westliche Naturbeherrschung wider. Er nimmt an, daß er das Phänomen des die Region heimsuchenden Mörders durch ein rationales Kalkül beherrschen kann und vor dem Hintergrund verhältnismäßig weniger Daten stellt er eine Hypothese auf. Nachdem er für sich selbst diese Hypothese als plausibel anerkannt hat, stellt er einen selbstgefälligen Vergleich mit der merkantilen Welt an, in der er es durch ein ähnliches Vorgehen zu seinem Reichtum gebracht hat:

Im Grunde war das nicht anders als im Geschäftsleben auch – mutatis mutandis, versteht sich. Einem Konkurrenten, dessen Absichten man durchschaut hatte, war man überlegen; von ihm ließ man sich nicht mehr aufs Kreuz legen; nicht, wenn man Antoine Richis hieß, mit allen Wassern gewaschen war und eine Kämpfernaut besaß. (DP 260)

So wie Grenouille glaubt, daß er die Umgebung durch die von ihm erfundenen Düfte, beherrschen kann, glaubt Richis, daß er den Mörder vom Scheitel bis zur Sohle durchschauen und damit dessen Verhalten vorhersagen kann. Seine Hypothese trifft weitgehend zu, aber er übersieht selbstverständlich die Tatsache, daß Grenouille sich durch sein Geruchsorgan in der Welt orientiert, weswegen seine Versuche, den Gegner in die Irre zu führen, sich letzten Endes als vergeblich erweisen. Als er sich scheinbar mit seiner Tochter nach Grenoble auf den Weg macht, schlägt er anderthalb Meilen nordwestlich von Grasse eine neue Richtung ein, um mit ihr nach Capris zu fahren. Grenouille kann sie jedoch mit seiner Nase aufstöbern und die von ihm geplante Tat vollbringen. In

einem Gasthaus in der Stadt La Napoule begeht er den Mord an Laure Richis und kann endgültig den von ihm ersehnten Geruch erhalten. Grenouille wird jedoch ebenso an dem von ihm inszenierten Versuch scheitern, Macht über seine Umgebung auszuüben. Seine Sternstunde wird kein Triumph, vielmehr wird ihm in dem Moment ein von innen her alles verheerendes Unwirklichkeitsgefühl bereitet.

Nach dem Mord an Laure Richis wird eine Großfahndung veranstaltet, die schließlich dazu führt, daß Grenouille festgenommen wird. Die Indizien gegen ihn sind so überwältigend, daß das gegen ihn gefällte Urteil unweigerlich auf Todesstrafe lautet, am Tag der Hinrichtung findet aber ein Wunder statt, da die Zuschauer plötzlich zur Kenntnis nehmen, daß Grenouille eine vollständige Verwandlung vollzogen hat:

Er trug einen blauen Rock, ein weißes Hemd, weiße Seidenstrümpfe und schwarze Schnallenschuhe. Er war nicht gefesselt. Niemand führte ihn am Arm. Er entstieg der Kutsche wie ein freier Mann. (DP 299)

Er ist ganz normal gekleidet und sieht nicht wie ein gefangener aus. Was weiter geschieht, muß deswegen unbedingt als ein Wunder bezeichnet werden, da plötzlich niemand länger imstande ist, ihn für einen Mörder zu halten:

Es war nämlich so, daß die zehntausend Menschen auf dem Cours und auf den umliegenden Hängen sich von einem Moment zum anderen von dem unerschütterlichen Glauben durchtränkt fühlten, der kleine Mann im blauen Rock, der soeben aus der Kutsche gestiegen war, könne *unmöglich ein Mörder* sein. (DP 299)

Die Menge steht unter dem Einfluß einer suggestiven Wirkung, die von dem von Grenouille hergestellten Parfum ausgeht, mit dem er sich in der Gefängniszelle eingerieben hat. Man kann eine Parallele zu der Szene in der *Blechtrommel* ziehen, in der Oskar auf der Maiwiese angeblich die Menge auf seiner Trommel verführt. Die Individualität des einzelnen Zuschauers wird aufgehoben, und der Zuschauer gibt sich der gemeinsamen Hysterie der Menge hin. Es heißt sogar vom Scharfrichter, daß er sein Amt nicht erfüllen kann, worauf es heißt:

Nicht anders erging es den zehntausend Männern und Frauen und Kindern und Greisen, die versammelt waren: Sie wurden schwach wie kleine Mädchen, die dem Charme ihres Liebhabers erliegen. Es überkam sie ein mächtiges Gefühl von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit, ja, weiß Gott, von Liebe zu dem kleinen Mördermann, und sie konnten, sie wollten nichts dagegen tun. (DP 300)

Alle empfinden Liebe für den kleinen Menschen, der vor wenigen Augenblicken hätte hingerichtet werden sollen. Er stellt jetzt den Mittelpunkt der jetzt in ihnen hervorgebrachten Verwandlung dar, so wie es überhaupt in der Liebe der Fall ist, wenn der Liebhaber die volle Ergebenheit der Geliebten gewonnen hat. Freud vergleicht in seiner Schrift *Massenpsychologie und Ich-Analyse* die Hypnose, die ein Führer durch seine suggestiven Fähigkeiten auf die Menge ausüben kann, mit der Liebe:

Die hypnotische Beziehung ist eine uneingeschränkte verliebte Hingabe bei Ausschluß sexueller Befriedigung, während eine solche bei der Verliebtheit doch nur zeitweilig zurückgeschoben ist und als spätere Zielmöglichkeit im Hintergrunde verbleibt.⁴³⁹

In der in diesem Roman geschilderten Hypnose beschränkt sich aber die Liebe nicht nur auf eine maßlose Bewunderung für ein idealisiertes Objekt, sondern artet sich in eine erotische Orgie aus, die im Roman als ein "Bacchanal" bezeichnet wird. Damit wird auf die von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* beschriebene Rolle des Dionysischen angespielt, und zwar da, wo er das Drama *Die Bacchen* von Euripides bespricht, das auch eine bedeutende Rolle für die Schlußszene des Romans spielt. Nietzsche wundert sich an dieser Stelle darüber, daß Euripides, den er als einen sokratischen Dichter bezeichnet, spät in seinem Leben das Dionysische thematisiert, aber hält diesen Umstand für einen Zugeständnis an das Dionysische. Das Dionysische wird sich früher oder später rächen, wenn man ihm nicht den ihm gebührenden Respekt erweist.⁴⁴⁰ In den *Bacchen* geht es um den König Pentheus von Theben, der sich weigert, Dionysos als Gottheit zu feiern, weswegen Dionysos sein

⁴³⁹ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. 61-134, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, S. 107.

⁴⁴⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Erster Band* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 70-71.

Land aufsucht, um mit ihm um die Herrschaft zu ringen. Dionysos überredet in der Gestalt eines Jünglings den König Pentheus, in Frauentracht den rasenden Mänaden, unter denen dessen eigene Mutter Agaue zählt, beizuwohnen, aber dabei wird der König Pentheus von den Mänaden aufgespürt und zerstückelt.⁴⁴¹ Es geht im Drama um die menschliche Hochmut, die die irrationalen Kräfte des menschlichen Wesens leugnet, und deswegen jenen um so wehrloser verfallen ist, wenn er erst in deren Bann gezogen wird. So werden sowohl der König Pentheus als auch seine Mutter in den Bann Dionysos' gezogen. In der auf dem Cours in Grasse stattfindenden erotischen Orgie findet eine kollektive Amnesie statt, und die Zuschauer setzen sich über alle sozialen Normen, die sie bisher gekennzeichnet haben, hinweg, wobei sie sich durch ein einziges Medium, Grenouille, lenken lassen:

Und alle fühlten sie sich von ihm an ihrer empfindlichsten Stelle erkannt und gepackt, er hatte sie im erotischen Zentrum getroffen. Es war, als besitze der Mann zehntausend unsichtbare Hände und als habe er jedem der zehntausend Menschen, die ihn umgaben, die Hand aufs Geschlecht gelegt und liebevoll es auf just jene Weise, die jeder einzelne, ob Mann oder Frau, in seinem geheimsten Phantasien am stärksten begehrte. (DP 303)

Die Menge gibt sich der ihnen von Grenouille bereiteten Täuschung hin, und jeder glaubt, daß Grenouille gerade seine erotischen Bedürfnisse berücksichtigt. Man kann eine Parallele zu den nationalsozialistischen Aufzügen ziehen, in denen das kollektive mystische Gefühl der Masse die Sehnsucht nach orgiastischer Befriedigung auf dem sexuellen Gebiet ausgleicht, was Wilhelm Reich zufolge auf die patriarchalisch bestimmte Sexualhemmung zurückzuführen ist.⁴⁴² Der Auftritt stellt die für den modernen Menschen charakteristische Tendenz dar, seine Autonomie zugunsten eines äußeren Ideals aufzugeben. Das exaltierte Verhalten der Menge kann auch mit der von der Kulturindustrie bei den Konsumenten durch die Werbung hervorgerufene Begeisterung für eine Ware gleichgestellt werden, wobei das Verhalten der Konsumenten von den Industriemagnaten in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Diese Analyse wird in *Dialektik der Aufklärung* im Abschnitt über die Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer vorgenommen, die untersuchen, wie es zur kulturellen

⁴⁴¹ Vgl. Euripides, *Die Mänaden*, in: *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente. Band V* (Hrsg. Gustav Adolf Seeck), Heimeran Verlag, 1977, S. 255-353.

⁴⁴² Vgl. Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Verlag für Sexualpolitik, København 1933, S. 191-192.

Instrumentalisierung des einzelnen gekommen ist.⁴⁴³ In der Szene auf dem Cours wird demonstriert, wie sogar sehr einfältige Menschen es zu einem einzigartigen Ruhm bringen können, weil sie in einem sehr begrenzten Bereich ein besonderes Talent besitzen. Zwar ist Grenouille auch von dem Gedanken besessen, wie andere Menschen hervorzutreten, aber gerade diese Besessenheit führt dazu, daß er sich der Methode bewußt wird, wie er von der Umgebung als ein Ebenbürtiger, ja ein Übermensch anerkannt werden kann. So kann Grenouille auf dem Cours die folgende Bilanz ziehen:

Er hatte die prometheische Tat vollbracht. Den göttlichen Funken, den andere Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einzigen vorenthalten geblieben war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrotzt. Mehr noch! Er hatte ihn recht eigentlich selbst in seinem Inneren geschlagen. Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß. Und er verdankte sie niemandem – keinem Vater, keiner Mutter und am allerwenigsten einem gnädigen Gott – als einzig *sich selbst*. (DP 304)

Den ihn von Geburt an kennzeichnenden Mangel hat er beseitigt, und er hat die Natur überboten, indem er durch sein eigenes Einwirken sich eine Erscheinung erschaffen hat, durch die er von jedem Menschen als der Mittelpunkt gefeiert wird. Er kann sich deswegen nicht nur als Übermensch, sondern sogar als ein Gott feiern, denn die von ihm vollbrachte Tat ist auf niemanden als ihn selbst zurückzuführen. Er hat aus dem Nichts eine Schönheit hervorgebracht. Er realisiert das Ideal, zu der schon Rousseau sich in seinen *Confessions* bekennt: er zeichnet sich als eine einzigartige Individualität aus, die sich von anderen Individualitäten unterscheidet.⁴⁴⁴ Vor diesem Hintergrund könnte er sich jetzt zum Herrscher der Welt ernennen, wenn er den Wunsch hegte:

⁴⁴³ Vgl. Marx Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 3*, Suhrkamp, S. 141-191.

⁴⁴⁴ Vgl. Jean Jacques Rousseau, *Les Confessions*, S. 1-656, in: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de pléade, Gallimard, S. 5: "Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et don't l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer a mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. /.../ Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je suis fait comme aucun de ceux qui j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent."

Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott abschwören und ihn, den Großen Grenouille anbeten. (DP 305)

Die Menge würde sich ihm gegebenenfalls bedingungslos ergeben.

Grenouille kann aber keine Konvergenz zwischen seinem inneren Zustand und dem äußeren Erfolg herstellen, vielmehr nimmt er die fehlende Authentizität des Moments schon vom Augenblick wahr, da er aus der Kutsche steigt:

[...], - in diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph so gründlich, daß er nicht nur keine Freude, sondern nicht einmal das geringste Gefühl von Genugtuung verspürte. Was er sich immer ersehnt hatte, daß nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie. Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden. (DP 305-306)

Er stellt fest, daß die Liebe ihm keine wahren Gefühle bereiten kann, denn er hat ja nie erwiderte Liebe erlebt. Schon bei seiner Geburt wurde er abgelehnt, und sein ganzes Leben hindurch war er immer auf sich selbst angewiesen, weswegen ihm nie beschert wurde, die Liebe in ihrer wahren, unverfälschten Form zu erleben. Dahingegen war der Haß die Richtschnur seines Lebens, da er immer sich selbst durch sein antagonistisches Verhältnis zur Außenwelt definierte. Die Zielsetzung, die Außenwelt zu täuschen, um darüber Macht auszuüben, kennzeichnete immer seinen Lebenswandel. Deswegen stellt die ihm auf dem Cours dargebotene Huldigung das verlogenste Moment in seinem Leben dar:

Aber der Haß, den er für die Menschen empfand, blieb von den Menschen ohne Echo. Je mehr er sie in diesem Augenblick haßte, desto mehr vergötterten sie ihn, denn sie nahmen von ihm nichts wahr als seine angemessene Aura, seine Duftmaske, sein geraubtes Parfum, und dies in der Tat war zum Vergöttern gut. (DP 306)

Es besteht eine unsichtbare Mauer zwischen ihm und der Menge. Die Menge huldigt einer Person ohne Halt in einer von innen her gebildeten Substanz. Die einzige Authentizität, die Grenouille in diesem Moment hätte zustande bringen können, würde sein Haß sein, und ausschließlich dieses Gefühl würde ihm volle Genugtuung bereiten:

Er wollte sich *ein* Mal im Leben entäußern. Er wollte ein Mal im Leben sein wie andere Menschen auch und sich seines Innern entäußern: wie sie ihrer Liebe und ihrer dummen Verehrung, so er seines Hasses. Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Haß. (DP 306)

Die Anerkennung dieses Gefühls durch einen anderen Menschen würde für ihn die vollständige Selbstrealisation bedeuten. Aber ihm ist klar, daß ein solches Projekt an seiner angeborenen Identitätslosigkeit scheitern würde:

Denn er war ja maskiert mit dem besten Parfum der Welt, und er trug unter dieser Maske kein Gesicht, sondern nichts als seine totale Geruchlosigkeit. Da wurde ihm plötzlich übel, denn er fühlte, daß die Nebel wieder stiegen. (DP 306)

Er wird wieder von dem seine Nichtigkeit versinnbildlichenden Traum auf dem Plomb de Cantal heimgesucht, und das klaustrophobische Gefühl von damals wird ihm wieder gegenwärtig. Aber er kann diesmal nicht fliehen:

Und anders als damals half hier kein Schrei, der ihn erwachen ließe und befreite, und half keine Flucht zurück in die gute, warme, rettende Welt. Denn dies, hier und jetzt, *war* die Welt, und dies, hier und jetzt, war sein verwirklichter Traum. Und er selbst hatte es so gewollt. (DP 307)

Die Wirklichkeit erweist sich für ihn als eine Täuschung, an der er sich nichtsdestoweniger zu beteiligen hat. Aber er muß zur Kenntnis nehmen, daß sich darin für ihn nicht leben läßt. Das von ihm

hergestellte Parfum sowie die Gerüche überhaupt stellen – so widersprüchlich das sich auch anhören mag – für ihn Fremdkörper dar, weil sie seinem inneren Zustand nicht entsprechen. Um dieses Defizit auszugleichen, hat er ständig die Konfrontation mit dem herrschenden Wirklichkeitskonzept gesucht, so daß er wenigstens dadurch hat eine Art Authentizität erreichen können. Deswegen sehnt er sich jetzt nach seiner eigenen Selbstauflösung, so daß er dadurch schließlich mit der Umgebung eins werden kann. Er zeichnete sich von Anfang an als eine überflüssige Existenz aus, und um den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, will er jetzt als Individuation aus der Erdoberfläche eliminiert werden. Daß Richis, der Vater der ermordeten Laure, nach der ausgefallenen Hinrichtung ihn als Sohn annehmen will, hebt nur die Verlogenheit seiner Lage weiter hervor, und Grenouille kann nur darauf mit derselben Verlogenheit reagieren:

Grenouille zog die Mundwinkel leicht auseinander, wie er es den Menschen abgeschaut hatte, die lächeln. (DP 310)

So verläßt Grenouille das Haus Richis' und schleicht sich aus Grasse am frühen Morgen nach dem von ihm ausgelösten Bacchanal, um sich nach Paris auf den Weg zu machen, wo er einen einzigen Auftrag hat:

Er wollte überhaupt nicht mehr leben. Er wollte nach Paris gehen und sterben. Das wollte er. (DP 315)

In Paris kehrt er zu seiner Geburtsstelle am Cimetière des Innocents zurück und wartet bis zur Mitternacht, bevor er sich mit dem von ihm aus Grasse mitgebrachten Parfum einschmiert. Er befindet sich da unter Verbrechern, die sich wie er selbst auf der niedrigsten Stufe der sozialen Hierarchie befinden und die als Exponenten des Misthaufens aufzufassen sind, aus dem Grenouille einst hervorgegangen ist. Als er sich plötzlich als eine unwiderstehliche Schönheit offenbart, stürzen sie auf ihn und fressen ihn auf, worauf es abschließend heißt:

Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan. (DP 320)

Grenouille realisiert den von ihm gehegten Wunsch nach Selbstaflösung und läßt sich von der Umgebung vernichten. Er fällt wie König Pentheus der Besoffenheit der Menge zum Opfer, und deren Verhalten bezeichnet einen Rückfall auf eine Stufe, auf der kein besonderer Unterschied zwischen Aggression und Liebe besteht. Einen Mord zu begehen ist ihr nichts Neues, aber diesmal begeht sie ironischerweise einen Mord aus Liebe. Insofern gelingt es Grenouille schließlich, Haß in Liebe umzugestalten. Man kann auch eine Parallele zum Mythos vom zerstückelten Dionysoskind ziehen, in dem Dionysos als Knabe von den Titanen zerstückelt wird. Nietzsche deutet in der *Geburt der Tragödie* diesen Mythos im Sinne Schopenhauers, so daß die Zerstückelung die Individuation versinnbildlichen soll, aber damit wird auch auf die Wiedergeburt Dionysos' angespielt. Indem die Umgebung die Kraft Dionysos' in sich aufnimmt, bereitet sie die Grundlage für die Erneuerung der Kultur und die Wiedergeburt Dionysos'.⁴⁴⁵ Vor diesem Hintergrund bezeichnet die Zerstückelung Grenouilles zwar seine persönliche Vernichtung, aber als mysteriöser Akt kündigt sie ein neues Zeitalter an, in dem Grenouille als Phänomen wieder auftauchen wird.

Hitler und seine Brüder

Im zweiten Teil des Buches *Entweder-Oder* von Sören Kierkegaard stellt der Ethiker B einen interessanten Vergleich an, der auf den im *Tagebuch des Verführers* dargestellten Ästhetiker gemünzt sein könnte:

Es gibt ein Tier, über das ich des öfteren in Gedanken versunken bin, nämlich die Qualle. Hast Du bemerkt, wie diese gallertartige Masse sich zu einer Fläche ausdehnen und nun langsam bald sinken, bald steigen kann, so ruhig und fest, daß man glauben sollte, man könne darauf treten. Jetzt merkt sie, daß ihre Beute sich nähert, da stülpt sie sich nach innen, wird zu einem Beutel und sinkt mit ungeheurer Geschwindigkeit immer tiefer herab, indem sie mit dieser

⁴⁴⁵ Vgl. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Erster Band* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 61-62.

Geschwindigkeit ihre Beute heranreißt – nicht in ihren Beutel, denn sie hat keinen Beutel; sondern in sich selbst, denn sie ist selber Beutel und weiter nichts.⁴⁴⁶

So beschreibt der Ethiker den schmarotzenartigen Umgang des Ästhetikers mit seiner Umgebung und vor allem seinen Opfern. Der Ästhetiker ist ein Nichts, und seine Existenz gründet sich ausschließlich darauf, daß er die Umgebung einschließlich der Personen, die sich darin befinden, in sich aufnimmt. Er ist selber substanzlos, weswegen ausschließlich die Umgebung ihm eine Substanz gewähren kann. Grenouille ist eine solche Qualle, zumal er leitmotivisch mit einem Zeck verglichen wird, der im Baum geduldig darauf wartet, daß ein Tier unter ihm vorbeikommt. Er lebt im Vorgefühl einer künftigen Grandiosität, und tatsächlich bringt er einzig und allein dadurch seine Lebensfülle zustande. Er ist für einen neuen Romantypus charakteristisch, der seinen Einzug in den Roman im 20. Jahrhundert hält. In Franz Kafkas Roman *Das Schloß* wird die Hauptperson K. durch einen Zufall zum Landvermesser ernannt, und auch wenn er starrsinnig darauf beharrt, als Landvermesser anerkannt zu werden, gesteht er sich einmal ein, daß Schwarzer, der Sohn des Unterkastellans, der ihn am Romananfang im Gasthof erweckt, der Grund ist, warum er zunächst so reibungslos im Dorf festen Fuß fassen konnte:

Durch Schwarzer war ganz unsinniger Weise gleich in der ersten Stunde die volle Aufmerksamkeit der Behörden auf K. gelenkt worden, als er noch völlig fremd im Dorf, ohne Bekannte, ohne Zuflucht, übermüdet vom Marsch, ganz hilflos wie er dort auf dem Strohsack lag, jedem behördlichen Zugriff ausgeliefert war. Nur eine Nacht später hätte schon alles anders, halb im Verborgenen verlaufen können.⁴⁴⁷

Schwarzer hat unabsichtlich bewirkt, daß er vom Schloß als Landvermesser anerkannt wurde. Es verlieh ihm eine Identität, auf die er vielleicht gar keinen Anspruch hatte. Seine Identität wird also von der Umgebung festgelegt, und die Umgebung stellt für ihn das idealisierte Objekt dar, das seinen persönlichen Mangel an einem stabilen Selbstwertgefühl ergänzen soll. Zugleich hegt er aber eine

⁴⁴⁶ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, S. 564-565.

⁴⁴⁷ Franz Kafka, *Das Schloß* (Hrsg. Malcolm Pasley), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 202.

grandiose Vorstellung davon, welche Möglichkeiten das Schloß ihm als Institution darbieten kann. Sein unmittelbarer Vorgesetzter ist der Beamte Klamm, aber er betrachtet Klamm nicht als ein Ziel, sondern als ein Mittel:

[...] nicht Klamms Nähe an sich war ihm das erstrebenswerte, sondern daß er, K., nur er, kein anderer mit seinen, mit keines andern Wünschen an Klamm herankam und an ihm herankam, nicht um bei ihm zu ruhen sondern um an ihm vorbeizukommen, weiter, ins Schloß.⁴⁴⁸

K.'s Suche nach Klamm stellt in Wirklichkeit einen geheimen Machtwunsch dar. Er will im Schloß eine von jedem Menschen bisher ungesehene Position erreichen. So wollen sowohl Grenouille als auch K. zugleich Exponenten der Normalität darstellen und die andere Menschen kennzeichnende Normalität überbieten. Sie sehnen sich nach einer halbgöttlichen Position, aus der sie sich wenigstens vortäuschen können, an der Grenze des Irdischen den Schlüssel zum Göttlichen zu besitzen. Grenouilles Ruchlosigkeit kann auch mit dem Zynismus Hugenaus in Hermann Brochs Roman *Die Schlafwandler* gleichgestellt werden. Hugenau hat wie Grenouille keine moralischen Gewissensbisse darüber, daß er einen Mord begangen hat, und es heißt im Romanepilog:

Hat er einen Mord begangen? hat er einen revolutionären Akt vollführt? er brauchte darüber nicht nachzudenken und er tat es auch nicht. Hätte er es aber getan, er hätte bloß sagen können, daß seine Handlungsweise vernünftig gewesen war und daß jeder der Honoratioren des Ortes, zu denen er sich schließlich mit Fug zählen durfte, nicht anders gehandelt hätte.⁴⁴⁹

Der Mord, den er an Esch begangen hat, verliert sich bald in der Vergessenheit. Er hat in seiner eigenen Vorstellungswelt einen vernünftigen Akt begangen, den er zu jedem Zeitpunkt hätte rechtfertigen können. Wie Grenouille hat er ein fast autistisches Gespür dafür, was ihm in einer gegebenen Lage am besten dient. Der Mord an Esch bedeutet die endgültige Abwicklung eines der anderen im Roman durchgespielten Wertsysteme, und Hugenau verkörpert den neuen

⁴⁴⁸ Ebd., S. 138.

⁴⁴⁹ Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 689.

Persönlichkeitstypus, der die von den anderen Personen erlebte Spaltung nicht wahrnehmen kann.⁴⁵⁰

Dementsprechend kündigt Grenouille ein neues Zeitalter an, in dem die durch die Naturbeherrschung künstlich hervorgebrachte Identität zum Fetisch erhoben wird. Er verkörpert den verführerischen Diktator, der die Menge durch ein einzigartiges, aber an sich leeres Talent beherrschen will.

In *Minima Moralia* schreibt Adorno über das Aufkommen des Faschismus:

Der Ausbruch des Dritten Reiches überraschte mein politisches Urteil zwar, doch nicht meine unbewußte Angstbereitschaft.⁴⁵¹

Er bespricht die Tatsache, daß die Repräsentanten des Faschismus schon in seiner alten Schulklasse zugegen waren. Schon damals hat er erlebt, wie seine Schulkameraden im Namen der Gemeinschaft ein einzelnes Individuum in der Klasse haben schikanieren können. Die Enteignung und Ausbürgerung der Juden im Dritten Reich ist seiner Beurteilung nach bloß die organisierte Wiederholung dieses Verhaltens, weswegen er den Schluß zieht, daß der Faschismus für ihn als Trauma immer potential vorhanden war. So verhält es sich auch in der Literatur, und dazu kommt, daß die Literatur diese Traumata schon künstlerisch darstellen kann, bevor sie tatsächlich stattgefunden haben. In der Literatur können die Tendenzen eines Zeitalters viel genauer wahrgenommen werden, als wenn deren Konsequenzen später durch ein wissenschaftliches Modell als historisches Phänomen aufgearbeitet werden sollen. Schriftsteller wie Franz Kafka, Hermann Broch und Robert Musil haben literarische Modelle dafür entworfen, wie das labile Selbst unter veränderlichen gesellschaftlichen Umständen reagieren kann.⁴⁵² Dementsprechend stellt *Das Parfum* von Patrick Süskind ein rückwärts gewandtes Gefahrensignal dar. Süskind ist in der Tat die Schilderung gelungen, wie es zum Dritten Reich kommen konnte. Der Roman bietet sich zwar in jeder Weise als ein Anachronismus dar, aber diese parabolische Einkleidung muß ausschließlich als die Verschleierung seines ernsthaften, wenn auch immanenten Anliegens aufgefaßt werden. Im Roman wird geschildert, wie ein totaler

⁴⁵⁰ Vgl. Anne Leth Sørensen, *Erotik und Erlösung – Erotik als Erlösungsstrategie in Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler"*, in: *Bassena. Mitteilungen der Österreichischen Abteilung Süddänische Universität – Universität Odense. Nr. III/ 2003*, S. 35-52.

⁴⁵¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: *Gesammelte Schriften. Band 4*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S. 217.

⁴⁵² Vgl. Uffe Hansen, *Personlighedsforestillinger: Skønlitteratur som advarselssystem*, in: *Videnskab og værdier. Den humanistiske udfordring* (Red. Kirsten Hastrup), *Historisk-filosofiske Skrifter 25*, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2002, S. 66-75.

Außenseiter plötzlich die absolute Anerkennung der Umgebung erreicht. Man kann sich dementsprechend fragen, wie eine Person wie Hitler, der unbekannt und arbeitslos den ersten Teil seiner Jugend als mißlungener Maler in verschiedenen billigen Pensionen in Wien fristete, eine so wichtige Person in der Weltgeschichte werden konnte. Diese Frage stellt auch der jüngste Hitler-Biograph Ian Kershaw:

National leaders who emerged from the traditional ruling classes and background – a Bismarck, say, or a Churchill – left few mysteries in their early development. But the very contrast between Hitler's early anonymity – culminating in his disappearance into the black hole of Vienna's doss-houses – and his later elevation to almost demi-god status invited both myth and counter-myth.⁴⁵³

Hitlers Vergangenheit läßt sich nicht so einfach mit seiner Karriere als Staatsoberhaupt in Einklang bringen, wie es für andere Staatsoberhäupter der Fall ist. Er ist aus dem Nichts zu dem bekanntesten Staatsoberhaupt im 20. Jahrhundert geworden, der zu seinen Lebzeiten fast einen göttlichen Status erhielt. Der von Grenouille vollzogene Bildungsgang wirft ein Licht auf diesen Widerspruch. Grenouille lebt unbemerkt am Rande der Gesellschaft und hegt zunächst keine Intentionen, eine gesellschaftliche Rolle zu spielen, aber eine narzißtische Krise bewegt ihn dazu, sein Leben zu ändern. An Stelle seiner narzißtischen Selbstgenügsamkeit tritt seine narzißtische Wachsamkeit der Umgebung gegenüber, und er wird davon fanatisch besessen, den ihn kennzeichnenden Mangel auszugleichen, da er einen Geruch wie andere Menschen besitzen will. Er erfindet ein Wunderparfum, von dem jeder Mensch sich verführen läßt, und erlebt dadurch seine Sternstunde. So entdeckte Hitler bei seinem Eintritt in die DAP 1919, daß er ein besonderes Talent besaß: "Ich konnte reden", wie er selber in seiner Autobiographie *Mein Kampf* formulierte.⁴⁵⁴ Diese Eigenschaft bedeutete, daß er später der Führer der NSDAP werden konnte, was ihn schließlich 1933 an die Macht bringen sollte. Thomas Mann erläutert 1938 das Phänomen in seinem Essay *Bruder Hitler* und bezeichnet Hitlers Talent als

⁴⁵³ Ian Kershaw, *Hitler 1889-1936*, The Penguin Press, 1998, S. 30.

⁴⁵⁴ Adolf Hitler, *Mein Kampf. Erster Band: Eine Abrechnung*, Verlag Franz Eher Nachfolger, München 1933, S. 390.

“massenhafte Beredsamkeit“⁴⁵⁵, und er erkennt, daß im Grunde genommen eine enge Verwandtschaft zwischen Hitler und dem Künstler besteht:

[...] aber muß man nicht, ob man will oder nicht, in dem Phänomen eine Erscheinungsform des Künstlertums wieder erkennen? Es ist, auf eine gewisse beschämende Weise, alles da: die “Schwierigkeit, Faulheit und klägliche Undefinierbarkeit der Frühe, das “Nicht-unterzubringen-Sein“, das “Was-willst –du-nun eigentlich?“, das halb blöde Hinvegetieren in tiefster sozialer und seelischer Boheme, das im Grunde hochmütige, im Grunde sich für zu gut haltende Abweisen jeder vernünftigen und ehrenwerten Tätigkeit – auf Grund wovon? Auf Grund einer dumpfen Ahnung, vorbehalten zu sein für etwas ganz Unbestimmbares, bei dessen Nennung, wenn es zu nennen wäre, die Menschen in Gelächter ausbrechen würden. Dazu das schlechte Gewissen, das Schuldgefühl, die Wut auf die Welt, der revolutionäre Instinkt, die unterbewußte Ansammlung explosiver Kompensationswünsche, das zäh arbeitende Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, zu beweisen, der Drang zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Verschmähten zu sehen...⁴⁵⁶

Er berührt sein eigenes Angsttrauma aus seiner Jugend, in der er sich in seinem Frühwerk dem Dandytypus widmete, einer Figur, der es bisher zu keinen großen Leistungen gebracht hat, der aber vielleicht in der Erwartung lebt, es einmal zu schaffen. Hitler verkörpert einen solchen Dandytypus. Er hegte in seiner Jugend hochfliegende Träume davon, ein großer Künstler zu werden, aber er mußte die Tatsache hinnehmen, daß das Talent nicht reichte. Aus Wut darüber kompensiert er später seine Niederlagen aus seiner Jugend dadurch, daß er durch seine Rednergabe die Menge verführt. Die Menge stellt die von ihm hergestellte Spiegelübertragung dar, und so wie der Künstler die exhibitionistischen Strebungen seines Größen-Selbst kraft seiner kreativen Entfaltungen in Schach halten kann⁴⁵⁷, hebt die von Hitler aufgeregte Menge dessen Mangel an narzißtischer Ausgeglichenheit auf. Man kann dieses Verhalten auf die im *Parfum* entworfene

⁴⁵⁵ Thomas Mann, *Bruder Hitler*, S. 305-312, in: *Thomas Mann. Essays. Band 4: Achtung, Europa! 1933-1938*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 306.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 308.

⁴⁵⁷ Vgl. Heinz Kohut, *Die Heilung des Selbst*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1981, S. 47 ff.

Persönlichkeitsschilderung übertragen. Grenouille besitzt zwar ein künstlerisches Genie, aber dieses Genie schränkt er auf seine eigene selbstgenügsame Welt ein. Wie der Goldschmied Cardillac im *Fräulein Scuderi* sagt er sich am liebsten frei von der Einmischung der äußeren Welt. Aus diesem selbstbezogenen, vegetativen Zustand will er aber nach dem traumatischen Erlebnis auf dem Plomb de Cantal ein aktiver Mitglied der Gesellschaft werden, aber er erhält dabei sein exhibitionistisches Bedürfnis aufrecht. Das Ziel bleibt immer noch, als der Mittelpunkt der Welt hervorzugehen und Macht darüber auszuüben. Das von Arno Gruen aus Jakob Wassermanns Roman *Der Fall Maurizius* herangezogene Motto scheint sich zu bestätigen:

“Ich meine nämlich, Gut und Böse entscheiden sich nicht im Verkehr der Menschen untereinander, sondern ausschließlich im Umgang des Menschen mit sich selbst.“⁴⁵⁸

Um seiner inneren Leere zu entfliehen, kehrt Grenouille seinen Destruktionsdrang gegen außen. Er braucht die Menschen im Äußeren, sowohl als Material als auch als die ihn anerkennenden Trabanten. Dementsprechend brachte Hitler es zu seiner einzigartigen Karriere, weil Leute in seiner Umgebung bereit waren, sogar unaufgefordert seinen Willen zu erfüllen. Er trat als der unnahbare Mittelpunkt hervor, dem man blindlings gehorchte, auch wenn man nicht wußte, worin sein Wille bestand. Ian Kerschaw schreibt darüber:

This promoted ferocious competition at all levels of the regime, among competing agencies, and among individuals within those agencies. In the Darwinist jungle of the Third Reich, the Way to Power and advancement was through anticipating the 'Führer will', and, without waiting for directives, taking initiatives to promote what were presumed to be Hitler's aims and wishes.⁴⁵⁹

Der Kult mit Hitler brachte eine Atmosphäre zustande, in der sein Wort der Umgebung bedingungslos Gesetz wurde, und wenn er seine Meinung nicht klar zum Ausdruck brachte, versuchte man trotzdem, Entscheidungen nach seinem Willen zu treffen, um sich einen guten Ruf zu schaffen. So geriet man Kerschaw zufolge in einen Teufelskreis, der die Radikalität der im Dritten Reich betriebenen Politik

⁴⁵⁸ Jakob Wassermann, *Der Fall Maurizius*, Langen Müller, München 1971, S. 366.

⁴⁵⁹ Ian Kerschaw, *Hitler 1889-1936*, S. 530.

verschärfte. Dementsprechend gab es im Dritten Reich eine gegenseitige Abhängigkeit. Die Umgebung brauchte Hitler als Leitstern, dem man sich wie einem Gott anzunähern versuchte, und Hitler brauchte die unbedingte Hingabe der Umgebung, um sich den Mythos über sich selbst zu schaffen.

Das Verhalten eines Machtmenschen läßt sich durch ein von ihm chronisch empfundenenes Defizit kennzeichnen. Da er seine innere Leere leugnet, sucht er ständig Authentizität in der Konfrontation mit der äußeren Welt. Aus Albert Speers *Erinnerungen* geht hervor, wie Hitler 1939 auf die Mitteilung reagierte, daß ein Nichtangriffspakt mit der Sowjetunion ermöglicht und damit der Weg zu einem möglichen Krieg mit England geebnet worden war:

In der Nacht standen wir mit Hitler auf der Terrasse des Berghofes und bestaunten ein seltsames Naturschauspiel. Ein überaus starkes Polarlicht überflutete den gegenüberliegenden, sagemumwobenen Untersberg für eine lange Stunde mit rotem Licht, während der Himmel darüber in verschiedenen Regenbogenfarben spielte. Der Schlußakt der Götterdämmerung hätte nicht effektvoller inszeniert werden können. Gesichter und Hände eines jeden von uns waren unnatürlich rot gefärbt. Das Schauspiel rief eine eigentümlich nachdenkliche Stimmung hervor. Unvermittelt sagte Hitler zu einem seiner militärischen Adjutanten gewandt: "Das sieht nach viel Blut aus. Dieses Mal wird es nicht ohne Gewalt abgehen."⁴⁶⁰

In der Erwartung der großen Schlacht genießt Hitler das ungewöhnliche Schauspiel am Himmel. Der Schrecken des bald stattfindenden Kriegs wird in den Augen der Anwesenden in ein erhabenes, von Hitler mit Blut assoziiertes Naturerlebnis umgestaltet. Saul Friedländer zufolge ist dieser Auftritt der Ausdruck der engen Verknüpfung von Kitsch und Tod im Dritten Reich. Auf der einen Seite bereitet der Auftritt den Eindruck von Äquivalenz zwischen dem inneren Zustand der Personen und der äußeren historischen Lage, auf der anderen Seite verschleiert er den unbändigen Schrecken, der beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entfesselt wurde.⁴⁶¹ Hitler demonstriert dabei seine persönliche Todesversessenheit. Er stellt sich vor, daß das rote Licht am Himmel die Ankündigung darstellt, daß viel Blut im kommenden Krieg fließen wird. Das Erlebnis scheint ihn zu beschwingen, so

⁴⁶⁰ Albert Speer, *Erinnerungen*, Propyläen Verlag, Berlin 1970, S. 177.

⁴⁶¹ Vgl. Saul Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, S. 27-28.

daß er in Wirklichkeit die Authentizität der kommenden Kriegsgreuel vorwegnimmt. Hitler war von Tod und Zerstörung besessen, und Speer berichtet darüber, wie sehr er sich erregen ließ, wenn er sich die von den Deutschen verursachte Zerstörung der feindlichen Zielpunkte vorführen ließ:

Daß er eine Welt in Flammen setzte und den Kontinent mit Feuer überzog: das mögen nur Sprachbilder sein. Aber es war ganz unmittelbar das Feuer, das ihn stets in tiefe Erregung versetzte. Ich erinnere mich, wie er sich im Reichskanzlei die Filme vom brennenden London, vom Feuermeer über Warschau, von explodierenden Geleitzügen vorführen ließ und welche Gier ihn dann jedes Mal erfaßte. Nie aber habe ich ihn so außer sich gesehen wie gegen Ende des Krieges, als er wie in einem Delirium sich und uns den Untergang New Yorks in Flammenstürmen ausmalte. Er beschrieb, wie sich die Wolkenkratzer in riesige, brennende Fackeln verwandelten, wie sie durcheinanderstürzten, wie der Widerschein der berstenden Stadt am dunklen Himmel stand, und meinte, wie aus einer Ekstase zurückfindend, Saur solle den Entwurf Messerschmidts für einen vierstrahligen Fernbomber sofort in die Wirklichkeit umsetzen.⁴⁶²

Die durch Feuer verursachte Zerstörung faszinierte Hitler, und er war in seinem Element, wenn er das erfolgreiche Ergebnis des von den Deutschen geführten Kriegs betrachten konnte. Die Vorstellung eines apokalyptischen Unterganges im feindlichen Lager, die letzten Endes als sein Werk betrachtet werden konnte, rief in seinem Inneren das Gefühl einer *authentischen* Selbstrealisation hervor, und er gab sich dem *ästhetischen* Genuß davon hin, ohne sich um die damit verbundenen Opfern Sorgen machen zu können.⁴⁶³ Der Auftritt stellt im Sinne Heinz Kohuts die von ihm hergestellte Spiegelübertragung dar. Vor diesem Hintergrund kam es zu der deutschen Katastrophe. Hitler war darauf versessen, den Krieg zu Ende zu führen, auch zu einem Zeitpunkt, als die Lage sich als immer hoffnungsloser erwies. Speer berichtet darüber, wie Hitler sich in eine von ihm selbst provozierte Euphorie hineinsprach, wenn er seiner Umgebung überzeugen wollte, daß der Krieg noch zu gewinnen war:

⁴⁶² Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Propyläen, 1975, S. 126-127.

⁴⁶³ Vgl. Arno Gruen, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, S. 68 ff.

Hitler zitierte mit einiger Feierlichkeit das Bibelwort: "Ein Volk, in dem es nur einen Gerechten gibt, geht nicht zugrunde", und es war kein Zweifel, daß er selber sich am Ende doch für diesen Gerechten hielt. Zu seinen Lieblingssätzen während dieser letzten Wochen zählte: "Wer sich nicht selbst aufgibt, setzt sich durch!" Und nicht selten knüpfte er daran die Bemerkung: "Wenn wir aber, meine Herren, diesen Krieg verlieren sollten, tun Sie gut daran, sich alle einen Strick zu besorgen." Aus Hitlers Augen sprach dabei die wilde Entschlossenheit eines um sein Leben kämpfenden Menschen: "Wir müssen dem Gegner nur einmal noch durch einen großen Erfolg zeigen, daß er den Krieg nicht gewinnen kann. Ohne den fanatischen Willen Stalins wäre Rußland im Herbst 1941 zusammengebrochen. Auch Friedrich der Große hat mit unbezähmbarer Energie in hoffnungsloser Lage weitergekämpft. Er hat sich nicht den Namen der "Große" verdient, weil er am Ende siegte, sondern weil er im Unglück tapfer blieb. Genauso wird die Nachwelt auch meine Bedeutung nicht so sehr in den Triumphen der ersten Kriegsjahre sehen, sondern in der Standhaftigkeit, die ich nach den schweren Rückschlägen der letzten Monate bewies. Der Wille, meine Herren, siegt immer!"⁴⁶⁴

Er trat für eine ultimative Politik ein, in der auch die totale Vernichtung des Dritten Reiches als Möglichkeit mit einbezogen wurde. Diese Politik forderte eine unendliche Anzahl Menschenopfer, die hätte gespart werden können, wenn das nationalsozialistische Regime die Realitäten erkannt hätte. Stattdessen machte Hitler sich zum Fürsprecher einer fanatischen Kriegsführung, die der Logik folgte, daß man sogar mit dem Rücken zur Wand den Krieg fortsetzen mußte. Es zeichnet sich das Profil eines sich dem Tode geweihten Menschen ab. Hitler will Tod und Zerstörung verbreiten, und wenn es ihm nicht gelingt, den Krieg dadurch zu gewinnen, will er seinem eigenen Untergang entgegengehen. Er fordert ein Leben von höchster Intensität, auch wenn dies letzten Endes zu seiner eigenen Vernichtung führen sollte. Darin entspricht sein Verhalten demjenigen Grenouilles, nachdem jener erkannt hat, daß das von ihm inszenierte Lebensprojekt unweigerlich mit dem Tod verbunden sein wird. Mit Aussicht auf einen unvermeidlichen Tod will Grenouille sich wenigstens momentan der Täuschung hingeben, daß er Allmacht ausübt. In Kierkegaards *Entweder-Oder* gibt es am Anfang einen Aphorismus, der diese Lebenseinstellung veranschaulicht:

⁴⁶⁴ Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, S. 34-35.

Es gibt bekanntlich Insekten, die im Augenblick der Befruchtung sterben. So ist es mit aller Freude, des Lebens höchster und üppigster Genuß-Moment ist vom Tode Begleitet.⁴⁶⁵

Das ist wahrscheinlich auf den ständig schönheitsgenießenden Ästhetiker gemünzt, der auf die Dauer verurteilt ist, sich in der Welt zu verirren. Grenouille will für ein kurzes Moment die bedingungslose Anerkennung der Menge erleben, obwohl ihm klar ist, daß dieser Zustand nicht andauert und daß die Wirkung des von ihm hergestellten Wunderparfums aufhören wird. Er will einmal unter gleichen Bedingungen als Mensch bzw. Übermensch anerkannt werden. In seiner Sternstunde vergegenwärtigt er sich aber seine eigene Leere, und ihm geht auf, daß er nie mit seiner Umgebung im Einklang sein wird. Er war immer nur selbstbezogen, und die Gerüche stellten ausschließlich narzißtische Versprechungen einer von ihm vorgetäuschten Eudämonie dar. So kann man mit Goethes *Faust* das Leben Grenouilles zusammenfassen, und zwar mit einem Zitat aus der Szene, da die Lemuren draußen vor Faustens Palast im Begriff sind, Fausts Grab anzulegen:

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II*, S. 28.

⁴⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, S. 446.

Zusammenfassung

Eine Reise in das Herz der Finsternis ist vollendet. Die einzelnen Dichter, Peter Weiss, Günter Grass und Patrick Süskind, haben je ihren Vorschlag einer künstlerischen Aufarbeitung des Bösen im 20. Jahrhundert dargeboten. Peter Weiss befindet sich dem historischen Tatort am nächsten, da er geradezu das Sinnbild der im 20. Jahrhundert begangenen Kriegsverbrechen, Auschwitz, dramatisiert. Er basiert seine Darstellung auf das von ihm beigewohnte Gerichtsverfahren in Frankfurt und das dokumentarische Material, das bei dieser Gelegenheit eingesammelt worden ist. Er möchte gemäß seiner politischen Überzeugung möglichst viele Tatsachen einzubeziehen. Karl Marx schreibt in seinen Thesen über Feuerbach:

Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.⁴⁶⁷

Marx will von einer praktischen Einstellung zur Weltlage Gebrauch machen. Man soll sich der konkreten Wirklichkeit zuwenden, um die darin zur Kenntnis genommenen Fehler im Dienste einer revolutionären Umwälzung der Gesellschaft zu korrigieren. Peter Weiss macht sich diese Auffassung zu Eigen. Er stellt im Oratorium *Die Ermittlung* eine schwache Struktur her, weswegen der ursprüngliche Plan, ein Gegenstück zu Dantes *Göttlicher Komödie* zu schreiben, meistens in den Hintergrund gerückt wird. Eine schwache Struktur ermöglicht die Interpretierbarkeit des Werkes, wohingegen eine feste Struktur die Lektüre des Lesers determiniert.⁴⁶⁸ So stellt es Weiss schließlich dem Leser bzw. dem Zuschauer anheim, Auschwitz als Phänomen zu interpretieren. Zwar hat er das epische Schema der *Göttlichen Komödie* sowie die Dimitroff-These als zwei schwache Linien in das Drama eingegliedert, aber das bedeutet keineswegs, daß der Leser bzw. der Zuschauer sich durch eine feste Struktur beruhigen kann. Das Drama beseitigt nicht die sich mit dem Konzentrationslager verknüpfende Kontingenz. Nur der Leser bzw. der Zuschauer kann die Gestalt abschließen. Dementsprechend wäre es ganz legitim, eine marxistische Interpretation des Dramas herzustellen, man muß sich aber in diesen postmarxistischen Zeiten fragen, ob eine solche Interpretation zulänglich

⁴⁶⁷ Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, S. 1-4, in: *Karl Marx. Frühe Schriften* (Hrsg. Hans-Joachim Lieber und Peter Furth), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1971, S. 4.

⁴⁶⁸ Vgl. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, S. 70 ff.

ist. Dem Marxismus kann nicht länger universelle Gültigkeit verliehen werden, weswegen ich eine persönlich motivierte Gestalt in das Drama hineingelegt habe, und zwar Robert Jay Liftons Idee des Auschwitz-Selbst, die m. E. die meisten Aussagen im Drama transzendieren kann. Umberto Eco schreibt in seinem Buch *Das Offene Kunstwerk* über den Gebrauch von der Montagetechnik, wobei der Erzähler sich die Dissoziationserfahrung im modernen Zeitalter aneignet:

Für den Erzähler gibt es dann nur eine einzige Lösung: seine Gestalt so zu erzählen, wie sie sich in der Situation manifestiert, sie in den durch die Situation nahegelegten Modi zu erzählen, die Komplexität und Ungenauigkeit ihrer Beziehungen, das Fehlen von Parametern für ihr Verhalten durch die Infragestellung der erzählerischen Parameter zu beschreiben.⁴⁶⁹

Das Erlebnis einer dem Erzähler entfremdenden Lage fordert von ihm, daß er seine Darstellung daran angleicht, um unvoreingenommen die sinnlosen Momente abzubilden. Er schaltet sich als Erzählinstanz aus und verzichtet auf alle unzeitgemäßen Betrachtungsweisen, die dem Text einen Sinn hätten geben können, die aber keineswegs der neuen Erfahrung hätten gerecht werden können. Peter Weiss läßt die Aussagen im Gerichtsverfahren für sich selbst sprechen. Er stellt eine primitive Struktur her, indem er das Drama auf der Rampe anfangen und im Feuerofen enden läßt. Er adaptiert die Worte der Zeugen und Angeklagten und versucht dadurch, die Vorstellung des Konzentrationslagers heraufzubeschwören. So gelingt es ihm, einen Ausdruck zu schaffen, der genauso kalt wie das Konzentrationslager ist, ein Verhalten, das ich in Anlehnung an Robert Jay Lifton als "psychic numbing" bezeichnet habe. Denn im Drama geht nicht nur um das Konzentrationslager, sondern ebenso sehr um die Unfähigkeit der Öffentlichkeit Anfang der 60er Jahre, die Traumen des Konzentrationslagers zu beleben. Weder die Zeugen noch die Angeklagten sind imstande, zu dem von ihnen erlebten Bösen Stellung zu nehmen. Stattdessen ließe sich von geschlossenen Sphären sprechen, in denen beide Gruppen zwei grundverschiedene Persönlichkeiten entwerfen, je nachdem ob sie sich in Frankfurt am Anfang der 60er Jahre oder im Konzentrationslager befinden. Diese oben erwähnten Sphären lassen sich zwar parallel zueinander im Gerichtssaal zum Ausdruck bringen, aber keiner kann die *eine* Sphäre in die andere integrieren. *Wenn die Auschwitz-Welt mit den*

⁴⁶⁹ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 277.

Wertvorstellungen der normalen Wirklichkeit im Gerichtssaal beurteilt worden wäre, hätte das unweigerlich zu einem Zusammenbruch sowohl unter den Zeugen als auch unter den Angeklagten führen können. Deshalb kann das Drama nicht dem Bösen gerecht werden. Dem Phänomen Auschwitz wird mit Verwunderung und Unglaube begegnet, und man erfährt nicht, warum eine Bevölkerungsgruppe es zu einer so brutalen Vorgehensweise gegenüber einer anderen Bevölkerungsgruppe bringen konnte. Der entscheidende Punkt, der zu diesem Mißgeschick geführt hat, wird außer Acht gelassen oder kann vielmehr nicht wahrgenommen werden. Das Konzentrationslager als Phänomen bietet sich als ein unerklärliches Moment in der Geschichte dar. Peter Weiss hatte ursprünglich die Absicht, diesem unerklärlichen Moment eine Sprache zu verleihen, so daß es dadurch allmählich in eine Kontinuität, eingereiht werden könnte, aber er hat stattdessen einen Ausdruck zustande gebracht, der die allgegenwärtige Ohnmacht gegenüber dem Phänomen Auschwitz demonstriert. Das Phänomen kann auch heute nicht so viele Jahre nach dem Erscheinen des Werkes in eine Kontinuität eingereiht werden. Als das Werk 1965 erschien, wurde es für sehr modern und progressiv gehalten⁴⁷⁰, aber heute erscheinen die im Werk entworfenen Linien eher als eine reflexartige Abwehrreaktion. *Die Struktur bricht angesichts des unbändigen Stoffes zusammen.* Wolfgang Iser's wirkungsästhetischen Theorie zufolge stellt der literarische Text "eine Umformulierung bereits formulierter Realität" dar, "durch die etwas in die Welt kommt, das vorher nicht in ihr war"⁴⁷¹. Das Pendant zu dieser Formulierung lautet in Iser's Buch *Der Akt des Lesens*: "Die Literatur hat ihren Ort auf den Grenzen der Sinnsysteme, die in den jeweiligen Epochen dominieren."⁴⁷² In der Literatur werden Einsichten zum Ausdruck gebracht, die sich den dominierenden Sinnsystemen entziehen. Peter Weiss setzt sich über die Grenzen der in seiner Epoche geltenden Sinnsysteme nicht hinweg, vielmehr läßt er Fragmente seiner damaligen politischen Überzeugung in das Drama eingliedern. Damit kann er sich einer tendenziösen Lenkung des ästhetischen Erlebnisses nicht entsagen, wenn auch eine marxistische Interpretation das Werk keineswegs erschöpfen würde. Das Werk bleibt offen, obwohl einer marxistischen Äußerung darin schwerwiegende Bedeutung beigemessen werden kann.

⁴⁷⁰ Vgl. Ernst Schuhmacher, "Die Ermittlung" von Peter Weiss. *Über die szenische Darstellbarkeit der Hölle auf Erden*, in: Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp Verlag 1991, S. 211-233.

⁴⁷¹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wahrnehmung*, S. 8.

⁴⁷² Ebd., S. 122.

Umberto Eco schreibt in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* über die unbeschränkte Assimilation des Künstlers an die ihm entfremdende Situation:

[...] indem er sie durch die Struktur seines Werkes sichtbar macht, beherrscht er sie und macht sie dem Zuschauer bewußt.⁴⁷³

Peter Weiss beherrscht die Situation nicht. Wenn die Entfremdung sein Anliegen gewesen wäre, dann würde die oben skizzierte Dialektik auf ihn zutreffen. Aber Weiss wollte tatsächlich dem Leser bzw. dem Zuschauer ein größeres Verständnis für die Evidenz des Bösen geben, so wie es sich durch das Phänomen Auschwitz äußert. Weiss setzt sich aber über die historische Lage nicht hinweg, auf die Auschwitz als Phänomen bezogen werden kann. Die Feststellung Martin Walsers, als er sich anlässlich des Gerichtsverfahrens in Frankfurt über die generelle Gleichsetzung von Auschwitz und Dantes Hölle in der *Göttlichen Komödie* äußert, könnte auch für Weiss' Drama gelten:

Nun aber war Auschwitz nicht die Hölle, sondern ein deutsches Konzentrationslager.⁴⁷⁴

In Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* werden die undurchsichtigen Umstände, die zu dem im 20. Jahrhundert erlebten Bösen führten, besser beleuchtet. So schreibt Martin Walser in genau demselben Essay über die gekünstelte Unterscheidung von Tätern und Nicht-Tätern im Frankfurter Prozeß, durch die die Kollektivschuld der Deutschen verdrängt wird:

Daß aber diese Täter bis zu irgendeinem Zeitpunkt zwischen 1918 und 1945 mit uns allen verwechselbar ähnlich waren, daß sie dann durch spezielle Umstände den Weg nehmen, der sie in diesen Prozeß führte, das kann in einem solchen Prozeß nicht hinreichend zur Sprache kommen. Da ist die Rede nur von Taten, die wir nicht getan hätten; entweder weil wir überhaupt zu denen gehören, die Taten nur ermöglichen, ohne sie zu tun; oder weil wir, als an der

⁴⁷³ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 279.

⁴⁷⁴ Martin Walser, *Unser Auschwitz*, S. 7-21, in: *Was zu bezweifeln war. Aufsätze und Reden 1958-1975*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, S. 11.

Ermöglichung dieser Taten gearbeitet wurde, noch zu jung waren oder schlau genug, uns in nutzbringender Entfernung zu halten.⁴⁷⁵

In der *Blechtrommel* kommt die Mitlauferei, die das nationalsozialistische Regime ermöglichte, zum Ausdruck. Davon, daß es verschiedene Maße von Schuld gibt und daß die spezifischen Ursachen für den Nationalsozialismus in Deutschland undurchsichtig bleiben, legt dieser Roman Zeugnis ab. Die dargestellten Personen sind weder besonders monströs, noch sind sie besonders mustergültig, sie sind vielmehr Durchschnittsmenschen, die an den Strömungen der Zeit teilnehmen bzw. ihnen zum Opfer fallen. Gerade deswegen wird die von Oskar auf die Wirklichkeit geworfene Perspektive interessant, weil er das groteske Verhalten im kleinbürgerlichen Milieu der Matzerath-Familie hervorhebt. *Denn das extreme Verhalten im 20. Jahrhundert ist nicht nur auf die allgegenwärtige, eine gewisse Menge der Bevölkerung kennzeichnende Abnormalität, sondern im noch höheren Maße auf die den größten Teil der Bevölkerung kennzeichnende Normalität zurückzuführen.* Daß deren Verhalten in der *Blechtrommel* als extrem hervorgeht, hängt mit dem im Roman für den Leser angebrachten Zerrspiegel zusammen, der durch Oskar vertreten wird. Oskar hat einen Blick für die das kleinbürgerliche Milieu kennzeichnenden Abnormalitäten, so wie sie sich unter dem Deckmantel der Normalität vollziehen, und seine Darstellung, sei sie lügnerisch oder nicht, bringt eine aus den Fugen gefallene Welt zum Ausdruck. Oskars Selbstdarstellung ist symptomatisch für die Epoche, die er beschreibt, und er durchlebt darin die Größenwahnphantasien seiner Epoche, denen er auch zum Opfer fällt. John Reddick schreibt darüber:

there is a relationship marked by scepticism, detachment, independence, superiority, the operation of the mind; and there is a relationship marked by involvement, dependence, vulnerability and impotence, the operation of feeling.⁴⁷⁶

Auf der einen Seite demonstriert das grandiose Selbst Oskars, daß es die Situation beherrscht und daß es viele narrative Gedankenexperimente vollziehen kann, und auf der anderen Seite muß man zur

⁴⁷⁵ Ebd., S. 16.

⁴⁷⁶ John Reddick, *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*, Secker & Warburg, London 1975, S. 58.

Kenntnis nehmen, daß Oskar verwundbar ist und auf die Dauer nicht die stattgefundenen Tragödien seiner Epoche bewältigen kann. So kann man herleiten, daß es einen vitalen Pessimismus gibt, der die Ekstasen der Zeit durchleben kann und dabei auf Umwegen mit dem Schrecken konfrontiert wird, und daß es zugleich einen zerbrechlichen Optimismus gibt, der darauf besteht, den Schrecken durch die Sprache zu bewältigen, so wie das in der *Ermittlung* der Fall ist. Peter Weiss versucht darin, Auschwitz auf die real existierenden Tatsachen, über die alle Zeugen sich haben einigen können, zu reduzieren, und er bekennt sich zu einem klassischen Aufklärungsideal, demzufolge die rational motivierte Untersuchung eines Phänomens Einsicht darin verschaffen sollte. Indem der Künstler sich aber von dem historischen Phänomen an sich distanziert und die Wirklichkeit durch eine Perspektive, die sowohl das Phänomen als auch dessen mögliche Voraussetzungen in der übrigen Umgebung mit einbezieht, betrachtet, kommt er – so muß in dieser Abhandlung gefolgert werden – dem Bösen bedeutend näher. Wenn er anderswo sucht, kann er dem Bösen auf die Spur kommen. So gelingt es Patrick Süskind im *Parfum*, durch eine scheinbar nebensächliche und triviale Thematik, die Herstellung von Parfum im 18. Jahrhundert, beleuchtet durch den Werdegang eines Mörders in derselben Periode, die Voraussetzungen des Bösen im 20. Jahrhundert zu schildern. Er entwirft gemäß dem von der Aufklärung geprägten Freiheitsideal einen neuen Persönlichkeitstypus, der die Konsequenz der von Georg Lukács festgestellten "transzendentalen Obdachlosigkeit"⁴⁷⁷ zieht. Um den tatsächlich jeden Menschen kennzeichnenden Identitätsverlust zu beseitigen, erfindet die Hauptperson Grenouille eine künstliche Persönlichkeit, in der der Mensch sich geborgen fühlen kann, und er verführt die Menge, so wie das in vielen massenpsychologischen Darstellungen im 20. Jahrhundert (Broch, Canetti, Freud, Reich) zum Ausdruck gekommen ist. Grenouille ist ein abnormer Mensch, aber er kann die ihn kennzeichnende Abnormität zur Norm erheben. Er verkörpert den modernen Fortschritt, da durch seinen Lebenswandel demonstriert wird, daß der Fortschritt sich nicht ohne Kosten vollzieht, und damit bestätigt er die These Adornos und Horkheimers, daß Aufklärung in Mythologie zurückschlägt.⁴⁷⁸ Er verkörpert ebenfalls die leere Persönlichkeit, die nicht ohne eine Beziehung zu anderen Menschen existieren kann, auch wenn diese Beziehung sich als Menschenverachtung äußert. Seine Grunderfahrung bezeichnet den für jeden Menschen potentiell

⁴⁷⁷ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, S. 32.

⁴⁷⁸ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. 16.

vorhandenen Schrecken darüber, daß er ein Nichts ist, so wie jeder Mensch zum Beispiel zur Kenntnis nehmen muß, daß er einst sterben wird, aber im Unterschied zu den meisten anderen Menschen, die sich mit der von ihnen empfundenen Ohnmacht auf die Dauer abfinden, tritt Grenouille dieser Erfahrung mit der Reaktion entgegen, um jeden Preis Macht erreichen zu wollen. Sein Ausgangspunkt ist das Herz der Finsternis. Davon geht sein Leben aus, und dahin kehrt er schließlich auch zurück.

Das Problem besteht darin, daß es keine tragischen Helden mehr gibt. Friedrich Dürrenmatt schreibt darüber in seinem Aufsatz *Theaterprobleme* und stellt sich die Frage, warum nicht er, sondern nur Schiller Tragödien schreiben konnte, und er gelangt zu dem Ergebnis, daß die moderne Welt zu undurchsichtig geworden ist:

Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weltverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos.⁴⁷⁹

In einer Welt voller Tragödien läßt sich keine Tragödie schreiben. Das Individuum ist zugunsten der Masse verschwunden, so daß kein Individuum länger als tragischer Held verehrt werden kann. Die Tragödie als Institution, in der der tragische Held sowohl als Idol als auch als Sündenbock gefeiert wird, ist verschwunden.⁴⁸⁰ Vor diesem Hintergrund könnte man behaupten, daß der Name eines tragischen Helden im 20. Jahrhundert K. lauten würde, womit auf die Hauptpersonen in Franz Kafkas zwei großen Romanen *Der Prozeß* bzw. *Das Schloß* angespielt sein würde. Jene verkörpern sowohl die Verwundbarkeit des Individuums als auch die insgeheim von ihm empfundene Grandiosität, und

⁴⁷⁹ Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 28-69, in: *Friedrich Dürrenmatt. Gesammelte Werke. Essays, Gedichte*, Diogenes, Zürich 1988, S. 56.

⁴⁸⁰ Vgl. René Girard, *La violence et le sacré*, Édition Bernard Grasset, Paris 1972.

jene können trotz ihrer oder eher kraft ihrer Anonymität Repräsentanz beanspruchen. Friedrich Dürrenmatt stellt in demselben Aufsatz fest, daß er statt Tragödien Komödien schreiben muß, und er stellt fest, daß er nur in der Komödie tragische Themen behandeln kann:

Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt.⁴⁸¹

Durch den gefährlichen Augenblick oder die Plötzlichkeit kann das Tragische in die Komödie integriert werden. So kommt das Tragische in Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* als Plötzlichkeit zum Ausdruck. Oskar versucht, dem Schrecken zu entfliehen, aber er kann auf die Dauer die Tatsache nicht verdrängen, daß der Schrecken auch für ihn eine Lebensbedingung ist. Oskar verkörpert auf die Dauer ein schwaches Selbst, das weder dem äußeren noch dem inneren Druck widerstehen kann. Heinz Kohut diagnostiziert das 20. Jahrhundert in seinem Buch *Die Heilung des Selbst* und stellt fest, daß das zerbrechliche Selbst der Gegenstand der großen Kunst im 20. Jahrhundert ist:

So wie das unterstimulierte Selbst, das Kind, das nicht genügend Widerhall findet, die Tochter, die eine idealisierbare Mutter, der Sohn, der einen idealisierbaren Vater entbehrt, so ist das zerbröckelnde, sich auflösende, fragmentierende, geschwächte Selbst dieses Kindes und später das zerbrechliche, verwundbare, leere Selbst der Erwachsenen das, was die großen Künstler der Zeit beschreiben – in Ton und Wort, auf Leinwand und in Stein – und zu heilen versuchen.⁴⁸²

Das Selbst, das durch Selbstauflösung bedroht ist, ist das Thema in der großen Kunst im 20. Jahrhundert, und so kann festgestellt werden, daß das Über-Ich im 20. Jahrhundert den Platz des Ichs übernommen hat, wohingegen in der früheren Epoche, die sich Kohut zufolge bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts erstreckt, die vertikalen Konflikte des Individuums zwischen dem Es, Ich und Über-Ich geschildert wurden. Freud beschreibt das Über-Ich in seinem Buch *Das Ich und das Es*, und darin

⁴⁸¹ Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 60.

⁴⁸² Heinz Kohut, *Die Heilung des Selbst*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1981, S. 280.

wird das Über-Ich als die sanktionierende Instanz gegenüber dem Ich dargestellt, weswegen das Über-Ich nahe Beziehungen mit dem Unbewußten pflegt:

Somit steht das Über-Ich dem Es dauernd nahe und kann dem Ich gegenüber dessen Vertretung führen. Es taucht tief ins Es herein, ist dafür entfernter vom Bewußtsein als das Ich.⁴⁸³

Das Über-Ich stellt die internalisierten Normen der Eltern dar, und jene üben einen entscheidenden Einfluß auf das Ich aus. Norbert Elias betrachtet in seinem Hauptwerk *Über den Prozeß der Zivilisation* dieses Über-Ich überhaupt als einen sozialen Regulierungsmechanismus, durch den die menschlichen Bedürfnisse und Triebe in der modernen Gesellschaft gezügelt werden, und ihm zufolge haben die einst den Krieg kennzeichnenden körperlichen Auseinandersetzungen sich in das Innere des Menschen verschoben. So schreibt Elias:

Aber der Kriegsschauplatz wird zugleich in gewissem Sinne nach innen verlegt. Ein Teil der Spannungen und Leidenschaften, die ehemals unmittelbar im Kampf zwischen Mensch und Mensch zum Austrag kamen, muß nun der Mensch in sich selbst bewältigen. Die friedlicheren Zwänge, die seine Beziehungen zu anderen auf ihn ausüben, bilden sich in ihm ab; es verfestigt sich eine eigentümliche Gewohnheitsapparatur in ihm, ein spezifisches "Über-Ich", das beständig seine Affekte im Sinne des gesellschaftlichen Aufbaus zu regeln, umzuformen oder zu unterdrücken trachtet.⁴⁸⁴

Das Über-Ich stellt einen genauso grausamen Aggressor wie der bestialischste Kriegsherr dar, und die äußeren gesellschaftlichen Zwänge spiegeln den inneren Zwang wider. Es liegt in der Natur der Sache, daß in einer Gesellschaft, in der sich drastische Veränderungen vollziehen, das Individuum auf alte Wertnormen verzichten muß und für neue Einflüsse anfälliger wird. Es muß die ihm fehlende

⁴⁸³ Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, S. 273-330, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*, S. 315.

⁴⁸⁴ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989, S. 330.

Geborgenheit in der Gruppe suchen, und somit wird das Über-Ich *externalisiert*.⁴⁸⁵ Daher kommt es, daß die Persönlichkeit im 20. Jahrhundert viel labiler geworden ist und daß so viele Menschen im 20. Jahrhundert sich Massenbewegungen haben anschließen müssen. Deswegen ist Patrick Süskinds *Parfum* ein zentraler Roman. Grenouille verkörpert das leere, fragmentierte Selbst, das nach Anerkennung in der äußeren Welt sucht, und seine Umgebung verkörpert einen genauso leeren Zustand. Im 20. Jahrhundert wird die Persönlichkeit des Menschen im hohen Grade durch eine künstliche Identität zusammengehalten. Man sucht nach einem Standpunkt in religiösen oder politischen Bewegungen, aber der Mensch kommt seinem Inneren an sich nicht näher. Deswegen trifft die Behauptung Baudrillards zu, daß der Golfkrieg nicht stattgefunden habe.⁴⁸⁶ Man könnte aber Baudrillards Gesichtspunkt umkehren und behaupten: der Golfkrieg *hat* tatsächlich stattgefunden, nur hat man den Schrecken des Golfkrieges nie wahrgenommen. So eng ist die Identität des modernen Menschen mit der Medienwelt verknüpft, die ihm die Wirklichkeit darstellt und deutet.

Wenn man sich 350 Seiten lang dem Thema Literatur und Destruktion widmet, macht man sich unweigerlich Gedanken darüber, wie ein gelungenes Kunstwerk über Destruktion sich darbietet. Wie erfaßt die Literatur die offensichtliche Sinnlosigkeit des destruktiven Verhaltens im 20. Jahrhundert? Nietzsche hat in der *Geburt der Tragödie* einen interessanten richtungweisenden Lehrsatz aufgestellt:

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so daß diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genötigt sind. Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muß auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitswirkungen eine nächste Generation schauen wird.⁴⁸⁷

Nietzsche hebt die Wechselwirkung zwischen den zwei von ihm behandelten Prinzipien, dem Dionysischen und dem Apollinischen, hervor. Wo der Künstler sich mit einem unbändigen Material

⁴⁸⁵ Vgl. Horst-Eberhard Richter, *Flüchten oder Standhalten*, S. 80 ff.

⁴⁸⁶ Vgl. Jean Baudrillard, *The Gulf War did not take place*, Power Publications, Sydney 2000.

⁴⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, S. 7-134, in: *Friedrich Nietzsche. Erster Band. Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), S. 133-134.

dionysischen Chaos konfrontiert sieht, muß er dem Phänomen mit einem entsprechenden Quantum strengen apollinischen Formwillens entgegentreten. Man hört darin das Echo der von Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* dargestellten Triebe, die Schiller darin als den Formtrieb, den Stofftrieb bzw. den Spieltrieb bezeichnet, und im Letzteren werden die zwei ersteren entgegengesetzten Triebe vereinigt.⁴⁸⁸ Nietzsches Lehrsatz hat eine große Bedeutung für das moderne Kunstverständnis im 20. Jahrhundert gehabt, und im Surrealismus wird ganz eindeutig gemäß diesem Lehrsatz gearbeitet, nur ist darin nicht die Rede von dem Dionysischen, vielmehr vom Traum, so wie er vor allem in Freuds *Traumdeutung* dargestellt wird. André Breton, der Bannerträger des Surrealismus, schreibt:

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.⁴⁸⁹

Der österreichisch-englische Kreativitätspsychologe Anton Ehrenzweig hat sich mit diesen kreativen Prozessen beschäftigt, und er bezeichnet den kreativen Akt als "unconscious scanning"⁴⁹⁰, womit er sich auf die Interaktion zwischen dem Bewußtsein und dem Unbewußten bezieht. Der Künstler versucht, die ihm unsichtbare künstlerische Vision im Unbewußten abzulesen, indem er sich den undifferenzierten Strukturen des Primärprozesses widmet. Ehrenzweig bezeichnet an einer anderen Stelle die Struktur der künstlerischen Vision als "the "...or-or..." structure of the primary process"⁴⁹¹, und damit ist gemeint, daß durch die künstlerische Vision ein Ausdruck zustande gebracht wird, der sich der logischen, diskursiven Sprache des Sekundärprozesses entzieht. Man kann sich fragen, ob der Künstler angesichts eines Erlebnisses äußerster Destruktivität imstande ist, in seinem Unbewußten eine dieses Erlebnis ausgleichende Vorstellungskraft zu mobilisieren. Was kann er mit einem ihn überwältigenden Todestrieb anfangen? Als Jacques Chirac 1995 zum ersten Mal Präsident in Frankreich wurde, machte er sich dadurch ziemlich unbeliebt, daß er die Atomteste im

⁴⁸⁸ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 570-669, in: *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Fünfter Band*, S. 604 ff.

⁴⁸⁹ André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1968, S. 18.

⁴⁹⁰ Anton Ehrenzweig, *The hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1976, S. 5 ff.

⁴⁹¹ Ebd., S. 32.

französischen Polynesianen wieder gestattete. Die Begründung dafür lautete jedoch, daß durch die dadurch gesammelten Erfahrungen künftig *computersimulierte* Atomteste ermöglicht sein würden. *Man kann behaupten, daß die Literatur im übertragenen Sinne einen ähnlichen computersimulierten Atomtest vollzieht, wenn es darum geht, das destruktive Verhalten im 20. Jahrhundert zu schildern.* So besteht das Problem in Peter Weiss' *Ermittlung* darin, daß Peter Weiss sich auf der einen Seite mit allzu viel Evidenz konfrontiert, die allzu viel traumatisches und unbearbeitetes Stoff beinhaltet, auf der anderen Seite auf rigide Weise darauf besteht, Auschwitz rational zu begreifen. Er ist nicht imstande, das Böse an sich hervorzubringen. Dahingegen demonstriert Günter Grass in der *Blechtrommel*, daß er die Geschichte wiederholen kann, indem er sie ein wenig verändert und sie aus der Perspektive Oskars schildert. Man ist als Leser geneigt, an Oskars Lügengeschichten zu glauben, weil sie immer noch ein Körnchen Wahrheit beinhalten und Oskars Erzählhaltung außerdem ein symptomatisches Verhalten im 20. Jahrhundert widerspiegelt. Patrick Süskind bringt im *Parfum* das Böse an sich hervor. Er interessiert sich für die Konstitutionsbedingungen des Bösen, ohne sich um ein spezifisches historisches Ereignis zu kümmern, und schafft eine Figur, die es wahrscheinlich nie gegeben hat, die aber jeden Diktatortypus im 20. Jahrhundert repräsentieren könnte. So kann festgestellt werden, daß die Literatur das Phänomen Destruktion sehr verschiedenartig behandelt und daß sie nicht unbedingt ein bestimmtes historisches Ereignis festzuhalten braucht. Der künstlerische Ausdruck hängt eng mit der künstlerischen Vision des einzelnen Künstlers zusammen. Der Künstler, der sich, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, auf eine gelungene Weise mit dem destruktiven Verhalten im 20. Jahrhundert befaßt, kommt dem empfindsamen Galeriebesucher in Kafkas Skizze *Auf der Galerie* gleich, der *plötzlich* im Bruchteil einer Sekunde die Wahrheit begreift, der aber von lauter klatschenden Zuschauern umgeben ist, die an die schöne Täuschung in der Manege glauben. Dementsprechend müßte der Künstler seine Vision in eine allgemein verständliche Sprache umgestalten, die aber zugleich die von der Masse aufrechterhaltene Lüge entlarven könnte. So wird die Beobachtung jenes Galeriebesuchers in *Auf der Galerie* nicht im Indikativ, sondern im Konjunktiv Irrealis wiedergegeben, und am Ende heißt es:

[...] – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.⁴⁹²

⁴⁹² Franz Kafka, *Auf der Galerie*, S. 154-155, in: *Franz Kafka. Gesammelte Werke. Erzählungen* (Hrsg. Max Brod), S. 155.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Anders, Günther, *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach Holocaust*, C. H. Beck, Verlag C. H. Beck, München 1979.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Piper Verlag, München 1997.

Aristoteles, *Über die Dichtkunst* (Hrsg. Franz Susemihl), in: *Aristoteles. Werke. Griechisch und deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen. Band 4*, Scientia Verlag, Aalen 1978.

Arndal, Steffen, *Illusio und Illusion. Zur Funktion der Ironie im Österreichbild Robert Musils*, S. 29-43, in: *Österreich. Kultur und Identität – heute und vor 100 Jahren* (Hrsg. Flemming Talbo Stubkjær), Odense University Press, Odense 2000.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Richard Boorberg Verlag, München 1971.

Bachofen, Johann Jacob, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1975.

Bachtin, Michael M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Bachtin, Michael M., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*. Indiana University Press, 1984.

Barner, Wilfried, *Barockrhetorik. Untersuchung zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970.

Bartov, Omar, *Murder in our Midst. The Holocaust, Industrial Killing and Representation*, Oxford University Press, New York 1996.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Librairie José Corti, 1968.

Baudrillard, Jean, *De la Séduction*, éditions galilée.

Baudrillard, Jean, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris 1990.

Baudrillard, Jean *The Gulf War did not take place*, Power Publications, Sydney 2000.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press, 1999.

Beevor, Antony, *Berlin: the Downfall 1945*, Viking, London 2002.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 203-430, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. I.1* (Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

Benjamin, Walter, *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 605-653, in: *Gesammelte Schriften. Bd. I · 2, Abhandlungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 615-616.

Benjamin, Walter, *Der Erzähler*, S. 438-465, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. II · 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 456-457.

Bertram, Ernst, *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 1978 (1907).

Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1968.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1998 (1984).

Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Theodizee und Tatsachen. Das philosophische Profil der deutschen Aufklärung*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1988.

Bloom, Harold, *Lying Against Time: Gnosis, Poetry, Criticism*, S. 52-71, in: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, New York 1982.

Bloom, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 2003 (1975).

Bohrer, Karl Heinz, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Carl Hanser Verlag, München 1970.

Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Carl Hanser Verlag, München 1978.

Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp Verlag 1981.

Bohrer, Karl Heinz, *Das Böse - eine ästhetische Kategorie?* in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 6, 39. Jahrgang, Juni 1985, S. 459-473.

Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, Carl Hanser Verlag, München 2003.

Brecht, Bertolt, *Über nichtaristotelische Dramatik*, S. 227-336, in: *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.

Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1968.

Briegleb, Klaus, *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus. Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989.

Klaus Briegleb und Sigfried Weigel (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur seit 68*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1961.

Broch, Hermann, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

Broch, Hermann, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, 311-350, in: *Dichten und Erkennen. Essays-Band I*, Rhein Verlag, Zürich 1955.

Brode, Hanspeter, *Die Zeitgeschichte in der Blechtrommel von Günter Grass. Entwurf eines textinternen Kommunikationsmodells*, in: *Günter Grass. Materialienbuch* (Hrsg. Rolf Geißler), Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1976, S. 86-114.

Brode, Hanspeter, *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der 'Blechtrommel' und der 'Danziger Trilogie'*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1977.

Bullock, Alan, *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf 1961.

Céline, Louis-Ferdinand *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard.

Chamisso, Adelbert, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Wilhelm Goldmann Verlag, München.

Cohen, Robert, *Peter Weiss in seiner Zeit*, Metzler, Stuttgart 1982.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1983 (1978).

Coleridge, Samuel Taylor *Biographia litteraria, Volume II*, Oxford University Press, London 1967.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness. Complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives* (Hrsg. Ross C. Murfins), Bedford Books, Boston 1996.

Courtois, Stéphane, Werth, Nicolas, Panné, Jean-Louis, Paczkowski Andrzej, Bartosek, Karel, Margolin, Jean-Louis, *Le livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, Paris 1997.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, London 1987.

Cuncliffe, W. Gordon, *Günter Grass*, Twayne Publishers, New York 1969.

Dante, Alighieri, *Die göttliche Komödie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000.

Dehs, Jørgen, "Ikke Phantasiens Kunstrige Væven, men Tankens Gysen", *Kierkegaard og bruddet med idealismens æstetik*, 48-59, in: *Slagmark. Nr 4*, Århus 1985.

Dehs, Jørgen, *Den tabte verden*, S. 127-167, in: Tøjner, Poul Erik, Garff, Joakim, Dehs, Jørgen, *Kierkegaards æstetik*, Gyldendal, København 1995.

Dehs, Jørgen, *Cordelia, c'est moi. Kierkegaard og Baudrillard*, S. 541-554, in: *Denne slyngelagtige eftertid. Tekster om Søren Kierkegaard. Bind III* (Hrsg. Finn Frandsen & Ole Morsing), Slagmarks Skyttegravserie, Århus 1995.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Edition Minuit, Paris 1994.

Dinesen, Isak, *Seven Gothic Tales*, Putnam, London 1948.

Döscher, Hans Jürgen, *Reichskristallnacht. Die Novemberprogrome 1938*, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Dürrenmatt, Friedrich *Theaterprobleme*, S. 28-69, in: *Friedrich Dürrenmatt. Gesammelte Werke. Essays, Gedichte*, Diogenes, Zürich 1988.

Eco, Umberto *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.

Menke-Eggers, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Ehrenzweig, Anton, *The hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1976.

Eichendorff, Joseph von, *Gedichte, Versepen*, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses. 2. De Gautama Bouddha au triomphe du christianism*, Payot, Paris 1978.

Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlung in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989.

Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989.

Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Fontana Press, 1994.

Englund, Peter, *Brev från nollpunktet. Historiska Essäer*, Atlantis, Stockholm 1998.

Englund, Peter, *Menschheit am Nullpunkt. Aus dem Abgrund des 20. Jahrhunderts*, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, S. 10.

Euripides, *Die Mänaden*, in: *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente. Band V* (Hrsg. Gustav Adolf Seeck), Heimeran Verlag, 1977.

Fiedler, Leslie A., *Überquert die Grenze, schließt den Graben*, S. 57-74, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Hrsg. Wolfgang Welsch), VCH Verlagsgesellschaft, Acta Humaniora, Weinheim 1988.

Frank, Søren *Salman Rushdies kartografi*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2003.

Freud, Sigmund, *Studienausgabe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000.

Friedländer, Saul *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death (Reflets du Nazisme*, Édition du Seuil, 1982), Harper & Row, Publishers, New York Cambridge 1984.

Friedrich, Jörg, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Propyläen, München 2002.

Frisch, Max, *Stiller*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1987.

Frizen, Werner, *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds "Das Parfum"*, S. 757-786, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jahrgang 1994, Heft 4/Dezember* (Hrsg. Richard Brinkmann, Gerhart V. Graevenitz und Walter Haug), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.

Frizen, Werner, und Spancken, Marilies, *Patrick Süskind. Das Parfum*, Oldenbourg Verlag, München 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1972.

Geiss, Imanuel, *Mitte im "Historikerstreit"*, S. 6-19, in: *Historikerstreit und politische Bildung* (Hrsg. Klaus Oesterle und Siegfried Schiele), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989.

Girard, René *La violence et le sacré*, Édition Bernard Grasset, Paris 1972.

Golding, William, *Lord of the Flies*, Faber and Faber, London.

Goethe, Johann Wolfgang, *Philostrats Gemälde und antik und modern*, S. 61-160, in: *Goethes Werke* (Sophien-Ausgabe). 49. Band, Erste Abteilung, Weimar 1898.

Goethe, Johann Wolfgang, *Die Leiden des jungen Werther* S. 7-124, in: *Goethes Werke. Band VI*, Christian Wegener Verlag, Hamburg, 1968.

Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1968.

Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Band XI*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1964.

Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Briefe. Band IV. Briefe der Jahre 1821-1832*, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1967.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (Hrsg. Albrecht Schöne), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999.

Goethe, Johann Wolfgang, *Gedichte* (Hrsg. Erich Trunz), C. H. Beck Verlag, München 1994.

Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995.

Grass, Günter, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Darmstadt 1972.

Grass, Günter, *Aufsätze zu Literatur*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1980.

Grass, Günter, *Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991*, Luchterhand Literaturverlag, 1991 Hamburg.

Grass, Günter *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt am Main 1990.

Grass, Günter, *Im Krebsgang*, Steidl, Göttingen 2002.

Grillparzer, Franz, *Der arme Spielmann*, S. 184-221, in: *Grillparzer. Werke. Zweiter Band. Gedichte – Erzählungen – Schriften*, Der Tempel-Verlag, Berlin und Darmstadt 1960.

Grimm, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, in: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1*, Reclam, Stuttgart 1980, S. 29-33.

Grimmelshausen, Hans Jakob von, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.

Grimminger, Rolf, *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1990.

Grimstad, Kirsten J. *The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, Camden House, 2002.

Gruen, Arno, *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der Menschlichen Destruktivität*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1993.

Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.

Haiduk, Manfred, *Der Dramatiker Peter Weiss*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977.

Hanenberg, Peter, *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993.

Hansen, Uffe, *Segmentierung narrativer Texte. Zum Problem der Erzählperspektive in der Fiktionsprosa*, S. 3-48, in: *Text & Kontext 3.2.*, Special-Trykkeriet, Viborg 1975.

Hansen, Uffe, *Die unvermeidliche Inkohärenz des Kunstwerks. Literatur als Kompromißbildung zwischen Primär- und Sekundärprozeß. Strukturelle oder inhaltliche Verdrängung?* In: *Text & Kontext. Sonderreihe, Band 1. Literatur und Psychoanalyse*, Wilhelm Fink Verlag, Kopenhagen-München 1981, S. 177-210.

Hansen, Uffe, *Conrad Ferdinand Meyer: "Angela Borgia". Zwischen Salpêtrière und Berggasse*, Francke Verlag, Bern 1986.

Hansen, Uffe, *Der Aufklärer in extremis. Heinrich von Kleists "Die Marquise von O..." und die Psychologie des Unbewußten Jahre 1807*, in: *Text & Kontext. Aufklärung als Problem und Aufgabe. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen*, Wilhelm Fink Verlag, Kopenhagen-München 1994, S. 216-234.

Hansen, Uffe, *Det gotiske laboratorium. Om det alt andet end "spekulative" i romantisk psykologi*, in: *Ny poetik*, 1, 1993, S. 22-33.

Hansen, Uffe, *Das Kippbild als Kompositionsprinzip in Franz Kafkas "In der Strafkolonie"*, S. 109-129, in: *Ändelige rum. Geistige Råume. Festschrift til Wolf Wucherpfennig* (Hrsg. Karin Bang und Uwe Geist), Roskilde 2002.

Hansen, Uffe, *Personlighedsforestillinger: Skønlitteratur som advarselssystem*, in: *Videnskab og værdier. Den humanistiske udfordring* (Red. Kirsten Hastrup), *Historisk-filosofiske Skrifter* 25, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2002, S. 66-75.

Hasselbach, Karlheinz, *Doktor Faustus*, R. Oldenburg Verlag, München.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, S. 434-530, in: *Friedrich Hegel. Werke 2. Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993.

Heidenreich, Helmut (Hrsg.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969.

Hesiodus, *Works and Days* (Hrsg. T. A. Sinclair), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1966.

Hillgruber, Andreas, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Corso bei Siedler, Berlin.

Hillmann, Heinz, *Günter Grass' "Die Blechtrommel". Beispiel und Überlegungen zum Verfahren der Konfrontation von Literatur und Sozialwissenschaften*, S. 7-30, in: *Der Deutsche Roman im 20. Jahrhundert II. Analyse und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans* (Hrsg. Manfred Brauneck), C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1976.

Hitler, Adolf, *Mein Kampf. Erster Band: Eine Abrechnung*, Verlag Franz Eher Nachfolger, München 1933.

Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, 2002.

Hofer, Walther (Hrsg.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000 (1957).

Hoffmann, E. T. A., *Das Fräulein von Scuderi*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Hoffmann, E. T. A., *Die Elixiere des Teufels*, Insel Verlag, Frankfurt am Main.

Hoffmann, Birthe, Rösing, Lilian Munk (Hrsg.), *Det onde i litteraturen*, Akademisk Forlag, København 2003.

Hölderlin, *Sämtliche Werke. Zweiter Band. Gedichte nach 1800*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1965.

Holm, Isak Winkel, *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards Poetik*, Gyldendal, København 1998.

Honold, Alexander, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktionen in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995.

Humboldt, Wilhelm von, *Werke* (Hrsg. Albert Leitzmann), *Band II*, B. Behrs Verlag, Berlin 1903.

Innes, C. D., *Erwin Piscator's political Theatre. The Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, 1972.

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wahrnehmung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1984.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1993.

Jürgs, Michael, *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters*, C. Bertelsmann Verlag, München 2002.

Jung, C. G., *Archetyp und Unbewußtes. Grundwerk C. G. Jung. Band 2*, Walter Verlag, Olten 1984.

Just, Georg *Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Jørgensen, Torben, *Stiftelsen. Bødderne fra Aktion Reinhardt*, Lindhardt og Ringhof, København 2003.

Kayser, Wolfgang, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, München 1960.

Kafka, Franz, *Gesammelte Werke. Erzählungen* (Hrsg. Max Brod), S. Fischer Verlag.

Kafka, Franz, *Der Prozess* (Hrsg. Max Brod), S. Fischer Verlag, 1965.

Kafka, Franz *Das Schloß* (Hrsg. Malcolm Pasley), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Kafka, Franz, *Briefe an Milena*, S. Fischer Verlag, 1965.

Kant, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.

Kershaw, Ian, *Hitler 1889-1936*, The Penguin Press, 1998.

Kertész, Imre *Roman eines Schicksallosen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2000.

Kertész, Imre, *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1999.

Kielar, Wieslaw *Anus Mund, Five Years in Auschwitz*, Penguin Books, New York 1982.

Kierkegaard, Sören *Entweder – Oder. Teil I und II*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998.

Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2000.

Kierkegaard, Sören, *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung des dogmatischen Problems der Erbsünde*, Rowohlt, 1960.

Kleist, Heinrich von, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, S. 5-120, in: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1978.

Kleist, Heinrich von, *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel*, S. 351-441, in: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1978.

Kleist, Heinrich von, *Briefe von und an Kleist*, in: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1978.

Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag.

Koch, Gertrud, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.

Kohut, Heinz, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1988.

Kohut, Heinz, *Die Heilung des Selbst*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1981.

Koopmann, Helmuth (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1990.

Kracauer, Siegfried *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1993.

Krause, Rolf D., *Faschismus als Theorie und Erfahrung. "Die Ermittlung" und ihr Autor Peter Weiss*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1982.

Kristiansen, Børge, *Unform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Universitetsforlaget i København Akademisk Forlag, København 1978.

Kundera, Milan, *Die Kunst des Romans*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.

Lange, Sigrid, *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999.

Langebein, Hermann, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band 1 & 2*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main 1995.

Langer, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1975.

Larsen, Svend Erik, *Historical and Literary Sources: A Complementary View*, S. 15- 32, in: *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation* (Hrsg. Bernhard F. Scholz), Francke Verlag, Tübingen 1998.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Essais de theodicée sur la bonté de dieu, la liberté et l'origine du mal*, in: *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz. VI*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1961.

Lindner, Burkhardt, *Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum*, in: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust* (Hrsg. Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel, Hanno Loewy), Campus Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Lifton, Robert Jay, *The Life of the Self. Toward a New Psychology*, Simon and Schuster, New York 1976.

Lifton, Robert Jay, *The Broken Connection. On Death and the Continuity of Life*, Simon and Schuster, New York 1979.

Lifton, Robert Jay, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1986.

Lorenz, Konrad, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1974.

Lotman, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*, Wilhelm Fink Verlag, München 1989.

Lotman, Juri M. (sic!), *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Verlag Philipp Reclam, 1981.

Lucht, Frank, "Erkennen Sie die Melodie?". *Postmoderne Romane, z. B. Klaus Modicks "Grau der Karolinen"*, S. 892-897, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 7. 40. Jahrgang*, Klett-Cotta, Stuttgart 1986.

Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Berlin 1971.

Lukács, Georg, *Der historische Roman*, S. 15-429, in: *Georg Lukács Werke. Probleme des Realismus III*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin 1965.

Luhmann, Niklas, *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme. Band 1*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1974 (1970).

Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Berlin 1965.

Lunding, Erik, *Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Universitetsforlaget i Aarhus, Kjøbenhavn 1946.

Lurker, Manfred, *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen. Funktionen. Symbole/Attribute*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984.

Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Edition Passagen, Wien 1999.

Mann, Thomas, *Der Zauberberg*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1991.

Mann, Thomas, *Der junge Joseph*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992

Mann, Thomas, *Die Geschichten Jakobs*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Mann, Thomas, *Joseph in Ägypten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Mann, Thomas, *Joseph, Der Ernährer*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Mann, Thomas *Doktor Faustus*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

Mann, Thomas, *Bruder Hitler*, S. 305-312, in: *Thomas Mann. Essays. Band 4: Achtung, Europa! 1933-1938*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995.

Mann, Thomas, *Deutschland und die Deutschen*, S. 260-281, in: *Thomas Mann. Essays. Band 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Marquard, Odo, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Reclam 2001.

Marx, Karl, *Thesen über Feuerbach*, S. 1-4, in: *Karl Marx. Frühe Schriften* (Hrsg. Hans-Joachim Lieber und Peter Furth), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1971.

Mazower, Mark, *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, Penguin Books, 1999.

Mayer, Gerhart, *Zum deutschen Antiberichtsroman*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. 1974* (Hrsg. Josef Daum und Werner Schultz), Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig.

Menninghaus, Winfried, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.

Milgram, Stanley, *Obedience to Authority. An Experimental View*, Harper & Row, New York 1974.

Müller, Filip, *Eyewitness Auschwitz. Three Years in the Gas Chambers*, Stein and Day, New York 1979.

Murphy, Gardner, *Personality. A Biosocial Approach to Origins and Structure*, Harper & Brothers Publishers, New York and London 1947.

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften I*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1988.

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften II*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1988.

Naumann, Bernd, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1968.

Neuhaus, Volker *Günter Grass. Die Blechtrommel. Oldenbourg Interpretationen*, Oldenbourg, München 2000.

Neumann, Gerhard, *Patrick Süskind: "Das Parfum". Kulturkrise und Bildungsroman*, S. 185-211, in: *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer* (Hrsg. Dieter Borchmeyer), Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, S. 202.

Nielsen, Helge *Det Grotteske. Begrebshistorie, litterær kategori, Grotteskteorier*, Berlingske Forlag, København 1976.

Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), Carl Hanser Verlag, München 1966.

Novalis, *Hymnen an die Nacht*, S. 115-157, in: *Novalis. Schriften. Erster Band. Das dichterische Werk* (Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960.

Paul, Jean, *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein*, S. 18-42, in: *Jean Paul. Werke. Vierter Band. Kleinere erzählende Schriften 1796-1801*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967.

Petersen, Jürgen H., *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart 1991.

Pflanz, Elisabeth, *Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman "Die Blechtrommel"*, Verlag Uni-Druck, München 1976.

Pieper, Irene, *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmansthal und Else Lasker Schöler*, Duncker & Humblot, Berlin 2000.

Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1979.

Plancy, J. Collin de, *Dictionnaire infernal*, Slatkine Reprints, Genève 1980, S. 89-90.

Plessner, Helmuth, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, S. Fischer Verlag, 1970.

Povlsen, Steen Klitgård, *Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse*, Aarhus Universitetsforlag, 2000.

Preisendanz, Wolfgang, *Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*, S. 153-164, in: *Poetik und Hermeneutik IIV*, München 1976.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Édition Gallimard, 1954.

Przytyk, Sara Nomberg, *Auschwitz. True Tales from a Grotesque Land*, The University of North Carolina Press, 1985, S. 109, Wieslaw Kielar, *Anus Mund, Five Years in Auschwitz*, Penguin Books, New York 1982.

Reddick, John, *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*, Secker & Warburg, London 1975.

Reich, Wilhelm, *Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Verlag für Sexualpolitik, København 1933.

Reiss, Gunter, *Allegorisierung und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns*, Wilhelm Fink Verlag, München 1970.

Remarque, Erich Maria *Im Westen nichts Neues*, Im Propyläen-Verlag, Berlin 1929.

Richter, Horst-Eberhard, *Flüchten oder Standhalten*, Psychosozial Verlag, Gießen 2001 (1976).

Richter, Horst Eberhard, *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen*, Rowohlt, Hamburg 1979.

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 709-946, in: *Sämtliche Werke. Sechster Band*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1966.

Rischbieter, Henning *Weiss. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Nr. 45*, Velber bei Hannover.

Ritter, J., *Über das Lachen*, S. 1-21, in: *Blätter für Deutsche Philosophie. Zeitschrift der Deutschen Philosophischen Gesellschaft. Band 14* (Hrsg. Heinz Heimsoeth), Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin 1940.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Rosenkranz, Karl, *Die Ästhetik des Hässlichen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.

Roskoff, Gustav, *Geschichte des Teufels. Band 1*, Scientia Verlag, Aalen 1967.

Roskoff, Gustav, *Geschichte des Teufels. Band 2*, Scientia Verlag, Aalen 1967.

Rousseau, Jean-Jacque, *Du Contrat social*, Editions Garnier Frères, Paris 1971.

Rousseau, Jean Jacques *Les Confessions*, S. 1-656, in: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de pléade, Gallimard.

Rubin, Edgar, *Visuell wahrgenommene Figuren*, Kopenhagen 1921.

Rudolph, Kurt *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1990.

Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, Vintage, London 1995.

Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91*, Penguin Books, 1991.

Rudtke, Tanja, "Eine kuriose Geschichte". *Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' "Roman eines Schicksallosen"*, S. 46-57, in: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* (Hrsg. John Neubauer und Jürgen Werteheimer), Band 36, Walter de Gruyter, Berlin 2001.

Ryan, Judith, *The Problem of Pastiche: Patrick's Süskind's "Das Parfum"*, S. 396-403, in: *The German Quarterly. Vol. 63, No. 1*, 1990.

Safranski, Rüdiger, *Das Böse oder das Drama der Freiheit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999.

Salloch, Erika, *Peter Weiss' die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Scherpe, Klaus R., *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Francke Verlag, Tübingen 2002.

Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke. Fünfter Band*, Carl Hanser Verlag, München 1967.

Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragmente*, S. 165-255, in: *Kritische Friedrich-Schlegel- Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I* (Hrsg. Hans Eichner), Verlag Ferdinand Schöningh, 1967.

Schlegel, Friedrich, *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 217-367, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erster Band* (Hrsg. Ernst Behler), Paderborn 1979.

Schlink, Bernhard, *Der Vorleser*, Diogenes, Zürich 1995.

Schneider, Irmela, *Kritische Rezeption. "Die Blechtrommel" als Modell*, Herbert Lang & Peter Lang, Bern & Frankfurt am Main 1975.

Schöne, Albrecht, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, Verlag C. H. Beck, München 1982.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.

Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena. Band V. Sämtliche Werke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.

Sholem, Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1980.

Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft. Erster Band*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Sloterdijk, Peter/ H. Macho, Thomas (Hrsg), *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. Erster Band*, Artemis & Winkler Verlag, 1991.

Sorg, Klaus-Dieter, *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1983.

Speer, Albert, *Erinnerungen*, Propyläen Verlag, Berlin 1970.

Speer, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Propyläen, 1975.

Steiner, George, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Atheneum, New York 1970.

Steinmetz, Horst, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977.

Stifter, Adalbert, *Bunte Steine. Späte Erzählungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963.

Süskind, Patrick *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes, Zürich 1994.

Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 1971.

Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische*, S. 151- 286, in: *Peter Szondi. Schriften I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978.

Sørensen, Bengt Algot (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert zur Gegenwart* (von Steffen Arndal, Helge Nielsen, Annelise Ballegaard Petersen, Reinhold Schröder, Bengt Algot Sørensen), Verlag C. H. Beck, München 2002.

Sørensen, Anne Leth, *Erotik und Erlösung – Erotik als Erlösungsstrategie in Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler"*, in: *Bassena. Mitteilungen der Österreichischen Abteilung Süddänische Universität – Universität Odense. Nr. III/ 2003*, S. 35-52.

Thamer, Hans-Ulrich, *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, im Siedler Verlag, Berlin 1986.

Tygstrup, Frederik, *Erfaringens Fiktion. Essay om romanens form*, Tiderne Skifter, 1992.

Tygstrup, Frederik, *Den demiurgiske romanheld. Nogle bemærkninger til Jan Kjærstads "Forførelser"*, S. 25-34, in: *Kritik 111*, København 1994.

Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-Five*, Vintage, 1991.

Walzel, Oskar, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1932.

Walser, Martin, *Unser Auschwitz*, S. 7-21, in: *Was zu bezweifeln war. Aufsätze und Reden 1958-1975*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976.

Wassermann, Jakob, *Der Fall Maurizius*, Langen Müller, München 1971.

Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984.

Wehler, Hans-Ulrich, *Wie ein Stachel im Fleisch*, S. 193-209, in: *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse und die Rolle der Deutschen im Holocaust* (Hrsg. Julius H. Schoeps), Campe Paperback, Hamburg 1996.

Weisberg, Richard, *Poetics and other Strategies of Law and Literature*, Columbia University Press, New York 1992.

Weiss, Peter, *Fluchtpunkt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962.

Weiss, Peter, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp Verlag, Baden-Baden 1996.

Weiss, Peter, *Trotzski im Exil. Stück in zwei Akten*, in: *Peter Weiss. Stücke II/2*, Suhrkamp Verlag, 1977.

Weiss, Peter, *Rapporte 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968.

Weiss, Peter, *Rapporte 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.

Weiss, Peter, *Notizbücher 1960-1971. Erster Band*, Suhrkamp 1982.

Wellershoff, Dieter, *Der Ernstfall. Innenansichten des Krieges*, Kiepenheuer & Witsch.

Wilczed, Reinhard *Zarathustras Wiederkehr. Die Nietzsche-Parodie in Patrick Süskinds "Das Parfum"*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Heft 2, September 2000*.

Winnicott, D. W. *Playing and Reality*, Basic Books, New York 1971.

Winnicott, D. W. *The Family and Individual Development*, Tavistock Publications, 1966.

Wippermann, Wolfgang, *Faschismustheorien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975.

Wright, Georg Henrik von, *Myten om framsteget. Tankar 1987-1992 med en intellektuell självbiografi*, Albert Bonniers Förlag.

Wyss, Dieter, *Die Philosophie des Chaos oder das Irrationale. Die Bestimmung des Menschen in einer irrationalen Welt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

Young, James E., *Writing and Rewriting Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Žižek, Slavoj, *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, Verlag Volk und Welt, Berlin 2000.

Zweig, Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, S. Fischer Verlag, 1962.

Øhrgaard, Per, *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagener Germanistische Studien. Band 7. Institut for germansk filologi 1978.

Øhrgaard, Per, *Fortsættelse følger ... Et essay om Günter Grass*, Gyldendal, 2002.

Abstract på dansk

Det 20. århundrede er det mest destruktive i vor tidsregning. Ganske vist udmærker det sig ved, at man har opnået store teknologiske fremskridt, men disse fremskridt er ikke fulgt op af tilsvarende fremskridt på det humane område. Den store cæsur er Første Verdenskrig, som blev uventet langvarig og altødelæggende, hvorefter intet blev som før. Hvordan beskriver og overvinder litteraturen denne modsætning? Adorno skrev med udgangspunkt i Auschwitz, at det efter Auschwitz ville være barbarisk at skrive lyrik. Der redegøres for Adornos æstetiske teori, på baggrund af hvilken citatet kan gives mening. Derpå følger en præsentation af Karl Heinz Bohrs idé om skrækkens æstetik eller pludseligheden som æstetisk kategori. På den baggrund opstilles med henvisning til Freuds forelæsninger om psykoanalysen tesen, at litteraturen tilnærmer sig emnet som "en forsøgsvis handlen med små energimængder".

Der inddrages i afhandlingen tre primærtetekster, Peter Weiss' oratorium *Forundersøgelsen*, Günter Grass' roman *Bliktrommen* og Patrick Süskinds roman *Parfumen. Historien om en morder*, men ved siden af disse værker inddrages i periferien adskillige andre tekster, som har relevans for emnet.

I Peter Weiss' oratorium *Forundersøgelsen* forsøger digteren at fremmane konturerne af Auschwitz igennem de vidneudsagn, der blev fremført under retssagen imod bødlerne fra Auschwitz i Frankfurt i tidsrummet 1963 -1965. Peter Weiss gør altså brug af den dokumentariske teaterform, som kan føres tilbage til Erwin Piscator. Men i afhandlingen forsøges ikke blot at læse oratoriet som en gengivelse af fakta, men som et æstetisk tegn, som eksisterer uafhængigt af den historiske begivenhed, det relaterer til. I den forbindelse præsenteres Robert Jay Liftons idé om "Auschwitz-selvet", som betegner en fælles tilstand for både fanger og bødler. Begge parter er henført til en anden verden, hvor der hersker en anden logik og oplevelsen af tiden er en anden. George Steiner beskriver dette i sit essay *Postscript* ved hjælp af jødisk mystik, ifølge hvilken tiden kan opdeles i gode tider og dårlige tider, hvilket også går under betegnelsen *Zimzum*. I *Forundersøgelsen* fremstilles således en overlevelsesstrategi, igennem hvilken både fanger og bødler holder skrækken på afstand, men af samme grund kommer dramaet ikke rigtigt tæt på skrækken. Tilstanden i koncentrationslejren kan snarere karakteriseres ved, hvad Robert Jay Lifton kalder "psychic numbing".

I *Bliktrommen* gør Günter Grass brug af skælmeromanen til at omfatte en meget tragisk epoke i tysk historie, nemlig tidsrummet 1933-1945. De historiske begivenheder holdes på afstand ved

fortællerens fejlbedømmelse, fejlfortolkning eller direkte løgnagtige omgåelse af begivenhederne. De fremstår ofte i et aldeles komisk lys, men komikken har en normfremmende funktion i forhold til de tragiske begivenheder, der ikke lader sig direkte fremstille. Hovedpersonen Oskar er *symptomatisk* for den tid, han fremstiller. Han udgør romanens demiurgiske centrum og gennemlever på den måde epokens storhedsvanvid, ligeså vel som han med tiden også bliver offer for det. Der gøres brug af psykoanalytikerens Heinz Kohuts idé om det grandiose selv, hvorved der også henføres til den primære narcissisme hos Freud. Oskar oplever skrækken forskudt i forhold til de tragiske historiske begivenheder, der bliver skildret i romanen. Den kommer til sidst til udtryk ved motivet med den sorte kokkepige, der er et objektivt korrelat for det angsttraume, Oskar opbygger igennem hele romanen. Romanen munder ud i dette Angsttraume, som er grunden til, at Oskar overhovedet begynder at skrive. Oskar drager til sidst eller – rettere – i starten den konklusion, at mennesket kun kan overvinde angsten igennem fortællingen.

I Patrick Süskinds roman *Parfumen. Historien om en morder* udkastes profilen af et magtmenneske, som det 20. århundrede har været så rigt af eksempler på. Romanen udgør afhandlingens eksperiment, for så vidt som det ikke anses for intenderet fra Süskinds side at skrive om destruktion i det 20. århundrede. Men ud fra den hermeneutiske antagelse, at et værk altid indeholder mere end det, en given ophavsmand til det lægger ind i det, tolkes romanen i overensstemmelse med afhandlingens overordnede erkendelsesinteresse som et magtmenneskes tilblivelseshistorie. Der gøres brug af den schweiziske psykolog Arno Gruens bog *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität*, hvori indre tomhed forklares som årsagen til, at nogle mennesker angler efter magten. Hovedpersonen Grenouille er i bogstaveligste forstand opstået af ingenting, og han støder kun på afvisning fra omgivelsernes side. Hvis det ikke havde været for hans særlige talent, havde hans liv været fuldstændig tomt. Grenouilles særlige sans for lugte og dufte gør hans liv rigt og mangfoldigt, dog kun lige til den dag, hvor han opdager, at han ikke selv har nogen lugt. Det får ham til at ville fremstille en ny vidunderparfume og ny overnormalitet, som alle mennesker skal undergive sig. Romanen er en illustration af Horkheimer og Adornos tese om, at oplysningen slår tilbage i mytologi. Grenouille legemliggør fremskridtet inden for duftenes område, men vel at mærke et fremskridt, som ikke gennemføres uden ofre.

Abstract in English

The 20th century is the most destructive century in our modern era. It is true that it is distinguished by the fact that it has achieved a great technological progress, but this progress has not been followed up by a comparable progress in a humane sense. The great turning point is the First World War which was unexpectedly long and devastating, after which nothing was as before. How does literature describe and overcome this paradox? Adorno wrote on the basis of Auschwitz that after Auschwitz it would be barbaric to write a poem. Adorno's aesthetic theory is dealt with in the light of which the quotation can be given sense. After that comes a presentation of Karl Heinz Bohrer's idea of the aesthetics of terror or suddenness as an aesthetic category. On this basis and with reference to Freud's introductory lectures on psycho-analysis, the thesis is put forward that literature approaches the subject as "an experimental action carried out with small amounts of energy".

In the dissertation three primary texts, Peter Weiss' oratorio *The Investigation*, Günter Grass' novel *The Tin Drum*, and Patrick Süskind's novel *Perfume. The Story of a Murderer*, are analyzed, but in addition several other texts are considered which are relevant to the theme.

In the oratorio *The Investigation* Peter Weiss tries to conjure up the contours of Auschwitz through evidence, which was given during the war crime trial in Frankfurt during the period 1963-1965. Peter Weiss makes use of documentary theatre, which can be traced back to Erwin Piscator. But in the dissertation the oratorio is not only read as a representation of fact, but as an aesthetic sign which exists beyond the historical event it refers to. In this connection Robert Jay Lifton's idea of "the Auschwitz self" is introduced, which stands for the common condition of both convicts and tormentors. Both sides are abandoned to another world in which another view of life rules and the experience of time is different. In his essay *Postscript* George Steiner describes this condition by means of Jewish mysticism according to which time can be divided into good times and bad times which can also be characterized as *Zimzum*. Thus *The Investigation* describes a strategy of survival through which both convicts and tormentors keep their distance to the terror, but the drama does not get really close to the terror for the same reason. The condition in the concentration camp can rather be characterized by what Robert Jay Lifton describes as "psychic numbing".

In *The Tin Drum* Günter Grass makes use of the picaresque novel in order to embrace a tragic era in German history. The historical events are kept at a distance by the narrator's misjudgement,

misinterpretation or simply untruthful rewriting of the events. They are presented in a completely comic light, but comic has a norm promoting purpose considering the tragic events which cannot be described directly. Oskar, the main character, is *symptomatic* of the time he describes. He forms the demiurgic centre of the novel and thus lives through the megalomania of his era just as he also eventually becomes the victim of it. The psychoanalyst Heinz Kohut's idea of the grandiose self is referred to by means of which Freud's primary narcissism is also dealt with. Oskar experiences the terror transposed compared to the tragic events which are described in the novel. It manifests itself through the motive of the black witch which is an objective correlative of the phobia of anxiety which Oskar builds up throughout the novel. The novel ends in this phobia of anxiety which is the reason why Oskar begins to write at all. Oskar arrives at last or – rather – at the start at the conclusion that man can only conquer the terror through the narrative.

In Patrick Süskind's novel *Perfume. The Story of a Murderer* the profile of the kind of person who seeks power is drawn. The novel makes up the experimental part of the dissertation in so far as it cannot be regarded as intended by Süskind to write about destruction in the 20th century. But according to the hermeneutic assumption that a work always implies more than a specified author reads into it, the novel is interpreted here as the genesis of a power-seeker in accordance with the main theme of the dissertation. In this connection Arno Gruen's book *Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität* is dealt with according to which inner blankness is the reason why some people angle for power. The main character Grenouille comes literally from nothing, and he meets only contempt from his surroundings. Had it not been for his special talent, his life would have been completely empty. Grenouille's special sense of smells and scents makes his life rich and meaningful, until the day when he discovers that he has no smell himself. That makes him want to create a new wonder perfume and a new super normality which all people shall be subject to. In this respect the novel is a reflection of Horkheimer's and Adorno's thesis that enlightenment reverts to mythology. Grenouille embodies progress within the sphere of scents, but a progress that can only be made on the understanding that it claims victims.